

08
9 771335414008

hudobný život

ROČNÍK L

7–8

2018

2,92 €

hudobné  entrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Spravodajstvo: Dni starej hudby / **Reportáž:** Slanický ostrov umenia / **Rozhovor:** Jana Kmitová / **Music Zoom:** Hudba mora / **Portrét:** Lenka Novosedlíková / **Jazz:** Kuba Więcek

Miroslav TÓTH

Túto skladbu by som nikdy
nechcel napísat'...

Eurokontext.sk 2018



SOUVENIRS

NOVÉ CD
DALIBORA KARVAYA
a Daniela Buranovského



www.hc.sk

objednávky:
distribucia@hc.sk



ENSEMBLE RICERCATA

15. 9. 2018, 18:00

Koncertná sieň Dvorana

SONGS MY MOTHER TAUGHT ME

CHARLES IVES:

PIESNE

LARGO

IGOR STRAVINSKIJ:

PIESNE

HISTÓRIA VOJAKA

Helga Varga Bach – soprán

Ronald Šebesta – klarinet

Milan Paľa – husle

Ivan Šiller – klavír a umelecké vedenie

25. 9. 2018, 19:00

Koncertná sieň Dvorana

GASPARD DE LA NUIT

MAURICE RAVEL:

SONATÍNA

SONÁTA PRE HUSLE A VIOLONČELO

MOJA MATKA HUS

GAŠPAR NOCI

MADAGASKARSKÉ PIESNE

Helga Varga Bach – soprán

David Danel – husle

Veronika Vitázková – flauta

Balázs Adorján – violončelo

Daniela Varínska

Tomáš Boroš – klavír

Ivan Šiller – klavír a umelecké vedenie

hlavný organizátor

spoluorganizátor

hlavný partner

s finančnou podporou

mediálni partneri



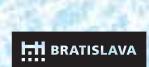
:RÁDIO DEVÍN
Hudobná dielňa Rádia Devín



Projekt Ensemble Ricercata podporil z verejných zdrojov
Fond na podporu umenia



Hudobný fond
Music Fund Slovakia
s finančným príspevkom
Hudobného Fondu



CITYLIFE.SK

CO SA DEJE V BRATISLAVE A OKOLI

IN MUSIC

Editorial

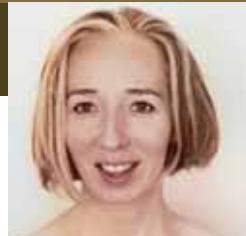
Vážení čitatelia,

autori umeleckých diel sa nezvyknú vyznávať, že výsledok ich tvorivej práce vlastne nemusel, ba nemal vôbec vzniknúť. Navýše, ak sa jedná o dielo, ktoré má širokú divácku, poslucháčsku (a prekvapivo i mediálnu) odozvu. Skladateľ Miroslav Tóth v rozhovore pre Hudobný život priznáva, že sice objednávka (i následná spolupráca) s najprestížnejším svetovým sláčikovým kvartetom interpretujúcim (a inicjujúcim) množstvo súčasnej hudby, sa na jednej strane môže javiť ako splnenie sna každého skladateľa, na strane druhej neskrýva zmiešané pocity a trpkost, ktorá presakuje rozličnými vrstvami našej spoločnosti po nečakaných, pred rokom snáď ani nepredstaviteľných, februárových udalostiach.

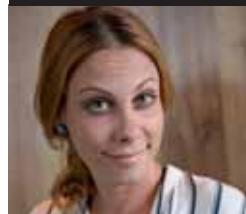
Pozitívnejšie správy prichádzajú z Východu, kde, ako sa zdá, predsa len niečo bude... V Košiciach sa v druhej polovici júla stretli desiatky hudobných promotérov a publicistov zo štyroch kontinentov. Vydavateľstvo Hevhetia, ktoré stretnutie spolu s polskými partnermi iniciovalo, dnes patrí k rešpektovaným európskym vydavatelom, navýše neváha siahnut po veciach objavných a novátoriských. Rozhovory s viacerými účastníkmi, ako aj desiatka koncertných showcases dokázali, že Ján Sudzina svojou odvahou, odhadláním i predvídaným vokusom postupne premieňa Košice na relevantného partnera európskym kultúrnym centrám. Viac o podujatí prinesieme v septembrovom vydaní, nedočkavci sa môžu informovať na britských, českých, izraelských, polských alebo čínskych hudobných portáloch.

Novinkou letného dvojčísla je pilotná časť seriálu, v ktorom sa hudobný pedagóg, fyzioterapeut a muzikológ so špecializáciou na hudobnú fyziológiu a psychológiu, Miroslav Vencel, bude venovať účinkom hudby na zdravie hudobníkov.

Príjemné letné čítanie praje
Peter MOTÝČKA



J. Kmitová



L. Novosedlíková



M. Žabka

Obsah

Spravodajstvo, koncerty, festivaly

- 2 Ceny ministerky kultúry, Ceny komu, no hlavne: od koho? (glosa), Pavel Bienik (1936–2018), Das grosse Lalula alebo Quasars s horúcimi novinkami, Gitarový festival J. K. Mertza, Dni starej hudby – Florilegium hudobných štýlov, Organová klasika v Redute, Pamätná tabuľa Ernestov Generischovi, Festival nadšenia a radosti, Hudba na radnici po tretíkrát, Forum per tasti, Bratislavský organový festival, Trnavská hudobná jar jubiluje, Schola Arvenzis v Bratislave, Divergencie v Skalici po desiatykrát, ŠKO Žilina, Koncert víťazov Rajeckej hudobnej jari

Rozhovor

- 6 Miroslav Tóth: Túto skladbu by som nikdy nechcel napísat!... R. Kolář
14 Fazioli – talianska tradícia Z. Biščáková

Reportáž

- 18 Hudobný festival nad potopenou Slanicou nazývanou aj Malá Viedeň A. Schindler

Rozhovor

- 24 Jana Kmitová: Nebojím sa riskovať a skúšať nápady O. Veselý

Music Zoom

- 30 Hudba mora P. Katina

Mimo hlavného prúdu

- 33 Záhada tyče R. Kolář

Portrét

- 34 Lenka Novosedlíková R. Kolář

Seriál

- 38 Účinky hudby na zdravie hudobníka – Pozitíva a riziká hry na hudobných nástrojoch M. Vencel

Rozhovor

- 40 Marek Žabka: Nebyť matematiky, dnešná hudba by bola iná B. Rónaiová

Hudobné divadlo

- 44 Eurokontext.sk 2018 J. Červenka

- 46 Bartókovo tanecné triptych v Bratislave R. Kolář

- 47 Nečakaná záchrana bratislavskej opernej sezóny: Tosca J. Červenka

Zápisník

- 48 Askéza verzus zmyselnosť / Smích a příjemná hudba jako lék / Večná Edita M. Mojžišová, M. Júzová, R. Bayer

Zahraničie

- 49 Gohrisch: Premiéry i jazzové improvizácie v „Šostakovičovej stodole“ A. Schindler

- 50 Praha: Československá a mezinárodní dramaturgie Pražského jara 2018 M. Júzová

- 51 Praha: Exkluzivní Norma s královnou belcanta M. Júzová

- 52 Praha: Rezidenční loučení Josého Cury M. Júzová

- 53 Kroměříž / Olomouc: FORFEST 2018 E. Letňanová

Jazz

- 54 Kuba Więcek: V hudbe sme si všetci rovní P. Motyčka

- 55 Kuba Więcek Trio: Another Raindrop E. Rothenstein

Recenzie

- 56 Kam/kedy

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

Zapsané 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), Barbara Rónaiová – Recenzie CD / DVD / knihy, Rozhovory, web (barbara.ronaiova@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 • Rozšírenie: Slovenská pošta, a.s., Mediaprint-Kapa a súkromní distributori • Objednávky na predplatné prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty, alebo e-mail: predplatne@slposta.sk • Objednávky do zahraničia vybavuje Slovenská pošta, a.s., Štredisko predplatného tlače, Uzbecká 4, P.O.BOX 164, 820 14 Bratislava 214, e-mail: zahranična.tlač@slposta.sk Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. Používanie novinových zásielok povolené RPPBA Pošta 12, dň 23. 9. 1993, č. 102/03. • Indexové číslo 49215. ISSN 13 35 41 40 • Obálka: M. Tóth a Kronos Quartet (foto: T. Benedikovič) • Názory a postoje vyjadrené v uverejnených textoch nie sú stanoviskom redakcie. Redakcia si vyhľadáva právo redakčne upravovať a krátiť objednané i neobjednané rukopisy. Texty akceptujeme len v elektronickej podobe.

• Vyhladávať v dátach uverejnených v tomto čísle môžete na adrese www.siac.sk

Ceny ministerky kultúry

Ministerka Ľubica Laššáková udelila 14. 6. vo Dvorane Ministerstva kultúry Cenu ministerky kultúry Slovenskej republiky v oblastiach profesionálneho umenia za rok 2017. Medzi desiatkou laureátov boli aj mená osobnosti z oblasti klasickej i populárnej hudby a folklóru. Za celoživotný tvorivý prínos a osobnostný vklad pri stvárvaní postáv vo viacerých žánroch hudobno-dramatického umenia na scénach divadiel na Slovensku, s dôrazom na dlhoročné pôsobenie v spevohre Divadla Nová scéna, získala ocenenie speváčka **Gizela Veclová**. Teatrológ a publicista **Jaroslav Blaho** si prevzal ocenenie za mimoriadny prínos pri propagácii slovenské-

ho operného umenia s prihľadnutím na jeho výnimočný vklad v oblasti odbornej reflexie a publikácej činnosti, ako aj na jeho výrazný podiel pri vzniku a kreovaní opernej časti letného festivalu Zámocké hry zvolenské. Hudobný skladateľ a pedagóg **Ladislav Burlas** bol ocený za celoživotné aktívne pôsobenie v oblasti slovenskej hudobnej kultúry s dôrazom na jeho umelecký vklad v oblasti skladateľskej tvorby, mimoriadny vedecký prínos vo sfére muzikológie a za dlhoročné pedagogické pôsobenie, ktorým spoluformoval nové generácie skladateľov a muzikologov. **Ondrej Demo** získal cenu za mimoriadny prínos v oblasti hudobného folklóru,

zberateľskú činnosť, úpravy ľudových piesní s prihľadnutím na celoživotný podiel na propagáciu hudobného folklóru prostredníctvom rozhlasovej a filmovej tvorby. Za celoživotné pôsobenie v oblasti tanečnej a populárnej hudby s dôrazom na jeho umelecký vklad skladateľa a aranžéra populárnej piesne, ako aj aktivity v oblasti vedecko-publicistikej, dokumentačnej a historickej reflexie slovenskej populárnej hudby a významný podiel pri zdrode a formovaní festivalu Bratislavská lýra získal ocenenie **Pavol Zelenay**. Ocenenie udeľuje ministerka kultúry za výnimočné umelecké, tvorivé a interpretačné počiny za predchádzajúci kalendárny rok alebo za dlhodobý či celoživotný prínos v jednotlivých oblastiach umenia.

(red)

glosa

Ceny komu, no hlavne: od koho?

Len málokto z hudobnej obce tomu venoval väčšiu pozornosť; v podstate by sa dalo hovoriť o protokolárnej záležitosti opakujúcej sa každý rok. Štrnásteho júna prebehlo udeľovanie Ceny ministerky kultúry Slovenskej republiky desiatim laureátom. Vo väčšine prípadov za dlhodobý či celoživotný prínos v jednotlivých oblastiach umenia. Na tom by nebolo nič zvláštne; traja z ocenených v oblasti hudby sú po deväťdesiatke a ak štát aj formálne vyjadri uznanie ich činnosti a zásluhám, nemožno proti tomu nič namietať, je to celkom prirodzené a správne. Dôvodom na zamyslenie však je, kto ocenenia udeľuje a odovzdáva. Bolo to len nedávno, pár mesiacov pred týmto ceremoniálom, čo sa z námestí ozývalo „odídte“ a „nemáte našu dôveru“; kultúrna obec, reprezentovaná najmä divadelníkmi, vehementne spochybňovala kompetentnosť novovymenovanej ministerky, žiadala sa kultúrny reparát,

ostré vyjadrenia zaznievali dokonca ešte pred jej nástupom do funkcie. Teraz je všetko inak. Nejde tak o samotnú pani ministerku, ani o jej kompetentnosť či nekompetentnosť – Ceny ministra kultúry zdedia po svojich predchodcoch, rovnako ako nominácie za minulý rok –, ale o to, čo reprezentuje: onú kontinuitu vládnutia, najprv vážne spochybneného, potom šikovne prikrytého husárskym kúskom kozmetickej rošády, ktorá sa navonok tvári ako zmena. Naskytla sa skvelá príležitosť potvrdiť svoju legitimitu pred odbojnou umeleckou obcou. Nahrali sa videospoty, v ktorých sa hovorí o príname ocenených, prípadne hovoria ocenení samotní, prebehol ceremoniál, pani ministerka v príhovore zhrnula svoju doterajšiu horúčkovitú činnosť v prospech rezortu a deň odovzdávania cien nazvala sviatkom. Tomu sa dá veriť. To, že akt prebehol bez náznakov viditeľného odporu či protestovania, alebo aspoň bez nejakého poz-

dvihnutia obočia, muselo priniesť veľkú úľavu. Podarilo sa zachovať status quo, veci môžu ďalej plynúť hladko ako doteraz. Ibaže situácia, v ktorej sa nachádzame dnes, po všetkom, čo sa stalo, má ďaleko k normálnej. Aj preto je trocha znepokojujivé, že v tomto kontexte nezaznel z hudobníckeho prostredia žiadne verejne počutelný hlas vyslovujúci pochybnosť či pozastavenie sa – možno aj nad tým, aké svetlo takéto ocenenie môže vrhať na samotných laureátov a ich prácu. Očakávať prejavy odporu z ich strany, predstavovať si, že by niektorý z nich ocenenie aspoň dodatočne vrátil (ako napríklad Ilja Zeljenka kedysi vrátil titul zaslúžilého umelca), by bolo veľmi naivné a asi by to ani nemalo väčší význam. Zaráža však rýchlosť, akou prebehla konsolidácia, rýchlosť, akou kultúrna obec (jej hudobníku časť nevynímajúc) opäť znečitivila k prejavom vládnej moci, akokoľvek nepatrnným a naoko neškodným. A tentoraz na našich uliciach ani nemusia stať tanky spriatelených armád...

Robert KOLÁR

nekrológ

Pavel Bienik (1936–2018)

Dňa 10. 6. zomrel v Žiline známy klarinetista, pedagóg, dirigent a organizátor hudobného života **Mgr. art. Pavel Bienik**. Rodák z Kokavy nad Rimavicom, absolvent konzervatória a VŠMU v Bratislave (pedagógovia J. Jakoubek a J. Červenka) zakotvil po trojročnom pôsobení v orchestri DJGT v Banskej Bystrici natrvalo v Žiline. V rokoch 1962–2007 pôsobil ako pedagóg klarinetovej hry na Konzervatóriu v Žiline (1970–2005 ako vedúci oddelenia dychových nástrojov), neskôr (1998–2002) vyučoval hru na klarinete na Žilinskej univerzite. Pedagogickú i koncertnú „štafetu“ poňom prevzala dcéra Bibiána Bieniková, ktorá študovala u svojho otca na Konzervatóriu v Žiline a na VŠMU v triede J. Luptáčika – je 1. klarinetistkou ŠKO Žilina, známu sólist-



P. Bienik (foto: ŠKO Žilina)

kou a vyučuje na žilinskom konzervatóriu. Syn Roman Bienik sa intenzívne venuje ľudovej hudbe, výrobe fujára a iných ľudových hudobných nástrojov. Pavel Bienik sa zaslúžil o vybudovanie dychového odboru Konzervatória v Žiline, okrem hry na klarinet vyučoval aj komornú hru a viedol dychový orchester školy. Realizoval množstvo výchovných koncertov na celom Slovensku, ktoré prispeli k zvýšeniu záujmu o štúdium hry na dychových nástrojoch na hudobných školách i na

konzervatóriu v Žilinskom regióne. Nemenej významná bola jeho koncertná, dirigentská a organizátorská činnosť. Od roku 1963 pôsobil v Symfonickom orchestri mesta Žiliny, potom prešiel do novozaloženého Štátneho komorného orchestra Žilina, kde pôsobil na poste 1. klarinetistu (1974–1984). V roku 1979 založil a viedol Mestský dychový orchester pri PKO Žilina a v 1983 založil a dirigoval dychový súbor Fatranka. V rokoch 1986–1992 pôsobil ako klarinetista a dirigent v Kúpeľnom orchestri v Trenčianskych Tepliciach. Aktívne sa zapájal do hudobného života, bol členom Zväzu koncertných umelcov, členom organizačného výboru Združenia dychových hudieb Slovenska (1993–2003) a členom (neskôr predsedom) organizačného výboru MŠ SR pre súťaže študentov slovenských konzervatórií (1969–2003).

(red)

Das grosse Lalula alebo Quasars s horúcimi novinkami

Dve spomienky na Ilju Zeljenku a príval celkom novej hudby, u nás zatiaľ nepočutej a navýšosť aktuálnej – taká bola dramaturgia koncertu **Quasars Ensemble** v Malom koncertnom štúdiu SRo 13. 6. Tri triové zostavy (prvá z nich ako sprievod k speváckemu hľasu), kvinteto a napokon soprán so septetom vytvorili pozvoľna stúpajúcu dramaturgickú krivku, ktorá priniesla zaujímavú konfrončiu estetik skladateľov dvoch odlišných generácií.

Najprv Zeljenka. **Eva Šušková** s členmi súboru pripravila dva z jeho vokálnych cyklov, *Aztécke piesne* na úvod a *Galgenlieder* na záver koncertu. Napriek tomu, že ich vznik oddeluje iba niečo vyššie dekády (1975 a 1986) a oba spadajú do obdobia „po vstupe vojsk“ s vážnym dosahom na autorove existenčné podmienky, ich hudobná dišcia je značne rôzna. *Aztécke piesne* na texty z aztéckej poézie vo Feldekovom preklade sú dielom Zeljenkovej zrelosti, keď sú možnosti práce s „bunkou“ podchytené už naplno a vďaka tomu sa začína doslova boom skladateľskej produkcie. Soprán tu spre-vádzajú bicie nástroje a klavír (**Diana Buffa**, **Tamás Schlinger** a **Ádám Maros**), ktorého sadzba je vedome zjednodušená a zámerne pripodobnená xylofónu či vibrafónu, celok je doplnený zvukomalebnosťou bubnov a zaveseného činelu. Typický „bunečný“ Zeljenka, identifikovateľný po niekoľkých taktoch, do-spelá hravosť s jemne trpkými podtónmi. Ten osobný tón je však zároveň príčinou značnej predvídateľnosti, bunka, ktorá bola východiskom pri hľadaní nového kurzu po vyprchaní avantgardného nadšenia, sa v tomto období stáva takmer väzením. Poslucháč je doslova zamrežovaný pletivom prerývaných rytmov a nekončiacim sa sledom malých tercií, hravosti a opakovania je – najmä pri opäťovných kontaktach so zeljenkovským svetom – už príliš. No ak platí, že nastávajúca generácia sa vždy nejakým spôsobom potrebuje kriticky vymedziť voči tej predchádzajúcej, je to úplne v poriadku; proces prirodzene prebieha ďalej, nejde tu o poukázanie na nejaký nedostatok samotnej hudby. Zaujímavé je, že pri počúvaní *Domina* pre flautu, husle a violončelo u nás pomerne málo známeho Zeljenkovo polského generačného druha Zbigniewa Bargielského (1937) pocit „väzenia“ neboli zdaleka taký nástočivý; avantgardné vstupné gesto, expresívne disonancie a drsnosti mali ná-dych bezčasovosti. Mierne útržkovitá výpoved s postupným prechodom do vyšších registrov (od altovej flauty k pikole) možno zanecha-la dojem istej nedopovedanosti, dokázala však aktívne pútat pozornosť, podnecovať očakávania...

Domino súbor do svojho repertoára zaradil vďaka účinkovaniu na skladateľskej súťaži Krzysztofa Pendereckého v Krakove v apríli toh-

to roka. Predstavil tam tiež dve diela autorov mladej generácie, ktoré teraz zazneli v slovenskej premiére. Holandský skladateľ a improvizujúci jazzový hornista Morris Kliphuis (1986) sa nestráni inožánrových prienikov, no nerobí to na spôsob tzv. tretieho prúdu ani pokusov o nejakú násilnú syntézu. *Space Opera* pre sláčikové tria spred troch rokov chce byť pohľadom do „vesmíru budúcnosti“ – pravdaže cez zláhka ironizujúcu prizmu, ako to autor naznačil v názve odkazujúcom na staré sci-fi seriály či literatúru. Čitatelné energické vstupné gesto v päťdobom metre („punková“ parafráza Borodinovho *Scherza D dur* pre sláčikové kvarteto...), pizzicatové ostinato, modálna melodika, takmer rockovo rytmizované



I. Buffa (foto: J. Ľaš)

kvinty violončela, prvky tonality, zastavenie pohybu na držanom C a kóda v podobe tichého a krehkého chorálu – zarytí avantgardisti môžu nad týmto exemplárom holandského postminimalizmu ohrňať nos, no nejde tu o nejaký lacný retro štýl. Kliphuisova hudba má punc sviežosti, pracuje so zaujímavým komunikačným kódom a ak bolo v posledných desaťročiach veľmi tažké dať odpoveď na to, ako (a či vôbec) je súčasná komorná hudba schopná opustiť už trocha únavné darmstadtské, lachenmannovské či spektralistické klišé a ukázať smerom k niečomu novému, možno tu konečne vyslovíť aspoň opatrnú nádej. Čiastočne je to tak zrejme aj preto, že táto hudba dala interpretom (**Bojidara Kouzmannova-Vladar**, **Tamara Stajner** a **Ján Bogdan**) príležitosť, aby sa s ňou do značnej miery identifikovali a predviedli prvotriedny výkon. Iný z možných pohľadov do budúcnosti žánru ponúka tvorba 25-ročného Gréka Orestisa Papaioannou, ktorý pred troma rokmi vyhral Medzinárodnú skladateľskú súťaž Antonína Dvořáka v Prahe a ďalšie prvenstvo si pripísal v tomto roku na súťaži v Krakove, kde jeho čerstvé Kvinteto v piatich scénach vo svetovej

premiére uviedol práve Quasars Ensemble. Papaioannou možno nazvať objektívnym romantikom; jeho tvorba má ku komornej hudbe 19. storočia takmer existenciálny vzťah, jej štruktúry aj gestiku inteligentne a technicky zručne syntetizuje s výdobytkami povojnového vývoja. Veľavravné je v tomto smere napríklad jeho *Klavírne kvinteto*, v ktorom akoby skúšal vykročiť podobným smerom ako Thomas Adès vo svojich skorších komorných skladbách. V *Kvintete v piatich scénach* je materiál abstraktnejší, ak obsahuje nejakú jasne dešifrovateľnú referenciu, tak na Ligetihu prvej polovice 70. rokov, no je to iba letmý od-kaz. Krehký dialóg tria sláčikových nástrojov s flautou a klarinetom (**Andrea Mororjáková** a **Horia Dumitracă**) sa delikátnie pohráva s princípom „klangfarbenmelodie“, oblíkovaná forma má skvele rozvrhnutú dramaturgiu, sadzba prezrádza vynikajúci cit pre komorný žánier. Je tu ďalší mladý skladateľ, od ktorého

možno v budúcnosti očakávať mnoho zaujímavého.

A počuť jednu z takýchto noviniek naživo je u nás takmer luxusom.

V tomto kontexte výborne vynikla druhá spomienka na Ilju Zeljenku v podobe jeho *Galgenlieder*. „Šibeničné piesne“ na pôvodné nemecké texty Christiana Morgensterna, zaodievajúce tragiku do šatu absurdity a sarkazmu, čerpajú svoje napätie zo svojského kontrapunktu medzi sémantikou textu (ktorá je sama osebe rozrušená a v záverečnej *Das grosse Lalula* dovedená

k absolútnej nezrozumiteľnosti) a hudobného pradiva. Vokálna línia tu tvorí samostatný pravok, akoby nezávislý od vstupov a medzihier ansamblu. Ten spája zostavu klavírneho kvinteta s flautou a klarinetom/basklarinetom a referencie k Schönbergovmu *Pierrotovi* – a komornej hudbe Viedenčanov Morgensternej epochy vôbec – tu Zeljenka predkladá vo výsostne majstrovskom tvare, obohatenom o svoj „podpis“ v podobe občasne vkladaných „bunečných“ štruktúr. Duchaplňá šibeničná hravosť spojená s výsledkami hľadaní a skúšaní nových techník a nového výrazu dodnes pôsobí živo a otvorene. A aj o čosi presvedčivejšie ako v neskoršej fáze, keď bol systém komponovania naplno vykryštalizovaný, oveľa menej eklektický, no v podstate už hermeticky uzavretý. Ťažko odhadnúť, ako rýchlo uplynie „doba spotreby“ hudbe Kliphuisa či Papaioannou, no je možné, že *Galgenlieder* budú aj o 20-30 rokov zniet po boku najnovších ansamblových skladieb stále rovnako sviežo, najmä ak po nich siahnu interpreti podobných kvalít ako Eva Šušková a Quasars Ensemble.

Robert KOLÁR

Gitarový festival J. K. Mertza

43. ročník medzinárodného festivalu, 17.–24. júna, Spoločnosť J. K. Mertza, Kultúrne leto a hradné slávnosti Bratislava 2018

Rok 2018 je výnimočný vďaka viacerým výročiam dôležitých historických udalostí. Jednou z nich je aj storočnica vzniku Československej republiky. Tento milník sa stal námestom pre mnohé kultúrne podujatia a ovplyvnil aj dramaturgiu Mertzovho festivalu, keďže organizátori sa rozhodli väčšinu koncertov venovať slovenským a českým interpretom. Je potešujúce, že festival sa stal už tradičnou súčasťou bratislavského Kultúrneho leta a vďaka výbornej propagácii sa dostáva do povedomia a obľuby aj nehudobníkov. Okrem spomínaných koncertov prebiehali v rámci týždňa gitarové kurzy a prednášky a podujatie ponúklo zaujímavých hostí a program.

Otvárací koncert

Nedeľný koncert 17. 6. patril významnému českému gitaristovi, pedagógi a skladateľovi **Pavlovi Steidlovi** a jeho hudobným priateľom – huslistovi **Jurajovi Tomkovi** a violončelovovi **Eugenovi Procháčovi**. O tom, že Pavel Steidl je medzinárodne uznávanou umeleckou persónou, svedčí množstvo ocenení, nahradných CD nosičov a koncertov vo vyše 40 krajinách sveta. Od roku 1984 je tiež viac-menej pravidelným hostom Mertzovho festivalu, takže nie je prekvapujúce, že ho organizátori oslovili otvoriť aktuálny ročník.

Prvá časť večera patrila dielam vynikajúceho huslistu a gitaristu Niccola Paganiniho. *Sonata I* pre huslu a gitaru a *Terzetto D dur* pre

skladbe nezvyčajný charakter pripomínajúci akúsi šamanskú rituálnu pieseň. Takmer po dvojhodinovom intenzívnom zážitku a dvoch príďavkoch prišli zaslúžené búrlivé ovácie publika a standing ovation.

Večer pre dvoch

V pondelok 18. 6. sa v koncertnej sieni Klariský uskutočnil Večer pre dvoch, spojenie dvoch českých a dvoch slovenských hudobníkov. Opäť sme počuli duo gitara – husle, no romantický nástroj nahradila osemstrunová gitara z dieľne Petra Matouška, ktorú majstrovsky ovládol **Petr Saidl**. Tento český gitarista je držiteľom mnohých ocenení z medzinárodných súťaží, vystúpil vo viacerých európskych

Medzinárodných interpretačných dní klasickej gitarovej hudby v Banskej Štiavnici, a Peter Tomko ako pedagóg a multiinstrumentalista, ktorý spolupracuje s umelcami z oblasti popu, jazzu a world music. Peter Tomko je taktiež zberateľom hudobných nástrojov, pričom viaceré z nich si diváci mohli vypočuť práve na tomto koncerte. V úpravách diel Štefana Raka, Jiřího Jirmala, Egberta Gismontiho či Carla Domeniconiho zaznela okrem gitary napríklad gitarová harfa, gitarová lutna, šeststrunová viola da gamba či space drum. Táto časť koncertu mala viac oddychový a výchovný charakter, no zároveň bola príjemným spestrením festivalového týždňa.

Od klasiky k jazzu

Cieľom koncertu 19. 6. bolo prepojiť svet klasickej hudby a svet jazzu. V „klasickej“ časti koncertu vystúpil čínsky gitarista **Wu You**, laureát svetových súťaží (Singapur, Kutná Hora, Viedeň). V jeho podaní sme si vypočuli *Päť skladieb* (Cinco Piezas) Ástora Piazzolla. Kompozícia, ktorá vyšla v roku 1981 v talianskom vydavateľstve Edizioni Musicali Bérben, je jediným autorovým dielom pre sólovú gitaru. Nájdeme ich v repertoári množstva gitaristov, rovnako ako *Rossiniány* Maura Giulianího (1781–1829). Šesť fantázii (Rossinian) inšpirovaných áriami Gioachina Rossiniho patrí k vrcholným dielam tohto talianskeho skladateľa, gitaristu, violinčelista a pedagóga. Wu You zakončil svoje vystúpenie vásnívou *Appassionatou* Ronalda Mirandu (1948), kde mohol naplno predviesť svoje technické kvality.

V druhej časti koncertu sa v Klariskách predstavil český gitarista **David Dorůžka** a slovenský bubeník **Dano Šoltis**. Dorůžka študoval v Bostone a v súčasnosti koncertuje so svojím triom, kvartetom a speváčkou Josefine Lindstrandovou. Šoltis spolupracuje s mnohými osobnosťami, napríklad Kubom Badachom, Yvonou Sanchezovou, Stevom Walshom, Ivanom Táslerom či Petrom Lipom. Interpreti zahrali niekoľko Dorůžkových skladieb a jazzových štandardov. Hoci podali kvalitný hudobný výkon, reakcie publika boli rôzne: časť divákov si koncert viditeľne užívala, no našli sa aj takí, ktorí sa počas neho zabávali na mobile či odišli pred skončením. Niektorým ľuďom zjavne chýba nielen estetické cítenie, ale aj elementárna slušnosť.

Gitarový večer pre štyroch

Pražské kytarové kvarteto (Marek Velemínský, Matěj Freml, Václav Kučera, Patrick Vacík) vzniklo v roku 1984 na Pražskom konzervatóriu a odvtedy účinkovalo vo väčšine štátov Európy, v USA či na Strednom východe. Na koncerte 20. 6. sa predstavili dielami Manuela de Fallu, Mauricea Ravela a Štefána Raka, pričom od prvého tónu bolo ich vystúpenie podmanivým a vzrušujúcim zážitkom. Od impresionistických *Nocí* v španielskych záhradách cez emotívnu *Pavanu za mŕtvu* in-



J. Tomka, P. Steidl, E. Procháč (foto: O. Krupka)



W. You (foto: R. Biháry)

husle, violončelo a gitaru poskytli divákom autentický obraz salónnej hudby prelomu 18. a 19. storočia. Je zaujímavé, že napriek použitiu romantickej gitary, ktorá poskytuje veľmi malú dynamickú škálu, sa hráčovi podarilo získať si celé publikum a vytvoriť v sále úžasnú atmosféru. Po prestávke zaznela *Ciaccona* J. S. Bacha a *Ophelia... A Haunted Sonata* austrálskeho skladateľa a gitaristu Phillipa Houghtona (1954–2017). V päťčasťovej kompozícii vyjadril symboliku smrti a utrpenia inšpirovanú príbehom Ofélie zo Shakespearevho *Hamleta*. Tvorba Carla Domeniconiho tvorí syntézu západnej hudby a orientálnych prvkov. Využitím zaujímavých a novátoriských gitarových techník autor vytvára unikátny zážitok pre hráča i poslucháčov. Aj záverečná *Steidleriana* bola takýmto zážitkom. Interpret počas hrania spieval alikvotné tóny, čo dodalo

krajinách a v súčasnosti pedagogicky pôsobí na pardubickom konzervatóriu a na AMU v Prahe. Spolu s huslistom **Leošom Čepickým** predviedli divákom lahodnú súhru. V *Sonáte A dur* Georga Friedricha Händla a *Sonáte F dur* Arcangela Corelliho hral gitarový part úlohu bassa continua a harmonicky dopĺňal virtuózny huslový part. No v trojčasťovej kompozícii *Fratres Arva Pärta* a folklórne ladenej *Sonatine Bulgarice* bulharského skladateľa a gitaristu Atanasa Ourkouzounova už bola gitara rovnocenným partnerom. V oboch prípadoch však spolupráca a súzvuk dvoch nástrojov priniesol nádherný hudobný zážitok.

Po prestávke sa predstavilo duo **Adam Marec a Peter Tomko**. Obaja hudobníci sú v gitarovej komuniti známi. Adam Marec predovšetkým ako sólový i komorný hráč (duo Marec-Ferraro, Invention Quartet), pedagóg a organizátor

fantku až po živelný *Tanec okolo lípy* nedostali poslucháči šancu vydýchnut, pretože boli vtiahnutí do úzasného víru hudby.

Aj druhá časť koncertu sa niesla v podobnom duchu. **Bratislavské gitarové kvarteto (Miloš Slobodník, Yorgos Nousis, Radka Krajčová, Martin Krajčo)** netreba predstavovať. V predchádzajúcom období sa v súbore vystriedalo niekoľko gitaristov a zdá sa, že Yorgos Nousis bude tou správou volbou. Kvartetu dodal



Pražské kytarové kvarteto (foto: R. Biháry)

nový dych a iskru, ktoré mu v poslednom čase chýbali. Nousis je nielen výborný gitarista, ale aj skladateľ. Na koncerte odzneli jeho *3 grécko-trácke tance*, ktoré vychádzajú z tradičnej hudby tráckej oblasti. Po živelnom úvode kvarteto pokračovalo *Musicou slovacou*, azda najznámejším dielom Ilju Zeljenku. Jeho gitarová úprava vznikla v roku 2010 pre CD *Slovak Music for Guitar Quartet*. Francúzsky multiinstrumentalista a skladateľ Mathias Duplessy je autorom desiatok gitarových skladieb, ktorých spoločným menovateľom je inšpirácia v tradičnej hudbe Latinskej Ameriky, Indie či Mongolska. Na koncerte zaznelo jeho *Gitarové kvarteto d mol*, ktoré premiérovalo práve Bratislavské gitarové kvarteto. Na záver sa oba súbory rozlúčili s divákmami dvoma príďavkami: *Rumbou* Štefana Raka a šariškou ľudovou uspávankou, ktorú upravil Yorgos Nousis.

Vivat Comenius!

Projekt Alfreda Strejčka a Štefána Raka *Vivat Comenius!* vznikol v roku 1988 a patrí k úspešným hudobno-literárnym programom.

Hlavnú myšlienku tvorí celoživotné dielo Jana Amosa Komenského *Všeobecná porada o náprave ľudských vecí*, ktoré je v rámci projektu prezentované s hudobným sprievodom Štefána Raka. Poradu tvorí sedem zväzkov: *Panegesia* (Univerzálne prebudenie), *Panau-gia* (Univerzálne osvetenie), *Pansofia* (Univerzálne poznanie), *Pampaedia* (Univerzálne vzdelávanie), *Panglottia* (Univerzálna starostlivosť o jazyk), *Panorthosia* (Univerzálna náprava) a *Pannuthesia* (Všeobecné povzbudenie). Nachádzame tu nadčasové myšlienky medzinárodnej spolupráce, odstránenia vojen, didaktické metódy či ideu nápravy ľudstva. Kvôli zdravotným problémom Alfredu Strejčka projekt v súčasnosti nezaznieva v pôvodnej podobe, no v podaní Štefána Raka nestráca na svojej myšlienkovej sile a hodno-

te. Rak je svetoznámym gitaristom, skladateľom a profesorom HAMU v Prahe. Vystúpil vo vyše 70 krajinách sveta, okrem iného na Moskovskom konzervatóriu P. I. Čajkovského, s projektom *Vivat Comenius!* v Mexiku, Číne či v Kalifornii. V roku 2000 ho prezident Václav Havel vymenoval za historicky prvého profesora gitaru Českej republiky. Jeho vystúpenie bolo nielen hudobným, ale aj dramatickým zážitkom. Svojím burácajúcim hlasom zápa-listo prednášal Komenského idey, medzi ktorími zaznievala jeho autorská tvorba. Bol to veľmi pekný koncert a v divácoch určite zanechal hlbockú stopu.

Duo Melis

K najväčším headlinerom Mertzovho festivalu určite patrilo **Duo Melis**, tvorené Španielkou **Susanou Prietovou** a Grékom **Alexisom Muzurakisom**. Ako duo sa prvýkrát predstavili v roku 1999 na Medzinárodnom gitarovom festivale vo Volose. V roku 2003 nahrali svoje prvé CD, vystupovali pre Yehudi Menuhin Society Live Music Now (2005), spolupracovali s Berlínskymi symfonikmi, Rozhlasovým orchestrom Bukurešť či so Solúnskym štátnym



Š. Rak (foto: O. Krupka)

nilo aj jeho tvorbu. *Poeticke valčíky* Enrikeho Granadosa a *Tango Suita* Ástora Piazzollu zakončili pôsobivé vystúpenie Dua Melis. Keď hovoríme o tomto telese, musíme používať len superlatívny, pretože ide skutočne o špičkové gitarové duo, kde súhra oboch hráčov, vzájomná komunikácia počas hry, lahodný tón, vkusný repertoár a interpretačné cítenie sú zárukou kvalitného a hlbockého hudobného zážitku.

Lo Cortés No Quita Lo Gallardo

V rámci festivalu mohli diváci zažiť niekoľko fúzii – spojenie klasiky a jazzu, českých a slovenských interpretov či spojenie hudby a hovoreného slova. Projekt *Lo Cortés No Quita Lo Gallardo* (Zdvorilosť nevylučuje chrbrost) v sebe snúbi klasickú gitaru a flamenco v podaní dvoch vynikajúcich gitaristov. Španiel **Miguel Ángel Cortés** pochádza z hudobníckej rodiny, takže už od detstva sa zoznamoval so svetom flamencu a sprevádzal mnohých veľkých tanecníkov. V súčasnosti spolupracuje s viacerými osobnosťami flamencu, koncertuje s bratom Pacom Cortésom, nahral niekoľko CD a realizuje sa ako skladateľ. **José María Gallardo del Rey** je španielsky gitarista a skladateľ, ktorý svoje klasické vzdanie obohatil o svet flamencu. V rámci tejto oblasti následne spolupracoval napríklad



M. Ángel Cortés a J. María Gallardo del Rey (foto: R. Biháry)

orchestrom pod vedením Lea Brouwera. V súčasnosti vyučujú na Conservatoire national de Strasbourg a sú žiadanými lektormi majstrovských kurzov.

Na koncerte sa predstavili zaujímavým repertoárom. V prvej časti odznela trojčasťová *Tonadilla* španielskeho skladateľa Joaquína Rodriga, *Duo N°3. Op. 31* francúzskeho gitaristu a skladateľa Antoina de Lhoyer, ktorého tvorba tvorí vrchol komornej gitarovej hudby obdobia klasicizmu a jazzovo ladená *Toccata* Nikolaja Kapustina (1937). Kapustin si získal uznanie v 50. rokoch minulého storočia ako jazzový klavirista a aranžér. Jeho tvorba je predovšetkým klavírna a *Toccata* je transkripciou tretej koncertnej klavírnej etudy. Aj klavírne sonáty Domenica Scarlattiho znejú verne v gitarových úpravách azda preto, že Scarlatti väčšinu života prežil v španielskom a portugalskom prostredí, ktoré ovplyv-

s Plácidom Domingom, Elínou Garančou či ako umelecký poradca Paca de Luciu. Je najžiadanejším sólistom svetových orchestrov, viedie interpretačné kurzy a reprezentuje Španielsko ako hudobný vyslanec na zahraničných kultúrnych podujatiach.

Ked' sa na pódiu stretnú dve vynikajúce osobnosti, musí z toho vzniknúť niečo výnimočné a takým aj záverečný koncert Mertzovho festivalu určite bol. Interpreti sa predstavili flamenco piesňami, ktoré nenechali divákov chladnými. V dokonalej súhre dvoch nástrojov navodili v sále úžasné atmosféru naplnenú vôňou Andalúzie. Záverečný koncert bol skutočným zážitkom, škoda len, že v rámci festivalu sa neuskutočnila žiadna prednáška na tému flamencu. Bolo by isto veľmi zaujímavé dozvedieť sa niečo priamo od samotných hudobníkov.

Zuzana SZEKÉLYOVÁ

Miroslav Tóth:

„Tú skladbu by som nikdy nechcel napísať...“



Na festivalu Pohoda uviedol Kronos Quartet premiéru jeho Kvarteta siahajúcich chápadiel venovaného pamiatke Jána Kuciaka a Martiny Kušnírovej. Je to pozoruhodné minimálne z dvoch dôvodov. Na program svetoznámeho telesa sa po prvý raz dostala skladba slovenského autora a zároveň išlo o gesto s výrazným spoločensko-politickým posolstvom. O okolnostiach vzniku kompozície, ale aj o jedinečnej príležitosti spolupracovať so špičkovými americkými hudobníkmi hovorí skladateľ Miroslav Tóth.

Pripravil **Robert KOLÁR**, fotografia: **Tomáš BENEDIKOVÍČ**

■ **Ako sa Kronos Quartet dostali práve k tebe? Ako prišlo k vašej spolupráci?**

Túto otázku by najlepšie vedel zodpovedať Michal Kaščák. Mňa zastihol telefonát od Ľubora Kociána, ktorý sa ma spýtal, či by som nechcel skomponovať skladbu pre Kronos Quartet. Bol som práve v autobuse na ceste z Hornej Maríkovej a mysel som si, že je to žart. Vďaka tomu som stratil týždeň času, počas ktorého som už inohol začať pracovať. O týždeň neskôr mi zavolał Mišo Kaščák, či teda niečo napíšem. Vtedy som uveril, že je to naozaj tak. Kvarteto dostalo zo strany festivalu ponuku zahrať slovenské dielo, pričom vo výbere boli napríklad *Musica slovaca* Ilju Željenku či hudba Mariána Vargu. No povedali, že by chceli hrať skladbu mladého autora, chceli, aby to bola premiéra. Primárius David Harrington si na základe odporúčaní vypočul moje skladby a rozhodol sa pre mňa.

■ **Čo nasledovalo potom?**

Nasledoval asi polhodinový telefonát s Davidom; asi dva dni po tom, čo som sa dozvedel, že mám pre nich komponovať. Pol hodiny sme rozoberali detaľy hudby, ktorá ešte ani zdaleka nebola zapísaná na papieri. A rozprávali sme sa o tom, že má ísť o dielo venované Jánovi Kuciakovi a Martine Kušnírovej.

Prekvapilo ma, že David poznal okolnosti, vedel, čo sa u nás udialo.

■ **Nápad s venovaním Jánovi a Martine bol tvoj?**

Mišo Kaščák sa spýtal, či by mi to neprekážalo, a ja som povedal, že je to nevyhnutné. Rozmyšľal som nad správnou formou. Napísal som e-mail Davidovi, ktorom som vysvetľoval svoje pocity a chcel som, aby predvedenie chápali ako spoločenský akt. Chcel som, aby vedeli, do čoho idú a že situácia je vážna.

■ **Odbočme na chvíľu od hudby. Čo pre teba znamenalo, keď si sa dozvedel, čo sa koncom februára stalo?**

Myslím si, že sa mi natrvalo zmenil život. Už nikdy sa nebudem vedieť vrátiť späť pred okamih plného uvedomenia si, čo sa stalo. Jána Kuciaka som poznal vďaka jeho blogom a prečítal som si jeho posledný nedokončený článok. Uvedomil som si, že na Slovensku sa strieľa do mladej generácie, dvadsiatnikom niekto streľí do hlavy a do hrude... To je už za všetkými mysliteľnými hranicami, ďalej sa už zájsť nedá. Tá vražda je odkazom, symbolom. Ak sa vykonáva objednávka vraždy, vždy sa myslí na to, čo to povie spoločnosti. Na jednej strane je tu snaha zakryť stopy, aby sa nič nevyšetrilo, na druhej

strane zámer vyslať jasný odkaz pre spoločnosť. Ten je natol'ko fatálny, že to vypovedá o veľmi veľkom probléme. Najhoršie je však to, že u nás sme na také niečo schopní po pári mesiacoch zabudnúť. Nežijem trvalo na Slovensku, pohybujem sa v okolitých krajinách, a ľudia sa ma stále na túto vraždu pýtajú. Je to veľmi šokujúce aj pre naše okolie. V susedných krajinách možno panuje trocha hrošia politická situácia, no takto ďaleko nikde nezašli. V dedikácii kvarteta som napísal, že sa podo mnou začala roztápať podlaha, keď som sedel na stoličke a číhal o tom, čo sa stalo. Od hanby a uvedomenia si, v akej situácii sa nachádzame.

■ **Kvarteto vznikalo v období eufórie protivládnych protestov a následného ochabnutia, možno až sklamania z toho, akým smerom sa situácia vyvinula. Ako si vnímal tento priebeh? (Ticho.)** Už osiem rokov pravidelne chodím do Budapešti. Posledných niekoľko rokov tam prebiehali masívne demonštrácie, ktoré vyvrcholili tým, že demonštranti vtrhli do budovy parlamentu. Videl som opakovane vlny rezignácie, nadšenia pre nové protesty a opäťovnej rezignácie. V poslednom čase pozorujem, že ľudia začínajú oddelať politický život od toho súkromného, zapájajú sa čoraz menej. Tým, že sa pohybujem medzi Prahou a Budapešťou, som bol iba na jednom z bratislavských protestov, no pochopil som, že by som veľmi rád pre seba našiel nejakú inú formu protestu. Zhodou okolností mi Kronos Quartet ponúkol možnosť pracovať s fenoménom pamäti – pripomienúť Jánov posledný článok, ktorý nemohol dopísať, keďže v tom okamihu prišlo ku krutým vraždám.

■ **Tvojim zámerom teda bolo zachovať pamäť? Aby sa len tak ľahko nezabudlo...**

V prvom rade som chcel rodinám zavrazených povedať velké „prepáčte“. Neviem, odkiaľ to prichádza, ale vo vnútri cítim niečo ako hanbu, hoci je to iracionálny pocit; Jána Kuciaka som nepoznal osobne. No ako občan tohto štátu sa cítim akoby spoluzodpovedný za to, že sa také niečo dopustilo. Lebo ak by sa podobná situácia zopakovala o pol roka a potom o ďalší polrok, zvykneme si. Stále žijeme v zriadení, ktoré môže mať mechanizmy na to, aby sa tomu zabránilo.

■ **Na festivalе si sa súkromne stretol s pozostalými. Aký to bol pocit, ak o tom môžeš hovoriť?**

Stretol som sa s pani Kušnírovou a rodinou Kuciakovcov. Chcel som im len povedať, že ja, podobne ako aj určite mnoho ďalších ľudí, pri nich stojíme a že za akt venovania skladby nijako nemusia byť vďační. Je to iba odkaz, aby ostali silní. Sme tridsať rokov po Nežnej revolúcii a takéto veci sa nemali stať. Vysvetlil som im, že som tú skladbu ani nikdy nechcel napísať, že nemala vzniknúť, Ján a Martina mali nadalej žiť. Oni ako rodina ostávajú symbolom poslednej nádeje na slobodu. Ak to

z akýchkoľvek dôvodov vzdajú, čo potom? Toto bola hlavná motivácia k napísaniu skladby, ďalšou bol hnev a pocit beznádeje. V tejto krajinе vyrastajú moje dve deti, čo viac k tomu mám povedať...

■ Na komponovanie si mal dosť mälo času. Odkiaľ si vzal idey?

Tri roky študujem v Prahe u Michala Rataja, ktorý ma vzal na doktorát, a od toho okamihu sa mi hrnuli objednávky: niekoľkokrát pre Orchestr BERG, pre Ensemble Terrible, pre dva české orchestre som napísal sériu Teória absolútneho smútku, potom klavírne kvinteto, jednu videooperu, suitu piesní pre Funeral Marching Band, Kyberpunkomšu pre Český rozhlas a jednu javiskovú operu. Pravidelne som písal a vďaka tejto skúsenosti som sa dostal do pravidelného pracovného tempa. No v tomto prípade som bol v situácii, že skladba bola odovzdaná, no cítil som, že by som potreboval aspoň týždňový odstup, po ktorom by som sa k nej vrátil. Nejaké žalúdočné kŕče teda nastali a utíšili sa až tri-štyri dni pred premiérou, išiel som do toho s vedomím rizika a zároveň s pokorou pred človekom, ktorému je skladba venovaná, s vďačnosťou za to, čo robil. Čo sa týka samotného hudobného materiálu, je veľmi zaujímavé, ako Ján vo svojom poslednom článku pracuje s formou. Forma je fakticky kolážová. Možno je to zapríčinené aj tým, že článok ostal nedokončený, no keď sleduješ, ako v ňom nasledujú jednotlivé tematické okruhy – keď je reč o premiérovi, stáť nej radkyni, potom sa prechádza na východ Slovenska k Talianom a ich obchodom a prepojeniam s politikmi –, je to pomerne náhle preskakovanie. Toto bol formotvorný základ pre moju skladbu. Ale najpodstatnejší bol pre mňa zvuk. Vychádzal som z predstavy zvuku produkovaného technikou prídavného sláku, ktorý som prvýkrát počul u huslistky Tijany Stankovič. Pred šiestimi rokmi si upravila sláčik tak, že z neho odstránila žine a nahradila ich strunou z basgitary. Davidovi som poslal nahrávku a spýtal som sa ho, či by súhlasil s takouto úpravou huslí, keďže prikladanie basgitarovej struny o kobyliku by mohlo husle poškodiť. Davidovi sa však tento zvuk veľmi páčil a hned súhlasil. Potom som strávil tri dni na Ostravských dňoch novej hudby s Andrejom Gálom a Davidom Danelom. Našli sme nástrojára, ktorý bol schopný profesionálne upraviť sláčiky a zabezpečiť, aby nástroje ostali uchránené od prípadných škrabancov. Vyvinuli sme na to univerzálny patent, ktorý sa bude dať použiť aj v budúcnosti a v ďalších skladbách, ako si to prial aj David Harrington. Začali sme tiež experimentovať s hrúbkou struny sláčika, ako aj s aplikovaním na violu, ktorá má väčší korpus a rozširuje frekvenčné pásmo takto vytváraných zvukov.

■ Prídavné sláčiky si použil v parte druhých huslí a violy. Je pri ich nasadení potrebná aj nejaká úprava samotného nástroja?

Práveže nie. Preto sa tento spôsob tak páčil sekundistovi Johnovi Sherbovi a violistovi

Hankovi Duttovi. Sláčiky nasadia za tri sekundy a získajú tým skreslenie zvuku bez potreby akéhokoľvek elektronického efektu a frekvenčné pásmo nástroja sa posunie o oktávu nižšie, pričom stále ostáva možnosť hrať na krajných strunách bežným spôsobom – prídavný sláčik je totiž umiestnený medzi dvojma strednými strunami nástroja. Znie to ako ponáška na elektronicky manipulovaný zvuk, hoci hrajú akustické. A rovnako rýchlo môžu dať prídavné sláčiky preč. Bol to experiment, ktorý pokračuje ďalej: už sa pripravuje aj slák pre violončelo, ktorý bude z karbónu.

■ Ako prebiehal skúšobný proces? Akú spätnú väzbu si dostal od hráčov?

Sú mimoriadne milí. Až tak, že som bol zaskočený. Zo spôsobu, akým so mnou David komunikoval a ako o mne a o skladbe hovoril pred inými ľuďmi, z toho, ako komunikovali aj ostatní členovia kvarteta. Boli úprimní a priami. Sú to interpreti, ktorí sa prísnie držia



M. Tóth a Kronos Quartet

hudobného zápisu, s minimom odchýlok. Je to veľmi ľahké opísať a skladateľ má málokedy príležitosť pracovať s takýmito interpretmi. To platilo tak na skúškach, ako na pódiu. Len som sedel a sledoval ich s otvorenými ústami. Tým, že sa všetci pevne a s absolútou koncentráciou držia zápisu, vzniká určitý typ tenzie, vďaka ktorému môže maximálne vyniknúť potenciál ukrytý v skladbe. A myslím si, že podobný druh vzťahu, aký si vytvorili so mnou, si vytvárajú s každým skladateľom, ktorého hudbu hrajú.

■ Navyše, veľmi dobre chápali ideové pozadie hudby, ktorú si pre nich skomponoval... Oni tým doslova žili. Najmä David, ktorý za štyridsať päť rokov koncertovania nikdy neprestal zdôrazňovať, že vystúpenia Kronos Quartet majú okrem hudobného aj spoločenský rozmer, sú vyjadrením boja proti násiliu a za solidaritu. David hovoril, že to, čo sa u nás stalo Jánovi a Martine, sa v dnešnej Amerike deji v kontexte rasizmu aj desatročia po zrovnanoprávnení, a že tým veľmi trpí. Preto mala byť súčasťou programu napríklad aj Alabama Johna Coltrana.

■ Ako by si opísal celkovú atmosféru premiéry?

Bolo to špeciálne pódiu a prišlo okolo štyritisí ľudí. Z interpretácie som bol unesený, mal som doslova pozitívny šok a hned po premiére som sa šiel členom kvarteta podakovať.

Bol to jeden z najsilnejších momentov, ktoré som ako skladateľ zažil a veľmi si ho vážim. Ľudia chodili okolo a gratulovali mi; myslím si, že kvarteto zaznamenalo dobré odozvy. No nemôžem sa na ne spoliehať, nerobím to pre úspech. Musel som tú skladbu od seba nejak oddeliť, dať ju interpretom, aby si žila vlastným životom. Prostredie, z ktorého som vziašiel a v ktorom sa ako hudobník pohybujem, tvoria väčšinou malé klubové scény, takže keď som bol vyzvaný na pódiu, aby som tým tisícom ľudí povedal pár slov, bolo to naozaj ľahké. Mišo Kaščák mal krásny príhovor; svoju vetu si už nepamäťám. (Smiech.)

Na zvuku Kronos Quartet som vyrastal a teraz akoby všetko do seba zapadlo. S Davidom sme sa rozprávali o tom, ako počuje hudbu, aj o jeho životných útrapách. Jeho syn Adam zomrel ako šestnásťročný na zastavenie srdca a David povedal, že päť rokov vnútorme nepočul nič, nemohol sa venovať hudbe. Aj uviesť Requiem for Adam, ktoré pre Kronos napísal

Terry Riley, bol preňho mimoriadne ľahké. Každý tón, ktorý odvtedy hrá, hrá pre Adama. Preto hľadá čo najlepšiu hudbu, ktorá zároveň má nejaký spoločensko-kultúrný rozmer. To je jeho misia, hľadať čo najlepšiu hudbu. Vždy som snival o stretnutí s niekým, ako bol Béla Bartók. S človekom, ktorý vníma univerzum cez materiál presahujúci hranice. Inými slovami, zbieraný a vyhodnocoval melódie z pomedzia rôznych kultúr a snažil sa ukázať na kompleks

akéhosi jednotného povedomia o hudbe. Uvedomil som si, že som v Davidovi stretol niekoho podobného. Má široké povedomie o hudobnom dianí vo svete, stále hľadá to, čo je nové a súčasné.

■ Bude spolupráca pokračovať?

Všetci členovia mi hned po uvedení povedali, že by skladbu radi hrali aj v budúcnosti. Dostal som jeden z najsilnejších tvorivých impulzov v živote a hned nasledujúci deň sme sa s Davidom rozprávali o pokračovaní Black Angels, diela, ktoré stálo pri zdroje Kronos Quartet. Chcel by som v ňom zhodnotiť moje skúsenosti zo Strednej Európy. Čaká ma teda cesta do krajín bývalej Juhoslávie a na Ukrajinu a odtiaľ naspať k nám, do ruských oblastí. Chcem ísť do konkrétnych dedín a nahrávať ich piesne. Nie pre etnomuzikologický výskum alebo preberanie melódí na spracovanie, ako to robil Bartók, ale aby som sa dostal k zdroju a spoznal osobitost zvuku každej z týchto hudieb. A tiež zaznamenať príbehy tých ľudí. Inšpirujú ma hudobníci, s ktorými sa stretávam v Budapešti. Hrajú voľnú improvizáciu a zároveň ľudovú hudbu, ktorá obsahuje silné rumunské alebo srbské vplyvy. Ak boli Crumbovi Black Angels protestom proti vojne vo Vietnamu, tí moji budú, naopak, hovoriť o hrozbách, ktoré zatial visia vo vzduchu v našom regióne. A tie hrozby sú veľmi vážne... X

Dni starej hudby

Florilegium hudobných štýlov

27. mája – 10. júna, Hudobné centrum, Centrum starej hudby, Bratislava

Apoteóza Lullyho

Georg Muffat ani Johann Sigismund Kusser nie sú pre súbor **Musica aeterna** neznámymi skladateľmi. Muffatove *Concerti Grossi*, ako aj Kusserových *Six Ouvertures de Théâtre* (hoci v čisto sláčikovej verzii), nahrali pred rokmi pre vydavateľstvá Naxos a K617. Aj sláčiková verzia má svoje čaro, ale verzia s dvomi barokovými hobojskimi a barokovým fagotom znala na koncerte 29.5. v Malej sále Slovenskej filharmónie oveľa farebnejšie. Talianiske trio (**Alfredo Bernardini** a **Valerie Colen** na barokových hobojoch a **Ivan Calestani** na fagote) bolo zvukovo dobre vyvážené a technicky perfektne pripravené. Škoda, že v programovom

ho *Concerta IV. g mol*, mal orchester v piane veľmi pekný zvuk a široké spektrum farieb, keďže bolo počuť aj chitarrone a čembalo. Na začiatku som sa čudoval, prečo sú violisti za dychármami, no mnohé triá dvoch hobojských a fagotu sprevádzali práve violy, a keďže boli tesne za Talianmi, mali s nimi dobrý kontakt a ideálnu súhru. V niektorých častiach boli konce v „ošúchanom“ štýle *grande ritardando e ritenuto*. Bolo by potrebné zbaviť sa týchto starých zaužívaných zlozvykov. Niektoré časti sa končili napodiv pekne, len s nadhodenou dominantou a dlhým tónom bez spomalenia. Úkážkovým príkladom toho, ako sa hrá nota finalis, bol koncert *Les Folies Françoises* o niekoľko dní neskôr.



