



hudobný život

ROČNÍK XLIX

12

2017

2,16 €

hudobné  **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Spravodajstvo: Metos-Étos 2017 / **Rozhovor:** Jozef Zsapka / **Reportáž:** Cluster ensemble v New Yorku / **Zahraničie:** Wozzeck vo Viedni a v Düsseldorfe



Jiří Menzel
nielen o košickom Falstaffovi

Hudba v čase Vianoc

Vstupenky na koncerty

9. 12. 2017 / 19:30

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

CHAMBER ORCHESTRA VIENNA – BERLIN

RUDOLF BUCHBINDER, DIRIGENT, KLAVÍR

W. A. Mozart: Symfónia č. 10 G dur KV 74

W. A. Mozart: Klavírny koncert č. 9 Es dur KV 271 „Jenamy“

J. Haydn: Klavírny koncert č. 11 D dur Hob. XVIII:11

W. A. Mozart: Symfónia č. 29 A dur KV 201

31. 1. 2018 / 19:30

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

CAPPELLA ANDREA BARCA

SIR ANDRÁS SCHIFF, DIRIGENT, KLAVÍR

SCHAGHAJEH NOSRATI, KLAVÍR

J. S. Bach: Koncert pre dva klavíry c mol BWV 1060

W. A. Mozart: Serenáda c mol KV 388

J. S. Bach: Koncert pre dva klavíry c mol BWV 1062

J. S. Bach: Ricercare à 6 (Hudobná obeť BWV 1079)

W. A. Mozart: Klavírny koncert č. 24 c mol KV 491

CENA VSTUPENKY NA JEDNOTLIVÝ KONCERT:

A KATEGÓRIA - 45 €

B KATEGÓRIA - 35 €

ISIC/ITIC/DÔCHODCOVIA: 15 € (LEN Z B KATEGÓRIE)

ticketportal®

VSTUPENKY NA DOSAH

Editorial

Vážení čitatelia,

nie celkom hudobnou, skôr filmovou obálkou decembrového *Hudobného života* chceme upriamiť pozornosť na vynikajúceho českého (nielen filmového) režiséra Jiřího Menzla, ktorý sa v uplynulých mesiacoch objavoval na javisku Štátneho divadla v Košiciach, kde bol tvorcom režijnej koncepcie Verdiho *Falstaffa* (viac o tomto vydarenom počine prezrádza Vladimír Blaho v opernej rubrike). Verím, že si pri čítaní vynikajúceho rozhovoru našej českej korešpondentky Markéty Jůzovej (bývalej spolupracovníčky tejto významnej osobnosti) spomeniete na oscarového režiséra, ktorý sa, žiaľ, po návrate z metropoly východného Slovenska a krátkej dovolenke, ocitol v nemocnici a jeho stav ostáva naďalej vážny.

Rok 2017 sa niesol v znamení viacerých výročí a niektoré z nich budeme na stránkach nášho časopisu „dobiehať“ ešte v nasledujúcich mesiacoch. Spomeniem aspoň sto rokov od úmrtia Jána Nepomuka Batku (v priestoroch Múzea J. N. Hummela na Klobučníckej ulici v Bratislave si stále môžete pozrieť niektoré zo vzácných hudobní z pozostalosti tohoto dlhoročného mestského archivára) či päť storočí reformácie (v tejto súvislosti reflektujeme aspoň niektoré hudobné podujatia z Veľkého evanjelického kostola v Bratislave-Starom Meste). Atmosféru vianočnej pohody bezpochyby dotvárajú vianočné koledy domácej i zahraničnej proveniencie. Hudobné tipy nielen k sviatočnému stolu ponúka pohľad Petra Katinu v rámci jeho pravidelného seriálu Music Zoom. Osviežujúcim čítaním je reportáž približujúca radosti i starosti jesenných koncertov Cluster ensemble v New Yorku. Slovenský súbor prezentoval za oceánom nielen tvorbu „tamojších“ skladateľov, ale aj napríklad odkaz Milana Adamčiaka. Na polceste medzi novým a starým kontinentom leží Island s očarujúcimi prírodnými scenériami a nesmierne inšpirujúcou hudobnou scénou. Práve na pôde univerzity v Reykjavíku (a tiež v nórskom Osle) predviedli koncom novembra violončelista Eugen Prochác spolu s klaviristom Petrom Mátém, pôsobiacim na Islande, kompletnú violončelovú tvorbu Johanna Nepomuka Hummela. Významného bratislavského rodáka predstavila dvojica počas svojej škandinávskej cesty aj na ďalších podujatiach.

Pokojné a oddychové čítanie počas sviatočných dní
v mene celej redakcie praje
Peter MOTYČKA



T. Suzuki



J. Zsopka



J. Menzel

Obsah

Spravodajstvo, koncerty, festivaly

- 2 Vera Lipatova (1953–2017), Úvod sezóny s Jupiterom a Titanom, Orfeus na prahu dospelosti, Metos-Étos 2017, Eo ipso v retrospektíve interpreta, Lekcia barokovej interpretácie, Mozart (nie celkom) gala, Hudobné podujatia k 500. výročiu reformácie, ŠKO Žilina, Rok Jozefa Grešáka v Štátnej filharmónii Košice, O tvorbe a zabúdaní, Svet world music na skok od Slovenska, NEXT 2017

Rozhovor

- 8 Tosiya Suzuki: „Dobré skladby pre zobcovú flautu sa šíria veľmi ľahko.“ R. Kolář
14 O množstve podob gity s Jozefom Zsopkom L. Dohnalová

Zápisník

- 18 Druhá neznamená horšia / Banskobystrická Maria Stuarda sa lúčila – v Bratislave / Hudba a vzdelávanie v Košiciach M. Glocková, P. Unger, K. Burgrová

Hudobné divadlo

- 19 Vydarený Falstaff V. Blaho

Rozhovor

- 20 Jiří Menzel: „Režisérovi sluší pokora.“ M. Jůzová

Music Zoom

- 26 Hudba v čase Vianoc P. Katina

Mimo hlavného prúdu

- 29 Vydavateľstvo Sub Rosa A. Demoč

Reportáž

- 30 Ako sme hrali v New Yorku a nepišli o rozum... (Jesenné turné Cluster ensemble bolo úspechom, ale najmä drinou) E. Vozárová
32 ISCM World New Music Days 2017 Vancouver D. Matej

Zahraničie

- 33 Viedeň: Wien Modern cestou probuzení fantázie a kreativity L. Nota
34 Praha: Opera 2017 V. Blaho, R. Hrdinová
36 Düsseldorf: Delírium v troch minútach R. Bayer
37 Viedeň: Morálku si chudí nemohou dovoliť L. Nota
38 Lille: Pohľad do zrkadla J. Červenka / Praha: Slavnostní provedení opery Don Giovanni M. Jůzová
39 Brno: Kňazná bláznov M. Puškášová

Recenzie

Mesačník *Hudobný život*/december 2017 vychádza v Hudobnom centre, Michalská 10, 815 36 Bratislava, IČO 00 164 836

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

Redakčná rada: Alžbeta Rajterová, Igor Wasserberger, Vladimír Zvara

Šéfredaktor: Peter Motyčka – Jazz, Spravodajstvo (tel. +421 2 20470420, 0905 643 926, peter.motycka@hc.sk)

Redakcia: Robert Kolář – Spravodajstvo, Skladba / skladateľ mesiaca, Stará hudba, Súčasná hudba (robert.kolar@hc.sk), Andrej Šuba – Recenzie CD / DVD / knihy, História, Stará hudba, Rozhovory (andrej.suba@hc.sk), Michaela

Mojiššová – Hudobné divadlo, Zahraničie (michaela.mojissova@hc.sk)

Jazykové redaktorky: Andrea Draganová, 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: DOLIS, Bratislava • Rozširuje: Slovenská pošta, a.s., Mediaprint-Kapa a súkromní distribútori • Objednávky na predplatné prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty, alebo e-mail: predplatne@sposta.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@sposta.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: J. Menzel pri natáčaní filmu Obsluhoval jsem anglického krále (Foto: archiv J. Menzla) • 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

nekrológ

Vera Lipatova (1953–2017)

Po zákernej chorobe nás 22. októbra opustila dlhoročná prvá violistka Štátnej filharmónie Košice a profesorka violy na Konzervatóriu v Košiciach, ktorá presiahla svojím významom hranice nielen východného Slovenska. Vera Venjaminovna Lipatova sa narodila v meste Stupino v Sovietskom zväze, kde získala základné hudobné vzdelanie. Aj keď zvažovala štúdium medicíny, zapísala sa na Hudobné učilište v mestečku Caricino v Moskovskej oblasti. Dostala sa na slávne moskovské Konzervatórium P. I. Čajkovského k profesorovi Michailovi Tolpygovovi, žiakovi Vadima Borisovského – zakladateľa violovej školy moskovského Konzervatória. Nedá sa nespomenúť, že v tejto inštitúcii sa ocitla v rovnakom čase ako Jurij Bašmet, jedna z najväčších violových hviezd posledných desaťročí. Po štúdiu nastúpila do orchestra Detského štátneho akademického hudobného divadla v Moskve, kde pôsobila osem rokov, až do jej odchodu do Československa. Členkou Štátnej filharmónie Košice sa stala v januári 1989. O dva roky neskôr začala učiť violu na Konzervatóriu v Košiciach a v roku 1996



(foto: archív ŠfK)

sa v orchestri ŠfK stala vedúcou skupiny viol. Bola tiež členkou komorného súboru Musica Cassovia, členkou umeleckej rady ŠfK, nechýbala ani pri hudobných produkciách Zboru sv. Cecílie pri Dóme sv. Alžbety. Jej výkony v orchestri boli vždy profesionálne pripravené, vo violových sóloch dokázala výborne odhadnúť a zvýrazniť atmosféru hudobného deja, zároveň ju okrášľiť ruskou citovosťou. Vychovala celú generáciu mladých slovenských violistov. Zo štúdia violy sa stal v Ko-

šiciach vďaka nej prominentný odbor. Niektorí žiaci k nej prestúpili z iných konzervatórií a zo súťaží, národných i medzinárodných, nosili (takmer pravidelne) prvé miesta. Viacerí jej študenti sa dostali na prestížne hudobné akadémie v Londýne, Lipsku, Zürichu, Viedni, Prahe, Krakove. Mohol za to jej prístup – ísť naplno, za hranice svojich možností, vždy chcieť viac ako sa zdá, že je možné. Vyučovacie hodiny trvali oveľa dlhšie ako v rozvrhu, samozrejme na úkor jej voľného času. Ruská náhoda. A nezabudnuteľný jazyk, zmiešaný zo slovenčiny a ruštiny, ktorý vždy vyčarúval úsmev.

Odhodom Very Lipatovej strácame nielen vynikajúceho orchestrálneho hráča a znamenitého pedagóga, ale aj výnimočného človeka. Pri svojom vysokom pracovnom nasadení dokázala byť každý deň, bez ohľadu na vyčerpanosť, úprimnou a starostlivou ženou s myšlienkami viac na druhých než na seba. Svojím hudobným a pedagogickým pôsobením, no hlavne svojou neopakovateľnou, dobrotu vyžarujúcou charizmou a autentickou ľudskosťou, zanechala v našej hudobnej komunite a vo všetkých, ktorí ju poznali, nezmazateľnú stopu.

Martin JERIGA

Úvod sezóny s Jupiterom a Titanom

V rámci otváracieho koncertu 69. koncertnej sezóny znela hudba W. A. Mozarta (*Symfónia č. 41 C dur KV 551 „Jupiterská“*) a Gustava Mahlera, reprezentovaná symfonickou básňou *Blumine* a *Symfóniou č. 1 D dur „Titan“*. Z dramaturgického hľadiska išlo o logické prepojenie, keďže *Blumine* pôvodne mala byť súčasťou symfónie *Titan*. Po Bratislavských hudobných slávnostiach sa mohlo publikum 26. a 27. 10. opäť stretnúť s **Orchestrom Slovenskej filharmónie** a s jeho šéfdirigentom **Jamesom Juddom**.

Považujem rozhodnutie skladateľa nezaradiť symfonickú básňu *Blumine* ako druhú časť svojej prvej symfónie za správne. Nejde tu len o charakterovú odlišnosť, ale hlavne o skladateľov kompozičný rukopis, ktorý nijako nekorešponduje s duchovným posolstvom symfónie. Bola to teda poučná konfrontácia, ktorá dala Mahlerovmu rozhodnutiu za pravdu. V tzv. pomalejšej serenáde sa v spleti istých kompilačných formulácií miestami strácal skladateľov vlastný myšlienkový svet. Po *Blumine* zaznela Mozartova „*Jupiterská*“ symfónia, dielo patriace k absolútnym vrcholom svetovej symfonickej tvorby a dirigent i orchester si v plnej miere uvedomovali jeho mimoriadnu interpretačnú náročnosť. Napriek bohatým skúsenostiam a nespornej profesionalite boli v hre orchestra citelné nedostatky. Napríklad v technicky exponovaných úsekoch neboli

sláčíkové nástroje absolútne jednotné, tempá kolísali, nástupy neboli vždy presné. Tieto zdanlivo detailné okamihy nebolo možné nepostihnúť. Dychové nástroje boli neraz neadekvátne hlučné a neúmerne prenikavé a nezapadali do homogénneho kontextu symfonického telesa. Z hľadiska interpretácie na mňa najväčšími zapôsobili posledné dve časti, *Menuetto: Allegretto* a *Molto Allegro*. James Judd jedinečne vystihol čaro päťhlasnej kontrapunktickej sadzby, nepretržité vynáranie sa prekvapujúcich fugát bolo stvárnené veľmi presvedčivo. Mozartov „*Jupiter*“ je veľkým kompozičným zázrakom, ktorý nevyhnutne vyústil do zanietenej interpretačnej výkonnosti.

Mahlerova prvá symfónia je vstupnou bránou do jeho gigantického symfonického tvorby. Panteistická obrazotvornosť sa objavuje okamžite v úvodnej časti, čo aj výrazne podčiarkla prepracovaná interpretácia. Jeden znejúci tón, jeden svetelný lúč (zmnožený inštrumentáciou) a klesajúce kvarty ako pohľad na štyri svetové strany... Dôležitejšie z hľadiska chápania a výkladu diela je pomenovanie jeho jedinečného charakteru, zakotveného vo filozofii chasidizmu (duálneho zobrazenia radosti i smútku, dvoch protikladných polôh, ktoré sú v príbuzenskom vzťahu). Napríklad pri pohľade na melancholickú kantilenu v 3. časti sa objavuje clivá spevná myšlienka v molovej tónine. Jej premena do durovej tóniny je veselou piesňou,

ktorá bola známa vo všetkých kútoch rakúsko-uhorskej monarchie. Práve toto je príznačné pre chasidskú filozofiu: jedno oko plače a druhé sa usmieva... Spomínam to aj preto, lebo interpretácia veľmi dôsledne podčiarkla tento rozmer Mahlerovej hudby. V 1. časti zaznieva i reminiscencia českej dychovky, prichádzajúcej z priestoru mimo pódia, čo vytvára u poslucháča pocit niečoho blížiacего sa z dialky, akoby dávnej spomienky. Tento čarovný rozprávkový svet sa často objavuje v Mahlerovej symfonickej i piesňovej hudbe a ak má symfónia duchovné i kompozičné súvislosti s piesňovou tvorbou skladateľa, tak sú to *Piesne potulného tovariša*. James Judd so Slovenskou filharmóniou dokonale pochopili Mahlerov duchovný svet a jeho všadeprítomný, do hudby pretlmočený panteizmus – dotyk Stvoriteľa so svetom, v ktorom žijeme.

Igor BERGER

V piatok 2. februára 2018 pozývame do priestorov Slovenského rozhlasu (19.00 h) pri príležitosti desiateho výročia vzniku súboru **Quasars Ensemble** na unikátny švajčiarsko-slovenský „Quasars Ensemble Gala Concert“. Hostom večera bude jeden z najvýznamnejších husľových virtuózov **Ilya Gringolts**. V programe zaznie popri dielach A. Schönberga a R. Wagnera aj slovenská premiéra *Paysages avec figures absentes* – *Nachlese IV* Michaela Jarrella.

Orfeus na prahu dospelosti

18. ročník Študentského festivalu súčasnej hudby, 22.–26. 10.
HTF VŠMU, Bratislava

Orfeus dozrel. Mladí skladatelia, študenti Katedry skladby a dirigovania na HTF VŠMU, majú v súčasnosti našťastie dostatok vôle aj priestoru na organizovanie podujatí, na ktorých môžu verejne predstavovať plody svojej práce. Popri už tradičných Prehliadkach mladých skladateľov, transformovaných na festival *Asyn_C(h)ronie*, zaznieva ich hudba vďaka podujatiam Kompozičného laboratória, na festivaloch *Melos-Étos* a *Nová slovenská hudba* a v neposlednom rade na Orfeovi, ktorého nenápadná prítomnosť na bratislavskej scéne koncom októbra zaznamenala svoje osemnásťte pokračovanie. Existuje tu teda pravidelnosť a kontinuita, čo je jednoznačne pozitívum.

mladí autori do programu úvodného koncertu v réžii **VŠMU Modern Orchestra** pod taktovkou **Marca Vlasáka**. Dominik Kopcsay patril k dominantným postavám aktuálneho ročníka a Samuel Hvozdič pokračoval vo svojej „spanilej jazde“: jeho kompozíciu na program svojho bratislavského vystúpenia (ktoré sa konalo iba deň predtým) zaradil renomovaný Ensemble Modern, ukážka z jeho elektroakustickej tvorby zaznela na multimediálnom koncerte o tri dni neskôr. Dva rôzne svety, dva spôsoby myslenia: u Kopcsaya (*Individuation*) skôr lineárny, expresívny a vo viacerých bodoch spätý s tradíciou, u Hvozdiča (*Torus*) viac sonoristický, budujúci na plochách a inšpi-

čelo a basklarinet Martiny Kachlovej, v ktorej púťavý komorný dialóg predviedli **Mikuláš Tuhý** a **Barnabás Kollárik**. Vybrať favoritov po koncerte **Ansámblu Asynchrónie** (dirigoval a na klavíri hral **Peter Javorka**) bolo ťažšie. Skladby Tomáša Molčana, Dalibora Hevesiho, Stanislava Pristáša, Michala Bázlika a samotného vedúceho súboru spájali motív úprimného hľadačstva, skúšania, experimentovania, pokusov nájsť vlastný kompozičný hlas, prejavíť svoju identitu – u každého z autorov na inej úrovni, v závislosti od nadobudnutých skúseností, ambícií a zámerov. Prečo nie? Študentský festival je ideálnou platformou pre takéto hľadanie. Škoda len, že tu chýbalo niečo, čo by ma výraznejšie provokovalo (v pozitívnom či negatívnom zmysle) k reakcii, zamysleniu – asi tak, ako musela svojho času dobové publikum provokovať mladíčka *Rhapsodie nègre* Francisa Poulenca, ktorú súbor zaradil na koniec svojho vystúpenia.



Štyri koncertné večery mohli do značnej miery ťažiť z rokmi nadobudnutého organizačného podhubia, no zároveň neostali bez otvorených otázok – tak ako vždy.

Ansámblové koncerty voľne spájali dve dramaturgické idey: prvou bolo zadanie pre skladateľov vytvoriť skladby s dĺžkou nepriamo úmernou početnosti obsadenia (koncert EnsembleSpectrum „Long Story Short“), resp. naopak („Short Story Long“ v podaní Ansámblu Asynchrónie), druhou konfrontácia s hudbou členov tzv. Parížskej šestky. Druhá idea bola poučná vo viacerých smeroch, keďže najmä mladícke opusy týchto autorov pred zhruba sto rokmi systematicky vyvolávali škandály a pohoršenie, provokatívnosť tvorila neraz podstatnú súčasť autorského zámeru. Práve táto črta – súdiac podľa videného a počutého – u mladých do značnej miery chýbala; Orfeus sa v porovnaní s nedávnymi časmi, keď na scéne dominovali mená Tóth, Zavarský, Wiedermann, Chufková, Novosedlíková a i. (napriek ich vzájomnej rôznosti a čiastočnému prekryvaniu sa s najmladšou skladateľskou generáciou), stal serióznejším, možno trocha strohejším a akademickjším, (takmer celkom) bez žartíkov a provokácií, ale aj bez smrteľne vážne mienených romantických retrospektív. Serióznosť skladateľského prístupu bolo možné vyčítať z diel, ktorými prispeli dvaja

račne vychádzajúci viac zo sféry elektroniky. Interpretácia však v oboch prípadoch mohla dosahovať aj vyššie kvalitatívne parametre, ak už sa chce teleso pýšiť pomerne ambicióznym názvom. O dôvodoch sa možno iba dohadovať (nedostatok času na nácviky projektovo fungujúceho „zobieraného“ ansámblu, jeho kvalitatívna nevyrovnanosť a nie vždy rovnaká pripravenosť hrať menej konvenčnú hudobnú štruktúru...), sotva ich možno pripočítať mladému dirigentovi. Porovnanie s Honeggerovou *Štvrtou symfóniou* (*Deliciae Basiliensis*), ktorá zaznela na záver, bolo objavné tým, že napriek všetkým interpretačným nedokonalostiam môžu skladateľove formulácie vyznievať čitateľne a orchestrálna sadzba ostať prehľadnou. Za tým nie je nič iné ako dlhoročná skúsenosť komponovania pre orchester, ktorá by sa v oveľa hojnejšej miere zišla mladým. VŠMU predsa disponuje vlastným symfonickým orchestrom, prečo ho teda neposkytnúť aj tým, ktorí na škole študujú skladbu?

Z programu koncertu EnsembleSpectrum (dirigoval **Matej Sloboda**), „orámovaného“ rozkošným polytonálnym lyrizmom dvoch *Petites Symphonies* Daria Milhauda, ma zaujali najmä dámy-skladateľky: **Bacardan Barbory Tomáškovej**, s autorkou za klavírom, so zaujímavým sónickým profilom a nádychom ritualizmu a výborná *Sonáta pre violon-*

Osobitným typom tvorivosti sa mohli mladí autori prezentovať na multimediálnom koncerte v Kinosále FTF VŠMU, hoci multimediálne presahy mali v rámci programu iba prvé dve kompozície, a síce z dielne Veroniky Škutovej a Samuela Hvozdiča (v prvom prípade video-projekciu dopĺňali pohybové kreácie). Po nich prevzala iniciatívu ďalšia z nepravidelných inkarnácií **Joystick Orchestra** pod vedením **Roberta Rudolfa** a mohla byť rozohraná séria vopred pripravených a špecifickou „tabulkovou“ notáciou zaznamenaných konceptov, pri ktorých sa elektroakustický materiál v reálnom čase ohýba, moduluje a deformuje pomocou joystickov. Nie je to celkom dirigovaná improvizácia, no výsledok sa k nej neraz blíži. Situácia sa však zmení, ak do hry vstúpi „živý“ nástroj a elektronickú abstrakciu nevyhnutne „pošpiní“ nákladom inozánrových asociácií. Z tejto konfrontácie vzniká zaujímavé napätie, mení sa aj percepčné nastavenie u poslucháča. To sa podarilo **Dominikovi Kopcsayovi**, keď vo svojej skladbe vymenil joystick za elektrickú gitaru, no ešte väčšmi Barbore Tomáškovej, ktorá pre svoju kompozíciu angažovala svoju sestru **Rozáliu Tomáškovú**, improvizujúcu na ozvučených husliach. Bol to náhly nápad, predchádzala mu iba nevyhnutná príprava – a výsledok bol čarovne spontánny.

Robert KOLÁŘ

Fotografie: **Simona BABJÁKOVÁ**

Melos-Étos 2017

14. medzinárodný festival súčasnej hudby, Hudobné centrum, 7.–15. november, Bratislava

Jedenásť koncertov, 36 slovenských a 7 svetových premiér, 9 slovenských a zahraničných telies, sólisti zo Slovenska, Poľska, Arménska a Japonska, dva recitály, rad sprievodných podujatí. Do dramaturgie Melosu sa po štvorročnej odmlke vrátili orchestrálne koncerty, a to hneď dva, alternatívnejšie podujatia (v spolupráci s A4) či hudobnodivadelné projekty (v spolupráci s SND), naopak, v hlavnej časti programu chýbali. Deväť dní festivalového maratónu aj napriek tomu prinieslo pestrú ochutnávku súčasnej kompozovanej hudby, ktorá dokázala osloviť pomerne početné publikum. A možno, aspoň v čiastkovej a nevyhnutne fragmentárnej podobe, naznačilo, aká vlastne súčasná hudba je.

Deliace čiary

Na otázku, akou môže byť súčasná hudba dnes, ponúkol jednu z možných odpovedí hneď otvárací koncert. Sláčikové kvarteto **Minguet Quartett** (7. 11.) z Nemecka prezentovalo štyri diela autorov pôsobiacich v jeho domovskej krajine: Jörg Widmann, Viera Janárčeková, Konstantia Gourzi, Peter Ruzicka – hudba, pomedzi ktorú možno viesť dve výrazné deliace čiary, a tým čiastočne zadefinovať súradnice, v ktorých sa pohybovala väčšina programu festivalu. Pri prvom z delení budú na jednej strane skladatelia rozvíjajúci odkaz avantgardy, orientovaní na progres, štruktúrálnu komplexnosť, neustále posúvanie hra-



Quasars Ensemble



Minguet Quartett

níc možného. Do tejto kategórie jednoznačne patrí Widmann, ktorého vynikajúco napísané *Sláčikové kvarteto č. 4*, pohrávajúce sa s gestami krácania a dýchania (a karikatúrami ich reprezentácie v hudbe minulosti), originálne premostovalo minulosť a súčasnosť žánru. K tomu smerovalo aj vyše polhodinové *Sláčikové kvarteto č. 7* Petra Ruzicku, ktorý sa, podľa vlastných slov, nesnažil o kompozičnú celistvosť, ale reflektovanie procesu tvorby, predostrenie palety možných riešení. V praxi to znamenalo rozohrať viacero situácií, pri ktorých sa hudba zo sveta súčasnej sláčikovej sonoristiky pozvoľna prelína do sveta beethovenovskej sadzby a harmónie, no namiesto toho, aby z týchto „skíc“ skladateľ vybral tú najlepšiu, rozhodne sa ich všetky rad za radom predložiť poslucháčovi. Nemožno pre-

hliadnuť, že neustále odkazy na minulosť sú dodnes takmer neodmysliteľnou súčasťou tvorivých stratégií týchto autorov. Aj v tomto ohľade bola *Floating Coexistence* Viery Janárčekovej, ktorá zaznela v svetovej premiére, výnimkou, hoci kompozičným jazykom prináleží tiež do prvej kategórie. Na druhej strane pomyselné deliace čiary stál Anájikon, *the Angel in the Blue Garden* v Nemecku žijúcej gréckej skladateľky Konstantie Gourzi: jasná tonálna ukotvenosť, prostota výrazových prostriedkov, komunikatívnosť až ľúbivosť, skrátka zjavná príslušnosť k prúdu, ktorý býva (dost povrchno a nepresne) označovaný za duchovný minimalizmus. Nie som si istý, či je *Anájikon* dobrou kompozíciou, oceňujem však odvahu zo strany kvarteta urobiť náhly dramaturgický rez a bez predsudkov ponúknuť na festivale súčasnej hudby aj takúto poetiku. Druhá pomyselná deliaca čiara sa tiahne medzi svetom mužov-skladateľov a žien-skladateľiek. Ospravedlňujem sa za toto klišé, myslím si však, že medzi predvedenými kvartetovými opusmi bolo toto rozdelenie pomerne markantné. Widmann a Ruzicka mali chtiac-nechtiac aureolu „opusov“, práve tak ako diela

Beethovena alebo Brahmsa, a ich hudobný diskurz či poňatie formy boli (aspoň z môjho pohľadu) dokonale čitateľné. Chápanie formy alebo plynutia hudobného času či smerovanie autorskej výpovede u skladateľiek boli pre mňa oveľa väčšou záhadou, a to bez ohľadu na to, či sa ich hudobný jazyk prikláňa viac k progresívnej alebo skôr retrospektívnej tendencii. A vôbec netvrdím, že by to bola chyba... Výber programu prvého z ansámblových koncertov v podaní domáceho **Quasars Ensemble** (9. 11.) pod taktovkou **Ivana Buffu** ťažil jednoznačne zo sféry progresívnej vetvy súčasnej kompozície, no tiež ponúkol dostatok materiálu pre úvahy o charaktere súčasnej hudby. Najmä preto, že bol koncipovaný ako

ukážka „hudby štyroch kontinentov“, z ktorých pochádzajú uvedení skladatelia, hoci v praxi to platí iba čiastočne: Európu zastupoval Luca Francesconi, ale aj Dai Fujikura, rodák z Japonska, dlhodobo žijúci a pôsobiaci v Londýne, kozmopolitný človek, ktorý nikdy výrazne neprízvukoval svoje ázijské korene. Austráliu reprezentovala Liza Lim, Severnú Ameriku Texasan Christopher

Trebue Moore. Napriek geografickej odlišnosti znela hudba zdieľajúca mnohé z postavantgardných klišé, používajúca v podstate ten istý komunikačný kód. Pravdaže, boli tu isté odlišnosti, Francesconi aj Moore boli vyslovene hraví (prvý z nich v rovine hudobnej štruktúry, druhý „happeningovským“ používaním nájdených objektov na tvorenie zvuku – od plastových trubíc namiesto sláčikov po šuchot igelitových tašiek), no v podstate konvenční, podobne aj Lim, napriek príchuti „cudzokrajnej“ modalít. Umelecký pôžitok plynul viac z práce výborne pripraveného súboru než zo skladieb samotných. Žiarivou výnimkou bola ansámblová verzia Fujikurovho *Violončelového koncertu*. Novinka z minulého roka ukazuje, že jazyk vychádzajúcej skladateľskej hviezdy sa za poslednú dekádu počutne presvetlil, stal sa „priateľskejším“, no zároveň nadobudol zaujímavú konzistentnosť a určitú zrelosť. Flažolety a rozšírené techniky sa dávajú do služieb nádhorne poetického celku, prehľadného, zrozumiteľného, zvukovo podmanivého, no nikdy nie tuctového. Violončelista **Ján Bogdan** uchopil výnimočnú príležitosť s absolútnou profesionalitou a ak by som si niektoré z diel predvedených na aktuálnom Melose chcel vypočúť znova, Fujikurov koncert by určite patril medzi ne. Kontrasty medzi mužským a ženským svetom zaujímavo zvýraznil program starého známeho festivalového hosťa z Katovic, ktorým je **Orkiestra Muzyki Nowej** (11. 11.) pod vedením **Szymona Bywalca**. Istým ne-

dostatkom bolo jeho umiestnenie do Dvorany VŠMU – táto sála je akusticky príliš „vlhká“ a vyslovene nevhodná pre väčší súbor so zastúpením bicích nástrojov. Pri koncerte pre dva klavíry a komorný orchester *Si prës, si loïn* (*d'une fantaisie*) Bruna Mantovaniho (sólové party naštudovali **Diana a Ivan Buffovci**) publiku neostávalo nič iné iba vstrebať masívny nápor hudobnej informácie, nadmieru komplexnej, no kompozične poctivej a neraz veľmi pútavej. Oproti nemu stála recesistická provokatívnosť mladého, ľahko narcistického Andrzeja Kwiecińskiego, ktorý vo svojom *super [P]PE(s)* vybavil orchester, sprevádzajúci huslistu **Ashota Sarkissjana**, plastovými trúbkami, balónikmi a podobnými hračkami a rozohral sériu „ozvučených“ stolných hier. Fúzia „nehudobných“ ruchov s ruchmi produkovanými rozšírenými technikami bola vtipným nápadom, celková situácia tejto „tivolí-suity“ podrobovala viaceré klišé súčasnej hudby ironickému „nasvieteniu“, no po istom čase, keď už bolo opakovania príliš, začala nudiť... Ako celkom z iného sveta sem nenápadne a skromne vstúpili krehké, striedmo, no efektívne inštrumentované *Illumination Waves* Želislavy Sojak Subotić. A po nich Rebecca Saunders a jej *Skin* pre soprán a ansámbl, kompozícia maximalistická svojimi časovými proporciami, temná, prešpikovaná záhadnými, ťažko dešifrovateľnými alúziami vyvierajúcimi z prepojenia špecifického typu hudobnej expresivity s beckettovskými textó-

vo Veľkom koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu obecenstvo nechýbalo, nech ľudí priviedla zvedavosť, možnosť počuť rad slovenských premiér alebo kvalitných sólistov. A trhliny dostal aj mýtus o tom, že novšia hudba je pre prevádzkové orchestre príliš náročná či neprístupná; obe symfonické telesá svoju úlohu zvládli, možno nie bez nedokonalostí, no dostatočne dobre na to, aby ukázali, že súčasná orchestrálna hudba by mohla (a mala) mať svoje miesto na našich pódioch na oveľa pravidelnejšej báze.

Aj v programe **Štátnej filharmónie Košice** pod taktovkou **Mariána Lejavu** (8. 11.) sa črtali naznačené deliace línie. Lukáš Borzík sa vo svojom *Annuntiatio* priklonil k druhej z možností, teda k jasne čitateľným gestám,



Štátna filharmónia Košice

angažovaný výkon **Ondreja Veselého**, pre ktorého bol ťažký sólový part napísaný, no najšť klúč k „rozkódovaniu“ jej odkazu, logiky hudobného diskurzu či protipostavenia sólista – orchester sa mi nepodarilo. A neodvážim sa tvrdiť, že to bolo vinou kompozície samotnej alebo jej interpretácie.

Symfonický orchester Slovenského rozhlasu so šéfdirigentom **Mariom Košíkom** (10. 11.) si vzal na plecia ťažký náklad troch technicky mimoriadne náročných diel fínsko-pobaltskej proveniencie. Veľmi príjemným prekvapením bol výsledok prípravy kompozície *Anastatica* estónskej skladateľky Heleny Tulve, ktorá po dvoch rokoch opäť navštívila festival a s prácou rozhlasového orchestra počas skúšobného procesu aj na koncerte bola veľmi spokojná.

Jej hudobné vyjadrenie blízkovýchodných súfijských poetických inšpirácií sa stretlo s pochopením u orchestra aj publika, nežné plynutie hudobného toku zbaveného akéhokoľvek pravidelného pulzu si vystačilo bez odkazov na minulosť, banalít či avantgardných klišé. Omnoho maskulinnejšia a excentrickejšia bola *Feria* Magnusa Lindberga, hypervirtuózna



Orkiestra Muzyki Nowej



SOSR a M. Paľa

vými fragmentmi. Výborne vypointované monodramatické pásmo, s vynikajúcou **Joannou Freszel** v sólovom parte, hoci pojmovo takmer neuchopiteľné, vyložene ženské, v tom najlepšom zmysle...

Problém zvaný orchester

Spojenie symfonických orchestrov a súčasnej hudby prináša spravidla množstvo problémov, a to zďaleka neplatí iba pre naše konciny. O dôvodoch a argumentoch, ktoré sa v debatách na túto tému vyskytujú, netreba hovoriť, sú známe. Zároveň však platí, že medzi nimi viacero mýtov, a na to čiastočne poukázali aj dva festivalové orchestrálne koncerty. Mám na mysli v prvom rade mýtus o nezájme publika: na oboch koncertoch

nekomplikovaným rytmom a tonalite. A chvíľami k priam „filmovej“ naratívosti, danej nepochybne námetom inak impozantne vystavanej kompozície. Z rovnakého tábora bola aj *Symfónia č. 8* Valentina Silvestrova, hoci jej kompozičný jazyk je o poznanie viac „retro“ a nezaprie svoju východoeurópsku identitu. Tejto rozsiahlej a nádherne sugestívnej skúške poslucháčskej pozornosti som bol ochotný pokojne prepáčiť nadmieru opakovania, no čo s okamihmi, v ktorých hudba (zámerne?) prekračuje hranice vyloženej banality...? Opačný tábor na koncerte zastupovalo *Eo ipso* pre gitaru a orchester Olgy Kroupovej. Táto kompozícia pre mňa ostala veľkou enigmou, možno najväčšou z celého festivalu; ocenil som vzácnu príležitosť počuť dielo v Nemecku etablovanej slovenskej skladateľky, obdivoval

orchestrálna prskavka zo šťastne produktívneho obdobia 90. rokov, počas ktorých fínsky skladateľ definitívne upustil od výrazovo drsného konštruktivismu a počítačom generovaných modelov a popustil uzdu spontánnejšej a romantickejšej časti svojho skladateľského vedomia, no ešte nedospel k priamočiarosti *Klarinetového koncertu*, chvíľami hraničiacej s naivitou a možno aj komerčnými intenciami. Rozhlasoví symfonici mali pred sebou party niekedy priam akrobatickej obťažnosti, na úrovni, akú naše orchestre musia prekonávať iba zriedkavo, no dokázali, že sa to dá. Ďalšie možné odpovede na otázku: „čo so symfonickým orchestrom v 21. storočí?“ ponúkol Lindbergov spolužiak a dobrý priateľ Esa-Pekka Salonen vo svojom *Husľovom koncerte*. Do sólového partu sa celou dušou vložil

→ elektrizujúci **Milan Paľa** a dramaturgia diela smerujúca k pointe vyslovenej v entré bicej súpravy približne v polovici mala impozantný gradačný ťah. Od tohto okamihu sa však veľa prekvapení nekonalo. „Fínska škola“ jednoducho miluje svoje romantické korene, otázky visia nad tým, či technickú náročnosť musí nevyhnutne sprevádzať toľko odkazov na „tradičiu“, aby bolo dielo prístupné a zrozumiteľné aj širšiemu okruhu prijímateľov, aj za cenu koketovania s banalitou a komerciou. Tie si však bude musieť vyriešiť nasledujúca skladateľská generácia a zdá sa, že to nebude jednoduchý proces.

