



hudobný život

ROČNÍK L

1–2

2018

2,92 €

hudobné  entrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Spravodajstvo: Mahler, Berlioz a Dudamel v Musikvereine / **Rozhovor:** Andrius Arutiunian /

V zrkadle času: Ivan Palovič / **História:** Opery Antonia Vivaldiho / **Jazz:** Juraj Lehotský



Peter **Katina**

**Z dánskeho skleníka
na Kráľovskú akadémiu
v Londýne**

Podnetný Sadko v SND
Music Zoom: Zakázaná hudba



Allegretto Žilina

**Dom umenia
Fatra, Žilina
16. – 21. apríl 2018**

XXVIII. stredoeurópsky festival koncertného umenia

festival víťazov medzinárodných
interpretačných súťaží

www.hc.sk

vstupenky www.navstevnik.sk

Organizátor



Hlavní partneri



Vážení čitatelia,

„Raz príde doba, keď sa vynoríme z tohto šialenstva, ktoré nám teraz vzbĺklo v hlavách, a budeme sa za seba nesmierne hanbiť, budeme sa prepadať od hanby, keď si spomenieme, na čo sme sa pozerali, čo sme čítali a čo sme počúvali. (...) Budeme sa snažiť nemyslieť na to, akých blbcov a hlupane sme považovali za celebrity...“.

Nielen v súvislosti s najvyšším štátnym vyznamenaním, ktoré prezident Slovenskej republiky Andrej Kiska udelil začiatkom nového roka folkloristovi Jánovi Lazoríkovi, mi pri písaní úvodníka napadli myšlienky tohto síce svojrázneho, no nepochybne podnetného predstaviteľa ľudovej kultúry. Koncom novembra uviedla naša prvá hudobná inštitúcia, citujem: „nie samoúčelný experiment, prepojenie rapu a klasického inštrumentálneho ansámblu, ktorý je naozaj výzvou...“.

Nerád by som generalizoval, či je takýto spôsob približovania klasickej (sic) hudby mladším generáciám tým najvhodnejším. Snáď by stačilo porovnať, akým spôsobom sa navonok prezentujú koncertní majstri prvých inštitúcií v okolitých krajinách (spomeniem napríklad Rainera Honecka, Daishina Kashimota či Josefa Špačka). Samozrejme, vždy sa možno vyhovárať na odlišné kultúrne kontexty či zázemie. Na otázku Jána Lazoríka, kedy už konečne príde doba, keď sa budeme za nagélovaných pajácov poskakujúcich na pódiu prvých koncertných inštitúcií skutočne hanbiť, si však musí odpovedať každý sám.

Podnetné premýšľanie praje
Peter MOTYČKA

Za dlhoročnú redakčnú spoluprácu by sme sa na tomto mieste radi poďakovali teatrologičke a muzikologičke **Michaele Mojžišovej**, ktorá bola súčasťou nášho tímu od októbra 2012. Veríme, že s jej podnetnými materiálmi sa budeme naďalej stretávať na stránkach *Hudobného života*, ako aj v publikáciách jej domovského Ústavu divadelnej a filmovej vedy SAV. Rubriky domáceho hudobného divadla a zahraničného diania preberá od tohto dvojčísła operný a divadelný kritik, teoretik, publicista, autor a prekladateľ **Robert Bayer**.

Spravodajstvo, koncerty, festivaly

- 2 Múza? Anjel? Anima? – Nadi Földváriovej, Emese Duka-Zólyomiová (1944–2017), CD pre predplatiteľov – Roman Patkoló, Stretnutie s romantickou hudbou, Trojkráľový koncert Slovenskej filharmónie, Fantastická ešte raz, Pamiatke obetí holokaustu, Mahler, Berlioz a Dudamel v Musikvereine, Albrechtina ešte raz na bartókovskú tému, Dvojrecitál vo Dvorane, Nedeľné matiné v Mirbachovom paláci, Ensemble Ricercata: OUT TAKE(s), Organová hudba v Bratislave, Raper Vivaldi v Redute, Festival sakrálného umenia Košice, Modlitbičky a projekt „troch B“ v Banskej Bystrici, Ďalší zážitok s agentúrou KAPOŠ, Galéria Hudby Nitra, Invenčný príspevok Nitry, Štátna filharmónia Košice, ŠKO Žilina, Bratislavská komorná gitara 2017

Rozhovor

- 8 Peter Katina: „Vyťažitiť maximum z reality, ktorá ma obklopuje.“ M. Tóth

História

- 20 Lutna, teorba a chitarrone J. Mitřík
26 Antonio Vivaldi a príbeh pontskej kráľovnej A. Šuba

Music Zoom

- 22 Zakázaná hudba P. Katina

Rozhovor

- 30 Andrius Arutiunian – Pod krídlami atómového motýľa R. Kolář

Mimo hlavného prúdu

- 33 Hudba dneška v SNG 25: VENI 30 (1) R. Kolář
34 Hubro A. Demoč
35 Anatomy / 30 rokov v neobyčajnom hudobnom vesmíre R. Kolář, E. Vozárová

V zrkadle času

- 36 Ivan Palovič: Spontánnosť a nadšenie pre krásu F. Pergler

Zápisník

- 39 Odišiel Pavol Mauréry, symbol belcanta / Prvý pokus Otvorenej opery / Najväšňivejšie spomedzi umení P. Unger, J. Červenka, R. Bayer

Rozhovor

- 40 Daniel Kramer: „Prapôvodná vízia divadla je fantázia.“ B. Ažaltovič

Hudobné divadlo

- 43 Podnetný Sadko na zamyslenie J. Červenka

Zahraničie

- 44 Praha: Recitály vynikajúcich klaviristů M. Jůzová
45 Olomouc: „Pani režisérce by měli dát přes držku!“ J. Červenka
46 Drážďany: Mŕtve mesto spôsobilo v prvej tretine 20. storočia senzáciu A. Schindler
47 Praha: Billy Budd ako nájstojčivá dráma emócií P. Unger
48 Viedeň: Morálku si chudí (opět) nemohou dovoliť L. Nota
49 Mníchov: Keď inscenuje hudba R. Bayer
50 Viedeň: Wien Modern – vidieť otvorenými ušami L. Nota

Jazz

- 51 Juraj Lehotský (1940–2017) I. Wasserberger

Recenzie

INDEX 2017

Kam/kedy

Mesačník *Hudobný život*/január-február 2018 vychádza v *Hudobnom centre*, Michalská 10, 815 36 Bratislava, IČO 00 164 836

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

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), Robert Bayer – Hudobné divadlo, Zahraničie (robert.bayer@hc.sk)

Jazykové redaktorky: Zuzana Konečná, Eva Planková

Výtvarná spolupráca: Róbert Szegény

Distribúcia a marketing: Patrik Sabo (tel. +421 2 20470460, fax: +421 2 20470421, distribucia@hc.sk) • Adresa redakcie: Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, www.hc.sk/hudobny-zivot/ • Grafický návrh: Peter Beňo, Róbert Szegény • Tlač: ULTRA PRINT, s.r.o., Bratislava • Rozširuje: Slovenská pošta, a.s., Mediaprint-Kapa a súkromní distribútori • Objednávky na predplatné prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty, alebo e-mail: predplatne@slposta.sk • Objednávky do zahraničia vybavuje Slovenská pošta, a.s., Stredisko predplatného tlače, Uzbecká 4, P.O.BOX 164, 820 14 Bratislava 214, e-mail: zahranična.tlac@slposta.sk Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. Používanie novinových zásielok povolené RPPBA Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03. • Indexové číslo 49215. ISSN 13 35 41 40 • Obálka: P. Katina (Foto: www.khammeleon.sk) • 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

Múza? Anjel? Anima? Nadi Földváriovej

Pôvodne som chcel napísať súkromný vinš. Čakal som, že mi napadnú aspoň trochu primerané slová. Namiesto nápadu mi prišiel list s prosbou, aby som napísal „text pre Hudobný život o Nadi ako hudobnej kritičke“. Vznikla dilema: napísať konečne ten vinš drahej Priateľke, alebo „text o hudobnej kritičke“ podľa návrhu? Vznikla súčasne druhá dilema: hudobná kritika nie je „moja parketa“ – mám napriek tomu čosi napísať? Spomenul som si metodologickú poučku (ktorú som kedysi často opakoval): „Keď sa v danom systéme vynoria rozpory či konflikty, treba z neho vyskočiť na úroveň systému vyššieho radu.“ (D. Hofstadter: *Gödel, Escher, Bach*) No dobre, ale čo v tejto konkrétnej situácii je tým „systémom vyššieho radu“? Musím počkať na „nápad“, na „hosta z iného sveta“ (L. Kořakowski). Lenže termín bol „šibeničný“.

rizont Nekonečna, Večnosti, Života večného. V nich je zmysel „kritiky“, ktorú Naďa uplatňovala – v rozlišovaní medzi tým, čo sa rodí, vzniká a tým, čo zaniká. Takže nielen názov, ale aj obsah knihy vymedzujú vzťah Nadi ku Skutočnosti – vždy to bol aj vzťah dialógu, „spoločného približovania sa k Pravde“. Naďa Földváriová nikdy nebola a nie je „majiteľkou Pravdy“. Vedela, že človek je odsúdený na hľadanie Pravdy (alebo to je jeho privilegium?), lebo „Po časti poznávame, po časti prorokujeme“ (keby niekomu Svätý Pavel nestačil, nech sa páči Sir Karl Popper, „najväčší racionalista“: „*My nevieme, my iba hádame.*“) Naďa však napriek tomu „odjakživa vedela“, zachovala si totiž **živú intuíciu**. Vďaka nej vedela, že treba „vyskočiť zo systému **scientizmu**, lebo ak ho transplantujeme z „objektívneho“ sveta do sféry umenia, pôso-

intuíciu. Prof. Ladislav Burlas si v mladosti skomplikoval život, upozorňujúc na politické aspekty zaostávania slovenskej hudby. Teraz doc. Tatiana Pirníková v monografii o Ferencyzm „vyskočila zo systému“ politiky a psychológie – zintegrovala obe s problematikou tvorby na úrovni existencie vystavenej pôsobeniu totalitných režimov.

Tieto „via facti“ bezočivo „krátke dejiny“ dejín hudby som potreboval na konštatáciu (možno tiež bezočivú?), že Naďa Földváriová „vyskočila zo systému“ **antropocentrizmu**.

Tu sme sa stretli, drahá Naďa. V „zemi nikoho“. Vo sfére Univerzalizmu. Vo svete Pána Boha-Absolútu-Transcendencie-Mysteria-Večnosti-Nekonečna. Tu si sa stala našou Múzou, Anjelom strážnym. Končil čas úzkosti a strachu, začalo „čakanie na Godota“ pod patronátom „Živého Zákona“ (Thomas Merton), s vierou, že „existuje nedeliteľný súbor nemenných zákonov, ktoré vládnu nad všetkým“ (Konrad Lorenz). Biblicky povediac – že existuje Najvyššia Inšancia, čo non-stop hovorí „SOM, KTORÝ SOM“; Leibnizova Najvyš-

šia Monáda, JEDNO Mikuláša Kuzánskeho, „Bod Omega“ Teilharda de Chardina, „Holomovement“ Davida Bohma, „Hra“-zápas Zákona a Náhody Manfrieda Eigena a tak ďalej (tu na kalendároch nezáleží).

Vydali sme sa na cestu, na tú bez cestovných pasov, bez „bodyguardov“. Ešte raz „po biblicky“: vyšli sme z Ur, mesta bezpečia a komfortu do púšte, ale „con anima“, lebo smerom do Zeme zaslúbenej. Boli to vlastne individuálne cestičky. Každý so svojim batohom a na vlastnú päsť. Iba tušiac, že to snáď sú rovnobežné priamky, ktoré konvergujú kdesi v Nekonečne. Všetky – od detskej riekanky, rozprávky balady, cez archetypy a mýty, až po Logos matematiky (matematika to nie sú počty) vo sfére Platonových „ideí“ (Roger Penrose verí, že reálne existuje), vo sfére „Tao fyziky“ Fritjofa

Capru či vo sfére „Boha nad Bohom teizmu“ Paula Tillicha. Panteizmus Bartókovo „Mikrokozmu“, Schönbergova Kabala, Messiaenov tomizmus, Xenakisov Pytagoras – to je pár hesiel z tradície, na ktorú sme intuitívne nadviazali.

„Dospeli sme síce k vedeckému poznaniu, ale za cenu straty múdrosti“ napísal E. Schrödinger. V Tvojich textoch sa múdrosť Veľkej tradície prejavuje. Vo všetkých. V eseji *Hranice hudby* dokazuješ, že tie hranice neexistujú. Tu sme sa, všetci „vydedenci a blázni“ stretli. „V hmle nad priepasťou.“ S vierou, že existuje „Hudba s ľudskou tvárou“; tvárou, v ktorej sa podľa Emmanuela Lévinasa „zjavuje Boh“. Tak Mu ďakujem za vzácný **Čas dialógu**. „Sto lat!“, Naďa.

Tvoj **Roman BERGER**



Chvála Bohu, netrvalo dlho a „host“ prišiel! Dokonca „z tohto sveta“! Uvedomil som si, že riešenie mojich dilém je v titule knihy Nadi Földváriovej *Dialóg s časom*! Oba pojmy reprezentujú „systém vyššieho radu“: dialóg vo svete monológov (civilizácie) je „hostom z iného sveta“ (duchovnej kultúry). A čas? Ten by bolo treba písať s veľkým „Č“, lebo ide o 60. roky! Tie boli taktiež „systémom vyššieho radu“ aj „Časom vyššieho radu“! Po čase (s veľmi malým „č“) teroru a úzkosti a toho prastarého „zvyknete si!“ sa odrazu začal rodiť Čas Nádeje! A z neho začal vyžarovať akoby Bergsonov „Elan vital“. Tie sú – z môjho hľadiska – zašifrované ako v hudbe 60. rokov, tak v textoch Nadi Földváriovej. „Gödelova veta“, o ktorej Naďa hovorí v dialógu s Mirom Bázlikom je matematickým výrazom Nádeje: otvára ho-

bí doslova vražedne: objektivizácia expresívneho, to značí „živého“ organizmu diela ho degraduje na mechanizmus a naviac vytvára ilúziu, že jeho demontážou („analýzou“) dospejeme k poznaniu jeho podstaty. Naďa „vyskočila zo systému“ anachronického **historizmu** ktorý dejiny spredmetnenej hudby, „nota bene“ zredukovanej na európsku, vytrhol z kontextu globálnych dejín hudby (neviem, či ich niekto napísal). Dejiny hudby sa takto stali („bona fide“) dejinami akéhosi „hudobného cintorína“.

Jasnozrivý prof. Jozef Kresánek prekonal horizont materialistickej koncepcie ideou dejín hudobného myslenia. Prof. Oto Ferenczy ako psychológ prehĺbil v mladosti (v predstihu) Kresánkovu „homeostázu“ v štúdiu *O dvoch spôsoboch účasti na hudbe*, zohľadňujúc

nekrológ

Emese Duka-Zólyomiová

(15. augusta 1944 – 4. decembra 2017)

S hlbokým zármutkom sme 4. 12. prijali správu o úmrtí PhDr. Emese Duka-Zólyomiovej, vynikajúcej odborníčky a vždy podporujúcej kolegyne. Z jej života spomeňme aspoň niekoľko významných období, ktoré boli rozhodujúce pre smerovanie hudobného knihovníctva na Slovensku.

Hudbu študovala na bratislavskom Konzervatóriu, ktoré absolvovala v roku 1969 v odbore hra na flaute. Magisterský titul v odbore muzikológia získala na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave v roku 1979, o dva roky neskôr rozšírila svoje vzdelanie o doktorát. V slovenskom knihovníctve aktívne pôsobila od roku 1969, keď prevzala vedenie Hudobného kabinetu Univerzitnej knižnice v Bratislave na nasledujúcich 36 rokov. V rokoch 1990–1997 bola lektorkou na Univerzite Konštantína Filozofa v Nitre. Po odchode do dôchodku v roku 2005 viedla knižnicu Katedry hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave.

Emese Duka-Zólyomiová bola dlhoročnou členkou Zväzu slovenských knihovníkov a informatikov (v súčasnosti Spolok slovenských knihovníkov a knižníc), v roku 1980 bola zvolená za predsedníčku Komisie pre hudobné knižnice. Jej prvou úlohou bola realizácia pasportizácie hudobných knižníc na Slovensku. V nasledujúcich rokoch sa neúnavne starala o vznik a rozvoj hudobných oddelení v regionálnych knižniciach na Slovensku. V tomto období pripravila v spolupráci s ostatnými kolegami a s pracovníčkami hudobných oddelení 24 ročníkov seminárov hudobných knihovníkov, neskôr aj archivárov a múzejníkov. Periodicky sa opakujúce stretnutia hudobných knihovníkov sa konali v rôznych knižniciach celého Slovenska, v ktorých fungovali hudobné oddelenia alebo hudobné kútiky. Každé podujatie bolo zamerané na inú oblasť hudobnej problematiky, prinášalo nové pohľady, informácie, výskumy, ale aj praktické skúsenosti a riešenie mnohých problémov. Súčasťou seminárov vždy boli aj kultúrne aktivity, účasť na koncertoch alebo iných hudobných podujatiach, ktoré sa konali v príslušnom meste. Po kultúrnom podujatí to boli spoločenské posedenia, ktorých dušou vždy bola naša Emeska, a preberali sa na nich otázky hudobného knihovníctva. O semináre sa starala s veľkým zaujatom, vždy bola ochotná pomôcť a poradiť. Posledný raz sa aktívne podieľala na organizácii 24. seminára knihovníkov v Trnave v roku 2004. Na tomto podujatí sa hudobní knihovníci rozlúčili s jej oficiálnou činnosťou v rámci Hudobnej komisie Spolku slovenských knihovníkov a v Slovenskej národnej

skupine IAML, kde tiež dlhé roky pracovala v Komisii pre verejné knižnice. Naďalej však bola v úzkom kontakte s hudobnou knihovníckou komunitou.

Emese Duka-Zólyomiová bola počas svojej dlhoročnej praxe autorkou veľkého počtu článkov a príspevkov do zborníkov, viacerých bibliografií, zostavovateľkou zborníkov a editorkou *Kalendára výročí. Hudba*, ktoré budú pre budúce generácie knihovníkov dokumentovať jej dlhoročnú zásluhnú prácu. Pod hlavičkou HK UKB zorganizovala viaceré hudobné podujatia a tematické výstavy.



(foto: archív)

Svoju odbornosť a záľuby rozvíjala nielen v knihovníctve, ale aj v umení a kultúrnom živote, čo predstavovalo ďalšiu dimenziu jej tvorivej osobnosti. Viedla a dirigovala spevácke zbory, bola predsedníčkou Maďarskej spoločnosti priateľov hudby na Slovensku. Spolupracovala pri založení a riadení Klavírnej súťaže Pála Kadosu, bola spoluorganizátorkou celoslovenského súťažného festivalu detských a mládežníckych speváckych zborov maďarskej menšiny na Slovensku s názvom Znejúca pieseň (1993–2011). Posledná rozlúčka s našou vzácnou kolegynou sa uskutočnila 12. 12. 2017 v bratislavskom Krematóriu. Piesňami jej vzdali hold tri spevácke zbory, prihovorili sa viaceré blízke osobnosti zosnulej. Pohrebný obrad v slovenskom a maďarskom jazyku slúžil Mons. Jozef Haľko, pomocný biskup a generálny vikár Bratislavskej arcidiecézy. Za odborné, tvorivé a progresívne nápady, za ich realizáciu v neraz ťažkých podmienkach, za budovanie jedného zo základných pilierov existencie vedecko-výskumnej, pedagogickej a študijnej činnosti – kvalitnej hudobnej knižnice – a tiež za pochopenie a výnimočný vzor, ktorý nám Emese Duka-Zólyomiová počas svojho života neustále ponúkala, úprimne ďakujeme. S úctou bývalí kolegovia a priatelia. Česť jej pamiatke.

Anna KUCIANOVÁ
Veronika BAKIČOVÁ

CD pre predplatiteľov

Predplatelia *Hudobného života* získavajú s aktuálnym dvojčísлом profilové CD kontrabasového virtuóza **Romana Patkolóa**. Recenzenti svetových kultúrnych periodík označujú hru mladého Žilinchana, ktorý sa na koncertných pódioch pravidelne objavuje napríklad po boku fenomenálnej huslistky Anne-Sophie Mutter, v superlatívoch: „*Roman Patkoló ovláda kontrabas tak virtuózne, ako bolo doteraz sotva možno počuť, (...) subtilný tón v spevných častiach by sa dal pokojne pripísať skôr violončelu než kontrabasu.*“ Na podnet tandemu Mutter-Patkoló vzniklo viacero kompozícií od Krzysztofa



Pendereckého, Sira Andrého Previna, Wolfganga Rihma alebo Sebastiana Curriera, ktoré dvojica uvádza na prestížnych svetových pódioch. Roman Patkoló hrá na nástroji Nicolò Gagliana z roku 1725, ktorý kedysi patril slávnemu dirigentovi a kontrabasistovi Sergejovi Kusevickému.

Absolútny víťaz viacerých medzinárodných súťaží a profesor na univerzitách v Mníchove a Bazileji, sa stal v roku 2012 laureátom **Ceny Ľudovíta Rajtera**, ktorú Hudobné centrum udeľuje výnimočným slovenským umelcom (medzi ocenenými sú Juraj Valčuha, Milan Paľa a Dalibor Karvaj). Súčasťou ocenenia bolo aj vydanie profilového CD, ktorého dramaturgiu tvoria virtuózne, poslucháčsky priťažlivé skladby v transkripciách pre sólový kontrabas a klavír (medzi inými *Vzpomínka na Zbiroh* Václava Vačkářa, *Ciocârlia* Angheluşa Dinicua, *Kol nidrei op. 47* Maxa Brucha, *Tarantella op. 22* Henriho Vieuxtempsa či známy *Benátsky karneval* Niccolò Paganiniho).

Veríme, že sa darčekovým CD zavďačíme vám, našim verným čitateľom. Ponuka na bonusové CD Romana Patkolóa platí aj pre všetkých nových predplatiteľov, ktorí sa v tomto roku rozhodnú pre podporu nášho časopisu.

Peter MOTYČKA

Stretnutie s romantickou hudbou

Cyklos AB Slovenskej filharmónie priniesol 30. 11. a 1. 12. koncert, v rámci ktorého zazneli *Pieseň o odvekej túžbe op. 10 č. 1* Mieczysława Karłowicza, *Koncert pre klavír a orchester č. 2 g mol op. 22* Camilla Saint-Saënsa a *Symfónia č. 2 fis mol „Antar“* Nikolaja Rimského-Korsakova. Interpretmi tohto stretnutia s romantickou hudbou boli **Orchester SF**, dirigent **Łukasz Borowicz** a klavirista **Andrew von Oeyen**.

Karłowiczov *op. 10* síce nadväzuje na odkaz romantikov 19. storočia, svojou víziou je to však hudba zahľadená do ďalekej budúcnosti. Jeho tvorivé tušenie blúdi po vzdialených nevyšliapaných cestách a dotýka sa už sveta hudby nadchádzajúceho storočia. V Karłowiczovej orchestrálnej „túžbe“ sa vynára budúcnosť – svet pre jeho generáciu ešte neznámy, ale latentne prežívaný. Dirigent a orchester pochopili skladateľovu víziu rodiaceho sa kompozičného jazyka, vnášali do orchestrálneho toku bohatú členitosť a spontánnu muzikalitu. Uvedenie diela považujem za dramaturgický prínos.

Jednotlivé časti Saint-Saënsovho koncertantného diela mali svoju vlastnú kompozičnú výrečnosť. Napríklad *Andante sostenuto* bolo po interpretačnej stránke pochopené ako symfónia pre klavír a orchester, *Allegro scherzando* ako groteskne sarkastická vízia nepretržitého dialógu orchestra s koncertantným nástrojom, záverečné *Presto* zasa jednoznačne ako brilantná a virtuózna koncertantná hudba. Sólista mal do poslednej bodky premyslenú a prepracovanú koncepciu. Navonok jeho prejav nebol emocionálny, von Oeyen bol skôr typom intelektuála, ktorý neponechal nič na náhodu. Jeho brilantná

technika, ako i tónová a dynamická pestrosť boli v službách diela. Azda len pedalizácia bola takmer na hranici únosnosti (najmä ak hovoríme o harmonických súvislostiach 1. časti). Prstová technika bola brilantná a krištáľovo čitateľná, klavír mal pod jeho rukami široký dynamický diapazón, dokázal



A. von Oeyen
(foto: M. Borggreve)

vystihnúť čaro detailov. Priehrštie bohatých myšlienkových zvrátov dalo príležitosť tak sólistovi, ako i orchestru pohrať sa s ich rôznorodým charakterom a oživiť dielo vlastným interpretačným vkladom. Opäť som si uvedomil, že tento klavírný koncert sa radí do skupiny najpríťažlivejších koncertantných diel.

Rozprávkový príbeh o Antarovi pretlmočil Nikolaj Rimskij-Korsakov do tridsaťminútovej kompozičnej vizuálnej scenerie. Interpretácia od samého začiatku podčiarkla skladateľovu čarovnú inštrumentáciu, každý nástroj, resp. každá nástrojová skupina má svoje rozprávkové čaro a pôvab. Dirigent aj orchester oživil dielo svojím fantazijným vkladom. Bola to vízia, v ktorej sa zhmotnili živé postavy príbehu v čase a priestore. Rimskij-Korsakov je

rozprávkar a jeho *Antar* má atmosféru, akú poznáme len z ruských bylín. Hudobné myšlienky prichádzajú z dialky, mnohí tvrdia, že z Orientu, mne sa však zdá, že sa vynárajú z úplne neznámeho sveta, možno z tvorivej studnice skladateľa, ktorej dno nevidíme, len tušíme...

Igor BERGER

Trojkráľový koncert Slovenskej filharmónie

Vianočné, novoročné a trojkráľové koncerty sa programovo orientujú na širšie vrstvy potenciálneho publika. Ak Riccardo Muti mohol na Nový rok v Musikvereine dirigovať Straussa valčíky, prečo by v programe trojkráľového koncertu **Slovenskej filharmónie** nemohli byť skladby Rotu, Bernsteina a Gershwinu? Troch v mnohom rozdielných skladateľov spája orientácia na tonálnu hudbu a výraznú melodiku. Pre Bernsteina existuje len dobrá a zlá hudba, podľa Gershwinu musí hudba odrážať myšlienky a túžby ľudí. A Rota spolu s filmovým mágom Fellinim síce chápali svet (v jeho rôznych podobách) ako veľký cirkus, ale preteplili ho humanitou.

Koncert 6. 1. otvorila populárna predohra k *Veselým paniam z Windsoru* od Otta Nicolaia. Efektne číslo síce aj na promenády zahral orchester s dirigentom **Jurajom Valčuhom** brilantne najmä v druhej časti. Suita Nina Rotu

La strada preberá niektoré témy z jeho hudby pre Felliniho film, ale viac súvisí s neskorším rovnomenným baletom skladateľa. Po typicky „cirkusovom“ úvode obsahuje tri výrazné melodické témy (z ktorých prvá je prevzatá zo skladateľovej hudby k Viscontiho filmu *Rocco a jeho bratia*), ktoré skladateľ umne pospájal tak, aby demonštroval nielen svoju melodickú bohatosť, ale aj kompozičnú zručnosť. Bernsteinove *Symfonické tance z West Side Story* sú takisto autonómnym dielom, čiastočne nezávislým od jeho muzikálu. Tanečné časti sú nabité elektrizujúcim rytmom, výraznou dramatickosťou a zmyslom pre efekt. Len druhá a posledná časť reprodukuje sladké melódie mileneckej dvojice muzikálu, aj keď drobné citácie z nich sa kde-tu objavajú aj v iných častiach diela. Gershwinov *Američan v Paríži* je kompozične akoby vpádom pragmatickej, hoci ešte trochu panenskej Ameriky, do sveta francúzskej grácie.

Platí, že výkon dobrého orchestra závisí od kvalít dirigenta. Vďaka Jurajovi Valčuhovi si tentoraz orchester SF zaslúži plné absolútorium. Dirigent aj napriek pomerne umiernenému gestu plne ovládol teleso. V podstate vo všetkých skladbách dokázal z hudobného prúdu vyčleniť množstvo drobných zvukomalebných hudobných motívov a späťne ich zaradiť do výsledného celku. Dirigoval v strhujúcom tempe (s občasnými lyrickými pozastaveniami) a z orchestra vytiahol široký diapazón nálad pri výraznej dynamickej kontrastnosti. Orchester znel farebne a občasná trivialita zvuku ide skôr na vrub skladateľských zápisov. Hoci som veľkým obdivovateľom filmovej hudby Nina Rotu a Bernsteinov muzikál je takmer bezkonkurenčný, predsa na mňa najviac zapôsobil Gershwinov „originál“ s mimoriadne účinne vygradovanou ústrednou melódiou. Koncert potvrdil, že dobrá hudba je naozaj dobrou hudbou, bez ohľadu na jej začlenenie v hierarchii hudobných druhov či foriem.

Vladimír BLAHO

Fantastická ešte raz

V rovnaký večer ako vo viedenskom Musikvereine zaznelo najpopulárnejšie dielo Hectora Berlioza aj v Bratislave. Namiesto Viedenských filharmonikov hral náš prvý orchester, partitúru *Fantastickej symfónie* naštudoval dirigent pochádzajúci z celkom inej časti sveta, z nášho pohľadu však rovnako exotickéj ako v prípade Venezuelčana Gustava Dudamela, častý hosť **Slovenskej filharmónie Alexander Rahbari**. Kto mal to šťastie byť 11. 1. na viedenskom koncerte, mohol pri repríze toho bratislavského v nasledujúci večer porovnávať a hodnotiť, ako znie hudba francúzskeho symfonika podfarbená latinskoamerickým a ako perzským temperamentom.

Aj v Bratislave bolo pred *Fantastickou* na programe iné dielo: *Koncert pre husle a orchester d mol* Arama Chačaturiana. Sólistkou bola **Yoon-Hee Kim**, huslistka kórejského pôvodu, no s rakúskym hudobným vzdelaním, ktorá dielo (spolu s Čajkovského koncertom) nahrála s londýnskym Royal Philharmonic Orchestra. Jej interpretácia sa vyznačovala snahou o ozvláštnenie sólového partu zvýraznením detailov vo frázovaní prostredníctvom vedomého, miestami priam ostentatívneho prízvukovania určitých tónov a vnášaním miniatúrnych agogických posunov. Myslím si však, že v tomto diele je efektívnejší priamočiary, možno až mechanický prístup so zreteľom na rytmickú precíznosť. Práve v tomto tkvel hlavný problém interpretácie – akoby sa sólistka a dirigent nevedeli zhodnúť na jednotnom tempe v motorických úsekoch (najcitelnejšie v rozvedení 1. časti) a napätie vznikajúce z tohto nesúladu pôsobilo rušivo, podobne ako intonačné nedokonalosti v kadencii či sólistkina tendencia

spájať tóny v spevných epizódach glissandami, čo najmä v krásnej, zádušne lyrickéj 2. časti zľahka zaváňalo sentimentalitou. Na strane orchestra by pevnejšie unisona v sekcii prímu či presnejšie staccato sordinovaných trúbok celkovému dojmu určite neuškodili. Vonkajší formálny rozdiel medzi viedenskou a bratislavskou interpretáciou *Fantastickej symfónie* spočíval v tom, že tá druhá sa zaobišla bez repetícií v 1. a 4. časti. Tým by sa porovnanie mohlo skončiť. V introdukcii s citátom ľúbostnej piesne, ktorá tvorí jednu z tém nasledujúceho allegra, sa Alexander Rahbari pohrá



Y.-H. Kim a A. Rahbari (foto: J. Lukáš)

val s vyznením každej z fráz, umne pracujúc s fenoménom ticha. V allegre *Snov a vášní* zvolil trochu „staromódne“ tempo, akoby chcel dôraz presunúť na prvú z týchto kategórií; keď prišlo na vášne a tempo sa citelne zrýchlilo, bolo zjavné, že veľký tempový kontrast bol základom jeho interpretačnej koncepcie 1. časti. Myslím si však, že aj keď skladateľovi išlo

o hudobný ekvivalent literatúrou sprostredkovaných opiových vízií, dávka bola tentoraz prílišná; v okamihoch vášne už orchester nedokázal nabráť dostatočnú zotrvačnosť na to, aby dramatický vrchol časti naplnil potenciál predurčený partitúrou. V nasledujúcej „epizóde z umelcovho života“ dirigent, kresliac vo vzduchu značne monotónne ovály, nevykúzlil veľa zaujímavého, hoci orchester veľmi dobre cítil valčíkový pulz. Ten akoby sa preniesol aj do pastorálneho dialógu hoboja a anglického rohu v úvode *Scény na vidieku* (sekcii drevených dychových nástrojov možno pochváliť za výkony v celej symfónii), ktorá bola vystavaná veľmi dobre. Sládkové „vzdychy“ v jej neuralgickom bode, okamihu šialenej vízie

vraždy, boli takmer naturalisticky verné, azda len kvarteto tympanov v závere prešlo do crescenda príliš zavčasu, hoci inak skupine bicích nástrojov nebolo čo vytknúť. Pozitívom efektívneho *Pochodu na popraviisko a Sabatu čarodejní*, po ktorých orchestru aj dirigentovi nadšene aplaudovala slušne zaplnená sála, bolo

aj po vstrebaní ohromujúceho viedenského zážitku predchádzajúceho večera uvedomenie si, že orchester SF má nepopierateľné skryté rezervy a potenciál podávať špičkové výkony. Záleží na jeho vedení, či a akým spôsobom v budúcnosti pristúpi k zveladeniu a rozvinutiu tohto potenciálu.

Robert KOLÁŘ

Pamiatke obetí holokaustu

Pri príležitosti Medzinárodného dňa pamiatky obetí holokaustu sa na koncertoch 25. a 26. 1. mohlo publikum v Redute stretnúť s orchestrom **Slovenskej filharmónie**, mužskou časťou **Slovenského filharmonického zboru** (zbormajster **Jozef Chabroň**), rozprávačom **Jurajom Kukurom** a dirigentom **Pinchasom Steinbergom**. Dramaturgická koncepcia zvýraznila odkaz a posolstvo tejto nesmiernej ľudskej tragédie.

Úvod patrila Mozartovej *Symfónii č. 40 g mol KV 550*, jednému z trojice posledných symfonických diel skladateľa. Steinberg pochopil práve toto dielo výsostne expresívne, so širokým, niekedy až priveľkým dynamickým diaľkovaním. Postupne som si však uvedomoval, že záverečná tvorivá etapa skladateľa má v sebe záchrnu blížiacu sa smrti a táto predtucha rezonuje aj v *Symfónii g mol*. Mozart tu stojí už na prahu rodiaceho sa nového štýlového obdobia. Steinberg preto v plnom rozsahu roztvoril práve v tejto symfónii široké dyna-

mické „nožnice“ a obrátil sa takpovediac chrbtom ustálenej interpretačnej tradícii. A bolo to správne rozhodnutie – odvážne a z hudobného hľadiska akceptovateľné. Steinberg nezabudol zdôrazňovať často sa objavujúci tragický podtext diela, ktorý je však vykompenzovaný klasickou vyváženosťou.

V prvej časti koncertu odznelo aj Schönbergovo dielo *Ten, ktorý prežil Varšavu op. 46*. Text pochádza z pera skladateľa a do úst rozprávača a mužského zboru vkladá utrpenie ľudí z varšavského geta. Schönberg pracuje s dodekafonickou kompozičnou technikou, čo si poslucháč v tomto dramatickom toku hudby nielenže neuvedomuje, no ani nemusí pociťovať absenciu tonálneho centra. Hlas rozprávača je výkrikom smerovaným do svedomia ľudstva. Túto úlohu jedinečne stvárnil Juraj Kukura. Schönbergova hudba je vzrušujúcou a bolestnou orchestrálnou „vravou“, obsahuje v sebe posolstvo, že holokaust je krvácajúca rana na svedomí ľudstva, ktorá sa nikdy nezahojí. Tak ako rozprávač

s maximálnym hlasovým nasadením opisuje zverstvá páchané na ľuďoch, tak i orchester dramaticky dokresľuje neopísateľnú atmosféru hrôzy. Jediné mužský zbor dodáva dielu priam religiózny charakter, pripomínajúc „zabudnutú modlitbu“, ktorá v synagóge zaznieva vždy pred čítaním Tóry: „Šema Jisrael Adonaj elohejnú“ (Počuj, Izrael, Hospodin je náš Boh). Záverečná časť koncertu patrila Čajkovského *Symfónii č. 6 h mol op. 74, Patetickej*, ktorá je vlastne posledným dielom a takpovediac kompozičným testamentom skladateľa. Hudba tu – podobne ako u Mozarta – nesie v sebe predtuchu blížiacej sa smrti. Dirigent i orchester rozvinuli túto veľkolepú hudbu do bohatých, ba priam fascinujúcich obrazov, škoda len technických prehrážok a intonačných približností v sekcii dychových nástrojov. Napriek tomu to však bol prekrásny výkon. Záverečná časť je plačom hovoriacim o smrti. Možno by bolo dobré, keby po nej nastalo v sále ticho. Všetci by v tichosti a bez potlesku povstali a uctili si pamiatku veľkého majstra. Áno, bol to krásny večer...

Igor BERGER

Mahler, Berlioz a Dudamel v Musikvereine

Auditórium viedenského Musikvereinu patrilo 11. 1. vďaka veľkorysosti projektu Gesamtkunstwerk do značnej miery návštevníkom z Bratislavy. A v tento štvrtkový večer sa určite oplátilo byť v Zlatej sále jednej z najprestížnejších kultúrnych ustanovizní rakúskej metropoly. Za dirigentský pult **Viedenských filharmonikov** sa postavila venezuelská dirigentská star **Gustavo Dudamel**. Hoci sa jeho meno v minulosti spájalo najmä s Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, záračným exportným artiklom jeho rodnej krajiny, Dudamelova reputácia počas poslednej dekády nadobudla medzinárodné rozmery, o čom svedčí aj fakt, že práve Viedenský filharmonici ho pred rokom pozvali dirigovať populárny novoročný koncert – ako zatiaľ najmladšieho dirigenta v histórii podujatia. To, že povestná „chémia“ funguje na oboch stranách, sa potvrdilo aj v náročnejšom repertoári, pričom jeho výber v spojení s menom dirigenta zaručil, že koncert bude beznádejne vypredaný: *Adagio* z *Desiatej symfónie* Gustava Mahlera a Berliozova *Fantastická symfónia*.

Temperamentný Juhoameričan, ktorý koncom januára oslávil 37. narodeniny, viditeľne zväžnel. Jeho gestá sa stali striednejšími, stratili sa extatické výskoky do výšky a ďalšie efektnosti na ohúrenie publika, celkový prejav sa viac zvnútornil a skoncentroval. Mahlerovmu *Adagiu* to nesmierne svedčalo. Labutia pieseň skladateľa mučeného neverami manželky a postupujúcou srdcovou chorobou je nádherným spevom vzdávajúcim hold Wagnerovmu *Tristanovi*, ohľadnutím za všetkým, čo toto dielo predstavovalo pre umelcov Mahlerovej generácie. No významových vrstiev je tu omnoho viac a je fascinujúce dať sa nimi sprevádzať prostredníctvom špičkovej interpretácie. Počnúc vstupnou líniou „spievajúcich viol“, enigmaticky zahmlievajúcou identitu hlavnej tóniny *Fis dur*, tu panoval dokonalý súlad a jasné vedomie

smerovania členitého hudobného priebehu. Zvuk orchestra bol unikátnym spôsobom nádherný (veľa v tomto zmysle spraví už rozsadenie sláčikových nástrojov), intonačne čistý aj v chúlостivo vysokých polohách, *fortissimo* mohutné, no zároveň kultivované. Kulminačný bod *Adagia*, chorál v orchestrálnom *tutti* s exponovanými plechovými nástrojmi, po ktorom ostávajú v prázdnom priestore „zavesené“ zúfalé vysoké tóny trúbky,



G. Dudamel (foto: D. Nagl, Musikverein)

pôsobil ako „osvietenie“, bol jedným z tých magických okamihov, keď nastane ťažko opísateľné zjednotenie medzi pódium a auditórium. Osobne sa mi v týchto chvíľach žiadalo trochu viac drámy a živší hudobný pohyb, sú to však drobné nuansy interpretačnej koncepcie, nie kritika výkonu, ktorý po každej stránke spĺňal najvyššie kritériá. Jediné, čo bolo možné po odznení finálneho akordu ľutovať, bola skutočnosť, že autor symfóniu už nestihol dokončiť v kompletnej podobe. Berliozova *Fantastická* zohrala pri Dudame-

lovej ceste k úspechom na svetových pódioch doslova kľúčovú úlohu. Nečudo, bombastickosť jej posledných dvoch častí dokonale vyhovovala jeho temperamentu a účinok na publikum bol vždy zaručený. Aj tu sa rokmi mnohé zmenilo. Živosť a inklinácia k rýchlejšími tempám ostali, no už s citelne menšou snahou o vonkajší efekt a s cieľavedomejším zameraním. Tieto devízy sa prejavili v dramatických vrcholoch sonátového allegra 1. časti a ešte výraznejšie v závere valčíka nasledujúcej časti, ktorý zľahka balansoval na hranici „cirkusovosti“, no interpretačná skúsenosť orchestra nedovolila prekročiť mieru únosnosti v tomto smere. Vydarená bola aj

Scéna na vidieku s ilustratívnym dialógom anglického rohu a hoboja (hrajúceho *lontano*, umiestneného mimo orchestra), podfarbeným „vankom“ tichého violového tremola a následnými variáciami nad inštrumentálnym cantom firmom evokujúcim slová *Gratias agimus tibi* (melódiu totiž Berlioz prevzal zo svojej staršej *Slávnostnej omše*). A do tejto nábožno-pastorálnej idylky potom vstúpi snová vízia zavraždenia nedosiahnuteľnej femme fatale... Nádherný kontrast! *Pochod na popraviisko* a *Sabat čarodejníc* sa nemohli minúť účinkom ani tenoraz. Orchester hral stopercentne, ťah sláčikov bol napriek „presilovke“ plechových nástrojov a početne obsadených bicích neuveriteľne kompaktný a presný, zvuk celého telesa plný a pritom farebne nesmierne bohatý. Karikatúry religióznej symboliky (a dobovej praxe cirkevnej hudby) boli skvele vyslovenou pointou, no dali sa vnímať aj čisto hudobne, bez akýchkoľvek programových asociácií. V takom prípade sa len ťažko dalo vyhnúť fyzickému účinku strhujúcich rytmov a vidieť v publiku rytmické pokykovanie hlavou či cítiť podupávanie do taktu ako na rockovom či metalovom koncerte bolo pri tomto diele celkom očakávateľným úkonom.

Robert KOLÁŘ

**Radio Head
Awards 2017**



Radio Head Awards Festival

Otvárací koncert festivalu

16. marec 2018, 19.00 hod.

Veľké koncertné štúdio Slovenského rozhlasu

Symfonický orchester Slovenského rozhlasu

Andrej Gál – violončelo

Linda Ballová – soprán

Marián Lejava – dirigent

Juraj BENEŠ (1940–2004): *When music...* (1991)*

Iris SZEGHY (1956): *Koncert pre violončelo a orchester* (1989)

Ivan PARÍK (1936–2005): *Triptych* (2003)

kontemplácia nad básňami Jacopone da Todiho pre soprán a orchester

Vstupenky na: www.koncertyrtvs.sk

* premiéra

Albrechtina ešte raz na bartókovskú tému

Komorná spolupráca **Milana Paľu** s **Ladislavom Fančovičom**, akoby priam obsedantne sústredená na sonáty pre husle a klavír od skladateľov spomedzi „veľkých B“ (Beethoven, Brahms, Bartók), priniesla v posledných rokoch rad pozoruhodných koncertných a nahrávacích aktivít. A zvláštna afinita k dvom zreлым sonátovým opusom Bélu Bartóka je u oboch interpretov pochopiteľná: krajná expresivita husľového partu padne Milanovi Paľovi ako uliata, Ladislava Fančoviča istotne oslovuje harmonická komplexnosť, ako aj na mnohých miestach perkusívne poňatý prístup skladateľa ku klavíru a explicitný dôraz na rytmus. Isté je aj to, že mimoriadne nároky oboch diel na virtuozitu a orientáciu v čleňtom teréne hudobnej formy predstavujú



M. Paľu (foto: J. Veverica)

pre oboch technickú aj intelektuálnu výzvu, ktorej jednoducho nemohli odolať. Bartókove husľové sonáty v podaní tejto dvojice zazneli v Bratislave viackrát, najmä vďaka Konvergenciám, takže napriek názvu cyklu Albrechtiny (*Ne)známa hudba* išlo už o hudbu pomerne známu. Rekapitulácia v Pálffyho paláci 16. 1. však určite nezaškodila.

Dve husľové sonáty z rokov 1921 a 1922 sú pre Bartóka oveľa dôležitejšie, ako by sa na prvý pohľad mohlo zdať. Pochádzajú z prelomového obdobia medzi *Zázračným mandarínom* a *Tanečnou suítou*, v ktorom skladateľ definitívne našiel svoju identitu a v ktorom sa vykryštalizoval jeho charakteristický kompozičný rukopis, možno jeden z najoriginálnejších v 1. polovici minulého storočia. Okrem toho si interpretáciou týchto diel v Paríži získal pozornosť a uznanie vtedajšej európskej skladateľskej špičky, čo mu umožnilo etablovať sa na medzinárodnom fóre nielen ako vynikajúci klavirista, ale aj ako autor.

V prvej zo sonát Bartók zvolil naoko tradičnú trojčasťovú formu s pomalou časťou upro-

stred. V hudobnom materiáli sa však jasne hlási hukot moderny, Bartókovi sa zázračným spôsobom podarilo prepojiť stopy až brahmsovskej gestiky a expresivity so zvukovosťou, ktorá bude dostatočne aktuálnou ešte aj pre Györgya Ligetiho pri kompozícii *Hornového tria* v roku 1982 – celkom zjavne v epizódach s dynamickým husľovým tremolom *sul ponticello* v 1. častiach oboch diel. Práve v takýchto okamihoch bolo možné obdivovať Paľovu neobyčajnú plasticitu v tvarovaní fráz a tvorivom vynachádzaní priliehavých zvukových farieb, ale aj Fančovičov empatický prístup pri sprevádzaní. Prekvapením 2. časti sú akordické paralelizmy v klavírnom parte, jasne prezrádzajúce Bartókovu (chvíľkovú) orientáciu na francúzske vzory, ale aj drobné nuansy,

ktoré sa v plnej kráse objavia o dekádu neskôr v najtajupľnejších okamihoch „hudby noci“ *Druhého klavírneho koncertu*. Tu mohol Fančovič zúročiť dar svojej tónovej kultúry, podobne ako v nasledujúcej časti priamočiaru rytmickú údernosť. Barbarsky bujarý štylizovaný ľudový tanec tu (v jednom momente aj tematicky) anticipuje explozívny pulz *Tanečnej suity*; nad „dupotom“ drsných disonancií klavíra husle, hrajúc

tému rondového charakteru na g-strune, akoby kričali hrdelným hlasom... Obdivuhodná bola nielen integrita spoločnej súhry, ale aj schopnosť oboch hudobníkov spojiť tri navzájom také kontrastné časti do celku, ktorý má búrlivú vnútornú dynamiku, no zároveň mu vládne dokonalá kontinuita. Platilo to aj o interpretácii *Sonáty č. 2*, z hľadiska formy a motivických súvislostí členitejšej a enigmatickejšej. Bohatstvo dynamických, artikulovaných a sonoristických premien v partoch oboch nástrojov v spojení s dráždivou rytmickou pikantnosťou poskytlo hudobníkom dokonalú príležitosť preukázať svoje kvality. Stačilo dať sa bezpečne sprevádzať nepredvídateľnými cestami hudby, ktorá dodnes pôsobí neošúchane, až k lakonickému záveru, keď husle vystúpia do najvyššej polohy, na terciu akordu *C dur*. Celkom nečakane. Akoby chcel Bartók, v mierne ironické nálade, po všetkých tých výbušných drsnostiach zaskočiť poslucháča, vyvolať uňho rozpačitú otázku:

„A to je všetko?“

Robert KOLÁŘ

Na pôde Vysokej školy múzických umení v Bratislave sa 22. 11. uskutočnil pozoruhodný a nevšedný umelecký projekt s názvom **Bratislavský klavírny karneval**. Do koncertnej siene Dvorana boli z Piano & Art Galerie Hainburg zapožičané tri historické klavírne krídla: Steinway & Sons Mod. 3 (1868/69), Steinway & Sons Mod. Centennial (1882/83) a Blüthner Jubiläum Mod. 234 cm (1903). Študenti hry na klavíri na nich uviedli diela skladateľov, ktorých život a dielo sa viažu k Bratislave a jej kultúrnemu prostrediu. Okrem výrazného umeleckého zážitku mal projekt aj edukatívny prínos, keďže kvalitne a podrobne spracovaný bulletin, ako aj na plátne premietané rozhovory so zainteresovanými osobnosťami boli zdrojom inšpiratívnych informácií. Pre mimoriadny záujem verejnosti bola o dva dni neskôr realizovaná repríza projektu.

Eduard LENNER

Pri príležitosti 25. výročia vzniku Slovenskej republiky udelil Prezident SR **Andrej Kiska** 1. januára 2018 najvyššie štátne vyznamenania 25 osobnostiam za ich zásluhy v prospech Slovenskej republiky. Za mimoriadne zásluhy o rozvoj v oblasti kultúry, divadelného a hudobného umenia a šírenie dobrého mena Slovenskej republiky v zahraničí udelil Andrej Kiska **Rad Bieleho dvojkríža II. triedy** opernej speváčke **Gabriele Beňačkovej** a **Rad Ľudovíta Štúra I. triedy** dirigentovi, skladateľovi a aranžérovi **Petrovi Breinerovi**. **Rad Ľudovíta Štúra I. triedy** za mimoriadne zásluhy o rozvoj Slovenskej republiky v ob-



A. Kiska a P. Breiner (foto: archív)

lasti kultúry, umenia a hudobnej tvorby získal in memoriam aj skladateľ **Ilja Zeljenka**. Medzi ďalšími ocenenými osobnosťami v oblasti hudobnej kultúry a folklóru boli speváčky **Marta Kubišová** (**Rad Bieleho dvojkríža II. triedy** za mimoriadne zásluhy o rozvoj v oblasti kultúry a o všestranný rozvoj vzťahov medzi Českou republikou a Slovenskou republikou) a **Mária Gombitová** (**Pribinov kríž I. triedy** za mimoriadne zásluhy o kultúrny rozvoj Slovenskej republiky v oblasti populárnej hudby), ako aj **Ján Lazorík** (in memoriam **Pribinov kríž II. triedy**) za mimoriadne zásluhy o kultúrny rozvoj Slovenskej republiky v oblasti ľudového umenia a folklóru.

(red)

Peter Katina

Vyt'ažiť maximum z reality, ktorá ma obklopuje

Akordeonista Peter Katina v októbri minulého roka viedol majstrovský kurz na Royal Academy of Music v Londýne, prednášal na Hudobnej akadémii Franza Liszta v Budapešti, ako aj na Konzervatóriu v Bratislave v rámci projektu Kompozičné laboratórium. Pri tejto príležitosti vznikol aj rozhovor o perspektívach moderného koncertného akordeónu, slovenskej aj svetovej literatúre pre tento nástroj, ale aj nedávnych skúsenostiach nadobudnutých na pôde prestížnej britskej vzdelávacej inštitúcie.

Pripravil Miroslav TÓTH

■ Čo ťa viedlo k rozhodnutiu hrať výlučne súčasnú hudbu a pritom žiť na Slovensku? Tento model má u nás obdobu len málokedy. Akordeonisti zväčša kombinujú rôzne hudobné štýly a žánre. S tým kontrastuje tvoje odmietnutie krčmovej, barovej či jazzovej hudby a tiež „piazollovskej“ literatúry, s ktorou sa spája akordeón alebo bandoneón. Objavil si teda v súčasnej hudbe niečo, kvôli čomu sa oplatí obetovať pre tento menšinový výber?

U mňa to rozhodne nie je obeta. Hrať súčasnú hudbu na akordeóne nie je žiadna zábava ani na Západe. Žil som niekoľko rokov v Dánsku a mám kontakt s akordeonistami v Európe, ktorí robia niečo podobné ako ja, a nie je to ľahké. Oblasť hudby, o ktorej hovoríš a ktorú by som diplomaticky označil ako „komunikačne priamočiarejšiu“, mi bola vzdialená od útleho detstva. Ale určite nejde o menšinový výber; súčasnej literatúry pre akordeón, a dokonca aj tej kvalitnej, je dostatok.

■ Menšinovým som myslel okruh ľudí, ktorí ju počúvajú. Skúsme sa pozrieť na Slovensko. Ako je to s publikom v pomere s množstvom napísanej literatúry?

Ak sa pozrieme na čísla, je to skresľujúce. Tvoje aktivity „lajkne“ tristo ľudí a na koncert príde dvadsať. Ale optimálne číslo, pokiaľ ide o publikum na recitáli súčasnej akordeónovej tvorby, je možno štyridsať, päťdesiat ľudí.

■ To znamená, že hrávaš viac ako pätnásť rokov pre pomerne málo ľudí. Niektorí inter-

preti by to niesli ťažko. Samozrejme, zadosťučinením môže byť podpora nahrávacích aktivít vo vydavateľstve Hevhetia Jána Sudzinu. No aj napriek tomu, že sedem vydaných albumov veľmi slušné číslo, musím sa ťa opýtať, akú ti to dáva satisfakciu vzhľadom na to, že Slovensko je malá krajina?

Satisfakciou je samotná práca a snaha o čo najlepší profesionálny výsledok. Tá je cieľom. Špekulácie o mediálnych výsledkoch sú pre mňa druhoradé. Pozitívne reakcie ma, pochopiteľne, povzbudzujú, ale v princípe sa držím hesla: „Ak ti niekto niečo hovorí, pozorne si ho vypočuj a rob si ďalej svoje.“ To je múdrosť mojich rodičov skombinovaná s citátom Woodyho Allena. Veľkosť krajiny podľa mňa nerozhoduje. Mám svoje vízie, ako by mali vyzeráť moje projekty a albumy, a toho sa držím. Mám priateľov, ktorí ma vytrvalo inšpirujú a pomáhajú mi nachádzať nové skladby a vytvárať neobvyklé dramaturgie. Keď sa nahrávka alebo koncert podarí, som spokojný a posúva ma to ďalej. Jasné, že každý by chcel hrať pre štyristo ľudí v sále, ale treba byť realistický a pracovať v takých podmienkach, aké sú nastavené. Z reality, ktorá ma obklopuje, chcem vytážiť maximum.

■ Po tvojom príchode z Dánska nastal zrejme zlom...

V skutočnosti to až taký zlom nebol. Škan-dinávskej hudbe som sa venoval predtým aj potom približne v rovnakej miere. V Dánsku však neexistuje rozdiel vo vnímaní napríklad

barokovej hudby a tej súčasnej, nie sú tam žiadne predsudky. Ľudia sedia v sále ako pri-kovaní a počúvajú „najtvrdšie“ komorné kús-ky Graugaarda a Rudersa vedľa Brahmsa a Si-belie. Môj návrat bol prirodzený, po ukončení štúdiá v Odense som chcel žiť na Slovensku, kde sa cítim dobre, a teda dokážem umelecky produkovať lepšie a kvalitnejšie veci. Netúžil som žiť v emigrácii.

■ Nechcem si to idealizovať, pretože pokoj-ne si mohol mať v Dánsku tvrdý študentský život. Nebolo to skôr o tamojších ľuďoch a vzťahoch a aj možnostiach uplatniť sa?