Musica aeterna



A. Bernardini

bulletine neboli uvedené časti ouvertúr – bolo ich až-až a publikum by sa v nich lepšie orientovalo (*IV. Ouverture C dur: Ouverture, Marche, Chaconne, Les Satirs, Arlequins..., Eccho, Passepied, Les Heures a VI. Ouverture a mol: Ouverture, Bourrée, Trio, Chaconne, Gigue, Bourrée, Trio, Menuet, Les Bergers, Trio, Rondeau. Menuet, Passepied*). Ako vidno, veľa miesta by to v bulletine nezabralo a napríklad *Eccho* by bolo pre poslucháča oveľa pochopiteľnejšie, až opisné. Alebo tí, ktorí vedia, čo je *bourrée*, *gigue* a *menuet*, by mohli pozorovať francúzske vplyvy a rozlišovať známe nemecké vzory od lullyovský pretransformovaných vysoko štylizovaných tancov. Tieto tance mali podľa Muffata „svieži pôvab čerpaný z lullyovskej studnice“. Publikum však takú možnosť nedostalo, muselo počúvať čosi veľmi atraktívne, ale neznáme.

Zvuk Musiky aeterny je z roka na rok lepší a mäkší. Prispieva tomu aj stabilné continuo, dve violončelistky a kontrabas. Hoci nestarnúci **Peter Zajíček** hral veľmi zodpovedne a sústredene, dva sekundisti za ním sa očividne nudili a počas koncertu sa medzi sebou zabávali. V *Ecchu* z Kusserovej *IV. Ouverture C dur*, aj v prvej časti *Sonata Grave* Muffatov-

Koncert *d mol pre hobo, sláčikové nástroje a basso continuo* Alessandra Marcella bol z iného súdka. Možno najznámejší a najobľúbenejší koncert pre hoboj transkriboval Bach pre čembalo, čím ho popularizoval a preslávil. Jeho pomalá časť je šlágrom starej hudby. Barokový hoboj sa líši od moderného dosť podstatne: má užšiu menzúru, menej klapiek a nie je vyrobený z čierneho ebenu, ale z javora. V porovnaní s moderným hobojom má ostrejší zvuk a hrá sa na ňom väčšinou bez vibrata. Alfredo Bernardini hral dlhé noty so zdvihnutým korpusom a veľmi efektne. Dovolil si aj *meno forte*, čo bolo možné počuť najmä v druhej časti, kde orchester hral *senza basso* a bas sa pripojil až v závere. Tretia časť mala takmer divoké tanecné tempo a tu sa uplatnila Bernardiniho virtuozita a dynamická hra.

Na záver odznela Kusserova *Ciaccona* (štvrta a predposledná časť *Concerta XII. in G*). Je to nádherné dielo plné šarmu a talianskej lyriky, v ktorom variácie prebiehajú v sláčikoch, potom v hobojoch s fagotom a continuo má často pohyblivý bas. Tu sa krásne uplatnila 5- až 6-hlasná faktúra, keď variácia prebiehala cez všetky hlyasy, prechádzajúc z dur do

mol a späť. Skladba vyžadovala od orchestra obrovskú disciplínu v rytmie a v tvorení tónu. Bolo to krásne ukončenie koncertu. Prídatok (Telemann, Canaries) alias „veselý námorník“ bol pre publikum veľmi atraktívny. Hudobníci jednou nohou dupali na dlážku, čo publikum odmenilo búrlivým potleskom. Otázku vokus a serióznosti necháme bokom...

Návšteva rakúsко-uhorskej monarchie

Názov súboru **Schöllnast Consort** a program koncertu 3. 6. zodpovedali tomuto historickejmu rámcu. Franz Schöllnast a jeho syn Johann vyrábali drevené dychové nástroje v rokoch 1807–1882. Ich dielňa bola v centre starej Bratislavu/Prešporku na Zámočníckej ulici v dome, ktorý sa nazýva Prašná Bašta. Nestálo by za to umiestniť na tento dom aspoň historickú firemnú tabuľu?

Klarinety (1830) mali na koncerte mäkkší tón ako dnešné, klasicistické fagoty z Viedne mali užšiu menzúru a tichší tón, invenčné

rohy (kópie podľa vzoru z 18. storočia) – prirodzené lesné rohy hrali absolútne čisto a mali krásny jasný hlas a zvuk kontrabasu z 18. storočia bol mäkký a čistý. Klarinet a fagot ešte nemali úplne vyvinutý klapkový systém. Charles Burney opísal v roku 1772 *Harmoniemusik* vo viedenskom hostinci U zlatého vola nasledovne: „*Hudba bola väčšinou zlá. (...) Všetky nástroje hrali tak falošne, že som si želal, aby boli na sto mil' ďaleko.*“ Koncert na nádvorí Mirbachovho paláca však bol úplne iný, príjemný na počúvanie a nástroje väčšinou dobre ladili. Ani publikum nezutekalo. Okrem

toho bol koncert krátky. Keď Constanze Mozartová pozvala v roku 1800 Frederika Siverstolpa k stolu (nie na obed), v pozvánke uviedla, že „*po stolovaní u nás vystúpi Harmonie musique môjho manžela, (...) ktorá nebude trvať dlhšie ako jednu hodinu.*“ Toho sa držali (vrátane komentárov) aj Schöllnast Consort.

Parthia C dur Antona Zimmermanna (1741–1781) znala celkom väzne a seriózne. *Allegro* bolo skôr *Allegro moderato*, *Menuet* bol dosť rýchly, trio by sa žiadalo trochu odlísiť. Finále už bolo skutočné *Allegro*. Vôbec to nebola hudba zo košika Tafelmusik. Juraj Družecký (Georg Druschetzky, 1745–1819) napísal okolo dvesto skladieb, a tak najviac ovplyvnil Harmonie musique. Jeho *Parthia B dur* je väčšmi súitou. V úvodnej časti sa objavili zaujímavé imitácie medzi klarinetmi a lesnými rohmi. V *Romanci* bola výrazná melódia, ktorú akordicky sprevádzali fagoty v trojdobom takte, ako na klavíri. V *Menuette* sa striedali klarineti s lesnými rohmi, čo bolo farebným oživením. *Siciliano* bolo azda najkrajšou skladbou celého koncertu. Melódia znala v nízkej polohe klarinetov, z čoho vyplýval pomerne tichý a mäkký zvuk consortu. Prvý klarinet mal kadencie, celkom bežné v podobných klavírnych skladbách tohto

obdobia. V poslednej časti *Anglaise* mali fagoty a kontrabas rýchle figúry. Bola to veľmi vydanrená kompozícia a Schöllnast Consort ju podali veľmi výrazne a s citom. František Kramář (Franz Krommer, 1759–1831) napísal *Parthiu c mol*, čo je pre Harmonie musique veľmi nezvyklá tónina. Consort znel silnejsie, keďže hrali o tón vyššie (od B dur). Prvá časť mala kvázi sonátovú formu, druhá piesňovú ABA. Záverečné rondo v *Es dur* uviedli lesné rohy kvázi loveckým motívom. Kramářova *Parthia*

hrajú francúzsku hudbu. A hrali ju vynikajúco! Títo ambasádori francúzskej hudby (**Patrick Cohén-Akenine** – husle, **Joselyn Daubigney** – traverso, **Christophe Mazeaud** – hobojo, tenorová a altová zobcová flauta, **Benjamin Chénier** – husle, **François Poly** – violončelo, **Béatrice Martin** – čembalo) nám predvedli, ako sa má hrať! Sú zvrchovanými profesionálmi. Bolo to počuť napríklad aj v ladení. Všetky notes finales boli krištáľovo čisté, či už to bolo medzi traversom a hobojom



čembalo s dĺžkou 2,6 m! Čembalistka sa v *L'Amphibie* z 24. ordre (nie 23., ako uvádzal program) v jeho 18 variáciách márne snažila a robila rôzne nuansy, menila manuály, registre (čo je stará škola) – čembalo len ticho štebotalo. Kto bol *L'Amphibie*? Bol to človek nestálej myšle, ktorý mal vždy nová a nové myšlienky. To je 18 variácií a stály základ – ten istý človek. Keby pod nohy čembala položili dosky z mäkkého dreva (smrek), znelo by o tretinu silnejšie a jeho tón by bol reálny.

Mám to overené. Najhoršie obišiel violončelista, ktorý sedel pod nemým akustickým uzlom klenby. Jeho nádherné päťstrunné violončelo z 18. storočia neznelo vôbec; Niektoré tóny hučali, niektoré vôbec nebolo počuť. Keby bol sedel na drevenej podeste, nástroj by znel kontinuálne a o polovicu silnejšie. Aj to mám overené. Francúzom to však nemal kto povedať a keby som im to vravel, vysmiali by ma. V Klariskách je však potrebné urobiť nové pódiump bez schodu a predtým zmerať akustické pomery. Ale je isté, že sa to nestane, nikto nič neurobí a mnohí sa budú ďalej tváriť, že to znelo úžasne. Vedľa v Klariskách je predsa dobrá akustika! Hoax!

Francúzka hrala francúzske skladby na francúzskom čembale naladenom podľa Taliana! Béatrice Martin hrala aj autoportrét *La Couperin*, čo je allemande v *e mol* v tempe *d'un vivacité moderée*, no hrala ju prirýchlo. Vo

bola kompozične najzložitejšia a formálne najvyvinutejšia, čo, samozrejme, kládlo na interpretov vyššie nároky.

Posledná *Feldparthia B dur* sa kedysi pripisovala papá Haydnovi, ale hudobní vedci to popreli. V roku 1870 ju v archíve grófa Esterháziho našiel Brahms priateľ Carl Ferdinand Pohl a autorstvo pripísal Haydnovi. Slávuj jej prinesol Brahms, keď na tému druhej časti *Chorale St. Antoni* napísal Variácie na Haydnovu tému. Dnes pripisujeme autorstvo Ignazovi Pleyelovi (1757–1831), ktorý partitu vydal už v roku 1782 bez uvedenia mena autora. V pôvodnej verzii bol v partite serpent. S týmto nástrojom v base by bola partita veľmi efektívna, lebo serpent je atraktívny výzorom i zvukom. Rýchle figurácie na ňom znejú úžasne komický, čo by posunulo partitu do ľahších a zábavnejších sfér. V druhej časti *Chorale St. Antoni* hrali klarinety v nízkej polohe a celý consort tak mal veľmi mäkký timbre. V rámci spektra starej hudby je taký consort Harmonie musique veľmi potrebný a má dôležité miesto v živej koncertnej praxi.

a sláčikmi, alebo medzi traversom a zobcovou flautou a sláčikmi. V mnohých ozdobách sa nikdy nestrelilo metrum a každý inštrumentalista vie, aké je to tažké. V škole nám vtíkali do hlavy, že ozdoby sú na predĺženie tónu, lebo čembalo má veľmi krátky tón. Ale načo sú ozdoby priečnej flaute alebo husliam, keď majú tón dlhý? Otázka genézy bude asi inde. Ozdoby sú pre Francúzovov režime integrálnou súčasťou vyjadrenia ich



Les Folies Françoises

F. Poly

Apoteóza agréments a nástrahy Klarisiek

Po koncerte **Les Folies Françoises** (názov pochádza z Couperinovej *Treizième ordre*) každý poslucháč pochopil, prečo Taliani nevedeli dobre vnímať obsah francúzskej hudby a prečo Francúzi považovali taliansku hudbu za príliš jednoduchú a zaťaženú kontrapunktom. Pre Talianov boli agréments takmer na každej note príťažou. Francúzi ich milujú a vyzívajú sa v nich. Taliani preferujú iné formy hudby ako Francúzi. Taliani napísali množstvo rícerčarov a tokát, zatiaľ čo Francúzi milujú tance a programovú hudbu. V Koncertnej siene Klarisky sme 3. 6. počuli, ako Francúzi

pocitov a myšlienok. S predĺžením tónu zrejme nemajú nič spoločné. Samotné predĺženie je iba technická otázka a ozdoby nepatria do sféry techniky a intelektu, ale temperamentu a emócií. Keď kedysi robili v Klariskách pódium, vôbec sa nezaoberali akustikou. Nemerali akustické pomery v gotickom priestore, a tak zbabrali, čo sa len dalo. Vôbec nebrali do úvahy gothic klenbu, hoci tá je v gotickom priestore tým najdôležitejším činitelom. O čo vlastne ide? Vedľa v Klariskách je vraj dobrá akustika! Huslisti, traverso a hobojo obišli celkom dobre, čembalo však znelo ako tichulinké „čvirikadlo“. A to v Klariskách stalo veľké francúzske

väčšine barokových temperatúr je dominanta v *e mol* (*h – dis – fis*) dosť disharmonická. Ladenie podľa Valottiho neprichádza do úvahy, pretože Couperin ho nemohol poznať ani používať. Dosť často sa v allemande Couperin objavuje aj dominantna v *h mol* (*fis – ais – cis*) a to je už dosť vzďialený a nepríjemne disonantný akord. Ako mohol ladiť Couperin svoje čembalo? Ak spomenieme iba francúzske temperatúry, do úvahy prichádza Joseph Saveur (1653–1716) alebo Lambert Chaumont (1696), Rameau (1722) len teoreticky, Rousseau (1767) je už neskorý. Je absolútne anachronizmus používať pre interpretáciu Couperina (zomrel 1733) temperatúru Taliana Valottiho (1779)! Lambert

→ Chaumont je vypočítaný na základe *mesotonique* a Couperin si podobnú temperatúru mohol prispôsobiť podľa tónin. François Couperin „Le Grand“ bol geniálny skladateľ. Jeho koncerty à 5 sú veľmi farebné. V *tutti* im prirodzene dominuje hoboj. Couperin požíval aj rôzne kombinácie sólových nástrojov, napríklad priečnu flautu iba s čembalom alebo husle a priečnu flautu s continuom, sólové husle s continuom. V *Pièces en trio pour le coucher du Roy* Jeana-Baptista Lullyho sa objavila aj zobcová flauta (v bullette o nej nebola ani zmienka) – v *Symphonie* hrala tenorová a v *Sarabande* altová. V *Gavotte* a *Menuette* boli kombinácie priečnej alebo zobcovej flauty s huslami. Znelo to úžasne jemne a ušľachtilo. Všetko ladilo úplne čisto. V Couperinovom treťom *Concert Royal* po prelídzu *in tutti* nasledovala *Allemande* s priečnou flautou, ktorú vymenili husle, *Courante* s hobojom, *Sarabande* s huslami, *Gavotte* s priečnou flautou bez basu, iba s čembalom, *Muzette* s hobojom a v repetícii aj s huslami a *Chaconne* znala v *tutti*. Kolko farieb, kolko kombinácií! A všetky boli plnokrvné, plné života a rytmu. Kto chce dobre hrať francúzsku hudbu, od tohto súboru sa má veľa čo naučiť!

Rose Consort of Viols

Na obrázkoch **Rose Consort of Viols** býva sedem hudobníkov, no do Bratislavu prišli 5. 6. iba piati (**Ibrahim Aziz, John Bryan, Alison Crum, Andrew Kerr, Roy Marks**). Súbor predchádzala dobrá povest a veľká chvála, no koncert bol veľkým sklamaním. Alison Crum väčšinou viedla súbor k *pianissimu*, Roy Marks hral na basovej gambe sláčikom tak lahko, že ho takmer vôbec nebolo počuť. Zo súboru vyžarovala stoická filozofia, no tá na koncerte nemá čo hľadať. Aj keď hrali anglickú renesanciu, aj tá má mať plnokrvný výraz. *Giusto molto impetuoso* nemá v anglickej renesančnej hudbe žiadne miesto? Ved' mnohé témy, ktoré spracovali virginalisti, boli popevkami z ulice! Hudba musí byť živá. Uspávanka za uspávankou je pre koho? Osobne milujem Dowlanda, mám komplet jeho diel na CD a istého času som si ich ornielal noc čo noc. Viem, čo som mohol od súboru očakávať. A zrazu – málo účasti na hre – stoický odstup a stále *piano pianissimo*, nuž, nie je to sklamanie? Jeden poriadny gambista by vydal viac zvuku a ruchu ako celý consort. Alebo je súbor už za zenitom? Dvaja členovia riadne zostarli (ako aj ja!). Už nemajú dosť síl? *Fantasie* Williama Byrda sú nádherné. Vo vnútorných hlasoch sú figurácie, ktoré sa stále zrýchľujú a fantázia je tak dynamická a náostojčivá. Aj mnohé Dowlandove *lachrimae* sú svedectvom veľkosti tvorca a jeho schopnosti tvoriť mnohé variácie nad jedinou tému – *lachrimae*. Vnútorné hlasys prinášajú stále nové a nové motívy obohatene o živý a pulzujúci rytmus. Súbor zahral aj dve nové skladby. Homofónnu *Farewell* (1993) Ivana Moodyho (1964), v ktorej skladateľ jemne zaobchádzal s modálou harmóniou a výsledok bol celkom

zaujímavý. Od Pavla Šimaia (1930) zaznel Tack (1994). Úvod diskantovej gamby a kontrapunktu v altovej gambe sa trikrát opakuje. Bola to jednoduchá, ale pekná stupnicová melódia a kontrapunkt trochu disonantný a dramatický. Šimai veľmi efektne použil pizzicato, keď jedna gamba hrala sláčikom, neskôr dve, a osnatné pizzicato. Bolo to veľmi pôsobivé. Skladba bola kontrapunktická, hoci viaceré vnútorné hlasys pôsobili dosť tvrdo. Lutnistka **Jamie Akers** zahrala dve sólové skladby. Pred prvou asi zaspal, pretože kolegovia ho museli napomenúť: „*Jamie, hraj!*“ Prekvapene sa na nich pozrel, natiahol si cez plece popruh a začal. Hral čisto a rytmicky. V Dowlandových *Lachrimae* hral v záverečných akordoch stále rovnakú renesančnú figuráciu. V druhej polovici koncertu publikum nezatleskalo ani raz, iba na konci. Aj to o niečom svedčí...

Viola organista a apoteóza geniality

Leonardo da Vinci (1452–1519) mohol prísť na myšlienku violy organista, keď videl (a hľavne počul) dvoch španielskych jokulátorov hrať na gotickom organistre alebo na talianskej rotonde. Prečo dvoch? Lebo na gotickom organistre hral jeden na tangentách a keďže nedosiahol na kluku, vedľa neho sedel druhý, ktorý ňou otáčal. Obaja museli byť hudobníkmi. Ten, ktorý hral na tangentách, musel poznať neuhy a melódiu, ktorú hrali, a ten druhý musel otáčať klukou správnym tempom; nie príliš pomaly, aby sa koleso (sláčik) nezadíhalo, a ani nie prirýchlo, aby struny nepískali a nehrali flaželety. Stále musel sústredene počúvať. Ten pri kluku mal v kompetencii aj ladiace klúče (4–6). Keď ladili prázdne struny, jednou rukou otáčal klukou a druhou pootácal ladiace klúče, a keď ladili kvinty, prvý hráč stískal zodpovednú tangentu a druhý otáčal klukou a ladil. Celkom jednoduché, však? Gotické organistrum bol dlhý nástroj so 4–6 črevovými strunami, ktoré rozoznievalo veľké drevené koleso natreté kolofóniou. Tangenty organistra boli predobrazom klaviatúry. Da Vincimu mohlo preblesknúť hlavou, čo tak priložiť vedľa seba štyri takéto nástroje. Získal by široký rozsah, smerom doprava by nástroje a hlavne ich struny mohli byť kratšie, a tak by sa vytvorila forma krídla. Kolesá by sa spojili ozubenými kolesami alebo remeňmi, aby sa točili synchronne. Tangenty sú na organistre naboku, teraz by ich bolo treba umiestniť vpred. Nožný pedál, ktorý by obsluhoval pohyb kolies, by musel byť spojený s mechanizmom, ktorý by konvertoval pohyb pedálu zhora-nadol na točivý pohyb, podobne ako na šijacom stroji. To by pre da Vinciho neboli problém. V *Kódexe Altanticus* (1488–1489) da Vinci nakreslil svoju predstavu violy organista, ale skutočný nástroj zrejme nikdy nepostavil, keďže sa nezachoval. Prvým, ktorý taký nástroj zhotoval, bol Hans Heyden z Norimbergu (1575). V nasledujúcom roku tento Geigenwerk predstavil Orlando Lassovi v kráľovskej kaplnke v Mnichovе. Vieme presne, ako vyzeral, lebo

Michael Praetorius ho odkreslil a rytinu uverejnili v *Syntagma Musicum* už v roku 1575. No po tomto Geigenwerku nezostala ani trieska. Jedným, ktorý sa zachoval, je Geigenwerk Španiela Raymunda Truchada (signatúra „*Fra Raymund Truchado. Inventor. 1625*“), dnes v nefunkčnom stave v múzeu v Bruseli. Nemá nožný pedál, ale na chvoste je klúka, ktorou musí otáčať druhý človek ako na španielskom organistre. Rovnako ako Heydenov nástroj má štyri krútiace sa kolesá. Jeho korpus je veľmi hlboký, z čoho by vyplývala silná rezonancia. Klaviatúra je pomerne nízko, takže hudobník musel hrať zrejme pokláčiačky. V novodobej ére postavil Japonec Akio Obuchi malý nástroj s tromi oktávmi, ktorý má na chvoste kluku pre druhého účastníka hry. Zvuk skutočne pripomína hru gambového konsortu, a tak napĺňa zmysel da Vinciho názvu – viola organista. Akio Obuchi tento nástroj predstavil aj na turné po Európe, ale akosi sa naň zabudlo. Prvým, kto postavil da Vinciho nástroj, bol Poliak **Sławomir Zubrzycki**. Zostrojil ho v roku 2012 (po štvorročnej práci) podobne ako Hans Heyden s nožným pedálom, ktorého pohyb sa konvertuje na točivý moment. Má štyri veľké kolesá spojené ozubenými kolesami alebo remeňmi a jeho ambitus je päť oktáv. Zubrzycki tak geniálne zhmotnil da Vinciho predstavy. Navonok vyzerá ako renesančné flámske čembalo, vrchná doska má zvnútra tmavocervenú farbu, typickú pre flámske čembala a na nej latinský nápis QVOS VIDELICET SANTOS PROPHETAS STVDIOSI SAPIENTES IMITATI HVMANA ET IPSI ARTE NONNULLA ORGANORUM ANIMAE CAUFARE (?) POSSENT. Nohy nástroja sú renesančné, predné sú dosť hrubé (asi 15 cm), aby dali nástroju stabilitu, keďže na pedál treba neustále šliapať. Viola organista bola naladená podľa Kellnera.

Na koncerte 8. 6. v Koncertnej sieni Dvorana VŠMU bolo pre Poliaka Zubrzického cťou predstaviť publiku starú poľskú hudbu z organových a lutnových tabulatúr zo 16. a 17. storočia. Boli to drobnosti. Z organovej tabulatúry Jana z Lublina (1537–1548) hral *Taniec Hajducki*, ktorý sa mohol tancovať aj pod Poľanou alebo na Kráľovej holi. Prvou rozsiahlejšou skladbou bolo *Concerto primo* Adama Jarzębského (ca. 1590–1649). Ako druhý prídadok zaznalo jeho *Concerto secondo*. Boli to nádherné skladby. Začíiali sa témami spracovanými imitačnou technikou, prechádzali do tokáty, kde boli rôzne imitácie a staccatové behy. Z talianskych skladieb zaznala organová *Toccata del secondo tono* Giovanniego Gabrieliho (1557–1612), ktorá na viole organista zaznala v jemnejšom tóne a slávna *Toccata del quarto tono*, ktorú Frescobaldiho učiteľ Luzzasco Luzzaschi (1545–1607) napísal pre organ alebo čembalo. Túto tokátu radi hrávajú harfisti na arpe con tre registri. Po akordickom úvode nasleduje typická merulovská tokáta s behmi v diskante i v base. Od úvodu je to *sempre parlando*. Je to nádherná skladba, pre publikum všeobecne neznáma. Potom nasledovali gambové skladby, ktoré boli najzaujímavejšie, lebo zvuk nástroja bol takmer identický

so zvukom gámb. V nich robil Zubrzycki drobné nuansy v dynamike i v artikulácii. Neznámy Mr de Sainte-Colombe (16??–17?? alebo ca. 1640–1700) bol veľkým gambistom. On pridal k basovej gambe siedmu strunu. Učil mnohých, jeho najväčším žiakom bol Marin Marais, ktorého sice prepustil pre nedostatok talentu, ale on tajne počúval svojho učiteľa sediac na strome. Jeho ďalšími žiakmi boli Sieur de Danoville, Jean Desfontaine, Pierre Meliton a Jean Rousseau. Mal dcéry Brigide a Françoise, s ktorými hrával v consorte. Napísal 67 koncertov pre dve gamby a vyše 170 skladieb pre sólovú sedemstrunovú gambu. Až do Marina Maraisa bol najplodnejším skladateľom pre gambu. Od neho zaznalo niekoľko častí z *Concert à deux violes égales*. Carl Friedrich Abel (1723–1787) patril k poslednej generácii gambistov, po ktorej gamba upadla do zabudnutia a namiesto nej zavládlo violončelo. Nakoniec zazneli skladby najväčšieho gambista, Marina Maraisa (1656–1728). Jeho *Folies d'Espagne* z druhej knihy je úžasná chaconne nielen farebnostou variácií, ale aj rozsahom (31/32/variácií).

Geniálna idea Leonarda da Vinciho bola stelesnená geniálnou prácou Šlavomira Zubrzycného a zaodiata do tónov geniálneho Jarzęb-

ského, Gabrieliho, Luzzascha, Sieur Sainte Colombe, Abela a Maraisa. Taký Geigenwerk je v Európe či na svete jeden jediný! Po koncerte sa väčšina publika prihrnula k čudu, ktoré vyzerá ako čembalo, ale hrá ako gamby. Uvideli štyri kolesá, štyri polkruhovité kobylinky a vzadu štyri polkruhovité praže, na ktorých boli pripevnené štyri vlny strún. Struny vyzerali ako zvlnené more. Čudo! Majster, výrobca i interpret v jednej osobe mal čo vysvetlovať. Bol to skutočne originálny a výnimočný koncert! A nabudúce, čo tak gotické klavickytherium? Európsky unikát. Alebo gotická harfa? V okolitých krajinách o nej nie ani chýru, ani slychu.

Apoteóza Monteverdiho

V súbore **La Venexiana** prirodzené dominovali dve speváčky, lebo časť continua tvorili iba dvaja – organista a teorbista. Škoda, že neprišla harfistka s harfou a tre ordini (s tromi radmi strún), čo by bolo pre mnohých veľmi atraktívne. Continuo by tak bolo farebnejšie. Dovoľte mi začať od konca. Prvý prídadok (dueto *Pur ti miro* z opery *Korunovácia Poppey Claudia Monteverdiho*) je asi najkrajšie, najznámejšie, najzamilovanejšie, najromantickej-

sie (nie v zmysle Chopina) a najsladšie dueto, ktoré kto kedy v histórii napísal. Sopranistky ho spievali otočené k sebe (podľa textu), jedna vložila dlaň do rúk druhej a tá ju nakoniec jednou rukou objala (podľa textu), a tak divadelným náznakom umocnili emociálny náboj tohto dueta. Bolo to nádherné!

Najkrajšou skladbou v programe koncertu 10. 6. bola *Canzonetta „sopra la nanna“*, ktorú skomponoval Tarquinio Merula (1595–1665). Sopranistka **Emanuela Galli** si sadla na schody medzi sanktuáriom v Klariskách a časťou pre plebs. Mimoriadne dramatický spev a veľké nasadenie, ktoré sme tak márne očakávali od The Rose Consort of Viols, široký dynamický ambitus a veľmi jemne tvorený tón, najmä v slovách „*alta voce l'alma al Padre su la Croce*“, „*perché poi feri e catene gli daran acerbe pene*“ a „*capo e questi crini passerato acuti spinī*“, spievala mimoriadne emocionálne. Organ hral po celý čas obstinato a podobne aj teorba. Na záver sa organ odmlčal a spev sprevádzala iba teorba. Bolo to fascinujúce, akoby výjav z ranej opery. Je to „psycho“ barokovej hudby. Tarquinio Merula bol pre mnohých predstaviteľov mesta, cirkvi a hudobných kruhov persona non grata, preto sa neustále stáhoval a veľmi dobre vedel, čo

→

Koncert novodobých premiér

„Hudba dokáže okrem sprostredkovania výnimočných estetických zážitkov vytvoriť aj priestor, kde sa zjemňujú ostré hrany antagonistických postojov, kde človek môže zakúsiť požitok vzájomného porozumenia, smerujúci k dosiahnutiu túžobne očakávanej harmónie.“ Týmito slovami uzatvára hudobná historička Ľudmila Michalková svoju úvodnú štúdiu v programovom bulletine k Dňom starej hudby 2018. Možno azda lepšie vystihnúť posolstvo aktuálneho ročníka festivalu, ktorý mal podtitul Florilegium hudobných štýlov a prezentoval rôzne národné štýly v hudbe 17. a 18. storočia?

Nedeľa 27. 5. patrila v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca koncertu s názvom *Hudba z Prešporka pre Bratislavu – koncert novodobých premiér*. Súbor **Solamente naturali** s uměleckým vedúcim **Milošom Valentom** tentokrát dirigoval známy český špecialista na starú hudbu **Marek Štryncľ** a bol rozšírený na klasicistický orchester o dobové dychové nástroje (flauty, hoboje, fagoty, rohy, trúbky) a tympany. V programovom bulletine bola opomenutá dvojica klarinetov (Kyrill Rybákov a Róbert Šebesta). Zazneli tri diela doposiaľ takmer neznámeho, predčasne zosnulého Bratislavčana Wenzela Kalluscha (1801–1831), ktorých notový materiál pripravil Vladimír Godár z prameňov, ktoré našiel v Rakúskej národnej knižnici. Úvodnú *Symfóniu č. 1 D dur* napísal autor v Bratislave v novembri 1828. Obsahuje pozoruhodnú pomalú časť

Andantino – Spagniola, ktorá je možno prvým španielskym bolerom v symfonickej literatúre. Výraz hudby umocnil Marek Štryncľ pre neho príznačným „vyhraním sa“ s temovými zmenami – rôznymi ritardandami a accelerandami, pozdržaniami a oneskore-



Solamente naturali a M. Štryncľ

nými nástupmi, a ďalšími prednesovými nuansami. V prípade finále Kalluschovej symfónie som sa však neubránil pocitu, že toho bolo už príliš mnoho, a že v zmysle známeho porekadla by „menej“ prinieslo poslucháčovi pre výrazový účinok a priodený tok hudby „viac“. Vo Variáciach pre kontrabas so sprivedomím orchestra použil Kallusch tému ruskej piesne, ktorú variačne spracovali viacerí jeho súčasníci (A. Rejcha, C. M. von Weber, J. N. Hummel, L. van Beethoven), koncertant-

ný sólový part predniesol **Ján Krigovský**. Z kompozičného a rýdzo muzikantského hľadiska ma najviac oslovili Kalluschove rozsiahlejšie 14-minútové Variácie na vlastnú tému pre klarinet a orchester, v ktorých sa zaskvel brilantný klarinet **Kyrilla Rybákova**. Príjemným osviežením bola Uhorská kasácia (*Cassatione Ongherese*) bratislavského dómskeho regeschorghiho

Antona Zimmermanna z fondu hudobní Diecézneho archívu v Nitre. Vtipné dielo obsahuje 5 častí s charakteristickými názvami (1. Zobrazenie židovskej školy, 2. Židovský menuet – Turrecké trio, 3. Slovanská pút, 4. Pieserí sliepok, 5. Aprílové variácie). Vyvrcholením dramaturgie koncertu bol reprezentatívny a výrazovo pestrý výber častí z hudby k baletu *Stvorenie Prométea* op. 43 Ludwiga van Beethovena, obsahujúci okrem iného i hudobný obraz búrky. Materiál z finále baletu použil Beethoven neskôr v poslednej časti svojej slávnej *Symfónie č. 3 „Eroica“*. Pokladám za potrebné vyjadriť potešenie, že sa tento rok podarilo do festivalu zaradiť koncert v takomto početne nadstandardnom obsadení, a aj voľba sály bola z akustického hľadiska vhodná. Orchester znel primerane mäkkou a transparentne.

Stanislav TICHÝ

→ to je život naplnený nenávisťou, zlobou a čo je život vydedenca. Preto bol schopný napísať takú psychoanalytickú hudbu na výsostne dramatický text.

Carlotta Colombo má nádherný lyrický soprán s veľmi malým vibrátom a niektoré finálne tóny dokáže podať aj *senza vibrato*. Spievala Granciniho, Grandiho a Monteverdiho. V Gran- cinim na konci slova *Aleluia* ponúkla obdivu-

Organista **Davide Pozzi** zahral dve sólové tokáty. Koncert sa začal Frescobaldiho *Canzonou quarta (Secondo libro)*, zloženou z piatich dielov: prvý je v párnom C takte, druhý v 6/4, tretí opäť v párnom C takte, štvrtý pokračuje v C takte a piaty (nie je označený) v 6/4 takte. Tieto časté zmeny si vyzadujú veľmi precízny rytmus, metrickú hru a presnú artikuláciu. Canzonová téma v prvom diele obsahuje descendantné sekundy. Tie

je problém. V druhej skladbe, v tokáte Tarquinia Merula Pozzi nezvládol pasáže v takto 25–39 a 62–68 a miestami to bolo až trápne. *Toccata g mol* je väšnivá, okrem základných hodnôt obsahuje aj dvaatridsatiny, kombinované s rôznymi pauzami. Dvaatridsatiny prechádzajú z basu do diskantu a tu musí byť metrická hra podmienkou rytmickej zreteľnosti a hudočného výrazu. Tokáta je celá v párnom metre, ale motívov je dosť a treba ich rozlíšiť a zahráť metricky presne. Merulo nezaprel Frescobaldiho, svoj veľký vzor. Počut Taliana dobre hrať Frescobaldiho a Merula by bol zázrak, alebo by musel hrať sám veľký profesor Tagliavini.

Teorbista **Gabriele Palomba** zahral jednu tokátu od Kapsbergera, no z 34, ktoré sa zachovali, nevedno ktorú (v programe to nebolo uvedené). Giovanni Girolamo Kapsberger (1580–1651) pôsobil od roku 1605 v Ríme, kde organizoval „akadémie“ vo svojom dome, ktoré boli považované za „zázrak Ríma“. No tokáta na koncerte žiadnym zázrakom nebola. Bolo to rozpačité a nevedno, kto mal sólo, organ či teora. Organové continuo bolo pre teorbu prísliné. Ak by s nimi hrala harfa, teora by vyznela lepšie. Koncert súboru La Venexiana bol hlavne vďaka obom speváčkam zvukovo veľmi farebný a vďaka ich nasadeniu aj plný emócií. Monteverdiho geniálna hudba tak zaznela v plnej nádhore a žiarivosti.

Vladimír RUSÓ

Fotografie: Martina ŠIMKOVIČOVÁ



La Venexiana (foto: B. Grebeč)



G. Palomba (foto: B. Grebeč)

hodnú koloratúru. V duetoch Monteverdiho (*Sancta Maria, Pulchra es, Jubilet tota civitas a O beate vie*) sa hlasy oboch speváčok dobre spájali, dramatičnosť Galliovej tu ustupovala a dominovala lyrickosť Colombovej. V duete *Jubilet tota civitas* Colombo spievala vpredu a Galli ako echo vzadu. Bolo to veľmi zaujímavé. Ako druhý prídavok zaspievali dueto Monteverdiho *Pulchra es*.

musia byť veľmi presne metricky zadelené, lebo inak sa zmenia na „sypané zemiaky po drevenom válove do pivnice“ (pre ktoré môžeme vytvoriť nové názvoslovie „grullando“, podľa pomenovania zemiakov – gruli). Aj Grandiho *O quam tu pulchra es* má podobnú tektoniku. Striedajú sa tu pomalé figurácie s rýchlymi, párne takty s nepárnymi a continuo musí tieto zmeny podporiť. Ak je samotné continuo nemetrické,

Zimmermannove sonáty v Mirbachu

Už úvodný koncert festivalu Dni starej hudby (27.5.) priniesol „bonbónik“ – kompletne predvedenie šiestich sonát pre čembalo a husle od batthyányovského kapelníka Antona Zimmermanna (1741–1781), jedného z najvýznamnejších predstaviteľov klasicizmu po veľkom viedenskom „trojhviezdí“ (J. Haydn, Mozart, Beethoven). Zimmermanove *Sei Sonate per il Cembalo obligato con Violino op. 2* patria k jeho raným dielam, vysli v roku 1777 v Lyone u Ch. G. Guera, ktorý vydal aj jeho sláčikové kvartetá (*op. 3*) a duá pre dvoje huslí (*op. 1*). Modernú edíciu celého opusu pripravila Darina Múdra vo vydavateľstve Doblinger (ca. 1998), druhú sonátu zaradila do výberu *Early Viennese Chamber Music with Obbligato Keyboard* (1989) aj kanadská hudobná historička M. Fillionová. V roku 1991 vznikla staršia kompletnej CD nahrávka tohto opusu (Daniela Rusó, Boris Kucharsky) v dnes už neexistujúcom vydavateľstve Trevak.

V Mirbachovom paláci predviedla Zimmermannov opus 2 **Dóra Péteryová** (klavichord) s huslistkou **Monikou Tóthovou**. Obe sú vynikajúce hráčky, svoje nástroje ovládajú dokonale, hrajú veľmi plasticky, expresívne, technicky perfektne. Použitie klavichordu

však nebola štastná volba, tento dynamicky mimoriadne subtílny nástroj neboli vo svojej dobe koncertným, ale cvičným nástrojom. Hoci huslistka hrala celý program so sordínou, zvukovo boli oba nástroje nevyrovnané,



D. Péteryová

resp. i v maximálnej dynamike (*p*) bol klavichord zvukovo „poddimenovaný“. „Dialóg“ huslí (hoci so sordínou) a klavichordu jednoducho nemôže byť zvukovo rovnocenný, hoci Monika Tóthová „sprevádzala“ svoju partnerku veľmi citlivu. Z náhernej plastickej hry Dóry Péteryovej sa tak nemohli

veľmi potešiť ani poslucháči sediaci v bezprostrednej blízkosti jej nástroja. Pritom je veľmi dôležité, aby bol klávesový nástroj dobre počutelný, zretelný, vedľ v tomto type kompozície je to vedúci nástroj, husle často robia iba „obyčajné sprievody“, resp. druhý hlas v tertiách a pod. Je to škoda, lebo v tejto subfílnnej, intímnej hudbe mnohé krásne detaily zanikli, resp. nevynikli dostatočne. Čembalo alebo kladivkový klavír by dodali nádherným Zimmermannovým skladbám rozhodne viac transparentnosti. Je to hudba mimoriadne ušľachtilá, inklinujúca už rozhodne viac k ranému klasicizmu než ku galantnému štýlu a dokazuje, aký bol Anton Zimmermann dobrý skladatel. Je zaujímavé, že v dvojčasťových sonátoch (pomalá časť – menuet/trio) možno nájsť oveľa menej typických „zimmermannovských“ prvkov – sliezskej či hanáckej ľudových intonácií – než napríklad v jeho kvartetoch (*op. 3*), ktoré vznikli prakticky v tom istom čase. Ale nájdú sa aj tu, napríklad v menuetoch zo 4., 5. a 6. sonáty. Vďaka za krásny zážitok!

Ladislav KAČÍK

Organová klasika v Redute

V nedelu 3. 6. sa v bratislavskej Redute uskutočnil posledný z aktuálneho cyklu Organových koncertov Slovenskej filharmónie. Český organista Aleš Bárta prekvapil samotnou dramaturgiou, vo väčšine pozostávajúcou z najznámejších diel organovej literatúry. Zároveň to boli kompozície, ktoré sa pravidelne vyskytujú v koncertných programoch študentov konzervatórií. (Detailne sa im venoval zaujímavo a vecne zostavený text Stanislava Šurina v bulletine.) Interpret stojí v takomto prípade pred náročnou úlohou: vyhnúť sa interpretačnému stereotypu a vniest do skladieb nový rozmer, pričom musí preukázať dostatočnú hudobnú fantáziu a kreativitu. Tiež by mal byť prínosný a inšpiratívny pre študentov, ktorí sa týmto skladbám venujú.

Na úvod zaznela v povedomí mnohých určite najznámejšia organová skladba – *Toccata a fúga d mol BWV 565*. Jej autorstvo býva pripisované Johannovi Sebastianovi Bachovi, no dnes môžeme takmer s istotou tvrdiť, že to nie je pravda. V podaní Aleše Bártu znala slávnostne, veľkolepo a s rozhodnosťou, ktorú si kompozícia vyžaduje. Bártova interpretácia sa vo všeobecnosti vyznačuje technickou vycibrenosťou a bezchybnosťou, v tokáte i vo fúge bol jasne čitateľný jeho artikulačný zámer. Z výrazovej a regiszračnej stránky ostal verný zaužívaným spôsobom (zároveň ničím neprekvapil). Osobitú kompozíciu sme si tak mohli vychutnať v nezmenenej podobe. Podobne to bolo aj pri známej adventnej chorálovej predohre *Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 645*, ktorá je Bachovou transkripciou štvrtej časti rovnomennej kantáty. Bola poslucháčsky vďačným prechodom k rozsiahlejšiemu Prelídiu a fúge G dur BWV 541, pochádzajúcemu pravdepodobne z čias Bachovho pôsobenia vo Weimare. Vďaka hudobnému jazyku nasiaknutému vplyvom koncertantného štýlu spájajúceho sa najmä s Antoniom Vivaldím, ponúka dielo priestor na prezentovanie vlastnej muzikality a hudobnej nápaditosti v celku i v detaile. Práve v nej sa však vo väčšej miere odzrkadlia Bártova strohosť výrazu. Skladbe chýbala fantázia a lesk, rovnako ako presvedčivosť úvodnej tokáty.

Bachov veľký obdivovateľ Felix Mendelssohn sa po viacerých skladateľských generáciách vrátil k protestantskému chorálu, kontrapunktu či organu ako podstatnému hudobnému nástroju. Samozrejme, tieto prvky sa u Mendelssohna združujú s ranoromanticou harmóniou a vokálne klenutými melódiami. Jeho Sonáta č. 1 f mol op. 65 znala v Bártovom podaní pomere vyrovnané, interpretácia jednotlivých častí bola v súlade s celistvosťou cyklu. Škoda, že interpret sa pri zrozumiteľnosti hudobného textu nesnažil o dôkladnejšie modelovanie fráz. Aj posledná časť bola napriek odvážne zvolenému tempu podaná bravúrne, bez zaváhania, hoci v určitých okamihoch znala viac „bachovsky“ ako „romanticky“.

Úplne inú atmosféru prinieslo subtílne Prelídiu, fúga a variácia op. 18 Césara Francka.

Jedna zo skladieb bezprostredne inšpirovaných zvukovosťou organov Cavaillé-Colla znala pôsobivo napriek absencii chrámového priestoru. V nej sa odkryla hudobnícka duša inak skôr introvertného umelca. V prelúdiu sa mu podarilo klenúť melódiu sólového hoboja veľmi prirodzené nad sprievodom ľavej ruky s pedálom. Tento sprievod bol v Bártovom podaní akési perpetuum mobile, držiaci hudobný tok v neustálom napäti a pohybe. Aj v nasledujúcej fúge udržal tah a nástojčivosť a rovnako vplynul do záverečnej variácie so šestnástinovým sprievodom v ľavej ruke. Gotickú suitu op. 25 Léona Boëllmana opäť charakterizoval odhodlaný prístup. Chorál bol nekompromisným úvodom, menuet zase sviežim barokovým tancom. Modlitbe sice chýbala rozjímavosť, zato tokáta v správne zvolenom tempe pripomínaла ohňostroj tónov.

Na záver zaradil Aleš Bárta dve skladby na Slovensku pomerne neznámeho českého skladateľa



A. Bárta (foto: archív)

Otmara Máchu. Spojivom môže byť významný organista Václav Rabas, niekdajší Bártov pedagóg a dlhorocný Máchov priateľ a interpret jeho diel. Smútočnú toccatu a Svadobnú toccatu spája zase identický motív, no v inverzii: v Smútočnej zostupný, v Svadobnej vzostupný. Aleš Bárta preukázal, že sa orientuje aj v tomto type formovo i výrazovo náročnej hudby, a to bez akýchkoľvek problémov, ba povedal by som, že daný typ skladieb mu bol bližší ako spomínané romantické kusy.

Celkovo sa organista predviedol najmä ako technický typ hráča. Jeho výkon bol vyrovnaný, občas v nám chýbala spontánná muzikalita. Či už sa na volbe dramaturgie zúčastnil interpret alebo filharmónia, rozhodne nešlo o šťastné riešenie (dovŕšením bol prídavok v podobe transkripcie populárnej záverečnej časti *Jesus bleibet meine Freude* z kantáty *Herz und Mund und Tat und Leben BWV 147*). Podobnú dramaturgickú „klasiku“, ktorá v Redute nevhodne zapadla do reprezentačného cyklu, by možno ocenili návštevníci letných festivalov na mestach, kde sú organové koncerty skôr raritou. Recitál sa napriek tomu nestal poslucháčskym lákadlom a bratislavské publikum ukázalo, že jeho úroveň je z hľadiska očakávania kvality dramaturgie organových koncertov nastavená vyššie. Azda aj Slovenská filharmónia bude mať pri plánovaní ďalších recitálov minimálne rovnako vysoké nároky...

Lubomír ZELENÁK

Pamätná tabuľa Ernestovi Genersichovi

V Kežmarku odhalili pamätnú tabuľu svojmu rodákovi – hudobnému skladateľovi Ernestovi Genersichovi. Slávnostný akt sa uskutočnil 22. 6. v rámci XXIII. sviatku kultúry a vzájomnosti, ktoré poriada Karpatskonemecký spolok na Slovensku v Kežmarku. Prítomní boli o. i. Joachim Bleicker, veľvyslanec Spolkovej republiky Nemecka na Slovensku, Brunhilde Reitmeier Zwick, predsedníčka Karpatskonemeckého krajanského spolku v Stuttgarte, Ondrej Pöss, predseda Karpatskonemeckého spolku na Slovensku, Ján Ferenčák, primátor mesta Kežmarok a ďalší hostia, medzi nimi aj vnuci skladateľa Roman Genersich a Lucia Urbančoková. Tvorbu zakladateľskej osobnosti slovenskej populárnej hudby priblížil prítomný Andrej Janovský. Vyzdvihol skutočnosť, že Genersichove šľágre sa rodili



(foto: Z. Baliga)

v spolupráci so špičkovými slovenskými textármami a dodnes oslovujú aj súčasných interpretov (tango *Prečo tak pozde, krásna pani*).

Slávnosť citlivu sprevádzalo combo košického konzervatória pod umeleckým vedením Adriána Harvana. Pamätná tabuľa bola osadená na budove chýrneho kežmarského lýcea, podávanie patrí Cirkevnému zboru ev. a. v. v Kežmarku a Romanovi Genersichovi, ktorý veľkoryso sponzoroval jej zhotovenie.

Andrej JANOVSKÝ



Fazioli taliankska tradícia

Napriek svojej mladej histórii, ktorá sa píše od roku 1981, sa klavíry Fazioli zaradili medzi najprestížnejšie a najkvalitnejšie svetovo uznávané značky. Spoločnosť na čele so zakladateľom Paolom Faziolim používa postupy, ktoré sú ekologicky progresívne a uprednostňuje manuálnu výrobu, odmietajúc industriálne procesy. Na základe spolupráce so Zeltron centrom (výskumný inštitút Zanussi) sa v roku 1983 podarilo dosiahnuť zlepšenie tónovej kvality a zvuku nástrojov. Vďaka ich vysokej kvalite už v tom období začali na svoje koncertné vystúpenia používať nástroje Fazioli poprední klaviristi ako Lazar Berman, Murray Perahia, Alfred Brendel, Martha Argerich, Vladimir Ashkenazy, Annie Fischer, Aldo Ciccolini, Elizabeth Leonskaya, Daniil Trifonov, jazzoví klaviristi Harbie Hancock, Stefano Bollani a desiatky ďalších pianistických hviezd.

Pripravila Zuzana BIŠČÁKOVÁ

Fazioli je nielen inžinier, konštruktér klavírov, ale sám je aj klavirista, čo odráža jeho aktivity. Okrem toho, že spolupracuje s najznámejšími svetovými súťažami, ako napríklad Chopinova súťaž vo Varšave, Rubinsteinova súťaž v Tel Avive, Čajkovského súťaž v Moskve, Medzinárodná klavírna súťaž Haliny Czernej-Stefánskej v Poznani, zásobuje klavírmi svetové koncertné sály, prestížne školy a národné konzervatóriá (Juilliard School v New Yorku, Pekinské konzervatórium, Univerzita v Pécs). Paolo Fazioli vidí najväčší potenciál v mladých, a preto priestory svojej továrne v Sacile zväčšíl nielen o nové výrobné a výskumné haly, ale aj o koncertnú sálu. Už niekoľko rokov tu majú možnosť predviesť svoje schopnosti víťazi prestížnych súťaží pred medzinárodným publikom. Paolo Fazioli sa 27. 5. objavil aj na Slovensku, pretože aj vďaka jeho klavírom sa vytvorila

príležitosť na uskutočnenie zaujímavého projektu známeho klavírneho dua Miki Skuta a Nora Skuta, ktoré uviedlo tri diela renovovaných skladateľov: Koncert C dur BWV 1061 Johanna Sebastiana Bacha, Concertino pre dva klavíry op. 94 Dmitrija Šostakoviča a Svätenie jari Igora Stravinského, rovnako vo verzii pre dva klavíry. Na generálke koncertu si Paolo Fazioli našiel čas aj na krátky rozhovor.

■ Na Slovensku sú známejšie značky klavíra ako Steinway and Sons, Bösendorfer, Bluthner, Scholze, Yamaha, Kawai, či Petrof, kedže klavíry Fazioli majú pomerne krátku história. Mali ste už možnosť spolupracovať so Slovenskom?

Na Slovensku sme už mali možnosť obchodovať viackrát. Predali sme niekoľko klavírov najmä súkromným osobám. Jeden slovenský

obchodný partner kúpil náš najväčší model F308, ktorý ponúkal na prenájom.

■ Vaše výrobné sídlo je v Sacile, blízko Padova a zároveň nedaleko Benátok. Máte výrobu aj v iných krajinách?

Fabrika na výrobu klavírov je situovaná výlučne v Sacile. S výrobou sme začali v roku 1981 traja – ja a dva technici. Postupne sme sa rozrástli a teraz sme päťdesiati. Ročne sa nám podarí vyrobiť okolo 130 klavírov, čo je pre nás postačujúce, sme menšia firma. V porovnaní s veľkými výrobcami to však nie je veľa.

■ Ktoré krajinu patria k najväčším klientom?

Vyvážame do celého sveta, do Kanady, USA, Číny, Austrálie, Japonska, na Taiwan, no asi päťdesiat percent klavírov ostáva v Európe.

■ Píšete, že vaše materiály a technológie výroby sú veľmi progresívne, zamerané na manufaktúru. Ak to nie je tajomstvo, môžete prezradíť niečo o materiáloch alebo výrobných postupoch?

Používame veľa druhov dreva. Rokmi sme vyselektovali tie najlepšie. Pre ozvučnú dosku, čo je srdce klavíra, je to drevo smreka obyčajného z oblasti Val di Fiemme, ktoré používali výrobcovia huslí z Cremony, napríklad Antonio Stradivari. Okrem smreka používame javor, mahagón a niektoré ďalšie. Nemáme tajomstvá, drevo, kým je, je pre všetkých. Okrem toho my, ako aj naši dodávatelia, používame nové technológie, napríklad fotovoltaické panely, aby sme viac šetrili životné prostredie.

■ Je známe, že niektorí nástrojári chodili na konkrétné miesta, aby vybrali kvalitné drevo pre svoje nástroje. Robíte to aj vy, alebo máte dodávateľa?

Ked' som začínať, chodieva som po drevo do Val di Fiemme. Zhruba vo výške tisíc tristo metrov nájdete prekrásne lesy patriace k Dolomitom v talianskych Alpách. Teraz tam už nechodieva ja, mám dodávateľa, ktorý rozumie, aké drevo potrebujem. Ak mi nedodá to, ktoré chcem, vrátim mu ho.

■ Ideálom zvukovej estetiky Fazioli je talianske bel canto. Závisí zvuk nástroja od výberu a použitia dreva? Použitie rôznych dreví má zvukový, alebo iba estetický význam?

Treba rozložiť drevo štrukturálne a drevo dekoratívne. Štrukturálne drevo má vplyv na zvuk, to tvorí vnútro, „dušu“ klavíra. Výber štrukturálneho dreva je najdôležitejší, lebo ovplyvňuje tón a to, ako sa zvuk šíri v nástroji. Dekoratívne drevo nemá vplyv na zvuk.

Dekoratívna vrstva má asi jeden milimeter, lepí sa zvonka nástroja a má iba estetickú funkciu. Táto vrstva je buď priznaná, čiže pod priesvitným lakom vidno drevokresbu, alebo nie je priznaná a je natretá čiernom, prípadne inou farbou. Zvuk teda neovplyvňuje ani lak, ani farbu, ktorou sa drevo natiera.

■ Fazioli ponúka aj špeciálne modely na objednávku. Sú jedinečné, alebo sa vyrábajú sériovo?

Špeciálne modely sú vyrábané na objednávku. Napríklad model *Butterfly* bol zhodený pre Vancouver, model *Marco Polo* pre Čínu

alebo objednávateľ chce, aby daný nástroj nemal duplikát. Niektoré klavíry sa však robia sériovo, napríklad pre siet hotelov, výletné lode a podobne (model *M. Liminal*). Architekt predáva autorské právo na každý klavír, ktorý sa vyrobí podľa pôvodného návrhu. V Európe sa viac predávajú klasické klavíry, pretože ich kupujú najmä kultúrne či vzdelávacie inštitúcie, pre ktoré sú podstatnejšie vlastnosti nástroja, nie jeho netradičný vzhľad.

■ Špeciálne modely navrhujú dizajnéri a architekti. Vyberáte si ich vy, alebo klient, ktorý kupuje klavír?

Sú to väčšinou klienti, ktorí oslovia architektov. Klienti majú často svoje nápady alebo kritériá, čo musí zohľadniť architekt. Ten potom vymyslí návrh a spracuje ho. My akceptujeme projekt a zhodnotíme klavír podľa predlohy. Zriedkavo sa stane, že osloviame architektov my.

■ Poznáte klavír Gergelya Bogányiho?

Ozvučná doska Bogányiho klavíra používa uhlíkové vlákna. Ja som s tým začal robiť pred dvadsiatimi rokmi a mám na to patent. Nástroj som však do predaja nedal, lebo podľa mňa nemá zvuk skutočného klavíra. Z karbónia sa vyrábajú husle, gitary, violončelá, ale mälokto ich skutočne používa, pretože to nie je drevo a zvuk je iný. Neviem si predstaviť, že by na takomto nástroji niekto hral Beethovena. Dnes sa vraciame práve k historickým nástrojom, vytahujeme ich z múzeí, robia sa ich kópie, lebo chceme počuť, ako zneli diela minulosti.

mechaniku doprava, kladivko udrie svoju menej používanou časťou o menej strún, čím dosiahnete inú farbu tónu. Môj mechanizmus štvrtého pedála funguje podobne ako u pianín: kladivko sa priblíži k strunám a zotrváčna sila je menšia. Kladivko sa dotkne struny s menšou energiou, čím sa tón zoslabí. Pre klaviristu to znamená, že sa mu hrá ľahšie, lebo klávesy sa ponoria iba do hĺbky siedmich milimetrov namiesto desiatich. Tento pedál je podstatnejší pre tých, ktorí hrajú doma alebo nahrávajú, lebo lepšie počuť dynamické rozdiely.

Pre tých, ktorí kupujú takýto klavír, dodávame dve pedálové lýry, aby si v prípade obťažnosti používania mohli namontovať iba klasickú lýru s tromi pedálmi. Ja som si všimol, že klaviristi sú veľmi ovplyvnení tým, čo vidia. Stačí, keď sa logo klavíra ocitne centimeter od miesta, na ktoré sú zvyknutí, alebo zmeníte iný vizuálny prvok, často sú dezentovaní a trvá im určitý čas na prispôsobenie sa. Je to prirodzený efekt geometrického vnímania nástroja.

■ Rád hráte na klavíri a máte na to dosť času pri svojej vytázenosti?

Áno, hrám rád a okrem toho skúšam vždy každý klavír, či je kvalitne vyrobený. Hram dosť veľa, aj keď som v porovnaní s minulosťou stratil agilnosť hrania. S tým sa nedá nič robiť, navyše dnešní mladí majú vynikajúcu techniku a tiež výdrž. Zrelí klaviristi majú zrelost, no mladí majú techniku, bez ktorej sa nedá dopracovať k profesionálemu zreľemu výkonu. Rád počúvam všetkých, lebo každý je niečím zaujímavý a dá interpretácii svoj

rukopis. Preto podporujeme aj mladých umelcov, pravidelne robíme prehliadku mladých klaviristov. Vidím, ako ide vývoj dopredu, mladí sú technicky oveľa viac disponovaní v porovnaní s minulosťou.