Hudba pre jedného

Dva nedelňé sólové recitály, jeden z domácej kuchyne, druhý zo svetovej, mali exkluzívnu úroveň. Odkaz Ilju Zeljenku pri príležitosti okrúhlych výročí jeho narodenia a úmrtia si Melos-Étos pripomenul radom premietaní filmov s jeho hudbou a tiež reprízou kompletného uvedenia jeho klavírných *Prelúdií* v našťudovaní **Magdalény Bajuszovej** (12. 11.). Posthumne uvedený komplet 24 skladieb nazval Vladimír Godár priliehavo syntézou; sú akoby koncentrátom toho, čo obsiahla Zeljenkova tvorivá činnosť v období „návratu k harmónii“, esenciou jeho neopakovateľného osobného štýlu. To zahŕňa prácu s „bunkou“, zrieknutie sa všetkej dekoratívnosti, rezignáciu na ohromné možnosti klavírnej hry

ne s dielami žijúcich autorov. Túto vzácnu príležitosť ponúkol japonský priekopník interpretácie súčasnej hudby na tomto nástroji **Tosiya Suzuki** (12. 11.). Vlastne nešlo o jeden nástroj, ale celú rodinu zobcových flaut od sopránovej po kontrabasovú. Suzukiho devízou je snáď neobmedzená plejáda rozšírených techník hry a skladby, ktoré si pre svoj recitál vybral, dokázali, že spôsobov, ako ich zmysluplne uplatniť v kompozícii, je podobne veľa. Väčšina z predvedených diel vznikla priamo preňho a dokonale dali vyniknúť možnostiam nástroja, ktorý si väčšina ľudí s novou hudbou



T. Suzuki

nou virtuozitou transkripcie flautovej *Unity Capsule* Briana Fernyhougha rozptýlili v Koncertnej sieni Klarisky akékoľvek obavy, či možno sólovou zobcovou flautou pútavo vyplníť vyše hodinovú plochu recitálu. Bol to zároveň akoby obrad, vyslovene japonský, prepojenie absolútnej presnosti, koncentrácie a rituálnych pohybov a gest udržiavajúcich účastníkov v každom jednom okamihu v napätom očakávaní. Jeden z vrcholov festivalu a možno koncert, aký tu ešte nebol...

Slovo dostávajú mladí

Dva koncerty mladých ansámblov v nedeľu 12. a pondelok 13. 11. nemohli byť navzájom odlišnejšie. V rámci prvého z nich, vo Dvorane, si mladí z **EnsembleSpectrum** pod vedením **Mateja Slobodu** (12. 11.) zostavili program veľmi odvážne, keď naň zaradili hudbu Gérarda Griseyho, Philippa Hurela, Salvatoreho Sciarina a Hansa Abrahamsena. Úlohu zvládli veľmi čestne. Griseyho *Talea* je dnes klasikou, Hurelovo *Pour Luigi* sa mi javí ako milá, virtuózna, no trocha podružná skladba. Najintenzívnejšie dojmy zanechali dve navzájom veľmi odlišné kompozície zo stredu programu: Sciarinovo jemné, zvukovo delikátne a nečakane rásnymi vstupmi čelesty rozvlnené rozjímanie s názvom *Lo spazzio inverso* a Abrahamsenova *Winternacht* (kde „pierrotovské“ kvinteto dopĺňali lesný roh a kornet), ktorá

oproti čistej abstrakcii sicílskeho skladateľa priniesla záhon odkazov a alúzií na nemeckú romantiku. Polysemantické tkanivo so zámernými prímiesami a „pošpinením“ cudzími štýlmi, chvíľami možno až gýčom, nemuselo byť pochuti každému, bolo však intelektuálne stimulujúce, najmä preto, že ho nebolo možné



M. Bajuszová



EnsembleSpectrum

na sklonku 20. storočia, sústredenie sa na bazálnu štruktúru. A tiež vtip, dôraz na rytmus, trocha mechanickú motorickosť, najmä v rýchlych častiach, kde si autor v duchu podáva ruku s Jaroslavom Ježkom, Scottom Joplinom alebo Bohuslavom Martinů. No pri tom množstve „hudby na malých plochách“ vyvstávajú dva hlavné problémy: problém nadprodukcie a problém opakovania (sa). Poslucháč na ne aj pri ich často osviežujúcom tóne a vynikajúcej interpretácii nevyhnutne narazí. No v tom je zároveň celá pointa: desať rokov po skladateľovom odchode jeho dielo stále zaznieva a môže byť predmetom obdivu, kritiky, selekcie, utvárania názorov naň, ostáť v povedomí. To je najdôležitejšie. Nepamätám sa, či Bratislava niekedy zažila recitál sólovej zobcovej flauty, navyše výhrad-

ne spája. Kompozične zaujímavými kusmi boli najmä *Locus Solus* Lucu Coriho so sugestivným „mumlaním“ kontrabasovej flauty, *Studio no. 2a* s „kontrapunktom“ ozvučenej zobcovej flauty a Suzukiho vopred nahranej stopy, ktorej interaktívnosť a dokonalá synchronizácia budili dojem live electronics, a tiež *from the Silence to the Light* Petra Duchnického. Mladý slovenský skladateľ a flautista uchoпил problematiku alternatívnych spôsobov hry veľmi kreatívne a v dvojčastovej kompozícii ponúkol originálne sklbenie vzduchových ruchov a rôznych artikulačných a perkusívnych efektov s konvenčne produkovanými tónmi s konkrétnou výškou. Mystériózne nádychy skladby *Sounds from the Forests are...* od Sumia Kobayashiho s tichým praskotom hrdelného tremola v kontraste s krkolom-

jednoducho „prečítať“ v intenciách „citátovej“ postmodernity a polyštýlovosti – bolo skrátka „iné“, a tým príťažlivé.

Mladí Litovci zo **Synaesthesia Ensemble** s dirigentom **Karolisom Variakojisom** (13. 11.) sa líšili už neformálnym, trocha punkovým výzorom a tým, že pódium Malého koncertného štúdia SRO premenili na reflektormi osvetlenú „hracu plochu“, potiahnutú hustou kabelážou a ohraničenú premietacími plátnami. Tomu zodpovedal aj výber programu. V prvej polovici znela hudba z okruhu Bang on a Can, newyorská vetva komponovanej súčasnej hudby zosobnená tvorbou Michaela Gordona a Davida Langa. Postminimalistická estetika „neopusovosti“, hudby na každý deň, punkový drive opakovaných patternov, ozvučený basklarinet alebo vibrafón, pomedzi ne clivý

(no elektrifikovaný) tón violončela – dnes už trochu ošúchaný, dobový materiál, alternatíva, ktorá vplynula do hlavného prúdu. Z dvojice skladateľov viac oslovil Gordon, *for Madeline* o čosi viac než *acdc*. Od Langa viac *sweetair* než *cheating*, *lying*, *stealing*, no kto chcel, mohol aj tu nájsť potešenie. Najmä publikum, ktoré viac ako na Melos-Étos chodí napríklad do A4 a ktoré tento koncert dokázal prilákať. Návštevu určite neľutovalo v druhej časti programu pri vydarenej, kompozične dobre postavenej novinke Lenky Novosedlíkovej *seven:twenty:seven* a svoje očakávania upriamilo na záverečné číslo programu, svetovú premiéru novej multimediálnej kompozície *Atomic Butterfly* Andriusa Arutiuniana. Mladý skladateľ a zvukový umec si za tému zvolil

riére v Ensemble Intercontemporain koncertoval aj v rodnej krajine. Je veľká škoda, že nedostal viac priestoru – jeho spoluúčinkovanie s kvartetom v skladbe *Walden* Mariána Lejavu (na basklarinete) a v nádherne evokatívnej *Herbstlied* Toshia Hosokawu bolo osviežením a príjemnou príležitosťou znova vidieť a počuť tohto prvotriedneho umelca, no žiadalo sa počuť ho viac. Pokojne by som oželel Webernovu kvartetovú juveníliu *Langsamer Satz* z roku 1905, hoci (nielen?) na jej názov odkazovala záverečná Lejavova *Noch langsamer* [langsamerer?] *Satz*. Tej pomalej a tichej hudby bolo skrátka príliš; s výnimkou ďalšej juvenílie, *Katapultromantia Hecticus* Dominika Kopcsaya. Možno zatiaľ ambiciózne štýlové cvičenie, tréning v náročnom

staré skladby zo 60., 70. a 80. rokov. Pri dvoch klavírných skladbách, najmä v úvodnej *Comme un œil suspendu et poli par le songe*, si bolo možné uvedomiť, že jeho skladateľská identita nie je ani tak spekulatívna ako všeobecnejšie „francúzska“, nadväzujúca na vetvu Debussyho a Messiaena. V týchto intenciách Muraila pochopil aj interpret, hral s vynikajúcim citom pre francúzsku farebnosť klavíra. A potom prešiel k elektrickej gitare, aby – ako súkromný fanúšik tohto nástroja – predviedol kultovú skladbu *Vampyr!*, v ktorej Murail reinkarnuje veľkých duchov rockovej gitary. Škoda len, že ozvučenie iba pomocou komba nedokázalo v rozhlasovom štúdiu navodiť pocit obklúčenia a opojenia gitarovým zvukom... Názov tejto skladby mi krúžil v myšlienkach pri počúvaní



pomaly opúšťané a chátrajúce „atómové mesto“ Visaginas v rodnej Litve, zhromaždil archívne filmové a fotografické záznamy, výpovede obyvateľov, propagandistické materiály a pod., no nechcel vytvoriť to, čomu sa dnes (nie vždy presne) hovorí „dokumentárna“ opera. Išlo mu skôr o fenomén prekrývania auditívnych a vizuálnych vnemov, „internalizovanie“ textov v rýchлом slede premietaných na menšie z pláten, kým na tom väčšom boli zobrazované „rekomponované“ obrazy mesta či inžinierov manipulujúcich s palivovými článkami. Koncept veľmi zaujímavý, no súdiac podľa skúseností s podobnými projektmi na našej alternatívnej scéne z neho autor aj jeho realizačný tím mohli vyťažiť o čosi viac. Ambicióznosť mladému autorovi však rozhodne nechýba a podnetné prostredie Haagu, kde niekoľko rokov študuje a pôsobí, ho v budúcnosti nepochybne posunie ďalej.

Neue Musik?

S istými rozpakmi som vnímal dramaturgickú skladbu posledných dvoch koncertov. **Mucha Quartet** na festival určite patrí (hoci tentokrát na poste violy za Veroniku Prokešovou zaskakoval **Peter Zwiebel**), jeho program v Malom koncertnom štúdiu (14. 11.) však akoby viac odrážal jeho pozíciu rezidenčného súboru Rádia Devín než intencie festivalu súčasnej hudby. Hostom kvarteta bol klarinetista **Martin Adámek**, ktorý na pár dní pricestoval z Paríža, aby popri ka-



zaobchádzaní so sadzbou sláčikového kvarteta, no v každom prípade hudba, v ktorej sa „stále niečo deje“.

S trochu zvláštnou dramaturgiou sa mohli poslucháči stretnúť aj pri záverečnom koncerte festivalu (15. 11.), ktorého hlavným protagonistom v prvej polovici bol **Miki Skuta**, v druhej zasa **österreichisches ensemble für neue musik** (v ktorom na klavírnu stoličku zasadla pre zmenu **Nora Skuta**), jediným menom na zozname autorov predvedených skladieb bol Tristan Murail. Skladateľský portrét jednej z priekopníckych osobností prúdu, pre ktorý sa vžil názov „spektrálna hudba“, teoreticky tiež mohol ponúknuť odpoveď na otázku vyslovenú v úvode tohto textu, naznačiť možné alternatívy smerovania vývoja. No v prvej polovici boli publiku predložené Murailove

Murailových komorných, resp. ansámblových kompozícií v druhej polovici. Cyklus pre ôsmich hudobníkov *Portulan* je akoby „starým atlasom“ francúzskej hudby minulého storočia – dva kusy priamo odkazujú k Debussymu: *Feuilles à travers les cloches* a *Dernières nouvelles du vent d'ouest*. Žiadne prevratné posledné novinky zo západu sme však nepočuli, ani v *La Chambre des Cartes*, *Seven Lakes Drive* či *Paludes*. Áno, delikátnu, zasnenú francúzsku hudbu, skvelý komorný dialóg (husle a klarinet v *Les Ruines circulaires*), svet autora, ktorého vzťah

k velikanom minulosti vlastnej hudobnej kultúry je tak trochu „vampirický“. Výdatne čerpá z toho, čo bolo, no – na rozdiel od originálnych orchestrálnych skladieb – bez osobnejšej „pridanej hodnoty“, niečoho, čo by všetky tie dávno odhalené a mnohokrát počuté zvony, jazerá, vetry a sny posunuli opäť do sféry originality a vizionárstva, kam patrili pred približne sto rokmi. Paradoxom je, že takáto hudba by mala zaznievať už v rámci bežnej, pravidelnej koncertnej prevádzky, doslova už ako „klasika“. U nás musí opäť deficit dohŕňať Melos-Étos. Ale to vždy bolo – a zdá sa, že aj dlhšie ostane – jednou z point konania tohto festivalu. A záujem publika ukazuje, že to stále má zmysel...

Robert KOLÁŘ
Fotografie: Ján LUKÁŠ

Tosiya Suzuki

„Dobré skladby pre zobcovú flautu sa širia veľmi ľahko“

(foto: J. Lukáš)

Na festivale Melos-Étos odohral v bratislavských Klariskách sólový recitál, ktorý zaznamenal mimoriadny ohlas a svojím charakterom sa vymykal z okruhu ostatných festivalových podujatí. Jediným nástrojom bola zobcová flauta v rôznych mutáciách – od sopránovej po kontrabasovú –, s výnimkou jednej skladby s použitím ozvučenia a prednahranej stopy bez akéhokoľvek sprievodu a hudba, ktorá na koncerte (a tiež na koncerte v košickom Múzeu Vojtecha Löfflera o dva dni neskôr) znela, pochádzala výhradne od súčasných autorov, vrátane dvoch slovenských. S jeho protagonistom, japonským flautistom Tosiym Suzukim, sme sa rozprávali o jeho ceste k zobcovej flaute a jej perspektívach v oblasti súčasnej hudby.

Pripravil **Robert KOLÁŘ**

■ **V Európe má zobcová flauta štatút nástroja určeného pre starú hudbu a didaktické účely na základných umeleckých školách. Aká je jej pozícia v Japonsku dnes a ako ju vnímali v šesťdesiatych rokoch, keď ste vyrastali?**

V podstate je rovnaká ako v Európe. Do Japonska bola importovaná pred 2. svetovou vojnou a používala sa na edukačné účely. V šesťdesiatych rokoch bola „znovuobjavená“ vďaka renesancii barokovej hudby a prvých súborov, ktoré sa začali venovať historicky poučenej interpretácii. To sa dialo v Európe, no tento trend čoskoro dorazil aj do Japonska.

■ **Aká bola vaša cesta k zobcovej flaute?**

Už si nepamätám presne, ale mal som asi osem rokov, keď som dostal prvú zobcovú flautu.

■ **Pre väčšinu detí je iba akýmsi východiskovým bodom, po ktorom sa rozhodnú pre iný dychový nástroj. Prečo ste pri nej ostali?**

Pretože som ju nemal za čo vymeniť (Smiech). Keď som mal okolo desať rokov, môj strýko študoval na univerzite, kde bol členom klubu fanúšikov starej hudby. Sledoval, čo sa v tejto oblasti deje v Európe, mal k dispozícii nahrávky a partitúry a tiež zobcové flauty, na ktorých ma učil hrať. Veľmi sa mi páčilo, že si môžem zahrať napríklad Bacha. Môj záujem o tento nástroj teda viedol hlavne cez barokovú hudbu. V tom čase už bolo niekoľko Japoncov, ktorí študovali starú hudbu v Európe a vrátili sa späť do Japonska, aby tam učili. Študoval som

u nich, nie však na konzervatóriu, ale súkromne, keďže som v tom čase chodil na strednú školu. Potom do Japonska pricestoval holandský hráč na zobcovej flaute Walter van Hauwe, u ktorého som bol na letných kurzoch, a navhol, aby som išiel študovať do Holandska.

■ **Odišli ste teda do Amsterdamu študovať barokovú interpretáciu. Kedy ste sa dostali k súčasnej hudbe?**

Walter van Hauwe však okrem barokovej hudby hral aj tú súčasnú, podobne ako jeho učiteľ Frans Brüggen. Walter hral súčasnú hudbu aj v Japonsku a vtedy som si myslel, že „toto nie je veľmi pekné“ (Smiech), no bol som zvedavý a súčasnou hudbou sa zaoberali aj ďalší moji kolegovia-študenti.

■ **To bolo v sedemdesiatych rokoch?**

Nie, trochu neskôr, v roku 1982. Môj učiteľ v Japonsku študoval už v Európe a patrila k druhej generácii japonských zobcových flautistov; ja patríam k tretej.

■ **Potom ste sa však výrazne priklonili na stranu súčasnej hudby. Mali ste nejaké konkrétne vzory, hráčov na zobcových flautách, ktorí sa jej venovali?**

Mojimi vzormi boli skôr hráči na priečnej flaute, klarinete alebo na husliach, ktorí sa orientovali na súčasnú hudbu, napríklad Pierre-Yves Artaud, Roberto Fabbricani alebo Irvine Arditti. Ich špecifický spôsob hry

bol pre mňa modelom, ktorý som sa snažil preniesť na zobcovú flautu. Vychádzal som z rozšírených techník hry na flaute či hoboji. Rôzne typy artikulácie, glissandá, frullato, multifoniky, mikrointervaly, perkusívne efekty a ďalšie možno rovnako aplikovať aj na zobcovú flautu.

■ **Existovali v čase, keď ste sa začali zaoberať súčasnou hudbou, pôvodné kompozície, alebo ste boli odkázaný na transkripcie a obmedzenia u skladateľov?**

Existovali napríklad *Gesti* od Luciana Beria z roku 1966, niekoľko skladieb napísali holandskí skladatelia, okrem iných Louis Andriessen. Väčšina z nich vznikla na objednávku Fransa Brüggena. V Holandsku istý čas pôsobil aj japonský skladateľ Makoto Shinohara, ktorý bol priekopníkom súčasnej kompozície pre zobcovú flautu. Repertoár teda existoval už v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch, no nie vždy to boli kvalitné skladby. Preto siaham tiež po transkripciách.

■ **Skladby, ktoré ste hrali na bratislavskom recitáli, boli s dvoma výnimkami pôvodné.**

Áno. Skladba od Federica Gardella bola napísaná pre mňa v tomto roku, Luca Cori takisto napísal asi pred dvadsiatimi rokmi svoj *Locus solus* pre mňa. *Studio no. 2* od Emanuela Casaleho, kde je vopred nahraná stopa, síce nebolo určené mne, no tiež ide o pôvodnú kompozíciu pre zobcovú flautu. Iba Sciarrinova *Lettera degli antipodi portata dal vento* a Ferneyhoughova *Unity Capsule* sú určené pre priečnu flautu a ja som vytvoril ich transkripcie.

■ **To znamená, že často spolupracujete so skladateľmi. Boli ste dokonca prvý, kto o rozšírených technikách hry na zobcovej flaute prednášal na letných kurzoch v Darmstadte. Mali skladatelia, s ktorými ste sa tam stretli, záujem tvoriť nové diela pre tento nástroj?**

Spôčiatku bola ich reakcia v zmysle: „áno, tento nástroj poznáme zo školy“, no potom, keď som im predviedol možnosti zobcovej flauty, prejavili živý záujem uplatniť ich vo svojich kompozíciách.

■ **Napriek tomu, že sa venujete hudbe súčasných autorov, vo vašej hre, ale aj celkovo v spôsobe vystupovania, cítiť prítomnosť akoby ázijského či špecificky japonského prvku. Prirovnal by som to k štýlu, akým sa predvážda hudba na tradičnej japonskej flaute šakuhači, a nejde iba o nádych ritualizmu, ale aj techniky hry, ktoré u nás nazývame „rozšírené“, no v tradičnej hudbe existujú celé stáročia. Nachádzate medzi týmito dvoma svetmi styčné body?**

Pokiaľ hovoríme o rozšírených technikách hry, je to vec západného pohľadu. Na nástrojoch, medzi ktoré patrí napríklad aj šakuhači, sa zvuky prúdiaceho vzduchu, multifoniky či rôzne ruchy a šumy používajú odjakživa. No ak chcete, môžete ich nazývať rozšírenými tech-

nikami. Napríklad v *Sounds of the forests are...* Sumia Kobayashiho, ktoré som včera hral, je použitý spôsob hry, pre ktorý sa mi veľmi ťažko hľadá pomenovanie; je to akoby veľmi tiché a pomalé tremolo. V notovom zápise však nič nepripomína našu tradičnú hudbu, nepovedali by ste, že autorom je Japonec. Ak sa pozriete na zápis skladby Toshia Hosokawu, okamžite spoznáte, že je to japonská hudba. No typickému japonskému repertoáru som sa chcel zámerne vyhnúť. Čo sa týka spôsobu vystupovania, pohybov či výrazu, vždy sa na prvom mieste snažím vyjadriť zámer skladateľa. Spomenuli ste ritualizmus. Ten je v istom zmysle prítomný v *Altopiani/Altri spazi* Federica Gardelli, ktoré som zahral ako prvé. Pohyby a gestá sú tu akoby súčasťou rituálu, hoci celkom iného, akým sa môže javiť tradičná hra na šakuhači.

■ **Ak skladateľom predostriete široké spektrum možností zobcovej flauty, nestáva sa, že nakoniec dostanete skladby, ktoré sú viac menej kompilátom najrôznejších „trikov“ a technických fines?**

Nie, aspoň podľa mojej doterajšej skúsenosti to tak nebolo, hoci chápem, že sa toho možno obávať. Niektorí skladatelia nevyužívajú rozšírené techniky vôbec, iní zasa, naopak, objavujú nové spôsoby vytvárania zvuku. Ja iba demonštrujem možnosti, ich kompozičné myslenie sa ďalej ubera vlastným smerom. Myslím si, že skladby v mojom repertoári sú kvalitné aj z kompozičného hľadiska. A sú neraz aj navzájom radikálne odlišné – ako napríklad posledné dve na včerajšom koncerte: Kobayashi,

pracujúci minimalisticky s jedinou ideou, a Fernyehough, maximalista, ktorý na pôde každého taktu neváha zájsť do extrémů.

■ **Je vôbec možné jeho zápis interpretovať presne?**

Túto otázku kladie veľa ľudí. Vyžaduje si to veľkú dávku úsilia a opätovného skúšania, pričom výsledok nie je zaručený, no v zásade to možné je.

■ **Sciarrino zasa vo svojej skladbe predpisuje súvislý prúd multifonikov v tempe, ktoré oprávňujú pochybovať o ich zvládnuteľnosti.**

V pôvodnej verzii sú to prefukované prirodzené harmonické tóny priečnej flauty, ktoré dokážem získať aj na zobcovej flaute. Je pravda, že trojhlasné a štvorhlasné multifoniky potrebujú pre svoje rozvinutie istý čas, v Sciarrinovej skladbe je to však zvládnuteľné.

■ **Vo svojom repertoári máte aj dve skladby slovenských autorov. Ako sa vysporiadali s výzvou komponovať pre sólovú zobcovú flautu?**

Veľmi dobre a zároveň vzájomne odlišne. Ivan Buffa svoju skladbu nazval *Mime* a môžeme si pri nej predstavovať pohyby mima. Peter Duchnický sám preskúmal možnosti tenorovej zobcovej flauty a podarilo sa mu nájsť nové spôsoby ako z nej vylúdiť zvuky, objaviť techniky, aké som doteraz nepoužíval. Mám teda v repertoári dve slovenské skladby a koncom novembra budem viesť workshop vo Viedni, na ktorom sa im budem venovať. Študenti dostali noty už vopred, aby ich mohli naskúšať, takže aj týmito spôso-

bom sa už šíria do sveta. Ak máme k dispozícii dobré skladby, rozšíria sa veľmi ľahko. Nesmú však byť príliš ťažké. (Smiech)

Tosiya SUZUKI študoval hru na zobcovej flaute v Amsterdame na Sweelinckovom konzervatóriu (Walter van Hauwe). Špecializoval sa na interpretáciu súčasnej hudby a na rozšírení technických možností hry na zobcovej flaute. Uviedol diela skladateľov ako I. Buffa, L. Cori, B. Fernyehough, K. Harada, T. Hosokawa, H. Itoh, H. Nakamura, I. Nodaira, Y. Pagh-Paan, U. Rojko, W. Schurig, S. Sciarrino, G. Stäbler, J. Yuasa a i. Ako sólista účinkoval na renomovaných festivaloch (Wien Modern, Tage für Neue Musik Zürich, Gaudeamus Music Week, ISCM World Music Days, Festival d'Automne à Paris, Akiyoshidai International Contemporary Music Seminar & Festival, Takefu International Music Festival, Voix Nouvelles v Rojavaumont a i.) a viedol workshopy v Európe, Rusku, Turecku, USA, Venezuele, Hongkongu, Južnej Kórei, na Taiwane a v Japonsku. V roku 2001 založil duo s Mayumi Miyata, hráčkou na tradičnom japonskom nástroji shō. V roku 2002 bol prvým lektorom v hre na zobcovej flaute na Medzinárodných letných kurzoch Novej hudby v Darmstadte. Suzukiho debutový sólový album Tosiya Suzuki Recorder Recital bol ocenený Musik & Ästhetik Interpretationspreis (2003). V poradí druhé CD Salvatore Sciarrino nahral v novembri 2006. Získal viacero prestížnych ocenení: Nagoya Citizen Art Festival Prize, Darmstadt Stipendienpreis, Kranichstein Musikpreis, Kenzo Nakajima Music Prize, Creative Tradition Prize a Keizo Saji Prize. V súčasnosti vyučuje na Elisabeth University of Music v Hirošime.

Eo ipso v retrospektíve interpreta

Eo ipso, koncert pre gitaru a orchester (2011) z pera slovenskej skladateľky Oľgy Kroupovej, ktorá vyše dvoch desaťročí žije a komponuje v nemeckom Detmole, zaberá pozoruhodné miesto nielen v mojom interpretačnom svete, ale dovoľm si tvrdiť, že aj v kontexte slovenskej gitarovej koncertantnej literatúry. Ide o prvý sólový koncert slovenského autora, v ktorom je gitara s nylonovými strunami postavená do rovnocennej koexistencie s veľkým obsadením orchestra, čoho príčiny je možné vystopovať v Kroupovej afilácii k veľkým hudobným formám a obsadeniam. Práve súboj o zvukové prežitie gitary predstavuje akési zrkadlenie koncertantného princípu, ktorý v diele nie je prítomný v klasickom ponímaní takmer vôbec. Architektúra koncertu pozostáva zo štyroch častí nasledujúcich attacca (*Calmo*, *Poco più mosso*, *Cadenza*, *Tempo giusto*) a prepojených predovšetkým hudobným materiálom. Prvá časť diela prináša hudbu snívneho až efemérneho charakteru. Gitara v nej najskôr trikrát spretrhá orchestrálne tutti, aby následne ponad alúziu smútočného pochodu v sláčikových nástrojoch vplynula spolu s orchestrom do druhej časti. Tá je presýtená

autorkinou tendenciou vypovedať čo najviac. Motivický materiál tu mimoriadne dynamicky a v až prekvapujúcej rytmickej komplexnosti prechádza celým obsadením orchestra. Akoby jednotlivé motivické floskuly vytvárali v rámci jednotlivých nástrojov vlastnú – *eo ipso* – subjektívnu realitu. Z akýchsi hudobných motivických fragmentov tu konzekventne vzniká množstvo rôznorodých hudobných mozaík. Vzápätí, ako gitara svoj „súboj“ dočasne prehrá, prichádza dynamický vrchol skladby v orchestrálnom tutti, ktorý svojou veľkoleposťou pripomína pompéznosť posledných Brucknerových symfónií. Nasleduje kadencia sólovej gitary, ktorú iniciuje hudobný materiál nadväzujúci ako doslov na orchestrálny klimax. Na relatívne veľkej ploche tu sólový nástroj kvázi solipsisticky spracováva nielen to, čo už odznelo, ale aj to, čo ešte zaznieť má. V poslednej časti je hudobný dej komprimovaný do zvukovo nanajvýš vyváženého celku, najmä čo sa týka zvukových možností sólového nástroja a tutti. Predchádzajúci, skôr naratívny charakter diela tu vystrieda výrazné, ternárne členenie hudobného času, v rámci ktorého protipostavenie sólistu a orchestra azda najviac pripomína dialóg. Hudobný dej sa tu akoby

zrýchľuje až v závere skončí dvakrát. Najskôr v exaltovanom akordickom reve gitary, ktorému vzápätí odpovedá orchestrálne tutti za výraznej podpory tympanov. Neobyčajný moment tvorí jaderné ticho znejúce bezprostredne po skončení skladby, ktoré po kvalitatívnej stránke vyznieva priam rovnako hudobne.

Nielen *Eo ipso*, ale aj hudba Oľgy Kroupovej en bloc na mňa pôsobí výrazne a v pozitívnom zmysle slova tradicionalisticky. Zdá sa byť pevne zakotvená a vyrastajúca z hudobnej tradície Európy, a teda prezentuje pre mňa príklad modernej a nanajvýš súčasnej klasickej hudby. Ak si *Eo ipso* predstavíme ako starý košatý strom, lístie, ktoré na ňom šumí, predstavuje hudobné zrenie dvetisíc rokov starej tradície, pritom však v jedinečnej forme a na ucelenej ploche. Prislúchajúc tomu sa zdá jedno vypočutie diela primálo k vyťaženiu možného zážitkového potenciálu diela. Premiérové uvedenie diela na festivale Melos-Étos bolo pomyselnou bodkou za iniciatívami Tatiany Pirnikovej, ktorá s finančnou podporou Fondu na podporu umenia a v spolupráci s vydavateľstvom Hevhetia stojí taktiež aj za premiérovou nahrávkou diela zo začiatku apríla 2017.

Ondrej VESELÝ

Lekcia barokovej interpretácie

Produkčná spoločnosť Gesamtkunstwerk otvorila tretiu sezónu svojho abonentného cyklu koncertom **Magdalény Koženej a Venice Baroque Orchestra** (Koncertná sieň SF, 5. 10.). Bol to strhujúci večer, spájajúci exkluzívnu händlovskú dramaturgiu so vzácnou štýlovou interpretáciou.



A. Marcon, M. Kožená, Venice Baroque Orchestra (foto: R. Tappert)

Sviežim jazykom napísaný text v bulletine (autor Robert Bayer) rozvracia tradované kliše o dejovo retardačnom účinku da capo árie a do popredia stavia jej performatívnu a emócie vyvažujúcu funkciu. Publikovaným tvrdeniam poskytol dôkazovú bázu štýlovo i technicky výnimočný výkon Magdalény Ko-

ženej. Sympatická brnianska rodáčka, absolventka bratislavskej VŠMU získala európske renomé predovšetkým ako interpretka starej hudby. Má pre ňu všetky predpoklady: nielen kultivovaný, pružný, príjemne sfarbený a koncentrovaný hlas, ktorý v rovnakej kvalite zvláda mezzosopránovú aj sopránovú polohu, ale predovšetkým výnimočnú hudobnú inteligenciu.

Starostlivo zostavená dramaturgia (čísla z opier *Rinaldo*, *Alcina*, *Agrippina*, *Ariodante*, *Giulio Cesare in Egitto*) evokovala muzikologickú prednášku: viac sme sa snaď o Georgovi Friedrichovi Händlovi ako opernom skladateľovi ani nemohli v danom časovom úseku dozvedieť. Spoznali sme ho ako majstra barokových „vypalovačiek“ vyšperkovaných

koloratúrnymi behmi, žiaľnych rozjímavých árií, vrúcne jednoduchých pastorálnych melódií aj dramatického recitativu. Spôsob, s akým Magdaléna Kožená tvarovala Händelove árie, bol fascinujúci: každá z nich sa v jej interpretácii stala štýlovo vybrúseným diamantom. Bôlna ária Rinalda smútiaceho

za stratenou manželkou bola inštruktážou barokovej frázy: speváčka v nej predstavila celú hudobno-výrazovú škálu, od rovných tónov cez emocionálne rozochvené vibrato až po plné tóny, v ktorých akoby rozozvučala farebnú zvonkohru. Definitívna iskra medzi speváčkou a publikom preskočila vo výstupe Kleopatry z opery *Giulio Cesare in Egitto*. Da capo ária zhudobňujúca štyri jednoduché verše sa v podaní Koženej stala malou monodramou – pri zúfalých, akoby z posledného dychu spievaných, no nie preafektovaných frázach („giusto ciel, io morirò“) poslucháč uveril jej umieraniu. Výrazové majstrovstvo speváčka potvrdila popri inom aj v árii Agrippiny, v ktorej zhmotnila priam existenciálny strach intrigánskej matky mladého Nera, desiacej sa následkov svojich činov.

Popri Magdaléne Koženej boli rovnocennými hviezdami koncertu sólisticky disponovaní hráči špecializovaného Venice Baroque Orchestra – teleso krásneho, vrúcneho zvuku, na čele ktorého stojí dirigent **Andrea Marcon**, bytostne zžitý s barokovým štýlom. V spoločných číslach so speváčkou kongeniálne znásobovali karáty jej interpretácie a večer obohatili o nádherné inštrumentálne kusy z cyklov *Concerti grossi*, ako aj o bravúrne zahrnanú predohru k opere *Ariodante*.

Recenzovaný večer dostal spoločnosť Gesamtkunstwerk do neľahkej situácie: vysoko nastavenú latku nebude ľahké udržať. Ďalšie avizované mená a telesá (Rudolf Buchbinder, Sir András Schiff, Gustavo Dudamel, Viedenský filharmonici) však dávajú nádej, že by sa to mohlo podať.

Mozart (nie celkom) gala

Presne pred tromi rokmi očaril bratislavské publikum český basbarytonista **Adam Plachetka** ako titulný protagonista na jednej z jesenných repríz *Dona Giovanniho* v SND. Charizmatik mladík stál vtedy len na prahu tridsiatky a už bol členom Viedenskej štátnej opery. V pondelok 6. 11. sa Adam Plachetka do Bratislavy vrátil, tentoraz ako sólista koncertu *Mozart Gala*, usporiadaného v rámci cyklu Operné hviezdy (agentúra KAPOS). Renomé mozartovského špecialistu oprávňovalo k nádeji, že sa Koncertná sieň SF opäť stane miestom kulinárskeho zážitku. Veď už v spomínaný večer v SND nás Adam Plachetka potešil nielen mužným materiálom krásnej farby, ale predovšetkým spôsobom, akým s ním zaobchádzal. Skvelá dychová opora garantovala hladký priebeh ohnivých kaskád aj dramatickú štavu držaných tónov, z konzistentnej línie nevypadol žiadny tón. Odvtedy jeho kariéra pokračuje raketovým tempom: Viedeň, Salzburg, Londýn, Berlín, Miláno, New York – a všade ho sprevádza Wolfgang Amadeus Mozart. No hoci spevákov nástroj nemá ani dnes technické kazy – je zvukný,

pevný i pružný, bez rešpektu voči vysokej polohe – lekcia mozartovského štýlu sa tentoraz nekonala.

Možno k tomu Adama Plachetku strhol príliš živelné, v stereotypnej dynamike „piano vs. fortissimo“ hrajúci **Hilaris Chamber Orchestra**, alebo ho zvedlo málo „filigránske“ vedenie mladým českým dirigentom **Zdeňkom Klaudom** – každopádne, večer ako celok vyznel výrazovo jednotvárne, bez mozartovskej ušľachtilosti a rafinovanej jednoduchosti. Stereotypnosť hudobného poňatia najväčšmi unavovala v orchestrálnych číslach, prenikla však aj do spevákovho výkonu. Úvodný Papageno (*Ein Mädchen oder Weibchen*) bol tónovo príliš objemný a ťažkopádny, Nardo zo *Záhradníčky z lásky* viac zlostný než nešťastne zalúbený. Minucióznejšiu kresbu ponúkol umelec v dvoch číslach z *Così fan tutte* – roztomilo domýšľavej, kvalitnú vysokú polohu dokumentujúcej *Rivolgete a lui lo sguardo*, a v náladovo kontrastnej, potláčaným hnevom sýtenej *Donne mie, la fate a tanti*.

Ani druhú časť koncertu neotvoril Adam Plachetka najšťastnejšie. Koncertná ária *Mentre*

ti lascio, oh figlia, skomponovaná vo vážnom tóne, síce priniesla náladový kontrast voči predchádzajúcim, zväčša komickým či semi-komickým číslam, ale vzhľadom na menej farebnú hlbokú polohu v nej umelcov pekný hlas dostatočne nevyznel. Dojem napravila plasticky vymodelovaná Almavivova *Non più andrai*, o to väčší však vynikol rozdiel medzi poňatím speváka a živelnosťou hlučne hrajúceho orchestra. Možno pod vplyvom tejto dynamickej skúsenosti, Adam Plachetka nasledujúcu áriu *Hai già vinta la causa* (*Figarova svadba*) dramaticky „prepálil“. Vzápätí ho sladká Giovanniho serenáda *Deh, vieni alla finestra* pristihla pri tom, že jeho krásny materiál stráca v priebehu koncertu farbu, lesk a vláčnosť. Oficiálna bodka – Leporellova „katalógová“ ária – by bola opäť príjemným vokálnym zážitkom, ak by sa tak veľmi nepodobala na mnohé z toho, čo sme tento večer v podaní Adama Plachetku počuli.

Tradične aplaudujúce publikum si vytlieskalo tri prídavky: áriu Figara, Papagena a populárnu „šampanskú“ áriu. No ani jeden z nich už nenaplnil celkový dojem z večera, ktorému chýbali gradácia a kontrast.

