



hudobný život

ROČNÍK LII

6

2020

2,16 €

hudobné  **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

K. Penderecki / M. Lejava / T. Boroš / Ako sa žije... operným dramaturgom /
Martenotove vlny / Hudobná dielňa S. Palúcha / L. Konitz / recenzie CD, knihy...



Bližšie
k publiku

Bratislavský chlapčenský zbor pozýva na online konkurz



Pozývame chlapcov vo veku
7 – 8 rokov. Píšte nám na
bchz@nextra.sk, alebo zavolajte
na číslo **0904 616 534**. Prihlásiť sa
na konkurz je tento rok
www.najjednoduchsiavec.sk !

Bratislavský chlapčenský zbor

to je 38 sezón radosti a hudby. Tvoria ho špičkoví pedagógovia a skvelá partia nadaných detí, ktoré majú možnosť stáť na domácich a svetových pódioch po boku prestížnych umelcov.

Sme partnermi Slovenskej filharmónie a Slovenského národného divadla. Naši speváci majú fanúšikov takmer na celom svete. Aj pre chlapcov, ktorých tento rok prijmeme pripravujeme už dnes ďalšie koncerty a koncertné cesty.

Vážení čitatelia,

otvárate stránky nášho časopisu v júni, keď sa **koncertný a operný život** pomaly dostáva ak nie do normálu, tak prinajmenšom do aktívnej fázy **s účasťou publika**. S rúskami, ale predsa len, môžeme vstúpiť do sál. Priestoru je dosť, no miest pre nás bude zatiaľ málo. Na uvoľnenie opatrení v oblasti organizácie verejných podujatí reagujú väčšie, teda štátne hudobné inštitúcie optimisticky. Horšej situácii čelia malí organizátori, ktorí v malých priestoroch, s maximálne 50-percentnou obsadenosťou, zvažujú, či sa do plánovaných, odložených akcií z ekonomických dôvodov vôbec pustiť. A potom sú tu hudobníci – už dlho sa ozýva, že sú tými prvými, čo budú poslednými. Vzhľadom na to, že otvorenie verejných kultúrnych podujatí prichádza v poslednej fáze, aj to s obmedzeniami, sú umelci, interpreti na voľnej nohe najdlhšie strádať samostatne zárobkovo činnými osobami. Návrat do normálneho pracovného života ich ešte len čaká a zostáva dúfať, že si to uvedomujú aj kompetentní.

My sa téme venujeme na viacerých stránkach júnového vydania. Ale nielen jej:

Na nedávno zosnulého **Krzysztofa Pendereckého** spomíname v komentovanom prepise televízneho rozhovoru E. Holubánskej-Bartovičovej z r. 1999.

Analytický rozhovor Roberta Kolára s **Mariánom Lejavom** je inšpiratívnou sondou do myslenia a „pracovných postupov“ súčasného autora.

Drahomíra Držíková pokračuje v predstavovaní vývoja elektronických nástrojov – na rad prichádzajú v klasike etablované **Martenotove vlny**.

Agata Schindler nám sprostredkovala informácie z prvej a prominentnej ruky z New Yorku v čase vrcholiacej pandémie, od **Jana Voglera**, violončelistu a organizátora globálnej akcie Music Never Sleeps. V **amerických hudobných lokalitách** uprostred koronakrízy zostávame aj v kritickej glose od Georgea Grellu.

Všestranného **Tomáša Boroša** predstavujeme v jednej z jeho profesionálnych polôh, ako známeho hudobného redaktora Rádia Devín.

Operná dramaturgia je mimoriadne zaujímavou disciplínou, v ktorej kralujú zväčša muži – my sme si do nášho dvojportréty vybrali dve dámy z divadiel mimo hlavných miest.

V **jazzovej rubrike** prinášame ďalší diel Hudobnej dielne Stanislava Palúcha, portrét zosnulého saxofonistu Leeho Konitza, ale aj pokračovanie seriálu o jazzových orchesetroch východného bloku.

Veríme, že vás zaujmú recenzie CD, kníh a ďalšie aktuálne informácie. Teraz, i v ďalšom čísle Hudobného života...

Andrea SEREČINOVÁ

Aktuálne

- 2 **Nech sa páči, usad'te sa...** A. Serečínová
Reagujete

Spravodajstvo

- 3 **Spomíname: Gabriel Gössel, Milan Dubovský**

Z organového kokpitu

- 3 **Tajomstvo Svätej Trojice** M. Melcová

Zahraničie

- 4 **Spravodajstvo zo sveta**
- 5 **Hudba s historickým odstupom alebo keď má korona sólo**
- 6 **Lesný požiar v hudobnej prírode** A. Schindler
- 7 **Zápisník: Hudba v nůdzi** G. Grella
- 8 **Mozartův koncert pro klarinet a orchestr je geniální** M. Jůzová

Hudobné divadlo

- 9 **Jubileum: Eliška Pappová** S. Fecsková

Osobnosť

- 10 **K. Penderecki: Hudba je celý môj život** E. Holubánska-Bartovičová

Backstage

- 14 **O hudbe pred mikrofónom** A. Serečínová

Generácia XXI

- 17 **Ol'ga Bočichina** R. Kolář

Rozhovor

- 18 **M. Lejava: Za ďalším autorským albumom do Budapešti** R. Kolář

Miesto pre dvoch

- 22 **Ako sa žije... operným dramaturgom** A. Serečínová

História

- 24 **Martenotove vlny** D. Držíková

Jazz

- 27 **spravodajstvo**
- 28 **Jazzové orchestre východného bloku: Na západ od rieky Moravy**
E. Rothenstein
- 30 **Hudobná dielňa Stanislava Palúcha: Someday My Prince Will Come**
- 31 **Lee Konitz (1927–2020)** E. Rothenstein

Čo počúva

- 34 **Miroslav Mikolášik, diplomat a lekár**

Recenzie CD, kníh

35

Mesačník **Hudobný život**/jún 2020 vychádza v **Hudobnom centre**, Michalská 10, 815 36 Bratislava, IČO 00 164 836
Zapísané v zozname periodickéj tlače MK SR pod ev. číslom EV 3605/09
Redakcia: Andrea Serečínová (poverená vedením redakcie, kontakt: andrea.serecinova@hc.sk, +421 2 20470420, 0905 643926), redaktori: Robert Kolář (robert.kolar@hc.sk), Juraj Adamuščin (juraj.adamuschin@hc.sk), Jana Dekánková (jana.dekankova@hc.sk). Externá redakčná spolupráca: Robert Bayer (robert.bayer@hc.sk)
Jazykové redaktorky: Zuzana Konečná, Eva Planková
Výtvarná spolupráca: 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:** Peter Beňo, Róbert Szegény • **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 • **Obálka:** (foto: R. Ragan st.) • 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

Nech sa páči, usad'te sa. Na každé druhé sedadlo.

Máj priniesol oteplenie nielen v exteriéri, ale symbolicky aj v koncertných sálach. Zmrazená koncertná činnosť v podobe zákazu verejných podujatí, ktorý bol kvôli pandémie koronavírusu vyhlásený 10. marca, pomaly roztápa. Od 20. mája štát povolil organizovanie kultúrnych podujatí pre maximálne 100 ľudí pri dodržaní dvojmetrovej vzdialenosti medzi divákmi, ktorí mali povolený vstup do priestorov s rúškami. Účinkujúcim štát prikazoval mať pred vystúpením platný negatívny test na COVID-19. Počiatkový optimizmus skresali prepočty, ktoré ukázali, že pri dodržaní nariadeného spoločenského odstupu – 2 metrov zo všetkých strán – by sa do sál zmestilo torzo publika (niekde len asi 10 percent kapacity priestoru). Pre mnohých argument, prečo s hudobnými podujatiami vôbec nezačať, keďže otvoriť by znamenalo mať väčšie straty ako zostať zatvorený. Od 10. júna sa však povoľujú akcie až do 500 ľudí a prepočty ekonomickosti hudobných podujatí vylepši zmenený príkaz takzvaného šachovnicového sedenia. Prevádzková prax u nás umiestňuje menšinové žánre do menších sál, a tak budú môcť byť hľadiská de facto zaplnené až do polovice kapacít. Interpreti už nebudú musieť mať test na koronavírus, rúška v publiku zostávajú. Náladu dvíha aj avizované zvýšenie počtu návštevníkov od 1. júla – až na 1000, čo zlepšuje šance organizátorom letných festivalov. **Viva Musica!** sa chystá na normálnu prevádzku.

Ako prvá otestuje reakcie publika na pozvanie do sály **Slovenská filharmónia**, ktorá bola prvou a aj jedinou hudobnou inštitúciou, ochotnou a schopnou aj počas najtvrdšieho epidemiologického „režimu“ poskytovať svoju verejnú službu – koncerty. Od 14. apríla do 2. júna zrealizovala 8 *Koncertov bez publika*. Síce na záznam, no v profesionálnej zvukovej a obrazovej kvalite so zaujímavou a kvalitnou komornou dramaturgiou. (V čase, keď ostatní ponúkali len rôzne „komentujúce“ videá zo súkromia interpretov či besedy, alebo odkazovali na staršie záznamy koncertov na

YouTube). Slovenská filharmónia najrýchlejšie zareagovala aj na otvorenie sa publiku. Na svoj koncert 9. júna 2020 asi tak skoro nezabudnú prví interpreti nového filharmonického cyklu *Koncerty s publikom* – violončelista Jozef Lupták a klaviristka Jordana Palovičová. Aj keď tento text vzniká pár dní pred ich koncertom, je viac než zrejmé, že po troch mesiacoch nútenej koncertnej izolácie a pokusov komunikovať s publikom na diaľku, bude návrat k intímite bezprostredného kontaktu elektrizujúcim zážitkom. Slovenská filharmónia dopraje publiku do konca júna 4 komorné koncerty, a s pekným gestom: prednostne ich zdarma ponúkne zdravotníkom, zvyšok vstupeniek bude – tiež zdarma – k dispozícii ostatným záujemcom. Navyše, koncerty už bude Filharmónia streamovať naživo, a tak pocit byť pri tom zažijú aj fanúšikovia na stream.filharmonia.sk alebo na Facebooku. Prvý koncert (9. 6.) sa koná ešte pred platnosťou nového „uvolňovacieho“ nariadenia, takže do sály vpustia maximálne 100 ľudí, pri tých ďalších sa už kapacita zvýši na 350 návštevníkov. Cyklus vyvrcholí 30. 6. pódiovou spolupracou prominentného basistu Štefana Kocána s klaviristom a riaditeľom Slovenskej filharmónie Marianom Lapšan-ským. (Podrobný program na zadnej obálke nášho časopisu.)

Je fascinujúce sledovať, ako sa väčšina hudobných inštitúcií doslova vrhá na príležitosť stihnúť zahrať v júni, ešte pred prázdninami, naživo. Pritom väčšina by za normálnych okolností už mala pomaly po sezóne a zrejme nikto by im nemohol vyčítať, ak by sa rozhodli v koronovom „spomalení“ prehrať sa do sezóny novej. Lenže ktovie, či na jeseň nepríde druhá vlna epidémie, a tak v celej spoločnosti cítiť odhodlanie nadýchnuť sa teplejšieho, bezpečnejšieho vzduchu, aj keď s vedomím, že pôjde o nadýchnutie dočasné. Júnové koncerty s publikom chystá **Štátna filharmónia Košice**, možnosti uvedenia živých predstavení do konca júna v týchto dňoch hľadá aj vedenie **Slovenského národného divadla**. Zatiaľ

v spolupráci s RTVS pripravuje program *Ďakujeme, Slovensko*. O podobnej spolupráci rokuje aj **Štátne divadlo Košice**, ktoré chce všetky svoje tri zložky – operu, balet aj činohru – zapojiť do projektu s príznačným pracovným názvom *Reštart*. Podobne ako SND, aj košické divadlo pripravuje na jún samostatné podujatia v exteriéri, v bezprostrednom okolí Historickej budovy. Do našej uzávierky odprezentovala najrozsiahlejšiu live júnovú ponuku **Štátna opera Banská Bystrica**. So svojimi divákmi sa v tejto sezóne chce rozlúčiť až 5 inscenáciami: *La traviata*, *Cigánsky barón*, *Slečna vdova*, *Čardášova princezná* a *Hrnčiarsky bál*. V júni sa súbor vrhne aj do skúšok na jeseň odsunutej premiéry *Turandot*. So zvolaním *A predsa hráme!* sa 25. 6. svojmu publiku prihovori **Štátny komorný orchester Žilina**.

Dôležitým organizátorom je aj **Hudobné centrum**, ktoré od 14. 6. trikrát pozve do svojho tradičného koncertného priestoru, do bratislavského Mirbachovho paláca. Do vytúženého priameho kontaktu s publikom sa dostanú Solamente naturali so Scholou minor, Oboe trio a Moyzesovo kvarteto. Dočasne umŕtvené aktivity Slovenského mládežníckeho orchestra tiež pomaly ožívajú a Hudobné centrum chystá pre jeho členov letné interpretačné kurzy od 4. do 8. 7.

V kontexte pripravovaných, ale už aj uskutočnených akcií spomínaných subjektov vyznieva paradoxne fakt, že jediným „koronovým“ koncertom **Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu** bol záznam vystúpenia jeho členov, vysielaný 31. 5. v Rádiu Devín, so zatiaľ nejasným vysielačím termínom na obrazovkách STV. Otázka, prečo RTVS nevyužila počas ochromenia koncertného života na televíznych obrazovkách „konkurenčnú“ výhodu, že má pod jednou strechou symfonické teleso, rezidenčný komorný súbor a veľké koncertné priestory s organom, je logická a znepokojujúca, no zároveň vyznievajúca dostratená. Lebo (ne)prítomnosť klasickej hudby (či iných menšinových žánrov) a chabá reflexia slovenského hudobného života na obrazovke verejnoprávnej televízie prestali byť témami verejnej debaty už veľmi dávno pred koronakrizou a zrejme sa stali rešpektovanou normou. Ale to je už iná téma.

Andrea SEREČINOVÁ

REAGUJETE

A. Serečinová: Lotz Trio a Bratislava Mozart Festival, HŽ 3/2020

V rozhovore s Andreou Serečinovou pre HŽ 3/2020 Robert Šebesta namieta proti rozhodnutiu komisie FPU neudelíť súboru Lotz Trio a podujatiu Bratislava Mozart Festival finančnú podporu, pričom spochybňuje „jasnozrivosť a kompetentnosť“ členov hodnotiacej komisie. O tomto rozhodnutí sa ešte pred uvedeným rozhovorom viedli na sociálnych sieťach vzrušené diskusie, ktoré odmietať veridikt komisie takisto vehementne kritizovali.

Kritika rozhodnutia komisie vychádza z predpokladu, že kvalita toho-ktorého podujatia je základným kritériom pre udelenie grantovej dotácie a v prípade, ak ju uchádzač splní, má na príspevok automaticky nárok. Malo by to tak byť, no, žiaľ, nie je. Vysvetlím to na stručnom prehľade. V podprograme 1.3.3. Festivaly, súťaže, koncerty – klasická a experimentálna hudba komisia posudzovala sumár 155 žiadostí s celkovou požiadavkou na viac ako 2 milióny eur. Na uspokojenie žiadateľov v rámci podprogramu však bolo alokovaných iba 640.000 eur, teda menej ako jedna tretina požadovanej sumy, pričom treba uviesť, že finančná požiadavka žiadateľa na

usporiadanie festivalu Bratislava Mozart Festival 2020 bola spomedzi všetkých serióznych uchádzačov o grant s odstupom najvyššia. Komisia sa tak ocitla v nezávideniahodnej situácii – keďže výška pridelených finančných prostriedkov bola nemenná a žiadne Matajovo lôžko z Dobšinského rozprávok na „natiehnutie“ peňazí nebolo k dispozícii, mohla voliť len medzi zlým a ešte horším riešením. To horšie riešenie, pridelíť každému kvalitnému uchádzačovi aspoň zlomkový finančný obnos, sme po skúsenostiach z minulých rokov zavrhlí, keďže sa ukázalo ako neefektívne. Po dôkladnom zvažovaní sme vybrali niekoľko projektov, ktoré sme sa, na úkor tých ostatných,

rozhodli výraznejšie podporiť. Je mi ľúto, že sa podujatie Bratislava Mozart Festival medzi podporené projekty nedostalo. Komisia však rokovala a dôkladne zvažovala s vedomím maximálnej zodpovednosti a rozhodnutie dať niektorým projektom prednosť pred inými je jej zvrchovaným právom. V opačnom prípade by pridelovanie grantov mohol generovať počítač.

Za biednu výšku alokovaných finančných prostriedkov na umelecké projekty nenesie zodpovednosť posudzujúca komisia, ani Fond na podporu umenia, ktorý tieto prostriedky spravuje. Zodpovedná je vládna politická garnitúra a jej finančná „podpora“ kultúry. Jeden príklad za všetky: na gýčový umelecký program minuloročného oslavného podujatia k 30. výročiu Novembra,

prenášaného RTVS, vyčlenila minulé vláda takmer rovnakú sumu, akú mala naša komisia k dispozícii na pokrytie podprogramu celoročných festivalových, súťažných či iných umeleckých aktivít. Toto bezuzdné šafárenie sa však s protestmi našej hudobnej verejnosti nestretlo. Nuž...

Ivan MARTON

predseda grantovej komisie FPU

SPOMÍNANIE

Gabriel Gössel – historik zvukového záznamu

2. 4. zomrel v Prahe vo veku 76 rokov Gabriel Gössel (nar. 17. 11. 1943), historik, zberateľ a propagátor dejín zvukového záznamu v Československu, od počiatkov až do polovice 20. storočia. Skúmal dejiny gramopriemyslu, populárnej hudby a gramofónovej či fonografickej produkcie. Keďže v tomto období Česi a Slováci žili v spoločnom štáte a aj počas Slovenského štátu boli slovenské gramoplatne produkované v Protektoráte, nevyhol sa ani výskumu dejín slovenskej hudby a zvukového záznamu. Spolupracoval tiež so slovenským historikom populárnej hudby – Pavlom Zelenayom. Gössel bol autorom viacerých publikácií, napr. rozsiahlych monografií *Fonogram 1* a *2*. V rámci rozhlasovej publicistiky neopomenul ani slovenských skladateľov a spevákov. Mapoval, podchytil a spracoval slovenské nahrávky na značkách Ultraphon, Esta, Polydor, Odeon, Telefunken, His Master's Voice ale aj množstvo slovenských nahrávok vydaných na gramoplatniach v Amerike na značkách Columbia či Victor, už pred prvou svetovou vojnou.

Naposledy som s ním spolupracoval na katalógizácii nahrávok slovenského folklóru na etiketách Premier Records z rokov 1906–1908. V roku 2010 vystúpil v Bratislave v Univerzitnej knižnici s príspevkom *Na počiatku (ne)bol fonograf* na rovnomennej konferencii. V tejto štúdii publikovanej v rovnomennej zbierke predstavil dejiny nahrávania slovenského folklóru i populárnej hudby. Venoval sa tiež remasteringu týchto starých zvukových záznamov. Na základe jeho rozhlasových relácií vychádzala CD edícia *Fonogram*, v ktorej boli vydané 3 slovenské CD: František Křištof Veselý: *Tatranský expres* (2005) a *Ja viem všetko* (2007). Sú to dosiaľ jediné profilové CD tohto slovenského speváka. K storočnici Gejzu Dusíka vydal v Radioservise Dusíkovo profilové CD s originálnymi nahrávkami jeho piesní, nazvané *Tá pieseň pôjde v šírý svet* (2007). Jeho blízkym spolupracovníkom nielen na slováckých projektoch bol Jan Müller. V posledných rokoch zostavoval pre Supraphon online sériu CD nazvaných *Historie psané šelakem*.

Vlani tu vyšli tri profilové online CD Františka Křištofa Veselého, posledné v novembri 2019. Predtým tu vyšlo CD Gejzu Dusíka *Modrá ruža* alebo CD *Slovenské tanečné melódie 1935–1943*. V profilových albumoch ročníkov jednotlivých značiek Ultraphon či Esta vždy uverejnil i slovenské nahrávky. Jeho vklad v kontexte bádania dejín slovenskej hudby, najmä zvukového záznamu, má preto trvalú kultúrnu a historickú hodnotu.

Peter TOLLAROVÍČ

25. 4. zomrel skladateľ, klavirista, hudobný režisér a pedagóg **Milan Dubovský** (nar. 20. 6. 1940). Absolvent skladby v triede Jána Cikkeru bol úspešným autorom v oblasti hudobno-dramatickej tvorby, s dôrazom na tvorbu pre deti. Skomponoval štyri opery a množstvo filmovej a scénickej hudby. Opera SND uviedla jeho dve opery pre deti: *Tajomný kľúč* a *Veľkú doktorskú rozprávku*, ktorá sa v repertoári prvej scény drží už v druhom naštudovaní. R. 2010 mu bola udeľovaná Veľká cena SOZA za celoživotné dielo.

(red)



Z ORGANOVÉHO KOKPITU

Január 2019. V Paríži vládne paleta kovovo-šedivých farieb. Jedinou žiarivou je jedovato-fosforová, ktorá blokuje námestia, ulice a stanice metra. Protestujú žlté vesty. Hnev, nepokoj, nevrle počasie... Je to vlastne už bežné, aj keď teraz hádam o niečo násilnejšie než zvyčajne. Uvedomím si, že štrajky sú národným športom Francúzov. (K Parížu mám asi taký vzťah ako Serge Gainsbourg v piesni *Je t'aime... moi non plus* /Milujem ťa... ani ja).

Z myšlienok ma vytrhne pohľad na Kostol Svätej Trojice, ktorý má tvar veľkej bielej kra-

Tajomstvo Svätej Trojice*

bice. Na obalené lešenie, ktoré tu bude stáť ešte 5 rokov, bubnuje ľadový dážď. V novembri 1868 tu mal pohreb Gioachino Rossini, od februára 1871 tu bol organistom Alexandre Guilmant a 61 rokov tu tvoril Olivier Messiaen. Presnejšie, od roku 1931 až do svojej smrti v roku 1992. Pred chrámom ma čaká Loïc Mallié, môj bývalý profesor improvizácie a titulárny organista tohto prestížneho miesta.

Tentoraz je mojím asistentom, ja sa však zrazu cítim opäť jeho žiačkou – jeho neuveriteľná harmonická predstava, nekonečné improvizované nápady v akomkoľvek štýle, prelivy z druhého Messiaenovho módu do tretieho, registračné rady priamo od Messiaena ma vždy fascinovali, opäť sa nechám viesť. Registrujeme, pripravujeme môj zajtrajší recitál. Do tohto pracovného elánu zahrmi nahnevane zúfalý hlas. Je noc, kostol je zatvorený, už dve hodiny pracujeme, nikto tu predsa nemôže byť. A predsa: „Hej, no... *Pustite ma von!*“, kričí unavený človek bez strechy nad hlavou. Schovával sa tu a my sme ho zobudili...

Opäť som svedkom legendárnej dobrotivosti a ľudskosti Loíca Malliého. Odprepadá muža kom-

plikovaným labyrintom lešení (početné schody, prechody, kladky...) a dá mu peniažky na teplú večeru. Pokračujeme v hľadaní registrácie pre Messiaenovu *Livre du Saint Sacrement* (Kniha Najsvätejšej Sviatosti). Rady prichádzajú priamo od samotného Messiaena, veď Loïc bol jedným z jeho najobľúbenejších študentov...

Spoločnosť nám robí 3-manuálový 60-registrový organ, pôvodne Cavaillé Coll z rokov 1868–1871. Nástroj prešiel mnohými zmenami, podpísaní sú: Charles Mutin r. 1901, Pleyel-Cavaillé-Coll r. 1934, Beuchet-Debierre r. 1965 a Olivier Glan-daz r. 1993. Je pestrý ako Messiaenova predstava o farbách. A akustika v tomto chráme jednou z najlepších, s akými som sa stretla... Všetka tá šedosť je zrazu preč, je to jeden z mojich najtajomnejších a najkrajších večerov v Paríži. Uvedomujem si pokoru veľkých, tvorivosť, ale aj zázrak a tajomstvo ľudskosti.

* Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité tvorí deväť meditácií pre organ od Oliviera Messiaena z roku 1969

Monika MELCOVÁ

- Opera v švédskom Malmö oznámila prípravu **novej opery Philipa Glassa**. Dielo pod názvom *Circus Days and Nights* na libreto Davida Henryho Hwanga a Tilde Björforsovej vzniklo na motívy básní Roberta Laxa. Nápad skomponovať operu na námet z cirkusového prostredia vznikol po Björforsovej inscenácii Glassovej opery *Satyagraha* v cirkusovej manéži v roku 2016. Koprodukcija s cirkusom Cirkör by mala mať premiéru 29. 5. 2021.
- Sopranistka a dirigentka **Barbara Hannigan** obdržala počas 24-hodinového streamingového festivalu Music Never Sleeps DMF cenu Drážďanských hudobných slávností „Glashütte Original MusicFestivalAward“. Hodinárska firma Glashütte Original jej udelila toto ocenenie dotované sumou 25.000 eur za jej projekty venujúce sa sprostredkovaniu klasickej hudby mládeži. K lauréatom ceny, udelenej tohto roku už sedemnás-



B. Hannigan (foto: M. Borggreve)

- Prestížna **Súťaž kráľovnej Alžbety** v Belgicku **odložila tohtoročnú klavírnú súťaž** na rok 2021. Sekcia pre violončelo, naplánovaná na 2021, sa uskutoční v roku 2022, spevácka súťaž 2022 sa bude konať v roku 2023 a husľová sekcia plánovaná na 2023 sa uskutoční v roku 2024. Veková hranica pre kandidátov sa zvýši o jeden rok, až do klavírnej súťaže v roku 2025. Kvôli pretrvávajúcej pandémie koronavírusu bol **zrušený aj aktuálny ročník** najväčšej súťaže klasickej hudby a spevu na svete, **ARD Musik-Wettbewerb**. Mala sa konať v termíne od 31. 8. do 18. 9.
- Päť dní pred zatvorením kultúrnych a umeleckých inštitúcií, 8. 3., vystúpil vo veľkej sále **Concertgebouw** miešaný zbor **Amsterdam Gemengd Koor** s Bachovými *Jánovými pašiami*. Holandský internetový portál trouw.nl v máji oznámil, že jeden spevák a traja partneri členov



M. Mesplé ako Lakmé (foto: © Getty/Keystone-France/Gamma-Rapho)

tykrát, patrili v minulosti napríklad aj Gidon Kremer, Kurt Masur, Christa Ludwig, Joyce DiDonato, Gustavo Dudamel, ale aj Berlínski filharmonici na čele s šéfdirigentom Simonom Rattleom.

- Francúzsky prezident **Emmanuel Macron** **prislúbil nezamestnaným umelcom pomoc**. Počas dvojhodinovej videokonferencie začiatkom mája zaručil štátnu finančnú podporu až do konca augusta všetkým, ktorých existenciu ohrozili zrušené predstavenia v dôsledku pandémie koronavírusu. Podľa Macrona neexistuje záruka, že sa predstavenia obnovia od septembra. Zároveň vyzval umelcov, aby prehodnotili svoju činnosť a zamysleli sa nad potrebou nových foriem zapojenia verejnosti, kombinujúcich „zdravý rozum a inováciu“.

- **Bavorský premiér Markus Söder** oznámil „**záchranný balík**“ pre sektor kultúry. Núdzový fond štátnych výdavkov na umenie sa okamžite zvýši z 90 miliónov na 200 miliónov eur. „*Bavorsko je krajinou kultúry*“, povedal Söder. „*Žijeme s kultúrou a z nej.*“ Bavorsko je v rámci Spolkovej republiky Nemecko krajinou s najvyšším počtom prípadov ochorení spôsobených koronavírusom a krajinou s najtvrdšími obmedzeniami verejného a kultúrneho života.

zboru **zomreli po koncerte na koronavírus** a ďalších 102 ochorelo, niektorí vážne. Zbor má celkovo 130 členov. Hospitalizovaný bol aj dirigent Paul Valk. Gemengd Koor, založený v roku 1928, je amatérsky súbor, ktorého vystúpenia sa konajú v prominentnej amsterdamskej koncertnej sieni Concertgebouw.

- Carlo Fuortes, intendant **Opery v Ríme**, oznámil zámer uvádzania oper na námestí Piazza di Siena **v parku Villa Borghese** v Ríme. Plán, ktorý počítá s 1000 divákmi dodržiavajúcimi bezpečnostný odstup a s výnimkami z povinnosti nosiť rúško pre spevákov a hráčov na dychových nástrojoch, schválil vedecký poradca rímskeho primátora. Prvou operou bude *Rigoletto* v réžii Damiana Michieletta s Lucom Salsim, Vittorio Grigolom a Rosou Feolou. Dirigovať bude Daniele Gatti.

- Zatiaľ čo boli tohtoročné **Bregenzské slávnosti zrušené**, festival v Salzburgu pripravuje **program v zmenšenej verzii**. Namiesto 200 predstavení počas 44 dní v 16 lokalitách osláví Salzburg 100. výročie konania festivalu prostredníctvom 90 predstavení počas 30 dní a na najviac 6 miestach. Produkcie, ktoré nebudú môcť byť uvedené v tomto roku, sa presunú na rok 2021. **Zrušené** boli aj **BBC Proms**. 125. ročník prominentného londýnskeho hudobného

festivalu ponúkne náhradný program v podobe internetových streamov a koncertov v prázdnej Royal Albert Hall v závislosti od vývoja hygienických nariadení proti šíreniu nákazy COVID-19.

- **Festival Rossiniho opier** v Pesare sa bude v tomto roku konať v termíne od 8. do 20. 8. Orchester bude sedieť na prízemí a publikum v lôžach Teatra Rossini. Dirigent Dmitrij Korchak naštuduje novú inscenáciu *La cambiale di matrimonio* v koprodukcii s ománskou Kráľovskou operou v Maskate, kde bude uvedená v januári 2021. Posledné predstavenie rossiniho festivalu bude premietané na Piazza del Popolo a streamované na internete. Na tomto námestí sa počas šiestich recitálov predstavia s orchestrom aj poprední rossiniho interpreti: Olga Pereťatko (9. 8.), Nicola Alaimo (10. 8.), Jessica Pratt (14. 8.), Juan Diego Flórez (16. 8.), trío buffo basistov v zložení Alfonso Antoniozzi, Paolo Bordogna a Alessandro Corbelli (18. 8.) a Karine Deshayes (19. 8.).

- **Deutsche Oper Berlin** uvedie inscenáciu Wagnerovho *Zlata Rýna* v 90-minútovej komornej verzii britského skladateľa Jonathana Dova. Účinkovať bude 22 hudobníkov a 12 spevákov, ktorých bude Donald Runnicles dirigovať na parkovisku opery. Prvé predstavenie pre 200 divákov sa uskutoční 12. 6.

- Vo veku 89 rokov **zomrela** 30. 5. v Toulouse popredná francúzska koloratúrna sopranistka **Mady Mesplé**.

Trblietavé kúzlo jej hlasu a impozantná technika z nej urobili jednu z najdôležitejších hviezd francúzskej opery. Debutovala na opernej scéne v Théâtre Royal de Liège ako Lakmé. Brahman-skú kňazku z Delibesovej opery spievala viac ako 140-krát. Mesplé debutovala v parížskom Palais Garnier v roku 1958 ako Sestra Constance v *Dialógoch karmelitánok* od Francisca Poulencu, s ktorého hudbou bola spojená dobrých tridsať rokov. Nezabudnuteľné zostalo aj jej koncertné vystúpenie v Poulencovom opernom monológu *La voix humaine* v 80. rokoch.

- Ako vzdanie úcty obetiam koronavírusu zahájilo **Lincoln Center** v New Yorku sériu nedeľných virtuálnych koncertov z domovov umelcov s názvom *Memorial For Us All*. Koncerty sa konajú od 3. 5. každú nedeľu o šiestej večer miestneho času. Prvý koncert tvorila kompilácia videí 16 hudobníkov tradičného jazzu, ktorí pod vedením Wyntona Marsalisa dištancne nahráli dve skladby – typickú newyorleánsku rozlúčku so zosnulými. Ďalšie koncerty odohrali napríklad violončelista Yo-Yo Ma, operný spevák Norm Lewis, muzikálová speváčka Kelli O'Hara či operná speváčka Ailyn Pérez. Počas koncertu bežia v tituloch videí mená obetí.