■ Otázka, ktorá by sa hodila skôr na úvod rozhovoru, no spýtam sa ju na záver. Prečo ste sa rozhodli pre výrobu klavírov a čo je zmyslom vašej práce?

Pochádzam z rodiny, ktorá pracuje s drevo už niekoľko generácií. Som inžinier, no zároveň mám diplom z klavírnej hry. Skíbil som teda všetky moje záujmy, schopnosti a skúsenosti z týchto oblastí a odhodlal som sa na vlastnú výrobu krídel.

Mojím cieľom bolo už od začiatku vybudovať firmu, ktorá by zvýšila Taliansku kredit, pretože od čias Bartolomea Cristoforih, ktorému patrí celkové prvenstvo vo výrobe klavíra, tu nebola žiadna veľká firma na výrobu svetových klavírov. Som hrdý, že sa mi podarilo prepojiť tento približne tristoročný most a história nástrojárstva pokračuje v Taliansku aj nadalej.



N. Skuta a M. Skuta na krídłach značky Fazioli počas koncertu v Moyzesovej sieni (foto: M. Beneš)

a svojím názvom vyjadruje historickú spojitosť Talianska a Číny. Je na ňom reprodukcia malby od Canaletta, ktorá zobrazuje Benátky ako najdôležitejšie obchodné centrum. Odtiaľ pochádzal Marco Polo, asi najznámejší kupec, ktorý obchodoval s Činou. Typickou farbou Číny je červená, preto aj pre klavír bola zvolená táto netypická farba. Špeciálne modely sú takmer vždy jedinečné, lebo architekt

■ Na modeli F308, ktorý je mimochodom najväčší z vašich nástrojov, ste pridali k trom pedálom ešte štvrtý. Vynašli ste tento pedál ako možnosť odľahčenia mechaniky klávesov a pohybu kladiviek, aby ste pomohli interpretom pri hraní na najväčšom nástroji?

Štvrtý pedál som vynášiel, aby sa stínil zvuk, no nemenila sa jeho farba, ako sa to deje pri stlačení pedála *una corda*. *Una corda* posúva

Festival nadšenia a radosti

1. ročník medzinárodného festivalu, 17.–24. júna, Hudobné centrum, OZ Naša kultúra/Cultura nostra

Vrátiť hudbu tam, kde bolo jej prirodzené prostredie a ožiť hudobno-kultúrny život v priestoroch architektonických pamiatok horného Považia, si kládol za svoj cieľ úvodný ročník festivalu Pro musica nostra. Prebiehal v druhej polovici júna v kaštieľoch, kaplnkách a na chóroch kostolov s veľkým záujmom poslucháčov miestnych komunít. Organizátorom podujatia bolo Hudobné centrum spolu s občianskym združením Cultura nostra, v spolupráci s miestnymi samosprávami a súčasnými majiteľmi nehnuteľností a s podporou Žilinského samosprávneho kraja.



Dramaturgia mala na zreteli tri základné východiská: spojenie hudby s priestorom, výročie vzniku Československej republiky a výber pútavých diel predovšetkým z klasicisticko-romantického repertoáru. Všetko bolo zladené vo výnimconej súhre, nehovoriac o zážitku v spojitosti s kultúrou gastronómie a vína, ktoré v prostredí kaštieľov či mestských salónov vždy patrili k sebe. Vysoké hodnotenie si zaslúži aj bulletin, ktorý okrem kvalitných textov o hudbe priniesol výtvarné grafiky daných objektov, ich opis a história. (Autorom grafík je Igor Cvacho, texty o pamiatkach písal Peter Kresánek a o programoch koncertov Igor Javorský, David Eben, Martin Krajčo a Andrej Šuba.)

Z bohatej ponuky festivalu sa mi podarilo navštíviť prvé dva koncerty. Otvárací koncert

17. 6. našiel svoj priestor v obci Gbelany, na nádvorie kaštieľa postaveného v barokovom štýle ako symetrická stavba s renesančným vstupným portálom v strede čelnej fasády. Kaštieľ bol po roku 1948 zdevastovaný, a tak bola jeho zadná časť pri rekonštrukcii dotvorená v modernom štýle. Vzniklo tak vnútorné uzavreté nádvorie, na ktorom zaznel v pomere rozpačitej intonačnej čistote **Slovenského komorného orchestra** *Pochod zo Suity C dur Johanna Sigismunda Kussera*. Huslový virtuóz **Dalibor Karvay** sa predstavil ako sólista v Koncerte G dur pre husle a orchester Josepha Haydna v *Cuatro Estaciones Porteña* Astora Piazzollu. Open air koncerty prinášajú akusticky úplne iné podmienky, a tak ľahko objektívne hodnotiť prípadné nedostatky. Evidentne bolo, že s „warchalovcami“ zohratý Karvay je zrelým umelcom so zmyslom pre zrozumiteľnosť interpretácie a technikou, ktorú v pestrej palete preukázal v oboch skladbách. Výborne si rozumel predovšetkým s violončelistom. Ich spoločná radost z muzicovania bola evidentná v 3. časti Haydnovho koncertu. Dojem, že orchester držia pokro-

pe sólista a violončelista, sa vo mne utvrdil aj pri počúvaní rytmicky členito štruktúrovaného Piazzolla, v ktorom umelecký vedúci súboru **Ewald Danel** prevzal úlohu dirigenta. Je otázkou, do akej miery to bolo nutné, keďže pôsobil skôr ako rušivý element. V pamäti mi najviac utkvela *Zima v Buenos Aires*, kde sólo violončela a huslí zaznalo opäť v skvostne jednotnej duševnej rovnováhe. Štavnatosť farby svojich huslí nechal Karvay zaznieť aj v pláčlivých melódiách *Jari v Buenos Aires*. Bartókove Rumunské tance tvoria kmeňový repertoár SKO, a tak pri ich interpretácii nechýbala energia a istota.

Druhý koncert festivalu sa konal v kaplnke, ktorá je novostavbou pri kaštieli v obci Kotešová. Program bol zostavený predovšetkým z vokálnej tvorby Antonína Dvoráka. Zazneli *Tri duchovné spevy op. 19b* a *Biblické písne op. 99*. Interpreti z Českej republiky, altistka **Jana Sýkorová** a organista **Pavel Svoboda** sa veľmi dobre adaptovali v akustickom prostredí kaplnky. Sólistka s absolútne príkladnou artikuláciou prethmočila poslucháčom nielen duchovný význam slov, ale predovšetkým intímny hudobný obsah interpretovaných skladieb.

Ak chceme, aby „široká verejnosť“ mala možnosť počúvať aj hudbu s umeleckou hodnotou, je vytváranie takýchto festivalov nevyhnutné. V tomto smere Hudobné centrum veľmi správne pochopilo svoju celoslovenskú funkciu. Iba ponuka vytvára dopyt. To, čo v dobe minulého režimu takmer vymrelo, nie je jednoduché ožiť. Kaštiele Gbelany, Kotešová či Orlové boli ruinami, z ktorých vznikli skvosty len vďaka iniciatíve osvetených a pracovitých jednotlivcov. A vďaka takým vznikol festival, na ktorého ďalšie ročníky sa už teraz tešíme.

Katarína BURGROVÁ

Hudba na radnici po tretíkrát

Trnavský festival Hudba na radnici sa pomaly stáva súčasťou miestneho kultúrneho života. Jeho tretí ročník opäť naplnil víziu, ktorú organizátori prezentujú od vzniku podujatia: zaujímavý a štýlovo rôznorodý program v rámci dvoch koncertov dramaturgicky zostavených z kontrastných hudobných svetov.

Koncert 23. 6. patril tvorbe Antonia Vivaldiho a reflektoval 340. výročie jeho narodenia. **Trnavský komorný orchester** (TKO), organizátor a hlavné interpretačné teleso dvojdňovej udalosti, uviedol ako prvú *Sinfoniu G dur RV 146*. Pri tomto ripienovom koncerte (jednom z Vivaldiho takmer päťdesiatich) nie je známe, kedy vznikol, premiéru však mal pred poľským princom v Drážďanoch až rok pred skladateľovou smrťou. Rozsahom nevelká skladba patrí medzi vďačné diela pre slávikový orchester. *Allegro* znelo s dramatickým nábojom a dravým tahaním, čo je poloha, v ktorej sa TKO zrejme cíti najkomfortnejšie. *Andante e sempre piano* nestratilo napriek tempu na vnútornom napätí a uvoľnenie prišlo v radostnom *Presto*. Populárny Koncert pre štvoro huslí a orchester h mol (zo zbierky



M. Červienka a TKO

L'estro Armonico op. 3) zapôsobil kedysi na samotného Johanna Sebastiana Bacha, ktorý ho prepísal pre štyri čembalá. Sólistami sobotného večera boli členovia TKO Alžbeta

Ševečková (umelecká vedúca orchestra), Zuzana Bilaničová, Marián Štúň a Viktória Strelcová. Štvorica na prvé počutie rozdielných huslistov predviedla zrejme aj vďaka pôsobeniu v jednom teleze zohratý výkon. Pri *Glorii D dur RV 589* sa k súboru pripojili Žilinský miešaný zbor a *Cantica Collegium*

Musicum Martin, s ktorými orchester pravidelne spolupracuje. Pod vedením **Štefana Sedlického** pôsobila úvodná časť dramaticky a mohutne (ako ouvertúry Vivaldiho opier), zatiaľ čo nasledujúce priniesli temnú naliehavosť i radosť. Vznik majestátneho a rozsiahleho opusu zrejme ovplyvnilo Vivaldiho pôsobenie v dievčenskom sirotinci Ospedale della Pietà. Sopranistka **Michaela Tonková** zapôsobila v citlivom prednese *Domine Deus* spolu so sólovým hobojom, v *Agnus Dei* prekvapil emotívny a nástojčivo gradujúci mezzosoprán **Anny Ciganocovej**. Hudba benátskeho skladateľa, huslistu a kňaza na koniec znala v Kostole sv. Jakuba, kde sa koncert presunul z dôvodu nepriaznivého



Trnavský komorný orchester, Žilinský miešaný zbor a Cantica Collegium Musicum Martin pod vedením Š. Sedlického

počasia. Nepredvídateľne vis maior sa tak postarali o zvýraznenie zážitku a tiež o pôsobivý kontrast medzi dvoma večermi.

V nedeľu 24. 6. sme počuli výhradne hudbu 20. storočia a TKO otvorili koncert skladbou Capriol Suite Petra Warlocka. Anglický skla-

dateľ (vlastným menom Philip Heseltine) sa v nej inšpiroval dlhorocným výskumom starej anglickej hudby, čo bolo v šestčasťovej skladbe počuť a čo sa orchestru podarilo patrične vyzdvihnúť. Najpôsobivejšie opäť pôsobili rýchle časti, najmä finálna, v ktorej sa striedajú ostré

disonancie s konsonantnými súzvukmi, čím vzniká zvláštna gradujúca tenzia. K víziám organizátorov patrí pozývať výrazné sólistické osobnosti a tento rok k nim patril akordeonista **Michal Červienka**. Mladý umelec sa najsôr predvedol štyrmi sólovými skladbami, každou v inej štýlovej polohе. Opusy Vjačeslava Semionovova, Vasilija Zolotariova a Richarda Galliana siahali od tradičných ľudových nápevov k avantgardnejším zvukovým svetom. V rámci nich Červienka predstavil rozličné technické a interpretačné možnosti akordeónu. Podobne sebaisto pôsobil aj pri spolupráci s orchestrom v skladbách Ave Maria či populárnom Libertangu Ástora Piazzolla, jedného z najpopulárnejších a najhrávanejších skladateľov minulého storčia. Posledná časť slávneho akordeónového Opale concerto Richarda Galliana ukončila večer v závratnom tempe, miestami až v búrlivej súrovosti (v pozitívnom slova zmysle).

Hudba na radnici už po tretíkrát priniesla do Trnavy hodnotné umelecké zážitky v netradičnej dramatúrgii a očarujúce výkony.

Andrea BENDOVÁ

Fotografia: **Miroslav ZÁHORÁK**

Forum per tasti 2018

Na prelome apríla a mája zorganizovala na svojej pôde Fakulta muzických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici 11. ročník medzinárodného festivalu klavírneho umenia a 3. medzinárodnú klavírnu súťaž Forum per tasti. Prezidentom festivalu bol rektor školy prof. Vojtech Didi. Organizačný tím vedený prof. Zuzanou Niederderfer, spolu s doc. Evou Cáhovou a doc. Janou Škvarkovou zaradil do programu okrem súťaže aj niekoľko koncertov a odbornú prednášku.



Festival otvorila pedagogička školy **Zuzana Niederderfer**, ktorej koncerty sú zárukou vysokej

umeleckej kvality. Odzneli diela Suchoňa, Schuberta Liszta, Straussa, Bacha, Busoniho a Ravela. Ďalším pedagógom AU bol **Maroš Klátk**, ktorého koncertný program zahral diela Bacha, Debussyho a Musorgského. Lákadlom bol klavírny recitál talentovanej súrodeneckej dvojice z Rakúska **Emila a Maxa Wellerovcov**, ktorí dali priestor hudbe Haydna, Beethovenu, Brahmsa, Chopina či Didiho. V rámci koncertných vystúpení predviedli v Cikkerovej sieni banskobystrickej Radnice svoju interpretačnú úroveň aj víťazi medzinárodnej súťaže. Šnúru klavírnych koncertov ukončili záverečnou produkciou mladí banskobystricí umelci **Michael Berki, Marta Nemcová, Zulfizar Zázrivá** a **Zuzana Výboštoková**. V rámci festivalu odznela aj odborná prednáška Jany Škvarkovej na tému Johann Nepomuk Hummel - Etudy pre klavír op. 125.

Medzinárodná klavírna súťaž, na ktorú sa prihlásilo 22 klaviristov z 12 krajín sveta, prebiehala v 2 kategóriách (do 19 rokov a do 26 rokov), pričom prvej kategórii určovali pravidlá jednokolový priebeh, druhej trojkolový.



Účastníci súťaže (foto: archív AU)

V oboch bola povinná skladba slovenského autora. Výkony mladých klaviristov hodnotila odborná porota zostavená z interpretov a pedagógov klavírneho umenia – Eike Straub, predsedu (Rakúsko), Joanna Domańska (Poľsko), Uta Weyand (Nemecko), Jan Jiraský (Česko), Aleš Solárik (Slovensko) a Zuzana Niederderfer (Slovensko). Ocenenými sa stali v prvej kategórii **Alyssa Kok** (Singapur, 3. miesto, zároveň čestné uznanie pre najmladšieho účastníka), **Melika Buza** (Bosna a Hercegovina,

strom, získal Tymoteusz Bies a Cenu Štátneho komorného orchestra Žilina, taktiež koncert s orchestrom, Nejc Kamplet, ktorému bola udelená aj cena Hudobného fondu za najlepšiu interpretáciu slovenskej skladby (*Nocturno z Horalskej suity* Eugena Suchoňa). Po rokoch existencie si festival vďaka vysokej umeleckej a organizačnej úrovni vybudoval svoje stále miesto v klavírnom interpretačnom prostredí.

Eva MIŠKOVIČOVÁ

Hudobný festival nad potopenou Slanicou nazývanou aj Malá Viedeň

Začiatkom júla 2018 sa na Slanickom ostrove umenia uskutočnilo 42. hudobné leto. Usporiadateľmi boli mesto Námestovo, Dom kultúry v Námestove, Oravská galéria Dolný Kubín, Hudobné centrum Bratislava a Štátny orchester Žilina. Festival, ktorého čestným prezidentom je Miroslav Dvorský, zaštítil primátor mesta Námestovo.

Bolo 1. júla, chladná, k dažďu sa schýľujúca nedele, začali sa prázdniny, dovolenkové desatináce na Slovensku čakali na svojich hostí. K nim patrila i na slovensko-poľských hraničiach sa rozprestierajúca Oravská prie hrada obkolesená krásnymi horami, prostredie, ktoré už pred vyše sto rokmi „z tej duše“ pozdravil a ospieval Pavol Országh Hviezdoslav. Samotná prie hrada, rozlohou vyše 35 km² najväčšia slovenská vodná nádrž, vznikala medzi rokmi 1941 a 1953 a jej úlohou je získavanie elektrického prúdu. V posledných rokoch pritahuje záujemcov o vodné športy, na jej pobreží, podnes tam, kde líšky ešte stále dávajú dobrú noc, sa rozvíja pomaly turistický ruch. Aktuálne turistické ponuky i história regiónu sa, žiaľ, neodrážajú v žiadnych propagáčných materiáloch, ktoré sú dnes neodmysliteľnou podmienkou každého úspechu. Tak to bolo aspoň v mestečkách okolo prie hrady, v Námestove, Trstenej či v Tvrdošíne. Nikde v hoteloch nebolo možné získať žia-

panstvom a poddanými, o tamojších pláteníkoch a farbiaroch plátna, o ich obchodných cestách po Európe, o vystahovalcoch do Ameriky, o židovských pristahovalcoch, arizátoroch, o Slaničanoch, ktorí zahynuli ako obe holokaustu, i o ľudoch, ktorých srdcia ostali napokon, obrazne povedané, pod vodou prie hrady, ale žili ďalej na iných územiacach a dodnes sa stretávajú. Kostolík



M. Kraus, K. Kurtulík a I. Kurtulíková (foto: K. Kurtulík st.)



Preprava klavíra na Slanický ostrov umenia. Vpravo sponzor nástroja K. Kurtulík st. (foto: archív K. Kurtulíka st.)

den informačný materiál, ani len obligátnu mapu mesta či regiónu. Kto príde na pobrežie Oravskej prie hrady, je doslova hodený do jej studenej vody. A takto, človeku ponechanému na samého seba, sotva napadne, že prešlo iba niečo vyše pol storočia od čias, keď sa na miestach, ležiacich dnes pod hladinou vody, kedysi žilo, pracovalo, veselilo i muzicívalo,

že tam rozkvitali obce, ako bolo Ústie, Oravské Hámre, Osada či Slanica. Slanici sa pre jej strategickú polohu na križovatke ciest hornej Oravy a jej prosperujúce plátenníctvo hovorilo dokonca Malá Viedeň. A práve tej Slanici, v ktorej sa v roku 1763 narodil prvý slovenský „jazykovedec“ Anton Bernolák, sa dostalo tej cti, že ju vieme i dnes bytostne zaregistrovať. I keď desiatky budov vinúcich sa v minulosti popri magistrále dediny, ku ktorým patrili domy pekára Kureka, lekára dr. Klinovského, notára Fiťmu, farbiareň plátna rodiny Schifferovej, či bývalý hostinec Rodošovka, neskôr výrobňa a sklad liehovín rodiny Rodoši, sa navždy ponorili do vody, predsa je len možné ešte i dnes sa obce Slanica dotknúť. Aj bez reklamy človek zaregistrouje z nábrežia ostrovček trčiaci z trblietajúcej sa oceľovo zafarbenej vody a na ňom kopček s dvomi kostolnými vežami. Kým slanická synagóga sa zachovala iba na dobových fotografiách, katolícky barokovo-klasicistický Kostol Povýšenia sv. Kríža, obklopený komplexom kalvárie a parkom zvažujúcim sa do vody, teda k pôvodnej obci, by mohol rozprávať o minulosti: o reformách povinností medzi

stojí na svojom pôvodnom mieste, na tejto vyvýšenine zaregistroval nepochybne všetky dejinné premeny obce a ľudí v nich. Okrem neho sa toho vela pôvodného oficiálne nezachránilo, ale pomník Antona Bernoláka, ktorý stál kedysi v zatopenej Slanici, bol premiestnený pred kostol na ostrove. Od roku 1971 píše chrám na ostrove novú história: ukrýva v sebe expozíciu tradičnej ľudovej polychrómovej plastiky a podmalby na skle zo zbierok Oravskej galérie v Dolnom Kubíne, má celoslovenský charakter, ale hlavne je situovaný do nádhernej scenérie kopcov, zelené a vodnej nádrže. A práve v tomto kostolíku na Slanickom ostrove umenia sa 1. 7. uskutočnil otvárací koncert už 42. hudobného leta. Poudjatie pozostávajúce z troch koncertov (1. 7., 8. 7. a 15. 7.) má v záhlaví programovej brožúrky uvedených viacerých usporiadateľov, ale návštěvník na mieste rýchlo zistí, že tými hlavnými a nezíštnymi aktérmi sú domáci nadšenci, ba dokonca i rodinní príslušníci umelcov. Iba tak bolo možné, že cestu na koncert zo súše na ostrov absolvovalo záchranným člnom aj krátke elektrické krídlo Yamaha. Zakúpené bolo súkromne iba dva dni pred koncertom z dôvodu, aby klavíry sprevodili troch spevákov, sólistov otváracieho koncertu, aspoň trochu korespondoval so zvukom klasického klavíra. V kostolíku situovanom na kúsku zeme uprostred Oravskej prie hrady taký klavír pochopiteľne nemôže byť deponovaný celoročne. No nielen klavír, každý hudobný nástroj, na ktorom sa na

festivale hrá, je potrebné na ostrov za slnka či dažďa dopraviť a znova odviezť. O takom probléme alebo o starostiah navyše, či na koncert vôbec niekto príde, pretože je nutné preplaviť sa na ostrovček loďou, nemá 99 percent usporiadateľov bežných koncertov naštastie ani potuchy. O to viac obdivu patrí organizačnej a napokon aj umeleckej úrovni malého festivalu na Slanickom ostrove, ktorého tohoročný otvárací koncert navštívilo 130 poslucháčov! Pre tých, tak trošku uzimenných, ktorých dovezla posledná loď, sa už neušli ani stoličky. Večer operných a operetných melódii pôsobivo stvárnili umelci pôsobiaci v Štátnej opere v Banskej Bystrici. Mladé sopranistky **Ivana Kurtulíková** a **Michaela Kraus** a tiež tenorista **Karol Kurtulík** patria súčasťou k členom zboru opery, ale zúčastňujú sa i na sólových úlohách v nových inscenáciach divadla. Ich sólové vystúpenie v Slanickom kostole im ponúklo možnosť predstaviť sa bez zázenia orchestra a javiska a bolo delikátnou komornou záležitosťou. Spoločne mohli na výbornú akustiku a vynikajúci sprievod tiež v Banskej Bystrici pôsobiaceho klaviristi **Mateja Arendárika**. Prvá časť koncertu pozostávala z romantickej piesňovej tvorby. Pôsobivo vyznala *Ich liebe dich* Franza Liszta v podaní Karola Kurtulíka, ďalej Schumannova *Widmung* interpretovaná Ivanou Kurtulíkovou, tiež piesne Mikuláša Schneidera-Trnavského *Nesadaj sláviček* a *Vtedy sa mi prisnejú* zaspievane Michaelou Krausovou. Išlo o troch hlasovo rozdielnych sólistov: Michaela Kraus disponuje priebojným jasným sopránom, Ivana Kurtulíková veľkým, sýtym a teplým vysokým ženským hlasom, Karol Kurtulík výrazovo trošku zdržanlivým, ale muzikálnym tenorom. Títo, na prahu svojej

večera. Michaela Kraus stvárnila s Karolom Kurtulíkom slávne dueto *Lippen schweigen*, súrodenci Kurtulíkovci zaspievali dueto *Hab nur dich allein....* Obidva vstupy boli hlasovo a výrazovo stvárnene výkusne, ale obom by k absolútne presvedčivému podaniu bolo pomohlo poradné slovo režiséra, ktoré by výsledok iste umocnilo. Láska si ľudia aj dnes vyznávajú do očí a nie zriedka v objatí... Možno, že atmosféru nedokázal do dôsledkov

vystúpení z lode na zemi, po ktorej chodili moji predkovia. Moja stará mama sa narodila v roku 1876 už v spomínamej Rodošovke, v jednej z najväčších budov Slanice, situovanej iba pár metrov pod kostolom smerom na východ. V Slanici chodila do školy, v ktorej sa učila krasopisu, tam sa naučila krásne spievať a vyšívať. Dodnes používam jej stolovú a postelnú bielizeň zo skvostného snehobieleho damašku (pravdepodobne výrobok domácich plátenníkov) s jej filigránskymi vyšívanskými monogramami... Ona ma naučila nemecké a maďarské dobové piesne, ktoré sa spievavali vo vtedajšej multikultúrnej Slanici. O tom, ako to kedysi v Slanici bolo, sa u nás doma nerozprávalo. Možno bol pre mojich predkovov jej zánik príliš bolestivý, ved' všetky pekné i smutné spo-

Slanica – Kostol Povýšenia sv. Kríža a hostinec Rodošovka, dobová fotografia (foto: archív autorky)

operetnej sladkastej ľahkosti dovestiť i predsa len obmedzený sound elektrickej Yamahy. Ale pre publikum, ktoré nie je podobnými koncertmi velkomesta rozmažnané, nepochybne išlo o nádhernú udalosť. Bol to umelecký večer naozaj medzi líškami dávajúcimi si dobrú noc. Tí, ktorí sa na ňom zúčastnili, ktorí majú k miestu konania aj vzťah akejsi familiárnej príslušnosti, venovali umelcom búrlivý potlesk. Napokon, sólisti Karol a Ivana Kurtulíkovci patria k pokračovateľom minulosti, svojich predkov majú v potopenej obci Osada. Umelci i poslucháči odchádzali lodou na súš

mienky zaliala nenávratne veľká voda. Iba jedna pohľadnica s vyobrazením slanického kostola, odoslaná zo Slanice začiatkom tridsiatych rokov minulého storočia, je svedkom stretnávania sa rodiny z Oravy a Spiša pri veľkom slanickom rodinnom stole. A iba rodné fotografie svedčia o tom, že zo Slanice pochádzajúci Rodošiovci mali muzikálnych potomkov. Keď som sa v zapadajúcom slnku chvíľu pred začiatkom koncertu dotkla zeme ostrova, napadlo mi nádherné dielo *Otvíraní studánek* Bohuslava Martínu. Text spracovaný skladateľom podľa básne Miroslava Bureša vystihuje to, čo som cítila pri stretnutí s vlastnou minulosťou: „*Z těch dědů a bab, co vodám písni cestu otvírali, co zde studny roubili a pevné plátno tkali, z nich jsem a vracím se k nim znova. Co na tom, že jejich dny jsou nenávratně pryč, z ruky do ruky si podáváme těžký klíč, klíč od domova.*“ V tomto prípade otvoril cestu k minulosti či domovu magický klíč huslový, on ma priviedol na Slanický ostrov umenia. Keby pred 42 rokmi nebolo nadšenca menom Miroslav Dušan Rybár, ktorý sa o založenie

festiválu zaslúžil, neboli by na ostrove hrali v minulosti „Warchalovci“ a celý rad iných vynikajúcich domáčich i zahraničných umelcov. Po vyše štyroch dekádach festivalu by nebol preto od veci zosumarizovať jeho poslanie, náplň a dramaturgiu. O festivale iba zriedka referovala odborná tlač, vystopovať jeho minulosť je obťažné už teraz. Dnes je jeho genéza dobre utajená a bola by škoda, keby ju bolo v budúcnosti potrebné získavať tak práctne ako pohnutú história vodou Oravské priehrady zatopeného regiónu.

Agata SCHINDLER



Kostol Povýšenia sv. Kríža na Slanickom ostrove umenia (foto: A. Schindler)

umeleckej cesty stojaci, sympatickí mladí umelci oslovili publikum najmä v dramaturgicky zaujímavu sa stupňujúcej druhnej časti programu: v áriach z opier Belliniho a Gounoda (*Eccomi in lieta cesta z opery I Capuleti e i Montechi...* a *Je veux vivre* z opery *Roméo et Juliette*, Ivana Kurtulíková), Čajkovského (*Kuda, kuda, vy udalilis* z opery *Eugen Onegin*, Karol Kurtulík) a súčasného amerického skladateľa Kirka Mechema (ária *Dorine* z opery *Tartuffe*, Michaela Kraus). Franz Lehár poskytol sólistom i publiku svojimi duetmi z operiet *Veselá vdova* a *Cárovič efektný záver*



Slanický ostrov (foto: A. Schindler)

naplnenie spokojnosťou. V rámci Hudobného leta na ostrov zavítali ešte dva podobné koncerty: večer s Vivaldim a Komorným orchestrom ZOE a Ewaldom Danelom, druhý s mezinárodným klavírnym triom ERA. A tým sa vchod do kostola na podobné koncerty až do ďalšieho hudobného leta uzavrel. Pre pisateľku týchto riadkov bola účasť na spomínanom otváracom koncerte na Slanickom ostrove umenia zážitkom par excellence. Pobyt na ostrove, ba už plavba k nemu a pohľad do nepriezračnej vody ma vrátili k mojim koreňom. Prvýkrát som stála po

Bratislavský organový festival 2018

7. ročník medzinárodného festivalu, 19. júna – 17. júla, ORGANYzácia

Azda žiadny z uplynulých ročníkov Bratislavského organového festivalu neprinesol tak žánrovo širokú a rôznorodú paletu koncertov (nielen) organovej hudby, ako to bolo tento rok. Predstavili sa na ňom výrazne a zároveň absolútne odlišné umelecké osobnosti.

Festival otvorila 19. 6. **Zuzana Ferjenčíková**, slovenská organistka žijúca vo Švajciarsku. Ponúkla program, ktorý odzrkadloval prioritné okruhy jej umeleckého zamerania. V úvode zaznala skladbu *La Chapelle des Abîmes op. 26* (Kaplnka priepastí) francúzskeho organistu a skladateľa Jeana Guilloua, ktorý mal zásadný vplyv na jej umelecké smerovanie a ktorého kompletne organové dielo uviedla na sériu koncertov vo Francúzsku. Jej druhou repertoárovou dominantou je tvorba Franza Liszta (počas svojho pôsobenia vo Viedni založila Wiener Franz Liszt-Gesellschaft), ktorú postupne rozširuje aj o transkripcie ďalších Lisztových neorganových skladieb. Na koncerte vtiahla posluchačov do mystického sveta *Dwoch legiend S. 175*, ktoré Liszt napísal pre klavír. Prvú z nich (*Sv. František z Assisi káže vtákom*) hrala v organovej transkripcii Camilla Saint-Saënsa, druhú (*Sv. František z Paoly kráča na vlnách*) vo vlastnej úprave. Interpretka sa venuje aj komponovaniu a recitál uzavrela slovenskou premiérou svojej *Berg-Symphonie*



Z. Ferjenčíková

takmer nepretržitého prúdu bleskovo rýchlej manuálovej i pedálovej virtuozy (ktorú bolo niekedy viac vidieť na premietacom plátne ako reálne počuť) by však skôr prospela koncertná sieň.

Novinkou festivalu bol priestor Katedrály sv. Šebastiána v Bratislave-Krasňanoch s novým organom rakúskej firmy Rieger-Orgelbau. Hoci nástroj je primárne navrhnutý pre zvukové požiadavky nemeckej hudby 19. storočia, dramaturgický záber troch koncertov preukázal, že jeho farebné možnosti sú dostatočne bohaté aj na presahy do iných štýlových období. Jedným z vrcholov aktuálneho ročníka bol impozantný recitál Rakúšana **Klausua Kuchlinga** (10. 7.), dómiskeho organistu v Klagenfurte. S priestorom chrámu jedinečne korešpondovali diela, ktoré rozličným spôsobom kompozične vystredajú z cirkevnej piesne – veľké chorálové spracovanie *Allein Gott in der Höh' sei Ehr BWV 662* Johanna Sebastiana Bacha, Mendelssohnova *Sonáta d mol op. 65/6* na chorál *Vater unser im Himmelreich* a tri chorálové



L. Fassang a D. Szokolay

op. 22. Približne 33-minútová štvorčastová skladba (*Prélude – Méditation – Scherzo – Final*) mala svetovú premiéru v auguste minulého roku v Haagu. Pri počúvaní nádhernej a strhujúcej hudby som sa neubránil pocitu, že vyrastá zväčša z improvizačných inšpirácií. Interpretka-skladateľka bola prvou ženou, ktorá zvíťazila na prestížnej medzinárodnej súťaži v organovej improvizácii v Haarleme (2004). Koncert, ktorý bolo možno chápať aj ako hudobnú oslavu nádhery Bozej prírody, ale i jej nástrah, sa konal v inšpiratívnom priestore bratislavskej Katedrály sv. Martína. Katedrálny organ poskytol interpretovaným dielam priam ideálne možnosti zvukového stvárnenia. Transparentnému vyzneniu

predohry rakúskeho organistu a skladateľa Antona Heillera. Bola to skvelá prehliadka štýlovo rozdielnych prístupov k spracovaniu chorálovej melódie v priebehu troch storočí, navyše v znamenitej interpretácii. Na úvod zaznala virtuózne *Toccata, adagio a fúga C dur BWV 564* J. S. Bacha. Záver dramaturgického oblúku vyhradil umelec skladbám svojho rodáka Kurta Estermanna a radostne rozjasanej úvodnej časti poslednej organovej *Sonáty č. 8 op. 91* Alexandra Guilmanta. Celkom inú hudbu hrala na tom istom nástroji česká organistka **Věra Heřmanová** (28. 6.). Jej koncert venovaný storočnici vzniku Československej republiky pozostával z hudby starých českých majstrov 18. storočia (Černohorský, Kuchař, anonymné

pastorely) a z diel skladateľov 20. storočia – Čechov Klementa Slavického a Petra Ebena a Slováka Jána Zimmera. Umelkyňa stvárnila skladby s jemným zmyslom pre zvukové odťiene a s vycibreným regisračným vokusom. Obzvlášť vydarená a presvedčivá bola interpretácia diel 20. storočia.

Krasňanský nástroj zaznel aj na záverečnom koncerte festivalu (17. 7.) v netradičnej kombinácii s ľudovými pišťalkami, gajdami a saxofónom maďarského umelca **Balázs Dongóa Szokolaya** v programe, ktorý pripravil so skvelým organovým improvizátorom **Lászlóom Fassangom**. Počuli sme fúziu azda v najdokonalejšom protiklade k estetickým ideálom organovej hudby 19. storočia (pre ktorú bol daný nástroj navrhnutý) – od starej gotickej a renesančnej hudby 14. až 16. storočia a následných improvizácií po bujaré a nepokojujné tanečné rytmusy folklórnej provenience z Karpatskej kotliny. Fassang bol zvukovo vokusným partnerom a často registroval tak, aby neboli v kontraste s dychovým nástrojom, ale aby sa jeho zvuku čo najviac pripodobil, takže niekedy bolo ľahké rozoznať, ktorý z dvojice hrá melodickú líniu. Organista predviedol viaceru špecifických techník – spodný rozsah pedálu niekedy používal v rytmickej funkcií (imitácia bubna), inokedy hral na pedáli v 8-stopovej polohe (bez 16' registra), nevyhýbal sa ani echovým efektom. Viackrát ukázal (na organe inak neuskutočnitelné) dynamické

prízvuky, a to rýchlym vytahovaním a zasúvaním silnejšieho registra jednou rukou, pričom hral len druhou rukou a nohami. Hovorí sa, že pravého umelca spoznáme v obmedzených podmienkach a úplne to potvrdil polský organový virtuóz **Bogdan Narloch** pri svojom recitáli na neveľkom dvojmaunuálovom historickom organe z roku 1887 v Kapucínskom kostole v Pezinku (8. 7.). Popri zvukovo a štýlovo priliehavých skladbách Felixia Mendelssohna, Mieczysława Surzyńského,

Enrica Bossiho a Felixa Borowského, ktorých diela tvorili hlavnú dramaturgickú os koncertu, zaradil do programu viaceru menších osviežujúcich kompozícií ľahšieho žánru s názvukmi jazzu, pop-balád alebo klezmeru (Hans-André Stamm, Geoffrey O'Connor-Morris, Noel Rawsthorne, Dale Wood Wojtkiewicz), ktoré stvárnili s nemenším vokusom, nástrojovou brilanciou, pregnantnými rytmiami a presvedčivým výrazom ako ľahiskové skladby.

K extravagantnejším projektom patril koncert *Organ Goes Minimal* vo Veľkom koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu (15. 7.). Akustické problémy tejto sály organisti dobre poznajú (disponuje dokonale „antiorganovou“ akus-



M. Bako

tikou s malým dozvukom). O to viac treba oceniť registračný vokus, ktorý uplatnil **Martin Bako** pri stvárnení programu mimoriadne náročného na koncentráciu, výdrž a rytmickú presnosť. Pozitívne vnímam skutočnosť, že na vhodných miestach uplatnil interpret aj

primeranú agogiku, takže skladby v repetitívnom minimalistickom štýle nevyzneli, akoby ich hral stroj, ale prehovárala z nich duša citlivého umelca. Pozornosti poslucháča vychádzal v ústrety vhodne zvolený dramaturgický plán: na úvod znala „ortodoxne“ minimalistická štrnásťminútová *Music in Contrary Motion* Philipa Glassa, nasledujúca *Mad*

Rush rovnakého autora bola súčasťou (21 minút), ale pracovala s kontrastnými plochami a bohatším tematickým materiálom. Čo väčšiu pestrosť tematických a štrukturálnych kontrastov podporenú nápaditou registráciou, priniesla rozsiahlejšia *Intrada*, ktorú pre fes-

tival skomponoval Peter Zagar. Dramaturgia vyústila do záverečnej improvizácie Martina Baka v minimalistickom štýle. Z úvodných fragmentov sa postupne „rodil“ tematický materiál príbuznej motorickej téme fúgy z populárnej Bachovej *Tokátu a fúgu d mol BWV 565*, pred záverom desaťminútovej improvizácie sa mihla aj Beethovenova *Eliška*. Zvláštnu atmosféru koncertu dotvárali premietané počítačové vizualizácie **Zdena Hlinku**, ktorý podľa snímanej hudby generoval na počítači rozličné grafické obrazce s použitím vhodne vybraných obrázkov a fotografií. Vizualizácie jedinečne korešpondovali s hudbou a pôsobili ako prenesenie idey „minimal“ estetiky na sféru grafického umenia. Osobne ma najviac zaujali vizualizácie počas druhej Glassovej skladby.

Stanislav TICHÝ

Fotografia: Ján F. LUKÁŠ

Hudba je len jedna, aj ked' nekonečne variabilná (O dramaturgickom hľadačstve Ladislava Fančoviča)

Ladislav Fančovič je nielen virtuózny klavirista, ale hudobný mikrosvet Slovenska v ostatných rokoch priam systematicky inovuje o jedinečné dramaturgické dimenzie. V klasickej hudbe (často v duu s huslistom Milanom Paľom) sú to skladby Ernsta von Dohnányiho, Leopolda Godowského, Gražyny Bacewiczovej, Augusta Klugharta,

pení spod prstov Ladislava Fančoviča nebolo dost, zrazu sa objavil za organom. Oživenie pionierskych swingových nahrávok na pišťalovom organe, ktoré Waller experimentálne uskutočnil v 20. a 30. rokoch minulého storočia, údajne neboli jeho nápad, ale myšlienka dramaturgie Bratislavského organového festivalu. A tak sa Ladislav Fančovič naučil za



Fats Jazz Band (foto: J. F. Lukáš)



L. Fančovič (foto: J. F. Lukáš)

Ignaza Lachnera, Huga Kaudera či Roberta Kahna. Nemalú zásluhu má za uvádzanie súčasnej slovenskej tvorby Ľubice Čekovskej, Vladimíra Šarišského, Ilja Zelenku, Romana Bergera a Jevgenija Iršaia.

Rovnako inovatívne pôsobí v jazze, kde v duchu veľkej rekonštrukcie starého jazzu, ktorú v strednej Európe v 70. rokoch naštartoval Pavel Klikar, prišiel so svojou rekonštrukciou „seberovného“ klavírneho virtuóza Thomasa „Fatsa“ Wallera, ktorá je výnimočná, keďže nie je projektom „dýchárskej“ (Klikar, Bartoš, Féder) ani speváckym (Havelka). Potom sa ešte vrhol na saxofón, akoby mu jedna virtuozita nestačila, a rozbihol rekonštrukcie predjazzovej (ragtime), jazzovej aj paralelnej nejazzovej „zábavnej väčnej“ hudby zo začiatku 20. storočia pre saxofónové kvarteto (The Saxophone Syncopators). A akoby hudobných prekva-

mesiac ovládať organ a vykonal sisyfovskú prácu – z nahrávok odpočúval a do nôti prepisal autentické skladby, ktoré naštudoval so svojimi spoluhráčmi.

Aké to bolo? V prvom rade nežné. Musíme zabudnúť na zvukovú a perkusívnu agresivitu, ktorú vďaka rotujúcim reprosústavám pána Leslieho nadobudol organový zvuk v podobe, v akej sa organ (vtedy už elektrický Hammond B3) vrátil v 1956 spolu s Jimmym Smithom do jazzu (album *The Champ*). A potom sme obdivovali radost z hry. Fančovič pôsobil ako „malý chlapec“, ktorý sa teší z novej hračky – z organu a jeho nekonečných zvukových možností, zo zvukovej variability registrov, ktorými hýrila každá ďalšia skladba, a spolu s ním hýrili radostou aj jeho spoluhráči. Napriek tomu (alebo práve preto), že všetko čitali z čerstvo napísaných nôt, hrali brillantne a vyzeralo to, ako by ich neraz prekvapivo

rozveselil zvuk, ktorý spoločne vyprodukovali. Fančovič sa radoval z presunov medzi organom a klavírom (výdatne to komentoval) a bolo to, akoby preskakoval od jednej hračky k druhej a nevedel sa rozhodnúť, ktorú má radšej. Neskrýval svoje emócie a nehral sa na veľkého pána klaviristu, ktorý by mal byť v prvom rade dôstojný. Svojimi odlahčenými komentárimi ku každej skladbe nás bral za ruku do zvukových a swingujúcich príbehov. Rafinované trojminútové labyrinty aranžmánov (podobne ako to dokázal Jelly Roll Morton) sa tak stali pre všetkých dobrodružným ale bezpečným a prívetivým ihriskom. Fančovič nás zahrnul do svojej eufórie.

Čo sa hralo? Prepisy skladieb, ktoré Fats Waller nahral v rokoch 1926–1939 na pišťalovom organe sólovo alebo s jazzovými spoluhráčmi. Waller mal k organu blízko z kostola svojho otca, kde hral od raného detstva. Od pätnástich rokov si zarábal ako organista v kine sprevádzajúc

nemé filmy a príležitostne pre úzky okruh záujemcov organizoval organové koncerty z diel J. S. Bacha. Je zaujímavé, že hoci bol moderný elektrický organ pána Hammonda uvedený na trh v roku 1935, Waller aj svoje neskorej nahrávky urobil na pišťalovom organe. Pre naplnenie autentického zvuku sa k Fančovičovým notoričkým spoluhráčom a spevákom pridali ďalší dvaja virtuózni hráči – fagotista **Peter Kajan** a český klavirista **Mirek Lacko**. Repertoár tvorili v prvom rade piesne Thomasa „Fatsa“ Wallera doplnené o dielka iných dobových autorov, napríklad Jamesa P. Johnsona, Cootieho Williamsa, Richarda Rodgersa a ďalších. Dobrá správa pre tých, ktorí 4. 7. neboli v bratislavských Klariskách: album je nahratý a čoskoro si ho budete môcť vypočuť aj doma v pohodlí svojho oblúbeného kresla.

Gabriel a Mira BIANCHI

Trnavská hudobná jar jubiluje

**50. ročník medzinárodného festivalu, 28. marca – 15. júna,
Bachova spoločnosť na Slovensku, Mesto Trnava**

Máloktočný festival na Slovensku sa môže pýsiť takou dlhou tradíciou, ako práve Trnavská hudobná jar. Jej korene siahajú do roku 1968, keď v spoločenskom a politickom uvoľnení vznikol priestor pre formát, napĺňajúci predpoklady kultúrneho podujatia zodpovedajúceho historickému významu Trnavy.

Napriek tomu, že festival slávi zlaté jubileum, počas svojho takmer trojmesačného trvania dýchal energiou, mladostou a najmä vysokou úrovňou dramaturgie. Podujatie organizované Bachovou spoločnosťou na Slovensku a Mestom Trnava ponúklo osem koncertov v piatich priestoroch, z ktorých vyžarovala mimoriadna vznešenosť. Otvárací

Nasledujúce dva koncerty patrili duchovnej hudbe katedrál Väčkej Británie. Na prvom (7. 4.) sa vo františkánskom Kostole sv. Jakuba predstavil **Zbor Katedrály sv. Petra v Exeteri**, vedený **Timothym Noonom** a sprevádzajúcim organistom **Timothym Parsonsom**. Vystúpenie z väčšej časti mládežníckeho zboru (mužské hlasy dopĺňali starší speváci) sa vyzna-

vyjadrené niekoľkonásobným potleskom a obdivným „Bravo!“ na konci každej skladby.

Dva týždne po sólovom vystúpení zavítal 11. 5. do Kostola sv. Jakuba **Bachchor Köthen** z pôsobiska barokového velikána v spolkovej krajinie Sasko-Anhaltsko. Miešaný zbor pod vedením dirigentky **Martiny Apitz** uviedol v programe nazvanom *Jesu meine Freude* najmä Bachove motetá, ktoré napriek svojej strohosti pôsobili na posluchačov výnimocným dojmom.

Milovníkov organovej hudby nadmieru uspokojoil koncert *L'organo virtuoso*, na ktorom vystúpil **Giulio Mercati**, renomovaný muzikológ a profesor sakrálnej hudby na univerzite v švajčiarskom Lugane. Talian, ktorý vystupoval v najprestížnejších koncertných priestoroch vo viac ako tridsiatich krajinách, predstavil počas svojho recitálu v Bazilike

sv. Mikuláša nielen veľký organ Rieger z roku 1912, ale trojicu skladieb Georga Friedricha Händela, Giro-lama Cavazzoniho a Louisa Claudia Daquinu uviedol na menšom Arnoldovom organe z roku 1783, ktorý je najstarším zachovaným organom v Trnave. Na Riegerovom organe zneli skladby Johanna Sebastiana Bacha, Louisa Vierneho, Mauricea Duruflého, ale aj Händlova Ciaccona g mol, Daquinova Noël IX: *Pour l'amour de Marie* a Cavazzoniho hymnus *Pange lingua gloriosi*.

Pre Trnavčanov bol azda najosobnejší večer venovaný dvom výrazným osobnostiam trnavskej hudby – Mikulášovi

Schneiderovi-Trnavskému a Zoltánovi Kodálymu. Obaja sa ako študenti stretli v laviciach tamojšieho biskupského gymnázia a obaja sadali za organ Baziliky sv. Mikuláša, kde sa koncert nazvaný *Duchovná hudba dvoch trnavských spolužiakov* kona (10. 6.). Záštitu nad večerom pri príležitosti 60. výročia smrti Mikuláša Schneidera-Trnavského prevzal trnavský arcibiskup J. E. Mons. Ján Orosch. Ansámbel zložený z členov **Trnavského komorného orchestra** (umelecká vedúca **Alžbeta Ševečková**) a speváckeho zboru **Tirnavia** (zbormajster **Michal Stahl**) dirigoval **Tamás Bubnó** z Budapešti. Zazneli dve omšové kompozície: *Missa in honorem sanctissimi Cordis Jesu* od Schneidera-Trnavského v podaní zboru i orchestra v hlavnej lodi kostola a Kodályho *Missa Brevis*, interpretovaná zborom Tirnavia na chóre. Na Riegerovom organe spre-vádzal **Martin Bako**, sólové party predniesli **Hilda Gulyásová** (soprán), **Lucia Duchoňová** (alt), **Matúš Šimko** (tenor), **Tomáš Šelc** (bas), **Pavla Hudzíková** (soprán) a **Laura**



E. Indjić

koncert 28. 3. v Zrkadlovej sieni Divadla Jána Palárika niesol titul *Hommage à Olivier Messiaen*. Ako v úvodnom slove predznamenal riaditeľ festivalu Stanislav Šurin, koncert nebol iba poctou významnému francúzskemu skladateľovi, ale stále aktuálnou, osobnou a naliehavou výpovedou vojnového zajatca, ktorý bol Messiaen počas 2. svetovej vojny. Klaviristka **Zuzana Biščáková**, violončelista **Andrej Gál**, huslista **Juraj Tomka** a klarinetista **Martin Adámek** predniesli Messiaeno-vo Kvarteto na konci časov. Dielo s apokalyp-tickou tématikou dopĺňala z balkóna sály recitácia veršov Jánovho zjavenia hercom **Kamilom Mikulčíkom**, čo pôsobilo v intímnej atmosfére sály obzvlášť silným dojmom. Zaznalo aj nové kvarteto *Les signes de la mémoire* od Petra Machajdíka. Kombinácia hudby a zrkadlového interiéru, ktoré spolu s pouličnými lampami Trojčinného náimestia v tme neosvetlenej sály vytvárali pozoruhodný efekt, prispela k nezabudnuteľnej atmosfére, podčiarkujúcej talent štyroch mladých hudobníkov.

čovalo vycibrenou spoluprácou jednotlivých hlasov a uvoľneným prejavom, ktorý naplnil priestory kostola. Zbor nás previedol dejinami anglickej hudby od Henryho Purcella, Georga Friedricha Händla po Jonathana Dova a Johna Tavernera. O dva dni neskôr (9. 4.) vystúpil v Bazilike sv. Mikuláša **Zbor Katedrály Panny Márie v Edinburghu** s dirigentom **Duncandom Fergusonom**. Zbor tvorený výlučne mladými spevákmami pôsobil mimoriadnou disciplínou a popri britských skladateľoch predstavil aj francúzsku hudbu (Gabriel Fauré, Francis Poulenc).

K najväčším lákadlám festivalu patril recitál svetoznámeho francúzsko-amerického klaviristi **Eugena Indjića** (29. 4.). Charizmatický umelec naplnil honosnú Koncertnú sieň Marianum a vytvoril neopakovateľnú atmosféru. „Grand Piano Recital“ ponúkol diela Fryderyka Chopina (*Nokturno op. 48/1 c mol, Scherzo op. 39 cis mol*) a Roberta Schumanna (*Kreisleriana op. 16*). Z hry génia vyžaroval nesmierny talent a pokora a že koncert pôsobil na divákov mimoriadnym účinkom, potvrdilo dojatie



T. Bubnó

Uhorskaiová (alt). Nezabudnuteľný chrámový večer bol dôkazom, že klasická hudba má v trnavskej kultúre svoje stabilné miesto. Posledným podujatím trnavského sviatku klasickej hudby bol večer barokovej hudby

(15. 6.) v najmladšom z využitých priestorov, vo funkcionalistickom Evanjelickom kostole. Skladby z konca 17. a prvej polovice 18. storočia ponúkli **Mária Rendešová** na traverse, **Christine Verdon** na barokových husliach

a **Martin Gedeon** na čembale. Vhodne zvolený priestor spolu s minucioznym predvedením troch sonát (Bachova Sonata sop' il Soggetto Reale, Biberova Sonata V zo zbierky Sonatæ pre sólové husle a Manciniho Sonata II e mol zo zbierky XII), doplnených o Buxtehudeho Praeludium g mol od pôsobili autentickým dojmom. Skladby zneli v amfiteátrejvej sále kostola z akustického hľadiska veľmi pozoruhodne.

Na margo návštěvníkov, zväčša Trnavčanov, ale i mnohých cezpoľných, treba podotknúť, že jednotlivé koncerty poctili početnou a kultivovanou účasťou. Bolo vidieť návštěvníkov všetkých vekových kategórií a festivalové miesta sa menili na centrá spoločenského života v Trnave. Hostia, ktorých sa usporiadalo za finančnej pomoci Fondu na podporu umenia podarilo priviesť, patrili neraz k vynikajúcim umelcom, za čo patrí organizátorom obrovská vďaka. Trnavskej hudobnej jari treba poprieť veľa ďalších ročníkov, ako aj poslucháčov, bez ktorých by celé úsilie strácalo zmysel.

Adrián KOBETIČ

Fotografie: **Richard LUTZBAUER**

Schola Arvenzis v Bratislave

Priestory Dvorany VŠMU sa 13. 7. uvoľnili pre prezentáciu záverečného koncertu Medzinárodných majstrovských kurzov v rámci podujatia Schola Arvenzis. Po sedemnástykrát vital tento rok Dolný Kubín mladé talenty so zameraním na interpretáciu na sláčikových nástrojoch, klavíri a speve. Tohtoroční účastníci prišli z Poľska, Izraela, Česka, Fínska, Nemecka, Bulharska, Holandska, Španielska, Maďarska, Rakúska a Slovenska. Medzinárodný záujem talentov a ich pedagógov dokazuje dobrú povest, ktorú si Schola Arvenzis získala v priebehu svojej existencie. Zrodila sa z iniciatívy zapáleného riaditeľa ZUŠ Leonarda Vajduláka, podnetného Jozef Kopelman a ďalšie osobnosti zaručujú medzinárodný charakter a umeleckú úroveň podujatia. Treba oceniť aj politicky angažovaných činitelov, zastúpených na záverečnom koncierte viceprimátorom Dolného Kubína Jozefom Šimečkom.

Záverečný koncert s prezentáciou mladých talentov na bratislavskej pôde patrí tiež k tradícii podujatia. Trojhodinový maratón pozostával z 22 čísel. Pozoruhodný bol domáci klavirista **Pavol Bohdan Zápotocný** s vlastným Prelúdiom a fúgou G dur. Hoci ide o „školskú prácu“, je dokladom dobrej učňovskej kompozície a hádam aj zmyslu pre budúcu tvorivosť. *Toccata* Juraja Hatríka bola interpretovaná v skutočnej rovnováhe medzi hudobným výrazom a technickým zvládnutím. K Zápotocnému možno pripojiť na violončele **Uriho Shinitského** z Izraela. Pri interpretácii *Sonáty* Györgya Ligetiho a *Prelúdia zo Suity* č. 1 Johanna Sebastianu Bacha bol sústredený, s výrazne prejavujúcim sa zmyslom pre štýl. Jeho tón znel presvedčivo a pôsobil hlbavým



Schola Arvenzis – účastníci podujatia (foto: archív)

výrazovým prístupom. S pekným, plnozvučným a hudobne precítenným tónom znala *Sonáta* č. 2 d mol op. 14 Sergeja Prokofieva v podaní až priesvitne krehkej **Lorenzen Eden** z Izraela. Výber častí *Sonáty* bol bezchybné prepojený s mnohorakosťou dynamiky a rôzny narábaním s prízvukmi a dôrazmi. Interpretka má aj zmysel pre znenie klavíra v jednotlivých polohách. Pri Suite g mol op. 71 Moritza Moszkowského ju sprevádzal na klavíri jej krajan **Yoav Porat**. V pozoruhodnom súlade sa na husliach stretli Holandanky **Romina Engel** a **Celeste Engel**. V prípade *Baletných scén* op. 100 skladateľa Charlesa Augusta de

Bériota bolo až neuveriteľné, ako krehká Polka **Magdalena Kruczala** na husliach s klavírnym sprievodom Fína **Ukiho Ovaskainena** zvládla tento hudobný výtvar bez najmenšieho zmyslu. Ten sme našli jedine v hudbe oddanej interpretácii. Podobný „osud“ stihol aj nadaného a hudbe oddaného **Adama Susku** z Poľska, lebo *Paganiniána* Nathana Milsteina je jednoznačne dobre mieneným vtipom pre pódiového tigra. Nehodí sa však (ako mnohé tu prítomné skladby) pre nadaného, vo vývoji

sa nachádzajúceho interpreta, ktorý hľadá svoju cestu. Dramaturgia značnej časti výtvorov je diskutabilná a vyžadovala by si v budúcnosti viac pozornosti, aby vklad nádejnych talentov nevyšiel nazmar. K tomu možno čiastočne pripojiť aj výkon **Natasche Pichler** z Rakúska

so *Sonáto* č. 1 g mol Eugéna Ysaája, v ktorej boli pedagogická príprava a schopnosti adepta ucelené. Pichler mala len to šťastie, že Ysaáje bol rafinovaný huslista-skladateľ a interpretka zapôsobila rovnováhou priestoru, času a náročnosti.

Tešili sme sa zo skutočnosti, že všetky podané výkony predstavovali značnú dávku nadania, seriózneho prístupu, schopností pedagógov viest mladých adeptov správnu umeleckou cestou. Môžeme len dúfať a tešiť sa na stretnutie záujemcov o vývoj hudobného dorastu aj v budúcnosti.

Ingeborg ŠÍŠKOVÁ



Jana Kmit'ová:

Nebojím sa riskovať a skúšať nápady

Letiaci strom

Ked' som sa pred niekoľkými rokmi obrátil na profesora Jevgenija Iršaia s otázkou, ktorého zo skladateľov či skladateliek mladšej generácie osloviť pre napísanie skladby pre klasickú gitaru, výslovne odporučil Janu Kmit'ovú. Napriek tomu, že objednávka kompozície pre gitaru sólo je pre skladateľov azda jednou z najväčších výziev, vznikla po niekoľkých rokoch vyčkávania skladba Dážď v Ravenne. Ide o dielo, ktoré má ambíciu posúvať nielen technické, ale aj výrazové hranice média sólovej gitary. Naša niekol'koročná spolupráca na tejto kompozícii prerastla v priateľstvo, vďaka ktorému mohol vzniknúť aj tento rozhovor.

Pripravil Ondrej VESELÝ, fotografie a kresby: archív Jany KMIŤOVEJ

Aký je tvoj hnací motor, čo t'a núti tvoriť aj popri povinnostiach matky dvoch detí a udržiava tvoju motiváciu či pomáha nájsť potrebnú energiu a čas? Čo pre teba znamená tvorba?

Netvorit by pre mňa bolo rovnaké, ako pozrieť sa do zrkadla a nevidieť vlastnú tvár. Dodnes mi nič iné nespôsobuje takú detskú radosť, ako vymýšľať a komponovať. Bolo to vo mnene, odkedy si pamätam.