Stranu pripravila **Michaela MOJŽISOVÁ**

Hudobné podujatia k 500. výročiu reformácie

Za moment začiatku Lutherovej reformácie kresťanstva býva považovaný 31. október 1517, keď na dvere chrámu vo Wittenbergu pribil svojich 95 výpovedí proti predávaniu odpustkov. Pol tisícročia, ktoré od tejto udalosti uplynuli, si pripomenuli slovenskí kresťania aj viacerými hudobnými podujatiami. Evanjelická cirkev augsburského vyznania (ECAV) je na Slovensku druhou najpočetnejšou a jej základnými organizačnými jednotkami sú jednotlivé cirkevné zbory (CZ).

Reformačné dni v Bratislave-Starom Meste

Viacero podujatí s bohatou hudobnou produkciou sa uskutočnilo vo Veľkom evanjelickom kostole na Panenskej ulici na pôde CZ Bratislava-Staré Mesto. V nedeľu 29. 10. sa konali na predmetné výročie zamerané služby Božie. Do slávnostnej atmosféry nás uviedli dve *Intrády* evanjelického kantora a skladateľa začiatku 17. stor. Melchiora Francka v úprave pre kvinteto plechových dychových nástrojov (**Samuel Šimek**, **Karol Sipos** – trúbky, **Stanislav Ryban** – lesný roh, **Jozef Chorvát** – trombón, **Jozef Hepner** – tuba). Obsahovo aktuálnu a netradičnú a dialogicky koncipovanú kázeň **Ondreja Prostredníka** a **Františka Ábela** rámovala na dva diely rozdelená kantáta Georga Philippa Telemanna *Sey tausendmal willkommen* (Buď tisíckrát vítaný) v podaní súboru **Musica aeterna** pod vedením **Petra Zajíčka** a českej sopranistky **Gabriely Eibenovej** spievajúcej náročný sólový part. Liturgiu a spev zhromaždenia sprevádzal hrou na organe **Ján Vladimír Michalko**, kantor-organista Veľkého kostola. Zhromaždenie spievalo Lutherovu pieseň *Hrad prepevný je Pán Boh náš* (Ein feste Burg ist unser Gott) a trojica vokálnych spracovaní tejto piesne od skladateľov 16. storočia (J. Walter, S. Mahu a L. Oslander) zaznela v podobe „malej chorálovej party“ ako záverečná hudba služieb Božích v interpretácii dychového kvinteta.

V nasledujúci deň sa konal večerný organový koncert významnej slovenskej organistky **Márie Magyarovej-Plšekovej**, zakladateľky a dramaturgičky medzinárodného organového festivalu Ars Organi Nitra. Ponúkla štýlovo i náladovo pestrý program, v ktorého úvode zaznelo majestátne *Prelúdium a fuga Es dur BWV 552* najvýznamnejšieho evanjelického skladateľa – slávneho lipského kantora Johanna Sebastiana Bacha. Mohutné znenie impozantného kontrapunktického skvostu vystriedala zvukovo odľahčená, prevažne triová sadzba troch chorálových spracovaní v galantnom štýle s bohatou ornamentikou z pera Bachovho žiaka Gottfrieda Augusta Homiliusa. Program koncertu však neostal len pri autoroch, ktorí v minulosti pôsobili v evanjelických chrámoch. Hudbou 19. storočia sa poslucháčom umelkyňa prihovarila vo *Fúge na B-A-C-H č. 1 z op. 60* Roberta Schumann, v jemne poetickom *Prélude, Fugue*

et *Variation op. 18* Césara Francka a dvoch častiach zo *Sonáty č. 11 d mol op. 148* Josepha Rheinbergera. M. Magyarová-Plšeková podala presvedčivý a koncentrovaný umelecký výkon, umocnený štýlovo opodstatnenou a pôsobivou registráciou, a to nielen v dielach, pre ktoré je organ z roku 1923 vo Veľkom kostole priam ideálnym tlmočníkom (R. Schumann, C. Franck, J. Rheinberger), ale aj v skladbách z 18. storočia a hudobnej avantgardy (Peter Kolman – *Interlúdium* z cyklu *Tri skladby pre organ*).



Oslavy vyvrcholili priamo v deň výročia 31. 10. večernými Ekumenickými službami Božími. Bohatý program pozostával z aktuálnych duchovných zamyslení predstaviteľov evanjelickej (Ján V. Michalko, Erika Sokola), katolíckej (Karol Moravčík) a starokatolíckej cirkvi (bol prečítaný text Martina Kováča), Cirkvi bratskej (Daniel Pastirčák) a židovského rabína Mikhaela Kapustina. Organista **Marek Vrábel** prispel k hudobnému stvárneniu večera organovými skladbami J. S. Bacha (*Tokáta a fuga F dur BWV 540* a dve chorálové predohry) a v hudobnej spolupráci so skvelým barytonistom **Tomášom Šelcom** uviedli *Missu brevis č. 1 F dur op. 3* Štefana Németha-Šamórinkeho a latinskú duchovnú pieseň *Ad te, Domine, levavi animam meam* (K Tebe, Bože, pozdvihujem svoju dušu) Jána Levoslava Bellu. Zatiaľ čo Bachova *Tokáta* navodila v úvode slávnostnú atmosféru, záverečná dvojité *Fúga* (tak isto z *BWV 540*) akoby v kontexte myšlienok, ktoré zazneli, hudobnými prostriedkami rekapitulovala duchovné poslanstvo večera – po nevyhnutnej a v pravde konanej sebareflexii a následnom pokání (1. téma fúgy) bude

potrebné posilniť sa osviežujúcou silou novej nádeje zakotvenej vo viere (2. téma) a tvorivým spôsobom vykročiť k novým úlohám (kontrapunktická syntéza oboch tém) – k od-búraniu hradieb a predsudkov, k obnoveniu konštruktívneho dialógu a dôvery, a to nielen medzi cirkvami, ale aj medzi kultúrami, národmi a sociálnymi skupinami, k budovaniu porozumenia v rozdelenej spoločnosti a ku kvalitatívnemu posúvaniu života smerom k slobode človeka a k jeho vnútornej nezávislosti vedúcej k životu v zodpovednosti.

Festival chrámovej piesne Zvolen

S výročím reformácie bol spojený aj Festival chrámovej piesne Západného dištriktu (ZD) ECAV, ktorý sa 4. 11. konal v evanjelickom Kostole Svätej Trojice vo Zvolene. Spolu s biskupským úradom ZD ECAV sa na jeho organizovaní podieľal aj Výbor cirkevnej hudby a hymnológie ECAV na Slovensku a miestny CZ. Podujatie malo charakter prehliadky chrámových zborov a zúčastnilo sa ho 13 zborov

(1 mládežnícky, 2 ženské a 10 miesňaných), z toho päť súťažne. V úvode sa prítomným prihovril biskup ZD Milan Krivda; vystúpenia jednotlivých zborových telies slovom uvádzala jeho manželka Martina Krivdová. Odborná porota v zložení Ondrej Šaray (predseda), Jana Pastorková a Stanislav Tichý hodnotila spevácku techniku a hlasovú

kultúru, intonáciu a rytmus, výraz a štýlovosť, ako aj výber repertoáru (popri povinnej skladbe podľa propozícií festivalu). Porota sa uzniesla na udelení troch umiestnení v striebornom a dvoch v zlatom pásme (**Ženský komorný spevácky zbor Nádej** pri Ev. a. v. CZ Veľký Krτίš pod vedením **Lívie Hruškovej** a **Spevácky zbor Viliama Figuša-Bystrého** pri Ev. a. v. CZ Banská Bystrica pod vedením **Petra Bibzu**). Z telies, ktoré sa predstavili nesúťažne, treba vyzdvihnúť zaniatený, kultivovaný a štýlovo adekvátny prednes mládežníckeho **Speváckeho zboru Ev. gymnázia Banská Bystrica** (taktiež pod vedením Petra Bibzu) a komorného 8-členného **Speváckeho zboru Ratolesť** pri Ev. a. v. CZ Horné Zelenice pod vedením **Igora Kiliana**, ktorý súčasne spieval i dirigoval. Na záver podujatia sa konalo stručné zhodnotenie, v ktorom sa jednotliví členovia poroty vyjadrili ku konkrétnym interpretačným výkonom s cieľom usmieriť, povzbudiť a motivovať zbory k ďalšej tvorivej práci. Podujatie prispelo k prezentácii a podpore chrámovej zborovej spevu ako záujmovej umeleckej činnosti.

Stanislav TICHÝ

ŠKO Žilina

V rézii súrodeneckého dua

Dej abonentného koncertu 26. 10. bol určený podtitulom „Viedenski klasič“ s menami Haydn, Mozart a Beethoven. „Spoľahlivú“ autorskú zostavu mal v interpretačnej rézii súrodenecký pár pôvodom z Číny, dirigent **Tao Fan** a jeho sestra, klaviristka **Cong Fan**. Hudobnodramatické opusy Josepha Haydna sú oproti jeho ďalšej tvorbe nepríliš frekvencované a častejšie zaznievajú koncertne. Predohra k opere *L'isola disabitata* potvrdila, že v tejto kompozičnej oblasti skladateľ invenčne neprekonal štandardnú úroveň. Dirigent napriek istej fádnosti partitúry upozornil na pozitívna svojho interpretačného prístupu: presnosť, cit pre modelovanie fráz a charakteristickú minucióznosť v artikulovaní detailov. Rovnako kladne sa možno vyjadriť aj o klaviristke. Sólový part v Mozartovom *Koncerte č. 20 d moll KV 466* tlmočila nanajvýš zaujato a tvorivo. S orchestrom rozpriadala vyrovnaný, kultivovaný dialóg, zvažovala účinnosť kontrastov, v oblasti dynamiky zotrúvala vo vyšších hladinách, akoby sa náročky vyhýbala krehkým pianissimovým vláknami. Nedopúšťala sa však úniku za hranice vkusu a štyľovosti. Zá-



verečné *Rondo* mierne tempovo precenila, ale ani tento azda odvážny exkurz nenaznačoval „dýchavičnosť“ či ústup z rámca zreteľnosti fráz. Bol to Mozart zahráný inteligentne, s porozumením, korektne. V záverečnom opuse večera mal dirigent na ploche Beethovenovej 4. symfónie *B dur op. 60* dostatočne veľkorysý priestor na vlastnú prezentáciu. Potvrdil tu charakteristiky vyslovené už pri predchádzajúcich skladbách: štvorčasťový celok vybudoval dôsledne, vystihol výrazovú polohu každého dielu, odstupňoval a účinne hierarchizoval plochy. Možno konštatovať, že hosťovanie súrodeneckého dua z Číny zanechalo v žiline pozitívne echo.

V znamení mladých

Ak sa mohlo zdať, že skladba programu 9. 11. s prevahou súčasnej a modernej hudby nepriláka pozornosť publika, opak bol pravdou. Magnetom pre množstvo záujemcov so silným zastúpením z radov mládeže bola hlavne interpretačná konštelácia, pozostávajúca z mladých, dnes už medzinárodne etablovaných žilinských rodákov či odchovancov tamojších hudobnovzdelávacích inštitúcií. Náročný program, v ktorom dominovali koncertantné kusy, našťudoval mladý dirigent **Lukáš Pohůnek**. Od absolútoria na pražskej AMU systematicky pracuje na svojom profesii-

túrach – *Passacaglia, Toccata, Aria*. Skladba mi zaimponovala koncentrovanou dikciou, ktorá je ukázkovým výsledkom klasickej kompozičnej erudície, spojenej s osobnostne formulovanými tvarovými elementmi. Životnosť skladbe garantujú logická zakotvenosť, štruktúrna prehľadnosť s dominujúcim detailom (lapidárny „vzdychový“ motív), ale aj fantazijný vzlet v sonoristickom a výrazovom ozvlášťňovaní hudobných epizód. Pomerne vysoké nároky sólistku neprekvapili, členitý terén svojho partu zdolávala s ľahkosťou a pochopením. Vlnu nadšenia u publika zdvihol vstupom na pódium ďalší sólista večera, kontrabasista **Roman Patkoló**. Sympatické je, že skvelý umelec si z lesku svetových pódíí vždy ochotne nájde cestu aj na to domáce, žilinské, odkiaľ veľkoryso rozdáva vrcholové umenie

a vždy fascinuje. Sólový part v *Koncerte pre kontrabas a orchester* komponoval Pavol Krška s myšlienkou na umelcovu danosť a virtuozitu. Skladba je koncipovaná v intenciách autorovho zamerania a čítania, rešpektuje tradície a overené parametre hudby. Okrajové časti dali vyniknúť hráčskej brilantnosti s radosťou z pohybu, v strednom *Lento* sólista akcentoval šírku a velebnosť chorálovej mystiky. Kulmináčnym bodom pre oboch sólistov bolo spo-

ločné stretnutie sa v Bottesiniho *Fantázii pre violončelo, kontrabas a orchester*. Tento z rossiniovských motívov a tém skoncipovaný bravúrný kusok je ohňostrojom nástrojovej ekvilibristiky, rozšantených kantilén a virtuóznejšej štylistiky. Lúbivé, poslucháčsky aj hráčsky efektne potpourri poskytlo trojici mladých interpretov pohodu a priestor pre duchaplnú, decentným humorom okorenú sebarealizáciu. Hýrivé múzickej radosť akoby ten večer nebolo dosť – záver koncertu tvoril pôvabný opus 25 Sergeja Prokofieva, jeho *Symfónia č. 1 D dur „Klasická“*. Tu mohol mladý dirigent, po zdatne vystavaných predchádzajúcich komentároch v sprievodoch, uplatniť vlastné predstavy o podmaňujúcej hudbe. Jasne určený rozvrh symfónie je zdanlivo neproblematiký, všetko je v partitúre jasne dané a zrozumiteľne sformulované... V tom však môže tkvieť pre interpreta aj zašifrovaná nástraha: skladbe nestačí len doslovné „pretlmočenie“. Žiada si individualizovaný fokus, ktorým dirigent znelú podobu tvorivo ozvlášťni, presvetlí „svojimi“ odtieňmi. Pohúmkovi sa podarilo nájsť kód k dešifrovaniu tejto interpretačnej „nastavby“, aj v Prokofievovej „Klasickej“ zvolil správny smer... Hovoriť v počiatkových štádiách sezóny o jej vrcholoch je zaiste predčasné. Prvý novembrový koncert však určite zaujme v hodnotiacom rebríčku jednu z najvyšších priečok.

Lýdia DOHNALOVÁ

Rok Jozefa Grešáka v Štátnej filharmónii Košice

„Kus zeme a človek“ – takto v roku 1969 označila Mária Potemrová v *Nových obzoroch* (č. 11) prvý obsiahly pohľad na tvorbu a osobnosť Jozefa Grešáka (1907–1987). Neskôr dominovali charakteristiky najzaujímavejšej a najoriginálnejšej osobnosti v slovenskej hudbe a ešte počas jeho života prirovnávanie k stromu, ktorý zakorenil v úrodnej pôde hudobnosti východoslovenského ľudu. Stodesiate výročie narodenia a tridsať rokov od úmrtia „barda východného Slovenska“ oprávňujú, aby sme si pripomenuli životnú púť, myšlienky a názory, ale hlavne Grešákovu tvorbu – jej rozmanitosť a hodnoty, ktoré ponúka aj pre súčasníkov. Jeho hudba znela takmer od vzniku Štátnej filharmónie Košice, hrali ju na koncertoch v Dome umenia,

sa popri monumentálnej symfónii Valentina Silvestrova dostali dve Grešákovy závažné diela v exkluzívnej interpretácii mladých výnimočných umelcov a projekt sa súčasne nahrával, svedčí o vysokej úcte hudobnej obce k jeho umeniu. Na premiére *Koncertu pre klavír a orchester* v roku 1967 skladateľ interpretoval sólový part osobitým, netradičným spôsobom. Dnes ho bolo treba prepracovať a to sa **Ladislavovi Fančovičovi** podarilo. Spoločne s dirigentom **Mariánom Lejavom** sa opierali o aranžmány vytvorené Bystríkom Režuchom, ale predovšetkým podporili Grešákov inšpiračný zdroj, ktorým bola hudba Antona Weberna. Skladba má základný trojediný pulz, v štyroch častiach používa nielen harfu, plechy a dre-

vené nástroje, ale u sláčikov, hlavne viol, napäté tremolá a zvukové efekty. Klavír v dvojnásťtónovom rade prináša vtip, tanečnosť, hravosť, ale aj sonórne vyznenie úsekov. Fančovič vhodne využíval podľa charakteru hudby témy, v ktorých autor vnímal nástroj ako bicí. Oporou hudobného toku bol prístup dirigenta, zviazanosť s výrazom a pevnou štruktúrou diela.

Monodráma *Zuzanka Hraškovic* zaznela so sólovým prednesom sopranistky **Lindy Ballovej**, ktorej lyrický soprán nemohol zvládnuť dramatické, silne diferencované náladové plochy piatich postáv. Vrchol drámy nie je aj vrcholom dynamiky, orchester ju prekryval najmä tam, kde Zuzanka spieva „antiuspávanku“ v pianissimách, žiadalo sa tu aj zvolnenie tempa. Za zváženie stojí aj zmena oproti originálu diela, kde úvodné *Prelúdium* a záverečné *Postlúdium* sú zveľadené organu.

Po prvýkrát sme v Košiciach počuli *Symfóniu* č. 8 Ukrajinka Valentina Silvestrova. Jej súčasťou boli sólové vstupy, pôsobivý klavír Ladislava Fančoviča a harfa **Ivany Boggerovej**, ktoré zaznievali vo všetkých šiestich častiach attacca výrazne, presne a účinne spolu s hudbou celej partitúry. Dirigent razantným presvedčivým spôsobom nechal vyznieť nápadité, aj folklórne témy symfónie, ktorá udržiavala pozornosť každým motívom a celým mierne expresionistickým výrazom. Výkon každého nástroja či celej skupiny za výraznej pomoci dirigenta treba zaradiť k výnimočným počinom v tejto koncertnej sezóne.

Lýdia URBANČIKOVÁ

O tvorbe a zabúdaní

Kenotaf, v gréckom preklade „prázdny hrob“, je výraz označujúci pamätník zosnulého človeka, ktorý je pochovaný na inom mieste. *Kenotaf* je tiež názov najnovšieho projektu zoskupenia **Denkzeug**, ktorého jadro tvoria barytonista, scénický výtvarník a architekt **Peter Mazalán** s výtvarníčkou a fotografkou **Martinou Šimkovičovou**.

Napriek krátkej existencii (vznik na jar 2016) má Denkzeug úctyhodný umelecký životopis – *Kenotaf* je popri ďalších sólových projektoch členov zoskupenia už jeho štvrtým zrealizovaným dielom. Rovnako ako v každom predchádzajúcom, aj tentoraz išlo o napĺňanie vízie, ktorá je sofistikovanou variáciou na tému „Gesamtkunstwerk“. V prácach Denkzeugu sa totiž špecifickým spôsobom prepája hudba s výtvarným umením a divadlom či performanciou, pričom mnohé z nich sú koncipované ako „side specific“ projekty. *Kenotaf* sa odohral v Kostole Najsvätejšieho Spasiteľa (jezuitskom kostole) na Františkánskom námestí. Chrám zohral dôležitú úlohu v predstavení nielen v zmysle genia loci spirituálneho priestoru, ale tiež ako inšpirátor jednej z tu spracovaných (či skôr naznačených) tém: na jeho výzdobe sa podieľal aj významný slovenský sochár a maliar Alojz Rigele (1879–1940), ktorého život sa skončil v chudobe. Tvorcovia totiž svoju performanciu zamýšľali ako „voľnú úvahu vychádzajúcu z osudu umelcov (...), ktorých ľudský koniec je v príkrom kontraste s ich významom“.

Škoda, že tá úvaha bola voľná až príliš. Trojčastová štruktúra s jasnou ideovou náplňou (*I. Laudatio, II. Lamentatio, III. Consolatio*) pritom mohla poskytnúť dostatočne pevný základ pre nasledujúce improvizácie a meditácie. Rovnako načasovanie premiéry projektu (7. 11.) do týždňa tzv. dušičkovej oktávy, keď si pripomínáme svojich zosnulých a v podvedomí nám rezonuje „Memento mori“, nemohlo byť vhodnejšie. Problémom nebol ani deficit hudobných kvalít. Pôsobivo mužnému barytónu Petra Mazalána a jeho štýlovej interpretácii Brahmových a Bachových piesní niet čo vyčítať. Rovnako silno zapôsobili violončelista **Jozef Lupták** (predovšetkým s vlastnou improvizáciou *Three in one*) a klaviristka/organistka **Xénia Jarová**. A predsa komplexnosti zážitku čosi chýbalo. Zrejme to bola absentujúca ruka výtvarne citiaceho režiséra, ktorý by pôsobivé fragmenty zložil do zmysluplnej mozaiky.

Michaela MOJŽISOVÁ



Busta od J. Matheo
(foto: archív)

v Bratislave, Bardejove, Prešove a iných koncertných sálach Slovenska, znela aj pred publikom v Čechách, na Ukrajine alebo v Maďarsku. Podrobný prehľad o skladbách, ich vzniku či naštudovaniach poskytuje monografia Štefana Čurilla z roku 2007, žiadalo by sa doplniť nové informácie či dôkazy životaschopnosti Grešákovy hudby. Zaujala aj výstava z jeho života a tvorby, ktorej autorkou je Silvia Fecsková, po prvýkrát tu bola prezentovaná Grešákov bronzo-ová busta od akademického sochára Jána Máthého (1922–2012).

Podtitul koncertu 15. 11. „Nedocenení majstri“ nebol celkom presný, lebo už samotný fakt, že na pulty orchestra Štátnej filharmónie Košice

O množstve podôb gitary s Jozefom Zsapkom

Pripravila **Lýdia DOHNALOVÁ**

Šesťdesiate roky, ktoré pre pohyby v európskom umení znamenali zásadne prelomový čas, prevratne zasiahli do myslenia tvorcov. Bola to tichá revolúcia aj okázalý protest. Zásadné a rozhodujúce slová i trendy v architektúre, literatúre, výtvarnom, filmovom, divadelnom umení a v neposlednom rade v hudbe – nová zvukovosť, hľadačstvo, technologické postupy, syntetické a elektronické farby, neobvyklý výraz... Pre každého mladého vnímavého adepta toto obdobie znamenalo neobyčajne živý motivačný impulz, inšpiráciu. Výrazne sa nové trendy zapísali aj do vedomia práve začínajúceho muzikanta z Komárna. Jozef Zsapka si zvolil na naše pomery neobvyklý nástroj, ktorý sa v onom hektickom múzickom pohybe tešil z „globálneho“ uznania. Vtedy ešte netušiac, akú osudovú rolu bude gitara v jeho živote znamenať... Dnes je to jasné: je priekopníkom klasickej gitarovej interpretácie na Slovensku. Za desaťročia umeleckého aj

pedagogického pôsobenia – nielen doma, ale (možno ešte dôraznejšie) i v zahraničí, by sme však takmer márne hľadali relevantný rozhovor, ktorý by priblížil niekoľko podstatných faktov, okolností, súvislostí. Jozef Zsapka dokázal na Slovensku, pre ktorého kultúru nie je gitara práve typickým nástrojom, túto premisu vyvrátiť, ba naopak, postavil slovenskú gitarovú interpretáciu do celkom nových súvislostí a medzinárodných väzieb.

■ Už vaše detstvo, ktoré ste preživali v Komárne, bolo spojené s hudbou. Gitara, nástroj v tých časoch neobvyklý, vstúpila razantne do vašej pozornosti a poznamenala vaše profesionálne smerovanie. Tušili ste jej predurčenie, alebo ste mali v zálohe aj inú profesijnú alternatívu?

Od detstva som popri hudbe inklinoval k letektvu, vzrušovalo ma všetko, čo s ním súviselo. Neboli to len jednorazové „platonické“

vzplanutia a vízie, táto fascinácia mi ostala celoživotne. Keď som ako malý chlapec zistil, že najbližšie letisko je v Nových Zámkoch, už ako šesťročný som dokázal sadnúť na bicykel a prekonať niekoľkokilometrovú vzdialenosť z rodného Komárna, aby som sa priblížil „na dosah“ svojim snom. Tam som v očarovaní celé hodiny sledoval lietadlá, najskôr z diaľky, postupne som sa kontaktoval, neskôr ma piloti vzali na vedomie, akceptovali moju vášeň, a tak som sa dostal aj dovnútra lietadiel. Pokračoval som, postupoval, lietal...

■ Vnímate nejakú súvislosť medzi letectvom a hudbou, ktorá sa stala predmetom vašej reálnej, výsadnej profesie?

Možno je to pocit očarenia a slobody. Absolútnej slobody z objavovania. Ten pocit si pestujem po celý život. Popri hudbe ho „zhmotňuje“ lietanie – aj keď dnes ho už väčšmi praktizujem len pomocou simulátorov. Keby mi otec vtedy pred rokmi nebol kúpil gitaru, určite by sa stala mojou profesiou aviatika.

Bigbít protileteckej jednotky

■ S gitarou ste sa zoznamovali v onom „inkriminovanom čase“, keď sa aj k nám začínala popri iných progresívnych vplyvoch v umení infiltrovať rocková hudba, neskôr „špecifikovaná“ ako bítová. Bol to pre vás stimul?

V tých časoch k nám začala – najskôr nesmeľo, „konšpiračne“ – prenikať západná rocková hudba. Až keď som bol na konzervatóriu v Brne, nastúpila naplno zlatá éra The Beatles. Zvuk gitár, tie zvláštne harmónie, neopočúvané vokály, rytmy, ale aj formy, bol to celkom nový druh hudby. Opantál a podmanil si nás – a nielen našu generáciu, ktorá bola pri nástupe tejto vlny azda najviac prístupná podnetom a vekovo „ekvivalentná“ aj vnímavá. Tvrdím, že šesťdesiate roky boli (nielen v hudbe) tie najkrajšie a najprogresívnejšie časy, s krásnou, neopakovateľnou atmosférou, s príchutou netušených možností. Objavili sme nový svet a možno sa nám zdal o to viac výnimočný a lákavý, že nám bol oficiálne zakazovaný. Spomínam si napríklad, ako som čakal celú noc pri rádiu Slobodná Európa, aby som si vypočul moju favorizovanú a „vysnívajú“ novú skladbu, potom ju rýchlo zapísal – a mali sme v kapele čerstvý materiál...

■ Mali ste, samozrejme, vlastnú kapelu...

Nedávno ma kontaktoval jeden pán z Moravy, ktorý píše publikáciu o začiatkoch bigbítu u nás a označil ma za jedného zo „zakladateľov tohto hnutia v Československu“. A pritom sme mali na konzervatóriu prísny zákaz takýchto praktík. Mojim spolužiakom bol syn slávneho Gustava Broma, cez neho som sa dostal do jeho skvelej kapely, popri tom som permanentne hral bigbít v Komárne. Celkovo sme veľa hrávali a koncertovali. Nebyť tohto druhu muzicírovania, asi by som sa neskôr ku klasickej gitare ani neprepracoval.

(foto: www.jkmertz.com)

■ **Vráťme sa však celkom k začiatkom: rodičia vás zapísali na nástroj, ktorého pedagogovia, tradícia či literatúra u nás prakticky nejestvovali.**

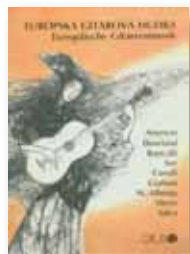
V Komárne som chodieval na lekcie k pánovi učiteľovi – huslistovi. Učil ma, zrejme iba intuitívne „tušiac“ gitaru a jej špecifiká, ale naučil ma veľmi veľa: všetky stupnice, obraty, veľa postupov, o ktorých moji budúci

pretrvala dlhé roky. Pripravoval som s ním viacero televíznych relácií o gitare, jej histórii, o komornej hre. Myslím si, že v tom čase to malo pre naše slovenské prostredie, ktoré túto inštrumentálnu oblasť príliš nepoznalo, obrovský význam. Vo „vojenskom“ období som dostal aj prvú pedagogickú ponuku: učiť študentov herectva na VŠMU základy hry na gitare. Prvými žiakmi sa tak po predchádzajúcich

mentárnych hudobných stupňoch ste vystúpili na najvyššie akademické posty (od 1992 docent, od 1997 profesor). Vedeli by ste charakterizovať váš pedagogický program?

Znova musím zopakovať, že som začínal od nuly. Mojou „prípravkou“ bolo vyučovanie na základnej umeleckej škole, netrvalo to však dlho. Keď som prešiel na konzervatórium, pokúsil som sa napísať školu hry na gitare.

Čoskoro som zisťoval, že nestojí za nič, tak som ju dôsledne roztrhal. Od začiatku svojej pedagogickej praxe som si budoval archív a keďže patrím k maximalistom, zhromaždil som kvantá ma-



konzervatoriálni spolužiaci nemali ani len tušenie. Po roku a pol som sa prihlásil na konzervatórium do Brna a po takejto základnej edukácii som hravo spravil „prijímačky“. Kocky boli hodené... Môj prvý profesor po roku z konzervatória odišiel a vystriedal ho ďalší, ktorého metodika bola dosť „tvrdá“, až som (načas) na klasicke gitaru zanevrel. Napokon posledné dva ročníky som mal šťastie na výborného profesora Arnošta Sádlika, ktorý mi otvoril oči a ukázal, aká je gitara krásna. Vďaka nemu, a tiež pod jeho vedením, som neskôr pokračoval aj na vysokej škole. Tomu však predchádzala „vojensčina“, kde som mal tiež kapelu, ktorá bola únikom z neúprosnej,

skúsenostiach na elementárnych hudobných školách stali moji takmer rovesníci – Andy Hryc, Zuzana Kocúriková, Ivo Romančík, Dušan Taragel, Swanovci...

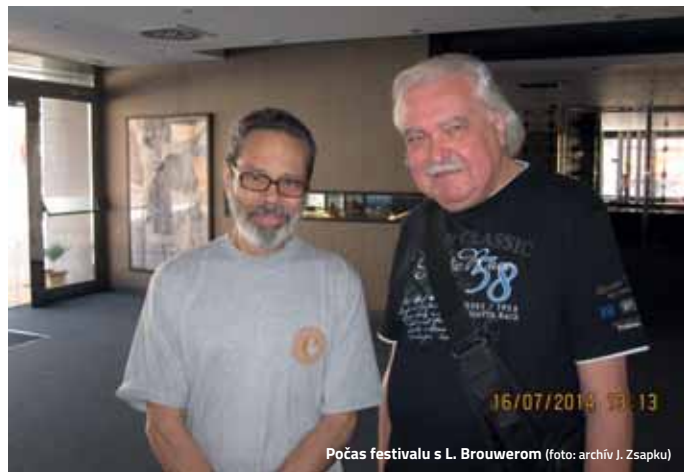
■ **Takže to boli celkom atypické a atraktívne pedagogické začiatky?**

Po „vojensčine“ som sa ohlásil u riaditeľa konzervatória Zdenka Nováčka, ktorý sa ma svojím typickým spôsobom opýtal: „Koľko rokov učíš?“ „Štyri,“ odpovedal som. „Keď to bude päť, tak sa prihlás!“ Stalo sa. Vypísal konkurz, nastúpil som a od tej doby nepretržite učím. Pedagóg, ktorého som v škole striedal, nebol aprobovaný gitarista, takže som musel budo-

vať študijný odbor od základov. Samozrejme, že som robil chyby, z ktorých som sa poučil, a postupne som si vytvoril v prístupe k študentom pravidlá a hierarchiu. Trvalo to možno päť – šesť rokov, no od tých čias som mal (a mám) stabilný pedagogický režim. Učiť som začal v roku 1972 a už v roku 1979 som vyslal na Gitarovú súťaž do Kutnej Hory dvoch študentov, kto-

teriálu. Navyše, čo je veľmi podstatné, zdedil som veľmi solídnu a obsiahlu pozostalosť od pána Jacoba Köberlinga (zhodou okolností tiež z Komárna), ktorý bol síce profesiou „poštmajstrom“, no patril k veľkým milovníkom gitary a zberateľom notového materiálu, nástrojov a všetkého, čo s tým súvisí. Komunikoval so špecialistami z celého sveta. Tak som okrem množstva pozoruhodných nôt získal napríklad aj vzácny nástroj z dielne chýrneho španielskeho výrobcu Francesca Simplicia z roku 1936.

Keď sme spomínali doktora Nováčka – jedného dňa si ma zavolať a dal mi príkazom do štrnástich dní napísať vyučovacie osnovy. Nešlo len o sólový nástroj, ale aj o komornú hru, hru z listu, dejiny gitary... Osnovy prešli ministerským „odobrením“ a on sa išiel s nimi pochváliť do Prahy. Efekt bol však neočakávaný a celkom opačný: pražskí kolegovia sa urazili (zrejme preto, že nemali prvenstvo) a celý materiál zhodili pod čiernu zem. Po rokoch som sa celkom náhodou stretol s publikáciou v češtine: išlo o doslovný preklad mojich osnov... Nepátral som, ako k tomu prišli a kto bol za tým. Napokon, nikdy som sa neriadil nejakými osnovami a predpísanými postupmi. Ku každému žiakovi som od začiatku pristupoval individuálne, každý pre mňa predstavuje samostatnú osobnosť so špecifickými danosťami a tými sa ako pedagóg riadim.



Počas festivalu s L. Brouwerom (foto: archív J. Zsopku)

strašnej reality nezmyselného drilu a absurdných „vojenských“ požiadaviek. Kuriózne, ba paradoxné je, že ja – milovník leťectva, som bol pridelený k protiletectkej jednotke! Teoreticky to znamenalo, že som mal strieľať na lietadlá, ktoré som tak miloval... Vtedy som, zrejme tiež z pocitu bez východiska, napísal na požiadanie kolegov z kapely štyri skladby, s ktorými vyhrávali na vojenských umeleckých súťažiach a získali prvé miesto v pražskej Lucerne. Bol to, samozrejme, pre mňa pocit satisfakcie a navyše sa mi črtali nové obzory. O kapele a jej úspechoch sa dozvedel Pavol Fúko a zavolať nás do televízie, kde vtedy pôsobil. Tam začala naša spolupráca, ktorá

rá sa vrátili so skvelým umiestnením – prvou a druhou cenou. Na túto prestížnu súťaž som od tých čias pravidelne delegoval študentov a vždy prinášali výsledky a prvé ceny. Medzi výnimočnými sa v tom čase objavil Vladimír Tomčányi, ktorý začal žať najvyššie ocenenia na medzinárodných súťažiach; veľkým triumfom bolo napríklad jeho víťazstvo na parížskej súťaži, ktorá patrila k vrcholným podujatiam svojho typu. Tak sa rad mojich žiakov a zbierka ich ocenení za tie roky úctyhodne rozrástli...

■ **Pedagogická práca vás očividne pohltila. Našli ste v nej mimoriadnu záľubu, ako aj terén na kreatívnu realizáciu. Od učiteľa na ele-**

Život na pódiu

■ **Od začiatku profesionálneho pôsobenia ste sa paralelne venovali koncertovaniu a máte zásluhu na tom, že gitaru začala slovenská hudobná verejnosť vnímať v celkom inom svetle a v iných súvislostiach. Povýšili ste ju do stavu emancipovaného klasického hudobného nástroja...**

Ešte v časoch „vojensčiny“ ma oslovili Warchalovci na koncertné turné v Taliansku. Znelo to lákavo a samozrejme, že som ochotne súhlasil. Treba dodať, že to bolo ešte v štádiu, keď som sa rozhodoval medzi bitovou a klasicke hudbou, a toto pozvanie definitívne rozhodlo, ktorým smerom sa v budúcnosti vyberiem. Spo-

→ mínam si, ako som sa dôkladne pripravoval, navyše som musel vo Vivaldiho *Štyroch ročných obdobiach* prepísať pôvodný čembalový part pre gitaru. Turné s pätnástimi koncertmi naprieč celým Talianskom malo okrem úspechu pre mňa rozhodujúci význam. Kuriózne bolo, že keď som sa prišiel na Slovkoncert informovať o možnostiach koncertovania, pozerali na mňa nechápavo, o čo mi vlastne ide... Bol som nezaraditeľný, pretože gitara ako koncertný nástroj s klasickým zameraním u nás do tých čias nejstovala. Postupne sme s Milošom Jurkovičom vytvorili duo a začali koncertovať, spočiatku s dosť limitovaným repertoárom. Niekoľko skladieb, napríklad Händlove sonáty, ktoré neskôr vyšli na platni, som upravil pre naše obsadenie. Pomaly sa to začalo rozbiehať, vystupovali sme spoločne, ale aj ako sólisti, darilo sa nám a postupne sa



naš repertoár, aj zásluhou pozorných autorov, rozrástol. Mne sa podarilo – aj vďaka Milošovi Jurkovičovi – doštudovať VŠMU a presadiť tu gitaru ako rovnocenný študijný odbor. Nebolo to celkom bez prekážok, pretože staršia generácia konzervatívne zmýšľajúcich pedagógov na akadémii stále oponovala, že takýto tamburášsky nástroj na vysokú školu nepatrí. To však pramenilo z neznalosti a bolo na mne a mojich pokračovateľoch presvedčiť o opaku.

■ **Znova vaše prvenstvo – ako študent, absolvent odboru hry na gitare na bratislavskej akadémii, ktorá do tých čias tento nástroj v študijnej ponuke nemala...**

Mojím pedagógom na VŠMU bol opäť profesor Arnošt Sádlik. Po absolvovaní som prevzal po ňom žezlo a od tej doby až podnes učím na tejto našej alma mater.

■ **Azda každý, kto stretne v živote kvalitného pedagóga, sa automaticky stotožní s jeho metodikou a postupmi. Čo sa najvýraznejšie podpísalo na vašom formovaní?**

Jednoznačne môžem povedať, že najviac blahodarne na mňa zapôsobilo brnianske

prostredie, nielen z hudobného hľadiska. Atmosféra na brnianskom konzervatóriu bola úžasne prajná a otvorená. Moji profesori boli chápaivi, vždy vedeli pomôcť, poradiť. To echo ľudského, empatického prístupu učiteľov vo mne ostalo a snažil som sa ním riadiť aj počas mojej pedagogickej praxe. Na vysokej škole som vytvoril demokratický systém. Z každého jednotlivca sa usilujem získať čo najviac. Náznaky akéhokoľvek diktátorstva celkom vylučujem. Vždy som zvedavý na názor študenta, diskutujeme spolu, konfrontujeme sa. Gitara je v podstate lúbivý nástroj, mnohí interpreti sa preto radi predvádzajú a to nemám rád. Mojim ideálom bolo a je: viesť študentov „zlatou strednou cestou“, ponechať im dostatok voľnosti vo vlastnej tvorivosti.

