



hudobný život

ROČNÍK XLVII

12

2015

2,16 €

hudobné  **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Spravodajstvo: Ozveny Orfea 2015 / **Esej:** Dramatická cesta hudobníka k pravde / **Rozhovor:**
Helena Tulve, Péter Eötvös / **Hudobné divadlo:** Pestrá či fádna muzikálová jeseň? / **Jazz:** Bill Evans

Melos-Étos 2015

Arvo Pärt v zrkadle hudby a času
Vec Konwitschny



Bruno Walter Symphony Orchestra

DIRIGENT: JACK MARTIN HÄNDLER

27. 1. 2016 | 19:30

KONCERTNÁ SIEŇ SLOVENSKEJ FILHARMÓNIE

LUDWIG VAN *Beethoven*:

TROJKONCERT PRE KLAVÍR, HUSLE, VIOLONČELO A ORCHESTER C DUR OP. 56

ANTONÍN *Dvořák*:

SYMFÓNIA Č. 9 E MOL OP. 95 „Z NOVÉHO SVETA“

MISCHA MAISKY, VIOLONČELO

SASCHA MAISKY, HUSLE

LILLY MAISKY, KLAVÍR

9. 5. 2016 | 19:30

KONCERTNÁ SIEŇ SLOVENSKEJ FILHARMÓNIE

PIOTR ILJIČ *Čajkovskij*:

KONCERT PRE HUSLE A ORCHESTER D DUR OP. 35

LUDWIG VAN *Beethoven*:

SYMFÓNIA Č. 3 ES DUR OP. 55 „EROICA“

DALIBOR KARVAY, HUSLE

PREDPREDAJ LÍSTKOV

OBYČAJNÝ: 34 €, 28 €

FIREMNÝ: 60 €

ZĽAVNENÝ (ISIC/ITIC/DÔCHODCA): 15 €

KÚPOU FIREMNÉHO LÍSTKA DOTUJETE LÍSTOK
PRE ŠTUDENTA, UČITEĽA A DÔCHODCU.

ticketportal
VSTUPENKY NA DOSAH

GESAMTKUNSTWERK.EU

POKLADŇA SLOVENSKEJ FILHARMÓNIE

NÁMESTIE EUGENA SUCHOŇA 1,
BRATISLAVA

PO: 9:00–14:00, UT–PI: 13:00–19:00

PRODUKCIA:



GESAMTKUNSTWERK

GENERÁLNY SPONZOR:

Atos

Editorial

Vážení čitatelia,

adventný čas už od detstva vnímame ako obdobie očakávania. Návštevníci koncertov zasa môžu decembrové týždne vnímať optikou výrazne bohatších (minimálne čo sa týka kvantít) hudobných produkcií. Napríklad jedna „klasická“ streda toho ponúkla viac než dosť. Snáď len milovníci vokálneho umenia to mali 9. decembra jednoduchšie – vianočný koncert Simony Šaturovej so Slovenskou filharmóniou a speváckym zborom Lúčnica sa neprekrýval s ničím podobným. Alebo mohli byť operní priaznivci zvedaví aj na zbor Čhavorenge Idy Kellarovej a Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu vo Veľkom koncertnom štúdiu? Nádych exkluzívnosti sprevádzal klavírne kvintetá romantikov v Hudobnej sieni Bratislavského hradu s vynikajúcim holandským violistom Vladimirom Mendelssohnom a domácim „all-star tímom“ (Palovičová, Paľa, Svetlák, Lupták). Len kúsok pod Hradom, v Pálffyho paláci na Zámockej ulici, primárius Moyzesovho kvarteta odovzdával po 40 rokoch „žezlo“ svojmu nástupcovi. A len o niekoľko ulíc ďalej, vo Dvorane VŠMU, exceloval Miki Skuta s recitálom (Mozart, Beethoven) v rámci Bratislava Mozart Festival... A čo vyznávači súčasnej hudby? Tých čakala v SNG Hudba dneška s „homage à Cage“ dramaturgiou (tentokrát bez kompozícií geniálneho amerického „vynálezcu“). Komu sa máľilo, mohol si z Veľkého rozhlasového štúdia „odskočiť“ do jedného z komornejších, v ktorom debutové CD svojho slovensko-poľského tria uvádzala do života klaviristka Jana Bezek... Vo víre týchto predvianočných udalostí mi prichádzajú na um kultové *Pelíšky* a rečnícka otázka majora Šebeka, ktorý nad úspešným pokusom svojho rebelantského syna pri rozbíjaní „nerozbitnej skleničky“ zúfalo zve: „A komu tím prospějete, co? Druhé straně?“

Pokojný sviatok s hudbou želá
Peter MOTYČKA

Predplatelia Hudobného života nájdu v decembrovom vydaní časopisu pribalený CD nosič *Jazz: Made in Slovakia 2013–2014*, mapujúci tradičné i progresívnejšie trendy súčasnej domácej scény (o titule podrobnejšie informujeme na strane 11). Aj touto cestou sa Vám chceme poďakovať za pomoc a podporu nášho časopisu. Zároveň dávame do pozornosti možnosť celoročného predplatného s bonusovým CD z produkcie Hudobného centra, ktoré automaticky dostáva každý nový predplatiteľ.



H. Tulve



A. Pärt



B. Evans

Obsah

Spravodajstvo, koncerty, festivaly

- 2 Reagujete, Styx prekročený, Ozveny Orfea 2015, Melos-Étos 2015, Reduta trikrát inak, ŠKO Žilina, Zomrel Jiří Vysloužil, Za Jurajom Kušnierikom, Dvokrát detské zbory

Rozhovor

- 6 Helena Tulve: „Najviac ma zvykne upútať spôsob plynutia...“ Z. Šikrová
8 Chungki Min: „Snažím sa byť pripravený na všetky možné alternatívy...“ Z. Šikrová
9 Péter Eötvös: „Rád vstupujem do dialógu s Mozartom.“ J. Bubnáš

CD príloha

- 11 Jazz: Made in Slovakia 2013–2014

Esej

- 14 Dramatická cesta hudobníka k pravde... (na margo publikácie Romana Bergera *Cesta s hudbou*) L. Chalupka
16 Čo by na to povedal Ľudovít Štúr? (2006) R. Berger

Portrét

- 18 Arvo Pärt v zrkadle hudby a času J. Majerová
21 Hudba vykúpenia A. Šuba

Seriál

- 22 Nahrávanie folklóru na území Slovenska X: Béla Bartók s fonografom po Slovensku M. Minárik

Hudobné divadlo

- 25 Operný zápisník: Matiné titanov. K storočnici Márie Kišoňovej-Hubovej / Jubileum opernej speváčky / Za Annou Starostovou (nekrológ) P. Unger, D. Marenčinová, M. Mojžišová
26 Vec Konwitschny J. Červenka
27 Sex, naturalizmus aj vynálezy renesančného génia M. Glocková
28 Pestrá či fádna muzikálová jeseň? K. Mišovic

Zahraničie

- 30 Budapešť: Návraty Kráľovnej zo Sáby a Werthera P. Unger
31 Mníchov: Dočerta aj s javiskovou technikou! R. Bayer
32 Ostrava, Düsseldorf: Prokofievov bláznec / St. Gallen: Čarovný kabinet belcanta Edity Gruberovej R. Leška, R. Bayer
33 Olomouc: Znovuobjavené dielo / Drážďany: Gustav Klimt a jeho hudobní susedia J. Burdová, A. Schindler

Jazz

- 34 Sviatok jazzu v Inchebe M. Zahradník
35 Ne(vy)predaný Jazz FOR SALE P. Motyčka
36 Bill Evans: „Ukazujem cestu!“ P. Motyčka

Recenzie

Kam/kedy

Mesačník *Hudobný život*/december 2015 vychádza v Hudobnom centre, Michalská 10, 815 36 Bratislava, IČO 00 164 836

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

Redakčná rada: Alžbeta Rajterová, Igor Wasserberger, Vladimír Zvara

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

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

Jazykové redaktorky: Andrea Draganová, Eva Planková

Výtvarná spolupráca: Róbert Szegény

Distribúcia a marketing: Viktória Slatkovská (tel: +421 220470460, fax: +421 220470421, 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, Bratislava • Rozširuje: Slovenská pošta, a.s., Mediaprint-Kapa a súkromní distribútori • Objednávky na predplatné prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty, alebo e-mail: predplatne@slposta.sk • Objednávky do zahraničia vybavuje Slovenská pošta, a.s., Stredisko predplatného tlače, Uzbecká 4, P.O.BOX 164, 820 14 Bratislava 214, e-mail: zahranicna.tlac@slposta.sk Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. Používanie novinových zásielok povolené RPPBA Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03. • Indexové číslo 49215. ISSN 13 35 41 40 • Obálka: R. Sato v predstavení Havran T. Hosokawu, Melos-Étos (foto: P. Brenkus) • Názory a postoje vyjadrené v uverejnených textoch nie sú stanoviskom redakcie. Redakcia si vyhradzuje právo redakčne upravovať a krátiť objednané i neobjednané rukopisy. Texty akceptujeme len v elektronickej podobe. • Vyhľadávať v dátach uverejnených v tomto čísle môžete na adrese www.siac.sk