Do Dánska som hlavne išiel bez akéhokoľ-vek štipendia, čo je dnes – a asi to tak bolo kedykoľvek – nemysliteľné. Na život som si zarábala prácou v záhradníckej firme a noč-ným roznášaním novín, čo bolo dosť drsné. CD so skladbami Pera Nørgårda som nahrával po skončení „šichty“ v skleníku s pažitkou a petržlenom. Všade je to o ľuďoch, ale mne veľmi pomohli rovnako Dáni, ako aj Slováci. Dnes čerpám z týchto skúseností a poznám svoje limity, pokiaľ ide o uplatnenie, a s akor-deónom je to podobné všade. Môžeš učiť na nejakej škole, spolupracovať so skladateľmi, uvádzať nové diela. Akurát Dáni sú vraj spo-kojnejší so svojím životom. Tento pocit som určite prevzal. Nestážujem sa.

■ O akú skladbu išlo v Nørgårdovom prípa-de? Skúšal si ju v skleníku s pažitkou?

Bola to svetová premiéra jeho cyklu *Nine Friends* a neskúšal som ju v skleníku, ale počas osem- či viachodinovej zmeny som si v hlave prechádzal partitúry a naučil som sa takpovediac cvičiť bez nástroja a túto metódu dodnes v istej miere využívam.

■ Simultánne si dokázal pracovať a zá-roveň memorovať skladbu? Ako prebieha takého cvičenie bez nástroja? Fixuješ moto-riku, štruktúru skladieb alebo prepracovávaš artikuláciu?

Čiastočne áno, princíp spočíva v tom, že sa na začiatku doslova „nadopuješ“, predávkuješ skladbou počas jej študovania za nástrojom a v hlave ti potom samé skrsnú riešenia prstokladov, frázovania, koncepcie, bez toho, žeby si musel fyzicky sedieť za nástrojom. Je to taký doznievajúci, samovoľný brain-storming. Pravdepodobne najdokonalejšie to dokázali starí ruskí klaviristi, ktorí to na-vyššie kombinovali s fenomenálnou pamäťou a schopnosťou zahrať z listu čokoľvek. Ale to už sa nás smrteľníkov netýka...

■ Nie je v tom predsa len nejaký systém umenia pamäti? Od antiky sa používal princíp mnemotechniky vzťahujúci sa na zdokona-ľovanie memorovania. Išlo o výpomoc pred-stavy, pri ktorej si predstavuješ miestnosť. Veci v nej slúžia ako oporné body, ktorým priradiš to, čo si potrebuješ zapamätať. Ne-skôr to rozvíjala rétorika až do renesancie.

Predpokladám, že keď memoruješ skladbu, tak sa neprechádzaš po pamäťových miestnostiach. Vieš bližšie ozrejmiť, čo si myslel „dopovaním“ sa skladbou?

Hráť väčšinou z nôt. Súvisí to s tým, že súčasná hudba obsahuje extrémne náročné textúry, i s tým, že ročne nacvičím niekoľko recitálov, a to by pri hre spamäti nebolo možné. Pod „dopovaním“ som myslel maximálnu koncentráciu na dielo vo veľmi krátkom časovom úseku. Na pamäť nemám žiadny recept, absorbujem hudbu „takú, aká je“.

Ako sa vyrovnávaš s rôznorodosťou notografie v súčasnej hudbe? Myslíš, že to úzko súvisí s pamäťou, motorikou, a teda aj s uvažovaním nad samotným skladbami. Ako si to rozvíjaš?

Postupne, nedá sa to tak, že si z ničoho nič začneš hrať Beria. Akordeonisti však hrajú veľa súčasnej hudby už od ZUŠ. Na vysokej škole má už človek prehratý celkom slušný počet súasných diel, ale občas aj pochybné kvality. Počiatky môjho vzťahu k súčasnej hudbe by som datoval do roku 1996. Vtedy som začal hrať škandinávsku hudbu a spolupracovať so skladateľmi, spolužiakmi z VŠMU. Postupne som hrával čoraz náročnejšie diela a dnes, keď ukazujem svoje partitúry Bedrossiana a Torresa svojim študentom, v ich očiach vidím svoje vtedajšie otázniky.

S čím tie otázky súvisia?

S tým, že ako sa také niečo vôbec dá zahrať. Aj moje deti sa ma často pýtajú, kde sú v mojich partitúrach noty, keď sú tam samé grafické značky.

Ako nakoniec komponovať pre akordeón, keďže nie je unifikovaný a existuje množstvo druhov nástrojov?

Akordeón nemá unifikovanú nielen konštrukciu, ale ani systém symbolov pre špecifickú notáciu. Osobitné techniky hry vyznačuje každý autor trochu inak. Väčšinou je nápomocná úvodná inštrukcia, ktorú obsahuje takmer každá partitúra. Systémy sú čoraz komplikovanejšie a sofistikovanejšie, ale súbor zvukových akcií, ktoré je interpret schopný na akordeóne predviesť, je limitovaný, takže po čase sa v tom dá zorientovať. Časté sú najmä externé, ambientné, mimohudobné prejav, rôzne perkusívne efekty, úderý na časti nástroja, simultánna hra na bicích či perkusiách počas hry na akordeóne, šepot, spev, písanie, vrava, dupanie, klepanie, škriabanie, elektronika, ruchy...

Nie je nevýhodou písať potom len pre interpreta, ktorého nástroj má napríklad pestrejšie registre ako iní? Prečo nedochádza k zjednoteniu?

Základná „schéma“ je takmer rovnaká, ide o drobné odchýlky. Málokedy sa stane, že skladbu nedokáže zahrať niekto iný pre rozdielnu technickú dispozíciu. K zjednoteniu vývoj smeruje, ale ešte ho nedosiahol pre rozmanitosť výrobcov nástrojov a odlišnú fi-

lozofiu výroby. Existujú gombíkové akordeóny s rôznym usporiadaním tónov a klávesové nástroje. Ale v koncertných nástrojoch sú tie rozdiely nepodstatné.

V čom pociťuješ hlavnú nevýhodu a v čom hlavnú výhodu nástroja, na ktorom hráš?

Moderný koncertný akordeón, pokiaľ k nemu skladateľ alebo interpret pristupuje bez predsudkov, spĺňa najvyššie umelecké kritériá. Novými prístupmi je často zbavený kúzla svojej minulosti, čo je niekedy na škodu, ale svojimi nevídanými technickými dispozíciami, rozsahom, polyfonickými možnosťami či schopnosťou dynamicky tvarovať tón počas celého jeho trvania je doslova unikátny. Má dostatok kvalitnej literatúry od svetovo renomovaných skladateľov, akými sú Gubajdulina, Berio, Kagel, Lindberg či Hosokawa, a zároveň dokáže pri prednese transkripcií esteticky kultivovane naplňať zvukové ideály skladieb z obdobia baroka či z inonástrojovej literatúry 20. storočia.

Ako je to so slovenskou hudbou pre akordeón? V čom sa odlišuje od tej svetovej? Je v niečom špecifická?

Slovenská tvorba staršej a strednej generácie je špecifická v tom, že využíva potenciál slovenskej ľudovej hudby a silne čerpá z tradičného poňatia akordeónu ako „ľubozvučného“ nástroja, viď pomenovanie „harmonika“. Do vyložených experimentov si trúfajú iba niektorí autori, hlavne mladí, ktorí už tieto asociácie nemajú. O to razantnejšie potom tieto experimenty sú. Recitál slovenskej hudby pre akordeón je často recitálom hudby koketujúcej s tonalitou, ak nie úplne tonálnej, evokujúcej akordeón ako akýsi prostriedok syntézy medzi storočiami, estetikami a kompozičnými prístupmi. Rozkol medzi tvorbou staršej a mladej generácie je však taký očividný, že charakterizovať slovenskú hudbu bez generačného rozdelenia je takmer nemožné.

Keď sa však pozrieme na generačných vrstovníkov Iris Szeghy, Jozefa Kolkoviča a Jevgenija Iršaia, ktorých diela si hral na recitáloch alebo na prednáškach v zahraničí, tak predsa len ich štýl je odlišný. V čom ich hudba pre sólový akordeón prináša nové kontexty v našom prostredí?

Možno je to tým, že títo traja autori žijú alebo žili v mimoslovenskom prostredí, a to ich tvorbu určite ovplyvnilo smerom k využitiu odvážnejších technických a výrazových prvkov a poňatiu akordeónu ako avantgardného hudobného prostriedku. Aj preto si ich hudbu veľmi cením. U Szeghyovej je to využívanie extrémnych prostriedkov a polôh, neobvyklých techník, rôznych druhov glissanda, vibrata, klastrov, grafickej notácie a zároveň hĺbky, pôsobivého melosu a filozofického pátosu. U Kolkoviča ma fascinujú takmer symfonické proporcie, husté textúry, nádherná kolorizácia partu a prirodzená práca s dynamickými

možnosťami akordeónu. A napokon, u Iršaia to je inšpirácia robustnou, industriálnou motorikou, hutnými pasážami drsných, no kompaktných zvukových polí v kontraste s krehkou lyrikou.

Keď si sa vrátil z masterclassu v Londýne, povedal si mi dve zásadné informácie: rok štúdia stojí dvadsaťpäťtisíc libier a študenti hrávajú transkripcie Rachmaninova a Liszta. No, nič proti systému výučby, ako aj vkusu hráčov, ale čo to hovorí o budúcnosti, ak taká prestížna škola ako Royal Academy preferuje tento repertoár?

To je informácia trochu vytrhnutá z kontextu, rozhodne nejde o preferencie, bola to skôr „pikoška“. Ale je pravda, že školné na Royal Academy je dvadsaťpäťtisíc libier ročne, čo je „dávastačná“ suma pre človeka bez sponzoringu. Noví čínski študenti prichádzajú s mierne pokrivenými estetickými kritériami pri výbere a hre transkripcií na akordeóne, hrajú Rachmaninova, a keď sa ich pýtaš na estetiku Horowitza, Rubinsteina alebo Goldenweiseru, myslia si, že spomínaš značky piva. (Smiech.) Ale to je len daň za masívny prílev čínskych hudobníkov do Európy. Úroveň študentov je však vo všeobecnosti mimoriadne vysoká, školský rok sa začína recitálom a už v nižších ročníkoch sa bežne hrávajú náročné diela Beria, Denisova a Hosokawu na vynikajúcej úrovni. Nedá sa nevidieť, že je to „kráľovská“ inštitúcia so všetkým, čo k tomu patrí.

Aká bola reakcia na tvoj masterclass?

Okrem majstrovských kurzov, kde som odučil všetkých študentov akordeónového oddelenia, som mal prednášku o novej slovenskej hudbe pre akordeón, na ktorej som v blokoch predstavil akordeónové diela všetkých generácií slovenských skladateľov v kontexte ich tvorby a koncertne som uviedol kompletne skladby, nie iba ukážky. Bolo to náročné, prednáška spojená s koncertom trvala vyše štyroch hodín a podľa bezprostredných reakcií si myslím, že na Kráľovskej akadémii novú slovenskú hudbu mimoriadne ocenili. Momentálne s Royal Academy spolupracujeme na organizácii môjho recitálu v Londýne, ktorý by sa mal uskutočniť počas roka 2018. X

Peter KATINA (1975) sa narodil v Topolčanoch a so svojou rodinou žije v Košiciach. Po absolvovaní štúdia na Hudobnej akadémii Carla Nielsena v Dánsku v roku 2001 pokračoval v doktorandskom štúdiu na VŠMU. Ešte počas štúdia vyhral jednu z najväčších svetových akordeónových súťaží, Coupe Mondiale, a nasledovalo množstvo koncertov doma i v zahraničí. V súčasnosti pôsobí na Konzervatóriu Jozefa Adamoviča v Košiciach. Katina patrí medzi odborníkov na slovenskú, zahraničnú a špeciálne na škandinávsku hudbu pre akordeón. Okrem pravidelného, zväčša premiérového uvádzania diel je aj propagátorom hudby na prednáškach pre verejnosť. Figuruje na siedmich albumoch vydavateľstva Hvehetia.

Dvojrecitál vo Dvorane

Vo Dvorane VŠMU sa 14. 11. uskutočnila dvojica klavírných polorecitálov v rámci Európskej hudobnej akadémie Bratislava – Schengen pre rozvoj nádejných talentov a overovanie ich hudobných schopností. Pre umeleckú perspektívu je takáto podpora neoceniteľnou súčasťou budúcnosti hudobníkov, pretože Akadémia prispieva k upevňovaniu ich sebavedomia, ako aj interpretačnej istoty. Obecenstvo tak mohlo porovnávať technické zručnosti, nadanie a zároveň odlišnosť hudobno-psychologických prístupov. Korektne konštatované, dvojica týchto osobností nemala nič spoločné a v tom je obsiahnutá zákonitosť interpretačného umenia vôbec: v zásade sú interpretačné výkony vždy odlišné.

Samuel Michalec uviedol svoj umelecký príspevok *Sonátou G dur op. 31 č. 1* Ludwiga van Beethovena, v ktorom upútal cieleným chápaním hudobného obsahu. Jeho hra pôsobila výrazne premyslene: nič nenechával na náhodu – každá fráza, diferencovanosť prízvukov, hra legato či staccato boli pre-

myslené, prechádzali od racionálnej úvahy a analytického nazerania k zneniu. Preto evokuje Michalcov prejav prvoplánovosť a dištancovanosť voči interpretovanému dielu. Nedajme sa však pomýliť – za týmto vonkajším dojmom sa nečakane objavuje schopnosť pochopenia hĺbky hudobného obsahu, napríklad v *Adagio grazioso* alebo vo finálnom *Rondo, allegretto*. Až nápadne upútal výber z *Prelúdií op. 11* Alexandra Skriabina. Pri nie práve bezkonfliktnom skladateľovi sa úplne nečakane odkryl Michalcov zmysel pre poetickosť klavíra. Interpret pochopil Skriabinov hudobný štýl, jeho zmysel pre polyfónne vedenie hlasov, vzťah basového registra k stredným a vrchným hlasom a včlenenie pedálu do sféry výrazových prostriedkov hry pôsobili na poslucháča priamo hudobno-esteticky. Každé zo siedmich interpretovaných prelúdií malo ucelený osobnostný prejav.

Júlia Pechová uviedla *Bagately č. 1, 2, 3, 5 a 9* Ludwiga van Beethovena. Pechová je svoje-

rážnou „paňou“ nad klaviatúrou, pedálom, celistvosťou nástrojového znenia. Jej hra je uvoľnená v oblasti hudobnej emócie – každá fráza, motív, téma sú dotvorením s cieľom tieto znaky nechať vyznieť v zmysle nefalzifikovaného a čistého hudobného prejavu – znie hudba tvorcu a nič viac! Jej hudobná predstavivosť je sústredená výlučne na skladateľa a jeho koncepciu. Z toho dôvodu muselo *Sedem fantázií op. 116* Johannesa Brahmsa osloviť každého, čo i len trochu hudobne zaujatého poslucháča. Zazneli bez snahy o „nový“ či „iný“ prístup, čo v skutočnosti u interpretov väčšinou smeruje k hrubosti a prázdnomu efektu. Pechovej Brahms bol osobný, výrazovo pôsobivý, jadrný v hudobnom zvuku, v rovine štýlu zodpovedajúci požiadavkám komornej hudby 19. storočia. Každá z fantázií obsahovala osobný hudobný charakter, prejavujúci sa v pochopení pre rôznosť hudobnej štylistiky a špecifickosti hudobnej faktúry. Je teda až samozrejmosťou, že pre *Ostrov radosti* Clauda Debussyho mala iné vyjadrovacie spôsoby svojej hry, bez vzdania sa osobnostného pohľadu na interpretáciu.

Ingeborg ŠÍŠKOVÁ

Nedel'né matiné v Mirbachovom paláci

V nedeľu 26. 11. sa v Mirbachovom paláci predstavila mladá dánska husľová virtuózka **Anna Egholm**, laureátka početných národných i medzinárodných interpretačných súťaží, v spolupráci so slovenským klaviristom **Filipom Štrauchom**, absolventom VŠMU v Bratislave a Dánskej kráľovskej hudobnej akadémie v Kodani. Ťažiskom dramaturgicky atraktívneho recitálu bola úvodná skladba – obľúbená a náročná *Sonáta A dur pre husle a klavír* Césara Francka. Koncepciu možno označiť ako vyslovene vzrušujúcu, priam „nátlakovo dramatickú“, kde horné hranice dynamického rozpätia atakovali akustické možnosti koncertnej sály, no vzhľadom na absolútnu obsahovú naplnenosť a interpretačnú zaangažovanosť som ju považoval za prijateľnú. Azda jedine počet takýchto dynamických explózií mohol byť o niečo nižší, čím by tie zrealizované nabrali na väčšom význame. Vskutku fascinujúci zmysel pre dramatickú hypnotizáciu publika predviedla huslistka v tretej časti sonáty. Naopak, štvrtá časť bola zbytočne bojovná a málo veľkorysá, majestátne. Bezproblémovú spoluprácu s Filipom Štrauchom len príležitostne narušil klaviristov menej lineárny, tónotvorne vertikálnejší prejav. V *Dumke op. 59* Piotra Iljiča Čajkovského sa Štrauch predstavil pomerne pragmatickou, profesionálne zvládnutou interpretáciou s účinným využívaním predovšetkým dynamických prostriedkov. Po *Mefistovom valčíku č. 1* Franza Liszta, v ktorom umelec zaujal najmä efektu kódom, predviedli obaja interpreti svoj temperament a zmysel pre virtuozitu v záverečnom *Cigánovi* Mauricea Ravela.



M. Csibová (foto: D. Godár)

Mirbachovské matiné ponúklo 14. 1. klavírný recitál **Moniky Csibovej**. Na úvod interpretka uviedla výber *Bagatel op. 107* Johanna Nepomuka Hummela. Csibovej Hummel bol delikátne priezračný a dynamicky veľmi detailne prepracovaný. Jej virtuozita sa vyznačovala mimoriadnou kvalitou každého tónu, pričom myslenie vo frázach a logické

tvarovanie textu boli prirodzeným prejavom jej muzikality. Azda druhá časť *La contemplation* bola na hranici výrazovej striedmosti a pri všetkom rešpekte ku klasicistickej proporcionálite a nekomplikovanosti plynutia by táto lyrická hudba zniesla viac slobody a vypuklejšie espressiono. V nasledujúcich troch *Nokturnách op. 15* Fryderyka Chopina sa umelkyňa priam vyžívala v rozsiahlych pianissimových plochách a introvertnej poetike. Jej Chopin bol opäť pomerne striedmy, ale nie nezaujímavý. Práve naopak, svojou hudobnou inteligenciou dosahuje Csibová výraznú obsahovú účinnosť. Vrcholom recitálu boli *Variácie na Corelliho tému op. 42* Sergeja Rachmaninova. Interpretka tu okrem cennej technickej precíznosti

dosiahla logiku a prirodzenosť hudobného toku naprieč kontrastnou jednotlivých variačných článkov. Rachmaninovov opus dal taktiež vyniknúť aj extrovertnejším polohám umeleckej osobnosti Csibovej, pričom zvukový rámec jej hry plne rešpektoval akustické parametre koncertnej sály.

Eduard LENNER

Ensemble Ricercata: OUT TAKE(s)

Klavír bol v tento večer postavený netradične oproti hlavnému vchodu do Dvorany, po jeho bokoch položené dve tuby, pred ním pulty pre ďalšie tri páry hudobníkov a okolo nich les stojanov s mikrofónmi; stoličky pre obecenstvo lemovali „hraciu plochu“ z troch strán. Netradičné priestorové konfigurácie sú však pre vystúpenia **Ensemble Ricercata** úplne typické a výnimkou nebol ani koncert 28. 11., posledný z minuloročného cyklu. Výnimočná bola aj dramaturgia, spájajúca na prvý pohľad hudbu dvoch celkom odlišných estetických konfesií, no zázračným spôsobom jednoliatu a logickú. Podarilo sa totiž skĺbiť skladby s veľmi špecifickým obsadením aj vyjadrovacím jazykom do súvislého sledu, ktorému nechýbali kontrast ani vnútorná dynamika, no zároveň z neho nič nevytrčalo, nič nepôsobilo rušivo.

„telocvičňovou“ akustikou sály, kontrasty ich rôznych registrov, sledovať, akými gestami na ne odpovie zvyšok ansámblu...

Bol to skvelý úvod do atmosféry, v ktorej boli ponorené kúsky pre spomenuté inštrumentálne dvojice zo štvordielnej suity *Little William's Machine Music* z pera Daniela Mateja, ktorého hudba tvorila ťažisko koncertu, vrátane premiéry novej koncertantnej skladby, napísanej na podnet Ivana Šillera. Najprv do tichého a dôverného dialógu vstúpili akordeóny. Takmer zenovo pokojné tónové chvenie, neraz na hranici počutelnosti, som vnímal ako autorovu poctu Mortonovi Feldmanovi, hoci vyjadrenú v omnoho „ľudskejších“ časových proporciách. Ostrejšie zvukové úkazy mohli vyniknúť pri bartókovskom pizzicate v huslovom duete, no aj tu prevládali nežnosť a lyrika, nehovoriac už o duu klarinetov s neoby-

roslivo koncipovanej drobnokresby. A tiež zmyslu pre krásu, bez akéhokoľvek náznaku tuctovosti. *Wasserklavier* (na koncerte zaznel dvakrát) je v kontexte „hudby Západu“ v roku 1965 raritou; akoby barokový materiál spája autor s romantickou emocionalitou a otvorene sa vracia k tonalite, kým rytmická štruktúra a sadzba ponúkajú množstvo delikátnych záľudností. Podobnou dichotómiou (jednoduchosť intervalovej stavby verzus sofistikovaný dynamický profil, hra s ozvenami) sa vyznačuje aj neskorší *Erdenklavier*, kým *Luftklavier* a *Feuerklavier* sú doslova akrobatickými kúskami plnými figurácií, trilkov a opakovaných tónov, no charakter materiálu tu akoby bránil interpretácii „vo veľkom štýle“, najmä ak tieto skladby majú ideovo súznieť s dvoma najmladšími kúskami v zbierke, *Brin* a *Leaf*. Hoci ide o viac-menej konvenčný spôsobom detailne notované skladby, ich zvuková jemnosť a zasnenosť ideálne dopĺňala poetiku Daniela Mateja.

Vzájomné súvislosti sa vynárali aj pri počúvaní jeho novinky nazvanej *S·A·F·E*, chorálu a koncertantných variácií pre klavír so sprievodom ľubovoľného súboru. Názov neodkazuje iba k pocitu bezpečia, ale je v prvom rade hudobným anagramom, štvoricou tónov, ktoré sú východiskovým kompozičným materiálom a, podobne ako v úvodnej skladbe večera, aj tu ich sólový ná-



M. Dvořák, I. Šiller, R. Šebesta a B. Dugovič

Christian Wolff v skladbe *Out Take* postavil do centra diania dve tuby, ktoré môže sprevádzať ansámbl s ľubovoľným zložením, pričom ostatné nástroje preberajú materiál sólových partov. Aj vďaka tomu sa otvorili dvierka pre uplatnenie špecifického obsadenia, ktoré si žiadala idea série ďalších skladieb na programe. Sólistov na tubách **Metoděja Dvořáka** a **Alexandra Kunerta** obkolesili dvojice akordeónov (**Michal Ochodnický**, **Milan Osadský**), huslí (**Manuela Görting Chomová**, **Blanka Pavlovičová**) a klarinetov (**Ronald Šebesta**, **Branislav Dugovič**), za klavír sa posadil umelecký vedúci súboru **Ivan Šiller**. Nepredvídateľný priebeh, neočakávané hudobné situácie a pikantné zvukové kombinácie vniesli do Dvorany ducha americkej „tichej avantgardy“, hoci konkrétne túto hudbu, a jej autora vôbec, možno iba s ťažkosťami vtesnať do nejakej prísne vymedzenej kategórie. A ťažkosti poslucháča sprevádzajú aj pri snahách „pochopiť“ túto hudbu, dešifrovať, ako je urobená. Jediné, čo ostáva, je pozorovať a vychutnávať zvuky, diferenčné tóny dvoch túb poletujúce trocha

čajne delikátnym, interpretačne vynikajúcim realizovaným rozochvievaním a doznievaním sekúnd, kvint, oktáv či dvojkotáv. Zaujímavosťou „rozhovoru“ medzi dvoma tubami bolo nápadité využitie efektu udierania dlaňou na nátrubok, pri ktorom možno čiastočne kontrolovať tónovú výšku. Dvoranou sa teda niesol surrealistický hoketus, vzdialene pripomínajúci podladené tympany. Ak ma sluch neklame, zaznieval vždy interval tritonu; *diabolus in musica* v plnej paráde...

Čo si však zatiaľ počať s klavírom, kým príde jeho chvíľa v koncertantnej skladbe? Nápad Ivana Šillera zaradiť medzi duetá jednotlivé časti zo *6 Encores* pre klavír od Luciana Beria sa ukázal ako priam geniálny. Krátke skladby, spadajúce svojím vznikom do pomerne širokého časového intervalu 1965–1990, sú zákonite rôznorodé, spája ich však podobný prístup ku klavíru, rozoznateľne inšpirovaný francúzskou poetikou, no predsa nikdy nie vyslovene debussyovský, ravelovský či messiaenovský. Skôr to platí v rovine ponímania zvukovosti, figuratívosti a uplatnenia sta-

stroj zdieľa so sprievodným telesom. Výber tónov nevyhnutne prívádza k „ostrovčekom“ tonality, tu konkrétne *F dur*, akoby nezámernému pendantu k rovnomennej *f mol* v Beriovom *Wasserklavieri*. Opakované, jemnou nostalgiou podfarbené ohliadnutie sa za strateným rajom, do ktorého sa však skladateľ už nemôže (alebo nechce) vrátiť? Snáď, no v každom prípade jeden z ďalších zdrojov pnutí a pohybov v myšlienkovom kompaktnom kompozičnom, ktorá tvorila dramaturgický vrchol večera. A ako doslov zazneli všetky štyri časti *Little William's Machine Music* súčasne. S podobným nápadom prišiel už dávno Darius Milhaud – dve z jeho sláčikových kvartetov sa môžu hrať buď samostatne, alebo simultánne ako okteto –, tu však bol tento postup súčasťou širšej idey, uzatvorením naratívneho oblúka spájajúceho dva v istom zmysle antagonistické svety (Wolff a Matej verzus Berio) do jedného, akoby spoločným nárečím hovoriaceho prúdu hudby súčasnosti.

Robert KOLÁŘ

Fotografie: Lukáš GÁL

Organová hudba v Bratislave

Prehliadka mladých slovenských organistov

Koncom novembra (27.–29. 11.) sa na pôde štátneho Konzervatória v Bratislave uskutočnil 45. ročník Prehliadky mladých slovenských organistov. V prvý deň podujatia sa predstavili študenti dvoch bratislavských konzervatórií. Skúsenosti s koncertným vystupovaním zbierala **Žofia Bendíková** (Konzervatórium, 3. ročník, pedagóg Peter Reiffers). Do svojho programu zaradila zvukovo pôsobivý *Dialóg pre organ a klavír*, pričom klavírný part v zriedkavej nástrojovej kombinácii stvárnila autorka skladby – poslucháčka konzervatória **Radka Kováčová** (5. ročník, ped. Katarína Dibáková). Prirodzene muzikálny **Michal Malčovský** (Konzervatórium, 4. ročník, ped. Peter Reiffers) zaujal spevným spôsobom hry, vkusnou registráciou, ako aj

sme si v minulom roku pripomínali (dva krát zaznelo *Hommage à Dietrich Buxtehude*, ktorým vzdal Eben hold významnému barokovému majstrovi). Dramaturgickým obohatením bolo zaradenie diel menej frekventovaných autorov – Francúzov Gabriela Pierného a Michela Corretta, českého Luboša Sluku či Nóra Knuta Nystedta. Stredajšie dopoludnie bolo vyhradené prednáške Janka Siromu (absolventa magisterského a doktorandského štúdia na JAMU v Brne) *Reformácia a jej vplyv na vývoj severonemeckej organovej tvorby*, zaradenej pri príležitosti 500. výročia Lutherovej reformácie. Popoludní predstavil autor tohto článku účastníkom prehliadky organy Malého a Veľkého evanjelického chrámu na neďalekej Panenskej ulici s dôrazom na historické kontexty, vyhranenú štýlovo špecifickú zvukovosť oboch nástrojov a vhodný repertoár.

Organový recitál Johanna Ebenbauera

Bratislavská Reduta otvorila tradičný cyklus štyroch organových koncertov v rámci koncertnej sezóny v nedeľu 3. 12. popoludňajším recitálom rakúskeho organistu, dirigenta, pedagóga a skladateľa **Johanna Ebenbauera**. Jeho dramaturgia korešpondovala s aktuálnym termínom prvej adventnej nedele a s blížiacimi sa vianočnými sviatkami. Prvý blok hudby bol vyhradený tvorbe veľikána evanjelickej cirkevnej hudby Johanna Sebastiana Bacha – „vianočnému“ *Prelúdiu a fúge C dur BWV 547* a trom rozsiahlejším spracovaniam adventnej cirkevnej piesne *Nun komm, der Heiden Heiland BWV 659–661*, ktorá vznikla Lutherovou úpravou latinského ambroziánskeho hymnu *Veni redemptor gentium*. Bach v týchto skladbách spracoval chorál rôznymi kontrapunktickými technikami – v prvej z nich sa bohato ozdobená melódia chorálu klenie v najvyšš-



Prehliadka 2018, za organom M. Šálka (foto: M. Cepko)



Nový organ v Katedrále sv. Šebastiána (foto: www.katedrala.fara.sk)

technickou suverenitou (obzvlášť v skladbe Petra Ebena). Žiaci absolventského ročníka **Lubomír Zelenák** a **Juraj Křemen** z triedy Marka Vrábla (Cirkevné konzervatórium) zažiarili v technicky náročných programoch so závažnými rozsiahlymi opusmi Maxa Regera. Pekné výkony predviedli v nasledujúcich dvoch dňoch aj žiaci ďalších konzervatórií: **Richard Bareš** (Žilina, 4. ročník, ped. Marián Muška), **Júlia Chudá** (Topoľčany, 3. ročník, ped. Juraj Mičúnek) a **Dominik Murcko** (Košice, 5. ročník, ped. Emília Dzemjanová). Banskobystrické Konzervatórium J. L. Bellu (ped. Peter Sochulák) reprezentovali žiaci posledného ročníka **Marek Troják** a sľubne umelecky dozrievajúci **Martin Šálka**, ktorého vystúpenie zaraďujem k najlepším výkonom aktuálneho ročníka prehliadky. Repertoár, ktorý si poslucháči v organovej sieni Konzervatória na Tolstého ulici v Bratislave vypočuli, je do značnej miery determinovaný učebnými osnovami, a teda obsahoval viacero skladieb základných autorov organovej literatúry – Johanna Sebastiana Bacha a Césara Francka. Medzi nich patria aj Felix Mendelssohn, Dietrich Buxtehude a Petr Eben, ktorých okružle výročia úmrťi

Prehliadku uzavrel koncert poslucháčov VŠMU z triedy Imricha Szabóa. V hre **Kristíny Gabčovej** (2. ročník bakalárskeho štúdia) by sa mi žiadalo viac emocionálnej angažovanosti (bohatším uplatnením agogiky), lyrickej spevnosti i dramatického náboja (obzvlášť v *Sonáte č. 3 a mol op. 23* Augusta Gottfrieda Rittera). Vyvrcholením bol majstrovský a umelecky zrelý interpretačný výkon **Tomáša Mihalika** (1. ročník magisterského štúdia) v kompletnej päťčasovej 45-minútovej *Symfónii č. 5 a mol op. 47* Louisa Vierneho. Napriek obmedzeným podmienkam (pre ideálne vyznenie by si skladba žiadala veľký nástroj v rozľahlom akustickom priestore chrámu alebo koncertnej siene) možno umelecké stvárnenie tohto závažného kolosu označiť za dokonalé z každej stránky: sugestívny výraz, ideálne tempové proporcie, precízna, zmysluplná, obsahovo adekvátna a výrazovo účinná práca so všetkými prvkami organovej hry (agogika, artikulácia, registrácia, klenutie fráz, tempová a zvuková výstavba podporujúca formový pôdorys jednotlivých častí, ťah gradácií...). To všetko v tak navzájom citlivo zosúladenej a vkusne vyváženej miere, že išlo o hlbokú interpretačnú výpoveď s neopakovateľnou a jedinečnou atmosférou.

šom hlase nad pokojne plynúcou spleťou ostatných troch hlasov v ľavej ruke a pedáli, zatiaľ čo v poslednej, naopak, chorál prichádza ako basový cantus firmus hraný v pedáli do vyšších koncertujúcich hlasov manuálu. Stredné trio BWV 660 umelec stvárnil v pomerne neobvyklej registrácii – pohyblivé imitujúce sa hlasy v ľavej ruke a pedáli hral na 8-stopových jazykových registroch, čo napomohlo ich zvukovej transparentnosti (obidva hlasy sú napísané ako dvojica basov preplietajúcich sa takmer počas celej skladby približne v tej istej polohe v rozsahu malej a veľkej oktávy). Uvedené skladby (obzvlášť *Fúga* z BWV 547 v nezvyčajnom registračnom stvárnení s kornetovou farbou bez mixtúry) patria k tej vrstve Bachovej organovej tvorby, v ktorej jeho hudobný jazyk dosahuje najvyššiu mieru komplikovanosti a sofistikovanosti (nasýtená kontrapunktická textúra, bohatosť harmónie); o to viac si cením prirodzenú muzikalitu (v narábaní s akcentmi a artikuláciou), s akou Johannes Ebenbauer túto hudbu sprístupnil poslucháčom. Do úplne iného zvukového sveta voviedol umelec obecenstvo po prestávke približne v polhodinovom výbere z cyklu *La Nativité*

du *Seigneur* (Narodenie Pána, 1935) veľkého katolíckeho hudobného mystika 20. storočia Oliviera Messiaena. Tajomne vyznievajúca prvá časť *Panna a dieťa* navodila atmosféru adventného očakávania príchodu Spasiteľa. V štvrtej časti Messiaen stvárnil sugestívne prísne, veľké a nedotknuteľné Božie Slovo v kontraste s rozsiahlym meditatívnym doznievaním, evokujúcim nádej na večný život. Na pohyblivú a radostnú piatu časť *Božie dieťa* nadviazala sumarizujúca záverečná deviata časť *Boh medzi nami*. Koncert umelec uzavrel rozsiahlejšou improvizáciou na témy kolied *Tichá noc*, *O Tannenbaum* a piesne *Tochter Zion* (Dcéra sionská; s textom na melódiu populárneho zboru z oratória *Judáš Makabejský* Georga Friedricha Händla, ktorá je v nemecky hovoriacich krajinách adventnou cirkevnou piesňou). V štýlovo rôznorodej hudbe vinúcej sa z organa vo Veľkej sále Slovenskej filharmónie potvrdil rakúsky umelec svoje renomé skvelého improvizátora.

Nový organ v Katedrále sv. Šebastiána v Bratislave

Významnou a radostnou udalosťou v hudobnom živote Bratislavy je postavenie nového píšťalového organa rakúskej firmy Rieger Orgelbau v rímskokatolíckej Katedrále sv. Šebastiána v Bratislave-Krasňanoch. Ide o moderný 26-registrový dvojmanuálový nástroj s pedálom s mechanickou hracou traktúrou a zásuvkovými vzdušnicami. Druhý manuál je riešený ako žalúziový stroj a je vybavený aj tremulantom. Organ je navrhnutý s dôrazom na špecifickú zvukovú koncepciu nemeckoromantického štýlu, reprezentovanú najmä nástrojmi významného staviteľa organov Eberharda Friedricha Walckera (1794–1872). Z tejto koncepcie sa vymyká horizontálny jazykový register Tuba militaris 8', postavený na žiadosť objednávateľa, ktorý symbolizuje spätosť priestoru s vojenským prostredím –

kostol slúži Ordinariátu Ozbrojených síl a ozbrojených zborov SR na čele s biskupom Mons. Františkom Rábekom. Z každej stránky vydarený nástroj korešponduje s priestorom interiéru kostola nielen svojím zvukom, ale aj nápaditým výtvarno-architektonickým riešením.

Organ bol uvedený do používania ešte pred Vianocami na slávnostnej sv. omši počas tretej adventnej nedele 17. 12.

Koncom januára (21. 1.) sa v Katedrále sv. Šebastiána uskutočnil koncert troch generácií organistov: študenta absolventského ročníka Cirkevného konzervatória **Ľubomíra Zelenáka**, jeho pedagóga **Marka Vrábla** a profesora



M. Vrábel, Ľ. Zelenák (foto: G. Benka-Rybár)

Jána Vladimíra Michalka, u ktorého na VŠMU kedysi Vrábel absolvoval. Dramaturgia koncertu dôsledne vychádzala zo snahy prezentovať repertoár štýlovo korešpondujúci so zvukom nástroja. Početné publikum v úvode privítal a duchovne oslovil Mons. František Rábek. Nástroj vzápätí rozozvučal Ľubomír Zelenák v *Sonáte A dur op. 65 č. 3* Felix Mendelssohna a v Bachovom spracovaní Lutherovho chorálu *Aus tiefer Not schreie ich zu dir BWV 687* (chorál vo svojej *Sonáte*

cituje v pedálovom hlase aj Mendelssohn). Výnimkou v inak nemeckom repertoári bola *Fantázia č. 1 Es dur* francúzskeho skladateľa Camilla Saint-Saënsa. Jemný zvuk registrov sláčikovej menzúry predviedol Marek Vrábel v spracovaní chorálu *Herzlich tut mich verlangen op. 122 č. 10* Johannes Brahmsa. Pestrú paletu dynamických a farebných zvukových možností nástroja obdivovali poslucháči v strhujúcej interpretácii *Prelúdia a fúgy na B-A-C-H S. 260/2* Franza Liszta v podaní toho istého interpreta.

Koncert gradoval predvedením ďalších farebných registrových kombinácií vo výbere z cyklu *Choral-Improvisationen für Orgel op. 65*



(foto: G. Benka-Rybár)

Sigrida Karg-Elerta a skladbe Josefa Gabriela Rheinbergera v interpretácii Jána Vladimíra Michalka. Dôstojným vyvrcholením a záverom dramaturgie bola skvelá záverečná *Improvizácia-fantázia* na Lutherov chorál *Ein feste burg ist unser Gott*, v ktorej Ján Vladimír Michalko použil register Tuba militaris (vo fanfárovej úvodnej fráze chorálu) v zvukovom dialógu s ostatnými registrami nového nástroja.

Pripravil **Stanislav TICHÝ**

Raper Vivaldi v Redute

„Hudba je vesmír, v ktorom je dovolené všetko.“ Práve tento citát zrejme najviac vystihuje koncert z 25. 11. v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie. Takýto nezvyčajný projekt ešte v Redute uvedený nebol. Vystúpili na ňom sólisti **Jarolím Emmanuel Ružička** (koncertný majster Slovenskej filharmónie), **Celeste Buckingham**, **Majk Spirit**, **Martin Valihora** a skupina **The Classical Music Maniacs**. Poslední menovaní sú súborom mladých talentovaných umelcov, ktorí profesionálne pôsobia v SF, orchestri SND a v SOSR, a spolu odohrali množstvo koncertov doma i v zahraničí.

Program koncertu mal nadviazať kontakt s publikom, čo naznačil už samotný úvod, v ktorom Jarolím Ružička, hrajúc na husliach, vstúpil na pódium, kde už hrala skupina The Classical Music Maniacs. Inštrumentalisti

vždy najprv predstavili originálnu podobu kompozície a potom zahrli cover verziu aj s Majkom Spiritom, ktorý do nej rapoval. Technicky i rytmicky boli všetky skladby zvládnuté na výbornú. Súhra medzi sólistami a kapelou bola vynikajúca, a to tak v pôvodných verziách, ako aj občasných improvizáciách celého telesa.

Z môjho rozhovoru s účinkujúcimi vyplynulo, že klasická hudba by sa podľa nich mala spájať so súčasnou populárnou hudbou, čo je však pomerne diskutabilné. Zároveň mi potvrdili, že v blízkej budúcnosti plánujú zorganizovať ďalší podobný projekt. Na záver treba len konštatovať, že sála Slovenskej filharmónie bola tento raz zaplnená do posledného miesta. Možno práve takýmito projektmi chce manažment SF prilákať do Reduty ľudí všetkých vekových kategórií. Je jasné, že táto



J. E. Ružička a M. Spirit
(foto: facebook.com/
TheClassicalMusicManiacs/)

stratégia je úspešná, no viem si predstaviť, že existujú aj iné, rovnako účinné spôsoby, ako dosiahnuť, aby si mladá generácia začala vážiť klasickú hudbu.

Jozef SCHWARZBACHER

Festival sakrálného umenia Košice

28. ročník, 12.–26. novembra, mesto Košice

Krátko po skončení totalitnej éry sa v Košiciach zrodil pozoruhodný Festival sakrálného umenia, prebiehajúci práve počas pamätných novembrových dní. Okrem väčších či komorných koncertov zahŕňa i divadelné vystúpenia, výstavy, prednášky a tradičné ekumenické podujatia. V rámci posledného ročníka zaujali napríklad otvárací koncert Jiřího Pavlicu so súborom Hradišťan, komorné vystúpenie Tomáša Šelca s Markom Vrabelom či oratórny projekt *Križovej cesty* autorského tria Pavol Krška – František Balún – Pavol Smolík. Svoje štvrtstoročné pôsobenie úspešným koncertom oslávil známy košický Zbor sv. Cecílie so zbormajstrom Viliamom Gurbalom. Zo širokého spektra koncertných podujatí priblížujeme aspoň niektoré. Pre našich hu-

chester **Musica Iuvenalis** a začiatkom leta 2017 najskôr dielo uviedli liturgicky i koncertne v Česku. Novodobá slovenská premiéra Röslerovej omše zaznela 18. 11. v akusticky príjemnom barokovom Kostole Najsvätejšej Trojice (Premonštráti). Vo sviatočnej koncertnej atmosfére sa stala hudobnou lahôdkou, sálala pokojom, radosťou a zmyslom pre prirodzené uchopenie omšového ordinária, typického pre autorov polovice 18. storočia komponujúcich ešte pre bežnú liturgickú prax. Do celkového ducha diela boli vsadené i sólové spevácke vystupy, v ktorých zažiarili a prekvapili mladí adepti operného spevu – **Stanislava Vassová** (soprán), **Silvia Pasnišinová** (mezzosoprán), **Pavol Cebák** (tenor) a **Martin Potoma** (bas).

pridal skvelý pezinský chrámový zbor **Ad Una Corda** (zbormajster **Marián Šipoš**) s výrazným porozumením pre spievaný text v jasnej deklamácii a kultivovanej farebnosti. Haydnova schopnosť prekvapiť a nenudiť poslucháčov sa tu znamenite osvedčila v časti *Benedictus*, kde zaznieva len sopranové sólo s organom (brilantná interpretácia **Slávky Zámečníkovej** a **Josefa Kratochvíla** na organovom portatíve). Hlasové dispozície sopranistky v svižne cítenom tempe sa skvele uplatnili vo virtuóznom úvodnom *Allegre* či lyrickom *Andante* sólisticky i poslucháčsky obľúbeného Mozartovho *Exsultate, jubilate* pre soprán a orchester. Nádherné a s ľahkosťou tvorené koloratúry naplnili jasavý žalmový charakter moteta. V adekvátnej interpretácii sakrálnych hudby je navyše dôležité porozumenie tomu, o čom sa spieva a slovo zväčša býva určujúce pre výraz a prirodzený tvar jednotlivých hlasov. Záver filharmonického koncertu vynikajúco



Festival sakrálného umenia (foto: J. Laš)



S. Zámečníková (foto: J. Laš)

dobných historikov býva priam sviatočnou udalosťou, keď sa podarí sprístupniť a zvu-kovo oživiť dávne diela ležiace na chóroch či v archívoch. Pre Katarínu Burgrovú sa takýmto sviatkom stalo uvedenie diela *Missa in C* z roku 1749 od Gregora Röslera, augustiniána z Bavorska, ktorého odpisy objavila v archívoch na Spiši (Smolnícka Huta, Smolník a Kežmarok) a edične vydala v Prešove v roku 2013. V hudobnom živote Košíc sa v posledných rokoch stala prínosom osobnosť českého zbormajstra **Lukáša Kozubíka**, ktorý okrem vedenia zboru ŠD Košice vedie i Detské operné štúdio ŠD, Zbor košického konzervatória a sám účinkuje v rôznych hudobných zoskupeniach a originálnych projektoch. Práve jeho zásluhou v Košiciach ožilo už nejedno dielo zo slovenských archívov. Röslerovu omšu naštudoval v rámci hudobných dielní so **Speváckym zborom Ondráš** z Nového Jičína a **Chrámovým zborom Cantores Domini** z Frýdku-Místku, ktoré sa zvukovo skvele dopĺňali a zneli textovo zrozumiteľne. K spolupráci prizvali košický sláčikový or-

K tradičným podujatiam v rámci festivalu patria koncerty v spolupráci so **Štátnou filharmóniou Košice**. Pod taktovkou šéfdirigenta **Zbyňka Müllera** sa 23. 11. koncertná sála Domu umenia najprv rozoznala hudbou romantického Wagnera – z opery *Lohengrin* zaznela majestátna predohra a orchestrálny *Vstup Elsy do katedrály* z 2. dejstva s bohato zastúpenou dychovou sekciou, ktorá znela vyrovnane a primerane pompézne. V nastolenej atmosfére pokračoval koncert obsahovo závažnou symfonickou básňou Richarda Straussa *Smrť a vykúpenie*, o ktorej autor na sklonku života vyhlásil, že so smrťou je to naozaj tak, ako to kedysi skomponoval. Sugestívne interpretované dielo poslucháčom umožnilo meditatívne sa ponoriť do vždy aktuálnych otázok zmyslu života. Druhá časť koncertu priniesla svieže sakrálné vo-kálno-inštrumentálne opusy viedenských veľikánov. Počas *Missa brevis Sancti Joannis de Deo* – *Malej organovej omše B dur* Josepha Haydna s raritne krátkou, textovo cez seba vrstvenou 2. časťou (*Gloria*) sa k orchestru

„korunovalo“ grandiózne *Te Deum* Josepha Haydna, ktoré pezinský zbor skvele ustál aj vo finálnej dvojitej fúge. Protagonistami záverečného koncertu 26. 11. v Dome umenia boli najmä študenti Konzervatória Timonova 2 v Košiciach, ktorí v zostave **Miešaného zboru** (zbormajster Lukáš Kozubík) a **Symfonického orchestra konzervatória** pod taktovkou riaditeľa školy **Bartolomeja Buráša**, spolu so sólistami ŠD Košice (a zároveň pedagógmi školy) **Anetou Hollou** a **Mariánom Lukáčom** uviedli pôsobivé dielo *Missa brevis* Jiřího Pavlicu. Prvá časť večera patrila klenotom českej duchovnej hudby, výberu z *Biblických piesní* Antonína Dvořáka v hlbokom a precítenom výraze barytonistu Mariána Lukáča. Početná zostava mladých zboristov sa v Pavlicovej omši zaskvela nádhernou farbou a efektným výrazom, ktorý si poslucháčov podmanil a priniesol ponuky uviesť dielo aj v rámci bohoslužieb, kam omšová tvorba prednostne patrí a kde nadobúda svoj pôvodný zmysel.

Andrea MEŠČANOVÁ

Modlitbičky a projekt „troch B“ v Banskej Bystrici

Slovenská jazzová klaviristka a skladateľka **Jana Bezek** uviedla na koncertnom turné svoje *Modlitbičky*, ktoré pred časom vydalo vydavateľstvo Pavian Records. Po šiestich koncertoch pritiahol projekt na sklonku novembra do banskobystrického Evanjelického kostola hojný počet poslucháčov, hoci pravidelnosťou víkendových koncertov (obzvlášť v nedeľu podvečer) býva skôr poloprázdne hľadisko. Sympatické bolo, že na koncert s charitatívnym rozmerom prišli vo veľkej miere najmä rodiny s deťmi.

Pri zrode hudobnej podoby *Modlitbičiek* stáli osobné skúsenosti, stretnutia, viera, modlitba a v neposlednom rade aj zoznámenie sa s rodinou Milana Rúfusa. Jana Bezek si z básnickej predlohy vybrala jedenásť (*Deti a modlitbička*, *Modlitba za osamelé deti*, *Detské krédo*, *Plachá modlitba za mamino srdce*, *Zimná modlitbička*, *Večerná modlitba*, *Modlitba trojkraľová*, *Podakovanie za lásku*, *Modlitba za rodičov*, *Modlitba modlitieb*, *Ako bolo na počiatku*) a vytvorila miniatúry prinášajúce úprimné vyznanie viery prostredníctvom detského sveta. Melodicky čisté, rozsahovo primerané a charakterovo veľavravné unisono určené detskému zboru (**Bratislavský detský zbor** pod vedením **Róberta Tišťana**) prevzalo, prechádzajúc všetkými časťami, úlohu hlavného aktéra modlitieb. Komorné septeto (Jana Bezek – klavír, **Sandra Frátriková** – husle, **Laura Lovišková** – flauta, **Zita Janáková** – viola, **Marcel Petráš** – violončelo, **Kornélia Ostrolúcka** – kontrabas, **Igor Repka** – perkusie) prinieslo plnosť a farebnosť harmónie a dokreslovalo atmosféru detských prosieb.

Juraj a Jakub Čížmarovičovi sa na pódiu sporadicky stretávajú v rôznych umeleckých projektoch. Pravidelné návraty na Slovensko však po prvý raz obohatili o spoločné vystúpenia: s programom „troch B“ – Bella, Bartók a Brahms sa na konci novembra predstavili v žilinskej Novej synagóge, v Cikkerovej sieni banskobystrickej Radnice a v bratislavskom Mirbachovom paláci. Zakladateľská osobnosť



národnej hudby. Rozjímanie v úvode večera vystriedala energická *Rapsódia č. 1 pre husle a klavír* Bélu Bartóka. Skladba ovplyvnená rumunskou a maďarskou ľudovou hudbou, ako aj autentickým spôsobom hry východo-európskych huslistov, znela v podaní Čížmarovičovcov strhujúco dramaticky a virtuózne. Práve v epizodických úsekoch obaja ukázali výbornú technickú disponovanosť a umelecký nadhľad.

Značná časť tvorby Johannesa Brahmsa je venovaná komornej hudbe, v ktorej dáva priestor celej škále nástrojov. Diela skladateľa klasicko-romantickej syntézy, v ktorej sa s úctou stavia k základným formovým a stavebným princípom, k práci s motívom a témou, ako aj prvkom klasickej harmónie a jej modifikáciám, interpreti s obľubou zaraďujú do svojho repertoáru. *Sonáta č. 1 pre husle a klavír*, v ktorej sa oba nástroje stretávajú v rovnocennom partnerstve, nachádza tematický materiál v autorových piesňach *Regenlied* a *Nachklang*.

slovenskej hudby Ján Levoslav Bella skomponoval *Dumky pre husle a klavír* počas svojho pobytu v Banskej Bystrici. Napriek komornému zameraniu diela sú jeho výstavba a kompozičný jazyk porovnateľné s veľkými dielami sakrálnych, symfonických či opernej tvorby skladateľa. Zvukovo subtilný a precitý prejav oboch interpretov s celou škálou dynamických odtieňov nechal vyznieť novoromanticky ladeným *Dumkám* s melodikou slovenskej

Ten sa stáva spojovacím článkom všetkých troch častí. Aj v typicky melodicky a harmónicky čistom brahmsovskom rukopise sa obaja umelci cítili komfortne a s premyslenou interpretačnou výstavbou diela ukončili hlavnú časť programu. Plná koncertná sála si vyžiadala prídavok, jedno z *Prelúdií* Dmitrija Šostakoviča.

Eva MIŠKOVIČOVÁ

Foto: Róbert RAGAN st.

Ďalší zážitok s agentúrou KAPOŠ

V posledných dvoch bulletinoch svojich bratislavských koncertov agentúra KAPOŠ umne propaguje výsledky svojej doterajšej činnosti: uvádza tam fotografie svetových i slovenských špičkových spevákov, vďaka ktorých koncertom v Bratislave nestratili slovenskí priaznivci krásneho spevu celkom kontakt so svetovým operným dianím. Je to úctyhodná zostava a jej členovia (až na dve výnimky) nás svojím umením vždy očarili. Šiesteho decembra sme mohli pod názvom Vianočný koncert **Jany Kurucovej** sledovať vystúpenie slovenskej mezzosopranistky, ktorá je stálou členkou Deutsche Opere Berlin, kde spieva menšie i veľké úlohy, a tiež hostuje na iných javiskách Európy. O jej kvalitách hovorí aj zoznam mien svetoznámych spevákov či dirigentov, s ktorými doteraz spolupracovala. Jej bratislavský recitál, na ktorom ju sprevádzala **Slovenská filharmónia**, **Spevácky zbor Lúčnica** a sólista SND, tenorista **Martin Gyimesi**,

bol pekným zážitkom. Orchester vedený šéfom Opery ND v Prahe **Jaroslavom Kyzlinkom** ponúkol päť symfonických úryvkov. Najviac zaujala správne vybudovaná nálada v predohre k *Norme* a rossiniovsky hravá interpretácia búrk z *Barbiera zo Sevilly*. Menej sa dirigentovi darilo pri sprevádzaní tenoristu. Ukážky z Belliniho opery *I Capuletti e i Montecchi*, podobne ako aj Adamova *Cantique de Noël* si vyžadujú nielen vzorové legato (ktoré spevák zvláda celkom uspokojivo), ale aj spievanie „con brio“. Chýbal tiež efekt v záverečných vysokých tónoch niektorých čísel a znehlásený hlasový fond.

Kurucová si výborne zvolila prvú časť koncertného programu. Spievala v nej áriu Sesta z *La clemenza di Tito* a dvakrát Belliniho *Rómea*. Speváčkin hlas inklinuje farbou skôr k sopránu a jej doménou sú pevné dramatické vysoké tóny a zmysel pre dramatický výraz, schopnosť vyjadrovať pohnutia ľudskej mysle. Dôsledné frázovanie a pohyblivosť hlasu

v koloratúrach má už pevne zažitú. Vášnivá Santuzza z Mascagniho *Regina coeli* (z opery *Sedliacka česť*) bola efektne gradovaná orchestrom i zborom, no trocha na úkor speváčky. Ďalšie dve čísla programu si však nevybrala najšťastnejšie. Pre známu áriu Dalily z opery Saint-Saënsa (ktorú vhodne doplnil Gyimesi) jej hlasu chýba tmavšia farba a väčšia dráždivá zmyselnosť. Gounodova (resp. Bachova) *Ave Maria* si zasa žiadala jemnejšie nasadzovanie pomerne vysoko položených záverečných tónov. Spokojnosť možno vysloviť so zborom v Mascagniho veľkonočnom vyzvaní Madonny, ako aj pri interpretácii krásneho pohrebneho chóru Giulietty z Belliniho opery. Ako prídavok zaznela spoločná *Tichá noc* spievaná striedavo v slovenčine a nemčine. Koncert bol dôstojným úvodom série sviatočných koncertov, ktoré sa Bratislavčanom núkajú v priebehu decembra i začiatku januára. Treba len vysloviť nádej, že Jana Kurucová sa aj naďalej bude objavovať na dostupných slovenských (či českých) pódioch.

Vladimír BLAHO

Galéria hudby v Nitre

Ďalší ročník cyklu komorných koncertov Galéria hudby v Nitre opäť rozšíril dramaturgický diapazón tohto zaujímavého hudobného podujatia.