■ **S progresom gitarovej interpretácie sa do povedomia dostali aj mená, ktoré boli do tých čias nepoznané. Ak spomíname množstvo svetových autorov, ktorí sa venovali tvorbe pre gitaru, nemôžeme obísť ani „nášho“ Josepha Kaspára Mertza.**

Ako Bratislavčan sa usadil vo Viedni a vo svojej dobe bol uznávaným skladateľom. Zabudlo sa naňho a až v posledných rokoch začal narastať záujem o jeho tvorbu. Medzinárodný gitarový festival, ktorý som založil pred vyše štyrmi desaťročiami, som pred dvadsiatimi rokmi pomenoval po tomto skladateľovi, čím sa dostal väčšmi do medzinárodného povedomia a rovnako Bratislava cez jeho tvorbu do nových kontextov.

■ **Festival je nerozlučne spojený s vašim menom. Na prvé ročníky spomínam ako na malý zážrak: Bratislava sa stala dejiskom neobvyklého podujatia! Boli sme nadšení, prekvapení a v očakávaní ďalších (možných?) pokračovaní. Prvý ročník sa konal na nádvorí Univerzitnej knižnice, ďalšie sa tešili enormnému záujmu a nadšené publikum sa často muselo na koncerty v Klariskách či v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca doslova prebojovať. Popularita, vážnosť i renomé podujatia každým rokom narastali. Spomínate si na festivalové začiatky?**

Ako interpret a pedagóg som si v istom momente uvedomil, že publikum, s ktorým u nás prichádzam do kontaktu, je vlastne nevzdelané. Gitara tu bola vždy chápaná ako ľudový, plebejský nástroj a za umelca bol považovaný každý, kto zahral viac ako „táborákovú“ pesničku. Navyše, pedagógovia aj interpreti boli u nás samoukovia. Pri spoznávaní situácie vo svete som chcel, aby sa aj na Slovensku publikum oboznamovalo s kvalitou. Za štyridsaťdva rokov existencie festivalu sa tu vystriedalo nespočetné množstvo kvalitných svetových gitaristov. Trúfam si povedať, že každý koncert každého ročníka festivalu bol osobitý. Festival prezentoval veľa známych mien, veľa gitaristov, s ktorými som sa priebežne na svojich zahraničných koncertných aj pedagogických pôsobiskách zoznámil. Myslím si, že dobrým nápadom bolo popri festivale usporiadanie súťaže, o ktorú je veľký

a narastajúci záujem. Keďže nesie v názve Mertzovo meno, povinnou skladbou je niekto rá z jeho kompozícií a nám sa okrem iného darí dostávať jeho tvorbu do povedomia širšej zahraničnej gitarovej verejnosti. Musím spomenúť okrem viacerých pozitívnych stránok aj meno skvelého sponzora z Japonska (u nás na Slovensku sponzorov nemáme...), ktorým bol Masaru Kohno, po jeho smrti ho vystriedal Masaki Sakurai. Tento nástrojár vybaví každú súťaž skvelým nástrojom z vlastnej dielne – ako lákavú a atraktívnu cenu pre víťaza. Je neobyčajne veľkorysý a skutočne nešetří na kvalite sponzorských gitár.

■ **Aké nástroje sú v súčasnosti najvyhľadávanejšie?**

Výrobcov a značiek stále pribúda. Keď sa obzrieme na začiatok minulého storočia, k najkvalitnejším, zvukovo optimálnym patrili gitary zo Španielska od majstra Torresa. Odvtedy sa etablovali ďalšie – Simplicio, Ramirez, Fleta, Paco Marin... Dnes, keď pribúdajú veľké koncertné sály, musia sa nástroje akusticky prispôbovať priestorom, takže sa stále zdokonaľujú. Momentálne sa veľmi kvalitné nástroje vyrábajú v Nemecku, v Japonsku a, samozrejme, v Španielsku. Ich cena je však veľmi vysoká, pretože je málo dobrého materiálu.

■ **Zrejme nie ste zástancom ozvučovania nástrojov pri klasickej interpretácii...**

Určite nie, aj keď je veľa interpretov siahajúcich po tomto spôsobe. Myslím si, že gitarista musí mať prirodzený kvalitný nosný tón, ktorý je zreteľný a ozvučí celú, hoci aj veľkú sálu. Poslucháč by mal počuť aj tie najjemnejšie alikvotné tóny, nuansy hry. Pri ozvučení sa delikátne gitarové špecifiká strácajú. Tedesco koncert so symfonickým orchestrom som však hral cez mikrofón z pochopiteľných dôvodov – gitara nemá v dueli so zvukom veľkého symfonického orchestra šancu. Keď som hrával na nástroji od Ramireza, nepotreboval som v dialógu so symfonickým orchestrom žiadne ozvučovacie „pomôcky“.

Inšpirujúca osobnosť

■ **Iste mi dáte za pravdu, že hovoriť o slovenskej interpretačnej škole – a to nielen v prípade gitary, nie je celkom príliehavé. Množstvo vynikajúcich slovenských gitaristov vás však uvádza v umeleckom životopise a Zsopkova gitarová trieda sa stala neodškrípateľným fenoménom... Pozoruhodné je, že tento fenomén priviedol na Slovensko množstvo zahraničných adeptov gitarovej hry, ktorí mali možnosť vzdelávania kdekoľvek. Chýr o pedagógovi Zsopkovi prenikol na vaše mnohé zahraničné pôsobiská, majstrovské kurzy ste viedli v Grécku, Rakúsku, Portugalsku, Španielsku, Nemecku, Japonsku, USA, na Kube, v Mexiku...**

Za tie roky bolo študentov skutočne veľa. Najskôr zo Slovenska (či Československa), postupne pribudli aj zahraniční. Mám veľa absolventov napríklad z Maďarska, kde sú vlastne

všetky významné pedagogické gitarové posty obsadené mojimi doktorandmi (József Eötvös, Sándor Papp a d.), z Rakúska (Jorgos Panetos), Vietnamu (Nguyen Van Dy), Španielska (Marco Socias), z Česka (Pavel Steidl, Václav Kučera), z Cypru (Vasilios Avraam). Okrem konštantného pôsobiska na VŠMU som tiež od roku 2000 stálym profesorom na portugalskej univerzite. Záujemcov je stále dosť, nevedno však, dokedy budem učiť.



■ **Neobyčajne bohatá je vaša koncertná činnosť – sólová i komorná: osem rokov v duu s Milošom Jurkovičom a od 1980 ste takmer za štyri dekády s manželkou Dagmar precestovali so stovkami koncertov azda celú zemeguľu. Koncertné vystúpenia sú „prchavé substancie“: okrem plagátov či programov ostávajú len spomienky. Iné je to s vašimi nahrávkami – desiatkami LP i CD nielen v katalógoch nášho OPUS-u.** Boli to tiež nahrávacie spoločnosti Naxos (Hong Kong), Albany Records (USA), SPI Milan

(Francúzsko), Sony (Japonsko), ale aj domáce Diskant či Akcent.

■ **Pri vašom vstupe do slovenského hudobného diania ste sa s pôvodnou literatúrou pre gitaru nestretli. Iniciovali ste však a inšpirovali vznik desiatok sólových i komorných kompozícií od Dušana Martinčeka, Jozefa Malovca, Alexandra Moyzesa, Vladimíra Bokesa, Miroslava Kořínka, Ivana Paríka, Juraja**

Hatrika, Ilju Zeljenku a i. Máte k niektorej osobitný vzťah?

Za tie roky bolo u nás skutočne vytvorených množstvo skladieb, či už pre sólovú gitaru alebo pre flautu s gitarou. Najplodnejším „osloveným“ skladateľom bol Dušan Martinček, môj osobný priateľ, ktorý je autorom vyše desiatky kvalitných skladieb. Veľmi som si vážil, že vedel diskutovať o interpretačných možnostiach nástroja, mohol som s ním viesť konštruktívny dialóg. Tak vznikli skladby hrateľné, dnes už klasické...

■ **Okrem spomínaných ťažiskových aktivít – koncertného pôsobenia a pedagogickej činnosti, je obsiahlou, azda menej „viditeľnou“ aj vaša publikačná a editorská práca. Z domáciach vydavateľstiev prerástla jej pôsobnosť do zahraničných – nemeckých Chanterelle, Trekel, Vogt & Fritz či švédskeho Guitarissimo.**

V OPUS-e som začal publikovať u nás chronicky absentujúcu didaktickú literatúru. Neskôr som upravoval koncertné skladby pre flautu a gitaru, ktoré boli publikované v zahraničných vydavateľstvách. Vo viacerých máme špeciálnu edíciu pod názvom Edition Dagmar & Jozef Zsapka. Moje úpravy sa hrávajú po celom svete a často sú nahrávané na CD.

■ **Bilancia, rekapitulácia či sumarizácia sú pre mňa pojmy len sotva zlučiteľné s neustále dynamickou a mnohostranne činnou ľudskou bytosťou. Nepopierateľne, máte za sebou riadny kus cesty, záslužnej, v mnohom ohľade pionierskej práce, množstvo výsledkov. Obzerajúc sa o desaťročia späť, viete si predstaviť ten čas naplnený ináč?** Nie. Všetko by som pokojne ešte raz zopakoval... X

Svet world music na skok od Slovenska

Koncom októbra (25.–29. 10.) sa v poľských Katoviciach uskutočnil ďalší ročník medzinárodného veľtrhu WOMEX (World Music Expo). Slovensko na ňom reprezentovala skupina Banda a medzi delegátmi boli aj členovia platformy World Music from Slovakia. Medzi 2600 účastníkmi z 90 krajín sveta a viac ako 60 účinkujúcimi sa Slováci nestratili. Banda vystúpila v rámci scény Kato Connections a zaujala mnohých delegátov. „Ako to vy, ľudia z východnej Európy, robíte, že sa vám podarilo zachrániť takéto skvosty pôvodnej kultúry?“, neskrýval po koncerte svoje nadšenie Willi Klopotek z luxemburského Radia ARA.

Členmi oficiálnej slovenskej „výpravy“ na WOMEXe boli Jarmila Vlčková, Ľubica Zajacová Záborská, Martin Noga, Vladimír Potančok a za hudobníkov Katarína Málíková a Tóno Gúth. Do Katovic sa vybrali s niekoľkými cieľmi: poskytnúť čo najviac informácií o slovenskej hudbe, aktívne sa zapojiť do pracovných stretnutí medzinárodných združení a rozširovať profesionálne kontakty. V slovenskom stánku, ktorý bol súčasťou širšieho bloku vystavovateľov z Poľska, Česka a Maďarska (Central European Music Square), si záujemcovia mohli vypočuť ukážky slovenskej hudby a odniesť zvukové nosiče s nahrávkami domácej scény. K dispozícii bolo aj množstvo propa-

gačných materiálov o hudbe, hudobníkoch, podujatiach. Mnohé z nich vzbudili záujem rozhlasových redaktorov a muzikológov. Pozornosti sa tešil aj World Music Festival Bratislava v stánku medzinárodného zoskupenia European Forum of Worldwide Music Festi-



vals, ktorého je bratislavský festival čerstvým členom. Záujem o spoluprácu so slovenskými umelcami prejavili organizátori hudobného života v Taliansku, Nemecku, Grécku, Španielsku, ale aj v Pobaltí či v susedných krajinách. Keďže Slovensko bolo na WOMEXe oficiálne zastúpené po druhýkrát (premiéru malo pred dvomi rokmi v Budapešti), je možné porovnávať. Ohlasy od zahraničných partnerov počas veľtrhu i po ňom svedčia o tom, že

zástupcovia našej world music scény a aktivity, ktoré od roku 2015 vyvíjajú, sa dostali do všeobecného povedomia. Predovšetkým úspechy niektorých skupín v európskom meradle a World Music Festival Bratislava 2016 a 2017, rezonovali medzi delegátmi a pomohli nadviazať veľa dôležitých pracovných aj osobných kontaktov.

Päťdňový sviatok world music sa skončil v nedeľu popoludní, keď si vo veľkej sále Národného symfonického orchestra Poľského rozhlasu v Katoviciach prevzali ceny za výnimočný prínos slávna spevák z Mali Oumou Sangaré, inovatívne vydavateľstvo Glitterbeat Records a český publicista a hudobný pedagóg Petr Dorůžka. Ten vo svojom príhovore k delegátom WOMEXu povedal: „Aj keď žijete v malej krajine a hovoríte menšinovým jazykom, stále môžete mať víziu. A medzi nami je mnoho takých, ktorí veľmi dobre vedia, že práve malé krajiny majú čo ponúknuť, ak ide o rôznorodosť a tvorivosť“. Zástupcovia Slovenska na tohtoročnom WOMEXe svoju víziu úspešne predstavili. Potvrdilo sa, že máme dostatočne zaujímavú hudobnú scénu, o ktorú je záujem, a záleží len na nás, akým spôsobom budeme budovať systém podpory a propagácie našej hudby. Máme mnoho dobrých príkladov zo zahraničia ako postupovať a naznačená cesta spolupráce s viacerými partnermi v rámci Slovenska tomu môže pomôcť.

Vladimír POTANČOK

Druhá neznamená horšia

Tak ako bola Verdiho *La traviata* v čase vzniku kontroverzným dielom, tak sa stala kontroverznou aj prvá premiéra jej ostatnej inscenácie v banskobystrickej Štátnej opere (20. 10.). Dôvodom nebol scénický dvojportrét Violetty v spevácko-tanečnej mutácii, ktorý nie je neznámym inscenačným prvkom, ale výsledný tvar s nezvládnutým spôsobom práce opernej predstaviteľky. O čo viac investovala režisérka **Dana Dinková** do – jej bližšej – tanečnej postavy, o to silnejšie iritovala nemohúcnosť a herecká bezdranosť spievajúcej Violetty. Znehodnotila sa kvalita hudobného prejavu, aj celkového dramatického účinku diela. Na realizačné „suchoty“ zomrelo na oboch premiérach nielen mnoho psychologických a emočných detailov, ale tiež matný orchester pod vedením talianskeho dirigenta **Lorenza**

Tazzieriho a alternujúceho **Jána Procházku**. Súcitná „hrobárska čata“ zboru v čiernych kostýmoch od za-

čiatku anticipovala pochybný Trauermarsch, aj korupčný valčík celej inscenácie. Veľkoplošne rozlámaným zrkadlám a neprehliadnuteľnému chudobnému prepychu chýbal nádych rozšafnej koketérie. Hrubosť Alfredovho pokusu o verejné znásilnenie Violetty na plese u Flóry dekorovali strpnuté úsmevy, podčiarkujúce lacný vkus „spoločenskej fauny“. Profil vokálnej opatrnosti a hereckej rozpačitosti prvopremiérovej **Kataríny Procházkovej** nahradila na druhej premiére (4. 11.) virtuózna **Mariana Hochelová**, ktorá stvorila ideálny portrét Violetty. V širokej škále emócií ponúkla brilantnú koloratúru, verdiovskú kantilénu a frázovanie, aj dynamicky diferencované plochy, a to nielen vo veľkej scéne *È strano... Ah, fors'è lui... Sempre libera*. Emočne mimoriadne silnou bola scéna konfrontácie s Gior-

giom Germontom. Oproti prázdnomu výkonu **Šimona Svitoka** (prvá premiéra) vyznel dramatismus **Zoltána Vongreya** nielen otcovsky autoritatívne, ale s láskyplnou *Di Provenza il mar* aj dostatočne empaticky k výrazovej palette Violettej sebadôvery, neistoty a rezignácie. Chabú taliansku akvizíciu, **Alessandra Fantoniho**, spievajúceho Alfreda na prvej premiére bez vášne a interpretačného štýlu, na druhej premiére teatrálnym spôsobom nahradil **Dušan Šimo**.

Škoda, že sa v závere Violetta predčasne „zlomila“ a spevácka „smrť“ aj so záverečným *Addio, del passato* prišla skôr, než sa predstavenie skončilo. Kvalitné vokálne herectvo i napriek kondičnému (?) výpadku dokázalo presvedčivo vymazať pochybné režijné zábery, ktorých fragmenty boli inšpirované aj vzdialeným Deckerovým „pozdravom“ zo Salzburgu a Villazonovým z Baden-Badenu.

Mária GLOCKOVÁ

Banskobystrická Maria Stuarda sa lúčila – v Bratislave

Po dvaapoločnom javiskovom pôsobení jedného z reprezentatívnych diel tragickej vetvy belcanta na doskách Štátnej opery v Banskej Bystrici sa misia Donizettiho *Marie Stuardy* naplnila. Po derniére na domácej scéne sa s publikom definitívne rozlúčila počas hostovania súboru na javisku Opery SND (25. 10.). Zároveň zmizla stopa po relevantnej kapitole hudobnej histórie, ktorú práve Banskobystričania (na rozdiel od ignorovania Bratislavu) dôstojne obhajovali.

Prezentácia operných divadiel v slovenskej metropole je vždy otázkou výberu titulu a prestíže dokázať, že aj nepomerne chudobnejšie prostredie plodí poctivé umenie. Oba predpoklady sa naplnili. Druhá z trojice operných drám „tudorovskej trilógie“ je strhujúcou

partitúrou s vysoko postavenou latkou kritérií pre sólistov. Pokiaľ nie je k dispozícii technicky a štýlovo disponovaná trojica protagonistov, nemá zmysel dielo uvádzať. Bystričania však pricestovali so silnou speváckou zostavou.

Adriana Kohútiová naštudovala titulnú rolu pre nich – a hoci sa už na premiére doslova našla v tomto odbore, jej materským domom to nepohlo. Nešťastnú škótsku kráľovnú predstavila technicky suverénne a jej mäkký, obsažný soprán s dramatickou kontúrou preukázal dostatok pružnosti aj na vyspievanie pohyblivých úsekov. Krásne frázuje a postavu naplnila bohatým spektrom dynamiky i emócií. Mezzosopranistka **Jana Kurucová** si rolu Elisabethy vyskúšala v ostravskej inscenácii a na jej domovskom pódii (Deutsche Oper Berlin) ju

onedlho prednesie koncertne, po boku Diany Damrauovej a Javieru Camarenu. Do partu anglickej krá-

ľovnej vniesla výrazovú vášeň, štýlovú kultúru legata, technicky vyrovnaný a farebne bohatý tón v každej polohe. Finále 2. dejstva, stretnutie kráľovien, bolo schopné obstáť v medzinárodnej konkurencii.

V českom prostredí pôsobiaci taliansky tenorista **Luciano Mastro** (Roberto) oproti minulosti spestril dynamickú paletu a upútal kovovým jasom materiálu. Dirigent **Igor Bulla** spoľahlivo sprevádzal, až na predimenzovanú predohru a zopár prehreškov v súhre sa orchester nenechal zahanbiť. Príjemne prekvapil zbor.

Žiaľ, ani prvá *Maria Stuarda* na doskách SND nenaplnila hľadisko. Pri skôr hlúpom než vtipnom marketingovom slogane „Opera je prežitá“ sa niet čo čudovať.

Pavel UNGER

Hudba a vzdelávanie v Košiciach

Inscenácie pre deti a mládež sú pevnou súčasťou repertoáru opery ŠD Košice. Vedenie divadla si však zrejme uvedomilo, že to pre prípravu mladého publika nestačí, a tak sa veľmi správne rozhodlo pre model s moderátorom. Počas celého týždňa (20. – 24. 11.) prebiehali v divadle hudobno-vzdelávacie projekty: Bizetova *Car-men* a Prokofievov *Peter a vlk*.

Volba padla na skúseného **Martina Vaneka**, ktorého projekty patria v súčasnosti k tomu najlepšiemu v oblasti koncertnej pedagogiky na Slovensku. V Košiciach dostal ideálneho partnera v dirigentovi **Igorovi Dohovičovi**, ktorý už viac než desať rokov spolupracuje na hudobno-vzdelávacích projektoch s Prešovským hudobným spolkom Súzvuk.

Obsah textu a moderátorov spôsob prednesu sa v tomto type programu z veľkej miery podieľajú na celkovom dojme. Vanek zvládol

svoju úlohu výborne. V *Carmen* sa mu výberom scén z opery, aj

neustálym dialógom a interakciou s divákmi darilo udržiavať napätie. Ak by čosi stálo za úvahu vynechať, tak to bola informácia o tom, že v zbere spievajú ženské a mužské hlasy. Prišla tesne pred dramatickým záverom a narušila koncentráciu diváka/poslucháča na hudbu. Žiaľ, pozornosť u väčšiny detí vo všeobecnosti upadala počas toho najdôležitejšieho: čím viac vystupovala do popredia hudba, tým hlasnejšie sa medzi sebou rozprávali. Je ťažké odhadnúť, či by k ich osloveniu prospelo, ak by moderátor viac upozorňoval na to, že sa dej odohráva aj v orchestri. Čo by však pomôcť určite mohlo, to je dôsledná komunikácia s pedagogickými o tom, ako majú deti vopred pripraviť. V dnešnej dobe je to nevyhnutné: nielen žiaci, ale ani mnohé z učiteľiek ešte nikdy neboli v opere.

Jedinečná Prokofievova hudobná rozprávka *Peter a vlk* sama osebe nepotrebuje žiadnu vizualizáciu. Tvorcovia podobných projektov sa však z obavy, že deti nebudú dobre rozumieť hudbe, pre ňu často rozhodnú. Nedôverujú dieťaťu a nedovolia jeho fantázii voľne fungovať. Žiaľ, ani Martin Vanek sa tomu nevyhol. Premietané obrázky znižovali umeleckú hodnotu koncertu, ba dokonca odpúťovali pozornosť od vnímania hudby, keďže deti obrázky ihneď komentovali. Ale ak už, nech sú to teda umelecké alebo detské ilustrácie, nie prvoplánové fotomontáže.

Na Slovensku majú deti, hlavne tie na vidieku, žalostne málo príležitostí navštíviť kvalitné hudobno-vzdelávacie podujatia. Príčiny tohto stavu by bolo možné analyzovať v širšej diskusii. Myslím si však, že aj tí najlepší autori projektov – a medzi nich Martin Vanek rozhodne patrí – by mali spolupracovať so skúsenými pedagógmi.

Katarína BURGROVÁ

Vydarený Falstaff

Opery *Otello* a *Falstaff*, skomponované na libretá Arriga Boita, sa považujú za vrchol Verdiho tvorby. No kým *Otello* len evolučne zvyšuje úlohu orchestra a expresívneho spevu, vzdalujúc sa od klasického belcanta, *Falstaff* je prudkým skokom do úplne iného sveta.

Nezapríčinila to iba dominancia orchestrálneho partu, dôraz na ansámblové čísla, absencia árií (nahradzajú ich recitatívy, monológy a arióza) či úžasná prepojenosť hudby a slova. Prekvapujúcim je aj výnimočný zmysel majstra opernej drámy pre komiku. No nie bezbrehú, skôr chápujúcu ľudské slabosti. Tým sa Verdiho *Falstaff* odlišuje aj od Shakespearových *Veselých paničiek windsorských*. Je totiž písaný s nadhľadom starca, ktorý zažil obrovskú slávu i wagnerovský ošiaľ zachvacujúci Európu; človeka, ktorý vítal a inšpiroval zjednotenie

ničkami boli pokryté erotickými barokovými maľbami) a za základnú rekvizitu si zvolil Falstaffovo pohyblivé kreslo, na ktorom antihrdina strávil takmer tri štvrtiny divadelného času. Dobovo prísne nefixované kostýmy **Petry Goldflamovej Štětínovej** prispievali k pestreému rázu predstavenia.

Zásľuhou oboch dirigentov vyzneli náročné ansámblové scény zladene, orchester hral čisto, pohybujúc sa od priesračných a hravých pianissim po rázne forte. **Martinovi Legínusovi** sa podarilo z orchestrálneho partu vyse-



Falstaff (foto: J. Marčínský)

Talianska, aby ho ono potom vrcholne sklama-
lo. A napokon, ani jeho súkromný život nebol
vždy idylou.

Verdiho geniálny epilóg prišiel do Štátneho
divadla Košice po prvýkrát v histórii tunaj-
šieho operného súboru naštudovať slávny
filmový (a príležitostne aj operný) režisér **Jiří
Menzel**. Ten pred premiérou proklamoval, že
chce divákov pobaviť bez toho, aby sa uchyl-
oval k „režisérskemu“ divadlu, zato s plným
rešpektovaním predlohy. Pre Menzelovu
konštrukciu sú základom dva postupy. Nielen
ansámblové scény žien a mužov, ale niekedy
i výstupy sólistov smeruje zo stredu javiska po
rampu priamo k divákovi, čím mu popri spe-
ve umožňuje detailnejšie vnímať aj mimicko-
gestické reakcie interpretov. Ešte dôležitejšie
je, že tieto pohybové etudy sú prísne navia-
zané na hudobnú partitúru, takže na každé
tremolko, nástrojové sólo či zvukomalebnosť
v orchestri reagujú speváci adekvátnymi
(komickými) hereckými detailmi. Len predpo-
sledný obraz diela pôsobí trochu retardujúco
a v poslednom vidíme nábeh skôr k muzi-
kálovej vizualite. Scénograf **Tomáš Moravec**
v interiérových výjavoch oddelil prednú časť
javiska od zadnej paravánmi (v scénach s pa-

lektovať obrovské množstvo hudobných myš-
lienok, „sólíčiek“ a hudobných detailov, čím
podčiarkol bohatosť partitúry. **Maroš Potokár**
bol na druhej premiére tiež úspešný, no s tým
rozdielom, že v jeho podaní sme vnímali skôr
monolitnosť orchestrálneho zvuku. Závrat-
nosť orchestrálneho tempa korešpondovala
s dynamikou javiskového diania.

V speváckom obsadení sa – vzhľadom na
charakter diela, ale aj výbornú prepojenosť
hudobného naštudovania s réžiou – len ťažko
oddeľuje spevácka a herecká zložka výkonov.
Peter Mikuláš si po bratislavskej skúsenosti
(1999, réžia Pavol Smolík) zopakoval postavu
požívačného rytiera. Hoci je predstaviteľom
basového odboru, bez problémov si poradil aj
s nástrahami vysoko položených tónov. Jeho
hlasový fond je nosný a svieži, no narába
s ním veľmi rozvážne – je totiž majstrom vý-
razového spevu a „hrania“ hlasom. V kreácii
zdôraznil pocit výnimčnosti, ktorú rytier po-
cituje voči svojmu okoliu, a tiež istú ležérnosť
v riešení situácií. Milým prekvapením bol Fal-
staff alternujúceho **Jiřího Příbyla**. Jeho hlas
neoplýva mimoriadne krásnym sfarbením,
má však blízko k výrazovému spevu. Jeho
konštrukcia je hlasovo lyrickejšia, ale zároveň

mladickéjšia. Umelec zapôsobil aj viacerými
hereckými etudami.

Popri predstaviteľoch zaslúžia obaja barytonisti in-
terpretujúci Forda. **Marián Lukáč** je rutinér,
ale vo výrazových prostriedkoch sa neopaku-
je – priliehavo karikuje žiarlivca, part poctivo
vyspieva. Tón mladého **Pavla Kubáňa** má
taliansku mäkkosť, vo forte aj dostatočnú
údernosť, v hereckom prejave je ideálne uvoľ-
nený. Zo šiestich interpretov Falstaffovej suity
na seba najviac upozornil herecky strohejší,
no hlasovo priebojný **Marek Gurbaľ** ako Pis-
toia. V úlohe Fentona pôsobil hlas **Maksyma
Kutsenka** menej ušľachtilo, **Martin Gyimesi**
ho spieval kultivovane, ale príliš komorným
tónom. Snažiac sa neskľadniť ku karikatúre,
režisér celkom nevyriešil rébus, ako herecky
stvárníť sladkého a naivného Nannettinho
milenca.

Spiritus vivens ženského „kolektívu“ je
u Verdiho Alice Fordová, pričom u oboch jej
predstaviteliek, **Lucie Kašpárkovej** a **Tatia-
ny Paľovčíkovej**, spevácky výkon mierne
zaostával za hereckým. **Adriana Banášová**
(Nannetta) má krásny, tmavo sfarbený sop-
rán a vyčítať by sme jej mohli jedine to, že po
speváckej stránke uchopila part skôr žensky
než dievčensky. **Lenka Pavlovičová** bola o čosi
lyrickejšou Nannettou, ani ona si však neod-
pustila niekoľko priveľmi sýtych vysokých tó-
nov. Kvalitné boli obe predstaviteľky Quickly,
ktorá (možno aj vďaka kostýmovaniu) nepô-
sobila spoločensky menejcnne, lež skôr ako
„výstrednejšia“ panička. **Gabriele Hübnerovej**
dobré sedeli najmä stredy a vyššia poloha,
s menším deficitom altovej farby v *Reverenz-
za!*, u alternujúcej **Lenky Čermákovéj** to bolo
obrátené. **Myroslava Havryliuk** a **Janette
Zsigová** (Meg) sa mohli uplatniť viac-menej
len v ansámblach, čo sa obom podarilo. Ako
celok pôsobilo spevácke obsadenie vyvážené
tak v rámci každej z premiér, ako aj pri ich
porovnaní.

Po tom, čo sme sa na košickom *Falstaffovi*
zabavili, treba upriamiť pozornosť na pointu,
ktorou Verdi ukončil nielen toto unikátne
dielo, ale aj svoju opernú dráhu: Celý svet je
bláznovstvo a kto sa smeje naposledy, ten sa
smeje najlepšie. To, čo by sme mohli prvopla-
novo chápať ako poučenie pre fanfárónskeho
píjara a zvodcu Falstaffa i pre žiarlivého
a panovačného Forda, sa dá interpretovať aj
„mimo príbehu“, ako Verdiho závet. Staručký,
životom unavený skladateľ dobre vedel, že
o pár rokov neskôr sa v milánskej Casa di ri-
poso bude smiať tá s kosou. A to platí pre celé
ľudstvo, čo stojí svet.

Vladimír BLAHO

Giuseppe Verdi: *Falstaff*
Dirigenti: Martin Legínus, Maroš Potokár
Scéna: Tomáš Moravec
Kostýmy: Petra Goldflamová Štětínová
Réžia: Jiří Menzel
Premiéry v Štátnom divadle Košice 27. a 28. 10.



Jiří Menzel

„Režisérovi sluší pokora.“

Slavný oscarový režisér Jiří Menzel byl nadšen z nabídky Státního divadla v Košicích, které režiséra vyzvalo k inscenování komické opery *Falstaff* Giuseppe Verdiho, poslední dokončené skladatelovy opery. Dílo zaznělo v poválečné historii košického divadla od roku 1945 poprvé. Premiéra se uskutečnila 27. října 2017.

Když jsem režiséra poznala, ráda jsem sledovala, jak s radostí, pečlivě a s nadhledem pracuje s osobnostmi na jevišti. Před Otáčivým hledištěm v Českém Krumlově mi bylo ctí spolupracovat s ním na komediích Williama Shakespeara, byla jsem jeho asistentkou režie při obnovené inscenaci hry *Sen noci svatojánské* v roce 1998 a rovněž i o rok později u jeho nové režie hry *Veselé paničky windsorské*, na které jsem se podílela i z pozice hudební dramaturgyně. Režisér tvořil v přátelské atmosféře. Menzlovo režiséřské charisma je obestřeno precizním přístupem, vysokými nároky k okolí, sebeironií a humorem. K exkluzivnímu rozhovoru jsme se setkali v Praze.

Připravila Markéta JÚZOVÁ, fotografie Miroslav VACULA

■ Ve Státním divadle v Košicích jste měl sestavený tým s dirigentem Martinem Leginusem, který operu *Falstaff* hudebně nastudoval. Jak jste k dílu přistoupil?

Se scénografem Tomášem Moravcem jsme připravili plán, jak bude opera na jevišti vypadat. Výprava nebyla časově určená. Martina Leginuse jsem respektoval, protože hudba nese děj. Samozřejmě, že se rád vracím do vzpomínek, kdy jsem inscenoval mé oblíbené hry Williama Shakespeara před Otáčivým hledištěm v Českém Krumlově, zejména komedie *Sen noci svatojánské* a *Veselé paničky windsorské*. V Košicích je na jevišti točna a Verdiho opera má paralelu s postavou Falstaffa, který je u Shakespeara. V díle se mi líbí především hudba. Pro mne a dirigenta bylo klíčové, aby hudební pojetí díla přímo souviselo s režijní koncepcí. Cítil jsem v sobě trochu drzost, protože nejsem hudební režisér, ale pár oper jsem již inscenoval. Vzhledem k tomu, že film dnes dělá kde kdo, tak já mohu také režirovat opery. Neměl jsem ovšem žádnou šanci udělat režijní počin. V plánu bylo času na zkoušek málo, jelikož Státní divadlo v Košicích je vícesouborové a na jevišti se střídá balet, činohra a opera. Historická budova divadla je nádherná, interiér i architektura.

■ Jaký vztah jste si našel k souboru?

Osobnosti na jevišti jsem respektoval, což jsem vždy dělal i v činohře. Mou zásadou je, že režisér má být vždy schován. Často jsem režiroval v zahraničí a při mé práci mi bylo jedno, jestli je někdo slavný nebo není, protože v týmu jsem byl nejlepší a nejdůležitější já, ale v režii jsem nesměl být vidět. Pojetí se musí hodit k autorovi, dílu a vyhovovat interpretům na jevišti. Operu jsem režiroval tradičně.

■ Proč jste zvolil tradiční přístup?

Nemám rád, když se v opeře režisér i scénograf předvádějí a muzika s pěvci jdou stranou. Důležitý je zpěv a radost z jeho poslechu. Na úkor hudby se nemá přehánět ani výprava. Mám pocit, že řada současných režisérů nedělá operu pro diváky, ale aby upozornili na sebe. Kritiky možná zaujmou, protože odborníci bývají mnohými premiérami znudění a rádi vidí, když je dílo inscenované „jinak“ a mohou se v recenzích předvádět, jak opeře rozumí. Obyčejní diváci, kteří uvidí třeba *Prodanou nevěstu* Bedřicha Smetany jednou nebo dvakrát za život, se mají seznámit s operou a hudbou, nikoliv s režisérovou exhibicí.

■ Jste světoznámý filmový režisér a velmi uznávaný v různých zemích v oboru činohry. Vzpomenete si, jak se vyvíjel od dětství váš vztah ke klasice a k opeře?

Dva roky jsem chodil na hodiny klavíru, ale od výuky jsem utekl. Dodnes mne to mrzí, protože si nemůžu zahrát jen tak pro radost. U muziky si člověk odpočine a navíc hudba má dar, že potěší. Na opery mne maminka vodila už v sedmi letech a asi šestkrát jsem jako kluk viděl *Hubičku* Bedřicha Smetany, až se mi opera zprotivila. Nebavilo mne ani sedět na koncertech vážné hudby, poslech skladeb byl pro mne utrpení a velká nuda, stále jsem se ošíval a maminku zlobil. Naštěstí jsem později našel zalíbení v muzice Jaroslava Ježka a k vážné hudbě jsem se dostal přes jazz. Oblíbil jsem si operety a rovněž rád vzpomínám, jak jsem viděl jazzovou operu *Porgy a Bess* George Gershwinu v pražském Hudebním divadle Karlín. Během let jsem poznával svět klasické hudby. Díky Mozartovi a Smetanovi jsem přicházel na chuť i jiným operám. Jsem rád, když mne muzika baví. Opery Wolfganga Amadea Mozarta jsou jak dar z nebes.

■ Jak se obklopujete hudbou v současnosti?

Doma mám dva televizní kanály, kde se hrají opery, hudební filmy, koncerty a v nabídce mají i balet. Čtyřicet hodin denně, bez reklam. Když nic jiného, tak člověk alespoň poslouchá muziku.

■ Líbí se vám aktuální televizní operní nabídka?

Viděl jsem hodně oper, které se mi líbily, ale i ošklivá zpracování hudebních děl. Někdy jsem se nestačil divit, co někteří režiséři dokázali s operou udělat. Bylo mi líto skladatelů. Mám představu, kdyby Mozart, Verdi, Smetana žili, tak by se neměli divit, co s jejich díly umělci udělali.

■ Jaké jsou vaše režijní zásady?

Ctím skladatele a libretisty. Vážím si pěvců. Hudební tým v divadle nechci nutit do něčeho, co je proti přírodě. Na to mám divadlo moc rád, zpěváky a herce také, stydl bych se je zneužívat. Řídím se podle toho, že divadlo je hra, kterou interpretují pěvci – herci. Režisér jim má pomáhat, ale nesmí se snažit, aby byl vidět. Moderní snahy, že není dílo využité, ani hraní a zpěv, ale inscenace je v rukou umělce většího než jsou herci, autor hry či opery, nesnáším. Režisérovi sluší pokora.

■ Ve své filmové a činoherní kariéře jste režiroval z hudebních děl nejprve zpěvohru *Zlý jelen*. Čemu jste se naučil v práci s dalším žánrem?

V sezoně 1989/1990 jsem inscenoval v pražském Národním divadle *Zlého jelena* Václava Klimenta Klicperu na hudbu Jana Klusáka, zpěvohru s činoherci. Pak jsem dostal nabídku od ředitele Ivo Židka, který si přál, abych

v historické budově ND inscenoval Smetanovu *Prodanou nevěstu*... K opeře mám velkou úctu. Tenkrát jsem neměl ještě operní zkušenosti, a tak jsem se obával, že bych ji zkazil. Nabídku jsem raději odmítl. Práce na zpěvohře mne naučila pokoře před hudební složkou.