→ Reagujete

AD HŽ 10/2015, A. Platzner: Stretnutie abiturientov

„Fančovičovo čoraz výraznejšie profilovanie sa ako kabaretného pianistu na mnohých miestach vyniklo v podobe nedostatočnej rytmickej pregnantnosti, agogickej strnulosti a dynamickej jednotvárnosti.“ Citát z recenzie. Odporúčam prečítať si i ďalšie skvosty z recenzie na koncert v rámci Konvergencií pána Platznera, ktorému tentokrát padol do rany L. Fančovič (prednedávnom čelisti), ktorý pod silnejúcim vplyvom kabaretu prestáva rozoznávať kontúry dynamiky, precíznosť v rytme sa mu vzdáľuje, hrá

mdlo a M. Pala musí ťahať za dvoch. Ktovie, ako si rozdeľujú honorár, podľa kritiky pána Platznera by si Fančovič v klasiike nezarobil ani na slanu vodu. Nuž. Pán Platzner k tomu aj uráža. A zosmiešňuje. Aj Fančoviča, aj kabaret (čiže jazz a pod., pretože Fančovič okrem klasiiky hrá jazz a swing, a to pán Platzner akiste vie). A hrá vynikajúco. Čiže jazz a swing sú pokleslé žánre bez potreby presného rytmu a dynamiky. Čítajte jazzmani a kabaretiéri, toto vás pobaví. Fančovič hrá kabaretnú hudbu a to je dôvod jeho mizernej interpretácie klasiiky. Hranie jazzu (aj skutočného kabaretu), to potvrdia mnohí „klasiici“, dáva rytmus pekne do poriadku, v tejto hudbe je to základ fungovania. Nepoznám nikoho, komu by to uškodilo. Hra

mnohých žánrov a udržanie kvality v každej z nich je otázka hudobnej inteligencie. Inak hrám a vnímam a pracujem s dynamikou, rytmom, časom, skrátka všetkým, keď hrám Bacha, Piazzollu, židovskú pieseň. A Fančovič taktiež. On sa inou hudbou obohacuje, prejavuje mnohorakosť svojho talentu. Počul som ho pred pár týždňami. Beethoven – sonáta pre klavír a husle. Vedľa mňa sedel Aleksandar Serdar, jeden z najvýraznejších klavírných zjavov súčasnosti. Po pár tónoch sa ku mne priklonil a povedal: „Fantastický klavirista.“ A to nevie, že hrá kabaret. A ja som ešte vtedy nečítal ďalší urážlivý nezmysel pána Platznera.

Boris LENKO

Styx prekročený



Zdá sa to takmer neveriteľné, no neprešli ani tri týždne novej koncertnej sezóny Slovenskej filharmónie a na jej programe sa už po tretíkrát objavilo dielo žijúceho autora. Po Antonovi Steineckerovi a Martinovi Burlasovi to bol 6. 11. Gija Kančeli. Moje nadšenie síce tlmi fakt, že – aspoň čo sa týka

vitalizmus po rozvinutí hlavnej myšlienky v orchestrálnom tutti však už dokonale naplnia jeho ideu „levende musik“ (živej hudby). Filharmonici pod vedením Daniela Raiskina si ju naplno vychutnali; škoda len toho rozladeného kvĺlenia lesných rohov v sugestívnom úvode. Šteklenie ušných bubienkov pri akustických rázoch nevyladených veľkých sekúnd mi vnuklo myšlienku, či Nielsen nechcel využiť tzv. „naturhorny“ v ladení C, no partitúra nič také nepredpisuje. Naši hornisti teda nevdokaj urobili z dánskeho skladateľa narodeného pred 150 rokmi praotca spektrálnej hudby...



M. Rysanov (foto: archív)

dramaturgie koncertov do konca kalendárneho roka – tu platí zásada „trikrát a dost“, no je to krôčik dobrým smerom.

Vlastne medzi žijúcich možno, aspoň metaforicky, zaradiť aj Carla Nielsena, autora úvodnej predohry *Helios op. 17*. Sympatické dielko inšpirované zážitkom z pozorovania východu a západu slnka nad Egejským morom možno nemá onen unikátny osobný náboj Nielsenových neskorších symfonických opusov, jeho

kom“ v zborovom parte. Tanečné eskapády, posmievačský valčík (nie nepodobný tomu, ktorý Kančeli skomponoval ako leitmotív k satirickému filmu *Blankytné hory*) a schnitkeovské miešanie štýlov (v orchestri nemohli chýbať čembalo a elektrická basgitar) môžu byť identifikačnými znakmi autorovej túžby vyrovnať sa s postsovietskou realitou. Pre mňa osobne mala táto vyše polhodinová „cesta“ ešte jeden rozmer – tú zvláštnu, v konečnom

dôsledku harmonizujúcu zmes hlbokého a kriklavo triviálneho som chápal aj ako odraz prostredia, z ktorého skladateľ vyšiel a ktorého pečat je nezmazateľná, bez ohľadu na to, že roky žije v Nemecku: kto sa túlal ošarpanými tbiliskými ulicami, videl bok po boku kamenný majestátny stredovekých pamiatok, starosvetiskú veľkorysosť stavieb z ruských cárskych čias, sovietskú divočinu aj súčasný eklektický nevкус. A podobná je aj Kančeliho hudba. Bratislavské publikum ju podľa mňa prijalo prekvapivo priaznivo, ľudia v nej zjavne našli mnoho, s čím sa dokázali identifikovať, hoci chvíľami mohli ostať zaskočení. Úspech však treba pripísať aj interpretácii: orchester podal mimoriadny výkon, Slovenský filharmonický zbor, príkladne pripravený Jozefom Chabroňom, pôsobil absolútne presvedčivo a jeho energia bola imponujúca. A, samozrejme, poklonu treba zložiť ukrajinskému violistovi Maximovi Rysanovovi, zasvätenému tlmočníkovi tejto hudby, dokonale oddanému dielu. Dávno som naživo nepočul hrať takého skvelého hráča na viole...

Koncert mohol byť „udalostou mesiaca“ pokojne aj bez Čajkovského orchestrálnej *Suity č. 3 G dur op. 55*, ktorá vyplnila druhú časť večera. Zriedkavo hrávané dielo bolo sotva dramaturgickou protiváhou k *Styxu* (namiesto neho by možno lepšie zaučinkovala *Druhá* alebo *Tretia symfónia*; tiež sa u nás takmer vôbec nehrávajú...) a mal som pocit, že publikum by z koncertu odišlo obohatené o silný zážitok aj bez tohto „appendixu“.

Robert KOLÁŘ

Riaditeľka Hudobného centra Oľga Smetanová požiadala ministra kultúry Mareka Maďariča o uvoľnenie z funkcie. Ako dôvod uviedla naplnenie svojej vízie v organizácii po šestnástich rokoch práce v jej čele. Minister kultúry jej žiadosti vyhovel, od 1. 12. má Hudobné centrum dočasne povereného riaditeľa a nový riaditeľ bude vymenovaný v najbližšom období.
www.culture.gov.sk

Ozveny Orfea 2015

Študentský festival súčasnej hudby Orfeus počas piatich dní (25.–29. 10.) „preplával“ už svojím 16. ročníkom. V jesennej záplave koncertných podujatí v Bratislave čelil výraznej konkurencii, no niektorým z jeho podujatí sa určite oplátilo venovať pozornosť. Už len preto, že aktuálny ročník konfrontoval hudbu mladých s tvorbou dvoch osobností skladateľskej avantgardy 60. rokov minulého storočia – Tadeáša Salvu a Ivana Paríka. Okrúhle výročia ich úmrtia padli práve na tento rok.

Podvečerné piesne

Otvárací koncert vo Dvorane VŠMU (25. 10.) pôsobil veľmi ambiciózne; nielen vstupným slovom dramaturga Petra Dana Ferenčíka a skladateľa VŠMU Jevgenija Iršaia, ale aj početnosťou interpretačného aparátu a tiež hudbou, ktorá v ten večer odznela. V prvej polovici to boli skladby avantgardistov (Parík a Salva sa narodili s niečo vyše ročným odstupom), v druhej sa k slovu dostala generácia mladých – Peter Javorka a Samuel Hvoz-

stavená a zvukovo kompaktná kompozícia možno patrila k tradičnejšiemu prúdu v tvorbe tohto mladého autora, v každom prípade ho však ukázala ako vyvíjajúceho sa skladateľa, ktorý sa vo svojom hľadaní uberá rôznymi smermi. A robí to dobre...

Prekvapením večera sa stala *Atropos I* Samuela Hvozdička. V podstate koncertantná skladba pre klavír a orchester sa začala prenikavým hvizdom píšťaliek, ktoré si autor zjavne „vypožičal“ z *No Music* chorvátskeho skladateľa Krešimira Seletkoviča, predvede-

nej na festivale ISCM WNMD v Košiciach, no čoskoro dal najavo, že jeho dielo sa bude uberať iným smerom. Ako inšpiračný zdroj uvádza Hvozdičkov rovnomenný obraz Francisca Goyu z jeho cyklu *Pinturas negras*, bizarnú alegorickú víziu bohyně smrti, ktorá svojimi nožnicami môže kedykoľvek prestrihnúť niť života. Oproti ohlušujúcemu piskotu skladateľ postavil na seba vršené hlboké klastre klavíra, čo som vnímal ako hudobný ekvivalent goyovského šerosvitu.