Takto bolo možné chápať predovšetkým úvodný večer (18. 10.) – recitál nórskeho ženského vokálneho súboru **Trio Mediaeval** v zložení **Anna Maria Friman, Linn Andrea Fuglseth a Berit Opheim**. Vokálny súbor s medzinárodným renomé sa špecializuje na stredovekú vokálnu polyfóniu a gregoriánsky chorál zo Škandinávie, z britských ostrovov, Islandu, ale aj z Francúzska a Talianska. Program mal preto názov *Aquilonis – Hudobné putovanie z Islandu do Stredomoria pozdĺž pobrežia Škandinávie a Anglicka*. *Aquilonis* (t. j. severný vietor) je názov albumu, ktorý súbor vydal v roku 2014. Programom recitálu vychádzajúceho z tejto nahrávky (ale tiež z aktuálneho CD *Rímur*) boli hymny, mariánske antifóny, žalmy a laudy, ale aj anglické, nórske a islandské ľudové duchovné nápevy a koledy (celkovo 20 skladieb). Dve členky súboru boli súčasne speváčkami aj inštrumentalistkami (A. M. Friman – hardangerské husle, L. A. Fuglseth – shruti box, t. j. indický aerofón slúžiaci na produkovanie zadržovaných ostinátnych tónov) a súčasne aj autorkami aranžmánov. Prejav členiek Tria Mediaeval sa v ranej po-

transkripcii pre dva klavíry. Interpretačná koncepcia Bachovho dvojkoncertu sa v prvej časti vyznačovala hutnou, masívnou a sýtou zvukovosťou a artikuláciou so zrejmu snahou evokovať koncertantný princíp *tutti* a *solo*, využiť potenciál moderného klavíra v pôvodne čembalových štruktúrach a možno aj v snahe kompenzovať faktúru pôvodného

Čajkovského a Rachmaninovových skladieb bola poňatá vo veľmi uvoľnenom tempe a takmer kantabilnej a recitatívnej hudobnej dikcii ako vyhrotený rytmický protiklad emfatických pedalizovaných bodkovaných basových rytmických figúr. Nasledujúce burleskné *Allegretto* interpreti potom vystupňovali až do závrtného frenetického tempa a stupňujúcej sa motorickej rytmickej pulzácie spojenej so zvukovo prenikavo ostrými a údernými unisonovými glissandami v krajne vysokom registri klavírov, aby skončili v sugestívnej pôvodnej rachmaninovskej lyrickej epizóde.



N. a M. Skuta



Trio Mediaeval

lyfónii, fauxbourdonoch a v bohatých jubilačných melizmách vyznačoval vysokou intonačnou kultúrou a dokonale zvládnutou vzájomnou koordináciou v náročnom repertoári, ktorý vokalistky celý naštudovali spamäti.

Dvojkoncert pre Fazioli a Steinway

Druhý koncert jesennej Galérie hudby (25. 10.) patril vystúpeniu klavírneho dua **Nory a Mikiho Škutovcov** na špičkových koncertných krídlach Steinway a Fazioli. Na programe boli Bachov *Koncert pre dva klavíry C dur BWV 1061*, Šostakovičovo *Concertino op. 94* a *Svätenie jari* Stravinského v skladateľovej

Adagio ovvero Largo, ktorá nie je založená na koncertantnom princípe *tutti – solo* (bez bassa continua), bolo cítiť výraznú snahu interpretov vytvoriť odosobnený a objektivistický hudobný obraz: bol to zdanlivo chladný a konštruktivistický prejav, no v skutočnosti muzikálne neobyčajne bohatý na nuansy vo vzájomnej kontrapunktickej komplementaritete oboch partov.

Aj v Šostakovičovom *Concertine* sa interpretom podarilo vytvoriť vyvážený, hoci napätý celok v rámci jednočasťovej skladby, integritu a kontinuitu jej tempovo a výrazovo kontrastných vnútorných plôch. Úvodná a záverečná hudobná epizóda (*Adagio*) oživujúca svet ruského romantizmu, melanchóliu

orchestrálneho sprievodu s continuum, ktorý je predpokladanou verziou pôvodne čisto čembalového koncertu. Výraznou a nápadnou charakteristikou hry Škutovcov bol silne melodicky exponovaný basový part, ktorý miestami vyvolával asociácie sláčikového nástroja v generálbase. V strednej časti

Stravinského *Svätenie jari* kladlo na interpretov vysoké nároky na súhru vo svojej dobe novátorských heterogénnych polyrytmických a polymelodických mikroštruktúrach: v rozsiahlych ostinátnych plochách, dlhých zádržiacich, tremolách a ozdobách evokujúcich archaické hudobné myslenie. Stravinskij v podaní dvojice renomovaných slovenských umelcov mohol poslucháčov upútať mimoriadnou plasticitou a minucióznou presnosťou polyrytmických mikrodialógov oboch klavírných partov, napríklad v *Introduction (Adoration of the Earth)*, ako aj plastickým kontrastom krajných zvukových registrov. „Barbarské“ súzvukové ostináta v časti *Auguries of Spring* mohli svojou takmer novátorskou perkusívnou razanciou a motorickosťou pôsobiť na poslucháča azda až šokujúco, možno išlo o podvedomý zámer evokovať takto artikuláciu sláčikových nástrojov v pôvodnej orchestrálnej partitúre.

Hostia z Poľska

Koncert 21. 11. ponúkol vystúpenie **Szymonowského sláčikového kvarteta (Agata Szymczewska – 1. husle, Robert Kowalski – 2. husle, Volodia Mykytko – viola, Monika Leskova – violončelo)**. Poslaním prominentného poľského komorného hudobného telesa je predovšetkým pestovanie a šírenie poľskej hudobnej kultúry a v týchto intenciách bola čiastočne koncipovaná aj dramaturgia večera: *Sláčikové kvarteto č. 3* Marcina Markowic-

za a *Sláčikové kvarteto č. 3 „Stránky z nenaplneného denníka“* od Krzysztofa Pendereckého. Mimoriadne expresívna sláčiková komorná hudba Marcina Markowicza je v prvej a poslednej časti (*Adagio*, *Adagio assai*) charakteristická rozsiahlymi dlhými tónmi v krajných registroch huslí a violončela a v rámci nich vracajúcim sa ostinátnym „bolestným“ motívom – zostupnou škálou s terciami a zväčšenou sekundou, uvádzaným imitačne postupne a ostinátne vo všetkých nástrojoch. Medzi *Adagiami*, v častiach *Allegro* dochádza k „brutálnej“ kumulácii, ostrým zhusteným kolíziám motívu a imitácií, nihilácii motívu. Poslucháča mohla upútať vysoká intonačná



Szymanowski Quartet



I. Herzog

a expresívna kultúra kvarteta v týchto štruktúrach. Markowiczovo sláčikové kvarteto (2009) je svojím hudobným makrokozmosom a použitými hudobnými prostriedkami príbuzné s Pendereckého *Sláčikovým kvartetom č. 3* (2008), hoci toto dielo je „extrémnejšie“, expresívne vypätejšie a ešte zhustenejšie, miestami takmer v štýle neskorého romantizmu Schönberga alebo rurálnej expresivity Janáčka (Pendereckého „cigánske intonácie“). Vyvolané hudobné asociácie môžu byť súčasťou hudobného zážitku. Pendereckého skladba mala zvukovosť väčšieho komorného (orchestrálneho) zoskupenia, ktorú dielu vtlačili členovia Szymanovského kvarteta. Zvlášť violový part v podaní V. Mykytku, kto-

rý svojou sonórnosťou v zvukovej výslednici kvarteta výrazne podčiarkoval exponovanú úlohu nástroja v Pendereckého kompozícii (v sugestívnom dialógu s violončelom). „Poľská dramaturgia“ v podobe vypätej a kumulatívnej expresívnosti mala v programe kvarteta protiváhu v *Sláčikovom kvartete č. 9 g mol* Franza Schuberta, ako aj v sérii malých skladieb od ruských skladateľov, členov nadšeneckého hudobného združenia z konca 19. storočia (Ladov, Blumenfeld, Glazunov, Sokolov atď.). Ich cyklus skladieb (mazúrka, sarabanda, polka) je známy pod francúzskym názvom *Les Vendredis* (Piatky). V Schubertovom kvartete vyvolal poľský súbor auru ro-

mantickej exaltovanosti, scelkovým zvýšeným a neutíchajúcim, niekedy azda primálo diferencovaným tempovo-hybným a dynamickým nasadením. Týkalo sa to najmä 1. časti (*Allegro con brio*) a Menuetu, menej kantabilnej 2. časti (*Andantino*). V Schubertovej skladbe ako jedinej v programe som zaregistroval (v 1. časti) medzi partmi aj určitý časový nesúlad onoho tempovo-hybného nasadenia, akoby husle „nestačili s dychom“ v tempe za pizzicatovou artikuláciou violončela a sprievodnými figuráciami violy. V Schubertovi, no možno ešte explicitnejšie v miniatúrach ruských skladateľov, sa ukázal veľký potenciál súboru v kantabilite, jej nuansách a citlivej komplementárnosti medzi jednotlivými nástrojmi kvarteta.

Lutnový recitál

Posledný koncert Galérie hudby (6. 12.) bol

recitálom lutnistu **Igora Herzoga** na 13-zborovej lutne. Program bol venovaný jedinému autorovi, barokovému skladateľovi lutnistovi Silviovi Leopoldovi Weissovi, jeho skladbám *Partita g mol*, *Presto B dur*, *Sonáta d mol* a *Fantázia a fuga C dur*. Herzog je prominentný hráč európskeho formátu a v takýchto kvalitatívnych parametroch možno hodnotiť aj jeho nitriansky recitál. Ak určité detaily barokovej polymelodiky nevyznali dostatočne plasticky a zreteľne, možno to pripísať menšej kompatibilitnosti Herzogovej lutny s akustickými parametrami veľkej nitrianskej koncertnej sály.

Vladimír FULKA

Foto: archív Nitrianskej galérie

hudobné **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Novinky Oddelenia edičnej činnosti Hudobného centra

Noty



A. Albrecht: Missa in C (ed. V. Godár)



Š. Németh-Šamorínsky: Klavírne skladby I



M. Spusta: Etudy pre altovú zobcovú flautu

Knihy



I. Parík: Fragmenty a úvahy

Viac informácií na www.hc.sk
Objednávky distribucia@hc.sk

Invenčný príspevok Nitry

Keď vyšla v roku 1989 vo vydavateľstve OPUS v sérii „Stará hudba na Slovensku“ zásluhou historikov Jána Albrechta a Ľuby Ballovej kritická edícia partitúry a hlasov diela *Castor et Pollux – Musica pro comedia generali* (1743) od Joannesa Patzelta, rodáka zo Šoprone, bolo meno autora i jeho hudba slovenským priaznivcom historickej hudby známe. Začiatkom 80. rokov ho z rukopisu pamiatky, nájdenej v knižnici v Oponiciach, našťudoval a neskôr nahral súbor Musica aeterna. Bolo zrejme, že dovtedy neznámy súčasník Johanna Sebastianu Bacha, pôsobiaci ako kustód šopronského chrámu, disponoval vyspelou kompozičnou technikou vrcholného baroka a jeho dielo bolo pravdepodobne určené ako školská hra (libretista Peter Matzer pôsobil ako profesor rétoriky na šopronskom jezuitskom kolégiu). Po vyše troch desaťročiach od koncertného uvedenia diela sa podujali študenti a pedagógovia Katedry hudby na Pedagogickej fakulte Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre v zhode s podtitulom diela – opera kantáta – pripraviť a uviesť jeho scé-

nickú verziu. Premiéra sa uskutočnila pred Vianocami v Divadle SLUK-u v Bratislave-Rusovciach a následne v Starom divadle v Nitre. Práca s dielom z oblasti starej hudby vyžaduje starostlivosť pri našťudovaní, nielen čo sa týka precízneho zvládnutia vokálnych a inštrumentálnych partov, ale aj divadelnej realizácie, najmä pokiaľ ide o usmernenie študentov. Nitrianska katedra hudby mala šťastnú ruku, keď do radov svojich pedagógov ako profesora angažovala skúseného režiséra **Pavla Smolíka**. Ten mýtický príbeh o dvoch bratoch-dvojčatách, z ktorých sa jeden z lásky k bratovi za pomoci bohov zriekne svojej nesmrteľnosti, pochopil ako výzvu k aktualizácii motívu lásky a obetavosti. Inscenácia (v bulletine hrdo nazvaná svetovou premiérou) vykazovala prvky divadla ako synkretického útvaru, prepájajúceho part recitátorky (uvádzajúcej dej) a participáciu piatich spevákov na boku scény (na predstavení 14. 12. sme u nich asi vinou trémy zaznamenali drobné intonačné odchýlky) s pohybovým prejavom tanečníkov. Prepojenie histórie

(kostýmy) so súčasnosťou (rekvizity) vedené skúsenou rukou režiséra bolo profesionálne. Pavol Smolík disponuje pedagogicky užitočnou schopnosťou nadchnúť svojich zverencov k hereckej disciplíne snúbiacej sa s hravosťou, citom pre hudbu a nefalšovanou radosťou (čo nie je v podmienkach nášho, často kritizovaného školstva, bežné). Výhodou je, že môže študentov (v rámci samostatného študijného programu venovaného dramatickému hudobnému umeniu) viesť ku kreativite, ktorú podporujú aj veľkorysé priestory nového Pavilónu hudby na nitrianskej Pedagogickej fakulte a spolupráca s kolegami na pracovisku (komorný **Orchester Musica Constantini** precízne viedol **Marek Štrbák** a jeden zo speváckych partov bol zverený **Jane Pastorkovej**). Kvalitne pripravený bulletin k predstaveniu diela *Castor et Pollux* zodpovedal svedomitosti a nespornej kvalite, ktorú pedagógovia a študenti katedry hudby už dlhoročne vykazujú pri príprave kultúrnych podujatí v meste. Pri našťudovaní Patzeltovho diela spolupracovala katedra s nitrianskym združením Priatelí starého divadla, založeným v roku 2000.

Ľubomír CHALUPKA

Štátna filharmónia Košice

Širokospektrálne postavený program koncertu 30. 11. s názvom „Opera a muzikál“ **Štátnej filharmónie Košice** pod taktovkou **Leoša Svárovského** priniesol so sebou mnohé úskalia a riziká. Od Mozarta až po Webbera je ďaleká cesta a „klasické hitovky“ neslúžia vždy ako najvhodnejší dopravný prostriedok na prekonanie vzdialeností medzi storočiami. Koncert sa začal efektne zahranou predohrou k opere *Únos zo serailu*, no ária Constanze Martern aller Arten v podaní sopranistky **Terezy Mátlovej** bola pre mňa skôr sklamaním. Chýbal jej výraz a zrozumiteľnosť artikulácie. V tureckom prostredí ostala dramaturgia aj pri *Tureckom pochode* z Mozartovej *Sonáty pre klavír A dur* v inštrumentácii Johanna Herbecka. Valčík *Júlie Je veux vivre* z Gounodovej opery *Romeo a Júlia* sa sólistke vydaril lepšie, jej hlas znel mäkko a vyrovnane. Populárne Weberovo *Vyzvanie do tance* zahrál orchester s účelnou teatralnosťou, ktorá cielavedome vychádzala z dirigentovho noblesného gesta. Nesklamali ani árie Lauretty *O mio babbino caro* (Puccini) a *Violetty É strano!* (Verdi). Kantilénu a rozľahlosť priestoru využila Mátlová naplno a nechala vyniknúť prednosťami svojho hlasu. V druhej časti koncertu sme si po Offenbachovom *Kankáne*, žiaľ, vypočuli áriu *Olympie Les oiseaux dans la charmille* v technicky zlom stave, nepomohlo ani „naťahovanie pomyslenej pružiny“. Musím podotknúť, že publikum sa náramne bavilo, takže moja námietka môže vyznieť ako hlas dieťaťa v rozprávke *Cisárove nové šaty*. K muzikálom nás preniesli až *Symfonické tance* z Bockovho *Fidlikanta na streche* a spo-

lu s Elisinou piesňou *I Could Have Danced All Night* (Loewe) sme dospeli k záverečným *Symfonickým reflexiám* muzikálových melodií Andrewa Lloyda Webbera. Dobrodružstvo sa skončilo, nechýbala mu odvaha ani obdiv publika a hlas „dieťaťa z rozprávky“ ostal osamotený.



T. Mátlková a L. Svárovský (foto: J. Laš)

Program koncertu 7. 12. s názvom „Labutie jazero“ prilákal niekoľko skupín poslucháčov. Konzervatívci sa tešili na suitu z rovnomeného baletu, náročnejší na Honeggerovo *Concerto da camera pre anglický roh, flautu a sláčiky* a uvedenie diela Jaroslava Pelikána (ročník 1970). A všetci spolu na *Labuť z Tuonely*, šperk vytvorený Jeanom Sibeliom z „prírodných materiálov“ severskej krajiny. Sólistami boli **Iveta Hylasová Bachmannová** na anglickom rohu a **Jaroslav Pelikán** na flaute. Dokonalosť interpretácie a mentálny transfer

medzi dirigentom **Zbyňkom Müllerom** a sólistkou sa preniesol aj na orchester a *Labuť z Tuonely* bola nežná a seversky záhadne krásna. Vynikajúca dramaturgia koncertu sa odrazila vo vnímaní recipientov. V ich vedomí ešte doznievala Sibeliova melódia anglického rohu, ku ktorej sa v Honeggerovom koncerte pridala flauta. Jaroslav Pelikán hral na drevnom nástroji s evidentne väčším zvukom, ktorý farebne súznel s anglickým rohom. Ich

kontrapunkt sa v prvej časti stal nerušeným dialógom, po prechode do meditačnej druhej časti vyústil v rytmicky a technicky náročnom finále. Obaja sólisti bez najmenšieho zaváhania zvládli všetky úskalia s konečným efektom radosti z hry. *Concerto grosso* predstavilo Jaroslava Pelikána ako autora, ktorý dielo podľa vlastných slov chápe ako završenie samoštúdia v zdokonaľovaní kontrapunktickej techniky. Myslím, že práve vďaka disciplíne a technickej presnosti vzniklo veľmi

zaujímavé a životaschopné dielo. Sólistickú skupinu v ňom tvorí dychové kvinteto a autor ju nijako nešetří. Náročná je predovšetkým tretia časť s dvojitou fúgou, ktorá bola pre mňa nielen emotívnym, ale i kognitívnym zážitkom. Mená hráčov skupiny neboli v programe uvedené, hoci by si to za svoj výkon určite zaslúžili. V druhej časti koncertu zaznela *Suita op. 20 a* z Čajkovského baletu *Labutie jazero*, ktorá dala celému večeru nielen názov, ale ho i dôstojne završila.

Katarína BURGROVÁ

ŠKO Žilina

Madama Butterfly koncertne

Rakúsky dirigent **Christian Pollack** patrí k najdlhšie spolupracujúcim dirigentom s **ŠKO Žilina**. Absolvovali spoločne desiatky domácich aj zahraničných vystúpení, koncertných sérií, nahrávok. Popri dirigentskej angažovanosti má Pollack ako predseda Spoločnosti Johanna Straussa zásluhu na udržiavaní a kultivácii tvorby dynastie skvelých Rakúšanov, je rešpektovaným pedagógom, ale aj invenčným šíriteľom scénických žánrov v rôznych interpretačných podobách. Najmä s touto zložkou aktivít sa v Žiline stretol so živým ohlasom. Po uvedeniach niekoľkých operných opusov v koncertnej verzii



Madama Butterfly

potešil priaznivcov tohto žánru. V prípade žilinského publika o to viac, že nemá na dosah stabilnú opernú scénu. Pollack je erudovaným znalcom hudobnodramatickej tvorby, jeho redukované či koncentrované verzie operných opusov sú vkusné, invenčné a majú adekvátnu výpovednú hodnotu. Od roku 2000 so Žilinčanmi našťudoval, nahral a uviedol množstvo projektov, prezentoval koncertné verzie opier Verdiho, Mascagniho, Rossiniho, Pucciniho, ale aj premiéru Straussovej opery *Bohýňa múdrosti*. Koncom novembra (23. a 24. 11.) prišiel Pollack s atraktívnou ponukou jednej z najpopulárnejších opier vôbec, Pucciniho *Madama Butterfly*. Sólisti **Rita Lucia Schneider** (Suzuki), **Eugene Amesmann** (Pinkerton) a **Georg Lehner** (Sharpless) prices-tovali z Rakúska, doplnil ich český tenorista **Václav Morys** (Goro), v úlohe Cho-cho San sa predstavila švédka sopranistka **Cecilia Berglund**. Vokálni protagonisti napospol podali solídny, angažovaný a profesionálny výkon. Spoluúčinkujúci **Zbor opery ŠD Košice** (zbormajster **Lukáš Kozubík**) reagoval v niekoľkých lakonických vstupoch pohotovo, na štandardnej úrovni. Orchester, pripravený vždy adekvátne prijímať podnety, sa aj tentoraz dal inšpirovať dirigentom k peknému výkonu. Model exkluzívnej opernej „logistickej misie“, pod ktorú sa podpísal Christian

Pollack, sa očividne osvedčil. Milovníkom syntetického scénického žánru naservíroval takmer kompletnú sviatočnú ilúziu, ostatným dal príležitosť „zalistovať“ vo virtuálnom librete s koncentrátnom kantilén a dramaticky zvlneného Pucciniho nesmrteľného príbehu.

Noblesný Martinů

Dirigent **Martin Leginus** si so žilinským orchestrom očividne dobre rozumie. Dokumentoval to ich ďalší spoločný koncert 30. 11., ktorého atraktívna dramaturgická skladba kládla značné nároky na koncentráciu zúčastnených interpretov, ako aj poslucháčov. Úvod patril suite *Vznešené tance levočské*, ktorú na základe domácich zdrojov zo 17. storočia kompozične spracoval muzikológ a skladateľ **Ivan Hrušovský**. Dramaturgia si tým pripomenula a uctila jeho nedožitý jubileum. Deväťčastoý celok znel v starostlivom našťudovaní a v okúzľujúcom zvuku sláčikovej sekcie dával vyniknúť pôvabom chvíľami ľudovo kolorovaných

znalým zrakom a umelecky dospel a vyzrel dostatočne na to, aby do nej vložil vlastné výklady vo výrazovej sfére. Jeho interpretácia Mozartovej *Pražskej symfónie* bola presvedčivá, v intenciách štýlu, so sympatickou prímou aktualizačných zábleskov. O vrchol večera sa zaslúžil náročný *Koncert pre dva klavíry a orchester* od Bohuslava Martinů. Sólistkami boli **Zuzana Králiková Pohúňková** a **Eva Cáhová**, obe odchovankyne žilinského konzervatória z triedy Dariny Švárnej. Kompozícia patrí k menej hrávaným autorovým skladbám, zrejme v dôsledku nárokov vyžadujúcich vysoký stupeň skúsenosti vo stvárňovaní veľkorozmerných foriem, ako aj v oblasti komornej komunikácie. Členitý tón trojčastoého koncertu vyžaduje presnosť, koncentráciu a schopnosť reagovať na podnety z priam prehustenej orchestrálnej faktúry. Sólistky vymodelovali z náročného materiálu diela osobitý tvar. Podporené empatickým sprievodom triumfovali, zanechajúc z tlmočenia originálnej, noblesnej hudby Bohuslava Martinů hlboko impresívne echo.

Vianoce so šéfdirigentom

Bodku za kalendárnym rokom v ŠKO tradične dáva séria vianočných koncertov. Ak sa v minulosti zaužíval programový model jedného koncertu s jednou, dvoma reprízami, v uplynulom roku tvorila záver až päťka podujatí. Svedčí to, aj vzhľadom na vždy absolútne vypredané hľadisko, o enormnom záujme a obľube tohto typu predvianočného relaxu. Šéfdirigent **Simon Chalk** je presne tou

osobnosťou, ktorá dokáže odlahčiť a sviatočne rozvíbrovať atmosféru. A tak sa vďačne žilinské publikum bavilo a nechalo sa viesť prívalmi láskavej hudby... Najskôr zneli skladby a úryvky z orchestrálnych aj koncertných kompozícií G. F. Händla, T. A. Vitaliho a P. I. Čajkovského, ktoré vzápätí striedala kolekcia „zaoceánsky“ efektne aranžovaných „carols“, ale i obľúbené sviatočné piesne, árie a zbory od Bacha, Händla až po Lloyda Webera. Nebyť pôvabnej pastorálnej omše



E. Cáhová, Z. Králiková Pohúňková

kúskov, odkazujúcich na hodnoty stáročia ukryté v prachu (zavše) obchádzaných archívov. Pohotovo formulované impulzy dirigenta prezrádzali jeho flexibilitu a zmysel pre adekvátnu tvár tlmočenej dikcie.

To bolo možné abstrahovať aj z jeho koncepcie Mozartovej *Symfónie č. 38 D dur KV 504*: vystaval ju suverénne, s jasnou víziou, akcentoval nosné detaily, nástrojové farby a ich interferencie. Ak bol vo výraze zdržanlivejší, je to jeho licencia – partitúru mal prečítanú

Alma nox Mikuláša Schneidra-Trnavského, ani by sme nezbadali, že sa nám „zvianočnieva“ aj tu doma na Slovensku. Okrem orchestra patril večer domácim sólistom, huslistke **Kataríne Bírošovej**, violončelistke **Klaudii Remencovej**, sopranistke **Renatke Ferikovej**, **Martinovi Suroviakovi** (klavír, organ, čembalo) a tradične **Žilinskému miešanému zboru** pod vedením **Štefana Sedlického**.

Lýdia DOHNALOVÁ

Fotografie: **Roderik KUČAVÍK**

Lutna, teorba a chitarrone



J. Moleaner (1609/10–1668): Duet (1630)/Seattle Art Museum

Vývoj lutny a ďalších nástrojov patriacich do lutnovej rodiny je otázkou, s ktorou si lámali hlavu autori už v 17. storočí. Michael Praetorius v druhom zväzku (*De Organographia*, 1619) svojho trojdielného spisu *Syntagma Musicum* píše: „Z roka na rok sa dejú toľké zmeny, že nič definitívne nie je možné napísať.“ A Marin Mersenne v *Harmonie universelle* z roku 1637 nahrádza slovo teorba (theorbe) pojmom arcilutna (arciliuto).

Jakub MITRÍK

Otázka vzniku a vývoja lutny a príbuzných nástrojov nie je jednoduchá. Ako prvé sa zameriame na často kladenú otázku: Aký je vlastne rozdiel medzi chitarrone a teorbou? Ešte predtým však bude potrebné definovať rozdiel medzi jednoduchým a zborovým ostrunením. Pri jednoduchom sú struny vedené po jednej. Oproti tomu ladenie v zboroch znamená, že každá struna je zdvojená, hráč hrá teda namiesto jednej na dvoch strunách súčasne. Ak je pre niekoho lutna neznámym nástrojom, rozdiel medzi jednoduchým (klasická gitara) a zborovým ostrunením (lutna) si najlepšie zapamätá na základe analógie s ostrunením klasickej a dvanásťstrunovej gitary.

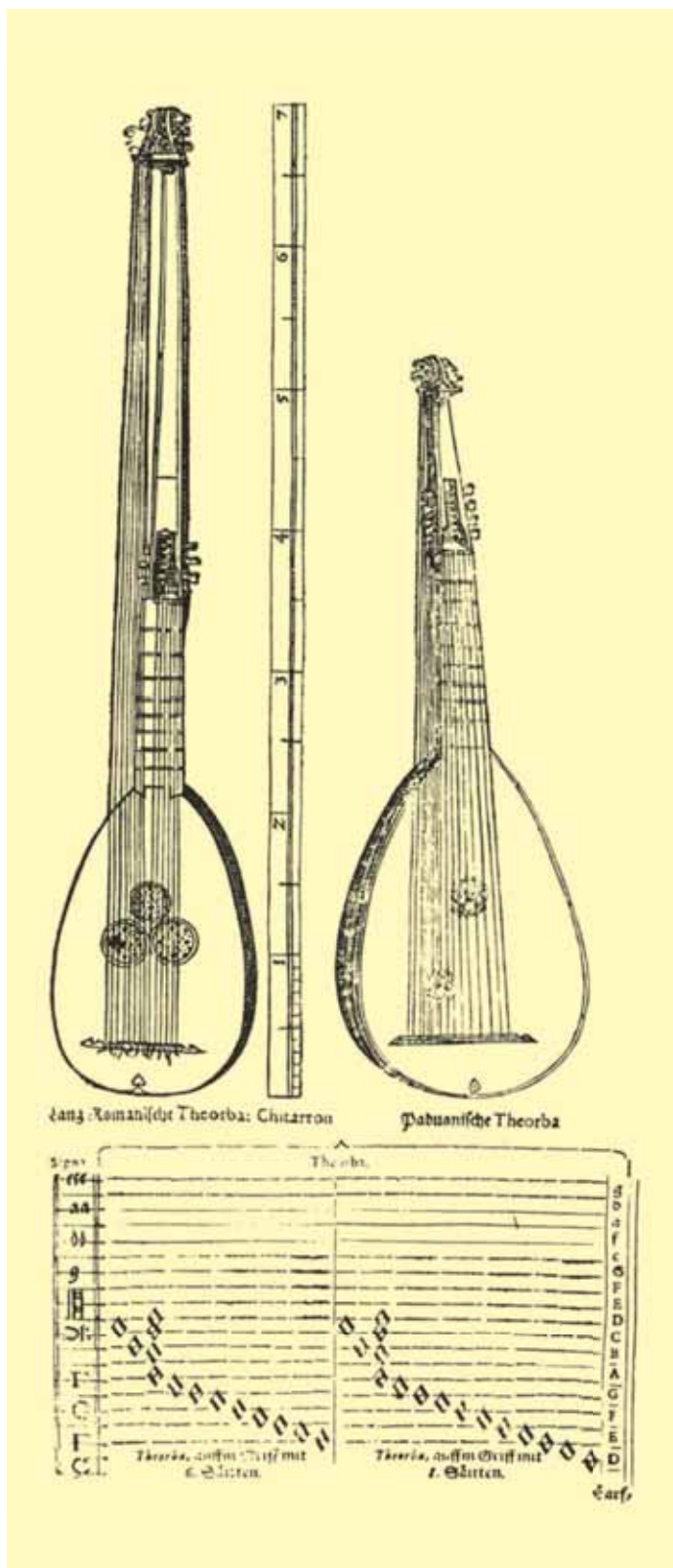
Chitarrone

Chitarrone vyvinuli s najväčšou pravdepodobnosťou okolo roku 1580 členovia Florentskej cameraty na sprevádzanie piesní, ktoré boli napísané v novom štýle (*stile recitativo*). Nástroj umožňoval jednoduchý harmonický sprievod a často na ňom hral spevák. Virgilio Malvezzi v 9. knihe *Intermedii* (Benátky, 1591) podáva správu o tom, že Jacopo Peri sa pri speve sprevádzal na chitarrone. Alessandro Piccinini (1623) uvádza, že chitarrone sa vyvinulo z basovej renesančnej lutny tak, že sa preladiť vyššie – predpokladáme, že z ladenia in D na in G (teda všetky struny o kvartu vyššie). Dĺžka zborov renesančnej basovej lutny a vtedajšie možnosti výroby črevových strún neumožňovali zhotoviť dostatočne tenké struny, preto sa prvé dva zbory naladili o oktávu nižšie. Z toho vzniklo ladenie typické pre chitarrone, kde je tretí zbor naladený najvyššie. Piccinini v úvode k 1. knihe *Intavolatura di liuto et di chitarrone* (Bologna, 1623) tvrdí, že Giulio Caccini sa na takomto nástroji sprevádzal v roku 1594. Je zaujímavé, že vôbec nespomína dlhé basové struny, slúžiace ako diapazóny, ktoré Piccinini podľa vlastných slov vynášiel pre arcilutnu v roku 1594. Predpokladáme teda, že chitarrone v tomto období bolo presne tým, čo tento autor opisuje, teda basovou lutnou naladenou vyššie, s prvými dvomi zbormi ladenými o oktávu nižšie a bez dlhých basových strún (tzv. *contrabassi*). Podobne je to na obraze J. Moleanera.

Un Chitarrone, ò Tiorba che si dica

V predhovore Cavalieriho skladby *Rappresentatione di anima e di corpo* (1600) autor požaduje „chitarrone alebo teorbu, podľa toho, ako je to volané“ („un Chitarrone, ò Tiorba che si dica“). Znamená to, že už v roku 1600 boli tieto dva názvy považované za synonymá, čo neskôr potvrdili Agazzari (1606),¹ už zmienený Piccinini (1623) i Kapsperger v *Libro quarto d'intavolatura di chitarrone* (Rím, 1640). Prečo boli pre ten istý nástroj používané dva rôzne názvy? Ako odpoveď sa ponúkajú tri možnosti. Prvá: podobné nástroje s rôznymi menami sa súčasne vyvíjali v rôznych častiach Talianska. Tento predpoklad potvrdzuje Praetorius, keď v *Theatrum instrumentorum* (Wolfenbüttel, 1620) píše o „paduánskej teorbe a dlhej rímskej teorbe: chitarrone“. Druhá hypotéza: ak je náš predpoklad správny a mladšie chitarrone bola vlastne preladená renesančná basová lutna, nové meno (tiorba) bolo prísúdené podobne ladeným nástrojom, no s pridanými dlhými basovými strunami (*contrabassi*). V roku 1600, ako potvrdzuje Solomone Rossi v *Il primo libro de madrigali*, bola táto zmena prijatá v prípade chitarrone. Nakoniec prichádza do úvahy aj možnosť, že jeden z nástrojov bol ostrunený črevovými a druhý kovovými strunami. Praetorius aj Piccinini spomínajú možnosť použitia kovových strún – bohužiaľ, ani jeden z nich neupresňuje, ktorého z nástrojov sa to týka. Praetorius zobrazuje oba nástroje ostrunené jednoducho. Jeho chitarrone má 14 strún, z ktorých sa 6 nachádza na hmatníku, jeho paduánska teorba má 16 strún, z toho 8 na hmatníku. Jeho chitarrone má menší korpus, ale je celkovo dlhšie (Obr. 2). Odhliadnuc od týchto odlišností, ktoré okrem toho nie sú potvrdené nástrojmi s veľkým korpusom a ostrunením v zboroch od lutnového staviteľa Buchenberga z Ríma, súčasný stav výskumu nedovoľuje s istotou stanoviť odlišnosti medzi chitarrone a teorbou po roku 1600. Caccini v *Le nuove musiche* (1602) hovorí: „Chitarrone pri sprevádzaní hlasu, špeciálne tenoru, je vhodnejšie ako ktorýkoľvek iný nástroj.“ Podľa Ernsta Pohlmana, autora

¹ Citácia v A. Banchieri, *Conclusioni nel suono dell'organo* (Bologna 1609)



Dlhá rímska teorba – Chitarron (detail na doske V) a paduánska teorba (detail na doske XVI) s dĺžkou v tzv. brunswických stopách podľa M. Praetorius *Theatrum Instrumentorum* (Wolfenbüttel, 1620). 1 brunswická stopa = 11,235 palca alebo 28,536 cm (N. Bessaraboff: *Ancient European Musical Instruments*, Boston 1941, s. 353). Systém ladenia podľa M. Praetorius: *Syntagma Musicum. De Organographia* (Wolfenbüttel, 1619, s. 27)

práce *Laute, Theorbe, Chitarrone* (Brémy, 1968), viac ako 60 kníh piesní vytlačených v rokoch 1600 až 1641 vyžaduje na prvom mieste práve chitarrone. Hráč improvizuje jednoduchý akordický sprievod z basovej línie, veľmi často bez vypísaných čísel bassa continua. Niektoré knihy (Rossi 1600; Kapsperger 1610, 1612, 1619; Corradi, 1616) majú akordický sprievod zapísaný v tabulatúre, z čoho môžeme vyčítať štýl sprievodu. Inštrumentalista tak sprevádzal hlas bez sláčikového nástroja. (!)

Banchieri opisuje ladenie pre chitarrone takto:



Banchieri nespomína nič o jednoduchom ostrunení či zboroch. Nehovorí ani o tom, koľko strún je vedených nad hmatníkom tak, aby sa na ne dalo hrať ľavou rukou. Zaujímavé je, že prvý zbor/struna môže byť a druhý zbor/struna je v lutnovom ladení (nie o oktávu nižšie, ako sme uviedli vyššie). Struny nad hmatníkom boli buď relatívne krátke, vďaka čomu mohli byť črevové struny naladené tak vysoko, alebo si týmto nebol istý ani sám Banchieri. Praetorius (1619) tiež opisuje ladenie in G (názov ladenia odvodzujeme od prvej struny) pre teorbu so šiestimi strunami nad hmatníkom, čo sa zhoduje s jeho zobrazením pre chitarron (za povšimnutie stojí, že aj samotní autori využívajú rôzne obmeny slova chitarrone).



Všimnime si, že prvé dve struny sú naladené o oktávu nižšie a že sú v jednoduchom ostrunení. No všetky tabulatúry sprievodov v knihách od Rossiho, Kapspergera či Corradiho dokazujú ladenie o tón vyššie, tzn. in A. Toto vyššie ladenie sa ujalo pravdepodobne preto, lebo sa v ňom kontinuový part realizoval jednoduchšie. Na takto naladenom nástroji sa tak dala dobre využiť rezonancia prázdnych strún, hlavne vo vtedy najčastejšie využívaných tóninách ako A, C, D, E, F, G *dur* či G *mol*. V neposlednom rade, ak by sme mali nástroj naladený in G a sprievod realizovali z tabulatúry, musel by spevák celý čas transponovať svoj part o tón nižšie.

Napriek tomu, že prvé dve struny boli naladené o oktávu nižšie, bolo pre chitarrone publikované pomerne veľa sólovej literatúry, ako napríklad Kapsperger v rokoch 1604, 1616, 1626, 1640 a Piccinini v roku 1623. Kapsperger píše v roku 1640 sólové skladby pre 19-strunové chitarrone, no 15. až 19. struna iba dopĺňajú chýbajúce chromatické tóny. Obaja skladatelia opisujú aj techniku hry, Piccinini odporúča hru s nechťami. Slovo chitarrone, vzhľadom na to, že nástroj bol vyvinutý humanistami z okruhu Florentskej cameraty, pravdepodobne odkazuje na veľkú kitharu, nástroj, na ktorom sa hrávalo v antickom Grécku. To, že podoba antickej kithary sa od chitarrone zásadne líši, zrejme nehralo dôležitú úlohu, keďže členom Cameraty nešlo o absolútne presné napodobenie antického Grécka, ale skôr o naplnenie či rozvinutie jeho ideálov. Pojem chitarrone sa však v tlači udržal pomerne krátko. Posledné tlače, kde bolo použité, sú od Fontanu či Laurenziho 1641 a Cazzatiho (1653). Približne od roku 1630 ho postupne začal nahrádzať pojem teorba (tiorba).

Použitá literatúra:

- NORTH, N: *Continuo Playing on the Lute, Archlute and Theorbo*. Indiana University Press, 1987.
- PICPININI, A.: *Intavolatura di liuto, et di chitarrone* (Bologna, 1623), libro primo; preklad predslovu do angličtiny Stanley Buetens
- POHLMANN, E.: *Laute, Theorbe, Chitarrone*. 2. vyd. Brémy, 1972.
- SPENCER, R.: Chitarrone, Theorbo and Archlute. In: *Early Music*, Vol. 4, 1974/4, s. 407–423.



ZAKÁZANÁ HUDBA

Cenzúra existovala takmer od počiatkov komponovanej hudby. Jej pôvodcami boli svetskí panovníci, ale aj cirkevní otcovia, ktorí formulovali svoje výhrady na základe rôznych kritérií, pričom mnohé nemali s hudbou často nič spoločné. Diela mohli byť nežiaduce krátkodobé, zákaz uvádzania však neraz pretrval po celý život autora, prípadne pokračoval aj po jeho smrti. Vzťahovať sa mohol na určitú geografickú oblasť, skladbu či spôsob narábania s partitúrou (známy zákaz prepisovať *Alleghiho Miserere*).

Peter KATINA

Známe sú i neoficiálne zákazy, autocenzúra, ničenie vlastných diel či skrytá cenzúra – skupovanie autorských práv autora bez možnosti ďalšieho uvedenia skladieb (ako sa to napríklad stalo s niektorými Vivaldiovými dielami). Zákazy postihovali produkcie, texty, libretá, jazyk, názvy skladieb, mená postáv i samotnú podstatu hudby – formy, harmóniu a dokonca intervaly (tritonus). Schopnosť sledovať a zakazovať sa zvýšila s vynálezom kníhtlače, centrálnymi archívami a „kultúrnymi činiteľmi a inštanciami“, ktorí mali lepší prehľad o autoroch a tvorbe. Problémy mali takmer všetci známi skladatelia od Mozarta cez Verdiho až po Schönberga. Je paradoxné, že azda najviac zákazov hudby prinieslo 20. storočie. Na území ZSSR, nacistického Nemecka a komunistického Číny prakticky neexistoval autor, ktorý by netrpel aspoň čiastočnou perzekúciou. Cenzúra mala politický, náboženský, rasový podklad a často bola založená aj na osobnej animozite. Okrem množstva iných diel boli zákazom postihnuté napríklad opera *Salome* od Richarda Straussa, symfonická báseň *Finlandia* Jeana Sibelia, *Trojgrošová opera* Kurta Weilla, Hindemithov *Maliar Mathis* či *Credo* od Arva Pärta.

Komponujúca mníška

Benediktínska mníška a kresťanská mystička Hildegarda z Bingenu (1098–1179) je autorkou teologických, botanických, medicínskych spisov, ale aj liturgických spevov a básní. Založila tiež kláštory v St. Rupertsbergu a v Eibingene. Keď mala 42 rokov, zmenili jej

život vízie a hlasy z nebies. Tento zážitok neskôr sama opísala slovami: „*Otvorili sa nebesá a prúdke svetlo neuveriteľnej krásy preniklo a predchlo celú moju myseľ a zaplavilo moje srdce i môj dych.*“ Hlas z nebies naliehal, aby hovorila a písala o svojich víziách, ale ona váhala, pretože stredoveké cirkevné autority brali kacírstvo veľmi vážne a nemilosrdne ho postihovali. Hildegarda žila v kláštore, kde sa nesmeli prijímať návštevy a spoločenské kontakty boli celkovo obmedzené na



Hildegarda von Bingen (foto: archív)



Opera proibita (foto: archív)

minimum. Práve tu začala trpieť záhadnou chorobou, pravdepodobne formou migrény, ktorú sprevádzali extatické vízie plné svetla. Spev počas bohoslužieb, ktorý k Hildegarde v jej cele doliehal, bol pravdepodobne jedným z mála pôžitkov v jej živote plnom odriekania. Hildegarda napísala knihu *Scivias*, kde sa podrobne zaoberá svojimi víziami a ich symbolikou. Hudba bola podľa vizionárskej

mníšky mocným prostriedkom na zjednotenie tela a duše. Hoci ju nikdy neštudovala, naučila sa hrať na 10-strunovom psaltériu a zložila približne 150 melódií, ktoré vynikajú interpretačnou náročnosťou a sú plné tajomnej krásy. Cirkevné autority sa však rozhodli potrestať jej kláštor za to, že údajne pochovala na jeho cintoríne exkomunikovaného muža. Hildegarda zakázali uvádzať na bohoslužbách jej skladby – verdikt, ktorý bol zrušený len pár mesiacov pred jej smrťou. Skladby Hildegardy z Bingenu sú jednodielne, ich vzletné melódie sú bohato zdobené, pričom text a hudba tvoria pevne previazanú štruktúru spôsobom, ktorý je vo svojej dobe výnimočný. Hildegarda je autorkou niekoľkých prác, v ktorých sa okrem svojich náboženských vízií zaoberala i tematikou liečiteľských účinkov prírodných objektov, otázkami krásy i ženskej sexuality, čo tiež na obdobie, v ktorom žila, predstavovalo prejav odvahy a otvorenosti.

Opera proibita

Opera v Ríme bola na začiatku 18. storočia úplne zakázaná. Už príchod nového roku 1700 sa uskutočnil bez akýchkoľvek osláv a hudobnej produkcie. V roku 1701 vydal následne pápež Klement XI. zákaz verejných operných predstavení. Rím sužoval zhoršujúci sa politický konflikt, ktorý prerástol do tzv. vojny o španielske dedičstvo. Vo februári 1703 postihli mesto dve silné lokálne zemetrasenia, pri ktorých našťastie nikto nezahynul. Na znak vďaky bolo vydané nariadenie, že počas nasledujúcich piatich rokov budú prísne zakázané akékoľvek formy divadelných predstavení. Toto rozhodnutie trvalo až do roku 1710. Opera nebola dovolená aj preto, že údajne v rímskej spoločnosti podporovala neprístojné správanie. Zákaz v podstate reflektoval dlhodobý konflikt medzi katolíckou morálkou a slubne sa rozvíjajúcim hudobným divadlom. Už sto rokov predtým vyjadrila pápežská stolica podporu melodráme a odsúdila divadlo, ktoré bolo podľa nej zdrojom hriechu a zatratenia. Zákaz iba plynule nadviazal na dekrét z roku 1588, ktorý neumožňoval ženám vystupovanie na verejnosti. Všetci,

ktorí sa v Ríme profesionálne zaoberali hudbou, skladatelia, speváci, hudobníci aj ich sponzori, ktorí sa nemohli opernému žánru venovať, sa tak namiesto opery vrhli na oratórium. Vďaka tomu oratórium v Ríme začalo prevíť ako nikdy predtým. Zaujímavé je, ako skladatelia a interpreti toto nariadenie obchádzali. Divadlá boli vždy lákavou pastvou pre oči i uši, plnou zvodných kúziel, kde je len

krôčik medzi oslavovaním a zatratením. Pápeži zakazovali divadelné predstavenia aj preto, pretože často bolo vidno cirkevných hodnostárov, ako ich navštevujú po boku kurtizán a kastrátov. Uzavreté divadlá však nezabránili takým milovníkom umenia, akými boli kardináli Pietro Ottoboni alebo Benedetto Pamphili, aby si neobjednávali predstavenia vo svojich súkromných rezidenciách a palácoch. Dramatický operný element sa nijako nedal zastaviť, len dostal iné pomenovanie: oratórium. Jeho dej bol menej operný, založený na alegorických dialógoch a biblických motívoch. Publikum vítal senzualitu príbehov a pikanťnosť iba podčiarkovali situácie v deji, keď sa dievča pokúša zväzdať inú ženu prezlečenú za pustovníka, no obidve roly spievajú mužskí kastráti. Barokový Rím bol miestom silnej katolíckej morálky i mestom hriechu. No senzualita mesta bola zároveň dôvodom jeho kúzla a krásy, pripomínajúcim veľkorysých patrónov, pod ktorých záštitou tieto diela vznikali. Aby hudobná dráma v Ríme na začiatku 18. storočia prežila, musela sa úplne vymaniť z hraníc operného žánru. Pomocou rozsiahleho systému štedrej a premyslenej sponzorskej podpory, rozsahu literárnych, umeleckých i architektonických stimulov, využívania náboženských motívov a dokonca i exkluzívneho charakteru jednotlivých predstavení, sa podarilo dokonale pretransformovať opernú tvorbu na žáner oratória a podstatne tak obohatiť jeho expresívne možnosti. A po skončení zákazu opery sa začal jej zlatý vek.

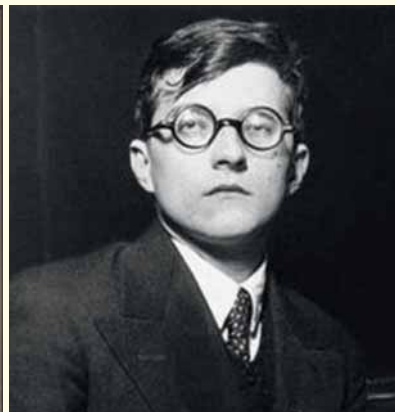
Zvrhlé umenie z Tereziána

V roku 1940 vydali nacisti publikáciu *Lexikón Židov v hudbe*, obsahujúcu desaťtisíc mien „židovských kultúrnych boľševikov“, ktorých diela zakázali a označili ako „entartete Kunst“ – zvrhlé umenie. Väčšine nemeckých a rakúskych skladateľov a dirigentov sa po-

však boli podporené z propagandistických dôvodov. Umelci mali cynické právo zabávať svojich spoluväzňov, než ich odviezli do plynových komôr. Na oklamanie celého sveta vznikol celý rad opier, operiet a kaviarenských koncertov, ktoré presvedčili i komisie Červeného kríža. Napriek otroctvu a nútej práci mali väzni v Terezíne pozoruhodnú vnútornú umeleckú slobodu. Ako napísal Viktor Ullmann: „Nesedeli sme pri riekach ba- bylonských a nenariekali, ale cítili sme túžbu tvoriť umenie, ktoré by bolo priamoúmerné našej vôli žiť.“ Diela českých zakázaných autorov vyjadrujú extrémny odpor voči systému a chuť bojovať za svoje miesto v európskej kultúre, od ktorej boli násilne odlúčení. Ako uviedol očitý svedok života v lágri: „Hudba, ktorá bola prísne zakázaná ako rasovo nečistá, znela pred publikom v takom medzinárodnom zložení, aké by sa za žiadnych okolností spolu nezišlo. A všetci poslucháči vedeli, o čom tá



Lady Macbeth (foto: archív)



D. Šostakovič (foto: archív)

hudba je. Iba esesákom to nedošlo.“ Hudba Erwina Schulhoffa, ktorý zomrel v roku 1942, si dokáže podmaniť poslucháča svojou vášňou a vitalitou, podobne ako tvorba Pavla Haasa, ktorý do geta prišiel v roku 1941 a ktorý

nových komorách. Je paradoxné, že Hitler vlastnil rozsiahlu zbierku zakázanej hudby židovských autorov. Nahrávky Mendelssohna a Offenbacha držal v uzavretých zapečatených boxoch, platne niesli znaky poškriabania, evidentne boli často prehrávané. Mal množstvo nahrávok Rachmaninova a Čajkovského a tisíce albumov, ktorých autori a interpreti boli charakterizovaní ako „podľudia“. Nahrávky z Hitlerovho bunkra ukradol sovietsky kapitán Lev Bezymenskij, ktorý ich v roku 1991 ukázal svojej dcére Alexandre. Podľa nej „bolo neuveriteľné, že milióny Židov a Rusov museli zomrieť kvôli Hitlerovej ideológii, kým on si celý čas užíval ich umenie“.

Šokujúca Lady Macbeth

Mladý Dmitrij Šostakovič si získal v ZSSR obrovské renomé, no neskôr mal so sovietskou vládou veľmi komplikovaný vzťah. Po

počiatočnom období ovplyvnenom Stravinským a Prokofievom si Šostakovič vytvoril vlastný štýl, ktorý reprezentovala aj jeho opera *Lady Macbeth z Mcenského okresu* z roku 1934. Dielo absorbovalo rozmanitú škálu trendov vrátane neoklasického štýlu, postromantizmu a modalities, obsahu-je tiež prvky verizmu i expresionizmu. Skladbu charakterizujú ostré kontrasty a prvky grotesky. Po uvedení si opera okamžite získala obrovskú popularitu, úspech u verejnosti i na oficiálnej úrovni. Operu opisovali ako výsledok všeobecného úspechu socialistickej výstavby a správnej politiky strany: „Takúto operu mohol napísať iba sovietsky skladateľ, ktorý vyrástol na najlepšej tradícii sovietskej kultúry.“ Idyla však netrvala dlho. 28. 1. 1936 sa uskutočnilo uvedenie opery vo Veľkom divadle. Predstavenie navštívil aj Stalin s celým politbyrom a Šostakovič s oba- vami pozoroval, ako Stalinom „otriasol“ každý silnejší nástup plechových dychových nástrojov a bicích. Rovnako nepríjemný bol i Stalinov smiech na konci ľúbostnej scény medzi Sergejom a Katerinou. Šostakovič bol bledý ako stena, keď sa šiel po 3. dejstve pokloniť. Následný článok v *Pravde* pod názvom *Chaos namiesto hudby*, ktorý odsúdil *Lady Macbeth* ako formalistickú, hrubú, primitívnu a vulgárnu, inicioval sám Stalin. Prenasledovanie pokračovalo aj v ďalších rokoch. V roku 1948 bol Šostakovič v dekrétu Andreja Ždanova opäť obvinený z formalizmu. Išlo o antiformalistickú kampaň proti západným vplyvom v umení, pričom umelci sa museli verejne kajať. Väčšina Šostakovičovych diel bola zakázaná a jeho rodina prišla o všetky výsady. Šostakovič v tých časoch zvyčajne očakával



Hudba v koncentračných táboroch umožňovala väzňom zabudnúť na ich osud, no slúžila aj ako prostriedok propagandy. (foto: archív)



Entartete Musik (foto: archív)

darilo utiecť, Kurt Weill a Arnold Schönberg emigrovali prakticky okamžite. Další, ako Erwin Schulhoff, Hans Krása a Viktor Ullmann, všetci českého pôvodu, však počas holokaustu tragicky zahynuli. Hudobná tvorba autorov uväznených v Terezíne mala pozoruhodnú úroveň. Terezínske geto predstavovalo akúsi potemkinovskú dedinu Tretej ríše, kultúrne aktivity tu boli najskôr zakázané, v roku 1944

v Terezíne dokončil cyklus *Štyri piesne na slová čínskej poézie*. Treba spomenúť i Karla Švenka, ktorý v Terezíne založil súbor Divadlo nepotrebných talentov, Ilse Weberovú, Adolfa Straussa alebo Hansa Krásu. Jeho detská opera *Brundibár* z roku 1938 sa stala najpopulárnejším dielom uvádzaným v Terezíne. Krása, Haas a Ullmann boli 15. 10. 1944 prevezení do Osvienčimu a ešte v ten deň usmrtení v ply-

→ nočné zatknutie pri výťahu. Stratil prácu na konzervatóriu, a tak začal písať filmovú hudbu a oficiálne, oslavné diela, aby dosiahol rehabilitáciu, i seriózne diela „do šuplíka“. Uvoľnenie priniesla až Stalinova smrť v roku 1953. Dobová kritika opery sa sústredila na jej údajne sexuálny obsah, hlavne spôsob, akým sú intímne vzťahy vyjadrené v hudbe. Aj recenzia v *New York Sun* operu nazvala „porno-fóniou“, kritizujúc doslovnú, opisnú hudbu v sexuálnych scénach. Denník *Pravda* kritizoval jej morálku a odsúdil údajne sympatický opis vrahyne v opere. Šostakovič neskôr operu prepísal a premenoval ju na *Katerina Izmajlova*, prvýkrát bola takto uvedená v roku 1962, no v súčasnosti sa častejšie uvádza jej pôvodná verzia. Opera bola v Sovietskom zväze zakázaná takmer 30 rokov a dnes predstavuje jeden z najväčších symbolov cenzúry hudby v histórii.

Rasistická opera

Gershwinova opera *Porgy a Bess* bola prvýkrát uvedená v roku 1935. Vznikla na základe divadelnej hry pod názvom *Porgy*. Dielo sa zaoberá životom černošských obyvateľov fiktívneho Catfish Row v Charlestone v Severnej Karolíne v 20. rokoch. Opera je syntézou európskej

V 60. rokoch nazvali kritici operu „najnevkusnejším a najkontroverzejším kultúrnym symbolom, aký kedy západný svet vytvoril“. Gershwinovu operu, paradoxne, nemali radi ani samotní černoši. Postupne však dielo začala akceptovať aj samotná operná komunita, hoci dlho panoval názor, že ju môžu spievať iba černošskí speváci, kým v Juhoafrickej republike chceli počas apartheidu pre zmenu uviesť operu vo výlučne belošskom obsadení.