Prezradíš, čo stojí na začiatku procesu vzniku tvojich skladieb? Je to inšpirácia, mimohudobný podnet, alebo sa všetko začína, čisto prozaicky, remeslom?

Na začiatku každej skladby stojí určite silný podnet, či už intelektuálneho, alebo

emocionálneho charakteru. Schönberg povedal, že bez inšpirácie nedokáže napísať ani harmonický príklad. Zaujímajú ma najrôzno-rodejšie možnosti zrodu nového hudobného materiálu – od automatického písania, ktoré sa doteraz používalo prevažne v literatúre, cez hľadačstvo prostredníctvom intelektuálnych hračiek a štruktúr, spracovávanie kryptogramov, inšpirácie výtvarným a literárnym umením a experimentovanie s ich miešanými formami po spontánne spracovanie silných emocionálnych zážitkov a ďalšie nekonečné alternatívy a kombinácie týchto možností. Lachenmannovské „komponovať znamená premýšľať o možnostiach“ tu zohráva takú istú úlohu ako výrok nášho básnika Jána Štrassera: „Ked' mi nič nenapadá, tak si niečo vymyslím.“

Do akej miery je možné písat' intuitívne? Je nutné všetko postaviť na vopred zvolených racionálnych postupoch?

Na otázku, čo vlastne intuícia je, existujú stále nové a nové odpovede. Naposledy som čítala, že intuícia je vlastne sled mimoriadne rýchlych intelektuálnych procesov, a to takých rýchlych, že nezaznamenáme ich priebeh, len ich výsledok. Čo sa týka vzniku nového materiálu, veľmi rada pracujem na báze spontánnych techník, ktoré akoby obchádzali rácio. Následne však tento materiál dopodrobna analyzujem a v procese výstavby kompozície je pre mňa neskôr dôležitá presná a zrozumiteľná „architektúra skladby“. Výsledná podoba kompozície je teda určite výsledkom vedomých a zdôvodnitelných rozhodnutí.

Ked' komponuješ, sediš hodiny nad papierom, kým napíšeš notu, či si prevažne rýchlo píšucom skladateľkou?

Písem relatívne rýchlo. Ale to súvisí azda s tým, že sa na poli komponovania cítim mimoriadne slobodne a nebojím sa riskovať či skúšať nápady. Lutosławski raz povedal, že každá jeho skladba je zo šestdesiatich percent risk. Na niečo také potrebujem veľa odvahy... Musím tiež povedať, že „rýchle“ komponovanie podľa mňa závisí aj od miery poznania seba samého.

Na druhej strane, svoju rolu tiež zohráva aj skladateľské remeslo, keďže nápad je jedna vec a jeho spracovanie druhá. Dnes sa mi však nestáva, že by som musela dlho premýšľať, ako nový nápad technicky zrealizujem či zapíšem, čo tiež ušetrí kopu času. To však prišlo po mnohých rokoch štúdia a analýz, počúvania či premýšľania a hľadania.

Je dnes originálnosť v hudbe ešte stále tému? Aký je tvój vzťah a spôsob výrovnávania sa s touto skladateľom prirodzenou inklináciou?

Pre mňa originálnosť nestojí na prvom mieste. Nesmierne ma ale zaujímajú nové zvukové možnosti hudobných nástrojov a hľadanie nových farebných kombinácií. O čo viac mám, ako človek v reálnom živote, rada stereotypy, o to viac ma v mojej práci fascinujú stále nové a nové poznatky a nič ma neteší viac, ako keď nájdem interpreta otvoreného mojim nekonečným otázkam a skúšaniu nových zvukov.

Aké atribúty robia kompozíciu dobrú?

Pri tejto otázke mi nedá nemyslieť na profesora Jozefa Podprockého, ktorý mi ukázal, čo vlastne znamená komponovať a tiež na jeho „tri P“ (Pravdu, Povtivosť a Poriadok). Ide o atribúty, ktoré by mala obsahovať každá skladba. Len prvému P venoval Roman Berger celú knihu! Vtedy som sa nad tým akosi pousmiala, ale po všetkých filozofických zachádzkach sa k tejto zdánlivej jednoduchosti rada vračiam. Dnes sa mi zdá, že práve tieto tri P dalej vedú k štvrtému, ktoré robí skladbu dobrú

a trvale hodnotnou, a to je jej Presvedčivosť. Keď moja dcérka pláče, počujem pomerne rýchlo, či sa naozaj niečo stalo, alebo len trcuje a predstiera pláč. Aj keď z detskej izby alebo v parku počujem podozrivé zvuky, stačí väčšinou jeden pohľad na zmapovanie situácie, či ide o bežnú situáciu alebo nebezpečenstvo. Niečo podobné sa vo mne deje, keď počúvam novú skladbu – na čo zrak potrebuje

dominuje. Posledné skladby majú opačnú tendenciu a sú nasýtené notami. Znamená to niečo?

V tom, že môj temperament inklinuje viac k hustým štruktúram, máš asi pravdu. Napriek tomu dochádza opäťovne aj k veľkým stíšeniam. Napríklad v skladbe *Isola sacra* pre 8 hlasov, ktorá bola pokusom o zjednotenie literatúry s hudbou, zaznieva v prvej polovici

že moje školské zošity sú prešpikované kresbami. Ani keď mi ako jedenásťročnej uverejnili prvú báseň, nestalo sa nič svetoborné, a to je aj v poriadku. Neskôr, keď som cítila hlavne svoje fyzické hranice, čo sa týka viacadborového štúdia, bola kompozícia na prvom mieste. Až stretnutie s nemeckým umelcom – skladateľom, sochárom, maliarom a literátom – Jeffom Beerom mi otvorilo oči. Vďaka jeho podpore som pochopila, že všetky tieto médiá sa navzájom neeliminujú. Naopak, jedno s druhým sa do určitej miery navzájom inšpiruje a potrebuje. Postupom času a sebaopoznávania sa vzťahy medzi týmito médiami prehĺbili a upevnila a teraz sú viac-menej v rovnováhe. Aj keď navonok viac komponujem, obraz, ktorý bol počas procesu práce v mojej hlave, alebo text, ktorý súčasne vznikal, majú pre mňa taký istý význam.

■ Texty, ktoré používaš vo vlastných skladbách, sú teda tvoje?

Približne od skladby *Winterblätter* pre dve gitary pracujem výlučne s vlastnými textami. V piesňovom cykli *Rozprávaj mi o šťastí* a v triu pre hlas, klarinet a klavír *So langsam wie ein Haar wächst* vznikal text súčasne s hudbou. Zo starších skladieb spomeniem napríklad *Dych* pre soprán, flautu, dva akordeóny a klavír.

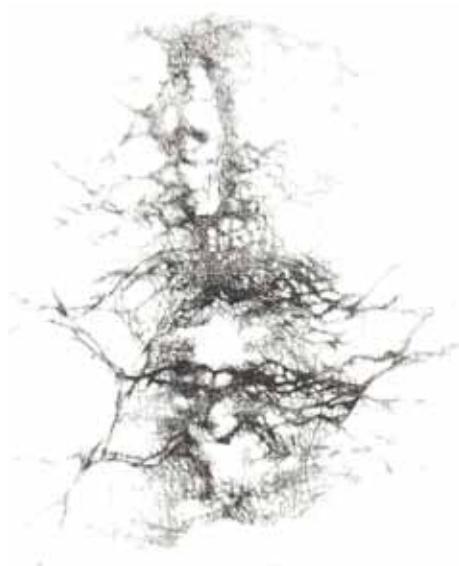


poväčšine len jeden pohľad, stačí slchu tiež pomerne krátko na zmapovanie situácie, či ide o každodenný jav, alebo výnimcočnú situáciu, ktorá si vyžaduje moju plnú koncentráciu, ponor a takmer fyzickú zúčastnenosť. Každý z nás určite zažil podobné hudobné momenty, na ktoré nezabudne celý život. No napriek všetkým snahám ostane pravdepodobne navždy malým tajomstvom, prečo jedna skladba pôsobí presvedčivo a iná nie.

■ Prezradíš aj niečo zo svojej dielne? Siahneš po niektorých technikách pravidelnejšie než po iných?

Momentálne sa nachádzam v bode, keď sa po rokoch zaoberania sa remeslom, analýzami, technikou a skúmaním, ako ktoré štruktúry pôsobia, sa ľažisko môjho záujmu prenieslo na to „niečo“, čo stojí na začiatku vzniku skladieb, alebo ešte pred tým. Na silný impulz, ideu či energiu. Na ten neurčitý, neopísateľný moment, ktorý v konečnom dôsledku poznačí a rozvinie celú skladbu, a ktorý vo svojej plnej sile ostane ako memento po jej zaznení. Zaoberám sa teraz viac ideou samotnou a skúmaním jej hodnovernosti, lebo keď už v tomto štádiu všetko zapadne do seba, skladba akoby sa potom napísala sama od seba a našla si ľahko cestu, akým spôsobom sa zhmotní v partitúre.

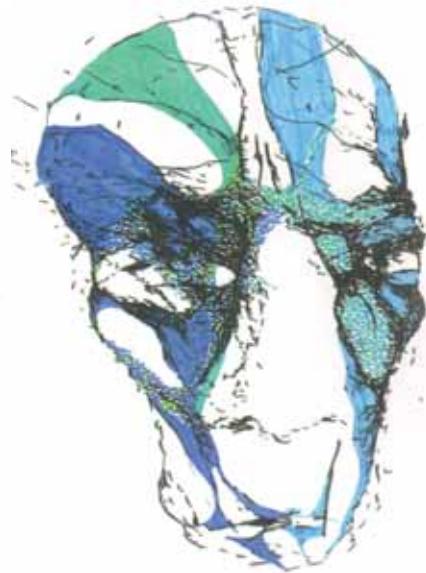
■ Tvoje staršie skladby, ako napríklad *Február* pre klavír a gitaru, sú pretkané tichom, akoby hudba iba presvitala cez ticho, ktoré



skladby iba šepot a až potom sa ozve prvý spievaný tón. Aj v skladbách *Dejiny pokory* pre akordeón sólo či *Biely most* pre sólový klavír ide v prvom rade o redukcii materiálu a skôr o vzdanie sa možností než o ich plné využitie...

■ Tvorivo sa vyjadruješ nielen ako hudobná skladateľka, ale aj ako výtvarníčka a poetka. Napriek všetkej pestrosti sa však zdá, že hudba vyhľáva...

Nakoniec vyhrali všetky tri! V detstve bolo všetko len hrou a nikto sa nezaoberal tým,



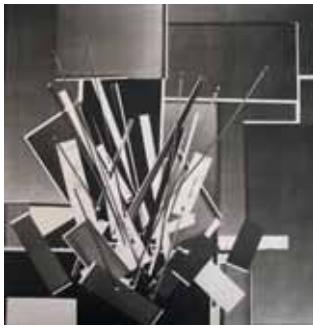
Tváre

■ Nemáš niekedy pocit, že takzvaná „nová hudba“ dookola recykuje dôvno počuté a akoby zotrvačovala v slepej uličke? Je možné, že je to prirodzený jav. Ak však nie, aká je cesta von?

V každej dobe žilo množstvo skladateľov, z ktorých sa v súčasnosti hrá len zlomok, a tak tomu je aj dnes. Až budúcnosť ukáže, komu z nás sa „niečo“ podarilo. Pokusov ako ďalej je neúrekom, od pohľadov dopredu až po pohľady späť. Každý z nich má svoje oprávnenie a váhu, lebo vyjadruje potenciálnu možnosť...

→ ■ **Vráťme sa v čase. Ako si spomínaš na svoje hudobné detstvo na východe Slovenska?**

čím ďalej som časovo od tohto obdobia vzdialená, tým viac si uvedomujem význam tamojších štúdií a tým väčší je môj obdiv, úcta a vdaka k pedagogom, ktorých som tam mala šťastie spoznať. Či už to bol mimoriadne dôležitý prvý impulz v predškolskom veku



Musikreste 4, 5, 6, 8

od učiteľky klavíra Henriety Mamrilovej-Boňkovej alebo úžasné pedagogické vedenie a motivovanie počas siedmich rokov v ZUŠ v triede Kláry Ganzerovej, ktorá ma viedla nielen v hre na klavíri, ale podporovala aj moje prvé skladateľské pokusy. Alebo štúdium na košickom Konzervatóriu v klavírnej triede Melánie Hermanovej a v kompozičnej triede Jozefa Podprockého. Každá z týchto osobností ma výrazne ovplyvnila a zanechala vo mne tie najlepšie spomienky. Čím viac pedagógov som v mojom živote mala možnosť stretnúť počas ďalších štúdií a zahraničných kurzov, tým viac som si uvedomila, aké šťastie som práve na tom východnom Slovensku mala. Bola to určite ich zásluha, že vďaka základom, ktoré položili, som bola prijatá na štúdium kompozície vo Viedni. V prvom rade mi však ostáva v pamäti ich ľudský prístup, podpora a dobroprajnosť, ktoré sú podľa môjho názoru nemenej dôležité ako umelecké a pedagogické vedenie.

■ **Porozprávaš aj o študiách v Bratislave? Aké bolo vtedy prostredie na VŠMU, na čo sa kládol dôraz, aké boli možnosti a ako tvoje kroky zablúdili do Rakúska?**

V Bratislave som študovala v triede Dušana Martinčeka. V tom čase som začínala rozumom aj sluchom chápať štruktúry a súvislosti takzvanej atonálnej hudby. Martinček mi poskytoval absolútну voľnosť a podporoval všetky moje nové pokusy a experimenty.

Zároveň VŠMU ponúkala letné kompozičné kurzy v zahraničí, ktoré som najskôr viac zo zvedavosti a túžby cestovať než z profesijného záujmu začala navštievoať. Veľmi rýchlo ale začalo byt jasné, že tieto kurzy vedené absolútnymi umeleckými špičkami sú tým, čo nevyhnutne potrebujem. Počas jedného z takých kurzov som bola v triede Michaela Jarrella a už po týždni som sa rozhodla, že chceme u neho študovať. V súčasnosti sa pojed „geniálny“ používa príliš rýchlo, ale už len na prirodzený talent tohto človeka, ktorý priam vyráža dych, nie je priliehavejší výraz. Tento talent sa v jeho osobe spája s mimoriadou znalosťou remesla, s ojedinele presnou zvukovou predstavivosťou, a keď k tomu prirátame pedagogické nadanie a v neposlednom rade aj veľkú dávku osobného šarmu, nikoho neprekvapí, že sa v jeho triede tlačia študenti z celého sveta. Celkovo nadviazalo moje štúdium vo Viedni logicky na Košice. Kým Podprocký položil základy klasickej harmónie a bachovského kontrapunktu, doplnila to Vie-

deň o palestrinovský kontrapunkt a analýzu takzvanej atonálnej hudby od Schönberga až po súčasnosť. Jarrell bol takou čerešničkou na vrchole toho všetkého.

■ **Boli aj iné motivácie na zmenu prostredia a prestahovanie sa do Rakúska?**

Bola to náhoda, nikdy som nemala ambície odísť do zahraničia. Veľmi skoro som ale cítila, že Bratislava nie je mestom, v ktorom by som dokázala žiť natrvalo, a plánovala som po ukončení štúdia vrátiť sa na východ Slovenska. Aj po ukončení viedenských štúdií som sa obzerala po niečom novom, ale na koniec som stretla svojho budúceho manžela a s deťmi potom ostala našim domicom predsa len Viedeň.

■ **Pretrvali aj umelecko-tvorivé kontakty so slovenskými interpretmi?**

Slovenskí interpreti sú dodnes tými, s ktorými mám najintenzívnejšie kontakty, a už od mojich študentských čias iniciovali vznik mnohých skladieb. Či už je to Peter Katina a Janette Katinová, Andrea Bálešová, Mária Kormanová, Vladko Ondrejčák, Denisa Benčová, Janka Pastorková, Kamil Mihalov, aby som spomenula aspoň niektorých. Sú to ľudia, ktorí mi svoju otvorenosť k novým výrazovým prostriedkom a presvedčivými interpretáciami poskytli vždy to najväčšie skladateľské zadošťučinenie. Nesmiem zabudnúť objednávky Štátnej filharmónie

Košice a Slovenskej filharmónie, bez ktorých by nevznikli dve moje posledné orchestrálné skladby. Moju najlepšiu interpretáciu skladby *Kamea* má zasa jednoznačne na svedomí Quasars Ensemble. Od roku 2009 pravidelne spolupracujem so slovenskou interpretačnou súťažou Rajecká hudobná jar. Tento jedinečný projekt podporujúci vznik novej slovenskej literatúry pre deti a mládež a zároveň vychovávajúci mladých interpretov súčasnej hudby mi nielen poskytol kontakt s najmladšími slovenskými interpretmi, ale významne rozšíril môj zoznam inštruktívnych skladieb. V poslednom čase ma potešíl záujem Tria Sen Tegmento alebo ansámblu Petra Javorku, pre ktorých som tiež napísala nové kompozície.

■ **Na čom aktuálne pracuješ?**

V posledných mesiacoch ma veľmi zaujal filozofický problém takzvanej „qualie“, ktorý bude určite prítomný v mojej nasledujúcej skladbe. Už dlhšie plánujem aj kompozíciu, kde by som rada použila detského rozprávača. A niečo, nad čím rozmýšľam už naozaj zopár rokov, je určitá idea opery. Ale zdá sa, že ešte zopár rokov budem potrebovať. X



Jana KMIŤOVÁ (1976) pochádza z Prešova. Vyštudovala hru na klavíri (Melánia Hermanová) a kompozíciu (Jozef Podprocký) na Konzervatóriu v Košiciach. V študiách kompozície pokračovala na VŠMU (Dušan Martinček) a na Hudobnej akadémii vo Viedni (Michael Jarrell). Pôsobí ako skladateľka v slobodnom povolaní. Absolvovala viaceré kompozičné kurzy vo Francúzsku, Nemecku, Kanade, ČR, Rakúsku a Švajčiarsku. V roku 2008 získala Cenu Jána Levoslava Bellu za vokálno-inštrumentálnu skladbu *Ravensbrück II* a inštrumentálnu skladbu *Stille Macht*. Popri komponovaní sa venuje aj literatúre a výtvarnému umeniu. Spolupracovala s telesami ako Klangforum Wien, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Arditti Quartet, Nouvel Ensemble Moderne, Quasars Ensemble a ī, ako autorka pravidelne spolupracuje s medzinárodnou interpretačnou súťažou Rajecká hudobná jar. Za dielo *Gesichtsstudien* (2017) jej v tomto roku bola opäť udelená Cena Jána Levoslava Bellu.

Divergencie v Skalici po desiatykrát

Skalica, toto prívetivé mesto na Záhorí, si zaslúži pozornosť. Nielen pre jej pestovanú úhladnosť, históriau, ale aj pre osobitú kultúrnu a lokálneho hrdost jej obyvateľov. Niečo pred desaťročím sa tu „usadil“ malý medzinárodný festival – večery hudby Divergencie. Autormi ich myšlienky boli/sú naši interpretační klasici, všeestranne aktívni členovia Moyzesovho kvarteta. Súbor so svojím projektom uspel uvedenia mesta aj niekoľkých ďalších inštitúcií (o. i. ZUŠ Dr. Janka Blaha), stretol sa s podporou a pochopením. Tak sa rozbehla slubná spolupráca a Skaličania si dnes festival užívajú.

Pred niekoľkými rokmi bol v meste krásne zrenovovaný Jezuitský kostol z 18. storočia a tento

rečné Händlovo *Hallelujah z Mesiáša*. Sólistom soiré bol – zaslúžene – **Ján Slávik** so svojimi oblúbenými Dvorákovými opusmi (*Klid lesa B 173* a *Rondo op. 94*). Tohtoročný jubilant akoby zachytil nový impulz, jeho violončelo výdatne v dialógu inšpirovalo orchester vedený **Leosom Svárovským**. Farby telesa sa efektne vynímali pod klenbou chrámu v troch častiach z Beethovenovej *Pastorálnej symfónie*.

Atrakciou pre publikum bol koncert 12. 6. s prezentáciou súboru 5 lesných rohov **Corni di Bratislava** (Miklós Pál Horváth, Peter Kížňanský, Marcel Majoroš, Vladimír Miklovič, Karol Nitran) s prehliadkou (najmä transkripcíí) pôvabných príležitosťných skladieb od J. Churáčeka, L. E. Měchuru, B. Smetanu, Ľ. Rajtera, A. Provaz-

akokoľvek som však pátrala po inšpiračnom zdroji (carnivore = dravec/mäsožravec), nedokázala som priebeh skladby zladiť s titulom...

Vzácnou udalosťou a príležitosťou pre poslučáča bolo uvedenie Okteta *Es dur op. 20* Felixa Mendelssohna Bartholdyho. Obe kvartetá v nóm potvrdili svoju disponovanosť aj vzájomnú empatiu a naservírovali obsažnou a krásnou hudbu naplnenú skladbu, ktorej osobitne pristala velebná akustika chrámového priestoru. Hudba bola znova (ako v každom doterajšom ročníku) umocnená poéziou, tentoraz v skvostnom stvárnení **Božidary Turzonovovej**.

Ako sa ukázalo, u Skaličanov má stále vysoký kredit aj **Slovenský komorný orchester**. Pod vedením svojho lídra **Ewalda Danelia** potešil 13. 6. poslucháčov skladbami Vivaldiho, Suchoňa, Bartóka a spolu s „moyzesovcami“ aj pôvabnou kompozíciou Edwarda Elgara. Sólistom bol



J. Slávik a Slovenská filharmónia



Corni di Bratislava



S. Masaryk a SKO



B. Turzonovová

skvost a pýcha mesta je už trvalým dejiskom Divergencií. Festival si od svojho začiatku zachoval takmer rovnakú štruktúru, zacielenie aj charakter. Nad jeho priebehom bdie a programovo ho koncipuje dramaturg podujatia Ján Slávik. Aktuálny 10. ročník (10.–13. 6.) sa znova tešíl mimoriadnej pozornosti.

Udalosťou pre skalické publikum je najmä prítomnosť nášho prvého orchestra, **Slovenskej filharmónie**, pravidelne sa vracajúcej na festival. V tomto roku sa pridal aj skvelý **Slovenský filharmonický zbor**, (jeho kvalitný štandard udržiava Jozef Chabroň) a potešil pekným zážitkom 10. 6. Symbolicky vyznel vstupný Suchoňov hymnický zbor Aká si mi krásna aj záve-

níka, C. M. von Webera, A. Ostlinga, F. D. Webera, G. Rossiniho, J. R. Rozkošného.

Moyzesovo kvarteto (v aktuálnom zložení **Jozef Horváth, František Török, Alexander Lakatoš**, Ján Slávik), pasované o. i. aj za „komorný súbor slobodného kráľovského mesta Skalica“, spolupracuje s brnianskym **Janáčkovým kvartetom** (Miloš Vacek, Richard Kružík, Jan Řezníček, Břetislav Vybrálek).

Ich kooperácia autorsky oslovia k vzniku skladby pre tieto dve kvartetá Eugena Kráka. V premiére 11. 6. odznelo jeho okteto zvané *Carnivore*. Koncizná, prehľadná dvojčasťová kompozícia, zmysluplná a oslobodená od sofistikovaných postupov, mi imponovala.

mladý talentovaný trubkár **Stanislav Masaryk**, o ktorého kvalitách je počut čoraz viac a naliehavejšie. Bodoval v Sonáte pre trúbku a orchester od Georga Philippa Telemanna.

Čo dodať? Na dôvažok asi len konštatovanie, že 10. ročník Divergencií naplnil svoju misiu. A nielen to; znova potvrdil, že podobné podujatia sa dajú realizovať aj „v malom“ a že dokážu žiť svoj plnohodnotný život aj mimo centra. V tom je ich pôvab aj význam. A súdiac podľa neochabujúceho záujmu publiku je isté, že Skaličania majú hudbu radi a svoj festival si určite nedajú vziať...

Lýdia DOHNAĽOVÁ

Fotografie: **Miroslav MINĎAŠ**

ŠKO Žilina

Šanca pre mladých

To, že je dramaturgia ŠKO priaznivo naklonená mladým, netreba zdôrazňovať. Stačí sa obrieť za ostatnou sezónou a bilancia potvrdí, že koncert 44. sezóny v Dome umenia Fatra, ktorý by neovládli mladí interpreti, bol len výnimkou. Záver sezóny potvrdil tieto intencie. Pod titulom Šanca pre mladých sólistov sa odvýjal koncert 7. 6. Pod taktovkou Olivera Dohnányho orchester sprevádzal troch mladých adeptov, trombonistu Matúša Krpelana, klaviristu Adama Stráňavského a violončelista Elišku Čonkovú. Trombón ako sólový nástroj počuť zriedka – a dobrý trombón ešte zriedkavejšie... „Výstupy“ z triedy M. Žideka na žilinskom konzervatóriu však šíria dobré echo o kvalitách tohto nástroja, jeden z dôkazov zosobňoval na koncerte čerstvý absolvent školy Matúš Krpelan v sólovom parte dvojčasťovej Hudby pre trombón a sláčiky od Milana Nováka. Skladateľ znova pripomenu svoju všeestrannosť a pohotovosť. Trombónová hudba reflektuje jeho v prirodzenej muzikalite ukotvenú dítku, v tomto prípade v štruktúre prestúpenej podnetmi hudby polovice



M. Krpelan a O. Dohnányi

20. storočia. Posluchovo nie veľmi ústretová, technicky exponovaná kompozícia však nie je z rodu podkupných a poskytne dobrému interpretovi dostatočný priestor na rozvinutie jeho daností. V Krpelanej interpretácii sa tak dialo bezovyšku. Mladý hudobník je vybavený dobrými fyzickými danostami, dobre rozumie hudobnému textu, dokáže ho pretlmočiť s vlastnou pridanou hodnotou. Violončelistka Eliška Čonková absolvovala rad solídnich pedagogických školení, čo sa zračí na jej prednese. Vo vŕačnom Koncerte č. 1 a mol Camilla Saint-Saënsa podala zainterresovaný, subtílnou noblesou a farebnou imagináciou predchutný výkon. Celkom iste ju už možno priradiť k silnej a „rôznofarebnej“ kolekcii našich kvalitných violončelistov. Klavirista Adam Stráňavský patrí do kategórie interpretov „narodených pri nástroji a pre nástroj“. Od prvých tónov Ravelovho Koncertu G dur bolo zjavné, že mladý hudobník komunikuje prostredníctvom hudby absolútne prirodzené.

Nemožno však posudzovať „prvoplánovo“, výlučne z jeho efektnej technickej drobno-kresby, dôtipného „vynásania“ melodického pradiva motívov či trblietavej bravúry. Nadchol ma najmä v 2. časti prepracovanej



E. Čonková

formulácie „trpezzlivých“ témy, ich inteligenčným pointovaním. Stráňavský predviedol nielen pregnantnú pianistiku, upútal komplexnosťou cítiaceho a mysliacoho hudobníka. Bohatú nádielu orchesterálnych sprievodov k trom sólom musel dirigent kompenzovať „čistou“ orchesterálkou. Aj keď v opačnom garde, predohra napokon v rámci koncertu odznela. A záverečnú ouvertúru k Rossiniho *Talianke v Alžíri* si ako dirigent, tak orchester vychutnali až do dna.

Pozitíva Martina Leginusa

Hostovanie Martina Leginusa v žilinskom orchestri znamená pre obe strany pozitívum. Na záver sezóny sa pred orchester postavil dirigent dvakrát. Okrem mimoriadneho galakoncertu mezzosopranistky Jany Kurucovej (28. 6.) viedol aj koncert *Classics in A* (14. 6.), ktorý však oproti plánovanému programu odznel v mierne modifikovanej podobe. Plošne miennené *in A* teda „narušila“ náhradná koncertná predohra *Hebridy* Felixa Mendelssohna Bartholdyho. Ukázalo sa, že je to šťastná volba. Už v úvode naznačil jasné afinitu k mysterioznej hudbe, nasýtenej členitou melodikou, zvláštnym pulzom, zvukomalebnými zvratmi, farebnosťou. Imponovala mi dirigentova konceptia, jeho čitateľné gesto (ako konštantný

,detail“) a tvárne exponovanie fráz. Bol to „objavny“ pohľad do zdanivo poznaných hudobných zákutí a zároveň potvrdenie tézy, že sila hudby nespočíva iba v množstve nôt, fráz, motívov, dílček... Sólistom bol koncertný majster ŠKO Lukáš Szentkereszty, ktorý siahol po Koncerte č. 5 A dur KV 219 W. A. Mozarta. Huslista je už tri sezóny vo funkcií koncertného majstra ŠKO, okrem toho pôsobí aj v jeho siedlitských komorných ansámblach a zažili sme aj jeho pekné sólové kreácie s orchestrom. Každá z týchto funkcií osobite interpretovi prospevia, zjavne tvaruje jeho výrazové spektrum, obohacuje obzor. Szentkereszty je kvalitný, muzikálny a presný hráč. Nie je primárne asertívnym typom, no rešpekt a autoritu si dokáže získať práve akousi zvláštnou tichou naliehavosťou. A práve tá bola prítomná v jeho Mozartovi. Hral koncentrovane, s rozvahou, no pritom dosťažne uvolnene a kreatívne, v peknom dialógu s orchestrom a dirigentom. Sólový part koncertu stváril s pokorným, no výrečným sólistickým výkladom. Beethovenova *Symfónia č. 7 A dur op. 92* sa na pultoch žilinských hráčov neobjavuje často. A práve tento tromf si nechal dirigent na záver koncertu. Orchester sugestívne ovládol razantným gestom, postupne gradoval napätie (zvláštny, herický výklad 2. časti...) a dal sa unášať temperamentom vystupujúcim tempo do exponovanej, no hrdinsky ovládnucej expresie. Bol to večer, na ktorom fádnosť, či nuda nemali miesto. A to je skvelé!

Mladí aj na záver

Aj keď šéfdirigent orchestra Simon Chalk neboli aktérom otvárania 44. koncertnej sezóny, jej záver 21. 6. neobišiel. Treba zdôrazniť, že komunikatívny umelec si popri svojej mimoriadnej mnohostrannej vytáženosťi líderský post v žilinskom orchestri ctí a seriózne ho obhajuje. Na pestrej umeleckej púti takmer po všetkých kontinentoch získal Chalk obdivuhodný prehľad, nadhľad, repertoárový záber a muzikantské skúsenosti, s ktorými sa rád delí. Aj preto nikdy „nezaskočí“ ponúkaným typom hudby a jej zaradenie dokáže obhájiť interpretačnou argumentáciu. Celkom ochotne teda verím, že sa „našiel“ (aj) v hudbe Sergeja Prokofieva. Sympatické je, že si nevolil z „akademický väzneho“ okruhu jeho tvorby, ale naopak, obrátil sa k hravej tvári skladateľa. Dosť veľký podiel v jeho odkaze majú kompozície pre mladých. Autor mal osobitý zmysel pre subtilnu predstavivosť, dokázal sa bez umelých kompromisov priblížiť detskej obrazotvornosti. Suita pre malý orchester *Letný deň op. 65b* je toho dôkazom. Dôtipne farebne inštrumentovaný orchesterálny aparát postupne v kontrastne stavaných siedmich častiach rozpráva drobné príbehy, líči nálady, situáčne obrázky. Všetko sa deje typicky prokofievovsky, s porozumením, pritom nepoľavujúc v charakteristických postupoch s čitateľnými idiomami a s výrazom láskavého aj mierne sarkastického úsmevu. Tak sa s ním stotožnil dirigent a s potešením dával narativne farebné leporelo plné jasu a nápadov.

Leitmotív, ktorým je myšlienka na mladé umenie, bol na tomto koncerte osobitne prítomný aj priamo interpretačným zosobnením. Žilina je zároveň kolískou mladých, až zázračne raných talentov. Silnú koncentráciu jedincov z tejto kategórie reprezentuje aj klavirista **Pavol Praženica** (2001), ktorý vzíšiel zo žilinského hudobníckeho prostredia. Nateraz sa školí v Prahe a zrejme rozhoduje o svojej

solistu perfektné „prečítanie“ partu, technické ovládnutie, kontúrovanie tektonického reliéfu. Mne imponovala aj osobitná nadstavba. Krehké, ešte viac detské než „dospelácke“ dešifrovanie v prieniku k jadru kompozície. Bola to zvláštne formulovaná bázeň a triumf. Aj záver koncertu sezóny poňal šéfdirigent originálne. Ako bodku si zvolil krásnu sériu *Slovanských tancov op. 46*, teda 1. rad



P. Praženica



J. Kurucová, M. Leginus a ŠKO

budúcej profesií, čo môže reálne vychádzať v prospech koncertného umenia. Jeho stvárnenie Griegovho *Klavírneho koncertu a mol* k takýmto úvahám oprávňuje. V náročnom koncertantnom kuse mladý umelec očaroval, a to nielen „povinnou jazdou“, ktorou je pre

z Dvořákovej skvostnej kolekcie. Originálny a z viacerých pohľadov aj odvážny krok. *Slovenské tance* pozná takmer každý, mälokto si však uvedomí ich interpretačnú náročnosť, rozmanitosť. Tu sa možno dirigent trochu prerátal, pretože tento opus tiež nepatrí do

kmeňového repertoárového objemu orchestra. Dal sa spontánne viesť nádzivotou invenciu a energiou hudby, z ktorej najmä vo výraze abstrahoval viac univerzálnie jubilosu ako slovanskú ľudovosť. Akokoľvek, bol to efektívny záver úspešnej 44. koncertnej sezóny nášho spolahlivého umeleckého telesa, Štátneho komorného orchestra Žilina.

Galakoncert Jany Kurucovej

Tohtoročné Kultúrne leto v Žiline malo veľkolepý úvod. Pozvanie na otvárací koncert 28. 6. do Domu umenia Fatra prijala sólistka Deutsche Oper v Berlíne, známa a medzinárodne uznaná mezzosopranistka pôvodom zo Slovenska **Jana Kurucová**. Spoločne s orchestrom ŠKO Žilina pod vedením Martina Leginusa sa prezentovala v skladbách autora, ktorý patrí k jej najobľúbenejším a ktorý, vzhľadom na jej vokálny odbor a danosti, zaujíma v speváčknom repertoári klúčovú pozíciu. Výber Mozartových árií z opier *Così fan tutte*, *Figarova svadba*, *Don Giovanni* a *La clemenza di Tito*, ktoré ponúkla publiku, tvoria zároveň časť dramaturgie pripravovaného profilového albumu, ktorý umelkyňa následne v Žiline nahrala a na ktorý sa priaznivci môžu tešiť v najbližších týždňoch.

Lýdia DOHNAĽOVÁ

Fotografie: Roderik KUČAVÍK

Koncert víťazov Rajeckej hudobnej jari

Koncert víťazov Rajeckej hudobnej jari (4. 6. v Mirbachovom paláci v Bratislave a 5. 6. v Slovenskom inštitúte vo Viedni), ktorý priniesol premiéry diel slovenských skladateľov napísaných pre víťazov jednotlivých kategórií v predchádzajúcom 8. ročníku Medzinárodnej interpretačnej súťaže Rajecká hudobná jar v Rajci, bol prehliadkou nielen zaujímavých a pôsobivých diel, ale najmä

jar aj Koncert víťazov organizuje Základná umelecká škola v Rajci v spolupráci s Ministerstvom školstva SR a s finančnou podporou Fondu na podporu umenia.

Vo výbere z *Malej suity pre violončelo* Martina Langa sa predstavil precízny violončelista **Michal Kocifaj** (klavírny sprievod Mária Malíková, ZUŠ L. Árvaya Žilina). Michal Kocifaj prekvapil publikum sýtym tónom a hraťou

Ostinato Daniela Mateja prednesol bravúrny klavirista **Bohdan Zápotočný** (ZUŠ Martin). Skladbu Jany Kmíčovej *Elégia čakajúcej* citlivou a s osobitnou poéziou zahrála violončelistka **Natália Melicherčíková** (klavírny sprievod Xénia Egedová, SZUŠ Hiadeľ). **Elena Dadajová** (klavírny sprievod Jela Holá, ZUŠ L. Árvaya Žilina) citlivou a s pekným zafarbením hlasu zaspievala *Polia šíre rozfúka vietor* (*Tri duchovné piesne*) Vítazoslava Kubičku. *This fog will never lift* (*Tá hmla sa nikdy nezdvhne*) Petra Breinera presvedčivo prednesol violončelista

Marcel Petrás (klavírny sprievod Daniela Nagy, ZUŠ Modra). *Kontúry* Mareka Pastírika zahrála na altsaxofóne **Natália Hatalová**, (klavírny sprievod Martina Priesolová, ZUŠ L. Fullu Ružomberok). *Tri miniatúry pre husle a klavír* Kataríny Málikovej sviežim tónom prednesla na husliach **Anežka Kurajdová** (klavírny sprievod Zuzana Retišáková, ZUŠ I. Ballu Dolný Kubín). **Petr Marek** prednesol s bravúrou na kontrabase skladbu Remigiusa Klačanského *Valley swing* (Bc. Radek Cahlík, kontrabas, ZUŠ Morava Zlín, ČR). Viliam Gräffinger sa predstavil klavírnym triom *Ked' bolí*... v podaní

Klavírneho tria ZUŠ M. Sch. Trnavského Trnava. Na záver koncertu zaznela pôsobivá skladba Jevgenija Iršaia *Con una tensione e un sorriso* (*S napätiom a s úsmevom*), v podaní vynikajúceho **Husľového súboru ZUŠ I. Ballu Dolný Kubín**.

Vítazoslav KUBIČKA



Husľový súbor ZUŠ I. Ballu Dolný Kubín (foto: archív)



N. Melicherčíková (foto: archív)

vynikajúcich výkonov najlepších interpretov minulého ročníka. Na súťaži sa priamo zúčastnilo 86 mladých hudobníkov, zaznalo 89 pôvodných slovenských diel, výkony hodnotila porota v zložení Jevgenij Iršai (predseda), Ivan Buffa, Vítazoslav Kubička, Jan Grossmann a Viliam Gräffinger. Súťaž Rajecká hudobná

interpretáciou. Skladbu Petra Machajdíka *Ligotavý klaun* presvedčivo prednesla na altsaxofóne **Dominika Mičechová** (klavírny sprievod Marek Milo, ZUŠ Rajec). Huslistka **Tereza Mihalčinová** (klavírny sprievod Mária Kosperová, SZUŠ ul. A. Stodolu Martin) excelovala v skladbe *Teromindo* Róberta Gašparíka.

Hudba mora

Fenomén morí môže slúžiť ako platforma na opisnú hudobnú projekciu prírodných scenérií, ktoré ako komplikovaná, neuchopiteľná masa predstavujú pre skladateľov veľkú výzvu, ale zároveň môže byť aj metaforou, odzrkadlujúcou psychologické pohnútky konania hlavných postáv diel. Pokojné vody symbolizujúce harmóniu narúšajú búrlivé scenérie, reprezentujúce najmä v hudbe 20. storočia vyhrotené situácie, napäťe vzťahy, vnútorný boj, dvojznačnosť a bezvýchodiskovosť existenciálnych otázok. Hudobné prvky evokujúce obraz mora môžu pôsobiť aj ako istý druh „deus ex machina“, ako naturálna veličina, ktorá reflekтуje hraničné situácie človeka, ovplyvňuje jeho konanie a razantne rieši problémy univerzálnym a často tragickým spôsobom. Medzi skladby, ktoré ovplyvnila idea morí, patria Ravelove diela *Bárka na oceáne* a *Hry vody*, Sibeliove *Oceanidy*, *Sea Drift* Frederica Deliusa, Mendelssohnove *Hebridy*, Debussyho *Sirény* a opera *Pelléas et Mélisande*, Elgarove *Sea Pictures*, Wagnerov *Bludný Holanďan*, dielo Toru Takemitsu *Toward the Sea* či *Sea Symphony* od Vaughana Williamsa.

Peter KATINA

Búrka na mori

Počas svojho života napísal Antonio Vivaldi (1678–1741) vyše päťsto koncertov, ktoré formovo predstavovali dobový žánrový precedens s obvyklou schémou štyroch časti s pomalou časťou uprostred. Vivaldiho koncerty skvele ilustrujú charakter rôznych prírodných úkazov a zvukové efekty ako hromobitie, dážď alebo spev vtákov. Takéto „obrazové“ komponovanie uplatnil Vivaldi aj v diele *La tempesta di mare RV 253* (Búrka na mori). Rovnako ako *Štyri ročné obdobia* pochádza z kolekcie dvanásťich koncertov, ktoré Vivaldi napísal v rokoch 1723–1725 a nazval ich *Il cimento dell'armonia e dell'inventione*, pričom všetky sú napísané pre husle so sprievodom sláčikového orchestra a bassa continua. Koncerty štyroch ročných období časom zatienili tie osstatné, preto sa často zabúda, že všetky patria do jedného cyklu a okrem Búrky na mori sú tu nachádzajúce i koncert s názvom *Il piacere* (Poťašenie) alebo *La caccia* (Lov). V *La tempesta di*



A. Vivaldi (foto: archív)



mare možno doslova počuť vlny udierajúce do lode unášanej búrkou a rýchle pasáže nôt dokonale evokujú besnenie prírody, kym pomalá časť prináša pokojnú harmóniu ako kontrastný prvok voči divokým pasážam hrozivého živlu. Koncert Búrka na mori je aj na Vivaldiho pomery krátkej, ale skladateľ tu na malej ploche predvádzia úžasnú invenciu a muzikalitu. Väčšina poslucháčov tieto koncerty zbožňuje,

hoci napríklad Stravinskij sa na ich margo sarkasticky vyjadril, že „Vivaldi napísal iba jeden koncert, ale štyristokrát“. Vivaldi mal pohnutý životný príbeh; stal sa kňazom, ale trpel silnou astmou a dlhé omše často nevládal dokončiť, navyše zlé jazyky tvrdili, že sa počas nich posilňoval značným množstvom alkoholu. Život mu však zmenilo neobvyklé zamestnanie v benátskom sirotinci Ospedale della Pietà, kde mal hudobne vzdelávať nemanželské dcéry a opustené dievčatá, pre ktoré i komponoval. Nápad napísť cyklus dvanásťich koncertov dostal Vivaldi po roku 1720, keď urgente potreboval peniaze. Podarilo sa mu vytvoriť sériu unikátnych programových koncertov, ktoré prinášajú úchvatné, živé a dynamické scény a v *Bürke na mori* dosiahol novú úroveň virtuozity. Na miestach, kde strhujúce pasáže huslí evokujú rozbúrené morské vody, posunul technické majstrovstvo na hranice interpretačných možností. Vivaldiho hudba ostáva nedostižná v majstrovskom využití expresívnych vyjadrovacích prvkov, zvukomalebných efektov a programovým obsahom zobrazujúcim prírodné živly prenesené do hudobného kontextu.

Šeherezáda

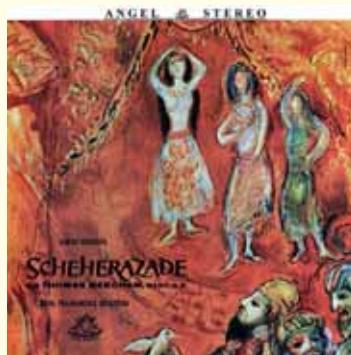
Symfonickú báseň Šeherezáda op. 35 napísal Nikolaj Rimskij-Korsakov (1844–1908) v roku 1888 podľa legendárnych Príbehov tisíc a jednej noci. Toto orchestrálne dielo kombinuje dvojicu typických znakov Korsakovovej hudby: úchvatnú, farebnú orchestráciu a záujem o Stredný východ a Orient. V zime 1887, keď dokončoval Borodinovu operu Knieža Igor, sa Rimskij-Korsakov rozhodol napísať orchestrálnu skladbu, ktorá by sa skladala zo sa-mostatných epizód. Vytvoril symfonickú suite so štyrmi časťami, spojenými jednotnou té-mou. Korsakov si želal, aby poslucháč vnímal dielo ako symfonickú hudbu s orientálnou, dobrodružnou a rozprávkovo tematikou. Podľa jeho slov „poslucháč by sa mal dat unášať dojmom, že počúva orientálny príbeh z rozpráv-ky, a nie štyri symfonické skladby“, a dielo označil ako „kaleidoskop rozprávkových obrazov“. Rimskij-Korsakov moru rozumel. Vásen pre oceán sa uňo prebudila už v detstve, pri čítaní kníh a počúvaní zájazdov staršieho brata, ktorý slúžil v námor-

níctve. Láska k moriam ho ovplyvnila i pri písaní opery *Sadko*. Väčšinu svojho života Korsakov kombinoval svoje komponovanie s kariérou v ruskej armáde, pôsobil ako dôstojník ruského cárskeho námorníctva a neskôr ako civilný inšpektor námorníckych kapiel. Mal rozsiahle skúsenosti s plechovými dychovými nástrojmi, ktorých možnosti v orchestra výdatne rozšíril. Dielo malo premiéru

28. októbra 1888 v Petrohrade a dirigoval ho sám autor. Dôvodmi nesmiernej popularity Šeherezády sú nádherné orchestrálné farby, svieže a brillantné melódie s orientálnym nádychom, rytmická nespútanosť a silný výraz nezačažený zložitou textúrou. Skladba predstavuje farebné brillantné dielo, ktoré obsahuje neustále sa vracajúce sólo huslí, reprezentujúce Šeherezádu, a hluk, impozantnú



Portrét N. R. Korsakova od V. Serova



tému, stelesňujúcim jej manžela, sultána. Korsakova pri komponovaní inspirovali príbehy námorníka Sindibáda, ako aj legendárneho zbojníka Alibabu, a keďže bol známy ako majster orchestrálnych farieb a vycítil v týchto príbehoch silný potenciál na zhudobnenie, suita je doslova predchutnatá farbami a motívmi evokujúcimi more. Svoju netradičnou orchestráciou, kolorizáciou, bohatými nápadmi a doslova rozprávkou atmosférou svojich diel ovplyvnil Rimskij-Korsakov i množstvo ďalších skladateľov – Ravela, Debussyho, Duksa či Respighiho.

More

Dielo *La Mer* je orchestrálna kompozícia Clau- da Debussyho (1862–1918), ktorú napísal v rokoch 1903–1905. Tvorila ju tri symfonické skice s časťami *Od svitania do poludnia na mori*, *Hry vína* a *Rozhovor vetra s morom*. Skladba

manželka Lilly dokonca pokúsila spáchať samovraždu. Premiéra zaznamenala iba rozpačité reakcie a dielo získalo minimálne ohlasy. Nebolo dobre naštudované a nepomohla ani Debussyho nerozhodnosť na skúškach. Keď ho v orchestri kritizovali, že chcel to isté miesto zahrať raz pomalsie a inokedy rýchlejšie, vyhlásil, že „*od neho nemôžu chcieť, aby hudbu cítil každý deň rovnako*“. *La Mer* dopadlo oveľa lepšie, keď ho dirigoval sám Debussy vo februári 1908 v Londýne. Kritika ho vyhlásila za majstrovské dielo a ospevovali ho napríklad Janáček či Copland. *More* je majstrovským dielom v nápaditosti a subtílnosti bohatého opisu oceánu a kombinuje neobvyklú orchestráciu bohatých tónových farieb s odvážnymi impresionis-

tickými harmóniami. Skladba obsahuje prvky absolútnej v programovej hudbe a autor používa opisné prvky na zobrazenie vetra a vína mora. Novátoršká bola štruktúra, postavená na prírodnom sujete bez akejkoľvek literárnej predlohy a bez čerpania z mytológie, čo bolo v tých časoch nezvyčajné. Rodičia plánovali dať malého Claua k námorníkom a on sám



A. Zemlinsky a A. Schönberg (foto: archív)



spomenul, že spolu s Matúšovými pašiami a Wagnerovým cyklom *Prsteň patrí* patrí *La Mer* k jeho najobľúbenejším skladbám a pri návštevách legendárneho Genricha Nejgauza ho vraj hostiteľ pravidelne vyzýval: „*Pustíme si La Mer?*“ Z poznámkového bloku Richtera pochádza aj zamyslenie: „*Dokážem sa vôbec niekedy unaviť pri počúvaní tohto diela, pri rozjímaní nad ním a dýchaní jeho atmosféry? Za každým je to akoby po prvýkrát. Tajomstvo, zázrak reprodukcie prírody, číra magia!*“ *More* ovplyvnilo viaceru súčasných skladateľov pre svoju sugestívnu a náladovú atmosféru. Oceánografka Rachel Carsonová ho okomentovala takto: „*Hladina Debussyho hudby siaha do tajomných hĺbek; vytvoril svet vody a oblohy, prepojený s dynamickým pohybom vĺn a vedúci nekonečný dialóg so silným vetrom, ktorý sa neúnavne preháňa po zemskom povrchu.*“

Malá morská víla

Alexander Zemlinsky (1871–1942) sa narodil vo Viedni, jeho starý otec Anton Zemlinsky pochádzal zo Žiliny. Výborne si rozumel s Brahmsom a Schönbergom, ktorého dokonca vyučoval kontrapunkt a bol jediným učiteľom, akého kedy Schönberg mal. Zemlinského reputáciu pomohol aj Gustav Mahler, ktorý dirigoval jeho operu *Es war einmal* (Kde bolo, tam bolo). V roku 1900 sa Zemlinsky zoznámil s Almou Schindlerovou, ktorá jeho city spočiatku opätovala, no prekážalo jej, že Zemlinsky nemá medzinárodnú reputáciu a „nie je prítážlivý“.

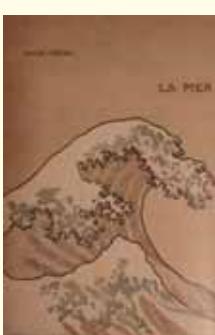
Preto ho odmietla a v roku 1902 si vzala Mahlera. Existujú dohady, že Zemlinsky napísal *Die Seejungfrau* (Malú morskú vílu) ako dôsledok toho, že ho Alma odmietla v prospech Mahlera. Po nástupe

nacistov ušiel Zemlinsky z Berlína do Viedne a v roku 1938 do New Yorku. V Spojených štátoch amerických bol prehliadaný a prakticky neznámy, dlho chorlavel, prestal komponovať a v roku 1942 takmer zabudnutý zomrel. Medzi jeho najznámejšie diela patria *Lyrická symfónia* a *Sinfonietta*. Nikdy nepoužil dodekafóniu ani atonalitu, ale snažil sa posunúť hudobný výraz smerom od postromantizmu k neoklasizmu s prvkami jazzu.

Prvé skice Zemlinského *Malej morskej víly* pochádzajú z februára 1902. Poňal ju ako symfonickú báseň s troma časťami a hudbu dokázal „pokryť“ väčšinu slávneho Andersenovo príbehu. Počas práce na diele začal demontovať pôvodný príbeh a zjemňovať dejovú líniu do panoramy nálad a farieb. V roku 1904 Zemlinsky vstúpil do Asociácie tvorivých umelcov vo Viedni, ktorej čestným predsedom bol Gustav Mahler a 25. januára 1905 spoločnosť uviedla premiéru *Die Seejungfrau* pod názvom *Fantázia pre orchestra* (uvádz



C. Debussy (foto: archív)



spočiatku nebola príliš pozitívne prijatá, no čoskoro sa stala jedným z Debussyho najobdivovanejších a najčastejšie hraných diel. Začal na ňom pracovať v lete 1903 v Bichain v Burgundsku, v rodinnom dome svojej manželky Lilly Texierovej, s ktorou práve prežíval problematické obdobie. O rok nato už trávil leto s novou životnou láskou, speváčkou Emou Bardacovou a v čase premiéry *La Mer* sa

rád spomíнал na svoju vášeň k moru z detstva. No v dospelosti chodieval k moru len zriedka. Inšpiráciu preto čerpal najmä z výtvarného umenia, fascinovali ho morské scenérie dostupné na maľbách a v literatúre a tieto vplyvy dali *La Mer* jeho nezvyčajnú podobu. Debussy ho nazval *Troma symfonickými skicami* a symfóniu pripomína svojimi dvoma krajnými časťami, ktoré ohraničujú strednú, odľahčenú časť, evokujúcu *Scherzo*. Dielo však má voľnú formu s dôrazom na sonoristický charakter a je pretypické, že expozícia a rozvedenie paralelne koexistujú v neprerušovanom „súzvuku“, kym v príbehu skladby neprestajne vznikajú stále nové, prekryvajúce sa motívy. Podľa kritikov Debussy odvrhol tradičné hudobné predstavy spájané s morom a dal prednosť svojmu vlastnému individuálnemu vyjadreniu. Klavirista Sviatoslav Richter v jednom rozhovore

→ sa aj ako *Symfonická fantázia podľa Hansa Christiana Andersena*). Viedenskí kritici dielo ocenili, v kritikách nazneli prílastky ako „očarujúce, poetické a dojemné“. Prieħľadná orchestrácia, bohaté harmónie a väšnívne gradácie boli doslova lahôdkou pre sluch a Zemlinsky ako skúsený dirigent vedel, ako všetky tieto nuansy vyniesť na svetlo. Pražská premiéra diela však nebola príliš úspešná, kritici napísali, že „Zemlinsky je nepochybne nadaný hudobník, ale jeho zmysel pre farbu zatienil takmer všetky ostatné aspekty hudobného výrazu“. Azda najväčším kritikom *Die Seejungfrau* však bol sám skladateľ. V životopisnom prehľade svojich diel z roku 1910 skladbu vôbec nespomína, partitúru vyhodil a časť z nej daroval priateľke Marie Pappenheimovej. *Malá morská víla* bola považovaná za stratenú a uviedli ju až v roku 1984. Odvtedy opäť očarúva obecenstvo svojou krásou a expresívnu dynamikou. Skladateľ sa identifikoval s hlavnou postavou diela, morskou vílou, ktorej láska k ľudskému princovi, zachránenej zo stroskotanej lode, zostala neopätovaná. Nástrojové pasáže v hlbokých polohách znázorňujú hĺbku mora, ľubostné husľové sólo predstavuje morskú vílu a divoké burácanie orchestra trosky lode. Je to veľký, bohatý, postromantický orchester, plný trbilietavých sláčikov, zvonov, trianglov a zvonkohier. Dielo pomocou hudobných prostriedkov majstrovsky opisuje morské hlbiny, tanec nýmf a morských tvorov, ale i búrku, stroskotanie a záchrannu princa. Druhá časť je znázornením pocitov a túžby víly po princovi v lyrickej nálade. Divoké chromatické pasáže ilustrujú návštevu u morskej čarodejnice, jemná lyrika komentuje pocity víly smutne sledujúcej svadbu milého a jej záverečnú premenu na éterický vzdušný vír.

Štyri morské interlúdiá

Four Sea Interludes pochádzajú z diela Peter Grimes, prvej opery Benjamina Brittena (1913–1976), ktorá zaznamenala úspech u publika i kritiky. Po niekoľkoročnom pobýte v New Yorku, kde napísal napríklad *Husľový koncert* a *Sláčikové kvarteto č. 1*, sa Britten v roku 1942 vrátil a usadil v Aldeburghu na pobreží Suffolku. Keďže bol obklopený prostredím, ktorému dominovalo Severné more, bolo iba otázkou času, kedy morské reálne zobrází vo svojej hudbe. Britten začal na diele pracovať v roku 1944 a premiéra sa uskutočnila 7. júna 1945 v Londýne. Opera vznikla na základe epickej básne *Peter Grimes* od Georgea Crabba, pochádzajúceho, rovnako ako Britten, zo Suffolku. Opisuje tragický príbeh rybára Petra Grimesa, ktorý je obvinený, že zapríčinil smrť svojho učña na mori. Miestnym ľuďom je aj bez dôkazov jasné, že Grimes je vinný a odvrhnú ho zo svojej komunity. Opera sa zaobrába drsným ľudským konfliktom a hudba zdôrazňuje temné podtóny, psychologizujúci spodný prúd s prenikavou a desivou hrozbohou vyhostenia a postavenie človeka na okraj spoločenstva. Osobitou črtou opery mala byť sekvencia or-

chestrálnych interlúdií, ktoré by slúžili ako introdukcia jednotlivých scén. Podobný spôsob využil napríklad Šostakovič v opere *Lady Macbeth Mcenského okresu* alebo Alban Berg vo Vojcekovi. Britten venoval interlúdiám osobitú pozornosť a určil im programovú funkciu v rámci štruktúry diela, no väčší zmysel myšlienka získala, keď zo štyroch interlúdií vytvoril koncertnú suite s opisnými názvami. Už pred premiérou *Petra Grimesa* boli vydané sa-



B. Britten (foto: archív)

mostatne a hrávajú sa ako orchesterálna suita. *Štyri morské interlúdiá* sa rýchlo stali populárnej súčasťou koncertného repertoáru a pomohli obecenstvu prenknúť do problematiky a krásy celej opery. Prvá časť, *Svitanie*, evokuje bezútečnú zamrznutú morskú scenériu so zdvíhajúcimi sa vlnami. Sú to hudobné obrazy evokujúce ľadový vietor, nárazy vĺn a škrekot morských vtákov. Nedelne ráno prináša vyzvá-

Príliv

Dánsky jazzový klavirista Peter Rosendal (1976) je okrem sólovej kariéry, v rámci ktorej vydal už desať albumov, aktívny hlavne v triu. Založil ho s Graigom Earleom, kanadským kontrabasistom žijúcim v Kodani, a bubeníkom Janusom Templetonom. Rosendal sa stal domácou hviezdou už po skončení Rytmickeho konzervatória v Kodani. S triom nahral viaceru albumov, ale zaujal hlavne *Prílivom*, ktorý získal množstvo medzinárodných cien a v niektorých jazzových magazínoch titul jazzový album roka 2007. Trio tu prináša unikátnu, konceptuálnu dramaturgiu a zaujme skvelým zvukom a strhujúcou inštrumentálnou virtuozitou. Album *Tide* (Stunt Records 2007) je venovaný fenoménu morí a názvy skladieb *Trosky*, *Čajky*, *Príliv*, *Ostriež*, *Hviezda* alebo *Krištáľovo čistá* navodzujú atmosféru, ktorú sa triu podarilo dokonale pretaviť do hudby. Hudba zoskupenia je priezračná a nekomplikovaná a svojím postupným tematickým rozvíjaním, variáciami a návratmi hudobných myšlienok evokuje spriaznenosť a formovú ukotvenosť v klasickej hudbe. Aj precízna kalkulácia so zvukom a uhladenosť štíhlych línií Rosendalových kompozícií pripomína skôr prístup špičkového komorného tria klasickej hudby. Mnohé pasáže klavíra s kontrabasom evokujú priam brahmsovské momenty, hoci bubeník Janus Templeton svoju širokospektrálnou farebnou škálou a razanciou drží jazzový idiom stále



P. Rosendal (foto: K. Hillerup)



ňanie zvonov a divoké rytmusy zobrazujú pohyb slnečných lúčov po hladine. Atmosféra potomnieva a prierazný zvon pripomína umieračik. Tretia časť, *Mesačný svit*, je chorál zachytávajúci atmosféru nočného Severného mora za prílivu. Záverečná *Búrka* je rondom s hromovými tympanmi a zúrivými plechovými nástrojmi s priam pyrotechnickým fugátom. Prírodné peklo nakoniec ovládne scénu, no hudba tu neopisuje iba búrku, ktorú sledujú vidiečania spred krčmy, ale i búrku v duši samotného Petra Grimesa. Na rozdiel od literárnej predlohy, kde Grimes predstavuje vyložené zápornú postavu, z neho Britten v opere urobil obet krutého osudu, nespravodlivej spoločnosti a potrel temný charakter jeho povahy: „Je to téma blízka môjmu srdcu – boj ľudí proti masám. Čím je však spoločnosť krutejšia, tým sa stáva krutejším aj ľudí.“

„nad vodou“. Okrem nehy, tradičnej severskej melanchólie a precíznych hudobných tvarov, prináša *Tide* podmanivé nálady a svieži dojem. Hudobné motívy nie sú postavené na transparentnom striedaní tém so sólami, ale vychádzajú z tichej invenčnej meditácie, ktorá postupne speje s často prekvapivými odbočkami do búrlivých vôd divokých hudobných gest. „*Poslucháč dokáže zretelne vnímať, ako sa zvuk dánskej hudobnej tradície plne integroval do jazzového idímu*,“ napísal dánsky denník Politiken. „*Je to zmes tonálnej poézie, hravosti a skvelých inštrumentálnych výkonov*.“ Hudobný kritik David Sumner zasa uvádza: „*Peter Rosendal je jedným zo skladateľov, ktorí doslova sršia kaleidoskopickou explóziou nápadov, emócií a inšpirácií. Vytvára hudbu, ktorá je komplexná a nekonvenčná a pre jeho zvuk je typická priezračná čistota.*“

Záhada tyče

Po minuloročnej košickej premiére sa ďalšie pokračovanie voľnej série audiovizuálnych projektov (či inak povedané opier s otázníkom) **Miroslava Tótha** dostalo 19. 6. aj na pódiu bratislavskej a4 a bol to opäť „event“, na ktorý sa so zvedavostou prišla pozrieť vzorka tunajších skalných priaznivcov experimentálnej hudby. Nie div, pretože udalosť patrila k tomu najzaujímavejšiemu, čo v tejto oblasti ponúkla domáca scéna za niekoľko posledných mesiacov.