J. Palovičová, M. Lejava a VŠMU Modern Orchestra (foto: V. Kuric)

dik (obaja narodení v roku 1993). Objavom pre mňa bola Salvova *Balada pre dvanásť sláčikových nástrojov* z roku 1974. Jej polymetrické tkanivo malo okrem neobyčajnej originality aj mimoriadnu výrazovú silu. Príležitostné zoskupenie vysokoškolských sláčikárov prezentované ako **VŠMU Modern Orchestra** má zatiaľ prehnane ambiciózne názvy (zišlo by sa mu viac podobných „fahúňov“, akým bol Andrej Gál za pultom prvého violončela), dirigent **Marián Lejava** však podľa mňa vzhľadom na podmienky odviezol dobrú prácu; Salvova hudba (zas a znova) ťala do živého. Za dramaturgicky nie celkom šťastné považujem následné zaradenie Paríkových *Podvečerných piesní*, bartókovsky ladeného didaktického klavírneho cyklu v autorovej úprave pre klavír a komorný orchester. Vyzneli skôr ako inštrumentálne cvičenia, milé a vydarené, no v kontexte koncertu v podstate nadbytočné.

Flashes pre 12 sláčikov (2012) upozornili na talent Petra Javorku. Kompozične dobre po-

Z tohto napätia sa odvíjala séria nepredvídateľných situácií smerujúcich raz k „serióznemu“ koncertantnému pianizmu, inokedy k absurditou zaváňajúcim expresívnym gestám. Sledovať autorov myšlienkový tok však bolo v každom okamihu vzrušujúce a vedomie, že je tu opäť mladý skladateľ, ktorý má odvahu byť nekonvenčný, povznášalo. V tejto súvislosti stojí za zmienku ešte jeden fakt: sólový part brilantne uchopila **Jordana Palovičová** a prepožičala mu živosť a presvedčivosť. To, že pedagóg nástrojovej hry na VŠMU naštuduje a predvedie dielo študenta kompozície, sa nestáva často. Je to príklad hodný nasledovania.

Robert KOLÁŘ

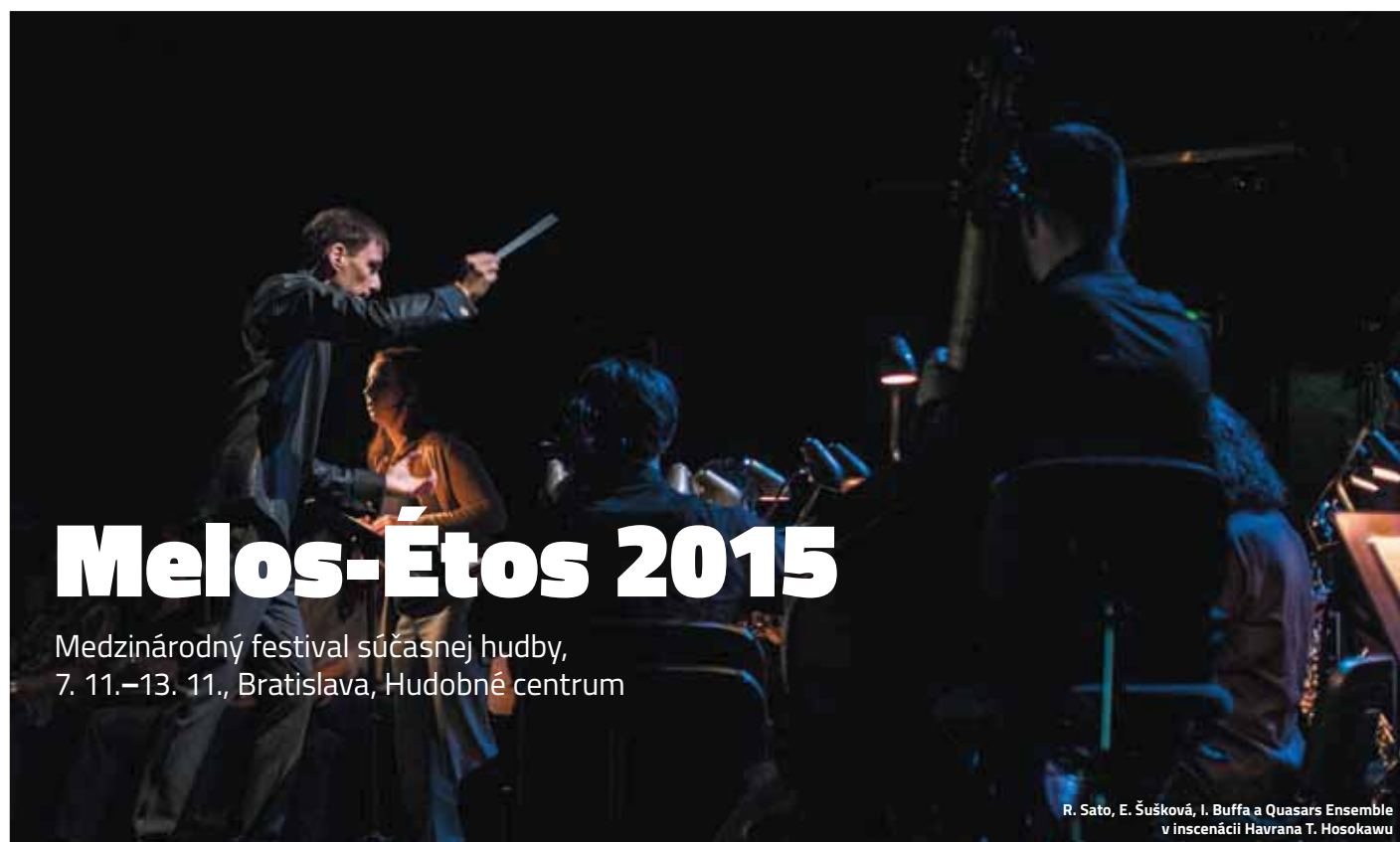
Sedem kresieb

Tretí koncert festivalu (27. 10.) organizátori nazvali podľa rovnomenného inštrumentálneho cyklu Tadeáša Salvu – *Sedem kresieb*. Hoci jeho tvorba v tento večer na programe v Koncertnej sieni Dvorana chýbala, sym-

bolika názvu bola prítomná na viacerých úrovniach. Zaznelo sedem komorných kompozícií od siedmich mladých skladateľov zo Slovenska, Česka, Rakúska, Maďarska, Poľska a Číny (Hongkongu). Salva svoje dielo dokončoval počas štúdia u B. Szabelského v Katoviciach, kde po nie práve najlepších zážitkoch zo štúdia u A. Moyzesa a J. Cikkeru našiel oázu pokoja i nové inšpirácie. Rovnako tak sa viacerí zástupníci mladí autori rozhodli hľadať svoju umeleckú cestu mimo rodnej krajiny (hoci dnes už je to, našťastie, v prvom rade otázka slobodnej voľby). Koncert interpretácie zabezpečil (popri spoluúčinkujúcich skladateľoch) sedemčlenný **EnsembleSpectrum** pod vedením **Mateja Slobodu**.

Ako prvá zaznela skladba *2 pre 2* pre klavír a klavír od Marca Vlasáka (*1992), žiaka V. Godára na VŠMU. Autorom priznávané inšpirácie v tradícii barokovej hudby boli sledovateľné v oboch častiach (*Air a Burlesque*), vo výsledku však na mňa lepšie zapôsobili len prvá. Barokový princíp introdukcie vzbudzujúcej očakávania logického pokračovania v „allegre“ sa tu celkom nenaplnil a hravý podtón rýchlej časti akoby znevažoval poetickú hĺbku prvej polovice diela. Maďarský skladateľ Marcell Ivony (*1990), študujúci na viedenskej Universität für Musik und darstellende Kunst, sa prezentoval poslucháčsky atraktívnym klavírnym cyklom *Étudetudes*, inteligentným spôsobom komentujúcim klavírne etudy Györgya Ligetiho. Status kvalitne disponovanej klaviristky v ňom potvrdila mladá Rakúšanka **Hannah Eisendle** (*1993), ktorej skladba *Mastering Silence* pre sláčikové kvarteto tiež zaznela v rámci koncertu. Skladateľ z Hongkongu Wan Yuk Bun (umeleckým menom **Barry Wan**, *1983) bol medzi svojimi kolegami, paradoxne, v pozícii zástupcu brnianskej JAMU, kde v aktuálnom roku ukončil štúdium kompozície, multimedialnej tvorby a hry na gitare. Predstavil sa ako interpret vo vlastnej skladbe *Pět miniatúr pre gitaru*. Pomerne rozsiahlo koncipovaný cyklus (pri celkovej dĺžke 10 minút sa už z neho vytrácal charakter miniatúr) dával do popredia špecifické sonoristické možnosti gitary len decentne, predsa však prezrádzal spätosť skladateľa-interpretu so svojím nástrojom. Druhou zástupkyňou z Čiech bola Soňa Vetchá (*1992), študentka pražskej HAMU. Z jej sľubne sa odvíjajúcich *Troch fantazijských kusov* pre sláčikové trio, žiaľ, zaznela len prvá časť. Skladba *„Stalo sa druhého septembra“* od Dalibora Hevesiho (*1994), žiaka J. Iršaia na VŠMU, bola v rámci koncertu najväčším dielom z pohľadu nástrojového obsadenia, nie však vrcholom večera. Ten podľa môjho názoru patril poslednému uvedenému skladateľovi Pawłowi Siekovi (*1993), študentovi Hudobnej akadémie v Krakove, v ktorého skladbe *I Fratumi del continuo* sa do veľmi zaujímavého farebného súznenia dostala trojica nástrojov – klavír, klavír a akordeón.