Smrť v Glyndebourne

V roku 1970 sa ťažko chorý Benjamin Britten obrátil na libretistku Myfanwy Piperovú, aby napísala libreto na novelu *Smrť v Benátkach* od Thomasa Manna. Je to Brittenova posledná opera, premiéru mala v roku 1973. Mannovo dielo z roku 1912 je príbehom starnúceho spisovateľa Gustava von Aschenbacha, ktorý má tvoriť krízu a prichádza načerpať nové sily do Benátok, kde však začne trpieť obsesiou pri pohľade na mladého krásneho poľského chlapca Tadzia. Vo vnútri prežíva zničujúcu vášeň, nedokáže s ním však nadviazať akýkoľvek kontakt. Príbeh sa odohráva na pozadí vypuknutia epidémie cholery, ktorej Aschenbach nakoniec podľahne. Opera *Smrť v Benátkach*, jedna z najznámejších britských povoj-

zapísala do duše Británie, výnimočne totiž odhaľuje vzťah medzi autorom, jeho chradnúcim zdravím a jeho spôsobom myslenia.“

Wagner v Izraeli

Po nástupe Hitlera k moci židovskí hudobníci odmietali hrať Wagnera kvôli skladateľovým antisemitským názorom, a tak spôsobili jeho neoficiálny bojkot. Neformálny zákaz pokračoval aj po vzniku štátu Izrael v roku 1948 a ani Zubinovi Mehtovi sa v roku 1981 nepodarilo uskutočniť plánovaný projekt uvedenia jeho diel. Počas sporadických pokusov o zaznenie Wagnerovej hudby dokonca dochádzalo k pástnym súbojom v hľadisku. Klavirista a dirigent Daniel Barenboim stál od roku 1988 na čele produkcie Wagnerových oper na festivale v Bayreuthe a verejne tento zákaz kritizoval. O Wagnerovi sa vyjadril, že „bol otrasným a opovrhnutiahodným človekom, ktorý sa však nedá nijako spájať s jeho hudbou, vzbudzujúcou presne opačné pocity – jemné a ušľachtilé“. Keď v roku 1990 dirigoval Berlínsku filharmóniu na jej prvom turné v Izraeli, Wagnerove diela sa ešte neodvážil uviesť, no už onedlho ohlásil na programe s Izraelskou filharmóniou dve Wagnerove predohry. V roku 2001 na Israel Festival v Jeruzaleme avizoval Baren-



Porgy a Bess (foto: archív)



B. Britten a P. Pears v Benátkach (foto: archív)



Wagner je v Izraeli persona non grata (foto: archív)

orchestrálnej techniky, jazzu a ľudovej hudby a Gershwin ju zamýšľal ako americkú ľudovú operu. Obsadenie tvorili výlučne černošskí speváci, čo bolo v tom čase veľmi odvážne. Dielo dosiahlo definitívny úspech až v roku 1976 v Houston Grand Opera. *Porgy a Bess* je dnes bežnou súčasťou svetového operného repertoáru, napriek tomu je stále vnímaná veľmi kontroverzne a kritici otvorene hovoria o rasistickom podtóne diela. Problémy s kontroverziou deja pretrvávajú dodnes. Stereotypy tu totiž naznačujú, že všetci černoši žijú v chudobe, sú drogovu závislí a problémy riešia násilím. Na sklonku 30. rokov bola opera v Seattli zakázaná a speváci protestovali kvôli rasistickému zobrazeniu aspektov života Afroameričanov. V Minnesote v roku 1939 predstavenie zakázali pre obavy z afroamerickej komunity, ktorá vnímala jej úspech ako dôkaz rastúcej politickej moci černochoch. Mnohí sa domnievali, že *Porgy a Bess* bola rasistická i podľa Amerického občianskeho zákona.

nových oper, však bola v roku 1989 zakázaná a vylúčená z operného festivalu v Glyndebourne, podľa právneho nariadenia o propagácii homosexuality. Brittenova opera je plná symbolistických významov a psychologického ponoru do komplikovanej duše autora, ktorého sexuálna orientácia bola verejne známa (bol homosexuálom, ktorého priťahovali adolescenti). Pri premiére bola opera pozitívne prijatá kritikou, hoci nedosiahla popularitu Brittenových ďalších oper *Peter Grimes* a *Billy Budd*. Na verejnosti však bola opera trivializovaná, nepochopená a označovaná nálepkou „skazená a zvrhľá“. Radnica grófstva Kent v roku 1989 zakázala uvádzanie opery pre školy pre údajnú propagáciu homosexuality. Napriek tomu je hudba Brittenovej opery mimoriadne podmanivá, melodická a nápaditá a namiesto vulgárnosti v sebe ukrýva jemnosť, smútok a subtilnosť. Colin Graham o diele *Smrť v Benátkach* napísal: „Táto opera sa možno zo všetkých Brittenových diel najviac

boim v programe prvé dejstvo *Valkýry*. Silné protesty izraelskej vlády i tých, ktorí prežili holokaust, však organizátorov donútili zmeniť program a Barenboim nakoniec uviedol Schumann a Stravinského. Na konci koncertu však Barenboim ohlásil, že zahrá ako druhý prídavok Wagnera a otvorene sa obecnstva spýtal, či ho môže uviesť. Priamo v sále sa strhla búrlivá debata, počas ktorej ho niektorí dokonca označili za fašistu. Napriek tomu väčšina obecnstva v sále zostala a po uvedení *Préludia z Tristana a Izoldy* hlasno aplaudovala. Barenboim sa rozhodol vzpriečiť sa zákazu a hoci sa na jeho stranu postavil aj Zubin Mehta, izraelský parlament Knesset navrhol, aby bol vyhlásený za persona non grata v Izraeli, kým sa neospravedlní za uvedenie Wagnerovej hudby. V roku 2010 však v milánskej La Scale po uvedení *Valkýry* Barenboim vyhlásil, že Wagner je vnímaný nespravodlivo: „Musíme už konečne jeho hudbu oslobodiť od všetkej tej príťažky.“

✕

Bratislavská komorná gitara 2017

Pri množstve hudobných podujatí minuloročnej jesene akoby trochu zanikol 13. ročník festivalu Bratislavská komorná gitara. Milovníkom klasickej gitarovej hry však internet a sociálne siete stačili na to, aby dlhoroční priaznivci i noví záujemcovia niekoľkokrát zaplnili Hudobný salón Zichyho paláca.

Na úvod festivalu (20. 10.) sa predstavilo maďarské **Gitarové trio Tritonus**, víťaz kategórie komornej hudby na Medzinárodnej gitarovej súťaži L. Luthier Contest v Bratislave 2016. Študenti univerzity v Győri v triede prof. Edeho Rotha **Gergely Szurgyi**, **Bálint Varga** a **Levente Molnár** vo svojom programe uviedli diela J. Ph. Rameaua, J. S. Bacha, P. Royera, L. von Calla a A. Diabelliho vo vkusných úpravách pre gitarové trio. Ešte väčšmi upútali skladby španielskej proveniencie, ktorým zvuk gitár mimoriadne pristane – *Diferencias sobre el Canto del Cavallero* od Antonia de Cabezóna, *Španielske tance* č. 1. a č. 6 Enriquea Granadosa a slávna *Sevilla* Isaaca Albéniza. Mladí umelci sa predstavili v tom najlepšom svetle, ukázali výbornú techniku, perfektnú, disciplinovanú

Ukolébavka pro malou dcerku. Krásne ukončenie brilantného koncertu! Festival pokračoval s trojtýždňovým odstupom dvoma odlišnými koncertmi. Vynikajúca gitaristka a umelecká riaditeľka podujatia **Miriam Rodríguez Brüllová** otvorila svoj koncert 10. 11. sólovou skladbou Lea Brouwera *Danza característica*, nádhernou fúziou klasiky a afrokubánskych etnických prvkov, a efektnou *Sunburst* od amerického skladateľa Andrewa Yorka. Sólistku vystriedalo **Nothing but Swing Trio**, s ktorým sa popri **Róbertovi Raganovi** a **Petrovi Solárikovi** výnimočne predstavil klavirista **Luboš Šrámek**. Prejav tohto pozoruhodného telesa je výsledkom schopnosti prijímať aj vplyvy folklóru, klasickej hudby i moderného jazzu. Po vtipnom príhovore Luboša Šrámka a štan-

obaja klaviristi a strhujúca symbióza klasickej gitary a jazzovej formácie si vyslúžila nadšené reakcie publika, ktoré si vyžiadalo prídavok; hudobníci preto ešte raz zopakovali *Španielsky tanec*.

Obradná sieň Zichyho paláca vytvorila na záverečnom koncerte festivalu 11. 11. nádherný rámec pre mimoriadne kultivovaný prejav gitaristu (a tiež lutnistu) **Daniela Akivu** a flautistky **Ivice Gabrišovej**. Izraelský hosť je tiež pedagógom, skladateľom a umeleckým riaditeľom festivalu Guitar Gems v Netanyi. Jeho skladby čerpajú zo sefardskej tradície, stredovekej španielskej hudby, ale aj z tureckej a orientálnej melodiky a ich jemnej pestrosti. Ivicu Gabrišovú pozná slovenské i zahraničné publikum ako vynikajúcu sólovú aj komornú interpretku. Na úvod zaznela Akivova trojčastová *Noches Noches*, z ktorej bolo priam fyzicky cítiť atmosféru horúcej orientálnej noci s vôňou kvetov a žblnkotom vody vo fontáne. Nasledujúce tri, pôvodne lutnové skladby renesančných španielskych autorov, očarili poetikou príbehov, ktoré Akiva priblížil, meditativným charakterom i nádhernými variáciami.



Gitarové duo Siempre Nuevo
(foto: archív festivalu BKG)



M. Rodríguez Brüllová a NBS Trio
(foto: archív festivalu BKG)

súhru a muzikalitu, ako aj veľký zmysel pre hudbu rôznych období. Pridali aj úžasnú *Serenatu españolu* Joaquína Malatsa a publiku pripravili naozaj príjemný večer. Nasledujúci deň (21. 10.) festival privítal české gitarové **Duo Siempre Nuevo**. **Matěj Fremel** a **Patrick Vacík**, absolventi weimarskej univerzity a vysokých škôl v Brne a Prahe, zvíťazili na medzinárodnej súťaži v talianskej Gorizii a koncertovali vo viacerých krajinách Európy i v Šanghaji. Spolupracujú aj s inými umelcami (speváčka Barbora Polášková, Epoqué Quartet) a nahrali tri CD. Interpretácia *Dua concertante* od Antoina de Lhoyera, troch skladieb slávneho prešporského rodáka J. K. Mertza, dvoch španielskych tancov E. Granadosa (*Danza oriental* a *Danza andaluza*) a *Tonadilly* J. Rodriga bola ukážkou autentickej gitarovej hudby, plnej temperamentu a zmyslu pre štýl. Technická dokonalosť hry je pre Fremla a Vacíka samozrejmosťou. Zazneli aj *Pat & Mat Bagatelly* českého autora Jiřího Lukeša, prednesené s hravosťou a zmyslom pre humor, a milý prídavok od mladej brnianskej autorky Sárý Medkovej

darde *Just Friends* prišiel zlatý bod programu: *Koncert pre gitaru a jazzové trio* francúzskeho skladateľa a klaviristu Clauda Bollinga z roku 1975, patriaci do série mimoriadne úspešných koncertov pre „klasické“ nástroje (flautu, violončelo) a jazzové trio. Úvodnú tému prvej časti koncertu – *Hispanic Dance (with a blue touch)* – podali umelci v živom tempe a veľkým nasadením. Rytmický, hravý a harmonicky príjemný úvod, striedaný pokojnejšími bluesovými pasážami, sa poslucháčovi hneď dostane pod kožu. *Mexicaine* sa začala nostalgicky a zádušne, postupne prerástla do temperamentného rytmického vlnenia, ktoré sa zrýchlovalo ako pulz horúceho tropického dňa, až sa vrátila do pokojného melodickeho záveru. Tretia časť je hravou invenciou à la Bach. Tému dvojhlasnej fúgy uviedli gitara a klavír v perfektnom súlade, pridali sa kontrabas i bicie. Krásny ľahký „bachovský džezík“. Šrámka za klavírom vystriedala **Monika Rahlová** a serenáda bola jemná, synkopická, s delikátnym bossa nova grooveom. *Africaine* bola explóziou temperamentu, rytmov a farieb. Vo *Finále* sa za klavírom objavili

Skladba interpretovho priateľa, izraelského skladateľa Haima Permonta, *Fantasia Recitativ* skomponovaná pre hudobný festival v Čile, bola malým sviežim vybočením z charakteru koncertu. Posledné kompozície pochádzali z pera Daniela Akivu: po *Suite Romanero* (piesne o láske) ponúkla dvojica skladbu *Jerusalem de España* (pôvodne pre orchester, gitaru a flautu, do suity boli vkomponované aj tri lyrické skladby pôvodne napísané pre sólovú flautu). Už názvy jednotlivých častí napovedali o kráse záhrad v Alhambre, o láske, radostnom temperamentnom svadobnom tanci, o kráse pretavenej do hudby. Nádherné jemný a farebný tón flauty Ivice Gabrišovej obdivuhodne vystihoval charakter skladby. Súhra oboch interpretov bola dokonalá. Štvorica festivalových koncertov bola skutočným sviatkom pre všetkých poslucháčov. Pozitívne hodnotím dramaturgiu, ktorá nie je zbytočne extravagantná, nehľadá senzácie, ale buduje na kvalite výkonov i na skvelých programoch.

Helena DOKTOROVÁ

Antonio Vivaldi a príbeh pontskej kráľovnej



A. Vivaldi (foto: archív)

V polovici februára ponúkne pražské Kino 35 pri tamojšom Francúzskom inštitúte záznam bratislavského predstavenia Vivaldiho opery *Arsilda, kráľovná pontská*, ktorá v naštudovaní renomovaného českého súboru starej hudby Collegium 1704 pod taktovkou Václava Luksa precestovala Európu. V rovnakom čase sa začína hovoriť o obnovení produkcie v Opere SND, kde dielo v réžii Davida Radoka patrilo k najvýznamnejším dramaturgickým počinom posledných dekád. Pripomíname si ho textom o u nás stále pomerne málo známej súčasti tvorivého odkazu slávneho ryšavého kňaza.

Andrej ŠUBA

Spievajúce mesto

„... v Benátkach udalosti ostávajú stát' a čas sa spomaľuje, znehybňuje a mení na beztvárú hmotu a sny...”

Juan Manuel de PRADA (*Búrka*)

Hoci predstava znehybneného času výstižne korešponduje so vžitým obrazom mesta na lagúne, zrkadlí sa v nej do istej miery aj konkrétna situácia Benátok v 18. storočí. La Serenissima už viac nebola vládkyňou Stredomoria a z vitálnej politickej a obchodnej mocnosti sa zmenila na destináciu či útočisko pre tých, ktorých priťahovali zašlá sláva a hry i hriechy najrozmanitejšieho druhu. Známeho zvodcu Casanovu (1725–1798), ktorý bol v rodnom meste súdený a väznený za špionáž a vzťah s mníškou z vážennej rodiny, možno považovať za ich extravagantné zosobnenie. Pravde-

podobne nepôjde celkom o náhodu, že dobrodruh pochádzal zo známej hereckej rodiny. Divadlá boli v Benátkach záležitosťou módy, miestami zvädzania, kde sa spomalený čas menil na sny. Niekedy aj doslova: „... čoskoro som sa tak oduševňoval za operu, že sa mi protivilo tárať, ješť a hrať v lôžach, keď som chcel iba počúvať, a neraz som sa vytratil zo spoločnosti a šiel na druhú stranu. Tam som sa zavrel do lôže a celkom sám a nerušené som sa oddával svojmu potešeniu až do konca predstavenia,

„Zdá sa mi, že život sa tu začína až po polnoci. V tom čase sú kanály preplnené gondolami, Námestie sv. Marka je plné ľudí, aj na brehoch je plno a zo všetkých strán počuť hudbu. Ak idú dvaja ľudia na prechádzku ruka v ruke, vždy spievajú, zdá sa, akoby sa dohovárali spevom. Rovnaký dojem človek získa počúvajúc spoločnosť v gondolách; jednoduchú melódiu bez druhého hlasu tu nepočuť. Všetky pesničky na uliciach sa spievajú ako duetá.”

Charles BURNEY (Hudobný cestopis 18. storočia)

„Na námestiach, uliciach, a na kanáloch sa spieva. Obchodníci spievajú pri predaji tovaru, robotníci spievajú, keď odchádzajú z práce, gondolieri spievajú čakajúc na zákazníkov.”

Carlo GOLDONI (*Pamäti*)

nech trvalo čo ako dlho. Raz som zaspal v divadle San Crisostomo spánkom hlbším než doma v posteli. Hlučné a virtuózne árie ma nezбудili. Ale kto vypovie ten pocit, ktorým na mňa zapôsobila sladká harmónia a anjelská melódia árie, ktorá ma zobudila? Aké prebudenie, aké čaro, aká extáza, keď som zrazu otvoril oči a počúval! Mojou prvou myšlienkou bolo, že som



Canaletto: Záliv sv. Marka na Sviatok Nanebovstúpenia Pána (c. 1734)

v raji. Ten úchvatný úryvok mám doteraz v pamäti a nikdy ho nezabudnem. Chcel som tú skladbu mať; dostal som ju a dlho som ju mal u seba; no na papieri nebola už taká ako v mojej pamäti. Bola to tá istá melódia, no nebolo to to isté. Ten božský spev znie iba v mojej hlave taký, aký bol, keď ma zobudil,“ vyznáva sa Jean Jacques Rousseau vo svojich *Vyznaniach* (1782) a je jedným z mnohých, ktorí podľahli vytrženiu, ktoré, zdá sa, bolo obyvateľom mesta na lagúne vlastné – zmieňuje sa o ňom aj Charles Burney (1726–1814), keď o Benátčanoch vo svojom hudobnom cestopise píše: „Pri hudbe vyzerajú, akoby boli v agónii od vzrušenia hraničiaceho takmer s bolesťou. V špitáloch a kostoloch, kde sa nesmie tleskať ako

v opere, vyjadrujú svoj obdiv aspoň kašľaním, pohmkávaním či vzdychmi. V čase minulého karnevalu sa tu hralo súčasne sedem oper, tri boli vážne, štyri komické, okrem toho sa uvádzali ešte iné komédie a divadlá boli každý večer prepĺnené.“ Nemecký muzikológ Reinhard Strohm, ktorý sa venuje dejinám barokovej opery, prirovnáva vplyv a popularitu opery v Taliansku 18. storočia – akokoľvek neobvykle to môže znieť – k filmu, televíznemu vysielaniu či dokonca k futbalovým zápasom a zdôrazňuje jej význam pre všeobecnú vzdelanosť. Podľa jeho odhadu sa v krajine ročne uviedlo

„Benáťčania majú okrem divadla málo rozptýlenia. Nemôžu chodiť na prechádzky, jazdiť na koni, nemôžu skrátka robiť to, k čomu je potrebný priestor na súši. Preto tu hudba tak zdomácnela, preto sa pestuje s takým nadšením. Okrem toho počet divadiel, do ktorých majú gondolieri voľný prístup, potvrdzuje, o čo lepšie tito ľudia spievajú než ľudia nížkeho stavu inde. Ak nie je obsadená lôžka, ktorá patrí šľachtickej rodine, pustí tam riaditeľ opery zdarma gondolierov. Považuje sa to za prijateľnejšie než pripustiť, že opera prilákala málo návštevníkov.“

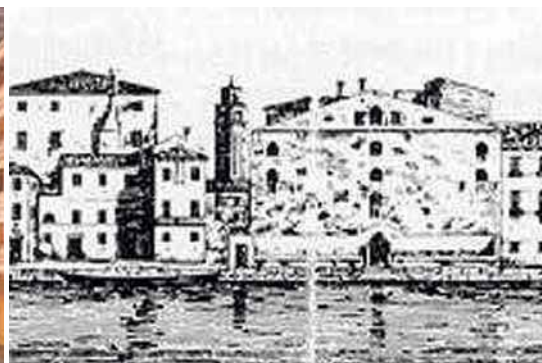
Charles BURNEY (Hudobný cestopis 18. storočia)



Teatro San Giovanni Crisostomo (Teatro Malibran)



Teatro San Samuele



Teatro Sant' Angelo

približne sto oper a Benátky ich v priebehu storočia videli viac než tisíciku, pričom hlad po opere sýtili v Benátkach najmä obdobia karnevalu. Prvé verejné divadlo v Európe otvorili v tomto meste už v roku 1637 a azda až deň, kedy sa tak stalo, možno považovať za skutočný okamih zrodu opery.

Experimenty umelcov a intelektuálov z okruhu Florentskej cameraty vzývajúcej antickú drámu a ich vyvrcholenie v Monteverdiho *Orfeovi* (1607) boli určené vkusu, potrebám a prostrediu šľachty, bola to však Benátska republika (s Monteverdiho *Poppeou*), kde sa opera stala skutočne „vecou verejnou“, pričom vďaka tomuto novému statusu sa hudba začala posudzovať na základe popularity, virtuozity, ktorých sprievodným javom bol kult speváckych hviezd. Americká muzikologička Ellen Rosand vo svojej knihe *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of Genre* (1991) konštatuje, že súčasní milovníci tohto umenia stále dokážu

v benátskych operách identifikovať predchodcov svojich obľúbených scén: áriu Cherubína, Tatianin list Oneginovi, Lucinu scénu šíalenstva, Ulrikino vzývanie duchov či duet Tristana a Izoldy.

Antonio Vivaldi a „dramma per musica“

Súčasnou benátskej opernej tradície sú spolu s dielami iných skladateľov (Carlo Francesco Pollarolo, Antonio Lotti, Francesco Gasparini) aj opery Antonia Vivaldiho (1678–1741), možno povedať, že nimi sa táto tradícia po odchode Gaspariniho do Ríma v roku 1713 v istom zmysle opätovne dos-

táva k slovu. „Ryšavý páter“ podľa vlastného vyjadrenia v často citovanom i diskutovanom liste z roku 1739 skomponoval 94 (!) operných diel. V súčasnosti je známych 49 oper, ktoré možno s istotou spojiť so 67 produkciami, čo i tak podľa Frédérica Delaméu, ktorý v zásade verí skladateľovmu „odpočtu“, robí z Vivaldiho spolu s Neapolčanom Alessandrom Scarlattim (1660–1725) najproduktívnejšieho operného skladateľa svojej doby. (Rýchlosť, s akou Vivaldi pracoval, dokladá poznámka na partitúre opery *Tito Manlio* „dokončené v priebehu piatich dní“.) Iní autori, vrátane Michaela Talbota, sú v hodnotení tejto časti Vivaldiho tvorivého odkazu zdržanlivejší, Karl Heller napríklad pripomína, že skladateľ hral v Benátkach v opere vždy tak trochu „druhé husle“. Faktom však ostáva, že len málo hudobníkov sa venovalo operným dobrodružstvám s podobnou vášňou ako abbé Vivaldi, ktorý vo svete opery pôsobil medzi rokmi 1713 až 1739 ako skladateľ, upravovateľ, impresário (s množstvom povinností pripomínajúcich dnes skôr prácu umeleckého riaditeľa) i agent a len nemecký barokový génius Georg Friedrich Händel (1685–1759) dokázal súčasne vytvoriť porovnateľný odkaz v oblasti inštrumentálnej hudby. Práve v porovnaní s Vivaldiho inštrumentálnou hudbou je však záujem skladateľove vokálne diela pomerne novým fenoménom. Dôvodov je niekoľko. V čase rozbiehajúcej sa opernej kariéry bol už Vivaldi, od roku 1703 pôsobiaci ako *Maestro di violino* v slávnom Ospedale della Pietà (sirotinci, kde sa opustené dievčatá učili hudbe), dobre známy ako huslista

výnimočných kvalít a autor zbierok koncertov (*L'estro armonico*, 1711; *La stravaganza*, 1714), ktoré sa šírili tlačou i v odpisoch po celej Európe. (Na Slovensku pochádza pomerne veľká zbierka Vivaldiho koncertov z kláštora piaristov v Podolínci.) Renomé „inštrumentálneho skladateľa“ sa do istej miery odrazilo aj na hodnotení Vivaldiho vokálnych diel (okrem oper je tiež autorom početných duchovných skladieb): skladateľ a slávny husľový virtuóz Giuseppe Tartini (1682–1770) o ňom napísal, že nerozlišuje medzi ľudským hlasom a hmatníkom huslí, naproti tomu Nemec Johann Mattheson (1681–1764), skladateľ, teoretik a Händlov priateľ, píše, že hoci Vivaldi sám nie je spevák, kvalita jeho vokálnych skladieb dokáže byť „tŕňom v oku aj skúseným skladateľom, ktorí sa špecializujú na hlas“. Zaujímavé je, že Vivaldiho dielo našlo trvalejšie ocenenie v Nemecku a vo Francúzsku, kým v rodnej krajine bolo, aj vďaka rýchlo sa meniacej móde, predmetom rozličných a nie vždy lichotivých hodnotení. Spomenúť možno napríklad poznámku z pamäti Carla Goldoniho, ktorý Vivaldiho označuje za vynikajúceho huslistu, no len priemerného skladateľa. Mohlo to súvisieť s tým, že Vivaldi si s výnimkou Metastasia (v neskoršom období) vo svojich operách, ktoré okrem Benátok zazneli aj v Mantove, Ferrare, Florencii, Ríme, Verone, Viedni či v Prahe (ktorú Vivaldi navštívil), väčšinou nezhudobňoval texty slávnych libretistov (Zeno, Silvani, Piovene), nevystupovali v nich ani spevácke hviezdy (hoci sa v jeho produkciách príležitostne objavili sopranistka Francesca Cuzzoni a kastrát Giovanni Carestini, ktorí si s Händlom podmanili Londýn). Zmienené negatívne postrehy prebrali konzervatívni anglickí gentlemani, ktorí do Benátok prichádzali na „grand tour“ a mýtus o excentrickom, no povrchnom skladateľovi bol na svete. Bez detailného poznania Vivaldiho hudby sa rozšíril až do 20. storočia, kde ho zosobňuje bonmot o „skladateľovi, ktorý prepísal jeden koncert šesťstokrát“. Ďalším problémom je recepcia samotného žánru. Opera seria alebo „dramma per musica“ bola už počas Vivaldiho života predmetom intenzívnej kritiky (za všetkých si na tomto mieste zaslúži zmienku aspoň satirický pamflet

→ Benedetta Marcella *Il teatro alla moda*, 1721) a reformných snáh, najmä v oblasti tvorby libriet. Kritikom (najmä z prostredia rímskych literátov združených v Arkádijskej akadémii) sa nepozdávali absurdné zápletky, zlá charakterizácia postáv, spájanie vážnych a komických prvkov, nízka hodnota poézie, prílišný počet árií, dlhé trvanie, priveľa zmien scény ani trojdejstvosť namiesto päťdejstvosť. Aj po čiastočnom vyriešení týchto problémov (libretá Zena a Metastasia redukovali počet postáv, zohľadňujúce princípy aristotelovskej drámy a preferujúce historické námety) ostávala opera seria až do konca 18. storočia svojou alegorickou podstatou a metaforickou projekciou cností „starého sveta“ ideovo spätá s dvorskou kultúrou a nezodpovedala novej spoločenskej situácii. Ak sa v dielach Glucka, Mozarta (*Idomeneo*, *La Clemenza di Tito*) a výnimočne i Händla preniesla do nasledujúcich storočí, bolo to najmä vďaka reno-
mé jej tvorcov. Aj v 20. storočí musela bojovať o priazeň – i renomovaní znalci hudby 18. storočia, ako napríklad Charles Rosen, jej neboli ochotní priznať viac než status historického faktu. Medzičasom sa ale situácia zásadným spôsobom zmenila a už niekoľko dekád zažíva v muzikologickom bádaní, na pódioch i nahrávkach svoj návrat. K renesancii a oceneniu Vivaldiho diela prispelo od 20. rokov 20. storočia významnou mierou okrem záujmu o Johanna Sebastiana Bacha (ktorý upravil viacero Vivaldiho koncertov pre klávesové nástroje) aj objavenie vzácnej zbierky skladateľových rukopisov – vrátane kompletných alebo čiastočných notových materiálov k 22 operám – v Talianskej národnej knižnici v Turíne. (Turínska zbierka je východiskom pre impozantnú edíciu nahrávok vydavateľstva naïve.) Ide svojím spôsobom o výnimku i zázrak, pretože partitúry opier pre nákladnosť nevychádzali tlačou a po sezóne ich nebol dôvod viac uchovávať. Dve existujúce partitúry opery *Arsilda* pochádzajú práve z turínskej zbierky.

Arsilda, kráľovná pontská

Arsilda, Regina di Ponto RV 700 z roku 1716 je Vivaldiho siedmym dielom pre divadlo a po opere *Ottone in villa* (k Benátskej republike patriaca Vicenza, 1713) v poradí druhým zhudobnením libreta, ktoré vytvoril Domenico Lalli (1679–1741). Tento básnik, spisovateľ, karierista a dobrodruh, ktorého pravé meno bolo v skutočnosti Sebastiano Biancardi, bol rodá-



Bratislavská inscenácia *Arsildy* (foto: P. Hajska)



Zatiaľ jediná kompletná nahrávka opery súborom *Il Modo Antico* pre label CPO.

kom z Neapola, kam sa jeho rodina presťahovala z Milána. Keď ako veľmi mladý osirel, adoptoval si ho tamjší šľachtic, ktorý mu – podľa básnikovho životopisu z úvodu zbierky nazvanej *Verše* (1732) – zabezpečil vzdelanie vo vedách, literatúre, poézii i hudbe. Získal doktorát z práva, zamestnal sa však ako účtovník neapolskej banky SS. Annunziata. Tá krátko po roku 1700 za nejasných okolností zbankrotovala a Biancardi, obvinený zo sprenevery veľkej sumy peňazí, sa ocitol na úteku zanechajúc v Neapole manželku, sestru biskupa z Calvi, a početné potomstvo. Chvíľu sa na úteku túlal po Taliansku v spoločnosti skladateľa Emanuela d'Astorgu, aby sa napokon objavil ako „maestro di belle lettere“ s novou identitou (i manželkou) v Benátkach, kde sa dostal do priazne slávneho Apostola Zena (1668–1750). Tento vo svojej dobe obdivovaný literát bol autorom často zhudobňovaných „reformných“ libriet a cisárskym básnikom vo Viedni. Aj vďaka nemu začal Lalli úspešnú tridsaťročnú kariéru, počas ktorej vytvoril viac než 60 libriet pre skladateľov, akými boli Gasparini, Albinoni (Benátky), Leo či Mancini (Neapol) a priviedla ho na prestížny post riaditeľa Grimaniovských divadiel (San Giovanni Grisostomo, San Samuele), no vo vyššom veku „oslabila početná rodina silu jeho poézie

a zomrel v chudobe“. V Pamätiach na spisovateľov Neapolského kráľovstva (1794), odkiaľ pochádzajú predchádzajúce riadky, sa tiež píše, že koncom 18. storočia bol Lalli už takmer zabudnutý, k čomu značnou mierou prispel úspech Metastasiových drám. Povolenie hlavného inkvizítora Benátskej republiky Tomassa Mariu Gennariho na publikovanie (tzv. *faccio fede*) získalo libreto *Arsildy* 18. 10. 1716. Schváleniu však, ako sa zdá, predchádzali isté problémy, ktorých pôvod nie je celkom jasný. Taliansky muzikológ Remo Giazotto prišiel v polovici 60. rokov 20. storočia s hypotézou, že dielo malo byť uvedené už v roku 1715, k textu však mali výhrady benátski cenzori. Dokument, na ktorý sa odvoláva, však ostáva odvtedy nezvestný. Na druhej strane, z dedikácie libreta grófovi Giacomovi Brivovi je zrejmé, že libreto skutočne prešlo zmenami, s ktorými Lalli nesúhlasil, a to dokonca do tej miery, že ho napokon nechal vytlačiť bez svojho mena. „Ten, kto zhotovil palác, majúc na mysli, že len mramor a dispozícia stavby nestačia na jeho výzdobu, trpezlivo, so záujmom a starostlivo pátra po vkusných malbách, sochách a delikátnych látkach, lebo ony môžu tieto neurčité miesta okrášliť svojím odleskom, aby ich použiť, uvažuje zrelo, na rozdiel od tých, ktorí si myslia, že vonkajšia výzdoba prináša viac veľkoleposti než len samotné usporiadanie stavby, samej osebe veľmi vzdialenej od pôsobivosti. Tak som rovnakým spôsobom navrhol, veľavážený pane, pre uskutočnenie tohto môjho diela nezvyčajnú výzdobu, ktorú však mať nemohlo pre neschopnosť majstra, ktorý ho komponoval,“ v tejto metaforickej sťažnosti s odrazom benátskych palácov Lalli evidentne viní skladateľa a „ďalších“, ktorí zasiahli do výstavby textu, scén a árií v neprospech „rozumného a primeraného“. Nemuselo však ísť nevyhnutne o zmeny vynútené cenzúrou, okrem skladateľa sa na nich podľa Reinharda Strohma mohli spolupodieľať impresáριο či samotní speváci, „dramma per musica“ bola v 18. storočí z väčšej časti „otvoreným dielom“. Napokon aj samotný Lalli bol známy tým, že v čase pôsobenia vo funkcii impresária získaval rozličnými spôsobmi libretá opier, ktoré mali byť premiérovane v Ríme, podľa potreby ich upravoval a nechával „s predstihom“ uviesť v Benátkach. Frédéric Delaméa si myslí, že Vivaldiho spor s vplyvným Lallim zásadným spôsobom obmedzil ďalšiu skladateľovu opernú kariéru v meste. Premiéra *Arsildy* sa napokon uskutočnila 27. 10. 1716 v Teatro Sant'Angelo (na scénu ktorého sa Vivaldi s touto operou po ročnej pauze vrátil) a o mesiac neskôr bolo dielo podľa americkej muzikologičky Eleanor Selfridge-Fieldovej stále na programe. Podľa benátskych novín *Pallade Veneta* z 31. 10. 1716 si uvedenie opery vyslúžilo „aplauz, ktorý mu umožňuje predpovedať veľkú budúcnosť“. Spomedzi trojice benátskych divadiel (Sant'Angelo, San Moisè a San Samuele), ktoré sa za Vivaldiho čias tešili priazni, bolo Sant'Angelo tým, v ktorom sa skladateľ objavoval najfrekventovanejšie. V roku 1714 tu s operou *Orlando finto pazzo* absolvoval svoj benátsky operný debut a do roku 1739 v ňom bolo uvedených vyše dvadsať javiskových produkcií jeho diel (z toho väčšinu premiér), vrátane repríz a inscenácií serenád. Skladateľ tu od roku 1713 pôsobil aj ako impresáριο (teda v riskantnej, no v prípade úspechu finančne lukratívnej pozícii), v čase premiéry *Arsil-*

dy ním však už bol spevák Pietro Ramponi. Sant'Angelo, existujúce do roku 1803, patrilo k stredne veľkým benátskym scénam. Podľa zachovaných informácií obsahovalo stopäťdesiatosem lôží, ktoré dokázali pojať šesťsto návštevníkov z vyšších vrstiev, ďalších dvestopäťdesiat našlo miesta na prízemí, v orchestrisku bolo miesto pre pätnásť hudobníkov. Súčasníci s obdivom spomínajú výzdobu interiéru, balustrády s pozlátenými reliéfmi, pozornosť pútal aj luster s anjelom nesúcim pochodne, ktorého pohyb bol ovládaný dômyselným mechanizmom. Libreto *Arsildy* prezrádza, že autorom scény bol Bernardo Canal (1674–1744), ktorý sa v Sant'Angelo do roku 1717 na inscenovaní Vivaldiho opier pravidelne podieľal. Viackrát mu bol pri tom pomocníkom aj jeho syn Giovanni Antonio, neskôr slávny maliar Canaletto. Hoci, s výnimkou jediného prípadu (*La fida Ninfa*, Verona), sa vyobrazenie scény zo žiadnej Vivaldiho opery nezachovalo, charakteristika takzvaných mutazioni, teda javiskových premien, ktoré sa v barokovej opere odohrávali pred zrakmi publika, umožňuje istú predstavu o vizuálnej stránke *Arsildy*. V opise nachádzame obligátne stĺporadie s ohňami ožiarenými oltármi a sochami božstiev, sálu s trónom pripravenú na veľkolepú kráľovskú svadbu, park s kúpeľmi

ukrytými za starými múrmi, vyhŕňu pripomínajúci Vulkánov chrám a v ňom sochy kyklopov, komnaty so žiariacimi pokladmi, les zasvätený bohyni Diane, väzenskú kobku či námestie s fontánami a vtáčimi klietkami. Rovnaká pozornosť je v librete venovaná miestu, času a deju so zdôraznením ich jednoty. Dej je situovaný do Amy, hlavného mesta starovekej Kyllíkie, svojho času rímskej provincie v Malej Ázii, ktorá bola známa z diel antických autorov i z biblických príbehov. Postavy a príbeh v *Arsilde* zodpovedajú „reformovaným konvenciám“ žánru opery seria:



S. Biancardi alias D. Lalli

nachádzame tu dva páry (*Arsilda*/Tamese, Lisea/Barzane), panovníka (Cisardo), dôverníkov (Mirinda), obľúbenú zámenu postáv („Pretože išlo o dvojčatá, ich postavy i tváre boli takmer rovnaké a nedali sa rozlíšiť inak než podľa oblečenia. A táto zámena bola možná i neskôr, keďže chlapcov ani rokmi nezmužnel hlas a nezarastala tvár.“) ústiacu do „absurdného“ rozuzlenia („Tvoj ženích je mojou sestrou.“), intrigy, heroickosť, pastorále i obligátne „lieto fine“. *Arsilda* sa objavila na scéne Teatro Sant'Angelo ešte v januári, zdá sa, že dôvodom bol neúspech Vivaldiho kolegu, ako aj

fakt, že skladateľova nasledujúca opera *Incoronazione di Dario* v tom čase ešte nebola hotová, predpokladá sa tiež uvedenie diela v Kasseli, árie z *Arsildy* boli známe v Drážďanoch i Krakove. David Freeman vo svojej štúdii o Vivaldiho operách v pražskom divadle grófa Antona Sporcka píše, že viaceré árie z tohto diela zaznievali aj v Prahe (Sporckovo divadlo ako impresário viedol Benátčan Antonio Denzio), pričom niektoré sa stali súčasťou tam predvedených Vivaldiho opier *Tullio Ostilio* a *Achille in Sciro*. Hudbu *Arsildy* s množstvom virtuózných, dramatických, ale aj pôvabných „simile árií“ (ária, ktorej text, podporený hudbou, prirovnával situáciu alebo myšlienky hrdinu k určitému prírodnému fenoménu, prípadne

aktivite. Cisardo, tušiaci nepriateľa za hradbami Amy, sa cíti ako kormidelník na rozbúrenom mori / [L'esperto nocchiero], Mirinda odmietajúca lásku v známej árii *Io son quel Gelsomino* sa prirovnáva k jazmínovému kvietku, slávik ako symbol vernosti sa objavuje v árii neverného Barzaneho / [Quel'Usignuolo]) skladateľ v duchu dobovej praxe „zrecykloval“ vo svojich ďalších operách pre Mantovu a Rím: *Teuzzone* (1719), *Tito Manlio* (1719) a *Tigrane* (1724), pričom melódie z nej sa objavujú i v niektorých z jeho inštrumentálnych diel. „...v Benátkach udalosti ostávajú stáť, čas sa spomaľuje, znehýbňuje a mení na beztvárnu hmotu a sny...“, píše Juan Manuel de Prada vo svojom románe. Toto spomalenie či dokonca pozastavenie času akoby mali v sebe zakódované aj opery „ryšavého kňaza“. Spolu s Vivaldiho hudbou nám umožňujú únik do snov o ideálnom svete, v ktorom pravda a láska väčšinou zvíťazia a ktorý sa nám zdá dnes rovnako vzdialený a nereálny, akým bol v čase ich vzniku. ✕

Použitá literatúra:

- BURNEY, Ch.: *Hudební cestopis 18. věku*. SHV, 1966.
 COLLINS, M., KIRK, E. (eds.): *Opera & Vivaldi*. University of Texas Press, 1984.
 FREEMAN, D. Antonio Vivaldi and the Sporck Theatre in Prague. In: *Janáček and Czech Music* (Beckerman, M., Bauer, G. eds.) Pendragon Press, 1995, s. 117–140.
 GOLDONI, C.: *Pamäti*. SVKL, 1957.
 HELLER, K.: *Antonio Vivaldi. The Red Priest of Venice*. Amadeus Press, 1997.
 KAČÍČ, L.: Vivaldiana in der Sammlung der italienischen Konzerte der Piaristen in Podolíne. In: *Studi vivaldiani*. Olschki, 2006, s. 15–37.
 MARCELLO, B.: *Divadlo podle módy*. Supraphon, 1970.
 ROUSSEAU, J. J.: *Vyznania*. SVKL, 1964.
 ROSAND, E.: *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of the Genre*. University of California Press, 1991.
 SELFRIDGE-FIELD, E.: *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660–1760*. Stanford University Press, 2007.
 ROSEN, Ch.: *Klasicizmus*. HC, 2005.
 STROHM, R.: *The Operas of Antonio Vivaldi I – II*. Olschki, 2008.
 STROHM, R.: *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*. Noetzel, 1998.
 TOMEK, V.: Vivaldi a česká šlechta. In: *Opus musicum* 2008/4, s. 4–9.
 TALBOT, M.: *Antonio Vivaldi*. Vyšehrad, 2014.
 TALBOT, M.: *The Vivaldi Compendium*. Boydell Press, 2011.

„V Benátkach otvárajú divadlá začiatkom októbra. No v čase trhu na Nebevsťupenia Pána sa hrá opera, niekedy aj dve, a spolu sa odbaví až dvadsať predstavení.

Urodzený Grimani, majiteľ divadla San Samuele, uviedol túto sezónu operu na svoj vlastný účet; slúbil mi, že ma zamestná a slovo dodržal. Tento rok nemali hrať novú drámu, ale vybrali *Griseldu*, operu od Apostola Zena a Pariatiho, ktorí pracovali spolu, kým Zeno nevstúpil do cisárových služieb a neodíšiel do Viedne. Hudbu mal napísať abbé Vivaldi, prezývaný Prete rosso (Ryšavý kňaz) podľa farby vlasov. Túto prezývku poznali lepšie ako jeho meno.

Tento duchovný hral skvele na husliach, no bol iba priemerným skladateľom. Spev učil istú slečnu Giraudovú, rodom z Benátok, no dcéru francúzskeho parochniara. Nebola pekná, zato pôvabná; mala milú postavičku, krásne oči a vlasy, príjemné ústa, hlas síce slabý, ale zato výbornú mimiku. Mala hrať úlohu *Griseldy*.

Pán Grimani ma poslal k hudobníkovi, aby som v opere urobil potrebné zmeny, to jest alebo ju skrátil, alebo zmenil umiestnenie a povahu árií podľa pokynov hercov a hudobníka. Išiel som teda k abbému Vivaldimu a dal som sa ohlásiť, že prichádzam od Jeho Excelencie pána Grimaniho. Zastihol som ho uprostred nôt s breviárom v ruke. Vstane, prežehná sa veľkým znamením kríža, odloží breviár, pozdraví a povie: – Za čo vďačím potešeniu, že vás vidím, pán môj? – Jeho Excelencia pán Grimani ma poveril úpravou opery pre budúci trh podľa vašich pokynov. Prišiel som sa informovať, ktoré zmeny považujete za potrebné. – Aha, aha! Tak vás poverili úpravou *Griseldy*? Tak pán Lalli už nepracuje pre pána Grimaniho? – Pán Lalli je už veľmi starý; za jeho dedikácie a knihy mu budú vždy platiť. Ale to nie je moja starosť. Budem mať potešenie zaoberať sa vecou, ktorá sa mi páči, a je mi ctou, že môžem začať pod vedením pána Vivaldiho. – (Abbé zasa vezme svoj breviár, prežehná sa a neodpovedá.) – Pán môj, poviem mu, – nechcem vás odvádzať od vašich náboženských povinností; prídem inokedy. – Drahý pane, viem dobre, že ste nadaný básnik, videl som vášho Bellisaria, ktorý sa

mi veľmi páčil, no tu ide o inú vec. To, že viete spraviť tragédiu alebo hoci epickú báseň, neznamená, že budete vedieť spraviť štvorveršie pre hudbu. – Buďte taký láskavý a dajte mi tú drámu. – Áno, áno, veľmi rád; kde som len tú *Griseldu* dal? Bola tuná... Deus in adiutorium meum intende. Domine ... Domine ... Domine... Veď bola pred chvíľkou tuná, Domine ad adiuvandum... Jaj, tu je. Pozrite, pán môj, ten výstup medzi Gualtierom a *Griseldou*. Je to veľmi pútavý a dojímavý výstup. Autor tam dal nakoniec veľmi patetickú pieseň, ale slečna Giraudová nemá rada tie dojímavé árie a chcela by niečo výrazné, mimické, niečo, čo vyjadruje vášň iným spôsobom. Napríklad slovami prerušovanými vzdychaním, posunkami, pohybom. Nevie, či mi rozumiete. – Ale áno, pán môj, rozumiem veľmi dobre; mal som ostatne tú česť počuť slečnu Giraudovú a viem, že nemá silný hlas ... – Akože, pán môj, urážate moju žiačku? Vie všetko, zaspieva všetko. – Áno, pán môj, máte pravdu, – dajte mi text a nechajte to na mňa. – Nie, pán môj, nemôžem ho pustiť z ruky, potrebujem ho a ponáhlam sa. – Nuž, keď sa tak ponáhľate, požičajte mi ho na chvíľku a vyhoviem vám hneď na mieste. – Hneď na mieste? – Áno, pane, hneď na mieste. Abbé sa uškŕňa, dá mi text, papier a písacie potreby, vezme si zasa breviár a prechádza sa po izbe, recituje svoje žalmy a hymny. Prečítam si výstup, ktorý som už poznal, zopakujem si, čo odo mňa hudobník chce, a ani nie za štvrt hodiny napíšem pieseň v ôsmich veršoch a dvoch strofách; zavolám kňaza a čítam mu svoj výtvor. Vivaldi číta, vyjasní sa mu čelo, číta odznova, kričí od radosti, zahodí breviár na zem a volá slečnu Giraudovú. Keď prišla, hovorí jej: – Ach, to je vzácný človek, skvelý básnik. Prečítajte si tú pieseň! Ten pán ju napísal tu. Ani nie za štvrt hodiny a ani sa odtiaľto nepohol. Potom sa obrátil ku mne: – Jaj, prosím vás za prepáčenie, pán môj; objímame ma a prisahá, že nikdy pre neho nebude písať iný básnik ako ja. Dal mi text, vymienil si iné zmeny a vždy bol so mnou spokojný. Opera sa vydarila nad očakávanie. Tak som bol zasvätený do opier, veselohier, intermezz, ktoré boli predchodcami talianskych komických opier.“

GOLDONI, Carlo: *Pamäti*. Bratislava: SVKL, 1957.

Andrius Arutiunian

Pod krídlami
atómového motýľa



A. Arutiunian

Vystúpenie litovského súboru Ensemble Synaesthesia v Slovenskom rozhlasu na festivale Melos-Étos uzavrela multimediálna kompozícia *Atomic Butterfly* inšpirovaná tematikou chátrajúceho „atómového mestečka“ Visaginas v Litve. Jej autorom je mladý, v Haagu pôsobiaci litovsko-arménsky skladateľ Andrius Arutiunian, ktorý má za sebou už viacero spoluprác s agilným ansámbľom z jeho rodnej krajiny. O pozadí vzniku tohto projektu, ale aj o Andriusových ďalších tvorivých aktivitách sme sa rozprávali deň po bratislavskej premiére, ktorá bola zároveň svetovou premiérou jeho nového diela.

Pripravil Robert KOLÁŘ, Fotografie: Ján LUKÁŠ

■ **Začnime ďalším z tvojich projektov, ktorým je objavovanie a ožiovovanie diela dnes takmer neznámej holandskej skladateľky a výtvarníčky Sedje Hémonovej. Priznám sa, že som o nej dosiaľ nevedel, no keď som si nedávno vypočul jej orchestrálne skladby, boli pre mňa prekvapením a objavom.**

Jej hudba je veľmi zaujímavá, škoda len, že dostupné nahrávky majú zlú technickú kvalitu. Preto sa už sedem mesiacov spolu s výtvarníčkou Mariannou Maruyamovou a haagskym súborom Modelo62 venujeme uvádzaniu jej kompozícií a zároveň tvoríme nové, vychádzajúc z jej odkazu. S Nadáciou Sedje Hémonovej sme začali spolupracovať asi pred rokom a pol, aby sme jej dielo vyniesli na svetlo. Zachovalo sa približne tristo malieb a okolo stovky partitúr; presné čísla nepoznáme. Okrem toho sa venovala množstvu ďalších aktivít. Zachovalo sa veľa dokumentácie, ktorá však nebola publikovaná a stále leží

v archívoch, nehovoriac o tom, že je iba v holandčine. Svoju činnosť začala v päťdesiatych rokoch a pokračovala počas šesťdesiatych. Po celý život sa zaoberala ideou prepojenia vizuálneho a zvukového, možnosťou integrácie týchto fenoménov. Vytvorila si metódu, pomocou ktorej mohla vlastné malby pretlmočiť do partitúr. Mala aj svoju metódu pri maľovaní: najprv na plátno nakreslila body, ktoré potom pospájala. Už tu sa prejavovalo jej priestorové myslenie s dôrazom na formu, pracovala s vopred naplánovanou štruktúrou. Potom na malbu priložila priehľadnú mriežku – na vertikálnej osi boli vyznačené tónové výšky, na horizontálnej dĺžky. Takýmto spôsobom mohla extrahovať hudobné dáta. Začiatkom päťdesiatych rokov je to fascinujúci spôsob komponovania, takmer „digitálne“ myslenie. Toto „skenovanie“ malieb bolo pre ňu veľmi dôležité, bol to presný a metodický spôsob prepájania vizuálneho s hudobným.

Tešila sa dokonca na to, že pri práci bude môcť využívať počítač, čo bolo v tom čase ešte nerealizovateľné.

■ **Aký typ skladieb najčastejšie tvorila pomocou tejto metódy?**

Prevažne ide o orchestrálne kompozície, ale aj niekoľko komorných. V prvom rade ju zaujímal proces translácie; čo sa deje v orchestri, inštrumentácii, bolo pre ňu úplne podružné. Zvláštne je, že ju vôbec neupútal prenos farieb maľby do farieb orchestra.

■ **Hrali sa vôbec počas jej života?**

Veľmi zriedkavo, no zopár predvedení sa odohralo – niekoľko v Haagu a vďaka jej kontaktom tiež v Aténach a Rumunsku. V dôsledku týchto kontaktov potom vytvorila aj prvú holandskú školu hry na Panovej flaute, ktorá bola jej nástrojom. Pôvodne hrala na husliach, no prežila holokaust, bola vystavená surovému bitiu a utrpela vážne zranenia, po ktorých sa už k husliam nemohla vrátiť a jediným nástrojom, ktorý fyzicky zvládla, bola práve Panova flauta. A preto aj začala maľovať.

■ **Bola zlomená aj mentálne?**

Skôr naopak a myslím si, že práve svojou systematickosťou a takmer matematickým prístupom ku kompozícii sa snažila dokázať svoju nezlomnosť.

■ **Ako sa jej darilo preraziť ako skladateľke v období, keď avantgarda zaznamenávala prudký rozmach a vedúcimi osobnosťami boli Stockhausen a Boulez? Jej prípad vzdialene pripomína Xenakisa – človeka z geografickej periférie, fyzicky traumatizovaného, s celkom odlišným, matematickým či architektonickým prístupom k hudbe...**

Xenakisa spoznala neskôr, keď prišiel do Holandska. No v čase, keď začínala skladať a súčasne maľovať, mal na ňu veľký vplyv profesor Jaffé, ktorý jej radil, aby vo svojom záujme o prepojenie vizuálneho a hudobného sledovala vlastnú cestu a nedala sa ovplyvňovať akýmkoľvek vzormi či teóriami. Bol to zámerný spôsob, ako si zachovať „čistú myseľ“. V období, keď začala komponovať svoje skladby, bola už celkom známou maliarkou, vystavovala v Bruseli aj v Paríži, no s presadením jej kompozícií to už išlo ťažšie. Zaujímavé je, že pri jej maľbách ľudia často hovorili, že je v nich skrytá hudba, a ona sama o nich neskôr hovorila vždy ako o kompozíciách, nie maľbách.

■ **Čo ťa motivovalo ku kompozícii venovanej téme Visaginasu, alebo vo všeobecnosti, problematike „atómových mestečiek“ v bývalom východnom bloku – so všetkými asociáciami, ktoré sa s nimi spájajú?**

Nápad prišiel pred tromi-štyrmi rokmi, v čase, keď sa v médiách často spomínalo konečné uzatvorenie atómovej elektrárne vo

Visaginase, v dôsledku čoho veľa ľudí prišlo o prácu. Je zaujímavé, že v tomto období sa v Litve objavili najmenej dve ďalšie diela inšpirované Visaginasom, no išlo o divadelné kusy. Bola to teda často diskutovaná téma, no mne nešlo ani tak o Visaginas; celý Sovietsky zväz bol totiž jedným veľkým utopickým projektom. A utopický režim, ktorý v ňom vládol, mal ideu vybudovať mesto takpovediac na zelenej lúke. Na mieste, kde vyrástlo mesto Visaginas, doslova nebolo nič. Začali stavať, no nikdy ho nedokázali dokončiť. Elektrárňi mala mať štyri reaktory a každému z nich mal prislúchať jeden zo sektorov mesta. Vďaka tomu malo mať pôdorys v tvare motýľích krídel. Fascinovala ma nedokončenosť tohto projektu a to, ako sa žilo v jeho neustále sa meniacich podmienkach.

■ **Pripomína to stavbu babylonskej veže. Koľko ľudí malo v meste žiť, ak by bolo dokončené?**

Myslím, že to malo byť okolo tridsať- až štyridsaťtisíc. To znamená, že malo byť o niečo menšie ako Pripjať pri Černobyle. Zaujímalo ma hlavne prepojenie minulosti s budúcnosťou; komunizmus chápal dejiny ako jednu veľkú „predohru“ k budúcnosti, stále sa živil očakávaniami, že sa niečo stane, no napokon

mam, ako je Visaginas, mám teda viac-menej osobný vzťah, no tým, že žijem v Holandsku, mám zároveň aj potrebný kritický odstup.

■ **Ako vznikala koncepcia tvojej skladby?**

Najprv som hľadal v archívoch všetko, čo sa týkalo mesta a elektrárne. Zozbieral som texty roztrúsené po rôznych zdrojoch, úryvky z článkov na internetových fórach a podobne. Z nich sa mi postupne začal utvárať jasnejší obraz a aj predstava, akou cestou sa uberať ďalej. K tomu sa neskôr pridali fotografie a filmové záznamy. Potom som začal pracovať na hudobnej zložke, v ktorej som použil akustické nástroje aj elektroniku. Išlo mi v prvom rade o dosiahnutie jednoty v rozmanitosti. Skladateľ by si mal vždy starostlivo vyberať prostriedky, s ktorými bude pracovať, a svoj výber by mal vedieť dobre zdôvodniť. V mojom prípade poskytuje elektronika akoby perspektívu živým nástrojom, vytvára pre ne iný priestor. Vsádza ich do kontextu, v akom by sa inak zrejme neocitli. Môj spôsob písania pre akustické nástroje je skôr „klasický“, nesnažím sa nadmerne využívať rozšírené techniky hry či imitovať zvuk elektroniky. No ak je napríklad nástroj, ktorý je lokalizovaný na jednom mieste na pódiu, stereofonicky zosilnený a jeho zvuk sa začne pohybovať

akord znieť päť či viac minút. Vtedy do hry vstupujú rytmy, ktoré prebiehajú zväčša v rýchлом tempe a aktivizujú kryštalickejšiu čistú harmonickú štruktúru. Presne takýto prístup som uplatnil aj v *Atomic Butterfly*. Je to akoby prístup „haagskej školy“: najprv som zostavil jednoduchú rytmickú „kostru“ a potom som rytmy rozdelil medzi jednotlivé nástroje. Vznikli tak nielen vertikálne rytmické vzťahy, ale aj horizontálne – medzi rytmi, ktorými na seba nadväzovali nástroje. Pripomína to hokeťovú techniku, hoci v trocha komplexnejšej podobe, v ktorej môžu napríklad dva nástroje odpovedať na jeden rytmický vzorec a súbežne s tým ďalšie dva na nejaký iný vzorec. To sa odohráva nad statickými harmóniami, až sa všetko v jednom okamihu dá do pohybu. Hneď ako sú tieto základy pripravené, už to nie je kompozícia v zmysle vypracovania každého detailu, ale skôr nasledovanie nashartovaného procesu. Napísanie konkrétnych nôt je akoby vyplnením prislúchajúcich dát. Čo sa týka textovej zložky, v *Atomic Butterfly* nie je nejaká priama translácia textu do hudby. Išlo mi viac o to, aby sa text stal akoby samostatnou „postavou“. Poslucháč si ho môže znútorňovať, počuť ho vo svojej predstavivosti. Preto bolo dôležité, aby sa premietal na samostatné plátno. V lete sme skladbu skú-



Ensemble Synaesthesia pri bratislavskom predvedení *Atomic Butterfly*

sa nič nestalo. V takom prípade sa minulosť stáva mimoriadne dôležitou. Keď som navštívil Visaginas, uvedomil som si, že má v porovnaní so zvyškom Litvy neuveriteľne sovietskú či skôr socialistickú atmosféru. Zaujala ma problematika času – v chronologickom, dejinnom, ale aj hudobnom zmysle – a tiež idea prítomnosti minulého v budúcom. Ďalšou zaujímavou črtou tohto miesta bola jeho internacionálnosť, miešanie rôznych kultúr a jazykov. Väčšina inžinierov a ďalšieho personálu pochádzala z ostatných končín Sovietskeho zväzu; prevládali Rusi, potom Arméni, Gruzínci a ďalšie národnosti, Litovci tu tvorili asi desaťpercentnú menšinu. Aj to vo Visaginase vytváralo osobitú dynamiku. Ja som sa narodil už v nezávislej Litve, no žijem v Holandsku, ktorého multikultúrne prostredie človeka núti pripomínať si, odkiaľ pochádza, aké je jeho kultúrne zázemie. Preto bolo pre mňa dôležité ohliadnuť sa späť, odhaľovať moje litovské, ale aj arménske korene. K té-

me v priestore, znamená to posun do nového kontextu. To, že všetky nástroje sú v tejto skladbe zosilnené, mi umožňuje zaujímavo miešať ich znenie.