Záhada tyče tematicky voľne nadvázuje na autorove staršie audiovizuálne projekty s improvizovanou hudobnou zložkou, ktoré majú „tyč“ vo svojom názve, ale aj na Radio_Head Awards nedávno uvedenú *Kyberpankomašu*. Opäť temný, dystopicko-apokalyptický námet, podchýtený optikou absurdity, opäť synkretizmus, eklekticky spájajúci rôznorodé prvky do nepredvídateľných situácií, opäť spolu-práca so **Samčom, bratom dáždoviek** (alias **Samuel Szabó**), ktorého ľažko napodobiteľný vokálny a herecký prejav predstaveniu vtlačil charakteristický punc a publiku dal nejednu možnosť k rozechveniu bránice.

Tentoraz ide o obrazy zo života na „planéte 134330“. Jej podivné osídlovatelia sú na jej uvážnení, nemajú možnosť úniku, vykonávajú svoje rituály s ľažko odhadnuteľným vý-

pracovným stolom nechýbali ani tu. Pokusy odhodiť bremeno či vyslobodiť sa z dusivých skafandrov z kilometrov potravinových fólií vyúsťujú do emotívnych výlevov, ktoré však na bezvýchodiskovej situácii nič nemenia. Rozuzlenie drámy by sa dalo hľadať v absurdnom rituáli „skenovania“ postavy „ministra“ konšteláciou postáv držiacich svietiace neóny (skvele koordinované herečky-tanečničky v réžii **Jana Komárka** s nimi šermujú tak trochu na spôsob svetelných mečov z *Hviezdnych*

Klaustrofóbna dystopia musí byť – v postmodernom duchu – do značnej miery „fun“, aby bola pri vyše hodinovej dĺžke strávitelná, uvedomovanie si paralel so životom na inej planéte by inak mohlo byť bolestivo neznesiteľné...

Nezastupiteľnú úlohu tu mala inštrumentálna zložka, tentoraz pod značkou **Musica falsa et facta ensemble**, ktorý dirigoval v kuželi bieleho svetla samotný autor. Bol to v podstate „big band“ s rytmikou, saxofónovou a trombónovou sekciou, doplnený o dva akordeóny a marimbu, zložený z českých, maďarských, poľských a zo slovenských hudobníkov. Vynikajúci hráči, ktorí sú rovnako pohotoví v hre notovanej hudby aj vo voľnej improvizácii (za našu stranu medzi nimi bolo možné vidieť **Petru Katinu** či **Lenku Novosedlíkovú**, z hostí známych na pódiu a4 zasa napríklad **Ádama Mósera** a **Árona Portelegiho** z Tóthovho budapeštianskeho improvizáčneho tria **Thisnis**), reagovali

na dirigentove gestá s obdivuhodnou presnosťou a flexibilitou. Zostava bola napriek svojmu „projektovému“ charakteru schopná vyvinúť neuveriteľne kompaktný tah, dynamický rozsah, ale aj intuitívne výborne odhadnuté striedanie rôznych textú boli výraznou pridanou hodnotou z čisto hudobného hľadiska. Materiál bol sčasti fixovaný v notách, väčšinou však vznikal spontánne a tvoril takpovediac substanciu dejá, poskytoval záhadným obrazom a pohybovej akcii myšlienkovú jednotu, do značnej

na dirigenčné gestá s obdivuhodnou presnosťou a flexibilitou. Zostava bola napriek svojmu „projektovému“ charakteru schopná vyvinúť neuveriteľne kompaktný tah, dynamický rozsah, ale aj intuitívne výborne odhadnuté striedanie rôznych textú boli výraznou pridanou hodnotou z čisto hudobného hľadiska. Materiál bol sčasti fixovaný v notách, väčšinou však vznikal spontánne a tvoril takpovediac substanciu dejá, poskytoval záhadným obrazom a pohybovej akcii myšlienkovú jednotu, do značnej



Na planéte 134330



Minister telefonusuje



Autor a dirigent M. Tóth

znamom – komunikácia prebieha zriedkavo a iba v podobe nezrozumiteľného kňučania a mňaukania. Societa sa evidentne nachádza v hľbkej letargii, blízko smrteľnej agónii. Viditeľné sú zvyšky hierarchického spoločenského usporiadania tohto kedysi statočného nového sveta, jeho mocenských mechanizmov (huxleyovský „nedorobený alfa samec“ v pánskom obleku, zakrpatený a pohybujúci sa ako po nejakom ľažkom poškodení nervovej sústavy) a tiež motívy kafkovského sveta obludných úradov, spoločné s predchádzajúcimi „tyčami“. Tyč bola totiž pôvodne „masážnou tyčou pre úradníkov v štátnych inštitúciách“ a akt telefonovania (komu a prečo?), vysávania či obraz ministra sediaceho za

voken) či záverečnom objatí dvoch hlavných postáv a ich následnom komicky infantilnom tanci. No ľažko povedať; o vnútornom svete a motiváciách postáv môže divák viesť iba hmlisté dohady.

Kde je v tom opera? Napríklad už v spochybnení rodovej identity postáv, v pohrávaní sa so zámenami pohlavia, bežného v opernej praxi do prej polovice 19. storočia, tu, samozrejme, v parodizujúcej úlohe. Podobným scenzujúcim momentom bol napríklad „lyrický“ tercet so zapnutým vysávačom s nastaviteľným výkonom, karikatúra opernej afektovanosti. Sarkastické pokrivenie žánrových konvencí patrí k osvedčeným stratégiám Mira Tótha a účinkom sa neminulo ani teraz.

miery pomáhal divákövi uchopit smerovanie toho, čo sa odohrávalo vo vizuálnej rovine, podčiarknuti vtip, vyostriť pointu. Bola to charakteristicky drsná a nekompromisná, no zároveň veľmi funkčne použitá hudba. Možno skonštatovať, že tento ansámbel je ten najlepsí a najpresvedčivejší za celú história značky *Musica falsa et facta*. Jeho účinok dokáže prekonáť už len radikálna zmena konceptu, uzavretie „tyče“ do minulosti, čo sa vlastne týmto predstavením (a jeho reprízou v Prahe o dva dni neskôr) aj stalo. Práve teraz má Miroslav Tóth najlepšie predpoklady urobiť ďalší skok do neznáma.

Robert KOLÁR
Fotografie: Nora SOLA



(foto: S. Babjaková)

Lenka Novosedliková

Patrí k „dvojdomým“ umelcom, je skladateľkou a interpretkou zároveň. To, že jej druhým odborom sú bicie nástroje, ju na našej scéne robí takmer nenahraditeľnou pri uvádzaní diel mladých autorov. A prirodzene to má veľký vplyv aj na jej vlastnú tvorbu. Nezastupiteľná je však aj ako organizátorka a zakladateľka súborov, jej rytmická hudba a osobitou charizmom a humorom obdarená osobnosť sú zjavom, bez ktorého by bol obraz najmladšej skladateľskej generácie na Slovensku nevyhnutne nekompletný. Lenka Novosedliková.

Pripravil Robert KOLÁR

Spomínam si na naše prvé stretnutie. Bolo to na Konzervatóriu v Bratislave pri príprave jedného z projektov Mira Tótha, ktorý mi t'a predstavil ako nádejnú skladateľku, ktorá hrá na bicích. Priniesla si novú skladbu a s veľkým elánom si zháňala lúď, ktorí by ju zahrali. Dnes si spolu zaskladateľkou festivalu Asynchronie, založila si viacero súborov, svoje skladby sa hrali na festivaloch doma aj v zahraničí. No zdá sa mi, že už pri svojich začiatkoch si cítila, aké je pre súčasného skladateľa nevyhnutné byť súčasťounejakej komunity, ak chce prežiť ako skladateľ...

Necítila som to ako jediná. Práve v takýchto kontextoch sa ľudia navzájom spoznávajú, nadvážujú spoluprácu, v rámci komunity potom fungujú tieto vzťahy aj ďalej. Samozrejme, je to pre skladateľa veľmi dôležité.

Kedy si založila svoj prvy súbor?

Ešte na konzervatóriu. Bolo to bubenícke kvarteto zložené zo spolužiakov, hráčov na bicích. Hrali sme skladby, ktoré som napísala, no okrem nich aj veci, ktoré vznikali spontánne a až následne som ich zapísala do nôta. Hlavným účelom bolo, aby sme si spolu zahrali. Bola to školská aktivita, hoci zopár vystúpení sme mali aj mimo školy. No a tým sa to aj skončilo, každý išiel po škole svoju cestou.

Čo bolo u teba na prvom mieste? Skladba, alebo bicie?

Najprv skladba. O rok neskôr sa pridalo štúdium bicích. Mala som bicie rada, no nevedela som celkom, do čoho idem. (Smiech.) Spočiatku na konzervatóriu ani nebola marimba. Kúpili ju až o rok neskôr a ja som zisťila, že tento nástroj zbožňujem a to mi ostalo dodnes. Vždy som však cítila, že skladba je u mňa na prvom mieste a bicie sa k nej pridružili až dodatočne.

Je dobre známe, že ak chce u nás mladý človek študovať bicie na vysokoškolskom stupni, odchádza do zahraničia. Stále platí, že bicie sa na VŠMU neučia?

Neučia sa, nikdy sa neučili a podľa mňa sa ani nikdy učíť nebudú... Je to veľká škoda a tento nedostatok veľmi cítí už aj na samotnej VŠMU, napríklad v ich orchestri. Nehovoriac o tom, aké sú dôležité v mnohých súčasných kompozíciah...

... nielen súčasných; platí to už minimálne posledných sto rokov. Peter Kosorín, tvoj pedagóg, v rozhovore pre Hudobný život pred desiatimi rokmi povedal, že v tomto ohľade patríme k umelecky aj nástrojovo najslabšie vybaveným krajinám Európy.

Viem, že bicie možno študovať na Akadémii

umení v Banskej Bystrici, no nepoznám tamojšie podmienky, takže sa neviem vyjadriť k úrovni. Pravda však je, že po skončení konzervatória ide väčšina hráčov na bicích na školy v Brne, Budapešti alebo vo Viedni.

Išla si teda na JAMU do Brna. Mala si vypočítaného konkrétneho pedagóga?

Nešla som ku konkrétnemu pedagógovi, jednoducho som skúšila ísť na prijímačky. Opäť som celkom nevedela, do čoho idem a vydŕžala som tam rok. Mali sme množstvo predmetov a na každom z nich osobitného pedagóga, vedúcim katedry bol profesor Martin Opršík, ktorý sa zameriava práve na melodické bicie nástroje. Simultánne som navštěvovala dve denné štúdiá, bicie na JAMU a kompozíciu na VŠMU, a mala som pocit, že žijem vo vlaku a nič nestíham. Na kompozícii som bola práve v bakalárskom ročníku a to znamenalo, že bolo treba naozaj veľa pracovať. Ten rok ma veľmi vyčerpal a potrebovala som pauzu. Bola tu možnosť prerušenia štúdia na dva roky, no do toho prišiel môj študijný pobyt v Portugalsku a po ňom som cítila, že na ďalšie štúdium bicích už nemám energiu a do Brna som sa už nevrátila.

Naprieck tomu sa ti dobre podarilo etabluvať sa ako hráčka na bicích, a to s pomerne širokým štýlovým záberom: s orchestrom

Štátnej opery Košice si hrala Wagnera a Lejávu, s rozhlasovým orchestrom napríklad Karlova, s Cluster ensemble zasa Johna Cagea alebo Philipa Glassa, len celkom nedávno si účinkovala v poloimprovizovanej opere Mira Tótha. To je pomerne veľký rozptyl. Čo z toho ti je najbližšie?

Skúšam všetko, všade sa dá niečo naučiť. Časom možno selektovať a vyberať si to, k čomu najviac inklinujem. No som typ človeka, ktorý ide do všetkého a zo všetkého sa učí.

■ Pod'me k tvojim skladbám. Pamäťám sa, že tvoje skoršie skladby boli do značnej miery ovplyvnené jazzom. V Skladbe pre deväť hráčov a dirigenta sa striedajú epizódy pre komorný ansámbel so vstupmi jazzovej rytmiky...

Tú som napísala už na VŠMU a bol to z mojej strany „úlet“, chcela som si vyskúšať spraviť niečo jazzové, možno až popové, pracovať podobným spôsobom ako s big bandom. Bola to z mojej strany skôr výnimka. Od začiatku som komponovala veľmi rytmicky a tonálne. Rytmus ostal, len tonalita sa postupne akosi rozplynula. Moje prvé skladby boli venované klavíru, bol to nástroj, na ktorom som hrávala od malička a pri ktorom som vymýšľala to, čo ma zaujímalо. Istým spôsobom to bolo obmedzujúce a postupom času som sa učila,

nasilu netlačili, čo bolo skvelé, a tak to podľa mňa aj má byť. Mám napríklad milú spomienku na debatu s pánom Godárom o tom, že on viac preferuje hoboj a vibrafón, kým mne sa viac páči klarinet a marimba; každý skladateľ má svoje špecifické preferencie.

Možno aj vďaka tej odlišnosti estetik mi obaja takpovediac dali pokoj, nechali ma ísť si vlastnou cestou, lebo nevedeli, čo so mnou. (Smiech.)

robí akú hudbu, hudobné prostredie, ktoré ma obklopuje, som vždy vnímala globálne, takže mi je ľahko označiť nejaký smer alebo skladateľa, ktorý by ma priamo ovplyvnil. Až dodačne som objavovala, kto je kto a akú hudbu píše. Napríklad v roku 2005, v prvom ročníku na konzervatóriu, mi môj pedagóg Peter Hocel odporučil pozrieť sa na koncert v rámci festivalu Melos-Étos a hovoril, že sa mi to určite bude páčiť. Hrali Music for 18 Musicians



s AsynAvantgarde Ensemble na Asynchroniach 2018 (foto: archív L. Novosedlikovej)



s Cluster ensemble v Roulette v New Yorku (foto: archív L. Novosedlikovej)

ako sa od toho odpútať. Potom som prišla na VŠMU, najprv do triedy Vladimíra Godára a neskôr som prešla k Mariánovi Lejavovi.

■ To sú skladatelia so značne odlišnými estetikami a zrejme aj veľmi rozdielnymi pedagógovia. Zdá sa mi však, že tvoj spôsob písania je vzdialený obidvom. Určite sa t'a snažili posunúť vpred z remeselnej stránky, no nepokúšali sa t'a počas štúdia posunúť inam aj štýlovo?

Možno aj áno, ale nepovedala by som, že by ma nútili robiť niečo iné. Skôr sa snažili o to, aby som pochopila, ako môžem pristupovať k hudbe ešte iným spôsobom. Nikam ma

■ Rytmus, ktorý má v sebe tvoja hudba, zrejme súvisí s tým, že hráš na bicích. Je to možno aj vplyvom Philipa Glassa, ku ktorého hudbe si sa dostala vďaka účinkovaniu v Cluster ensemble?

Nie, to prišlo až oveľa neskôr, na konci vysokej školy. A musím povedať, že Glassova hudba mi spočiatku bola trocha cudzia, dosť dlho som si k nej musela hľadať cestu.

■ Kde sa teda vzal ten rytmus?

To by veru zaujímalo aj mňa. (Smiech.) Myslím si, že som ho mala v sebe vždy. Nikdy som si neuvedomovala, že by mal na mňa vplyv niekto konkrétny, nesledovala som, kto

a Clapping Music od Steva Reicha, ktorý tam prišiel v šiltovke. Ako pätnásťročné decko som sedela v rozhlasovom štúdiu na schodoch, pretože bolo vypredané, a bol to neuveriteľný zážitok. Vôbec som netušila, do čoho idem, a zistila som, že existuje hudba, ktorá ide podobným smerom ako tá moja, len som ju dovtedy nepoznala.

■ Reich často používa techniku fázového posunu, v jednej z tvojich komorných skladieb, Something, little bit, from pre klarinet, akordeón a violončelo, sú zasa netradičné metrické posuny, jednotlivé nástroje niekedy ani nemajú spoločné taktové číary, hoci hrajú veľmi rytmicky a repetitívne.

Ak človek pracuje s rytmom, s patternmi, po čase ho nudí, ak je to stále rovnaké. Hľadá iné cesty, ako s nimi pracovať, začne skúšať kombinovať rôzne metrá v simultánnom priebehu, skúmať, či a ako to bude fungovať, či bude výsledok zaujímavý. Práve v tejto skladbe sa prejavuje určitá moja nevyrovnanosť. (Smiech.) Striedam v nej hudbu patternov s viac otvorenými, improvizovanými plachami. Na jednom mieste je dokonca vložená časť v grafickej notácii. To je charakteristický znak, ktorý mi dlho ostal. Neviem robiť iba čisto patterny ako minimalisti, potrebujem tam vložiť prvky náhody, prenechať priestor tvorivosti interpretov.

■ Táto skladba vznikala počas tvojho po-bytu v Rusku. Ako k nemu došlo a čím sa tamojšie prostredie – skladateľsky aj všeobecne – odlišuje od našich zvyklostí? Zažila si aj nejaké nečakané či bizarné situácie?

→ Bol to môj vôbec najlepší študijný pobyt. Išlo o skladateľské kurzy pod vedením Dmitrija Kurľanského v mestečku Čajkovskij v Permskej oblasti na Urale. Prostredie pôsobilo presne tak, ako mi opísali rodičia svoje spomienky na niekdajší Sovietsky zväz, vrátane mentality miestnych: privítali nás s veľkými ováciami v kultúrnom dome, s konfetami a detmi tancujúcimi s mávadlami z krepového papiera. Vítali nás ako veľkú delegáciu z rôznych kútov Európy a Ruska. Samotní Rúsi, účastníci kurzov, sa na tom veľmi smiali, pretože to boli Moskovčania a hovorili, že

možnosti. Mám tento nástroj rada a chcela som sa oňom dozvedieť čo najviac, študovať literatúru, konzultovať s hráčmi. V koncerte som sa snažila z jeho možností „vyžmýkať“ čo najviac. Niekedy aj v krajných polohách, no vždy tak, že keď si niekto niekedy v budúcnosti vezme jeho sólový part, bude schopný ho zahráť.

■ **Okrem multifonikov si napríklad použila bisbigliando – nad držaným tónom v strednej polohe majú zaznievať rýchle pasáže akoby šepkané vo vysokom registri.**

■ **Zaujímavé je aj to, že toto sú súčasti slovníka súčasnej komponovanej hudby, ktorú by som možno nazval akademickým mainstreamom. No zdá sa mi, že napriek tomu je tvoja hudba voči akademickej estetike takmer celkom imúnna.**

Je to možné; vnímam všetko, čo sa z hudobného hľadiska okolo mňa odohráva, no beriem si z toho iba to, čo „pasuje“ mnene, čo zapadá do môjho obrazu tvorby. Každému sa môže páčiť niečo iné, dôležité je, aby skladateľ písal v súlade so svojím presvedčením. Na niektorých skladbách to nie vždy cítis, a to práve pre určitú preumelkovanosť, prekomplikovanosť, možno akademickosť. Niektorí skladatelia sa snažia prispôsobiť nejakému preferovanému štýlu. Nepáči sa mi to, no ak je to ich cesta, nemôžem nič namietať a chápem to.

■ **Konštantnou veličinou tvojej hudby je svojský humor; skladané rytmické patterny môžu napohľad evokovať alúzie balkánskej či tureckej hudby, je v tom však zároveň čosi v dobrom zmysle „umelé“, istá miera nadhľadu a vtipu. Akú rolu hrá podľa teba humor v hudbe?**

Humor a zveličenie musia byť prítomné v hudbe, ako aj v živote. V tomto je moja hudba odrazom života. No neviem to celkom posúdiť ako nestraný poslucháč; vlastne ani nemôžem počúvať vlastnú hudbu. (Smiech.) Vždy potrebujem odstup aspoň tri štvrti roka, aby som sa vedela vrátiť k nahrávkam a bola schopná vypočuť si ich aspoň trochu odosobnené. Je to úloha ostatných, aby „zvonka“

posúdili, čo všetko v tej hudbe je. Hudbu beriem vážne ako svoje povolanie, no neberiem seba ani svoju hudbu príliš vážne v tom zmysle, že by som sa so seriósnotou bila do hrude, neplánujem, že začнем v a mol, ktorý nejako zašpiním a potom doň tažko nasadím trombóny, aby z toho bol veľký efekt... To by som si sama sebe pripadala smiešna – alebo by som to spravila, no jedine ako vtip. Humor je pre mňa jednou z ciest, ako si zachovať prirodzenosť.



na ISCM World New Music Days 2013 v Košiciach (foto: archív L. Novosedlikovej)

zvyšok Ruska mimo moskovského okruhu je už úplne iná dimenzia... Stretla som tam veľa šikovných mladých skladateľov a nadviazala dodnes trvajúce priateľstvá. Kurzy zastrešoval MCME, Moscow Contemporary Music Ensemble, pre ktorého členov som písala skladbu. Hudobníci boli úžasní a stále k dispozícii, všetko som s nimi na mieste mohla konzultovať. Trávili sme spolu pracovný aj voľný čas, veľa sme diskutovali v uvoľnenej a priateľskej atmosfére. Hrali skvele, s mojimi polyrytmiami nemali najmenší problém. Snažili sa v prvom rade pochopiť estetiku skladby, vyňať z nej to najdôležitejšie. V debatách sme sa zaoberali už touto vyššou úrovňou interpretácie. Zábavné bolo, že takmer všetci, s výnimkou klarinetistu, hovorili po anglicky, no kedže som zo Slovenska, automaticky so mnou komunikovali v ruštine. Klarinetista teda vysvetľoval po rusky, čo je na jeho nástroji realizovateľné a čo už nie, a zdá sa mi, že aj on v zásade pochopil, čo som chcela povedať. Napriek tomu, že po rusky takmer vôbec neviem, sme sa dohovorili. (Smiech.)

■ **Pre klarinet si toho napísala viac. Klarinetové kvarteto a tiež Koncert pre klarinet a komorný orchester, tvoju bakalársku prácu... V tom období som sa klarinetom zaoberala veľmi intenzívne, dokonca som rok a pol chodila na klarinet do ZUŠ, aby som sa s ním zoznámila a z vlastnej skúsenosti spoznala jeho**



(foto: archív L. Novosedlikovej)

Tie som si sama vyskúšala, krásne zneli na starej „amatke“, ktorú som vtedy mala. No pri každom klarinetu to funguje inak. Barnabás Kollárik, ktorý hral sólový part, mal vynikajúci nástroj, no tóny, ktoré som chcela a ktoré sa mi tak páčili, mu zneli o sekundu nižšie. Nakoniec sme ich predsa len našli, no museli pri hre zvoliť inú taktiku a na niektorých miestach sme museli spraviť kompromisy. A práve to bolo na tom zaujímavé. Chcela som od klarinetu surový, industriálny zvuk a túto ideu som potom prenesla aj na orchester. Znejú v ňom hobojové multifoniky, štvrttónové klastre sláčikov, mikrointervaly v lesných rohoch.

■ **Typickým príkladom by mohlo byť tvoje sláčikové kvarteto nazvané Teruživo šmotka-júc. Musela si sa výrovnáť s ohromným nákladom tradície, ktorým je tento žánor zatázený?**

Presne tak, spočiatku som vôbec nevedela, čo s tým. (Smiech.) Ledva som napísala jednu časť a ďalej som už nepokračovala. Sláčikové kvarteto je veľmi tvrdý oriešok. Komponovala som celkom intuitívne, snažila som sa kvarteto použiť netypickým spôsobom. Začala som „seriozne“, no potom prišla epizóda s patternmi. Pri nácvikoch bolo cítiť, že sláčikári k nim nemajú až tak blízko, rytmicky pregnantná hra im až tak dokonale nesedí, nemajú príliš

veľa skúseností s týmto typom hudby. Ale aj tu som veľa skúšala, snažila sa zapísat štruktúru čo najprehľadnejšie, technicky by malo všetko fungovať. A „Muchovci“ ho podľa mňa nakoniec zahrali skvele.

Absolvovala si polročný študijný pobyt v Portugalsku. Prečo si si vybrať túto krajinu?

Išla som do Porta kvôli Dimitrisovi Andrikopoulosovi. Spoznala som sa s ním na kurzoch v Trstěniciach a hned' som vedela, že chcem učiť študovať. Aj on má odlišnú estetiku od tej mojej, no je to výborný pedagóg, ktorý presne

a všetko vychádza z nich, sú hlavnými nositeľmi ideí. A veľmi rada by som si marimbový koncert zahrala znova, hoci neviem, či by sa mi znova chcelo dávať dokopy orchestra. Skôr by som ho prenechala niekomu inému, už existujúcemu ansámblu, no neviem, či a kedy sa to podarí uskutočniť.

Dve z tvojich komorných skladieb zazneli na festivale Melos-Étos. Druhá z nich, *seven. twentyseven*, sa ešte pred bratislavskou premiérou dokonca dostala na festival GAIDA do Litvy, a to vďaka miestnemu ansámlu



(foto: S. Babjaková)

vie, čo má v danej chvíli študentovi povedať. Okrem toho mi dal odporúčania na milión zaujímavých skladieb. Do Portugalska som išla s odhadlaním veľa písť. Povedala som si, že sa tam chcem zavrieť, písť a konzultovať s ním. Presne to sa aj stalo a bolo to vynikajúce. Tam vznikala aj moja záverečná práca, *Koncert pre dve marimby a komorný orchester*, pomedzi tým, ako som chodila k oceánu a na výlety. Andrikopoulos mi veľmi pomohol a posunul ma vpred. Odporučil mi napríklad nekomponovať od začiatku do konca, ale začať povedzme od kadencie alebo od záveru, nakresliť si skicu formy, čo mi náramne uľahčilo prácu.

Koncert si premiérovala spolu s Petrom Kosorínom v Bratislave. Z partitúry je zjavne, že dve marimby tu tvoria akoby jeden „superinštrument“, vzájomne sa dopĺňajú a aj ostatné nástroje ansámlu, napríklad klavír alebo sláčiky, preberajú ich materiál. Skrátka, všetko vychádza z toho, čo hrajú marimby.

To je pravda, je to podobný princíp ako pri klarinetovom koncerte. Je to úplne prirodzené – ak píšem koncert, „tahá“ ma sólový nástroj, všetko, čo sa odohráva okolo, je sústredené naň.

Existuje aj opačný princíp, ked' je sólový nástroj v opozícii voči orchestru a zápasí s ním...

Áno, ale klarinet aj marimba boli pre mňa také silné, že to túto možnosť vyuľučovalo

Synaesthesia, ktorý ju potom uviedol aj u nás. Je na prvý pohľad veľmi jednoduchá, v plnom zmysle minimalistická. Bol to tvoj zámer?

Presne tak som to aj chcela. Zachytiť akoby „nič“, ku ktorému človek príde a začne počúvať, hoci hudba mohla začať znieť už dávno predtým. Potom odíde a skladba by mohla trvať ďalej. Tie čísla sa do názvu dostali zhodou viacerých okolností: dĺžka znenia je sedem minút, dvadsať sekúnd, skladbu som dopísal dvadsať siedmy, mala som dvadsaťsedem rokov a bol práve rok 2017. No do poznámok v partitúre som uviedla, že by hypoteticky mohla trvať aj sedem rokov a dvadsať dní. Alebo sedem hodín. (Smiech.) Má existovať akoby v medzipriestore, je to „nič“, ktoré je zároveň „niečím“. Nenamýšľam si, že som vymyslela niečo prevratné, jednoducho som si chcela vyskúšať hudbu postavenú na jednom dlhom drone. Je mi len lúto, že som nemohla so súborom spolupracovať počas prípravy, hrala som práve na koncertoch v Kanade.

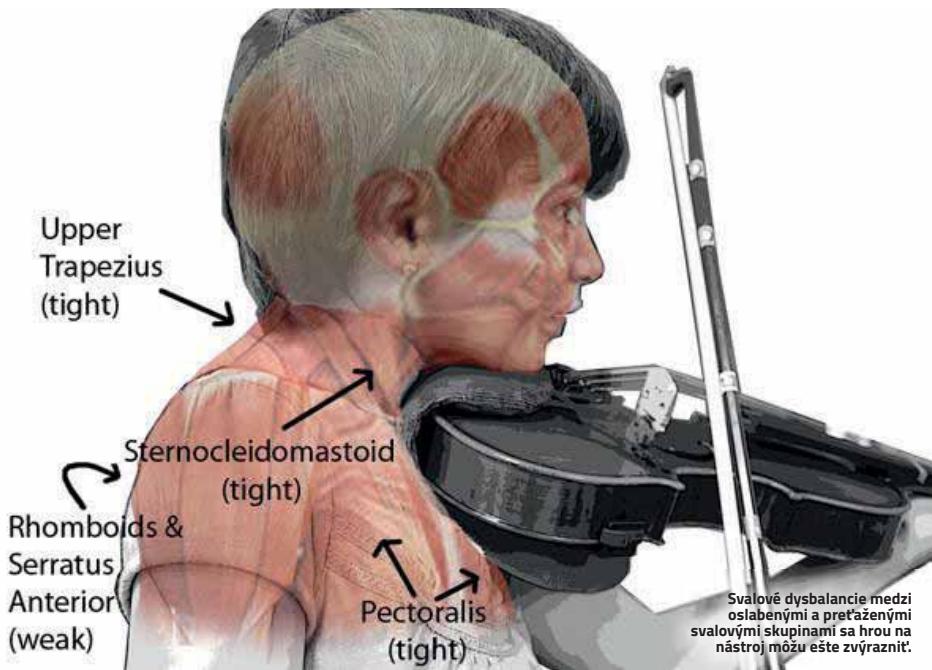
Do Ameriky si sa dostala ako členka Cluster ensemble, s ktorým si hrala hudbu Philipa Glassa a Milana Adamčiaka. Potom si pokračovala v ceste do Kanady. Aké si zaznamenala reakcie, ako na teba zapôsobila tamojšia scéna?

Ivanovi Šillerovi a Ferovi Királyovi z Cluster ensemble sa podarila naozaj veľká vec a som rada, že marimba tak dobre zapasovala do

zvuku *Music with Changing Parts*, pretože Glass veľmi neinklinuje k bicím nástrojom. No keď sa prišiel osobne pozrieť na nás koncert v Košiciach, bol spokojný. New York bol oproti tomu úplne iný svet. Glassova raná tvorba pre nich bola takmer zabudnutá a zrazu ju prišiel oživiť ansámel z celkom inej krajiny. A potom tam bola skupina jeho fanúšikov, pre ktorých to bol hlboký zážitok. Dnes je to už takpovediac stará hudba, no stále funguje a funguje aj v netypickom inštrumentálnom obsadení, čo je vynikajúce. Glassovu hudbu z tohto obdobia totiž väčšinou hráva iba jeho vlastný súbor, kto ju chce počuť naživo, ide na nich. Potom sme zahráli koncert, na ktorom bola hudba Daniela Mateja a Martina Burlasa skombinovaná so skladbami dvoch amerických autorov strednej generácie, s ktorými sme sa rýchlo skamarátili, a nakoniec sme hrali v galérii Adamčiakove grafické partitúry, ktoré sa premietali na stenu. Je zaujímavé, že sa tu akoby vytvorila komunita ľudí, ktorí sa prišli pozrieť na všetky naše koncerty. A okrem nich publikum navyknuté chodiť do konkrétneho priestoru. V každom prípade nás prijali veľmi dobre.

Potom nasledoval môj kanadský pobyt. V Toronte sa ku mne pridala flautistka Sisa Suchánková a odohrali sme viacero koncertov s rôznymi ľuďmi z tamojšej improvizáčnej scény. Žije tam slovenská saxofonistka Bea Labíková, s ktorou sme si chceli zahrať a s ktorou sme všetko dohodli. Ich scéna je neuveriteľná. Hrali sme väčšinou úplne free, s jednou výnimkou, keď som pripravila koncept predstavenia s dvoma marimbami, dvoma flautami, fujarami a nekonvenčne použitou bicou súpravou. Je tam vybudovaná široká komunita muzikantov a priaznivcov tejto hudby. Miestni hudobníci boli veľmi zaujímaví a skvele sa s nimi spolupracovalo. Veľmi lacno som si zapožičala marimbu, ktorú sme dva-tri týždne vozili z miesta na miesto, rozoberali a skladali. Opäť som nevedela, do čoho idem, a vyšlo to fantasticky... X

Lenka NOVOSEDLÍKOVÁ (1989) študovala kompozíciu a bicie nástroje na Konzervatóriu v Bratislave. Neskôr pokračovala v štúdiu kompozície na VŠMU (V. Godár a M. Lejava.) a Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo v portugalskom Porte a v štúdiu bicích nástrojov na JAMU v Brne. Aktívne sa zúčastnila na viacerých zahraničných aj domácich workshopoch a kurzoch zameraných na súčasnú hudbu. Ako interpretka pôsobí vo viacerých telesách: Cluster ensemble, Musica falsa et facta, Trio MCP, VENI ensemble, Ensemble-Spectrum a ī. Jej skladby zazneli na festivaloch na Slovensku aj v zahraničí. Venuje sa aj improvizácnej hudbe, k nedávnom projektom patria koncerty v Toronte s členmi kanadskej improvizáčnej scény. Spolupracuje s experimentálnym divadlom Non. Garde, bola členkou orchestra Štátneho divadla Košice a je spoluzakladateľkou a organizátorkou celoslovenského festivalu Asynchronie.



Účinky hudby na zdravie hudobníka Pozitíva a riziká hry na hudobných nástrojoch

Miroslav VENCEL

Hudba bola odjakživa súčasťou života ľudskej spoločnosti. Nálezy písali podivuhodne čistého ladenia vyrobených pred tridsaťtisíc rokmi zo zvieracích kostí a jaskynné nástenné malby sú dokladom prekvapivo veľkého významu s hudbou spojených činností v období, keď zaistenie prežitia v náročných podmienkach zaberalo značnú časť energie a času v rámci očakávanej priemernej doby dožitia asi 30 rokov. Hra na hudobných nástrojoch, spev-reč a tanec mali v mnohých kmeňových spoločstvách určité funkcie, ktoré pretrvali až do súčasnosti: poznávanie a hra so zvukom, komunikácia s prirodzeným i nadprirodzeným svetom, vyjadrenie emócií a ovplyvnenie psychického naladenia, organizácia kolektívnych aktivít, rozprávanie príbehov a ich ukladanie do pamäti, estetická funkcia a v neposlednom rade tiež liečenie.

Hudba je mocným, no nie všemocným prostriedkom na ovplyvnenie nálad a prostredníctvom rytmu a dynamiky má vplyv na riadenie pohybu. Tieto dve vlastnosti spolu s individuálne do rôznej miery nastaveným pozitívnym emočným vzťahom k hudobnému umeniu sú najdôležitejšie z hľadiska liečebného využitia hudby. Na psychiku človeka pôsobí už samotný zvuk hudobného nástroja, ďalej rytmus a dynamika prejavujúce sa v charaktere pohybu a napokon celková organizácia hudobného materiálu. Tieto hudobné podnete majú svoje, v súčasnej dobe už prístrojmi dobre merateľné, neurofiziologické koreláty

v činnosti mnohoúrovňových funkčných systémov mozgu. Inými slovami – blahodarný vplyv prostredníctvom sluchu, pohybového aparátu a mentálnej aktivity vývojovo mladších častí mozgu, môže mať zvuk gongu či ľudského hlasu, uspávanka, tanec či Mozartova symfónia.

Súčasťou muzikoterapie je aj využitie hudby v klinických odboroch medicíny. Výrazný liečebný účinok pozorujeme pri niektorých neurologických poruchách riadenia pohybu. Rázna a veselá pochodová hudba zlepší náladu pacientov s Parkinsonovou chorobou, ktorí sa v priebehu skladby môžu normálne pohybovať, ba i tancovať. Iná hudba môže upokojiť hyperaktivné dieťa s Aspergerovým syndrómom či odviesť pozornosť od pocitu bolesti v zubárskom kresle. Významnú funkciu plnia určité hudobné prvky v rehabilitácii pacientov po cievnych mozgových príhodách pri obnove reči a jemnej motoriky, pri obmedzenej schopnosti slovnej komunikácie.

Ešte častejšie využitie má muzikoterapia ako súčasť psychoterapie. V súčasnosti sa v modernej medicíne v reakcii na jej pretechnizovanosť a stratu osobného kontaktu medzi lekárom a pacientom začína uplatňovať čoraz viac psychosomatický prístup, ktorý kladie dôraz na súvislosti medzi telom, psychikou a zdravím človeka. Nejde o nič nové – už v starovekom Grécku chápali hudbu ako vyjadrenie vzájomného vzťahu medzi telom a dušou a dôležitý nástroj profilaxie (prevencie), po-

važovanej za hlavný princíp medicíny. V podobnom duchu uvažuje tzv. afektívna teória v barokovej hudbe, ktorá tvrdí, že afekty ako radost, smútok či bolesť je možné hudobne vyjadriť a že hudba má takéto pocity u poslucháčov vyzvolávať. Skladatelia ako Bach či Buxtehude s týmto cieleno pracovali a vieme, ako ich skladby pôsobia aj na dnešného poslucháča a interpreta. Luis de Mercado, osobný lekár španielskych kráľov v 16. storočí, zdôrazňoval silu hudby prekonávať smútok a navodzovať radost, čo je obzvlášť dôležité pri liečbe chorôb zapríčinených smútkom.

Mohli by sme uviesť mnoho ďalších príkladov liečivého pôsobenia hudobných udalostí. Tieto však, aby mohli zaznieť, potrebujú kvalitných hudobníkov, ktorých výchova trvá obvykle mnoho rokov. Z doteraz uvedeného by sme mohli logicky očakávať vynikajúci zdravotný stav profesionálnych hudobníkov, ktorí sa hudbe venujú odmalička. Svedčí by o tom aj význam hudobného vývoja detí. Rozvoj základných hudobných schopností sa zdá ako veľmi obľažne nahraditeľná súčasť normálneho psychického vývoja. Ešte výraznejšie účinky má profesionálna hudobná výchova. Kto sa učí hrať na hudobnom nástroji, prepája mozgové oblasti príslušné pre sluch, zrak a pohyb. Ten, kto začína s intenzívnym cvičením ešte pred siedmym rokom života a pokračuje až do dojravosti, mení dokonca formu svojho mozgu, čo by sme v takejto miere sotva našli u iných profesíi (zväčša sa v oblasti senzomotorických centier kontrolujúcich pohyby prstov alebo pier a jazyka). Hudobníci majú viac neuronálnych spojení a súvisiacich gliočích substancií v pohybových, rečových a sluchových centrach. Prepojenie medzi hemisférami (corpus callosum) u inštrumentalistov a žonglérov je výraznejšie, nervové dráhy vedúce z pohybových centier mozgu do motoneurónov v mierke sú širšie a vedú informácie rýchlejšie. Profesionálne muzicirovanie nám ukazuje a posúva hranice možností ľudského vnímania a hudobno-pohybovej koordinácie. Na tejto ceste sprevádzajú hudobníkov učitelia na umeleckých školách. Vplyv hudby na človeka je tým väčší, čím viac sa človek hudbe venuje. Bohužiaľ, nejde iba o zmienené pozitívne, liečivé účinky. Tu sa dostávame k odvrátenej strane profesionálnej hudobnej výchovy a kariére hudobníka. Ten, kto sa rozhodne pre dráhu profesionálneho interpreta klasickej hudby, má hudbu zaisté veľmi rád a páči sa mu natoľko, že má napríklad v dvadsaťtisíciach rokoch odohraných desaťtisíci hodín s nástrojom, čo je podmienka nutná (nie však postačujúca) k dosiahnutiu virtuozity.

Následky takejto špecializácie sa prejavia okrem iného na stave pohybového aparátu, kde už sotva môžeme hovoriť o pozitívach. Telo hudobníka sa pomaly, ale isto prispôsobuje dlhodobej záťaži, viac či menej asymetrickej podľa príslušného nástroja. Táto kompenzácia prejavujúca sa v zmene vzájomného postavenia telesných segmentov má svoje štruktúru

rálne a časové hranice, po ktorých prekročení dochádza k bolestivým problémom následkom dráždenia receptorov bolesti a poškodenia štruktúr pohybového aparátu. Orchestrálni hráči a sólisti patria medzi profesijné skupiny s veľmi vysokým rizikom vzniku profesionálnych problémov pohybového aparátu, jeho riadiacej zložky v mozgu, slchu a zraku. Potvrdzuje to mnoho prieskumov. Napríklad už v roku 1986 hodnotilo svoj zdravotný stav 2 212 hráčov zo 48 profesionálnych orchestrov v USA, pričom oslovených bolo 4 000 zamestnancov. Skúsenosť s bolesťou značne obmedzujúcemu hru uviedlo 86 % hráčov, 14 % hlásilo neurologické problémy, 46 % dermatologické, 60 % zrakové, 24 % sluchové, 6 % problémy čelustných klíbov a zubov, 5 % problémy vnútorných orgánov. Psychické problémy uviedlo 39 %, často súviseli s bolestou. Najčastejším je strach z verejného vystupovania (nadmerná tréma) – 24 %, nasledovaná depresiami – 17 %, poruchy spánku priznáva 14 %, úzkosť, strach a obavy 13 % respondentov.

Zatiaľ čo psychické poruchy a závislosti obvykle zaraďujeme medzi choroby obmedzujúce výkon povolania hudobníka, strach z vystúpenia, chronické bolesti a syndróm vyhorenia sú už považované za choroby z povolania. Z hľadiska početnosti výskytu bolestí pohybového aparátu nie sú na tom oveľa lepšie ani študenti hudobných akadémii a konzervatórií. Pri dnešnom obrazu pohybových aktivít sa nie je čomu čudovať. Navyše príčiny problémov spočívajú niekedy už v pohybovom vývoji v prvom roku života a často tiež v chybnej či chýbajúcej metodike vyučovania na základných umeleckých školách. Napriek týmto zisteniam sú orchestrálni hráči nadpriemerne spokojní so svojím povoláním a nemenili by ho. Konkurencia však mnohonásobne narástla nielen v ekonomickej vyspelejších krajinách, ale všade, kde je možnosť získať zamestnanie v orchestri.

Interpretácia hudby na umeleckej úrovni patrí k najnáročnejším ľudským činnostiam, a to aj z hľadiska nárokov kladených na pohybový aparát. Hudobník musí zvládnúť komplikované pohyby s mimoriadne vysokou časovou a priestorovou presnosťou a s patričným výrazom, za neustálej sluchovej kontroly, často v podmienkach stresu. Preto môžeme virtuózov vnímať ako „atlétov jemnej motoriky“. Jemná motorika je systém obratnej manipulácie a riadi pohyby prstov, pier a jazyka. Ako hrubá (posturálna a loko-močná) motorika sa označuje udržovanie vzájomnej polohy telesných segmentov v gravitačnom poli Zeme a chôdza. Zložité pohyby rúk hudobníka je potrebné vykonávať pri zároveň dobre fungujúcej posturálnej motorike zabezpečujúcej stabilnú pracovnú polohu ruky. Ak je stabilita stola, trupa, ramenných pletencov a lopatiek u hudobníkov nedostačujúca, nemôže byť pohyb vykonávaný správne. Aj u veľmi talentovaných mladých hudobníkov, napríklad na súťažiach, pozorujeme ne raz nevhodné pohybové stereotypy, ktoré súce vedú k žiadnym zvukovým výsledkom, ale

po určitom čase nerovnomernej distribúcie svalového napäťia a nerovnomerného zaťažovania klíbových plôch dochádza k mikrozreniem a predčasnému opotrebovaniu klíbov, reflexným bolestivým blokádam v oblastiach chrbtice a hrudníka, preťaženiu niektorých svalov horných končatín, a teda k obmedzeniu pohybu. Z týchto dôvodov je potrebné chápať cvičenie na nástroji ako cvičenie pohybového systému v jeho kompleksnosti a podľa toho k tomu aj pristupovať. Šikovnosť prstov nesmie byť dosahovaná na úkor zdravého postoja, ako sa to často deje. Príčiny bolestivých problémov teda nespôcovajú iba v špecifickej povahe hry na jednotlivých hudobných nástrojoch (najväčšie odchýlky od normálneho postoja vidíme u priečnej flauty, violy, gitary, huslí, rizikové sú však i klavír, hoboj, fagot, klarinet, harfa, akordeón, kontrabas a vlastne akýkolvek nástroj symfo-

strojoch je v podstate optimálnou technikou hry. Nejde však iba o prsty, resp. časti tela v bezprostrednom kontakte s hudobným nástrojom. Dobrá ergonómia znamená tiež optimálne nastavenie východiskových polôh trupu a lopatiek, stabilitu vzpriameneho stola, správny sed a dýchanie, centrovane postavenie v klóboch a vyváženosť práce svalových skupín, prepojenie poloh tela s vedomím a úmyslom pohybu. Z centrovaneho, pevného, no nenásilného postavenia nedokážeme horú končatinu pripravenú k cielenemu pohybu len tak ľahko vychýliť pôsobením vonkajšej sily, zároveň však môžeme s ľahkosťou koordinovať pohyby potrebné pre hru na hudobnom nástroji. Z uvedeného je zrejmé, že k dosiahnutiu optimálneho spôsobu hry zo zdravotného hľadiska je potrebný rozumný prístup zainteresovaných, a to nielen čo sa týka držania tela. V reálnom živote často vi-

dime pravý opak. Hudobníci neriešia zdravú životosprávu, dostatok obyčajného pracovného pohybu ani ergonomiu hry. Ignorujú, analgetikami potláčajú a prípadne v alkohole utápaljú varovné bolestivé signály tela. Taktiež sa v súlade s tradíciou domnievajú, že bolesť pri hre na nástroji je normálna vec, len je potrebné ju prekonáť ďalším cvičením. Neznesiteľné bolesti pohybového aparátu už ukončili či prerušili kariéru často i skvelých muzikantov, ktorých radšej nebudeme menovať.

Čo robiť? K udržaniu zdravia pohybového aparátu môžeme prispieť jeho prirodzeným a zároveň premysleným, precíteným, všeobecným používaním, odpočinkom a cvičením. Podobné prívalstky platia i pre cvičenie na hudobnom nástroji, tu však musíme počítať s potrebou kompenzácie špecifickej dlhodobej asymetrickej zátaže. Keby sme mali dostatok bežného, pre človeka historicky obvyklého pracovného pohybu, ktorý pochopiteľne znamená aj zátaž

a únavu, bolo by ideálou kompenzáciou cvičenie niektorých polôh a zostáv cvikov známych z jogy, ktorej princípy sú obsiahnuté aj v procese získania virtuóznej inštrumentálnej/vokálnej techniky. Žiaľ, u väčšiny ľudí pozorujeme nedostatky v kvalite pohybu a držania tela, čo je potrebné riešiť špeciálnym cvičením posturálnej fyzioterapie na báze vývojovej kineziológie, ktorého cieľom je znovažískanie zabudnutých zdravých pohybových stereotypov definovaných fyziologickým vývojom motoriky v prvom roku života. Návyky získané cvičením podľa princípov vývojovej kineziológie zvyšujú kvalitu nášho pohybu a pomáhajú nám tiež lepšie zvládať obťažné situácie vznikajúce v priebehu hry na hudobnom nástroji.

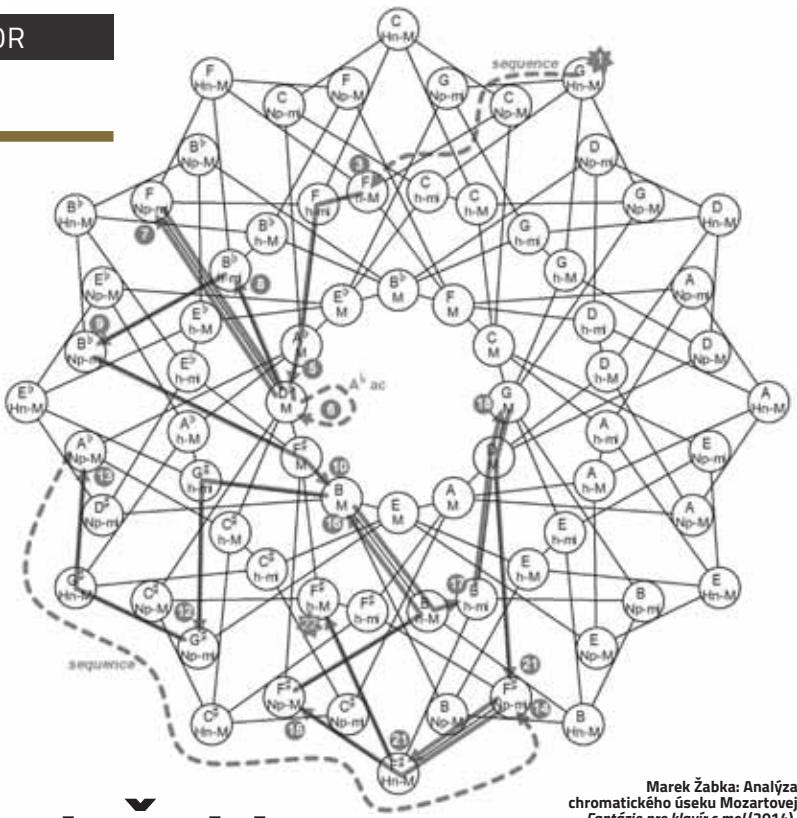
Autor je hudobný pedagóg, fyzioterapeut, huslista a muzikológ so špecializáciou na hudobnú fyziológiu a psychológiu.



Vynútené asymetrické držanie tela škodí pohybovému aparátu a vedie k bolestivým následkom.

nického orchestra). Podľa typického pohybu, držania tela, ale aj lokalizácie bolestivých problémov, dokáže hudobne vzdelený fyzioterapeut správne odhadnúť, na akom nástroji jeho pacient hrá.

Návykové držanie tela má veľký vplyv na stav pohybového aparátu. Súčasné vymoznenosti západnej civilizácie priniesli množstvo nástrah pre zdravie pohybového systému: nedostatok v minulosti samozrejmých pracovných aktivít a pohybu vôbec, stres a prejedanie viedli k značnému nárastu bolestí chrbtice a ku katastrofálnemu úbytku fyzickej kondície hlavne u školopovinných detí. Hra na hudobnom nástroji môže byť ďalším z negatívnych faktorov, preto je veľmi dôležitá dobrá ergonómia. Cielom ergonómie je vedieť, akým spôsobom dosiahnuť požadovaný zvukový výsledok čo najšetrnejšie, najúspornejšie, s minimálnym a zároveň optimálnym úsilím. Ergonómia hry na hudobných ná-



Marek Žabka: Analýza chromatického úseku Mozartovej Fantázie pre klavír c mol (2014).

Marek Žabka: Nebyť matematiky, dnešná hudba by bola iná

Mladšia generácia odchovancov bratislavskej muzikológie ho pozná ako pedagóga, ktorý priniesol na katedru nový viedor. Hoci sme vždy tajne pri vstupe do učebne potichu „zapípalí“, predstierajúc, že máme pod kožou zabudovaný čip, ktorým tento matematik meria naše priebežné výsledky v jeho kurze a zobrazuje ich na začiatku hodiny v prehľadných grafoch, zároveň svojimi exoticky vyznievajúcimi hudobnými teóriami vzbudzoval rešpekt. Jeho pohľady na hudbu sa ukazovali čoraz fascinujúcejšie, inšpiratívnejšie a zrelšie. Úspešný muzikológ a matematik Marek Žabka je autorom monografie o matematike a hudbe, ako aj množstva štúdií publikovaných v slovenských aj zahraničných časopisoch. Pôsobí ako člen edičnej rady amerického časopisu *Journal of Mathematics and Music*, strávil rok na Netherlands Institute for Advanced Study ako štipendista programu EURIAS a prednášal v rámci Fulbrightovho programu na Yalovej univerzite.

Pripravila Barbara RÓNAIOVÁ

Matematici a serializmus

Ked' sa povie matematika a hudba, l'udia si väčšinou predstavia Pytagora, otázky spojené s ladením a podobné súvislosti. Už menej l'udí vie o tom, ako sa dá o tónovom materiáli alebo o kompozícii ako takej premyšľať matematicky. Ty sa týmto vztahom venuješ už dlhý čas.

K prepojeniu matematiky a hudby som sa dostał vďaka tomu, že môj život ma viedol aj cez matematiku, aj cez hudbu. Študoval som oba tieto odbory a nejakom som si ich dával do súvisu. Až po rokoch som zistil, že zhruba od päťdesiatych rokov 20. storočia existuje veľmi živý trend v americkej hudobnej teórii, ktorý sa aktívne snaží tieto oblasti prepájať. Začalo sa to dvoma smermi, respektíve dvoma osobnosťami. Jednou je pomerne známy hudobný skladateľ Milton Babbitt, ktorý spadá do vojnového obdobia americkej experimentálnej hudby porovnatelnej s európskou tradíciou Darmstadtskej školy, teda integrálny serializmus, a rôzne snahy ďalej prehľbovať a rozvíjať princípy, ktoré priniesol Schönberg. Vieme,

že Schönbergova kompozícia je veľmi technokratická a asi nikto nepochybuje o tom, že sú v nej veci, ktoré sa dajú matematizovať. Ked' si človek chce spočítať všetky rady s nejakou vlastnosťou, v podstate je to matematická úloha, a keď chce skladateľ tieto princípy rozšíriť aj na iné aspekty hudobnej kompozície, schováva to za sebou myslenie, ktoré je matematické. Babbitt teda vniesol matematického ducha do americkej hudobnej teórie a skladby, ale je to z pozície integrálneho serializmu. Musíme sa priznať, že mňa to nikdy veľmi nelákalo, pretože hudba komponovaná dodekafonicky, serialisticky alebo integrálnym serializmom ma osobne nikdy hlboko nezaujala ako poslucháča.

Zrejme bola na teba až príliš matematická...

Áno, to je možné. (Smiech.) Nespochybujem, že expresionizmus vyjadrený takýmito prostriedkami je zaujímavý, ale mňa to príliš neoslovovalo. Rozhodne je to však jeden z dôležitých zdrojov, keď sa pytame, čo sa dnes deje medzi matematikou a hudbou. Po

Babbittovi treba spomenúť ďalšieho teoretika, ktorý však neboli skladateľom: Allen Forte. Bol ovplyvnený Miltonom Babbittom a vymyslel spôsob, ako analyzovať ani nie tak seriálnu kompozíciu, v ktorej si skladateľ vopred premyšľa svoje rady alebo séria a potom s nimi pracuje, ale skôr sa chcel pozrieť na atonálnu kompozíciu. O nej obvyčajne hovoríme najmä to, že je to hudba, ktorá porušuje všetky pravidlá. Väčšinou upozorňujeme na to, čo v nej nie je: tonálne centrum, známe akordy a pod. Allen Forte sa pokúsil vytvoriť taký spôsob analýzy atonálnej hudby, pomocou ktorého je možné formulovať, čo v danej kompozícii, naopak, prítomné je. Vytvoril komplexnú teóriu na popis atonálnej hudby, ktorá vychádza z matematických pojmov a aj preto sa nazýva množinová teória (set theory). Na americkom kontinente je bežnou súčasťou výbavy hudobného teoretika, na vysokých školách sa učí aj niekoľko semestrov. Toto je teda jeden prúd v americkej hudobnej teórii, reprezentovaný Babbittom a Fortem a ich nasledovníkmi, ktorí používajú matematické metódy, či už v oblasti seriálnej hudby, alebo analýzy atonálnej hudby.