Juraj BUBNÁŠ



Melos-Étos 2015

Medzinárodný festival súčasnej hudby,
7. 11.–13. 11., Bratislava, Hudobné centrum

R. Sato, E. Šušková, I. Buffa a Quasars Ensemble
v inscenácii Havrana T. Hosokawu

V záverečnej vete eseje nazvanej *Hudba a nová hudba* z roku 1960 vyhlásil Theodor Adorno so svojím typickým nedostatkom citu pre dvojzmyselnosť, že rozdiel medzi novou hudbou a hudbou vo všeobecnosti je príbuzný rozdielu medzi dobrou a zlou hudbou. Toto dosť suverénne vyhlásenie bolo trochu zmiernené jeho definíciou „novej hudby“, ktorá bola prísne obmedzená, pokiaľ išlo o jej technické a morálne imperatívy. S ohľadom na techniku a štýl znamenala pre Adorna „nová hudba“ takmer výhradne voľne atonálnu hudbu Schönberga a jeho žiakov. Čo sa týka morálky, „nová hudba“ bola definovaná tým, čo stelesňovalo kritický odpor voči existujúcemu poriadku a zachovávalo slobodu subjektívnej expresie, ako ju vyžadoval hegelovský pohľad na históriu.

Takúto definíciu novej hudby dnes možno ľahko kritizovať. Napokon, dnes vidno, že Adorno využíval komplexné filozofické idey o morálnej nadradenosti a „svetových dejinách“, aby vyzdvihoval tradície, ktorých bol súčasťou, keďže bol žiakom Albana Berga a tiež neskorým príslušníkom nemeckého *Bildungsbürgertum*. Inými slovami, jeho apelo- vanie na etiku bolo zástierkou jeho osobných preferencií. Navyše, jeho argumenty podporujúce nadradenosť jednej tradície nad ostatnými sú dnes pokladané za neudržateľné: nás, ktorí žijeme v súčasnej ére relativizmu, učia, že všetky tradície – či už dobré, alebo zlé – si treba ceniť, pretože každá z nich ponúka hodnotné, hoci navzájom odlišné veci.

Ale pre tých z nás, ktorí by sme radi uchránili hodnotiace kritériá pred ľahostajnosťou relativizmu, v ktorom plávame, stojí koncept „novej hudby“ za opätovné zváženie.

A aktuálny ročník festivalu Melos-Étos poskytol skvelú príležitosť prehodnotiť jeho užitočnosť. Festival má za sebou nevyhnutné spojenie s domnelou morálnou povinnosťou „novej hudby“; nie preto, že by korešpondoval s nejakou hegelovskou ideou dejín, ale pretože jeho vlastné dejiny boli formované kritikou totalitárneho režimu a túžbou po slobode prejavu.



T. Anzellotti

Na rozdiel od predchádzajúcich ročníkov festival tentokrát nemal hlavného hosta, namiesto toho bol však usporiadaný na základe jednej myšlienky: bola ňou požiadavka, aby všetky skladby na programe boli staré maximálne päť rokov. Bol to teda „festival súčasnej hudby“, venovaný skutočne *súčasnej* hudbe, čo mu dodáva ďalšie možné prepojenie s konceptom „novej“ hudby. Pravda, nie všetko, čo je súčasné, je zároveň aj „nové“. Označenie niečoho za „nové“ predpokladá, že je to originálne a dosiaľ nepočuté. Na druhej

strane, „súčasný“ je *všetko*, čo dnes žije spolu s nami, nech je to „staré“ alebo nové, známe alebo neznáme. Adorno podobne rozlišoval medzi „novým“ a „súčasným“ v spomenutej eseji. Ale kým on používal označenie „nové“ ako čestné vyznamenanie pre hudbu, ktorá bola protestným volaním proti čoraz opresívnejšej spoločenskej realite, ja uprednostňujem použitie tohto slova pre hudbu, ktorá je

(iba) originálna. Ak aj „originálna“ implikuje hodnotový súd, ak naznačuje, že niečo je lepšie, pretože je to „originálne“, som celkom ochotný sa s tým zmieriť.

Potom teda pred nami vyvstáva otázka: do akej miery prezentoval tento festival súčasnej hudby to skutočne „nové“? Z 52 kompozícií uvedených na 11 koncertoch bolo 15 svetových a 24 slovenských

premiér. Okrem toho sa odohrali sprievodné podujatia vrátane skladateľských a interpretačných workshopov a premietania filmu. Bol to bohatý program – nielen pre množstvo aktivít, odohrávajúcich sa počas festivalového týždňa, ale tiež pre výber niektorých vynikajúcich interpretov a vo viacerých prípadoch aj naozaj „novej“ hudby. Zdalo sa, že na pomyselných miskách váh prevažovalo „nové“ nad iba „súčasným“. Alebo, aspoň podľa mňa, určovalo „nové“ charakter môjho celkového dojmu viac než



Na Jung Jin s tradičným kórejským nástrojom gayageum



Sewong Ra, M. Lejava a členovia Ensemble TIMF

ono menej významné „súčasnú“. Ak zohľadníme, akou výzvou je pre organizátorov venovať veľký festival hudbe skomponovanej v posledných piatich rokoch, potom bol Melos-Étos 2015 veľkým úspechom. Dajme tomu, že zazneli aj skladby, ktoré rozhodne neboli „nové“ a na ktoré bolo možné hneď zabudnúť (spomínam si na ne len vďaka mojim podrobným poznámkam), ale aj za nimi stálo



P. Vasks, M. Popik, K. Bergs a Sinfonietta Bratislava

množstvo remeselnej zručnosti a dostalo sa im zanieteneho predvedenia. Medzi interpretmi boli renomovaní hráči, napríklad nemecký akordeonista **Teodoro Anzellotti** alebo belgický súbor **Het Collectief**, ktorí odohrali vynikajúce koncerty. Program tohto súboru obsahoval skladby Brama Van Campa, Heleny Tulve a Viery Janáčekovej, ktoré boli svieže a pútavé. Ďalším hosťom zo zahraničia bol juhokórejský **Ensemble TIMF**, ktorý úžasne predviedol dobre zostavený program zahŕňajúci aj dielo

bratislavského skladateľa Mariána Lejavu. Lejavovo *PRINCIPIUM pre violu a šesť nástrojov* bolo pôsobivé. Hoci si autor zjavne vypožičiava otváracie gesto z Griseyho *Partiels* a podobne aj spôsob jeho použitia ako základu formy, stále dokázalo znieť „nové“.

Niekoľko miestnych ansámblov ponúklo veľmi dobré predvedenia skvelých kompozícií, čím poukázali na hĺbku talentu, prítomného v tomto regióne. Treba tu spomenúť *Hiku, elégiu pre husle a sláčikový orchester* v podaní **Sinfonietta Bratislava**. A tiež Hosokawovu monodrámu pre mezzosoprán a 12 hráčov *Havran*, ktorú uviedol **Quasars Ensemble** pod vedením **Ivana Buffu** na do-

skách SND s **Evou Šuškovou** ako sólistkou. Účinok diela, ktoré pracuje s relatívne obmedzenou zvukovou paletou, výrazne umocnila choreografka a tanečnica **Reona Sato** (členka Baletu SND), ktorá najlepšie podchytila fantastické a bizarné motívy Poeovho príbehu. Napokon, festivalový domovský **Melos Ethos Ensemble** ponúkol ambiciózný koncert, program ktorého obsahoval *da capo* pre cimbal sólo a súbor Pétera Eötvösa a tiež monodrámu pre herca, šesťčlenný vokálny súbor, štyri nástroje a elektroniku *Le Voyage*

Johannesa Mariu Stauda za prítomnosti oboch autorov, ktorí pricestovali zo susedného Maďarska, resp. Rakúska.

Vzhľadom na kvalitu festivalu si však myslím, že mohol mať viac mimobratislavských návštevníkov. Ale aj toto je typické. Keď som sa presťahoval zo Západu do Bratislavy, uvedomil som si, ako mnohí na Západe znevažujú všetko, čo pochádza z krajín bývalého východného bloku. Mnohí z miestnych môžu potvrdiť, že keď sa po páde komunizmu otvorili hranice, nadšene sa vydali do Viedne a ďalších západných miest; opačným smerom sa však nehrnul takmer nikto. Keď som stretol dvoch Rakúšanov počas ich jednodňového výletu v Bratislave, povedali mi, že mesto sa im páčilo, no prekvapilo ich, ako málo ľudí hovorí po nemecky. Zjavne si neuvedomovali aroganciu svojho tvrdenia a som si istý, že by sa nikdy nepozastavovali nad tým, ako málo Rakúšanov hovorí po slovensky.