■ **Pracoval si pri tvorbe tónového materiálu s nejakou konkrétnou metódou? Popri obrázkoch a videosekvenciách sa na premietacích plátnach zjavovali aj texty. Snažil si sa ich význam uviesť do súvisu s hudbou?**

Vo väčšine svojich skladieb sa snažím písať „veľmi pomalú rýchlu hudbu“. Znamená to, že sa v prvom rade snažím rozťahovať harmónie v čase. Obvykle začínam pri harmónii. Vezmem veľmi ľahko rozoznateľnú, niekedy možno až popovú štruktúru, pospájam veľmi jednoduché akordy a potom ich začnem natáhať. Vďaka tomu, ale aj v dôsledku transpozície či vynechania niektorého tónu už nie sú iba pospájané, ale začínajú žiť vlastným životom. A ich harmonické vzťahy pritom stále ostávajú zachované, aj keď môže jeden

šali v rámci workshopu s belgickým Nadar Ensemble a z publika som dostal reakcie, že skladba znie ako „opera bez spevákov“. Okrem toho v nej počuť množstvo ľudských hlasov, pretože som nechcel pracovať len s jedným hlasom. Napríklad hlas komentátora, ktorý je väčšine Litovcov známy z propagandistických a dokumentárnych filmov zo sovietskej éry. Hovorí, koľko kilowatthodín mesačne elektrárne vyprodukuje a podobne. Nešlo o obsah toho, čo hovoril, ale o sovietsky propagandistický tón s jeho typickým pátosom. Spočiatku som si nebol istý, či chcem, aby ostal rozoznateľný, no rozhodol som sa nechať ho tak a obklopiť ho zvukom praskajúcej elektroniky, posunúť ho do nového kontextu.

■ **Ako prebieha koordinácia všetkých zložiek na pódiu? Riadi sa dirigent podľa vizuálnej projekcie?**

Nie, podľa metronómového kliku, na ktorý sa viaže aj spúšťanie videozáznamov a elek-



→ tronickej stopy. Pôvodne sme chceli vyskúšať verziu, v ktorej by sa všetko spúšťalo naživo, no nakoniec sme sa rozhodli pre tento bezpečnejší spôsob.

■ **Podľa čoho si si zvolil inštrumentálne obsadenie? Nástroje ako elektrická gitara, basklarinet či altový saxofón, súdiac aj podľa tvojich iných skladieb, patria k tvojim obľúbeným. Je pre teba dôležité mať svoj osobný „sound“?**

Popri ňom je tam Inštitút sonológie, ktorý je úžasný. Zaoberajú sa na ňom elektronickou hudbou v širokom zmysle, možno tam stretnúť veľmi zaujímavých ľudí so zaujímavými ideami, ako pracovať so zvukom. Kompozičné oddelenie na konzervatóriu je pomerne veľké; má vyše päťdesiat študentov a je skvelé, že sa na ňom nepreferuje nijaký konkrétny štýl, ktorý by bol študentom vnucovaný. Stretnete tu veľkú skupinu ľudí venujúcich sa širokému spektru prístupov. Hlavnou ideou

■ **Čo si sa v Haagu naučil z manažérskeho hľadiska? Aké sú tam možnosti pre mladého skladateľa presadiť vlastnú tvorbu?**

Na väčšine konzervatórií v Holandsku to funguje tak, že je k dispozícii súbor, ktorý hrá skladby študentov, prípadne si škola nejaký najme. V Haagu je to však inak. Študenti si musia všetko zorganizovať sami: dohodnúť prenájom sály, zabezpečiť interpretov, postarať sa o propagáciu. Hneď od prvého ročníka sú vedení k organizačnej sebestačnosti a je



Ensemble Synaesthesia počas generálnej skúšky v Malom koncertnom štúdiu SRO

Aj v tomto jasne badať vplyv holandskej scény, ktorú si bez elektrických gitár, basklarinetov a saxofónov sotva možno predstaviť. (Smiech) Mojou snahou je vyhýbať sa zaužívaným obsadeniam a dať priestor nástrojom, ktoré sú v klasickej oblasti skôr periférnymi. Páči sa mi napríklad, že mnohé z nich vedia popri hlbokkej polohe hrať aj pomerne vysoko a nadobúdajú pri tom celkom odlišný charakter. Použil som tiež klavír a keyboard, ktorý je oproti nemu preladený o štvrttón – akoby samostatnú jednotku, vnútri ktorej panuje disharmónia. Preto sa aj skladba začína klavírom, samplami a gongmi. Ich zvuky navzájom komunikujú z rôznych strán a postupne celkom ovládnu priestor pódia; symbolicky to zodpovedá „motýliemu“ priestorovému rozvrhnutiu mesta.

■ **Študuješ v Haagu. Viem si predstaviť, že ide o umelecky veľmi stimulujúce prostredie... Pokiaľ ide o štúdium kompozície, Kráľovské konzervatórium je doslova fascinujúce.**

je, že pokiaľ robíš niečo, čo dáva zmysel, je to v poriadku. (Smiech) To človeka môže spočiatku aj odradiť. Keď som prišiel na školu, asi po mesiaci som celkom prestal komponovať a dlho som nebol schopný napísať ani notu, lebo som zistil, že to, čo chcem robiť ja, už robí množstvo ďalších ľudí. Stávalo sa, že počas hodín s Yannisom Kyriakidesom sme si jednoducho sadli a rozprávali sa o futbale. (Smiech) Som mu vďačný, že to so mnou vydržal. Potom však nastal obrat o stoosemdesiat stupňov a začala ma zaujímať americká hudba; minimalizmus a podobne. Veľmi dôležitý bol pre mňa v tom čase Michael Gordon. Neskôr som objavil Roberta Ashleyho a Alvina Luciera, ktorí v mojom vývoji zohrali veľkú úlohu. Bol to pre mňa významný posun, po ktorom som svoje aktivity rozšíril aj mimo oblasti súčasnej hudby a priblížil sa k praxi zvukového umenia. Viacero projektov som robil tiež pre galérie a s performermi, vytvoril som niekoľko inštalácií.

mimoriadne dôležité, že prax v tejto oblasti nadobúdajú tak zavčasu. Potom je ľahšie odraziť sa. Ak skladateľ vie, čo treba robiť a už sa mu podarilo získať si podporu, veci idú ľahšie. ✕

Andrius ARUTIUNIAN (1991) je litovský skladateľ a zvukový umelec. Jeho tvorba zahŕňa elektroakustické diela pre komorné súbory, zvukové inštalácie a multimediálne skladby, vo viacerých prípadoch ovplyvnených jeho arménsko-litovským zázemím. Žije a pracuje v Haagu, kde sa venuje tiež pedagogickej činnosti v oblasti súčasnej hudby a zvukového umenia. Bakalársky a magisterský titul získal na Kráľovskom konzervatóriu v Haagu pod vedením Yannisa Kyriakidesa a Petra Adriaansa. Pôsobí aj ako výskumný pracovník Nadácie Sedje Hémonovej. Spolupracuje s viacerými medzinárodnými telesami (MAZE, Ensemble Klang, Slagwerk Den Haag, Synaesthesia ensemble a i.) a výtvormikmi. Často vystupuje so sólovými elektronickými a audiovizuálnymi projektmi v Holandsku i zahraničí. Svoju tvorbu distribuje pod vydavateľstvom Donemus.

Hudba dneška v SNG 25: VENI 30 (1)

VENI ensemble oslávil tridsiatku. Súbor založený na sklonku Husákovej éry existuje dodnes, hoci dlhšie už iba v „projektovej“ podobe, skôr ako značka či organizačná platforma než tradične chápané teleso s viac či menej stabilným obsadením. A za ten čas sa na našej scéne mnohé dramaticky zmenilo, pôvodný duch „pionierskeho“ objavovania neznámej hudby predovšetkým americkej avantgardnej proveniencie sa vytratil, dávnejšie zanikli Večery novej hudby, kde bol súbor domovským telesom, štafetu inovátorov udržiavajúcich krok s najaktuálnejšími prúdmi prevzala nová generácia umelcov, ktorí majú svoj domov v šere alternatívnych klubov či na pódii bratislavskej A4. Obrovským prínosom, ktorý činnosti VENI nijako nemožno uprieť, je pozoruhodný multiplikačný efekt, ono vynorenie sa množstva ďalších umelcov, zoskupení, festivalov a pod. so zameraním na menej konvenčné a na našich pódioch zriedkavejšie prezentované podoby hudby súčasnosti. Dnes je VENI jedným z mnohých a za tých 30 rokov nevyhnutne musel zostarnúť so svojimi spoluzakladateľmi a s hudbou, ktorá tvorila ťažisko jeho repertoáru, z veľkej časti určovaného zameraním a preferenciami Daniela Mateja, ústrednej postavy dejín ansámbľu. Dokáže ešte v dnešnej skutočnosti ponúknuť niečo nové a objavné, alebo už iba s nostalgiou pripomenúť svetlé okamihy z vlastnej minulosti? Vyslovene komorná „oslava“ v priestoroch SNG 12. bola zaujímavou zmesou jedného aj

už čakali **David Danel** (husle), **Veronika Vítázková** (flauta), **Ronald Šebesta** (klarinet) a **Andrej Gál** (violončelo), aby do nej postupne „vmiešali“ materiál *In the End...* Daniela Mateja, skladby z „mladých liet“ VENI ensemble (1989). Spomienky na nedávnejšie časy (pre mňa osobne na festival ISCM 2013 v Košiciach a Muzički Biennale v Záhrebe 2015) oživila



V. Vítázková

Matejova *NICE*, tentokrát vo verzii sólovú violu. Dovolím si však tvrdiť, že aj napriek stopercentne odovzdanej hre Milana Paľu pokladám za najautentickejšiu pôvodnú verziu pre sláčikové kvarteto, v ktorej drsný xenaksovský úvod „udrie“ najpriamočiarejšie. Veľká dávka nostalgie vanula aj zo skladby *I3* pre klarinet a sláčikové kvarteto Martina Burlasa,

Kalifornie (kde jeho skladateľské dozrievanie okrem iných formoval Edgard Varèse), bolo kompozične jednoduchým, repetitívnym, no krásne poetickým „cestovaním“ po (neúplnom) kvintovom kruhu. Z celkom iného myšlienkového prostredia vzišla skladba *Ko-Lho* Giacinta Scelsiho, v ktorej flauta a klarinet na jednej strane budia dojem viachlasnej, chvíľami takmer polyfonickej hry, na druhej strane naplňujú skladateľov zámer nechať ich splynúť do jedného, homogénneho zvukového

„poľa“, stať sa jediným „super-nástrojom“. Veronike Vítázkovej a Ronaldovi Šebestovi sa to podarilo na výbornú, znela hudba, ktorá aj napriek vročeniu 1966 pôsobí stále rovnako súčasne a aktuálne. Veľkým objavom do tretice prispel Milan Osadský, ktorý si objednal sólovú akordeónovú kompozíciu u austrálskej skladateľky Nirmali Fennovej. *The Edge of Self* čerpá mimohudobnú inšpiráciu z básne austrálskej poetky Judith Wrightovej vychádzajúcej z papuánskej legendy o zrode Mesiaca. Skladba bohato využívajúca arzenál možností koncertného akordeónu bola

kompozične koncentrovaným a dramaticky výborne postaveným „rozprávaním“, v ktorom sa sólový nástroj mohol naplno realizovať vo svojej „organickéj“ polohe, skrátka byť organizmom, ktorý dýcha, chveje sa, postupne mení svoj tvar. A to všetko bez zbytočnej zálahy módnych fines skladateľskej rétoriky...

Uzavretie koncertu, ako inak, muselo patriť opäť Danielovi Matejovi. Jeho *jaune, bleue, rouge* z roku 1997 som (pre koncepciu aj výber použitých intervalov) chápal ako poctu autora milovanému Erikovi Satiemu a jeho *Vexations*, krátkej harmonickej sekvencii, ktorá sa má opakovať 840-krát. Obecenstvo mohlo slobodne vstať zo stoličiek a, znova



M. Osadský



A. Gál a R. Šebesta

druhého, dramaticky inovatívna stránka nebola zatlačená do úzadia známejšími, aj v rámci Hudby dneška už predvedenými kusmi, čo je jednoznačné pozitívum. Bol to koncert s otvoreným úvodom aj záverom, schodištom vedúcim k výstavným sieňam a átriom Esterházyho paláca sa znova niesla čistá kvinta ikonickej *Composition 1960 #7* La Monte Younga. Jej život tentokrát udržiavali **Milan Paľ** (viola), **Milan Osadský** (akordeón) a **Jonatán Pastirčák** a **Adam Matej** (elektronika), kým v priestore medzi sakrálnymi drevorezbami a rytinami, kde sa koncerty Hudby dneška odohrávajú,

ďalšieho z kľúčových autorov v repertoári súboru, takisto z prelomového roku 1989. Vetrmi zúfalstva rozfúkané zvyšky tonality, konštrukcia na pokraji zrútenia, nahľadaná koróziou záhadných glissánd, pomalé a bolestivé zamŕzanie hudobného času a k tomu clivota osamelého klarinetového spevu – dokonalá esencia poetiky jedného z najoriginálnejších slovenských skladateľov svojej generácie dokáže osloviť aj po všetkých tých rokoch... No ešte predtým prišla zaujímavá exkurzia do sveta autorov z troch rôznych kontinentov. *Harmonium #5* pre sláčikové trio od Jamesa Tenneyho, jedného zo slobodných duchov

za zvuku Youngovej prázdnej kvinty, opustiť koncertný priestor. Aj v tom akoby bol kus nostalgie; veru, happeningy s otvoreným koncom dnes už takmer neviadať, koncertná situácia sa aj pri súčasnej hudbe vracia do starých koľají. Možno je to znak doby, v ktorej VENI pôsobí trochu ako z iného sveta, ako tieň minulosti, nedávnej, no predsa už minulosti. Dôležitejšie však je, že aj vďaka tomuto súboru (a tiež cyklu Hudba dneška) v Bratislave na prakticky pravidelnej báze zaznieva hudba, ktorá by tu inak asi takmer nezaznievala.

Robert KOLÁŘ

Fotografie: Peter GALL

Hubro

Nórska scéna dnes patrí medzi najprogresívnejšie a najživšie na svete. Mapuje ju mladé vydavateľstvo Hubro, ktoré sa venuje prevažne improvizovanej hudbe a v menšej miere aj jazzu či rôznym podobám komponovanej hudby. Tituly spája snaha o experimentovanie, ako aj dôraz na silnú atmosféru. Logo vydavateľstva a skvelý netradičný dizajn jednotlivých nahrávok sú dielom dizajnerskej skupiny Yokoland.

Album Erika Honorého *Unrest* je zbierkou veľmi vkusných zvukových koláží a asambláží. Jednotlivé vrstvy a pasáže vychádzajú z improvizácií s poprednými nóorskymi hudobníkmi, akými sú napríklad Eivind Aarset, Arve Henriksen, Ingar Zach či Stian Westerhus. Kým v skladbách *Surge* či *Apparition* je tento kolážový prístup jasne zreteľný, v iných je zas Honorého kompozičný vklad skromnejší až minimálny – v skladbe *Remain* sa obmedzuje „len“ na veľmi striedmu elektronickú zádrž pod citlivým trúbkovým sólom Arveho Henriksena.



Silne atmosférický je aj nový album *The Third Script* islandsko-nórskeho dua Jo Berger Myhre (kontrabas, elektronika) a Ólafur Björn Ólafsson (perkucie, elektronika). Na Myhreho hre na kontrabase cítiť jemný vplyv arabskej a indickej hudby (rágy), mikrintervalové glissandá. Hudba na albume sa organicky presúva od rytmicky hybnejších plôch smerom k meditatívnejšie ladeným kontrabasovým sólam nad jednoduchou zádržou a späť. Svojím trpezlivým charakterom a sústredeným pokojom v spojení s hrejivým elektronickým zvukom hudba občas evokuje staré nahrávky Briana Ena či islandských Sigur Rós, s ktorými Ólafsson niekedy vystupuje.

Anglický skladateľ Laurence Crane je známy predovšetkým ako autor podivných miniatúr, v ktorých pracuje so „zaprášenými“ prvkami hudobnej reči, ako napríklad (prevažne) durovým kvintakordom, harmonickým vzťahom T–D, pravidelným pulzom či stupnicovými melódiami. K týmto prvkom nepridáva žiadne „iné“ svetlo v podobe nezvyklých zvukov, mikrintervalov či významových juxtapozícií. Naopak, Crane ich predstavuje obnažené až na dreň do takej miery, že čelí „podozreniam“ z intelektuálneho konceptualizmu. K širšej poslucháčkej verejnosti sa dostal najmä skvelým albumom *Chamber Works 1992–2002* vydaným na labeli Another Timbre v roku

2014. Odvtedy pribudlo niekoľko ďalších profilových CD autora. *Sound Of Horse*, ktorý vydalo Hubro v roku 2016, je skvelým doplnkom k *Chamber Works*. Všetky skladby nahral výborný nóorský súbor *asamisimasa*. Dvadsaťminútová sedemčastová skladba *Sound Of Horse* z roku 2009, napísaná na objednávku súboru, je najkomplexnejším dielom na albume. Kompozične pracuje s návratmi stúpajúcej a klesajúcej melódie, ktoré sú občasne prerušované „rockovo“ znejúcimi vstupmi. Strihové prerušovania hudobného deja prezrádzajú nový posun v diele Laurencea Cranea. *Sound*

Of Horse sa objavil medzi prvou desiatkou najlepších albumov roka v kategórii „súčasná kompozícia“ anglického časopisu *The Wire*. Hudobník a producent Espen Sommer Eide, vystupujúci pod

menom Phonophani, si na medzinárodnej scéne získal uznanie niekoľkými nahrávkami vydanými na značke Rune Grammofon. Po niekoľkých rokoch mlčania vydal svoje najnovšie CD/LP *Animal Imagination* vo vy-



davateľstve Hubro. Hoci jeho skladby často vychádzajú z ranej elektronickej a „ambientnej“ hudby, Eidemu sa podarilo vytvoriť neza-meniteľný a jasne identifikovateľný zvuk, čo je v elektronickej hudbe, napriek jej zdanlivo neobmedzeným možnostiam, pomerne veľkou vzácnosťou.

Huslista, violista a hráč na hardangerských husliach (nórske osemstrunové husle s rezonančnými strunami) Nils Økland pred-

stavuje na novom albume *Lysning* precítenú syntézu viacerých žánrov, na ktorých pôde sa už roky pohybuje, od nórskej ľudovej hudby cez barokovú interpretáciu až po voľnú improvizáciu a jazz. Na um prichádzajú hudobníci ako Jan Garbarek či (občas) Jordi Savall. Album charakterizujú precítené sóla, chytľavé melodické linky, ako aj veľmi jemné atmosférické aranžmány, napríklad hneď v úvodnej skladbe *Drøm* s nápadito využitým vibrafónom a akordeónom. Nie náhodou vydal Økland svoj predchádzajúci album *Kjølvatn* vo vydavateľstve ECM. *Lysning* je vynikajúci počín, ktorý ocenia najmä priaznivci ECM.

Nová nahrávka *Reveal and Rise* kapely Brutter je od tých vyššie predstavovaných podstatne odlišný. Brutter pracuje s tanečnými rytmiami a často veľmi primitívnym elektronickým zvukom, občasne využívajúcim aj rozpoznateľné nástrojové timbre (napríklad činely). Tieto tanečné rytmy sú úplne obnažené, zbavené akýchkoľvek harmonických či melodických „ozdôb“. Čo zostáva, je bizarná „industriálna diskotéka“ – Brutter označuje svoju hudbu ako „anti-techno“.

Vynikajúci je album *In The End His Voice Will Be The Sound Of Paper* gitaristu Kima Myhra v spolupráci so speváčkou Jenny Hval a Trondheim Jazz Orchestra. Strieda skladby pracujúce takmer s „reichovským“ pravidelným pulzom a intímnejšie ladené úseky. Prekvapením pre mňa bola skladba *Even the Vowels*, vystavaná z niekoľkých prvkov – súznenia jemného sláčikového ostinata hraneho *col legno tratto* a vibrafónu (ktoré mi evokuje pasáž z mojej vlastnej skladby *Ozvena*, no akoby „zaseknutú v čase“) a gongov evokujúcich zas Griseyho *Quatre chants* či nórskeho „folklórneho spektralistu“ Lasseho Thoresena (speváčka dokonca spieva v podmanivých prirodzených terciách), dokopy

vytvárajúcich zvláštny harmonický agregát. Reichovský nepretržitý tep využíva Myhr aj na svojom poslednom albume *You | Me*. Z ďalších titulov vydavateľstva odporúčam minimálne čerstvú novinku Erlanda Dahlena *Clocks*,

jazzové Skydive Trio a ich album *Sun Moe*, kapelu 1982 a album *Chromola*, krásne zahrnutú hodinovú skladbu *asleep, street, pipes, tones* pre basklarinet, elektrickú gitaru a zvučky od člena skupiny Wandelweiser Michaela Pisara, ktorú nahrali Håkon Stene a Kristine Tjøgersen.

www.hubromusic.com

<https://soundcloud.com/hubro>

Adrián DEMOČ

Anatomy

Marián Zavorský/Miroslav Tóth, 13. 12., A4 Bratislava

Premiéra „audiovizuálnej performancie oslavujúcej mikroskopický svet“ **Mariána Zavorského** s názvom *Anatomy* prilákala do A4 značný počet zvedavcov, nielen z kruhov priateľov, známych a študentov autora a mladého pedagóga na bratislavskom Konzervatóriu. Projekt živej elektroakustickej hudby sprevádzajúcej videoprojekciu s výjavmi zo života buniek a drobných organizmov vznikol približne pol roka a zahŕňal spoluprácu s mikrobiologickým laboratóriom Ústavu zoológie SAV, od ktorého autor získal mikroskopické snímky mikroorganizmov, Jakubom Zuščinom, ktorý vizuál obohatil o geometrické animácie, či scénografom Markom Gašparom Šafárikom, ktorý sa postaral o živý grafický mapping priestoru A4. Marián Zavorský k zostrihanému vizuálnemu materiálu vytvoril zosynchronizovanú zmes elektroakustiky a zaznamenaných a spracovaných konkrétnych zvukov. Tá reagovala na „rytmus“ projekcie a zároveň k nej tvorila akoby významový kontrapunkt, vďaka svojím štýlovým permutáciám prinášajúci zaujímavé súvislosti a neraz osviežujúco úsmevné asociácie.

Pred touto „one man show“ však pódium patrilo ďalšiemu solitérovi, **Mirovi Tóthovi**, ktorý ešte predtým, ako Zavorskému asistoval za mixážnym pultom, predviedol vlastný set. Kvalitne pripravená elektronika so štvorkanálovým ozvučením, doplnená o dnes už ikonické

ké vokálne improvizácie a vstupy sopránsofónu, bola dĺžkou, množstvom hudobnej informácie aj jej rozvrstvením v hudobnom čase výbornou ukážkou zrelého prístupu, ku ktorému sa po rokoch systematickej praxe posunul prejav tohto umelca. Keď miesto sólistu za stolom s potrebným elektronickým vybavením zaujal Marián Zavorský, bolo zaujímavé sledovať, aká vzájomne odlišná môže byť práca dvoch generačných druhov,



M. Zavorský (foto: V. Klimonová)

spolužiakov a blízkych spolupracovníkov v projektoch Kompozičného laboratória s podobným médiom: kým Tóth je viac konceptualistom vychádzajúcim primárne zo žánru voľne improvizovanej hudby, u Zavorského aj v elektronike cítiť, že jeho doménou je skôr sféra komponovanej inštrumentálnej hudby

s celou jej tradíciou, s Bartókom, Messiaenom či Rautavaarom. Nejde o to, že by na nich priamo nadväzoval, ale skôr o potrebu siahť k „tradičným“ zložkám hudobnej reči, akými sú pravidelný metrický pulz či „ostrovčeky“ tonality a harmónie. Myslím si, že pre Mariána Zavorského je to neodmysliteľnou súčasťou tvorivej identity a je dobre, že sa ju nijako nesnažil zaprieť ani tu. Nakoniec, občasné „digitálne disco“ a v štvorkanálovom ozvučení priestorovo rozvrstvené tučné beats (slovné spojenie „intelligent dance music“ v internetovom avíze na webovej stránke A4 pokladám za plne priliehavé) boli vynikajúcim komentárom k tomu, čo sa odohrávalo na premietacom

plátne. Postupne sa vykresľujúce CT skeny mozgu, sem a tam putujúce červené krvinky a leukocyty, jednobunkové organizmy absorbujúce potravu pomocou „prelievania“ svojich membrán, „tancujúce“ hadovité parazity, striedajúce sa s abstrakciou pohybujúcich sa línií, kriviek a špirál, ochotne vstupovali do symbiózy s jemne ironizujúcou a príjemne „pokleslou“ hudbou. Obzvlášť pri dramaturgickom vrchole, keď mohlo publikum sledovať nekoordinovaný skupinový tanec výskumnej vzorky dôverne známych elipsových buniek poháňaných vrtošivými bičkami... Nebol to však pokus o ďalšiu epizódu populárneho animovaného seriálu *Bol raz jeden život*; aj napriek šteklivej výrečnosti vizuálu tu absolútny prím hrala hudba.

Robert KOLÁŘ

30 rokov v neobyčajnom hudobnom vesmíre

VENI ensemble/Daniel Matej, 16. 12., A4 Bratislava

Vojsť v ten večer do bratislavskej A4 bolo trochu ako prejsť cez Alicino zrkadlo. Vstúpite do dverí a zistíte, že sa koncert už začal – navyše, doslova, pri bare. Dychová sekcia sa prechádza – hrajú – po kaviarni klubu. Umelecký vedúci **VENI ensemble Daniel Matej** vyčkáva hudobníkov a divákov pred zhasnutou sálou a dnu vás sprevádzajú členovia ansámblu a dlhé držané tóny. VENI často otvára svoje koncerty práve Youngovou *Kompozíciou 1960* č. 7, pri ktorej sa hudobníci rozostavia do priestoru a začnú hrať predtým, ako by to návštevníci čakali. Výsledný dojem je snový a pohlcujúci. Viete, že vstupujete do paralelného vesmíru. Už 30 rokov sa v ňom hrá iná hudba než obvykle, ináč než obvykle.

Na tomto večere nebolo obvyčajné takmer nič. Druhý z koncertov, ktoré VENI ensemble v decembri odohral pri príležitosti svojich 30. narodenín, bol vystavaný okolo toho najlepšieho zo stáleho repertoáru tohto

neprehliadnuteľného súboru. Navyše v prítomnosti mnohých, ktorí v ňom za 30 rokov hrávali alebo hrajú, no niektorých dnes viac vidáme v celkom iných pozíciách. Objavili sa medzi nimi napríklad **Lubo Burgr** na husliach, **Anton Popovič** na trúbke alebo **Adam Matej**, lepšie známy na klubovej scéne pod pseudonymom Ink Midget.

Po Youngovi večer odštartovala sopranistka Eva Šušková. Vynikajúco predviedla náročnú *MORSeARIA (miserere)*, ktorú pre ňu pred dvomi rokmi skomponoval Daniel Matej. Stockhausenove *Aus den sieben Tagen* ponúkli pekný kontext. V A4, kde sa obvykle objavuje novšia experimentálna hudba, nenásilne naznačili, že tento žáner nielenže je tu už dávno, ale aj staršie kúsky stále znejú aktuálne – a na Slovensku sa mu už tri desaťročia venuje jeden odvážny súbor. Vrcholom večera bola, samozrejme, „hymna“ VENI, *In C* Terryho Rileyho vo vyše 20-člennom obsadení. Divákovi,

ktorý by sa počas skladby ocitol na balkóne nad sálou v A4, by sa naskytl výjav ťažko odovímateľný z hľadiska. Zahŕňal by pódium aj publikum a bola by na ňom zachytená medzigeneračná fotografia jednej triedy (alebo skôr školy), ktorá formovala spôsob, akým sa na Slovensku hrá, skladá, počúva a k novým fanúšikom šíri súčasná hudba.

Fero Király mi rozprával svoj prvý zážitok s VENI. Bolo to, zhodou okolností, pred desiatimi rokmi na oslave 20. narodenín, tiež v A4. Aj vtedy zaznelo *In C*. V ten večer videl VENI aj toto kultové dielo po prvý raz. Zasiaholo to a neskôr sa stal jedným z členov súboru. Tá historka je pre VENI symptomatická. Svojím spôsobom opisuje presne to, čo sa stalo aj v tento večer – a čo sa počas 30 rokov súboru zrejme deje opakovane. Do A4 prišlo mnoho ľudí, ktorých prvé stretnutie s týmto hudobným telesom, s istým typom hudby, s niektorými skladateľmi a s určitým typom umeleckého zážitku zrejme prebehli podobne. Niektorí sedeli v hľadisku, niektorí na javisku. 30 rokov spolu zažívajú jeden príbeh. Jedni pribúdajú, iní odchádzajú, ale spája ich túžba hrať, počúvať a tešiť sa z hudby, ktorá je na Slovensku stále výnimočná.

Eva VOZÁROVÁ

Ivan Palovič

Spontánnosť a nadšenie pre krásu



I. Palovič (foto: F. Rajecký)

V polovici januára sme si pripomenuli nedožitú 80. výročie narodenia Ivana Paloviča, významnej osobnosti slovenského klavírneho umenia druhej polovice 20. storočia a v závere tohto roka súčasne uplynie aj 25 rokov od predčasnej smrti tohto vynikajúceho klaviristu a pedagóga VŠMU. Vedie nás to k zamysleniu sa nad rozhodujúcimi medzníkmi jeho životnej a umeleckej púte, ako aj k pohliadnutiu sa za jeho tvorivým pedagogickým odkazom.

Životné peripetie

Narodil sa 13. januára 1938 v Bratislave v rodine právnika Júliusa Paloviča a učiteľky Olgy (rod. Paulínyi). Vo svojich siedmich rokoch sa začal učiť hru na klavíri súkromne u Rudolfa Macudziňského, ktorý sa ako excelentný absolvent Viléma Kurza na Majstrovskej škole pražského konzervatória a v tom čase už celoeurópsky známy klavirista usadil v Bratislave. Krátko po 2. svetovej vojne bol Macudziňskí istý čas v nemilosti štátnej moci, čo do istej miery obmedzovalo jeho adekvátne pedagogické a umelecké uplatnenie. Na druhej strane, práve vďaka tomu mohol formovať ideálne klavírne základy jedného z našich najtalentovanejších klaviristov.

Zmena politickej situácie po uchopení moci komunistickým režimom tvrdo zasiahla i rodinu Palovičovcov a viedla v roku 1952 počas smutne známej „akcie B“, kedy v Bratislave potrebovali uvoľňovať byty pre pracujúcu triedu, až k ich násilnému vysťahovaniu z vlastného rodinného domu. Po usídlení sa v Švábovciach pri Poprade dochádzal štrnásťročný Palovič raz do týždňa súkromne do Spišskej Novej Vsi na hodiny klavíra k Magdaléne Móryovej-Szakmáryovej (bola žiačkou Emila von Sauera, Lisztovho žiaka), ktorej rodinu stihol podobný osud. Móryová ho pripravila na skúšky a už od roku 1953 študoval u Anny Kafendovej na bratislavskom Konzervatóriu. Po absolvovaní v roku 1958 sa vzdelával na Petrohradskom konzervatóriu u profesora Mojseja Ja-

kovleviča Chalčina, žiaka a asistenta Samarija Iljiča Savšinského. Po návrate z Ruska pokračoval od roku 1959 v štúdiu na VŠMU v Bratislave. S jeho príchodom sa spája i návrat profesorky Anny Kafendovej na túto školu. Palovič sa stal jej prvým absolventom – štúdium ukončil s vyznamenaním v roku 1963.

Po krátkej korepetitórkej praxi v Opere SND a dvojročnej povinnej základnej vojenskej službe sa mu naskytla opäť možnosť ďalšieho umeleckého zdokonalenia. Za majstrovskú interpretáciu Cikkerovho *Concertina pre klavír a orchester* získal zásluhou Jána Cikkera, ktorý ako držiteľ Herderovej ceny mohol navrhnúť na udelenie štipendia jedného umelca zo svojej krajiny, Herderovo štipendium poskytnuté Universität Wien. Vďaka nemu mohol od roku 1966 študovať na Hochschule für Musik vo Viedni v klavírnej triede známeho profesora Bruna Seidlhofera (k jeho žiakom patrili napríklad Friedrich Gulda, Rudolf Buchbinder, Martha Argerich, zo slovenských klaviristov neskôr i Tatiana Fraňová). Pozoruhodné výsledky v sólových, komorných a najmä v sólistických koncertantných vystúpeniach onedlho vzbudili záujem aj o jeho pedagogické pôsobenie. V roku 1966 nastúpil ako asistent na VŠMU. Okrem hry na klavíri vyučoval na katedre klávesových nástrojov viaceré odborné predmety – klavírnú prax, komornú hru, dejiny a literatúru klavíra (v tejto súvislosti sa spomína jeho neobyčajný prehľad v oblasti klavírnej literatúry). V roku 1988 bol vymenovaný za docenta. Jeho pedagogickú činnosť, žiaľ, predčasne ukončila dlhotrvajúca choroba a následná smrť v roku 1993.

Umelecká činnosť

Ivan Palovič sa od absolvovania VŠMU venoval bohatej interpretačnej činnosti, ktorá tvorí podstatnú časť jeho tvorivého odkazu. Vystúpil na pódioch v Rakúsku, Nemecku, Španielsku, Grécku, Taliansku i v krajinách bývalého Sovietskeho zväzu a Juhoslávie. Okrem klavírných recitálov veľmi často sólisticky účinkoval so slovenskými a s českými orchestrami. V oblasti komornej hudby spolupracoval s viacerými partnermi – s huslistom Petrom Michalicom, violistom Jozefom Hošekom, violončelistom Jozefom Sýkorom, kontrabasistom Karolom Illekom a ďalšími. Na Slovensku uskutočnil sériu koncertov i so slávnym ruským violončelistom Borisom Pergamenščikovom. Ku komornej hre mal osobitne blízky vzťah: „... je mojím koníkom a poskytuje široké možnosti uplatnenia“, zmieňuje sa v jednom z rozhovorov.¹

Palovičova interpretačná charakteristika sa v kritikách často spájala s energickým tem-

peramentom, skvelým rytmom, technickými dispozíciami, brilantnou hrou oktáv, veľkými gradačnými schopnosťami. Jeho repertoár obsahoval široké štýlové spektrum – od Bachovej *Chromatickej fantázie* a *fúgy* cez diela viedenského klasicizmu a romantické opusy až k hudbe impresionizmu a 20. storočia. Zahraniční kritici písali o jeho „perfektnéj technike, zmysle pre štýl a výstavbu...“² Bohatý repertoárový záber zahŕňal i početné koncerty s orchestrom – Beethovenove č. 3 c mol a č. 4 G dur, Hummelov a mol, Lisztov *Es dur*, Griegov a mol, Mendelssohnov d mol, Rachmaninovov č. 4 g mol, Glazunovov č. 1 f mol, Šostakovičov č. 1 pre klavír a trúbku, Bartókov č. 2, Straussovu *Burlesku* a ďalšie koncertantné diela.

„Bartókov 2. klavírny koncert našiel v natureli Ivana Paloviča ideálneho interpreta. Veľké technické možnosti, brilantná, ani v najrýchlejších tempách nezlyhávajúca hra oktáv, akordov... sa v interpretácii Bartóka zaskveli v tom najlepšom svetle. Klavirista však upútal aj v hlbokom, mužsky prostom Adagiu...“³

V jeho koncertnej činnosti zaujíma špeciálne miesto úprimný vzťah k interpretácii pôvod-

„Meditácia B-A-C-H“) figurujú aj *Dialógy vo forme variácií* v spolupráci so SOČR a dirigentom Ondrejom Lenárdom. Okrem Martinčekových skladieb s úspechom premiéroval i diela ďalších domácich autorov – Juraja Hatríka, Vladimíra Bokesa a iných. Z Palovičových početných nahrávok v Slovenskom rozhlase, televízii a hudobných vydavateľstvách patrí okrem Cikkerovho *Concertina* k najreprezentatívnejším Hummelov *Koncert pre klavír a orchester a mol op. 85* (obe diela nahral so Slovenskou filharmóniou a dirigentom Ladislavom Slovákcom).

Pedagogické pôsobenie

Osobnostný naturel Ivana Paloviča sa vyznačoval priamou otvorenosťou, spoločenskou spontánnosťou, dobrosrdečnosťou, citom pre správnu mieru tolerancie a pochopenia. Pri všetkých svojich interpretačných kvalitách a talente zostal vždy skromným človekom. Tieto vlastnosti sa odrazili aj v pedagogicko-psychologickom pôsobení na študentov, ktorí aj po rokoch spomínajú na jeho ľudský

metódy, často uplatňoval formu predohrávania. Presadzovanie viedenského „konzervatívneho“ prístupu pri hudobnom vypracovávaní diel klasicizmu bolo významným prínosom docenta Paloviča k tradičným umeleckým hodnotám na Katedre klávesových nástrojov. Bol verným zástancom štýlovej interpretácie (osobitne v otázke melodických ozdôb), presnosti rytmu, primeranej voľby temp a najmä dôsledného pridržiavania sa autorského zápisu. Svoje názory na problematiku štúdia klavírných skladieb zachytil aj vo svojej habilitačnej práci *Niekoľko metodických a interpretačných poznámok k významným dielam niektorých slovenských skladateľov*.⁵ Z pohľadu skúseného interpreta sa v nej zamýšľala nad teoreticko-metodickou bázou hry na klavíri a prekonávanie interpretačných problémov v procese štúdia skladieb. Nájde tu odporúčania k jednotlivým fázam nácviku skladieb, ktoré sa osvedčili i v jeho vlastnej práci – napríklad cvičenie v začiatkoch štúdia osobitne každou rukou zvlášť, často v *piane* a bez pedálu. Ostré staccatové dvojhmátové úseky radil nacvičovať v artikulácii *legatis-*



I. Palovič so Slovenskou filharmóniou a L. Slovákcom (foto: archív)



Preberanie Herderovej ceny vo Viedni (foto: archív)

ných diel slovenských autorov. Mimoriadny ohlas u nás i na koncertoch v zahraničí získal predovšetkým interpretáciou *Concertina* Jána Cikkeru. „V Ivanovi Palovičovi má Cikkerovo *Concertino* pre klavír a orchester znamenitého interpreta... Nachádza v diele zjavné potešenie a poslucháč zas môže vychutnať iskrivé detaily hudby i oceniť koncepcne vyváženú stavbu. Palovič totiž dosiahol v *Concertine* tú interpretačnú rovnováhu, v ktorej niet „odstupu“ ani prílišného „prepálenia“ – jeho kreácia je ustálená a vyzretá.“⁴ V roku 2007 bola Ivanovi Palovičovi udelená Cena Jána Cikkeru in memoriam za vynikajúcu interpretáciu a zásluhy o šírenie Cikkerovho diela.

Veľké uznanie dosiahol i rozsiahlym projektom naštudovania klavírneho diela Dušana Martinčeka, čím ho významne pomohol uviesť do koncertného života. Z jeho klavírnej tvorby realizoval aj profilovú nahrávku pre vydavateľstvo Opus, na ktorej okrem sólových *12 Prelúdií* a dvoch sonát (č. 4 „*Toccata*“ a č. 6

prístup či bezprostredný tvorivý kontakt na vyučovacej hodine.

Tak ako v jeho interpretačnom majstrovstve, i v oblasti klavírnej metodiky možno identifikovať vplyvy jeho pedagógov – Rudolfa Macuďziňského (klaviristická pohotovosť, zbehosť v hre z listu), Anny Kafendovej (inklinácia k živému, temperamentnému prejavu a emocionálnemu hudobnému ponoru), Bruna Seidlhofera (dôraz na štýlovú vycizelovanosť, dôsledné rešpektovanie notového textu najmä klasicistických skladieb) a Mojseja Chal'fina (racionálna analýza a koncentrácia v procese štúdia). V pedagogike Ivana Paloviča dominoval dôraz na muzikálnu hru, výrazný tvorivý prejav a zvládnutie hudobného diela ako celku. Metodické problémy zvyčajne neverbalizoval, ani sa nesnažil podrobnejšie zasahovať „do rúk“ žiaka. Od svojich študentov vyžadoval samostatnú prácu a aktivitu. Profesionálne zvládnutie skladby považoval za samozrejmosť, vyplývajúcu z vysokoškolského stupňa štúdia. Vychádzal z auditívnej

simo, potom *legato* a až po zvládnutí súhry v *staccate* až *staccatissime*. Takisto hru s použitím pedálu zaradil až do záverečnej fázy štúdia skladby. Sám najčastejšie „*cvičil pomaly, v piane a bez pedálu*“.⁶ Špecifickou črtou Ivana Paloviča bol jeho vzťah k partitúre. Pri vlastnom štúdiu skladieb rovnako i v pedagogickej práci priamo do nôt takmer nič nevpisoval – nielen interpretačné poznámky, ale ani prstoklad. Jeho zásadou bolo, že i po naštudovaní skladby musí zostať čistý notový part. Táto „nedotknuteľnosť“ autorského zápisu tkvela v presvedčení, že všetky dôležité informácie sú zapísané už od skladateľa a netreba k nim nič pridávať. Z klavírnej literatúry sa v jeho triede hrávalo množstvo Bachových skladieb (*Temperovaný klavír*, *suity*...), z etúd v prevažnej miere Chopin a Debussy, z ďalších autorov predovšetkým Beethoven, Mozart, Brahms, Ravel, Skriabin, Prokofiev a Šostakovič – skladatelia, ktorých diela tvorili i jeho kmeňový sólový repertoár.

→ Počas svojho dvadsaťsedemročného pôsobenia na VŠMU doc. Palovič vychoval mnoho absolventov, ktorí sa úspešne zaradili do slovenského koncertného života i hudobno-pedagogickej praxe. Treba zdôrazniť, že výchovu koncertného klaviristu nepovažoval za najdôležitejší cieľ. Ako pedagóg a súčasne interpret znalý pomerov v slovenskom kon-



certnom živote vedel reálne posúdiť uplatnenie absolventa. Okrem budovania sólového repertoáru upriamoval svojich študentov najmä na potrebu získania praxe v oblasti komornej hry. Viacerí absolventi z jeho triedy sa výborne uplatnili ako poprední korepetítori i v pedagogike na vysokých školách – Elena Händler, Iveta Sukupová-Sabová (docentky

na VŠMU), Stefka Palovičová (jeho manželka, pôsobila na Konzervatóriu v Bratislave a v súčasnosti už niekoľko rokov na Katolíckej univerzite v Ružomberku), Marián Varínsky (dlhoročný korepetítor v SND), aktívne činné klaviristky a významné pedagogické osobnosti na konzervatóriách Tatiana Lenková, Dana Fischerová-Hajóssy, Eva Rebrová, Darina Hlinková-Andrejková a iní. Na Konzervatóriu v Kroměříži vyučuje Václav Vait a výrazne sa uplatnila aj Eva Mazanovská-Fergusson, ktorá je profesorkou klavíra na Illinois Wesleyan University v americkom Bloomington. V rámci aspirantúry (obdobu umeleckého postgraduálneho štúdia) navštevovala triedu doc. Paloviča i Valéria Kelly, neskôr korepetítorka a docentka VŠMU.

Na tvorivý pedagogický odkaz Ivana Paloviča na VŠMU i v koncertnom živote v súčasnosti úspešne nadväzuje jeho dcéra, významná slovenská klaviristka doc. Jordana Palovičová, ArtD., ktorej vďačím aj za podnetný doplnujúci faktografický i fotografický materiál k tomuto článku. Umelecky i pedagogicky činný je takisto jeho syn Ivan, špičkový slovenský violista.

Niekdajší dekan Hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU doc. Dr. Peter Krbaťa pri poslednej

rozlúčke so zosnulým Ivanom Palovičom výstižne priblížil jeho základnú filozofiu: „V pedagogickej praxi rešpektoval a tolerantným spôsobom usmerňoval jedinečnosť talentu, ako aj individualitu osobnosti svojich študentov, čo dokazuje aj rozličnosť umeleckých naturelov jeho zhruba 22 absolventov... Nemal metódu, ktorou by zaručene všetkých všetko naučil. Jeho metódou bola spontánnosť a nadšenie pre krásu.“⁷

František PERGLER

(Autor je docentom hry na klavíri na VŠMU v Bratislave)

Pramene:

Pergler, F.: *Výrazné osobnosti slovenskej klavírnej pedagogiky na VŠMU*. Dizertačná práca. 2000, VŠMU v Bratislave.

Poznámky:

- 1 „Práca by mala byť vyznaním“ (rozhovor s I. Palovičom), *Smena* 15. 5. 1982
- 2 *La Vanguarda Española*, Barcelona, 26. 4. 1970, *HOY Badajóz*, 5. 5. 1970
- 3 Čížik, V.: In: *Slovenská hudba* 1966, s. 211
- 4 Podracký, I.: In: *Hudobný život* 1976 č. 19, s. 4
- 5 Palovič, I.: Niekoľko metodických a interpretačných poznámok k významným dielam niektorých slovenských skladateľov, habilitačná práca. Vázba habilitačnej práce nie je datovaná. Z rodinného archívu Palovičovcov.
- 6 Informácia z osobného rozhovoru s dcérou Jordanou Palovičovou.
- 7 Cit. z textu pohrebnej reči doc. Dr. Petra Krbaťa

SOUVENIRS

NOVÉ CD DALIBORA KARVAYA

a Daniela Buranovského



www.hc.sk

objednávky:
distribucia@hc.sk



Odišiel Pavol Mauréry, symbol belcanta

Keď sme 7. 12. s Michaelou Mojžišovou v Rádiu Devín cez prestávku priameho prenosu Giordanovho *Andreu Chéniera* z milánskej La Scaly spomínali domáce uvedenia diela, vyzdvihli sme košickú inscenáciu spred štyridsiatich rokov. A zvlášť Pavla Mauréryho v postave Charlesa Gérarda. Netušiac, že o týždeň by sme o ňom hovorili v minulom čase. Vo veku 82 rokov nás opustil jeden z „najtalianskejších“ barytónov, aké Slovensko malo.

Rodák od Prešova nevstúpil na divadelné dosky raketovo. Prvý sólistický angažmán získal ako 36-ročný v košickom Štátnom divadle. Vtedy sa ako absolvent VŠMU oboznámil aj s inou vokálnou estetikou, ktorú do neho vstúpil na súkromných hodinách Stanislav Mjartan. Pavol Mauréry demonštroval štýl

belcanta, jeho frázy tiekli plynule,

výraz a emócie vyjadroval vokálnymi prosódiami, farbami noblesne zabaleného tónu a pravým mezza voce. Nebol „lámačom“ kulís, ale kultivovaným, v nuansách hlbavým interpretom, pokorne sprostredkujúcim podstatu partov. Hoci jeho doménou bol taliansky repertoár, s nemenšou štýlovou precíznosťou sa zmocňoval aj Mozarta (košický Figaro, bratislavský Don Giovanni), Wagnera (Telramund, Holanďan) či ruskej literatúry (Knieža Igor, Tomsij).

Po krátkom intermezzo v nemeckom Erfurte sa v roku 1978 stal sólistom Opery SND. Zúročil dovtedajšie skúsenosti, vrátil sa k viacerým postavám (Giorgio Germont, Rigoletto, Renato, Simon Boccanegra), s poctivou poctivosťou študoval nové. Nebolo talianskeho titulu, v ktorom by chýbalo jeho

meno. Len „verdiviek“ mal na svojom umeleckom konte tucet. Všetko, čo bolo na dosah. Od *Nabucca* a *Macbetha* cez stredné obdobie až po *Otella*. Chýbal mu azda jedine Falstaff, na ktorom by si pri svojom, len zriedka uplatňovanom zmysle pre humor (Figaro, Belcore) určite zgustol. Pavol Mauréry bol súčasťou inscenácií, kde po boku Petra Dvorského, Magdalény Blahušiakovskej i ďalších zvyšoval prestíž prvej slovenskej scény zvlášť na pôde talianskej opery.

Po šesťdesiatinách síce z vedúcej pozície vo svojom odbore ustúpil, no s intaktným materiálom a nezlomnou technikou sa ešte zhostil Verdiho Lunu a Millera, doštudoval Amonasra a neváhal prijať i menšie postavy. Roku 2005 sa s javiskom rozlúčil Enricom z *Lucie di Lammermoor*. Pavol Mauréry ostáva v pamäti natrvalo ako slovenský symbol belcanta.

Pavel UNGER

Prvý pokus Otvorenej opery

Vtipná a sentimentálna, príťažlivá a dokonca trochu krutá, taká je posledná a pravdepodobne najlepšia jednoaktovka zo série malých oper, ktoré Rossini napísal pre benátske Teatro San Moisè. V Bratislave ho uviedlo nové združenie *Otvorená opera* v spolupráci s asociáciou Corpus a Operou SND. *Otvorená opera* sama seba predstavila ako: „voľné zoskupenie tvorcov a interpretov okolo operného režiséra Martina Bendika a grafickej dizajnérky Nory Nosterskej, ktorých cieľom je uvádzať klasické komorné operné diela. V kamenných divadlách sa operné diela uvádzajú v podobe ustáleného inscenačného kánonu. Ambíciou nového združenia je predstaviť operu v hravej podobe akčného divadla. Chce prelamovať pomyselnú bariéru medzi vznešeným svetom opery a nezávislou divadelnou scénou. Pri-

tom však nechce nerezignovať na vysokú hudobnú a vokálnu kvalitu.“ Svoju prvú premiéru uviedli

v historickej budove Slovenského národného divadla, teda priamo v sídle „ustáleného inscenačného kánonu“. Titul *Il signor Bruschino* bol zvolený pravdepodobne pre svoj komorný charakter – v opere vystupuje len osem postáv, žiadny zbor a malý orchester. Režisér Martin Bendík si za autorov výpravy vybral Miroslava a Jaroslava Daubravovcov, no výprava je v tomto prípade možno trochu silné slovo: išlo skôr o výber súčasného oblečenia a niekoľkých rekvizít. Tvorcovia umiestnili orchester i dej pred spustenú oponu, na zakrytú orchestrálnu jamu. Herecká akcia sa tak celá odohrávala v tomto priestore, civilne vyobrazila jednoduchý príbeh vrátane niekoľkých vydatých gagov (zmena domnelých orchestrálnych hráčov na spevákov) a zopár nevydatých (postava upratovačky – Marianny).

Dirigent Marián Lejava funkčne upravil partitúru pre zmenšený orchester a pridal dva citáty z iných Rossiniho oper. Výkonu Orchestra Otvorenej opery však chýbali väčšia zohratosť, rossiniovská ľahkosť a temperament. V speváckom ansámblu boli dva veľmi kvalitné výkony v podobe postavy Sofie Jany Bernáthovej, ktorá sa s nadhľadom a vtipne pohrala s koloratúrami i výškami, a starého Bruschina v podaní kultivovaného Romana Krška. Tenorový Florville Amira Khana bol príliš dramatický. Ján Ďurčo ako Gaudenzio opäť preukázal zmysel pre buffo úlohy, podobne ako Alena Kropáčková ako Marianna i Juraj Peter v postave policajného komisára. Ako cieľovú skupinu projektu *Otvorená opera* by som videl letné festivaly, či podobné ľahšie podujatia s kultivovaným publikom. Na javisku historickej budovy SND pôsobí predsa len príliš improvizovane.

Jozef ČERVENKA

Najväšňivejšie spomedzi umení

Victoria & Albert Museum v Londýne si vytýčilo mamutí a takmer nedosiahnuteľný cieľ, ktorý by sa čo i len pri troške nešikovnosti mohol stať totálnym fiaskom. V spolupráci s Kráľovskou operou v Covent Garden pripravilo reprezentatívnu výstavu, dokumentujúcu už pomaly štyristoročnú históriu opery. V kontexte dobových spoločenských udalostí, umenia a politiky prezentuje významné milníky opernej histórie, majúce podiel na vývoji tohto fascinujúceho umeleckého druhu. Opona veľkolepej výstavy pod názvom *Opera: Passion, Power and Politics* (Opera: vášň, moc a politika), podporovanej početnými reláciami o opere na stanici BBC, sa dvíha Monteverdiho operou *Korunovácia Poppey* v Benátkach. Cesta okolo operného sveta pokračuje Händlovým *Rinaldom* (Londýn), Mozartovou *Figarovou*

svadbou (Viedeň), Verdiho *Nabuccom* (Miláno), Wagnerovým *Tannhäuserom*

(Paríž) cez *Salome* (Drážďany) až po *Lady Macbeth Mcenského okresu* (Petrohrad). Ústi do multimediálnej prezentácie, ktorá na obrovských premietacích plátnach ponúka výrezy emblematických inscenácií niekoľkých ťažiskových diel súčasnej opernej literatúry. Nájdeme tu Glassovu operu *Einstein on the Beach* v réžii Boba Wilsona, ale aj svetovú premiéru Benjaminovho fenomenálneho operného hitu *Written on Skin*. Užitočné predmety, artefakty z bohatých zbierok slávneho londýnskeho múzea, ako i predmety zapožičané z celého sveta, ilustrujú atmosféru a kolorit doby jednotlivých operných diel. Popri plne funkčnej kópii iluzívneho barokového javiska s umelými vlnami, plávajúcou najádou a loďou rytiera Rinalda, vejároch, javiskových plánoch, malbách či kostýmoch, tu nájdeme

i klavír, na ktorom komponoval Mozart *Dona Giovanniho*, Rodinovu bronzovú misu s hlavou Jána Krstiteľa či originálny, kávou popráškaný šostakovičov rukopis prekypujúci skladateľovou nervozitou pri komponovaní *Lady Macbeth*. Slúchadlá zvukového sprievodcu po výstave s hudbou a výkladom Antonia Pappana, šéfdirigenta Kráľovskej opery v Londýne, vysvetľujúceho dramaturgiu jednotlivých diel, umocňujú multimediálny zážitok. O výbere diel k jednotlivým epochám by sa dalo naruživo diskutovať. Nepochopiteľným je napríklad výber *Tannhäusera* v oddelení o Parížskej opere, chýba aj Bayreuth ako prominentný príklad operného centra, v ktorom sa odjakživa miešali vášň s politikou. Vyčerpávajúcym spôsobom obsiahnuť takú rozsiahlu tému je však beztak nemožné. Paradoxne, aj preto sa túto výstavu trvajúcu do konca februára určite oplatí vidieť.