(rb)

Hudba s historickým odstupom alebo keď má korona sólo

Pandémia ochorenia COVID-19 ohrozila okrem ľudského zdravia a svetovej ekonomiky aj život v umení a kultúre. Na javiskách a koncertných pódioch mal od polovice marca sólo vírus ko-

rony. Zrušené boli premiéry i dlho plánované koncerty. Pandémia a s ňou spojené nariadenia zabráňujúce šíreniu nákazy sa stali pre dramaturgie umeleckých inštitúcií nevidanou

a historickou výzvou. Komorným vystúpeniam rozšíreným o rekvizity rúšok a dezinfekčných prostriedkov vytvorili prázdne hľadiská priam až hrozivú kulisu. Prinášame vám niekoľko fotografií koncertov poznačených sprísnenými hygienickými opatreniami, ktoré sa svojou kurióznosťou, spektakulárnosťou, a dúfame, že na dlhú dobu i svojou jedinečnosťou, bezpečyby zapíšu do dejín hudby. (rb)



Dôležitými rekvizitami hornísten **Českej filharmónie** a **Pražskej filharmónie** PKF pod taktovkou **Jakuba Hrůša** na benefičnom koncerte 25. 4. v Rudolfine boli rúška na zips. (foto: P. Chodura)

Harfistka Českej filharmónie **Jana Boušková** si na benefičnom koncerte 25. 4. zladila farbu i materiál rúška so šatami. (foto: P. Kadlec)

Len 200 divákov sa mohlo zúčastniť 3. 6. na koncerte hornísten **Bavorského štátneho orchestra**. Hudba zaznela v netradičných priestoroch mašínérie pod javiskom mníchovskej **Bavorskej štátnej opery**. (foto: W. Hösl)

Mozartovu *Gran partitu* v podaní trinástich členov **Stuttgartskeho štátneho orchestra** umiestneného v lôžach **Stuttgartskej opery** dirigoval šéfdirigent **Cornelius Meister** 1. 5. z rebriky v hľadisku bez publika. (foto: youtube.com/7operoper)

Hessenskê štátne divadlo vo Wiesbadene začalo ako prvé v Nemecku hrať v polovici mája predstavenia pred obecnstvom. Štyridsaťminútový piesňový recitál **Günthera Groissböcka** si vďaka uvoľneným obmedzeniam mohlo 18. 5. vychutnať najviac 200 divákov v rúškach, ktorí sa museli menovite vopred zaregistrovať a uviesť svoju adresu. (foto: instagram.com/staatstheater.wiesbaden)



Lesný požiar v hudobnej prírode

S violončelistom JANOM VOGLEROM, dlhoročným intendantom Drážďanských hudobných slávností, sme sa rozprávali v čase, keď bol naplno zaneprázdnený prípravou alternatívneho festivalového programu. Tak ako mnohé hudobné inštitúcie a udalosti, aj prominentný a medzinárodne uznávaný hudobný festival v saskej metropole preniesol svoje aktivity z dôvodu bezpečnostných nariadení proti šíreniu pandémie koronavírusu na internet.



J. Vogler nad strechami New Yorku (foto: musikfestspiele.com)

■ **Pán Vogler, 43. Drážďanské hudobné slávnosti ste museli odvolať iba štyri týždne pred ich začatím. V čase od 12. 5. do 12. 6. bolo naplánovaných 62 podujatí s 1 500 účinkujúcimi zo všetkých kútov sveta. Globálna pandémia koronavírusu všetko zničila. Aká je to pre vás skúsenosť? Čo to znamená pre vás osobne, váš tím, ale aj pre nás všetkých?**

Znamená to predovšetkým obrovskú stratu. Nejde iba o zrušenie festivalu, ktorý by vo svojom programe obsiahol široké spektrum hudby od Newyorských filharmonikov až po Stinga, bývalého speváka skupiny The Police, ale aj o totálne a radikálne umlčanie živej hudby na celom svete. Znamená to však i šancu. Po tomto „lesnom požiari“ sa „hudobná príroda“, a to som si istý, prederie späť s enormnou silou a vitalitou a hudba bude vznikať intenzívnejšie a s ešte väčšou láskou.

■ **Na tohtoročné 250. výročie narodenia Ludwiga van Beethovena sa pripravoval celý hudobný svet. Počas festivalu ste plánovali uviesť všetky jeho sláčikové kvarteta v podaní rôznych zahraničných hudobných telies. Mala to byť mimoriadne pekná časť festivalu. Je možné aspoň tento výpadok nejako kompenzovať či nahradiť?**

Samozrejme, že niektoré koncerty preložíme alebo nahradíme, to je tiež jedna z dobrých možností. Všetci súhlasíme s tým, že Beethovenovo jubileum bude rezonovať aj v roku 2021. Predovšetkým však pôjde o to, nájsť nové cesty komunikácie hudby, pretože COVID-19 nadlho zmení naše sociálne vzťahy.

■ **Ako ste toľkým hudobníkom na celej zeme guli odriekli zmluvné záväzky? Ako ste si poradili s obrovskými finančnými problémami? To sú predsa starosti, ktoré ste nemuseli ani vy, ani váš tím doposiaľ riešiť. Tušíte, čo nastane?**

Dôležitou úlohou je preniesť festival cez túto búrku a bilancovať podľa možnosti čo najmenšie straty. Snažím sa to robiť podľa možnosti strategicky a s citlivým a osobným prístupom ku všetkým partnerom. Cieľom je udržať všetkých štátnych partnerov, sponzorov i publikum v blízkosti festivalu a obrátiť ich pozornosť na budúcnosť.

■ **Ako sa cítite ako žiadaný violončelista, ktorý smie už týždne vystupovať iba v rámci štyroch stien vo vašom domovskom New Yorku? Čo robíte celý ten čas?**

Pre mňa osobne je to celkom zdravé. Môj otec



M. Wang a J. Vogler počas internetového podujatia Music Never Sleeps NYC (foto: archiv A. Schindler)

hovorieval, že by som mal ísť na pár dní do kláštora, pretože mu vždy prišlo zle, keď som mu rozprával o svojich projektoch. Mal pravdu. Teraz ostávam prvýkrát po rokoch niekoľko mesiacov na jednom mieste a získavam nové perspektívy – aj pre violončelo. Desiatročia som hral takmer bez prestávky. Pracujem na vylepšení svojej techniky, na novom repertoári, na nových aspektoch interpretácie, je to istý druh „voľného semestra“. Napriek tomu sa už teraz teším na prvý koncert po korone a na prvú skúšku.

■ **Východisko zo súčasnej situácie ste našli pre seba i pre iných hudobníkov. Vašou zásluhou sa koncom marca uskutočnil 24-hodinový maratón nazvaný Music Never Sleeps NYC. Zúčastnilo sa na ňom spolu sto newyorských hudobníkov. Vy ste sa predstavili so svojou manželkou, huslistkou Mirou Wangovou, vybrali ste si hudbu J. S. Bacha.**

Pod vami ležali prázdne ulice sužovaného mesta, ktoré doposiaľ nikdy nespalo... Aké myšlienky sa vám prehánali v hlave?

Snažil som sa povzbudiť našich spoluobčanov i kolegov. V čase, keď sa v New Yorku situácia vyostrovala, my sme hrali. Myslím, že to bolo dobré rozhodnutie. Pozerať sa v takejto situácii na správy v televízii vyvoláva iba viac strachu. Hudobníci mohli pomôcť sprostredkovaním emócií a dať ľuďom nádej. To sa nám s projektom Music Never Sleeps NYC aj podarilo. My sami sme museli ťažko pracovať – cvičiť, popasovať sa s úskaliaми prenosovej techniky, učiť sa novým veciam. Ale všetci sme pracovali na jednej veci a to nám robilo dobre.

■ **Čo robia teraz známi hudobníci v New Yorku? Nejedného poznáte osobne, ste s nimi v kontakte. Ako sa im darí z psychickej, ale aj materiálnej stránky? Pre mnohých iste nastala nová situácia...**

To je celkom rozdielne. Starosti mi robia mladí hudobníci, pre ktorých je táto situácia tvrdou skúškou. Žiadne koncerty, žiadny príjem, žiadny spoločenský život. Pre človeka žijúceho s rodinou je to ľahšie, má svoje okolie, svoj okruh ľudí. Korona nie je, žiaľ, spravodlivá, aj keď sa v podobnej situácii nachádzajú mnohí ľudia. Existujú veľké rozdiely a niektorí sa majú z rôznych dôvodov veľmi zle. Hudobníci v New Yorku sa snažia vzájomne si pomôcť a povzbudiť sa.

■ **Na jednej strane ste tohtoročné hudobné slávnosti v Drážďanoch odvolali, ale zároveň ste oznámili ich presun na internet. Pre publikum v obývačkách pripravujete ponuku živej festivalovej atmosféry. Ste**

iniciátorom akcie Music Never Sleeps DMF. O čo ide? A kedy sa to začne?

Bude to naozajstný hudobný ohňostroj. Svetoznámi umelci, ale aj mimoriadne talenty mladých hudobníkov z celého sveta, viac ako 70 umelcov počas 24 hodín, to je naozaj festival. Sme mimoriadne motivovaní priniesť nášmu publiku a všetkým ľuďom kus typickej hudobnej atmosféry festivalových Drážďan. (Online festival sa uskutočnil 16. 5. o 18.00 hodine stredoeurópskeho času prostredníctvom webu a Facebooku. Streaming sledovalo viac ako 220 000 divákov – pozn. red.)

■ **Na akú otázku by ste ešte rád odpovedali?**

Všetkým priateľom na Slovensku prajem zdravie a napriek dramatickosti tohto obdobia aj trocha humoru a optimizmu. X

Agata SCHINDLER

Hudba v núdzi

Toto je skutočný núdzový stav. Vy bojujete vo svojej krajine s pandémiou, zatiaľ čo my v Amerike zápasíme so systémom, ktorý je už niekoľko desaťročí nastavený tak, že pomoc sa na náklady mnohých a mnohých dostane len k niekoľkým. Tento stav je pre inštitúcie riadiace a usmerňujúce spoločnosť už taký normálny, ako sa debata o kritických – nie neznesiteľných – otázkach na túto tému stala všeobecne akceptovaným konsenzom. Deficity v štátnom rozpočte sú zlé, zhadzovanie bômb je dobré, montovať sa ľuďom do života je dobré, no pomôcť ľuďom trpiacim na následky týchto zásahov je zlé a pokrok sa meria tým, koľko nových apiek u nás vyprodukuje. Tento organizovaný konsenzus je všadeprítomný, takže v hmlie tohto núdzového stavu vzniká v snahe udržať veci pri norme permanentne absurdný a nekompetentný zmätok. Nový koronavírus vykoľajil spoločnosť z jej moderného životného štýlu. Spôsob, ako sa s touto situáciou vyrovnáť a ako sa vyhnúť prípadným telesným, mentálnym a ekonomickým útrapám, spočíva v uvedomení si faktu, že spoločnosť nemôže existovať cez plochy digitálnych obrazoviek či v konvertoch a re-produktoroch.

Hudba je bytostnou súčasťou spoločnosti. Názor, podľa ktorého nastal v prehistorických dobách spoločenský rozmach aj preto, lebo sa ľudia začali stretávať s cieľom spoločne muzicírovať, je solídny argumentom. Dnes hudba neexistuje. Áno, ľudia hrajú na hudobných nástrojoch a streamujú na internete, a áno, existujú tisíce videozáznamov živých vystúpení. Ale to nie je to skutočné. To posledné nemá ani štipku z filmu a to prvé ani len náznak koncertu. Sú to len dôkazy minulých udalostí bez akejkoľvek formy interakcie, bez vzájomne obohacujúcej komunikácie medzi umelcom a publikom, bez stelesneného tónu, ktorým by sa interpret priamo dotkol diváka. Sólista, ktorý žije na Zoome alebo Instagrame, je ako subatomárna častica v laboratóriu – izolovaný a vnímaný cez technologické rozhranie patriace do inej reality. Ako získame späť našu spoločnosť? Dr. Richard Bright (bývalý riaditeľ úradu, ktorý sa podieľa na vývoji vakcíny proti koronavírusu – pozn. red.) pred americkým kongresom zdôraznil, že získať vakcínu v priebehu najbližších dvanástich až osemnástich mesiacov je nanajvýš optimistická predstava. To je ale reálne iba v prípade, že by všetko perfektne fungovalo, čo by odporovalo zákonom univerza. Ak by sme však predsa len o rok získali vakcínu a zaočkovali ňou celý svet, znamenalo by to, že do júna 2021 by sa nemohli konať žiadne živé hudobné vystúpenia pred publikom.

Čo nám teda zostáva? Čo sa dovedy stane? Miest, kde sa dajú zohľadniť hygienické nariadenia pre obmedzenie rozširovania nákazy, je len veľmi málo. V New Yorku, v celosvetovom

hlavnom meste kultúry a najmä v centre jazzového sveta, sa nachádza najväčšie operné divadlo na svete ale aj obchod s hudobníkmi (momentálne zatvorený) v pivnici nájomného domu v Chinatowne, kde sa počas koncertov živej hudby zmesť nanajvýš desať ľudí vrátane hudobníkov a publika. Posledný segment takzvaného normálneho života, ktorý chce guvernér Andrew Cuomo znovu sprístupniť, je umenie a zábava. No bez účinnej očkovacej látky sa kultúrne udalosti nemôžu organizovať bez obmedzení: obsadiť maximálne 50 percent kapacity a zaistiť odstup medzi divákmi a hudobníkmi minimálne na šesť stôp. Tieto nariadenia sa schválili počas niekoľkých marcových dní, keď sa zistilo, že to, čo prišlo, je hrozné a skazonosné. Vzhľadom na vážnosť situácie sú veľkorysým riešením, no len ťažko realizovateľným.



Vyľudnené námestie Times Square v New Yorku (foto: V. Carvalho/dpa)

V praxi by tieto obmedzenia znamenali, že napríklad sála s kapacitou dvetisíc miest nemôže pojať viac než tristo osôb. Ekonomický aspekt takejto akcie by zostal otáznym. Jedinou možnosťou, ako pokryť náklady na organizáciu kultúrnych akcií, zostáva zvýšenie ceny vstupenky, čo pre väčšinu nášho obyvateľstva, okrem jedného percenta spoločensko-ekonomickej vrstvy, neprichádza do úvahy. V Amerike 21. storočia, ktorá je postavená na uspokojovaní rozmarov, túžob a obáv onoho jedného percenta obyvateľstva, to nie je vylúčené. Vonkajším efektom by bolo odkrytie fasád kultúrnych inštitúcií v poznaní, že v podstate existujú len pre potešenie vlastných členov predstavenstva, ktorí zároveň patria aj k ich najvýznamnejším finančným mecenášom. Takýto ekonomický model by však nebol trvalo udržateľný. Aj podpora každého jedného večerného predstavenia jednonpercentnými by mala svoje limity, a tak je lacnejšie držať dvere pod zámkom. To platí prinajmenšom pre inštitúcie ako Lincoln Center for the Performing Arts, ktoré postavili snaživí byrokrati pre potešenie plutokratov. Čo však s jazzovými klubmi ako

Village Vanguard, Smalls, IBeam? Ich ekonomicky neistú situáciu manažovali vždy tak, že ľudí usádzali k stolom ako v preplnenom metre počas dopravnej špičky. Mnohí vyčistili medzi setmi celý klub, aby mohli predať vstupenky ďalšej skupine obecnosti.

Môže však Vanguard vpustiť 20 divákov, keď musia byť od seba vzdialení na šesť stôp? Vyčistia a vydezinfikujú pred ďalším setom celé zariadenie klubu? Zruší Smalls vždy druhý set a neskorovečerné jam session, vypýta si 50 dolárov za vstupenku a nechá bar zatvorený?

Je jedno, či to je jazzový klub, Carnegie Hall alebo bar, v ktorom hrali kapely živú hudbu, sólové koncerty budú ešte veľmi dlho jediným typom vystúpenia. Najbližšie obdobie uvidíme a zažijeme mnoho klaviristov či pesničkárov s keyboardom alebo gitarou. Menej spevákov,

pretože ten, kto sústredene vytláča zo svojich pľúc do sveta vzduch, je momentálne nebezpečný. S operou nepočítajte rozhodne do jesene 2021. Radšej si zvyknite na väčší priestor medzi účinkujúcim a publikom. Ak sa vám podarí usadiť 20 divákov na jedného klaviristu, môžete si dovoliť vyhradiť polovicu takého priestoru pre koncert so spevákom? A zaplatiť hudobníka, personál a účty?

Teoreticky áno. Tam vonku stále koluje dostatok peňazí, žijeme v bohatej krajine. Dost bohatej na to, aby schválila 27-miliónovú dotáciu pre Clay Lacy Aviation, firme prenájomajúcej súkromné lietadlá. Dotácie nie sú pôžičky, nemusia sa splácať. Najviac hudobných grantov čerpajú v New Yorku Metropolitan opera a Newyorskí filharmonici. Za tieto peniaze sa tu budúci rok vyprodukuje len veľmi málo umenia. Zdá sa, že najbližšie mesiace udržia umenie pri živote malé lokality a sóloví hudobníci sami – ak to bude v ich silách. Ale to nie je žiaden „big deal“, je to iba 99 percent z nás.

George GRELLA

(z angličtiny preložil **Robert BAYER**)

Mozartův koncert pro klarinet a orchestr je geniální

Světznámý rakouský klarinetista WENZEL FUCHS je dlouholetým členem Berlínských filharmonií, významný sólista a hudební pedagog. S komorním orchestrem Wien – Berlin se představil i na koncertech v Bratislavě. Naposledy vystoupil v rámci online komorního festivalu Berlínské filharmonie 9. 5.

■ Od roku 1993 jste sóloklarinetistou Berlínské filharmonie. Jaký na vás učinil dojem nový šéfdirigent Kirill Petrenko?

Petrenko je velký dirigent, který k provedení skladeb přistupuje až intimně. Má světovou proslulost a otevřenost. K hudbě přilne na sto procent a až do poslední sekundy se snaží o výsledek, který si předsevzal. Je vynikající hudebník a má skvělou techniku. Když orchestrální hráč vidí před sebou tak ambiciózního a intenzivního dirigenta, který se dostává při interpretaci díla do nitra skladby, nemůže jeho snahu bojkotovat, musí s ním jen spolupracovat. Hraji s ním velmi rád. Letošní sezona byla našim společným začátkem a věřím, že tak budeme fungovat i dál, což by mohlo být šťastné.

■ Na jaký typ klarinetu hrajete?

Hraji na klarinet s německým systémem zn. Herbert Wurlitzer a rád používám vídeňskou hubičku, která mi připomíná má studijní léta na Universität für Musik und darstellende Kunst v rakouské metropoli. Kdybych ovšem měl posuzovat hru různých klarinetistů, nedomnívám se, že je důležité, zda hrají na nástroj s francouzským nebo německým systémem. Zásadní je, jak klarinet zní, jakou hudební představu má interpret a zda se snaží pochopit a vystihnout záměr skladatele.

■ Pro své jarní sólové vystoupení se Symfonickým orchestrem hl. m. Prahy FOK jste nastudoval Koncert pro klarinet a orchestr A dur KV 622 Wolfganga Amadea Mozarta. Jak vnímáte skladbu a jak se vám spolupracovalo s orchestrem?

Cítil jsem během hraní díla dialog a vzájemnou komunikaci mezi mnou, šéfdirigentem Pietarim Inkinenem a FOK, což se mi líbilo. Jsem rád, že skladba zněla jasně i v pianissimu. Spolupráce byla výborná, orchestr byl pozorný, přirozeně, flexibilně a rychle reagoval. Koncert je psán pro basetový klarinet, na který také někdy skladbu hrají, podle příležitosti nástroje střídám. Dílo je tak geniální, že se nesmí při interpretaci nijak měnit. Skladatel složil sólový part jak zpěvný hlas, a proto jsem upřednostnil v přednesu cantabile. Možná se snažím o jemné proměny, zvukem či náladou s ohledem na plný sál, jak nástroj zní. Vždy sleduji záměr skladatele a snažím se naplnit jeho představu, čemuž přizpůsobuji i zvuk. Smetanova síň Obecního domu zní velmi pěkně.

■ Hrajete s různými komorními soubory. Co plánujete nového v nadcházející době?

Založili jsme nový soubor Adlon Oblige Ensemble, jeho členy jsou sopranistka Nina Adlon, houslista Wilfried Strehle, já a pianista Pavel Kachnov. Ve Vídni jsme natočili nové CD, na které jsme zařadili např. díla W. A. Mozarta, F. Schuberta, R. Schumanna a M. Brucha. Vyjít by mělo na sklonku sezony. Komorní hudba je pro mne velmi důležitá, protože hráči se při interpretaci učí poznávat intimitu skladby.



W. Fuchs (foto: archiv W. Fuchsa)

■ Jste dlouholetým vysokoškolským pedagogem. Nejdříve jste zastával post profesora na Hudební univerzitě Hannse Eislera v Berlíně a stal jste se hostujícím profesorem na Geidai univerzitě v Tokiu a čestným profesorem na Konzervatoři v Šanghaji. Od roku 2015 působíte také na proslulém Mozarteu v Salcburku. Jak vnímáte stále náročnější požadavky na studenty?

Na Hudební univerzitě Hannse Eislera v Berlíně jsem byl profesorem v letech 2008–2012, ale protože jsem v Německu nemohl zastávat dvě pozice na plný úvazek, který mám stále v Berlínské filharmonii, měl jsem na vysoké škole jen částečný úvazek. V Salcburku jsem od roku 2015 a profesorský post mám již na plný úvazek. Mozarteum je nádherná vysoká škola, která má i krásnou lokalitu na Tržním náměstí přímo naproti rodného domu W. A.

Mozarta. V Rakousku jsem zpravidla dva až tři dny v týdnu a je pro mne velmi výhodné, že mezi Salcburkem a Berlínem jsou často během dne přímé letecké spoje. Kontrast světových lokalit, rakouského maloměsta a německého velkoměsta se mi moc líbí. Ke své výuce jsem dostal i asistenta, takže studenty máme stále pod kontrolou, co se týče rozvoje jejich talentu, schopností a dovedností.

Ať už jsem na Geidai univerzitě v Tokiu nebo na Konzervatoři v Šanghaji nebo na Mozarteu v Salcburku, jsem svědkem rozvoji mnoha nesmírně talentovaných nastupujících profesionálů. Když jsem hrál v New Yorku, dostal jsem pozvání od Charlese Neidicha, profesora hry na klarinet na Juilliard School of Music, který chtěl, abych na škole vedl několik lekcí pro studenty. Samozřejmě, že jsem rád jeho pozvání přijal.

Kvalita studentů je stále lepší a adeпти, kteří jsou již připraveni nastoupit do orchestrů, jsou technicky na vyšší úrovni než předchozí generace. Vzhledem k faktu, že vynikajících orchestrů ve světě není mnoho, musí řada skvělých hráčů fluktuovat. Současná situace není pro ně vůbec snadná.

Pedagogové v oboru hry na klarinet na prestižních vysokých školách se znají po celém světě. Jsem s nimi ve spojení i přes sociální síť. Věřím, že i pedagog se může od mladých lidí inspirovat a konfrontovat staré zkušenosti s novými impulsy. Jsem přesvědčen, že člověk musí jít s dobou. Baví mne se s nimi osobně setkávat a vyměňovat si názory.

■ V rámci velkolepé mezinárodní přehlídky Wiener Festwochen 2005 jsem navštívila 8. 5. ve Velkém sále vídeňského Konzerthausu koncert, na kterém společně vystoupili hráči Berlínské a Vídeňské filharmonie za řízení sira Simona Rattlea. Společný program se konal i v Berlíně, kde si dirigent velkou hudební událost nadělil ke svým padesátým narozeninám. Jednalo se ovšem o dlouholeté přání legendárního dirigenta Herberta von Karajana, spojit dvě slavná tělesa. Jak jste tehdy vše prožíval? Od té doby se již společný koncert neuskutečnil...

Jednalo se o monstrózní koncert, který se vzhledem k vysokému počtu hráčů nemohl konat v Musikverein, ale v Konzerthausu, kde však i poslední pulty první skupiny houslí museli sedět v lóži... Zázitek z koncertu byl neuvěřitelný, spektakulární a přátelský. S radostí jsem hrál na postu sóloklarinetisty. Velmi nás bavily i společné zkoušky. Program byl otevřen *Fantazií na téma Thomase Tallise* pro smyčce Ralpa Vaughana Williamse a završen *Symfonií č. 6 a moll* Gustava Mahlera. Krásně jsme si užili koncert i oslavy po jeho skončení. Možná by byl Kirill Petrenko nakloněn podobné myšlence, zopakovat společný koncert. Nápad je dobrý a určitě by udělal všem radost. ✕

Markéta JÚZOVÁ

JUBILEUM

„Slovensko je moje a milované“

Medzi výrazné osobnosti česko-slovenských vzťahov v hudbe patrí aj operná a operetná sólistka, sopranistka, koncertná umelkyňa a vokálna pedagogička ELIŠKA PAPPOVÁ, rodená Nováková (1940), ktorá sa 4. 5. dožila významného životného jubilea. Šesť desaťročí profesijnej činnosti naplnila 34 rokmi pôsobenia v divadlách na Slovensku a 26 rokmi pedagogickej práce v Česku.

Ako päťročnú ju otec Gustáv Novák, flautista v opernom orchestri, vzal po prvýkrát na operné predstavenie. Magický svet tónov, hra svetiel, ktorá odkrývala čaro kulís i kostýmov sólistov, ju hneď nadchli. Citlivej detskej duše sa dotýkali životy postáv vytvorených na opernom javisku – okrem iných aj sopranistkou Věrou Heroldovou.

Vysokoprofesionálni a nároční pedagógovia Vyššej hudobno-pedagogickej školy Zdeňka Nejedlého v Ostrave nešetřili pri odovzdávaní teoretických a praktických skúseností sily ani čas. Nečudo, že Eliške Novákovej chýbala motivácia pre ďalšie štúdium a radšej sa rozhodla nastúpiť do spevoherného súboru DJGT v Banskej Bystrici. Už 9. 7. 1960 sa tam predstavila v úlohe Barče v Smetanovej opere *Huďička* pod dirigentským vedením Josefa Kuchinka, ktorý ju viedol už počas štúdia. Na pozvanie dirigenta Antona Buranovského prijala angažmán do Spevohry DJJ v Prešove, kde pôsobila až do roku 1974. Nároky pri príprave inscenácií operiet, muzikálov i hudobných komédií boli pre ňu novou výzvou. Publiku na východnom Slovensku sa predstavila i prostredníctvom zájazdových predstavení a vystúpeniami na koncertoch, v ktorých uplatnila piesňový repertoár z čias štúdií. V prešovskom DJJ našla aj svoju celoživotnú lásku, člena tamtojšej činohry Františka Pappa. Hudobno-zábavné žánre kládli na sólistov rozdielne výrazové a technické nároky, ako vokálne, tak aj činoherné. Všetky tituly sa uvádzali v slovenčine a tú si rodáčka z Ostravy-Zábřehu musela vytrvalo cibriť, pretože kritika bola k jej výslovnosti nemilosrdná. Vybudovala si operetný repertoár rolami v dielach Straussa, Lehára, Offenbacha, Frimla, Zelleru, Kálmána a ďalších. Zo slovenskej operetnej tvorby boli zastúpené diela Dusíka (Kráľovná v *Dvornej lóži*, Anička Kolárová v *Hrnčiarskom bále*) i Jurovského (Anka vo *Vetri od Polany*).

Postavy ako Giovanna Ciaretti, Dana Radová, Claudia, Liza Doolittleová, Lois Laneová, Rachel či Irena Molloyová umožnili Pappovej rozvinúť špecifickú škálu vyjadrovacích prostriedkov muzikálu.

Lyrický soprán, speváčka i herečka akribia pretavené do úspešného naštudovania postavy Márie Anny Elisy v Lehárovej operete *Paganini* vyniesli Elišku Pappovú na piedestál nefalšovanej operetnej primadony.

Angažovaním v košickom ŠD z podnetu Ladislava Holoubka si začala Pappová plniť svoj detský sen: „Predsa chcem spievať a žiť život

operných postáv.“ Je pravdou, že pre jej lyrický soprán nebola vtedajšia dramaturgia veľmi priaznivá. Profesorka Drahomíra Dubsá rozvíjala výnimočný rozsah študentky nielen z technickej stránky, ale i upevňovaním nižšej hlasovej polohy. V postavách opier Verdiho (*Aida*, *Nabucco*, *Trubadúr*, *Don Carlos*, *Dva ja Foscariovci*, *Sila osudu*), Pucciniho (*Madama Buterfly*, *Tosca*, *Manon Lescaut*), Smetanu (*Preda-*



E. Pappová (foto: Janáčkov konzervatórium Ostrava)



Ako Barča v Smetanovej Huďičke, 1961 (foto: archív)

ná nevesta) i Dvořáka (*Rusalka*) vyrástla Eliška Pappová na opernú primadonu. Operná kritička Lýdia Urbančíková sa o jej operných kreáciách vyjadrila: „Vytvorila postavu ženy so širokým spektrom citového života, milujúcu, vášnivú, slabú a súčasne vzdorujúcu, s mnohými nuansami pri prechode do inej psychologической polohy, s obdivuhodným zjednotením hereckej a speváckej zložky, nevynímajúc pohybovú stránku... Lyrické pasáže v jej podaní uchvátili rovnako ako dramatické alebo recitatívne. Pappová dokázala, že je veľkou speváčkou.“ Eliška Pappová, speváčka a herečka výborná, muzikálna, s vervou pracujúca na každej postave, prichádzala na skúšky vždy pripravená. V umeleckej práci dokázala gradovať a perfektne finišovať. Neúmerne sa predlžujúca rekonštrukcia historického divadla v Košiciach (1987–1994) ju doviedla k úvahám o ďalšom smerovaní jej umeleckej dráhy. Po epizóde hlasovej pedagogičky v Collegiu Technicu v Košiciach prijala v roku 1986 externé pedagogické miesto na konzervatóriu v Košiciach. Tu ožili spomienky na roky štúdia pod vedením takých osobností, akými boli Ján Šoupal, Josef Kubenka, Jindřich Neuwirt,

JUDr. František Králíček, Jiří Herold a dirigenti Ivo Jirásek či Josef Kuchinka.

Rodičia z nej chceli mať učiteľku. Pri práci na javisku si začala viacej uvedomovať technicko-umelecké nuansy vokálnej interpretácie, ktoré teraz sprístupňovala svojim žiakom.

V Košiciach k nim patrili aj sopranistka Klauďa Dernerová a operná historička a kritička Michaela Mojžišová.

V septembri 1994 sa Pappová vrátila na Janáčkovu konzervatóriu do Ostravy. Ešte 23. 9. toho roku hosťovala ako Abigail na verejnej generálke v obnovenom košickom divadle. Hlas Elišky Pappovej zaznel poslednýkrát pod tamojšou lunetou a skvostným lustrom v Pucciniho *Toske* na počesť J. E. Jozefa kardinála Tomka v roku 1995. V tom istom roku uzavrela aj svoju koncertnú činnosť rozlúčkovými vystúpeniami so slovami: „Javisko patrí mladosti.“

Na ostravskom konzervatóriu učila do roku 2013. U žiakov si rýchlo získala prirodzený rešpekt i uznanie a stala sa vyhľadávanou pedagogičkou spevu (v praxi zaujali o. i. Martina Šnytová, Jana Doležilková, Nicola Proksch). Zvlášť po úspechu Jana Martiníka, ktorý v roku 2009 získal na svetovej súťaži BBC Cardiff Singer of the World cenu v kategórii „Pie-seň“, sa Eliška Pappová stala externou pedagogičkou na Katedre sólového spevu Ostravskej univerzity, kde pôsobí dodnes.

Eliška Pappová dnes rozdáva a trpezlivo odovzdáva svoje bohaté vokálne interpretačné a herecké skúsenosti zo štúdia opier, operiet, muzikálov i hudobných komédií s psychologickým citom. Štúdium piesňovej literatúry rozšírila aj o tvorbu slovenských skladateľov. História hudobno-dramatického divadla obohatila Eliška Pappová naštudovaním 37 operných postáv a 92 rolí operetných, muzikálových a hudobných komédií, ktoré stvárnila vo viac ako 2 200 predstaveniach a v množstve koncertných vystúpení. Pôsobila aj v rámci výchovných projektov a ako členka porôt.

Silvia FECSKOVÁ

Hudba je celý môj život

„Nie som človekom, ktorý túžil po nejakej veľkej kariére... Mne sa iba podarilo vyplniť medzeru.“



(foto: archív)

Na nedávno zosnulú legendu poľskej hudby KRZYSZTOFA PENDERECKÉHO si spomíname v komentovanom prepise výberu z rozhovoru, ktorý s ním pre Slovenskú televíziu nakrútila muzikologička, televízna scenáristka a režisérka Eva Holubánska-Bartovičová pred otváracím koncertom festivalu Melos-Étos 7. novembra 1999.