V každom prípade môžem potvrdiť, že Bratislava má čo ponúknuť bez ohľadu na jazyk. A Melos-Étos môže stať na zozname dôvodov pre návštevu Bratislavy na pomerne vysokej priečke. Kým festival Wien Modern, odohrávajúci sa rovnako v novembri len 60 kilometrov odtiaľto, bol oslavou relativizmu súčasného pod hlavičkou „Pop.Song.Voice“ (zahŕňajúcou okrem iného aj „rave events“ alebo „žúry“), Melos-Étos sa chopil úlohy pestovať niečo, čo je nové. Vďaka tomu som mohol byť rád, že som novembrové večery trávil práve v Bratislave.

Marcus ZAGORSKI

Autor je pedagógom na Katedre muzikológie FiFUK.

Peklad: **Robert KOLÁŘ**

Fotografie: **Peter BRENKUS**

Helena Tulve

„Najviac ma zvykne upútať spôsob plynutia...“

(foto: Tarvo Hanno Värre)

Tohtoročný festival Melos-Étos porušil tradíciu v tom, že nemal hlavného hosťa. Namiesto toho však do Bratislavy zavítalo hneď niekoľko zaujímavých skladateľských osobností a interpretov zo zahraničia. Medzi nimi boli okrem iných aj renomovaná estónska skladateľka Helena Tulve, ktorej dielo zaznelo na koncerte belgického kvinteta Het Collectief, a kórejský dirigent Chungki Min, u nás už pomerne známy (v rámci Melosu 2013 dirigoval koncert SOSRu, neskôr sa predstavil aj za dirigenským pultom Melos Ethos Ensemble), tentokrát ako vedúci Ensemble TIMF z Južnej Kórey.

Pripravila Zora ŠIKROVÁ

■ Kompozícií sa intenzívne venujete už viac ako 20 rokov. Aké boli vaše hudobné začiatky?

V Estónsku som od svojich siedmich rokov študovala hru na klavíri v špeciálnej hudobnej škole. Tieto špecializované hudobné školy boli založené ešte za sovietskej éry, podobne ako v Rusku, na Ukrajine či vo východnom Nemecku. Ich učebný systém pretrváva až do súčasnosti a myslím si, že je veľmi dobrý. Najmä dnes, keď je toľko rôznych vplyvov, deti sa môžu spoločne sústrediť na prácu a na cvičenie, formovať sa v prostredí, kde sa neustále niečo intenzívne deje.

Ako trinásťročná som však začala mať pri hraní zdravotné problémy s rukami, čo ma prinútilo rozmýšľať nad inou alternatívou. Cítila som, že by som chcela ostať pri hudbe. Mala som možnosť špecializovať sa na odbor Hudobná teória, kde poskytovali aj základy kompozície. Predtým mi však vôbec nenapadlo, že by som sa práve ja mohla venovať skladbe, pripadalo mi to až šialené a smiala som sa nad takou predstavou. Nakoniec som si kompozíciu prekvapujúco rýchlo obľúbila, keďže som mohla viac rozvíjať svoje osobité hudobné myslenie a nešlo tak o nejaký virtuózný výstup. Napokon som sa rozhodla ísť študovať skladbu na Estónsku akadémiu hudby u Erkkiho-Svena Tüüra a vlastne doposiaľ som ostala jeho jedinou študentkou, keďže neskôr sa už sústredil len na vlastnú kompozičnú činnosť.

■ Ešte počas štúdiá v Estónsku ste sa zúčastnili aj na kurzoch v Szombathely, kde boli medzi lektormi aj György Ligeti a Marco Stroppa. Ako na vás zapôsobili tieto stretnutia?

Boli to pre mňa intenzívne dva týždne, veľa som sa naučila, aj keď som ešte veľmi neovládala angličtinu, počula som množstvo dovtedy nepoznanej hudby. Ligeti nebol vždy voči svojim žiakom veľmi chápavý a niekedy dokázal perspektívnych záujemcov od komponovania aj úplne odradiť. Celá situácia bola zvláštna, keďže skúška vyzerala tak, že Ensemble Modern hral z listu skladby študentov a Ligeti to ihneď pred všetkými ohodnotil, čo mohlo byť niekedy naozaj nepríjemné. Ja som mala vtedy ešte pomerne ranú skladbu, nič náročné, len jednoduché trio. Ligeti bol ale prekvapivo empatický a povedal niekoľko privetivých a povzbudivých slov. Myslím si, že išlo vtedy trochu aj o prejav istej kultúrnej spolupatričnosti, keďže Estónsko bolo v tom čase ešte okupované Sovietskym zväzom, obe krajiny patria do východnej Európy a jazykovo majú oba národy tie isté ugrofínske korene. Bola to pre mňa veľmi dôležitá skúsenosť.

■ Neskôr ste sa rozhodli pokračovať v štúdiu vo Francúzsku. Čo vás k tomu priviedlo?

Moja cesta nabrala trochu iný smer, keď sa môj manžel, zborový dirigent, vybral študovať do Francúzska špecializáciu Gregoriánsky chorál, založenú ešte na podnet Oliviera Messiaena. Na túto možnosť prišiel zhodou

okolností počas jedného spontánneho výletu autostopom do Paríža, kde „náhodou“ stretol na ulici svojho budúceho profesora, ktorý ho pozval pozrieť sa na koncert do église Val-de-Grâce a oboznámil ho s touto špecializáciou. Pedagóg Louis-Marie Vigne je doposiaľ jediný človek, s ktorým sa môj manžel v živote zoznámil len tak na ulici. Ja som ho len chcela nasledovať, a preto som v kompozičných štúdiách pokračovala na konzervatóriu v Paríži v triede Jacquesa Charpentiera, kde som spravila prijímacie pohovory. Francúzsky jazyk som sa začala na škole učiť ešte pár rokov predtým, ako som vôbec tušila, že niekam vycestujem. Bolo zvláštne, ako napokon všetky udalosti na seba nadväzovali.

■ Ako vyzeralo vaše tamojšie štúdium?

Jacques Charpentier bol žiakom Messiaena, preto aj jeho hodiny prebiehali v podobnom štýle, teda ako intenzívne celodenné bloky, kde ráno bola možnosť konzultovať svoje práce a poobede sa na analýze venoval najrôznejším skladbám a štýlom, od Machauta po Bouleza, indické rytmy a podobne. Čiastočne ma ovplyvnil aj spolužiak v mojom veku Régis Campo, bol pre mňa často oporou a študoval u Gérarda Griseyho, s ktorým som tiež mala príležitosť stretnúť sa.

Avšak nepochybne najvýraznejšia skúsenosť v mojom živote bola možnosť naživo počuť improvizovať na organe Oliviera Messiaena počas štyroch adventných týždňov v église de la Sainte-Trinité. Boli to jeho úplne posledné improvizácie, keďže už na jar nasledujúceho roku (1992) zomrel. Na jeho vlastné želanie sa na omšiach zúčastnil aj spevácky zbor konzervatória, keďže išlo o zbor so spomínanou špecializáciou na gregoriánsky chorál, kde pôsobil aj môj manžel.

■ Približne po siedmich rokoch strávených vo Francúzsku ste sa rozhodli vrátiť s rodinou naspäť do Estónska, kde pôsobíte na Estónskej akadémii hudby ako pedagóg skladby až doteraz. Ako vás ovplyvnili tieto zmeny prostredia?

Francúzsko je nepochybne veľmi dynamická a kultúrne bohatá krajina, čo veľmi obdivujem. V skutočnosti som ale počas rokov v Paríži v sebe rozpoznala a upevnila práve svoju estónsku identitu a cítenie, presvedčenie. Bolo to kontrastným prostredím, v ktorom som sa ocitla, veľkomesto oproti dovtedajšiemu životu úzko spätému s prírodou, hlavne s lesmi a jazerami, kde ľudia chceli a potrebovali tráviť svoj čas. Aj preto viac Estónov emigruje radšej do Kanady než do Francúzska.

Po rozpade Sovietskeho zväzu naberalo však aj v Estónsku všetko iný rozmer. Asi sa niečo podobné odohrávalo aj tu na Slovensku. Ja som síce počas štúdiá vo Francúzsku chodievala na letné prázdniny a na sviatky domov do Estónska, ale keď som sa natrvalo vrátila, mala som pocit, že musím úplne nanovo spoznať

celú svoju krajinu, ktorá sa rapídne menila a napredovala. Diali sa pekné aj menej pekné veci. Nastal prudký výbuch kapitalizmu, chaos a eufória, v ktorej sa spočiatku nedalo zorientovať – ako v džungli.

■ **Stretávate sa s tým, že by vaša kompozičná činnosť bola nejako odlišovaná od ostatných kvôli tomu, že ste žena-skladateľka? Máte pocit, že sa vo vašom prípade tejto skutočnosti venuje pozornosť?**

Je zaujímavé, že osobne som sa s tým nikdy nestretla, aspoň nie vedome. Pokiaľ viem, na západe je toto porovnávanie a vyhodnocovanie, „koľko je žien-skladateľiek“, ešte stále veľmi v popredí ako spoločenská téma. Aj keď som bola počas svojich štúdií v Paríži jediné dievča na kompozícii u Jacquesa Charpentiera, nikdy som sa nad tým zvlášť nestihla pozastavovať. IRCAM je aj doteraz ako inštitúcia prevažne mužská, s výnimkami ako Kaija Saariaho a možno zopár

■ **Zdá sa, že vo vašom hudobnom formovaní zohráva zvláštnu úlohu gregoriánsky chorál. Ako ste po prvýkrát prišli do styku s touto hudbou?**

Prvý raz som počula gregoriánsky chorál ešte počas stredoškolských štúdií, na seminári dejín hudby s jedným výborným prednášajúcim. Ihneď ma upútala tá intenzívna duchovná prítomnosť, hoci ide len o jednohlasný spev. Fascinovalo ma neprerušiteľné odvíjanie jedinej línie.