Robert BAYER

Daniel Kramer

Prapôvodná vízia divadla je fantázia

V koprodukcii s Flámskou operou v Antverpách a Gente pripravila Opera Slovenského národného divadla inscenáciu opernej byliny Nikolaja Rimského-Korsakova *Sadko*. S jej režisérom a novopečeným intendantom londýnskej Anglickej národnej opery Danielom Kramerom sme sa zhovárali o hudobno-divadelných víziách, réžii a publiku v opere.

Pripravil Boris AŽALTOVIČ, Fotografie: Anton SLÁDEK

■ **Vyrastali ste na ovčej farme na americkom stredozápade. Ako ste sa dostali k umeniu a k opere?**

Odmalička som na ovčiu farmu vlastne nepatril. Nechodil som tam. Mal som veľké šťastie, že rodičia podporovali moje umelecké vzdelávanie. Začínal som modelovaním na pieskovisku v záhrade, naberal som do rúk hlinu, tvaroval som ju a formoval. Pamätám sa, ako otec s bratom odhadzovali hnoj a ja som na tej obrovskej kope sedel a staval hrad. Keď sa v stodole pracovalo, bola tam vždy zima. Neznášal som práce v stodole. Bol som dosť alergický na seno, čo pre farmárskeho chlapca nie je naozaj žiadnou výhrou. V júni sa vždy kosilo a zväžalo sa seno. Okolo nás bolo veľa fariem mennonitov a kresťanov a navzájom sme si pomáhali, tak vyzerá život na farme. V škole som mal veľmi rád kreslenie. Môj otec bol riaditeľom miestnej strednej školy, čo je šiesty, siedmy a ôsmy ročník. No a režíroval divadelnú hru. Mali sme v meste aj divadlo, bolo tam veľké hľadisko ako z amerických filmov, asi tisícpäťsto miest. Byvala tam telocvičňa nad plavárňou, typické päťdesiate roky ako vo filme *Návrat do budúcnosti* (Back to the Future).

■ **A v tom divadle ste teda začínali? V hre, ktorú režíroval váš otec?**

Áno, hral som, ale nie v tejto hre. Keď otec pripravil túto hru, vedenie vyhlásilo, že pre naše deti je divadlo veľmi dôležité. Ďalší rok teda prijali na strednú školu učiteľa an-

gličtiny, ktorý mal v úväzku naštudovanie štyroch hier ročne. Zhodou okolností môj otec v tú jeseň zomrel. Divadlo si ma získalo hrou, ktorú pripravil práve on. No a potom prišla hra *Up the Down Staircase* a potom muzikál *Once Upon a Mattress*, kde je plno klaunov, gestikulácie a tancovania. Všimli si, že som do divadla zbláznený. Koncom roka prišli za mojou mamou a opýtali sa: „*Chcel by Danny (každý ma vtedy volal Danny) hrať v predstavení pre deti?*“ Pripravovali dramatizáciu známej anglickej knižky *Príbeh o malom kráľikovi Petrovi*. Obsadili ma do úlohy Petrovho najlepšieho kamaráta. Bolo to stredoškolské, čiže veľmi staromódne divadlo. Na scéne boli veľké biele vznášajúce sa oblaky. Všetky kulisy sme maľovali spolu. Kamene predstavovali ploché drevá, na ktorých boli namaľované sivé kruhy a čierne čiary. Na sebe som mal obrovský kostým zajača z umelej kožušiny. Tváre sme si museli namaľovať vazelínou. Vyzeralo to ako staré ruské divadlo. Dodnes milujem divadelnosť divadla.

■ **Učarovali vám teda na divadle práca v tíme, podieľanie sa na nápadoch, hravosť a tvorivosť?**

Áno, mám rád dizajn, farby a obrazy. Nezáujma ma umenie, ktoré je ako film na javisku. Veľa umelcov túži po hyperrealizme, po takom type herectva. Mne ide o poéziu, chcem byť v spojení s tou prapôvodnou víziou divadla ako fantázie.

■ **Kde ste sa prvýkrát stretli s operou?**

Mal som asi päť rokov, keď som videl *Perníkovú chalúпку* v podaní zájazdového divadla. Prišli na základnú školu. Pamätám si z toho obraz ženy na prázdnom javisku, ktorá v ladnom, priam tanečnom pohybe akoby odnikadiaľ zodvihla kyticu kvetov. To bolo moje prvé stretnutie s operou, ktoré viedlo k tomu, že divadlo sa stalo mojou prvou závislosťou. Celú strednú školu som hral. A potom som uvidel balet *Labutie jazero* a *Luskáčika* od Čajkovského. V Ohiu sme veľa klasickej hudby nemali. Rodičia počúvali Elvisa a Dolly Partonovú, moja sestra Michaela Jacksona. Keď som nastúpil na univerzitu, bol som priam posadnutý tancom, herectvom a hudobným divadlom. Začal som režírovať. Vytvoriť záhradu, nakresliť oblaky a hrať mi už nestačilo. Hlasový pedagóg mi na konci druhého ročníka navrhol, aby som režíroval muzikály *Falsettos* a *Jesus Christ Superstar*. Obidva videl a povedal, že by som mal režírovať operu. Bol som z toho úplne vedľa... Čo to má znamenať? Prvou dospeláckou operou, ktorú som videl, bol *Peter Grimes* v chicagskej Lyrickej opere. S režijnými sedadlami uprostred hľadiska... To bolo ono! Všetko tam v jedinom okamihu dokonale ladilo a vytváralo perfektný zážitok – čisté divadlo, čistý dizajn, spev obrovského zboru a veľký orchester, ktorý hrá veľké témy. Považujem za veľmi dôležité, aby sme stále vnímali, ako a kedy sa zrodia umelci a čo všetko s tým súvisí. Mňa determinovala otcova smrť a to, že som ako homosexuál vyrastal v absolútne fundamentalistickom kresťanskom prostredí, ktoré ma vôbec nechápalo. V Ohiu som nič z toho nemohol spracovať. Mama ma poslala do Francúzska. Povedala mi, že z Ohia musím odísť, lebo je to pre mňa peklo. Keď som tam nastúpil na univerzitu, učiteľ herectva sa ma ako osemnásťročného vôbec po prvý raz opýtal: „Čo sa vám stalo?“ Vtedy sa vo mne začali uvoľňovať všetky tie emócie a bolesť. Nemohol som byť len jednoducho šťastný. Už som sa viac nemohol zmieriť so šťastnými koncami. Dospel som do obdobia, keď som zo seba musel dostať všetok hnev. V opere je oveľa viac vertikálnosti ako v muzikálovom divadle, verte mi.

■ **Keď hovoríte o tom, čím vás opera priťahuje, napadá mi definícia Petra Brooksa: „Opera je divadlo so spevom.“ Aj vy to tak vnímate?**

(Mlčí.) Nie, povedal by som, že opera... (zamyslí sa), zastihli ste ma totiž v zlomovom momente kariéry. Mám štyridsať. Práve som dospel k názoru, že opera je hudba s príbehom. Ale to je pre mňa nové. Myslím to vážne. Práve som pripravoval *Traviatu*. Budúci rok ma v Londýne čaká *Vojnové rekviem* od Benjaminu Brittena na počesť konca 1. svetovej vojny. Hudba je pre mňa na prvom mieste. Opera je predovšetkým hudba. Pravdaže, ako divadelný umelec som k opere pristupoval

dlhé roky ako k príbehu s hudbou. Obidve metódy sú podľa mňa oprávnené. Do neba vedú mnohé cesty.

■ **Ako je to s herectvom? Keď inscenoval Brook v roku 1998 *Dona Giovanniho* pre Festival v Aix-en-Provence, prinútil všetkých spevákov svoje roly najprv hrať. Spievať im dovolil, až keď bol s nimi spokojný.**

V Anglicku a v západnej Európe je podľa mňa dôraz na herectve. V modernej opere musíte byť vynikajúci herec a mať hlas. Nina Stemme je skvelá herečka a má aj hlas, preto môže robiť veci ako nikto iný. Režiroval som tri opery v Mariinskom divadle. A veľmi dlho som vo Varšave pripravoval *Hamleta*, čo sa napokon neuskutočnilo, no aktívne som sa tomu venoval dlhý čas, a teraz som v Bratislave, vo východnej Európe. Povedal by som, že tu sa väčší dôraz kladie na spev, je tu viac hudby s trochou herectva. To nie je hodnotenie, je to iný prístup k práci.

■ **Videl som viacero vašich réžií, považujete sa za prívrženca „režisérskeho divadla“? Ste ochotný meniť aj partitúru?**

Pri divadle, podľa mňa, neplatia nijaké pravidlá. Ak režisér robí v roku 2018 *Hamleta* a za niečo stojí, mal by ho adaptovať. Ibaže by mal radikálnu víziu, prečo neškrtáť a ne-rearanžovať. Mnohí robia to, čo nazývam „receptom“. Jednoducho pridáte vodu, šálku mlieka, múku a cukor, zmiešate to a upečiete vanilkový koláč. To dokáže každý. Ja potrebujem víziu, potrebujem vedieť, prečo herec ide proti Hamletovi. Pri opere som presvedčený, že niektoré opery potrebujú škrt. Niekoľko škrtov sme museli urobiť aj v *Sadkovi*, myslím, že boli oprávnené. Mnohé opery boli napísané v inom čase, kedy fungovali nejakým spôsobom. No a potom dostanete Wagnera, ktorý bol čarodejníkom času a hypnotizérom obecnstva. V *Tristanovi* a *Izold*e sme urobili jeden škrt v druhom dejstve. Je to častý škrt, bez ktorého by pravdepodobne žiaden predstaviteľ Tristana neudržal formu až do konca predstavenia.

■ **V Anglickej národnej opere (ENO), ktorej ste umeleckým riaditeľom, umožňujete aj radikálnejší prístup?**

O dva roky uvidíme operetu, kde som režisérovi dovolil, aby do úlohy jedného muža obsadil ženu a naopak. Môže prepísať aj časť libreta, nie však partitúru. Pri opere je podľa mňa partitúra, každá nota, inštrumentácia jedným dielom, preto tam len tak ľahko zmeny nerobíme. No v roku 2020 zelektronizujeme jednu operu, kompletne ju zadaptujeme ako nejaký popový album, ako experiment s jednou veľmi slávnou hudobnou skupinou. Pôjde o absolútne „režisérske divadlo“ jednej z najslávnejších opier všetkých čias a uvidíme, čo sa stane. Ale čo urobiť, keď príde štyritisíc detí do trinásť rokov, ktoré v živote neboli v opere? Stojí mi to za to. Keď pracujem na divadle, zvyčajne text rozložím. Keď ide o operu, usilujem sa pochtivo nasaf hudbu a oddeliť

ju od sveta, do ktorého tá opera podľa mňa patrí. Keď prídu diváci na operu, chcem, aby počuli hudbu, ktorú poznajú. Preto som veľmi tvrdo pracoval na klasických operách, veľmi rád robím klasiku, kde poznáte príbeh a jeho klišé, a pritom nemáte ani potuchy, čo sa v najbližšej chvíli stane. Z tohto dôvodu som veľmi hrdý na svojho *Tristana* a *Izoldu*. Vtedy za mnou prišli dvaja skutoční mecenáši opery a povedali mi: „Vôbec netušíme, na čo sa pozeráme a nevieme, čo sa stane v druhom dejstve.“ Boli celí vzrušení. Lebo veď koľkokrát ste videli *Traviatu*, koľkokrát ste videli *Carmen*? Počuli ste o *Bohéme* v Paríži? Bolo to niečo úžasné! Pritom by sa boli zišli úpravy. Celý čas som tam sedel, nechcelo sa mi ísť von ani cez prestávku, pretože som vôbec netušil, čo sa v najbližšej chvíli stane. To je pre mňa vzrušujúce. A ešte posledná vec. V lese je miesto pre všetky stromy. Preto je v poriadku, ak režiséri ako ja adaptujú *Hamleta*, lebo je dosť takých, ktorí postupujú podľa receptu. Potrebujeme však všetko.

■ **Keď teda rozprávate ako režisér svoj príbeh, svoje videnie príbehu, ako prebieha spolupráca s dirigentom? Prídete za ním s jasnou predstavou o adaptácii diela, alebo ide skôr o živú spoluprácu?**

S dirigentmi, myslím tým skvelých dirigentov, s ktorými som mal šťastie pracovať, sa spolupracovalo výborne. Zaujímala ich psychológia toho, čo robím, prečo chcem ffff, prečo chcem hudbu stíšiť, alebo prečo je tam zrýchlenie, prečo hudba znie tlmene, prečo hrajú klarinety. Kým odpovedám na ich otázky, kým reagujem na hudbu, nikdy som s dirigentmi nemal problémy. Chápete, ja sa vyznam v notovom zápise, viem spievať, poznám dirigentov, videl som ich pri práci nahnevaných, keď veľká koncepcia nebola zosúladená s hudbou. Moja práca zásadne ladí s hudbou. Je však veľa divadelných režisérov, ktorí sa venujú opere a vôbec nepoužívajú partitúru. Ja partitúrou žijem.

■ **Keď som vás stretol pred dvomi rokmi, mali ste úplne presnú predstavu, ako chcete režírovať *Sadku*. Prichádzate k spevákom už s konečnou predstavou o ich role, alebo im nechávate nejaký priestor pre vlastné stváranie postáv?**

Využívam oboje. Od začiatku. Jeden z mojich skvelých učiteľov réžie mi povedal, aby som na prvú skúšku prišiel s tým, že predstavu mám len ja. Preto si dôkladne premyslím všetky gestá, symboly, výstupy, charakteristiku postáv, až po to, ako majú protagonisti sedieť na stoličke a ako sa kedy tváriť. Rozmýšľam o každej vrstve metafory, ktorú môžem komunikovať scénou, kulisami, hercom – jeho telom, jeho gestami, tancom, ustrnutím. Ak napríklad herečka robí, čo jej poviem, tak sa so svojou rolou stotožní tak, že ju chce vlastniť. A keďže o ženách vie oveľa viac než ja, je to nakoniec vždy o spolupráci. Keď režírujem osemdesiatročného herca, ktorý stvárňuje zvrhlého kráľa, a toho osemdesiatročného pána

mám na javisku, určite o tom vie viac ako ja. Treba kultivovať brilantnosť okolo seba. Vždy teda prídem s predstavou o všetkom, a potom to, čo nepotrebujem, vyhodím von oknom. Nechám si len to, čo potrebujem.

■ **Veľa sa dnes rozprávame o tom, ako funguje opera, jej produkcia, ako vôbec funguje operný svet a ako sa mu darí. Aký je váš recept na pritiahnutie nového publika? A ako pritom nestratiť tradičné operné publikum?**

Najdôležitejšie je uctievať si aj naďalej starších divákov, ktorí so sebou často privedú priateľov. V sezóne s deviatimi alebo desiatimi operami treba v každom prípade priniesť povedzme štyri pre jadro obecnstva: *Carmen*, *Traviatu*... Je naozaj dôležité, aby si skalní diváci tie „ostrieľané“ diela užili. Nemyslím si, že diváci chcú vidieť režisérske divadlo v *Carmen* alebo v *Bohéme*. Nie sú to vhodné tituly pre takýto typ divadla, lebo predávajú najviac lístkov. Ľudia, ktorí nikdy neboli v opere, si najskôr vyberú práve *Carmen*, *Bohému* alebo *Traviatu*, pretože je to pre nich známa hudba ako z muzikálu. Novým divákom však treba veľké klasické diela niečím ozvláštniť. V ENO to musíme takto urobiť, veď len kúsok od nás je Kráľovská opera. *Traviatu* uvedú v krásnych čistých dobových kostýmoch. Moja *Traviata*, ktorá má premiéru v marci, bude mať istý „šmrnc“. Bude ako gin s tonikom, ale s uhorokou a s banánom... bude niečím ozvláštnená, nejakou novou prísadou, alebo len s extra porciou ginu.

■ **ENO uvádza veľa diel súčasných autorov. Túto sezónu Brittenovo *Turn of the Screw*, Glassovu *Satyagrahu*, svetovú premiéru opery *Marnie* od Nica Muhlyho...**

Áno, naši mladší diváci chodia často na hudbu 20. a 21. storočia. Na Philipa Glassa, Johna Adamsa. Je to generácia narodená v šesťdesiatych, sedemdesiatych, osemdesiatych a deväťdesiatych rokoch. To sú ich rytmy. John Adams a Philip Glass používajú súčasné rytmy New Yorku. Máme v repertoári aj *Akhnatenu*, chcel by som robiť *El Niño*, *Nixona* v Číne, *Dievča zo zlatého západu*, ktorú odpremiérovali v San Franciscu. Rád by som pri niesol aj nové diela Nica Muhlyho. Pritahuje veľa mladých návštevníkov, lebo píše v našich rytmoch. Verím, že naše prežívanie Verdiho hudby je iné. Sme ňou dojatí, pohnutí, ale nie sú to naše rytmy. Preto si myslím, že inscenovať súčasnú operu 21. storočia a robiť svetové premiéry je pre získavanie nových divákov skutočne dôležité. Osobitne dôležitá je pre získanie divákov komorná opera, intímna opera, takpovediac opera „zblízka“. To v Anglicku funguje, mnohí dnes navštevujú malé operné domy, kde je sto sedadiel. Chcú vidieť *Traviatu* alebo *Dida* a *Aeneas* práve v takom intímnom prostredí. Príbeh sa tu dá sledovať zblízka, cítiť pot hercov a intimitu, o ktorú sme v čase mobilných telefónov pripravení. Tým si pripomíname svoju ľudskosť. Viaceré operné domy sa tomu trendu prispôbujú. Nepotrebujeme iba Pavarottiho a Jessye Normanovú v sále,

→ kde je štyritisíc sedadiel a veľký orchester. Zažiť Jessye Normanovú v intímnej atmosfére newyorského klubu je niečo úplne iné – tam priam cítite, ako do vás cez prsia prenikajú zvukové vlny a to je niečo fantastické.

■ **Spomínali ste, že výzvou pre operný dom je zaujať deti. U nás na Slovensku máme pomerne unikátny systém základných umeleckých škôl, na ktoré chodí pätina všetkých školopovinných detí. Napriek tomu si v dospelosti cestu na koncert klasickej hudby alebo do opery nájde len zlomok z nich...**

Rozvoj talentov je dôležitý tak v Anglicku, ako aj v Amerike. Najmä v Amerike strácajú cirkvi členov. Väčšine z nás prinášal po stáročia Boh v kostoloch harmóniu cez zborový spev a chválospevy. Keď sme počuli Westminsterský chlapčenský zbor, väčšinou to v nás vyvolalo niečo prapôvodné. Koledy počas vianočného týždňa pôsobia na mnohých z nás priam magicky. V tých piesňach našej kultúry je akási



M. Lehotský ako Sadko v SND

kinetická sila, ktorá nás vždy zdvihla, keď sme ich spievali ako národné hymny. V Anglicku ľudia chodia do kostola, no deti s tým už nevyrastajú. Ich sluch je pre spracovanie klasickej hudby pripravený oveľa menej. Hudobná výchova v školách, čo je dnes už vedecky dokázané, pomáha deťom pri zvládnutí matematiky, prírodných vied, pri zvládnutí anglickej gramatiky a gramatiky každého jazyka, ktorým rozprávate. Hudba a umenie učia myslieť v súvislostiach, učia robiť tvorivé rozhodnutia. Čo urobíte, ak nemôžete ísť rovno? Od dieťaťa si kameň na ceste vyžaduje tvorivý krok, buď ho prekročí, alebo sa podhrabe popod múr či prepláva. Tvorivosti sa treba učiť, no aspoň v mojej kultúre je niečo, prečo tie veci podrobujeme ďalším testom, ďalšiemu bodovaniu, len ďalším testom s bodovaním, memorovaním ďalších slov. Chápate, ako to myslím? Tvorivosť a myslenie v súvislostiach sa zo vzdelávania odstránili... Každá opera a každé divadlo v našej krajine majú a musia mať svoj program pre deti od troch do osemdesiatich rokov, ktorý im prináša umenie zdarma. Hrať pre deti zadarmo je ďalším receptom, ako si získať nového diváka. Som presvedčený, že by to mala robiť každá škola. Neviem, ako je to u vás, no v Anglicku a v Amerike je čoraz ťažšie, aby deti

opustili priestory školy a prišli do divadla. Pretože tam musia cestovať autobusom, kde ich napríklad môžu zabiť teroristi. Alebo ich môže obchytkávaním v tmavom divadle ohroziť nejaký dospelý človek. Myslím, že spoločnosť sa až absurdne obáva nebezpečenstva. Je dôležité, aby deti chodili do verejných priestorov. Tak ako chodia na basketbal, mali by chodiť aj do divadla a opery. Počúvať, cítiť, sedieť v tmavom hľadisku, kde môžu slobodne prebúdať svoje pocity a myšlienky.

■ **ENO uvádza všetky opery stále v anglickom jazyku. Je to jeden z posledných veľkých operných domov na svete. Plánujete pri tom zostať?**

Výnimkou sú latinčina a sanskrit (úsmev). ENO si túto otázku kladie zhruba každých dvadsať rokov. Pred tromi rokmi, predtým ako som prišiel, nám skrátili rozpočet o 5 miliónov libier. Kladieme si oveľa závažnejšie otázky. Aká je vlastne naša značka? Prečo

Londýn potrebuje dve operné divadlá? Čím sa líšime od Kráľovskej opery? Kasper Holten, ktorý kedysi viedol aj ENO, Kráľovskú operu doslova zmenil, posunul ju viac k režisérskemu operu. Veľmi rýchlo tam skončil, pretože diváci, správna rada, alebo možno niekto iný na túto zmenu nereagovali až tak dobre. Kasper je úžasný umelec, úžasný režisér, veľmi sa mi páčilo, čo hrali. No teraz som v ENO ja a spolu s novým vedením musíme svoju operu nejakým definovať. Či je luxusom mať dve opery v meste? Berlín má tri, ale keď sa pozriete na Štátnu operu, Nemeckú operu a Komickú operu, zistíte, že majú absolútne rozdielne značky. Preto považujem za vzrušujúce zodpovedať otázky o poslaní a vízii ENO, o originálnych jazykoch, o našich cieľoch v Coliseu (priestor, v ktorom sídli ENO – pozn. red.). Cítim sa ako katalyzátor, vždy som za radikálne myšlienky, rád by som vyskúšal všetko možné, no ešte je priskoro. Pôsobím tam len osemnásť mesiacov a najprv musím nájsť odpovede na niekoľko skutočne závažných otázok, kým sa dostanem k problému jazyka inscenovaných predlôh. Na spievaní Mozarta, alebo obzvlášť Straussa, v angličtine mám rád to, že diváci môžu dramatické dielo skutočne pochopiť, ak ho počúvajú v jazyku, ktorému rozumejú.

Je to iné, ako keď sú niekde hore uvedené titulky. Vtedy je to oveľa pasívnejší zážitok. Mne sa páči, keď publikum spolupracuje.

■ **Funguje vaša vízia? Ktorá je vaša prvá dramaturgická sezóna?**

Začína sa v septembri. Zavolajte mi o osemnásť mesiacov. Ale atmosféra, vibrácie v Coliseu sú dobré. Ľudia, za ktorých som zodpovedný, sú vzrušení z toho, čo nás čaká. Práve včera som videl všetkých deväť plagátov svojej prvej sezóny a už začínam vidieť zmenu.

■ **V Bratislave ste režírovali Sadka od Nikolaja Rimského-Korsakova. Čo pre vás tento rozprávkový príbeh znamená?**

Sadko sa stal na mojej personálnej ceste veľmi osobným a dôležitým. Mám 40 rokov a som práve v tom rozhodujúcom období, v ktorom sa veľa vecí v mojom živote mení.

■ **Kým je pre vás Sadko?**

Sadko je umelec, ktorého rodné mesto zapudilo. Ľudia sa mu vysmievajú, odmietajú jeho víziu. Dostane sa až na prah samovraždy, cíti sa zneužitý, ľudia ho lynčujú. Na konci scény ujde k jazeru.

■ **A tu sa začína rozprávka. Alebo skôr metafyzický príbeh?**

Z vody sa vynoria labute, aby ho utešili. Tu prichádza moja viera v metafyzicko. Sadko má vnútorný zážitok so ženským božstvom – kresťania by povedali s Pannou Máriou, hinduisti s bohyňou Matkou Šakti. Potom sa vracia do mesta a s nadšením sa delí o svoj sen. Verí, že musí spievať ďalej, verí v silu svojho hlasu, vyzve celé mesto, ktoré mu neverí. Ide na cestu okolo sveta a o dvanásť rokov sa vracia späť ako bohatý kapitalista. Nenásytý, tučný a chamtivý ako úspešná pop star. Predáva svoj sen, samého seba, za peniaze.

■ **Pôvodne sa končí opera pre Sadka šťastne, je bohatým občanom, ktorý pomohol svoje zabudnuté mesto otvoriť svetu. Ako je to vo vašej inscenácii?**

Honba za bohatstvom a úspechom je úplne bezhlavá. Vidíme to v mojej rodnej Amerike, ale aj v Anglicku. Amerika dnes podľa mňa zomiera, je vulgárna a groteskná, americký sen sa zredukoval na peniaze a moc. Koľko dnešných umelcov pracuje len pre peniaze, slávu, pre „zlaté teľa“. Sám som si tým prešiel, keď som spolupracoval na multimiliónovom muzikáli King Kong v New Yorku. Vysávalo mi to dušu, bol som slepý. Nahaňal som sa za peniazmi, za vidinou domu na vidieku. Bola to veľká skúsenosť.

■ **A toto reflektujete v postavě Sadka? Je pre vás teda antihrdinom?**

Sadkovi sa stáva presne to, čo som opísal. Je bohatý a slávny. A je zničený. Dostane všetko, po čom túžil – zvíťazil, korunujú ho, je slávny. Ale už to nechce, vnútri je mŕtvý. Pácha samovraždu, samovraždu vo svojej duši. Pretože sa vzdal svojho sna. X

Podnetný Sadko na zamyslenie

Opery Nikolaja Rimského-Korsakova nie sú častým hosťom repertoárov svetových operných scén. O Sadkovi to platí azda dvojnásobne, za hranicami Ruska sa totiž uvádza iba výnimočne. Pre jeho naštudovanie musí mať operná scéna vždy dobre premyslený dôvod.

Čitateľná snaha Opery SND zapojiť sa do medzinárodného kontextu prostredníctvom koprodukcii je pozitívna. Veď len v minulej sezóne priniesla dve cenné inscenácie v podobe Vivaldiho *Arsildy* a Halévneho *Židovky*. Stále sa však neviem zbaviť dojmu, že ide viac o import (minimálne vizuálnej zložky) než o skutočnú spoluprácu. Je jasné, že nedostatok slovenských operných režisérov našu prvú opernú scénu trochu znevýhodňuje. Nebadám však ani snahu o výraznejšie zapojenie kvalitných činoherných režisérov (napríklad hneď z vedľajšej sály novej budovy SND) či tvorcov zo sféry alternatívneho, alebo pohybového divadla. Ojedinelé angažovanie Romana Poláka do opery určite nestačí. Aj v novej inscenácii *Sadka* je réžia (a zrejme aj dramaturgický výber titulu) dovezená. Domáci zostáva iba hudobné naštudovanie.

Americký režisér **Daniel Kramer** v zásade zachoval pôvodný rozprávkový námet, ktorý vychádza zo starých ruských epických básní – bylín. Použil ho ako inšpiráciu a ako základ k vlastnej výkladovej nadstavbe. Jeho Sadko je spevák z Novgorodu, ktorý miestnym obyvateľom navrhuje väčšiu prosperitu. Nestretne sa však s pochopením, rešpekt si získava až po vylovení zlata a zalúbení sa do Volchovny, dcéry morského cára. Opúšťa manželku Ľubavu i mesto a vydá sa so svojou družinou do sveta, nasledovať svoj sen. Po dvanástich rokoch sa vracia, aby splatil morskému cárovi dlh. Volchovna sa premení na rieku, ktorá spojí Novgorod s morom a Sadko sa stáva oslavovaným hrdinom. Obyvateľom ríše Morského cára ponechal režisér ich pôvodný rozprávkový charakter a autorka kostýmov **Constance Hoffman** ich obdarila aj vtipným detailom (zobáky štylizovaných bielych a čiernych labutí – obyvateľov vodnej ríše). Ľudské postavy zase umiestnili do bližšie neurčitého času postsocietistickej éry. Pokojne by však mohli žiť aj v súčasnosti na odlahlých miestach, kde zastal čas. Tomu zodpovedá aj výber rekvizít („televízne“ pohovky). Namiesto guslí používa Sadko stojan s mikrofónom, ktorý požičiava tu guslarovi Nežatovi – tam rozprávačke Nežate, koncipovanej ako barová speváčka. Svoju manželku Sadko ignoruje, podobne ako všetci Novgorodčania. Ženy im slúžia iba ako barová obsluha, miesto alkoholu však všetci popijajú mlieko (materské?). Veľké javisko opernej sály novej budovy SND scénografka **Anette Murschetz** vyprázdnila. Pred tmavý horizont umiestnila miernu šikminu, na ktorú dala naviezť čiernu hlinu. Atmosféra tejto mesačnej krajiny je vizuálne i metaforicky pôsobivá, akusticky však kontraproduktívna. Svetelný dizajn **Charlesa Balfoura** je mimoriadne precízny, veľmi pôsobivo vykreslil naj-

mä tmavé podmorské obrazy. Súčasťou scény je obrovská zavesená plocha v tvare vyoseného obdĺžnika, na ktorú sa počas celého predstavenia premieta obrazový komentár aktuálneho deja. Pozostáva z množstva motivických filmových sekvencií: od mechanického prepínania televíznych kanálov so seriálmi, s filmom, so športom, správami, s erotikou, reklamami a animovanými rozprávkami zlej technickej kvality cez motívy ilustrujúce aktuálne dianie na scéne (krv zranených športovcov – zakrvavený Sadko po bitke s Novgorodčanmi),



T. Kružliaková a M. Lehotský
(foto: A. Sládek)

zábery z prírody až po abstraktné počítačové animácie rozprávkovej ríše. Neskôr sa tento dominantný vizuálny prúd začne zasekávať, pokúsi sa o spätný chod, no nakoniec sa pokazí a celkom zastaví. Šikmina javiska sa „riekou“ rozdelí na dve časti a oddelí Sadkovu manželku Ľubavu – Penelopu spolu s Nežatou (tá odhodí mikrofón do rieky) a „mŕtvou“ Volchovnou – Eurydikou od Sadka i ostatných obyvateľov Novgorodu. Režijná pointa sa nekoná, odohrá sa „iba“ rozprávkové oslavné finále, kde Sadko stáby miestny Orfeus i Odyseus zároveň ostáva napriek nadšeniu Novgorodčanov smutným hrdinom. Daniel Kramer je typom režiséra, ktorý divákovi skôr kladie závažné otázky a námety na zamyslenie, než aby mu vychádzal z ústrety. Občas ho síce zabaví decentným gagom (odkaz na *Labutie jazero*), no väčšinu času je nemilosrdným kritikom sveta peňazí, komercie, sociálnej a genderovej nerovnosti či manipulácie so spoločnosťou. Treba povedať, že starý ruský námet tieto interpretácie aj poskytuje. Kramerova práca so spievajúcim hercom je maximálne funkčná, presvedčivé výkony podal celý ansámbl. Hudobné naštudovanie **Rastislava Štúra** má výrazný podiel na dramatickom vyznení no-

vej inscenácie a je jednou z najlepších prác šéfdirigenta Opery SND. Neľahké a u nás prakticky neznámu partitúru pripravil veľmi precízne, technicky vyspelo a so silným dramatickým prnutím. **Orchester Opery SND** pod jeho vedením znel v typickej korsakovskej farebnosti a kompaktnom zvuku. Aj tradične problematické plechy zneli tentoraz korektne. Pomer medzi zvukovou hutnosťou dramaticky vypätých momentov a možnosťami spevákov vybalansoval Štúr opäť úspešne. Jedným z dôvodov zriedkavého uvádzania diela je nepochybne aj mimoriadne exponovaná postava Sadka. Opera SND v **Michalovi Lehotskom** našla takmer dokonalého predstaviteľa, ktorému ruština do úst síce veľmi nejde, vokálne i herecky však predviedol strhujúci, po Eléazarovi v *Židovke*, svoj druhý životný výkon. Postavu Sadkovej manželky

Ľubavy stvárnila čoraz dramatickejšie spievajúca mezzosopranistka **Monika Fabianová** a alternujúca **Terézia Kružliaková**. **Denisa Šlepkovská** (Nežata) mala problémy najmä s hlbokou polohou, čo možno pripísať na vrub nevhodnému obsadeniu. Ako Volchovny excelovali dve sopranistky: **Ľubica Vargicová**, ktorá sa konečne predstavila vo svojej ďalšej nekoloratúrnej úlohe, a precízna a hlasovo suverénna **Adriana Kohútiková**. Obaja predstavitelia Morského cára, **Peter Mikuláš** aj **Jozef Benci**, prepožičali svojim postavám prímernú

závažnosť. Traja hostia (varjažský, indický a benátsky) v podaní alternácií **Jozef Benci** – **Jiří Sulženko**, **Ľudovít Ľudha** – **Tomáš Juhás** a **Aleš Jeniš** – **Daniel Čapkovič** si svoje krátke, no efektne výstupy očividne užívali. **Zbor Opery SND** (zbormajster **Pavel Procházka**) spieval tradične na vysokej úrovni a zaskvel sa aj v menších skupinách. Nový *Sadko* v Opere SND je pre diváka intelektuálnou výzvou. Mal som pocit, že obe premiérové publiky ostali trochu zaskočené – jednak málo známym, no pôsobivým dielom, ale hlavne neľahkou režijnou koncepciou, ktorá nevyvolala ani tak negatívne reakcie, ako skôr zasiahla diváka spomínanými zásadnými otázkami o stave (nielen) súčasnej spoločnosti. A to nie je málo.

Jozef ČERVENKA

Nikolaj Rimskij-Korsakov: *Sadko*
Dirigent: Rastislav Štúr
Réžia: Daniel Kramer
Scéna: Anette Murschetz
Kostýmy: Constance Hoffman
Svetelný dizajn: Charles Balfour
Projekcie: Darrel Maloney
Premiéry v Opere SND 26. a 28. 1.

PRAHA

Recitály vynikajících klavíristů

Klavírní festival Rudolfa Firkušného si získal renomé za relativně krátkou dobu své existence. Koná se pravidelně na podzim a v roce 2017 vstoupil do svého pátého ročníku. Jeho hosté a dramaturgie se utváří intenzivně v úzké provázanosti s týmem vedení Mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro, jehož pořadatelé mají bohaté zkušenosti nejen se získáváním hvězdných osobností pro festivalové koncerty, ale jsou schopni zorganizovat mimořádné prezentace umělců v kontextu výjimečné hudební dramaturgie.

Festival uctívá ve svém názvu Rudolfa Firkušného (1912–1994), jednoho z našich nejvýznamnějších světových klavíristů 20. století. Ještě než se proslavil v emigraci, vystoupil již na prvním ročníku Pražského jara v roce 1946. Později hrál v Praze až po sametové revoluci v roce 1990, tehdy již na prestižním Mezinárodním hudebním festivalu Pražské jaro. Ze zahraničních světoznámých interpretů na festivalu dosud vystoupili např. Emanuel Ax, Giovanni Bellucci, Yefim Bronfman, Garrick Ohlsson, Grigorij Sokolov a Sir András Schiff. Z českých osobností hru na klavír reprezen-

prokázal, že náleží ke světové špičce. Kritici přezdívali umělce básníkem klavíru. I když jeho repertoár zahrnuje díla od baroka až po současnost, pro svůj recitál 21. 11. ve Dvořákově síni zvolil jen romantickou hudbu. Ze sedmi vybraných skladeb Fryderyka Chopina přednesl neefektivněji *Polonaise-fantaisie As dur op. 61*. V interpretaci ukázal, že je mistrem kantilén. Posluchače uchvátil nuancemi poetického výrazu. Jeho úhozová kultura a spektrum dynamické škály jsou velmi bohaté. Držitel ocenění Gramophone Editor's Choice za nahrávku děl Franze Schuberta, bohužel, ze

Po třech letech se na festival vrátil francouzský klavírista **Pierre-Laurent Aimard**, který na druhém festivalovém ročníku v roce 2014 zahrál s velkým úspěchem první díl *Dobře temperovaného klavíru* Johanna Sebastiana Bacha. Čerstvý držitel ocenění Ernst von Siemens Music Prize 2017 za mimořádný přínos v oblasti klasické hudby v dramaturgické návaznosti na svůj předchozí festivalový koncert představil tentokrát v Praze 25. 11. Bachovy *Goldbergovy variace BWV 988*. Velkolepý cyklus o třiceti variacích koncipoval v interpretaci s obdivuhodným nadhledem. Analyticky uchopil styl barokní kompozice a citlivě vystihl charakteristiku dobových tanců. Velmi často používal pedál a zvuk skladby ponechal v monotónním vyznění. Dílu vtiskl duchovní rozměr.

Temperamentní sesterské duo z Gruzie

Klavírní festival Rudolfa Firkušného završilo sesterské duo z Gruzie. **Khatia a Gvantsa Buniatishvili** do české metropole koncertně



Pierre-Laurent Aimard
(foto: © Pražské jaro Z. Chrapek)



Khatia a Gvantsa Buniatishvili
(foto: © Pražské jaro P. Hajská)

tovali především Jitka Čechová, Igor Ardašev, Ivo Kahánek, Martin Kasík a Lukáš Vondráček. K vrcholným vystoupením se zařadil v roce 2014 koncert klavíristy Kahánka, který hrál po boku Berlínské filharmonie a Sira Simona Rattla. Pátý ročník Klavírního festivalu Rudolfa Firkušného probíhal ve dnech 19.–28. 11. Recitály zahraničních sólistů se konaly ve Dvořákově síni Rudolfiny.

Energický Gavrilov a poetický Fray

Mezinárodní přehlídku zahájil legendární ruský klavírista **Andrei Gavrilov**, který se prosadil s velkým úspěchem v emigraci a žije ve Švýcarsku. Jeho koncert 19. 11. byl vyprodán a, bohužel, poznamenán technickými nepříjemnostmi. Umělec musel dvakrát přerušit hru *Symfonických etud op. 13* Roberta Schumanna a utáhnout brzdu u nohy nástroje. Situace Gavrilova pochopitelně rozhodila technicky, přednesově a umělecky. V Schumannově díle *Papillons op. 2* a *Sonátě h moll* Franze Liszta ovšem energicky potvrdil své velké nadání. Mladý Francouz **David Fray** patří k mimořádným klavíristům své generace a v Praze

skladatelovy tvorby žádné dílo nezvolil. *No-vellette op. 21 č. 8* Roberta Schumanna a *Sedm fantazií op. 116* Johannese Brahmsa zahrál mistrovsky.

Expresivní Víšek, analytický a introvertní Aimard

Významný český klavírista **Tomáš Víšek** reprezentoval pořadatelskou zemi festivalu důstojně. Ve své kariéře vystoupil dosud poměrně často na Mezinárodním hudebním festivalu Pražské jaro a sólově hrál i ve vídeňském Musikverein. Když otevřel 23. 11. svůj koncert v Koncertním sále Pražské konzervatoře, připomněl publiku s radostí rané skladby Rudolfa Firkušného. *Humoresky č. 1–3* a *Lístek do památníku* obdařil Víšek vtipem a lyrikou. Z romantických skladeb přednesl *Suitu A dur* Antonína Dvořáka, *Dvě rapsodie op. 79* Johannese Brahmsa a z tvorby Fryderyka Chopina *Andante spianato et Grande polonaise brillante op. 22* Interpretoval je velmi expresivně a se stupňující dramatickostí. Skladbě *Venezia e Napoli* Franze Liszta vtiskl neokázalou virtuozitu.

zavítaly společně poprvé. Mladší Kathia, držitelka prestižního ocenění ECHO Klassik Awards a Borletti-Buitoni Trust Award, na festivalu sólově hrála již před dvěma lety a pražské posluchače tehdy fascinovala svým uměním. Dvořákovu síň si obě sestry podmanily 28. 11. temperamentem. Původní program ovšem před vystoupením změnily, místo soudobého díla *Perpetuum mobile* Gruzince Josefa Bardanashviliho uvedly *Uherskou rapsodii č. 2* Franze Liszta. Skladba se stala jedním z vrcholů gradujícího večera. Jejich společnou devízou je perfektní energická souhra a niterné cítění vedení témat. Úvodní *Suitu pro dva klavíry č. 2 op. 17* Sergeje Rachmaninova zahrály s lehkostí a krásou romantických melodií. Skladba *Scaramouche op. 165b* Daria Milhauda, naopak, v jejich podání měla méně imprese a více hutnosti v souzvuku. I když finální *La valse* Maurice Ravela vyzněl s taneční bravurou, posluchačsky vděčná *Fantazie na „Porgy a Bess“* George Gershwinova aranžovaná pro dva klavíry Percym Graingerem, patřila k jejich interpretačnímu vrcholu. Festivalové koncerty ocenilo mnoho lidí ovacemi ve stoje.

Markéta JÚZOVÁ

OLOMOUC

„Paní režisérce by měli dát přes držku!“

Poslednou premiérou minulého roku sa v Moravskom divadle v Olomouci stala lyrická dráma *Ernani* od Giuseppe Verdiho. Ide o prvé naštudovanie tohto diela v tamojšom opernom súbore.

Opera *Ernani*, ktorá mala premiéru v roku 1844 v Benátkach, patrí síce do Verdiho raného tvorivého obdobia, je už však relatívne zrelým dielom vytvoreným po prvom veľkom úspechu, ktorý autor dosiahol v roku 1842 s *Nabuccom*. *Ernani* vznikol na objednávku Teatro La Fenice a libreto napísal podľa predlohy Victora Huga Francesco Maria Piave, významný Verdiho spolupracovník počas nasledujúcich dvadsiatich piatich rokov. Napriek slávnemu menu autora predlohy treba priznať, že *Ernani* nie je až takým špičkovým námetom. Španielsky kráľ Don Carlo súperí o moc a lásku k jednej žene nielen s *Ernanim*, bývalým šľachticom a teraz vodcom banditov, ale aj so starším dvoranom de Silvom. Divác-

šapitó (autor scény a kostýmov **Matthias Engelmann**), ktorého horizont predstavuje polkruhová svetlá opona. Pred ním sa nachádza fragment zjednodušeného zrkadlového obrazu lôží hľadiska olomouckého divadla s girlandami farebných svetiel. Na celú scénu z výšky hľadí tragikomická obrovská hlava kostlivca – smrti. Jednotlivé scény sú odlišné iba efektívnym svietením a rekvizitami. Elvíra je v de Silvovom sídle väznená v kletke; cintorín je naznačený truhlou a pohrebným vozom. Zásadná zmena scény nastane až v závere. Z povraziska sa spustí obrovská biela guľa, zadná opona padá a hlava kostlivca sa vznesie do výšky. Ideály sveta – divadelné kulisy, ktoré si človek často tvorí namiesto

akrobacie v dvoch výstupoch síce konvenuje so zvolenou poetikou, no inscenácia by bez problémov obstála aj bez nej. Hudobného naštudovania sa ujal šéf olomouckej opery **Miloslav Oswald**. Jeho koncepcia vychádza predovšetkým zo znalosti verdiovskej drámy, v spojení s istou lakonickosťou a racionálnym narábaním s romantickým pátosom prostredníctvom účinne vygradovaných finále. V dirigentových rukách sa *Ernani* stal silným a expresívnym dielom s prirodzene stanovenými hranicami dynamiky a tempa. Kvalitne pripravený orchester hral solídne. Vynikla najmä sláčiková sekcia, občasné problémy sa vyskytli v plechových nástrojoch.

Rafael Alvarez ako *Ernani* bol dokonale smutným klaunom. Dobrý dojem z jeho objemného tenoru a vynikajúcej dikcie však kazilo príliš široké vibrato a hlasové opotrebovanie. Don Ruy Gomez de Silva v podaní **Jiřího Příbyla** bol charizmatickou, takmer popartovou postavou, v ukázkovej verdiovskej vokálnej kreácii. Postavu kráľa Dona Carla spoľahlivo (s občasnými

neistými momentmi) zvládol **Jakub Tolaš**. Elvíra **Olgy Jelínkovéj** sa stala ozdobou večera. Svoj v základe pomerne striedmy, no nádherne sfarbený kultivovaný soprán exponovala podľa potreby a s rozvahou. Svojím tragickým hereckým prejavom dominovala celému ansámbľu. Činohra zboru (zbormajsterka **Lubomíra Hellová**) bola poňatá pomerne konzervatívne a spevácky zaostávala mužská časť za ženskou. Nová inscenácia Verdiho *Ernaniho* je svojou neobvyklou klaunovskou poetikou na prvý pohľad pre nejedného diváka možno šokujúca (viď názor neme-



Ernani (foto: J. Procházka)

ka pozornosť je udržiavaná predovšetkým dejovými a psychologickými zvratmi, no logika deja často zlyhá. Režisérka novej inscenácie *Ernaniho* v Moravskom divadle v Olomouci **Karla Štaubertová** pristúpila k dielu s vedomím jeho slabín. Rozhodla sa resignovať na korektúry deja a celý príbeh umiestnila do prostredia, kde logika nie je nutná a kde mala možnosť aplikovať aj filozofický rozmer. Ten však v rýdzo romantickej predlohe absentuje. Tomuto účelu dokonale poslúžila zvolená cirkusovo-klaunovská poetika, ktorá zo svojej podstaty pracuje s nadhľadom a sebaíroniou a zároveň má dostatok priestoru pre autentické zobrazenie emocionálnej roviny. Takmer nemennú scénu tvorí štylizované cirkusové

tohto, aby žil – sa rúcajú a smrť ukazuje, aké sú smiešne a zničiteľné. Pestrofarebné kostýmy *Ernaniho* (nohavice *Harlekýna*) a jeho spoločnosti sú klaunovské, de Silva nosí hyperbolizovaný frak krotiteľa levov, Don Carlo štylizovaný staromódny oblek a Elvíra je Kolombínou. Okrem Elvíry všetci nosia červené klaunovské nosy. Vizuálne kompaktná a čistá koncepcia je podporená vynikajúcim vedením spievajúcich hercov, ktoré určuje klaunovská poetika. Napriek komike buduje režisérka aj mnohé silné tragické momenty – najmä v súvislosti s Elvírou, ktorá je exemplárnou trpitelkou: každý do nej vráža, vláči ju alebo drží za krk; keď jej Don Carlo rozotrie po tvári čokoládu, diváka doslova zamrazí. Použitie

novaného diváka použitý v titulku článku). Zmätočnému deju opery však rozhodne pomohla dať funkčný rámec a nečakanú hĺbku. Spolu so solídnym hudobným naštudovaním a viacerými kvalitnými speváckymi výkonmi sú presvedčivými dôvodmi na návštevu Moravského divadla v Olomouci.

Jozef ČERVENKA

Giuseppe Verdi: *Ernani*
Dirigent: Miloslav Oswald
Réžia: Karla Štaubertová
Scéna a kostýmy: Matthias Engelmann
Moravské divadlo Olomouc, 1. premiéra 15. 12. 2017, navštívená 2. premiéra 16. 12. 2017

DRÁŽDANY

Opera Mŕtve mesto spôsobila v prvej tretine 20. storočia senzáciu

Autorsky sa pod ňu podpísal brniansky rodák, neskôr Viedenchán, skladateľ **Erich Wolfgang Korngold**. Gustav Mahler ho považoval za génia, odporučil ho ako študenta Zemlinskému a Richardovi Straussovi. Ale už v roku 1910, keď mal Korngold jedenásť rokov, uzrel svetlo sveta jeho balet *Snehuliak*. Dielo bolo okamžite uvedené nielen vo Viedenskej dvornej opere, ale aj v historickej budove dnešného Slovenského národného divadla v Bratislave. O desať rokov neskôr prišiel Korngold s operou *Die tote Stadt* (Mŕtve mesto), ktoré sa v opernom svete stalo okamžite senzáciou.

Po premiérach v Hamburgu a v Kolíne nad Rýnom (v jeden a ten istý deň roku 1920) sa dielo rozletelo po svete. Operné scény ovládlo na niekoľko sezón, po zákaze nacistami však upadlo na dlhý čas do zabudnutia. Len od konca 60. rokov minulého storočia tiahne opäť víťazne hudobným svetom a počet in-

te. Vymreté mesto symbolizuje iracionálne myslenie a bytie hlavnej postavy, ktorá je uväznená vo svojej vlastnej minulosti. Výsledkom je dianie plné absurdných javov: vdovec Paul žije už dlhé roky v smútku za manželkou Marie, dni trávi s jej nadrozmerým obrazom a jej odstrihnutým bohatým vrkočom. Jeho

časť premiéry. Obaja boli vo svojich sólových partoch hlasovo vynikajúci, vo vypätých situáciách dramaticky pôsobili, v úsekoch pojednávajúcich o láske vyspievali svoje árie priam belcantovo. Svoje úlohy kreovali viero- hodne, najmä Paul viedol diváka spoľahlivo po všetkých ním prežívaných hlbokých rezor- toch citov i po jeho nevyliciteľnej melanchó- lii. Stav Paulovej duše, ale i ostatných situácií, vykresľovala obdivuhodne zreteľná a presved- čivá réžia **David Bösch** a jednoduchá scéna (prvé a tretie dejstvo sa odohrálo v bývalej izbe mŕtvej Marie) **Patricka Banwarta**. Kostýmy, svetlo, prekvapivé a mimoriadne pôsobivé videoprojekcie – to všetko bolo priam nesku- točné a dramatické, pritom vždy na hranici akejsi okúzľujúcej krásy či poézie. Aj vrkoč mŕtvej Marie, ktorý sa vo vízii premenil na 128 kilometrov vlasov visiacych krížom-krá- žom po celom javisku, patril k čaru divadla jeho vynikajúcich inscenátorov.



Tote Stadt (foto: D. Baltzer)

scenácií prekročil od jeho vzniku číslo 550. Naposledy sa tejto opere ujal inscenačný tím Semperovej opery v Drážďanoch. Premiéra 16. decembra 2017 potvrdila, že ide o unikát, ktorým sa 23-ročný skladateľ musel stať v opernom svete pojmom. I keď bolo pri- rovnanie Korngolda k zázračnému dieťaťu W. A. Mozartovi v čase vzniku diela už minu- lostou, mladý Korngold, podobne ako Mozart, nepodnikal podstatné kroky na poli hudby bez svojho otca. Julius Korngold, známy vieden- ský hudobný kritik, spolupracoval pod pseu- donymom Paul Schott so synom Erichom i na vzniku libreta opery *Mŕtve mesto*. Voľne spracovali román *Bruges-la-Morte* (Mŕtve Bruggy) belgického spisovateľa Georgesa Rodenbacha. Husiu kožu vyvolávajúca psychodráma je stredobodom trojdejsťovej opery odohráva- júcej sa v tmavom mŕtvom belgickom mes-

prítomnosť pozostáva iba zo spomienok na minulosť. Náhodné stretnutie mladej taneč- nice Marietty, frapantne podobnej jeho mŕtvej Marie, vytvorí ďalšiu nereálnu, pre Paulovu psychiku opätovne komplikujúcu situáciu. Marietta prináša vo svojej osobe zdanie, ako keby sa Marie vracala do života. Paulov stav pritom nechápe a ani seba nevidí iba ako zr- kadlo túžob psychicky labilného vdovca zmie- tajúceho sa v zlých snoch a v prapodivných výjavoch. Až keď sa Paul vo sne dopustí vraž- dy, vracia sa do reality, ktorá je však pre neho nedostupná a navždy poznamenaná fatálnym bremenom. V hlavných postavách drážďanskej inscenácie sa predstavili tenorista **Burkhard Fritz** (Paul) a sopranistka **Manuela Uhl** (Marie/Marietta). Na ich mimoriadne náročnom vokálnom a hereckom stvárnení stála a padala značná

Tou najvzácnejšou zložkou opery *Mŕtve mesto* je však hudba. Sú v nej omrvinky z Wagnera, Straussa, Pucciniho, je v nej všetko to, čo nás u neskororomantikov fascinuje a unáša. Sú v nej zreteľné náznaky budúceho skladateľa slávnej filmovej hudby Ericha Wolfganga Korngolda i jeho nezameniteľný hudobný ru- kopis. Drážďanská **Sächsische Staatskapelle** pod vedením dirigenta **Dmitriho Jurowského** jeho partitúru doslova okrídlila.

Agata SCHINDLER

Erich Wolfgang von Korngold: *Mŕtve mesto*
 Dirigent: Dmitri Jurowski
 Réžia: David Bösch
 Scéna: Patrick Bannwart
 Kostýmy: Falko Herold
 Svetlá: Fabio Antoci
 Premiéra v Saskej štátnej opere 16. 12. 2017

PRAHA

Billy Budd ako nástoľčivá dráma emócií

Prvýkrát sa na javisku pražského Národného divadla objavilo unikátne dielo Benjamina Brittena *Billy Budd*. Dramaturgia sa celkom legitímne oprela o pôvodnú štvordejstvomú verziu čisto mužskej opery, odohrávajúcej sa na palube britskej vojnovnej lode *Indomitable* (Nepremožiteľná). Je to jediné dejisko sugestívnej drámy, patriacej do zlatého fondu opery 20. storočia.

Konflikt princípov dobra (mladučký, z obchodnej lode „Ľudské práva“ naverbovaný, v chvíľach rozrušenia koktajúci dobromyseľný námorník Billy) a zla (drsný, nenávidený majster zbroje Claggart, prebýjajúci túžbu po mladíkovi rozhodnutím zlikvidovať ho) pretína lavírujúca postava kapitána Vereho, riešiaci dilemu medzi tušenou pravdou a vojenskou povinnosťou. Práve Vereho retrospektívne poňatý prológ a rezignujúci epilóg rámcujú nahustený dej,

vom, je to moderná koncepcia v pravom slova zmysle. Špinar vedel presne rozohrať masové výjavy a naopak, zintímniť vnútornú duševnú reflexiu trojice protagonistov. K najsilnejším miestam patrili súd s Billym, jeho monológ zo štvrtého dejstva a smútočná rozlúčka posádky so symbolickým umývaním nôh, plachtou prikrýteho nahého chlapca. Ten nezomiera obesením, ale prebodnutím kapitánovým mečom. Sila Špinarovej koncepcie je v dôslednom vyprofilovaní postáv, v ich vzájomných

ným tvarom. Orchester i Zbor Štátnej opery (zbormajster **Adolf Melichar**) vložili do interpretácie kumšt i srdce.