■ **V sezoně 1998/1999 jste připravil s mezinárodním týmem operu *Dalibor* Bedřicha Smetany v italském divadle Teatro Lirico di Cagliari. V čem bylo divadlo na Sardinii specifické?**

Do slavné operní budovy v Cagliari se sjíždí jednou až třikrát do roka milovníci oper a operní pěvci z různých koutů světa. Jen orchestr je místní, jinak vše ostatní je sjednané a dva měsíce se zkouší. Na Sardinii je nejkrásnější pláž ve Středozeří. Ostrov je sice krásný, ale chudý. Pro lidi z města je opera příležitostí k výdělku, tak vystupují v komparsu. Pracovali jsme i s nezaměstnanými. Teatro Lirico di Cagliari je sice moderní divadelní budova, ale není dobře vybavená, má například špatné světelné vybavení. Obsazení bylo mezinárodní a naštěstí jsem neměl v týmu žádné nafoukané hvězdy, takže mé první operní zkušenosti byly příjemné.

jádhla, že jsem příběh *Dalibora* přesně vystihl a italským divákům srozumitelně předvedl, že opera je založena na vztazích mezi lidmi. Operu vydali Italové i na deskách a psali o ní v tisku hezky, takže jsem byl na premiéru opery na Sardinii pyšný.

■ **V roce 2009 jste režíroval operu *Láska ke třem pomerančům* Sergeje Prokofjeva v Národním divadle v Bělehradě, kde jste měl původně inscenovat Gaetana Donizettiho. Jak došlo ke změně titulu?**

Než jsem sedl do letadla a přiletěl, tak se změnila ředitelka opery Národního divadla v Bělehradě, která rozhodla, že se Donizetti hrát nebude. Přála si, abych režíroval operu *Láska ke třem pomerančům* Sergeje Prokofjeva. Hudba se mi příliš nelíbila, ale děj je pohádkový, a tak se pracovalo s mezinárodním týmem velmi hezky. Prý má režie nedopadla špatně.

■ **Z Mozartovy tvorby vám byla nabídnuta opera *Don Giovanni*, která byla uvedena v roce 2010 v koprodukcí Jihočeského divadla v Českých Budějovicích a Mezinárodního hudebního festivalu Český Krumlov. Inscenoval jste ji před Otáčivým hledištěm v Českém Krumlově. Přírodní areál jste poznal již v minulosti při práci na režii činoherních komedií Carla Goldoniho a Williama Shakespeara. Jaký pohled jste zvolil na Mozartovu vrcholnou operu?**



Pri režirovaní Falstaffa v Štátnom divadle v Košiciach

Skúška *Čosť fan tutte* v Maďarskej štátnej opere, 2015 (foto: A. Nagy)

Hvězdou nastudování byla sopranistka Eva Urbanová, která zpívala Miladu. Eva je charismatická, vyznačuje z ní kouzlo a přitažlivost na jevišti. Z Činoherního klubu jsem byl zvyklý pracovat jak jedna velká rodina. O psychologii jsem s pěvci příliš nemluvil, protože opera ji sama vystihla. Jak jsem již zmínil, nemám rád v opeře výmysly na jevišti, které v libretu nejsou. Chtěl jsem, aby si divák vychutnal hudbu a ne nějakou režijní extravaganci, čímž jsem asi všechny překvapil. Režisér by neměl být vidět, takže jsem operu dělal tradičně. Mým týmovým kolegou byl izraelský dirigent Yoram David, kterému jsem navrhoval, aby se opera zkrátila. Rozumně mi tehdy řekl, že opera *Dalibor* se bude hrát poprvé v Itálii a bylo by dobré, aby byla zachována v původní verzi. Nicméně lehce jsme ji zkrátili. Historickou operu o třech aktech na libreto Josefa Wenziga v překladu Ervína Špindlera jsem inscenoval na velkém jevišti ve výpravě Karla Glogra. Scéna působila nadčasově. Eva se vy-

noval jste ji před Otáčivým hledištěm v Českém Krumlově. Přírodní areál jste poznal již v minulosti při práci na režii činoherních komedií Carla Goldoniho a Williama Shakespeara. Jaký pohled jste zvolil na Mozartovu vrcholnou operu?

Opera *Don Giovanni* má hezké melodie a pěkné árie, které se nádherně poslouchají. Nesnažil jsem se příběh během zkoušek pěvcům vyložit. Nejsem umělec, který by vyjadřoval své pocity. Vždy mi bylo protivné, aby se dělala inscenace s nějakým posláním. K opeře i vážné hudbě přistupuji tak, že nejsem zatížen pověrami. Myslím, že člověk by se neměl tvářit, že dělá umění. Na operu se dívám jako laik, který občas poslouchá hudbu a něco o ní ví, ale nejsem operní fanatik. Prostředí pod širým nebem v zámecké zahradě je velmi zajímavé. Se zahraničním týmem se mi pracovalo výborně, protože pěvci byli velmi vstřícní. Líbilo se mi, že uvítali můj režijní styl. Nemám rád, když je afekt předstí-

raný, protože je to pak na jevišti znát. Operní pěvci se mají soustředit na hudbu a mít radost ze zpěvu.

Na podzim byla opera uvedena v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích. Pro scénické řešení se nám nabízela inspirace blízkosti zámeckého barokního divadla v Českém Krumlově. Scénografie Jaroslava Milfajta, který využil repliku barokní dekorace, působila čistě a pěkně se hodila k Mozartovi, i když jeho opera byla složena ve vrcholném klasicismu. Výtvarník Tomáš Kypta navrhl krásné kostýmy pro open-air i kamenné divadlo. V celkovém pohledu bylo vše hezky barevně vyladěné. Byl jsem šťastný. Dekoraci jsem použil později v mém filmu *Donšajni*.

■ **Námět k novému filmu jste dlouho hledal. Impulsivněji jste se rozhodl až v období po premiéře opery *Don Giovanni*...**

Film *Donšajni* jsem napsal a natočil na zakázku generálního ředitele TV Nova Adriana Sarbu, který mě měl rád od mého prvního filmu. Donutil mě, abych si scénář napsal sám. Impulsem byla rovněž premiéra Mozartovy opery *Don Giovanni*, velmi mi vyhovovalo, že jsem dílo znal detailně. Motivy se mi propojily

a operní děj jsem skloubil s životní paralelou o muzících. Příběh je o operním režisérovi, který asi tak, jako já, sám sebe nebere moc vážně. Ve filmu zazněly i melodie z oper Giuseppe Verdiho, Georgese Bizeta a Bedřicha Smetany. Česká kritika přijala film nevlídně, ale když byl uveden ve světové premiéře v srpnu 2013 na prestiž-

ní kanadské přehlídce World Film Festival Montreal, byl zařazen do sekce Velikáni filmu a pozitivně přijat odborným publikem.

■ **Ve vaší filmové kariéře jste na scénářích spolupracoval i s Bohumilem Hrabalem, ve filmech *Ostře sledované vlaky*, *Skřivánci na niti*, *Postřižiny*, *Slavnosti sněženek*. Co jste na něm rád obdivoval v jeho tvorbě?**

Obdivoval jsem jeho laskavý humor a vztah k životu, který byl v jeho tvorbě zachycen komicky a tragicky zároveň. Líbilo se mi, že drsné stránky lidských osudů dokázal zpracovat i legračně a s jemnou ironií. Trendem filmařů je poukazovat na negativní jevy světa, ale mně se nelíbí, že návštěvníci odchází z kin po zhlédnutí jejich snímků smutní nebo dokonce v depresích. Rád bych v této souvislosti zmínil mé náhodné setkání s jedním lékařem v Dubrovniku, kde mne chytl hexensůs. Chodil jsem k němu pravidelně ráno kvůli terapii, ohříval mi

→ nemocná záda a při tom jsme si pěkně povídali. Měl smysl pro humor, tak jsme si užili dost legrace. Zaujalo mne, jak před obecnými názory na svět, dával přednost vlastnímu rozumu. Jednou se stalo, že byl velmi smutný, tak jsem naléhal, až mi řekl, že mu v noci po několikahodinovém úsilí o záchranu zemřel v nemocnici chlapec po pádu na motorce. Pak se zamyslel a řekl mi: „Vy, co děláte filmy a točíte televizní seriály plné krve, bouráček a přestřelek, si neumíte představit, co to je, když skutečně teče krev. Přál bych si, aby každý z těch, co scénáře píší a filmy natáčejí, prožili noc, kdy na operačním sále zemře člověk po dopravní nehodě, aby věděli, že lidský život, lidské zdraví má cenu a že se o nich nedá vyprávět s takovým cynismem, jak to běžně vidíme v televizi nebo v kině.“ Občas jsem si na lékaře vzpomněl... Já jsem vždy chtěl svými filmy vracet lidem chuť do života.

■ K vašim krásným filmům přispěl s diváckým úspěchem Zdeněk Svěrák, který napsal scénáře k filmům *Na samotě u lesa*, tehdy společně s Ladislavem Smoljakem, nebo *Vesničko má středisková*, která byla nominována na Oscara. Jak jste vnímal Svěrákovo tvůrčí umění?

Psát scénáře není jak psát básničky, spíše se jedná o inženýrskou práci než dílo spontaneity. Tvorba podléhá určitým pravidlům, která musí autor znát, aby byl film sdělitelný. Napsat dobrý scénář není snadné, ale Zdeněk

a Vojtěcha Jasného. Vedle mého pedagoga Otakara Vávry a Václava Kršky byl pro mne Martin Frič jen filmařem pro lidové vrstvy. Snobismus mne naštěstí rychle přešel. Jakmile jsem si více osvojil filmové řemeslo, začal jsem si Martina Friče vážit. Kdyby člověk porovnal filmy jeho českých vrstevníků, viděl by, jak byl Frič inteligentnější a filmařsky zručnější. Když sledujete Oldřicha Nového, Huga Haase nebo Adinu Mandlovou v jiných filmech, obdivujete, o co jsou herci ve Fričových filmech lepší. Šarm Huga Haase bez Friče, například ve filmech Vladimíra Slavinského, byl poloviční. Vedle vzdělaného Otakara Vávry byl Martin Frič v českém filmu opravdový profesionál, Bohem políbený člověk, měl přirozený instinkt a kultivovanost, která mu nedovolovala točit plytké komedie.

■ V mládí vám vaše okolí dalo najevo, že máte i herecké nadání. Ve filmech jste se začal objevovat již za studií režie na Filmové akademii múzických umění. Ve své kariéře jste byl často obsazován do komedií filmových a činoherních. Setkal jste se někdy se situací, že by herci neuměli přesně zahrát humorné momenty?

Když jsem režíroval v Bochumi aktovky Seana O'Caseyho *Konec začátku* a *Uspořádaná libra*, vybavuji si, jak i zkušený herci necítili přesně, jak se dělá humor. Domnívali se, že humor spočívá v tom, že se herec chová směšně. Tak jsem jim vysvětlil, že směšná situace je směšnější, když se hraje důstojně. Během zkoušek jsem je naučil pracovat s pauzou, rozkládat pohyb tak, aby gag dobře vyšel. Museli zapomenout na herectví vycházející z teorie Konstantina Sergejeviče Stanislavského, jehož herecká metoda a vnitřní technika prožívání je v evropské praxi velmi zažita. Pochopili můj přístup ke komedii a představení dopadlo dobře. V Divadle Bez zábradlí se hraje téměř dvacet let komedie Francise Vebera *Blbec k večeru*, mnoho let pražská scéna uvádí i komedie *Každý rok ve*

Z mezinárodního týmu jsem měl výborný pocit po celou dobu zkoušek Mozartovy opery, má režie byla opět tradiční a přiznám se, že jsem byl pyšný, když mne pozvali k režii do Maďarské státní opery. Dirigent Péter Halász byl pro mne velmi inspirativní. Spolupráce s ním byla opravdu skvělá. Těšilo mne, že jsme se shodli v našich společných postupech.

Co se týče snímku, premiéra filmu *Komedie není legrace* se konala v roce 2016 ve švýcarském Solothurnu, v rodném městě režiséra Kolinského. Byl jsem s ním spokojen, dokument je sestříhán z různých rozhovorů a jsem rád, že snímek získal na filmovém festivalu v rakouském Freistadtu cenu publika.

■ Na Slovensku jste na jaře natáčel film *Tlumočník* s režisérem Martinem Šulíkem. Ztvárnil jste titulní roli v dramatu. Jak došlo k vašemu obsazení?

Film má krásný scénář. Režisér Šulík mi nabídl hrát v příběhu pro dva starší pány, z nichž jeden je Rakušan a druhý Slovák, který umí německy a překládá. Původně měl hrát titulní roli Juraj Herz, který oba jazyky ovládá, ale onemocněl a režisér si vzpomněl na mne. Nejdříve jsem se natáčení bránil, ale pak jsem roli rád přijal. Tím byl ke mně úžasně trpělivý. Herec Peter Symonischek je velká hvězda. Líbilo se mi, jak byl tolerantní a rovněž nesmírně trpělivý. Martin Šulík je výborný režisér.



Komunikácia s dirigentom M. Legínusom v Košiciach

se uměl poradit se správnými a filmem zkušenými lidmi, například s Láďou Smoljakem, Vladimírem Svítáčkem, Václavem Šaškem a jinými. U nás bohužel musí zatím každý ze scenáristů stále objevovat Ameriku. I když je v Praze FAMU už jedenasedmdesát let, dobré scenáristy u nás nenapočítáte ani na prstech jedné ruky. Zdeněk nevnímal postavy jak figurky do vymyšleného děje, ale s každou z nich myslel a cítil takovým způsobem, jako by sám byl v jejich kůži a měl jejich srdce.

■ Jak na vás působí mládí filmaři?

Když vidím studenty a budoucí filmaře, cítím jejich odstup. Jsem pro ně málo odvážný komerční režisér, ale nebyl jsem v jejich věku lepší. V mládí jsem uctíval Františka Vlácilu

stejnou dobu Bernarda Sladeho a Bez roucha aneb *Ještě jednou ze zadu* Michaela Frayna, skoro dvě desetiletí se hrála i komedie *Brouk* v hlavě Georgese Feydeaua v Divadle na Vinohradech. Jsou pečlivě režírované tak, aby divácký zájem o ně vydržel třeba i pro mnoho sezon. Jsem na mé režie pyšný. Herectví mne bavilo a těšilo mne, když mi režiséři věřili.

■ V době, kdy jste se v roce 2014 připravoval na premiéru Mozartovy opery *Co si fan tutte*, kterou jste režíroval v Maďarské státní opeře v Budapešti, shromažďoval podklady ke svému dokumentu o vás Robert Kolínský, švýcarský klavírista a režisér s českými kořeny. Jak vzpomínáte na období příprav? Byl jste spokojen?

Jiří MENZEL (1938) je filmový a divadelní režisér a herec. Vystudoval režii na FAMU (1962) v Praze, začínal v Krátkém filmu Praha a patřil k tvůrcům filmové české nové vlny. Jeho první celovečerní film *Ostře sledované vlaky* (1966) podle literární předlohy B. Hrabala získal Oscara za nejlepší zahraniční film. Od té doby natočil řadu legendárních filmů, především na náměty B. Hrabala, V. Vančury, J. Škvoreckého, Z. Svěráka a V. Havla (*Rozmarné léto*, *Skřivanci na niti*, *Na samotě u lesa*, *Postřižiny*, *Slavnosti sněženek*, *Vesničko má středisková*, *Žebrácká opera*, *Obsluhoval jsem anglického krále* a d.). Celá řada z nich získala na zahraničních filmových festivalech a přehlídkách významné ceny. Menzel si ve svých filmech i zahrál, nebo byl obsazován i jinými filmovými režiséry (J. Kádár, K. Klos, E. Schorm, J. Herz, V. Chytilová, I. Szabó a M. Šulík). Ve filmové tvorbě se stal dvorním režisérem B. Hrabala, jednoho z největších prozaiků 20. století. Krátce pedagogicky působil na FAMU v Praze a napsal knihy *Tak nevím*, *Tak nevím podruhé*, *Rozmarná léta*. Na svém kontě má skvělé činoherní inscenace, které režíroval u nás a v zahraničí (Comédie-Française, Činoherní klub, Divadlo na Vinohradech, Divadlo Bez zábradlí, Jihočeské divadlo). Realizoval komedie v plenérů před Otáčivým hledištěm v Českém Krumlově a ve finském Tampere. Získal mnoho prestižních ocenění. Stal se členem Americké filmové akademie. Je nositelem vysokého francouzského uměleckého titulu *Chevalier des Arts et des Lettres*.



Prah plnoletosti spomedzi slovenských festivalov v tomto roku dosiahol aj NEXT. Tejto skutočnosti zodpovedali silný line-up a pomerne široká pestrosť zastúpených subžánrov „inej“ hudby a, tradične, aj vernosť základne priaznivcov a stálych fanúšikov. Štyri večery v bratislavskej A4, doplnené radom sprievodných podujatí, tentokrát ťažili viac zo známych mien a overených značiek než z príliš dobrodružnej objaviteľskej prezentácie celkom neznámeho.

Noc známych mien

Komu sa zdalo, že na minulých ročníkoch prevládala produkcia analógových a digitálnych umelcov na úkor poctivej inštrumentálnej improvizácie, mohol sa jej nabažiť hneď v prvý večer. Bola zastúpená vo všetkých štyroch setoch kvalitnými, spravidla na festivale

kompozičnú prácu s východiskovými motívmi a starostlivý výber výrazových prostriedkov, vďaka čomu sa mu darilo nebyť príliš uvraveným a udržať dĺžku svojej performance v znesiteľných proporciách. Mnohým sa žiadalo na chvíľu delay vypnúť a počuť surový, nespracovaný saxofónový zvuk; mne osobne jeho voľba nijako neprekážala.



už dobre odskúšanými menami a aj poriadne energická – zhodou okolností stáli na pódii po celý večer výhradne mužskí interpreti. Okolo sólového setu **Sama Hillmera** (alias **Diamond Terrifier**), ktorý dostal príležitosť 18. ročník otvoriť, sa v publiku hneď rozhorela vášnivá polemika. Netýkala sa jeho hry na tenorsaxofón ani hudobného materiálu, ale nepretržitého používania delayu. Zrejme išlo o hudobníkovu estetickú preferenciu, ktorá mu zároveň pomáhala udržiavať kontinuitu zvuku pri extatických frázach a repetíciách v najvyššom registri. Energickosť a stupeň ovládania nástroja boli viac ako imponujúce a oceniť by som vedel aj vedomú, takmer

Saxofón, pre zmenu altový a sopránový, sa dostal k slovu aj v rukách **Mira Tótha**, ktorý do Bratislavy zavítal s dvojicou skvelých maďarských improvizátorov **Ádámom Móserom** (gombíkový akordeón, melodica, gajdy) a **Áronom Portolekim** (bicie, viola) pod názvom **Thisnis**. Hrali pred pódium, v bližšom kontakte s publikom a takmer celkom unplugged. Na saxofonistove výbušné repliky odpovedali jeho spoluhráči kreatívne a s citom pre vzájomnú vyváženosť. Očakával som, že Miro Tóth bude dominantným prvkom, no podobne explóznou hrou sa prezentoval aj bubeník, neustále aktívne usmerňujúci hudobné dianie, v rýchlom slede meniaci farby, spôsoby úderu

a artikulácie, bleskurýchle striedajúci paličky, činely, tlmiaci či napínajúci blany bubnov bosou nohou... A medzi nimi virtuózne akordeonista, ktorého ani najbúrlivejšie sónické výpady z oboch strán ani na chvíľu nev्यviedli z miery. Keď gradácia opadla, prišli na rad gajdy či preparovaná viola, folklórny element obostierala clona ironizujúceho odstupu, komunikácia fungovala skvele, dokázala udržiavať napätie napriek dĺžke setu presahujúcej 50 minút.

Z tria **Lambs Gamble** je festivalovému publiku azda najznámejší americký kontrabasista a skladateľ **George Cremaschi** pôsobiaci v Prahe, kde neúnavne vedie svoj improvizujúci orchester a ako stály spoluhráč trubkára a klarinetistu Petra Vrbu z času na čas zavíta aj na Slovensko. V Lambs Gamble už 15 rokov „projektovo“ funguje s bubeníkom **Fritzom Welchom** a najnovšie ich dopĺňa gitarista, elektronický hudobník a vokálny improvizátor **Eric Boros**. George Cremaschi ostal tentokrát verný elektronickejšiemu zameraniu formácie, kontrabas vymenil za basgitaru, ktorá sa stala akoby súčasťou jeho analógovej výbavy. Hudba trojice sa prelievala zo sféry ambientu k noisovému spektru, súhra bola dokonale vyzretá a plná vzájomného rešpektu a citu pre dramatické smerovanie improvizácie. Starostlivo pripravovaný vrchol bol extázou, Welchove a Borosove vokálne vstupy v spojení s bohatou vrstvenou elektronickou nádielkou mali uspokojivo katarzný účinok.

Ďalšou z dobre známych postáv je žijúca legenda newyorskej improvizáčnej scény, **Elliott**

Sharp. Spomínam si na skvelé vystúpenie jeho dua s anglickým basklarinetistom **Garethom Davisom** na NEXTe pred tromi rokmi a svojej povesti títo hudobníci neostali nič dlžní ani teraz. Na 18. ročníku improvizovali „živý soundtrack“ k videu s názvom *Suspension of Disbelief*, ktorého autorkou je videoumelkyňa Janene Higgins. Poetické evokácie pohybujúcich sa obrazov prepojených vzájomne sa prekrývajúcimi spoločnými

motívmi dostali hudobný sprievod, ktorého mnohotvárnosť neváhala obsiahnuť aj prvky populárnejších žánrov: harmonické postupy, pravidelný pulz, melodické fragmenty. No vždy len ako fragmenty a vždy zároveň s využitím arzenálu aktuálnych spôsobov hry, bohatých možností elektrickej gitary a jej príslušenstva a širokého, farebne veľmi rôznorodému ambientu basklarinetu.

Noc s legendou

Elliott Sharp a Gareth Davis sa na pódium postavili aj v úvode druhého večera, tentokrát ako sólisti sprevádzaní **NEXT Improvi-**



→ **sers Orchestra.** Zoskupenie hudobníkov prevažne mladších ročníkov niekoľko dní pracovalo pod vedením dvoch veteránov a pripravený koncept potom spoločne predstavili pred obecenstvom. Bola to pestrá vokálno-inštrumentálna zostava, zmes ľudí s veľmi rôznou mierou skúseností s improvizovanou hudbou a rôznym muzikantským pozadím. Pravdaže, osvetu v tomto smere možno len privítať (a NEXT tu vykonal už veľa dobrej práce), no špecifická koncepcia hudby, ktorá sa v tento večer hrala – veľmi zdvorilo až opatrne sprevádzané duá majstrov nasledované ansámblovými epizódami – nedovolila mladým príliš spontánne „odviazať sa“ alebo nejakú podvrtnú sabotáž, ktorá by priebeh udalostí oživila či posunula nečakaným smerom. Na druhej strane, potenciál v budúcnosti niečo také podniknúť týmto mladým rozhodne nechýba...

Zvyšok večera patril rôznym podobám preporenia elektroniky s videoprojekciou. Nemecký skladateľ a audioumelec **Orson Hentschel** si k svojim slučkám a beatom prizval energického a presného **Lukasa Baumgarta** za bicou súpravou, ktorý s jeho „mechanickou“ estetikou splýval podobne dokonale ako abstraktný, prevažne lineárne koncipovaný vizuál. Hentschel chvíľami bral do rúk elektrickú gitaru, no trochu infantilná výpravnosť jeho temných, blízkovýchodnou modalitou zafarbených motívov oslovovala menej ako jeho rýdzo elektronická produkcia, ktorú, žiaľ, chvíľami kazilo nedobré ozvučenie. Ešte „tanečnejšie“

v roku 1964 participoval (ako klarinetista) na prvom uvedení *In C* Terryho Rileyho, s Donom Buchlom spolupracoval na navrhovaní modulárnych nástrojov na tvorbu nových zvukov (vyhýbal sa označeniu „syntezátor“; namiesto čiernobielej klaviatúry boli ovládané pomocou dotykových senzorov či snímania hlasu), v roku 1967 vydal na labeli Nonesuch prelomový album *Silver Apples of the Moon*, vôbec prvú elektronickú kompozíciu, ktorá vznikla na objednávku nahrávacej spoločnosti a stala sa míľnikom v estetike žánru. Ohlas zaznamenali aj vokálne kompozície vytvorené v spolupráci s jeho manželkou, Joan La Barbarou, ktorá je priekopníčkou alternatívnych vokálnych techník a historicky kľúčovou interpretkou diel Johna Cagea či Mortona Feldmana. Buchlov analógový nástroj používa dodnes, no, kráčajúc s dobou, v spojení s počítačovým softvérom (Ableton), ktorý mu umožňuje signál z oscilátorov ďalej upravovať a vrstviť. Živý, vyslovene hravý prúd analógových zvukov tak pod Subotnickovými rukami postupne nadobúdal kontúry zreteľne identifikovateľných a usporiadaných štruktúr, za ktorými nebolo možné prehliadnuť kompozičný prístup k zvukovému materiálu. Zahusťovanie, vrstvenie a postupné premieňanie akustických „bodov“ a „čiar“, poletujúcich priestorom sály v aktívnom, nepravidelne pulzujúcom tanci, prechádzalo od čistej abstrakcie k okamihom naplneným intenzívnou emóciou, chvíľami až dramatizmom. Bola

Noc dronov a loopov

Prešovský gitarista **David Kollar** na NEXTe vystúpil pred dvoma rokmi a tentokrát mu festival ponúkol priestor v atraktívnej kombinácii s **Christianom Fenneszom** (elektronika), ktorého v Bratislave netreba zvlášť predstavovať. Tretím do partie bol tvorca vizuálu, na našej scéne tiež dobre etablovaný člen skupiny Satori, **Zdeno Hlinka** (alias **Zden**). Hudobná zložka sa podľa očakávaní odohrávala v temnejších farbách, na pozadí preznievajúcich tónov a ruchov v hlbších registroch s vrstvou Kollarových clivých gitarových motívov, väčšinou tonálnych a molových. Tie boli asi najpredvídateľnejšou a najkonvenčnejšou zložkou predloženého materiálu. Verím, že produkciu Davida Kollara možno v medziach toho, čo u nás mainstream považuje za alternatívu, pokladať za nadmieru originálnu, v kontexte „festivalu pokročilej hudby“ mi však svojou vážnosťou vyznievala ako gýč, predstierajúci, že je čímsi hlbokým. Na druhej strane, spolupráca medzi oboma hudobníkmi fungovala skvele, od prvého momentu plávali na rovnakej vlně a vystúpenie si vyslovene užívali. Prijemný chill out na úvod dlhého piatkového večera... Prečo nie?

Elektrická gitara – v trocha inom móde využitia – kralovala na pódiu aj v nasledujúcom sete, v ktorom si svoje sily zmerali **Kevin Martin** a **Dylan Carlson** (alias **The Bug vs Dylan Carlson of Earth**). Americko-britská dvojica obkolesená

hradbou ozvučovacej aparatury, kúdolmi dymu z parostroja a krvavým červeným svetlom, postupne meniacim svoje odtiene na svetlejšie, veľmi zavčasu uviedla publikum do hypnotického tranzu burácujúcimi subbasovými dronmi

svojich inštrumentálnych „pesničiek“, založených na veľmi jednoduchých a opakujúcich sa postupoch (jeden interval, dva akordy a pod.), no v tempách, ktoré svojou pomalosťou dokonale korešpondovali s neustále prevládajúcimi hlbokými frekvenciami. Psychedelický efekt performance, uvádzajúci vnútornosti prítomných do štekľivého chvenia, bol príjemným, čisto fyzickým zážitkom. Po istom čase sa však miera naplnila a s predlžujúcim sa pobytom dvojice na pódiu sa pomaly začal plniť aj priestor okolo bufetu vo vestibule – hoci burácaniu zrnitých dronov sa nedalo spoľahlivo uniknúť ani tam...

Pôžitkom bolo sledovať formáciu Ⅲ人 („traja ľudia“). **Daichi Yoshikawa** (elektronika), **Paul Abbot** (bicia súprava) a **Seymour Wright**



a vďaka tonálnym melódiám a harmonickým postupom „povedomejšie“ pôsobilo záverečné „alternatívne disco“ londýnskeho umelca, ktorý si hovorí **Visionist**, spojené s nápaditou, naživo manipulovanou čiernobiou projekciou, ktorú pripravil **Pedro Maia**. Z hudobného hľadiska išlo viac o produkciu vyslovene klubového charakteru.

Ešte predtým však miesto na pódiu zaujala žijúca legenda elektronickej hudby, **Morton Subotnick**, v sprievode nemeckého vizuálneho umelca pracujúceho pod pseudonymom **Lillevan**. Osemdesiatštyriročný hudobník študoval kompozíciu na Mills College, okrem iných u Daria Milhauda, bol spoluzakladateľom California Institute of Arts a San Francisco Tape Music Centre, kde napríklad

to v plnom zmysle hudobná forma, ktorá nestrácala integritu ani v okamihoch stíšenia na prah počuteľnosti, keď jemné, akoby klarinetové elektronické chvenie „maskoval“ hukot klimatizačného zariadenia. Nádherne poetický a inovatívny svet Subotnickových zvukov sprevádzala filigránska, farbami a premenlivými tvarmi explodujúca projekcia nemeckého umelca, ktorej abstraktný a akoby zámerne neosobný charakter („šetriť obrazovky“, hoci o niekoľko tried sofistikovanejši...) pokorne a nevťeravo dopĺňal zvukové „kúzlenie“ starého majstra. Zrejme najstarší účinkujúci v celej histórii NEXTu pripravil možno najaktuálnejšiu hudbu, ktorá v ten večer zaznela. A prítomné publikum dalo svoje nadšenie náležite najavo.

(altsaxofón) ponúkli porciu vydarenej voľnej improvizácie, spájajúcej v ideálnom pomere zvuk elektroniky a jej nepravidelných beatov (extatický syntetický taiko-bubon...), nepolavujúci, polyrytmický kontrapunkt živých bicích a takmer vokálnu expresivitu saxofónu. Wrightovu hru by som vyzdvihol zvlášť; od úvodných, v podstate konvenčných, žánrových kliše sa saxofonista prepracoval do sfér, v ktorých naplno odokryl karty svojho umenia v oblasti netradičných techník a jeho nástroj impulzívne produkoval zvuky, ktoré by si s ním spájal len málokto (skvelá synkopická „morseovka“ v najvyššom registri a pod.). Jeho spoluhráči za ním v kreativite veľmi nezaostávali.

Kreativitu nemožno uprieť ani nórskej vokálnej improvizátorke **Stine Janvin**. V projekte *Fake Electronic Music* spája elektroniku (často efekt delayu – opäť, no celkom opodstatnene) a svetelný dizajn s obdivuhodnými možnos-



S. Janvin

Mattom, ktorý si hovorí **eRIK**m. Elektronický pingpong (hráči sedeli oproti sebe za dlhým masívnym stolom, bez sieťky, no s bohatým arzenálom technologických „hračiek“) sa niesol v znamení živej vzájomnej interaktivity so živelným praskaním, bzučaním a znetvorenými samplami hovoru v angličtine či nemčine, mal nepredvídateľnú dramaturgiu a nechýbala mu zvuková pestrosť ani vynachádzavosť. A zo strany Anthonyho Paterasa tu (zámerne?) bolo zľahka cítiť potešenie z pohrávania sa s očakávaniami publika, či sa napokon neobrátí k pripravenému krátkemu krídlu, ktoré zaujímalo miesto na pódiu hneď za jeho chrbtom a nezasype svoje okolie dychvyrážajúcou smrťou tvrdých, no chirurgicky presných úderov. Pripraveného nástroja sa však v ten večer ani nedotkol, prešiel okolo neho celkom ľahostajne, akoby nikdy nebýval klaviristom...



The Bug vs Dylan Carlson of Earth

tami svojho sopránu. Naživo vytvárané loopy tejto „víly z jaskyne kráľa hôr“ (presne tak vyzerala vo svojom „záclonovom“ kostýme a nasvietená blikajúcimi lampami odzadu) boli fascinujúce jednak z hľadiska fyzickej výdrže jej hlasoviek, chvíľami takmer neuveriteľnej, ale tiež spôsobom „dávkovania“ delayom vytváraných rytmických štruktúr. Expresivita ženského hlasu, ktorú si v takejto intenzite spájame väčšinou s operou, bola v kontexte minimalistickej (resp. repetitívnej) hudobnej štruktúry celkom depersonalizovaná, takmer dehumanizovaná – čo mi osobne nijako neprekážalo. Skôr naopak, pomáhalo to sústrediť sa na realizáciu konceptu, aký, pokiaľ mi siaha pamäť, na NEXTe dosiaľ nebol.

Noc protinožcov

Po úvode sobotného večera v duchu „česko-slovenského retra“ s **Katarínou Gatialovou** (alias **Doe**), hrajúcou na exemplári prvého pôvodného modulárneho syntezátora z našich končín nazvaného Číslizvuk, a projekciou **Adély Kudlovej** patrilo pódium hudobníkom z opačnej strany zemegule. **Anthony Pateras** sa v Bratislave už predstavil a bol to nezabudnuteľný zážitok. V ešte bývalých priestoroch A4 predviedol, na aký level sa môže posunúť voľná improvizácia na koncertnom krídle. Tentokrát vystúpil v tandeme s francúzskym turntablistom a hlučným umelcom **Ericom**



A. Pateras



T. Buck z The Necks

K slovu sa zapožičaný naleštený klavír, ktorý tu pôsobil ako objekt z celkom iného sveta, dostal až v nasledujúcom sete, v réžii austrálskych legend **The Necks**. Vlastne celé toto zoskupenie akustických nástrojov – **Chris Abrahams** (klavír), **Lloyd Swanton** (kontrabas) a **Tony Buck** (bicia súprava) – vizuálne pripomínalo štandardné jazzové trio a spočiatku aj znelo ako z katalógu mníchovského labelu ECM. To je však iba súčasť overenej stratégie: to, čo sa v úvode tváril ako intelektuálny moderný jazz so vzdialenými ohlasmi druhej viedenskej školy, časom prešlo do pomerne ťažko zadefinovateľného, no zato poriadne hypnotizujúceho postminimalizmu. Absolútna kontinuita a „tekutosť“ spoločného zvuku s vedome kontrolovaným a veľmi

pozvoľna obmieňaným výberom výrazových prostriedkov pripomínala koncepciu legendárnej skladby *Drumming* Steva Reicha, hoci tónový materiál bol menej diatonický a „pošpinený“ cudzími tónmi a ruchmi. A v klavírnom parte tiež „pulzačnú“ zvukovosť klavírnej sadzby vo *Well Tuned Piano* La Monte Younga – až do okamihu, kým klavirista neprešiel do vyšších registrov s rozvíjaním pentatonických formuliek. Tu sa ťažisko asociácií pre zmenu mohlo preniesť do oblasti „afrických“ inšpirácií McCoya Tynera... Obdivuhodná bola jednak kompaktnosť súhry, ako aj neuveriteľná fyzická výdrž a rytmická presnosť všetkých troch pánov (úžasne stabilný metličkový „mikrobeat“ bubeníkovej ľavej ruky...), ktorí už dávnejšie opustili vekové pásmo „strednej generácie“, no v prvom rade takmer hedonistická opojnosť ich hudby. Publikum sedelo vyše hodiny ako prikované, podľa búrlivej odozvy možno usudzovať, že po Mortonovi Subotnickovi išlo o druhý vrchol festivalu.

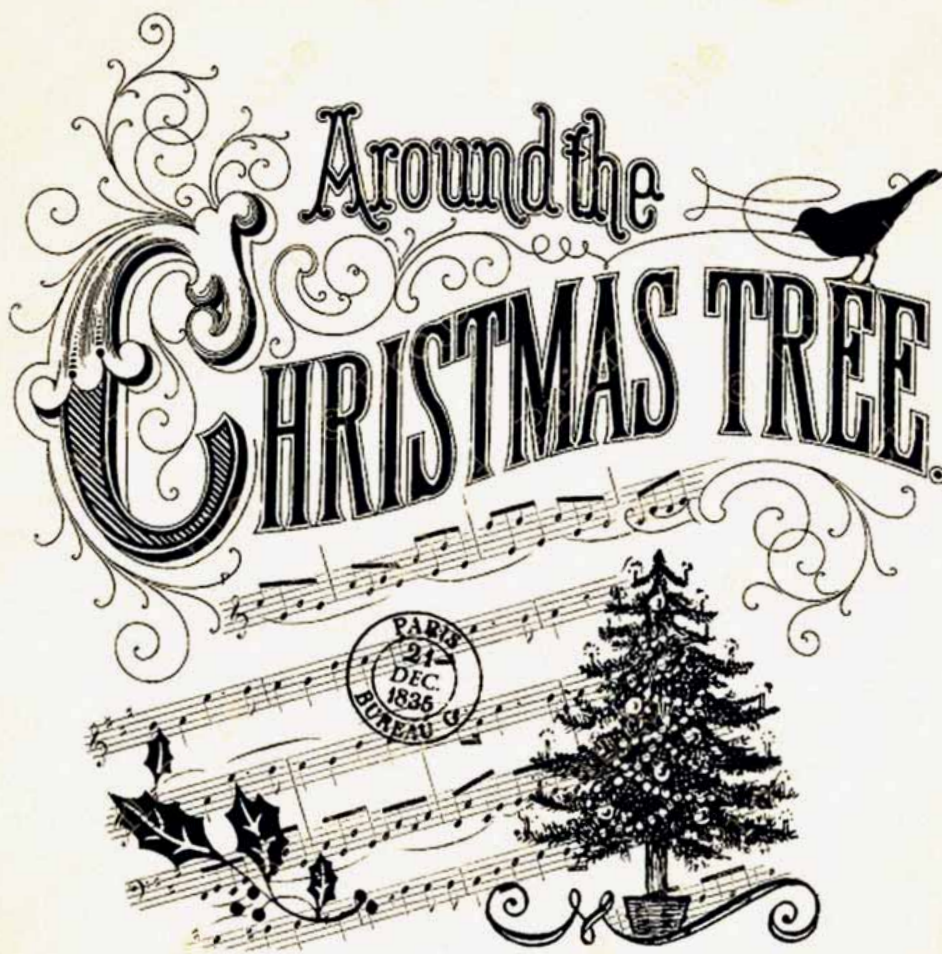
Záver hlavnej časti programu patril novozélandskému zvukovému mágovi **Oliverovi Perymanovi** (alias **Fis**). Spolu s interagujúcou videoprojekciou **Jovana Vucinica** pripravil divákovi prúd impulzívne generovaných aurálnych atakov, poriadne zrnitých, nekompromisných, bohatých na prudké emócie a v spojení s obrazmi vodných plôch či zvrásnených povrchov, nasvecovaných v súlade

s hladinou decibelov, aj celé reťaze mimohudobných asociácií.