Zamyslela som sa aj nad tým, že skladateľ v tej dobe vlastne nemohol existovať ako úplne oddelená centralizovaná osobnosť, spevy vznikali a uchovávali sa vďaka spoločnej tradícii.

„Počas rokov v Paríži som v sebe rozpoznala práve svoju estónsku identitu.“



Zvláštne je, že ma táto hudba kompozične neovplyvnila v tom povrchnejšom zmysle, že by som často využívala citácie, charakteristické mody či rytmiku. Formovala hlavne moje štruktúrne myslenie a vnímanie plynutia materiálu. Všetko sa dá v mojich dielach napokon zredukovať do akejsi jednej pomyslenej vedúcej línie, aj keď ide o komplexnejší materiál, kde je viac vrstiev.

Samozrejme, táto hudba je dôležitá najmä pre manžela, ktorý v Paríži aj neskôr pôsobil ako asistent dirigenta na danej špecializácii a založil súbor Vox Clamantis, s ktorým veľa koncertuje aj mimo Európy. Zvláštnym zážitkom boli ich koncerty v Libanone. Libanonská kultúra je totiž úzko spätá s hudbou, koncerty súboru prijali nadšene a celková atmosféra bola veľmi svieža, keďže to bolo tesne po skončení občianskej vojny. Libanon je inak nádherná krajina, aj keď bola výrazne oslabená vojnou, človek sa ocitne v prostredí obklopenom horami a morom, s krásnou prírodou, cédrami a výborným jedlom.

■ **Ako vnímate svoju vlastnú hudbu?**

Pri hudbe, či už pri jej počúvaní alebo komponovaní, ma najviac zvykne upútať spôsob plynutia, tok. V poslednom čase moje skladby nadobúdajú stále väčšiu časovú plochu, a tým sa stávajú aj pomalšími, keďže sa sústreďujem na sluchovo takpovediac mikroskopické zmeny, na čo najväčšie možné priblíženie momentu prechodu z jedného prvku na druhý. Čo sa týka spektralizmu, nezvyknem presne technicky analyzovať spektrum daného tónu, ale je mi blízke vnímanie prirodzených vlastností zvuku, keďže najinšpiratívnejšie

sú pre mňa prírodné javy. V podstate zdieľam prístup Gérarda Griseyho, ktorý označenie svojej hudby ako „spektrálnej“ odmietal, skôr svoju hudbu opisoval ako „musique liminal“ – liminálnu hudbu, vnímanie zvukových objektov ako „žijúcich organizmov“. Vnímam ktorýkoľvek jav ako žijúci organizmus, nielen zvuk, ale čokoľvek, čo sa vyskytuje v čase a priestore, akýkoľvek objekt – napríklad tento kaviarenský stôl.

■ **Ako postupujete pri komponovaní, sústreďujete sa na výsledok či skôr na proces tvorby?**

Keď som začínala komponovať, snažila som sa dostať všetok materiál, všetky hudobné

zložky čo najviac pod kontrolu a budovať si tak vlastnú disciplínu. Bála som sa, že inak by mi mohlo niečo uniknúť, alebo že by som dala nechtiac najavo nejaký svoj nedostatok.

Po určitom čase a skúsenostiach som ale prišla na to, že by som mala začať nechávať priestor svojej „intuícii“, hoci tento výraz v niektorých kruhoch ešte stále nie je veľmi populárny. Nebojím sa začať úplne neusporiadané až chaoticky, keď napokon všetok materiál nadobudne výslednú formu a vnútornú organizáciu.

Pri komponovaní si určite viac vychutnávam proces tvorby, je to pre mňa hlavne spôsob reflexie, príležitosť odrážať v sebe realitu a nechať ju rezonovať. Aj preto žijem radšej v krajine, ktorá je skôr odlahlá, vzdialená od centra diania, mám tak väčší priestor na príjemnú samotu a ticho. Nemávam problém s nedostatkom ideí či inšpirácií na komponovanie, len musím mať príležitosť ten moment v sebe zachytiť, byť prítomná. ✕

Helena TULVE (1972), estónska skladateľka.

Študovala kompozíciu na Tallinn Secondary Music School (Alo Põldmäe) a v rokoch 1989–1992 na Estonian Academy of Music (Erkki-Sven Tüür). Vzdelanie v oblasti skladby ďalej rozvíjala v roku 1994 v triede Jacquesa Charpentiera na Conservatoire supérieur de Paris a zúčastnila sa tiež na letných kurzoch u Györgya Ligetiho a Marca Stropu. Jej kompozície boli uvedené v mnohých európskych krajinách, USA, Kanade či na festivaloch súčasnej hudby ako NYFD Festival (Tallinn), BIG Torino, Music of Friends (Moskva), Les Boréales (Caen), MaerzMusik (Berlín), Matrix Herbstfestival (Lipsko), Icebreaker (Seattle), Varšavská jeseň, Vancouver New Music a ďalších. Za svoju skladateľskú činnosť získala ocenenia Heino Eller Composition Prize, Estonian Music Council Music Prize, Estonian Cultural Prize, President's Cultural Foundation's Young Artist Prize a i. Od roku 2000 prednáša na Estonian Academy of Music and Theatre a v roku 2011 bola menovaná za profesorku. Má na konte tri autorské CD: *Sula* (Estonian Radio, 2005), *Lijnen* (ECM, 2008) a *Arboles lloran por lluvia* (ECM, 2014).

ďalších. Môže to byť čiastočne spôsobené aj tým, že ide predovšetkým o technologicky zameranú inštitúciu, kde niekedy dochádza k odčleneniu intelektu od ostatného vnímania a poznávania a nie každému človeku, či presnejšie každej žene, to pripadá umelecky potrebné a žiaduce, hoci náročnosť nemusí byť prekážkou. Sama som to skúšala, keď som bola v IRCAMe na kurzoch, ale dodnes komponujem vlastne čisto akustickú hudbu bez akéhokoľvek využitia elektroniky. Pre mňa je elektronika ako forma expresie skôr nedostatočná a obmedzujúca, viem ju používať, ale nechcela by som sa zamerať len na ňu.

Na Akadémii v Tallinne, kde učím už štrnásť rokov, sú v poslednom čase na kompozícii prevažne študentky. Nestretávam sa s tým, že by sa tomu venovala nejaká zvláštna pozornosť, jednoducho to tak vychádza. Myslím si, že vo východnej Európe porovnávanie v umeleckej sfére ani nie je také potrebné. Robia sa, pochopiteľne, napríklad štatistiky výšky plátov u žien a u mužov, ale zdá sa, že spoločnosť nie je až taká citlivá na to, keď sa žena ocitne vo vedúcej pozícii alebo sa stane výraznou kultúrnou osobnosťou.

Chungki Min

„Snažím sa byť pripravený na všetky možné alternatívy...“

Pripravila Zora ŠIKROVÁ

(foto: archív Ch. Mina)

■ **Na koncerte festivalu Melos-Étos ste tento rok vystúpili ako dirigent Ensemblu TIMF, uvádzajúc prevažne skladby juhokórejských skladateľov. Kam siahajú vaše skúsenosti s dirigovaním tohto súboru?**

Hoci Ensemble TIMF nemá stáleho dirigenta, už som s ním uviedol množstvo súčasnej svetovej hudby na domácich i zahraničných festivaloch. Jeho hráči majú naozaj bohaté skú-

„Najvýraznejšou črtou v súčasných juhokórejských skladbách je ponímanie času.“

senosti s repertoárom 20. a 21. storočia, aj keď skladieb napísaných konkrétne medzi rokmi 2010 a 2015, žiaľ, nie je tak veľa, čo dramaturgiu tohto koncertu viac ozvláštnilo. Súbor vznikol predovšetkým za účelom reprezentovať súčasnú juhokórejskú hudbu. Spolu s umeleckým vedúcim Uzongom Choeom má úlohu veľvyslancu upevňujúceho medzinárodné hudobné vzťahy doma i v zahraničí a je hlavným interpretačným telesom Medzinárodného festivalu hudby v Tongyeongu.

Pokiaľ ide o členov Ensemblu TIMF, už dlho sa s nimi dobre poznám, s niektorými ešte od spoločných štúdií a výborne sa mi s nimi pracuje. Podobne ako ja, tiež všetci študovali interpretáciu vážnej hudby najprv v Južnej Kórei a neskôr naberali skúsenosti na stážach v Európe alebo v Spojených štátoch.

■ **Čo vás ako dirigenta formovalo?**

V Južnej Kórei, v Soule som spočiatku študoval na univerzite kompozíciu. Dirigovanie ma bavilo a moji kolegovia a priatelia ma kvôli tomu často vyhľadávali. Tak som sa postupom času sústreďil už len na dirigovanie a interpretáciu, keďže pri komponovaní som mal pocit, že nemám osobitý vnútorný hlas. Po dokončení štúdia v Kórei som sa presťahoval do Rakúska, aby som mohol študovať na Univerzite Mozarteum v Salzburgu pod vedením svetovo uznávaného dirigenta Dennisa Russella Daviesa. Spravil veľa pre svet

súčasnej hudby a dnešných skladateľov a stále je veľmi vyťažený. Uváždal skladby Glassa, Cagea, Pärtu či Kančeliho a jeho široká škála skúseností a kritický pohľad na nové diela sú veľmi dôležité. Aj celkové prostredie na univerzite v Salzburgu je veľmi podnetné pre súčasnú hudbu, intenzívne tam v tejto oblasti pôsobí viacero dirigentov.