V opere je množstvo menších postáv, obsadených s maximálnou zodpovednosťou, často v dvojitych rolách, domácimi i zahraničnými sólistami. Počnúc plastickým tenorom **Jana Petryku** (Nováčik), cez **Jiřího Brücklera**, **Adriana Clarka**, **Pavla Švingra**, **Romana As-takhova** a **Daniela Klánskeho**, až po **Mícha-la Bragagnola**, spievajúceho z lôže 2. balkóna „Stažňovú hliadku“. Všetci vložili do postáv maximum speváckeho a hereckého umenia. Ťažiskovou však bola trojica protagonistov. Mladý Američan **Christopher Bolduc** vnesol do titulnej úlohy mix opojnej krásy zamatového lyrického barytónu, optimálneho zjavu tínedžera a činoherných dispozícií. Skúsený basbarytonista **Gidon Saks** bol autoritatívnym, v monológu z druhého dejstva „Vskutku krásna“ sugestívne vypointovaným



Billy Budd (foto: P. Borecký)

z ktorého režisér **Daniel Špinar** vymodeloval strhujúcu, emocionálne vyhrotenú drámu postáv. Scéna Lucie Škandíkovskej síce nelipne na kresbe lode, ale v stroho neutrálnom prostredí (uzavretý vykachličkovaný priestor s nahnutou lampou, viacznačnou posteľou, možnosťou otvárania dverí a prieniku svetla) ponúka pole na rozvinutie situácií. Latentnú homosexualitu v sujete réžia na jednej strane zreálnuje, na druhej najmä pohybovou štylizáciou poetizuje. Virtuózná päťka tanečníkov/akrobatov z **Losers Cirque Company** v choreografii **Radima Vizváryho** identifikuje myšlienkové a erotické pochody Claggarta. V odvážnych konfiguráciách takmer nahých tiel ich zobrazuje nápadito, originálne a zároveň vkusne. Vyše trojhodinové predstavenie nemá hluché miesto, réžia je úzko spätá s hudbou a so slo-

chúlostivých vzťahoch, no predovšetkým v úprimnej emotívnosti. Zveriť hudobné naštudovanie anglickému dirigentovi **Christopherovi Wardovi** bolo šťastným riešením. Brittenovou hudobnou poetikou, ktorú vníma ako „súčasť vlastnej umeleckej DNA“, dokázal nainfikovať Orchester aj Zbor Štátnej opery. Je úplne nepodstatné, ak sa v dychoch zavše objavil náznak nepresnosti, pretože hudobné naštudovanie bolo poňaté komplexne: s vymodelovanými detailmi, s obrovským rozptylom dynamiky a výrazu a s tónom znejúcim v pianissime vrúčne, vo vypätých úsekoch zas burácajúco. V partitúre zakódované, pre postavy a situácie príznačné zvukové asociácie, odkryl Ward s mimoriadnou vnímavosťou, povyšujú postavenie orchestra na zložku rovnocennú so sólistami a vizuál-

a psychologicky hlbavým Johnom Claggartom. **Štefan Margita** vytvoril stále sviežim, kovovo jasným tenorom ostrý profil kapitána Vereho s celým penzom trýznivých duševných rozporov zložitej postavy.

Po *Smrti v Benátkach* a *Gloriane* sa pražskému ND podarilo v priebehu desaťročia tretíkrát zdolať Brittenovu operu v tvare, schopnom konkurovať svetu. Dnes by si skladateľ mohol azda povedať: „Moji Pražania mi rozumejú.“

Pavel UNGER

Benjamin Britten: *Billy Budd*
 Dirigent: Christopher Ward
 Réžia: Daniel Špinar
 Scéna: Lucia Škandíková
 Kostýmy: Marek Cpin
 Premiéra v ND Praha: 18. 1. 2018

VIEDEŇ

Morálku si chudí (opět) nemohou dovolit

Podobně jsem v prosincovém čísle Hudobného života nadepsala svou recenzi k představení opery *Wozzeck* Albana Berga v Theater an der Wien. O dva měsíce později měla ve Vídeňské státní opeře premiéru další sociálně laděná opera tohoto autora – *Lulu*, která zazněla v plném orchestrálním obsazení a ve všech třech aktech.

Obě díla spojuje podobné téma: lidská bída morální i hmotná; život ve společnosti, ve které není místo pro opravdový a čistý cit, kde hlavním cílem je dosažení materiálního blahobytu i za cenu zločinu.

Opera *Lulu* vznikla dle předlohy *Der Erdgeist* a *Büchse der Pandora* Franka Wedekinda. Alban Berg si libreto sestavil sám. Na opeře pracoval několik let, particell, resp. dva akty a fragment třetího dokončil v roce 1934. Práci na opeře

muži pro jejich fyzickou krásu touží vlastnit a uzurpovat si tak jejich život. *Lulu* i *Carmen* chápou, že jejich krása je jejich jediným kapitálem a proto do ní investují a těží z ní. Jediný čistý cit přechovává k *Lulu* hraběnka Geschwitz. Přesto i tu vztah k *Lulu* zničí, její oběť má však rozměry antické tragédie. Inscenaci dominovala vydařená scéna **Wolfganga Gussmanna** – jakási cirkusová aréna fungující současně jako ateliér, byt, ulice nebo

ka Geschwitz má v sobě něco příkladného, hrdinského, je ve své lásce vznešená, **Bo Skovhus** jako Dr. Schön je rozumem zbavený muž ovládaný jen svými emocemi. Všichni tři vládou pevnými, jistými hlasy, dramatickým nadáním, které dodává postavám na uvěřitelnosti a síle, což je u tak divadelního kusu s mluvenými pasážemi naprosto nezbytné. Alban Berg byl ojedinělý operní autor. Ne každý je obdařen takovým smyslem pro drama, pro přirozené hudební podkreslení děje, pro hudební vystižení postav, jejich psychologie, celkové formy a atmosféry. Nabízí se říci geniální autor, vizionář, jež skandální témata společnosti, kterými se dnes živí různé bulvární plátky, zpracoval na nejvyšší možné umělecké úrovni, a dal jim tak rozměr antické tragédie. Za jeho zdánlivým chladem, daným do jisté míry i atonálním výrazivem,



Lulu v aréně (foto: M. Pöhn)

přerušila jeho smrt. Dokončení závěrečného aktu se ujal rakouský skladatel Friedrich Cerha. Světová premiéra díla ve třech dějstvích zazněla v roce 1979 na jevišti Velké opery v Paříži pod taktovkou Pierra Bouleze.

Lulu flirtuje s každým, kdo se objeví. Svým prvním manželem malířem se nechá malovat v rouše Evině – do čtyř dílů rozstříhaný obraz nahé ženy od René Magritta je leitmotivem celého jejího životního příběhu založeného na sexu, mocichivosti a manipulaci s druhými. Možná je v něm skrytá touha najít vlastní tvář, sebe sama v očích a životech druhých. *Lulu* je jakousi *Carmen* 20. století, ženou překračující hranice, provokující sama sebe, kam až lze zajít, čeho je ona a její okolí schopné a proč. Tento přístup se jí, podobně jako *Carmen*, stane osudným. Obě jsou krásné, svobodnomyslné, nezkrotné ženy, které

bar. Nad ní se tyčilo černé schodiště/hlediště, ze kterého tu a tam němě přihlížel mužský, černě oblečený sbor. Nejprve se krátce objeví v roli policistů, v závěru opery zhmotní dav mužů, kterým *Lulu* zničila život a který ji nakonec brutálně ubodá. Z druhé strany se do manéže dívalo publikum. Režie **Willyho Deckera** byla v souladu s přirozeným spádem a dramatickostí děje, daleka povrchní ordinérnosti, jaká by se u takového tématu nabízela. Svou režijní koncepci vystavěl na boji o moc a pozice mezi mužem a ženou.

Ingo Metzmacher je špičkový a precizní dirigent, který dokáže udržet napětí i u tak dlouhého a náročného díla. Ze všech účinkujících bych ráda vyzdvihla vynikající **Agnetu Eichenholzovou** v titulní roli proměnlivé, vyzývavé a provokující *Lulu*, proti které jediný muž neobstojí. **Angela Denoke** jako Hraběn-

se skrývá hluboké pochopení, soucit s postavami, empatie a láska k nim. Proto vše působí naprosto přirozeně.

Zařazení *Lulu* do dramaturgie Vídeňské státní opery je záslužný čin. Inscenace se povedla, je vyrovnaná ve všech svých složkách a vyplatí se přijet se na ni do Vídně podívat. Dvoustránkový program k inscenaci je doslova nabit informacemi o skladateli, inscenátorech, podnětnými studiemi a fotografiemi.

Lenka NOTA

Alban Berg: *Lulu*
 Dirigent: Ingo Metzmacher
 Réžia: Willy Decker
 Scéna: Wolfgang Gussmann
 Kostýmy: Susana Mendoza
 Premiéra vo Viedenskej štátnej opere 3. 12. 2017,
 navštívené predstavenie 6. 12. 2017

MNÍCHOV

Ked' inscenuje hudba

Vzhľadom na hudobno-divadelné vplyvy a dramaturgiu predstavuje Pucciniho *Triptych* jedno z ťažiskových diel nielen skladateľa samotného, ale aj operných dejín vôbec. Tri jeho uzavreté jednoaktovky vo forme melodrámy, mystéria a komédie sú pre realizačný tím vždy obrovskou inscenačnou výzvou. Pucciniho azda najodvážnejšie dielo si totiž vyžaduje najmä chuť a schopnosť experimentovať. V Bavorskej štátnej opere si na *Triptych* najnovšie trúfla Lotte de Beer, žiačka Petra Konwitschného.

Napriek debutu na javisku vlajkovej lode nemeckých operných vôd nie je mladá holandská režisérka mníchovskému publiku neznáma. V rámci Bienále súčasného hudobného divadla inscenovala v roku 2012 svetovú premiéru komornej opery *Vivier* od srbského skladateľa Marka Nikodijevića (HŽ 7-8/2012). Jej inscenácia tohto opusu, ktorého námetom je tragická smrť homosexuálneho hudobného skladateľa Clauda Viviera, sklamała neinvenčnou réžiou, charakterizovanou najmä početnými klišé z prostredia gejskej subkultúry a statickou kresbou psychológie postáv.

Ako žiačka Petra Konwitschného, ktorého režisérsky rukopis tvoria práve minuciózne vystavané psychologické línie osôb a apelatívny habitus inscenačnej narácie, nevynikla de Beer ani v najnovšom mníchovskom *Triptychu*. Konvenčným vedením postáv v historických kostýmoch sa od estetiky avansovaného „režisérskeho divadla“ svojho učiteľa priam dištancovala. Na rozdiel od jej mníchovskej prvotiny ju však tentoraz zachránilo geniálne hudobné naštudovanie **Kirilla Petrenka**, výnimočný, až do najmenších postáv excelentný spevácky ansámbl a scénografia **Bernharda Hammera**, ktorý de Beerovej pitoreskné výjavy zarámoval do pôsobivej, nadrealisticky koncipovanej kulisy. Výtvarník vytvoril na javisku lievikovitý tunel znázorňujúci čas medzi minulosťou (publikum) a nejasnou budúcnosťou na druhom konci scény. V jeho strede sa ako v prítomnosti odohrávala dráma postáv jednoaktoviek. Mágia Hammerovej scény spočívala v šikovnom inscenovaní dramaturgie *coup de théâtre*. V osudových okamihoch príbehov sa časť obrovského tunela pretočila o 360 stupňov. V *Plášti* sa tak k nohám zdesenej Giorgetty obľúkom zniesla mŕtvola zavraždeného milenca Luigiho, v *Sestre Angelike* bol ostrým, no studeným svetlom žiariaci rotujúci kríž s kľáčiacim mŕtvym synčekom symbolom krutej beznádeje matky, ktorej zúfalstvo nedokáže zmierniť ani zbožný život v kláštore. V *Giannim Schicchim* sa zase pod plafón „konšpiračnej izby“ prekvapivo pretočí postel' s mŕtvym strýkom, ktorý zhora „sleduje“ pozostalých, priechiacich sa o jeho dedičstvo. Scénografia tak zostáva jediným spojivom jednotlivých častí *Triptychu*, ktoré de Beerová inscenuje ako uzavreté celky v dobovo príznačných kostýmoch.

Odvaha a novátorstvo Pucciniho operného projektu sa v mníchovskej inscenácii manifestujú skôr v orchestrisku. Vycizelovanou zvukovou dramaturgiou rozkrýva Petrenko vládna skladateľovho hudobnodramatické-

ho myslenia. Populárnemu verizmu *Plášťa* konkuruje atmosféra *Sestry Angeliky*, ktorá je svojou výstavbou extrémnym protikladom *Tosky* (v úvodnej hudbe zaznie pozmenený motív zvonov z prvého dejstva opery). V buffonickom štýle *Gianniho Schicchio* zase bezpochyby rozpoznať komiku troch ministrov z *Turandot*, kostolníka z *Toscy*,



Suor Angelica (foto: W. Hösl)

Gora z *Madama Butterfly* alebo čašníka Nicca z *Dievčata zo západu*. Atmosféra zvlnenej Seiny z úvodu *Plášťa* sa pod taktovkou končiaceho šéfdirigenta Bavorskej štátnej opery stáva pavučinovou apoteózou plynúceho času. Ponurý kolorit úvodného opusu večera charakterizoval vynikajúco disponovaný **Bavorský štátny orchester** modálnymi zmenami zafarbenia, tónovými zlomami a kvartovými a kvintovými mixtúrami, absolútne disciplinovanými v dynamike i v súhre. Aj osciláciu medzi deskriptívnou a dramatickou funkciou hudby v *Sestre Angelike* intonoval transparentne a krištáľovo jasne. Tragický náboj dramatického zvratu druhej časti *Triptychu* v scéne kňaznej a Angeliky, vyjadrený naliehavou chromatikou a diferencovanou inštrumentáciou, spočíval hlavne na Petrenkovej hudobnodramatickej kongenialite a fa-

móznom zvuku orchestra. Petrenkov zmysel pre drámu v hudbe zarezonoval aj v *Giannim Schicchim*. Akcenty Gianniho úvodného leitmotívu sa tiahli hudbou priam činoherne. Aj plačlivá téma lavírujúca medzi *b mol* a *B dur* kontúrovala krivé zámery Schicchioho farizejského príbuzenstva v neobyčajne plastickej hudobnej narácii. Schopnosť takéhoto dramatického myslenia v hudbe je pre operu esenciálna, a predsa taká zriedkavá. Kirilla Petrenka bude od roku 2019 na poste šéfdirigenta viac-menej rýdzo inštrumentálneho hudobného telesa Berlínskych filharmonikov večná škoda. Chýbať bude i spevákom, ktorých aj v tejto inscenácii priam nosil na rukách. Dôrazné nástupy, orchestrisko berúce ohľad na javisko, to všetko sú dôležité talenty operného dirigenta.

Wolfgang Koch v úlohe unaveného, no stále vynikajúco modulujúceho Micheleho, **Yonghoon Lee** ako lesklý i keď miestami príliš hrdinský Luigi, **Claudia Mahnke** ako zamatová La Frugola i Giorgetta **Evy Marie Westbroekovej** s nervózne napätým vibratom – tí všetci ťažili aj z inteligentného hudobného naštudovania. Predovšetkým však albánska sopranistka **Ermonela Jaho**, ktorej hlasovo i činoherne emfatická Angelika čerpala energiu nielen zo svojho naturalistického herectva, ale aj z Petrenkových akcentov. Dramatickú tvárnosť medzi chladnou kňazskou a komediálnou Zitou (*Gianni Schicchi*) prejavila i **Michaella Schuster**. Finále jej scény s Angelikou sa stalo dychvyrážajúcim vrcholom inscenácie pred prestávkou. Odchod z divadla v tragickom pohnutí by však ochudobnil divadelný zážitok, ktorý publiku ponúkol veľkolepý Gianni **Ambrogia Maestriho**. Hlasovým materiálom občas až príliš hutný Talian si na buffo hrdinovi priam zgustol. Žiarivý **Pavol Bršlík** ako Rinuccio vylákal zo svojho lyrického tenoru i kultivovaný objem

a dôraz. Konvenovala mu príjemne sfarbená **Rosa Feola**, ktorá rozohrala Laurettu s milou naivitou. Mníchovský *Triptych* vykresľuje Pucciniho ako génia premostujúceho dejiny opery smerom k Stravinskému, Busonimu, Hindemithovi či Orffovi. Petrenkovo hudobné naštudovanie je plastické, jemné a tvárne ako divadelná hmla, neustále sa vznášajúca na javisku staby modrastý dym Pucciniho cigariet.

Robert BAYER

Giacomo Puccini: *Il trittico*
Dirigent: Kirill Petrenko
Réžia: Lotte de Beer
Scéna: Bernhard Hammer
Kostýmy: Jorine van Beek
Premiéra v Bavorskej štátnej opere 17. 12. 2017,
navštívené predstavenie 22. 12. 2017

VIEDEŇ

Wien Modern – vidět otevřenýma ušima

Jubilejní třicátý ročník největšího festivalu současné hudby měl v loňském roce (31. 10.–1. 12.) rekordní počet vyprodaných představení. Patrně největší podíl na tomto faktu má dramaturgie nového uměleckého šéfa Bernharda Günthera, který nevynechal jediný z koncertů a osobně tak kontroloval nejen uměleckou úroveň, ale i reakce publika. I v minulém roce rozšířil Wien Modern svou působnost o řadu nových prostor a spoluorganizátorů. Vzestup festivalu, který přináší reflexi nového, možného budoucího a neomezuje se na konzervování kultury minulých století prostřednictvím stále sportovně vybavenějších interpretů, je pozitivním ukazatelem.

Prvního prosincového dne se závěrečným koncertem v prostorách rozhlasové budovy ORF uzavřel 30. ročník Wien Modern, který během jednoho měsíce navštívilo nad 20 000 diváků a na kterém polovina koncertů a představení byla dopředu vyprodána. Jak vidno, zájem o současné umění je, a pokud se jiní pořadatelé kulturních akcí ohánějí tím, že na soudobou hudbu nikdo nepřijde, není to tak docela pravda. Festival uspořádal 7 orchestrálních večerů, 73 světových nebo rakouských premiér, celkem 106 představení a koncertů v 26 různých prostorách takřka po celé Vídni, a to i přesto, že rozpočet ze státní kasy na tuto mimořádnou akci neustále klesá. Kam jdou tyto veřejné peníze, když veřejnost dává jasně najevo, že má o podobné akce zájem? Který ze současných politiků se kdy na koncertu současné hudby ukázal? Jak mohou potom kompetentně rozhodovat o podpoře kultury svého národa, když se o ni nezajímají? První díl recenze festivalu (HŽ 12/2017) jsem ukončila koncertem z dílny Olgy Neuwrthové – premiérou skladby *Le Encantadas o le avventure nel mare meravigliose* v provedení **Ensemble intercontemporain** pod vedením **Matthiase Pintschera** ve spolupráci s pařížským IRCAMem. Velmi zajímavá kompozice pracující s uměle vytvořenou akustikou prostoru kostela San Lorenzo v Benátkách míchala zvuky interiéru, resp. hudbu se zvuky přicházejícími, či spíše znějícími z venku: hlasem moře, města a lidí v něm.

Neodmyslitelnou součástí festivalu je předávání ceny jednoho ze sponzorů, pro rakouské skladatele. V letošním roce se laureátem stal Hannes Kerschbaumer. Spíše než jeho hudba mě osobně zaujala skladba *Kaleidoscopic Memories* pro kontrabas a elektroniku Beata Furrera, kterou bravurně přednesl zakládající člen Klangfora Wien **Uli Fussenegger**. Francouzská hudba se vyznačuje osobitým smyslem pro nástrojové barvy a jejich kombinace. Nejinak tomu bylo i ve skladbě *Gérarda Griseyho Quatre chants pour franchir le seuil* pro soprán a komorní soubor, který přednesl **Klangforum Wien** se sopranistkou **Katrien Baretsovou**.

Již z názvu letošního ročníku „Obrazy v hlavě“ bylo zřejmé, že součástí přehlídky budou i filmové projekce. V druhé půli festivalu stojí za zmínku černobílý film *Dziga Vertova Muž s kamerou* z roku 1929. Celovečerní film-dokument ukazující každodenní život rozdílných

společenských vrstev porevolučního Ruska doprovodila hudba jednoho z pionýrů elektroniky Pierra Henryho z roku 1993. Bohužel, ta si co do invence s filmem v ničem nezaadala. Projekce byla součástí víkendu věnovaného akusmatickým projektům v Kopulovém sále vídeňské Technické univerzity, dalším inspirativním sálem pro pořádání koncertů soudobé hudby.



P. Keusching (foto: archiv)

Jedním z vrcholů letošního ročníku byla one man show houslisty **Gidona Kremera**. Sólový večer v Mozartově sále Konzerthausu zahájil *Chaconnou* z *Partity pro sólové housle č. 2 BWV 1004* Johanna Sebastiana Bacha, na kterou navázala *La Lontananza nostalgica utopica futura* pro sólové housle a elektroniku Luigiho Nona. Ze zvuku Kremerových houslí zformoval Nono v jednom ze svých posledních kusů prostorovou elektroniku provázenou zvukem živě hraných houslí. Dalo by se říci Kremer na druhou, rarita, ale především nezapomenutelný umělecký zážitek. Gidon Kremer nemá zapotřebí na jevišti cokoli předstírat. Jednoduše je, on a hudba. Už v počátcích své světové kariéry propagoval hudbu svých krajanů a my v Evropě mu vděčíme za to, že se můžeme těšit ze skladeb Sofie Gubajduliny, Arva Pärta nebo Valentina Silvestrova, kterého Kremer ve Vídni zahrál jako přídatek.

V souladu s dramaturgickým podtitulem se nabízelo dát prostor francouzské hudbě, která svou barevností i po sto letech stále přítomným impresionismem podněcuje fantazii, hladí a těší. Večer nazvaný „13 barev večerního slunce“ představil v prostorách moderního nového skleněného sálu vídeňského Musikvereinu hudbu Tristana Muraila, Oliviera Messiaena, Gérarda Pessona a Alberta Posada-se. Krásný komorní večer s **Ensemble Kontrapunkt** pod taktovkou nestora soudobé hudby **Petra Keuschinga** se inspiroval obrazem *La barque mystique* Odilona Redona. Spektrální hudba nemohla vzniknout jinde než ve Francii, neboť právě Francouzi dokáží geniálně spojit intelekt s citem, s barvou, se šarmem a nadhledem sobě vlastním. Hudba působila jako abstraktní výtvarného světa. Tak jako jsou specifické barvy zapadajícího slunce, jsou specifické i barvy zvukové, které nabízely otázky a asociace, co vlastně je za hudbou. Závěrečný koncert festivalu neproběhl tento-

krát v Konzerthausu, ale v prostorách koncertního sálu ORF.

Studentský orchestr Vídeňské univerzity pod vedením jednoho ze svých pedagogů **Jana-Bernarda**

Mattera přednesl skladby svých kolegů, studentů kompozice, a umožnil tak náhled do dílny budoucí generace (Victor Báez, Constant Goddard, Illia Razumeiko, Marko Markuš, Mathias Johannes Schidhammer, Shin Kim). Spolupráce s univerzitou v rámci přehlídky proběhla letos poprvé, ale jak Bernhard

Günther, tak rektorka univerzity Ulrike Sych

potvrdili svůj zájem o spolupráci, což je pro obě instituce, ale především pro hudebníky a mladé skladatele důležitý a pozitivní impuls do budoucna. Ostatně, tak si to přál i zakladatel festivalu Claudio Abbado.

Dramaturgie přehlídky pečlivě sleduje a dává prostor jak domácím rakouským skladatelům, tak zahraničním, a to ve všech možných mutacích, od klasického koncertního repertoáru, přes multimediální projekty, elektroniku, tanec, film, divadlo. Snaží se v rámci ústředního tématu pokrýt co nejširší spektrum současných trendů napříč uměleckými disciplínami, což je další z velkých a důležitých rysů. Hudba maluje obrazy v hlavě, rozvíjí fantazii, představivost, city, zušlechtuje. Proto by měla být neodmyslitelnou součástí našich životů, našeho bytí; nová hudba, reflektující naši dobu, hovořící našim současným jazykem.

Lenka NOTA

nekrológ

Juraj Lehotský

(18. 1. 1940, Praha – 3. 12. 2017, Bratislava)

K menu Juraja Lehotského môžeme pripojiť kontrastné charakteristiky: všestranný, prispôsobivý a pritom rozpoznateľne individuálny trubkár, ktorý vzácnym spôsobom spájal profesionalitu v rôznorodých podobách hudby a pritom nestratil pôvodné nadšenie pre jazzovú spontaneitu. Lehotského prínos vynikne, ak jeho pôsobenie vnímame v dobových súvislostiach. Pre slovenskú scénu boli dlho nedostatkovou vzácnosťou trubkári schopní hrať v sekciách big bandu a pritom si zachovať výraznú improvizáciu invenciu. Lehotský obe podoby spĺňal na úrovni, ktorá nachádzala ohlas jednak v Česku, kde mal v tomto smere bohaté zázemie a odkiaľ dostával mnohé prestížne pozvania a príležitosti (Gustav Brom, Karel Gott – Ladislav Štáidl a mnohé iné), ako aj v zahraničí (európske turné so sprievodným orchestrom Raya Charlesa a Lizy Minelliovej v roku 1993, člen Vienna Festival Symphonic Orchestra na vystúpeniach v USA – 1987).

Vyrastal v rodine obklopenej umením. Jeho matka, primabalerína a baletná pedagogička Ella Fuchsová-Lehotská, ho viedla od detstva k hudbe a ako päťročný sa začal učiť hrať na klavíri. Klaviristom, spevákom a skladateľom-hitmakerom základného významu je jeho o sedem rokov mladší brat Ján, ktorého syn Juraj Lehotský je filmovým režisérom. Ako pätnásťročného ho očarila hra trubkára Richarda Kubernáta a viackrát spomínal, že k záujmu o trúbku, ktorej ostal verný do konca života, ho inšpirovala Kubernátova nahrávka skladby *Třešňové květy*. V rokoch 1956–1961 študoval na Konzervatóriu v Bratislave a už v tomto období vynikol na tamojšej scéne. U jazzových fanúšikov vyvolávalo nadšenie jeho aktuálne „cool“ zameranie a skvele (aspoň pokiaľ sa spoľahneme na spomienky) vystihol atmosféru tohto typu. Spriaznenú dušu v tomto smere našiel v altsaxofonistovi Imrovi Kurucovi a spoločne sa zamerali na repertoár kvarteta Gerryho Mulligana, ktorý spočiatku hrali na úvod príležitostných spoločenských akcií pred hudbou do tanca. V tom čase Lehotského zvládnutie lyrického štýlu Cheta Bakera vyvolávalo v úzkom okruhu jazzových nadšencov euforické pocity so zdieľania spoločnej lásky k tejto hudbe, ktorá ozvláštnila šedivosť vtedajšieho života. Už koncom 50. rokov získaval Lehotský aj prvé bigbandové skúsenosti (najmä v orchestri Jaroslava Laifera) a participoval tiež na jam sessions v kaviarni Reduta a na mládežníckych predpoludniach v Tatrách.

V 60. rokoch Lehotský, podobne ako ostatní jazzmani jeho generácie, riešil existenčné problémy. Preto po službe vo Vojenskom umeleckom súbore (1961–1963) prijal do konca dekády angažmán v show orchestri Juraja Velčovského, kde hrali viacerí významní jazzmani a s ktorým častejšie účinkoval aj v zahraničných nočných podnikoch. To sa zmenilo po

Jána, ktoré hral spoločne s Radovanom Tariškom na albume *Balíček tónov* (2003). Participoval aj na doteraz poslednom bratovom albume *Sám* (2010).

Výrazný prínos pre slovenský jazz znamenala Lehotského hra v zoskupeniach Nový tradicionál a T+R Band, ktoré v pozmenenom koncepte nadväzovali na formácie Tradicionál Club a Revival Jazz Band. Namiesto vyhranene tradičného zamerania sa predovšetkým pričinením skvelej frontline Lehotský – Húščava – Karnok premenil ich štýl na mainstreamový straightahead výraz a Lehotského invenč-



(foto: P. Kastl)

roku 1970, keď sa stal členom Tanečného orchestra Československého rozhlasu v Bratislave (TOČRB), kde bol niekoľko rokov lídrom trúbkovej sekcie a, samozrejme, často využívaným sólistom. Okrem toho participoval na mnohých ambiciózných jazzových orchestrálnych projektoch s ansámblom VV Systém Vladimíra Valoviča a v závere svojho aktívneho obdobia tiež s Tentetom Matúša Jakabčica. Širšiu popularitu si Lehotský získal interpretáciou kantilénových populárnych melódií na LP pod vlastným menom: na *Striebornej trúbke* (1975, TOČRB dirigoval Václav Matušík) využil na vtedajšiu dobu experimentálnym spôsobom viacnásobné playbacky, po piatich rokoch nasledoval podobne zameraný *Kúsok snka* s VV Systémom Vladimíra Valoviča. Tieto nahrávky sa výrazne uplatnili v rozhlasovom vysielaní i v televízii a ako sólista vystúpil s vlastným blokom v rámci prehliadkovej časti Bratislavskej lýry 1976. Venoval sa tiež skladbám svojho brata

né sóla s výrazným swingovým cítením mali úspech i na tých najprestížnejších jazzových akciách prakticky v celej Európe (pamätne bolo vystúpenie na Medzinárodnom jazzovom festivale 1972 v Prahe). V domácom prostredí obe formácie skvele propagovali jazz a v 70. a 80. rokoch, keď aktivita generácie hudobníkov zo 60. rokov postupne oslabovala, udržiavali jazz v širšom povedomí pravidelnými klubovými vystúpeniami, nahrávkami a koncertmi na Bratislavských jazzových dňoch. Lehotský bol povahou vzácnne nekonfliktný človek a výraz jeho hudby korešpondoval s introvertnou, vyrovnanou povahou. Pod meditatívny „chladný“ povrch však bolo cítiť vnútorné napätie, zaujatie a vášeň. Hudba bola náplňou jeho života a venoval sa jej s plným zaujatím a s perfekcionizmom.

Igor WASSERBERGER

klasika



Katarína Turnerová
Royal Harp
 Cappella Istropolitana
 SKO, SOSR
 K. Trevor, M. Leginus,
 E. Danel
 Diskant 2017

O tom, že Katarína Turnerová je významnou reprezentantkou slovenského koncertného umenia doma i v zahraničí, niet pochýb. Ako jediná slovenská sólistka na harfe uspela na domáciach i zahraničných pódiiach a spolupracovala s množstvom popredných instrumentalistov, spevákov, speváckych zborov, komorných ansámblov i orchestrov. Zároveň je členkou orchestra Slovenskej filharmónie. Skladby harfového repertoáru slovenských i svetových autorov nahrála na viacero hudobných nosičov, ale aj pre vysielanie RTVS, ORF, BBC či japonské NHK. Participovala aj na nahrávkach filmovej hudby pre európske, austrálske, ázijské i americké spoločnosti. Na novom profilovom CD *Royal Harp* prezentuje Katarína Turnerová svoje umenie v harfových koncertoch Georga Friedricha Händla, Georga Christopa Wagenseila, Carla Dittersa von Dittersdorfa a Johanna Georga Albrechtsbergera. Na novinke dokonale potvrdila, že je prvou dámou slovenskej harfy. Takým očarujúcim tónom, výrazným zmyslom pre agogiku, zvukové farby a odtieni i suverénnou technikou sa v súčasnosti neprezentuje zrejme žiadny iný slovenský harfista. V koncertoch predviedla navyše i zmysel pre štýl, od sústredeného pochopenia pre barokový charakter koncertov Händla a Wagenseila až po štýlové posuny u Dittersdorfa a Albrechtsbergera. V snahe o historicky poučenú interpretáciu bola limitovaná viac-menej iba typom zvolených sprevádzajúcich orchestrov. Symfonický orchester Slovenského rozhlasu, Cappella Istropolitana a Slovenský komorný orchester s dirigentmi Kirkom Trevorom, Martinom Leginusom a Ewaldom Danelom, sú súbory hrajúce na súčasných nástrojoch a napriek vynikajúcej hre a zreteľnej snahe

o štýlovosť je stále prítomná istá miera romantizácie. Nič to však nemení na skvelom celkovom vyznení nahrávky. To podporila aj kvalitná technická úroveň – napriek odstupu niekoľkých rokov, počas ktorých sa nahrávalo, celok pôsobí kompaktné a harmonicky.

Jozef ČERVENKA



Giuseppe Verdi
Rigoletto
 D. Hvorostovsky,
 N. Sierra
 F. Demuro, A. Mastroni
 O. Volkova
 Kaunas Symphony
 Orchestra
 Kaunas State Choir
 C. Orbelian
 2CD Delos 2017

Asi málokto má milovníka opery nezarmútila správa o predčasnom úmrtí vynikajúceho ruského barytonistu Dmitrija Hvorostovského. Spevák sa pre ťažkú chorobu rozlúčil s operným javiskom už koncom roka 2016 a ďalej príležitostne vystupoval iba koncertne; naposledy v júni 2017 na opernom gala v rakúskom Grafenegg. Potom však odriekol všetky ďalšie podujatia a stiahol sa do ústrania. Zomrel v Londýne 22. 11. 2017. Jeden z najvýznamnejších súčasných barytonistov pochádzal zo sibírskeho Krasnojarska, kde po štúdiu spevu debutoval ako Monterone z Verdiho *Rigoletta*. Táto opera jeho kariéru aj ukončila – poslednou Hvorostovského nahrávkou je práve štúdiový komplet *Rigoletta* (titulná postava), ktorý vyšiel dva týždne pred spevákovou smrťou. Na novinke ďalej účinkuje taliansky tenorista Francesco Demuro ako Vojvoda a americká sopranistka Nadine Sierra stvárnila Rigolettovu dcéru Gildu. Sólistický ansámbel, Symfonický orchester a zbor mesta Kaunas diriguje Hvorostovského dlhoročný spolupracovník, americký dirigent arménsko-ruského pôvodu Constantine Orbelian. Nová nahrávka Verdiho *Rigoletta* nezachytila Dmitrija Hvorostovského v špičkovej kondícii, nahrávala sa v lete 2016, keď už bojoval s ťažkou chorobou. Napriek tomu je jeho koncepcia i realizácia postavy obdivuhodná. Vystaval ju na maske krutosti a hrubosti, ktorú

si Rigoletto sníma v scénach so svojou dcérou Gildou. Vybudoval dokonalý dramatický oblúk, od hrubozrnného prvého obrazu s dvoranmi, drsnú scénu s nájomným vrahom Sparafucilem, cez láskyplné scény s dcérou – v hlase je strach, v pozadí tušená túžba po pomste – až po nezmerný smútok a zúfalstvo v závere. Hvorostovsky dal úlohe doslova všetko. Ostatní sólisti mu zdatne sekundovali, najmä Nadine Sierra pôsobí citlivo, sladko a naivne, tón má nádherne okrúhly a farebný. Francesco Demuro má pekný hlas s elegantným výrazom, no dynamicky je spevák pomerne monotónny a ťažko od neho čakať menej ako mezzoforte. Najslabším článkom novej nahrávky je však rutinná koncepcia dirigenta Constantina Orbeliana, jeho orchester viac-menej len sprevádza, rozhodne netvorí drámu. Tento fakt, bohužiaľ, ešte viac zvýraznil nešťastný spôsob snímania, keď orchester je príliš utlmený a speváci príliš exponovaní. Je však, samozrejme, možné, že nahrávka sa realizovala narýchlo, vzhľadom na Hvorostovského zdravotný stav. Ak ju vezmeme ako dokument o skvelom spevákovi, je akceptovateľná. Ak však hľadáme nahrávku Verdiho *Rigoletta*, hodnú úrovne predstaviteľa titulnej postavy, neobstojí.

Jozef ČERVENKA



Last Leaf
 Danish String Quartet
 ECM 2017/Divvy

Danish String Quartet (trojica Dánov a nórsky violončelista) patrí k elitným svetovým komorným telesám. Kritika s nadšením prijala nielen nahrávku kompletu sláčikových kvartetov Carla Nielsena, ale aj skladieb Haydna či Brahmsa v podaní tohto súboru. A „moderní Vikingovia“, ako sa hudobníci na svojej webovej stránke s nadhľadom nazývajú, sa nevyhýbajú ani súčasnej hudbe. Pre mníchovský label ECM pred albumom *Last Leaf* nahrali diela svojich krajanov Nørgårda, Abrahamsena a britskej skladateľskej ikony Thomasa Adèsa. *Last Leaf* však voľne nadväzuje na iný titul – CD *Woodworks* (Dacapo 2015) so severskými ľudovými melódiami aranžovanými pre sláčikové

kvarteto. V sprievodnom texte členovia kvarteta prirovnávajú dramaturgiu CD *Last Leaf* k putovaniu. To sa symbolicky začína i končí protestantským chorálom a poslucháča postupne zoznámí s najstarším škandinávskym svetským nápevom *Drømte mig en drøm* (Codex Runicus, 14. storočie), rybárskou piesňou a stredovekou baladou zo Shetlandských a Faerských ostrovov, repertoárom tanečnej hudby škandinávskych huslistov i so zbierkami severskej ľudovej hudby z 18. a 19. storočia. Výber šestnástich melódií dopĺňa niekoľko kratších skladieb členov kvarteta, huslistu Runeho Tonsgaarda Sørensen a violončelistu Fredrika Schøyena Sjölna. Dominujúci zvuk sláčikov na CD príležitostne osviežia citlivo použité harmónium, klavír a zvonkohra. Zvuk kvarteta na nahrávke je fantastický, sórný a priezračný súčasne, hudobníci aj v tomto repertoári potvrdzujú, že v komornej hudbe momentálne skutočne hrajú prvú ligu. Čo pri počúvaní po úvodnom očarení začne trochu rušiť, je miera štylizácie (súvisiaca čiastočne už so samotným médiom) – aranžmány kvarteta sú síce efektne, no občas vo vzťahu k starobylým predlohám pôsobia akademicky, romantizujúco až „filmovo“. Vydavateľstvo ECM v každom prípade po tituloch *Hommage à Ole Bull* Nilsa Økland a Sigbjørna Apelanda, *Over Tones* Benedicte Maursethovej a Åsne Valland Nordliovej či *Rímur* Tria Mediaeval s trubkárom Arvem Henriksenom ponúklo vyznávačom svojej estetiky ďalší príjemný škandinávsky soundtrack.

Andrej ŠUBA



Folk Songs
 R. Giddens, O. Chaney
 N. Merchant, S. Amidon
 Kronos Quartet
 Nonesuch 2017/Divvy

Legendárny Kronos Quartet, ktorý bude aktuálne hosťom letného festivalu Pohoda, vydal minulý rok neobvyklý pesničkársky album. Jeho koncept vznikol ako súčasť osláv 50. výročia vydavateľstva Nonesuch Records ešte v roku 2014. Americkí hudobníci prispeli do dejín hudby 2. polovice 20. storočia nielen nekonvenčným imidžom,

ktorý sa viac blížil štylizácii rockových hviezd než „klasických umelcov“, ale hlavne priekopníckym uvádzaním a nahrávaním repertoáru siahajúceho od amerického minimalizmu po kvartetá Alfreda Schnittkeho či Henryka Góreckého. Prizná sa, že následné koketovanie kvarteta s „world music“, ktoré súbor prezentoval aj na festivale Viva Musica!, ma hudobne (napriek sympatickej a nepochybné i potrebnej snahe o prekonanie „europocentizmu“) zaujalo menej. Nahrávka *Folk Songs* prináša deväť prevažne pomalých piesní patriacich do kultúrneho dedičstva známeho pod súhrnným názvom „Americana“. Jedinou výnimkou z piesní, ktoré naspievali Rhiannon Giddens, Olivia Chaney, Natalie Merchant a Sam Amidon (všetci umelci/pesničkári nahrávajúci pre label Nonesuch), je čisto inštrumentálna skladba s bluesovým nádychom *Last Kind Words*. Vynikajúcu prácu na albume odvedli aranžéri Jacob Garchik a Nico Muhly, ktorí so súborom spolupracujú už dlhší čas. Hoci kvarteto môže v podobnom repertoári pôsobiť ako kliše, Kronos Quartet neruší, ale vo vkusných „minimalistických“ aranžmánoch s náznakmi štýlových idiémov (napr. sóla amerických „fiddlers“) dotvára atmosféru sugestívnych a autenticky pôsobiacich výkonov folkových spevákov. Medzi najkrajšie spomedzi pochmúrnych balád na CD patria *Montagne, que tu es haute* s Oliviou Chaneyovou a nádherná *Lullaby* s Rhiannon Giddensovou, ktorú urobila známou spolupráca s „južanskou kapelou“ Carolina Chocolate Drops. Napriek pomalým tempám čas s nahrávkou trvajúcou približne štyridsať minút uplynie neuveriteľne rýchlo.

Andrej ŠUBA



Tomasz Sikorski
Twilight
 Zs. Nagy, Sz. Esztényi
 Warsaw Philharmonic
 Orchestra
 E. Guziołek-Tubelewicz
 Bólt Records 2018

Album *Twilight* prináša prierez klavírnou tvorbou Tomasza Sikorského (1939–1988), jedného z priekopníkov redukcionistického ponímania hudby.

Hoci tento autor pracuje s často veľmi ohraničeným materiálom, označenie minimalizmu nie je pre jeho hudbu príliehavé. V porovnaní s Reichom či svojím poľským súputníkom Zygmuntom Krauzem je Sikorského hudba takmer romanticky subjektívna. Nepravidelnosťou repetícií, hudobným diskurzom, ako aj jemnosťou zvuku mu je asi najbližšie americký skladateľ Morton Feldman. Sikorski však mnohokrát znie akosi melancholickejšie a v čisto hudobnom ponímaní tiež statickejšie: materiál sa síce mení, ale neraz postupuje akoby v kruhu či „prestupuje na mieste“, ponára a stráca sa vo vlastných ozvenách. Zo skladieb cítiť fascináciu zvukom a jeho fenoménmi, konkrétne preznívaním, dozvukom a ozvenou. V klavírných skladbách možno túto fascináciu pozorovať celkom zreteľne. Sikorski vystupoval ako koncertný klavirista a z jeho diel cítiť hodiny strávené načúvaním vlastnému nástroju. Album *Twilight* predstavuje tri kompozície pre sólový klavír v interpretácii Ewy Guziołek-Tubelewiczovej a *Music of Twilight* pre klavír a orchester, ktorú na Varšavskej jeseni 2006 uviedli klavirista Szabolcs Esztényi a dirigent Zsolt Nagy. *Music in Twilight* (1978) je jedným z najvydarenejších Sikorského diel. Hoci nesie prvky jeho typického rukopisu, ktorý je značne odlišný od vtedajšieho poľského „Zeitgeistu“, je zároveň skvelou ukážkou najlepších „zbraní“ poľskej hudby 20. storočia – myslenia v blokoch a silných dynamických a zvukových kontrastoch. Orchester má jasne definovanú úlohu: väčšinou vytvára zádrž v dlhých hodnotách hraných v nízkych dynamických hladinách s „kolísavou“ intonáciou docielenou štvrttónmi. Sekcia bicích nástrojov sa zas obmedzuje na sekavé údery tamtamov a zvonov. Podobne obmedzené sú aj „gestá“ klavíra: akord hraný *fff* a jeho „ozveny“ v nízkej dynamike, figúra v pravidelnom pulze, krátka figúra s predĺžovanými hodnotami. Hudobný dej je následne zameraný na interakciu týchto elementov. Tiché pasáže dlhých tónov spolu s „lamentujúcimi“ štvrttónmi zafarbenými súzvukmi sú nádherné zínštrumentované a tvoria pôsobivé zvukové pradenie, ktoré spája rozdielne materiály. Skladba ako celok pôsobí veľmi uceleným dojmom. *Sonant* z roku 1967 je prelomovou kompozíciou, v ktorej Sikorski prišiel s novým hudobným jazykom založeným na nepravidelných a nepredvídateľných opakovaniach krátkych fragmentov, väčšinou založených na silnom *sforzando* a následnom opakovaní tónu či akordu v *pianissimo* na spôsob ozveny. Tieto fragmenty či „moduly“ sa navracajú a prechádzajú počas skladby rôznymi transformá-

ciami. Takmer rovnako dôležité ako hudobný materiál sú aj pauzy: dozvuky a preznívanie. Skladba *Hymnos* z roku 1979 je (podobne ako *Sonant*) vystavaná na opakujúcich sa „modeloch“. Jej harmonický svet je však o niečo homogénnejší, samotná kompozícia pôsobí jednoliatejším dojmom a právom ide o jedno z najhranejších Sikorského diel. Posledné dielo na CD, *Euphony* (1982) je súčasne aj jednou z posledných Sikorského skladieb pre klavír. Je zložená z piatich krátkych miniatúr, ktoré sa líšia svojím charakterom. Podobne ako predchádzajúce skladby na albume, aj *Euphony* je založená na krátkych modeloch či fragmentoch, ktoré sa opakujú a transformujú v priebehu formy. Na každú miniatúru používa Sikorski väčšinou jeden krátky „modul“. „Moduly“ spája použitie rovnakých tónov či intervalov. Skladby pre sólový klavír boli nahraté v štúdiách Poľského rozhlasu, v prípade *Music of Twilight* ide o koncertnú nahrávku. Ide len o detail, ale v prípade zaradenia medzi štúdiové zaznamenané skladby by bolo vhodnejšie odstrihnúť potlesk na konci skladby. V skladbe *Sonant* taktiež zaznie rušivo krátky dialóg medzi klaviristkou a zvukárom (nepozornosť?). V každom prípade ide o skvelý titul, ktorý môže napomôcť k zvýšeniu záujmu o tohto výnimočného tvorca. Sikorski je jedným z poľských skladateľov, ktorého hudba nestráca na príťažlivosti a „súčasnosti“.

Adrian DEMOČ



Thisnis
Variationes Calvariae Locus
 Meteorismo 2017

Tvorba skladateľa, improvizátora, saxofonistu a vokalistu Miroslava Tótha má široký rozsah a sahá od nekonvenčných oper až po svobodnou i dirigovanou improvizáciu (podobnejší popis jeho záběru ostatne nájdete v HŽ 3/2016). Trio Thisnis, kde jsou mu skvelými maďarskými kumpány akordeonista (a občasný hráč na dudy) Ádám Móser a bubeník Áron Porteleki (doplňujúci svoju hru kromě nejrozmanitejších ready-mades

i třístrunnou violou) se dalo dohromady v Praze v průběhu natáčení rozhlasové hry Wernera Fritscheho *Shakespeare's Skull*, všichni tři mají ale též společné soucítění z hraní v pohřební pochodové kapele. Jejich živá vystoupení jsou vždy překvapující a přinášejí svěží dadaistický humor a vzruch, což skvěle dokázali například na festivalu Jazz Goes To Town v Hradci Králové v roce 2017, kde dokázali publikum nadchnout i šokovat dle náтуры jednotlivých posluchačů. Otázkou bylo, jak dokážou svou jevištní spontánnost převést do studiové nahrávky. Ukázalo se, že tu naopak přecházejí do jiné dimenze, aniž by ztratili původní potenciál. Jejich digitální dvoudílný opus *Variationes Calvariae Locus* začíná více než šestadecetiminutovým trackem nazvaným stroze *Theme*, který hraje poměrně dlouho na temnou strunu jakéhosi neogotického ambientu, ale pak se vše začíná příznačně a případně rozvrzávat a znovu vracet do ponorných temnot a vše vrcholí rozvášněnou katarzí. Druhá čtyřadvacetiminutová multiskladba příznačně nazvaná *Eighteen Variations* pak nabízí nejroztodivnější skály a Thisnis tu rozehrává své roztodivné skotačivé a vrtočivé špílce a finesy naplno. Jenom by možná nebylo od věci tenhle monolit rozdělit opravdu do osmnácti tracků a okořenit je signifikantními nebo nonsensovými názvy. I když takhle má zase možná soustředěný posluchač možnost popustit uzdu své vlastní fantazii a pojmenovávat si jednotlivé motivy třeba názvy *Chroustavá vířivka*, *Skokdoazpole*, *Kvíkající mašinostroj*, *Vzývavý mručoun s niterním kvílením*, *Padající kovové listy s proskuky*, *Nostalgická trouba s oscilací*, *Zaškomodraný průplav*, *Zajíkání v rytmu paračardáše*, *Twist and vroom* a podobně. Všichni tu zkrátka kouzlí nádherné koláže zvuků, které mají nepravoplný superostrovit, smysl pro filigránské vyjádření, naléhavost, rozjímavost i nervní klopnotnost. Od počátku do konce ovšem nahrávku drží plnost a hutnost, kterou nemusí zahušťovat nějaká elektronika či podpůrné klávesové plochy. Každý poryv, vzdech či úder tu naplňuje číši po okraj. Akordeon povětšinou nese celek, štěbetající saxofony a výkřiky vše povznášejí do výšin a bicí to dokonale stmělují i rozbíjejí. Nenajdeme tu prázdné místo, ale náprah non plus ultra. Do určité míry by se mohlo nabízet srovnání se Zornovými *Naked City*, ale Thisnis jdou vlastní cestou a naplňují svébytnou slovensko-maďarskou poetiku s všehomírným přesahem.

Petr SLABÝ →



Zygmunt Krauze Folk Music 2CD Bôlt Records 2018

Je možné použiť ľudovú hudbu v súčasnej tvorbe tak, aby bol výsledok umelecky hodnotný a prínosný? Odhladiť od filozoficko-estetických problémov, ktoré vstupujú do hry už pri výbere materiálu, je využitie ľudovej hudby stále jedným z možných spôsobov na vytváranie nového, prekvapivého a osobitého, no zároveň „známeho“ či „zrozumiteľného“ jazyka. Poľská hudobná kultúra si od konca 50. rokov 20. storočia v umeleckom svete získavala dôležité miesto, v hudbe najmä zásluhou založenia festivalu Varšavská jeseň, no nové umenie sa presadzovalo nielen v hudbe, ale aj v oblasti divadla (Grotowski) či filmu (Wajda, Zanussi). Tvorba vtedajších poľských tvorcov mala univerzálne ambície a práca s „ľudovou hudbou“ zaväňala socialistickým realizmom a spiatočnosťou. V 70. rokoch však traja prominentní skladatelia (Górecki, Kilar, Krauze) komponovali výnimočné diela vychádzajúce z poľskej ľudovej hudby, pričom všetci traja dospeli k svojráznemu a originálnemu výrazu. Rozdiel ich prístupu k hudobnému materiálu v porovnaní s „národnými skladateľmi“ spočíva v kompozičnej práci: nezjemňujú, neopracúvajú materiál ľudovej hudby na úroveň „vážnej hudby“, naopak, technikami ako repetície, ostinata, pohyb zvuku v priestore zdôrazňujú a umocňujú dôležité zložky, ktorým sa dovtedy nevenovala väčšia pozornosť. Výberom týchto zložiek (napr. rytmu, melodických obrysův, spôsobu hry) dávajú vyniesť hudbe v iných súvislostiach, umožňujú ju sledovať akoby pod drobnohľadom a vynášajú tak na povrch často nepovšimnuté krásno. Toto pozorovanie známej hudby v novom, nečakanom kontexte sa azda najviac vydarilo Zygmuntovi Krauzemu (to, samozrejme, neznamená, že Góreckého a Kilarova hudba neoplyva inými kvalitami). Zároveň Krauzeho skladby disponujú istou konceptuálnou kvalitou, ktorá ho odlišuje od absolútnej hudby Góreckého a Kilara a zároveň viac približuje svetu výtvarného umenia či filmu, nestrácajúc pritom zo svojej čisto hudobnej prítlačivosti.

Hudobná poetika Zygmunta Krauzeho je dôsledkom skladateľovej fascinácie konceptom „unizmu“ poľského maliara Władysława Strzemińskiego. Ide o prevažne monolitickú „jednoliatu“ hudbu bez jasných formových predelov či kontrastov. Poslucháčovi je hneď v úvode predstavený materiál, s ktorým sa budú diať len nepatrné zmeny, takže sa mu môže oddať „bez obáv“ z nečakaných zvrátov. „Unistycznou metódou“ začal Krauze komponovať zhruba od konca 60. rokov, v 70. rokoch však upúšťa od chromatického materiálu a namiesto neho začína touto metódou pracovať s citmi ľudovej hudby. A práve výsledky tejto skladateľovej fázy prináša vynikajúce CD *Folk music*. Rovnomenná skladba *Folk Music* (1972) je založená na simultánnom znení 21 transkripcií rôznych ľudových hudieb zo strednej a z východnej Európy, hraných v pestrých nástrojových skupinách (gajdy, píšťaly, ninera atď.). Harmonické či tempové vzťahy sú tu úplne potlačené, respektíve ponechané náhode: hudba, ktorá sa pomaly posúva uvádzaním nových citátov, vyvoláva dojem bizarného kolotoča. Skladateľovo pozorovanie je chladné, zbavené akejkolvek nostalgie za „starými dobrými časmi“, „povyšovanie“ či „romantizovanie“ ľudovej hudby sa nekoná. Naopak, je predstavovaná čo najpresnejšie: rytmicky, štýlom interpretácie a samotným zvukom. Krauze radšej nechá túto hudbu splyvať v ťažko dešifrovateľnej mase zvuku, než sa pokúšať o „vážnohudobné“ zásahy, napríklad v podobe dopĺňujúcich harmonizácií. Na zachytenie individuality každého nástroja či skupiny je však nutná chuť ponoriť sa do tohto zvukového pralesa. Štvorčastová skladba *Aus aller Welt stammende* je, naopak, založená na jemnom zvukovom pradení drobných melódií zvaných „światówki“ (svadobné mazúrky). Jej zvuk je homogénny, priam hypnotický. Kompozične je založená na technike heterofónie či temporálnom kánone: každý hudobník hrá svoj part, pričom tempo a dynamiku má určenú len orientačne. Na albume je prezentovaná hneď dvakrát: vo verzii hranej klasicky školenými hudobníkmi a v ďalšej „tradičnej“ (ľudovo) školenými hudobníkmi. Na oboch možno porovnávať úskalia ľudovej hudby, jej prepisu a samotnej hráčskej tradície, založenej v ľudovej hudbe na ústnom podaní (improvizácii). Tieto nuansy v ladení, intonácii, frázovaní, rytmických odchýlkach ešte výraznejšie počuť v originálnych nahrávkach „światówek“ pre sólové husle z roku 1970, tvoriacich súčasť kompaktu. Skladby *Idyll* a *Soundscape* sú hudbou na pomedzí kompozície a improvizácie. Okrem ľudového inštrumentára využívajú tiež prednahraté zvuky. Kým

v *Idyll* sa improvizovane znejúce bloky striedajú s nahrávkami ľudového prostredia či prírody (žaby, krdeľ oviec, dvor), v *Soundscape* sa z „pásu“ ozýva podivný ľudový spev posúvajúci hudbu do trochu chmúrnejších vôd. Ďalší skvelý album vydavateľstva Bôlt Records. Odporúčam!