Tento rozhovor patrí k najzaujímavejším, ktoré sa mi podarilo počas mojej vyše tridsaťpäťročnej mediálnej kariéry získať. Ďakujem všetkým, ktorí mi ho pomohli uskutočniť. Nevznikal vôbec jednoducho. Bolo to veľmi zvláštne. Z dnešného pohľadu až nezvyčajné. Aj tá doba, tie roky... Asi desať rokov po tzv. nežnej revolúcii sme ešte mohli slobodne, podľa vlastného uváženia tvoriť aj na televíznej obrazovke umenie alebo ho propagovať. Prinášať ozajstné hodnoty pre ľudí. Podarilo sa mi vtedy navrhnúť a spo-

ločne s rozhlasovým kolegom Andrejom Zmečkom vyprofilovať prestížny cyklus Fragmenty umenia. Bol o hudbe, aj o výtvarnom umení a multimedialných súvislostiach. Cyklus bol tri razy zrušený a znovu obnovený, no podarilo sa nám v ňom zachytiť dnes už vzácnu exkluzivitu. Patrí k nim aj film o otváracom koncerte festivalu Melos-Étos 1999 s Krzysztofom Pendereckým. Vtedajší členovia festivalového výboru Slávka Ferenčová a Ivan Marton ma ešte rok pred bratislavskou

premiérou Pendereckého Creda upovedomili, že plánujú jeho uvedenie aj s osobnou účasťou autora. Odvtedy sme to nakrúcanie pripravovali. Podmienkou bolo oznámiť mi včas termín, aby som vedela zabezpečiť výrobu v televízii a aspoň krátky rozhovor s maestrom. To sa ukázalo ako problém, lebo on vraj rozhovory zásadne nedáva. Vybavovalo sa to asi trištvrte roka cez Pendereckého manažment a nevedeli sme, či úspešne, alebo nie. A ja som si nevedela vôbec predstaviť, ako prinesiem obsiahlejší mate-

riál, aspoň 8- až 10-minútový blok do magazínu *Fragmenty umenia o premiére diela na festivale bez rozhovoru s Krzysztofom Pendereckým, ale aj bez ochoty orchestra Slovenskej filharmónie účinkovať bezodplatne viac než 30 sekúnd, čo je medzinárodná právna norma na spravodajský šot.*

Napokon sa to podarilo. Bol to doslova zázrak. Predtým som ešte organizátorom festivalu posielala svoj profesijný životopis s filmografiou i dovtedajšími oceneniami. Manažment Pendereckého potvrdil, že maestro nám bude k dispozícii presne od 13.00, hneď po skončení generálky. Venuje nám hodinu času na rozhovor a môžeme neobmedzene nakrúcať aj na generálke.

■ Čo vás ku komponovaniu inšpiruje?

Myslím, že nie je potrebná nejaká špeciálna inšpirácia, pretože za tie roky som sa naučil zapisovať to, čo je v mojich predstavách. Chcem, aby moja hudba bola čo najviac nezávislá, ale predstavivosť treba podnecovať. Píšem hudbu od svojich najmladších rokov. Bol som celkom malý, keď som začal komponovať, mal som osem, či dokonca sedem rokov. Takže hudba – to je môj celý život.

Mal som šťastie, že v 50. rokoch, v päťdesiatomdeviatom, som ako úplne neznámy študent kompozície poslal na súťaž tri skladby a všetky tri dostali ocenenia. Tak sa vlastne moje meno objavilo zo dňa na deň. Potom prišli uvedenia na Varšavskej jeseni. A okrem toho, to je veľmi dôležité, som vlastne vyplnil istú medzeru, obzvlášť po tom období „šalejúcej“ avantgardy. Nikto nepísal oratóriá – okrem Messiaena. To už bola mŕtva forma. A takmer nikto, vlastne nikto... už nepísal symfónie. Po Bartókovi, Stravinskom bolo veľmi náročné vrátiť sa k symfonickej forme. A ja som mal na to odvahu. Potom to urobil

to vzrušujúce, pretože nič sa nedalo zopakovať, nebol čas. Museli sme presne vedieť, čo chceme. Ako čo komponovať, aby sme nič neštylizovali a bez chýb autenticky nasnímali. Príchod maestra sme zvládli, dokonca aj nastupovanie do starobylého výťahu v Redute, cestičku úzkymi chodbami do dirigentskej miestnosti... Tam už skúšali sólisti Marta Beňačková a Radosław Żukowski. Dovoľujú nám nakrúcať skúšanie niektorých pasáží spoločne s maestrom. Ten predváža svoju predstavu frázovania. Poľský basista viac ráz opakuje, kým to nie je dokonalé...

■ Skladateľské vzory, vplyvy...?

Ak by som mal vymenovať povedzme troch skladateľov, ktorí okrem iného bezprostredne ovplyvňovali moju hudbu, bolo by to veľmi ťažké... Je to prirodzene Bach, potom Beethoven... A ešte Wagner. Ten, ktorý v Poľsku nebol práve populárnym skladateľom. Ja sám som Wagnera objavil až v čase, keď som už býval v cudzine. Bol som jeho hudbou fascinovaný. Možno odtiaľ, z tej fascinácie Wagnerom, Brucknerom, pramení môj návrat k veľkej symfonickej forme. Títo skladatelia ma ovplyvnili. A čo sa týka Bacha, mám na mysli skladby ako pašie, bez Bacha by nemohli vzniknúť ani moje Pašie. To je jasné.

Presne o deviatej sa začína generálka. S orchestrom Slovenskej filharmónie, mnohopočetným Krakovským filharmonickým zborom, Bratislavským chlapčenským zborom a piatimi vokálnymi sólistami: Adrianou Kohútovou, Janou Valáškovou, Martou Beňačkovou, Adamom Zdunikowským a Radosławom Żukowským. Obrovské množstvo muzikantov na pódiu, ba aj v pravej uličke pri sedadlách. Len s námahou sa kameraman Maroš Roll presúva tak, aby nikoho nerušil a získal čo najlepšie zábery. Už predtým sme si povedali, kde by mohol stáť a dohodli sa aj s hráčmi orchestra.

■ Poľská kompozičná škola...?

Nebol som nikdy v nijakej skupine skladateľov. Povojnová poľská kompozičná škola, prirodzene, existovala – tak koncom 50., v polovici 60. rokov. Potom sa však naše cesty rozišli. Každý išiel úplne inou cestou. Ja som šiel inou, Lutosławski inou, Baird taktiež.

Tie spoločné tendencie, to sú 50. roky, keď sme vytvárali, tvarovali hudobný jazyk, prirodzene, že vychádzajúci najmä z avantgardy Západu. Aj Lutosławski, ktorý predtým, v 50. rokoch písal hudbu v štýle Bartóka, neskôr náhle začal písať úplne inú hudbu. To isté sa stalo so mnou. Bol som vychovaný na inej hudbe, na „klasickej“.

Od začiatku, myslím si, že tak od 60. rokov som hovoril, že musíme vytvoriť akýsi univerzálny hudobný jazyk. Až maniacky som to opakoval. Ten chaotický jazyk avantgardy, ktorý bol potrebný na vytvorenie niečoho nového, nebolo možné naďalej udržiavať. Pretože, jednoducho povedané, avantgarda – to sú roky päťdesiate, začiatok šesťdesiatych. Neskôr to už bolo iba epigónstvo. Tí, ktorí prišli po nás, potom všetko už iba opakovali. Nestalo sa nič dôležité – aspoň sa mi tak zdá – už potom v rokoch sedemdesiatych či osemdesiatych.

Po skončení generálky nás maestro požiadal o chvíľu strpenia, potreboval si vydýchnuť. My sme čas využili na prípravu záberu rozhovoru. Zakomponovali sme kameru na pódium, nainštalovali stoličku, kde mal maestro sedieť, nasvietili to miesto. Aby sme sa potom už nezdržovali, lebo hodina na rozhovor uplynie veľmi rýchlo. S kameramanom sa dohadujeme, že bude počas otázok meniť len šírky záberov, teda strieďať detaily s polodetailami maestravej



aj Lutosławski, ale až po mne. Takže, v širšom poňatí sú moje korene vlastne silno zasadené v „klasickej hudbe“.

7. november 1999. Hneď ráno, už krátko po siedmej, inštalujeme techniku, skúšame si komponovanie záberov na nábreží a pri zadnom vchode do Reduty. So Slávkou Ferencovou sme dohodnuté, že hneď ako vyzdvihne maestra na recepcii Hotela Devín, prezvoní ma, aby sme zachytili aj ich príchod. Bolo

Kvôli plynulému zvuku nevypína kameru, aby sme vedeli pri zostrihu uplatňovať ucelené hudobné ukážky. Toto sa ukazuje ako výhodné riešenie, keďže jednotlivé konkrétne frázy sa potom môžu vo finálnej strihovej skladbe kombinovať aj so zábermi z koncertu či z dirigentskej miestnosti. Už viac ráz predtým som tento postup použila. Vyžaduje si hudobnú erudíciu nielen režiséra, ale aj strihového majstra a je dosť náročný na skúsenosti, hudobný sluch, pamäť i čas...

tváre, prípadne polocelok, teda záber asi po jeho pás. Mám pripravených vyše päťdesiat otázok, od odborných až po úplne jednoduché, takpovediac ľudské.

■ Hranice slušnosti, ciele umenia, poslanie umelca...

Povedal by som, že v umení nie je možné pokračovať isté hranice slušnosti, či zneužívať svoj talent na – jednoducho povedané – zlé ciele. Aj ja by som predsa mohol písať popu-



→ lárnú hudbu alebo viac hudby k filmom. Neraz, keď ma oslovili z Hollywoodu, aby som skomponoval filmovú hudbu, som ponuku odmietol. Pretože, to sa už prechádza na inú stranu, z ktorej potom niet návratu.

Okrem toho, umelec nesmie klamať. Myslím tým, že skladateľ nesmie písať hudbu, ktorú iní očakávajú. Trebárs aj kritici. Odo mňa napríklad očakávali, aby som bol vždy avantgardný. A ja som povedal nie! Komponujem hudbu a snažím sa všetky tie elementy avantgardy, ktoré som napokon aj vytváral, použiť vo svojich kompozíciách. Ale hudba musí byť verná istému ideálu, v ktorý veríte. Ja verím jednoducho v čistotu hudby.

Napísal som okolo sto kompozícií. Prirodzene, nie všetky sú známe. Z tých najznámejších to je napríklad žalospev *Obetiam Hirošimy*. To je hudba absolútna, nie žiadna ilustratívna. Neskôr som napísal aj skladbu s poslaním – keď už je o ňom reč – tou bolo *Polské requiem*. Ale to bola výnimočná situácia. Súvisela s počiatkom Solidarity v Poľsku, a to bolo veľmi silné hnutie. Zdalo sa mi, že v tej situácii nemôžem

materčine, teda v poľštine. Všetky otázky som vopred dala preložiť televíznej kolegyni Beáte Felovej, ktorá študovala v Poľsku, bola kunsthistoričkou a pracovala v redakcii programov zo zahraničia. Bola poctená a sama sa ponúkla, že otázky mu môže aj klásť, aby som sa ja mohla viac sústrediť na réžiu.

■ **Budúcnosť hudby, evolúcia...**

Nie som prorokom, ani futurologom. Futurologia napokon aj tak utrpela porážku. Nikto napríklad nemohol predpovedať pád komunizmu, však...? A boli veľkí vedci. Nikto to nepredvídal. To isté platí pre hudbu. Nikto nemôže predpokladať moment, keď sa hudba „otočí“ na inú stranu. Keď som – ako veľmi mladý človek – začal pracovať v elektroakustickom štúdiu, myslel som si, že toto bude budúcnosť hudby. Veril som tomu, ale dnes už nie. Sú to iba zvuky, ktoré človek vytvoril pomocou techniky. Vtedy som si myslel, že za dvadsať-tridsať rokov budú orchestre iba múzeom. Našťastie som nemal pravdu.

Nástroje, hudobný inštrumentár... My, skladatelia, čo sme takmer už jednou nohou v 21. storočí, používame hudobné nástroje skon-

inšpirujúcim. Niektorí dokonca písali omše bez Kréda. Ja som do textu niečo dodal, napr. z Apokalypsy a aj texty z liturgie Veľkého týždňa preto, aby bol ten text zaujímavejší aj literárne. A napokon som rezignoval na omšu a rozhodol sa napísať Krédo ako samostatné dielo.

Kompozíciu Credo pre päť sólistov, detský zbor, zmiešaný zbor a orchester skomponoval Krzysztof Penderecki v rokoch 1997–1998. V roku 2001 získal za dielo Cenu Grammy. Uvedenie skladby na otváracom koncerte Melos-Étos 7. novembra 1999 bolo jeho slovenskou premiérou.

■ **Viera...**

Viete, myslím si, že v niečo treba veriť. Život človeka, ktorý neverí v nič, je prázdny životom. Treba veriť napríklad aspoň v spasenie. To je jedno, v akej to bude forme. Ale nejaký cieľ je potrebný.

Ak človek robí dobré skutky, tak to robí aj preto, že taký je kódex konania kresťana. Ale aj preto, že bude mať za to niekedy nejakú odplatu, že sa mu to vráti. Aj to je veľmi dôležité...



stať povedľa diania, tak som sa snažil svojou hudbou vyjadriť k udalostiam, k tomu, na čej strane stojím.

Poľsko bolo vo výnimočnej situácii. Po roku 1956 sme vlastne nezažívali represálie. Tie prišli až neskôr, v krátkych obdobiach. Azda viac v spisovateľskom prostredí, ale hudby sa až tak veľmi nedotýkali. Hudba bola slobodná. My, Poliaci, sme vždy boli buričmi, nikdy sme tak celkom nepodľahli režimu. Bola to práve Varšava s festivalom Varšavská jeseň, ktorá bola tou mekkou, kam prichádzali všetci Slováci, Česi, Rusi či Bulhari, aby počúvali hudbu, ktorá sa u nich nehrala. Pretože práve tam sa nadväzovali kontakty so západnými skladateľmi a mohli sme si vymieňať názory, partitúry. Úloha Poľska v tom období bola veľmi dôležitá.

Celý rozhovor s Krzysztofom Pendereckým trval presne hodinu. Nebolo možné sa počas neho dohadovať a vymýšľať nejaké tvorivé postupy alebo nové otázky. Trvala som na tom, aby maestro odpovedal vo svojej

štruované pred 200-300 rokmi, však? Technika urobila taký pokrok, že pristávame na Mesiaci, ale tie hudobné nástroje tu boli už pred storočiami. Takže sa domnievam, že evolúcia v hudbe môže nastať iba prostredníctvom nového inštrumentára. Ale elektronika nie je východiskom. Musí tu byť jednoducho človek, ktorý dokáže hrať.

■ **Náboženská hudba, Credo...**

Prirodzene, že to súvisí so skutočnosťou, že pochádzam z veľmi veriacej rodiny. Ale okrem toho som písal tú hudbu napriek dobe, veď predsa v 50. rokoch religiózna hudba nebola veľmi populárna. Bola priam zakázaná. Aj práve preto som sa o túto hudbu začal zaujímať.

Povedal by som, že moja hudba je adresovaná dobrému koncertnému publiku, ktoré rozumie klasike: hudbe klasicizmu a romantizmu. História kompozície *Credo* začala písaním omše. Urobil som skice iných častí, a prsto, obchádzal som Krédo, pretože Krédo je takým strohým textom. Pre skladateľa nevelmi

To, v čo by som chcel veriť, a čo aj píšem, je presvedčenie, že musí byť nádej. Že život sa nekončí iba tvrdením, že existuje niečo iracionálne..., neviem presne v akej podobe. Určite nie v takej, ako nás to kedysi učili z katechizmov. Musí byť akási nepretržitosť, nejaká následnosť...

Väčšinu otázok z rozhovoru sme so strihovou majsterkou Štefániou Klempovou pri finalizovaní na zostrihu odstrihávali, aby bolo viac času na uplatnenie Pendereckého výpovedí. Ale asi v druhej tretine filmu, kde maestro odpovedá veľmi priamo, niekedy aj stručne, to už nešlo. Bolo potrebné otázky vo zvuku ponechať. A tak vznikla aj zaujímavá mozaika pestrých výpovedí o vŕšeličom...

■ **Je podľa vás dôležité zabezpečovať pre umeleckú tvorbu podmienky, povedzme, existenčné?**

Nie vždy. To by tým pádom napríklad Amerika musela mať najlepších skladateľov. Alebo Anglicko. A nemajú. S podmienkami tvorba nesúvisí až tak veľmi. Často práve v krajinách,

čo majú ťažkosti, vzniká veľké umenie. Napríklad povojnové umenie, špeciálne hudba, ktorá vznikla v strednej Európe...

■ **Ste spokojný s podmienkami, ktoré máte pre tvorbu?**

Ja si sám tie podmienky vytváram. Okrem komponovania sa zaoberám aj inou činnosťou. Napríklad dirigujem. Veď predsa aj žijem, a aby som ako skladateľ nemusel stále písať len na objednávky, som aj dirigentom. Vtedy mám tú voľnosť. Môžem dielo tvoriť napríklad aj rok namiesto dvoch mesiacov. Chcem, aby moja hudba bola čo najviac nezávislá.

■ **Aké boli vaše tvorivé ambície v úplných začiatkoch? Predpokladali ste, že dosiahnete takú slávu, popularitu?**

Samozrejme, že nie. Chcel som, ale nepredpokladal som to. Viete, nie som človek, ktorý sa vypínal k nejakej veľkej kariére.

■ **Ale taký svetový ohlas sa podarí len veľmi zriedkavo skladateľom súčasnej tzv. vážnej hudby...**

Možno je to tým, že sa mi podarilo vyplniť

Ak človek môže robiť to, čo chce. Písať, komponovať to, čo chce.

■ **Je tvorba súčasne slobodou?**

No, úplná sloboda v tvorbe, to je chaos. Proti tomu protestujem. Skladateľ musí mať nejaký systém, podľa ktorého komponuje. A vtedy sa, prirodzene, nedá hovoriť o úplnej slobode.

■ **Čo vás v každodennosti tak najviac irituje, unavuje...?**

Unavujú ma ľudia. Unavujú ma rozhovory... Prepáčte, že o tom hovorím práve teraz, akurát s vami sa rozpráva príjemne... Ale ľudia často nemajú poňatia o tom, čo sa ma opýtajú. Len chcú so mnou robiť rozhovory. Unikám radšej tomu, zamkynam sa, prasto, chcem mať pokoj.

■ **Cítite sa niekedy osamelý?**

Myslím, že každý deň, sediac nad prázdny hárkom papiera, som osamelý. Človek si predsa uvedomuje, že existuje iba dvanásť rôznych tónov, z ktorých treba napísať niečo celkom nové. Keď si to človek uvedomí, tak je hneď

Viete, je ťažké to definovať... Ale bieda ma naozaj desí. Aj preto som napríklad nikdy nebol v Indii ani v Afrike, lebo som sa bál vidieť ju na vlastné oči.

■ **Bojíte sa smrti?**

Nechcel by som zomrieť skôr, než urobím to, čo som si predsavzal.

Po skončení rozhovoru sa nám maestro Penderecki osobitne poďakoval. Prirodzene, my jemu tiež. Po krátkej popoludňajšej prestávke sme sa dve hodiny pred koncertom znova vrátili do Reduty. Odchytávali sme predkoncertnú atmosféru, prichádzajúcich poslucháčov... Jediný problém bol s orchestrom. Jeho zástupca nám dovolil snímať ukážku z koncertu len do troch minút. V strižni som potom zábery zo skúšky prestrihávala so zábermi z koncertu, usilovne počítajúc sekundy, aby sme stanovený limit neprekročili. Škoda. Dnes je tento záznam, resp. film jedinou pamiatkou na posledné hosťovanie Krzysztofa Pendereckého v Bratislave. Vzácnou. Mal vtedy 65 rokov.

P. S. Po vyše dvadsiatich rokoch ďakujem všetkým, ktorí sa zaslúžili o vznik polhodinového televízneho



istú medzeru, to, čo tu nebolo. A napriek tomu, že oratóriá a veľké symfonické formy sa v druhej polovici 20. storočia už nepísali, dokázal som si nájsť poslucháča. Osobne ma sláva či úspech vôbec nezaujímajú. Naozaj.

Som človekom uzavretým do seba. Najlepšie sa cítim vo svojom vlastnom labyrinte. Áno, vytvoril som si labyrint, v ktorom sa skrývam. A iba ja poznám z neho všetky cesty a východy... Veď na svete sú aj iné veci. Zaoberám sa napríklad botanikou, prírodou, stromami. Mám taký park, arboretum, sám vytváram jeho tvar. A to je myslenie dopredu. Tak ako myslenie skladateľa, ktorý sedí a píše symfóniu. Musí presne vedieť ako ju urobiť, ako bude znieť, aká bude forma. To isté platí pri sadení stromov. Môj cieľ je veľmi vzdialený, pretože park bude vyzerať tak, ako teraz chcem, až o takých päťdesiat rokov a ja ho už neuvidím.

■ **Ako môže byť tvorivý človek slobodný? Čo vlastne pre vás znamená sloboda?**

schopný upadnúť do paniky, či sa ešte dá vytvoriť niečo úplne nové.

■ **Prežívame dnes krízu kultúry?**

Myslím si, že áno. Ale takých kríz bolo v histórii ľudstva veľa. A ľudstvo sa z toho vždy nejak dostalo. Teraz, pod tou obrovskou záplavou informácií, ľahkosťou dostať sa takmer ku každej informácii, sa to stalo nebezpečným.

Je veľmi ťažké byť sebou samým. Na konci storočia, keď žijeme v záplave rôzneho svinstva, takej ľahko stráviteľnej „kaše“, braku... Žijeme v období, keď sa málo číta. Mládež už nečíta knihy, iba hľadá na internete. Hľadá informácie, ale nemá základy. Keď som bol chlapcom, dedko ma učil latinčinu. Neskôr som sa začal učiť gréčtinu, pretože som chcel poznať našu tunajšiu kultúru, európsku, od základov. Preto aj moje záľuby sú naďalej takto nasmerované.

■ **A čo napríklad úbohosť, bieda... Čo vás osobne najviac desí?**



(foto: A. Greguš)

filmu **Hudba je celý môj život** (STV 1999), s ktorým sme o rok neskôr, v roku 2000, súťažili na Medzinárodnom televíznom festivale Zlatá Praha. Členom festivalového výboru Slávke Ferencovej, Ivanovi Martonovi, Jurajovi Benešovi. Zvlášť mojej pani profesorky (aj) poľskej hudby Nadi Hrkovej, ktorá osobnými kontaktmi prispela k hosťovaniu Krzysztofa Pendereckého na festivale. Televíznym kolegom: Beáte Felovej, šéfproducentovi Jurajovi Drobnému, zvukovému majstrovi Milošovi Gluvňovi, produkčnému Jánovi Maďarovi, strihovej majsterke Štefánii Klempovej, kameramanovi Marošovi Rollovi.

Eva HOLUBÁNSKA-BARTOVIČOVÁ
Fotografie: archív autorky



O hudbe pred mikrofónom

Živé vysielanie v štúdiu (foto: RTVS)

Jeho hlas asi najviac vnímame z pravidelných hudobných relácií **Ars Musica**, ktoré naživo každý deň vysiela Rádio Devín. Za skladateľom, pedagógom, ale aj hudobným redaktorom **TOMÁŠOM BOROŠOM** sme sa vybrali do obrátenej pyramídy na Mýtnej ulici v Bratislave.

„V auguste oslávim už 25. výročie môjho ‚pobytu‘ v Slovenskom rozhlas. Najprv som bol redaktorom v Odbornej redakcii mládežníckej publicistiky, potom som sa venoval kultúrnej publicistike v Zrkadlení a odtiaľ bol už iba krok k tomu, čo mi je najbližšie – ku klasickej hudbe. Od r. 2005 sa špecializujem na hudobnú publicistiku v Rádiu Devín,“ vysvetľuje Tomáš Boroš vo výťahu, ktorým sa dostávame do jeho pracovne na 8. poschodí ikonickej bratislavskej budovy. Výťahy prúdia akousi chrbticou pyramídy, z ktorej – v otvorenom priestore viacúrovňového átria – vedú rebrá-premostenia do jednotlivých redakcií a pracovísk verejnoprávneho rozhlasu. Viaceré podlažia spolu na prvý pohľad komunikujú a potvrdzuje to aj Tomáš Boroš: „Mám túto budovu veľmi rád, jej premyslenú architektúru. V kancelárii, kde sedím sám, si užívam luxus súkromia, no stačí otvoriť dvere a mám hneď bezprostredný kontakt s kolegami, a to aj s tými, ktorí pracujú na iných poschodiach. Pred dvomi rokmi som absolvoval prehliadku budovy, ktorá je bežne určená verejnosti, a nanovo som objavoval jej krásu, ducha, ale aj funkčnosť. Napríklad koberce, na ktoré mnohí nadávajú, boli od začiatku naprojektované architektom preto, aby tlmili hlučnosť a poskytovali nám na našom rozhlasovom pracovisku zvukový komfort.“ Hneď na úvod sa teda pýtam, kde je Tomáš Boroš v Rozhlase najradšej: „V posled-

nom čase mi robí veľkú radosť pobyt vo Veľkom koncertnom štúdiu, kde máme nový Steinway. Hneď za tým asi nasleduje náš bufet (smiech), ale najradšej mám svoju pracovňu.“ Nečudo, pretože

nahrám v teréne, alebo priamo v pracovni, dokážem si celú reláciu postríhať vo svojom počítači, z ktorého mám prístup aj do nášho digitalizovaného archívu. Veľmi to celý proces zjednodušuje a napriek



V pracovni za počítačom (foto: archív)

pracovňa jedného z najznámejších hudobných redaktorov Rádia Devín má skvostný výhľad na Slavinu a bratislavské vinohrady. Prekvapí informácia, že väčšina relácií vzniká práve tu, na pracovnom stole za počítačom, nie – ako by sme možno čakali – v štúdiu. „Posledné roky si veľmi vychutnávam technologické výdobytky, ktoré mi umožňujú zvládnuť celý proces od dramatického nápadu cez scenár až po prácu s hudbou a záverečný strih, bez nevyhnutného kontaktu s ďalšími spolupracovníkmi. Či už si rozhovory do relácie

tomu, že mám pekné spomienky na časy, keď som chodil relácie postprodukčne vyrábať do štúdií s kolegami zvukármi, tento systém samostatnej práce mi viac vyhovuje. Je pre mňa oslobodzujúci.“ Samozrejme, kvôli známej relácii Ars Musica musí zájsť Tomáš Boroš na 11. poschodie na vysielač pracovisko. Každodenná dvojhodinová publicistická relácia Rádia Devín o hudbe a s hosťami – hudobníkmi, skladateľmi, organizátormi, muzikológmi – sa vysiela naživo zo štúdia: „Ars Musiku robím každý pondelok.

Viem, že ma poslucháči vnímajú asi najmä cez ňu, no predstavuje len torzo mojej redaktorskej práce. V utorok vysielam popoludní Hudobnú skladačku a na sobotu pripravujem zo záznamu vysielané relácie v rámci cyklov Hudobné vrstvenie a Hudobná dielňa.“ Práve Hudobná dielňa patrí k tým náročnejším hudobným reláciám z portfólia Rádia Devín s hlbším analytickejším ponorom a výraznou mierou zapojenia hosta. „S interpretmi, skladateľmi rozoberáme vybrané hudobné diela alebo sa venujeme hudobným nástrojom. Host

uprednostňuje živý rozhovor alebo možnosť nahráť si ho: „Jednoznačne radšej rozhovory nahrávam. Som v tom asi trochu neprofesionálny, pretože si zvyknem nahráť veľmi dlhý materiál – napríklad nedávno som si pre 20-minútovú reláciu nahrál až 2 hodiny. Obdivujem kolegov, ktorí sú takí disciplinovaní, že keď vedia, že budú potrebovať 10 minút, nahrávajú si povedzme len 12 minút. Ja jednoducho nedokážem mikrofón vypnúť, keď respondent zaujímavo rozpráva. Ale nielen vtedy, pretože tie skutočné perly sa do rozprávania často dostanú

sa s kolegami striedajú pri živom moderovaní koncertov Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu. Aj tu treba vedieť prejavovať pohotovosť, improvizovať, nedá sa spoliehať len na pripravené texty o programe koncertu: „Keď sa na pódiu deje niečo neočakávané, napríklad sa dlho čaká na príchod dirigenta, manipuluje sa s nástrojmi alebo sa na záver koncertu odovzdávajú kvety, musíme tie situácie sprostredkovať poslucháčom, okomentovať ich. Pretože v rádiu nesmie byť ticho.“ Je moderovanie na pódiu v bezprostrednom



V teréne (foto: RTVS)



Vo Veľkom koncertnom štúdiu (foto: archív)



Interiér obrátenej pyramídy na Mýtnej ulici v Bratislave (foto: RTVS)

je tu mojím dôležitým partnerom s výrazným autorským vkladom. Po nahrať rozhovoru v teréne sa potom v pracovni pri počítači hrám s hudbou – podhrávam ju pod výpovede respondenta alebo strihám na ne, a to doslova na sekundu tak, aby korešpondovala s tým, čo host hovorí. Keďže často rozoberáme kompozície, ide o veľmi detailnú prácu. V teréne komentujem dianie, aktivitu môjho hosta, a do relácie sa tak dostávajú reportážne prvky,“ pokračuje Tomáš Boroš. Zaujíma ma, či po rokoch praxe so spovedaním hostí pred mikrofónom

až po dlhšom čase. Mám potom veľa práce pri strihu, ale zároveň možnosť výberu, a to je to, čo mi živý prenos neposkytuje.“ Je hudobný redaktor v Rádiu Devín vždy autorom svojich relácií? „Nie, napríklad relácie z cyklu Hudobné vrstvenie zabezpečujem len ako redaktor a na ich vzniku spolupracujú iní autori. Ale je fakt, že väčšina mojej práce má aj autorský charakter.“ V redaktorskom úväzku má Tomáš Boroš aj moderovanie živých Organových koncertov pod Pyramídou priamo na pódiu. Okrem toho

kontakte s publikom stresujúcejšie než v štúdiu? „Pre mňa ani nie. Aj v tomto prípade vnímam ako stresujúci faktor predovšetkým skutočnosť, že vysielame naživo do rozhlasového éteru. V tom je to totožné so situáciou v štúdiu, kde som sám alebo s hosťom. Ale musím sa priznať, že aj po vyše 20 rokoch nie som úplne v pohode, cítim mierny stres pred zasvetením červeného svetla, musím si po tisíckrát tú situáciu ohmatať, presvedčiť sa, že všetko funguje, že môj hlas znie normálne... A potom do hry vstupuje aj host, nikdy nevieme, ako bude reagovať,



→ či vznikne tá povestná chémia, keď ide všetko hladko. Často aj hosť hovorí veľmi dobre, ale ja proste nie som pri ňom vo svojej koži, je to nevyspytateľné...“ Mávajú trému aj hostia? „Občas áno, vtedy musíme vedieť rýchlejšie reagovať, lebo zvyčajne človek, ktorý je nervóznejší, odpovedá stručne, v krátkych vetách. Treba mať pripravených dostatok otázok. Ale keďže sa v štúdiu stretávam najmä s interpretmi, tieto situácie nie sú časté, hudobníkom v zvládání trémy pomáha pódiová skúsenosť.“

Hudobná publicistika v rozhlasovom vysielaní má svoje špecifiká. To, čo je bežné na papieri ako písané slovo o hudbe, môže byť ťažko vnímateľné len sluchom. „Pri počúvaní sa nemôžeme k tomu, čo už zaznelo, vrátiť tak ako pri čítaní tlačeneho textu v časopise, kde môžeme pracovať s náročnejšími formuláciami. Nemáme dostatok výskumov o vnímaní poslucháčov, ale vieme, že poslucháč nedokáže byť celý čas rovnako koncentrovaný.