Kompozícia ako tónová siet'

Atonalita a serializmus teda nie je celkom tvoja šálka kávy. Zaujímal si sa skôr o to, ako sa dá matematicky pozriet' na tonálnu hudbu?

Presne tak, alebo rozšírenú tonálnu hudbu. V tomto smere je zaujímavá iná postava: David Lewin. Bol to hudobný teoretik, ktorý mal tiež určité matematické pozadie. Pôsobil na Harvarde a ovplyvnil celú generáciu hudobných teoretikov. Dnešní americkí hudobní teoretici ho vnímajú ako duchovného otca celého jedného živého prúdu v hudobnej teórii, ktorý reprezentujú takzvané transformačné teórie (transformational theories).

Zaoberal sa obdobím tonálnej hudby ako celkom, alebo nejakým konkrétnym obdobím?

Jeho oblúbeným skladateľom bol Wagner a celkovo repertoár neskorého romantizmu, druhej polovice 19. storočia. V tomto repertoári už nevieme hudobné dianie vysvetľovať jednoduchou tonálnou harmóniou pomocou funkcií ako tonika, dominanta a podobne.

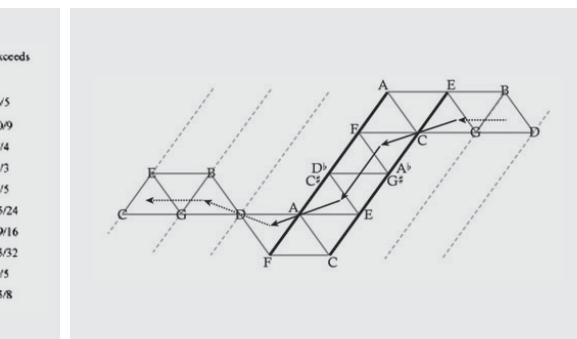
U Wagnera, ale, samozrejme, už aj oveľa skôr, napríklad u Schuberta alebo iných romantických skladateľov, nachádzame chromatické úseky, o ktorých tiež len negatívne povieme, že ide napríklad o chromatické spojenie komplikovaných akordov, ktoré nevieme uspokojiť vo vysvetlení vo vzťahu k nejakému tonálnemu centru. David Lewin poskytuje prostriedky, ktorími sa dajú opísť.

Povedal si, že matematické princípy sa veľmi hodia v prípade atonálnej a seriálnej hudby, teraz sme v neskorom romantizme, ale zaujímalo by ma, či sa v teórii nejak redefinoval aj pohľad na klasickú tonálnu hudbu, na harmonickú analýzu, ako sme sa ju kedysi učili, a či aj sem vstúpila matematika. Transformačné teórie sú v princípe rozšírením pôvodného teoretického modelu tonálneho systému, čiže v transformačnom pohľade je obsiahnuté aj to, čo vieme o dominante, tonike a podobne. Nové teórie umožňujú vysvetliť komplikované chromatické postupy, ale aj to, čo je pre nás bežné, tonálne zrozumiteľné. Na opisanie transformačných teórií sa často používa jedna metafora, ktorú mám rád a rád ju opakujem: metafora kompozičného priestoru. Podľa tejto predstavy má skladateľ

žené na kvintakordoch. Tento kvintakordový kompozičný svet transformační teoretici opisujú pomocou tzv. tónovej siete, kde je každý kvintakord reprezentovaný trojuholníkom a celý kompozičný svet sa rozloží na trianguláciu roviny, teda rovinu rozdelenú na trojuholníčky orientované nadol alebo nahor (nadol durová a nahor molová). Trojuholníčky, ktoré sú blízko seba, sú si hudobne blízke a, naopak, tie, ktoré sú na sieti ďaleko, sú vzdialenosťou aj hudobne. Táto tónová sieť je pre transformačných teoretikov klúčovým modelom. Keď človek analyzuje Schuberta, môže si celú kompozíciu zaznamenať ako cestu cez tieto trojuholníčky. V triangulácii roviny môžu mať tieto jednotlivé rozličné cestičky nejaký smer a zistilo sa, že existujú podstatne tri základné smery a pomocou nich sa môžeme dostať z akéhokoľvek bodu do akéhokoľvek iného bodu, ako by sme navigovali loď na mape. Elementárne kroky v týchto troch smeroch sa nazývajú transformáciami. Napríklad z kvintakordu *C dur* sa tými troma smermi dostať do kvintakordu *a mol*, *c mol* a do *e mol*. Takže to je Schubertov svet. Ďalej sa tito teoretiči snažia definovať aj ďalšie, komplikovanějšie svety vyjadrujúce iné kompozičné systémy.

raise	lower	ratio	cents	amount by which...	exceeds
#	b	25/24	71	5/4	6/5
+	-	81/80	22	9/8	10/9
L	7	36/35	49	9/5	7/4
↑	↓	33/32	53	11/8	4/3
13	E1	65/64	27	13/8	8/5
17	L1	51/50	34	17/16	25/24
61	19	96/95	18	6/5	19/16
23	E2	46/45	38	23/16	45/32
29	G2	145/144	12	29/16	9/5
31	E	31/30	57	31/16	15/8

Komplexný systém predznamenaní pre rozšírené čisté ladenie Bena Johnstona (2013).



Richard Cohn: Analýza pasaže zo Schubertovej 9. symfonie na tónovej sieti (2012).

tvoriaci v určitom štýle alebo slohu k dispozícii potenciálny svet možností. Napríklad keď Schubert začne písť skladbu pre klavír, môžeme si predstaviť, že to je, akoby sa ponoril do určitého sveta možností, ktoré sú pre neho relevantné a každá konkrétna skladba akoby bola trajektóriou alebo prechádzkou v tomto svete. Myslím si, že túto metaforu si všetci vieme predstaviť. Samozrejme, Schubertov kompozičný svet je iný ako svet Palestrienu alebo Wagnera. Transformační teoretiči sa túto krásnu filozofickú metaforu snažia pochopiť typickým americkým, pragmatickým spôsobom. A konkretizujú ju tak, akoby tento kompozičný svet mal geometrickú povahu, a teda sa dá matematicky popísať.

Napríklad pre Schuberta je typické, že sa pohybuje v kvintakordoch. Väčšina jeho kompozícii sa dá vysvetliť ako postupnosti durových a molových kvintakordov, ktoré sú spájané novým spôsobom. Z *C dur* a odtiaľ bežne prejde do *E dur* a odtiaľ bežne zas do *As dur*, čo nie je ľahko vysvetliteľné z hľadiska tonality – iba ako komplikované modulácie, ktoré nevieme dobre teoreticky uchopíť. No vždy je to zalo-

Zaujali ma na tom dve veci. Prvou je, že koncept takejto siete mi umožňuje vidieť skladbu akoby z vrchu a celú naraz.

Áno, je to zachytanie mimo času, nečasový pohľad.

To je iný konceptuálny pohľad na hudbu, než na aký sme zvyknutí. Druhá vec je, že toto je pohľad čisto na vertikálne udalosti, hoci u Schuberta je veľmi dôležitá napríklad aj melódia.

To je pravda. Transformační teoretiči sú zameraní primárne na harmóniu. Keď však ideme do neskorších období – to sú už oblasti, ktorými sa zaoberám – tak napríklad Wagnerov svet je komplikovanější v tom, že základným bodom v jeho kompozičnom priestore nie je kvintakord, ale septakord, ktorý u neho predstavuje najelementárnejší harmonický útvar. Priestor, ktorý tak vznikne, už nie je rovinou, ale trojrozmerným priestorom, a to je zložitejšie. V chromatických pasažach u Chopina sa pohybujeme v podobne komplikovanom priestore. A keď človek ide ďalej, napríklad k Debussymu, ukazuje sa, že tým najelementárnejším útvarom

v jeho svete nie je len trojzvuk, ani štvorzvuk, ale celý modus alebo stupnica, teda 6–8 tónov súčasne. Tam sa už pred nami otvára otázka, či ide o harmóniu alebo melódiu. Ak sa pozrieme na Debussyho *Plachetnice*, kde narábajú s celotónovou stupnicou, zistujeme, že s ňou pracuje zároveň harmonicky aj melodicky, čiže tento útvar sa v jeho kompozičnom priestore pretavuje do melodicko-harmonických útvarov. Zaujímavé je, že podobne komplikovaný priestor nachádzame aj v niektorých chromatických pasažach u Mozarta.

Jeden dôležitý podprúd transformačních teórií sú tzv. novoriemannovci. Tí si dali na svoju vlajku meno významného nemeckého teoretička Huga Riemanna, od ktorého prebrali pohľad na harmonické vzťahy. Jeho koncepciu sa snažia formalizovať prostredníctvom transformačného jazyka. Takže áno, dá sa povedať, že toto uvažovanie je orientované predovšetkým harmonicky.

Sú títo teoretiči zväčša aj matematikmi ako ty?

Medzi Amerikou a Európu je v tomto aspektke rozdiel, pretože v Amerike sa vďaka spomínaným klúčovým osobnostiam – Babbittovi, Fortemu a Lewinovi – stalo, že štandardné

vzdelávanie na amerických univerzitách v odbore muzikológia obsahuje spravidla aj matematické kurzy. Keď som bol na Yale, tak tí chudáci ľudia, ktorí si robili magisterský titul z hudobnej teórie, museli absolvovať kurzy z matematickej algebry. Takže väčšina týchto teoretičkov sú hudobníci, ktorí vyučujú matematické metódy pri analýze hudby. V Európe je to naopak.

Aj tu sú ľudia, ktorí sa zaobrajú prepojeniami medzi matematikou a hudbou, ale väčšinou prichádzajú z exaktno-vedného prostredia, teda matematici alebo iní exaktní vedci, ktorých láka hudba a snažia sa na ňu dívať jazykom a prostriedkami, ktoré sú im blízke.

Mne sa zdá, že je to trend v humanitných vedách aj vzhľadom na strach z hoaxov a podobných záležitostí, že môžeme pozorovať väčší príklon k exaktným vedám než v minulosti, a aj „soft“ vedy sa snažia nasat' niečo z toho exaktného prostredia, aby sa obhájili ako relevantné.

Určite je tu aj tento aspekt, vidíme to aj na financovaní vedy v Európe aj na Slovensku. Je to tak, že exaktné vedy sú na tom lepšie ako vedy humanitné a platí, že použitie nejakých exaktných nálepiek môže pomôcť napríklad ku grantom. To ale nie je môj motív.

Vplyv matematiky na uvažovanie o hudbe

Ďalší spôsob, ako matematika vstupuje do hudobnej vedy, môžeme vidieť v snahe zmysluplnie štruktúrovať zistenia a posúvať

→ myšlenie o hudbe tým smerom, aby veci, ktoré tvrdíme, boli jasne a prehl'adne formulované. Narázam zrejme na jediný tvoj článok, ktorý som pochopila aj ja. Písal si v nôm o Miroslavovi Filipovi sice s veľkou úctou k jeho zisteniam, ale na jeho príklade si upozornil aj na riziká, ktoré so sebou pri-násajú zbytočne silné alebo zovšeobecňujúce formulácie.

Na jednej strane je pravda, že sa môžeme v humanitných odboroch inšpirovať exaktnými vedami, ako formulovať výsledky a teórie presnejšie. Keď niečo vyjadrieme príliš vágne alebo to zabalíme do vatových vyjadrení, dostaneme v podstate nevyvratiteľné tvrdenie. Keď svoje teórie formulujem exaktnejšie, presnejšie, potom sú aj vyvratiteľné a vďaka tomu testovateľné, a ak ich nikto nevyvráti, budú vierohtodnejšie.

Filip sa snažil formulovať zákonitosti, niekedy použil aj slovo zákony, vo vzťahu k vývoju harmonického jazyka. Je asi tažké nájsť pri reflexii hudby nejaké exaktné zákony, ktoré by mali platiť odteraz až naveky, pretože hudba je tvorená kreatívnymi osobnosťami, ktoré vymyslia vždy niečo nové, na čo zákon nestaačí. Nemyslím si, že môžu existovať zákony vývoja hudby. V tom som skeptik. Hudba je kultúrny fenomén, ktorý si ide svojou cestou. Ani to, že európska hudba dospela k tonalite, nemusela byť nevyhnutnosť, hoci si to mnohí myslia. Poznáme aj kultúry, ktoré sa k tonalite nedopracovali. Myslím si, že vývin k durmolovej tonalite nie je zákonitosťou a pokojne od nej môžeme aj odísť. Osobne ma posledné roky zaujíma najmä hudba, ktorá je mimo klasického tonálneho repertoáru, buď staršia, alebo úplne nová.

■ Takže stačí vlastne používať miernejšie, jemnejšie termíny a prospeje to otvorenému uvažovaniu. Takže nie zákonitosť, ale...

... trend, napríklad. Napríklad môžeme povedať, že pri štúdiu obdobia 200 rokov vývoja tonálnej hudby pozorujeme určité trendy, napríklad premennu následnosti na súčasnosť a podobne. Filip tieto trendy výborne odpozoroval, ale sú to trendy, nie zákonitosť alebo zákony.

■ To sa zdá ako kozmetická úprava. Aký má dosah?

Ak povieme spolu s Filipom, že bolo zákonitá, že sa následnosti premenili na súčasnosť, to znamená že sa disonancie museli najskôr objavíť v melódii, v horizontále, a až neskôr sa mohli premeniť na akordické útvary, má to aj estetické konzekvencie. V repertoári tej doby sa naozaj často stávalo, že disonancia sa objavila najprv v horizontále a až potom vo vertikále, ale nepovažujme to za nutný zákon, lebo v niektorých aspektoch to možno presne takto nebolo. Nemusíme byť dogmatickí, pretože to má dosah aj na filozofické nazeranie na danú dobu.

■ Môže sa zdáť, že estetické a filozofické pohľady na hudbu sa zásadne líšia od tých matematických. Oblast logiky ako vednej disciplíny však spadá jednak do matematiky, a jednak aj do filozofie, a možno práve logi-

ka oba tieto svety spája, pretože napokon sa ukazuje, že je dôležité, ako kladieš slová a aký myšlienkový svet tvoríš.

Ja samozrejme nepopieram, že matematická hudobná teória je veľmi minoritný odbor. Totiž, humanitné vedy ako také sú minoritné. V rámci nich je muzikológia minoritná veda v minoritnej oblasti, no a v rámci muzikológie alebo hudobnej teórie sú matematické hudobné teórie totálne minoritné. Takže netvrídim, že by vzťah matematiky a hudby ovplyvňoval celý svet. Stojím si však za tým, že matematické myšlenie malo významný dosah v niektorých klúčových momentoch dejín hudby. Nebyť matematického myšlenia, dnešná hudba by bola úplne iná.

Napríklad dnes sa už nezamýšľame nad tým, prečo uvažujeme v dvanásťich tónoch v oktauve, prečo má klaviatúra sedem bielych a päť čiernych klávesov rozložených práve tak a nie inak, alebo prečo máme k dispozícii určitý konkrétny tónový aparát. Bolo to dané práve pythagorejským matematickým myšlením. Dá sa povedať, že nás tónový materiál vychádza z matematického modelu.

■ Čo neplatí o všetkých hudobných kultúrach...

Nie o všetkých, ale o mnohých. Aj v čínskej, arabskej či indickej hudobnej kultúre ovplyvnili tónové systémy matematicky orientovaní hudobní teoretici. Sú sice odlišné od tých našich, ale všetky sú založené na matematických modeloch.

Ďalšou dôležitou zložkou, kde výrazne vstúpilo matematické myšlenie, je rytmus. Dnes považujeme hierarchický systém členenia rytmických hodnôt, pomocou ktorého štruktúrujeme plynutie času v našej hudbe, za samozrejmý. Pritom to tak vôbec nemusí byť. Rytmus v indickej hudbe je riadený úplne iným, aditívnym spôsobom a vedie k odlišným a veľmi zaujímavým rytmickým mode-

chaotického systému, ako riadiť rytmus, vnesol matematický poriadok. Pred tým sa hudobníci pasovali s notami longa a brevis. Kolko brevis má byť v jednej longe, bolo premenlivé. Raz to boli 2 alebo 3, inokedy 6 i viac a to všetko na základe veľmi komplikovaných pravidiel. De Muris rozdelil rytmické dĺžky do štyroch úrovni s tým, že v každej vyshej úrovni je hodnota dĺžšia a delí sa na dva, resp. tri diely. Vzniká z toho systém takto, ako ho poznáme dnes. Takže to boli opäť matematici, ktorí priniesli významnú zmenu. Hovorili sme o tónovom systéme, ďalej rytmickom a ešte prichádza dur-molový tonálny systém, ktorý nám pomáha pohybovať sa v 24 tóninách, teda to, čo sa štandardne kreslí na hudobnej náuке ako kvartový a kvintový kruh. Aj ten potreboval nejaký čas, aby sa etabloval a stalo sa to na prechode medzi renesanciou a barokom. Postupne vznikajúci a pomerne chaotický modálny systém sa dlhé desaťročia pretavoval do systému 24 durových a molových tónin a v tomto procese zohralo matematické myšlenie významnú úlohu. Myslím si, že v určitých momentoch dejín hudby vnesla matematika do vznikajúceho komplikovaného systému poriadok. No a potom už v výsledku tažíme, používame ho a považujeme to za dané a prirodzené.

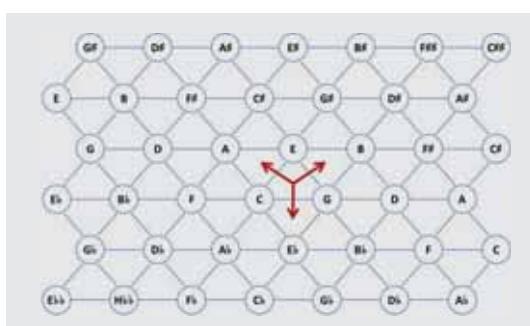
Hudobná teória verus prax

■ Klasickou výčitkou voči matematickým pohľadom na hudbu, s ktorou si sa určite už stretol, býva, že to podstatné v hudbe je akési nepomenovateľné „to“ alebo moment, ktorý vyslovil zimomriavky, a ten je nemerateľný. Inak povedané, matematické metódy nie sú schopné zachytiť to, čo odlišuje umelecky kvalitnú skladbu od priemernej.

Samožrejme, že nie, hoci každú chvíľu sa niekde dočítame, že bol vymyslený algoritmus, ktorý vypočíta, či daná skladba bude hitom,

alebo nie. Nemyslím si, že v súčasnosti máme prostriedky, aby sme to vedeli odmerať, a nie je to, samozrejme, ani cielom. Hudobné umenie má dve zložky: na jednej strane je to oblasť kreativity, schopnosť formuľovať emóciu a podobne, a na druhej strane je to remeslo. V klasickej hudbe je remesla pomerne veľa. Keď niekto počíva Čajkovského klavírny koncert a má husiu kožu, nie je to dané len jeho nápadom, ale aj rokmi technického úsilia skladateľa. Dá sa to pekne ilustrovať dejinami iných

umení, v ktorých nie je neobvyklé, že si daní umelci vyberú svoju oblasť až neskôr v živote. Napríklad Kandinskij sa rozhodol pre umenie až v dospelosti a napriek tomu sa stal jedným z najväčších maliarov 20. storočia. Aj v hudbe k tomu dochádza, príkladom môže byť Erik Satie, ale je to skôr výnimka. Tréning budúceho skladateľa sa začína zvyčajne veľmi skoro a trvá veľmi dlho. Technických záležitostí je v hudbe veľa a je možné ich opisovať, napríklad aj matematickým jazykom.



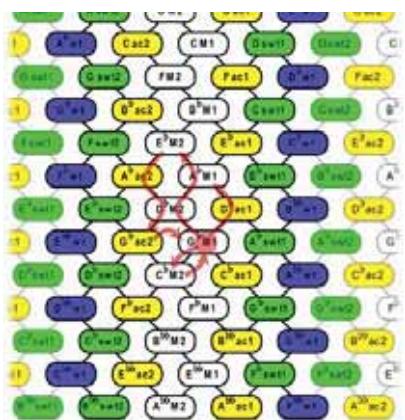
Tónová sieť a elementárne kroky na nej.

lom. Ved' napokon bol podrobne skúmaný a aj využitý v európskej hudbe dvadsiateho storočia. V klasickom repertoári do devätnásťteho storočia je však hierarchické rytmické myšlenie úplne základné. Etablovalo sa na prechode zo stredoveku do renesancie, v období, ktoré nazývame ars nova. Stál za ním najmä teoretik Johannes de Muris, ktorý bol v našom ponímaní vedec zaujímajúci sa aj o hudbu a bol v kontakte s vrcholnými predstaviteľmi ars novy. Do dňa dnes vznikajúceho a veľmi

Takže dejinný výber vzniká na inom mieste a po nám nasleduje teoretický výskum, ktorý vybrané kompozície dáva pod „matematický mikroskop“.

Áno, matematická analýza nemá ambíciu hovoriť o estetických hodnotách, ale jej výsledky môžu byť veľmi zaujímavé ako pre skladateľa, tak aj pre záujemcov o hudbu. Na druhej strane, sú aj ľudia, ktorí veria, že je možné matematicky opísť aj estetické kritériá.

Ako si hovoril už pred tým, tvoj svet je veľmi zaujímavý, ale je naozaj veľmi menšinový. Kunsthistorik má v rámci výtvarného umenia celkom iné postavenie ako muzikológ. Vymýšľa koncepty, interpretuje a najmä rozhoduje o tom, čo bude vystavené, takže jeho vplyv je nemalý. V hudbe je to trochu inak. Dramaturgi si často robí interpret alebo skladateľ sám, prípadne je založená na vzťahoch medzi muzikantmi. Muzikológ sa k dielu dostane, keď už bolo odprezentované a môže o nám napísať recenziu alebo štúdiu. Takže hudobná teória je veľmi interný diskurz, ktorý má menej nápadný vplyv na tvorbu a hudobnú prax.



Marek Žabka: Analýza prvého dielu Debussynho klavírneho prelúdia *Dieuva s vlasmi ako fan* v tzv. celotónovom priestore stupnic.

Ale ten diskurz má vplyv na výchovu a vzdelenie ďalších hudobných skladateľov. Uvediem príklad. Transformačný teoretik Richard Cohn začal skúmať určitý harmonický vzťah, o ktorom napísal aj článok a nazval ho „hexatonic pole“. Je to vzťah medzi C dur a as mol, ktorý sa ukázal ako veľmi zaujímavé harmonické spojenie. Keď si zahráme tieto dva kvintakordy za seba, dochádza k zvláštnemu prepojeniu zároveň vzdialených aj blízkych svetov. Nikto z teoretikov ho predtým explicitne nepomenoval alebo naň nepoukázał. Cohn zistil, že pokial hovoríme o hudbe, ktorá má aj nejakú mimohudobnú oporu, ako napríklad opera, toto špecifické harmonické spojenie sa nachádza na miestach, kde dochádza k mystickému prelomu v hudbe. Evokuje prechod z pozemského sveta do sféry nadzemských a nadprirodzených záležitostí a často sa v takomto kontexte vyskytuje napríklad u Wagnera alebo Händla. Tento teoretik teda začal explicitne hovoriť o konkrétnom harmonickom vzťahu. Dnes ho už v soundtrackoch amerických filmov môžeme počuť každú chvíľu. Za tých tridsať rokov,

odkedy sa o tom začalo v teórii hovoriť, sa to dostalo do všeobecného povedomia skladateľov. Je to dobrý príklad, ako hudobná teória späťne ovplyvňuje hudbu. Práve reflektovaním hudby a pretavením svojich teórií do istých poučiek, pravidel alebo explicitných pojmov, podsunú teoretici ďalšej generácií skladateľov svoje zistenia ako hotovú vec. Skladatelia potom na týchto vedomostiach stavajú a posúvajú hudbu zas inde. Samozrejme, že to nie je také rýchle ako u kurátora výstavy. Kurátor ovplyvní generáciu výtvarníkov v priebehu malého počtu rokov, toto je ovplyvňovanie na desaťročia.

Čo je posledné roky twoja oblast' záujmu?

Jeden svet je determinovaný tým, čo učím na škole: kontrapunkt, teória foriem a hudobná analýza. Dost veľa sa zaoberám kontrapunktom a zaujíma ma hlavne ten predbachovský. Na dejinách foriem sa ponáram do klasicis-



(foto: archív autora)

tického repertoáru a na hudobnej analýze zas do skladieb autorov 20. storočia. Takže kompozície, ktorými sa zaoberám v škole, patria do jednej mojej sféry záujmu a vždy v nich objavím niečo nové.

Moja druhá doména je matematicko-hudobnoteoretická a oveľa špecifickejšia. V poslednom čase sa do značnej miery zaoberám hudbou komponovanou v rámci odlišných tónových systémov, než je bežný dvanásťtónový. Z histórie poznáme skladateľov, ktorí využívali aj iné ladenia, ako je v európskej hudbe zvyčajné. Na prvom mieste každúmu hned' napadne Alois Hába. Mňa však viac zaujíma skupina skladateľov, ktorí uvažujú, ako budovať tónové systémy z veľmi čistých harmonických vzťahov. Napríklad aj v našom folklóre sa vyskytuje prirodzená zväčšená kvarta, ktorá sa nedá dobre zahrať na klavíri, ale veľmi ľahko sa vylúdi na koncovej pišťalke. Alebo napríklad prirodzená malá septima, ktorá znie úplne inak ako na klavíri. Z týchto harmonických vzťahov sa dajú odvodiť tónové systémy a dá sa produkovať hudba. Klasické hudobné nástroje na to nie sú disponované, preto je takáto hudba veľmi náročná na interpretáciu. Bud si človek musí začať konštruovať pre tento účel nové nástroje, alebo zvoliť nejakú inú stratégii. Môj posledný objav je hudobný skladateľ Ben Johnston. Je to Američan, ktorý ešte žije, ale už netvorí. Známe sú jeho sláčikové kvartetá pre komplikované tónové systémy. Ich partitúra je ľažko čitateľná, lebo v jednej oktave sa používa aj 100 rôznych tónov. Okrem križíkov a béciek

sú Johnstone vytvoril systém predznamení, ktoré zvyšujú alebo znižujú tón o niekoľko Herzov. Zdá sa to nehrateľné, no napriek tomu jedno sláčikové kvarteto (Kepler Quartet) investovalo niekoľko rokov do nahratia všetkých jeho sláčikových kvartet. Pri nahrávaní musel mať každý interpret svoju ladičku. Je to naozaj mravčia práca, ale výsledok stojí za to. Vznikajú tam celkom nové a pritom veľmi čisté harmónie, ale aj disharmonické zvuky, ktoré sú veľmi silné. Používa jedno aj druhé. Veľa premýšľam nad tým, ako konštruovať hudobné nástroje, ktoré by umožňovali takúto hudbu hrať trošku jednoduchšie.

Más už také doma?

Niečo vymýšľam. Ale je to veľmi nedokonalé. Dnes máme k dispozícii tablety a na nich je možné zobrazit čokoľvek. Nemusí to byť len klaviatúra, ale môžeme mať aj tóny, ktoré sa pohybujú a za pochodu sa menia tak, ako potrebujeme. Je to však len experimentálna rovina, pretože na tablete sa, samozrejme, nedá zahrať ako na naozajstnom hudobnom nástroji. Vyznieva to možno trochu umelo, no dá sa s tým dobre experimentovať. Je to taký môj druhý svet.

Opisoval si, ako v niektorých momentoch matematika ovplyvnila vývoj európskej hudby, ale zdá sa, že v skutočnosti t'a zaujímajú skôr ľudia, ktorí pravidlá porušujú.

Nie, skôr ľudia, ktorí prinášajú revolúciu. Môžeme hovoriť o pytagorejskej revolúcii, revolúcii ars novy, barokovej revolúcii. Toto je opäť nová revolúcia, hoci v tom našom postmodernom pluralistickom svete ľažko hovoriť o nejakej všeobecnej hudobnej revolúcii. Je to skôr taká „minirevolúcia“ v jednom z mnohých „streamov“. Je rovnako determinovaná matematickým myslením, čiže z môjho pohľadu je to štvrtá revolúcia v poradí.

Ešte mám osobnú otázku. Pozorujem taký trend – alebo tendenciu, v každom prípade určite nie zákonitosť – že dominantne racionálne založení ľudia, ktorí sa pohybujú v rôznych kluboch skeptikov alebo propagujú kritické mysenie alebo aj tzv. „itečkári“, majú nejakú viac alebo menej tajnú záľubu, ktorá tú racionality kompenzuje. Napríklad svet fantasy literatúry, japonské anime, death metal alebo, naopak, veľmi priezračná jednoduchá hudba na hranici s gýcom. Máš aj ty nejakú tajnú iracionálnu záľubu?

U mňa je to zrejme práve hudobná teória. Mám aj ten „itečkársky“ striknejší svet, ako si povedala, a hudba je práve tou záľubou, ktorou ho zrejme vyvažujem. Myslím si totiž, že hudobná analýza nie je exaktná vec, hoci využíva exaktné metódy. Analýza je vždy nejakou exegézou alebo výkladom umeleckého diela a je v princípe tvorivým aktom. Ak netvrdí nejaké hlúposti, ktoré sa priečia dielu, v princípe ju nemožno rozporovať. Dvaja analytici zanalyzujú skladbu vždy rôznym spôsobom, pretože sa sústredia na iné veci. Takže pre mňa je to kreatívny akt.

Eurokontext.sk 2018

V Slovenskom národnom divadle sa v júni uskutočnil piaty ročník Festivalu európskeho divadla Eurokontext.sk 2018, ktorý je jedným z najväčších podujatí svojho druhu na Slovensku. Aktuálny ročník bol venovaný opere a baletu a prinesol niekoľko pozoruhodných inscenácií hostujúcich divadiel v prehliadku predstavení domácich súborov.

Snaha vedenia Slovenského národného divadla o zapojenie sa do medzinárodného divadelného kontextu je logická a chvályhodná. Jej najvýraznejším výsledkom je, okrem koprodukčných predstavení operného a baletného súboru, Festival európskeho divadla Eurokontext.sk. Už v roku 2004 prišiel riaditeľ Opery SND Marián Chudovský s ideou Medzinárodného festivalu hudobného divadla; so zmenou vedenia SND sa však po dvoch ročníkoch projekt skončil. Obnoviť sa ho podarilo až po Chudovského nástupe do funkcie generálneho riaditeľa SND v roku 2012. Nultý ročník festivalu, ktorý sa konal v roku 2014, bol pestrou prehliadkou činoherých, operných i baletných súborov zo siedmich krajín a trinástich divadiel. Od roku 2015 sa podujatie organizuje ako žánrové bienále: nepárny rok patrí či-

red.: viac o inscenácii v samostatnej recenzii na strane 47).

Oba hostiteľské súbory sa vzápäť predstavili spoločným operno-baletným večerom *Španielska hodinka – Dafnis a Chloé* od Mauricea Ravela. Okrem mena autora hudby však predstavenia nič nespája. Ak v prípade **Baletu SND** ide o malý bonus dramaturgickej línie, tak naopak, v prípade **Opery SND** opäť (po *Faustovom prekliati* Hекторa Berlioza v minulej sezóne) vzniká dojem, že si malou operou „odfajkla“ jeden povinný premiérový titul s polovičnými nákladmi. Pôvodne dobrý zámer režiséra **Pavla Smolíka**, inscenovať *Španielsku hodinku* ako grotesku v tinguelyovskej výtvarnej štylizácii, stroskotal na realizácii. Inszenácia sa stratila v štýlovej nesúrodosti, prehnanej javiskovej akcii a lacnom humore.

sa presadili najmä **Juraj Žilincár** (Dafnis) a **Sumire Shojima** (Chloé).

Opera Štátneho divadla v Košiciach priniesla do Bratislavu kritiku vysoko hodnotenú inscenáciu raritnej opernej prvotiny Richarda Wagnera *Víly*. Režisér **Lubor Cukr** vo funkčnom intelektuálnom konštrukte pridal k zamatanejmu romantickému príbehu simultánu dejovú paralelu, ku ktorej ho inšpirovali podobné rysy niektorých figúr s reálnymi historickými postavami, čím ho sprehľadnil. Dielu prospelo aj primerané množstvo škrtov. Inszenáciu však dominuje vynikajúce a zanietené hudobné naštudovanie dirigenta **Roberta Jindri** i viaceru výnimočných speváckych výkonov: **Fréderique Friess** (Ada) a **Titusz Tóbisz** (Arindal).

Balet SND sa na festivale Eurokontext.sk predstavil troma novými prírastkami sezóny, tým druhým (po *Dafnis a Chloé*) bolo premiérové naštudovanie choreografie **Borisa Eifmana** slovenským súborom, *Za hranicami hriechu/Bratia Karamazovovci*. Známy choreograf sa pokúsil vytvoriť tanečný ekvivalent k Dostoevského gigantickému dielu, no adaptácia tohto typu predlohy nevyhnutne znamená silné zjednodušenie a rezignáciu na jej filozofický rozmer. Eifman sa preto rozumne sústredil na príbehovú a emotívnu rovinu a zjednodušenú psychológiu postáv. Baletnému súboru jeho dynamická choreografická a režijná poetika sadla; napriek extrémnej fyzickej náročnosti predstavenie zaznamenalo niekoľko výnimočných tanečných výkonov: **Ilinca Ducin** (Grušenka), **Adrian Szelle** (Alexej) a **Viacheslav Krut** (starý Karamazov).

Opera Národného divadla moravskosliezskeho z Ostravy sa prezentovala inscenáciou zásadného diela Dmitrija Šostakoviča *Lady Macbeth Mcenského okresu*. Už samotné uvedenie tejto opery na javisku SND je udalosťou sezóny. Režijná koncepcia **Jiřího Nekvasila** je pomerne konzervatívna, neprináša žiadny nový pohľad; vychádza predovšetkým z mimoriadne vnímatej práce s textom a hudbou. Niekoľko polemizuje s významom slova prostredníctvom silného symbolu alebo štylizácie, no v zásade mu ostáva verná. Jej sila spocíva najmä v prepracovanom psychologickom profile postáv a vzťahov. Spolu so strhujúcim hudobným naštudovaním **Jakuba Kleckera** a vynikajúcimi spevácko-hereckými výkonomi **Iordanky Derilovej** (Katerina), **Aleša Brisceina** (Sergej) a **Martina Bártu** (Boris) sa Ostrava postarala o vrcholný zážitok z celého festivalu.



Denník Anny Frankovej (foto: J. Marčinský)

nohre, párnym hudobnodramatickým žánrom. Tento rok teda SND privítalo operné a baletné súbory z Česka, Poľska, Maďarska, Ruska a zo Slovenska. Opera sa prezentovala ôsmimi titulmi, balet šiestimi.

Tohtoročný maratón predstavení otvorilo hostiteľské divadlo premiérami populárnej opery Giacoma Pucciniho *Tosca* v réžii Martina Bendika a v hudobnom naštudovaní Rastislava Štúra. Tá svojou, na pomery režiséra dosť umiernenou, no inteligentnou podobou, ako by symbolicky nastavila level konzervatívnejšej divadelnej poetiky celého festivalu (pozn.

Naopak, debutujúca choreografička a režisérka, inak dlhoročná sólistka Baletu SND, **Reona Sato**, šťastne vystihla impresionistickú substanciu baletu *Dafnis a Chloé*. Univerzálny antický milostný príbeh inscenovala ako výtvarne pôsobivú, minimalistickú drámu založenú na decentnej, invenčnej choreografii a diskrétnych detailoch. Hudobné naštudovanie oboch diel pod taktovkou **Viniciovi Kattaha** bolo korektné, no bez výraznejšieho individuálneho vkladu. Kvalitné spevácke výkony predviedli **Monika Fabianová** (Concepción) a **Jozef Kundlák** (Torquemada); v balete

zervativná, neprináša žiadny nový pohľad; vychádza predovšetkým z mimoriadne vnímatej práce s textom a hudbou. Niekoľko polemizuje s významom slova prostredníctvom silného symbolu alebo štylizácie, no v zásade mu ostáva verná. Jej sila spocíva najmä v prepracovanom psychologickom profile postáv a vzťahov. Spolu so strhujúcim hudobným naštudovaním **Jakuba Kleckera** a vynikajúcimi spevácko-hereckými výkonomi **Iordanky Derilovej** (Katerina), **Aleša Brisceina** (Sergej) a **Martina Bártu** (Boris) sa Ostrava postarala o vrcholný zážitok z celého festivalu.

Druhým predstavením **Štátneho divadla Košice** bola tanečná adaptácia známeho Denníka Anny Frankovej od Ondreja Šotha a Zuzany Mistrikovej. Mimoriadne sugestívne prerozprávaný príbeh je postavený na výnimconej schopnosti herečky **Táne Pauhofovej** obsiahnuť činoherný i tanečný rozmer titulnej postavy a na obdivuhodnom nasadení celého tanečného ansamblu košického divadla (výborní sólisti **Marek Šarišký**, **Jozef Marčinský** a **Ami Fujikawa**). Režisér a choreograf **Ondrej Šoth** naturalisticky a nekompromisne komponuje dej na princípe špirály, ktorá čoraz rýchlejšie speje k neodvratnému koncu. Významnú úlohu hrá scéna **Jaroslava**

storčnice Slovenského národného divadla v roku 2020. Pokiaľ hudobné naštudovanie **Mariána Vacha** i viaceré spevácke výkony boli kvalitné: **Eva Hornyáková** (Helena), **Miroslav Dvorský** (Baransky), nefunkčná scénická podoba režiséra **Mariána Chudovského** v nevydarennej výtvarnej štylizácii s neúmerne dlhými a ochotnícky pôsobiacimi činohernými časťami, kritériá reprezentatívnosti nenaplnila.

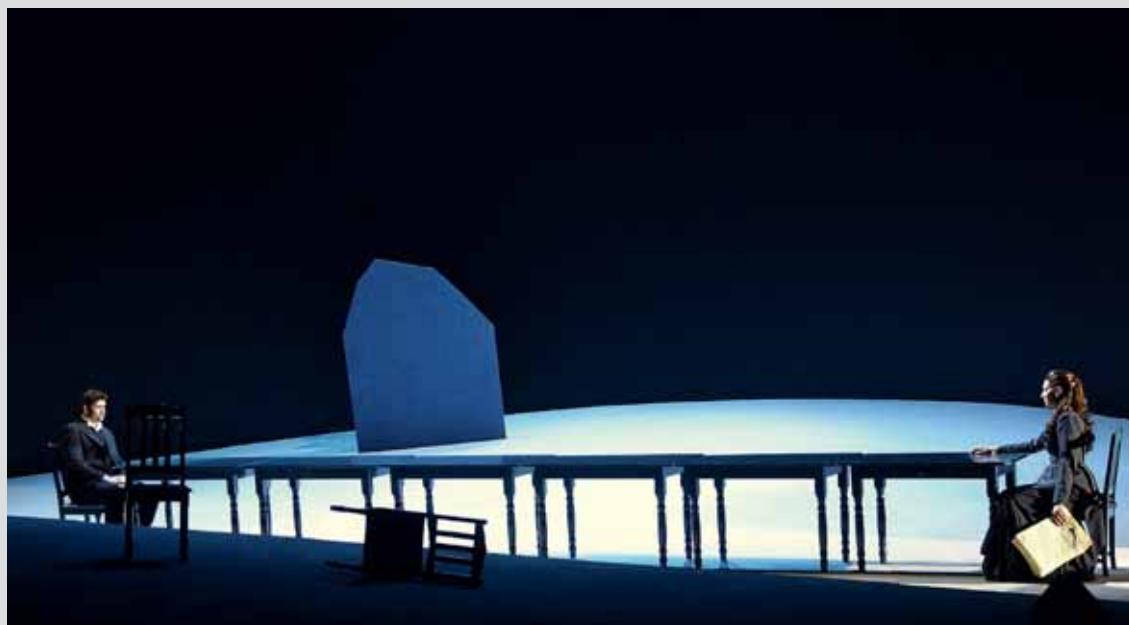
Opera pražského **Národného divadla** priviezla do Bratislavu čerstvo premiérovaného *Werthera* od Julesa Masseneta. Výtvarne pôsobivá (scéna: **Wolfgang Grussmann**), importovaná staršia inscenácia **Willyho Deckera** však už

(Čajkovskij), **Igora Subbotina** (Alter ego, Rothbart, Drosselmeyer, Onegin, Herman) a **Darie Reznikovej** (Antonina Miliukova) nepochybne znesú najvyššie kritériá, no pôsobili chladne a neosobne. Aký rozdiel oproti možno nie takým dokonalým, no zanieteným výkonom baletného ansamblu SND v *Bratoch Karamazovovcoch* toho istého choreografa!

Ak sa pozrieme na festival Eurokontext.sk 2018 ako celok, tak napriek tomu, že ani v jednom prípade nešlo o vyslovene špičkové predstavenie vo svetovom kontexte, ale o slušný kvalitatívny priemer približne na úrovni hostiteľského súboru, v rámci nevelmi vydarenej bratislavskej opernej sezóny bol festival výrazným osviežením. Domáci baletný súbor dokonca obstál lepšie ako niektorí hostia. Prekvapila opäť absencia Štátnej opery Banská Bystrica, festival tohto typu by mal určite prezentovať všetky tri slovenské operné scény.

Ak ostaneme v našom stredoeurópskom teritóriu a predpokladaných finančných možnostiach, bola škodou neprítomnosť brnianskeho Národného divadla, ktoré je aktuálne v českej republike operným lídom. Pražské Národné divadlo zasa v tejto sezone premiérovalo Brittenovho *Billyho Budda* so Štefanom Margitom a Janáčkove *Výlety pana*

Werther (foto: archív ND Praha)



a **Miroslava Daubravovcov** z kovových konštrukcií, ktorá hrá spolu s hercami. Dokonale pretlmočené posolstvo tu umocnilo mimoriadne silný divadelný zážitok. Škoda len, že vzhľadom na malú kapacitu sály Štúdia, kde sa predstavenie hralo, nebolo uvedené aspoň dvakrát.

Opera SND sa do festivalovej ponuky rozhodla prispieť titulom z predchádzajúcej sezóny, *Triptychom* Giacoma Pucciniho režiséra **Romana Poláka**. Jeho koncepcia zrejme nebudе „písаť história“, no priniesla inteligentný pohľad zaujímavého činoherného tvorca na to, ako sa vyrovňáva so špecifíkami operného žánru. Napriek možnosti inscenovať tri žánrovo odlišné diela sa rozhodol pre zjednocovanie a hľadanie spoločných princípov. Celé predstavenie koncipoval ako jeden dramatický oblúk s premysleným konceptom postupnej zmeny konkrétneho na všeobecné. **Rastislav Štúr** v hudobnom naštudovaní opäť potvrdil, že je výborným pucciniovským dirigentom. Speváky sa vydarili najmä **Plášť: Daniel Čapkovič** (Michele), **Adriana Kohútková** (Giorgetta) a **Boldizsár László** (Luigi).

Domáci operný súbor do festivalového programu zaradil aj nedávno premiérovanú operetu Oskara Nedbala *Pol'ská krv*. Titul bol uvedený ako prvý príspevok k oslave blížiacej sa

má svoje najlepšie roky dávno za sebou. Navýše bola herecky silno podpriemerná. Nechce sa mi totiž veriť, že by slávny režisér v tejto citlivej psychologickej dráme ostal pri hrubom aranžmáne, nedotiahnutom pohybe, gestách a vzájomných interakciách. Na skúškach sa pravdepodobne už nezúčastnil. Ani hudobné naštudovanie **Petra Kofroňa** nenadchlo, z orchesterálnej jamy znelo všetko možné, len nie francúzska hudba a speváci: **Peter Berger** (Werther), **Štepánka Pučálková** (Charlotte) a **Jiří Brückler** (Albert) neboli na tom so znalosťou jej špecifík oveľa lepšie.

Záver festivalu patril dvom predstaveniam inscenácie Eifmanovho baletu z Petrohradu Čajkovskij. *PRO et CONTRA*. Z očakávaného vrcholu divadelnej prehliadky sa však stalo najväčšie sklamanie. Choreograf a režisér **Boris Eifman** tentoraz pripravil polopatisticky ilustratívnu, povrchnú a výtvarne na hranici gýča sa pohybujúcemu tanečnému kolážu na reprodukovanú a neomylne povyberanú nedramatickú symfonickú hudbu skladateľa. Celý projekt pôsobí ako lacný vývozny artikel ruského baletu pre nenáročného diváka. Už samotný názov mal byť varovaný: navodzuje dojem akejsi kontroverznosti osobnosti Čajkovského: v čom spočíva ono „contra“ sa však divák nedozvie. Tanečné výkony **Olega Markova**

Broučka v režii Slávy Daubnerovej: dva tituly, ktorých uvedenie na bratislavskom festivale by malo väčší zmysel ako predstavenie *Werthera*. Obohatením by určite bolo aj pozvanie menších operných súborov z Rakúska či Nemecka, alebo pobaltských krajín. Na takejto reprezentatívnej prehliadke by rozhodne nemal chýbať koprodukčný projekt najúspešnejšej inscenácie posledných rokov, Vivaldiho *Arsiidy*. Celkovo to bol festival kvalitného, mierne progresívneho mainstreamu; výrazne súčasné inscenačné trendy, experimenty, polarizujúce momenty, alebo nebodaj provokácie, na rozdiel od predchádzajúcich ročníkov, citelne chýbali. Sprievodné akcie vo forme diskusií s tvorcami po skončení predstavení boli určite prínosné, no pôsobili trocha formálne ako povinné jazdy. Určite by sa uplatnili aj dramaturgické úvody pred predstaveniami, či moderované diskusie o smerovaní súčasného operného a tanečného divadla. Chýbala tiež pravá festivalová atmosféra, pocit výnimočnej udalosti; v Bratislave sa festival, okrem konvenčných citylightov s nenápadným vizuálom, nikde poriadne neobjavil. To sa odrazilo aj na návštevnosti, na viacerých predstavaniach bolo priveľa prázdnych miest. O diváka treba v súčasnosti bojovať.

Jozef ČERVENKA

Bartókov tanečný triptych v Bratislave

K storočníci vzniku baletu-pantomímy Drevený princ, ktorým Béla Bartók po prvýkrát výraznejšie prerazil ako skladateľ, vytvoril v Paríži pôsobiaci maďarský choreograf Pál Frenák v spolupráci s Maďarským národným baletom jeho novú choreografiu. Namiesto jednoaktovky Hrad kniežaťa Modrofúza, s ktorou mal pôvodne Drevený princ tvoriť program celovečerného predstavenia, siahli tvorcovia po ďalšom Bartókovom balete-pantomíme, Zázračnom mandarínovi, a doplnili ho scénickým stvárnením Tanečnej suity. Vznikol tak „Bartókov tanečný triptych“, ktorý si vďaka festivalu Eurokontext.sk a v rámci Týždňa maďarskej kultúry v Bratislave mohli 7. 6. pozrieť aj návštevníci Opery a Baletu SND.

Prirodzene, išlo o veľmi voľné prepojenie; každé zo spomenutých troch diel má svoju vlastnú, od ostatných nezávislú ideu, svoje obdobie vzniku a z neho vyplývajúce štýlové špecifika, hoci v každom nepopierateľne cítiť osobitosť Bartókovho kompozičného rukopisu. No práve taký bol aj zámer autorov: predstrieť tri rôzne pohľady na choreografiu, tri možné spôsoby, ako inscenoovať diela tohto istého skladateľa. Hlavným jednotiacim elementom – a tiež jedným z garantov vysokej umeleckej kvality predstavenia – boli výkony vynikajúco pripraveného orchestra Maďarskej štátnej opery pod taktovkou Jánosa Kovácsa.

Ak sú Drevený princ aj Zázračný mandarín známejší skôr v podobe orchestrálnych suít, je to trocha na škodu. Scénické uvedenie totiž jednak odhaluje Bartókov prekvapivo vycibrený zmysel pre „divadelnú“ hudbu a zároveň divákovi poskytuje percepčné „barličky“, keďže všetky drobné hudobné gestá a situácie, ktoré v hustej a formálne členitej partitúre môžu ľahko zaniknúť, pri spojení s pohybou akciou zaraď dostávajú nový význam. Táto „vizualizácia“ hudby, ktorá v balete funguje značne odlišným spôsobom ako na koncertnom pódiu (čo si Bartók uvedomoval rovnako dobre ako Stravinskij), je takmer nevyhnutná pre „odčítanie“ toho, čo sa deje v partitúre. Práve preto hrá klúčovú úlohu, akým spôsobom ju uchopí choreograf. Nevyhne sa pritom silovému pôsobeniu dvoch prúdov. Prvým je samotná Bartókova hudba plná hranatých, neraz provokatívne expresívnych gest a nákladom svojej významovej mnohotvárnosti – choreograf ju môže nasledovať takmer s doslovnou opisnosťou, alebo ísť zámerne proti nej. Druhým je inscenačná tradícia, na ktorú chce choreograf buď nadvázovať, alebo sa voči nej vymedzovať.

V Frenákovej aktualizácii Dreveného princa nie sú na scéne žiadne hrady ani bujná vegetácia; všetko sa odohráva okolo modrastej naklonenej plošiny (Symbol sveta? Obrazovka laptopu?), na ktorej a okolo ktorej tanečníci efektne vzduorújú zemskej prítažlivosti. Posolstvo zdanivo naivného príbehu ostáva jasné a živé aj v našej dobe: princezná si namiesto ozajstného princa vyberá jeho simulakrum, drevenú bábku, a hoci napokon dochádza k šťastnému spojeniu živého páru, nad happyandom ostávajú visieť otázniky. Ako sa k tomu má sto rokov stará hudba? Ukazuje sa ako dodnes neobyčajne životoschopná a priehavá. Jej gestiku Pál Frenák uchopil skvele,

dokázal odhadnúť, kedy je Bartók ironický, zámerne naivný či sentimentálny, kedy zasa celkom vážny. „Falošný neoklasicizmus“, pikantnými farbami početne obsadeného orchestra majstrovsky dovedený do roviny grotesky až karikatúry, odrážala frenetická akrobacia tanečníka zosobňujúceho drevenú bábku absolútne dokonale, do posledného detailu. Atribúty klasického baletu posunuté do úlohy scudzujúceho efektu tu pôsobili v plnej súčinnosti s charakterom duchaplnie osviežujúcej hudby.



Drevený princ (foto: Z. Palyi)

Námet Zázračného mandarína – epizoda z gangsterského pelechu, kam traja lupiči prostredníctvom prostitútky lákajú svoje obeť, aby ich okradli a prípadne zabili, až kým sa nezjaví bohatý mandarín, ktorý aj napriek utrženiu smrtelných rán zomiera až vtedy, keď je ukorená jeho žiadostivosť – sa zdá ako radikálny protipól klasického poňatia baletu ako čohosi vznešeného a krehkého. A práve taká je aj hranatá a štiplavá Bartókova hudba. Nečudo, že jej držá trúfalosť v spojení s obecnosťou a otvorenými sexuálnymi náramkami pôsobila vo svojej dobe škandalózne. Aj preto pri inscenovaní prirodzene vzbudzuje snahu o maximálny odklon od klasického kánonu a nabáda k individuálnym choreografickým prístupom aj aktualizačným snahám. Obnovená choreografia László Seregiho išla týmto smerom – scénou, kostýmami, pohy-

bouvou akciou a jej vzťahom k partitúre. Tá napriek zdanlivej „antibaletnosti“ dáva nemálo príležitostí k vyslovene pantomimickému stvárneniu a okamihy prepojenia pohybového gesta s hudobným môžu mať – pri všetkej svojej opisnosti a doslovnosti – neobyčajne silný účinok. V duchu až hypertrofovanej opisnosti útočiacej na zmysly (vizuálne prehustená scéna, trojica výstražných oranžových majákov) sa niesol efektný úvod, na subtilnu synchronizáciu s hudbou však inscenácia v ďalšom priebehu čiastočne (zámerne?) rezignovala. Motívaciou tu mohol byť vedomý odklon od inscenačnej histórie, v maďarskom kontexte určite bohatej. Najmä pri záverečnom zápase mandarína s trojicou zloduchov, keď v hudbe takpovediac cítiť každé bodnutie nožom, som však bol do istej miery na pochybách, či by predsa len nebolo lepšie zvoliť trocha viac inscenačnej priamočiarosti. Došlo tu totiž k presunu pointy, tažiska drámy, približne do stredu baletu, do okamihu mandarínovho vstupu na scénu, ktorý bol skutočnou epifániou, prielomom z ponurej reality do fantastického, surreálneho sveta, no v závere trocha oslabil účinok trpkej katarzie, obrazu úbohej dievčiny s bezvládnym telom záhadného hosta v náruči. Nič to však nezmenilo na fakte, že jednej z najneprístupnejších Bartókových orchestrálnych partitúr sa aj v takejto podobe darilo udržať v milovej vzdialnosti prízraky rutiny a nudy.

Triptych uzavrela inscenácia Tanečnej suity, ktorá napriek svojmu názvu mala pôvodne byť „hudbou na počúvanie“, nie sprievodom k choreografii. Chýba v nej akýkoľvek sujet, bola skomponovaná pri príležitosti výročia zjednotenia Budy a Pešti.

Melódie rôznej folklórnej proveniencie, ktoré v nej Bartók spracoval (resp. sám ich vytvoril v ľudovom duchu), však môžu inšpirovať k tanečným kreáciám. Choreograf **Zsolt Juhász** teda zvolil mix modernej pohybovej abstrakcie s cieleno uplatnenými ľudovými motívmi. Členov Maďarského národného baletu doplnili tanečníci **Umeleckého súboru Duna**, pred očami divákov sa odvídala farebne nesmierne pestrý pohybová a kostýmová koláž, defilé imaginárneho folklóru s výraznými maďarskými akcentmi. Nevyhnutným tu bol prvok špecifickej naivity, prípadnému sklzávaniu k duchu socialistických masových folklórnych ornamentov však spôsahliivo bránili Bartókove sofistikované rytmusy a s genialou jasnozrievosťou vynájdené harmonické rafinovanosti.

Robert KOLÁR

Nečakaná záchrana bratislavskej opernej sezóny: Tosca

Vo výhľadovom dramaturgickom pláne mala byť pôvodne poslednou premiérou sezóny 2017/2018 Elektra Richarda Straussa. Po zvážení momentálnej kondície súboru, predovšetkým orchestra, sa vedenie divadla rozhodlo nahradit extrémne náročný titul divácky oblúbenou Toscou Giacoma Pucciniho.

Tento drsný operný príbeh pravdepodobne pozná každý priemerne zorientovaný operný divák: slávna speváčka Floria Tosca má milenca – maliara a nepriateľa štátu Maria Cavaradossiho. Štát je tu stelesnený chlipným policajným riaditeľom barónom Scarpiom, ktorý sa chce maliara zbaviť, aby získal Toscu pre seba. Z troch hlavných postáv však na konci nezostane žiadna. Baróna Tosca zavraždí, maliara popravia a zúfalá speváčka spácha samovraždu. Celé sa to odohráva v roku 1800 v Ríme, v období napoleonských vojen. Keďže však samotný dej nie je na dobové udalosti úzko naviazaný a tvoria iba akúsi kulisu, fantázia mnohých súčasných tvorcov narába s historickými faktami volnejšie. Do silného príbehu sa však nezvykne zasahovať, opera nemá ďalší plán a bez toho prvého by sa rozsypala.

Po verejnení informácie, že namiesto *Elektry* bude uvedená *Tosca*, pričom meno režiséra zostało nezmenené, sa v súbore i medzi stálymi divákmami rozšírila okamžite značná skepsa. **Martin Bendik** je typom tvorca, ktorý má často na predlohu veľmi vyhranený názor, zvykne polarizovať publikum a panovala obava, že divácky potenciál titulu vyjde nazmar. Režisér sa však rozhodol ako divadelný praktik a vzhľadom na charakter diela v rozumnej miere vyjst diákovi v ústrety a zároveň ostať sám sebou. V jeho prípade to možno vyzerá ako rozpor, ale podarilo sa mu to. Pre naplnenie osobnej režisérskej ambície mu stačilo použiť veľmi jednoduchý princíp, ktorý býva v tejto opere prekvapivo málokedy aplikovaný: poprieť aristotelovskú jednotu miesta, času a deja. Tento základ okorenil niekoľkými prekvapivými momentmi a výsledný tvar sa preukázal sviežo a funkčne. Dominantným prvkom základného scénického modulu, ktorý je počas celého predstavenia viac-menej nemenný, sú podsvietené stĺpy štvorcového pôdorysu s reprodukciami výjavov z barokových obrazov. Ich počet však nie je stály, dynamicky sa mení spúštaním a vyťahovaním do povaziska. Konkrétnie miesta deja (kostol, pracovňa policajného riaditeľa, väznica) sú v tomto zvláštne neurčitom otvorenom tmavom priestore ilustrované rekvizitami (maliarske lešenie, stoličky, stoly, socha Panny Márie a mobilnými panelmi). Režisér si neodpustí milý naschvál – obraz, o ktorom sa v prvom dejstve spieva, neukáže, je na odvrátenej strane jedného zo stípov. Nie je to však nutné, z textu o ňom aj tak divák vie všetko. Priestor kostola je zámerne trocha spochybnený, symbolizuje ho súčasť socha Panny Márie, no postavy v ňom si nechávajú čiapky a klobúky.