Bol to vydarený NEXT, najmä v posledných dvoch dňoch rozvibrovaný skutočne festivalovou návštevnosťou. K jeho dospelému veku mu možno zapívať neochabujúcu priazeň základne fanúšikov, zvukárov, ktorí dokážu rozoznať (a včas eliminovať) spätnú väzbu, ak evidentne nie je súčasťou zámeru umelcov na pódiu, a stále väčšiu chuť objavovať a prezentovať všetko neznáme, nečakané, neošúchané a dobrodružné z oblasti hudby, ktorá sa dodnes odmieta vmiesť do medzí jediného pojmu. Verím, že dramaturgia festivalu má už v tejto chvíli pripravené zaujímavé tipy pre 19. ročník.

Robert KOLÁŘ

Fotografie: **Branislav GREBEČÍ**



Hudba v čase Vianoc

(foto: archív)

Hudba je oddávna súčasťou osláv vianočných sviatkov, cirkevná bola spočiatku v latinčine, no v 13. storočí sa – údajne aj pod vplyvom učenia sv. Františka z Assisi – začali objavovať koledy v národných jazykoch či dialektoch. Tie sa ešte počas stredoveku rozšírili z Talianska do Francúzska, Nemecka a neskôr aj na britské ostrovy. Tam sa v roku 1426 v diele Johna Audelaya po prvýkrát objavila typická anglická „carol“. Vianočná hudba to nemala vždy ľahké. Napríklad Oliver Cromwell ju zakazoval ako hriešnu a puritánski protestanti v celej Európe ju odmietali tiež. K tradičným vianočným koledám patrí špecifický religiózny kontext a stáročná história, rovnako zaujímavá je však i novšia vianočná tvorba.

Peter KATINA

Medzi najznámejšie Vianocami inšpirované diela klasickej hudby možno nepochybne zaradiť Tallisovu *Omšu*, *Weihnachtshistorie* Heinricha Schütza, *Pastorale sur la Naissance Jesus Christ* Marca-Antoina Charpentiera, *Vianočné oratórium* Johanna Sebastiana Bacha, *Českou mši vánočnú* Jana Jakuba Rybu, z novších *Oratorio de Noël* Camille Saint-Saënsa,

L'Enfance du Christ Hectora Berlioza či *Ceremony of Carols* Benjamina Brittena. Naproti tomu populárne vianočné piesne 20. storočia nemajú často s Vianocami mnoho spoločného a viažu sa skôr k príchodu zimy. Medzi najpopulárnejšie patrí *Christmas Song* (1944), ktorú preslávil Nat King Cole, *Have Yourself a Merry Little Christmas* (1944) zložená pre film *Meet*

Me in St. Louis, *Winter Wonderland* (1934), *Santa Claus is Coming to Town* (1934), pieseň *White Christmas* (1940), ktorú naspieval Bing Crosby do filmu *Holiday Inn* či *Let It Snow* (1945). Je zaujímavé, že viaceré z týchto hitov pôvodne vôbec neboli vianočnými piesňami. Napríklad *Let It Snow* vznikla počas horúčav v Kalifornii a jej autori Samuel Cohen a Jule Styne pri komponovaní snívajú o chládku, pieseň *Sleigh Ride* je o narodeninovej oslave a vo *Winter Wonderland* Vianoce vôbec nie sú zmienené. Pieseň *Jingle Bells*, ktorú v roku 1857 zložil James Lord Pierpont, mala pôvodne podtitul *One Horse Open Sleigh* a bola určená na Deň vďakovzdaní. Pierpont ju vytvoril pre sánkarske preteky v americkom mestečku Medford. V populárnej hudbe naspieval Bob Geldof s kapelou Band Aid v roku 1984 na pomoc Etiópii pieseň *Do They Know It's Christmas?* Vianočné piesne nahrali skupina Queen (*Thanks God It's Christmas*), Bruce Springsteen, Elvis Presley, Barbra Streisand, Frank Sinatra, Mariah Carey či George Michael s kapelou Wham (*Last Christmas*), pokračovať by sa dalo donekonečna. Vianoce sa ako téma dostali aj do jazzu i world music, z exotických nahrávok sú zaujímavé napríklad „jazzové Vianoce“ kvinteta talianskeho trubkára Paola Fresu s bandoneonistom Danielom di Bonaventurou či fascinujúce Karibské hudobné Vianoce s Lara Brothers z Trinidadu. Ale tipov na vianočné počúvanie je, samozrejme, ešte oveľa viac.

Barokové vianočné piesne z Provensálska

Noël, populárna vianočná pieseň, bola vo Francúzsku známa už od renesancie. Pôvod týchto nápevov možno hľadať v stredovekých mystériách, no svoje zlaté časy zažívali najmä v 16. a 17. storočí. Pôvodné vianočné piesne mali vlastnú melódiu a text, v období renesancie ich obľuba však vzrástla natoľko, že si autori vypožičiavali melódie z iných populárnych piesní alebo parafrázovali svetské chansony. Výsledkom bola variabilita textov i melódií a využitie liturgických i svetských prvkov v dielach, poukazujúce na výmenu, ku ktorej v tých časoch medzi „nízkou“ a „vysokou“ kultúrou dochádzalo. Osobitou kapitolou sú vianočné piesne z Provensálska, spievané v starom okcitánskom jazyku *langue d'oc*, ktoré fascinujú originalitou i spracovaním. Projekt *Barokové vianočné piesne Provensálska* (Alpha, 2007), ktorý realizoval súbor starej hudby La Camera delle Lacrime pod vedením Bruna Bonhoureho, prináša na CD tvorbu dvojice provensálskych autorov, Natalisa Cordata a Nicolasa Sabolyho. Obidvaja tvorili v 17. storočí. Sú známi ako autori textov, melódie často preberali z dobových populárnych piesní a sakrálnych hudby. Natalis Cordat žil niekedy medzi rokmi 1610–1663 a hoci sa zachovalo len veľmi málo z jeho diel, patrí medzi ne aj 65 koľied, z toho 14

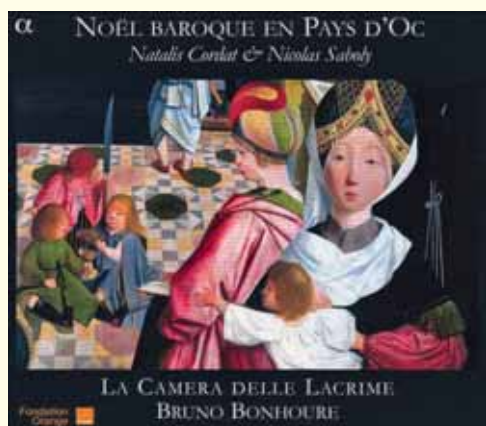
v okcitánčine. Cordat dokáže byť vo svojich dielach veľmi emocionálny a prostredníctvom hudobných afektov vyvoláva v poslucháčoch pocity ľútosti a viny. Zároveň sa nebojí vyjadrenia intímnych citov, akými sú láska či vášeň. Jeho vlastné melódie vynikajú pestrosťou, no rovnako využíva aj nápevy z iných diel a pri písaní vianočných piesní sa okrem duchovnej hudby nebráni ani inšpirácii melódiami z populárnych dobových chansonov. Cordatove koledy v okcitánskom jazyku sú napísané „à la paysande“, teda na spôsob rustikálnych pastierskych piesní. V niektorých textoch dokonca uvádza mená konkrétnych dedičanov a spomína ich charakterové nedostatky, čo muselo u dotknutých spôsobiť poriadny rozruch. Pieseň často končí modlitbou, v ktorej je Boh žiadaný o ochranu ľudí a miest.

Nicolas Saboly (1614–1675) pôsobil ako kapelník a organista v Kostole sv. Petra v Avignone. Jeho skladby boli uvádzané a vydávané tak často, že sa stal jedným zo symbolov renesancie provensálskej kultúry. Sabolyho hudba vychádza z populárnych chansonov i z obľúbených air de cour. Pohľad na náboženstvo, ktorý prezentuje vo svojich vianočných piesňach, je ľudový, plný bizarných,

huslistka Annegret Siedel, okrem iného sa špecializuje na nemeckú a rakúsku hudbu 17. a 18. storočia a účinkovalo na viacerých významných medzinárodných festivaloch. Vianočný album prináša 13 barokových skladieb vytvárajúcich pôsobivú dramaturgiu v duchu barokových Vianoc. Skladby na CD reflektujú bohatstvo barokovej vianočnej hudby: od jednoduchých piesní po slávnostné liturgické spevy. Nahrávka začína skladbou Dietricha Buxtehudeho, lyrickou drámou na tému narodenia Krista s textom z *Evanjelia podľa Jána*. Skladba Johanna Rosenmüllera predstavuje sasko-durínsku tradíciu barokovej vianočnej hudby miniatúrnym duchovným koncertom *Lieber, lieber Herre Gott*. Inštrumentálna pastorálna sonáta vo Viedni pôsobiaceho Johanna Heinricha Schmelzera prináša osobité juhonemecké špecifikum – „pastiersku vianočnú hudbu“. Hudba chorálu *Wachet auf! Ruft uns die Stimme* Franza Tundera, Buxtehudeho predchodcu v Lübecku, patrí neodmysliteľne k Vianociam a spracovalo ju množstvo skladateľov pred ním i po ňom, okrem iných i Johann Sebastian Bach. Proroctvo o Vianociach podľa *Knihy proroka Izaiáša* patrilo k osobitostiam nemeckej hudobnej tradície oblasti Vogtland, kde pôsobil

Christoph Graupner: Vianočné oratórium

Nemecký skladateľ a čembalista obdobia vrcholného baroka Christoph Graupner (1683–1760) bol súčasníkom Bacha i Händela. Už počas života bol mimoriadne uznávaný ako skladateľ aj interpret. Rozsah jeho diela je fascinujúci, prekonáva Bacha a takmer sa vyrovná najplodnejšiemu autorovi doby, Telemannovi. Skomponoval množstvo opier, koncertov a orchestrálnych súit, komornej hudby i diel pre klávesové nástroje, ktoré spájajú francúzsky a taliansky štýl. Najviac však udivuje neuveriteľný počet Graupnerových kantát (1418), ktorým sa venoval v rokoch 1709–1754. Pôsobil ako čembalista v Hamburskej opere, ako 26-ročný získal miesto kapelníka v Darmstadte, kde komponoval do roku 1754, keď oslepol a o 6 rokov neskôr zomrel. Na darmstadtškom dvore mal dobré postavenie a jeho hlavnou pracovnou náplňou bolo skomponovať novú kantátu na každú nedeľu a sviatky. Graupnerova hudba upadla po jeho smrti na dlhú dobu do zabudnutia, šťastnou zhodou okolností sa však zachovala kompletná. Do jeho kompozičného odkazu patrí i 192 kantát pre Advent a obdobie Vianoc. Graupner



diabolských či groteskných postáv, preto jeho hudbu doboví poslucháči vnímali ako podmanivú. Viaceré piesne vychádzajú zo starších stredovekých nápevov a ústne tradovanej textovej predlohy. Cordatova a Sabolyho hudba ukazujú, aké pestré a zaujímavé boli barokové vianočné piesne Provencálska, kombinujúce prvky ľudovej kultúry i komponovanej hudby, diela sekulárne i sakrálna, lokálne i univerzálne, vo francúzštine i v jazyku langue d'oc.

Nemecké Vianoce v 17. storočí

Album *Seventeenth Century Christmas Eve* (Winter & Winter, 2001) je akási „hudobná pohľadnica“ rekonštruujúca dobové Vianoce v nemeckej hovoriacich krajinách. Autorami koncepcie nahrávky sú muzikológovia Annegret Siedel a Konrad Ruhland, album nahrala švédka sopranistka Susanne Rydén so súborom starej hudby Bell'Arte Salzburg. Teleso založila v roku 1995 baroková

Johann Georg Reichard, ktorý komponoval hlavne neskorobarokové kantáty. Od tohto autora pochádza aj dielo *Weihnachts-Weissagung*. Album ďalej ponúka 2-časťovú pastorálnu sonátu od Johanna Josepha Fuxa, kapelníka viedenského dvora, ktorá vyniká vďaka dômyselnému prepojeniu tradícií nemeckej hudby a vplyvu talianskeho štýlu. Prehliadka barokových Vianoc končí strofickou tanečnou piesňou *Aria de Nativitate Domini* od organistu z regensburgskej katedrály Johanna Georga Reichweina. Hoci priestor dostávajú i slávne mená nemeckého baroka, akými sú Buxtehude, Fux alebo Biber, album prináša hlavne skladby menej známych a zriedkavo uvádzaných autorov: Rosenmüllera, Schmelzera, Schildta a Leuttnera. Väčšina skladieb je určená pre sólový hlas a súbor v zostave dvoje barokových huslí, viola da gamba, pozitív a lutna, pričom prináša informáciu o rozdielnych kompozičných prístupoch autorov z rôznych geografických oblastí nemeckej hovoriacich krajín.

svoje vianočné kantáty nikdy nezoradovával do väčších celkov, skutočne „Vianočné oratórium“ teda nenapísal, no analógia so známym Bachovým dielom viedla belgického dirigenta, čembalistu a muzikológa Florianu Heyericka k tomu, aby túto kolekciu kantát v roku 2010 pre vydavateľstvo Ricercar prezentoval ako liturgický a hudobný celok a dal mu odvážny názov *Vianočné oratórium*. Na nahrávke Heyerick spolupracuje so zborom Ex tempore a súborom Mannheimer Hofkapelle. V Graupnerových kantátach abscentuje postava Evanjelistu, ktorú Bach využil na prepojenie šiestich kantát *Vianočného oratória*. Väčšina textov pochádza z pera básnika Johanna Lichtenberga, ktorý bol významnou postavou nemeckého osvietenstva. Texty vychádzajú z protestantskej tradície, majú moralistický obsah a sú naplnené pocitmi pokánia a ľútosti. Graupner v áriách využíva takmer výlučne bas a soprán, nástrojovú rôznorodosť do jeho diel prinášajú nástroje ako šalmaj, viola d'amore, flauta d'amore, lesný



→ roh a 4 tympany, pričom túto zostavu dokáže využívať v prekvapivých kombináciách. Jeho vianočné kantáty pracujú s imaginatívnym a expresívnym hudobným jazykom, speváci deklamujú texty „zjavenia večných právd“ evanjelia v recitative a následne prinášajú subjektívnejšie a emotívnejšie výpovede v áriách. Diapazón nálad a štýlov je u tohto skladateľa mimoriadne pestrý, jeho diela sú expresívne a farebné a hoci Graupner niektoré kantáty písal ako 70-ročný, sršia energiou a nápaditosťou a prekvapujú bohatou orchestráciou. Kanadská čembalistka Genèviève Soly o ňom napísala: „Graupner bol vždy predvojom doby, bol veľmi inovatívny v oblasti harmónie, notácie i využívania nástrojov.“

Bugge Wesseltoft: It's Snowing On My Piano

Nórsky jazzový klavirista Bugge Wesseltoft je obdivovaný pre svoj lyrický a melodický prejav. Hoci sa prezentuje predovšetkým nahrávkami moderného jazzu, do povedomia verejnosti sa dostal aj atypickým vianočným albumom *It's Snowing On My Piano* (1997), ktorý zaznamenal výnimočný komerčný úspech –



predalo sa z neho vyše stotisíc kusov. Tento album prezentuje Wesseltofta vo veľmi intímnej podobe, keď z kolied vytvára pôsobivé minimalistické meditácie. Album obsahuje 12 vianočných piesní, pričom ide o prvú sólovú klavírnú nahrávku Nóra. Wesseltoft sa vo svojich aranžmánoch vrátil k pôvodnej spirituálnej podstate škandinávskych kolied. Zároveň prekvapuje hypnotickou jednoduchosťou, hudbou silne ukotvenou v meditatívnom a introspektívnom zvukovom svete. Wesseltoftova interpretácia kolied je vrúcna, očarujúca. Na album si vybral viaceré menej známe škandinávské koledy, ale tiež slávne vianočné piesne ako *O Little Town of Bethlehem*, alebo *What Child Is This*, zároveň vytvoril dve vlastné kompozície, titulnú *It's Snowing On My Piano* a *Into Eternal Silence*, obe dodávajú albumu typický severský melancholický nádych. Wesseltoftova hudobná vízia prináša uvážlivé a krehké spracovanie známych i menej frekventovaných vianočných kolied, ktoré sa oplatí spoznať.

Diana Krall: Christmas Songs

Vianočný album *Christmas Songs* kanadskej klaviristky a speváčky Diany Krallovej so sprievodom Clayton-Hamilton Jazz Orchestra z roku 2005 je zároveň prvým, ktorý nahrala s big bandom. Zastretý kontraalt a dokonalé rytmické cítenie spolu so sofistikovaným prístupom k tradičným vianočným piesňam robí z nahrávky unikátny zážitok. Hoci disk neobsahuje žiadne veľké prekvapenia, Krall dokáže urobiť zaujímavými i také opočúvané hity, akými sú *Have Yourself a Merry Little Christmas*, *What Are You Doing New Year's Eve* a *I'll Be Home for Christmas*. Speváčku výrazne podporuje Clayton-Hamilton Orchestra, aranžmány big bandu pripomínajú Nata Kinga Colea či Franka Sinatru. Neobsahuje len typické vianočné balady, ale i svižne swingujúce skladby ako *Jingle Bells* či *Winter Wonderland*. Diana Krall skvelo frázuje a vnáša do hudby potrebnú dávku sentimentu. Album znie uvoľnene, zábavne, farebne i hravo, *Let It Snow* doslova srší nákazlivým humorom. Big band predvážda plastické dynamické odtiene, dynamicky swinguje, v baladách očarí lyrikou. Z inštru-

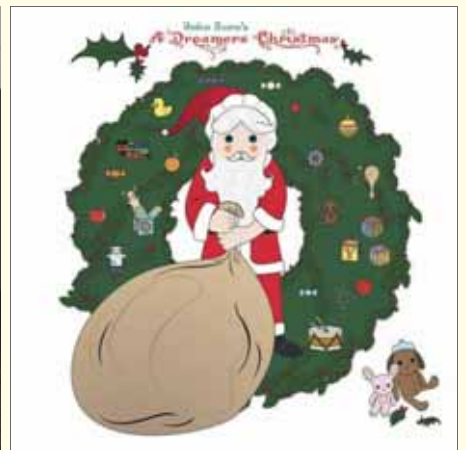


mentalístov sa blysú najmä Krallovej stáli spoluhráči, gitarista Russell Malone a bubeník Jeff Hamilton. Hoci album prináša väčšinou najznámejšie vianočné piesne, Krall dokáže nanovo „prerozprávať“ i známe štandardy. Z albumu sa predalo neuveriteľných päťstotisíc kusov a časopis *Billboard* zaradil túto nahrávku medzi 14 najlepších jazzových albumov desaťročia. Magazín *JazzReview* o nej napísal: „Album *Christmas Songs* Diany Krallovej nie je len lahôdkou pre uši, ale i povinnou jazdou pre všetkých milovníkov jazzu.“

John Zorn: A Dreamers Christmas

Newyorský experimentálny skladateľ John Zorn, ktorý vo svojej tvorbe spája rock, jazz, klasiku, improvizácie, ale tiež klezmer, prekvapil vianočným albumom, ktorý v roku 2011 vydal vo svojom vydavateľstve Tzadik s kapelou Dreamers. Na nahrávke *A Dreamers Christmas* sa nachádza 7 tradičných vianočných piesní, ktoré hrajú gitarista Marc

Ribot, perkusionisti Cyro Baptista a Kenny Wollesen, hráč na klávesoch Jamie Saft, basista Trevor Dunn a bubeník Joey Baron. Okrem vianočnej klasiky album obsahuje aj dve nové vianočné skladby, ktoré John Zorn vytvoril pre túto príležitosť: *Santa Workshop* a *Magical Sleigh Ride*. Jeho skladby sú plné pulzujúcich rytmov, ktoré vytvárajú jemné, pôsobivé efekty plné zvonivého zvuku, klepotu hrkálka a trblietavého „pozlátka“ evokujúceho zvukovú ilúziu Vianoc. Skvelé perkusie Cyra Baptistu vynikajúco dopĺňa Kenny Wollesen na vibrafóne a spolu tvoria množstvo komplikovaných rytmických textúr a exotických melódií. Aj gitarové sóla Marca Ribota sú rafinované, mysteriózne a plné nástrojových efektov. Klávesové aranžmány Jamieho Safta dostávajú do popredia štýlový retrozvuk klávesov Rhodes. Jazzové úpravy známych vianočných piesní sú často zmenené na nepoznanie a tvoria neopakovateľnú atmosféru. Interpretácia kapely Dreamers je osobitá aj tým, že je založená na jemnom, chvejivom zvuku repetovaných tónov pestrej sady bicích nástrojov, perkusií, zvončekov a vibrafónu. Hudba kapely sa pohybuje na rozhraní minima-



lizmu, klasiky, jazzu, voľnej improvizácie a ambientu. Album otvára skvele aranžovaná skladba *Winter Wonderland* s krehkými tónmi vibrafónu, na ktoré postupne nadviažu ostatné nástroje. V podobnom krehkom zvukovom obale sú i nasledujúce skladby *Snowfall* a *Christmas Time Is Here*. I tu vládnu delikátne a magické perkusie. *Dreamers Christmas* je odľahčený, no obsahovo bohatý a krásne vrstvený album s množstvom detailov, ktoré sa postupne objavujú v rôznych farebných odtieňoch. Asi najviac zaujme dynamicky swingujúca skladba *Let It Snow*, no za vypočutie stoja všetky piesne. Album mieša rôzne žánre a predstavuje tak unikátny, inovatívny prístup medzi štýlovo často jednofarebnými vianočnými nahrávkami. Portál *Allmusic* o Zornovom počíne napísal: „*Dreamers Christmas* je jednou z výnimočných nahrávok, ak si ju raz vypočujete, budete ju vyhľadávať každé Vianoce. Je to zaujímavý, podmanivý a príjemný album na sviatočné chvíle.“

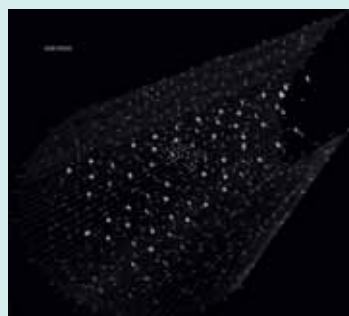
X

Sub Rosa

Latinský výraz *sub rosa* („pod ružou“) v stredoveku označoval čosi tajomné alebo uzavreté. Belgické vydavateľstvo Sub Rosa, ktoré založili koncom 80. rokov Guy-Marc Hinant a Frédéric Walhee, sa naozaj sústavne zaoberá vyťahovaním neznámej, tajomnej hudby, prípadne posúvaním už známej hudby do nových súvislostí. Vo veľkej miere sa pritom zameriavajú na okrajovú hudbu či hovorené slovo a iné zvukové dokumenty, hudbu, ktorá pomaly „zapadá prachom“. Ťažiskom činnosti Sub Rosa je vytváranie antológií a rozsiahlejších projektov. Vydavateľstvo zjavne vychádza z presvedčenia, že skutočný zmysel má len prezentovanie tvorby jednotlivcov a umeleckých tendencií v širšom kontexte.

Anthologies

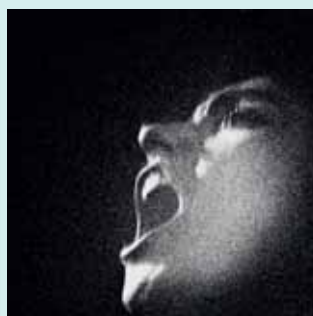
Edícia *Anthologies* sa zameriava na prieskum historickej alebo marginálnej elektronickej hudby, pričom veľkú pozornosť venuje zrodu a vývinu hlučkovej estetiky. V rámci edície sa môžeme stretnúť so známymi menami, no jej veľkú časť tvoria neznámi či „zabudnutí“ umelci.



An Anthology of Noise & Electronic Music #7



An Anthology of Turkish Experimental Music 1961-2014



Oiseaux-Tempête – AL-AN! (2017)



Sylvain Chauveau + chant 1450 Renaissance Ensemble – Echoes of Harmony (2017)

Anthology of Noise & Electronic Music

Snáď najznámejším počinom vydavateľstva Sub Rosa je rozsiahla kompilácia *Anthology of Noise & Electronic Music*. Je rozdelená do siedmich dielov, obsahujúcich 176 skladieb vytvorených v rokoch 1921–2012, a ponúka viac než 18 hodín hudby. Skladby však nie sú zoradované chronologicky či žánrovo, počnúc druhým dielom sú výbery veľmi pestré namiešané. Vedľa známych priekopníkov (Varèse, Cowell, Xenakis, Cage, Russell) nachádzame množstvo neznámych mien, zväčša obchádzaných encyklopédiami – za všetky stačí spomenúť Johannu M. Beyer a jej pozoruhodnú kompozíciu *Music of the Spheres* z roku 1938. Vo výbere našlo rovnocenné miesto aj množstvo „neakademickej“ produkcie z alternatívnej scény rôznych žánrov (Henry Cow, Einstürzende Neubauten, Cabaret Voltaire, atď.). Prezentovaní umelci pochádzajú zo 42 kra-

jín. Antológia je napriek svojim rozmerom obrovským koncentrátom potenciálu zvukovej tvorby a jeho osobitých tvorivých využití. Zo Slovenska je vo výbere prítomná Jamka, ktorej album *Pari Passu* vyšiel na značke Sub Rosa v roku 2011.

Čína, Perzia, Turecko

Vydavateľstvo podniklo v rámci edície *Anthologies* aj niekoľko „geografických sond“ do málo preskúmaných oblastí Ázie. Kompilácia štyroch CD/LP *Anthology of Chinese Experimental Music 1992–2008* predstavuje 48 rôznorodých prístupov k elektronickému zvuku. Prevládajú „dronové“ skladby s jednoliatym zvukom, no pracujúce s odlišnou drsnosťou či zrnitosťou materiálu: od jemnej *Evening Has Arrived* od Li Chin Sun po analógový zvuk evokujúci *Frong Spraying* Goh Lee Kwanga.

An Anthology of Turkish Experimental Music 1961–2014 sa od čínskej odlišuje už len svojím časovým rozpätím. V Turecku vznikli prvé elektronické pokusy a skladby už začiatkom 60. rokov. Toto obdobie je zdokumentované

krátkou skladbou *Postlude from Music for a Sacred Service* Bülenta Arela, 70. a 80. roky na kompilácii nie sú zastúpené vôbec, z tvorby 90. rokov sa vo výbere nachádza len skladba İlhan Mimaroglu *Prelude No.17 (Istanbul Fog)* z roku 1996. Antológia je rozdelená do dvoch CD/LP. Na prvom nosiči sa nachádzajú nahrávky zamerané prevažne na prieskum samotného zvuku (timbru), diela na druhom CD/LP predstavujú novšiu tvorbu a súčasnejšie trendy v rámci experimentálnej scény (field recordings, drone, glitch, a i.). *Persian Electronic Music (yesterday and today 1966–2006)* sa zameriava len na tvorbu dvoch skladateľov: Alirezu Mashayekhiho (ročník 1940, CD1) a jeho diela zo 60. a 70. rokov a Atu Ebtekara-Soteho (ročník 1972, CD2). Je teda esteticky kompaktnejšia a poskytuje ucelenejší pohľad na dvoch reprezentatívnych skladateľov. Napriek rozdielu v ponímaní zvuku a samotnej technológii oboch spája záujem o využitie špecifik iránskej (perzskej) ľudovej

a klasickej hudby. Mashayekhi často využíva vopred nahraté vzorky tradičnej hudby, ktoré sú podrobované rôznym transformáciám a len miestami sa vynárajú do rozpoznateľnej podoby.

Ďalšie edície

Edícia *Early Electronic Music* pracuje s podobným konceptom ako edícia *Anthologies*: prináša zabudnutú „hudbu pre pás“ z 50. až 80. rokov. Zameriava sa však na konkrétne osobnosti a ponúka profilové CD/LP skladateľov, akými sú napríklad Luc Ferrari, Nam June Paik, Henri Pousseur a i. V rámci edície *Le cœur du monde* vydáva Sub Rosa hudbu zachytenú „mimo štúdií“. Väčšinou ide o veľmi svojrázne nahrávky etnickej hudby, ktoré majú ďaleko od často vyumelkovanej world music. Odporúčam minimálne album *Inuit*, zbierku 55 historických nahrávok inuitských spevov či primitívne dravú hudbu rómskych nomádov *Shukar* na albume *Bear Tamers Music*.

Aural documents zachytáva zvukové záznaky popredných predstaviteľov dnes už historických avantgárd: Joyce, Duchamp, Burroughs či Arp.

Veľmi inšpiratívne pôsobí edícia *musics in*

the margin, zameriavajúca sa na rôznu okrajovú hudbu, ktorá sa nezmesť do žiadnych „škatuliek“, často tvorenú nehudobníkmi. V edícii vyšlo pozoruhodné CD skladieb Adolfa Wölflího *The heavenly ladder* (2011), obsahujúce transkripcie Wölflího enigmatickej notácie, dlho považovanej len za akúsi dekoráciu jeho malieb. Transkripcie sa ujal huslista Baudouin de Jaer, ktorý diela aj interpretuje.

Novinky

Album *Echoes of Harmony – Early Music re-worked (2017)* prináša stret renesančného repertoáru v krásnom podaní súboru chant 1450 a striedmej elektronickej Sylvaina Chauveua. Vynikajúca kapela OISEAUX-TEMPÊTE na dvojalbume *AL-AN! (2017)*, nahratom v Bejrúte, do ostínat a zádrží vkladá terénne nahrávky zvukov mesta, exotických nástrojov, elektroniky a podmanivých sól.

Viac na: subrosa.net a dense.de

Adrián DEMOČ



Ako sme hrali v New Yorku a neprišli o rozum...

(Jesenné turné Cluster ensemble bolo úspechom, ale najmä drinou)

Všetci vieme, že takto to nechodí. Hráte hudbu, ktorú máte radi. Odohráte desiatky koncertov. Potom príde jeden veľký a dôležitý, na ktorom sa sľubujú otvoriť dvere niekam ďalej. A aj sa otvoria. Osobne príde skladateľ, ktorého hráte, a ocení vás. Ba čo viac, ponúkne vám vydanie albumu pod svojou značkou v USA. Skvelé ohlasy, pozitívne recenzie v zahraničnej tlači, ponuky. Rok po vydaní albumu odchádzate na turné do centra hudobného sveta, do New Yorku. Tri koncerty – priamo na pozvanie amerického vydavateľa. Hej, všetci vieme, že takto to nechodí. Hoci v prípade Cluster ensemble to takmer vyšlo.

Vidina New Yorku

Je začiatok mája 2017. Zhruba teraz si Ivan Šiller a Fero Király so zvyškom ansámblu mali baliť kufre do Ameriky. Namiesto toho sú v strese, produkčná Gabriela sa topí v e-mailoch a o letenkách zatiaľ nikto ani nesníva.

Turné v New Yorku. Tá vidina prišla ešte koncom minulého roku, keď Cluster kontaktoval Richard Guérin, manažér vydavateľstva Philipa Glassa. Trojalbum s Glassovými ranými skladbami vyšiel iba pred pár mesiacmi v Hevhetii a pod hlavičkou skladateľovho vlastného vydavateľstva Orange Mountain Music v USA. Ten úspech ešte stále príjemne hrial a prisľub koncertov v NYC znel krásne. Bude sa hrať v máji na veľkom koncerte pri príležitosti majstrových osemdesiatin, popri tom bude príležitosť na dva či tri iné koncerty. Čo by mohlo zlyhať? Nuž, všetko...

Koncom minulej zimy sa Richard odmičal. Ukázalo sa, že plány na narodeninový koncert sa zmenili. Na potvrdzovanie nových koncertov bolo neskoro. Májový termín sa rozplýval a prichádzala pochybnosť. Pôjde sa vôbec do tej Ameriky?

Nebyť Ivanovho a Feroého odhodlania, možno by sa ani nešlo. A nebyť vedomia, nesmelého, ale zreteľného, že si to po rokoch tvrdej práce Cluster aspoň trochu zaslúži: všetko snaženie za posledné roky smerovalo k tejto chvíli. Nacvičiť *Music with Changing Parts* bola drina. Vydať album bola drina. Všetky tie koncerty s ansámblom boli drina...

A tak sme v máji 2017, maily lietajú všetkými smermi a hľadá sa nové riešenie rébusu „Cluster ensemble v New Yorku“.

Ako vzniká turné

Najst sa ho podarilo rýchlo, no nie bezbolestne: dva koncerty na Manhattane koncom októbra, spolupráca s miestnymi skladateľmi združenými pod hlavičkou Composers Concordance, ktorí organizujú koncerty súčasnej hudby a majú záujem, aby sme uviedli aj ich skladby. K tomu Martin Burlas, Milan Adamčiak a Daniel Matej – prémiový sloven-



ský export po prvý raz v New Yorku. Len ten Glass stále chýbal. Kde ho zahrať? Nikde nemajú voľno alebo nemajú záujem. Meno Philip Glass nakoniec predsa otvorí zatvorené dvere. Richard Guérin sprostredkuje priestor, v aký už nikto ani nedúfal: Roulette, brooklynská „Carnegie Hall experimentálnej hudby“, v ktorej v minulosti hrali napríklad John Zorn alebo sám Glass a ktorú ročne navštívi 60 000 hudobných nadšencov. Tri koncerty v New Yorku potvrdené.

Zároveň s úľavou okamžite nastupuje zvláštny druh nových problémov. Koľko bude stáť požičanie nástrojov v New Yorku? Aké promo sa dá urobiť so slovenským, nie americkým rozpočtom? Ako ho vôbec koordinovať z Bratislavy? Čo vedie zabezpečiť miestni promotéri? „Kluby, v ktorých hráte,“ sú akési mýtické miesta v krajine ďaleko za horizontom. Máte fotky, máte špecifikácie, no nič konkrétne si neviete predstaviť. Skúste prepraviť do USA desaťčlennú skupinu jedným lietadlom, ak nemáte letenky rezervované pol roka dopredu. A ako dostanete do Štátov marimbu a tri elektrické organy?

Cudzinci v New Yorku

Z lietadla nakoniec vystupujeme 25. októbra, dva dni pred prvým z koncertov. Desiat, s ďalšími dvomi ľuďmi na ceste, bez marimby a organov – našťastie ich za oceán netreba prevážať.

Prvá obhliadka na miestach koncertov ukazuje, že priestory sú ešte krajšie, než sľubovali fotografie, a ani o logistiku sa nemusíme báť. Cestovanie po New Yorku s kompletným vybavením pre 8 hudobníkov a všetkými materiálmi po každom koncerte je drahé a vyčerpávajúce. Len programové bulletiny vážia vyše 20 kíl. V hre je aj možnosť ísť metrom – nosila by polovica kapely. „DiMenna a Gallery MC sú od seba kúsok, to zvládnete aj pešo,“ upokojujú nás miestni. Nuž áno, kúsok v New Yorku rovná sa 15 blokov a pol hodiny chôdze. Aj toto zažijete, keď idete hrať za oceán. Jeden deň vám tleskajú, druhý deň nosíte bicie po ulici.

Druhá vlna obáv opadáva ťažšie. Ako dopadnú koncerty? Príde niekto? Hneď pred prvým to vyzerá rozpačito. Honosná sála

v manhattanskom DiMenna Center for Classical Music prirodzene vzbudzuje očakávania. Premiérovať v New Yorku Martina Burlasa a Dana Mateja takisto. Toto nie je žiaden underground, tu si chyby nemôžete dovoliť. Rozmieňať na drobné si to začínate, keď zistíte, že niekto na stovky e-mailových adries rozposlal pozvánku s nesprávnym časom

začiatku a ľudia prichádzajú o hodinu skôr. Vravíte si, aspoň na Facebooku je to správne. Lenže Facebookové eventy tu zjavne nikto nesi sleduje. Vzniká smutno-smiešna motanica. Už tak sa zdá, že ani tu ľudia na náročnejšie koncerty nechodia v húfoch, a tých, čo prišli predčasne, sa snažíte ešte na hodinku taktne odpratať: „Neskočíte si na kávu?“ Keby vedeli, že súčasne s ich príchodom za dverami sály vrcholí kríza na generálke... Aparát, ktorý dodali technici, nefunguje. Nepočuf klávesy,

nikto nevie prečo. Personál je dávno doma, pracuje sa do piatej. Sála je taká drahá, že jej prenájom si nemôžeme dovoliť na dlhšie než 2 hodiny pred koncertom. Vyskúšať techniku skôr nebolo kedy.

Koncert nakoniec vypáli fantasticky.