Preto nám teória káže pracovať v rádiu s kratšími vetami, kratšími textami a aj kratšími hudobnými ukážkami. Chce to prax a disciplínu, hovoriť stručnejšie, obetovať niektoré slová, myšlienky. Často je užitočné niečo zopakovať alebo respondenta naviesť k vysvetleniu odborného výrazu, ktorý použil. To je úloha nás, moderátorov.“

Rozhlasové žánre ponúkajú bohaté možnosti vyjadrenia – od rozhovoru cez reportáž, poznámku, glosu, fejtón, recenziu až po náročnejšie útvary, ako je montáž alebo rozhlasový fičer: „Fičer sa považuje za najkomplikovanejší syntetický monotematický tvar s dlhším trvaním až do jednej hodiny, využívajúci pestrosť prvkov, môžeme ho prirovnať k dokumentu. Vyžaduje veľkú prípravu a náročnejšiu postprodukcii. Montáž je akoby jeho jednoduchšou kratšou verziou.“

Tomáš Boroš najprv skončil Vysokú školu pedagogickú, odbor hudobná výchova – sloven-

ský jazyk, neskôr získal na VŠMU bakalársky titul v hre na klavíri a magisterský v odbore kompozícia. Aké vzdelanie sa všeobecne vyžaduje pre prácu hudobného redaktora v Rádiu Devín? „Človek, ktorý u nás v hudobnej redakcii chce pracovať, musí mať vysokoškolské vzdelanie hudobného zamerania, či už teoretický, pedagogický smer, alebo interpretačný. Ale najdôležitejšie je podľa mňa zápal pre prácu v rozhlase. Všetko ostatné sa dá naučiť. Ja som sa už ako malý s bratom hrával najradšej dve hry: na učiteľa a na moderátora (smiech). Keď moja manželka v 90. rokoch počula v relácii Rádiorth práce, že Redakcia mládežníckej publicistiky hľadá redaktora, hneď som sa prihlásil. Moje nadšenie nezmarila ani skutočnosť, že v tej relácii zvyčajne ponúkali pozície, o ktoré nebol záujem. Neľutujem. Dnes som aj učiteľom, aj moderátorom...“

Andrea SEREČINOVÁ

Hudobné vysielanie v Rádiu Devín:

Prelúdium – denne, 6:30 (vysielajú:

J. Dúbravský, S. Zvarová, I. Javorský, M. Gavalová, J. Goč, L. Kovačech)

Jazz – denne, 18:00 (R. Féder, G. Bianchi, P. Španko, J. Brisuda, N. Nikitin)

Čo dnes počúva – pracovné dni, 8:00 (I. Javorský, S. Zvarová, S. Horňáková, A. Šuba, J. Dúbravský)

Ars Musica – pracovné dni, 10:00 (T. Boroš, J. Červenka, P. Zagar, Z. Adamkovičová, I. Javorský, A. Rajter, M. Puškášová, J. Dúbravský, L. Kovačech, P. D. Ferenčík)

Poludňajší koncert – pracovné dni, 12:00 (J. Dúbravský, L. Kovačech, M. Puškášová, J. Klíma, I. Javorský)

HUDBA.SK – pracovné dni, 13:30 (L. Kovačech, M. Puškášová, J. Brisuda, M. Gavalová, J. Goč)

Hudobná skladačka – pracovné dni, 16:00 (Z. Adamkovičová, T. Boroš, J. Brisuda, M. Puškášová)

Exkluzívne koncerty zo sveta – pondelok, 19:00, (S. Zvarová)

Hudba mladých – pondelok, 21:00 (P. D. Ferenčík, L. Kovačech, J. Vajó)

Musica Folklorica – pondelok, 23:00 (M. Minárik)

Blížšie k jazzu – utorok, 19:00 (J. Brisuda, N. Nikitin)

Bluetime – utorok, 19:00 (J. Sklenár)

Musica Slovaca – P. D. Ferenčík (sobota 23:00, nedeľa 23:30) J. Goč (streda 23:00) J. Dúbravský (utorok, štvrtok 23:00)

Exkluzívne z jazzových pódii – streda, 19:00 (P. Španko)

Večer na tému „HUDBA“ – streda 20:00 (A. Šuba)

Folkfórum – štvrtok, 19:00 (S. Horňáková)

Veľké hudobné diela – štvrtok, 20:30 (S. Zvarová, J. Dúbravský, I. Javorský)

Koncertné Rádio Devín – piatok, 19:00 (P. D. Ferenčík, Z. Adamkovičová, S. Zvarová, M. Puškášová)

Ex Tempore – piatok, 23:00 (J. Ďuriš)

Hudobná dielňa – sobota, 11:00 (T. Boroš)

Gramoretour – sobota, 11:40 (S. Horňáková)

Musica Vocalis – sobota, 14:30 (L. Kovačech, J. Červenka, J. Brisuda, J. Polgáry)

Festivalové reminiscencie – sobota, 15:30 (S. Zvarová, Z. Adamkovičová)

Hudobné vrstvenie: Fičer – sobota, 18:00 (E. Čárska, M. Puškášová, I. Javorský)

Hudobné vrstvenie: Neznáma hudba – sobota, 18:00 (V. Godár, J. Klíma)

Hudobné vrstvenie: Stretnutie nad partitúrou – sobota, 18:00 (M. Puškášová)

Hudobné vrstvenie: Čítanie s Andrejom Šubom – sobota, 18:00 (A. Šuba)

Operné Rádio Devín – sobota, 19:00 (I. Javorský, J. Dúbravský, S. Zvarová, S. Jakubek, M. Mojžišová, P. Unger)

Musica Sacra – nedeľa, 8:00 (I. Javorský, T. Boroš)

Nedeľné matiné a Organové koncerty – nedeľa, 10:30 (L. Kovačech, T. Boroš)

Aeterna musica – nedeľa, 13:00 (A. Šuba)

Nevšedná hudba – nedeľa, 14:30 (S. Horňáková)

Hrá SOSR – nedeľa, 15:30 (M. Puškášová)

Hudba o piatej – nedeľa, 17:00 (Gospel: D. Rauchová; Hudba kontinentov: I. Javorský; Art rock: J. Dúbravský, Spievajúci básnici: I. Weiss)

Jazzový klub – nedeľa, 19:00 (P. Lipa, G. Bianchi, R. Tariška, P. Španko, J. Brisuda)

Nová hudba: Nové tvary – nedeľa, 22:30 (P. D. Ferenčík)

Nová hudba: Musica et labor – nedeľa, 22:30 (J. Vajó)

Nová hudba: Classica Nuova – nedeľa, 22:30 (J. Dúbravský)



(foto: archív)

Nová ruská avantgarda – tak by sa dala nazvať početná skupina odchovancov kompozičnej triedy Vladimira Tarnopolského na Moskovskom konzervatóriu, ktorí dnes majú 30 až 40 rokov a vo svojej tvorbe sa nestráňa ani tých najodvážnejších výbojov a prekračovania akýchkoľvek hraníc. V našich končinách sa stali známymi napríklad Vladimir Gorlinskij, ktorý svojho času spôsobil menší rozruch na Wien Modern, či predčasne zosnulý Georgij Doročov, ktorého Deconstruction potrápila náš rozhlasový orchester na festivale Melos-Étos 2013. Duch radikálneho novátorstva, no nazeraný takpovediac ženskou optikou, je blízky a ďalšej Tarnopolského žiačke.

Robert KOLÁŘ

Z Nevského prospektu k nemej opere

Ol'ga Bočichina na seba nedávno opäť upozornila ambicióznym multi-mediálnym projektom *Face*, ktorý zožal úspech pri premiére na Medzinárodnom festivale aktuálnej hudby „Drugoje prostranstvo“ v Moskve na jeseň 2018. Podtitul približne trištvrtrehodinového diela „nemá opera“ je prinajmenšom natoľko surreálny ako jeho hudobný obsah. Protagonisti nemí určite nie sú, nechýba dokonca ani text, ťažko však nájsť priamy súvis s tým, čo divák vidí – či už vďaka videoprojekcii, alebo pantomíme –, a ťažko si z videného a počutého vyabstrahuje možnú dejovú líniu. To však nijako nevyrušuje, práve naopak. Zaujímavé je pritom pokúsiť sa z celku vyabstrahovať znejúcu zložku. Tu sa ukazuje, že pod povrchom aktuálnych prvkov vyjadrovacieho jazyka, ktorý by sme mohli označiť ako „seconda prattica“ súčasnej hudby (profesionálne a veľmi funkčné začlenenie elektroniky do kontextu inštrumentálneho ansámblu, hra pomocou nájdených objektov – napríklad suchými vetvičkami na blane tympanu – či tvorenie zvukov prostredníctvom impulzívneho kreslenia na plochách snímaných kontaktnými mikrofónmi a podobne) presvítá stará dobrá „prima prattica“, teda kompozičné postupy (alebo aspoň to, čo z nich ostalo v rovine zvukového ideálu) klasikov 2. polovice minulého storočia – Ligetiho, Bouleza a ďalších. Treba však zároveň dodať, že toto prepojenie pôsobí veľmi organicky, nemá rušivú príchúť eklektizmu.

To, že je Ol'ga Bočichina v istom zmysle tradicionalistkou (a zároveň Tarnopolského žiačkou), dokázala na počiatku svojej tvorivej dráhy. Podobne ako spomenutý Georgij Doročov, ktorý popri fluxistických avantúrach typu *Manifestu pre tri kusy polystyrénu* (roozoznievané a na-

pokon úplne zničené pomocou husľových sláčikov) komponoval aj tradične notované orchestrálne partitúry s veľkým obsadením, Bočichina dostala veľkú šancu, keď si u nej v roku 2005 Valerij Gergiev objednal symfonickú ouvertúru k dramatizácii Gogoľovej poviedky *Nevskij prospekt*. Vznikla tak rovnomenná orchestrálna kompozícia, ktorá je priam ohňostrojom surrealizmu, do veľkej miery v gogoľovskom duchu. Ľudské hemženie na rušnej petrohradskej ulici nesie stopy klasikov „sovietskej postmodernity“, Schnittkeho, Ščedrina, Terterjana, ale aj neprepočuteľné ohlasy veľikánov hudby 1. polovice minulého storočia. Inštrumentálna technika odkazujúca na Stravinského, Messiaena či na Varèsevo *Amériques* prezrádza autorkino štýlové ukotvenie, ktoré presvítá štruktúrou aj jej novších prác. A zároveň je manifestom suverénneho ovládnutia remesla, bravúrnej techniky (orchestrácia s vysloveným „tutti“ prístupom, bohatou polyrytmiou, prekrývaním sonoristických plôch, no vždy v mantineloch tradičnej notácie), ktorá môže poslúžiť ľubovoľnému účelu. *Nevskij prospekt* sa stal katapultom 25-ročnej skladateľky, dnes rešpektovanej členky pedagogického zboru svojej prestížnej moskovskej alma mater.

Chagall's Clock

Po skončení štúdií si skladateľka rozširovala svoje obzory na Hudobnej akadémii v Bazileji, kde sa dva roky venovala práci v tamojšom elektroakustickom štúdiu, či na týždňovej „akadémii“ pre skladateľov a interpretov súčasnej hudby Impulse 2009 v Grazi. Tieto dočasné „vytrhnutia“ z domáceho prostredia jej priniesli nielen nové objednávky a premiéry v neraz prestížnych kultúrnych ustanovizniach prevažne nemecky hovoriaceho sveta, no v prvom rade znamenali značné rozvinutie a obohatenie jej kompozičného jazyka, jeho posunutie smerom k súčasnosti. Pribudli mikrintervaly, multifoniky, perkusívne spôsoby hry, zapojenie elektroniky aj hra s priestorovým aspektom. Zmenu bolo cítiť prakticky okamžite, už v skladbe *Unter der Kuppel hervor*, objednávke festivalu Young Euro Classic 2009, premiérovito uvedenej v berlínskom Konzerthause. Predstava veľkého chrámového priestoru s jeho akustickými vlastnosťami vnukla skladateľke ideu „inštrumentálnej polychórie“, v ktorej sú sláčikové kvarteto, dychové trio, klavír a plejáda bicích rozdelené do piatich skupín rozmiestnených v koncertnom priestore. Rozohrávajú sa medzi nimi živé dialógy, výmeny krátkych repetovaných motívov, echá – skrátka prvky, s ktorými výdatne experimentovali už Gabrieliovci v Benátkach, no prerozprávajúce súčasným jazykom. Hlboké gongy roozoznievané príležitostne aj sláčikármi a dychármi dodávajú hudbe príchúť mysteriózneho ritualizmu, ktorý na druhej strane nahľadáva scudzujúci efekt mikrotonálnych skordatúr, multifonikov či ťažoletových glissánd.

Tieto idey Bočichina ešte viac rozpracovala v ansámbovej kompozícii *X.II Chagall's Clock* inšpirovanej maľbami slávneho ruského výtvarníka s vyobrazením kyvadlových hodín. Súbor dvanástich hráčov, rozdeľených do šiestich dvojíc, predstavuje symbolický polkruhovitý ciferník, po ktorom sa pohybujú imaginárne ručičky. Hráči sú rozsadení symetricky, čo sa týka nástrojových registrov aj spôsobu tvorby tónu, no zámerne to nie je dokonalá symetria, nie v kvalitatívnom zmysle – tak ako pri ručičkách ukazujúcich čas 10.10 (rímskymi číslicami X a II, ktoré sú v názve skladby) na Chagalových obrazoch z „hodinovej“ série. Prvým husliam zodpovedajú druhé na opačnej strane, viole harfa, kontrabas violončelo, trombónu basklarinet, klavíru syntezátor; jav „posunutej“ symetrie je nápadný aj vizuálne, z partitúry. Pravda, ešte dôležitejším prvkom je samotné plynutie času, uchopiteľné viac-menej len metaforicky; podľa slov autorky žiadne „teraz“, ale iba „ešte nie“ a „už nie“. Inherentná polymetria, pokrivená symetria rytmu podchvilou navodzuje asociácie „mechanických“ epizód Ligetiho *Kammerkonzertu* či *Clocks and Clouds*. Pozornosti však neunikne ešte jedna črta tejto hudby. Je ňou scudzujúcou optikou pokrivená ilúzia inšitnosti (tercie a kvintakordy pokrútené štvrttónovými skordatúrami sláčikov a harfy či pridusené dlaňou udierajúcou na struny), ktorá takisto vane z Chagalových obrazov alebo zo Stravinského bizarných folklórnych štylizácií v *Pribautkách* či *Svadbe*. V tomto zmysle je hudba Ol'gy Bočichiny hlboko ruským fenoménom...

✕

Marián Lejava

Za ďalším autorským albumom do Budapešti

(foto: archív)

O bohatstve aktivít skladateľa a dirigenta Mariána Lejavu vypovedá žatva hneď niekoľkých CD titulov, ktoré sa objavili v nedávnych mesiacoch: Pavlík Records vydal albumy *Fantastickými krajinami piesne s Gustávom Beláčkom* a *Mnemiranet – 6 Bratislavských koncertov Jevgenija Iršaia*. Kým na nich Lejava vystupuje v úlohe dirigenta, čerstvo vydané CD Hudobného fondu Metrum Ensemble plays Marian Lejava – Live in Budapest dáva nahliadnuť aj do jeho skladateľskej dielne. Budapeštiansky súbor, predtým známy pod menom Quartaarsiluni Ensemble, uviedol v rokoch 2012–2014 rad koncertov venovaných výlučne hudbe Mariána Lejavu a ich záznamy poskytlí dostatok materiálu pre samostatný autorský album. Ten v zhustenej podobe predstavuje tvorbu jednej z najvýraznejších postáv slovenskej skladateľskej scény svojej generácie z prvej polovice minulej dekády.

Pripravil Robert KOLÁŘ

■ **Vo viacerých rozhovoroch, ktoré si poskytol v uplynulých rokoch, si spomenul, že sa ťa viacerí známi pýtajú, či ešte vôbec komponuješ. A že tvoja odpoveď vždy bola áno, dokonca že komponuješ pomerne veľa, no častejšie ťa hrajú v zahraničí než doma. Vnímaš to ako všeobecný trend, potvrdzujúci ono známe „doma nikto nie je prorokom“, alebo ide skôr o tvoj individuálny prípad?** (Smiech.)

Chce sa mi pritakať, že áno, je to potvrdením tohto úslovia, no musím povedať, že je to moja súkromná záležitosť, dôsledok starých kontaktov a priateľstiev, na ktoré človek časom zabudne, no potom sa sčista-jasna znovu objavia – napríklad v podobe objednávky komponovať pre maďarský ansámbl. Spolupráca, ktorá sa spočiatku zdala byť jednorazovou, sa napokon rozvinula do trojrozhľadového vzťahu. Koncertov bolo šesť a vznikli z nich nahrávky, na ktoré som si neskôr spomenul, keď Hudobný fond ponúkol možnosť realizovať vydanie autorského CD.

■ **Tvoje kontakty s Maďarmi sa viažu k Ostravskému dňom novej hudby?**

Áno, v roku 2001, keď som tam bol prvýkrát, ešte ako študent skladby, som spoznal Ádáma Kondora, maďarského skladateľa, ktorý je fascinujúcou a originálnou autorskou osobnosťou. Hneď medzi nami nastalo vzájomné

porozumenie v umeleckých aj ľudských otázkach. Náš kontakt sa na dlhé roky stratil a v roku 2012 sa opäť obnovil. Nie síce priamo, ale na základe jeho odporúčania ma oslovil Lajos Rozmán, umelecký vedúci Quartaarsiluni Ensemble, a spomenul, že by Ádám rád urobil skladateľský dvojportrét so mnou. Ponúkol som im teda skladby, ktoré sa dali uviesť v ich vtedajšom obsadení a časom sa toto obsadenie rozšírilo. Som za to Lajosovi veľmi vďačný, lebo to rozšírenie bolo nadštandardné; skladba s najväčším obsadením je pre štrnásť hudobníkov, kým súbor má len päť-šesť kmeňových členov. A je možno vecou náhody, že práve v tom čase bol aktívnym členom súboru aj Milan Paľa. Ako ansámblový hráč – ako je to zachytené v skladbe *The reVENiers* na začiatku albumu – aj ako sólista. Ostatne na albume je dovedna prítomných až 21 hudobníkov!

■ **Podľa akého kľúča si vyberal nahrávky a zostavil dramaturgiu albumu?**

Odvijalo sa to od kvality nahrávok, pretože ide všetko o live záznamy...

■ **...čo sa mi zdá takmer neuveriteľné. Viaceré dosahujú „štúdióvu“ kvalitu...**

Áno, aj tím, ktorý nahrávky realizoval, bol takpovediac ideálny – v tom zmysle, že interpret takmer neregistruje prítomnosť tech-

nikov s aparátúrou. Z posledného koncertu, z 2. decembra 2014, sa na CD dostali dokonca až tri skladby. Dostali sme vynikajúco nahraný materiál a skutočne si nepamätám, že by som videl čo len jediný mikrofón... Repertoár som vyberal tak, aby som zvolil čo najnovšie skladby a zároveň čo najkvalitnejšie nahrávky. Zhodou okolností to boli diela s najpočetnejším obsadením.

■ **Aký časový výsek tvojej tvorby je tu reprezentovaný?**

Záverečná skladba, *Violino solo*, je síce staršieho dátumu, no je tu zaradená ako bonusový track a nedefinuje časové rozpätie mojej tvorby, ktoré chce album predstaviť. Vyčnieva z neho aj cyklus *The Wrath Sessions Vol. 1*, spadajúci vznikom do roku 2008, možno ho už však priadiť k mladším skladbám z rokov 2012–2014 tvoriacich gro albumu.

■ **Predsa len by som začal od konca – od bonusového tracku, skladby pre sólové husle, ktorú interpretuje Milan Paľa a ktorej pôvodnú verziu si vytvoril ešte v roku 1996. Ako si spomínaš na obdobie jej vzniku, čím si bol v tom čase obklopený z hľadiska hudobných podnetov?**

Violino solo som na Milanovo naliehanie až agitáciu označil ako svoj *opus 1*, hoci som sa

s touto skladbou spočiatku „rozišiel“, keďže som medzitým prenikol do iných hudobných vôd. No s odstupom sa mi javí ako veľmi slušný štart. Bola to prvá kompozícia, ktorú som napísal ako študent v triede profesora Bokesa na VŠMU. Vybral som si husle, pretože som na nich v detstve hral a sú mi veľmi blízke. Z hudobného hľadiska je to rozlúčka s mojím vtedajším vnímaním hudby Igora Stravinského. Bol jedným zo vzorov, ktoré som imitoval ešte na konzervatóriu, autor, ktorý ma dodnes sprevádza a fascinuje. Neskôr som sa samozrejme rozvíjal inými smermi a absorboval ďalšie podnety. Presnejšie povedané, nebola to rozlúčka so Stravinského estetikou, pretože som nikdy dôsledne nekonštruoval hudbu podľa jeho modelov, ale skôr s jeho zvukovým svetom. Zvuk, zvuková podoba diela, to je to, čo ma osloví v prvom rade, až potom sledujem ďalšie parametre.

■ **Neviem, či je môj dojem správny, ale chvíľami tu počujem ozveny pomalých častí Ligetiho *Violovej sonáty*.**

Verejne prisahám, že z Ligetiho *Violovej sonáty* som dodnes videl iba noty 1. časti; nikdy som ju nepočul a v zásade ani nemám chuť ju počuť, napriek tomu, že Ligetiho mám veľmi rád a poznám ho veľmi dobre. Niekedy sa musí stať, že dielo k človeku prenikne podvedome, a touto sonátou som sa zatiaľ nezaoberal – ešte ku mne „neprišla“. Okrem nej je tu Ligetiho *Huslový koncert*, no ten som spoznal až po *Violino solo*. V prvom rade tu bol Stravinskij, no nie dôsledne; hudba z úvodu je celkom iného razenia.

■ **Oveľa tesnejšie s Ligetím sú však viazané tvoje bagately pre šesť dychových nástrojov – *Another Seven Bagatelles*. Sú už tvojím druhým cyklom bagatel pre dychové nástroje a zdá sa mi, akoby si sa v nich snažil – s dávkou humoru – Ligetiho dokonca prekonať: napísal si o jednu bagatelu viac ako on a k dychovému kvintetu si pridal šiesty nástroj, basklarinet.**

Áno, ale to zasa musím uviesť na správnu mieru. Prvý cyklus bagatel vznikol v rokoch 1999–2000, po klavírnom kvintete *Chant d'Amour*. Napísal som ich pre Societu rigatu a pôvodne boli určené pre štyri dychové nástroje. Číslo sedem vzniklo viac-menej náhodne, dve z bagatel sú napísané ako „hommage à“ – jedna je venovaná Beethovenovi, druhá Mahlerovi, skladateľom, ktorých mám veľmi rád, ktorých si vážim či dokonca uctievam. Potom prišla objednávka od Metrum Ensemble, ktorý má silno zastúpené dychové nástroje. Lajos Rozmán chcel hrať prvý set, ktorý napokon aj odznel, no nezaradil som ho na CD. Idea napísať druhý set vznikla spontánne a najprv malo ísť o klasické dychové kvinteto, no keďže v ansámblí bol popri Lajosovi prítomný ďalší vynikajúci klarinetista, Horia Dumitrache, rozhodol som sa pripojiť basklarinet. Okrem toho, kombináciu klarinetu a basklarinetu využívam veľmi

často. Aj pri jednotlivom obsadení dychových nástrojov musím mať vždy k dispozícii tieto dva. Podobne ako v prvom cykle, aj tu sú dve bagately venované autorom, no už „mladším“: Ligetimu a Xenakisovi. V bagatele č. 5 s názvom *Wunderhorn Lied* so sólovým lesným rohom som citoval niekoľko taktov z Ligetiho *Komorného koncertu* a *Huslového koncertu*.

■ **A k nim sa pridal aj Alban Berg...**

Samozrejme, Berg musí byť. (Smiech.) A okrem neho Webern a na konci dokonca aj Schönberg so svojim kvartovým akordom z *Komornej symfónie* č. 1, hoci nekompletným, lebo tu neboli k dispozícii ďalšie nástroje.

■ **Ďalší segment dramaturgie tvoria skladby súvisiace s históriou VENI ensemble – *Wrath Sessions* venované Danielovi Matejovi a *The reVENIers*. Do akej miery tá ovplyvnila atmosféra tohto telesa a estetiky, ktorú by sme mohli nazvať „punkovou“?**



S M. Paľom a členmi Metrum Ensemble (foto: A. Felvegi)

Musím povedať, že obe skladby sú pre mňa dodnes enigmou. Zasiali idey, ktoré neodznajú realizáciou jednej skladby, ale naopak, iniciujú vznik ďalších skladieb, ktoré môžu vytvoriť cyklus. Wolfgang Rihm napríklad komponuje takouto „reťazovou“ technikou, pričom sa ukazujú vzájomné spriaznenosti medzi dielami aj nad rámec cyklu, a vzniká tak akoby hustá balzacovská sieť. Pôvodná verzia *The reVENIers* mala podobu *veni's marchin' on* z roku 2002. Hrali sme ju v Prahe alebo Brne (už si nepamätám presne) a chybal jej záver, ktorý jej chýba dodnes, pretože jej ťažisko, fáza jej vrcholu, akoby vo mne ešte nedozrela. Skladbu som potom dvakrát revidoval a *The reVENIers* je štvrtá verzia a je výrazne prepracovaná pre väčšie obsadenie. Finálna verzia je pre orchester, čo sa podarilo realizovať v minulom roku ako *De Brevitate Vitae* s veľkým obsadením orchestra a rozšírením materiálu o ďalších päť minút hudby. A aj tu cítim nutnosť ďalšej revízie... Je to zvláštny materiál, cítujem v ňom svojich obľúbených

autorov, respektíve obľúbených autorov Dana Mateja a kontext, do ktorého sú vložené tieto „vzorky“. Je ťažké pripraviť tak, aby všetko fungovalo v rámci jednej skladby.

■ **V skladbe *The reVENIers* ma zaujalo prelinanie viacerých významových vrstiev: jedna z nich je, povedzme, ligetiovská, druhú tvoria takmer tonálne harmonické štruktúry najprv v akordeóne, potom aj v dychových nástrojoch, tretiu sem vnáša vpád elektrickej gitary a jej „punkových“ riffov. Ide tu o zámerné „sémantické disonancie“?**

Mohlo by sa to tak na prvý pohľad zdať, no priznám sa, že pri komponovaní sa významovými vrstvami zaoberám až v druhom-treťom slede. Prvoradou je pre mňa forma. Špeciálne táto skladba pracuje s citátmi a snažil som sa vybudovať celok tak, aby boli zasadené na správnom mieste a aby aj významovo splynuli so svojim okolím. Áno, elektrická gitara vyšla z ducha VENI ensemble, z jeho staršej fázy,

orientovanej napríklad na hudbu Martina Burlasa. No v zásade tu nešlo o priame ovplyvnenie, ale skôr o možnosť rozšíriť svoj vlastný zvukový svet o nástroj, pre ktorý by som bežne nekomponoval. Objavila sa príležitosť vyskúšať niečo nové, aj keď som si napokon hráča na elektrickej gitare musel zháňať sám. Najdôležitejšia je pre mňa práca s časom a najmä práca s pohybom. To znamená vytváranie ilúzie plôch, ktoré rôznym spôsobom koexistujú, no každá z nich je nezávislá v zmysle pohybu. Ešte ako študent som mal vizuálny zážitok, ktorý ma zaujal. Býval som vtedy v Petržalke, kde je diaľničný obchvat a videl po ňom istú miešačku. Pohybovala sa rýchlo, kým jej bubon sa otáčal nezávisle na tom nižšou rýchlosťou. Tento obraz mi nejakým spôsobom prenikol do podvedomia a začal sa miešať do mojich hudobných ideí.

■ **Podme ku skladbám, v ktorých ako sólista vystupuje Milan Paľa. Podľa mňa tvoria dramaturgické ťažisko albumu. Jednou z nich je *Lost Sonata* pre husle a klavír. Hneď na prvé počutie zaujme rytmickou invenciou, no pulz je akoby surreálne odhmotnený, zvuk rýchlo vymieňaného klavírneho pedálu či hra saltandom a glissandami na husliach pôsobí ako ironizujúci, scudzujúci efekt. Myslím si, že je to geniálny nápad, vďaka ktorému možno sonátu okamžite identifikovať, no čo s ním potom, keď úvod odznie?**

Najprv k názvu – možno ho preložiť ako „stratená sonáta“, no v hlbšom zmysle ho treba chápať ako „hľadanie sonáty“. Dnes sa už nekomponujú sonáty v klasickom zmysle slova, hoci teraz, v čase karantény, keď som mal viac času na premýšľanie, sa mi čistá

→ forma sonáty začala javiť ako niečo, čím by som sa potenciálne mohol zaoberať v budúcnosti. *Lost Sonata* vznikala spontánne; vedel som, že píšem pre Milana a Lászlóa Borbélya, klaviristu Metrum Ensemble, a vždy, keď píšem pre Milana, prežívam dva protichodné pocity. Prvý je: „skvelé, môžem všetko“; druhý: „no dobre, a čo s tým?“ Môcť všetko je naozaj ťažké! Keď nemáš obmedzenia, zasekneš sa. Okrem toho, vtedy, v roku 2014, som sám seba tlačil do virtuóznejskej skladateľskej polohy, kým dnes je to naopak. Inklinujem viac k expresii a lyrike. Úvod samotný je zaseknutím sa na probléme „čo so sonátou ako takou“. A to bol zámer. Ako začať sonátu, ako začať symfóniu? V dnešnej dobe, po stovkách sonát či symfónií, ktoré boli napísané len v 20. storočí. Ideou bolo napísať klasickú sonátu a vzniklo jednočasťové dielo. No dôležitejšie je to, že pri spätnom počúvaní som zistil, že realizovať zámer „stratenej sonáty“ sa mi podarilo oveľa lepšie, ako som si spoiatku myslel. Vo chvíli, keď odznieva onen perkusívny a sonoristický úvod, ktorý akoby bol ironickým pohľadom na seba samého spred desiatich rokov, keď som intenzívne tiahol k sonorizmu, akoby som odpojil vlastnú skladateľskú vôľu a snažil sa zistiť, čo chce samotný materiál, ako sa chce ďalej rozvíjať. Skúšal niečo ako automatické písanie: sledoval som, kam sa materiál vyvíja niekoľko taktov predtým a podľa toho som pokračoval. A občas som do procesu vniesol cudzí prvok, prípadne vzal prvok, ktorý bol ešte pred niekoľkými chvíľami bezvýznamný, a nejakým spôsobom som ho zvýraznil. Zrazu som zistil, že píšem a píšem, kým v strede skladby nedošlo k zmĺknutiu. No bolo mi jasné, že tu nemôžem skončiť, lebo úvodný segment sonáty sa takpovediac zatiaľ nikam nedostal a žiadal si znovuoživenie. Tak vznikla repríza veľmi modifikovanej sonátovej formy. Zľakol som sa, keď som zbadal, že som na takte 400 a mohol by som pokračovať donekonečna...

■ ... došlo teda k „hľadaniu kódy“, aké vidno v niektorých skladbách Wolfganga Rihma?

Presne tak, posledné dve-tri strany sú hľadaním záveru, veľkou kódom. Musím sa priznať, že keď som počúval záznamy *Lost Sonaty*, skladba sa mi vôbec nepáčila a váhal som s jej zaradením na album. No zámer sa podaril, materiál si v nej akoby sám hľadal svoje vyjadrenie. Okrem toho mi vnukol myšlienku dopísať ďalšie tri sonáty – akoby pomalú časť, scherzo a finále –, ktoré by vytvorili „super-sonátu“, cyklus, ktorý by sa mohol hrať celý, ale aj jednotlivo po častiach. Materiál prvej z nich musí dozrieť a nájsť svoju pointu v záverečnej časti.

■ Ďalším ťažiskovým dielom dramaturgie je koncert pre violu a komorný ansámbl *Principium*, ktorý je prvým článkom plánovanej reťaze siedmich koncertov pre rôzne nástroje. Koľko ďalších článkov medzitým vzniklo?

Dva, no jeden som vypustil – husľový koncert *Vertigo*, ktorý som napísal pre Milana a Brno Contemporary Orchestra a ktorý odznel v roku 2018. Mal byť záverom celého cyklu, no jeho dĺžka sa „nafúkla“ na 18 minút, a tak vznikol samostatný, „malý“ husľový koncert. A teraz pre Milana píšem ďalší. Druhým je klavírný koncert, ktorý je už na 60-70 percent hotový. Ďalšie dva sú v štádiu skice, takže ak si určím tento cyklus za svoju prioritu, v priebehu roka by som ho mohol dokončiť. Po violovom budú nasledovať koncerty pre flautu, violončelo, klarinet, respektíve basklarinet, ďalej pre spevácky hlas, nový husľový a nakoniec klavírný koncert. Obsadenie ansámblu sa s každým novým koncertom rozširuje



o jedného hráča. *Principium* je pre violu a šesť nástrojov, klavírný koncert bude s dvanástimi. A mohol by ešte nasledovať dodatočný projekt – ansámbl utvorený z týchto sólistov. Niečo ako rihmovský *nach-konzert*. (Úsmev.)

■ Cítim, že práve v *Lost Sonate* a v *Principiu* sa pomyselné kyvadlo najviac vychýlilo na stranu komplexnosti a výrazovej drsnosti, priamočiarej a chvíľami dokonca tvrdej až agresívnej expresivity. No zároveň sú tu miesta, ktoré akoby inklinovali k presnému opaku, k niečomu veľmi lyrickému. Dá sa v tom vybadať onen starý dobrý kontrast zo sonátovej formy?

Určite áno. *Principium* ma nejakým spôsobom vytrhlo z krízy – či skôr z obdobia hľadania cesty svojho ďalšieho vývoja. Prvou skladbou, kde sa mi to podarilo, bola *Ciaccona* pre sólové husle, ktorú predviedol Milan Paľa v Záhrebe a ktorá na Slovensku zatiaľ nezaznela. Je to mamutia stavba, veľký cyklus trvajúci vyše 25 minút, kombinujúci bachovský variačný princíp s beethovenovským – z *Diabelliho variácií*. A navyše je to trojčasťová sonátová forma, ktorá je zrejme najčistejšou charakteristikou môjho uvažovania. *Principium* vzniklo z tejto idey, no, ako si správne povedal, z hľadiska energie zachádza ešte ďalej. Tá priamočiarosť je pravým opakom môjho „tichého“ obdobia približne z rokov 2000–2005, keď som používal čo najmenej prostriedkov, najmenej tónov a skladby sa nachádzali na hranici počuteľ-

nosti, boli akoby ponorom do zvuku. Tu je v protiklade s tým prúd mechanickej energie, stroj, ktorý pracuje a od určitého momentu je už nezastaviteľný.

■ No potom bez varovania prídu miesta, kde sa pohyb zastaví a viola spieva vo vysokej polohe nad ostatnými nástrojmi.

To je zrejme dôsledok našej európskej tradície. Ja ju stále vyzývam: tu som sa narodil, tu žijem, som Európan a z tejto tradície vychádzam. Pre mňa je to úplne prirodzené. Prvé „prepnutie“ do lyrickej polohy prebehne veľmi náhle, no potom sa akoby oba svety navzájom približovali.

■ Nemáš pocit, že pri množstve súčasnej hudby dochádza u poslucháča k preťaženiu percepčného aparátu? Nie je to niekedy na škodu vecí?