Druhé dejstvo je najilustratívnejšie, scéna mučenia Toscinho milenca Cavaradossiho, vydieranie Toscy a následná vražda policajného riaditeľa Scarpia iný prístup ani velmi nepripúšťajú. Režisér však vyniechal tradičné pokladanie svietnikov a kríza k mŕtvemu Scarpiovovi; počas pomalého odchodu Toscy z miesta vraždy pozvoľna odchádzajú panely

zoch v prvom dejstve a dvoch žiarivých kostýmoch Toscy. Čierny odev Scarpia je ozdobený historizujúcimi prvkami. Nová bratislavská *Tosca* je jedným z najlepších režijných opusov Martina Bendika.

Hudobné naštudovanie zabezpečil **Rastislav Štúr**, ktorý opäť potvrdil, že Pucciniho partitúry mu sedia. Podarilo sa mu miestami vybudovať správne veristické napätie a viaceré scény boli slušne vygradované, no vyskytlo sa aj niekoľko zásadnejších nepresností v súhre a celkovo pôsobil orchester nekoncentrovane. Obe predstaviteľky Toscy mali postavu herecky kvalitne pripravenú. **Maida Hundeling** zaujala ohromujúcou prieraznosťou výšok, no v strednej polohe jej hlas neznel. Alternujúca **Jolana Fogašová** ju zatienila hlasovou komplexnosťou i výrazovou diferencovanosťou. Kultivovaný



A. Krasnov, J. Fogašová (foto: P. Breier)

predstavujúce priestor Scarpiovej pracovne a po celom javisku rozmiestnené svietniky sa postupne samy rozsvecujú. Skutočne pôsobivé. V treťom dejstve Pastierik najprv zaspieva svoje sólo v hľadisku, potom osamelý prejde cez scénu posiatu rozpadávajúcimi sa fragmentmi doterajšieho sveta rozhádzané rekvizity, socha Panny Márie visiaca dole hlavou. Stípy sú postupne vyťahované, s výnimkou jedného, na ktorom je zrejme Cavaradossiho obraz. Vo finále policajti naháňajú Toscu, tá pribehne na rampu k záverečnej replike a prenasledovatelia ostanú v štylizovanom štronze. Pohnú sa opäť až s jej útekom a sugestívne poňatým „skokom z hradieb“. Tosca sa rozbehne proti múru na horizonte, preraží ho a zmizne v záplave protisvetla. Scéna **Juraja Fábryho** dominujú trnavé farby, celý dej prebieha (pravdepodobne) v noci. Žiaria iba farebné stĺpy a mobilné polotransparentné panely so symbolickými projekciami (daždové kvapky na okne, idyllické kvety, farebné plochy) a tieňmi postáv. Kostýmy **Lúdmily Várossovej** odkazujú na 50. roky minulého storočia: sú zväčša nenápadne sivé a béžové (vrátane Cavaradossiho v „pracovnom“), výrazná červená farba sa objaví iba na miništrantoch a kňa-

a precízny **Boldizsár László** bol presvedčivým Cavaradossim, jeho alternanta **Miroslava Dvorského** nezastihla premiéra v dobrej hľasovej kondícii. **Sergej Tolstov** (Scarpia) za svojím kolegom **Alexandrom Krasnovom** zaostal vokálne i herecky. Zbor bol tradične solídne pripravený **Ladislavom Kaprinayom**, v súťažiach sa predstavili skvelí členovia Bratislavského chlapčenského zboru **Matúš Fülop** a **Adam Poničan**.

Nová *Tosca* v Opere Slovenského národného divadla napokon nielenže nepotvrdila obavy, naopak, do nevydarenej sezóny (nudná *Španielska hodinka*, pre zdravotnú závadnosť *Sadko* stiahnutý z repertoáru a nepodarená *Poluská krv*) priniesla aspoň jeden komplexne hodnotný titul.

Jozef ČERVENKA

Giacomo Puccini: *Tosca*
Hudobné naštudovanie a dirigent: Rastislav Štúr
Rézia: Martin Bendik
Scéna: Juraj Fáby
Kostýmy: Lúdmiла Várossová
Zbormajster: Ladislav Kaprinay
Dramaturgia: Pavol Smolík
Premiéry v novej budove Opery SND 2. a 3. júna

Askéza verzus zmyselnosť

Operný Eurokontext.sk, podobne ako jeho predchodca, Medzinárodný festival hudobného divadla (2004, 2006), sa z veľkej miery spája s repertoárom, ktorý v ponuke SND dlhodobo chýba – s tvorbou 20. storočia. Aj tento priniesli dve z troch pozvaných zahričných divadiel (Ostrava, Krakov) do Bratislavu tituly zrodené v 20. storočí. Síce v jeho prvej tretine, ale vďaka aj za to. Najmä ak divákom poskytli dva diametrálne odlišné príklady toho, akým spôsobom sa vyvýjali slovanské operné kultúry v medzivojnoveom období. *Lady Macbeth Mzenského okresu* v podaní ostravskej opery si divákov získala nielen geniálnou Šostakovičovou partitúrou a vášnivým až drastickým príbehom, ale tiež ostro realistickou réziou Jiřího Nekvasila, muzikantsky strhujúcim naštudovaním Jakuba Kleckera a skvelými sólistami (Iordanika Derilova, Aleš Briscein, Martin Bárta),

Ve španělskom sále Pražského hradu oslavil proslulý mexický tenorista **Rolando Villazón** deset let svého působení v roli mezinárodního ambasadora neziskové organizace RED NOSES Clowndoctors International. Exkluzivním recitálem po boku renomované kanadské klavíristky **Carrie-Ann Matheson** podpořil bez nároku na honorář 20. června na benefičním galakoncertě Zdravotního klauna, neziskovou organizaci, která od roku 2001 přináší humor a radost hospitализovaným dětem, geriatrickým pacientům a dalším potřebným po celé České republice. Návštěvy speciálně vyškolených klaunů a rozmanité programy přispívají ke zlepšení psychického i celkového zdravotního stavu pacientů. Než dosáhl Rolando Villazón famózních úspěchů na světových jevištích od milánské La Scaly přes londýnskou Covent Garden až po Metropolitní operu v New

Večná Edita

Päťdesiatimi rokmi divadelnej

kariéry sa vela operných jubilantov pochváliť nemôže. Ak aj áno, sotva stoja na javisku po polstoročí v tom istom hlasovom fachu ako na začiatku kariéry. „Čas je zvláštna vec“, spieva Maršálka, a veru, jeho zub nahlodá i hlas. Nie v prípade **Edity Gruberovej**. Primadonna assoluta zo Rače vzdoruje príznamom pribúdajúcich liet železnou disciplínou, perfektnou technikou i šarmom sympathetickej opernej divy bez patetických vrtochov. Kritike, ktorá jej čoraz častejšie pripomína tikajúci čas a približujúci sa odchod z javiska, zavzdrovala ostatné galavečerom v rámci Mnichovských operných slávností, na ktorom sa predstavila v hlasovej kondícii vyrážajúcej dych. Na javisku beznádejne vypredanej Bavorskej štátnej opery zažiarila pred nadše-

ktorí by bez zaváhania obstáli v medzinárodnej konkurencii. Kontrapunkt k ostravskej inscenácii,

ktorá si bratislavské publikum podmanila svojou hudobno-divadelnou zrozumiteľnosťou, ponúkla krakovská opera. Tá do programu festivalu Eurokontext.sk ponúkla u nás nikdy neuvedený chef-d'œuvre jedného z najvýznamnejších poľských skladateľov Karola Szymanovského, operu *Král Roger*. Epicentrom mysteriózneho opusu s filozoficky mnohovrstevným dejom je konflikt asketického kresťanského sveta, ktorý za stupuje Kráľ Roger, so zmyselným dionýzovským svetom, reprezentovaným tajomným Pastierom. V duchu nenásilnej aktualizácie, ktorú dielo bez problémov unesie (ba určite by unieslo aj aktualizáciu výraznejšiu a adresnejšiu), sa prvé dejstvo odohráva v sieni Rogerovho paláca, ktorá je v treťom dejstve deštruuovaná. Nejednoznačný záver Szymanovského opery, otvárajúci priestor pre rozličné interpretácie, vyložil režisér Michał

Znaniecki pesimisticky: Kráľ Roger a jeho žena Roxana, ktorá od neho utiekla očarená Pastierom, nenašli po dlhom putovaní nič – žiadny nový zmysel života, len svoj dom v ruinách. „Jediným únikom je smrť,“ tak prezentuje režisér oslepujúce slinko, ktoré vychádza na konci opery a ktorému Kráľ Roger ponúka vlastné srdce. Napriek tomu, že Krakovčania nepršli do Bratislavu so svetoznámym barytonistom Mariuszom Kwiecieňom, ktorý dodal lesk premiére *Kráľa Rogera* v novembri 2015, ani s chýrnym autorom hudobného naštudovania Łukaszom Borowiczom, ponúkli kvalitnú interpretáciu náročného titulu. Slová chvály patria predovšetkým alternantom oboch pôvodných hviezdnych protagonistov: mužným hlasom vládnucemu **Stanisławovi Kuflukovi** (Kráľ Roger) a už medzinárodne renomovanej dirigentke **Monike Wolińskej** na čele zasvätené hrajúceho krakovského orchestra.

Michaela MOJŽIŠOVÁ

Smích a příjemná hudba jako lék

Yorku a stal se jedním z nejuznávanějších převců současnosti, začal v rodném Mexiku vykonávat profesi zdravotního klauna a dodnes v nemocničním světě nese jméno Dr. Rollo. Jeho benefiční galakoncert v Praze zahrnoval písň z období 19.–20. století, které pocházely z tvorby skladatelů z Argentiny, Brazílie, Kolumbie, Mexika, Peru a ze Španělska. Posluchači v sále zažili mimorádny večer, který byl na vysoké hudební úrovni. Villazón je fenomenální pěvec silného temperamentu a Carrie-Ann Matheson výsostnou doprovazečkou. Villazón dokázal hlediště prudce strhnout nejen k soustředěnému poslechu, ale i k dojetí, ke smíchu a společnému radošnému zpěvu. Z hudebního a lékařského hlediska je velmi příenos-

ný i projekt „Humanizace intenzivní medicíny,“ který probíhá ve spoje-

ní hráčů Vídeňské filharmonie s Amnesty International. Hudebníci v komorních sestavách navštěvují v nemocnicích celoročně významné nemocné pacienty. Jejich společné výsledky již prokázaly, že selektivní užití hudby a její přímé psychofyziologické působení u obtížných lékařských terapií, ke kterým patří transplantace kostní dřeně, může přispívat ke snížení úzkosti, zlepšení citlivosti a redukce traumatických zkušeností. V projektu nevychází jen z idejí, že příjemná hudba aktivuje oblasti mozku a přímo působí na emoce člověka, ale i z vědecky již potvrzeného poznatku, že efekt živé hudby je lepší než její recepce z přístrojů.

Markéta JŮZOVÁ

ným publikom spomienkami na časy slávy a gloriolou jej bezpríkladnej umeleckej dráhy. Vhodným výberom programu vzdala hold postavám, ktoré sa z jej repertoáru medzičasom vytratili. Napriek jej stále špičkovým výškam už mnichovské publikum Kráľovnu noci neobdarila. Jej neopakovatelná messa sa voce sa však v ohromujúcich dynamických diferenciach vzdúvala v smútočnej árii Konstanze i v árii *Crudele? Ah no, giammai mio ben* Donny Anny. Violetta umierajúca na hruďi o tridsať rokov mladšieho Alfreda v podaní vláčného tenoru **Dovleta Nurgeldiyeva** vyvolala u mnohých spočiatku možno úsmev, ten však okamžite zamrzol v razantnej interpretácii cabaletty *Sempre libera*. Recitativom a áriou *Elettry Oh smania! oh furie! – D'Oreste d'Ajace* z tretieho dejstva Mozartovho *Idomea* pripomenula slovenská sopranistka i svoj dramatický talent, ktorý efektne vložila aj do

záverečnej stupendnej árie Aminy *Ah! non credea mirarti* z druhého dejstva Belliniho *Námesačnej*. Gruberovej zmysel pre vtip a komiku zaperil v prídatku Adéle z *Netopiera*, ktorý opäť raz ukázal, že jej kariére by prišlo oveľa viac komických postáv a možno i nejeden Wagner. *Dich teure Halle... Elisabeth* z Wagnerovho *Tannhäusera* prednesla jubilujúca Gruberová totiž tak odhodlane a intenzívne, akoby mala päťdesiat rokov v repertoári namiesto belcantových kráľovien výlučne Wagnerove lyrické hrdinky. Ak by náhodou odrieckla dve predstavenia *Roberta Devereaux* v marci 2019, päťdesiatminútové (!) standing ovation freneticky jasajúceho publiku po jej júlovom galavečere v Bavorskej štátnej opere by bolo žiarivou rozlúčkou s výnimcočou kariérou i s Mnichovom.

Robert BAYER

GOHRISCH

Premiéry i jazzové improvizácie v „Šostakovičovej stodole“

Medzinárodné Šostakovičove dni v saskom Gohrischi priviezli do stodoly nedaleko Drážďan prvotriedny nový ruský hudobný export. Jeho ochutnávku predostrel nadšenému publiku aj klavirista Denis Macujev, ktorý v nezvyčajnom prostredí transformoval Šostakoviča do nefalšovanej hudobnej delikatesy.

Vynikajúci violista Rudolf Baršaj, žiak Dmitrija Šostakoviča, sa preslávil autentickými transkripciami komorných diel svojho učiteľa. Ked Baršaj v roku 2010 zomrel, zanechal po sebe čerstvo dokončené spracovanie Bachovej *Die Kunst der Fuge*. Tento Bachov opus ultimatum zaznel 28. 4. v spracovaní pre komorný orchester v kooperácii Šostakovičovho festivalu s festivalom *Sandstein und Musik* (*Pieskovec a hudba*) v kostolíku v Lohmen.

Helmut Branny a Dresden Kapellsolisten naštudovali jeho prvé nemecké uvedenie. Baršaj pracoval na transkripcii takmer 50 rokov a jednu z verzií predstavil ešte Dmitrijovi Šostakovičovi. A odtiaľ bol už len krok k 9. medzinárodným Šostakovičovým dňom. Prebehli v dňoch 22. až 24. júna 2018 v obci Gohrisch v Saskom Švajčiarsku a pozostávali zo šiestich koncertov. Festival sa etabloval v roku 2010, pol storočia potom, čo vo vtedajšom straníkom hoteli komponoval Šostakovič svoje *Sláčikové kvarteto č. 8*. Aj tohto roku sa stala obyčajná stodola, v ktorej sa obyčajne skladujú suché obiliny, stredobodom festivalu hudby Dmitrija Šostakoviča, jediného svojho druha v celosvetovom meradle. Nejde o akusticky intaktnú koncertnú sieň, ale o priestor voňajúci po sene, ktorý na pár hodín maximálne presiaľal Dmitrijom Šostakovičom. Tento priestor s kapacitou vyše 500 miest praskal vo škvôch a opäť sa stal cielom medzičasom verného publiku: domáceho, cestujúceho denne na koncerty z Drážďan autami a autobusmi, ale i cezpoľného a medzinárodného. Všetky dostupné hotely, penzióny a privátne apartmány boli už rok beznádejne vypredané. A ani v tomto roku neodíšiel nikto sklamany. Za prítomnosti skladateľovej vdovy Iriny Šostakovičovej sa festival niesol i v znamení poľskej hudobnej moderny, hudby Witolda Lutoslavského, Krzysztofa Pendereckého a Krzysztofa Meyera. Ale ostaňme pri Šostakovičovi, ktorého hudba prepožičala medzičasom ako poslankyňa mieru a ľudskosti jeho dielu už dávno nadčasovú platnosť.

Deň pred oficiálnym otvorením festivalu sa Šostakovičovo publikum stretlo v Semperovej opere na mimoriadnom koncierte pozostávajúcom výlučne z jeho diel. Zaznala *Slávnostná predohra A dur op. 96, Koncert pre klavír, trúbku a sláčikový orchester č. 1 c mol op. 35* a *Symfónia č. 5 d mol op. 47*. Za dirigentským pulmom **Sächsische Staatskapelle Dresden** stál po 47 rokoch dnes takmer osemdesaťatnik **Juri Temirkanov**, skromný, ale veľký znalec Šostakoviča. Piatu symfóniu komponoval

Šostakovič po obrovskom škandále s *Lady Macbeth*, keď bol takmer umľčaný, keď sám hľadal východisko z neúnosnej osobnej a umeleckej situácie. Symfónia znala ako hudobná výpoved tak veľmi pripomínajúca Gustava Mahlera: žalujúca vnútorná rozpolenosť skladateľa, trpké grimasy a vo finále skladateľova, Temirkanovom famózne vybičovaná, zúfalosť. V dvojkoncerte pre klavír a trúbku sa Šostakovič mentálne vyslobodil od schylujúcej sa totalitnej diktatúry. Obaja brillantní sólisti, trubkár **Helmut Fuchs** a klavirista **Denis Macujev**, predviedli s úplnou samozrejmostou dielo plné revuálnej ľahkosti a striedavých nálad, pričom nechýbali ani groteska, ani prostá, až prieľadná hudobná krása. Opäť si bolo nutné uvedomiť geniálnu mnohotvárnosť Šostakovičovho hudobného prejavu. Okrem toho: mimoriadnosť talentu Denisa Macujeva ponúkla Šostakovičov prvotriedny dvojkonzert v úplne novom svetle. Ako výsledok nadšanodnej Macujevej osobnosti sa stal klavír



D. Macujev (foto: M. Creutziger)

dominantnou zložkou diela. Po improvizovanom prídatku zahrnulo publikum Macujeva nekonečnými ováciami. Tohtočný festival ponúkol okrem interpretačných objavov aj zopár dramaturgických senzácií. Jednou bola premiéra nedávno sprístupneného Šostakovičovho *Impromptu* (Adagio – Allegro) pre violu a klavír z roku 1931, ktorý vznikol pre Alexandra Ryvkina, violistu Glazunovovho kvarteta. Objavenie dvoch rukopisných strán, spolu 37 taktov, v Moskovskom štátnom archíve muzikologickou Olgou Dignanskou, patrí nepochybne k jej najvýznamnejším osobným bádatelským úspechom. Za interpretáciu pozoruhodnej novinky, ideálnej ako prídavok, patrila vďaka violistovi **Nilsovi Mönkemeyerovi** a klaviristovi **Rostislavovi**

Krimerovi (24. 6.). Obaja interpreti ponúkli publiku v strhujúcej interpretácii i Šostakovičov hudobný srdcervúci testament, *Sonátu pre violu a klavír op. 147*, jeden z vrcholov celého podujatia. Vo festivalovej programovej bonboniéri sa nachádzali aj diela veľkých Šostakovičových predchodcov, ktoré vo svojej dielni Šostakovič sám transkriboval. Klavírne duo

Andreas Grau a Götz Schumacher predstavilo v Nemecku po prvýkrát ním aranžované diela pre štvorručný klavír: Stravinského *Žalmovú symfóniu* a Mahlerovo *Adagio zo Symfónie č. 10* (24. 6.). Tieto adaptácie vznikli pre Šostakovičových študentov kompozície, dnes sú príkladom názorného vyučovania. Na záver treba spomenúť i trojdielny otvárací koncert festivalu s klaviristom Denisom Macujevom a jeho vyberanými umeleckými partnermi, hlavne s priam dvomi pianistickými zázrakmi: šestnástročným klaviristom **Alexandrom Malofejevom** a desaťročnou **Alexandrou Dovgan** (22. 6.).

Opäť išlo o diela s dôrazom na klavír. Okrem Lutoslavského *Paganiniho variácií* pre dva klavíry v brillantnom podaní maestra Macujeva a mladíka Malofejeva, zaznalo hudobne koncentrované, kompozične i interpretačne ako ohňostroj zahraté Šostakovičovo *Concertino pre dva klavíry op. 94*. Alexandra Dovgan a jej partner Alexander Malofejev, obaja vekom patriaci skôr do hudobnej školy, odviedli umelecky a technicky absolútne profesionálny výkon. Strednú časť koncertu ozdobili excelentní inštrumentalisti sediaci pri

prvých pultoch Sächsische Staatskapelle Dresden: huslisti **Tibor Geenge, Frederico Kasik** a violončelista **Norbert Anger**. S nimi a s Macujevom sme počuli päť Šostakovicových diverznych „salónnych“ kusov pre dvoje huslí a klavír aranžovaných Lewonom Atowmjanom. Zaznelo aj Šostakovičovo excellentne zahraté *Klavírne trio op. 67*, tematicky i výrazom podobné neskôr

šiemu tragickejmu *Sláčikovému kvartetu č. 8*. Kompozične a interpretačne stále sa stupňujúci večer korunoval napokon Denis Macujev ako jazzový improvizátor na Šostakovičove témy. To, čo sa dialo na klaviatúre, je dopriate iba veľmi veľkým, ktorí ostali hravými a humorom obdarénymi deťmi. Boli sme svedkami samých prekvapení, nezvyčajných kombinácií rytmov, harmónií, bravúry, ale hlavne klaviristovej radosti pri zaobchádzaní s jeho exkluzívnu hračkou – krídlom Steinway. Macujevom v ten večer neprídila krv, ale Šostakovičova hudba, ktorú transformoval do hudobnej delikatesy par excellence. A vôbec, celý festival sa niesol v znamení prvotriedneho ruského hudobného exportu bez nároku na honorár.

Agata SCHINDLER

PRAHA

Československá a mezinárodní dramaturgie Pražského jara 2018

Sté výročí založení Československé republiky se významně promítlo do dramaturgie 73. ročníku Mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro 2018. Nejprestižnější hudební přehlídka v české metropoli probíhala letos ve dnech 12. 5. - 3. 6. a do svého programu zahrnula na padesát koncertů. Vedení festivalu v čele s dlouholetým ředitelem Romanem Bělorem upřednostnilo z tvorby českých a slovenských skladatelů díla, která nalezla odezvu na světových pódích a přispěla k vytváření moderního kulturního obrazu Československa a České republiky v zahraničí.

Koncepce dramaturgické šíře kompozic z české i zahraniční provenience od barokní epochy až po díla 21. století byla zaměřena jak na milovníky velkého orchesterálního zvuku a obdivovatele komorní hudby, tak na příznivce nejnovějších trendů poučené interpretace hudby minulých století či nadšence soudobé hudby. Pražské jaro se rovněž přihlásilo k celosvětovým oslavám připomínky nedožitých stých narozenin Leonarda Bernsteina.

Radostná oslava české hudby

Slavnostní zahajovací koncert byl symbolicky svěřen České filharmonii, kterou dirigoval její hlavní hostující dirigent Tomáš Netopil. Cyklus symfonických básní Má vlast Bedřicha Smetany v posledních letech zaznívá ze Smetanovy síně Obecního domu při otevření Pražského jara každý rok v podání různých těles i dirigentů. Netopil přistoupil k erbovnímu dílu české hudby analyticky, energicky a radostně. Silný tah narušilo ladění nástrojů, jinak dramatické obrazy gradovaly majestátně.

Slavnostní události a zahraniční perfekcionismus

Koncert k 70. výročí založení státu Izrael měl ve Smetanově síni dirigovat světoznámý Leonard Slatkin, jenže z důvodu vážného onemocnění musel své vystoupení odrekout. Symfonický orchestr hl. m. Prahy FOK řídil Tomáš Brauner, kterého Slatkin již v době příprav pověřil ke zkouškám Symfonie č. 3 „Kadiš“ Leonarda Bernsteina. Koncert otevřela kantáta *Ten*, který přežil Varšavu op. 46 Arnolda Schönberga. Nastudování s recitátorem Vladimírem Polívkou a Pražským filharmonickým sborem vedeným sbormistrem Jaroslavem Brychem vyznělo přesvědčivě a nadčasově. Večer byl poctou Rudolfa Pekárkovi, zakladateli orchestru. Na koncertě se představil i rezidenční umělec festivalu, houslista Julian Rachlin, který bez rutiny a vznešeně zahrál *Houslový koncert e moll op. 64* Felixe Mendelssohna-Bartholdyho. Přednes díla umocnil jas svítivého znění nástroje a přijemná souhra s orchestrem. Bernsteinova *Třetí symfonie* měla působivý dramatický esprit.

Julian Rachlin předvedl v rámci čtyř koncertů v Praze své výjimečné umění ve hře na housle a violu, s respektem stanul rovněž i za dirigentským pultem PKF – Prague Philharmonia.

Na festival se po osmi letech vrátil Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, který letos slaví sto třicet let od svého založení a stále navzdory generačním proměnám si zachovává prestiž světového renomé. Orchestr oslnil posluchače hudebním perfekcionismem, pestrou šíří nástrojových barev a bohatým spektrem rozpětí dynamiky.

Šéfdirigent Daniel Gatti přesnými a jasnými gesty přiměl hudebníky k velkému výkonu nejen u velkolepé Symfonie č. 1 D dur „Titán“ Gustava Mahlera, ale i u Klavírního koncertu č. 3 C dur op. 26 Sergeje Prokofjeva, ve kterém upoutal největší pozornost zářný mladý klavírista Daniil Trifonov. Jeho virtuozita snoubící se s úchvatným přednesem díla a pestrou variabilní škálou klavírní techniky byla mistrovská. Dramaturgicky velmi náročný program zpestřila osvěžujícím způsobem interpretace *Euryanthe op. 81* Carla Marii von Webera v nastudování dirigentky Miriam Němcové se Symfonickým orchestrem Pražské konzervatoře. Publikum ocenilo večer dlouhými ovacemi ve stoje. Zajímavé bylo srovnání s Mahlerovou Symfonii č. 2 c moll „Vzkříšení,“ kterou kontrovaně a velmi dobrě uvedl o několik dní později ve stejném prostředí Budapešťský festivalový orchestr s dirigentem Ivánem Fischerem a českým filharmonickým sborem Brno řízeným sbormistrem Petrem Fialou společně se sopranistkou Christiane Karg a altistkou Elisabeth Kulman. Fischer večer dirigoval distingovaně.

Mistrovské autentické interpretace staré hudby

Svetově proslulá tělesa Monteverdi Choir a English Baroque Soloists ve Dvořákove síní Rudolfinu představila pod vedením svého zakladatele a uměleckého ředitele Sira Johna Elliota Gardinera výběr z kantátové tvorby Johanna Sebastiana Bacha. Škoda, že nemohli posluchačům nabídnout díla Claudia Monteverdiho, jimiž oslavili vloni 450. výročí skladatelova narození. Letos si připomínají English Baroque Solists čtyřicet let od založení

ní. Specialisté na barokní a raně klasicistní hudbu hráli v Praze na mimořádné interpretační úrovni, i když standardní díla, jež jsou pilířem jejich repertoáru. Gardinerovo vedení těles bylo prodchnuto nejen výsostnou stylizací, svrchovaně detailní architektonickou výstavbou pojetí kantát, uvážlivým nadhledem, vokální a instrumentální zpěvností, ale i specifickým situováním hudebníků, jež umožnilo lépe a citlivě vnímat akustiku v sále a umocnit vrstevnaté znění hudby. Po emotivně silné kantátě *Probudte se, hlas nás volá BWV 140* následovaly bouřlivé ovace stojícího publika.

Po úspěšném vystoupení ansámblu Accademia Bizantina hostilo Pražské jaro v Rudolfinu soubor La Capella Reial de Catalunya & Hespèrion XXI s jeho uměleckým vedoucím Jordi Savall patří k nejvýraznějším osobnostem autentické interpretace ve světě a společně s kolegy z Asie a Evropy v podmanivé atmosféře prezentoval projekt „Jerusalem.“ Kombinaci textů Bible, Koránu, písni, básni, žalozpěvů, historických zpráv o městě, charakteristických melodií lokální hudby národů, jejichž texty zazněly na koncertě v řečtině, marocké arabštině, hebrejské, palestinské arabštině a v národních kastilských sefardských Židů, vyvolal večer v interpretaci dobových nástrojů i s tanecním doprovodem nejen hudební, ale i hluboce filozofický, náboženský a společenský rozdíl touhy po harmonickém soužití mezi národy.

Česká a zahraniční konfrontace – selektivní pohled

Po úspěšném zahajovacím koncertě nabídla Česká filharmonie ve Smetanově síni Obecního domu festivalovým posluchačům ještě dva večery různých žánrů. S dirigentem Keithem Lockhartem díla Aarona Coplanda *El Salón Mexico* a *Essay č. 2 op. 17* Samuela Barbera a symfonickou suitu *V přístavu* Leonarda Bernsteina. Lockhart vedl těleso k lepšímu výkonu s porozuměním pro americkou hudbu. Orchestr zahrál skladby sugestivně, ovšem v následující interpretaci muzikálové hudby už bylo pro filharmoniky svízelné metrum a společné hudební cítění a rytmické vrstvení témat. Výběr songů z Bernsteinových muzikálů *Candide*, *On the town*, *Wonderful Town* a *West Side Story* pozdívli zasvěcenou interpretaci převci Celinda Schoenmaker, Anna Jane Casey, Damian Humbley a Adrian Der Gregorian. Skvělý byl Vojtěch Dyk, nejen v muzikálech, ale i v niterném *Simply song* z Bernsteinovy Mše. Publikum překvapivě strhl ke zpívané modlitbě *Otcě nás*, kterou se rozholil krátce před koncertem zařadit do programu. Koncert České filharmonie věnovaný památce Václava Riedlbaucha (1947–2017), generálního ředitele ČF, ministra kultury, skladatele a pedagoga zpestřila 1. 6. výborská provedení melancholické Symfonie č. 4 H 305 Bohuslava Martinů a dramatický

Modrovoousův hrad Bély Bartóka pod vedením **Davida Robertsona** s výbornou mezzosopranistkou **Petrou Lang** a skvělým barytonistou **Matthiasem Goernem**.

Z koncertů českých orchestrů se méně vydařilo provedení díla *Svatební košile op. 69* Antonína Dvořáka, které nastudoval **Symfonický orchestr Českého rozhlasu a Pražský filharmonický sbor** sbormistra Lukáše Vasilka. Nastudování **Christiana Arminga** bylo jemně rozkolísané. Sopranistku Kateřinu Kněžíkovou nahradila výborná **Eva Hornyáková** zpívající po boku dobrého tenoristy **Richarda Samka** a mimořádného basbarytonisty **Adama Plachetky**.

Na festivalu zazněla řada světových a českých premiéér soudobých děl skladatelů českých i zahraničních, převážně v podání významných komorních těles. Dramaturgickou linii obohatily programy Víkendu komorní hudby, jazz, operní představení Národního divadla a hudební matiné.

V jubilejním 70. ročníku Mezinárodní hudební soutěže Pražské jaro letos zvítězil v oboru lesní roh **Alexandre Collard**. V oboru violoncello první cena udělena nebyla, druhou cenu obdržel **Václav Petr**. V rámci festivalu se konala muzikologická konference k výročí státnosti.

Slavnostní slovenský večer

Závěrečný koncert 3. 6. ve Smetanově síni patřil symbolicky **Slovenské filharmonii a Slovenskému filharmonickému sboru**. Dirigent **James Judd** řídil skladby temperamentně a s analytickou pokorou k výstavbě znění. *Komenský op. 34* Zdeňka Fibicha se nesl na vlně proměn romantických nálad a *Žalm zeme podkarpatskej op. 12* Eugena Suchoně v akcentaci specifik skladatele. Tenorista **Jan Vacík** krásně stylově vystihl přednes díla. Sbormistr **Jozef Chabron** připravil sbor na chvályhodné úrovni. *Sinfonietta* Leoše Janáčka korunovala slavnostní vrchol festivalu.

Markéta JŮZOVÁ

PRAHA

Exkluzivní Norma s královou belcanta

Světoznámá operní sopranistka **Edita Gruberová** a její dvorní, významný slovenský kolega, dirigent **Peter Valentovič**, který hvězdnou umělkyni doprovází v zahraničí nejen za dirigentským pultem při provozování operních představení, ale i na klavír u příležitosti konání jejich galakonzertů a pěveckých recitálů, přijali společně s velkým časovým předstihem nabídku k letošnímu hostování v Národním divadle v Praze.

Jejich rozhodnutí úzce souviselo s mimořádně úspěšným japonským turné Státní opery, které se uskutečnilo při příležitosti zahájení sezony 2016/2017 a nabídlo v zahraničí prezentaci opery *Norma* Vincenza Belliniho. Představení díla s Orchestrem a Sborem Státní opery byla ve velkých městech v zemi vycházejícího slunce vyprodaná. Gruberová si během zahraničního turné oblíbila pražskou inscenaci, kterou v české metropoli debutoval mladý japonský režisér Tomo Sugao. V historické budově Národního divadla vystoupila v roli poprvé ve své kariéře.

Náročnou titulní postavu *Normy* zpívá Edita Gruberová již úctyhodných patnáct let a ztělesnila ji na mnoha světových jevištích. Její ztvárnění druidské vrchní kněžky přirovnávají odborníci k věhlasům proslulých pěvkyní operní historie, především Marie Callas, Montserrat Caballé a Joan Sutherland.

Na počátku zrodu díla byla však italská sopranistka Giuditta Pasta, která vznik díla u skladatele iniciovala a přispěla k jeho fenomenálnímu úspěchu v milánském Teatro alla Scala (26. prosince 1831). Tragická opera o dvou aktech zpracovává ve svém libretu historický námět. Libretista Felice Romani vycházel ze svého staršího textu, jenž tehdy napsal podle tragédie francouzského dramatika Alexandre Soumeta: *Norma ou L'infanticide*. Opera byla v Praze nastudována v italském jazyce originálu.

Tomo Sugao inscenoval dílo koncentrovaně s akcentem na vnitřní rozehrání prožitků bolestného ústředního milostného trojúhelníku mezi Normou, jejím manželem Pollionem a jeho milenkou Adalgisu. V roce 2015 operu hudebně nastudoval italský dirigent **Enrico Dovico**.

Koloraturní sopranistka **Edita Gruberová** zpívala extrémně náročnou roli famózně, především ve vysokých polohách. Normu ztvárnila



E. Gruberová (foto: H. Smejkalová)

důstojně, s hlubokým vnitřním prožitkem a úžasnou kreativitou v rozličných situacích. Pěvkyně stále disponuje mimořádně širokou škálou dynamických nuancí, dokonce i slyšitelná pianissima na jednom tónu dokáže obohatit více barvami. Její akcenty jsou velmi úzce provázány s významem slov. V odborných kruzích přezdívaná „primadonna assoluta“ zpívá s přirozenou grácií.

Nadčasový rozměr koncepce režiséra Sugaoa, světelného designéra **Wolfganga Göbbela** a scénografa **Borise Kudličky** ústíci do formální podoby strohého a symbolicky neutrálního řešení, které aktualizuje kostymérka **Alexandra Grusková**, přispěl k jasné sdělnosti příběhu.

Hvězdná Gruberová podnítila k velkému výkonu především mezzosopranistku **Janu**

Horákovou Levicovou, která ztvárnila Adalgisu, mladou kněžku v háji Irminových sloupů, sokyni Normy, sebevědomě a s kultivovanou hlasovou expresí. Tenorista **Zoran Todorovich** vtiskl Pollionovi silný charakter se zářnou energií temperamentu a sytého hlasu. Zatímco je **Sbor Státní opery** pod vedením sbormistra **Adolfa Melichara** stabilně velmi dobrý, **Orchester Státní opery** zejména v mi-

nulých letech podával nestabilní a slabé výkony. S příchodem nového hudebního ředitele Státní opery Andreease Sebastiana Weisera se ale stav tělesa od roku 2016 výrazně zlepšil. **Peter Valentovič** patří k řadě dirigentů, kteří dokáží orchestr dovést k výjimečným výkonům.

Markéta JŮZOVÁ

Vincenzo Bellini: *Norma*
Dirigent: Peter Valentovič
Réžia: Tomo Sugao
Scéna: Boris Kudlička
Kostýmy: Alexandra Grusková
Dramaturgia: Jitka Slavíková
Premiéra v Štátnej opere Praha 2. októbra 2015,
navštívené predstavenie v Národnom divadle
v Prahe 30. mája 2018

PRAHA

Rezidenční loučení Josého Cury

Exkluzivním koncertním programem ve Smetanově síni Obecního domu uzavřel proslulý argentinský pěvec José Cura na sklonku sezony 2017/2018 své tříleté působení na postu rezidenčního umělce u Symfonického orchestru hl. m. Prahy FOK.

Období vzájemné spolupráce umělce s orchestrem bylo plodné, výjimečné a obohacující. V každé sezóně dirigoval Cura vybrané symfonické koncerty, které zahrnovaly i české premiéry jeho skladeb (*Ecce Homo*, *Magnificat*, *Modus*). Hudebně nastudoval také světovou premiéru symfonické verze slavné mše Ariela Ramíreze *Misa Criolla* a díla *Navidad Nuestra*, jež instrumentoval na přání skladatele. Řada jeho koncertů, na kterých zpíval, dirigoval a uvedl své kompozice, se setkala s velkým úspěchem.

Dramaturgie večerů 13. a 14. června se nesla na vlně argentinských písni a polské symfonické hudby. S výjimkou díla Felipeho Boery, jenž se narodil ještě v 19. století, zařadil Cura do vokální koncertní části písni argentinských skladatelů 20. století, z nichž upřednostnil díla, která složili Alberto Ginastera, Carlos Guastavino, Hilda Herrera a María Elena Walsh. Mezi ně začlenil i svůj *Song*. Na programu tématicky převažovaly texty melancholické, inspirované přírodou a tesknými vzpomínkami na minulost. Melodicky měla díla širší efektní rozsah.

Když proslulý Argentinec zpíval, současně i dirigoval orchestr, který byl situován do půlkruhu. Cura seděl uprostřed a řada hudebníků hrála i za ním. Jeho přednes písni byl velmi působivý, vnitřně procítěný a do jisté míry i ležérní v projevu. S humornějším přístupem provázela večer v angličtině. Když zvolil operní přístup v interpretaci, bylo znát, že je mořádným velkým pěvcem.

I když dirigování se zpěvem není komfortní, pro hudebníky hrající za zády dirigenta už vůbec ne, zanechal Cura v publiku silný dojem a sólisté v orchestru rovněž. *Symfonie e moll op. 7 „Znovuzrození“* Mieczysława Karłowicze zazněla v Praze v české premiéře. Skladatel ji komponoval v letech 1899–1902 a z jeho tvorby je znát úsilí o propojení klasické a novoromantické hudby. José Cura dirigoval velkolepé dílo s dramatickým citením, vystavěl efektně klenbu díla a nechal příjemně a radostně vznít hudební linii symbolického přechodu z e moll do E dur i závěrečný chorál. Těleso řídil spíše velkými gesty a s vroucností prožitku dovedl orchestr k pěknému výkonu. Ke společnému koncertu se Cura vrátil do Obecního domu v březnu 2019, kdy pod takto vypadající Jacquese Lacombeho zapívá árie z oper Verdiho, Saint-Saënsa, Wagnera a Brittena.

Curovo expresivní pojetí Nabucca

Světoznámý argentinský pěvec se souborem Státní opery Praha spolupracoval již na začátku sezony 2001/2002, kdy absolvoval společně

turné po Japonsku, kde zpíval *Radama* v inscenaci Verdiho opery *Aida*. V sezóně 2014/2015 na scéně Státní opery ztvárnil titulní roli Verdiho opery *Otello*, přičemž jeho hostující představení v lednu dirigoval Martin Leginus.

Curova inscenáční spolupráce je v České republice kontinuální i s ohledem na jeho výrazné koncertní a operní aktivity nejen v Praze, ale v minulosti také v rámci Mezinárodního hudebního festivalu český Krumlov a ve spolupráci s Jihočeským divadlem v Českých Budějovicích. Inszenováním *Nabucca* se představil v Čechách poprvé z pozice scénografa, světelného designéra a režiséra.

Cura vychází z obrazů atmosféry líčení babylonského zajetí Židů a jejich osvobození. V Praze realizoval dílo, které působí komorním dojmem. Když na začátku použil projekci klínového nápisu na hliněné desce s částí babylónské kroniky (605–594 př. Kr.) popisující první tažení Nebukadnesara II. do Jeruzaléma v roce 597 př. Kr. zdá se, že inscenace bude moderní, progressivní a respektující operu. Do centra dění však postavil točnu s kostrou pyramidální stavby, což mu umožnilo lehce měnit lokality příběhu. Ve světelném designu použil syté barvy, které symbolicky v souladu s příběhem, jednáním postav v kostýmech s výraznými geometrickými vzory (**Silvia Collazuol**) rozehrál se silnou expresivitou. Oba se inspirovali teorií barev Vasilije Kandinského, průkopníka abstraktního malířství. Verdi v titulní roli exponuje poprvé baryton a složitý vztah otce a dcery, v Curově pojetí a silně výtvarné stylizaci se vztahy bohužel ztrácí. Slabá byla jeho práce s vedením pěvců. I když nejlepší výkony na premiéře



Nabucco (foto: P. Borecký)

Cura režíruje a navrhuje scénografie od roku 2007, dosud spolupracoval s významnými divadly v Argentině a Evropě. S úspěchem inscenoval např. opery *Samson a Dalila* Camille Saint-Saënsa v Bádenském státním divadle v Karlsruhe, *Otello* Giuseppe Verdiho v Teatro Colón v Buenos Aires, *Turandot* Giacoma Pucciniho ve Valonské královské opeře a *Petera Grimese* Benjamina Brittena v Opeře v Bonnu.

Třetí Verdiho opera je ve skladatelově romantičtí tvorbě vnímána jako první velké politické dílo s dramatickým příběhem rozvíjeném na půdorysu historického pozadí a exotického prostředí, situována je do Babylónu a Jeruzaléma v době 6. stol. př. n. l. Verdi tehdy přijal nabídku na novou kompozici opery od intendanta italského divadla Bartolomea Merelliho, který mu nabídl libreto, jež napsal Temistocle Solera původně pro Otto Nicolaie, jenž text odmítl. Verdi složil operu o čtyřech dějstvích na biblický námět ze Starého zákona o babylónském králi Nebuchadnezzarově, partituru dokončil v říjnu 1841. Premiéra 9. 3. 1842 v Teatro alla Scala v Miláně byla velmi úspěšná.

podali **Martin Bárta** (*Nabucco*) a **Kristina Kolář** (*Abigail*), Sbor Státní opery dobrě zpíval a **Orchester Státní opery** zlepšil pod vedením **Andreas Sebastiana Weisera** své interpretační kvality, není Curova inscenace režír s evropskými moderními parametry.

V Hudebním divadle Karlín se *Nabucco* hraje dočasně po dobu rekonstrukce Státní opery a na repertoár se vrací na podzim.

Ráda vzpomínám na navštěvu mistrovského debutu Plácida Dominga v titulní roli *Nabucca* ve Vídeňské státní opeře v roce 2014. Skvostnou moderní produkci režiséra **Güntera Krämera**, která bude k vidění v prosinci 2018, doporučuji zažít.

Markéta JŮZOVÁ

Giuseppe Verdi: *Nabucco*
Hudobné naštudovanie: Andreas Sebastian Weiser
Réžia a scénografia: José Cura
Kostýmy: Silvia Collazuol
Dramaturgia: Jitka Slavíková
Zbormajster: Adolf Melichar
Zbor a Orchester Štátnej opery Praha
Premiéra v Hudobnom divadle Karlín 28. júna

KROMĚŘÍŽ / OLOMOUC FORFEST 2018

Na aktuálnom 29. ročníku medzinárodného festivalu súčasnej hudby s duchovným zameraním FORFEST (4. 5.–30. 6.) znala hudba 77 skladateľov z viac ako dvadsiatich krajin; medzi inými aj piatich slovenských skladateľov: Eugena Suchoňa, Ilju Zeljenku, Iris Szeghyovej, Viery Janárčekovej a Ivana Buffu.

Umelci z Česka, zo Slovenska, z Rakúska, Talianska, Poľska, Ruska, zo San Marína, z Kanady, USA a zo Škótska prednesli diela štyridsiatich českých a moravských autorov (z toho viac ako polovicu premiérovo). Väčšina koncertov sa odohrala v moravskom Kroměříži (Chrám sv. Móraca, reprezentačná baroková Snemová sála Arcibiskupského zámku, Rotunda Kvetnej záhrady so známym Foucaultovým kyvadlom), otvárací koncert v olomouckom Dóme sv. Václava. Mnohé z predvedených

celkovo 26 symfónií. Jeho tvorba, postupne objavovaná na FORFESTE, je trvalou súčasťou nielen českej, ale dôsfajme aj európskej hudby. Premiérovaná symfónia je kompozične bohatá, hutná, polyfónna a viacvrstvová (často znejú dve vrstvy naraz). Je lyrická (2. a 4. časť dojím k slzám) i dramatická, charakteristická množstvom nápadov v horizontálnom melose a rytmickej zložke, často sa „fraktálovo“ rozpína či rozbieha do pásiem (priprímínia Tvorivý vývoj Henricha Bergsona), a predsa



25. Symfónia F. G. Emmerta (foto: archív)



Československé duo (foto: archív)

skladieb vznikli v uplynulom či aktuálnom roku, niektoré priamo pre festival, ktorý bol tento rok venovaný stému výročiu vzniku československa. Za predvedenie takmer štyroch stoviek diel českej a svetovej tvorby bol festival v roku 2015 ocenený cenou Českej hudobnej rady. Dramaturgia sa venovala viacerým prúdom súčasnej hudby s prevahou duchovne orientovaných diel, väčšina diel však patrila k absolútnej hudbe. Zaznela aj tvorba Clauza Debussyho, zriedkavo uvádzaného Maxa Regeera, Marcela Duprého, ale aj Sergeja Prokofieva či Samuela Barbera. Nechybala ani neznáma tvorba z obdobia medzi dvomi svetovými vojnami (Vítězslava Kaprálová, Rafael Kubelík, Karel Jirák). FORFEST ako zvyčajne experimentoval s odvážnymi projektmi – skladbami založenými na racionálnych elementoch: číslach, symboloch (Kanadan Yati Durant), ideách sanskritu (čech Karel Pexidr), sudoku (Švajčiar Frédéric Bolli), indických textoch a rytmoch (Yati Durant), žalmoch, evanjeliách (Petr Valcovič), gregoriánskom choráli (Vít Zouhar), špeciálne artikulovanom sónickom vokálnom melose (Ivan Buffa). Súčasťou festivalu boli aj meditatívne výtvarné výstavy.

Otvárací koncert 27. 5. v Dóme Sv. Václava v Olomouci patril k neobyčajným zážitkom. Expresívna a zároveň lyrická 25. symfónia Františka G. Emmerta s podtitulom *K Tobě byl poslán anděl* pôsobila počas celého, takmer hodinového trvania zvláštnym napätím. Skladateľ, ktorý zomrel v roku 2015, zanechal



Quasars Ensemble (foto: archív)

znie ako pevný uzavretý celok. Emmertove symfónie mávajú neobvyklý, otvorený záver (opera aperta). Jednotlivé časti sa dynamicky zužujú do ticha, miznú rýchlym štýriašestdesiatinovým pohybom. Nezabudnuteľný bol opäť výkon huslistu Milana Paľu, prednášajúceho violový part, spolu s dirigentom hlbkového ponoru Mariánom Lejavom, organistom Marekom Paľom, speváčkou Jarmilou Balážovou a brnianskym súborom Ensemble OPERA DIVERSA. Umeleckou emocionalitou hry uchvátil v diele amerického skladateľa Laurencea Sherra Blue Ridge Frescos francúzsky gitarista Romain Petiot. Poukázal na subtílny rytmický element a prah počútelnosti. Spolu so suverénnou

neznámeho Holandána Morrisa Kliphuisa (*Space Opera* pre sláčikové trio), aj nápadmi a sónickým kaskadérstvom, vzruchmi a vypočítovanou artikuláciou v nádejnom vokálnom útvare *The Four Agreements* pre spev sólo od Ivana Buffu pre soprán dynamickej a artikulačnej virtuozity Evy Šuškovej. Zaujala premiéra *Domino for flute, violin and cello* Zbigniewa Bargielského aj Kvintetu v piatich scénach Gréka Orestisa Papaioannou. *Galgenlieder* Ilju Zeljenku na texty Christiana Morgensterna prekvapili aj 43 rokov od svojho vzniku. Popri Emmertovej symfónii a koncertoch Tria Helix či Cameraty Polyzoides z Rakúska to bol jeden z najpozoruhodnejších koncertov podujatia.

Elena LETŇANOVÁ



Kuba Więcek

„V hudbe sme si všetci rovní“

(foto: F. Błażejowski/Warner Music)

Minuloročný debut poľského saxofonistu Kubu Więcka vyvolal na jazzovej scéne našich severných susedov senzáciu. Vybrúsená a jasná koncepcia tria bez harmonického nástroja presvedčila aj takých, ktorí na zaraďenie nahrávky len 22-ročného umelca do legendárnej série Polish Jazz spočiatku nahliadali skepticky. Album Another Raindrop si medzičasom vydobyl ocenenia ako debut roka magazínu Jazz Forum a cien Poľského rozhlasu Mateusz Trójki a líder ho predstavil aj v Brémach počas veľtrhu jazzahead!, kde vznikol aj nasledujúci rozhovor.

Pripravil Peter MOTÝČKA

Napriek tomu, že som sa s tvojou hudebou doteraz nestretol, uchvátila ma na prvé počutie svoju nápaditosťou, otvorenosťou a hravosťou. Je skutočne výnimočné zažiť taký premyslený a fungujúci koncept lídra v tvjom veku. Ako si k nemu dospel?

Oborovskou inšpiráciou mojej hudby, ktorú môžeme dajme tomu označiť jazzom, je iná hudba – elektronická. Vychádzal som zo zdrojov, ktoré v značnej miere ovplyvnili producenti, či už to boli Radiohead, Flying Lotus, alebo mnohí iní. Na tejto hudbe ma fascinovala samotná zvukovosť a čosi podobné som túžil dosiahnuť aj v rámci svojho nástroja a celej kapely. Nepopieram, že dôležitými faktormi sú pre mňa farba a celková atmosféra skladby. Keď som sa o tom pred časom bavil s bubeníkom Jimom Blackom, vravel mi, že pre neho ostáva najdôležitejšou zložkou hudby nálada. Nie konkrétné zvuky či rytmus, ale to, ako ju vnímajú poslucháči a ako na nich vplyva. Hudba je sama osebe natoľko abstraktným pojmom, že ju poslucháčovi treba priblížiť, vysvetliť mu, čo môže znamenať. Aby som svoju hru voviedol ľudí do určitej nálady, ktorá by im mohla evokovať konkrétné miesto, pripomenúť nejaký príbeh... Aby to neboli len zvuky, harmónia a rytmus bez hľiešeho zmyslu a významu.

Zdá sa mi, že mnohí jazzoví hudobníci si dnes volia jednoduchšiu cestu a ostávajú interpretmi v rámci stanovených, zväčša mainstreamových mustier. To, čo si počas jediného večera predvedol s vlastným triom a v rámci sexteta Kamila Piotrowicza, ma napĺňa optimizmom, že sa v Poľsku objavila nová generácia, ktorá na jednej strane ctí tradíciu, no ide vlastnou cestou.

Môžem hovoriť len za seba a azda aj za Kamila, s ktorým spoločne študujeme v Kodani. Na koniec v Dánsku boli pred nami aj iní a vrátili

sa s otvorenou myslou a iným pohľadom, než s akým tam išli. A to ani nehovorím, o koľkých fenomenálnych hudobníkoch v Dánsku tu nikto ani len netuší! My sme mali šťastie, že sme vedeli porovnať, ako funguje jazzové vzdelávanie v Poľsku, v Berlíne, Amsterdame či Kodani a zo všetkých týchto vplyvov sme namiešali čosi vlastné a súčasné. Pokial by som ostal len v Poľsku, bol by som zviazaný tamojšou scénou, tradíciou, zvyklosťami.

V čom spočíva špecifikum výučby na Rytmickej konzervatóriu v Kodani?

Napríklad v tom, že ti nikto neprikazuje, ako máš riešiť jednotlivé problémy. Učenie tam skôr prebieha formou komunikácie: „Prečo sa ti páčí práve toto? Kam chceš smerovať nielen svoju hudbu, ale v širšom význame aj vlastný život?“ Na škole je približne 200 študentov, niektorí sa zaoberajú len elektronikou, iní zasa spevom či rozličnými nástrojmi. Každý robí hudbu spôsobom, akým sám chce. Nie je tam však možné len interpretovať – musíš predovšetkým písat vlastné veci.

Kedy si sa rozhodol pre otvorený prístup k hudbe?

Keď som sa prihlásil na jazzovú dielňu v Puławach a stretol tam hudobníkov, ktorí v tom čase študovali v Dánsku. Nesmierne mi imponovali svojím prejavom. Prosil som ich o impulz, ktorý by ma posunul v mojom smerovaní a oni mi poradili, aby som začal komponovať. To bolo silné „nakopnutie“, pretože dovtedy som cvičil len štandardy a stupnice a o vlastné veci sa nepokúšal. Na základe ich rady som sa odhodlal a spolu s kamarátom sme založili prvú kapelu.

Členmi tvojho tria sú harcovníci Michał Barański a Łukasz Żyta, ktorí ako rytmický tandem fungujú dlhé roky napríklad v pro-

jektoch Michała Tokaja, Piotra Wyleżały, Artura Dutkiewicza, Piotra Barona, Bennieho Maupina... Prečo podobne ako ostatní mladí hudobníci nehráš so svojimi vrstvovníkmi?

V Dánsku bola od 60. rokov veľmi silná jazzová tradícia, keďže sa tam usadilo množstvo amerických muzikantov, napríklad Ben Webster, Oscar Pettiford, Dexter Gordon... Dánski hudobníci sa s nimi museli konfrontovať a na ich kultúru to malo nesmierny dosah. Akoby tam ostala tá prirodzená radosť zo samotného hrania. Aj v Amsterdame, kde som študoval predtým, boli vynikajúci muzikanti, ale z ich hry nepresakovala tá pozitívna energia, odkaz minulých generácií. Jednoducho povedané: tie zručnosti mali akoby naštudované z kníh. Dánski jazzmeni sú, naopak, spontánni a tešia sa z hudby. Tamojší kontrabasisti majú vynikajúci timing, ktorý prevzali od amerických kolegov. Keď som hľadal na domácej scéne čosi podobné, logicky padla voľba na Michała a Łukasza. Sú nesmierne flexibilní, takže hradzo zvládajú moje bláznovstvá a surfovanie po rozličných žánrových vlnách. Robí im to radosť a zároveň sú kreatívni, takže im dávam dostatočný priestor, aby sa mohli prejavíti.

Debutom Another Raindrop si okamžite „zapadol“ do vyberanej spoločnosti, keďže sériu Polish Jazz tvoria piliere európskej jazzovej histórie v podobe legendárnych albumov ako Astigmatic, Seant, Music for K, TWET, Winobranie, Young Power...

Mal som šťastie. Hoci som sa v posledných rokoch pohyboval mimo Poľsko, často som sa tam vracal a až dychtivo využíval všetky možnosti hrania, vyhľadával rozličné projekty, pozýval ľudí na koncerty. Zrejme si ma všimli, no keď sa mi jedného dňa ozvali s ponukou debutu v rámci obnovenej série, bol som prekvapený. Ešte predtým som uvažoval o alume-

v Hevhetii, keďže ju poznám nielen prostredníctvom Kamila Piotrowicza, ktorý tam vydal dvojicu albumov. S Warner Music Poland som získal kontrakt na trojicu albumov počas piatich rokov, takže budúci rok v apríli vydáme nový album. Chcel by som, aby bol otvorennejší, možno to bude iná hudba, než akú si ľudia bežne predstavia pod jazzom.

Tvoje kompozície prezádzajú inožanrové inšpirácie, napríklad výrazne staccatovitá téma *Szkodník*, ktorá otvárala dnešný koncert aj album.

Práve túto tému som napísal v čase počúvania indie-rockovej kapely Alt-J – chcel som vytvoriť skladbu s podobnou náladou. Ďalším zdrojom bol *Teardrop* od Massive Attack. Napriek tomu nemôžem hovoriť o kopírovaní. Keď počúvam nejakú skladbu, snažím sa zachytiť jej energiu a v mysli splietam, čo by som mohol z tej hudby premiestiť do tej svojej. Môže to byť určitá mustra, na ktorú potom svoju hudbu napasujem.

V rámci dánskej scény pôsobíš vo viacerých zoskupeniacach, na Slovensku sa koncom júla predstavíš ako člen Sexteta Kamila Piotrowicza. Čo ti dáva hranie v tejto rôznorodej zostave?

Kamil je nesmierné vyzretou osobnosťou s vlastnou víziou a výborne si rozumieme. Pre mňa je veľmi podstatné, že kapela funguje na

základe interakcie a určitej intuícii. Vo väčšine prípadov si nepotrebujem veci verbálne definovať, pretože plynú spontánne. Kamila považujem za svojho učiteľa, veľmi mi imponej jeho nadhľad nad vecou a, samozrejme, kompozičná i aranžérská erudícia. Hudbu sex-teta by som priznal k akejsi mape, na ktorej sú vytýčené určité body. Všetci vieme, kde sa tie body nachádzajú, ale nikto presne netuší, ktorou cestou a ako dlho bude trvať prechod po určených súradničiach. Je to v istom zmysle grafický zápis. Niekedy sa len dohodneme, že prechod z jedného bodu k druhému bude trvať približne štyri minúty, no netušíme, čo sa bude v rámci stanoveného času diať. Aj preto je každý koncert diametrálnie odlišný.

Počas hľadania vlastnej cesty si sa konfrontoval s osobnosťami ako Lee Konitz, Steve Lehman či David Binney. Nakol'ko t'a tieto stretnutia ovplyvnili?