Newyorské publikum je chápavé a na kultúru si urobí čas. Chaos okolo začiatku nikoho

Na koncert prichádzajú domáci aj Slováci. Vidno niektoré tváre z DiMenna. „Včera to bolo výborné, tak sme prišli znova,“ vysvetľujú dvaja skladatelia, ktorí boli spolu aj včera. Či je to prípravou, atmosférou, vedomím, že sem, do „veľkého sveta“ prinášame Milana po prvýkrát, alebo nečakanými situáciami vznikajúcimi z kolaborácie s Karolinou, kon-



z miery nevyváža. Príčinu chyby v aparáte sa podarí odstrániť pár minút pred začiatkom. Sála sa príjemne zaplní. Danove a Martinove skladby žnú obrovský potlesk. Rovnako aj skladby americkej dvojice Gene Pritsker a Dan Cooper. Cooper, ktorý sa prišiel na koncert pozrieť osobne, si pochvaľuje a pózuje pri fotografovaní sa s kapelou.

Banská Belá – NYC

Hneď na druhý deň nás čaká ďalší koncert: projekt *Dots.Lines.Shapes*, interpretácia diel Milana Adamčiaka v malej galérii na West Side. V rámci proma už v predstihu šermujeme s Milanovými grafickými partitúrami a spomíname jeho priateľstvo s Johnom Cageom. No jeden aj tak nevie. Ako prijme americké publikum svojráz tohto nevšedného umelca? Okolnosti hrajú v náš prospech: majiteľka galérie Milica je Srbka a umenie z východnej Európy dlhodobo zviditeľňuje. Ivan s Ferom navyše prizvali skvelú výpomoc z tunajšej scény – na koncerte bude hostovať mladá performerka Karolina Kubik, s ktorou už Cluster v minulosti spolupracoval. Je síce takisto Európanka, no už niekoľko rokov žije v New Yorku.

Na zvukovej skúške nám Milica s podráždením v hlase oznamuje, že sme si zabudli objednať doladenie klavíra. „Nie, to je v poriadku, rozladený je OK,“ snaží sa ju upokojiť Ivan. Pozerá na nás s rastúcou nedôverou. Postoj zmení, akonáhle Fero vybalí svoj polomodulárny syntezátor Korg – okamžite zvrúcnie. Ukazuje sa, že popri galérii učí hudbu. Na Juilliarde vedie predmet s názvom Hudobné technológie.



cert je ešte lepší než inokedy. Je sobota pred Halloweenom, v uliciach New Yorku sa rozbieha najväčšia párty jesennej sezóny a ešte dlho po koncerte sa nikomu z prítomných nechce domov. Milica už celkom prekonala počiatočnú nedôveru. „Čo keby sme spolu spravili projekt?“ ponúka Ferovi a Ivanovi.

Roulette

Stále máme pred sebou posledný, najväčší koncert. Glassova *Music with Changing Parts* nezaznela v New Yorku viac než 30 rokov. Starý pán ju uvedie vo februári 2018 so svojím ansámblom v Carnegie Hall. Ale predtým sme tu my, súbor z ďalekého východu, a nemáme jeho promo ani jeho renomé. Informácia o koncerte síce odišla do stoviek médií od New York Times až po New Yorker, s propagáciou pomáhali Roulette aj Richard Guérin, no tunajší pretlak zomelie takmer

všetko. Našťastie nás vo svojej show na rádiu WQXR odporučil guru miestneho rádiového vysielania pre hudobných fajnšmekrov John Schaefer. Tešíme sa, termín totiž nevyšiel najšťastnejšie – ak sme chceli zahrať *Changing Parts* v New Yorku na tomto turné, jediná šanca bola na Halloween. Už od tretej popoludní je celé mesto v uliciach. Do toho prichádza útok na Manhattane, bezpečnostné zásahy a dopravné obmedzenia. Príde vôbec niekto?

V Roulette sa obavy okamžite rozplývajú. Málo priestorov má túto kvalitu: vojdete dnu a dýchnete na vás všetko, čo tu bolo pred vami. Staré programy rozvešané po stenách hlásajú mená generácií umelcov, ktorí tu hrali (alebo ktorých tu hrali) za posledné tri dekády: Zorn, Glass, Kaija Saariaho, Meredith Monk a mnohí ďalší. Dnes sa Cluster postaví na to isté pódium.

Personál je dokonale profesionálny, zvukár pozná techridera spamäti a všetko má nachystané ešte pred príchodom kapely. Koncert osobne uvádza riaditeľka Roulette Jamie Burns. Taká je tu štábna kultúra. Halloween – nehalloween, prichádza viac než sto ľudí. Kapela hrá „veľkého Glassa“ naživo hádam už pätnásťkrát, no keď skončí, vo vzduchu ostáva visieť pár sekúnd ticha a napätého očakávania – až potom príde výdych a stan-

ding ovation.

Ľudia sú bez seba. „Matka ma brávala na Glassove koncerty, keď som bol malý, ale toto som naozaj nikdy nevidel,“ hovorí mi po skončení jeden z návštevníkov. „Je to jedno z najpozoruhodnejších vystúpení, aké som v NYC zažil,“ pochvaľuje si Andrew z vydavateľstva Schirmer, ktoré vydáva aj Glassa.

Ako to chodí?

Na ďalší deň väčšina kapely odchádza. Posledný bod „oficiálneho“ programu je ako za odmenu – stretnutie so Stevom Reichom. Ensemble Signal v Carnegie Hall uvádza za prítomnosti skladateľa newyorskú premiéru jeho vlnajšej skladby *Runner*. A keďže sa budúročné plány Clustru točia z veľkej časti okolo Steva Reicha, je sa o čom rozprávať. Takže ako to chodí? Navonok to vyzerá ako úspech, prežívate to ako úspech, no to sú iba koncové body. Všetko pred nimi sa skladá z mesiacov driny, stresu a obáv. Chcete ísť hrať do New Yorku? Dve dobré rady. Prvá: Na všetko ste sami. Druhá: Užite si to aj tak. Väčšiu skúsenosť získate málokde.

Text a foto: **Eva VOZÁROVÁ**

Autorka je bývalá novinárka, v súčasnosti pôsobí v neziskovom sektore a pracuje s Cluster ensemble.





Skladateľka Debra Kaye o koncertoch Cluster ensemble v New Yorku

Newyorské koncerty Cluster ensemble boli závanom čerstvého vzduchu, boli dobre skoncipované a interpretačne profesionálne. Koncertom s názvom *A Transatlantic Something*, prezentovaným združením *Composers Concordance*, ponúkol súbor Newyorčanom príležitosť počuť hudbu popredných súčasných slovenských skladateľov popri hudbe ich amerických kolegov, čo jedných aj druhých ukázalo v novej perspektíve. Koncert bol osviežujúci, objavný a inšpiratívny. Verbálna partitúra Daniela Mateja *JMF for DM* pre flautu a inštrumentálny súbor bola vynikajúca, pohybujúca sa medzi im-

provizáciou a klasickou notáciou. Pre poslucháča bola spojením snového pokoja a drsnej reality, prepájajúcim a prekonávajúcim rozdiely medzi hudobným a fyzickým časom.

Súbor hral s nadšenou virtuozitou. Saxofonista Nikolaj Nikitin vyčnieva spomedzi radov saxofonistov farbami, ktoré dokáže získať zo svojho nástroja. Jedinečný zvuk má aj klarinetista Braňo Dugovič, hra Veroniky Vitázkovej na flaute má nádych drámy. *Glassova Music for Changing Parts* bola zahrnaná s presnosťou a nasadením, zvolené nástrojové obsadenie napomohlo vyniknutiu línií a textúr tohto diela. Sprevádzajúca video-projekcia sa k hudbe hodila neobyčajne dobre, jej vizuálne motívy sa odvíjali podľa podobných postupov a vzorcov ako samotná hudba.

Cluster ensemble, newyorská časť turné 3 Things 2017

27. 10. The DiMenna Center for Classical Music: *A Transatlantic Something* (Martin Burlas, Daniel Matej, Gene Pristker, Dan Cooper)

28. 10. Gallery MC: *Dots.Lines.Shapes* (Milan Adamčiak)

31. 10. Roulette Intermedium: *Changing Parts* (Philip Glass)

Účinkujúci: Ivan Šiller, Fero Király, Zuzana Biščáková, Nikolaj Nikitin, Veronika Vitázková, Lenka Novosedlíková, Braňo Dugovič, Jakub Pišek

Tím: Gabriela Benka-Rybárová, Zuzana Jasenková, Irena Lániyová, Matej Lacko, Eva Vozárová

ISCM WORLD NEW MUSIC DAYS 2017

Vancouver, 2.–9. november

Medzinárodný festival Svetové dni novej hudby ISCM je najstarším a dá sa povedať, že stále aj najvýznamnejším podujatím v oblasti súčasnej hudby na našej planéte (prinajmenšom v tom zmysle, že každoročne prináša obraz diania v tejto oblasti naozaj v celosvetovom zábere, aj keď to nevyhnutne nemusí vždy znamenať, že ide o to najlepšie a najkvalitnejšie, čo sa na poli súčasnej hudby aktuálne odohráva).

Festival sa každoročne uskutočňuje v inej krajine (podľa toho, odkiaľ pochádza sekcia ISCM, ktorá daný ročník festivalu organizuje), uchádzať sa o možnosť usporiadať „svetové dni“ je potrebné niekoľko rokov vopred. Konečné rozhodnutie v tejto veci musí urobiť Valné zhromaždenie ISCM, ktoré pravidelne zasadá počas jednotlivých ročníkov festivalu. Organizátor sa musí s dosť veľkým časovým predstihom zaviazat k istým štandardom kvality, bez ohľadu na to, či v danej chvíli reálne disponuje, alebo nedisponuje potrebnými zárukami. Keďže sme si to sami na Slovensku v roku 2013 vyskúšali, vieme, o aký komplikovaný a veľmi často aj riskantný proces ide.

Kanada bola v tomto roku usporiadateľom Svetových dní hudby po druhý raz (prvý raz sa tak stalo v Toronte a Montreali v roku 1984) a voľba padla tentoraz na Vancouver, prekrásne mesto na západnom pobreží krajiny.

Program festivalu – tak ako každý rok – pozostával z diel, ktoré vybrala medzinárodná porota a z diel, ktoré vybral usporiadateľ. To znamená, že „zlahka“ dominovala kanadská hudba, ale rozhodne to bolo v primeranej miere.

Slovensko bolo na festivale zastúpené dvoma skladbami, *Quintessenz* pre husle sólo Olgy Kroupovej a *Es was einmal ein Baum* pre klavír Jany Kmitovej.

Počul som len prvú z nich, ktorú v neuveriteľne presvedčivej interpretácii stvárnila skvelá huslistka Müge Büyükçelen. Skladba Jany Kmitovej zaznela na záverečnom koncerte festivalu už po mojom odlete (z pracovných dôvodov som sa musel na Slovensko vrátiť o deň skôr), jej interpretkou však bola vyni-

kajúca Eve Egoyan, takže som presvedčený, že ani jej uvedenie (ktoré bolo svetovou premiérou) v ničom nezaostalo za predvedením Kroupovej „kvintesencie“...



Cathy van Eck: inštalácia *Breeze*

Z množstva koncertov a umeleckých zážitkov, ktoré z hľadiska repertoáru aj interpretov kvalitne zostavený program festivalu ponúkal, spomeniem len tých niekoľko, ktoré mi určite natrvalo zostanú v pamäti: nekonvenčný koncert ansámbľu *Driftwood Percussion*, ktorého inštrumentár tvorili predovšetkým „home made instruments“ (najzaujímavejšou bola skladba Holanďana Juana Felipeho Wallera *Moribundo* pre skupinu hráčov ťahajúcich paličkami, ktorých hlavičky tvorili gumené loptičky, po drevených doskách, čím vznikali zvuky, pripomínajúce „rev“ akéhosi zvieraťa, a zároveň fúkajúcich do plastových hadíc, vydávajúcich zvuky podobné takpovediac „jemnému vánku alikvot“). Súčasťou tohto projektu bola aj krásna zvukovo-vizuálna inštalácia (opäť) Holanďanky Cathy van Eck *Breeze* – päť notových stojanov, zakrytých jemne našuchorenými papiermi, „reagujúcich“ na okoloidú-

ceho subtlým pradiťom predpripravených zvukov. Ich hlasitosť aj priebeh boli ovládané pohybovými senzormi, ukrytými v stojanoch. Ďalším veľkým zážitkom bol koncert úžasného kanadského *Bozzini Quartet* (myslím si, že je to v súčasnosti jedno z najlepších sláčikových kvartetov vôbec) a v rámci neho najmä zvukovo subtilná skladba Kanadčana Martina Arnolda *Contact; Vault*. No a napokon dych vyrážajúce nočné multimediálne predstavenie mladého kanadského skladateľa a performeru Gabriela Dharmoo *Anthropologies imaginaires*, počas ktorého diváci od smiechu doslova „padali zo stoličiek“. „Liečivý účinok“ prenikavého ironického humoru tohto eventu bol o to silnejší

(a žiaducejší), že mu predchádzalo vôbec najhoršie (a možno aj jediné vyslovene zlé) podujatie festivalu, koncert *Vancouver Symphony Orchestra*, počas ktorého som si opäť uvedomil, že médium skostnateneho symfonického orchestra a inovatívna hudba dnes akosi nejdú dokopy (azda s výnimkou zopár prípadov orchestrálnych telies v Nemecku, Francúzsku alebo Holandsku; tie sa však doslova dajú spočítať na prstoch).

Mojou hlavnou zodpovednosťou bolo aktívne participovať – spolu s kolegynou Irenou Lányiovou – na Valnom zhromaždení ISCM, ktorého sme sa zúčastnili ako oficiálni delegáti Slovenskej sekcie ISCM. Okrem toho som bol aktívnym účastníkom podujatia, vyhradeného prezentáciám niektorých sekcií ISCM (predstavil som na ňom naše dva úspešné projekty *VENI ACADEMY* a *New Music for Kids and Teens*), ktoré sa na podnet umeleckého riaditeľa festivalu Davida Paya našťastie „zvrhlo“ na príjemný a zábavný happening. Svetové dni hudby ISCM vo Vancouveri boli teda celkovo podnetným a veľmi príjemným ročníkom festivalu. No a na záver ešte dodávam, že naša účasť na tomto podujatí sa mohla uskutočniť vďaka podpore z grantového systému Fondu na podporu umenia MK SR na rok 2017.

Text a foto: **Daniel MATEJ**
Autor je člen Výboru ISCM

VIEDEŇ

Wien Modern cestou probuzení fantazie a kreativity

Letošní třicátý ročník festivalu Wien Modern (31. 10.– 1. 12.) je nesen tématem *Bilder im Kopf* tedy *Obrazy v hlavě*. Kromě koncertů byla pro diváky připravena řada filmových a videoprojektů, multimediálních projektů, divadelních představení, workshopů a přednášek jak v tradičních koncertních sálech, tak v nových prostorách, které festival stále znovu a znovu objevuje. Lvi podíl na tom, že tato přehlídka může probíhat v takovém rozsahu, mají jednotlivé instituce s ní spolupracující, které si vychází vstříc a pomáhají si tak nejen v rozšíření posluchačské základny, ale v povědomí veřejnosti o sobě a své činnosti vůbec.

Wien Modern zahájil netradičně, v duchu svého motta a to filmovou projekcí němeého černobílého filmu *J'accuse* (Žaluji) francouzského filmaře, scénáristy a herce Abela Gance. Téměř tříhodinový příběh z první světové války podložený na něj nově zkomponovanou hudbou Philippa Schoellera je i po sto letech aktuálním filmem. Je až neuvěřitelné, jak moderně, vizionářsky pracoval Abel Gance se stříhem a animací. Točil na skutečných bitevních polích s vojáky, tedy jde svým způsobem o jakýsi dokument, manifest za humanitu, mír, poukazující na nesmyslnost a hrůznost války, ve které umírají nevinní lidé pro pochybné ideály a na které se jiní obohacují. Co horšího, tato situace se stále dokola ve větší či menší míře opakuje. Hudba Philippa Schoellera, na které pracoval rok, podbarvovala citlivě celý film, byla autentická, originální, barevná, a to jistě i díky špičkovému a koncentrovanému provedení **Vídeňských symfoniků** pod taktovkou **Petra Rundela**.

Oficiálně zahájil festival o dva dny později a sice opulentním oratoriem *Das Floss der Medusa* (Vor Medúsy) Hanse Wernera Henzeho pro dvě stě účinkujících. Dílo ve své době (1967–1968) vyvolalo díky levicové orientaci skandál a bylo provedeno až o tři roky později v roce 1971 ve Vídni. Čtyřicet šest let nato jej na pódiu vídeňského Konzerthausu s **Rozhlasovým orchestrem ORF** nastudoval **Cornelius Meister**. I toto dílo poukazuje na bezcitnost politiky mocných a bohatých. Po ztroskotání lodi *Medusa* bylo 150 nebožáků odříznuto od záchranných člunů a po dobu 15 dnů se plavilo ke břehům Afriky. Přežilo patnáct z nich. Dnes, v době, kdy na mořích tonou tisíce uprchlíků, je Henzeho kus opět aktuální. „Umírající jsou lidé třetího světa, oběti bezcitnosti egoistů světa bohatých a mocných. Celé dílo je tak alegorií boje o holý život, ze kterého později povstal bojovný duch a odhodlání ke změně nesnesitelných poměrů“, píše Henze v době práce na díle.

Nenápadným ve svých skromných prostorách a nástrojovém obsazení byl koncert z dílny Klause Langa – provedení skladby *The beautiful square* souborem **Mondrian Ensemble** v prostorách Alte Schmiede. Klaus Lang je nejen skladatel, ale i varhaník a improvizátor a možná to dává jeho hudbě duchovní rozměr, klid a pokoru, která v mnoha soudobých kompozicích chybí a utápí se v bezbřehých

technických a dnes už i hráčských možnostech. Hodinová skladba byla pokusem o mikroskopický gesamtkunstwerk světa zrakových dojmů a táhnoucích se zvukových momentů, většinou ve velmi tiché dynamice. Diváci se s rouškou na očích soustředili na měnící se barvy optické i zvukové. Překrásné odpoledne, jež zbystřilo naše smysly.

V rámci koncertu pro Claudia Abbada, z jehož podnětu, myšlenkové koncepce a úsilí přesvědčit politické představitele o důležitosti podpory soudobé hudby, festival před třiceti lety vznikl, zazněla světová premiéra skladby Iris ter Schiphorst *Das Imaginäre nach Lacan* pro



S. Kammer – *Das Imaginäre nach Lacan* (foto: M. Sepperer)

zpěvačku, orchestr a živou elektroniku. Jedná se o uměleckou výpověď na aktuální téma zákalu nošení burky v Rakousku. Moderní hudba s divadelními a filmovými prvky dala nahlédnout do nitra evropské a arabské ženy, kterou představovala jedna osoba – zpěvačka **Salome Kammer**. Skladatelka si s tímto dvojakým prvkem pohrávala i hudebně. Text pochází z poezie arabského prostoru z předislámského a raně islámského období, kdy byli básníci i básničky společností váženi a uctíváni. Něco v dnešní době zcela nemyslitelného.

Péter Eötvös patří ke skladatelské špičce. V loňském roce zaznělo na Wien Modern jeho *Halleluja – Oratorium Balbulum*, letos mu byl věnován celý recitál, který sám autor dirigoval. Soubor **Klangforum Wien** provedl jak komorní díla, například velmi zajímavé *Shadows* pro flétnu, klarinet a ansámbl s reprodukty rozmístěnými v sále, tak v druhé půli *Čínskou operu* z roku 1986 – apoteózu na

slavné filmové režiséry a producenty. Opera bez zpěvu, orchestrální, zvuková fantazie v živelných rytmech, akustických efektech a v jakémisi až zviditelněném slyšení.

Jedním z vrcholů první poloviny festivalu bylo bezpochyby provedení mimořádné skladby *Turangalila* Oliviera Messiaena. Koncertu předcházela komentovaná prohlídka v Kunsthistorischem muzeu na téma *Co zaznívá v obrazech* nadšeného a pro věc zapáleného kunsthistorika **Andrease Zimmermanna**. Výtvorné umění starých mistrů zbystřilo smysly, které se tak naplno oddaly hymnu radosti, oslavě věčné transcendentální lásky. Zlatý prostor vídeňského Hudebního spolku se stal chrámem hudby a pozitivních energií všehomíra. Messiaenova hudba je oslavou přírody, jejích krás, svobody lidského ducha, je živoucí a v pravdě krásná. Neuvěřitelné, fantastické rytmy, hýřivé orchestrální barvy a až nebesky krásné messiaenovské harmonie, živočišnost, lyrika i duchovní dimenze zde koexistují v dokonalé harmonii. Z hudby tryská vitalita a pozitivní síla, jež se přenesla díky vynikající interpretaci Rozhlasového orchestru ORF pod taktovkou Cornelia Meistera a obou sólistů **Stevena Osborna** na klavír a **Nathalie Forget** na Martenotovoy vlny i na posluchače,

kterým se po jejím doznění ani nechtělo ze sálu. *Turangalila* je zkrátka pramenem života.

Festival Wien Modern neopomíná ani tak klasické nástroje, jakými jsou varhany. Pod názvem *It's a bird!* zazněly v prostorách ORF RadioKulturhausu skladby pro varhany (**Wolfgang Kogert**) a sólo ženský hlas (**Anna Clare Hauf**) současných sklada-

telů středoevropského okruhu.

Velká očekávání vzbuzovala rakouská premiéra skladby Olgy Neuwirth *Le Encantadas o le aventure nel mare meraviglie* pro šest nástrojových skupin, samplu a živou elektroniku v provedení **Ensemble inter-contemporain** pod vedením **Matthiase Pintschera**. Hudebníci byli v Halle E objektu MuseumsQuartier rozmístěni na šesti pódiích po obvodu sálu, takže se dalo pracovat s různými prostorově akustickými efekty, umocněnými elektronikou. Hudbu střídaly zvuky města – Benátek – zvony, šumění moře, řeč. Záměrně nebyl použit vizuální prvek, aby diváci, sedící ve ztemnělém sále, měli možnost spustit naplno obrazy ve svých hlavách a nechali se unášet na vlnách akustické cesty jedné z nejpozoruhodnějších skladaček své generace. (Pokračování příště.)

Lenka NOTA

PRAHA

Opera 2017

Festival hudobného divadla Opera, ktorý sa od roku 1993 koná v Prahe, vznikol z potreby poukazať na stav domáceho operného diania. Operné bienále, ktoré je obohatením pražského hudobného života, dáva všetkým českým operným súborom možnosť prezentovať sa v hlavnom meste s inscenáciou podľa vlastnej voľby. Od roku 2015, t. j. v posledných dvoch ročníkoch, sa na festivale podieľajú spolu s českými aj slovenské operné scény. Program Opery 2017 (13. 9. – 4. 11.) ponúkol sedemnást' českých a slovenských inscenácií. V našej mozaike prinášame pohľad slovenského kritika Vladimíra Blaha na vybrané české produkcie a pohľad českej kritičky Radmily Hrdinovej na host'ovanie slovenských divadiel.

Dvakrát dramaturgické zaujímavosti

Keďže organizátori festivalu Opera 2017 rozložili jeho program takmer do dvoch mesiacov, pre mimopražského návštevníka bolo problémom navštíviť väčší počet predstavení. Najlákavejšou bola časová blízkosť dvoch zaujímavých titulov: Divadlo J. K. Tyla z Plzne prišlo do Prahy s pomerne čerstvou inscenáciou Cherubiniho *Medey* (4. 10.), Divadlo F. X. Šaldy z Liberca zase s málo uvádzanou Masseneto-ovou *Thaïs* (6. 10.).

Plzenské divadlo treba pochváliť za odvážny dramaturgický výber diela, ktoré sa vo svete, aj vzhľadom na enormné nároky kladené na hlavnú postavu, hráva zriedkavo (na Slovensku ešte nezaznelo). Libreto opery bolo spracované podľa antickej Euripidovej tragédie, s prihliadnutím na jej klasicistickú Corneillovu verziu. Predstaviť hudobného klasicizmu Luigi Cherubini, svojho času veľmi úspešný v Paríži, v ňom už nesmelo koketuje s romantizmom. Hoci nie všetky pasáže diela pôsobia rovnako podnetne, pozornosť si zaslúžia pekná predohra, orchestrálna introdukcia k tretiemu dejstvu (v inscenácii zvýraznená aj ako herecká etuda *Medey*) a part titulnej postavy, vyžadujúci si až nadľudský výkon, v dôsledku čoho dielo miestami pôsobí ako jej veľký monológ.

Celkovo priemernú plzenskú inscenáciu dvíhala do výšin práve kreácia **Kataríny Jordovej**, vládnucej veľkým, farebným materiálom, ktorej expresívny spevákco-herecký prejav inklinoval k démonickosti, akú si vyžaduje vnútorný svár medzi láskou a pomstou. Jej výkon kulminoval v druhej časti večera, a hoci nebol celkom bez nedostatkov (nie vždy dokonalé výšky, občas príliš rozvibrovaný tón), celkový dojem zostal vysoko pozitívny. Svoju áriu korektné predniesla **Jana Foff Tetourová** (Neris), aj kanadský tenorista **Philippe Castagner** (Giasone) spieval solídne, no predsa len hral „druhé husle“. Hlas **Pavla Klečku** (Creonte) pôsobil príliš drsne, u **Vandy Šípovej** (Glaucy) prekážala zastaraná estetika príliš rovného tónu.

Orchester pod taktovkou **Norberta Baxu** pomáhal titulnej predstaviteľke pomerne rýchlymi tempami, no inak úroveň inscenácie príliš neovplyvnil – ani v kladnom, ani v zápornom smere. Pokiaľ ide o jej javiskovú

podobu, lepšou zložkou bola scénografia **Jána Zavorského** s prvkami monumentalitu a posuvnou zadnou stenou. Réžisér **Martin Otava** na ňu najprv premietal fotografie *Medey*, v druhej polovici slúžila najmä ako zrkadlový odraz diania na javisku. Hoci Otava nepatrí k stúpencom „réžisérskeho“ divadla, aj on príbeh časovo posunul. Z Giasoneho urobil dan- dyho v štýle Oscara Wildea, Glaucy sme videli v neglizé a Creonte i *Medea* neustále popíjali ako v réžiách Petra Konwitschného. V konečnom dôsledku zostávalo len počúvať snaživý výkon titulnej predstaviteľky.

Thaïs, s ktorou sa predstavilo Divadlo F. X. Šaldy, je pre české operné publikum málo známym titulom (SND ju uviedlo v roku 1933).



Thaïs (foto: P. Našic)

Liberecký súbor ho premiéroval pred domácim publikom v roku 2016, a to s pomerne kladnými kritickými ohlasmi. Tento dojem sa potvrdil aj v Prahe. Dielo obsahuje veľa peknej, aj keď sem-tam trochu „lacnej“ a na city útočiacej hudby. Niet v ňom známych árií, zato obsahuje slávnú husľovú meditáciu, ktorej melódia sa opätovne vracia v záverečnom duete. Nechýba – pre francúzsku operu tých čias povinný – balet, ktorý vyplňa takmer celý štvrtý obraz diela. Opera spracúva osudy slávnej antickej kurtizány z Alexandrie, no v skutočnosti v nej nejde ani tak o napínavý príbeh, ako skôr o permanentný boj žiadostivého tela a náboženskej duše. Ten sa personi-

fikuje v snahe mnícha Athanaëla prinavrátiť kurtizánu k Bohu a cnostnému životu, pričom ho jej krása nesmierne fyzicky priťahuje.

Aj táto inscenácia sa niesla v duchu aktualizácie, avšak v porovnaní s mnohými inými inscenáciami viac odôvodnenej. Práve použitie súčasných kostýmov umožňovalo chápať dielo aj v opačnom garde: ako konfrontáciu nábožensky založeného „tretieho sveta“ s upadajúcou morálkou európskeho „Západu“. Réžisérka **Linda Keprtová**, na Slovensku známa najmä vďaka výbornej košickej inscenácii *Dialógy karmelitánok*, sa opäť prejavila ako Frischov Don Juan – totiž ako holdujúca „láske ku geometrii“. Na zaujímavom osvetlenej scéne (**Marie Blažková**) malo všetko presne určené miesto, pričom rozhodujúcim prvkom bol súbor truhliel. Tie občas plnili praktickú funkciu (stojan, stôl, posteľ), no väčšinou symbolizovali väzenie duše, v ktorom mnísi a mníšky spolu s Athanaëlom demonštrovali svoju vieru či pochybnosti, vláčiac ich so sebou ako bremeno vlastného údely. Ďalším účinným symbolom boli luxusné sady topánok, z ktorých jeden pár réžia v závere použila ako znak premrhannej telesnej túžby. Oproti matnému (aj hudobne monotónnejšiemu) prostrediu kláštora bol svet *Thaïs* farebný, eroticky dráždivý (no s mierou) a plný radosti z pozemských hodnôt (možno klamlivej, možno aj ozajstnej). Vydarené pôso-

bila i veľká baletná scéna, vrátane paródie svätuškárov (choreografia **Marika Hanousková**). Hoci inscenácia nedáva jednoznačnú odpoveď na to, na čej strane bola pravda, predsa akoby pritakávala normálnemu životu, aj s jeho spor- nou morálkou.

Vysoko treba oceniť výkon dirigenta **Martina Doubravského**, pod ktorého vedením hral orchester plasticky, citovo zainteresovane a, pokiaľ to šlo, vyhýbajúc sa lacným efektom. Len známe husľové sólo mohlo zaznieť trochu výraznejšie. Spoločne spievali zbory naštudované **Tvrtkom Karlovičom**. V titulnej úlohe sa herecky i spevácky zaskvela **Livia Obruč- ník Vénosová** s nádhernými pianissimami

→ a dramatickou vysokou polohou, pri ktorej jej došli sily až v samotnom závere. **Csaba Kotlár** (Athanaël) síce nevlastní barytón mimoriadnej farebnej krásy, ale výrazový spev mu výborne sedel a plne sa vžil do interpretovaného komplikovaného hrdinu. **Dušan Růžička** (Nicias) zaujal niekoľkými svietivými vysokými tónmi, no jeho zástoj v diele, podobne ako ostatných postáv, bol obmedzený. Predstavenie ako celok zanechalo výborný dojem.

Vladimír BLAHO

Slovenská opera je pro festivalové bienále přínosem

Za slovenskou stranu se festivalu Opera 2017 účastnila Opera Slovenského národního divadla inscenací Pucciniho *Triptychu*, Štátna opera Banská Bystrica Cikkerovým *Juro Jánošíkem* a Štátna divadlo Košice Händelovou *Alcinou*. Ve srovnání s předchozím ročníkem, kdy bratislavská opera uvedla Pucciniho *Bohému*, banskobystrický soubor Čajkovského *Evžena Oněgina* a jen košický soubor Poulencovy *Dialogy karmelitek*, byl zřetelný posun k odvážnějšímu repertoáru, alespoň z pohledu pražského diváka, pro něhož všechny tři letos uvedené opery nejsou běžné. Stejný rys ale provázal celý letošní festival, na němž se hrály i v České republice natolik ojedinělé tituly jako Cherubiniho *Medea*, Massenetova *Thaïs* či Rossiniho *Hrabě Ory*.

Velké očekávání provázelo především uvedení Pucciniho *Triptychu*. Domácí publikum mělo sice možnost vidět *Triptych* v úplnosti již v letech 1996–1998, v nastudování pražského Národního divadla, ale od derniéry této inscenace uplynulo už téměř desetiletí. Navíc, Opera SND má u pražského publika velké renomé a o její hostování je vždy velký zájem. Inscenace *Triptychu* naplnila představy festivalového publika především svou výtvarnou úhledností a nespornou úrovní hudebního a pěveckého nastudování. Není divu, že se ocitla velmi vysoko v diváckém hlasování o nejlepší festivalovou inscenaci, jen o pár hlasů za nakonec vítězným ostravským *Hamletem*.

Při kritičtějším pohledu však nelze přehlédnout, že pokus režiséra **Romana Poláka** o tematické sklenutí všech tří, žánrově i výrazově velmi rozdílných oper zůstal u poměrně povrchního implantování motivu dítěte, jež v prvních dvou operách působí značně bezradně a povrchně, ne-li přímo emocionálně podbízivě, přičemž v závěru *Sestry Angeliky* režisér postavu dítěte nedokázal využít k vskutku jevištění funkčnímu a autorem zamýšlenému finále. A ani přehození sklada-temem plánovaného pořadí oper tím nikterak přesvědčivě nezdůvodnil. Nejlépe vyšel **Gianni Schicchi**, v němž režisér rozehrál vtipnou a živou grotesku, opřenou o kvalitní pěvecko-hercké výkony.

V kontextu festivalových představení nutno ocenit hudební nastudování šéfdirigenta Opery SND **Rastislava Štúra**, který výborně tlumočil výrazové kontrasty jednotlivých částí a vystavěl celek s gradací do jiskřivého furiosa

Gianniho Schicchiho. Z hlediska sólistických výkonů se do historie festivalu zapíše určitě **Gustáv Beláček** jako vynikající Schicchi, **Jitka Sapara-Fischerová** jako dominantní Kněžna v *Sestře Angelice* i **Miroslav Dvorský** a **Sergej Tolstov** jako Luigi a Michele v *Plášti*. Giorgettě **Adriany Kohútkové** v téže opeře scházelo k dokonalosti jen o stupeň více veristicky živočišného dramatismu v hlase i pěvecko-herckém uchopení postavy.

Poměrně malý zájem diváků provázal uvedení Cikkerova *Juro Jánošíka*, ačkoli tuto operu měl v současné divácké generaci možnost zhlédnout jen málokdo. Snad je to důkaz narůstající mezery mezi českou a slovenskou kulturou pětadvacet let po rozdělení obou dříve společných zemí. Na Cikkerovu operu tak našla cestu především starší generace, pro níž je postava Jánošíka součástí donedávna společně sdíleného mýtu, anebo operní znalci a zájemci o dílo Jána Cikera. Tuto část publika uspokojila kvalitní hudební podoba díla v provedení dirigenta **Mariána Vacha**, jemuž Cikkerova partitura zněla téměř s beethovenskou symfoničností, dramatickým patosem i citlivě uchopenými folklorními názvuky. Naproti tomu, režie Romana Poláka oscilující mezi popisným realismem a snahou o aktualizaci posun přinesla ve výsledku jen zmátkané, hudební řeči díla se vzpírající a v důsledku až parodické vyznění. Obrazy cifrujících horních chlapců-teroristů



Gianni Schicchi (foto: A. Sládek)

s plastovými pistolemi v rukou či Jánošíkova soudu evokujícího politické procesy padesátých let k přesvědčivému výsledku rozhodně nevedly. A tenorista **Michel Hýroš** se do paměti festivalových diváků zapsal rozhodně víc jako lyrický Lenský banskobystrického *Oněgina* předchozího ročníku než jako hrdinský *Juro Jánošík*, jenž jeho hlasu příliš nesedí. Lepší dojem zanechal basista **Ján Galla** v roli Jánošíkova otce.

Z festivalových slovenských inscenací byla v několika ohledech nejpозорuhodnější košická *Alcina*. **Markovi Štrynclovi** připadl nelehký úkol přivést orchestr v dobrém slova smyslu oblastního divadla, který nemá s barokní ope-

rou velké zkušenosti a střídá repertoár stylově velmi rozličný, k nastudování, jež by obstálo v konkurenci dnes běžných a „trendy“ dobových či autentických interpretací. Nutno říci, že ho zvládl na vysoké úrovni, orchestr zněl v krásně sjednoceném zvuku s patřičnými výrazovými kontrasty. Přesto zřejmě tato cesta není do budoucna perspektivní a spíše lze uvažovat o spolupráci s tělesy, jež se na tuto hudbu specializují, jako v případě bratislavské *Arsildy*.

Na vysoké pěvecké úrovni byly i výkony sólistů: **Michaela Várady** jako Alcina a **Mariana Hochelová** jako Morgana předvedly vynikající kreace, ale platí to i obsazení menších rolí, například **Markéty Cukrové** v roli Bradamanta. Režisérka **Linda Keprtová** nalezla v *Alcině* svět posedlý erotikou a tělesností, v němž se stírají rozdíly mezi pohlavími; všichni milují, ale zdá se, že nikdo toho správného. Keprtová pracuje se symbolickým náznakem, bohužel, tentokrát nikoli tak precizně, jako u ní bývá zvykem. Ponor do šerosvitu spolu s černo-stříbrnými, uniformními a nepříliš slušivými kostýmy a zpomaleným, jednotvárným tempem udávaným principem barokních árií udolávaly pozornost publika, takže z inscenace zůstaly jen jednotlivé střípky situací a dojmů, jako třeba obraz Alciny, v závěru zbavené všech atributů žádoucího ženství. I tak ale košická *Alcina* patří k tomu lepšímu, co Opera 2017 přinesla.

I když si letos slovenské soubory neodvezly žádnou z festivalových cen, jejich účast potvrdila, že si drží slušnou úroveň a stále neoddelitelně patří do celku česko-slovenské operní scény. A to jak uměleckým tendencemi, propojením uměleckých osobností, tak i společně sdílenými problémy, od finančních až po provozní, jak potvrdilo i společné Operní rokování, které se konalo předposlední festivalovou nedělí za účasti ředitelů, uměleckých šéfů, dirigentů a režisérů v pražském Národním muzeu. Po dvou společných ročnících lze tedy konstatovat, že slovenská opera je pro festivalové bienále přínosem a inspirací.

Radmila HRDINOVÁ

DÜSSELDORF

Delírium v troch minútach

Režiséra Stefana Herheima pozná publikum ako spriadača asociácií. Napríklad inscenáciu Parsifala v Bayreute rozohral na viacerých úrovniach. Spracovával v nich psychológiu postáv, skladateľa, jeho rodiny, ale tiež inscenačnú tradíciu a politické dejiny diela i festivalu samotného. Výsledkom Herheimovej javiskovej narácie Parsifala nebolo predimenzované a odtiažené divadlo, lež dramaturgicky premyslený a detailne naskúšaný Gesamtkunstwerk s obrovským obrazovým aj intelektuálnym nábojom. V düsseldorfskej Opere na Rýne sa publiku opäť prihovril inteligentným dramaturgickým konceptom a minuciózne vystavanou, partitúru rešpektujúcou choreografiou, tentoraz Bergovho Wozzecka.