Určite áno. Niektorí autori to potom riešia tak, že kompozičný tvar natiahnu v čase. Tak to robí napríklad Rihm vo svojich najnovších veľkých dielach, napríklad v *Pašiách* alebo v *Requiem Strophén*. Hudba sa tak rozvíja veľmi pozvoľna – čo ma dnes aj trochu irituje. Ak to poviem priamočiaro, nebaví ma sledovať to pomalé odvíjanie, lebo vopred viem, čo sa stane. Ale viem si predstaviť, že pre laika je takáto cesta ideálna. A potom sú diela, akým je Widmannovo *Arché*, monumentálne a až multižánrové oratórium, kde je na relatívne malej ploche – ak tento hodinu a pol trvajúci kolos rozoberieme na kratšie segmenty – sústredené obrovské množstvo informácie, čo môže ľahko spôsobiť ono preťaženie na strane poslucháča. Len nedávno som čítal zaujímavý článok o Mahlerovi, o tom, prečo je jeho hudba taká žiadaná aj v 21. storočí, a keď si ju človek vypočuje, pochopí, ako pracovať s veľkou formou. V jeho symfóniách je tiež sústredené obrovské množstvo informácie, no bez toho, aby to na nás pôsobilo obťažujúco až zničujúco. Citlivo sa v nich narába s dramatickými a lyrickými polohami, s kontrapunktom...

■ V tejto súvislosti mi napadá ešte jedna téma: používanie rozšírených hráčskych techník. Ak chce mať dnes skladateľ punc „súčasného“, sú preňho takmer povinnou jazdou. Niektorí autori už len akoby komponovali „katalógy rozšírených techník“, kým iní – tradicionalisti – po nich siahajú minimálne. Zdá sa mi, že tebe sa celkom úspešne darí takpovediac plávať medzi Skyllou a Charibdou a nerozbiť sa ani o jednu z nich. Ako vnímaš otázku rozšírených techník? Samozrejme, je to vzrušujúce, no musím povedať, že podvedome s tým absolútne nepracujem. Záleží to vždy od charakteru materiálu konkrétnej skladby a aj keď sa napríklad *Lost Sonata* začína sonoristicky, paradoxne to nie sú tie bežne chápané rozšírené techniky, ale veci, ktoré sa používali už v 19. storočí – Beethoven používa sul ponticello v posledných kvartetách, saltando sa objavuje u Paganiho... No s rozšírenými technikami je to

podobne ako s korením. Priznám sa, že dnes takmer nekorením a solím tiež čoraz menej. (Úsmev.) V *Principiu* sú síce pred záverom multifóny, no sú viac použité ad hoc. Mám totiž aj istú interpretačnú skúsenosť, keď som vo Francúzsku dirigoval jednu súčasnú taliansku partitúru, kde boli party dychových nástrojov priam postavené na multifónoch – lenže nefungovalo to, Francúzi používajú iný klapkový systém, museli rýchlo nájsť také, aby dokázali znieť na ich nástrojoch. Pri sláčikároch je situácia o niečo lepšia, no orchestrálni hráči napríklad neradi hrajú col legno tratto, lebo sa im môže poškodiť sláčik, navyše majú s týmto typom hudby veľmi málo skúseností a tieto techniky sú pre nich niekedy až smiešne. Nemám teda pocit, že by som ako skladateľ plával medzi dvoma pólmi; rozšírené techniky vnímam ako obohatenie zvukového sveta, no ten je v prvom rade viazaný na ideu, respektíve na materiál.

■ **Vráťme sa na chvíľu k našej úvodnej téme. Okrem Maďarov si spomenul, že pracuješ na objednávke zo Švajčiarska. O čo konkrétne ide?**

V roku 2014, ma oslovili z mestského divadla v Biel v Solothurne, aby som vytvoril verziu Dvořákovy *Rusalky* pre komorný orchester, ktorá by sa dala uviesť v jeho priestoroch. A teraz robím niečo podobné s jednou komickou operou švajčiarskeho autora Paula

Burkhardta. Podobných aranžérsko-inštrumentálnych projektov mám rozbehnutých niekoľko: pripravil som úpravy troch veľkých klasicko-romantických husľových koncertov – Beethovenovho, Brahmsovho a autorizovanej husľovej verzie Schumannovho violončelového – pre ansámbl 14-16 hráčov, ktoré budeme nahrávať spoločne s Milanom Palom. A chcem vytvoriť celkom nové inštrumentácie a autor-ské interpretácie niekoľkých ďalších diel.

■ **Podobnú činnosť som nedávno zachytil napríklad u Rolanda Freisitzera z viedenského ensemble reconsil, ktorý vytvoril veľmi zaujímavé komorné podoby Bartókových orchestrálnych skladieb. Dá sa hovoriť o nejakom všeobecnom trende súčasnosti – keď sa krátia rozpočty pre orchestre a menšie súbory sú ekonomicky výhodnejšie pre organizátorov?**

Presne tak, je to všeobecný trend, hoci zatiaľ nie je natoľko rozbehnutý. Podobných úprav dnes existuje už naozaj veľa; napríklad z Mahlerových symfónií existujú už všetky okrem vokálnych v komorných verziách. Je to dôsledok dopytu zo strany menších organizátorov a inštitúcií, ktoré neoplývajú takými personálnymi zdrojmi. Existuje množstvo malých divadiel, ktoré sú zatiaľ odkázané hrať barokový a klasicistický operný repertoár a rady by uviedli napríklad *Carmen* alebo *Rusalku*. Je to prirodzený trend, ktorý bude aj

naďalej silnieť. Pre Švajčiarov som pripravil tiež niekoľko „zhrnutných“ verzií klasických opier, napríklad *Hoffmannových poviedok* alebo *Prihoda lišky Bystroušky*, kde sa zmenila koncepcia predstavenia. Napríklad som zapojil rozprávača komentujúceho obsah opery, takže vzniká akási „opera o opere“, kde je všetko podstatné zhustené do jednej hodiny.

■ **Zaznamenal si v tomto smere aj kritické ohlasy?**

Vôbec nie, práve naopak. Iba pri *Rusálke* niektorým českým kolegom prekážalo použitie akordeónu, ktoré však bolo čisto technickou záležitosťou – nahradením klasického harmónia, ktorého mechanika vrčí a to môže v pianissimách prekážať. No mnohým sa zasa akordeón páčil, lebo dokázal zvukovo dobre zvýrazniť chlad, ktorý sa na konkrétnych miestach vyslovene žiadala.

■ **Vraciame sa teda do čias a do situácie Schönbergovho Spolku pre súkromné predvádzanie hudby, pre ktorý vznikali zaujímavé úpravy orchestrálnych diel – aj s použitím harmónia...**

Dokonca by som povedal, že sa vraciame do barokových čias, keď skladatelia pisali pre obsadenie, ktoré bolo práve poruke. Je to prirodzený trend, zvuková megalománia postupne odznieva. Peniažky velia. Cyklicky sa však opäť po rokoch vráti. Špirála sa krúti ďalej... X



live
konvergen-
cie

l'histoire du soldat

stravinskij

hudobná rozprávka
pre dospelých alebo
veselý i vážny príbeh o tom,
ako (ne)stratiť svoju dušu

nový album



robert roth rozprávač, vojak, diabol
igor karško husle, hudobné naštudovanie
juraj griglák kontrabas / **ronald šebesta** klarinet
peter kajan fagot / **zoltán molnár** kornet
brislav belorid trombón
peter kosorín bicie nástroje

vydanie albumu z verejných zdrojov
podporil fond na podporu umenia

u. fond
na podporu
umenia

mediálne podporil **hudobný život**

v predaji na **www.konvergenzie.sk**

Ako sa žije... operným dramaturgom

1. Dramaturgia v divadle, v televízii, v rozhlasoch či v koncertných domoch je jednou z najzaujímavejších, no zároveň aj najtajomnejších disciplín – ako zvyknete laikom vysvetľovať, v čom spočíva práca operného dramaturga?
2. Dramaturgovia sú členmi tvorivých tímov – kde sa nachádzajú v reťazci, ktorý sa začína nápadom a končí realizáciou na pódiu?
3. Na čí názor sa v divadle najviac spoliehate?
4. Kto sa v divadle spolieha najviac na váš názor?
5. Kde sa definitívne v procese vzniku javiskového diela končí vaša práca? Máte napr. možnosť intervencií počas skúšok?
6. Aká je úloha operného dramaturga pri vzniku nového diela – a ocitli ste sa v tejto role?
7. Do akej miery ovplyvnila vaša operná scéna vkus publika vo vašom meste a regióne?
8. Dá sa vám vychádzať z operného zákulisia? Máte príležitosti osobne komunikovať s publikom pred alebo po predstaveniach?
9. Váš najobľúbenejší operný autor, titul alebo obdobie? Dramaturgický sen?
10. Je profesia operného dramaturga zaujímavou genderovou témou?



(foto: Z. Hanout)

Alžbeta Lukáčová

1. Dramaturg by mal mať čo najširší prehľad v opernom žánri a zároveň mať pochopenie pre živé umenie. Je to výzva neustále sa učiť nové veci a získavať odborný nadhľad. Tvorba dramaturgického plánu je však vždy kolektívna práca umeleckého vedenia. Pre mňa je voľba titulu len začiatok série dlhotrvajúcich kreatívnych prác.

2. Každým dielom sa zaoberám dlho pred jeho uvedením. Revidujem textové

knihy, zabezpečujem preklady libriet, pripravujem podklady pre spevákov tak, aby sa skúšobný proces mohol hladko začať, niekedy riešim licencie. Nasledujú debaty s inšcenátormi o koncepcii diela a príprava rôznych odborných textov. Sú to všetky tlačoviny, bulletin, programový mesačník, reklamné spoty i byrokracia. Pišem ich v priebehu študijného procesu. Potom prichádza ďalšia funkcia „tlačovej hovorkyne“. Vždy sa však zaoberám viacerými titulmi súbežne.

3. Ak ide o umelecké aspekty, jednoznačne najviac spolupracujem s umeleckým šéfom Šimonom Svitkom. To, že je sám aktívnym umelcom, je nesmierne veľká devíza. Navyše, netreba s ním zvädzať boje, čo je prínosné pre divadlo aj pre kvalitu môjho života. (Smiech.) Veľmi rada mám muzikologické debaty s naším šéfdirigentom Mariánom Vachom, ktoré ma vždy obohatia o nový pohľad na jemné nuansy partitúry. V podstate sa spolieham na všetkých, s ktorými bezprostredne spolupracujem. Bez vzájomnej dôvery sa nič dobré nedá vytvoriť.



Počas vyhlasovania diváckej ankety Štátnej opery (foto: archív)

4. Bolo by fantastické, keby bol môj názor akceptovaný všade, kde ho prezentujem. Prax však naznačuje, že je to zložitejšie, preto sa vždy snažím o hľadanie strednej cesty – takej, v rámci ktorej sa nemusím spreneveriť vlastnému presvedčeniu. Najbližšie mi je v tomto Šimon Svitok a mám pocit, že v dôležitých veciach môjmu názoru dôveruje. Pri príprave konkrétnych inscenácií spolupracujem najmä s režisérmi a je viacero takých, pre ktorých je môj názor záväzný. Inak nežiadam, aby sa niekto spoliehal na moje názory, ale aby boli relevantnými vo víre kreatívneho brainstormingu.

5. Priama zainteresovanosť na podobe diela sa končí druhou generálkou. Tam sa ešte môžu zohľadniť posledné pripomienky. Čo sa týka intervencií počas skúšok, dejú sa veľmi individuálne a súvisia s požiadavkou

režisérov. Niektorí majú o svojom diele jasnú predstavu a nevyžadujú dohľad dramaturga. S inými – v mojej praxi najmä mladšími režisérmi – rozoberáme inscenačné postupy do najmenších detailov i na skúškach. Svoju úlohu však vnímam najmä v čase príprav. Snažím sa skôr byť dobrým duchom inscenácie a byť nápomocná tam, kde je to potrebné.

6. Je škoda, že ako dramaturgovia máme len minimálne možnosti participovať na vzniku operných diel, ktoré sa dnes píše oveľa menej ako v minulosti. V takejto úlohe som sa ocitla vo vzťahu k viacerým inožánrovým titulom – išlo najmä o inscenácie režisérky a choreografky Dany Dinkovej. Naposledy to bola opereta Jána Móryho *Slečna vdova* v decembri minulého roka. Bolo mojou dlhoročnou túžbou znovuoobjaviť tohto skladateľa pre Slovensko. Nešlo pritom o nové dielo, no jeho podoba bola torzovitá. Do rekonštrukcie som sa najskôr pustila sama, neskôr sme pracovali v tíme.

7. Práca s publikom je beh na dlhé trate. Moje presvedčenie od začiatku pôsobenia v opere smeruje k tomu, že sa nemáme otrocky prispôbovať vkusu divákov, ale ponúkať kvalitné umenie. Vкус divákov formujú médiá a konzumná pasívna kultúra, ktorej sa ťažko konkuruje. V našom prostredí sa nám podarilo vybudovať zázemie, v ktorom nás mnohí návštevníci vnímajú ako „svoje“ divadlo. A som pyšná, že sa to deje aj prostredníctvom málo známych a vyslovene nekomerčných operných titulov, ktoré by sa na prvý pohľad mohli javiť ako dramaturgický skok do priepasti.

8. Z operného zákulisia vychádzam pravidelne. Prednášky pripravujem v rôznej frekvencii, no vždy pred

premiérami, festivalmi alebo mimoriadnymi podujatiami. V každom hracom dni to nie je možné, keďže hráme takmer 140 večerov v roku. Veľmi dobrú spoluprácu máme s Klubom opery, so školami, s domovmi sociálnych služieb, rôznymi spolkami a organizáciami.

9. Moje operné preferencie sa v čase menia. Každý nový titul je totiž impulzom na nové poznanie, čo prináša nové dramaturgické sny. Tých mám neúrekom od inscenovania barokovej opery až po Ligetiho. I tu však platí, že ambície sú potrebné, ale súdnosť tiež. Jeden sen však prezradím – je ním vznik opery inšpirovanej tradičnou hudbou. S odstupom od politických kontextov a estetiky doby minulej, s jazykom, ktorý je aktuálny a komunikatívny. Myslím si, že v každej hudobnej tradícii, ktorú preveril čas, je sila a potenciál byť nadčasovým dielom.

10. S genderovou témou sa denne dostávame do kontaktu všetci. Ja ju vnímam jednak cez svoju skúsenosť ako ženy dlhoročne pôsobiacej najmä v prostredí mužov, jednak cez diela, ktoré tento prvok v sebe implicitne obsahujú a môžu byť rôzne interpretované. Aj keď o tom momentálna politická diskusia nesvedčí, myslím, že ako spoločnosť v riešení otázok rodovej rovnosti napredujeme.



Patricie Částková

1. Väčšinou obsáhle. (*Smiech.*) Říci ve dvou větách, čo dělá dramaturg v opeře ani nejde, navíc v každém divadle je to trochu jiné, ale v principu je zodpovědný za výběr titulů, práci s inscenačním týmem na koncepci a vzniku inscenace, píše programy, objednáva notové materiály, podílí se na obsazování pěvců. Náš soubor má řadu edukačních programů pro děti, které jsou také součástí mé práce, psaní do divadelního časopisu a řada dalších věcí...

2. Ideálně by se měli nacházet v celém režitě, i když to v českých operních souborech není úplně zvykem. Nemá smysl být u vzniku koncepce a už se neúčastnit toho, jak se přenáší na jeviště.

3. Opera je velmi komplexní záležitost, při konkrétní inscenaci hledám radu, názor těch, co o dané věci ví nejvíce – ať jsou to dirigenti, výtvarníci, režiséři, kolegové zpěváci nebo šéf techniky. Každá maličkost může ovlivnit vzhled díla. Jako pro dramaturga souboru je to náš umělecký šéf Jiří Heřman. Nemusíme mít vždy stejný názor, to je taky jeden z důvodů proč mít dramaturga, aby vnášel do věci pohled z jiného úhlu. Ale věřím mu a je vždy první, na kom testuji své nápady.

4. Doufám, že umělecký šéf.

5. Pro mě práce končí se závěrečnou oponou při premiéře, i když ty poslední tři hodiny už jen nervózně sedím v hledišti. Jak probíhá zkouškový proces, záleží i na režisérovi. V opeře se u nás bohužel role dramaturga nevnímá tak jako v činohře, což je myslím škoda. Dobrý dramaturg může hodně pomoci

Alžběta LUKÁČOVÁ, Štátní opera, Banská Bystrica

Vysokoškolské štúdium hudobnej vedy absolvovala na Filozofickej fakulte UK v Bratislave. Hneď po ukončení univerzity začala pracovať v Štátnej opere ako dramaturgička (2004). Od r. 2007 pôsobila ako etnomuzikologička v Stredoslovenskom múzeu a zároveň ako pedagogička na Katedre hu-

dobnej vedy Filozofickej fakulty UK. R. 2009 ukončila doktorandské štúdium na Ústave hudobnej vedy SAV, kde do r. 2012 pôsobila ako vedecká pracovníčka. Od roku 2012 opäť pôsobí ako dramaturgička v Štátnej opere v Banskej Bystrici, kde sa do súčasnosti podieľala na inscenovaní viac než 70 operných, operetných, baletných a hudobno-dramatických diel.

i během zkoušek. Každý režisér má svůj styl práce a já se snažím maximálně vyjít vstříc a najít způsob komunikace pro nás oba vyhovující. Jsou režiséři jako Jiří Heřman nebo Tomáš Pilař, se kterými spolupracuji od prvního nápadu až skutečně do poslední opony. Velmi zajímavá pro mě byla práce s britskými režiséry Pamelou Howard a Jamesem Conwayem, protože v Británii funkce operního dramaturga vlastně neexistuje. Ale oba to vzali jako příležitost mít další oči a názor a byla to skvělá práce.



S umeleckým riaditeľom Opery ND Brno J. Heřmanom (foto: M. Olbrzymek)

6. Moje první zkušenost byla, když brněnský soubor zadal novou operu Jiřímu Adámkovi a Michalu Nejtkovi. Několikrát jsme se sešli nad vznikajícím libretem a probírali ho skutečně řádek po řádku. Jiří Adámek byl nejen libretista, ale i režisér. Na začátku zkoušek mi řekl: „Teď tě tu nechci, přijď prosím, až to bude mít nějaký tvar a řekneš mi, co si myslíš.“ I to je možný způsob práce a myslím, že *Pravidla slušného chování* se skutečně povedla jako opera i jako inscenace.

7. Nemyslím, že naším úkolem je ovlivňovat vkus publika. Naše práce je jim přinášet operní inscenace v nejvyšší možné kvalitě a nabízet mimo klasických a oblíbených titulů i ty, se kterými by se třeba sami nesetkali. Dnes, kdy jsou dostupné nejen záznamy inscenací, ale i online živé přenosy z celého světa, má naše publikum rozhled a je náročné, což je dobře. O to víc jsem ráda, když se nám podaří jim nabídnout díla, jako je třeba soudobá opera *Láska na dálku* finské skladatelky Kaiji Saariaho.

8. Máme řadu programů, v nichž se snažíme buď zavést publikum mezi nás

nebo naopak. Jedním z nich je *Krok za oponu* určený především pro školy, kde mají studenti možnost se nejen dozvědět víc o konkrétní opeře, ale zažít jaké to je být na jevišti a třeba si kousek opery zazpívat i s doprovodem našeho orchestru. A samozřejmě tu jsou i předpremiérová setkání a lektorské úvody před představeními. Řadu našich věrných diváků znám, bývám na představení, často mě ve foyer někdo zastaví na neformální kus řeči, což je vždycky milé.

9. Jsem velkým milovníkem baletní hudby, pro mě je to obrovská studnice pokladů dnes často zapomenutých děl, která ráda hledám. S tím se samozřejmě pojí moje láska k G. F. Händelovi. Ale je tu řada dalších, teď je před námi kvůli koronaviru odložená premiéra *Řeckých pašijí* B. Martinů, což je další můj oblíbený autor, a samozřejmě Leoš Janáček. Díky *Lásce na dálku* jsem si zamilovala hudbu Kaiji Saariaho a velmi bych si přála v Brně uvést její další operu *Only the Sound Remains*.

10. Já doufám, že doba, kdy jsem byla tážána, jestli jako žena tuto profesi zvládnu, je za námi. Dobrý dramaturg není otázka genderu ale především lásky a nadšení pro operu a ochotě věnovat této profesi mnohem víc než jen osm hodin denně.

Patricie ČÁSTKOVÁ, Opera Národního divadla, Brno

Absolvovala operní režii na Janáčkově akademii múzických umění v Brně. Ako dramaturgička Janáčkovskej opery pôsobila v Národnom divadle Brno v rokoch 1995–2013 a opäť od r. 2015. Podieľala sa tu na viac než 70 operných inscenáciách a spolupracovala s domácimi, ale aj zahraničnými režisérmí. Je spoluautorkou projektu a členkou dramaturgickej rady festivalu Janáček Brno. Ako lektorka pôsobí v mnohých vzdelávacích projektoch Janáčkovskej opery. Pôsobí v neziskovej organizácii Opera na cestách, ktorá sa venuje komorným operným projektom a vzdelávacím aktivitám. Spolupracuje s odborným časopisom Opus Musicum.

Martenotove vlny



M. Martenot (foto: archív)

Martenotove vlny boli skonštruované na základe rovnakého elektronického princípu, ktorý využil Leon Theremin, a akusticky sa mu veľmi podobajú. Stali sa prvým úspešným elektronickým hudobným nástrojom a ako jediný zo svojej generácie sa v orchestroch vyskytuje aj dnes. Pre tento nástroj, ktorý sa veľmi mimo Francúzska nerozšíril, komponovali najmä Arthur Honegger, Darius Milhaud, Olivier Messiaen či André Jolivet. Mimoriadny moment zviditeľnenia Martenotových vln nastal roku 1937 na Svetovej výstave v Paríži. Vo francúzskom Le Figaro boli opisované ako niečo, čo prevyšuje pokusy ruského profesora. V 40. rokoch sa bežne nachádzali na konzervatóriách a okrem toho, že tento nástroj našiel svoje miesto v orchestroch či komorných zoskupeniach, môžeme ho počuť aj v anglických filmoch a v 80. rokoch prerazil i v Hollywoode.

Drahomíra DRŽÍKOVÁ

Maurice Martenot

Narodil sa 14. októbra 1898 v Paríži, kde vyrastal v hudobnom prostredí so svojou staršou sestrou Madeleine, ktorá ho učila hrať na klavíri. Neskôr sa začal oboznamovať aj s husľami, ktoré napokon vymenil za violončelo. Tento nástroj ho uchvátil natoľko, že sa ho rozhodol študovať na Parížskom konzervatóriu. Okrem violončela študoval aj kompozíciu u Andrého Gédalgea, ktorý bol aj učiteľom Daria Milhauda, Mauricea Ravela, Charlesa Koechlina či Arthura Honeggera. Krátko pred koncom 1. svetovej vojny bol povolaný do armády, kde pracoval ako radista. Bol známy svojím intonovaním melódií pomocou rádio-prijímačov, čím vzbudzoval veľkú pozornosť. Keďže sa tento zvuk podobal na kňučanie miniatúrneho mexického psa čivavy, Martenot bol svojimi spoločníkmi prezývaný „mexický pes“ („le chien mexicain“). Podobne ako Leon Theremin sa vďaka pozícií v jednotkách mobilnej komunikácie zoznámil s princípom bezdrôtovej telegrafie, Morseovou abecedou či zvukom triód. Tieto poznatky po skončení 1. svetovej vojny spojil s cieľom skonštruovať univerzálny elektronický hudobný nástroj s jemnejším ovládaním dynamiky, ktorý by bol prispôsobený aj orchestrálnym hráčom. To sa mu aj neskôr podarilo.

Svoj úplne prvý pokus uskutočnil už okolo roku 1919. Jeho nástroj pozostával z malej skrinky a antény, podobne ako theremin. Martenot pravdepodobne vedel o svojom východnom konkurentovi. Keď Theremin podnikol svoje svetové turné, 8. decembra 1927 zavítal aj do Parížskej opery, kde sa na jeho prezentácii zúčastnil aj Martenot. Krátko po nej si Martenot uvedomil, aká veľmi komplikovaná je regulácia presnej výšky tónov, na základe čoho sa rozhodol investovať všetok svoj čas na zrekonštruovanie a vylepšenie svojho nástroja pomocou klaviatúry, ktorá by nahradila hľadanie tónov v éteri, a tak zjednodu-



Na fronte v roku 1918. M. Martenot vpredu vpravo s violončelom (foto: archív)

šila celkovú hru na nástroji, ktorý by sa zároveň stal prístupnejším.¹ Roku 1928 konečne uzrel svetlo sveta druhý model (často považovaný za prvý) a bol pripravený na predstavenie pred verejnosťou. Podarilo sa to najmä vďaka Martenotovým priateľom a rodine, ktorá ho podporovala a zabezpečila mu vhodné podmienky. Druhého apríla 1928 bol patentovaný pod názvom „Vylepšenia elektronických hudobných nástrojov“ (Perfectionnements aux instruments de musique électriques).² Krátko potom narážame na rôzne iné pomenovania: *les ondes Martenot*, *l'ondée Martenot*, *les ondes...* Olivier Messiaen navrhol oficiálne skrátenie na *l'onde*, no dodnes sa stretávame najmä s celým názvom, pripomínajúcim meno konštruktéra. Zvuk nového nástroja prvý raz

zaznel v Parížskej opere 20. apríla 1928, kde mala premiéru prvá kompozícia zložená pre tento nástroj, *Poème symphonique* od Dimitriosa Levidisa, sólistom bol sám Martenot. Ako to býva zvykom pri uvádzaní nových nevšedných nástrojov do života, aj Martenot pravdepodobne začal svoj repertoár budovať so známymi skladbami, aby publikum mohlo lepšie prijať nevšedný zvuk a zjav jeho vynálezu. Začiatkom 20. rokov sa stal profesorom Parížskeho konzervatória, kde učil hru na Martenotových vlnách.

Technické parametre

Princíp tvorenia tónu je veľmi podobný thereminu. U Martenotových vln sú zdrojom zvuku taktiež dva vysokofrekvenčné generátory. Zvuk vzniká interferenciou dvoch vysokých frekvencií, ktoré sú generované dvoma elektrónkovými oscilátormi, pričom jedna z nich je nemenná a druhá sa mení.³ Ovládanie nástroja časom podliehalo zmenám. Krátko po prezentácii Martenotových vln v Parížskej opere skonštruoval Martenot svoj tretí prototyp, najvýraznejším rozdielom bola zmena techniky hry. Hlavný princíp tu tvoril „prsteň“, ktorý si hráč nasadil



Mechanika regulátora hlasitosti citlivého na tlak – Touche d'intensité (foto: archív)

na pravý ukazovák. Rozsah tónov približne od F^1 po c^5 bol ovládaný otočným kondenzátorom, ktorým sa pomocou prsteňa regulujú výšky s využitím kapacity ľudského tela. Prsteň bol pripevnený k vodorovnému drôtu (ruban), pod ktorým sa nachádzala namaľovaná klaviatúra uľahčujúca presnú intonáciu. Hlavným efektom je príjemne znejúce vibrato, ktoré sa docieľuje chvením prsta ovládajúceho lanko. Vľavo od hráča sa nachádzal „kabinet“ (zásuvka) s regulátorom hlasitosti (touche

mi, neskôr písmenami. Okrem nich sa tu nachádzalo aj šesť gombíkov s funkciou transpozície (o štvrttón, poltón, celý tón, terciu alebo kvintu vyššie a o poltón nižšie) a tieto funkcie bolo možné kombinovať, čo pripomína neobmedzené možnosti, ktoré poskytujú dnešné syntetizátory. Keďže úprava zvuku elektronickou cestou bola vo svojej dobe pomerne obťažná, zvuk bol upravovaný mechanicky reproduktormi, ktorým bolo neskôr cez ozvučnicu napnutých 12 strún. V novšom modeli z 80. rokov bola membrána nahradená kovovou doskou, ktorá dodávala zvuku metalickú farbu.⁵ Napriek tomu, že Martenotove vlny disponujú klaviatúrou, ide o jednohlasný nástroj, a preto sa často vyskytujú vo viacnástrojových zoskupeniach.

Pokračovatelia a nasledovníci

Maurice Martenot vyrábala nástroje vo svojej dielni neďaleko Paríža, kde si zriadil firmu Laboratoire des Ondes Musicales Martenot.⁶ Martenotove vlny vyrábala na zákazky hudobníkov s malými rozdielmi v technických detailoch, každý model bol teda originálom. Od roku 1951 mu vypomáhal Marcel Manière – až do roku 1988, keď odišiel do

dôchodku (krátko po smrti Martenota). Dovtedy vyrobili okolo 370 kusov Martenotovych vln, ktoré sa stali inšpiráciou pre neskoršie elektrofóny. Ako príklad možno uviesť nástroj nazývaný *ondioline* vyrábaný medzi rokmi 1941–1976 v Paríži a ovládaný pomocou trojoktávovej klaviatúry. Vďaka možnosti



Martenotove vlny, naľavo sa nachádza "kabinet" s regulátorom hlasitosti a spínače na modifikáciu farby zvuku (foto: archív)

oktávovej transpozície mal hráč k dispozícii rozsah až 8 oktáv.⁷ O tento nástroj prejavil záujem aj súčasný austrálsky hudobník Wouter De Backer známy ako Gotye, ktorý vlastní 10 exemplárov a prvý model si dal vyrobiť na mieru pre potreby svojho turné Gotye and the Ondioline Orchestra s debutom v Brooklyne v roku 2016. Projekt venoval Jeanovi Jacquovi Perreyemu, ktorý tvoril s Gershonom Kingsleym jedno z vôbec prvých elektronických hudobných zoskupení (Perrey and Kingsley)



Konštruktér pri svojom nástroji (foto: archív)



Martenotove vlny s tromi reproduktormi (foto: archív)



Paríž 1937: Oktet Martenotovych vln a 2 klavíry dirigovala G. Martenot (foto: archív)

d'intensité). Regulátor pripomína pedál, no ovládaný prstom ľavej ruky. Je pomerne citlivý a hráč pomocou neho dokáže vytvoriť staccato či modelovať frázovanie.

Ďalší model z roku 1931 mal len klaviatúru, pomocou ktorej dokázal hráč vytvoriť rovnaký efekt ako za pomoci drôtu. Model z roku 1937 umožňoval hru pomocou klaviatúry alebo drôtu a hráč mohol jednoducho prepínať funkcie pomocou prepínača. Tiež sa tu prvý raz objavujú vyvýšeniny na klaviatúre, ktoré umožňovali orientáciu aj pomocou hmatu. Po roku 1950 sa menila zväčša len veľkosť a mohutnosť nástroja; model z roku 1955 je už tranzistorový.⁴ Do zásuvky vľavo neskôr pribudli aj spínače ovplyvňujúce farbu zvuku. Pôvodne boli značené čísla-

a vďaka sponzorskému daru od Edith Piaf sa mohli zviditeľniť aj USA. Ich druhý album *Kaleidoscopic Vibrations: Electronic Pop Music From Way Out* poukázal tiež na potenciál Moogovho syntetizátora. Súčasťou albumu bola aj skladba *Baroque Hoedown*, ktorá sa stala súčasťou kompozície *Main Street Electrical Parade*, ktorú možno počuť v Disneyho zábavných parkoch po celom svete. Kingsley sa neskôr stal jedným z popredných umelcov propagujúcich Moogove nástroje.⁸

Ďalším veľmi podobným nástrojom inšpirovaným Martenotovými vlnami bol *heliophon* z roku 1936, disponujúci dvomi klaviatúrami po 58 klávesoch.⁹ Koncom 20. storočia sa objavili snahy o obnovenie výroby Martenotovych vln, keď Ambro Oliva začal pracovať na ich novej podo-

→ be. Jeho prvá verzia nazývaná *ondinata* mala premiéru roku 1999 a o dva roky neskôr uzrela svetlo sveta finálna verzia *ondéa*.¹⁰ Okrem spomínaných elektrofónov Martenotove vlny ovplyvnili celkový vývoj syntetizátorov, keďže boli vôbec prvým elektronickým hudobným nástrojom disponujúcim obrovskou škálou možností zmeny farby zvuku.

Kompozície pre Martenotove vlny

Prvou kompozíciou skomponovanou pre Martenotove vlny bola už spomínaná Levidisova *Poème symphonique op. 43b* pre elektronický nástroj a symfonický orchester, kde cítiť špecifický štýl gréckeho skladateľa inšpirovaného Ravelom. Pôvodná kompozícia bola napísaná pre husle a orchester ako *op. 43*. V čase, keď Martenot prezentoval svoj 2. prototyp,



J. Loriod pri interpretácii *Symfonie Turangalila* v roku 1986 (foto: archív)



Gótye hrajúci na Ondoline (foto: archív)

bola jeho mladšia sestra Ginette v kontakte so súčasnými skladateľmi. Požiadala Honeggera, Milhauda a Joliveta, aby skomponovali niečo pre nový nástroj.¹¹ Honegger zložil hudbu k animovanému filmu Bertholda Bartosha *l'Idée* z roku 1932, kde je „myšlienka“ spodobená nahou ženou, ktorá svojím odmietaním obliecť sa poburuje autority. Premýšľajúci človek sedí pri okne a myšlienka k nemu príde v podobe malej nahej ženy veľkosti bábiky. Následne ju zabalí do obálky a pošle do sveta. *l'Idée* bol jeden z prvých filmov využívajúcich znaky elektronickej hudby, ktorá tu dotvára napätú atmosféru.¹² Okrem toho Honegger využil Martenotove vlny aj v oratóriu *Jana z Arku na hranici (Jeanne d'Arc au bûcher)*, kde ich pridal k sláčikovej sekcii a množstvu bicích nástrojov.