■ **Ako u vás prebieha proces naštudovania diela?**

Pokiaľ ide o premiéru alebo nie veľmi často hrávanú skladbu, snažím sa mať nielen dobre pripravenú sluchovú predstavu, ale sústreďujem sa aj na zostavenie možných plánov, scenárov, aké môžu nastať pri skúšaní. Byť pripravený na všetky možné alternatívy, riešenia danej situácie. Niekedy to však musím pre nedostatok času robiť aj vo vlaku či v autobuse.

Ideálne v týchto prípadoch je, keď sa môže na skúške zúčastniť aj sám skladateľ, vtedy to ide vždy veľmi hladko a bez problémov. Ťažkosti môžu vzniknúť vtedy, keď sme napríklad mali hrať skladbu od už nežijúceho Fausta Romitelihho, ktorú skomponoval pre ansámbl a elektroniku, no patching v nej je už technicky zastaraný a spoločne s ansámblom to bolo veľmi ťažko realizovateľné.

■ **Aká je situácia súčasnej hudby v Južnej Kórei?**

Atmosféra v tejto oblasti je dnes veľmi bohatá a dynamická, aj keď pre jednotlivca je už teraz veľmi ťažké presadiť sa v tak husto obývanej krajine. Existuje množstvo skladateľských združení, ansámblov súčasnej hudby aj viacero orchestrov, ale málokto sa podarí naozaj kvalitatívne a umelecky vynikať, keďže ide o vysoko súťaživé prostredie. Južná Kórea je rozlohou pomerne malý štát, ale s populáciou 50 miliónov, kvôli čomu je skoro celé územie posiate asi 50-poschodovými mrakodrapmi. Výnimkou môže byť napríklad prostredie menšieho mesta Tongyeongu, situovaného na južnom pobreží krajiny. Od roku 2002 sa tu pravidelne koná Medzinárodný festival hudby TIMF a v roku 2016 bude aj miestom konania Festivalu ISCM World Music Days. Mesto bolo rodiskom najvýznamnejšieho predstaviteľa a takpovediac aj otca kórejskej hudby Isanga Yuna. Na jeho počesť sa tu usporadúva rad kultúrnych podujatí. Všetky kultúrne inštitúcie, ako aj hlavná koncertná sála s vynikajúcou akustikou, sa nachádzajú v blízkosti morského pobrežia, na ktoré je z každého miesta nádherný výhľad. Dôkazom priaznivosti tohto prostredia môže byť aj reštaurácia založená popredným talianskym šéfkuchárom priamo v areáli budovy koncertnej sály. Ten bol špeciálne pozvaný v rámci jedného festivalového

ročníka a rozhodol sa tu kvôli dostupnosti čerstvých surovín a príjemnému prostrediu napokon natrvalo usadiť.

■ **Je možné nájsť nejaké spoločné hudobné črty súčasných juhokórejských skladateľov?**

Myslím si, že by bolo veľmi náročné zovšeobecňovať, hoci v porovnaní s európskou hudobnou tradíciou by sa možno dali definovať isté výraznejšie rozdiely. Tradičná kórejská ľudová hudba existuje stále oddelene od autorskej, nie je integrovaná do tejto oblasti a aj keď sú kórejské nástroje veľmi pestré a zaujímavé, komponovanie skladieb pre ne nie je také samozrejme ako pre zaužívané európske nástroje. Kórejskí skladatelia aj interpreti vyrastajú v hudobno-vzdelávacích inštitúciách prostredníctvom európskej tradície vážnej hudby, čím sa často aj ich myslenie formuje práve týmto smerom. Samozrejme, na univerzite je možnosť zamerať sa na tradičnú kórejskú hudbu a hru na tradičných nástrojoch, akými sú napríklad citarový nástroj gayageum, ktorý bol predvedený aj na koncerte, ústny bambusový organ saenghwang a rôzne iné strunové, dychové alebo bicie nástroje.

Je zaujímavé, že hoci je na týchto nástrojoch často možné zadržať tón, a tým vytvoriť homofóniu alebo polyfóniu, v ľudovej hudbe sa takéto myslenie vôbec nevyvinulo. Je zakaždým úplne monofonická; aj keby hral 30-členný súbor, všetci budú hrať ten istý hlas. Toto vnímanie jednej alebo viacerých jasne odlíšiteľných subtilných línií je celkom príznačné aj pre skladateľov. Najvýraznejšou črtou v súčasných juhokórejských skladbách je asi ponímanie času, súvisiace aj s východnými filozofiami a vysťupuje do popredia najmä, keď sa pracuje s menej hustým materiálom, kde dôležitú úlohu zohráva ticho. To často privádza k inému spôsobu počúvania, ktoré je skôr duchovne zamerané a poskytuje aj istý vnútorný náhľad. X

Chungki MIN (1971), kórejský skladateľ, dirigent a pedagóg. Študoval na Národnej univerzite v Soule kompozíciu (Byung-Dong Paik) a dirigovanie (Hun-Joung Lim). Jeho dirigentský debut sa uskutočnil v roku 1996 v koncertnej sále Seoul Arts Center uvedením *Druhej symfónie* Gustava Mahlera. V roku 2002 sa presťahoval do Rakúska, kde študoval dirigovanie na Univerzite Mozarteum v Salzburgu u Dennisa Russella Daviesa. Štúdium ukončil s vyznamenaním a Medzinárodná Mozartova nadácia v Salzburgu mu udelila Cenu B. Paumgartnera. Spolupracoval s orchestrami ako Mníchovská filharmónia, Orchester Mozarteum Salzburg, Brucknerorchester Linz, Bucheon Philharmonic Orchestra a Ensemble TIMF. Od roku 2011 pedagogicky pôsobí na Univerzite Mozarteum v Salzburgu. Popri dirigentskej praxi vyučuje aj komparatívnu hudobnú analýzu a interpretačnú prax. V roku 2013 bol vymenovaný za dirigenta Orchestra európskych súčasných skladateľov (ECCO).

Péter Eötvös

„Rád vstupujem do dialógu s Mozartom.“

Maďarský skladateľ a dirigent Péter Eötvös pricestoval do Bratislavy len na pár hodín, aby mohol počuť uvedenie svojej skladby da capo pre cimbal a komorný ansámbl v rámci festivalu Melos-Étos.

Pripravil Juraj BUBNÁŠ

Vaše meno nie je slovenskej hudobnej verejnosti neznáme, predsa však vaša tvorba u nás nezaznieva často. S akými dojmami prichádzate na Slovensko?

Ako skladateľ i dirigent som tu bol už viackrát, no moje prvé profesionálne stretnutie so Slovenskom sa udialo na Bartókovom festivale v Szombathely. V roku 1987 som tam dirigoval Stravinského *Svadbu* za spoluúčinkovania Slovenského filharmonického zboru. Veľmi na mňa zapôsobili, pretože v Maďarsku sme v tom čase takéto fantastické teleso nemali. O nejaký čas neskôr ma vtedajšia riaditeľka Slovenskej filharmónie Alžbeta Rajterová pozvala na uvedenie Stockhausenových *Gruppen* a naše spolupráce potom pokračovali aj ďalej, najmä v Nemecku. Už teraz sa teším na rok 2017 a projekt v Hesenskom rozhlase vo Frankfurte, kde som si opäť vyžiadal Slovenský filharmonický zbor. Som z neho nadšený, lebo je to teleso mimoriadnych kvalít. Prítomnosť SFZ bude dôležitá aj tematicky, keďže na programe budú *Štyri slovenské ľudové piesne* Bélu Bartóka. Pokiaľ ide o moju skladateľskú tvorbu na Slovensku, na festivale Melos-Étos zaznela v roku 2007 orchestrálna skladba *zeroPoints*. Ďalšie väčšie dielo uviedli pred dvoma rokmi na Bratislavských hudobných slávnostiach, kde Miklós Perényi zahral môj violončelový koncert. Veľmi rád však spomínam aj na svoju prvú návštevu Bratislavy, keď som sa sem ako študent vybral stopom z Budapešti; bolo to niekedy v 60. rokoch. Muž, ktorý ma viezol, mi ponúkol nocľah, na druhý deň ráno mi ponúkol kávu a rozlúčili sme sa – boli to neuveriteľne priateľské časy! Práve táto skúsenosť so Slovenskom, vtedy pre mňa ešte celkom cudzou krajinou, bola veľmi dôležitá a ovplyvnila ma.

Na dnešnom koncerte zaznie vaša skladba da capo pre cimbal a komorný ansámbl. Aké boli okolnosti vzniku tohto diela a prečo ste sa rozhodli použiť tradičný maďarský hudobný nástroj?