Odsúdenec v červenom overale leží s rozpaženými rukami priviazaný na priční. Zúfalo sa skrúca, je nepokojný, márne sa snaží vyliecť z pút. Jeho bojzlivý a utrpený pohľad smeruje podchvíľou k automatickému pultu s mechanizmom troch smrtiacich injekcií. V miestnosti za sklom sa zhromaždili svedkovia. Sklučujúce ticho v divadle prerušujú len vzlyky odsúdeného. Krátko pred celou hodinou zdvihne väzenský strážnik v cele smrti telefón, aby sa presvedčil, či odsúdenec nedostal milosť. Položí a vymení si pohľad s ďalším zariadencom, ktorý odomkne injekčný mechanizmus. Piesty so sedatívami začnú pomaly klesať nadol. Prvé dve injekcie odsúdeného omámili. Čas sa zastavil, svetlo v sále zhaslo, hudba začala hrať.

Po tom, čo zavraždí Marie, zomrie Bergov Wozzeck vlastne nešťastnou náhodou. Pri zmývaní jej krvi zo svojich šiat sa utopí v jazere. Jeho historický predobraz, Johann Christian Woyzeck, bol odsúdený na smrť v súdnom procese. Woyzeckova poprava, tak ako ju opísal aj Georg Büchner v rovnomennej sociálno-kritickej dráme, ktorá po svojom uvedení okamžite inšpirovala Albana Berga, sa stala pre režiséra **Stefana Herheima** iniciálnou asociáciou, okolo ktorej vystaval skelet svojej geniálne pochmúrnej, ale aj surovej inscenácie.

Medzi úvodnými tónmi predstavenia a poslednými taktmi orchestrálneho epilógu, počas ktorého klesne aj piest poslednej – smrtiacej – injekcie, uplynie v realite zhruba hodina a trištvrte, podľa hodín v cele však len niečo okolo troch minút. V trojminútovom predsmrtnom delíriu prebehne Wozzeckovi pred očami celý jeho život ako pochmúrna fraška a skurilné hyperrealistické divadlo. Diani na scéne sa čiastočne prizera z prične, inokedy sa stáva jeho súčasťou. Realita sa zmiešava s víziami, konkrétny priestor sa pomocou videoprojekcií premieňa na emocionálnu scenériu Wozzeckovho delíria. Scénografia **Christofa Hetzera** – jednotné miesto cely smrti – je ako celok jednoduchá, v detailoch však zároveň geniálna.

Základnou otázkou inscenácie Stefana Herheima je problematika miery Wozzeckovej viny. Svoju Marie, ktorej nevera je motivovaná viac sociálnou mizériou než jej pokleslým charakterom, Wozzeck chladnokrvne zavraždil a hodil do jazera. Do akej

miery je však za morálne poklesky jedincov zodpovedná spoločnosť? Vždy, keď sa Wozzeck sťažuje a spieva „*my úbohí ľudia*“, rozsvetuje sa svetlo v sále. Podobne ako Peter Konwitschny, aj Stefan Herheim obracia reflektory z javiska do hľadiska, aby vtiahol publikum do diania ako nemý chór vytvorený z príze-



rajúcej sa, mlčiacej, no morálku kreujúcej väčšiny. Takto vystavaný koncept si, samozrejme, vyžaduje brilantný ansámbl, ktorý bezpodmienečne verí režisérovi a jeho inscenačnému tímu. Protagonisti rozohrali Herheimov koncept v hereckej vášni, ktorá dodala poetike obrazov mimoriadne napätie. Na divákov pôsobila ako hurikán a svojím napätím vsávala do seba celú ich pozornosť.

Portrét Marie vykreslil Herheim neobyčajne plasticky. Jej radodajnosť nie je motivovaná iba nymfomanskou nerefektovanou žiadzou. Modlitba k Márii Magdaléne – skutok pokánia za aféru s mačistickým Tambourmajorom – je nielen rozpoznaním vlastného morálneho pochybenia, ale zároveň vrúcny význam lásky k Wozzeckovi. Rozpoltenosť Marie korešponduje s Wozzeckovou schizofrenickou povahou a dvojitém životom, ktorý môže len sotva harmonizovať s Mariiným konceptom života a lásky. Aj Marie má na sebe väzenský mundaúr, v tom istom červenom tóne ako Wozzeck. Obaja sú väzňami agonizujúcej sociálnej situácie. Ich nezdravý vzťah inscenuje Herheim neobyčajne silnými a tragickými obrazmi. Jedným z nich je uspávanka, ktorú Marie spieva svojmu imaginárnemu synčekovi, predstavujúci si, ako ho drží v náručí.

Bo Skovhus sa v ostatnom čase ukázal ako skutočne skvelý predstaviteľ charakterových rol. Naposledy exceloval ako Lear v rovnomennej opere Ariberta Reimanna v parížskej opere. Svojho prvého Wozzecka stvárnil pred deväťnástimi rokmi v Konwitschného hamburskej inscenácii pod taktovkou Inga Metzmachera. Aj v Düsseldorfe vložil do partu intenzitu i odanost, ktorými pôsobivo rozohral vnútorný svet tragickej postavy. Žiadne gesto ani mimika nepôsobili náhodne, podobne ako plastické nuansy jeho barytónu s kultivovaným pianom. V postave Marie debutujúca **Camilla Nylund** si mohla s prehľadom dovoliť i belcanto (monológ, modlitba). Jej soprán, ktorý pôsobí aj vo výškach dostatočne plne a zaokrúhlene, zaznel v Bergovi tak, ako ho poznáme zo speváckiných straussovských a wagnerovských kreácií. V expresionistickom Sprechgesangu ponúkla táto fínska sopranistka dokonca i kriľavo ordinárne tóny, ktoré vyplavila energia

emocionálne rozvrásnenej postavy. Aj vedľajšie postavy vynikajú silným režijným rukopisom. Veliteľa a Doktora inscenuje Herheim ako rozšklabené bábky. Zhrbeného Veliteľa kreuje **Matthias Klink** s ohurujúcou intenzitou hereckej i spevovej

tam, kde iní vyludzuju už len škrekľavé zvuky, on zostáva verný kultúre spevu. Pseudofilozofickú dišputu s Doktorom (hlbokým basom hromžiaci **Sami Luttinen**) vedú s anjelskými krídlami, sediac na hornej hrane scénického portálu. Obzvlášť frapantne vykreslil Herheim postavu Blázna. **Florian Simson** v nej vystúpi najprv ako nemý väzenský kňaz, z ktorého sa neskôr vyklúje diabol v topánkach na opätkoch a v podväzkoch.

Na fascinujúcom divadelnom večeri sa podpísali i **Düsseldorfskí symfonici** pod vedením ich šéfdirigenta **Axela Kobera**. Stiesňujúci výraz Bergovej hudby sprostredkoval orchestr s rovnakou nástojčivosťou ako Herheimove javiskové obrazy. A to aj napriek problematickej akustike divadla a žalostnému nezáujmu zo strany publika.

Robert BAYER

Alban Berg: Wozzeck
Dirigent: Axel Kober
Scéna a kostýmy: Christof Hetzer
Svetlá: Andreas Hofer
Video: fettFilm
Réžia: Stefan Herheim
Premiéra v Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf
20. 10., navštívené predstavenie 27. 10.

VIEDENĚ

Morálku si chudí nemohou dovolit

V titulu uvedený citát z Büchnerovy předlohy k opeře *Wozzeck* Albana Berga částečně vystihuje podstatu celého díla: osudem předurčení nebožáci, chudáci, vyždědenci společnosti si morálku nemohou dovolit. K citátu se nabízí dovětek: ti šťastnější, ve smyslu hmotného zajištění, si ji sice dovolit mohou, ale často je jim ukradená a zneužívají své mocenské pozice.

Wozzeck není žádným romantickým dílem s pozitivním koncem. Je mrazivou studií lidské společnosti. Fakt, že předloha vznikla na počátku 19. století, o sto let později byla zhudebněna, my ji po dalších sto letech stále inscenujeme a stále je aktuální a působivá, dokládá, jak geniální dílo Büchner napsal. A především, nakolik se lidská povaha změní, respektive, nakolik zůstává stejná.

ni důležitější čistý a opravdový cit, kterého nicméně ani ona ani *Wozzeck* nejsou schopni, nebo vítězí touha po lepším, zajištěnějším životě? Dítě je brzdou v jejím rozletu, nemá k němu skutečný vztah, nedokáže se najít jako matka, protože se dosud nenašla jako žena. Opera nemá obvyklou předehru, diváci jsou okamžitě vtaženi do děje, který nedá vydechnout až k samému tragickému konci.



F. Boesch (*Wozzeck*) (foto: W. Kmetitsch)

Alban Berg dokončil *Wozzecka*, jednu z nejvýznamnějších a nejmodernějších oper 20. století, v roce 1920. Libreto sepsal sám na základě stejnojmenného nedokončeného dramatu Georga Büchnera z roku 1836–1837. Fragmentální podoba předlohy dala Bergovi dostatek svobody a prostoru, aby z ní vytvořil funkční a dramatický text. Studie lidské společnosti, ve které není místo pro city, je dodnes naléhavá a aktuální. Pýcha, ješitnost, moc a její zneužití (jak ve fyzické, tak v psychické rovině), šikana a ponižování jsou bohužel stálou součástí našich životů. Pozadí mechanického, stupidního a bezcitného vojenského světa je pouhou personifikací, zvýrazněním určitých rysů tzv. normální společnosti, světa, ve kterém žijeme. Ústřední postava *Wozzeck* je jen jakýmsi robotem plnícím příkazy, pokusným králíkem. Přivydělává si poslušou kapitánovi a doktorovi: svou roli muže zredukoval na živitele rodiny i za cenu dalšího ponižování. To je jeho svět, jeho smysl života. Sám příliš citu neukazuje, a to ani ve scéně setkání s vlastním dítětem. Co se skutečně děje v jeho hlavě, v jeho srdci, to nevíme. Miluje Marii? Dokáže k ní najít cestu, když sám zažil tolik ponižení a nelidského zacházení? Miluje Marie *Wozzecka*? Je pro

Scéna *Gideona Daveye* na jevišti Theater an der Wien je jednoduše a funkčně řešena skrze závěsy, které podle potřeby oddělují, zvětšují nebo zmenšují prostor. Závěsy i kostýmy jsou v barvě vojenských maskáčů. Režie **Roberta Carsena** jde k jádru výpovědi, je strohá a výstižná. Např. na začátku scény u doktora sedí *Wozzeck* na záchodové židli (žádá k publiku) a koná svou potřebu. Do toho mu doktor vysvětluje důležitost výzkumu, který na něm provádí, a peskuje ho zato, že močil na veřejném prostranství. Chce se výzkumem proslavit, podobně jako jiní sadističtí lékaři, jež na člověka pohlíží jako na pokusné zvíře. Jeho postoj dokládá v ordinaci ležící nahá postava na pitevním stole, zbavená jakékoliv důstojnosti – nestojí ani za to, aby byla přikryta. Doktor i nadřízený kapitán na *Wozzecka* pohlíží jako na blázna. Otázkou zůstává, zda oni dva nejsou většími bláznovými a pomatenci než nebožák *Wozzeck*, který je na rozdíl od nich přeci jen obdařen určitým citem a zdravým rozumem. Pro dokreslení různých pohledů na bláznovství se v opeře krátce zjeví postava tzv. blázna, vyždědence společnosti, který ale jediný cítí krev, neštěstí, zkázu, vidí, co jednání postav přinese. Dalším z pěkných režijních nápadů je scéna, kdy Tambourmajor svádí Marii, znáso-

benou dalšími ženami a vojáky, pohybujícími se stejně jako hlavní postavy: není rozdíl mezi důstojníkem a nějakou ženou, vzorce chování jsou stejné pro všechny. Ženy jsou tu pro potěchu vojákům, současně je to jejich jediná možnost výdělku.

Konec opery je šokující již v partituře a stejně šokujícím způsobem jej zinscenoval i Robert Carsen. Parta dětí oznamuje *Wozzeckovu* synovi, že je jeho matka mrtvá a běží se na ni zvědavě podívat. Chlapec nic nechápe, sebere pušku, posadí se na ni jako na koníka a propěvuje si. Osud jeho rodičů v něm pokračuje dál, aniž by si to v tuto chvíli uvědomoval. Přestože je opera velmi subjektivní a emocionální, Alban Berg se vyhýbá jakémukoliv sentimentu. Jeho hudba je divadelní, moderními prostředky dokresluje až groteskní charakterystiky postav. Atonalita tu slouží jako řeč, tonalita k podtržení či zvýraznění určitých efektů. Proto se nebrání použít pochod, valčík, ländler nebo hospodskou hudbu. Sprechgesang a rytmická deklamace jsou dalšími, na tehdejší dobu novými výrazovými prostředky. Právě ve spojení a propojení všech těchto prvků spočívá Bergova genialita a mimořádnost tohoto kusu. Hudba i text jsou intenzivní, nic není navíc, nic nepřechází. Dramatické i hudební uchopení opery má rozměr antické tragédie, nicméně bez očišťující katarze. Ta je už na publiku samém, jak si dílo přebere a co s ním udělá.

Vynikající, dynamické nastudování **Vídeňských symfonií** v čele s **Leo Hussainem** pracovalo s komorní úpravou Eberharda Klokeho, který v původní Bergově partituře nezměnil jedinou notu, došlo jen k jejímu zeštíhlení. Part *Wozzecka* jako by byl ušit na tělo **Floriana Boesche**. Je typem pěvce, který se nespokojí jen s dobře odzpívanou rolí, ale který se do ní ponoří v celém jejím hereckém a výrazovém obsahu. Skvělou partnerkou v postavě zoufalé a ubité Marie mu byla **Lise Lindstrom**. V roli Tambourmajora vystoupil poprvé na prknech Divadla na Vídeňce **Aleš Briscein**. Tupého, uřvaného Hauptmanna si s chutí zazpíval **John Daszak**, podobně jako **Stefan Cerný** roli Doktora. Skvělý a věrohodný byl i „Stammgast“ Divadla na Vídeňce, **Sbor Arnolda Schöberga** pod vedením **Erwina Ortnera**. Inscenace vznikla ve spolupráci s Nadací Albana Berga. Její součástí je i výstava v divadelním muzeu Divadla na Vídeňce, připravena Dr. Danielelem Enderem z Nadace Albana Berga, představující originální exponáty, které dokumentují vznik a úspěšná provedení této opery. *Wozzeck* na prknech Theater an der Wien v režii Roberta Carsena k nim beze sporu patří.

Lenka NOTA

Alban Berg: *Wozzeck*
 Dirigent: Leo Hussain
 Scéna a kostýmy: Gideon Davey
 Réžia: Robert Carsen
 Premiéra v Theater an der Wien 15. 10.,
 navštívené predstavenie 19. 10.

LILLE

Pohl'ad do zrkadla

Opery Alexandra von Zemlinského sa objavujú v repertoári operných domov veľmi sporadicky. Nachádzajú sa v tieni diel Richarda Straussa, ale aj Arnolda Schönberga, Albana Berga či talianskych veristov, a nie sú štandardne pokladané za súčasť opernej klenotnice. Progresívna dramaturgia sa k nim však príležitostne vracia, pretože cenne dokresľujú zaujímavú opernú scénu prvej polovice 20. storočia. Najnovším počinom je inscenácia jednoaktovky *Der Zwerg* vo francúzskej Opéra de Lille.

Der Zwerg (Trpaslík, uvádza sa aj pod názvom *Infantkinenarodeniny*) je zhudobnením známej rozprávky Oscara Wilda *The Birthday of the Infanta*. Tento námet spracovali tiež Franz Schreker (opera *Das Spielwerk und die Prinzessin*) a Bernhard Sekles (balet *Der Zwerg und die Infantin*). Zemlinského opera mala premiéru v roku 1922 v Kolíne nad Rýnom, o rok neskôr ju uviedli vo Viedni a v roku 1926 v pražskom Novom nemeckom divadle (dnešná Štátna opera), kde skladateľ pôsobil (1911–1927). Hoci boli všetky uvedenia vo svojej dobe mimoriadne úspešné, neskôr záujem o dielo opadol. U nás bol zo Zemlinského opernej tvorby uvedený iba *Kriedový kruh* (SND 1934, dirigent Karel Nedbal, réžia Viktor Šulc).

Der Zwerg je príbehom bezmenného trpaslíka, ktorý svojím tancom na narodeninách španielskej infantky rozveselí celý dvor a zamiluje sa do nej. Keď po prvýkrát v živote uvidí v zrkadle svoje znetvorenie, pukne mu srdce a umrie. Majstrovská Zemlinského opera je staromilsky poctivá, bez hypertrofie avantgardnosti, nepomáha si hraním sa na novátorstvo. Zrozumiteľnosť hudby a priehľadnosť partitúry nedovolia ani na okamih stratit pozoruhodnú dramatickú niť. V presile výraznejších veristických a expresionistických diel svojej doby však vo svojej introvertnosti časom trochu zanikla.

Tvorcovia v Opéra de Lille siahli po adaptácii diela od nemeckého skladateľa Jana-Benjamína Homolka z roku 2014, upravujúcu orchestrálny part pre 18 sólových nástrojov. Inštrumentácia trochu pripomína Straussovu *Ariadnu na Naxe*. Réžisérom a scénografom novej inscenácie bol francúzsky tvorca **Daniel Jeanneteau**, ktorý sa zväčša venuje činohre.

Vizuálny koncept postavil na tmavom horizonte a širokom podsvietenom bielom ráme (delikátne svetlá **Marie-Christine Soma**), ktorý lemuje portál divadla a v ktorom sa odohráva gro predstavenia. Striedme kostýmy **Olgy Karpinskej** striktno oddeľujú svet šlach-



Der Zwerg (foto: F. Iovino)

tickej spoločnosti oblečenej v bielom od služobníctva v čiernom. Medzi nich ako zjavenie prichádza narodeninový „darček“ pre infantku – trpaslík. Réžisér ho však, na rozdiel od predlohy, nepodal ako znetvoreného gnóma, lež ako nižšieho mladého človeka, ktorého výzor nesie atribúty imigranta a nízkej sociálnej skupiny. V tom spočíva jeho tragédia: ocitol sa v spoločnosti, do ktorej nemá šancu nikdy patriť. Infantka sa s ním zabáva, vezme ho do tanca, flirtuje s ním a ako „dôkaz svojej lásky“ mu venuje bielu ružu. Jej komorná, vidiac naivného zamilovaného trpaslíka, sa ho snaží varovať a poradí mu, aby sa pozrel do zrkadla. Z tmavého horizontu sa k svietiacemu rámu pomaly priblíži obrovská zrkadlová plocha

a zobrazí sa v nej celé hľadisko divadla. Trpaslík si s hrôzou uvedomí kontrast svojho výzoru a postavenia s leskom vyššej spoločnosti. Ešte sa zúfalo pokúsi vyznať infantke lásku, no tá sa mu vysmeje a on od žiaľu umiera. Mladá princezná sa s ľahostajným konštatovaním, že sa hračka pokazila, odchádza ďalej zabávať.

Silná režijná koncepcia dostala adekvátne silné obsadenie, ktorému v mimoriadne náročnom, vysoko položenom tenorovom titulnom parte dominoval spevácky i herecky strhujúci **Mathias Vidal**. Lyrickým podaním infantky Donny Clary mu zdatne sekundovala sopranistka **Jennifer Courcier**. Kvarteto sólových postáv kvalitne dopĺňali mezosopranistka **Julie Robard-Gendre** (komorná

Ghita) a barytonista **Christian Helmer** (majordómus Don Estoban). Rovnocenným partnerom bol tiež komorný ženský zbor Opery v Lille. Orchesterálny **Ensemble Ictus** pod vedením špecialistu na hudbu 20. storočia, dirigenta **Francka Ollu**, podal virtuózný výkon, hral s nasadením, príkladnou presnosťou a v omamnej farebnosti.

Arnold Schönberg o Zemlinskom v roku 1949 napísal: „Vždy som pevne veril tomu, že to bol veľký skladateľ a verím doteraz. Možno, že jeho čas príde skôr, než si ľudia myslia.“ Zemlinského čas prichádza pomaly, ale isto. Opera v Lille k tomu aktuálne prispela skvelou inscenáciou.

Jozef ČERVENKA

Alexander Zemlinsky: *Der Zwerg*
Adaptácia pre komorný orchester: Jan-Benjamin Homolka
Dirigent: Franck Ollu
Kostýmy: Olga Karpinsky
Scéna a réžia: Daniel Jeanneteau
Premiéra v Opéra de Lille, 16. 11.

PRAHA

Slavnostní provedení opery Don Giovanni

U príležitosti 230. výročí svetovej premiéry opery *Don Giovanni*, ktorou **Wolfgang Amadeus Mozart** složil pro Prahu a dirigoval 29. 10. 1787 v tehdejším Nosticovom divadle, se v české metropoli uskutočnil unikátny projekt, ktorý inicioval krátke po svém pražskom koncerte pred Vánoci 2012 **Plácido Domingo**. Svätoznámy певец a dirigent si pral oslaviť „operu všetkých oper“ historickou pripomínkou v divadle, ktoré je prochnuto geniem loci, v němž Mozart působil.

Dlouhodobé přípravy, do nichž se **Plácido Domingo** intenzivně zapojil ve spolupráci s Národním divadlem a spolkem Domingo –

Mozart – Prague, vyvrcholily 27. a 29. 10. ve Stavovském divadle slavnostním provedením opery *Don Giovanni* pod maistrovou taktov-

kou. Než šestasedmdesátiletý umělec dirigoval operu v Praze, zazněla pod jeho taktovkou i ve Washingtonské národní opeře a v Metropolitanu New York.

V původních plánech oslav ve Stavovském divadle bylo nejdříve koncertní provedení, ale postupně se organizátoři rozhodli pro honosnější událost: obnovit pro dvě mimořádná představení legendární inscenaci režiséra **Václava Kašíka** a scénografa **Josefa Svobody** z roku 1969, jež zrcadlila hlediště divadla a hloubku scény prodloužila výhledy do krajiny. Od roku 2006 byla uváděna ve skvostných dobových kostýmech držitele Oscara **Theodora Pištěka**. Koncepční obnovu úspěšně

→ zrealizovali režisér **Jiří Nekvasil** a scénograf **Daniel Dvořák**.

Dramma giocoso o dvou jednáních dirigoval Domingo střídavě s taktovkou nebo jen gesty, s velkým citem pro Mozartovu hudbu. **Orchestr Národního divadla**, hrající na zvýšeném orchestřišti, podal krásny dramatický výkon plný barev. V obsazení účinkovali i vítězové soutěže Operalia. Večer pěvecky i herecky dominovali italský barytonista **Simone Alberghini** (Don Giovanni) a sopranistka **Kateřina Kněžíková** (Donna Elvira). Geniální dílo obdařili vysoce kvalitní hlasovou technikou, vášní i komikou. Drama, ve stylizaci zpestřené vtipnou nadsázkou,

s grácií rozehráli moldavská sopranistka **Irina Lungu** (Donna Anna) a výborný ruský tenorista **Dmitry Korchak** (Don Ottavio), úctyhodné výkony předvedli rumunský basista **Adrian Sâmpetean** (Leporello), ruská sopranistka **Julia Novikova** (Zerlina), barytonista **Jiří Brückler** (Masetto) a basista **Jan Štáva** (Komtur). Vyprodané hlediště ocenilo večer dlouhými ovacemi ve stoje. Přínosem bylo rovněž rozhodnutí vedení Pražské konzervatoře, které po dobu konání obou představení exkluzivně zapůjčilo originál partitury s Mozartovými poznámkami k vystavení ve speciálně střežené vitrině ve Stavovském divadle.

Historické provedení díla 29. 10., jež bylo hudební a společenskou událostí, bylo přímo přenášeno do provozní budovy ND, kde mohli návštěvníci zdarma sledovat představení na velkoplošné projekci. Inscenaci zaznamenala Česká televize, která připravuje dokument významného českého režiséra Martina Kubaly. O pobytu Plácida Dominga v Praze v kontextu s naší evropskou kulturní metropolí a Mozartovou tvorbou vzniká také koprodukční dokumentární film světového režiséra Briana Large. O snímek již projevil zájem evropská televizní kulturní stanice Arte.

Markéta JÚZOVÁ

BRNO

Kňazná bláznov

Je to náhoda, že českou operu o české spisovatelce Božene Němcovej, narodej vo Viedni 4. 2. 1820, skomponovala česká skladateľka Lenka Nota žijúca vo Viedni? Premiéra polyštýľového diela *Jsem Kňazná bláznů*, ktorá sa odohrála v Mozartovej sále Reduty, obohatila dianie na brnianskej hudobno-divadelnej scéne.

Komorná opera *Jsem Kňazná bláznů* sa rodila veľa rokov. A nebol to jednoduchý zrod. Tak libretistka – významná česká dokumentaristka **Olga Sommerová**, ktorá sa téme Boženy Němcovej v minulosti venovala –, ako aj autorka hudby **Lenka Nota** boli svorne zaujaté zložitým osudom českej intelektuálky a literátky 19. storočia, rovesníčky mnohých národovcov tej doby. Na začiatku sa autorky museli vysporiadať s neobvyklým žánrom diela stojaceho

mohla byť aj rozhlasová opera (o. i. by sme viac rozumeli textu). Takže, čo to je?

Po zhliadnutí diela som si chcela ujasniť, do akej hudobno-polyštýľovej koláže sa skladateľka pustila a prečo. Na jednej strane ju limitovalo libreto: zmes textov dialogických, publicistických, básnických (Jaroslav Seifert, František Pavlíček), ale tiež dobových dokumentov z korešpondencie Boženy Němcovej či z policajných záznamov. Na druhej strane ako-

rozpor Boženy Němcovej, českej priekopníčky ženskej emancipácie hľadajúcej priestor pre svoje literárne ambície, má v jej opere niekoľko silných dramatických miest. V brnianskej inscenácii ich podporila tak hudobná, ako aj scénická zložka, vynikajúco stvárnená hlavnými predstaviteľmi (slovenská mezzosopranistka **Jarmila Balážová** ako Božena, **Lukáš Rieger** ako Josef Němec). Poslucháč je konfrontovaný s polyžánrovou kolážou, ktorú zahusťuje motorický rytmus v orchestrálnom pletive, často v úzkom intervalovom ambite, čo priliehavo zvýraznila dirigentka **Gabriela Tardonová**.

Hudobnú reč minimal music použila skladateľka ako inštrumentálne médium pre rôzne kombinácie orchestrálnej, spievanej (sólovej aj ansámbovej) a hovorenej akcie. Polyštýľovosť sa prejavila vo viacerých prvkoch, ktoré oživilí dej opery výpožičkami z českej tanečnej polkovej tradície pripomínajúcej Bedřicha Smetanu, ale tiež z ragtimu. Kontrast českej národnej klavírnej hudby 19. storočia a stylizácie orchestrálnej minimal music tvoril základný prvok hudobného napätia, ktorým skladateľka riešila hudobné čísla jednotlivých postáv. Také boli viaceré árie Boženy Němcovej, príznačne oblečenej v krinolíne z 19. storočia a pohybujucej sa v kuchyni z 20. storočia, aj jej duetá a tercetá s deťmi, milencami, historikmi, hosťami či uduvačmi. Hudobný tok prerušovali excentrické hovorené výstupy jej manžela Josefa Němca. Paletu pestrých čísiel sprevádzal raz výborne zohratý orchester **Ensemble Opera Diversa**, inokedy len klavír. Doku-opera *Jsem Kňazná bláznů* je prvým dielom dramaturgického cyklu *Žena v hlavnej úlohe*. Avšak pri istom skrátení a usporiadaní do suietovej verzie si viem túto kompozíciu predstaviť tiež ako ideálny opus na koncertné prevedenie na festivale súčasnej hudby. Božena Němcová sa venovala aj zbieraniu slovenských rozprávok, takže operná spomienka na autorku *Babičky* by sa mohla dotknúť i slovenského poslucháča.

Melánia PUŠKÁŠOVÁ



K. Belcredi, L. Nota, O. Sommerová, J. Balážová (foto: V. Kobza)

na prahu doku-opery. Skelet opernej prvotiny Lenky Nota tvorí desať informačne presýtených obrazov. Dej absorboval nielen rodinné, osobné, intímne, ale aj sociálne a spoločenské prvky. Partitúra evokuje tradíciu melodrámy, ktorá má v českej hudbe hlboké korene (Jiří Antonín Benda, Zdeněk Fibich). Lenže *Jsem Kňazná bláznů* nie je učebnicovým opusom melodrámy s prísnyimi pravidlami, aj keď sa v diele nadmieru často ozýva hovorené slovo s orchestrálnym sprievodom, mimo hraníc operného recitativu. Inscenácia občas evokovala film – a pri precíznom mikrofonickej snímaní by to

by predvídala budúce scénografické úmysly, ktoré posunuli dej opery kvázi do súčasnosti. Režisérka **Kristiana Belcredi** ju spodobila prostredníctvom ošumelej kuchynskej linky s chladničkou, predstavujúcou odveké symboly ženského údely (nielen) od 19. storočia po dnešok. Kvôli dobovým presahom zvolila skladateľka netypickú reč: síce tónálnu, priaznivú aj pre spevákov, ale s minimalistickým výrazom v melodike, harmónii a rytme.

Pre Lenku Notu bolo dôležité nájsť vhodnú hudobnú reč pre kolážové libreto v desiatich obrazoch najmä v zmysle symboliky. Vnútornej

Lenka Nota – Olga Sommerová: *Jsem Kňazná bláznů*
Dirigentka: Gabriela Tardonová
Scéna a kostýmy: Sylva Marková
Réžia: Kristiana Belcredi
Ensemble Opera Diversa
Premiéra v Mozartovej sále Reduty v Brne 17. 11.,
navštívená prvá repríza 18. 11.

klasika



Stanislav Šurina Missa Tirnaviensis et alia opera musicae sacrae Slovenská filharmónia R. Štúr, H. Gulyášová Tribus Musicae 2016

CD *Missa Tirnaviensis et alia opera musicae sacrae* predstavuje reprezentatívny výber z cirkevnej hudby Stanislava Šurina – organistu, cirkevného hudobníka a organizátora hudobného života, a to najmä organových i širšie koncipovaných festivalov na Západnom Slovensku (Trnava, Bratislava, Modra, Skalica, Piešťany, Dolný Kubín). Kompozícií sa venuje príležitostne. Skladby prezentované na CD vznikli v rozmedzí rokov 1997 až 2015 v súvislosti s jeho činnosťou praktického cirkevného hudobníka pre konkrétne príležitosti. V súlade s názvom CD nosiča je ťažiskovou kompozíciou *Missa Tirnaviensis* (Trnavská omša), ktorá bola po prvýkrát predvedená 15. septembra 2008 v Bazilike sv. Mikuláša v Trnave pri príležitosti 770. výročia udelenia mestských práv mestu Trnava. Dielo autor neskôr rozšíril o ďalšie časti a v tejto podobe zaznelo na koncerte 2. septembra 2012 v Katedrále Sv. Martina v rámci Katedrálneho organového festivalu Bratislava. Nahrávka je live záznamom z tohto koncertu. Kompozíciu starostlivo naštudovali sólisti Hilda Gulyášová (soprán) a Peter Kollár (barytón) a spevácke zbory Tirnavia a Technik pod vedením zbornajsteriek Zuzany Buchovej-Holičkovej a Ivety Weiss Viskupovej. Významný podiel na kvalitnom interpretačnom vyznení skladby má stvárnenie jej inštrumentálnej zložky Slovenskou filharmóniou s dirigentom Rastislavom Štúrom. Dramaturgiu CD dopĺňajú menšie inštrumentálne a vokálne skladby Stanislava Šurina, ktorý je zároveň interpretom všetkých organových partov s výnimkou úvodných *Fanfár*, kde na organe hrá Martin Bako a ide o záznam z koncertu v Trnavskej bazilike v roku 2015. Šurinov kompozičný jazyk kombinuje pôsobivým a posluchácky komunikatívnym spôsobom modálnu a tónálnu harmóniu. V kontexte slovenského prostredia pôsobí Šurinova cirkevná hudba inovátnve

i výchovne, lebo „otvára uši“ chrámových zhromaždení pre súčasnú hudobnú reč vyspelých hudobných kultúr západnej Európy a amerického kontinentu. Väčšina kompozícií preferuje lyricko-meditatívnu výrazovú rovinu. Chronológiu a okolnosti vzniku jednotlivých skladieb osvetľuje v booklete text Rastislava Podperu.

Stanislav TICHÝ



BassBand J. Krigovský, J. Prievozník, M. Podolský, J. Borza SDB production 2016

V histórii kontrabasu sa našli osobnosti, často virtuózi (Sperger, Dittersdorf, Dragonetti, Bottesini, Kusevickij), ktorí dokázali posunúť (aj v kompozícii) technické možnosti tohto pôvodne „orchestrálneho“ nástroja ďalej. Na Slovensku sa sólovému hraniu na kontrabase v súčasnosti venujú Radoslav Šašina či v zahraničí pôsobiaci Roman Patkoló. Medzi popredných domácich propagátorov kontrabasu a jeho historických predchodcov (violon, violone) však svojimi všestrannými aktivitami nepochybne patrí Ján Krigovský. Okrem medzinárodnej umeleckej kariéry je tiež zakladateľom občianskeho združenia Slovak Double Bass Club, ktorého hlavnou ideou je spájať milovníkov tohto nástroja

a prinášať im nový pohľad na podoby jeho repertoáru. Okrem pravidelných kontrabasových kurzov vzniklo z Krigovského iniciatívy aj kontrabasové kvarteto BassBand (vo svete podobných zoskupení existuje niekoľko, napr. The Flying Basses, Ace of Bass a ďal.). Ján Krigovský sa v súbore obklopil nadšencami nástroja, súčasne renomovanými kontrabasistami – Jánom Prievozníkom, Metodom Podolským a Jánom Borzom. Aranžmány a transkripcie skladieb pre iné komorné zoskupenia v repertoári telesa časom doplnila pôvodná tvorba. Podobne ako Radoslav Šašina inšpiroval staršiu generáciu slovenských skladateľov (Iľja Zeljenka, Vladimír Bokes a ďal.) k napísaniu skladieb pre kontrabas, Ján Krigovský dal podnet pre vznik diel mladých slovenských tvorcov a inštrumentalistov. Výsledkom tohto snaženia je profilové CD súboru, ktoré obsahuje desať skladieb vytvorených špeciálne pre tento projekt. Vďaka pestrosti žánrových a štýlových východísk jednotlivých autorov (Stano Palúch, Marcel Comendant, Herwig Neugebauer, Lucia Chutková, Marián Lejava, Pavol Bodnár, Vincent Jaš, Rafael Catalá, Ján Gréner, Ján Borza) je výsledkom nahrávka, na ktorej sa stretávajú jazz, folklór i klasika. Táto pestrosť pôsobí príťažlivo. Stretávame sa tu s polyfonickým vrstvením hlasov (*Fúga*/Lejava), groovmi (*Bassovica*/Palúch, *Nu Stiu*/Comendant), exotikou (*Lam-Mal-Lam*/Bodnár), aranžmánmi ľudových piesní (Gréner) či využívaním perkusívnych techník (*Metal Song*/Chutková). Výkony kontrabasistov sú na vysokej úrovni – intonačne, estetickou zvuku i výrazovo. BassBand svojou prvotinou poteší uši milovníkov kvalitnej inštrumentálnej hudby, predovšetkým kontrabasistov, no určite si nájde cestu aj k ostatným poslucháčom.

Patrik GÖMÖRI

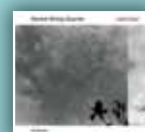
Novinky ECM



C. Ph. E. Bach – Tangere
Alexei Lubimov (tangentový klavír)



J. S. Bach – Suiten für Violoncello
Thomas Demenga



Danish String Quartet – Last Leaf



Bach / Busoni / Beethoven
Yuuko Shiokawa (husle) / András Schiff (klavír)

DIVYD s.r.o.

predajňa Hummel Music
Klobučnícka 2, 81102 Bratislava
e-shop: www.hummelmusic.sk
divyd@divyd.sk
Facebook: Hummel Music
Twitter: HummelMusicShop
www.divyd.sk

18 – 25 FEBRUÁR 2018 / BRATISLAVA



late quartets BEETHOVEN BRODSKY QUARTET

veľké
koncertné
štúdio
slovenského
rozhlasu

konvergenzie.sk
facebook.com/konvergenzie
zmena programu vyhradená

generálny partner



hlavný partner



spolusporiadateľ



partneri



mediálni partneri



vstupenky



VIANOČNÝ KONCERT

Pastorálna omša zo zbierky Andreja Kmeťa

“Prostonárodné vianočné piesne”

v úprave Dušana Billa

Giuseppe Torelli – Concerto Grosso

Op. 8 no. 6 in g minor “Christmas Concerto”

Jozef Halmo – Vianočná omša “Radostná zvest” / výber

Vianočné koledy



ADOREMUS A WARCHALOVCI

Veľký evanjelický kostol v Bratislave 26. 12. 2017 o 16:00

Predpredaj vstupeniek v sieti TICKETPORTAL

ticketportal
VSTUPENKY NA DOSAH

hudobný život

BRATISLAVA

in.ba

CITYLIFE.SK
ČO SA HODÍ V BRATISLAVE A OKOLÍ

kam do mesta

SOUVENIRS

NOVÉ CD

DALIBORA KARVAYA

a Daniela Buranovského



www.hc.sk

objednávky:

distribucia@hc.sk





*Akou
stuhou previažete
rendezvous?*

ANI ELENA A PAN OTTO NAVŠTÍVILI OPERU CARMEN V HISTORICKEJ BUDOVE SND.
LOVENSKÉ NÁRODNÉ DIVADLO JE ŠTÁTNA PRÍSPĚVKOVÁ ORGANIZÁCIA MINISTERSTVA KULTÚRY SR.



WWW.SND.SK