V tom istom roku, ako mal premiéru film *l'Idée*, dokončil Milhaud *Suite pour ondes musicales Martenot et piano*. Skladba sa začína tajomnou zasnenou atmosférou, ktorú evokuje aj záverečná časť *Elégie. Sérénade*, 2. časť, zase vďaka trilkom prináša náznaky štebotu. Medzi ďalších skladateľov, ktorí tvorili repertoár pre Martenotove vlny, patrili Pierre Vellones, Joseph Canteloube, Jacques Ibert či André Jolivet, ktorý napísal dokonca aj koncert pre Martenotove vlny, *Concerto per Onde Martenot e orchestra* (1947).

Kľúčovou osobnosťou tvorby pre Martenotove vlny bol však najmä Olivier Messiaen. Jeho zaujímavou, hoci menej známou skladbou je *Fête des belles eaux* pre 6 Martenotových vln. Príležitosťou k jej uvedeniu bola zvuková a svetelná prezentácia pri rieke Seine, súčasť medzinárodnej výstavy umenia a technológie v roku 1937. Martenotove vlny tvoria sprievod k svetelným inštaláciám, ohňostrojom a vodometom, s ktorými bola hudba zosynchronizovaná. Vďaka Martenotovým vlnám dokázal Messiaen vytvoriť zvukové efekty pripomínajúce zvuk pohltenej vodou podobne ako v Debussyho známom prelúdiu *Potopená katedrála*.¹³

Nemožno nespomenúť Messiaenovu najznámejšiu kompozíciu, ktorá pomohla zviditeľniť Martenotove vlny, *Symfóniu Turangalila*, venovanú Martenotovej sestre Ginette, v ktorej Martenotove vlny zosobňujú ľudský hlas („vox humana“). Na premiére boli sólistkami Ginette Martenot a klaviristka Yvonne Loriod, Messiaenova druhá manželka. Dôležitou interpretkou bola aj Jeanne Loriod, sestra Yvonne Loriod, ktorá premiérovala vyše 100 skladieb vrátane takmer všetkých Messiaenových skladieb pre Martenotove vlny. V Messiaenovej opere *Saint François d'Assise* zasa Martenotove vlny predstavujú hlas anjela, ktorý sa prihovára sv. Františkovi. Neobvyklé farby nástroja inšpirovali aj talianskeho skladateľa Sylvana Bussottiho, ktorý ich zvukom vykreslil moment sexuálneho pôžitku v skladbe *Due Voci*. Pre Martenotove vlny komponoval aj Yan Tiersen

a nebála sa s nimi experimentovať ani britská rocková skupina Radiohead. Kľúčovú úlohu zohrávajú najmä na albumoch *Kid A* a *Amnesiac*, ktoré sa odlišujú nielen od ich predchádzajúcej tvorby, ale aj od väčšiny ostatnej populárnej hudby. Martenotove vlny sú viac zastúpené v albume *Kid A*, kde počuť Greenwoodovu inšpiráciu Messiaenovou tvorbou. Znejú najmä v pesničke *How To Disappear Completely* spolu so zvukovými plochami sláčikových nástrojov, inšpirovanými hudbou Krzysztofa Pendereckého.

Tiché sláčiky tu chvíľami pripomínajú Pendereckého *Polymorphiu pre 48 sláčikových nástrojov*. Napriek tomu, že podobné zvukové efekty, s akými prišli prvé elektronické hudobné nástroje, sú dnes jednoducho dosiahnuteľné pomocou syntetizátorov, Martenotove vlny z hudobnej scény dodnes nezmizli. ✕

Zdroje:

<http://www.peterpringle.com/ondes3.html>
<https://www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/gedalge-andre>
http://cslevine.chez.com/ondea/ondea_etude.htm
<https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-australian-musician-gotyere-surrects-the-sounds-of-the-ondoline>
<https://jean-jacquesperrey.bandcamp.com/>
<https://soniccoop.com/2017/10/30/recording-gotyere-and-the-ondoline-orchestra-a-unique-evening-at-sear-sound/>
https://en.wikipedia.org/wiki/Gotyere#cite_note-60
https://en.wikipedia.org/wiki/Perrey_and_Kingsley
<http://www.jean-jacquesperrey.com/>
<http://www.gershonkingsley.com/biography.html>
https://data.bnf.fr/fr/14818505/darius_milhaud_suites_piano_ondes_martenot_op_120c/
The New Grove Dictionary Of Music and Musicians. Macmillan (1980)
<https://www.hollywoodbowl.com/musicdb/pieces/4395/turangalila-symphonie>

Poznámky:

- SCHAMPAERT, D.: The Ondes Martenot Network in the Twenty-First Century: The Co-Construction of the Ondes Martenot and its Users (2018), s. 11
- Tamtiež, s. 13
- GUŠTAR, M.: Elektrofony: historie, principy, souvislosti. Část 2, Elektronické nástroje. Praha, 2008, s. 59
- Tamtiež, s. 60
- Tamtiež, s. 61, 62
- ORTON, R., SADIE, S. (ed.): Ondes Martenot (heslo). In: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. London: Macmillan, 1984. Vol. II, s. 816–818
- DAVIES, H., SADIE, S.: Ondoline (heslo). In: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. London: Macmillan, 1984. Vol. II, s. 818
- <http://www.gershonkingsley.com/biography.html>, cit 15. 5. 2020
- DAVIES, H., SADIE, S. (ed.): Heliophone (heslo). In: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. London: Macmillan, 1984. Vol. II, s. 211–212
- GUŠTAR, s. 254, 255
- SCHAMPAERT, s. 17
- Tamtiež, s. 17, 18
- <http://www.musicalcriticism.com/recordings/cd-messiaen-ondes-0509.shtml>, cit 24. 5. 2020

Zástupcovia sedemnástich slovenských hudobných klubov hľadali na historicky prvom stretnutí 7. 5. v klube Blue Note v Novom Meste nad Váhom možnosti, ako prekonať súčasnú paralýzu kultúrneho života a zachovať svoju existenciu. Výsledkom je založenie **Asociácie hudobných klubov Slovenska**, ktorá bude presadzovať spoločné záujmy klubov, vytvárať priestor na ich spoluprácu s cieľom zlepšovať podmienky pre slovenskú hudobnú scénu. Zakladajúcimi členmi asociácie sú: Klub Blue Note (Nové Mesto nad Váhom), Klub 77 (Banská Bystrica), Smer Klub 77 (Žilina), Nájomná jednotka 210 (Nitra), Music a Café (Nitra), Stromoradie (Prešov), Klub za Rampami (Nové Mesto nad Váhom), Frankie Rock Club (Nitra), Klondajk (Veľký Kolačín), Queen's Pub (Púchov), Randal (Bratislava), Majestic Music Club (Bratislava), Rock Club Mlyn (Vrútky) a Collosseum (Košice).



Platforma abykulturzila.sk pokračovala v podpore umelcov virtuálnym festivalom **Plody doby**, v ktorom sa hudobníci vrátili späť na koncertné pódia s kvalitným zvukovým a obrazovým prenosom, aj keď stále bez publika. Koncerty festivalu boli zamerané skôr na festivalovú pop scénu a alternatívne žánre, ale našli sa medzi nimi aj jazzové koncerty (Andrej Šeban 21. 4., Kristína Mihaľová a Jakub Šedivý 7. 5.). Novinkou boli živé rozhovory, v rámci nich aj seriál trubkára Juraja Bartoša s hudobnými hosťami: s Petrom Lipom (29. 4.), Petrom Breinerom (6. 5.), Jánom Vladimírom Michalkom (13. 5.) a Radovanom Tariškom (20. 5.) a rozhovor Radovana Tariška s Tiborom Zelenayom (27. 5.). Festival Plody doby sa k 31. 5. skončil, ale všetky výstupy možno sledovať zo záznamu na stránke www.plodydoby.sk.



Každoročná **Letná jazzová dielnia** sa bude konať v dňoch 6. 7. až 10. 7. na Konzervatóriu v Bratislave. Lektormi budú Daniel Čačija, Juraj Griglák, Matúš Jakabčic, Radovan Tariška, Martin Valihora, Michal Bugala, Štefan Bugala, Klaudius Kováč, Peter Preložník a Lukáš Oravec. Ku kurzom patria aj jamsession, ktoré sa budú konať každý večer u Zlatého Bažanta. Prihlášky môžu záujemcovia poslať na adresu sjs@gti.sk.



Aj 12. ročník festivalu **One Day Jazz Festival** sa prispôbil situácii a pretransformoval sa na online festival s príponou **A-Live**. Z dôvodu nemožnosti cestovania zahraničných umelcov sa zmenil pôvodne plánovaný program, ktorý počítal s americkou jazz-fusionovou kapelou Forq, Larsson Danielssonom (SE), Davom Wecklom (USA) či kapelou Tom Kennedy Band (USA) a výber účinkujúcich sa zameria iba na domácu jazzovú scénu. Napriek tomu sa festivalu – v duchu svojej pôvodnej myšlienky – darí spájať slovenských umelcov so zahraničnými. Prostredníctvom videomostov, v rozhovoroch s organizátorom festivalu Martinom Valihorom, približujú zahraniční hudobníci aktuálnu situáciu vo svojom regióne. Osem koncertov One Day Jazz Festivalu A-Live vysielajú na internete slovenské inštitúty v Prahe, Paríži, Budapešti, Berlíne, vo Varšave, Viedni, v Moskve a Ríme. Záštitu nad festivalom prevzal minister zahraničných vecí a európskych záležitostí SR Ivan Korčok. Otvárací koncert festivalu organizátori stanovili na Medzinárodný deň jazzu 30. 4. a ďalšie dva koncerty sa uskutočnili 14. 5. a 28. 5. Zo slovenských účinkujúcich sa predstavili Michal Bugala, Štefan Bugala, Juraj Griglák, Eugen Vízváry, Martin Valihora, Lucia Bugalová, Kristína Mihaľová, Nikolaj Nikitin a Ľuboš Šrámek. Spojenie so zahraničím reprezentoval basgitarista Daniele Camarda z Talianska, gitarista Romaino Pilon z Francúzska a klavirista Jesse Milliner z Nemecka, ktorí divákovi cez videostream zahrli aj kúsok svojej tvorby. Festival potrvá do konca augusta a jednotlivé dátumy sú zverejňované postupne. Koncerty možno sledovať zo záznamu na stránke www.onedayjazz.sk.



4. ročník letného workshopu **Za hranice s hudbou**, ktorý sa venuje jazzu, popu, experimentálnej a elektronickej hudbe, folku či módnej hudbe, sa presúva do online priestoru. Lektormi individuálnych lekcí budú Ester Wiesnerová, Mária Reháková, Lenka Molčányiová, Andrej Urminský, Tibor Feledi, Michal Šelep a Jakub

Valíček. Kolektívne majstrovské lekcie povedú napríklad David Dorůžka či Zuzana Mikulcová. Workshopy aj koncerty sa uskutočnia 1. 7. až 5. 7. cez platformy Zoom a Facebook Live. Viac informácií na www.zahraniceshdbou.sk.

Česká republika od 11. 5. povolila kultúrne podujatia do 100 ľudí a od 25. 5. do 300 ľudí s podmienkou dodržiavania prísnych hygienických pravidiel. V tejto súvislosti sa otvorili pre verejnosť aj najznámejšie pražské jazzové kluby ako Jazz Dock či U Malého Glena, avšak so zníženou kapacitou pre obecnstvo. Ak bude pozitívny vývoj pokračovať, od 8. 6. by chcel minister zdravotníctva Adam Vojtěch povoliť podujatia do 500 ľudí a od 22. 6. až pre 1 000 ľudí.



Kurt Elling sa fanúšikom prihovára zo svojho domova každý piatok o polnoci nášho času v *The Cocktail Hour* na svojom facebookovom profile. Americký spevák a skladateľ, ktorý v máji dostal cenu americkej Asociácie jazzových novinárov za najlepšieho mužského speváka roka, pozýva na virtuálne rozhovory zaujímavých hostí, v máji nimi boli napríklad trubkár Guy Barker, gitarista a spevák John Pizzarelli, gitarista Charlie Hunter, speváčka Sheila Jordan, hráč na bicích Ulysses S. Owens Jr., klavirista Stu Mindeman, či kontrabasista Clark Sommers. 18. 5. začal Elling aj pondelkové online workshopy s názvom *Masterclass Mondays*, na ktoré sa študenti môžu prihlásiť zaslaním krátkého videa na e-mail mcm@kurtelling.com.

Americký hráč na bicích **Jimmy Cobb** zomrel 24. 5. vo veku 91 rokov. Cobb bol posledným žijúcim členom sextetu, ktoré s Milesom Davisom nahralo prelomový album *Kind Of Blue*. Účinkoval aj na ďalších Davisových albumoch: *Sketches of Spain*, *Porgy and Bess*, *Someday My Prince Will Come* či *Sorcerer* a spolupracoval s najvýznamnejšími jazzmanmi svetovej scény.

Za posledné mesiace opustili svet na následky ochorenia **COVID-19** významní jazzoví hudobníci: klavirista McCoy Tyner (6. 3., 82 r.), saxofonista Marcelo Peralta (10. 3., 59 r.), klavirista a skladateľ Mike Longo (22. 3., 83 r.), saxofonista a vibrafonista Manu Dibango (24. 3., 87 r.), trubkár Wallace Roney (31. 3., 60 r., viac v článku Lukáša Oravca, HŽ 05/2020), klavirista Ellis Marsalis (1. 4., 86 r.), gitarista Bucky Pizzarelli (1. 4., 94 r.), kontrabasista, gitarista a skladateľ Jymie Merritt (10. 4., 94 r.), kontrabasista, huslista a básnik Henry Grimes (15. 4., 85 r.), bendžista Eddy Davis (7. 4., 80 r.), saxofonista Lee Konitz (15. 4., 93 r., viac v texte E. Rothensteina na str. 31), saxofonista Giuseppe Logan (17. 4., 85 r.) a saxofonista Bootsie Barnes (22. 4., 83 r.).

Jazzové orchestre východného bloku Na západ od rieky Moravy

U našich českých susedov pôsobia viaceré bigbandy, ktoré dlhodobo posúvajú koncertné a štúdiové produkcie zaujímavým smerom. Špecifický segment orchestrálnej jazzovej hudby má v Česku tradíciu už od druhej svetovej vojny (Orchester Gustava Broma patrí medzi najstaršie bigbandy na svete) a nepretržite sa vyvíja. Tento rok obohatia scénu tri nové bigbandové albumy s originálnym autorským obsahom.

Erik ROTHENSTEIN

Mnoho českých hudobníkov mladšej a strednej generácie študovalo a pôsobilo v zahraničí. Po návrate domov sa im ich poznatky a skúsenosti podarilo prezentovať nielen na koncertných pódioch, ale delia sa o ne aj ako pedagógovia na tradičných i novovzniknutých školách s jazzovými odbormi. Ustanovizne ako Konzervatórium a Vyššia odborná škola Jaroslava Ježka, Hudobná a tanečná fakulta Akadémie múzických umení v Prahe alebo Janáčkova akadémia múzických umení v Brne umožňujú svojim poslucháčom študovať v rámci hlavného odboru i dôležité príbuzné predmety ako hudobná produkcia či kompozícia. Oficiálne inštitúcie takto produkujú jazzových hudobníkov, ktorí hudobne, ale aj organizačne spoluvytvárajú scénu, pozývajú zahraničných hostí a realizujú svoje orchestrálne predstavy. Na tomto žičlivom podhubí vznikli prednedávnom v dvoch českých metropolách, v Brne a v Prahe, tri relatívne nové bigbandy. Pôsobi v nich aj viacero slovenských hudobníkov, v jednom je dokonca kapelníkom slovenský trubkár. Orchestre sa chystajú tento rok predstaviť aktuálne projekty s pôvodnými kompozíciami a vydať ich na CD albumoch.

Cotatcha Orchestra

Brniansky bigband Cotatcha Orchestra pod vedením **Jiřího Kotaču** má za sebou šesťročnú existenciu. Orchester je postavený na bývalých



Concept Art Orchestra, Vánoce dospělých, Praha 2016 (foto: J. Tichý)

študentoch, ako i učiteľoch Katedry jazzovej interpretácie JAMU. Na začiatku v ňom pôsobil aj skúsený kontrabasista Vincenc Kummer, ktorý má za sebou bohatú medzinárodnú kariéru (spolupráce s Chetom Bakerom, Maynardom Fergusonom, Dizzym Gillespiem). Súčasným kontrabasistom je slovenský hudobník žijúci v Brne, Peter Korman a ďalším Slovákom v bigbande je bratislavský bastrombonista Michal Motýľ. Odrasovým mostíkom orchestra bol klasický bigbandový repertoár prevzatý od Stana Kentona, Quincyho Jonesa,

dobníkmi. S holandským trombonistom Iljom Reijngoudom absolvoval v novembri 2018 české turné (Olomouc, Polička, Brno), na ktorom spoločne predstavili jeho vlastné kompozície. Orchester každoročne realizuje aj niekoľko tematicky ladených programov, napr. vianočný koncert postavený na spracovaní českých barokových kolied so španielskou speváčkou Marou Vilasecovou, alebo program 120 rokov Duka Ellingtona so švajčiarskou speváčkou Géraldynou Schnyderovou. S bigbandom spolupracuje aj Český rozhlas, ktorý nahral a v budúcnosti

Cotatcha Orchestra (foto: archív)

Thada Jonesa či Charlesa Mingusa. Stavajúc na tomto základe začali neskôr interpretovať aj kompozície českých skladateľov: Miroslava Hloucala, Vincenca Kummera, Martina Konvičku, Jiřího Levíčka a Augustína Bernarda. Bigband spolupracuje aj so zahraničnými hu-

odvysiela niekoľko jeho koncertov. Orchester chystá vydanie svojho debutového albumu *Bigbandová elektronika* so špeciálnym projektom autorov Martina Konvičku, Jiřího Levička a Jiřího Kotaču. Cotatcha Orchestra síce pre pandémiu preložil štúdiový termín nahrávania, ale uskutočnil zaujímavú online nahrávku v čase korony – hudobníci zo svojich domovov nahrali a vrstvením pospájali singel s videom *A Very Old Lady Driving A Ferrari*. Album vyjde tento rok pod hlavičkou americkej spoločnosti Parma Recordings.

Concept Art Orchestra

Orchester vznikol pôvodne v poľských Katoviciach ako študentský bigband pri Hudobnej akadémii v spolupráci s dirigentom Edom Partykom. Ako študentka v ňom pôsobila aj mladá česká trubkárka a skladateľka **Štěpánka Balcarová**. V roku 2010 pozval Poľský inštitút v Prahe teleso na koncertné turné do Česka a nahrávku z jedného z koncertov vydal Český rozhlas pod názvom *Concept Art Orchestra Katowice* (Radioservis 2010). Český rozhlas projekt zaujal a o dva roky neskôr oslovil Partyku, aby zrealizoval ďalšiu nahrávku. Bigband bol zostavený už výlučne z českých hudobníkov a nahrali album spojený so samplami a elektronickou hudbou *Bigbandtronics – Six Movements of Sonification* (Radioservis 2012). V roku 2014 sa Štěpánka Balcarová rozhodla

šestky nájsť na treťom albume orchestra s názvom *Concept Art Orchestra: The Prague Six* (Animal Music 2015, získal cenu Anděl), ale aj na poslednej vydanéj nahrávke *Vánoce dospělých* (Animal Music 2018), kde hostujú vokalisti Dan Bárta, Markéta Foukalová a Milan Cimfe. V najbližšom čase má orchester v pláne nahráť šesťdielnú suitu autorov Pražskej šestky *Země stoletá*. Cyklus skladieb mal premiéru v roku 2018 pri príležitosti 100. výročia vzniku Československej republiky.

Členom orchestra bol aj pražský saxofonista Rostislav Fraš, známy z pôsobenia v rôznych česko-slovenských bigbandoch a menších formáciách, ktorý po dlhodobých zdravotných problémoch predčasne zomrel v deň prvého koncertu nového orchestra. Bigband venoval jeho pamiatke čerstvo nahratý album, ktorý je momentálne vo fáze mixáže a postprodukcie. Frašovo miesto zastúpil americký saxofonista žijúci vo Viedni, Andy Middleton. Orchester pôsobí pod hlavičkou brnianskeho rozhlasu, ktorý mu poskytol priestory na skú-



Lukáš Oravec Orchestra, J. Bartoš a L. Oravec pri nahrávaní CD (foto: archív)



Š. Balcarová (foto: J. Thýn)

založiť v Česku vlastný bigband a po zistení, že zostava oslovených hudobníkov je z veľkej časti identická s obsadením na albume *Bigbandtronics*, sa rozhodla použiť už existujúci názov (v tom čase neaktívneho) Concept Art Orchestra. Balcarová bigband vedie, diriguje a píše preň aj vlastné kompozície. Cieľom je uvádzať diela súčasných českých skladateľov – repertoár obsahuje napríklad skladby takzvanej Pražskej šestky, ktorú tvoria: Martin Brunner, Jan Jirucha ml., Luboš Soukup, Vít Křišťan či Tomáš Sýkora. Skladby Pražskej

Lukáš Oravec Orchestra

Najmladším bigbandom na českej scéne, venujúcim sa pôvodnej tvorbe, je orchester, ktorý vznikol na podnet slovenského trubkára žijúceho na Morave, **Lukáša Oravca**. Hudobníci sa začali stretávať a skúšať minulý rok. Väčšinu členov tvoria bývalí študenti JAMU a veľa z nich na tejto škole aj vyučuje. Zo slovenských hudobníkov bubeník Marián Ševčík, kontrabasista Peter Korman, klavirista Ľudovít Kotlár a trubkár Juraj Bartoš.

šanie a financoval aj nahratie albumu. Ako skladateľ a dirigent bol angažovaný hudobník ruského pôvodu **Pavel Klimashevsky**, ktorý bandleadra zaujal aranžmánmi pre Orchester Gustava Broma. Pre Lukáš Oravec Orchestra tvoria aj ďalší skúsení českí aranžéri ako Miroslav Hloucal, Luboš Soukup, poľský skladateľ Łukasz Rakalski a slovenský saxofonista Martin Uherek. Orchester okrem vydania albumu chystá koncerty a spoluprácu s brnianskym rozhlasom.

Pohľad na vývoj bigbandovej scény po rozpade Československa ukazuje, že českým jazzmanom sa na rozdiel od slovenských podarilo presadiť komplexnú jazzovú výučbu do školstva a pokračovať v dlhej jazzovej orchestrálnnej tradícii. Spolupracujú s Českým rozhlasom a ďalšími inštitúciami a realizujú zaujímavé projekty. V spolupráci s Concept Art Orchestra sa v Česku každoročne organizuje skladateľská súťaž Karla Krautgartnera, zameraná na jazzové kompozície pre bigbandy. Porotou vybrané skladby sú interpretované CAO, nahrávané Českým rozhlasom a uložené do jeho archívu.

Ak bude ďalšie uvoľňovanie opatrení v súvislosti s epidémiou nového koronavírusu pokračovať podľa plánov, v priebehu druhej polovice roka sa fanúšikovia jazzovej orchestrálnnej hudby môžu tešiť na nové albumy spomínanej trojice mladých bigbandov s kompozíciami českých, ale i zahraničných autorov. ✕

Hudobná dielňa Stanislava Palúcha

Someday My Prince Will Come

V tretej časti Hudobnej dielne trochu zmeníme rytmus a naučíme sa sólo do známeho jazzového valčíka *Someday My Prince Will Come*. Melódiu piesne z animovaného filmu Walta Disneyho *Snehulienka a sedem trpaslíkov* z roku 1937 napísal Frank Churchill, jej text Larry Morey. Skladbu výnimočných kvalít onedlho prevzali mnohí jazzoví a neskôr aj popoví hudobníci a udržiava si pevné miesto medzi jazzovými štandardmi. Tak ako všetky diely našej hudobnej dielne, aj tento dopĺňa videonávod na YouTube kanáli Hudobného centra.

♩=154

arr. S. Palúch

A B $\flat$ Δ D7(+5) E $\flat$ Δ G7(+5) C $\flat$ 7

6 G7(+5) C $\flat$ 7 F7 D $\flat$ 7 C $\sharp$ o C $\flat$ 7

12 F7 D $\flat$ 7 C $\sharp$ o C $\flat$ 7 F7

A1 B $\flat$ Δ D7(+5) E $\flat$ Δ G7(+5)

21 C $\flat$ 7 G7(+5) C $\flat$ 7 F7

25 F $\flat$ 7 B $\flat$ 7 E $\flat$ Eo

29 B $\flat$ /F C $\flat$ 7/F F7 B $\flat$



(foto: R. Ragan)

Dnešné sólo bude trochu odvážnejšie než dve predošlé, najmä používaním alterovaných akordov a stupníc. V miestach, kde použijeme takúto, alebo harmónickú substitúciu, vzniká väčšie napätie a znie to trochu, ako keby bol hudobník mimo harmónie. Alterované stupnice, na rozdiel od alterovaných akordov, nenájde v učebniciach teórie, no v jazzovej hudbe sú veľmi dôležitou zložkou improvizácie. Alterované akordy nahrádzajú dominantné akordy a ich vhodné použitie vytvára nezvyčajnú zvukovosť. Alterovaná stupnica má intervaly: m2, V2, m2, V2, V2, V2 a jej použitie môžeme nájsť v taktach č. 4, 8, 12, 18, 20 (tretia doba), 22 a 26. Samozrejme, stále platia pravidlá z predošlých dvoch dielov – v prvom rade ide o rytmus a frázovanie, ktoré dosiahneme veľmi precíznym cvičením s metronómom v pomalých tempách. Nesmú sa zdôrazňovať ťažké doby, ale naopak – jemným prízvukom na ľahkých dobách – dosiahneme odlišnú rytmizáciu, ktorá štýlovo zapadá do požadovaného žánru. Slák zostáva poväčšine na strune, je na nej akoby nalepený a výmeny robíme hladko.

Aj k tejto improvizácii som vytvoril video, ktoré sa problematike venuje detailnejšie. Nájdete ho na YouTube kanáli Hudobného centra: <https://www.youtube.com/user/musiccentre1000/>

Stanislav PALÚCH (1977) študoval na Konzervatóriu v Žiline v triede Bohumila Urbana a na Vysokej škole múzických umení u Bohdana Warchala. Venuje sa primárne jazzu, folklóru, world music a new acoustic. Je držiteľom Ceny Ladislava Martoníka a Ceny Nadácie Tatra banky. V súčasnosti pôsobí v zoskupeniach PaCoRa Trio, Bashavel, Triango, v Il Suonar Parlante Orchestra pod vedením Vittoria Ghielmiho či v projektoch Mathiasa Rüegga.



Lee Konitz (1927–2020)

(foto: T. Dickeson)

Erik ROTHENSTEIN

Od počiatkov jazzu až dodnes sledujeme dve odlišné línie spôsobu hry na saxofóne. Jednu predstavoval Lester Young, druhú Coleman Hawkins. Youngova zdržanlivosť, melodické linky hrané suchým a ľahkým tónom stoja v kontraste k Hawkinsovej extrovertnej robustnosti a hutným a výbušným riffom. Typickým nasledovníkom línie Lestera Younga bol altsaxofonista Lee Konitz. 15. 4. zomrel v New Yorku vo veku 93 rokov*. Jeden z mála jazzmanov, ktorí aktívne pôsobili na hudobnej scéne vyše sedem dekád. Vzдорovitý, štýlotvorný novátor, jeden z najvýznamnejších improvizátorov v dejinách jazzovej hudby, ovplyvnil niekoľko – nielen saxofónových – generácií.

Prvé kroky v orchestroch

Lee Konitz sa narodil v roku 1927 v Chicagu ako syn židovských prisťahovalcov z Rakúska a Ruska. Hudbe sa začal venovať ako autodidakt, neskôr získal vzdelanie vďaka dvojročnému štúdiu na Roosevelt College. Začínal ako klarinetista, tenorový a neskôr definitívne ako altový saxofonista. Počúval swingové bigbandy,

z ktorých ho najviac očaril orchester Bennyho Goodmana. Prvé profesionálne nahrávky realizoval ako dvadsaťročný v orchestri Clauda Thornhilla, v ktorom začali hudobníci, ako jedni z prvých, inkorporovať prvky vznikajúceho bebopu už v skorých 40. rokoch minulého storočia. Aranžérom orchestra bol Gil Evans, ktorý rozšíril obsadenie aj o lesné rohy a tubu, čím zmenil zvukovosť telesa a ovplyvnil ne-

* Lee Konitz zomrel na následky ochorenia COVID-19

→ skorší vývin v oblasti orchestrálneho jazzu. Po Evansovom odchode sa stal novým aranžérom George Russell. Zaujímavým počínom Thornhillovho orchestra v tomto období sú v roku 1947 nahraté skladby Charlieho Parkera (*Yardbird Suite*, *Donna Lee*, *Anthropology*). V nich sa Konitz predstavuje už ako sólista s netradičným tónom a štýlom. V čase, keď sa skoro

nahrávok pre Capitol Records. Evans odišiel od Thornhilla, pretože sa mu nepáčil jeho prístup a s Davisom vytvorili band podľa svojich predstáv (trúbka, barytónový a altový saxofón, trombón, tuba, lesný roh, kontrabas, klavír a bicie nástroje). Pôvodne chceli angažovať Charlieho Parkera, ktorý ich však odmietol, a tak sa do zostavy dostal Konitz.

nahrávky bez formy s voľnou improvizáciou. Predbehli hlavného protagonistu tohto smeru, Ornetta Colemanu, o 10 rokov. Konitzovým prvým sólovým počínom bola nahrávka albumu *Subconscious-Lee* z rokov 1949–1950 (Prestige Records 1955).

Západné pobrežie

V roku 1953 vyšiel kritikmi i mnohými saxofonistami oceňovaný album *Lee Konitz plays with the Gerry Mulligan quartet* (Pacific Jazz). Kompilácia štúdiových nahrávok a živého koncertu z hollywoodskeho klubu *The Haig*, na ktorej účinkoval aj Chet Baker, necháva Konitzovi veľký priestor ako sólistovi. Mulliganovo kvarteto bez klavíra, tvorené trúbkou, barytónsaxofónom, bicími nástrojmi a kontrabasom, s jednoduchými „small band“ aranžmánmi a sprievodným improvizovaným kontrapunktom Mulligana a Bakera, hudobne očarúva svojou priezračnou štruktúrou a zároveň komplexnosťou melodických liniek. Mulligan a Baker sa stali známi týmto „piano less“ kvartetom stavajúcim na rytmike obmedzujúcej sa na tristanovský „time keeping“, nad ktorou sa v duchu európskeho kontrapunktu prepletajú melodické hlasy. Oproti bebopovému hot štýlu počuť menej agresívne „cool“ frázovanie a introvertný prístup. Konitz používa rytmické posúvanie fráz, akcenty na prekvapivých miestach a dlhé pauzy medzi melodickými líniami. Napätie a uvoľnenie, ako jeden zo základných elementov jazzovej improvizácie, nevytvára exponovaným „hot“ štýlom, riffmi či bluesovými frázami ako väčšina vtedajších dychárov, ale prenáša melódie cez formové a harmonické štruktúry (tzv. overbar phrases). Konitzove „krútiace sa“ linky determinovali jeho štýl aj neskôr vo vysokom veku,

keď už nebol v mladíckej forme, ale vedel nimi kapelu aj poslucháčov udržať v napätí. Na albume mierne modifikuje svoj dovtedajší suchý tón, a dokonale sa tak prispôsobuje farbe Mulligana a Bakera. Jeho hra je napriek momentom prekvapenia a sofistikovanosti logická a zrozumiteľná a album je považovaný za jednu z jeho najlepších nahrávok.

keď už nebol v mladíckej forme, ale vedel nimi kapelu aj poslucháčov udržať v napätí. Na albume mierne modifikuje svoj dovtedajší suchý tón, a dokonale sa tak prispôsobuje farbe Mulligana a Bakera. Jeho hra je napriek momentom prekvapenia a sofistikovanosti logická a zrozumiteľná a album je považovaný za jednu z jeho najlepších nahrávok.

60. roky

Začiatkom 60. rokov sa venuje pedagogickej činnosti v Kalifornii, neskôr znovu aktívnejšie koncertuje, napr. s L. Tristanom a nahráva



M. Davis, L. Konitz a G. Mulligan počas nahrávania albumu *Birth of the Cool* 21. 1. 1949 v New Yorku (foto: PoPsie Randolph a Michael Ochs, archív Getty Images)

každý saxofonista orientoval na Parkerov spôsob hry, Konitz ako jediný vyniká alternatívnym prístupom a zvukovosťou. Pramení síce z Parkerovho štýlu a bebopu, ale nie je ich kópiou. Je originálnym, svojským pretavením ich výdobytkov.