Adrian DEMOČ



Samko Dudík a jeho kapela 2CD Cultura Ethnica o. z. 2017

Zaujímavú novinku pre milovníkov tradičnej slovenskej hudby predstavuje nahrávka *Samko Dudík a jeho kapela – archívne nahrávky legendárneho myjavského primáša z rokov 1929–1957*. Dvojalbum prináša unikátne archívne záznamy interpretačného odkazu tohto legendárneho myjavského primáša z 1. polovice 20. storočia, ktorý na Slovensku zanechal výraznú stopu v tradičnej inštrumentálnej hudbe. Vydanie nosíča možno vnímať aj ako logické a očakávané vyústenie výskumu slovenskej etnomuzikologičky Alžbety Lukáčovej, ktorá sa tejto téme venovala už vo svojej dizertačnej práci. Tá bola následne publikovaná ako monografia *Samko Dudík a jeho kapela – fenomén výraznej osobnosti v tradičnej hudobnej kultúre* (Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava 2010). Kniha získala Cenu prezidenta Slovenskej republiky za mimoriadny vedecký prínos. Tak ako publikácia, aj zvuková edícia dvojalbumu sa vyznačuje vysokou kvalitou odbornej práce autorky, ktorá čitateľa i poslucháča dokáže zrozumiteľným a prístupným spôsobom uviesť do komplexnej problematiky. Na realizácii CD odborne spolupracoval etnomuzikológ Peter Obuch. Podľa Alžbety Lukáčovej je Samko Dudík „*príkladom muzikanta, ktorý sa pohyboval na rozmedzí viacerých hudobných žánrov, spoločenských vrstiev a kultúrnych okruhov*“. Je najznámejším predstaviteľom dudíkovskej hudobnej tradície, ktorú tvoril on s bratmi, jeho synovia, vnuci a dnes už aj pravnuci. Zo známych osobností

ľudovej hudby dnes v odkaze Samka Dudíka pokračuje jeho vnuk, primáš Miroslav Dudík, i Alžbeta Lukáčová, muzikologička, cimbalistka a umelcova právnučka. Hudobný odkaz Samka Dudíka (1880–1967), samouka z malomestského prostredia, má mimoriadne široký záber, ktorému žiadna súdobá kapela v regióne Slovenska či Moravy nemohla konkurovať. Rozmanitý charakter repertoárového zloženia je dôkazom jeho hudobnej rozľadenosti a schopnosti reagovať na požiadavky hudobnej praxe a tanečnej módy 1. polovice 20. storočia. Dudíkova kapela sa pohybovala v priestore myjavských kopaníc, dedín a mestečiek západného Slovenska a Moravy, ale prenikla aj do väčších miest v novom význame a zmenenej funkcii. Z vyše 70-ročného hudobného pôsobenia Samka Dudíka ponúka dvojalbum prierez jeho repertoárom – a to na základe záznamov, ktoré sa realizovali v priebehu takmer troch dekád (1929–1957). V rokoch 1929–1930 jeho kapelu nahrávali v rámci projektov aj viaceré zahraničné firmy, napríklad His Master's Voice alebo francúzska nahrávacia spoločnosť Pathé (v spolupráci s českou Akadémiou vied a umení). Začiatkom 40. rokov 20. storočia Dudíkovi nahrávali pre vydavateľstvo *Esta*. Najpočetnejšie a najvýznamnejšie nahrávky kapely vznikli v rokoch 1955–1957 pre brniansky rozhlas (približne 500 minút). Ich mimoriadny význam spočíva najmä v tom, že výber repertoáru a tiež štýl interpretácie bol výskumními (profesorom etnomuzikológie Dušanom Holým a dramaturgom BROLN-u Jaroslavom Juráškom) ponechaný na samotných muzikantoch, keďže záznamy vznikali predovšetkým na študijné účely. Dvojalbum ponúka prierez takmer všetkými hudobnými žánrami, ktoré Samko Dudík a jeho kapela hrávala: myjavské ľudové piesne a piesne z iných slovenských regiónov, ľudové pochody (marše), verbunky, čardáše, kaviarský repertoár uhorského typu, umelé piesne a tiež šlágre. Obidve CD obsahujú po 21 záznamových stôp (122 min.), ktoré napriek tomu, že kvalitatívne zodpovedajú možnostiam dobovej rozvíjajúcej sa nahrávacej techniky, pri počúvaní neuberajú na umeleckom zážitku. Práve naopak, historická patina je pridanou hodnotou. Verne zachytávajú muzikantskú iskru, zápal pre hudbu a tiež vynikajúcu súhrnu kapely. Slovan Samka Dudíka: „*Hudba, to není len tak – to musí mrás člověka obít po hlavě!*“

Andrea HRIACYELOVÁ PELLE

kniha



Dobývateľé akustických scén. Od radioartu k hudobnému divadlu L. Jiříčka AMU Praha 2015

Po výborných a nanajvýš aktuálnych textoch Martina Flašara a Michala Rataja prichádza na knižný trh od našich najbližších susedov (u nás síce s istým oneskorením, ale lepšie neskoro ako vôbec) ďalšia publikácia, ktorej východiskom aj základom bola dizertačná práca jej autora, *Dobývateľé akustických scén. Od radioartu k hudobnému divadlu* Lukáša Jiříčku. Pozornosť si zasluhuje nielen kniha samotná, ale aj fakt, že jej vydavateľom (takisto, ako v prípade Martina Flašara či Michala Rataja) je „domovská inštitúcia“, teda univerzita, resp. hudobná akadémia. Píšem to preto, lebo pri porovnaní edičných výstupov príbuzného typu u nás s českým prostredím vychádza to slovenské (tak ako v mnohých iných prípadoch) ako oveľa horšie. Vydávanie podobne tematicky zameranej odbornej literatúry u nás donedávna síce saturovalo predovšetkým

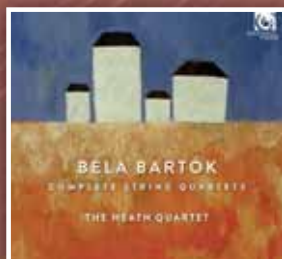
skvelé vydavateľstvo Hudobného centra (skvelé najmä preto, lebo jeho – dnes už bývalý – vedúci, Peter Zagar, si predsa vzal, že bude vydávať okrem kvalitných tradičných, a teda „osvedčených“, domácich a zahraničných titulov aj tie, ktoré reagujú na nedávny vývoj v hudbe, a tak sú – minimálne pre naše stále ešte dosť provinčné prostredie – veľmi odvážne a netradičné), ak by sme sa však pozreli na naše univerzitné vydavateľstvá, ťažko by sme našli v ich produkcii publikácie porovnateľné so zmenenou autorskou trojicou Flašar – Jiříčka – Rataj (ak som sa nespíetol, jedinou výnimkou svojho druhu, na ktorú si v tejto chvíli dokážem spomenúť, predstavuje Julo Fujak a jeho „domovská inštitúcia“). Publikácia *Dobývateľé akustických scén. Od radioartu k hudobnému divadlu* je zameraná predovšetkým na analýzu aktuálnej tvorby štvorice prominentných autorov z nemecko-rakúskeho prostredia – „trendsetterov“ v zmienenej oblasti súčasného umenia, predovšetkým Andreasa Ammera (1960), Heinera Goebbelsa (1952), Olgy Neuwirthovej (1968) a Helmuta Oehringa (1961), ale v časti *Rozhovory* jej autor spovedá aj ďalších, akými sú (okrem iných) bývalý člen legendárnej industriálnej skupiny Einstürzende Neubauten a významný tvorca *radioartu* F. M. Einheit (tiež známy pod pseudonymom Mufti), prominentný rozhlasový producent a dramaturg, blízky spolupracovník Mauricia Kagela a Heinera Goebbelsa v oblasti tvorby *radioartu* (resp. *Hörspiel*), Hans Burkhard Schlichting, alebo dnes už (našťastie ešte stále žijúca a tvoriaca) legenda povojnovkej západonemeckej avantgardy, luteránsky farár Dieter Schnebel (1930), kľúčový iniciátor

a priekopník inštrumentálneho divadla, či nekompromisný skladateľ a napokon pionier elektroakustickej hudby v bývalej východonemeckej kultúrnej zóne Georg Katzer (1935). Najmä rozhovory s ostatnými dvoma skladateľmi dávajú problematiku, ktorej sa venuje Jiříčkova kniha, nielen príťažlivý osobný rozmer, ale aj zaujímavý historický (a v prípade Georga Katzera aj politický) kontext. Zaoberať sa čo i len zbežne obsahom jednotlivých kapitol by v rozsahu, ktorý máme k dispozícii, bolo naozaj nespíetnou úlohou, preto sa obmedzím iba na pár poznámok a postrehov: Jiříčkov text je dôležitým príspevkom k reflexii a hľadaniu prepojení na prvý pohľad zdanlivo odlišných oblastí – zvukovo-hudobnej, zhmotnenej v podobe rozhlasového umenia (predovšetkým tzv. *Hörspielu*) a hudobno-dramatickej v spojení s prvkami novodobej (tzv. *performance* s prevládajúcou zložkou hudby (t. j. postmoderného hudobného divadla, opery, špecifických *in situ* multimedialných inštalácií, alebo (tzv. post-spektakulárnych hudobných inscenácií, či scénických koncertov). Zmienené oblasti súčasného umenia tvoria názvy súborných kapitol Jiříčkovej knihy a ich „výskum“ prebieha prostredníctvom analýzy kľúčových diel hlavnej autorskej štvorice Goebbels-Ammer-Oehring-Neuwirth a ich umeleckých spolupracovníkov. Dôležitým aspektom práce je autorova snaha o zasadenie skúmanej problematiky do širšieho historického kontextu, ktorému je venovaná prvá kapitola s názvom *Stavba na jínem poli*. Tu Jiříčka prezentuje základné vývojové míľniky na poli moderného divadla a v oblasti čoraz vplyvnejšieho rozhlasového média – a ich prepojení

s výdobytami novodobej hudby – prostredníctvom ideovo-umeleckých konceptov zhmotnených v tvorbe „veľkých mien umenia 20. storočia“, akými sú „divadelníci a literáti“ Bertolt Brecht, Emil František Burian či Robert Wilson alebo „hudobníci“ Arnold Schönberg, John Cage, Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, Dieter Schnebel či Georges Aperghis, ale aj mnohí ďalší, ktorých tvorba bola a je často spájaná s radikálnymi umeleckými hnutiami futurizmu, dadaizmu či Fluxu. No a napokon Jiříčka „urobí rez“ aj „naprieč umeleckou súčasnosťou“ a v rámci poslednej súbornej kapitoly uvádza umelecké snaženia hlavnej autorskej štvorice do širšieho svetového (aj keď prevažne – ako inak? – severoamerického) kontextu podobných umeleckých prejavov. Kniha Lukáša Jiříčku je zaujímavé čítanie. Je to síce viac čítanie pre „zasvätených“ ako pre „laických“ milovníkov súčasného umenia (napokon, jej východiskom – ako som uviedol na začiatku – bola autorova dizertačná práca), ale rozhodne by som ju odporučil každému, kto sa chce v pre nás „zrozumiteľnom“ jazyku (t. j. češtine) dozvedieť o aktuálnych prejavoch v oblasti progresívnej (hudobno-dramatickej) tvorby. Len mi pri jej čítaní ostalo akosi smutno z toho, že diela, ktorým sa kniha venuje, sú a asi ešte aj dlho budú v našej krajine v živej podobe nedostupné, pretože ich uvedenie si vyžaduje jednak nákladnú produkciu a výpravu a ich forma a obsah (teda „posolstvo“) sú (zatiaľ) príliš progresívne na to, aby mohli byť pre naše inštitúcie, akými sú veľké divadlá alebo festivaly (ktoré by si ich uvedenie eventuálne dovoliť mohli) atraktívne...

Daniel MATEJ

CD novinky vydavateľstva HARMONIA MUNDI



Béla Bartók: Complete String Quartets (The Heath Quartet)



J. S. Bach: BWV ... or not? (Gli Incogniti / Amandine Beyer)



J. S. Bach: Cantatas for bass (Matthias Goerne)



Mozart: Requiem (Freiburger Barockorchester / René Jacobs)

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

Hudobný život

obsah 49. ročníka

REAGUJETE

Breiner, P.: AD HŽ 10/2016: ARWA – Boris Lenko Works / AD HŽ 11-12/2016 Reagujete – 1-2/3
Hiznyan, G.: AD HŽ 7-8/2017: Editorial – 9/2
Kačic, L.: AD HŽ 12/2016: Epoché / Nová slovenská hudba – Historia Sancti Martini – návrat ku koreňom oratória? – 3/2
Lavrik, S.: AD HŽ 10/2016: ARWA – Boris Lenko Works / AD HŽ 11-12/2016 Reagujete – 1-2/2

NEKROLÓG

Cseres, J.: Mimoriadny človek Milan Adamčiak – 1-2/33
Jeriga, M.: Vera Lipatova (1953–2017) – 12/2
Lupták, J.: Dvakrát pre Mariána Vargu – 9/11
Matej, D.: Za Milanom Adamčikom (Memories of You) – 1-2/34
Motyčka, P.: Za Johnom Abercrombiem (1944–2017) – 9/37
Motyčka, P.: Antonín Matzner (1944–2017) – 11/2
Murin, M.: Milan Adamčiak (1946–2017) – 1-2/32
Slávik, J.: Dvakrát pre Mariána Vargu – 9/11
(red): Zuzana Růžicková (1927–2017) – 10/3
Unger, P.: Grazie Alberto! Maestro Zedda, vďaka! – 4/33
Unger, P.: Azucena polstoročia: Jaroslava Sedlářová – 7-8/47
Ursínyová, T.: Za priateľom Vladom Čížikom – 1-2/9
Ursínyová, T.: Za majstrom ľahkohej múzy – Zdeněk Macháček (1928–2017) – 1-2/43
Zamborský, S.: Eva Fischerová-Martvoňová (1922–2017) – 9/3

SPRAVODAJSTVO, KONCERTY, FESTIVALY

Alexander, J.: Vážna hudba nevážne v Trnave – 7-8/29
Alexander, J.: Večery hudby v Skalici – 7-8/35
Berger, I.: Slovenská filharmónia – Rusko-maďarský večer – 1-2/4
Berger, I.: Bratislavské hudobné slávnosti 2016 – Valčuha a Villaume opäť v Bratislave – 1-2/11
Berger, I.: Bratislavské hudobné slávnosti 2016 – Klavírne recitály – 1-2/12
Berger, I.: Slovenská filharmónia – Ilya Gringolts v Redute – 4/4
Berger, I.: Slovenská filharmónia – 5/2
Berger, I.: Expresívny Paul Lewis – 6/5
Berger, I.: Slovenská filharmónia – Záver sezóny opäť s Mahlerom – 7-8/2
Berger, I.: Bratislavské hudobné slávnosti 2017: Otvárací koncert – 11/8
Berger, I.: Bratislavské hudobné slávnosti 2017: Kissinová polčas – 11/10
Berger, I.: Slovenská filharmónia – Úvod sezóny s Jupiterom a Titanom – 12/2
Biščáková, Z.: Chopinovské soirée Eugena Indjica – 6/4
Blaho, V.: Medzinárodná spevácka súťaž Mikuláša Schneidera-Trnavského – 6/6
Blaho, V.: Vokálny recitál v Mirbachu – 10/2
Brozmanová, O.: Banskobystrická REFLEXIE – 1-2/21
Bubnás, J.: Bratislavské hudobné slávnosti 2016 – Vojnové rekviem – 1-2/15
Bubnás, J.: Jubilanti: Peter Breiner a Jozef Kolkovič – 7-8/4
Burgrová, K.: ARS NOVA v Košiciach alebo otázky sú dôležitejšie ako odpovede – 1-2/28
Burgrová, K.: December v ŠFK – 1-2/29
Burgrová, K.: Oslava Mozartových narodenín v ŠFK – 3/8
Burgrová, K.: Marec v Štátnej filharmónii Košice – 5/5
Burgrová, K.: Košická hudobná jar – 6/12

Conway, D.: 10 years of Levočské babie leto – 7-8/25
Dekánková, J.: Bratislavskí saxofonisti príjemne prekvapili – 4/7
Dobrocká, S.: (Ne)tradičné Jazzové pašie – 6/11
Dohnalová, L.: ŠKO Žilina – 1-2/22
Dohnalová, L.: Spevácky zbor Technik oslavuje – 3/5
Dohnalová, L.: ŠKO Žilina – 3/6
Dohnalová, L.: ŠKO Žilina – 4/15
Dohnalová, L.: ŠKO Žilina – 5/10
Dohnalová, L.: ŠKO Žilina – 6/17
Dohnalová, L.: Znova v Cíferi – 7-8/37
Dohnalová, L.: ŠKO Žilina – záver sezóny – 7-8/38
Dohnalová, L.: Hudba Modre pokračuje – 10/5
Dohnalová, L.: ŠKO Žilina – na úvod sezóny – 10/7
Dohnalová, L.: Voce Magna 2017 – 11/26
Dohnalová, L.: ŠKO Žilina – 12/12
Fulka, V.: Galéria hudby v Nitre – 7-8/36
Glocková, M.: Sóló pre Mateja Arendárika – 6/11
Chalupka, L.: Bratislavské hudobné slávnosti 2016 – Quasars Ensemble na štandardnej úrovni – 1-2/14
Chalupka, L.: Bratislavské hudobné slávnosti 2017: Západoslovenské piesne – 11/13
Chalupka, L.: Bratislavské hudobné slávnosti 2017: Posluchácke lahôdky z dielne SOSRu – 11/13
Kačurová, M.: Túžba tvoriť v Prešove – 7-8/19
Kačurová, M.: Sóló – duo – trio – 7-8/19
Klasová, A.: Saxophobia – 4/6
Kolár, R.: Slovenská filharmónia – Brahms, Prokofiev, Strauss, Wagner, Čizmarovič – 1-2/4
Kolár, R.: Quasars s folklórnymi (?) inšpiráciami – 1-2/5
Kolár, R.: Bratislavské hudobné slávnosti 2016 – Takmer dokonalý drážďanský perfekcionizmus – 1-2/14
Kolár, R.: Pour les pianos alebo „Tour de France“ vo Dvorane – 3/3
Kolár, R.: Mágia dvoch violončiel – 4/2
Kolár, R.: Debussy, Ravel, Bernstein, Labèque... – 4/3
Kolár, R.: Slovenská filharmónia – Plusy a mínusy Missy solemnis – 4/4
Kolár, R.: ZOE alebo komorný orchester trochu inak – 4/8
Kolár, R.: Koncert plný prekvapení – 6/2
Kolár, R.: Quasars vo víre času – 7-8/3
Kolár, R.: Jubilanti: Peter Breiner a Jozef Kolkovič – 7-8/4
Kolár, R.: Ensemble Ricercata: Dvojportrét s Borošom a Kurtágom (und Helmut war auch dabei...) – 11/3
Kolár, R.: Bratislavské hudobné slávnosti 2017: Ravel z Tongyeongu – 11/9
Kolár, R.: Bratislavské hudobné slávnosti 2017: Neuhasiteľní mladí nemeckí filharmonici – 11/9
Kolár, R.: Bratislavské hudobné slávnosti 2017: Turangalila! – 11/15
Kolár, R.: Bratislavské hudobné slávnosti 2017: Kremerata bez Kremera – 11/15
Kolár, R.: Bratislavské hudobné slávnosti 2017: Petrohradčania na francúzsko-ruskej vlne – 11/16
Kolár, R.: Bratislavské hudobné slávnosti 2017: Dvojpolové finále – 11/17
Kolár, R.: Orfeus na prahu dospelosti – 12/3
Kolár, R.: Metos-Étos 2017: Deliace čiary / Problém zvaný orchester / Hudba pre jedného / Slovo dostávajú mladí / Neue Musik? – 12/4
Kolár, R.: NEXT 2017 – 12/23
Kubička, V.: Koncert víťazov Rajeckej hudobnej jari – 11/25
Lengyelová, E.: Hilaris Chamber Orchestra v Redute – 5/2
Lenner, E.: Nedelné matiné v Mirbachovom paláci – 1-2/8
Lenner, E.: Nedelné matiné v Mirbachovom paláci – 4/11
Lenner, E.: Nedelné matiné v Mirbachovom paláci – 5/4
Lenner, E.: Nedelné matiné v Mirbachovom paláci – 7-8/28
Lenner, E.: Pozoruhodná klavírna Dvorana – 10/6
Lenner, E.: Bratislavské hudobné slávnosti 2017: Guarneri Trio, Andrew Brownell – 11/10
Machutová, D.: Missa in Jazz in Nitre – 1-2/21
Medelský, B.: Prešporský Paganini po dvadsiatykrát – 1-2/21
Medňanský, K.: Prešovské dni klasickej gitary – 3/10
Meščanová, A.: Gregoriana – vokálny súbor spod

košických klenieb Dómu sv. Alžbety – 4/16
Miškovičová, E.: Banskobystrická hudobná jar – 6/16
Miškovičová, E.: BASSFEST 2017 – 11/19
Mojžišová, M.: Bratislavské hudobné slávnosti 2016 – Melodráma o bombardovaní Apolky – 1-2/10
Mojžišová, M.: Fascinujúci „céčkar“ Javier Camarena – 5/3
Mojžišová, M.: Bratislavské hudobné slávnosti 2017: Šťavnatý taliansky večer – 11/14
Mojžišová, M.: Lekcia barokovej interpretácie – 12/10
Mojžišová, M.: Mozart (nie celkom) gala – 12/10
Mojžišová, M.: O tvorbe a zabúdaní – 12/13
Patkoló, L.: Komorné koncerty v slovenských mestách alebo slovenská interpretačná špička v regiónoch – 1-2/23
Potaničok, V.: Svet world music na skok od Slovenska – 12/17
Puškášová, M.: Zborová duchovná tvorba v Redute – 4/5
Puškášová, M.: Konvergenzie 2017 – 11/4
(red): Jubilujúci Jozef Kopelman – 4/10
(red): Odchod dvoch veľkých dirigentov – 6/2
(red): Odchod výrazných osobností slovenskej kultúry – 7-8/2
(red): Huslová legenda v Bratislave – 9/3
(red): S Chovančinou na Proms – 9/7
(red): epoche_f international 2017 – 10/2
(red): Hummelova súťaž pod japonskou vlajkou – 10/6
(red): Ceny Hudobného fondu 2017 – 10/6
Remenius, S.: Štvrtstoročie slovenskej hudby v Rajci – 7-8/39
Rothenstein, E.: Bratislavský organový festival – Cross over organ – 7-8/27



Sabo, P.: Bratislavské hudobné slávnosti 2016 – Stará hudba na BHS – 1-2/13
Sabo, P.: Dni starej hudby 2017 – Resonate & Plaudite – 7-8/8
Schwarzbacher, J.: Bratislavské hudobné slávnosti 2016 – Domáce orchestre – 1-2/10
Stýblová, M.: Ars organi Nitra 2017 – 6/14
Šišková, I.: Nedelné matiné v Mirbachovom paláci – 1-2/8
Šišková, I.: Nedelné matiné v Mirbachovom paláci – 3/4
Šišková, I.: Nedelné matiné v Mirbachovom paláci – 5/4
Šišková, I.: Nedelné matiné v Mirbachovom paláci – 6/5
Šišková, I.: Nedelné matiné v Mirbachovom paláci – 7-8/28
Šišková, I.: Koncertný večer Európskej akadémie – 7-8/37
Šišková, I.: Schola Arvenzis – niekoľko postrehov – 9/2
Šišková, I.: Klavírny „ohňostroj“ Martina Chudadu – 11/2
Šišková, I.: Nedelné matiné v Mirbachovom paláci – 11/7
Šuba, A.: Bratislavské hudobné slávnosti 2016 – Valčuha a Villaume opäť v Bratislave – 1-2/11
Šuba, A.: Bratislavské hudobné slávnosti 2016 – Klavírne recitály – 1-2/12 – 1-2/10
Šuba, A.: Svätenie jari – 4/10
Šušková, E.: Slovenskí hudobníci v Etiópii – 5/14
Szekélyová, Z.: Gitarový festival J. K. Mertza – 7-8/10

Tichý, S.: Bratislavské hudobné slávnosti 2016 – Domáce orchestre – 1-2/10
Tichý, S.: Kontroverzný organový recitál v Redute – 1-2/19
Tichý, S.: Fašiangy v rozhlase – 4/5
Tichý, S.: Organ pod pyramídou i v Redute – 4/9
Tichý, S.: Stratené Markove pašie J. S. Bacha – 5/16
Tichý, S.: Koncerty duchovnej hudby v Bratislave – 6/3
Tichý, S.: Medzinárodná spevácka súťaž Mikuláša Schneidera-Trnavského – 6/6
Tichý, S.: Dni starej hudby 2017 – Ensemble Polyharmonique / Telemann 250 – 7-8/9
Tichý, S.: Bratislavský organový festival – 7-8/26
Tichý, S.: Slovenské historické organy 2017 – 10/4
Tichý, S.: Bratislavské hudobné slávnosti 2017: Solamente, warchalovci a Labyrint sveta – 11/11
Tichý, S.: Bratislavské hudobné slávnosti 2017: Octet Singers a ŠKO – 11/12
Tichý, S.: Katedrálly organový festival Bratislava – 11/24
Tichý, S.: Hudobné podujatia k 500. výročiu reformácie – 12/11
Turák, F.: Dva návraty na Epoché – 1-2/6
Turák, F.: Východoslovenské piesne na Albrechtine – 1-2/20
Turák, F.: Saint-Saënsov klavírný koncert ako vrchol večera – 1-2/20
Turák, F.: Výnimočný filharmonický večer – 3/2
Turák, F.: Jubilanti: Peter Breiner a Jozef Kolkovič – 7-8/4
Turčan, T.: Midori inšpirovala mladú generáciu slovenských

Demoč, A.: col legno – 10/13
Demoč, A.: Litovské hudobno-informačné centrum – 11/27
Demoč, A.: Sub Rosa – 12/29
Hrnčár, M.: Glass v Synagóge – 11/29
Irňová, A.: NEXT – Ako sa zo študentského projektu môže stať úspešný festival – 1-2/40
Irňová, A.: Hudba dneška v SNG: Hommage à Milan Adamčíak – 6/23
Juhás, J.: NEXT 2016: Synonymum experimentálnej hudby na Slovensku – 1-2/42
Kolář, R.: Adamčíak, začni! – 4/29
Kolář, R.: Kompozičné laboratórium: slácky a elektronika – 5/29
Kolář, R.: Hudba dneška v SNG: DVA-JA 4 – 10/13
Kolář, R.: Hudba dneška v SNG 24: Cross Country Skiing – 11/28
Matej, D.: Shaped Songs – 6/23
(red): NEXT Festival 2017 priniesie aktuálne inovatívne zvuky a hudbu bez hraníc – 11/28

SERIÁL

Katina, P.: Music Zoom – Hudobné delikatesy – 7-8/40
Katina, P.: Music Zoom – Hudba a šport – 9/20
Katina, P.: Music Zoom – Nezvyčajní hudobní autori – 10/20
Katina, P.: Music Zoom – Padajúce hviezdy – 11/20
Katina, P.: Music Zoom – Hudba v čase Vianoc – 12/26

a klaviristoch – 9/8
Júzová, M.: Robert Jindra: „Na opeře mne najviac fascinuje stále tvár napätí medzi jednotlivými složkami.“ – 4/18
Júzová, M.: Jiří Menzel: „Režisérovi sluší pokora.“ – 12/20
Kolář, R. / Motýčka, P.: Majstrovské kurzy svetových virtuózov – školská aktivita s malým presahom? (Pavel Bogacz, ml.) – 4/12
Kolář, R.: Benjamin Bayl: „Ak by som mal pred sebou profesionálny orchester, na 99 % by som robil to isté.“ – 9/16
Kolář, R.: Tosiya Suzuki: „Dobré skladby pre zobcovú flautu sa šíria veľmi ľahko.“ – 12/8
Krušínská, M.: Igor Littva: „Zachovávanie ľudovej kultúry obcí prostredníctvom folklórnych súborov nestačí.“ – 6/18
Krušínská, M.: O kurzoch Orffovho Schulwerku s jeho organizátormi – 9/6
Nota, L.: David Radok – Súzníť so senzibilitou a inteligenciou svojej doby... – 3/18
Nota, L.: Klaus Lang: „Zústat nadšený z toho, čo dělám, a veriť své práci.“ – 10/14
Pirníková, T.: Alexander Mihalič: „Skladba pre mňa začala byť zámerkou na pretavenie poznania okolitého sveta.“ – 1-2/16
Puškášová, M.: Vrátiť do hudby sofistikovaný druh emócie. S Magdalénou Bajuszovou o klavírnej tvorbe Ilju Zeljenku – 7-8/30
Puškášová, M.: Miloš Jurkovič – S flautou okolo zemegule – 10/8



hudobníkov – 11/18
Turner, M.: Piešťanské reminiscencie – 9/12
Unger, P.: Elektra koncertne v Slovenskej filharmonii – 3/8
Unger, P.: Mladý Mozart so „zázrakom“ pri klavíri – 6/7
Urbančíková, L.: Nová sezóna Štátnej filharmonie Košice – 11/23
Urbančíková, L.: Rok Jozefa Grešáka v Štátnej filharmonii Košice – 12/13
Veselý, O.: Eo ipso v retrospektíve interpreta – 12/9
Záhumsená, M.: GRAND PRIX SVETOZÁRA STRAČINU 2017 – 5/6

STARÁ HUDBA

Šuba, A.: Opera 18. storočia v SND – terra incognita? – 1-2/38

MIMO HLAVNÉHO PRÚDU

Boroš, T.: Adamčíak, do školy! – 6/25
Demoč, A.: entr'acte – 4/28
Demoč, A.: Another Timbre – 5/28
Demoč, A.: Wandelweiser – 6/22
Demoč, A.: Bôlt Records – 7-8/43

HISTÓRIA

Rusó, V.: Sláčikové nástroje v stredoveku – 3/20
Šebesta, R.: Hudba medzi kolkami – 10/17

MINIPROFIL

Dohnalová, L.: Karol Samuelčík – 3/9
Dohnalová, L.: Adam Sedlický – 7-8/7

ROZHOVOR

Buček, R.: Iva Bittová: „Premýšľam o vlastnej škole spevu.“ – 3/12
Čorná, T.: Ilja Zeljenka – Ten kontrast medzi láskou a dobou... – 7-8/33
Dobrocká, S.: Nový Pavilón hudby v Nitre (Alena Čierna) – 3/16
Dohnalová, L.: O množstve podob gityry s Jozefom Zsapkodom – 12/14
Godár, V.: Peter Breiner: „Pri dirigovaní som ako decko, ktoré pustili do hračkárstva.“ – 7-8/16
Godár, V.: S Mariánom Vargom o hudbe, klávesniciach

Rajter, A.: James Judd: „Voči profesii orchestrálneho hudobníka mám mimoriadny rešpekt.“ – 5/20
Šuba, A.: Jerusalem Quartet – Hudba, z ktorej cítim vieru v človeka – 5/12
Šuba, A.: Nové výzvy pre Slovenský mládežnícky orchester (Adrian Rajter) – 6/8

REPORTÁŽ

Kolář, R.: Nové impulzy pre Slovenský mládežnícky orchester – 7-8/20
Krušínská, M.: Zatvorte oči – otvorte uši – uvidíte (reportáž z kurzu Orffovho Schulwerku v Nitre) – 9/4
Lukáčová, A.: La Banda Europa prekročila hranice žánrov – 3/11
Matej, D.: ISCM World New Music Days 2017 Vancouver – 12/32
Vozárová, E.: Ako sme hrali v New Yorku a neprišli o rozum... (Jesenné turné Cluster ensemble bolo úspechom, ale najmä drinou) – 12/30





OSOBNOSŤ

Kopčáková, S.: Ladislav Burlas v súradniciach slovenskej hudobnej kultúry 20. storočia – 4/20
Minárik, M.: Ondrej Demo deväťdesiatročný – 4/24

SKLADBA/SKLADATEL' MESIACA

Demoč, A.: Phill Niblock – Dejiny zádrží – 1-2/35
Demoč, A.: Paweł Szymański (1954) – 5/25
Filip, J.: Carl Nielsen: Saga-drom op. 39 – 6/26

ESEJ

Adamciak, M.: Z histórie podávania súčasnej slovenskej hudby – 1-2/30
Godár, V.: Živel v antiosobnostnej dobe – 7-8/14

V ZRKADLE ČASU

Jurčo, M.: Zdeněk Macháček: Bez orchestra hudobné divadlo neexistuje! – 3/26
(mot): Kamil Vyskočil (1925–2017) – 6/20

HUDOBNÉ DIVADLO

Bayer, R.: Komorná grand opéra – 5/30

Ursinyová, T.: Nadmieru rozohraná buffa – 4/31
Zvara, V.: Na okraj Triptychu (názor) – 3/29

ZÁPISNÍK

Ažaltovič, B.: Purcell, Elgar, Delius, Williams, Britten... Hough – 1-2/44
Babiak, M.: Genezis ako memento tradície ducha – 6/29
Bayer, R.: Svetlo na konci tunela – 5/31
Bayer, R.: Slovenskí umelci v historickom bayreuthskom diskurze – 9/23
Blaho, V.: Rigoletto nebol „povero“ – 1-2/44
Blaho, V.: Živá Bystrouška v Rusovciach – 6/32
Burgrová, K.: Hudba a vzdelávanie v Košiciach – 11/18
Červenka, J.: Otvorené okná k divákovi – 3/31
Červenka, J.: Stará škola s novým publikom – 5/31
Červenka, J.: Tak ako včera..., ale bez režiséra – 6/31
Červenka, J.: Rita v Komornej opere Bratislava – 6/31
Glocková, M.: Dve hodiny s neodolateľným Bršlíkom – 4/33
Glocková, M.: ...z lásky – 5/31
Glocková, M.: Bud' – alebo – 6/26
Glocková, M.: Inscenačný brak ako možná (?) forma operného umenia – 6/30
Glocková, M.: Banskobystrický Orfeus britannicus – 6/32
Glocková, M.: I gioielli dell' opera – 7-8/47
Glocková, M.: Druhá neznamená horšia – 12/18

ZAHRANIČIE

Ažaltovič, B.: Viedeň: Ruský večer v Musikvereine – 6/35
Ažaltovič, B.: Grafenegg: Blízky neznámy festival – 10/27
Ažaltovič, B.: Salzburg: Moderna aj belcanto – 10/30
Bayer, R.: Berlín: Láska a viera Bartolomejskej noci – 1-2/45
Bayer, R.: Mnichov: Šostakovičova Katarína musí bolieť – 1-2/46
Bayer, R.: Elmau: Prvá Zimná cesta Pavla Bršlíka pod Bavorskými Alpami – 1-2/49
Bayer, R.: Hamburg: Kultúrny klenot otvorenej kozmopolitnej identity – 3/32
Bayer, R.: Mnichov: Hodina dejepisu – 4/34
Bayer, R.: Mnichov: Od impresie k expresii – 5/34
Bayer, R.: Mnichov: Tannhäuser a zen – 6/33
Bayer, R.: K re-kreácii opernej inscenačnej praxe (esej) – 6/34
Bayer, R.: Mnichov: Slávnosti umeleckých svetov – 7-8/48
Bayer, R.: Bayreuth: Vyrovnávanie sa s bremenom minulosti – 9/29
Bayer, R.: Düsseldorf: Delirium v troch minútach – 12/36
Blaho, V.: Praha: Maškarný bál plný rébusov – 11/33
Blaho, V.: Praha: Opera 2017: Dvakrát dramaturgické zaujímavosti – 12/34
Bojnanská, Z. / Evrard, L.: Aix-En-Provence: V hlavnej úlohe divadlo – 9/28



Bayer, R.: Pohľad na sezónu 2016/2017 – 9/24
Blaho, J.: Jubilujúce dievča zo Západu – Eva Šmáliková – 4/32
Blaho, V.: Od estétstva k filozofii alebo Láska je smutná vec – 4/30
Blaho, V.: Úspešný Únos zo serailu – 7-8/44
Blaho, V.: Pohľad na sezónu 2016/2017 – 9/24
Blaho, V.: Vydarený Falstaff – 12/19
Červenka, J.: Všetko nakoniec zarastie trávou – 3/28
Červenka, J.: Vily, Valkýry, Sissi a Wagner – 7-8/45
Červenka, J.: Táňa Pauhofová ako Anna Frank – 7-8/46
Červenka, J.: Pohľad na sezónu 2016/2017 – 9/24
Červenka, J.: Ravelovský dvojtitul s otázkami – 11/30
Glocková, M.: Cigáni odchádzajú, Čína prichádza – 3/30
Glocková, M.: Pohľad na sezónu 2016/2017 – 9/24
Kmečová, V.: Pohľad na sezónu 2016/2017 – 9/24
Leška, R.: Pohľad na sezónu 2016/2017 – 9/24
Medelský, B.: Veselá vdova opäť na Novej scéne – 3/30
Mojžišová, M.: Pohľad na sezónu 2016/2017 – 9/24
Mojžišová, M.: Monodráma zbludenej ženy – 11/31
Unger, P.: Pohľad na sezónu 2016/2017 – 9/24
Urbančíková, L.: Noc v Benátkach hudobne zaujme – 4/32
Urbančíková, L.: Pohľad na sezónu 2016/2017 – 9/24

Júzová, M.: José Cura exceloval v Praze – 4/33
Júzová, M.: Barenboimova Má vlast – 10/23
Júzová, M.: Nový šéfdirigent a hudební ředitel České filharmonie – 11/32
Leška, R.: Pra-Krútnava naposledy – 3/31
Marenčinová, D.: Kreatívne hudobné divadlo – 10/23
Medelský, B.: Vox populi, vox Dei? (alebo Ako s operetou na Slovensku?) – 1-2/44
Mišovic, K.: Úspech Sloveniek v Ostrave – 7-8/47
Mojžišová, M.: Najrozkošnejšia Marienka v novodobých dejinách – 3/31
Mojžišová, M.: Spevácke debuty v Židovke – 6/29
Mojžišová, M.: Z opery do opery – 10/23
Mojžišová, M.: Duskový piedestal pre Arsildu – 11/32
Schindler, A.: Giora Feidman Plays Beatles! – 11/32
Unger, P.: Grazie Alberto! Maestro Zedda, vďaka! (nekrológ) – 4/33
Unger, P.: Azucena polstoročia: Jaroslava Sedlářová (nekrológ) – 7-8/47
Unger, P.: Jozef Bednárík, chýbate nám! – 9/23
Unger, P.: Banskobystrická Maria Stuarda sa lúčila – v Bratislave – 12/18
Ursinyová, T.: Storočnica Rudolfa Petraka – 9/23

Burdová, J.: Olomouc: Dramaturgická vyváženost s vysokou umeleckou kvalitou – 11/35
Cseres, J.: Brno: Působivé intermédium o koncepte lásky – 5/32
Cseres, J.: Budapešť: Gesamtkunstwerk v epoche digitálnych reprezentácií – 5/33
Cseres, J.: Brno: Nové cageovské impulzy z Talianska – 11/36
Červenka, J.: Ostrava: Rozkoš pre oči aj uši – 3/36
Červenka, J.: Brno: Cesta a hľadanie – 5/33
Červenka, J.: Luhačovice: Janáček a Luhačovice – 7-8/52
Červenka, J.: St. Margarethen: Rigoletto v kameňolome – 10/28
Červenka, J.: Lille: Pohľad do zrkadla – 12/38
Doniga, D.: Londýn: Deti! Tvorte nové veci! – 4/35
Evrard, L. / Bojnanská, Z.: Aix-En-Provence: V hlavnej úlohe divadlo – 9/28
Grossmann, J.: Kroměříž: FORFEST 2017 – 7-8/56
Hrdinová, R.: Praha: Opera 2017 – Slovenská opera je pro festivalové bienále prínosom – 12/35
Júzová, M.: Viedeň: Falstaffovy nuance – 1-2/47
Júzová, M.: Praha: Pražské jaro v lesku veľkých udalostí – 7-8/50

Jůzová, M.: Český Krumlov: Festival s evropským renomé – 9/33
Jůzová, M.: Praha: Slavnostní provedení opery Don Giovanni – 12/38
Kmečová, V.: Praha: Čerešnička na torte alebo danajský dar Kathariny Wagner? – 7-8/52
Leška, R.: Praha: T(r)osca – 3/35
Leška, R.: Glasgow: Bartókovský večer v Škótsku – 5/35
Mojžišová, M.: Turín: Puccini ako z nahrávky – 4/35
Mojžišová, M.: Bregenz: Veľkolepá šou aj pokus o multi-mediálne divadlo – 9/31
Mojžišová, M.: Pesaro: Operné divadlo trikrát inak – 10/26
Mojžišová, M.: Salzburg: Moderna aj belcanto – 10/30
Mojžišová, M.: Torre del Lago: V pucciniovskej mekke – 10/32
Nota, L.: Praha: Prostor a zvuk pro tři orchestry – 1-2/49
Nota, L.: Viedeň: Poslední otázky na Wien Modern – 1-2/47
Nota, L.: Ostrava: Žit současnost – 10/24
Nota, L.: Viedeň: Kolotoč sveta – 11/34
Nota, L.: Viedeň: Wien Modern cestou probuzení fantazie a kreativity – 12/33
Nota, L.: Viedeň: Morálku si chudí nemohou dovoliť – 12/37
Puškášová, M.: Brno: Kňazná bláznov – 12/39
Schindler, A.: Drážďany: Mahlerova 9. symfónia na pokľaknutie – 1-2/48



Schindler, A.: Drážďany: Dve nové kultúrne centrá v srdci mesta – 7-8/54
Schindler, A.: Drážďany: Koncerty ošľahnuté ohňom – 10/29
Schindler, A.: Drážďany: Priestor, v ktorom je možné takmer všetko – 11/33
Unger, P.: Budapešť: O láske a iných démonoch v opere – 3/34
Unger, P.: Brno: Gioconda rozšírila taliansku ponuku – 3/35
Unger, P.: Bad Wildbad: Nemecký hold Giochinovi Rosinimu – 9/32
Unger, P.: Salzburg: Moderna aj belcanto – 10/30
Ursínyová, T.: Viedeň: Chovančina po prestávke – 10/28

JAZZ

Motyčka, P.: Olavi Louhivuori – jazz, sauna a dobrý pocit – 5/36
Motyčka, P.: Roky a dni Davida Kollara – 6/37
Motyčka, P.: Za Johnom Abercrombiem (1944–2017) – 9/37
(mot): Cena ESPRIT opäť pre Lukáša Oravca – 5/37

Pirníková, T.: Jazz Inspirations v Prešove – 10/34
(red): Ron Carter: kontrabasová legenda po prvýkrát na Slovensku – 10/33
Sudzina, J.: Grzegorz Karnas: „Nemôžeme rozbiť realitu vôkol nás a prispôbiť si ju na vlastný obraz.“ – 10/35
Zahradník, M.: Larry Coryell – otec gitarovej fúzie – 4/36
Zahradník, M.: Večer s jazzovou legendou – 6/36

WORLD MUSIC

Motyčka, P.: Jarmila Vlčková: „V rámci world music máme čo ponúknuť.“ – 9/34
Zajacová Záborská, L.: Balkansambel: „S balkánskou metrikou zvädzame krutý boj.“ – 1-2/50

RECENZIE CD/LP/DVD

Berger, I.: Josef Bulva: The Sound of 582 310 (RCA Red Seal/Sony Music) – 1-2/54
Červenka, J.: Mozart: Pavol Breslik (Orfeo) – 1-2/52
Červenka, J.: Jonas Kaufmann: Dolce Vita (Sony Classical) – 4/39
Červenka, J.: Richard Šveda: Songs – Suchoň, Moyzes, Faix, Schneider-Trnavský (Viva Musica! Records) – 7-8/57
Demoč, A.: Roman Haubenstock-Ramati: Konstellationen / Klangforum Wien (Kairos) – 9/39
Demoč, A.: Vykintas Baltakas: b(ell tree) (Kairos) – 9/39
Dobšínský, P.: Zhongyu: Zhongyu (Moonjune) – 1-2/54
Dobšínský, P.: Dreamland Mechanism: Beled (Moonjune Records) – 4/39
Dohnalová, L.: Music for viola, cello and piano – J. Brahms, M. Bruch / Z. Bouřová, J. Podhoranský, E. Cáhová (Diskant) – 9/38
Dohnalová, L.: Dagmar Zsapková: Vice versa (VŠMU) – 9/38
Gömöri, P.: BassBand – J. Krivogovský, J. Prievozník, M. Podolský, J. Borza (SDBC production) – 12/40
Chalupka, L.: Experimental Studio Bratislava, LP Series 1-3, J. Ďuriš ed. (VŠMU) – 10/38
Fedi, T.: Sisterhood of Klangpedal (Hevhetia) – 3/39
Gabrielová, J.: A Tribute to Ján Levoslav Bella (Phaedra Classics) – 1-2/51
Kačic, L.: Pastorella – Vianočná hudba 18.-19. storočia na Slovensku (Pavian Records) – 1-2/51
Kačic, L.: Vienna 1728 – Cello Concertos from 18th Century Vienna (ALEPH / Pavlík Records) – 4/38
Kajanová, Y.: Kristína Prekopová: Úsvit (Pavian Records) – 7-8/59
Kajanová, Y.: Hana Šebestová: Utajená (Hudobný fond) – 7-8/59
Kajanová, Y.: Jana Bezek, Milan Rúfus: Modlitbičky (Pavian Records) – 9/39
Katina, P.: Frode Heltli: Air (ECM) – 1-2/53
Katina, P.: Kim Kashkashian: Arcanum (ECM) – 1-2/52
Katina, P.: Béla Fleck: Juno Concerto (Rounder Records) – 5/38
Kolář, R.: Ida Lupino (ECM) – 1-2/54
Kolář, R.: Wolfgang Muthspiel: Rising Grace (ECM) – 1-2/53
Kolář, R.: Ensemble Ricerata (Hudobný fond) – 3/38
Kolář, R.: Ľuboš Šrámek, Nikolaj Nikitin: ALTAR (Real Music House) – 6/39
Kolář, R.: Lexikón chladu – E. Šušková, M. Burlas (Real Music House) – 7-8/57
Kolář, R.: Ensemble Opera Diversa – Jan Novák, Vol. 2 (Ensemble Opera Diversa) – 7-8/57
Kolář, R.: Avishai Cohen: Cross My Palm With Silver – 7-8/58
Kolář, R.: Komitas: Seven Songs / L. Grigoryan (ECM New Series) – 11/38
Kolář, R.: December Avenue – Tomasz Stańko New York Quartet (ECM) – 11/39
Machajdík, P.: Ladislav Kupkovič: Chamber music for violin and piano (Diskant) – 1-2/52

Martináková, Z.: Ivan Parík: Solo Sonatas / Quasars Ensemble (Hudobný fond) – 9/38
Martinček, P., ml.: Johannes Schimrack Organista Waralii (Tribus Musicae) – 3/38
Motyčka, P.: Iva Bittová & Čikori: at home (Pavian records) – 3/13
Motyčka, P.: Peter Lipa / Milan Lasica: Podobnosť čisto náhodná (East-West Promotion/Pavian Records) – 3/39
Motyčka, P.: KARNAS: Power Kiss (Hevhetia) – 10/37
Nikitin, N.: Anna Gadt: Renaissance (Hevhetia) – 5/38
Nikitin, N.: Ján Hajnal: Bartók's Room (Hevhetia) – 5/39
Nota, L.: Piano forte – the next generation (Gramola) – 3/39
Szekélyová, Z.: Albéniz, Bach, Asencio – Karol Samuelčík (Diskant) – 5/38
Szekélyová, Z.: Local Object – Z. Boros (ECM New Series) – 11/38
Šuba, A.: Cifras imaginarias – Ariel Abramovich / J. Heringman (Arcana) – 4/38
Šuba, A.: Francesco Cavalli: Requiem / Alessandro Grandi: Motets (Raumklang) – 4/38
Šuba, A.: Heinrich Isaac: Missa Virgo prudentissima (Evidence) – 6/38
Šuba, A.: Chor-Music auff Madrigal-Manier (Querstand) – 6/38
Šuba, A.: Trio Mediaeval: Rimur (ECM) – 6/38
Tichý, S.: Stanislav Šurin: Missa Tirmaviensis et alia opera musicae sacrae (Tribus Musicae) – 12/40
Zahradník, M.: Miloš Železnák: Čas (Hudobný fond) – 11/39

RECENZIE KNÍH

Fulka, V.: Marcus Zagorski: Kapitoly z estetiky seriálnej hudby (Asociácia Corpus) – 10/39
Mojžišová, M.: Agata Schindler: Maličká slzička (Hudobné centrum) – 1-2/55
Mojžišová, Z.: Martin Vanek: Opera nehryzie! (Dixit) – 9/40
Turák, F.: Hudba – Integrácie – Interpretácie 20, J. Vereš (ed.) (Univerzita Konštantína Filozofa Nitra) – 11/40
Ursínyová, T.: Zuzana Godárová, Jaroslav Vyhnanek: Hudobný sprievodca po Bratislave (Hudobné centrum) – 7-8/59

RÔZNE

Bubnás, J.: Dobré správy o slovenskej hudbe (anketa) – 3/14
Burlas, M.: Dobré správy o slovenskej hudbe (anketa) – 3/15
Hvorecký, M.: Hamburg: Bršlík, Rihm a Jahnn (glosa) – 1-2/19
Kolář, R. / Motyčka, P.: ARWA alebo o edičnej politike Hudobného fondu (diskusia) – 1-2/24
Kučavík, R.: Allegretto Žilina 2017 (fotoreportáž) – 5/8
(mot): Hudba stará i nová – 5/15
(mot): Sviatok hudby – 6/40
Puškášová, M.: Dobré správy o slovenskej hudbe (anketa) – 3/15
(red): Allegretto Žilina 2017 – 3/6
(red): Ceny Ministra kultúry za hudbu 2016 – 5/11
Šuba, A.: Dobré správy o slovenskej hudbe (anketa) – 3/14
Zvarová, S.: Dobré správy o slovenskej hudbe (anketa) – 3/15
Zvara, V.: Dobré správy o slovenskej hudbe (anketa) – 3/14



Konkurzy do Slovenskej filharmónie
Generálny riaditeľ Slovenskej filharmónie vypisuje konkurzy do orchestra Slovenská filharmónia

• **na miesto tutti hráča v skupine huslí**
Konkurz sa uskutoční v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie **21. 3. 2018 (streda)**
o 14.30 hod.

Požadované vzdelanie: VŠ príslušného smeru
Prihlášky so stručným životopisom a umeleckým profilom zasielajte e-mailom na adresu
alexandra.snadikova@filharmonia.sk
alebo písomne do **7. 3. 2018**.

• **na miesto tutti hráča v skupine violončel**
Konkurz sa uskutoční v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie **11. 4. 2018 (streda)**
o 14.30 hod.

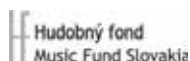
Požadované vzdelanie: VŠ príslušného smeru
Prihlášky so stručným životopisom a umeleckým profilom zasielajte e-mailom na adresu
alexandra.snadikova@filharmonia.sk
alebo písomne do **28. 3. 2018**.

• **na miesto zástupcu koncertného majstra violončel**
Konkurz sa uskutoční v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie **11. 4. 2018 (streda)**
o 14.30 hod.

Požadované vzdelanie: VŠ príslušného smeru
Prihlášky so stručným životopisom a umeleckým profilom zasielajte e-mailom na adresu
alexandra.snadikova@filharmonia.sk
alebo písomne do **28. 3. 2018**.

Podrobné podmienky konkurzov sú uverejnené na www.filharmonia.sk. Prihláseným uchádzačom budú pozvánka na konkurz a notový materiál zaslané e-mailom (na požiadanie poštou). Slovenská filharmónia poskytne uchádzačom klavírny sprievod (ladenie 442). Uchádzači si môžu na svoje náklady zabezpečiť vlastný klavírny sprievod.

Slovenská filharmónia
Medená 3, 816 01 Bratislava



Výzvy na predkladanie žiadostí o tvorivé podpory Hudobného fondu v 1. polroku 2018

Premie za hudobné diela v oblasti vážnej hudby – 24. 4.

Premie v oblasti populárnej hudby, jazzu a ostatných žánrov populárnej hudby – 1. 3., 3. 4., 9. 5.

Premie za interpretačné výkony v oblasti vážnej hudby – 20. 3.

Ceny Hudobného fondu na súťažiach vo všetkých tvorivých oblastiach – žiadosti treba doručiť najneskôr 4 mesiace pred termínom konania súťaže.

Študijné štipendiá v oblasti jazzovej tvorby a interpretácie – 1. 3., 3. 4., 9. 5.

Štipendiá na tvorivé aktivity – 1. 3., 3. 4., 9. 5.

Granty vo všetkých tvorivých oblastiach – 24. 4.

Príspevky na výrobu profilového CD slovenských koncertných umelcov v oblasti vážnej hudby – 20. 3.

Viac informácií na www.hf.sk

HUDBA SVETA v Žiline

Od polovice marca bude na žilinských pódioch po štvrtýkrát prebiehať festival, ktorý poskytuje priestor hudobnej tradícii v novom spracovaní. Jeho prvý koncert v sále Mestského divadla (15. 3.) bude orientovaný na folklór Pyrenejského polostrova, ktorého temperament i nostalgiu predvedú dve formácie: české, prevažne ženské zoskupenie **BraAgas**, ktoré vo svojej hudbe spája nepárne rytmy, spevnú melodiku i etnické nástroje a **Flaco de Nerja Flamenco Ensemble**, fúzujúce tradičné a moderné flamenco. Pre originalitu a majstrovské zvládnutie flamencového štýlu býva Flaco (**Branislav Krajčo**) v samotnom Španielsku považovaný za jedného z najlepších flamenco gitaristov mladej generácie. Pred koncertom (od 15.00 hod.) bude pre milovníkov flamencovej hry, študentov a pedagógov viesť v priestoroch Rosenfeldovho paláca workshop. Nasledujúci deň (16. 3.) vystúpia v priestoroch Stanice Žiariečie **Rusín Ľendeš Orchestra** zo stredného Slovenska, špeci-

lizujúci sa na energickú fúziu rusínskej, balkánskej, židovskej, rómskej hudby a jazzu. Vyvrcholením „cimbalovej párty“ bude smršť živelného maďarského **Cimbalbandu**, ktorého členovia s chorvátskymi, maďarsko-nemeckými a rómskymi koreňmi pozoruhodne syntetizujú rôznorodé hudobné štýly. Završením HUDBY SVETA bude balkánsky večer 17. 4. v žilinskom Dome odborov. Oblúbený domáci **Balkansambel**, známy aj na zahraničných pódioch, predstaví multižánrový projekt „Len tak“ v spolupráci so žilinským folklórnym súborom **Rozsutec** a predvedie nezvyčajnú kombináciu „pružných“ balkánskych rytmov s tanečnými prvkami rómskeho a slovenského folklóru. Vrcholom večera budú hviezdy balkánskej dychovky, rumunský **Fanfare Ciocarlia**, ktorí už viac ako dve desaťročia svojím špecificky dravým podaním rumunského folklóru boria mnohé konvencie. Festival z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia.

www.hudbasvetazilina.sk

FESTIVAL HUDBA SVETA Žilina

15. marca 2018, Mestské divadlo Žilina, 19:00
BraAgas (CZ)
Flaco de Nerja
Flamenco Ensemble (ESP, A, GR, SRB)

16. marca 2018, Stanica Žiariečie, 19:00
Rusín Ľendeš Orchestra (SK)
Cimbalband (HU)

17. apríla 2018, Dom odborov Žilina, 19:00
Balkansambel & FS Rozsutec (SK)
FANFARE CIOCARLIA (RO)

15. marca 2018, Rosenfeldov palác Žilina, 15:00
Flaco de Nerja – flamenco gitara – workshop

Hlavný partner: **u.**
Generálni partneri: **SCHIEDEL**, **IS INDUSTRY SOLUTIONS**
Partneri: **GOOD4**, **POPULACIA**

SAXOPHOBIA

BRATISLAVA
2018

TRI VÝNIMOČNÉ KONCERTY VENOVANÉ SAXOFÓNU

3.marec 2018

GALAKONCERT zahraničných
lektorov majstrovských kurzov

účinkujúci:

Philippe Portejoie (FR)
Andreas van Zoelen (NL)
Lev Pupis (SI)
Bence Szepesi (HU)
Ryszard Zoledziewski (PL)
Markus Holtzer (AT)

klavírny sprievod: **Ladislav Fančovič (SK)**

Zrkadlová sieň o 19:00 hod.
Primaciálneho paláca

(vstup voľný s povinnou rezerváciou na
janka.dekankova@gmail.com)

4.marec 2018

SOS Junior Saxophone Orchestra
Koncert mládežníckeho saxofónového
orchestra zo Slovinska
dirigent: **Vid Pupis (SI)**

Konzervatórium o 14:00 hod.
Koncertná sála

(vstup voľný s povinnou rezerváciou na
janka.dekankova@gmail.com)

 **Saxophobia Bratislava**

Záštitu nad podujatím prevzal primátor hlavného mesta SR Bratislavy Ivo Nesrovnal

6.marec 2018

KONCERT 50-ČLENNÉHO
SAXOFÓNOVÉHO ORCHESTRA

účinkujúci:

účastníci medzinárodného
saxofónového workshopu
Saxophobia Bratislava 2018

dirigent: **Barbara Strack-Hanisch (AT)**

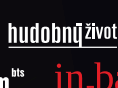
hostia: **Aureum Saxophonquartett (AT)**, **Saxophone**
Syncopators (SK) a **Trio Sphere (AT)**

Slovenský rozhlas o 19:00 hod.
Veľké koncertné štúdio

Vstupné 2 Eur v predaji cez Ticketportal.sk



rakúske kultúrne fórum



in.ba



rtv: RÁDIO DEVIN



18 – 25 február 2018

Beethoven

neskoré kvartetá
BRODSKY QUARTET^{UK}

veľké koncertné štúdio
slovenského rozhlasu

konverencie.sk
facebook.com/konverencie
zmena programu vyhradená

konverencie

generálny partner

u. fond
na podporu
umenia

festival z verejných
zdrojov podporil
fond na podporu umenia

hlavný partner

SLOVENSKÁ
sportelňa

partneri

ZSE

582

NADAČNÝ
FOND
TELEKOM

Radio
Slovensko

OPERA
SLOVENSKO

mediálni partneri

rtv:

RÁDIO DEVIN

RÁDIO_FM

hudobný život

ticketportal

N

.týždeň

POPULAR

CITYLIFE.SK

OPERA
SLOVENSKO

in.ba

vstupenky