Počas niekol'kych rokov som absolvoval via-cero workshopov s týmito ľuďmi a spočiatku to pre mňa znamenovalo veľmi veľa. Počúval som ich s otvorenými ústami a snažil sa aplikovať na svoju hru všetko, čo som dokázal prijať. Keď som sa však nedávno stretol s Chrisom Speedom alebo Chrisom Cheekom, pri spoločnom hraní som už necítil to opojenie a pocít, že musím absorbovať čo najviac. Uvedomujem si, že mám vlastnú cestu. A hoci

si tých ľudí nesmierne vážim a obdivujem ich hudbu, už k nim nevzhliadam ako k bohom. To mi veľmi pomohlo. Dokázal som sa uvoľniť a hľavne som prestal uvažovať v intenciách „lepší – horší“. Nadobudol som sebavedomie, akúsi istotu, že sa môžem s týmito ľuďmi postaviť na jedno pódiu a komunikovať s nimi ako so seberovnými. Toto bolo pre mňa veľmi dôležité uvedomenie, pretože množstvo hudobníkov žije v komplexe, že je tu nejaký Chris Potter, ktorý hrá fantasticky. Tento



(foto: archív)

komplex už naštastie nemám. Kebyže máme možnosť hrať spolu, kto rozsúdi, ktorý z nás hra lepšie? Každý z nás predsa premýšľa úplne inak a ostáva sám sebou. Podľa toho sa mi zdá, že v hudbe sme si všetci rovní. X

**Kuba Więcek Trio:
Another Raindrop,
(Polish Jazz vol. 78,
MUZA Polskie Nagrania/
Warner Music 2017)**

Keď som sa raz vrácal z Varšavy, krátil som si dlhú cestu počúvaním miestneho rádia. Prekvapila ma rozsiahla relácia o Johnovi Coltranovi, v ktorej moderátor kládol zasvätené otázky poslucháčom a šokovalo ma, že ľudia obratom telefonovali a „sypali z rukáva“ roky vydania albumov, názvy skladieb alebo muzikantské zostavy. Našim severným susedom sa podarilo do kultúrnych inštitúcií napriek komunistickej diktatúre implementovať jazz ako rovnocenný žánor ku klasickej hudbe a spopularizovať ho medzi obyvateľstvom. Neviem, či boli zodpovední funkcionári osvetení, tolerantní, nebudaj sami boli jazzovými fanúšikmi (známa je príhoda, ako generál Jaruzelski poslal pre Milesa Davisa na letisko limuzínu) alebo ich „kritická masa“ zdola dotlačila k väčšej otvorenosti. Asi kombinácia oboch umožnila štátnej nahrávacej spoločnosti MUZA Polskie Nagrania vydávanie legendárnej série Polish Jazz. Je to azda najdlhšie vydávaná séria jazzových nahrávok z jednej krajiny, keďže v rokoch 1965–1989 vyšlo 76 pokračovaní! Nahrávka tria altového saxofonistu Kubu Więcka je po alblume kvinteta Zbigniewa



Namysłowského z roku 2016 druhým vydaním obnovenej súrie.

Obsadenie bez harmonického nástroja je v tomto hudobnom žánri etablovanou „disciplínou“. Či už to bolo náhodne zostavené „pianoless“ kvarteto Gerryho Mulligana, ktorého klavirista jednoducho neprišiel na „gig“, koncepcne vytvorené trio za účelom väčšej harmonickej slobody, alebo freejazzové hľadanie nových možností Ornetta Colemana, tento koncept má v jazzovej história dlhšiu tradíciu. Medzi ikonické triové nahrávky saxofónu, kontrabasu a bicích nástrojov patria napríklad albumy Sonnyho Rollinsa (*Live at Village Vanguard I. & II., Way Out West*) alebo *Motion* Leeho Konitza. V prípade mladého Poliaka určite viac počút estetiku a vplyv Konitza, ako prístup založený na blues, riffoch a zemitosti Rollinsa. Więcek sice (podobne ako napríklad Rollins) pracuje s motívmi a témove, ale je uňo badateľný vplyv európskej klasiky, na

ktorej vyrastal, a zvukosť prameniaca z Konitzovskej školy. Więcek však určite nekopíruje, ale používa svojský koncept založený na rovnocennosti všetkých nástrojov. Malé obsadenie mu dáva možnosť „rysovať“ jednotlivé frázy a vytvárať drobnokresbu. Dôležitú úlohu zohráva timbre v spolupráci s bicími nástrojmi (**Łukasz Żyta**) a kontrabasom (**Michał Barański**). Stiera sa hranica medzi sólom, témove a spievodom. Skladby znejú ako malé kompozície, nie sú dlhé, nesledujú tradičný jazzový koncept témy a sóla na danú harmonické štruktúru. Z celkového počtu 13 skladieb len dve presahujú 5 minút. Pôsobia ako malé kamienky, ktoré po pozornom vypočúti vytvoria väčšiu mozaiku. Táto skutočnosť dáva albumu nádych tajomna, možnosti domyslieť si súvislosti a mimovolne vsugeruje otázky nad nedopovedaným. Podporuje to aj vplyv folklóru a avantgardných prvkov. Nie sú však prvoplánové, iba jemne prítomné a spoluvtvárajú pocit zvedavosti dozvedieť sa viac na živom koncerte.

Kapela znie veľmi homogénne, zohrato a podáva sústredený výkon. *Another Raindrop* pôsobí skôr introvertne, čo je v kontraste s inak kvalitným bookletom a grafikou (hoci na môj vekus jediná spoločná fotka kapely v strede textu a séria portrétov lídra v celom booklete nekorešpondujú so spoločným výkonom tria). Prvotina mladého saxofonistu je však vyzretým dielom a zaujímavou výpovedou.

Erik ROTHENSTEIN



Mucha Quartet, F. Jaro J. L. Bella, A. Dvořák

Diskant 2017

Ked' sa pozrieme na dejiny začleňovania tvorby Jána Levoslava Bellu (1843–1936) do domáceho hudobno-kultúrneho prostredia, máme pred sebou už takmer storočnú tradíciu. V medzivojnovom období nastala prvá kulminácia záujmu o tohto skladateľa, dovtedy medzi slovenskými hudobníkmi takmer neznámeho. Už v roku 1924 vyšla oňom prvá monografia z pera Dobroslava Orla. K životu a dielu romantika Bellu sa vracala aj väčšina Orlových odchovancov na bratislavskej Filozofickej fakulte (Konštantín Hudec, Zdenka Hanáková-Bošeková, František Zagiba). V Opere SND Oskar Nedbal premiérovu uviedol jeho operu *Kováč Wieland/Wieland der Schmied* za účasti osemesdesiatročného skladateľa. O dva roky neskôr dostal Bella čestný doktorát Univerzity Komenského a pre Orlovo Akademické spevácke združenie napísal dve kantáty a zbory na slovenské texty. V roku Bellovej storočnice 1943 SND opäť uviedlo jeho operu. Objavila sa aj snaha vedecky reflektovať Bellov kompozičný odkaz. V roku 1953 vyšla rozsiahla štúdia Jozefa Kresánka o Bellovej komornej tvorbe, o dva roky neskôr objemná monografia Ján Levoslav Bella. Život a dielo od Ernesta Zavarského.

Potom však nastalo silencium. Až pri príležitosti 130. výročia od skladateľovo narodenia v roku 1983 sa konala v Banskej Bystrici vedecká konferencia, na ktorej sa deklarovala povinnosť slovenskej hudobnej kultúry sprístupniť Bellovo dielo verejnosti. V tom istom roku vo vydavateľstve OPUS vyšiel LP dvojalbum, obsahujúci skladateľove klúčové orchestrálnne a komorné diela. V roku 1997 sa na pôde Národného hudobného centra sformuloval projekt súborného vydania diela Jána Levoslava Bellu vrátane predtým obchádzanej skladateľovej cirkevnej tvorby, ktorú sa realizuje v notovej i zvukovej podobe. To všetko sú príspevky k oživovaniu historickej

pamäti voči skvostom slovenskej hudobnej minulosti, medzi ktoré Bellova tvorba nepochybne patrí.

Jednou z opôr hodnototvornosti Bellovo diela sú jeho komorné opusy, najmä *Sláčikové kvinteto d mol*, *Sláčikové kvartetá g mol, c mol, B dur, e mol*, „*v uhorskom štýle*“ a *Nokturno* pre to isté obsadenie. Na spomínanom LP dvojalbume uviedlo komorné teleso Košické kvarteto Bellovo *Sláčikové kvarteto c mol* a *Sláčikové kvartetá e mol*; okrem nich bola na nahrávku zaradená aj orchestrálna transkripcia pomalej časti zo *Sláčikového kvarteta B dur*. O dvanásť rokov neskôr (1995) vďaka firme HNH International vyšiel širší výber z Bellovej komornej (i klavírnej) tvorby, kde ambiciozní umelci združení v Moyzesovom kvartelete uviedli na dvoch CD štyri kompozície pre sláčikové kvarteto – *Kvartetá c mol, e mol, B dur a Nokturno* – a tiež *Sláčikové kvinteto d mol*. Svoje interpretačné majstrovstvo vložili do služieb diel, ktoré predstavujú vrcholky skladateľovo tvorivého odkazu, presahujúce domáce dimenzie. Tieto nahrávky tvoria základ pre hlbšie poznanie autorovho odkazu i výzvu pre ďalších interpretačných umelcov.

Je potešiteľné, že v uplynulom roku vyšiel nový príspevok k bellovskej diskografii – CD ansámblu Mucha Quartet a Filipa Jaru. Kvarteto, založené v roku 2003, predstavuje jedinečnú kontinuitu so svojimi predchodcami. Tvoria ho huslisti Juraj Tomka a Jozef Ostrolúčký, violistka Veronika Kubešová a violončelista Pavol Mucha, syn primária Moyzesovho kvarteta Stanislava Muchu.

Porovnanie dvoch nahrávok *Sláčikového kvarteta e mol*, „*v uhorskom štýle*“ – v podaní Moyzesovho kvarteta a Mucha Quartet – ukazuje, že interpreti v oboch prípadoch podobným spôsobom postihli nuansy Bellovho skladateľského štýlu: vyravnali hlasov, invenciu v intenciách klasických foriem, vyspelé harmonické cítenie novoromantického typu, vrúcnosť i eleganciu výpovede. Jemná diferencie je prítomná v podaní tretej časti kvarteta, ktorej označenie „*alla zingara*“ určilo pomenovanie celej skladby „*v uhorskom štýle*“. Kým „*moyzesovi*“ vyzdvihli vnútorný pôvab verbunkového rytmu (ktorý jasne asociouje slovenské inštrumentálne prostredie), hráči Muchovho kvarteta túto časť zahrali svižnejšie, zdôrazňujúc jej osobitý zvukovo-melodický charakter. Obidve kreácie podčiarkli výsledok novších výskumov, podľa ktorých predmetné *Sláčikové kvarteto e mol* (1896) Jána Levoslava Bellu vzniklo v čase kulminácie skladateľovho dozrievania v rámci jeho pôsobenia v sedmohradskej Sibini, keď mal za sebou okrem

klavírnej *Sonáty b mol* a *Fantázie-Sonáty d mol* pre organ, *Sláčikové kvarteta B dur* aj dokončenie opery *Kováč Wieland/Wieland der Schmied* (kedy sa dočkáme jej scénického uvedenia v origináli v SND?).

„*Muchovi*“ zaradili na CD aj *Sláčikové kvinteto č. 2 G dur op. 77* Antonína Dvořáka, ku ktorého komornej tvorbe sa často vracajú a majú ju dobre „prečítanú“, o čom svedčí aj kvalitná interpretácia *Kvinteta* s prispením kontrabasistu Filipa Jaru. Naštudovali spolu aj Dvořákovu *Nokturno H dur*, op. 40, ktoré bolo pôvodne súčasťou *Kvinteta G dur* (ako informuje končízny text z pera primária kvarteta Juraja Tomku v booklete CD). Ak máme na mysli súvislosti, trochu sme ľutovali, že na CD sa vedľa Dvořákovho *Kvinteta* neocitlo *Sláčikové kvinteto d mol* Jána Levoslava Bellu, už vzhľadom na historickú súvislost: Dvořák i o dva roky mladší Bella tieto svoje kompozície zaslali na súťaž vypísanú v roku 1876 Jednotou pro komorní hudbu v Prahe. Na súťaži, kde bol predsedom poroty prísný Johannes Brahms, získal český skladateľ prvé a slovenský skladateľ druhé miesto. Aj táto okolnosť svedčí o blízkosti kompozičného majstrovstva oboch autorov.

L'ubomír CHALUPKA



Alma nox

I. Zeljenka, J. L. Bella,
M. Sch. Trnavský
Lúčnica, E. Matušová,
M. Trávniček, M. Vrábel, SOSR, A. Kokoš

Diskant 2017

CD *Alma nox* prináša skladby pre zbor a orchester s vianočnou tematikou z pera popredných slovenských skladateľov, osobností, ktoré patrili medzi najvýzraznejšie zjavy svojej generácie. Nosiť uvádzia skladba *Vianoce* od Jána Levoslava Bellu (1843–1936), pôvodne čisto zborová kompozícia na text básne Petra Bellu-Horala (1842–1919), Bellovo rovesníka. Jednoduché strofické dielko vzniklo v období, keď sa Bella po vzniku republiky po mimoriadne dlhom odstupe znova začal venovať slovenskej tvorbe, čo sa, samozrejme, prejavilo aj novými inšpiráciami v jeho skladateľskom

rukopise a istým zjednodušením v hudobnom vyjadrovaní. Do podoby prezentovanej na CD (teda pre zbor a orchester) skladbu v roku 1946 prepracoval Ľudovít Rajter.

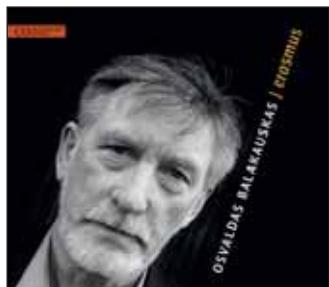
Nasledujúca skladba – krátka vianočná kantáta pre zbor a orchester „*Uns ist zum Heil ein Kind geboren*“, vznikla roku 1881, teda v prvom roku Bellovo pôsobenia v nemeckom prostredí v Sedmohradsku. Tu sa skladateľ postupne a nadľho odklonil od svojich pôvodných ideálov a zámerov smerujúcich k vytvoreniu slovenskej národnej hudby. Táto dočasné rezignácia však v ziajdnom prípade neznamenala stagnáciu, o čom svedčí i táto kantáta, takpovediac veľmi solídna, kontrapunkticky spracovaná kompozícia.

Rozsiahlejším dielom je vianočná omša – *Missal pastoralis „Alma nox“* od Mikuláša Schneidera-Trnavského (1881–1958), kompozícia, ktorá dala meno aj samotnému CD. Dielo vzniklo roku 1934, pričom autor ho roku 1951 prepracoval. Zaujímavý je tvorivý zámer – skladateľ zhudobňuje text omšového ordinária, pričom v orchestrálnom sprivede cituje vianočné piesne. Okrem viacerých ľudových kolied, ktoré sám skladateľ spracoval v *Jednotnom katolíckom spevniku*, v časti *Benedictus* cituje aj Gruberovu *Tichú noc*. Dielo azda viac ako invenčiou zaujme vybraným štýlom spracovania i svojou náladou zvýraznenou spomínanými citátkami.

Nepochybne najosobitejšou a z hľadiska rozsahu a charakteru i najzaujímavejšou skladbou na CD je *Missal serena* pre miešaný zbor, basbarytón a komorný orchester od Ilju Zeljenku (1932–2007). Zeljenka, patriaci k najvýznamnejším skladateľským osobnostiam slovenskej hudby druhej polovice 20. storočia, prešiel vo svojom skladateľskom vývoji viacerými obdobiami a inšpiráciami, na sklonku života sa venoval aj tvorbe, ktorú možno označiť za cirkevnú. *Missal serena* vznikla roku 1995 priamo na objednávku súboru Lúčnica, ktorý ju v roku 1996 aj premiéroval. Zeljenka zhudobil časti omšového ordinária (s výnimkou časti *Benedictus*), pričom dielu predchádza orchestrálny *Introitus*. Omša ako celok sa vyznačuje relativne jednoduchou textúrou i jasnou, priam diatonickou melodikou. Skladateľovi sa však podarilo vytvoriť mimoriadne sugestívnu a výrazovo silnú kompozíciu. Zborová sadzba je prevažne homorytmická, s dôrazom na exponovaný text, kontrastne pôsobia expresívne vstupy sólového basbarytónu (Matúš Trávniček) v častiach *Gloria* a *Credo*. Spevácy zbor Lúčnica pod vedením zbormajsterky Eleny Matušovej sa jemu dedikovaného

diela zhosiť vynikajúco. Nepochybne súboru vyhovuje i charakter a hudobné stvárnenie diela, čo sa prejavuje i na celkovej zrozumiteľnosti faktúry i spievaného textu. Zvukový rezultát je vyrvonaný a plastický, podobne ako výkon Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu pod taktovkou Adriana Kokoša.

Branko LADIČ



Erasmus Osvaldas Balakauskas Music Information Centre Lithuania 2018

Osvaldas Balakauskas patrí medzi reprezentatívne osobnosti litovskej hudby druhej polovice 20. storočia. Oproti jeho umeleckému protipólu Broniusovi Kutavičiusovi, tvorcovi svojráznej „novej národnej hudby“ (viac o Kutavičiusovi sa môžete dočítať v HŽ 12/2012), má umelecká estetika Balakauskasa medzinárodný rozmer a ambície. Jeho osobitý kompozičný systém, tzv. dodekatónia, pomocou ktorého dosahoval melodicko-harmonickú kompaktnosť a rytmickú pestrosť, je v Litve často prirovnávaný k podobne uceleným koncepciam Messiaena či Hindemitha. Ako pedagóg so silnou osobnosťou a čarom mal veľký vplyv na formovanie niekoľkých skladateľských generácií. Viacerí dnes patria k najreprezentatívnejším menám dnes už svetovo uznávanej litovskej hudby (napríklad Arturas Bumšteinas či Justė Janulytė). Pri tomto pohľade na Balakauskasa ako litovskú „stálicu“ a predstaviteľa umeleckých hodnôt je však tažké si predstaviť, ako radiálne musela Balakauskova strohá a zároveň „kozmopolitne orientovaná“ hudba zapôsobiť po jeho návrate z Kyjevského konzervatória v roku 1972 (mimochodom, spolužiakom mu bol Valentin Silvestrov). Inými slovami, Balakauskova hudba, niekoľko rokov stojaca v opozícii voči vtedajšej, prevažne neoklasicisticky orientovanej litovskej hudobnej produkcií, sa napokon stala nielen jej reprezentatívnu súčasťou, ale aj hnacou silou na ceste k osobnosti litovskej hudby.

CD *Erasmus* prináša päť doposiaľ nevydaných komorných skladieb

z 80. a 90. rokov minulého storočia. Odráža Balakausksov záujem o rôzne estetiky či „izmy“ (jazz, elektroakustická hudba, práca s citátkami, minimalizmus) a veľmi osobitý spôsob ich začleňovania do svojho kompaktne pôsobiaceho jazyka. Väčšina skladieb taktiež prekvapí sviežim zvukom a zaujímavou inštrumentáciou.

Viac než dvadsaťminútová rovnomená skladba *Erasmus* pre trúbku, trombón, pás a živú elektroniku (1996) bola skomponovaná pre Markusa Stockhausen. Pracuje s krátkymi „jazzovými“ fragmentmi trúbky a trombónu, nad ktorým znie dlhší čas syntetizátorová zádrž jedného tónu. Tá je pre mňa zvukovo najviac „poznačená“ syntetizátorovým zvukom 80. a 90. rokov, ktorého patina nemusí byť pre každého ľahkým sústom. V ďalšom priebehu skladby dostáva trúbka väčší priestor, z prvotných fragmentov sa vystavujú dlhšie plochy a syntetizátorový zvuk je menej dráždivý, aj keď je nadálej hojne využívaný. Zo všetkých piatich skladieb je *Erasmus* pre mňa osobne najväčšou poslucháčskou výzvou.

Je to hudba, ktorá sa tažko zaraďuje a hodnotí, podobne aj celý hudobný priebeh je, v porovnaní s ostatným Balakausksovým dielom, pomerne obťažný sledovať (napriek opakujúcim sa ostinátam a jednotnému zvuku). Paradoxne, je to zároveň aj kladom tejto skladby. Je výzvou k ďalšiemu počúvaniu, k dialógu.

Ornaments pre flautu, husle, violončelo, klavír a pás (1981) je zas krásnym príkladom zrelého Balakausksovo rukopisu. Hudba sa vďaka pestrému rytmickému členeniu a hoquetovým ostinátam krásne „trblieče“. Priezračný homogénny harmonický jazyk skladby odzujuje kamsi k (neo)impresionizmu. Pás obsahuje prednahraté stopy jednotlivých hudobníkov a je obohatený aj o syntetizátor a perkusie. Z komorného diela sa tak stáva skladba pre (virtuálne) väčšie obsadenie. Dielo vystihuje koncept tzv. „prenosných symfónií“, na ktorých Balakauskas pracoval v 80. rokoch.

Skladba *Auletics* pre z flauty, bicie a živú elektroniku (1984) bola skomponovaná na objednávku kúpelňeho centra (!) a mala sa používať počas aromaterapeutických liečení. Bola však odmiestnutá ako „príliš emocionálna“. Po 34 rokoch si máme možnosť túto nádhernú skladbu vypočuť po prvý raz. Na CD sú syntetizátorové a flautové zvuky nahradené skutočnými akustickými nástrojmi vrátane kontrabasovej flauty. *Do Note* (1982) pre violu a pás (obsahujúci tri prednahraté violové stopy) je založená na note c a jej chromatických obmenách (vrátane dvojkŕžka a dvojbéčka). Podobne oklieštený je

aj dynamický parameter (forte/piano) a artikulácia (dlhé jemné a kratšie akcentované noty).

Alla Turca Once More (1987) pre „osem rúk hrajúcich na dvoch klavíroch“ patrí spolu s *Da Note* medzi Balakauskove najredukovanějšie kompozície. Mozartova skladbička je rozfragmentovaná na kopu menších motívov podrobovaných rôznych operáciám.

Adrián DEMOČ



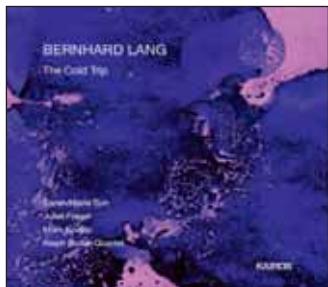
Trio clavio, L. Soutorová Valčová, L. Fulka Kopsová, J. Černohouzová I. Stravinskij, B. Bartók, P. Schoenfield, L. Hurník, M. Brunner, J. Filas, S. Bodorová Arco Diva 2018

Komorné zoskupenie klarinet – husle – klavír, nie je zriedkavosťou. Svedčí o tom dosť solídny zoznam pôvodných skladieb komponovaných pre túto konšteláciu. Nemožno sa teda čudovať, že sa tri zdatné interpretky pôvodom z Česka a zo Slovenska, klaviristka Lucie Soutorová Valčová, huslistka Lucia Fulka Kopsová a klarinetistka Jana Černohouzová, dohodli už v roku 2013 na spoločnom súbore výstížne kryptogramom charakterizovanom ako *Trio clavio*. Prinám sa, tradičný a farebne úhľadný obalový dizajn, za ktorým je ukrytých sedem skladieb, ma v začiatkoch príliš nemotivoval. Až postupne oceňujem, čo sa za „farebnou fasádou“ na dvoch diskoch deje. Na prvom náhľadzam všeobecne dostupnú literatúru. Najskôr známu päťčasťovú suite *Príbeh vojaka* (*L'histoire du soldat*) od I. Stravinského, skvelú brisknú trpko-bôľnu aj šantívú story. Hoci ju poznáme aj v „plnnej“ inštrumentácii, dostatočne výrečná a výstížná je aj táto triová. V interpretácii *Tria clavia* nadobúda priam akvarelovú vzdúšnosť a éterický vzlet v protiklade k exponovanému drsnému výrazovému protipohybu v začaženej makabrélnosti či bezbrehému sarkazmu (úbohý vojačik...). Už v tejto úvodnej kompozícii dostávame odpoved: tri hráčky, každá ako samostatná jednotka *par excellence*, našli spoločnú výrazovú reč charakterizovanú citom pre ľahký

humor a bizarné hudobné situácie. Ďalšou zaradenou skladbou sú *Kontrasty* od Bélu Bartóka. Trojčasťová skladba je priam čítankovým príkladom skladateľovej konfesie, vyrastajúcej na folklórnej (maďarsko-rumunskej) substancii. Skladateľ, nielen zberatel, ale dôverný analytický znalec etnických znakov hudby, fascinujúco sformuloval a charakterizoval v koncizných častiach *Kontrastov* rudimentárnu silu a podstatu geograficky blízkych, no duchovne odlišných destinácií. So skvelou štylizáciou sa ansámblom príkladne stotožníl a dodal skladbe atmosféru a patričnú aktualizovanú noblesu. Trojicu kompozícii na prvom CD uzatvára skladba Paula Schoenfelda. Jeho päťčasťové trio dobre zapadne do kontextu. Tiež v ňom ľahkým perom deklaruje zachytené etnické podnety, v jeho prípade s dôrazom na židovské, resp. klezmerové elementy. Autor zasvätiene a zručne taží z možnosti nástrojov, osobitne ho nenecháva chladným klarinet, ktorý štylizuje do až hranične náročných technických, ale aj zvukomalebných výrazových polôh. S tým sa však klarinetistka vydrala tvorivo a viac než zdátne.

Dramaturgiu druhého CD tvoria skladby, ktoré boli skomponované súboru priamo na mieru. *Alphabet* Lukáša Hurníka pôsobí ako rezultát spontánenej, autorsko-interpretačnej súhry a nevykonštruovanej hravosti, a navyše v nej cítit geneticky zakódovaný hurníkovský hudobný humor. K pôsobivému vyzneniu iste prispel aj synchrón tria, ktoré tu preukáže ďalší rozmer svojej kreatívnosti. Martin Brunner v trojdielnej skladbe *Like children* predstavuje tri pesničky, ktoré sú podľa jeho slov „detsky hravé, nevinné, veselé, milé“. Po tejto nekomplikovanej, pozitívnej infantilnej a ľahko strávitelnej kompozícii sa v skladbe s titulom *Chiaroscuro* (Šerosvit) od Juraja Filasa stretávame zas s odlišnou atmosférou. Kompaktný celok vybudovaný na kontraste dvoch štrukturálne príbuzných jednotiek je preniknutý zvláštnou evokatívnou poéziou so sugestívnou priam vizuálneho zážitku. Štvrtá triu dedikovaná skladba je dvojčasťová *Vallja e malit* od Sylvie Bodorovej, inšpirovaná majestátnou albánskou horskou prírodou. Nahrávky vznikli v Štúdiu Martinú HAMU, chvália zdatnosť zvukového majstra O. Urbana, rovnako réžiu S. Smajkalovej a producenta J. Štileca. Album má zvláštnu vlastnosť. Akúsi skrytú obsesiu. Najskôr skusmo počúvate, až vás hudba a neokázaľá interpretácia vtiahnu natol'ko, že sa k nej celkom mimovoľne vracieate.

Lýdia DOHNAĽOVÁ



**Bernhard Lang:
The Cold Trip
Aleph Guitar Quartet,
S. M. Sun, J. Fraser,
M. Knoop**
Kairos 2017/distribúcia
DIVYD

Dvojdielny cyklus *The Cold Trip* je súčasťou tzv. *Monadologie*, rozsiahnej voľnej série „remixov“ rôznej provenienie, prevažne však historickej väznej hudby. Celá séria *Monadologie* svojou koncepciou odkazuje k takzvanej metakompozícii. *The Cold Trip* je v poradí 32. kompozíciou cyklu. Tieto metakompozície súce obстоja (a mali by obstáť) ako suverénne autonómne diela, zároveň však nadvážajú a vedú dialóg so svojím „zdrojovým materiálom“ a často aj dilematický diskurz o „novosti“ a „aktuálnosti“. Táto dialektická povaha metakompozícii Bernharda Langa je základom jeho hudobnej estetiky. Najzretelejšie sa prejavuje v jeho operách, napríklad vyše trojhodinovej *ParZeFool*, ktorá vznikla recyklovaním Wagnerovho *Parsifala*.

Prvá časť cyklu *The Cold Trip*, skomponovaná pre soprán a gitarové kvarteto, spracováva prvých 12 Schubertových skladieb z cyklu *Zimná cesta*. Druhá časť, skomponovaná pre soprán, klavír a laptop, „rekompónuje“ zvyšné skladby (13 až 24). Texty piesní, ktorých autorom je sám Lang, sú v anglickom jazyku. Hoci skladby sú náladovo pestré, repetiívna technika posúva väčšinu z nich do odľudštejnej, mechanickej polohy. Nie vždy sú však „stríhy“ či „švy“ komponované nápadne, čo platí pre viaceré skladby najmä prej časti cyklu (napríklad krásna *Linden Tree*), smerujúce chvíľami až niekom k alternatívnemu rocku konca 80. rokov.

Interpretácia oboch častí je bezchybná. Hlavne prvá časť má krásny „rockový drive“ dosiahnutý pomocou jemného mikrointervalového preladienia a rozšírenej zvukovo-farebnej gitarovej palety. Kvarteto tvorí akustická basgitaru, dve klasické gitary s nylonovými strunami a gitara s kovovými strunami. Nad nimi dominuje bezchybný vokál Sarah Marie Sun. No rovnako suverénna je aj interpretácia druhej časti cyklu v podaní Juliet Fraserej a klavíristu Marka Kno-

opa. Laptop „vyludzuje“ pestrú paletu prednahratých zvukov preparovaného klavíra, ktorý zväčša ozvlášťuje a zahmlieva harmonické postupy pomocou mikrointervalov či zmien timbru.

Adrián DEMOČ



**Florilegium Portense,
Motetten & Hymnen
Vocal Concert Dresden,
Cappella Sagittariana
Dresden, P. Kopp**
Carus 2018

Vocal Concert Dresden v spolupráci s Cappella Sagittariana Dresden pod umeleckým vedením Petra Koppa priváli pozoruhodnú nahrávkú k 400. výročiu vydania významnej antológie viachlasnej duchovnej hudby z územia Saska *Florilegium Portense*. Táto antológia vyšla v troch vydaniach v rokoch 1603, 1618 a 1621. Ich zostavovateľ Erhard Bodenschatz do nich zahrnul spolu 271 motet, prevažne pre šesť a osem hlasov. Tri vydania obsahovali spolu diela 90 skladateľov z druhej polovice 16. a zo začiatku 17. storočia z rôznych krajín, pričom medzi najzastúpenejšie mená patria Jacobus (Handl) Gallus, Martin Roth, Adam Gumpelzhaimer, Hieronymus Praetorius, Seth Calvisius či Orlando di Lasso. Pri pohľade na sedemnásť skladieb tohto CD titulu vidieť pestrý výber z troch vydanií antológie.

Predstava hodinu plynúcej neskorenesančnej polychórie môže na prvý pohľad vyznievať ľahkopádne, ale dramaturgia je v skutočnosti zostavená citlivou, zmysluplnou a skladby sú z rôznych hľadísk rôznorodé. Zachováva si k tlačiam analogický pomer skladieb s latinským a nemeckým textom, s menšími a väčšími obsadením či v tvorbe regionálnych a zahraničných skladateľov. Nahrávka si udrží pozornosť poslucháča vyváženosťou afektov za sebou nasledujúcich skladieb, občasným vystriedaním prozaických motet hymnami s poetickým textom a nápaditým aranžmánom. V neposlednom rade farebnosti nahrávky prispieva vlnusná implementácia hudobných nástrojov: cinku, violy, pozouny, dulcianu, organu, teorby a violone. Tie súce vo väčšine skladieb hrajú *colla parte*, no viachlasnú faktúru prijemne štruktúrujú, adekvátnie zvukovo vypĺ-

ňajú, rétoricky umocňujú a melodicky ozdobujú. V tomto kontexte je jednou z najvýraznejších skladieb *Herr, wenn ich nur dich hab* od Melchiora Francka, v ktorom sa striedajú rýchle trojdobé úseky s rétoricky zvýrazňovanými vetami ako napr. „*das ist meine Freude*,“ s pomalými expresívnymi pasážami v *alla breve*, napríklad na zbožné „*dass ich mich zu Gott halte*.“ Nástroje tu pôsobivo znásobujú kontrasty dialógu medzi dvoma zbormi a zvýrazňujú zmenu afektu či gradáciu. Spev zboru Vocal Concert Dresden zanecháva dojem zjednotenosť vo frázovaní, dynamike a ucelenej afektovej rétorike. Zvukovú plnosť aj bez inštrumentálneho sprevodu, ako aj hlboké precítenie trúchlivého textu dokazuje známa skladba Jacoba (Handla) *Calla Ecce, quomodo moritur justus*. Svojím koncertantným charakterom vyčnieva z radu *Christus resurgens ex mortuis* Giovanniego Battista Stefaniniho. Pôvodne päťhlásná skladba je interpretovaná ako moteto pre sôlový hlas a inštrumentálny spríevod štyroch nástrojov, čo vneslo do dramaturgie pestrosť. Táto skladba tiež obsahuje špecifické metronymické zmeny, ktoré umocňujú afektovo-rétorický kolorit svojou nepravidelnosťou. Slabšou stránkou nahrávky je akýsi potlačený akustický kontext, ktorý sa azda najzreteľnejšie prejavuje pri skladbe *Jubilate Deo* Giovanniego Gabrieliho, kde niektoré z nástrojov mierne prehlušujú zbor alebo vyznievajú až príliš konkrétnie. Tento marginálny nedostatočok však neznižuje kvalitný zážitok, ktorý toto CD jednoznačne poskytuje. V našich končinách sa s týmto druhom repertoáru nedá naživo stretnúť často. O to väčší je dôvod siahnuť po kvalitnom CD, akým *Florilegium Portense* nepochybne je.

Patrik SABO



**Večer pri Dunaji
Fats Jazz Band**
Swingmánia 2018

Otázky revivalizmu, autentického prístupu k starému jazzu, inovatívnosti a tvorivosti sa na slovenskú scénu vrátili v slovenských ansámbloch Bratislava Hot Serenaders, Funny Fellows a Fats

Jazz Band (vznik 2011). Ich štvrtý album prináša rôzne spektrum rytmického cítenia v období 1921–1953. Kapela tu ukazuje, ako sa vie pohrať s timingom. Hned prvá skladba, *Jazz me Blues*, je z repertoáru „bieleho“ Original Dixieland Jazz Bandu z roku 1921, keď sa jazzový rytmus len kryštalizoval, *The Lady is a Tramp* (1937) prezentuje zrelý swing a *To svoje srdce vrelé* skôr „slovenský“ timing (1940).

Repertoár Fats Jazz Bandu zachytáva rozmanitosť swingového prístupu od hot ansámblov až po zrelý vykryštalizovaný swing 40. rokov. V skladbe *Feelin' no Pain* (1927) použili suzafrón v kombinácii s bicími a gitarou Michala Matejku, v iných v rytmike dominuje kontrabas Pavla Kušíka a bicie nástroje Patrika Fičora. Azda najlepšie im svedčí hot prejav, ktorý vkladajú aj do skladieb, za ktorých rekonštrukciu sa ansámblu treba podávať. K nim patria tri Dusíkove skladby *To svoje srdce vrelé* (?), *Saigon* (1940) a *Večer pri Dunaji* (1953). Pri skladbe *Večer pri Dunaji* rekonštruuovali interpretáciu orchestra Juraja Berzcellera, legendy bratislavskej Tatra-revue a prvého výrazného slovenského jazzového klaviristu. Skladbu *Večer pri Dunaji* však interpretujú s trochu väčším hot nasadením než pôvodná nahrávka, ktorá je swingovo sentimentálnejšia a rytmicky uhladenejšia. Kompromis medzi hot a swingom sa v slovenskom jazze skutočne nachádzal ešte na začiatku 40. rokov, takže prístup Fats Jazz Bandu je autentický a historicky poučený. Za dobové štúdium prameňov treba pochváliť najmä lídra, klaviristu Ladislava Fančoviča. Dôsledne rekonštruuoval všetky nahrávky a medzi nimi aj niekoľko skladieb klaviristov harlemskej školy Thomasa „Fatsa“ Wallera, Arta Tatuma. Spomeňme z nich *African Ripples* (1934), ktorá sa objavuje po prvej tretine ansámblovo hraných piesní v sólovom predvedení klavíra Ladislava „Fanzowitza“. Perfektne načasovaná dramaturgia. Klaviristovi zakričíme bravo, pretože hrá sice ten istý part ako Waller, ale agogicky uvoľnene, rubatovo ľahko, skôr uhladene na európsky spôsob, a swingovo zaujímavou.

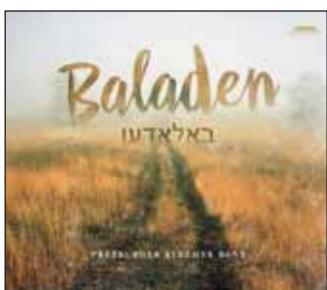
The Lady is a Tramp len nedávno preslávila Tonyho Benneta a Lady Gaga (2011), v polovici 50. rokov Franka Sinatru a Ellu Fitzgeraldovú. Je to rafinovaná dramaturgia, po sólovej virtuóznej skladbe prichádza celý ansámbel so spomenutým hitom a spevom Jany Dekánkovej. Dekánková ukazuje raz party altistky, keď podľa tradície vokusne odspievali svoj part a improvizáciu nechali na inštrumentalistov, inokedy bez problémov ukáže mezzosopránovú improvizáciu à la Ella Fitzgerald v *Rockin' Chair* (1932) alebo scat v *Bei mir bist du schön*. Skutočne vlnusné – mení techniku vokálu podľa historickej predlohy.

Skladby oživuje aj barytón speváka Matúša Uhliarika. Všetci súlišti na dychových nástrojoch vynikajú vo svojich partoch: Ľubomír Kamenský na trúbke a kornete, Pavol Hodá na klarinete, Branislav Belorid na pozáune a ventilovej pozáune. Nielenže sa krásne hrajú s tónom, modifikujú ho podľa roku vydania nahrávky, ktorá poslúžila na rekonštrukciu, ale vedia urobiť glissandá „wah-wah“ efekty s patričným výrazom v dvojhlese alebo trojhlese. Sú odvážnejší než iné slovenské súbory starého jazzu, pretože pri hre idú až do extrémnych zvukových polôh, kde sa počíta so zvukovým balansom nad alebo pod tónom až pri hraničných možnostiach ladenia. Na čom sa dá ešte pracovať, je zvuková a dynamická vyravnosť partov pri nahrávaní.

Ďalší sólový klavír príde v druhej tretine albumu v podobe *Humoresque* Antonína Dvořáka, no v úprave Arta Tatuma (1939). Je to „stredoeurópsky zásah“ v interpretácii Slováka, pomiešaný s americkým dedičstvom. Na albeume nedominuje len tvorcovia, historické oživovanie, ale aj tvorivé rozvíjanie, pretože táto *Humoreska* je iná – nie je kópiou, ani imitáciou, ale inšpiráciou.

Škoda, že v sprievodnom teste nie sú uvedené presné sólo hudobníkov. Napríklad v *I'll Dream Tonight* je krásne úvodné sólo altsaxofónu, no nevedno, či ho hrá host, Ján Gašpárek, alebo Pavol Hodá. Album provokuje k diskusiám o použití ladenia, o historických nástrojoch či o origináloch a verziách skladieb, ktoré ansámbel použil pre svoj výstup.

Yvetta KAJANOVÁ



Baladen Pressburger Klezmer Band Real Music House 2018

Bratislavská formácia Pressburger Klezmer Band je prvou kapelou, ktorá sa inšpirovala klezmerom na našich zemepisných šírkach a za vyše dvadsať rokov svojej existencie sa prepracovala medzi špičku hudobných skupín svojho druhu v Európe. Ich hudba, inšpirovaná židovskou tanecnou hudbou strednej Európy zvanou klezmer, sa od vzniku kapely

v roku 1995 vyvinula na mimoriadne svieži medzinárodný kokteil world music s prvками klezmeru, jazzu, argentínskeho tanga, slovenského a balkánskeho folklóru či rómskej hudby. Najnovší album *Baladen* vyšiel pod hľavičkou vydavateľstva Real Music House a zastrešila ho producentská dvojica Robert Pospiš a Martin Sillay, ktorí má na konte množstvo úspešne zvládnutých projektov. Hudba na tomto albume opäť odzrkadľuje široký štýlový záber skupiny, má presahy do jazzu, argentínskeho tanga a tiahne až k latinskoamerickým inšpiráciám. Zaujímavé je aj obsadenie. Okrem členov kapely, ktorí už roky tvoria profesionálni hudobníci a speváci, sa na nahrávke zúčastnili hostujúci umelci ako klaviristka Ľubica Čekovská (na albume mala aj aranžérsky podiel) či srbský akordeonista Dragan Mirkovič. V poslednej balade *A rege* účinkuje špičková gitaristka Miriam Rodriguezová-Brüllová, v tradičnej *A libe* sa predstavuje hráč na bandoneón Martin Chovanec a v dvoch skladbách si zahralo aj sláčikové kvarteto Mucha Quartet.

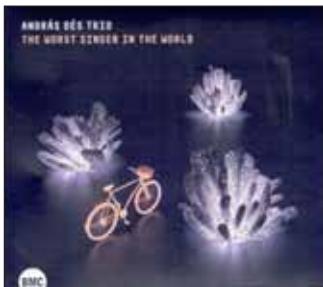
Z albumu cítiť veľkú precíznosť a prepracovanosť samotného projektu, tvrdú prácu na dramaturgii albumu vrátane rešeršov, ktoré už nie sú prácou len pre hudobníkov, ale skôr hudobníkov a etnografov v jednej osobe. Je dôkazom fungujúcej spolupráce na výslednom tvaru, od tvorby aranžmánov a textov v jazyku jidiš až po naštudovanie a samotné štúdiové predvedenie.

Mimoriadna dôslednosť pri komunikácii s publikom je vyjadrená aj prebásnením textov v booklete z hebrejčiny a jidiš do anglického, ale aj slovenského jazyka, ktorého sa zhstíl Ján Štrasser. V kontexte doterajšej tvorby formácie je album *Baladen* melancholickejší, jemnejší a väznejší. Nájdeme na ňom pôsobivú baladu *Karshekh*, ktorú podľa skladby Čerešne Milana Lasicu a Jara Filipa do jidiš prebásnila Asia Fruman a aranžérsky dotvorila Ľubica Čekovská. Zaradené sú aj zhudobnené náboženské texty oslavujúce Boha, na tažiskom sú piesne na líbostné texty z tvorby jidiš poetov pochádzajúcich z Bratislavu a okolia, ktoré udávajú celému albumu baladický tón. Tieto texty zhudobnil v medzivojnovej období rodák z Topoľčian Arie (Aladár) Ben Erez Abrahamson (1904–1992), dlhé roky zabudnutý autor jidiš hudby. Zaradenie jeho skladieb je ďalším dôkazom dlhorocnej práce kapely na zachovanie nehmotného kulturného dedičstva židovskej komunity na našom území.

Kapela Pressburger Klezmer Band je známa tým, že sa nevyhýba spoločenskej angažovanosti. K spoločenskému dianiu na Slovensku sa vyjadruje aj kli-

pom k uspávanke *Vigndik a fremd kind* (Pri hojdaní cudzieho dieťaťa), ktorý bol natáčaný na pochodech Za slušné Slovensko. Režijne a scenáristicky ho podchytí uznávaný režisér a hudobník Braňo Špaček a je venovaný všetkým, ktorí prišli prejavíť svoju solidaritu s rodinou zavraždeného novinára Jána Kuciaka a jeho snúbenice Martiny Kuňširovej, ako aj tým, ktorí z nejakého dôvodu pŕíst nemohli. Zvukovo, hudobne a v neposlednom rade spevácy prepracovaný album *Baladen* má aj rôzne mimohudobné kvality, ktoré sú však v hudbe nemenej dôležité: komunikácia, spájanie ľudí a rozličných štýlov, otváranie sa novým prístupom a zároveň zachovanie toho, čo je nám prirodzené, hľadanie koreňov a poukazovanie na ich širší historický a kultúrny kontext. Ak by sa dala hudba prirovnáť ku kokteiliu, *Baladen* je určite jedným z tých poctívych a pestrých hudobných kokteilov namiešaných tak, že jeho ingrediencie budete objavovať stále zas a znova a radi.

Jana GAVAČOVÁ



The Worst Singer in the World András Dés Trio A. Dés, I. Tóth Jr., M. Fenyvesi BMC 2017/distribúcia Hevhétia

Zvláštne obsadenie dvoch gitár a perkusíi nás na jednej strane vracia ku gitárovým projektom v triách Al Di Meola, Johna McLaughlina a Paca de Luciu z 80. rokov, na druhej strane ukazuje, aký dôraz kladie András Dés Trio na sound. Márton Fenyvesi hrá na akustickej gitaru s kovovými strunami, zatiaľ čo István Tóth Jr. s nylonovými. V tomto duchu, kde zvuk je nositeľom významu, sa nesie celý album – je komorný, jemný a krehký. Všetky skladby sú z pera Andráša Désa, na dvoch z nich sa zúčastnili aj jeho dvaja spoluhráči. Úvodné *Intro* hrá v jednom rytmickom zvukomalebnom patterne na kalimbu András Dés, perkusionista a líder tria. Pri nástupe gitary na kovových strunách, nylonová gitara opakuje v jemných milisekundových odchýlках tóny „kovovej gitary“. Krásna introdukcia,

pripomínaďúca repetitívnosť Steva Reicha. Hudba nás vovedie do meditatívnosti minimal music alebo indickej hudby podobne ako McLaughlin pri projekte Shakti z polovice 70. rokov. András Dés Trio však priberať aj zvukomalebnosť, hravosť, senzibilitu a podmanivosť hudby Indonézie. Stretneme sa tu aj s africkou kalimbou, no hudba evokuje skôr free album Dona Cherryho *Eternal Rhythm* (1968) s indonézkymi inšpiráciami než africkú hudbu. Výsledný žáner sa dá ľahko teritoriálne lokalizovať, skladby sa pohybujú na pomedzí indickej a „indonézskej“ hudby, minimal music a jazzu, z čoho vyplývajú aj estetické konzervacie. Občasné meditatívne pasáže takmer bez kontrastu privádzajú k úvahám a zádumčivosti, inokedy vygradované skladby napríklad *Gardening* alebo *Transparent Afternoon*, dosahujú jazzový rytmický drive a dynamizmus fusion music, hoci sú hrané čisto na akustických nástrojoch. *Gardening* v exaltovanom fortissime znie, takmer akoby ju hrali na slapej basgitare, čo kontrastuje s počiatocným relaxačným rozohrávaním sa. Polyrytmia a polymetria vydržia poslučáča v skladbe *Hommage*. Po nej príde pomalá rubátová improvizácia *Interplay II* s podtitulom *Inside*. Na začiatku znala rytmická skladba *Interplay I* s tým istým názvom, no s podtitulom *Outside*, ide teda o pohľad hudobníkov na rovnakú tému „zvonka“ aj „zvnútra“. Všetko na albeume je akustické (gitary majú elektroakustický snímač), ale nemožno povedať, že na hudbe tria sa neodráža vplyv elektronickej hudby. Cítiť ho v rytmických patternoch perkusionistu Andráša Désa a v použití lopatov Mártonom Fenyvesim (*Transparent Afternoon*), ktoré si však pri počúvaní albumu ani nevšimnete. *Transparent Afternoon* sa končí v jazzrockovom nasadení loopu gitary.

Záhadou je, čo všetko bolo použité v perkusách, kedže v sprievodnom teste to nie je uvedené, takže len tipujem, že to boli kalimba, triangel, djembe, malý bubon, veľký bubon, činely, hi-hat...

Album bol podporený Národným kultúrnym fondom Maďarska a vydaný Hudobným centrom v Budapešti. Názov *The Worst Singer in the World* vysvetľuje Andráš Dés v teste tak, že ho takto prezývajú jeho dvaja synovia, takže ide o príliš dlhý „nickname“, ale aj vtipný prístup perkusionistu. Dés tiež uvádza, že jeho album je „o demokracii“, pretože prostredníctvom „politickej metafory“ ukazuje, kde sú hranice vzájomnej tolerancie (medzi hudobníkmi), kompozície a interpretácie, kompozície a improvizácie, presných pravidiel a free štýlu.

Yvetta KAJANOVÁ



Konkúr do Slovenskej filharmónie

Generálny riaditeľ Slovenskej filharmónie vypisuje konkúr do orchestra Slovenská filharmónia

- **na miesto hráča v skupine lesných rohov**

s nástupnou mzdou 950 € až 1 160 € (podľa dĺžky odbornej praxe).

Konkúr sa uskutoční v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie, Medená 3, 816 01 Bratislava

dňa 25.09.2018 (utorok) o 14.30 hod.

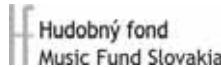
Požadované vzdelanie:
VŠ príslušného smeru

Podrobne podmienky konkúrov sú uverejnené na internetovej stránke www.filharmonia.sk. Prihláseným uchádzačom bude pozvánka na konkúr a notový materiál zaslané e-mailom (na požiadanie poštou).

Prihlásky so stručným životospisom a umeleckým profilom zasielajte e-mailom na adresu alexandra.snadikova@filharmonia.sk alebo písomne do **11. 9. 2018** na adresu:

Slovenská filharmónia
Medená 3
816 01 Bratislava

Slovenská filharmónia poskytne uchádzačom klavírny spríeved (ladenie 442); Uchádzači si môžu na svoje náklady zabezpečiť vlastný klavírny spríeved.



9. 10. 2017 do
18. 9. 2018 – 18. 9. 2018

Ceny Hudobného fondu na súťažach vo všetkých tvorivých oblastiach –
žiadost' treba doručiť najneskôr 4 mesiace pred termínom konania súťaže

Výzvy na predkladanie žiadostí o tvorivé podpory Hudobného fondu v 2. polroku 2018

Prémie v oblasti populárnej hudby (okrem jazzu) – 23. 8. 2018,
2. 10. 2018, 13. 11. 2018,
27. 11. 2018

Prémie za hudobnoviedné diela v oblasti váznej hudby – 18. 9. 2018

Prémie za publicistickú tvorbu vo všetkých tvorivých oblastiach,
ktorá bola vydaná alebo iným spôsobom šírená od

Štipendiá na tvorivé aktivity vo všetkých tvorivých oblastiach (okrem jazzu) –
23. 8. 2018, 2. 10. 2018,
13. 11. 2018, 27. 11. 2018

Granty vo všetkých tvorivých oblastiach na projekty, ktoré sa začnú realizovať v období od 1. 1. 2019 do 30. 6. 2019 – 30. 10. 2018

Viac informácií na www.hf.sk



GOLDEN AGE FESTIVAL^{vol. V}

MEDZINÁRODNÝ FESTIVAL STARÉHO JAZZU

8. 9. 2018 V-KLUB, BRATISLAVA



STANLEY BRECKENRIDGE (USA)

JAZZ BAND BALL ORCHESTRA (PL)



HOT JAZZ BAND (HU)

FATS JAZZ BAND (SK)



Vstupenky 19€/15€ (študenti)
v sieti Ticketportal.sk

HLAVNÝ
partner

Z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia

Partneri





J. N. Hummel
1778 – 1837

240. výročie narodenia bratislavského rodáka a hudobného skladateľa



www.hummelfestpressburg.com
hummelfestpressburg@gmail.com
<https://www.facebook.com/Hummel-Fest-2018-148999992618776/>



Medzinárodný festival usporiadany pod záštitou primátora hl. mesta SR Bratislavky Iva Nesrovnala



Hummel Fest 2018

J. An, B. Szokolay, Z. Godárová, K. Gyöpös, Š. Gyöpös, R. Mareček, S. Masaryk
 M. Mockovčáková, B. von Orth, R. Patkoló, J. Podhoranský, S. M. Reuter
 P. Somlai, K. Treiber, M. Weber, Capella Istropolitana, Duo Bergere
 Giovanni All' Opera Bratislava, Mucha quartett
 Tanečná choreografia J. H. Bozkurtovej

Festivalové miesta - vstup voľný:

Primaciálny palác, Bratislava/ 11. 8. a 10. 11. 2018

Hlavné námestie, Bratislava/ 12. 8. 2018

Faustova sieň, Bratislava/ 18. 8. 2018

Slovenský inštitút, Viedeň/ 11. 9. 2018

Univerzitná knižnica v Bratislave, Klariská 5/ 15. 9. 2018

Mirbachov palác, Bratislava/ 16. 9. 2018

Koncertná sieň Klarisky, Bratislava/ 27. 10. 2018

HfM F. Liszt Weimar/ 6., 7., 8. a 9. 12. 2018



OPERA
SLOVAKIA

Benefičný koncert pod záštitou Edity Gruberovej Operné gala 2018

TA 3
NADÁCIA

Drevený evanjelický artikulárny kostol v Kežmarku

19. augusta 2018 o 17:00 hod.

Richard Šveda barytón, Zuzana Šveda mezzosoprán, Slávka Zámečníková soprán, Júlia Grejtáková klavír



Výťažok z koncertu poputuje na kúpeľnú liečbu pre ťažko zdravotne postihnutú Vierku (22) z Tvarožnej pri Kežmarku

www.operaslovakia.sk PREDPREDAJ .sk



Zoznam.sk



Kežmarok podtatranské



RÁDIO DEVÍN



exterier.sk
by rehák posud

hudobnjivat

POPRAD 24

REGION PRESS

OTÝCHOD

music4us

bigmedia

kedykam

Color Magazin

SKY

BIG BOOK

XXVII.

medzinárodný hudobný festival

International Music Festival

SLOVENSKÉ HISTORICKÉ ORGANY SLOVAK HISTORIC ORGANS

Slovenské historické orgány

PIATOK

24. augusta 2018
17.00

DOLNÁ TIŽINA

Rímskokatolícky farský Kostol Narodenia Panny Márie
Organ Karela Neussera, pravdepodobne po roku 1909

Wiktor ŁYJAK

J. Pachelbel, Kancionál J. Dygulskej, G. Muffat, J. Brahms, J. S. Bach POLSKO
VSTUP VOĽNÝ

SOBOTA

25. augusta 2018
19.30

BRATISLAVA-RAČA

Rímskokatolícky farský Kostol sv. Filipa a Jakuba ml.
Organ Johanna Fazekasa z roku 1841

Mark PACOE

M. Marais, J. Jongen, J. Bull, G. Farnaby, M. Rossi, G. Shearing,
J. Haydn, J. G. Albrechtsberger, R. Heble SPOJENÉ ŠTÁTY AMERICKÉ
VSTUP VOĽNÝ

STREDA

29. augusta 2018
16.00

LAZANY

Rímskokatolícky farský Kostol Panny Márie Snežnej
Organ Samuela Wagnera z roku 1876

Monika MELCOVÁ

W. Byrd, J. J. Froberger, A. Vivaldi - J. S. Bach, M. Melcová
SLOVENSKO / ŠPANIËLSKO
VSTUP VOĽNÝ

PIATOK

31. augusta 2018
18.00

MYJAVA

Evanjelický a. v. kostol
Organ Martina Šaška seniora, z roku 1870

Gail ARCHER

H. Scheidemann, J. P. Sweelinck, N. Bruhns, D. Buxtehude, J. S. Bach
SPOJENÉ ŠTÁTY AMERICKÉ
VSTUP VOĽNÝ

NEDELA

2. septembra 2018
16.00

MYJAVA-TURÁ LÚKA

Evanjelický a. v. kostol
Organ Martina Šaška seniora, z roku 1854

Eva MOLEKOVÁ

G. Muffat, J. K. Kerl, G. Frescobaldi, A. P. Boëly, P. Planyavsky,
L. Vierne, J. Bortelsmann
SLOVENSKO
VSTUP VOĽNÝ

HLAVNÝ PARTNER
FESTIVALU

u. fond
na podporu
umenia
hudobný život

ZMENA PROGRAMU VYHRADENÁ

USPORIADATEĽ

SPOLOK KONCERTNÝCH
UMELCOV

Festival z verejných
zdrojov podporil
Fond na podporu umenia.
S finančným príspevkom
Hudobného fondu

THE ASSOCIATION
OF CONCERT ARTISTS

Supported using public funding by Slovak Arts Council, with a financial contribution from the Music Fund

Friday, 24/08/2018 ■ 17.00

DOLNÁ TIŽINA

RC Parish Church of the Nativity of the BVM
Organ by Karel Neusser, ca 1909

Wictor ŁYJAK (Poland)

J. Pachelbel, J. Dygulská Hymnal, G. Muffat, J. Brahms, J. S. Bach

Saturday, 25/08/2018 ■ 19.30

BRATISLAVA-RAČA

Parish Church of St Philip & St James
Organ by Johann Fazekas, 1841

Marc PACOE (USA)

M. Marais, J. Jongen, J. Bull, G. Farnaby,
M. Rossi, G. Shearing, J. Haydn,
J. G. Albrechtsberger, R. Heble

Wednesday, 29/08/2018 ■ 16.00

LAZANY

RC Parish Church of Our Lady of the Snows
Organ by Samuel Wagner, 1876

Monika MELCOVÁ (Slovakia/Spain)

W. Byrd, J. J. Froberger, A. Vivaldi - J. S. Bach,
M. Melcová

Friday, 31/08/2018 ■ 18.00

MYJAVA

Lutheran Church
Organ by Martin Šaško Sr, 1870

Gail ARCHER (USA)

H. Scheidemann, J. P. Sweelinck, N. Bruhns, D.
Buxtehude, J. S. Bach

Sunday, 02/09/2018 ■ 16.00

MYJAVA-TURÁ LÚKA

Lutheran Church
Organ by Martin Šaško Sr, 1854

Eva MOLEKOVÁ (Slovakia)

G. Muffat, J. K. Kerl, G. Frescobaldi, A. P. Boëly,
P. Planyavsky, L. Vierne, J. Bortelsmann

FREE ADMISSION TO ALL CONCERTS