Veľký vplyv na jeho osobitú hudobnú cestu malo stretnutie so slepým klaviristom Len-niem Tristanom, keď mal Konitz 24 rokov. Tristano bol novátorom s intelektuálnym prístupom a svojším konceptom. Inšpiráciu čerpal z barokovej hudby, najmä J. S. Bacha, experimentoval aj s atonalitou, bitonalitou a komplikovanými rytmickými a harmonickými štruktúrami. Pri improvizácii kládol dôraz na melódiu ako najdôležitejšiu časť hudobného procesu. Tristanova rytmická sekcia sa obmedzovala na „time keeping“, v ktorom mal sólista voľné ruky pri stavbe harmonických a rytmických kreácií. Presne tento koncept Konitz často používal a bol zaň rovnako obdivovaný ako zavrhaný. Kritikom, ale i poslucháčom prekážala malá interaktívnosť a chladné intelektuálne hranie. Takýto spôsob hrania dostal názov cool jazz. Konitz bol spolu s ďalším Tristanovým žiakom, saxofonistom Warnom Marshom, jeho popredným predstaviteľom. Mnohí hudobníci však tento termín neuznávali a označovali ho iba za výmysel kritikov.

Zrodenie chladu

V 40. rokoch sa Konitz stal členom slávneho noneta Milesa Davisa a Gila Evansa, s ktorým v rokoch 1949 a 1950 vytvoril sériu



Tristanov sextet r. 1949, zľava: L. Tristano, J. Shulman, L. Konitz, W. Marsh, B. Bauer a J. Morton (foto: archív)

Mnoho hudobníkov Davisovi vyčítalo, že angažoval belocha, keďže mal v tom čase na výber mnoho Afroameričanov. V tejto súvislosti sa Davis vyjadril: „*Je mi jedno, či je hudobník čierny, biely, zelený, alebo či chrlí oheň. Pokiaľ hrá tak dobre ako Lee Konitz, tak hrá v mojej kapele.*“ Projekt bol síce finančným fiaskom, ale album *Birth of the Cool* (Capitol Records 1957) mal veľký vplyv na ďalší vývoj jazzovej hudby. V roku 1949 sa Konitz podieľal na ďalších zaujímavých nahrávacích projektoch. Napr. album *Crosscurrents* (Capitol Records 1972) má nový pioniersky koncept: skladby *Intuition* a *Digression* sú považované za prvé freejazzové

s G. Mulliganom a klaviristom Billom Evansom. Po vzore Sonnyho Rollinsa nahral Konitz v roku 1961 album *Motion* (Verve Records) v triovom obsadení s bubeníkom Elvinom Jonesom a kontrabasistom Sonnym Dallasom. Spontánne session s piatimi štandardmi, kde Konitz hrá iba fragmenty tém so svojimi typickými linkovými improvizáciami a Jones sa prevkapi-

Joe Lovano na spoluprácu s Konitzom pre časopis *Hudobný život* spomína: „S Leem som sa zoznámil v polovici 70. rokov, keď som sa presťahoval do New Yorku. Lee bol všade, vo všetkých kluboch v meste, počúval a sledoval scénu. Hrával vždy v rôznych formáciách od svojho noneta až po malé komorné zostavy, so všetkými typmi hudobníkov. Jeden večer som hral s Paulom Motianom

Motion zapísaný na listinu 100 Records That Set the World on Fire (*While No One Was Listening*) britského hudobného avantgardného časopisu *The Wire*s. Roku 2009 získal najdôležitejšiu americkú jazzovú cenu NEA Jazz Masters Fellowship a v r. 2015 bol prijatý do Siene slávy časopisu *DownBeat*.

Lee Konitz nahral vyše 150 albumov, ten posledný (*Old Songs New* – Sunnyside Records 2019) ako 92-ročný. Medzi jeho posledných spolupracovníkov patrila klavirista Dan Tepfer: „Prvé, čo mi napadne, keď myslím na Leeho, je pravdivosť. To je to, čo ho definovalo v každom momente jeho hudobného aj osobného života. Vedel presne triafať slovami (často bol uštipačný a ironický) ale aj notami – proste vždy vybral tie „správne“. Nikdy nehral na efekt. Počúval s veľkým citom, preto sa vedel vyvarovať nedorozumeniam. Hudobným aj osobným. Hovorieval, že „počúvanie je ticho s prearanžovanými písmenami.“ Konitz búral hranice a jeho neskorú tvorbu môžeme charakterizovať ako súčasnú hudbu na pomedzí jazzu a klasickej hudby, s voľnými improvizáciami. Zo súčasných saxofonistov z jeho



L. Konitz a J. Lovano, Glasgow Jazz Festival 1995 (foto: archív)

vo prispôsobuje jeho štýlu, je ďalším výnimočným a vysoko ceneným projektom. Aj keď sa už nepodieľa na nových tendenciách (modálny jazz, jazz rock), neprešľapuje na mieste. V roku 1967 vydáva zaujímavú nahrávku *The Lee Konitz Duets* (Milestone), ktorá ho posúva vo vývoji ďalej. Na albume svojím typickým spôsobom sprevádza poslucháča históriou jazzu, od dixielandu cez bebop až po free jazz.

V druhej polovici 60. rokov žil Konitz dlhší čas v Európe. Najmä v Nemecku u priateľov v Lörrachu, a taktiež v Rakúsku, kde býval napr. aj u klaviristu Haralda Neuwirtha, vtedajšieho riaditeľa jazzového oddelenia na Kunst Universität Graz. Angažuje sa znovu aj ako pedagóg. V 70. rokoch koncertuje v Japonsku a v Európe na festivaloch Berliner Jazz Tage či Jazz Festival Antibes. V rokoch 1975–1983 koncertuje so svojím nonetom v USA a v Európe. Účinkuje aj na európskom turné orchestra Gila Evansa.

Počas svojej kariéry spolupracoval Konitz s výnimočnými hudobníkmi ako Chick Corea, Charles Mingus, Joe Lovano, Dave Brubeck, Ornette Coleman či Brad Mehldau (fascinujúci a hudobne interaktívny album *Alone Together* – Blue Note Records 1997), a taktiež s avantgardnými hudobníkmi ako Attila Zoller či Andrew Hill. Zaujímala ho aj hudba C. Debussyho, E. Satieho či J. S. Bacha, čo sa prejavilo napr. na spolupráci so skladateľom a saxofonistom Ohadom Talmorom, s ktorým vydal album *Lee Konitz – Ohad Talmor String Project: Inventions Featuring The Spring String Quartet* (Omnitone 2006).



J. Bro, T. Morgan, L. Konitz a B. Frisell, Aarhus, Dánsko 2015 (foto: archív)

a Billom Frisellom a Lee prišiel a prisadol si k nám. Bolo to prvýkrát, keď sme spolu hrali, a bol to začiatok veľkých vecí. Paul a Lee boli v Tristanovom kvintete s Warnom Marshom na konci 50. rokov. Po tomto stretnutí navrhol Paul Leemu, aby sme spolu s Charliem Hadenom nahrali *On Broadway, Vol. III* pre vydavateľstvo JMT. Priležitosť zaznamenať trochu z tej nadčasovej hudby, zdieľať frázy a myšlienky s hudobnými vzormi, to všetko bolo pre mňa životným zážitkom a nahrávka sa stala jedným z vrcholov mojej nahrávacej kariéry.“

Roku 1992 dostal Konitz „Nobelovu jazzovú cenu“ Jazzpar-Preis a r. 1998 bol jeho album

štýlu čerpajú napr. Will Vinson, Mark Turner alebo Tineke Postma.

V roku 2007 vyšla kniha jazzového klaviristu a publicistu Andyho Hamiltona *Lee Konitz: Conversations on the Improviser's Art (Jazz Perspectives)* – (University of Michigan Press 2007). Známy avantgardný hudobník John Zorn v jej predslove napísal: „Dlhoočkávaná práca, podložená detailným výskumom a dokumentáciou právom prezentuje Konitzu ako jedného z najbrilantnejších, najodvážnejších a najoriginálnejších improvizátorov v celej jazzovej tradícii – bol génom takým zriedkavým ako sám Bird.“

V Dolnom Kubíne, odkiaľ pochádzam, vždy bola a je nadpriemerná hudobná škola. Absolvoval som oba cykly v hre na husliach a počas druhého cyklu aj klavír – mojím učiteľom sa stal významný skladateľ, dramaturg a režisér Jozef Revallo, ktorý bol neskôr prvým riaditeľom Komornej opery Slovenskej filharmónie. Spýtal sa ma, čo si od toho klavíra vlastne sľubujem, a ja že by som si chcel vedieť tak „zajazzovať“. Niekde spod pultu vytiahol západniarske noty *Die Neue Jazz-Schule*. To bolo tak v rokoch 1966–1967. Formoval ma aj z iných stránok, rozširoval mi obzory a posielal ma napríklad na výstavy moderného umenia. Možno aj jeho zásluhou som sa vždy snažil byť tzv. renesančným človekom, mať prehľad nielen o svojej profesii, ale aj o literatúre, výtvarnom a hudobnom umení.

V roku 1968 som dostal možnosť odísť na tri roky do Francúzska. Ako stredoškôla som sa konkurzom prebil medzi štyroch Slovákov, ktorí tam mohli ísť študovať. Zoznámenie s francúzskou literatúrou ma priviedlo k francúzskemu šansónu a dodnes veľmi rád počúvam šansonierov ako Mireille Mathieu, Édith Piaf, Georges Moustaki, Nana Mouskouri, Jacques Brel, Yves Montand či Georges Brassens. Naše lýceum s viac než 1 800 študentmi chcelo mať aj vlastnú kapelu. Zo štyroch Slovákov sme boli traja hudobne vzdelaní, tak sme ešte s jedným Francúzom založili bigbítovú kapelu. Škola nám dokonca kúpila nástroje – gitaru, bicie, basgitaru a klávesy. V bigbíte toho na husliach veľa nepohráte, tak mi prischla basgitarra.

Po maturite vo Francúzsku som pokračoval v štúdiách medicíny v Prahe. Chodil som tam na všetky koncerty klasickej hudby do Rudolfiny, Smetanovej siene či do Opery. V pamäti mi utkvel Čajkovského *Klavírný koncert b mol* so Sviatoslavom Richterom. Z Prahy som si odniesol doživotnú lásku k Dvořákovi, Janáčkovu a Smetanovi. U Dvořáka sa mi páčila jeho nežnosť a lyrickosť, najviac asi jeho sláčikové kvartetá. Mám rád Janáčkovu *Lišku Bystroušku* či *Jej pastorkyňu* a Smetanovu klavírnú koncertnú etudu *Vid stranden* (Na



(foto: archív)

čo počúva... Miroslav Mikolášik diplomata a lekár

brehu morskou), ale aj operu *Predaná nevesta*.

V Prahe som začal chodiť na jazz. Mal som úžasné šťastie, že Prago-koncert v tom čase vozil do Prahy skutočne svetové mená a mohol som naživo zažiť koncerty takých hviezd ako Tony Scott, „Wild“ Bill Davison, Sidney Bechet, Acker Bilk, Benny Goodman či Count Basie. Chodili sme s priateľmi aj na miestne kapely ako Traditional Jazz Studio Pavla Smetáčka, Metropolitan Jazz Praha, Originální pražský synkopický orchestr či kvarteto Ferdinanda Havlíka. Často som chodil aj na Hanu Hegerovú a Suchého so Šlitrom. So spolužiakmi z vysokej školy sme si založili domáci súbor a každú nedeľu doobeda sme si džemovali celé dva roky. Hrávali sme freejazz, Milesa Davisa a podobne. Mali sme klarinetistu, klaviristu, bubeníka, gitaristu, ale nemali sme kontrabasistu, tak mi pre zmenu prischol kontrabas. Po štúdiách v Prahe som nastúpil na oddelenie anestéziológie a intenzívnej medicíny (ARO) v nemocnici v Dolnom Kubíne a riaditeľka kultúrneho strediska ma oslovila, či by som nezaložil Kruh priateľov vážnej hudby. Postupne som prehovoril skoro celú

okresnú nemocnicu a zamestnanci začali chodiť na koncerty klasickej hudby. Hovoril som im: „*Všetci sme denne konfrontovaní s ľudskou bolesťou a smrťou a potrebujeme očistu svojho vnútra. To sa robí najlepšie krásnou a dobrou klasickeou hudbou.*“ Už po troch rokoch sme dostali cenu za najlepší Kruh priateľov vážnej hudby na Slovensku. Slovkoncert nám posielal aj zahraničných umelcov, ktorí účinkovali napríklad na festivale BHS, lebo vedel, že u nás bude dobrá návštevnosť. Na záver sezóny som zaviedol organový koncert na barokovom organe v Kaplnke sv. Michala na Oravskom hrade, ktorý sa stal medzi organistami veľmi vychyteným. Po deviatich rokoch práce chodilo v Dolnom Kubíne na koncerty komornej hudby 250 ľudí.

Po revolúcii mi bolo ponúknuté miesto riaditeľa odboru zahraničných vzťahov na Ministerstve zdravotníctva a v roku 1999 som bol vymenovaný na post veľvyslancu v Kanade. V Ottawe som často chodil na koncerty klasickej hudby a operné predstavenia, navštívil som aj Montreal International Jazz Festival a najviac ma asi oslovili úžasné koncerty Diany Krallovej. Po návrate

z Kanady som bol zvolený do Európskeho parlamentu, kde som ako europoslanec strávil 15 rokov. Europoslanci majú isté finančné prostriedky na reprezentáciu svojej politickej frakcie a je na nich, ako ich použijú. Mojím cieľom vždy bolo podporovať slovenskú kultúru, preto som pomáhal pri vzniku CD albumov viacerých slovenských umelcov z oblasti klasickej, jazzu aj folklóru. Stál som aj za vznikom súťaže Gospeltalent, kde víťazkou 1. ročníka bola vtedy úplne neznáma Sima Martausová. Bol som hrdým partnerom aj dvoch ďalších projektov: súťaže v hre na strunových sláčikových nástrojoch Talents for Europe v Dolnom Kubíne a Muzikálového festivalu Jozefa Bednáríka v Brusne.

Postupom času sa môj hudobný záujem mení a vraciam sa napríklad k Bachovi, ktorého som ako mladý nemal rád. Jeho osobný životný príbeh je veľmi inšpirujúci a množstvo skladieb, ktoré napísal, neuveriteľné. Veľmi rád mám Rossiniho ouvertúry k operám, rád si vypočujem Brahmsa, Berlioza či Stravinského. Z opier mám najradšej asi Pucciniho *Turandot*, *Madamu Butterfly*, *Bohému* a *Dievča zo Západu*, jeho dramatickosť a lyrickosť rezonujú s mojím vnútrom. Veľmi sa mi páčilo naštudovanie Bizetovej *Carmen* v SND s Jolanou Fogašovou v hlavnej úlohe. Zo slovenských autorov mám rád Zeljenku, Salvu, Paríka či Suchoňa, Kardošove *Bagately pre klavír* či piesňovú tvorbu Schneidera-Trnavského.

Ako dozrievam, vraciam sa k počúvaniu ľudovej hudby – nedávno som objavil Sestry Sihelské či prácu etnomuzikologičky a speváčky Márie Strakovej. Veľmi ma zaujal aj album world music *Puščaňa* Zuzany Mojžišovej.

MUDr. Miroslav MIKOLÁŠIK (1952) vyštudoval Lekársku fakultu Univerzity Karlovej v Prahe. Pracoval na ARO v Dolnom Kubíne a po revolúcii bol poslancom NRSR. Pôsobil ako veľvyslanec SR v Kanade a posledných 15 rokov ako poslanec v Európskom parlamente. Je nadšeným podporovateľom kultúrnych podujatí a súťaží, hrá na husliach a na klavíri.

Pripravila JD



Impresiones de Catalunya Granados, Llobet, Sor, Mompou, Pujol K. Samuelčík, gitara Diskant 2019

Jeden z ostatných produktov vydavateľstva Diskant poteší najmä priaznivcov klasickej gitary. Slovenské interpretačné umenie (tobôž vo sfére klasickeho ponímania) už vzhľadom na geografické súradnice, ale aj kultúrne tradície, sa s pojmom gitara pôvodne nestotožňovalo. K závažnému zlomu prišlo približne v polovici minulého storočia, keď okrem globálneho beatového boomu, v ktorom gitara nadobudla kultúrovú pozíciu, sa tento ušľachtilý nástroj dostal do pozornosti a následne aj milosti „vyššieho typu“ európskej hudby. Slovenská hudba mala v tomto smere šťastie v talentoch a osobnostiach, z ktorých najmä J. Zsopka vyrástol ako pojem do rozmerov interpretačných, osvetových a následne pedagogických, presiahnuc nielen lokálne, ale aj európske parametre. Zo Zsopkovej triedy kontinuálne vyšli už generácie výostne aprobovaných, skvele pripravených interpretov. V elitnom súpise absolventov výsadné miesto patrí práve Karolovi Samuelčíkovi (1991). Okrem domérických štúdií absolvoval rad interpretačných kurzov, bodoval na prestížnych domácich aj zahraničných súťažiach, festivaloch, konkurzoch a získal množstvo ocenení a uznání. Aktuálny CD titul je v poradí druhým profilovým nosičom mladého umelca. Prekvapí (alebo aj nie) dramaturgická voľba. Samozrejme, aj Katalánsko je jednou z prominentných kolísk s formotvornými kompetenciami a tradíciou v kompozičnej aj interpretačnej sfére gitarovej hudby. Prečo však Samuelčík zvolil takúto orientáciu a kompozičnú zostavu? Afinitu k hispánskej literatúre opodstatňujú aj jeho opakované tvorivé a študijné pobyty najmä u katalánskych pedagógov a umelcov.

Výber skladieb na CD (s výnimkou Sorovej) reflektuje približne zhodné obdobie vzniku. Ide o prvé desaťročia 20. storočia, čo by vo výslednici mohlo viesť azda k relatívnemu stereotypu. Dôvtip a pozitívum tejto konštelácie však vidím v premyslenej dramaturgickej osnove a krivke, ktorá pri pozornom počúvaní viac a viac odhaľuje delikátne nuansy a špecifickú kompozičných poetik autorov. Efektne, priam ťažiskové entrée patrí pôvabným *Valses poéticos* Enriqueho Granadosa. Osem čarovných skladieb s diferencovanou textúrou, náladami, myšlienkami je ozaj poslucháčskou lahôdkou a zrejmom príležitosťou pre dobrého interpreta. Nielen technická bravúra, no najmä skúsenosti, imaginácia a patričný nadhľad sú potrebnými ingredienciami, ktoré „ustrážia“ valčíky; ich výrečnú rafinovanú jednoduchosť a výrazovú krehkosť. Nasledujúce skladby (*Variácie* Miguela Llobeta a *Fantasia* Fernanda Sora) sú malou zašifrovanou štúdiou, Llobetove skladby poctou takmer presne o storočie mladšieho autora adorovanému skladateľovi „Beethovenovi gitary“, ako bol vraj vo svojej dobe F. Sor nazývaný... Pomerne rozsiahla *Suite Compostelana*, skomponovaná Federicom Mompouom, poskytuje Samuelčíkovi veľkorysý priestor na prezentáciu so zdôraznením jeho interpretačných aj fabulačných adjektív. Medzi nimi imponuje istá diskretnosť, no zároveň dôraznosť v obhajovaní vlastných argumentov, rovnako evidujeme príkladnú akurátnosť vo formuláciách fráz, svojské tlmočenie typických hispánskych idiómov, rytmickej pregnancie v skusku dávokovanou agogikou. Prehľad, nadhľad, vlastný názor a tvorivý vklad... Pôsobivou tematickou pointou disku sú sugestívne obrázky (*Sevilla, Seguidilla*) od Emilia Pujola. CD je vybavené obsažným trojjazyčným textom (autorom je interpret), hudba bola zaznamenaná pod bedlivým zvukovým a hudobným direktívom F. Poula a V. Frkala. Čo dodať? Verbálne tlmočenie či deskripcia samotnej hudby nikdy nenahrádza jej autentickú substanciu. Treba sa preto nechať zlákať nahrávkou, zvukom a očarujúcimi tónmi gitary *à la Catalunya* v skvelom stvárnení mladého slovenského umelca...

Lýdia DOHNALOVÁ



Antonio Draghi & L. García Alarcón El Prometeo Trümpy/Conner/ Flores/Bridelli Quiza/Wilder/Quintans/ Ben Hsaín Lachiri Torrès/Reinhold/ Meerapfel/Martín- Cartón Cappella Mediterranea Chœur de Chambre de Namur L. García Alarcón Alpha 2020

Osobnosť Antonia Draghiho, rodáka z Rimini (1634–1700), bola pre habsburský dvor vo Viedni zásadná, pôsobil tu od roku 1658 ako spevák, dramaturg, impresário a predovšetkým mimoriadne plodný skladateľ. Úspešne preniesol prvky benátskej opery do Viedne a bol autorom vyše 160 javiskových diel, z ktorých väčšina je však dodnes takmer neznáma. Na základe Calderónovej drámy *La estatua de Prometeo* napísal Draghi vlastné libreto v španielčine, skomponoval hudbu a operu *El Prometeo* uviedol na cisárskom dvore v roku 1669. Argentínsky dirigent a muzikológ Leonardo García Alarcón objavil partitúru tejto zabudnutej opery vo viedenských archívoch, ale hudba záverečného tretieho dejstva sa nezachovala, preto k jeho existujúcemu libretu dokončil aj zvyšnú časť. Výsledkom náročnej práce bolo s nadšením prijaté uvedenie Draghiho skompletizovaného opusu v Dijonskej opere v roku 2018. Libreto je postavené na známom mýte o Prometeovi, pričom Draghi priniesol zmierlivý záver, v ktorom Jupiter Prometeovi odpustí a prikáže Herkuloovi, aby ho oslobodil od skaly, ku ktorej je prikovaný. Sledovať Draghiho „španielsku“ operu je neopakovateľným zážitkom. Obsahuje množstvo komplikovaných ľúbostných vzťahov (bohyňa Thetis ako potenciálna partnerka Jupitera, Pélea aj Prometea, nešťastná láska Nisey k Prometeovi), dramatické momenty trestajúcej spravodlivosti (prikovanie Prometea ku skale, premenenie Arachné na pavúka) i žartovné

„buffo“ prvky (výčiny Prometeovho sluha Satyra). Dej opery prebieha dramatickým tempom v rýchlych dialógoch postáv, ktoré si dychtivo skáču do reči a prerušujú sa, ale hudba si „nachádza čas“ aj na vnútornú reflexiu postáv v nádherných áriách. Búrlivé teatrálné scény, v ktorých často vystupuje viacero postáv, sa stupňujú a najdramatickejšim je tretie dejstvo, ktoré celé napísal Alarcón. Vniesol doň azda ešte silnejší španielsky kolorit, než aký sa nachádza v prvých dvoch dejstvách, postavy sú doslova unášané osudom za dravého bohatého sprievodu dychoch, sláčikov, gitary, lutny, harfy, continua a perkusii. Alarcón pri komponovaní vychádzal z inštrumentácie iných Draghiho opier, čerpal z hudby Cestiho a Caldara, využíval Monteverdiho teatrálnosť a najmä Cavallioho melodiku, pričom v texte bo okletu naznačuje aj neskoršie priame inšpiračné prepojenie Draghiho viedenskej „linky“ (Cesti, Draghi, Caldara, Lotti, Jommelli, Salieri) až k Mozartovi. Podľa Alarcóna Prometeov sluha Satyr evokuje budúceho Leporella, Nisea zasa Elviru a záverečná nádherná ária Minervy (*Y a tus plantas*) sa nesie úplne v mozartovskom duchu. Za vrcholy opery možno považovať lamentácie – nárek Thetis nad márnosťou jej božského statusu v *Si en medio de ser divina* v podaní fascinujúcej Mariany Flores, zúfalstvo Prometea trpiaceho na skale (*Ay de la vida*) i nárek Nisey *Mal aya el necio temor*. Mimoriadne expresívny je Prometeov dialóg s oživenou sochou i scéna jej následného zničenia. Spevacké výkony sú vynikajúce, hlavnej roly sa suverénne zmocnil švajčiarsky tenorista Fabio Trümpy, ktorý je presvedčivý v bolestných momentoch, v duetách „amorosi“ i dramatických stretoch antických božstiev. Okrem subtilného a farebného sopránu Mariany Flores v úlohe Thetis zaujme v role rozvážnej Minervy sopranistka Ana Quintans, Borja Quiza ako roztopašný Satyr i Giuseppina Bridelli ako nešťastne zamilovaná Nisea. Zbor Chœur de Chambre de Namur exceluje v mohutných vstupoch napríklad v „zboze mrzákov“ pri dramatickom zničení sochy i v záverečnej výzve k tancu. Farebná inštrumentácia dvadsaťtleného súboru Cappella Mediterranea dokonale ilustruje meniace sa prírodné scény, morské scenérie plasticke kolorizuje renesančnými trombónmi, kým bukolickú atmosféru znázorňuje flautami a basovými violami a expresívne tutti úseky majú hĺbku a znejú priehľadne a bravúrne. Objavná nahrávka unikátnej opery, uvedenej naposledy



→ v roku 1669, predstavuje poslucháčsku lahôdku a zároveň dielo mimoriadnej umeleckej hodnoty dnes takmer zabudnutého autora.

Peter KATINA

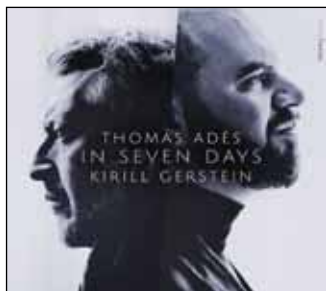


London Calling A. Beyer, M. Oman Austrian Baroque Company Fra Bernardo 2020 / reedícia

„This is London calling...“ Tieto slová používala BBC počas 2. svetovej vojny pri vysielaní do Nemeckom okupovaných krajín. *London Calling* je tiež kultový album (a rovnomenná pieseň) britskej punkovej kapely The Clash z roku 1979 a takisto CD vynikajúcej francúzskej barokovej huslistky Amandine Beyerovej, hráča na zobcových flautách Michaela Omana a rakúskeho súboru starej hudby známeho pod skratkou ABC. Dramaturgia nahrávky, ktorá je reedíciou titulu *Greetings from London* (ORF, 2007), je ťažiskovo venovaná dvom osobnostiam anglickej barokovej hudby: známemu neapolskému huslistovi a skladateľovi Nicolovi Matteisovi, ktorý vypočul „volanie Londýna“ a v 17. storočí okúzliť anglickú metropolu talianskym spôsobom hry na husliach. Druhým protagonistom je o niečo starší a menej známy Angličan John Hilton (c1599–1657), no medzi 24 skladbami na CD možno nájsť aj mená ďalšieho neapolského rodáka Andreu Falconieriho, Georga Friedricha Händela či Henryho Purcella (úprava *The Plaint* z opery *The Fairy Queen*). Podtitul albumu „A Collection of Ayres, Fantasies and Musical Humours“ asociuje podobné tituly dobových zbierok i obsah nahrávky, ktorá predstavuje dramaturgicky i interpretačne atraktívnu esej na tému inštrumentálnej hudby ako ušľachtilej zábavy v dobovej kultúre. V prípade Amandine Beyerovej a Nicolu Matteisa nejde o príležitostný flört, ale o dlhoročný vzťah. V roku 2009 vydala so svojim súborom Gli Incogniti vydarené CD s Matteisovou husľovou hudbou nazvané *False Consonances of Melancholy* s názvom odkazujúcim na skladateľov traktát o hre generálneho basu na barokovej gitare. Výrazovo kontrastný kaleidoskop tancov, drobných programových kusov

(*Scaramuccia*), „ayres“, fantázií a variácií (vrátane typických anglických „grounds“) je v podaní Amandine Beyerovej, Michaela Omana a Austrian Baroque Company (priznávam, že hoci viacerých členov som dlhšie registroval, súbor bol pre mňa objavom) fascinujúcim počúvaním, ktorému jednoznačne dominuje pôžitok a radosť z hry. Brilantné výkony obidvoch hlavných protagonistov, ktorí prostredníctvom svojich nástrojov „rozprávajú“ i „spievajú“, charakterizujú ľahkosť a spontánnosť (zvlášť vítané v tanečných formách), hravosť, precízna artikulácia a afektívnosť, pričom Omanov súbor bol na nahrávke zjavne nielen spoľahlivým, ale tiež inšpirujúcim partnerom. Výsledok je štýlový, bezprostredný a presvedčivý. Nahrávka umožňuje pochopiť, prečo extravagantný a temperamentný Matteis (prirovnávaný Angličanmi ku Corellimu) Angličanov nielen očaril, ale svojím dielom tiež ovplyvnil hudbu ďalších veľkých skladateľov, ako boli Purcell či Händel. Toto „volanie Londýna“ sa rozhodne oplatí vypočuť!

Andrej ŠUBA



In Seven Days Th. Adès, K. Gerstein Tanglewood Music Center Orchestra Myrios Classics 2020



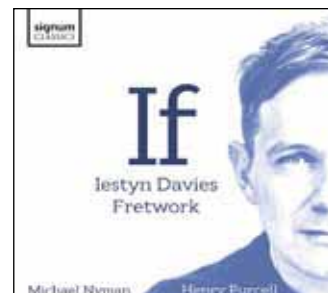
Janáček Solo Piano Th. Adès Signum Classics 2020

Niektorí ho označujú za najvýznamnejšieho britského skladateľa od čias Brittena, iní za najpreceňovanejšieho. Meno Thomasa Adèsa (1971) zarezonovalo v 90. rokoch vďaka orchestrálnnej skladbe *Asyla*, k popularite ktorej (ok-

rem „techno rytmov“) prispel častým uvádzaním Simon Rattle, ale tiež vďaka operám *Powder Her Face* a *The Tempest*. Adès sa však na svetových pódioch nepresadil len ako autor, ale aj ako zdatný klavirista a dirigent. Pôsobivý súhrn jeho talentov prináša štvorica nedávno vydaných CD. So súborom Britten Sinfonietta naštudoval symfónie Beethovena a diela Geralda Barryho (Signum Classics, 2020), vlastné kompozície diriguje na živom zázname s Boston Symphony Orchestra (Deutsche Grammophon, 2020). Dvojica recenzovaných CD predstavuje Adèsa ako klaviristu i ako autora diel pre tento nástroj. Album *In Seven Days* nesie názov podľa koncertu z roku 2008. Sólistom live nahrávky je rusko-americký klavirista Kirill Gerstein, dielo diriguje skladateľ. Dvojité variácie pre klavír a orchester na tému z opery *The Tempest* (vzhľadom na zastúpenie orchestra by sa dalo hovoriť i o koncertantnej symfónii) inšpiroval biblický príbeh Stvorenia z knihy *Genesis*. Eklektické programové dielo je príkladom Adèsovej kompozičnej virtuozity, v hudbe počuť v podmanivom, no mám pocit, že tiež (minimálne vzhľadom na tému) obsahovo vyprázdnenom zvukovom amalgame ozveny neoklasicizmu, minimalizmu, dodekafónie (3. časť) i romantické gestá. V knihe rozhovorov *Full of Noises* Adès nadnesene (a azda aj prehnane) hovorí o koncerte ako o „stretnutí náboženstva a vedy“. Z komornej opery *Powder Her Face* (1995) žije na pódioch efektná orchestrálna suita a virtuózna koncertná parafráza (2009), ktorá sa na CD objavuje v úprave pre dva klavíry. Dielo, hyriace fioritúrami, pasážami, rozkladmi, nepravidelnými deleniami a striedaním taktov, je dedičom podobných exhibícií z 19. storočia. Adès a Gerstein dielo interpretujú s nespochybniteľnou bravúrou, tá však po čase trochu unavuje. Najpresvedčivejšie na nahrávke pôsobia najkratšie klavírne skladby: dramatická *Berceuse* z opery *The Exterminating Angel* (2016), ktorá vznikla podľa surrealistického Buñuelovho filmu zo 60. rokov, a hravé i rafinované *Tri mazúrky op. 27* (2009). CD je, ako napokon väčšina Adèsových počínov, zaujímavým počúvaním, prináša však len málo nového, väčšinu z diel možno nájsť na iných nahrávkach. „*Janáček chce zachytiť vzdialenú minulosť, ktorá viac nie je, moment je navždy preč. Hudba však ostáva spomienkou, ktorá je stále živá*“, hovorí Adès o cykle *Po zarostlém chodníčku* v už citovanej knihe, ktorej spoluautorom je Tom Service. Janáček patrí spolu s Kurtágom a Nancarrowom k často zmieňovaným Adèsovým vzorom. Skladby z dvoch zošitov predstavujú

ťažisko nahrávky, na ktorej sa skladateľ prezentuje ako vynikajúci klavirista so zriedkavým vhladom do kompozičných základov hudby. Cyklus dopĺňajú *Klavírna sonáta 1. X. 1905* a skladba *V mlhách*. Ide už o druhé janáčkovské CD skladateľa, ktoré kvalitou môže pokojne konkurovať Adèsovým nahrávkam Stravinského kompletnej tvorby pre husle a klavír (s A. Marwoodom) či živému záznamu Schubertovej *Winterreise* (s I. Bostridgeom). Adèsov Janáček je priamočiary, elegantný a vecný, bez sentimentálnosti a pátosu (možno trochu na škodu veci aj bez väčšej dávky nostalgie, poetickosti a farieb), bez prílišného zdôrazňovania folklorizmov, ktoré sú integrálnou súčasťou Janáčkovho hudobného jazyka, nie akýmsi „orientálnym“ východoeurópskym korením. Ak Milan Kundera píše, že Janáčkovou snahou bolo „najst hudobnú krásu v próze“, Adèsovi sa túto črtu hudby moravského majstra podarilo na svojej nahrávke veľmi dobre zachytiť.

Andrej ŠUBA



If Michael Nyman & Henry Purcell I. Davies, kontratenor Fretwork Signum/Divyd 2019

Britský kontratenorista Iestyn Davies sa vymyká všeobecne zaužívanej predstave o spevákovi tohto hlasového odboru. Súčasné kontratenorové hviezdy sa pomaly, ale isto stávajú tým, čím boli v období baroka kastráti. Spĺňajú predstavu o superstar klasickej hudby: svalnatý mladý muž, ideálny javiskový predstaviteľ modernej réžie – technicky dokonalý spev virtuózne barokovej hudby a hviezdna neprístupnosť v sporení s istým provokatívnym podtónom kontratenorového spevu. Iestyn Davies túto predstavu celkom nenaplnia. Nenápadný intelektuál, pohybujúci sa v prostredí menších nezávislých vydavateľstiev a v špecifickom repertoári, sa síce pochopiteľne barokovej hudbe nevyhýba, ale je typom umelca, ktorý sa vždy snažil rozširovať očakávané hranice svojho hlasového typu. Svoju pozornosť vždy venoval popri renesan-

cii a baroku aj súčasnej hudbe. Diela pre neho napísali významní skladatelia Nico Muhly, Thomas Adès a najnovšie aj Michael Nyman. Nový album pod názvom *If (Ak)* s jeho hudbou v kombinácii s Henrym Purcellom vyšiel nedávno vo vydavateľstve Signum. Kontratenoristu na ňom sprevádza konsort viol da gamba Fretwork, ktorý je podobne univerzálny ako Davies. Piesne Henryho Purcella sú na novinke uvedené v dramaturgicky skvele fungujúcej kombinácii s piesňami Michaela Nymana, ktorého hudobné inšpirácie sa dlho spájali s anglickou tvorbou 17. storočia, najmä prostredníctvom jeho soundtrackov k filmom Petra Greenawaya *Umelcova zmluva* a *Kuchár, zloděj, jeho žena a jej milenec*. Purcellove piesne boli pôvodne skomponované pre hlas a lutnu, sprievod pre obsadenie piatich viol da gamba kongeniálne a štýlovo čisto upravil Richard Boothby, člen súboru Fretwork. Titulná pieseň *If* spolu s *Why* (Prečo) od Michaela Nymana pochádzajú pôvodne zo soundtracku k japonskému animé *Dennik Anny Frankovej*. Iestyn Davies na novom albume zaujme predovšetkým inteligentným kultivovaným prejavom, eleganciou, dokonalou dikciou a schopnosťou ideálne vyvážiť hudobnú a poetickú zložku. Príkladná je kontrola dychu, jemnosť vo frázovaní, plná farebnosť a mimoriadna rovnomernosť tónu vo všetkých polohách. Optimálnu podporu mu poskytuje súbor Fretwork, ktorý na rozdiel od chladného staccato lutny (resp. čembala) prináša teplo sláčikového legata. Na novinke sa predstavil aj sólovo, v dvoch Nymanových skladbách. Každý, kto si myslí, že hudba Michaela Nymana skončila pri jeho charakteristických pulzujúcich rytmoch a výrazných basových linkách, bude prekvapený – na novom albume *If* nájde hudobnú rozmanitosť a introspektívnu krásu v historickom kontexte – a to všetko v dokonalej interpretácii.

Jozef ČERVENKA



Keter
Masada Book 3
The Book Beri'ah
Sofia Rei, JC Maillard
Tzadik 2019

Masada skladateľa Johna Zorna je čo do rozsahu i kvality gigantickým projektom moderného spracovania tradičnej židovskej hudby. Po uzavretí jej druhej série pod názvom *Book of Angels*, ktorý tvorilo 32 albumov, sa stáva pomyselným záverším knihy Masada jej tretí, posledný cyklus *The Book Beri'ah*, ktorý pozostáva z 92 skladieb na jedenástich samostatných albumoch. Na rozdiel od *Knihy anjelov*, ktorej albumy vychádzali vo väčšom časovom rozptyle, je *Knihá Beri'ah* po trojročnom nahrávaní v ponuke kompletne ako box i na samostatných nosičoch. Do projektu sa zapojili známe zoskupenia okolo vydavateľstva Tzadik ako Klezmer-sound, Spike Orchestra, Secret Chiefs 3 alebo Banquet of the Spirits. K najpozoruhodnejším nahrávkam cyklu sa však určite zaradi hneď prvý album pod názvom *Keter* (Koruna). John Zorn na ňom spracovanie svojich skladieb zveril do rúk osobitej dvojice – argentínskej speváčky Sofie Rei a francúzskeho skladateľa a multiinstrumentalistu Jeana-Christopha (JC) Maillarda, pôvodom z karibského Guadeloupe. Sofia Rei študovala operný spev, ale pohybuje sa v projektoch jazzovej, improvizovanej a latinskoamerickéj hudby a účinkovala na viacerých Zornových projektoch (ženské a cappella kvarteto Mycale). JC Maillard si dal postaviť špeciálny osemstrunový elektroakustický nástroj saz bass, ktorý kombinuje turecký tradičný nástroj saz, grécke bouzouki a elektrickú gitaru a ktorý mu podľa jeho požiadaviek vyrobil francúzsky nástrojár Hervé Prudent. Tento nástroj dokáže skvele pokryť nielen jemné trblietavé vysoké melodické polohy, ale dokonale zastane aj funkciu pohyblivého a zvukového basového nástroja. Osem skladieb albumu *Keter* je pozvánkou do osobitého magického zvukového sveta. Židovské prvky Zornovej hudby sú tu výrazne obohatené o latinskoamerickú emocionalitu, ktorá sa plynule zmiešava s blízko-východnými harmóniami. Jednotlivé skladby prinášajú obrovské zvukové kontrasty, pričom celý album zvukovo pokrýva iba Sofin vokál a Maillardov saz bass s občasným využitím strunových nástrojov charango a kiku. Sofia Rei napísala k všetkým skladbám texty v španielčine, ich hlavným motívom je láska, jej strata, samota a smútok. Speváčka, ktorej prejav býva hodnotený ako dynamická „adrenalinová vokálna lavína“, však nadchne najmä jemnou melanchóliou a schopnosťou rozprávať smutné príbehy ako vystrihnuté z Borgesových kníh. Jej

prejav siaha od krehkých krásnych baladických piesní, akou je napríklad *Setumah*, k divokým vokalizám, od vážnym scatovým pasážam a extatickej bravúre s neuveriteľným hlasovým rozsahom vo vynikajúcej kvalite. Ďalšou meditatívnou latinskoamerickou baladou je *Kayam*, postavená na neobvyklej harmónii a neustálej zmene nálad a aranžmánov. Jemnú textúru tu strieda drsný basový groove a spievaný text po chvíli alternuje bizarná vokaliza s vokálnymi efektmi. Skladbu *Ge'ulah* tvoria navrstvené gitary a hutné vokály a jej razantná rytmizácia prináša veľmi kontaktný dravý zvuk. JC Maillard tu Sofin spev instrumentálne bohato rozvíja a „komentuje“. Podobne je to aj v *Rachamim*, pôvabnej židovsko-španielskej piesni, ktorej dojemná atmosféra sa pohybuje na hraniciach bitonality. Rozľahlé vokálne línie a melancholické nálady nesie aj pieseň *Penim*, vystavaná na psychedelických zvukových plochách a skresľujúcom echu, v pomyselnom spojení moderných a tradičných prvkov. Sofinou spomienkou na detstvo v diktátorskej Argentíne je pieseň *Orot*, ktorej epické prvky a pestrá melodika z nej robia pestrofarebný hudobný príbeh, kým skladba *Tikkun* nesie Zornovu typickú pečat, temnú gitarovú lyriku podčiarknutú dravým rytmickým nábojom vo fascinujúcom virtuóznom predvedení. Posledná skladba *Ketarim* prináša husté gitarové textúry, expresívnu lyriku a úchvatné tajuplné zvukové miesta, pričom inšpiračným zdrojom textu piesne bola pre Sofiu Rei osobnosť maliarky Fridy Kahlo. Album *Keter* je unikátne, intímne dueto vyznačujúce sa poetikou, hĺbkou, expresivitou a zanietením a predstavuje jeden z vrcholov celej série *Masady*.

Peter KATINA



Pat Metheny
From This Place
Nonesuch 2020

Obdobie veľkých produkcií v jazz akoby sa už dávno skončilo. Jeho doménou sú dnes skôr komorné obsadenia a intímnejší zvuk. Popri dianí v na-

šom regióne sledujem vydavateľstvá ako ACT, ECM či súčasnú newyorskú scénu a všimam si, že na nahrávkach dominujú duá, klavírne triá, alebo štvor- až šesťčlenné kombá a sem-tam nové bigbandové projekty. Ale aj jazz má svoj Hollywood, jazzový olymp, na ktorého scéne tróni niekoľko aktívnych osobností, medzi ktoré patrí aj gitarista a skladateľ Pat Metheny. *From This Place* je ukážkou priam dokonalej produkcie v tom najväčkom pejsom svetle. Od obsadenia cez zvuk, kompozície, aranžmány až po celkovú dĺžku albumu. V Spojených štátoch by napísali „EPIC“. Album má vyše 75 minút a obsahuje desať autorských kompozícií. Obsadenie tvorí symfonický orchester a jazzové kvarteto v zložení Pat Metheny – gitary a klávesové nástroje, Gwilym Simcock – klavír, Linda May Han Oh – kontrabas a spev a Antonio Sanchez – bicie nástroje. Orchester The Hollywood Studio Symphony vedie Joel McNeely. O aranžmány sa postaral Gil Goldstein a hosťami projektu sú Meshell Ndegeocello – spev, Grégoire Maret – ústna harmonika a Luis Conte – perkusie. Album za krátky čas dobyl niekoľko svetových rebrítkov venovaných jazzovej hudbe. Dovolím si povedať, že ide azda o najväčšie a najlepšie dielo 65-ročného autora, ktorý naň podľa svojich vlastných slov čakal celý život. Napriek všetkým superlatívom a veľkosti produkcie album nie je demonštráciou ega alebo gestom megalomanstva. Je premyslený a hudobnícky veľmi zrelý. Hudobné príbehy sú plné pokory, priamočiarosti a čistoty. Charakter a nálada mi svojou epikou a obrazotvornosťou pripomínajú album *American Dreams* (Charlie Haden & Michael Brecker, Universal 2002) a projekt *Fellowship* Briana Bladea. Pri počúvaní *From This Place* sa mi vynárajú malebné scenérie s nostalgickou náladou. Metheny pracoval so šesťástimi vlastnými kompozíciami, z ktorých do dramaturgie zaradil desať. Čerpal inšpiráciu aj v duetách s legendárnym Ronom Carterom, ktorý bol v 60. rokoch 20. storočia členom známeho zoskupenia Miles Davis Great Quintet, ktoré zásadne ovplyvnilo prístup k interpretácii v Metheného zostavách. Carter hovorí o spoločnom hudobnom jazyku kapely, ktorý je kombináciou hudobného povedomia jednotlivých hráčov. Posledným Metheného nápadom bol symfonický orchester, ktorý situáciu zásadne zmenil a hudba dostala finálnu podobu s novými aranžmánmi. Hollywoodsky orchester je vo výbornej súhre s kapelou a hudbe dodáva „americkosť“.

→

→ Výsledkom je dielo, ktoré prekračuje hranice samotného Methenyho, ale aj hranice diskurzu v jaze dneška. Hudba je nová a nostalgická zároveň. Metheny je rozprávač s pamäťou svojej krajiny, jasnými názormi a vlastným hudobným jazykom. Vťahuje do príbehov, núti premýšľať a človeka obklopuje krásou a citom. Album má silnú nakomponovanú zložku vrátane tých najdetailnejších drobnokresieb a improvizatívny prístup ku kapelovej súhre zároveň reflektuje najotvorenejšie a najspontánnejšie zostavy 20. storočia. *From This Place* je nadsčasový album, ktorý nikdy nestratí na aktuálnosti a ktorý vás nebude nikdy nudiť. Osloví nenáročného poslucháča aj skúsených jazzových fanúšikov.

Nikolaj NIKITIN



Erik Rothenstein band LIVE with Elsa Valle & Gábor Winand BebeRebe 2020

Saxofonista, skladateľ a pedagóg Erik Rothenstein vydal nový digitálny album. Ide o „živák“, konkrétne záznam z vystúpenia v rámci turné kapely na jeseň minulého roku. Erik Rothenstein band tu okrem svojho lídra hrajúceho na barytónovom saxofóne tvorí zväčša zostava jeho stabilných „sidemanov“: Michal Motýl – basový trombón, Marián Ševčík – bicie nástroje, Matej Štubniak – kontrabas a Ľudovít Kotlár – klavír. Lákadlom albumu sú hosťujúci vokalisti Elsa Valle a Gábor Winand, ktorí sa zaraďujú medzi európsku špičku moderného jazzu.

Na úvod treba povedať, že generačná rôznorodosť a vzájomná chémia veľmi dobre fungujú. Už pri počúvaní prvej skladby *Chapultepec* je poslucháč priamo vtiahnutý do deja koncertu. Groovujúca téma s nepárnym metrom má chytľavý melodický repetitívny riff zasadený do modálnej harmónie. Sólisti tu predvádzajú odhodlané expresívne výkony. V podobnom duchu pokračuje aj *Bratislava nahlas*. Opäť ide o inštrumentálnu skladbu s dlhšími sólami všetkých členov. Rothenstein sa tu prezentuje ako

sólista s úctou k jazzovej tradícii, ale zároveň experimentujúci s modálnym improvizáčnym prístupom. Nechýba mu patričný drav a živelnosť, ktoré sú pre tento štýl dôležité. Motýl pokračuje sólom, ktoré má síce menšie nasadenie, ale umeleckému zážitku to vôbec neškodí. Každý jeho tón je výborne vyfrázovaný a zahratý v správnom okamihu. Špeciálne sa mi páči jeho práca s dynamikou a celková výstavba sóla. Kotlár svojím prístupom jasne odkazuje na Herbieho Hancocka, Chicka Coreu či McCoya Tynera, ktorých improvizáčné koncepcie má veľmi dobre zmapované. Taktiež disponuje výbornou technikou, rytmickým čítením a promptne reaguje na nápady svojich spoluhráčov. *Jazzero* má v sebe nádyh latinskoamerickéj hudby. Koncepcie nadväzuje na doteraz počuté podobnými znakmi – modálnou harmóniou a tentoraz 3/4 groovom. Skladba má veľmi kvalitný aranžmán, v ktorom sú mnohé stoptimy a spoločné trojhlasý dychových nástrojov a Winandovho spevu. Gábor Winand je vokalistom, ktorého umenie už dávno presiahlo európske hranice. Okrem jeho krásnej farby hlasu, bezchybného frázovania, feelingu a intonácie sú jeho najsilnejšou devízou scat a improvizácia. V jeho sóle nechýbajú popové line cliches, „call and response“ motívy, ale aj intervalový spôsob improvizácie. To všetko má svoju logiku a presnú výstavbu. Ide teda nielen o majstra technickej a remeselnej stránky veci, ale aj o hudobníka s výbornou intuíciou a oddanosťou žánru. V jazzovom štandarde *A Night in Tunisia* sa objavuje kapela spolu s Elsou Valle. V úvode je zvýraznený zvukový problém, prítomný, žiaľ, prakticky na celom albume. Je zrejme spôsobený nevyváženým nazvúčením kontrabasu v pomere k ostatným nástrojom. V tomto prípade kontrabasové intro, ktoré je v úvode zreteľne počuteľné, zvukovo zaniká po nástupe ďalších nástrojov. Téma je interpretovaná štandardným spôsobom, ktorý fanúšika mainstreamového jazzu nesklame. Unikátnu zvukovosť dodáva zastretý hlas a „feeling“ E. Valle, ktorá vynikajúco interpretuje afrokubánsku hudbu a ktorej príspevkom do tejto skladby je aj jej originálny španielsky text. Balada *Lisboa* začína rubatovým introm klavíra, ktoré má hypnotizujúci charakter. Štýlovo pripomína klaviristov, ako sú Fred Hersch a Brad Mehldau – pomaly a citlivo rozvíja svoje nápady do motívov a následne z nich vytvára krátke harmonicko-melodické linky. Krásna téma, ktorú s veľkou ex-

presivitou hráči interpretujú, sa počas improvizácií dostáva do uvoľnenej polohy plnej vrúcnosti. Po „live“ albume z Bratislavských jazzových dní ide aj v tomto prípade o vydarené dielo. Erik Rothenstein dal dokopy vynikajúcich hudobníkov rôznych generácií, ktorí si vzájomne sadli. Fúzia modálneho jazzu s afrokubánskymi rytmiami a nepárnymi metrami je ďalším zaujímavým počínom v lidrovej diskografii. Za jeho najsilnejšiu stránku považujem skvelú atmosféru a pozitívnu náladu, ktorá z tejto hudby vyžaruje.

Dávid OLÁH



Peter Katina Hudba inak Hevhetia 2019

Komu v čase tohtoročnej celosvetovej pandémie napriek početným streamovacím odkazom na videozáznamy koncertov a operných predstavení chýbal denný kontakt s hudbou, tomu odporúčam zaobstarat si knižnú novinku vydavateľstva Hevhetia. Takmer na 300 stranách člení autor text do osemnástich kapitol a desiatok podkapitol. Názvy ako napríklad *Hudba ku koncu sveta*, *Zakázaná hudba*, *Recyklovaná hudba*, *Exotická hudba*, *Hudobná predpoveď počasia*, *Zabudnutá hudba*, *Hudba v čase Vianoc*, *Nedokončená hudba* lákajú a pôsobia mnohovoľnomo. K detailnému obsahu sa záujemca prepracuje buď systémom poriadkumilovného, alebo bohémneho čitateľa.

V jedinej kapitole – *Padajúce hviezdy* – sa čitateľ napríklad dozvie o prekvapujúcich osudoch osobností, akými boli *Huslová enfant terrible* Ginette Neveu, *Miláčik publika* klavirista Willam Kapell, *Virtuózy Clifford* jazzový trubkár Clifford Brown, *Knieža klavíra* Dinu Constantin Lipatti či *Božská Jackie* Jaqueline Mary du Pré – umelcov, ktorí boli raketovým štartom priam vyvrhnutí do sveta najslávnejších koncertných siení a nahrávacích štúdií, aby (vinou tragických udalostí vo svojom hviezdnom živote) prestali účinkovať pred dovŕšením štyridsiatky. Niektorí (D. Lipatti, Ch. Parker) sú podnes zná-

mi, o iných si čitateľ „nalistuje“ v Katinovej knihe nielen prekvapujúce fakty, ale aj smutné poznanie, že čas zhltnie do „čiernej diery“ aj tie najjasnejšie hviezdy. Množstvo prekvapujúcich informácií z hudby minulosti i súčasnosti prinášajú podkapitoly ako *Hudba súrodencov*, *Hudba a šport* či *Femme fatale v hudbe*. V knihe však nájdeme aj viacero v hudbe známych tém, často však osvetlených z opačnej strany (*Battaglie a lamenta* vo vokálnej a inštrumentálnej hudbe 17. storočia, *Kurt Weill: Štyri piesne Walta Whitmana*, Claude Debussy: *La Mer*, Wagner v Izraeli, *Credo Arva Pärta*, *Šokujúca Lady Macbeth*). Mnoho podkapitol približuje tvorbu neznámych osobností, akou je napríklad predstaviteľ neapolského baroka Nicola Fiorenza alebo jeho spolurodák Agostino Steffani. Z ďalších kapitol spomeniem neobvyčajne zaujímavé *Židovské inšpirácie* spracované od predbarokových čias v talianskej hudbe cez odkaz osobnosti hudby 20. storočia *Ernesta Blocha* s jeho celoživotnou konfrontáciou s otázkami náboženstva v oblasti judaizmu, alebo tvorbu Daria Milhauda, francúzskeho emigranta židovského pôvodu, ktorý ušiel pred fašizmom do USA, až k osobnosti avantgardného židovského skladateľa Johna Zorna, ktorý v priebehu troch rokov skomponoval vyše dvesto skladieb ovplyvnených žánrom klezmer. Autor jednotlivé kapitoly dopĺňa unikátnymi informáciami o dobových nahrávkach, ktorým venoval roky svojho zberateľského a muzikantského záujmu. Peter Katina (1957), slovenský akordeonista (vydal osem albumov!), absolvent VŠMU i Hudobnej akadémie v dánskom Odense svoje poznanie a bohaté vedomosti využíval pri početných prednáškach v Kulturparku v Košiciach, v Centre pre umenie VIOLA v Prešove (O hudbe inak) či v hudobno-slovných reláciách Rádia Devín. Desiatky svojich prednášok a spracovaných tém publikoval v časopisoch *Hudobný život*, *Harmonie*, *Jazz Forum* a *Vlna*. Jeho kniha sa – pri všetkej šírke poznania – číta ľahko, „zvedavo“, je totiž napísaná nielen poučene, ale aj s obdivuhodnou brilantnosťou. Škoda, že vzhľadom na finančne a umelecky nedocenené úsilie vydavateľstva Hevhetia vyšla „iba“ brožovaná, čo čiastočne sťažuje pohodlné čítanie. Zato je dotvorená dôslednou editorskou prácou i slovom Tatiany Pirnikovej, autorským úvodom a anglickým resumé autora knihy a zvlášť adekvátnou asketickou grafikou Petra Beňa.

Terézia URSÍNYOVÁ



Clemens Gadenstätter
Semantical Investigations
 Ensemble Nikel
 L'Instant Donné
 Ensemble Modern
 Klangforum Wien
 K. Sterev, E. Kovacic,
 Y. Deutsch, S. Edwards,
 E. Siebens
 3CD Kairos 2019

Rakúske vydavateľstvo KAIROS patrí už od svojho vzniku v roku 1999 k absolútnej svetovej špičke, pretože prezentuje diela vybraných súčasných skladateľov vo vynikajúcej interpretácii, skvelej zvukovej kvalite a s pútavou textovou prílohou. K takýmto projektom vydavateľstva patrí aj trojdiskový album rakúskeho skladateľa Clemensa Gadenstättera (1966) pod názvom *Semantical Investigations*. Gadenstätter študoval u Helmuta Lachenmanna a na albume prezentuje šesť približne tridsaťminútových kompozícií, ktoré vznikali v priebehu rokov 2006–2012. Ich spoločným východiskom je skúmanie a transformácia zvukov, „každodenného“ života v nových neočakávaných kontextoch a zároveň porozumenie spôsobu, akým počúvame hudbu. Gadenstätterova hudba by sa dala charakterizovať ako významovo, texturálne a farebne mimoriadne bohatá, väčšinou ide takmer o nepretržitý, rýchlo plynúci prúd extenzívnych zvukových polí v precízne vypísanej klasickej notácii, vyžadujúcej extrémne náročnú súhru v súbore, kde okrem klasických nástrojov vynikajú elektrická gitara, akordeón, elektronické stopy a pestré perkusívne efekty. Okrem drsných textúr sú poznávacím znamením jeho tvorby prchavé, rýchlo miznúce tonálne polia, výrazne rytmizované vstupy fanfár a pochodových rytmov, prvky salónnej hudby, koláže, mozaiky a členenie skladieb na rozpoznateľné sekcie, väčšinou dramatickú expozíciu,

zvukovo „vyprahnutý“ stredný diel a záverečnú kódu, resp. kadenciu v podobe pestrej koláže. Skúmaním významov zvukov sa Gadenstätter zaoberá v prvých dvoch skladbách pod názvom *Semantical Investigations I a II*. Prvá „investigácia“ je pre sólové husle a ansámbl, pričom ako sólista tu exceluje Ernst Kovacic, ktorému sekunduje Klangforum Wien pod vedením Etienne Siebensa. Je to nesmierne „akčná“ skladba s množstvom glissandového pohybu, farebných „prskaviek“ vo vysokých polohách, ohýbaných, pískajúcich a svištiacich tónov, napodobňujúcich exaltovaný „vtáči“ spev. Rýchle virtuózne pasáže huslí znejú ako „vivaldiovské“ ozveny v pokrivenom zvukovom zrkadle, ale nachádzajú sa tu aj drsné rytmické pulzácie a zmiešavanie chaotických figurácií s chorálmi, hymnickými plochami, ktorým v istom bode rytmicky „odzváňa“ tikajúca časomiera. Je to exhibícia farebného zvuku, kde pochodové rytmy striedajú mozaikovitú koláž občas znejúce ako zvukový pás pustej husľovej kadencie. V diele *Semantical Investigations II* je „solistom“ súbor – Ensemble Modern pod vedením Siana Edwardsa. Autor tu využíva trblietavé, tikajúce a pulzujúce zvuky zvončekov, ktoré prehlušujú agresívne údery a exaltované trúbenie pestrých, rýchlo sa meniacich groteskných tvarov. V pozadí znejú skreslené ľudské hlasy a bubny evokujúce „militaristickú“ atmosféru. Stredný diel však prináša pokojné, romantizujúce pasáže so „zrecyklovanými bunkami“ Debussyho hudby, kde sa klavír a harfa pohybujú na vlnách veľkej dynamickej škály a dielo sa končí bizarnými fanfármi v slávnostnej kóde. Na druhom disku sa nachádza skladba *Sad Songs*, ktorá sa vzťahuje ku gestám znázorňujúcim emócie smútku, bolesti, osamelosti a depresie. Autor zveril skladbu súboru Ensemble Nikel, ktorý tvorí saxofón, elektrická gitara, perkusie a klavír. Priam sakrálna atmosféra naplnená alikvótnymi tónmi dychoch a sláčikov prináša mysteriózne kontúry elektrickej gitary, ktorá skvelo funguje v súhre so saxofónom. Dielo obsahuje tajuplný rytmizovaný hluk, hlboké depresívne vyprázdnené plochy klavíra, izolované zvuky a „zornovské“ koláže. Ensemble Nikel tu zaujme vynikajúcou súhrou a výrazom a prináša rovnomerne pulzujúce rytmické polia, ktoré narušujú vpády metalových gitarových riffov a jazzových rytmov, kým v pozadí stále znie neidentifikovateľný zvukový „mlynček na mäso“ plný glissánd a halucinogénneho echa. Záver patrí upokojujúcemu chorálu

saxofónu takmer v úplnom tichu. Ďalšia skupina Gadenstätterových skladieb nesie označenie *Iconosonics*. Autor sa v nich zaoberá filozofiou zvukových ikon – symbolov, ktoré označujú v každodennom živote konkrétnu zvukovú akciu, ktorá v nás zároveň vyvoláva bezprostrednú reakciu (zvonček bicykla, píšťalka, klaksón). Takouto skladbou je aj *Figure-Iconosonics I*, ktorú nahral francúzsky súbor L'Instant Donné. Spočiatku jemný rozbeh skladby v krehkej figurácii vo vysokých polohách sa postupne „roztočí“ do vysokých obrátok, v ktorých vyniknú zvukové epizódy, akoby vytrhnuté z plynutia času, famózna rytmika i ponášky na tradičnú komornú hudbu, virtuózne polia i fanfáry a pôvabné, hoci efemérne prvky salónnej hudby, ktoré opäť korunuje kóda. Na treťom disku sa nachádza skladba *Bodies-Iconosonics II* pre akordeón a elektrickú gitaru. Nástroje si tu navzájom preberajú motívy v dialógu ozvien, jemných pasáží a glissánd. Gitara znie v delikátnych farbách, ktoré zahmlievajú klastre akordeónu. Znejú tu jasne rozlíšiteľné textúry zvuku, melodické útržky i prudké vstupy gitary, divoké polia industriálneho zvuku, ale aj rockové a bluesové prvky. Pasáže neúnavne napredujú a prinášajú stále nové zvukové obrazy a zmesi nálad. Akordeonista Krassimir Sterev a gitarista Yaron Deutsch tu predstavujú zvukovo rovnocenné veličiny a pohybujú sa vo vzdušných štruktúrach nepretržitého zvukového kontinua. Výrazné sú skicovité rytmické vzorce a rezonujúce body v priestore, krehká gitara vo výškach a temný chorál, ktorý vyústi do bombastického rytmizovaného záveru. Trojalbum uzatvára skladba *Pictures of an exhibition – Iconosonics*, ktorú prezentuje súbor L'Instant Donné. Dielo prináša avantgardné zvukové obrazy, ale mihnú sa tu aj parodizujúce tonálne prvky, zvukové karikatúry, osamelé výbuchy a hrozivé ozveny klavírných strún, echá a výrazové pauzy. Ostro s nimi kontrastujú klepot a údery perkusii, pulzujúca agresívna rytmika s rýchlo repetovanými tónmi všetkých nástrojov a záverečné jemné farebné doznievanie. Za zmienku stojí výborná zvuková úroveň nahrávok všetkých skladieb s dobrou zreteľnosťou a vyrovnanosťou akustických, elektrických aj nehudobných prvkov. Skladateľský profil Clemensa Gadenstättera reprezentuje výnimočne skladateľské aj interpretačné kvality a zaslúži si osobitú pozornosť.

Peter KATINA



BÉLA BARTÓK

SLOVENSKÉ ĽUDOVÉ PIESNE

I., II. a III. zväzok

editori: Alica Elscheková, Oskár Elschek

Súborné vydanie *Slovenských ľudových piesní* Bélu Bartóka v štyroch zväzkoch má ambíciu ukončiť takmer storočný proces prípravy, edície a kompletného publikovania jednej z najväčších individuálnych zbierok slovenských ľudových piesní v histórii, ktorú vytvoril etnomuzikológ a skladateľ Béla Bartók.

Zbierka slovenských ľudových piesní Bélu Bartóka je výsledkom dvanásťročnej zberateľskej práce, ktorú realizoval etnomuzikológ a skladateľ v rokoch 1906 – 1918 predovšetkým v nitrianskej, hontianskej, pohronskej a podpolianskej oblasti. Podarilo sa mu zapísať 3 078 melódií, z fonogramov Mártona Vikára z Považia prepísal 145 piesní a ďalšie zápisy dostal k dispozícii od Zoltána Kodálya a Antona Baníka. Po systematizovaní a príprave na edíciu v troch zväzkoch (v rokoch 1922, 1924 a 1928) odovzdal Bartók zbierku Matici slovenskej a usiloval sa o jej publikovanie. Pre technické problémy, nehody s redakciou a napokon pre zhoršujúcu sa spoločensko-politickú situáciu, kvôli ktorej Bartók opustil v roku 1940 Európu, k jej vydaniu za jeho života už nedošlo.

Prvý, druhý a tretí zväzok vyšli postupne v rokoch 1959, 1970 a 2007 pod redakčným vedením Alice a Oskára Elschekovcov, ktorí majú rozpracovaný (Bartókom zamýšľaný) záverečný štvrtý zväzok. Prvé tri zväzky obsahujú všetky zápisy ľudových melódií tejto monumentálnej zbierky, pripravovaný štvrtý zväzok bude obsahovať rôzne doplnkové materiály.

Projekt je realizovaný v spolupráci s VEDA, vydavateľstvom Slovenskej akadémie vied, Spoločenstvom pre tradičnú hudbu Pro Musica a Slovenskou národnou knižnicou.





BÉLA BARTÓK

SLOVENSKÉ L'UDOVÉ PIESNE

I., II. a III. zväzok

editori: Alica Elscheková, Oskár Elschek

I. zväzok

ISBN: 978-80-89427-42-0

Počet strán: 754

II. zväzok

ISBN: 978-80-89427-43-7

Počet strán: 812

III. zväzok

ISBN: 978-80-89427-44-4

Počet strán: 775

Predajné len ako kompletná
séria troch zväzkov

Titul objednávať v e-shope:
www.hc.sk/katalog alebo na distribucia@hc.sk

Hudobné centrum oddelenie edičnej činnosti
Michalská 10, 815 36 Bratislava
Tel.: +421 2 2047 0460, +421 903 430 336
e-mail: distribucia@hc.sk
www.hc.sk/katalog

hudobné  **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA



SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

KONCERTY

s publikom

JÚN 2020

vždy v utorok o 19.00

v Koncertnej sieni SF aj v priamom prenose

9. 6. Jozef Lupták *violončelo*
Jordana Palovičová *klavír*

Ilja Zeljenka, Vladimír Godár, Arvo Pärt,
Leoš Janáček, Ludwig van Beethoven

16. 6. Klavírny recitál Mateja Arendárika
Johannes Brahms, Modest Petrovič Musorgskij

23. 6. Jozef Horváth *husle*
Boris Bohó *violončelo*
Ladislav Fančovič *klavír*
Franz Schubert, Claude Debussy, Dmitrij Šostakovič
Matúš Veľas *hoboj*
Jozef Eliáš *klarinet*
Peter Kajan *fagot*
Ladislav Fančovič *klavír*
Francis Poulenc, Ľudovít Rajter, Florent Schmitt

30. 6. Piesňový recitál svetoznámeho slovenského basistu
Štefana Kocána s klavírnym sprievodom
Mariana Lapšanského
výber piesní Roberta Schumanna
a Franza Schuberta