Skladbu som skomponoval pre maďarského cimbalistu Miklósa Lukácsa. Často s ním spolupracujem. Je to fantastický virtuóz, ktorý sa venuje jazzu, improvizovanej hudbe, klasike,

„Komponovať jednoducho musím, vnímam to ako svoje hlavné povolanie.“

baroku – a všetko hrá úžasne! Samotná príležitosť pre vznik diela ale prišla zo salzburského Mozarteu. Riaditeľ inštitúcie mi dal k dispozícii skice a fragmenty diel, ktoré napokon Mozart nepoužil, a spýtal sa ma, či by nebolo pre mňa zaujímavé niečo z nich urobiť. Prezrel som si ich, bolo ich asi šesťdesiat, a našiel asi osem až deväť takých, pri ktorých som si povedal: „Áno, k tomuto viem podať svoj komentár.“ Skladba zaznela v decembri 2014 na festivale s príznačným názvom *Dialógy*. Cimbal sa mi zdal zaujímavým preto, lebo cezeň do tejto hudby prichádza cudzí aspekt – naša kultúra, naša doba. Niečo, čo nie je pri Mozartovi celkom „normálne“. Skladbu je však možné hrať aj v druhej verzii, so sólovou marimbou. Počul som ju v oboch podobách a môžem povedať, že cimbal i marimba sú pre mozartovský zvuk dostatočne nezvyčajné – tak, ako som si to predstavoval. Myslím, že vďaka tomuto cudzoročnému prvku môj dialóg s Mozartom v sebe nesie určitý humor i pôvab. V tejto súvislosti musím spomenúť aj moje staršie „mozartovské“ diela. Po prvý raz to bola v 70. rokoch obdĺžniková z parížskeho IRCAMu. Čítal som vtedy listy, v ktorých Mozart písal otcovi Leopoldovi o čase strávenom v Paríži. Bol tam vtedy dva roky veľmi nešťastný – nedarilo sa mu, iritovali ho Francúzi, ktorých nemal príliš v láske, zomrela mu matka... Jednoducho, bolo to veľmi dramatické obdobie a rovnako dramatická

je aj táto korešpondencia. Napísal som skladbu pre sólový violon, pričom zvuk druhého violonu bežal z videozáznamu. Materiál z tohto diela som neskôr prepracoval na svoje prvé sláčikové kvarteto, ktoré nesie názov *Korrespondenz*. Myslím, že s Mozartom vstupujem do dialógu veľmi rád.

Plánujete v tom pokračovať aj v budúcnosti?

To zatiaľ neviem. Ako dirigent neuvádzam koncerty klasickej hudby, lepšie povedané, uvádzam ich len veľmi zriedka. Avšak mal som možnosť dirigovať *Dona Giovanniho*. Bolo to v Lyonskej opere ešte v období, keď som pre nich písal operu *Tri sestry*. Rozprávali sme sa vtedy s riaditeľom, že by som potreboval lepšie spoznať ich divadlo a navrhol mi: „Rozumiem, ale urobme to nasledovne. Zverím do vašich rúk operu Don Giovanni, avšak zabezpečte úplne všetko – réžiu, kostýmy, scénu, spevákov... To bude najlepší spôsob, ako do detailov spoznať fungovanie nášho divadla.“ A tak sa aj stalo. Okrem naštudovania som vyberal ľudí do inscenačného tímu a niesol zodpovednosť za celú produkciu. A popri tom som sa od samotného Mozarta učil, ako dramaturgicky dobre vystavať operu. Takisto práca s tóninami, dialógmi, recitátivmi a áriami – to

všetko som sa naučil z *Dona Giovanniho*. Samozrejme, vo výsledku to nie sú veci, ktoré by boli počuteľné, ale aj toto posilnilo moje spojenie s Mozartom.

Ste stále veľmi aktívnym dirigentom. Dokázate si popri tom nájsť čas aj na komponovanie?

Približne šesť mesiacov do roka sa snažím venovať výlučne komponovaniu a tento čas vždy trávim v Budapešti. Naopak, dirigujem zase výlučne v zahraničí. Ale komponovať jednoducho musím, vnímam to ako svoje hlavné povolanie.

✕

Péter EÖTVÖS (1944), maďarský skladateľ a dirigent. Po štúdiách na Hudobnej akadémii v Budapešti pokračoval v odbore dirigovanie na Hochschule für Musik und Tanz v Kolíne, kde pracoval aj v tamojšom slávnom elektroakustickom štúdiu. Spolupracoval s Karlheinzom Stockhausenom na jeho projektoch. V roku 1978 bol pozvaný Pierrom Boulezom dirigovať otvárací koncert IRCAM-u v Paríži a neskôr bol menovaný za umeleckého riaditeľa súboru Ensemble Intercontemporain. V 80. rokoch hosťoval ako dirigent nemeckého súboru Ensemble Modern a tiež ďalších špičkových orchestrov, akými sú BBC Symphony Orchestra, Maďarská národná filharmónia a iné. Pedagogicky pôsobil na Hochschule für Musik in Kolíne a na Musikhochschule in Karlsruhe. V roku 1991 založil v Maďarsku International Eötvös Institute, ktorého cieľom je podpora mladých dirigentov a skladateľov.

Reduta trikrát inak



V stredu 11. 11. sa v Malej sále Slovenskej filharmónie uskutočnil

pri zaslúženej pozornosti bratislavského publika úvodný koncert cyklu Junior. Mladí draví hudobníci **Classical Music Maniacs** pod vedením koncertného majstra SF **Jarolíma Emmanuela Ružičku** sú komorným zoskupením úspešne medzižánrovo prepájajúcim klasický repertoár s jazzom a pop-music s ambíciou „osloviť hlavne mladých ľudí, prebudiť u nich záujem o koncerty klasickej hudby a predstaviť ju v novom šate“. Najmladšie dielo „Večera anglosaských serenád“ z prelomu 19. a 20. storočia zaznelo hneď v úvode. Vo *Fantasii on Greensleeves* Ralpa Vaughana Williamsa pribudli k sláčikovému orchestru flauta a harfa, part zvonkohry (pridaný J. E. Ružičkom) hral tympanista **Kiril Stoyanov**. Aj v nasledujú-



(foto: www.music-maniacs.com)

cej *St. Paul's Suite op. 29 č. 2* Gustava Holsta sa Stoyanov chopil zvukomalebných bicích a perkusií (rovnako podľa úpravy lídra). Štvorčasťová suita je sériou írskych tancov a pridané perkusie podčiarkli ich ľudový charakter. Záver oficiálnej časti programu patrilo päťčasťovej *Serenáde op. 12* zriedkavo hrávaného skladateľa, violončelistu a dirigenta írského pôvodu Victora Herberta, ktorý sa preslávil najmä operetami na Broadwayi. Jeho osobnosť slovom stručne priblížil v bratislavských hudobníckych kruhoch známy violončelista a člen orchestra **Juraj Alexander**. Koncert sa niesol v neformálnej priateľskej atmosfére, v ktorej si publikum s pôžitkom vychutnávalo zanečené muzicírovanie hráčov a neutíchajúcim potleskom si vyžiadalo dva prídavky: okrem časti Holstovej suity z programu koncertu ponúkol umelecký vedúci orchestra vlastnú fúziu popevku *We Will Rock You* legendárnej

rockovej kapely Queen s fragmentmi z hudby J. S. Bacha (zaznela s posilou basgitary a bicích nástrojov).

Aj v rámci sezóny 2015/2016 ponúka Slovenská filharmónia cyklus štyroch organových koncertov. Na prvom z nich sa v nedeľné popoludnie (15. 11.) prezentoval rakúsky organista, improvizátor, dirigent a skladateľ **Johannes Ebenbauer**, ktorý sa popri kon-



J. Ebenbauer (foto: archív)

certovaní venuje aj pedagogickej činnosti na Hudobnej univerzite vo Viedni (organová hra, improvizácia, liturgická hra, hymnológia) a vedeniu vokálneho súboru Cappella Albertina a Barokového orchestra J. J. Fuxa. Bratislavskému publiku ponúkol náročný recitál z osvedčených diel nemeckej a rakúskej organovej literatúry. Úvod koncertu patrilo tohoročnému jubilantovi J. S. Bachovi (330. výročie narodenia). Jeho najdramatickejšia organová skladba *Fantázia a fuga g mol BWV 542* bola dramaturgicky účinne vystriedaná „oázou nebeského pokoja“ – rozsiahlym chorálovým spracovaním *Schmücke dich, o liebe Seele BWV 654* (tento chorál je v evanjelickej bohoslužbe spojený so sviatosťou Večere Pánovej). Na úvodné dramatické tóny koncertu nadviazala *Fantázia a fuga d mol op. 135b* – reprezentatívne dielo Maxa Regera. Po prestávke nasledovala dvojčasťová *Sonáta A dur op. 65/3* Felixa Mendelssohna Bartholdyho a pomerne často hrávaná skladba bratislavského rodáka Franza Schmidta *Prelúdium a fuga D dur*, ktorá býva podľa témy fúgy uvádzaná s titulom „Halleluja“. Z hry interpreta boli cítiť veľké skúsenosti, nadhľad a prirodzená muzikalita, ale miestami aj určitú opatrnosť, vyplývajúcu pravdepodobne z nedostatku času na cvičenie, čo sa v Regerovej technicky náročnej skladbe prejavilo určitou rozdrobenosťou a nedostat-

kom ťahu, a to nielen vo fantázii bohatej na štruktúrne a náladové kontrasty, ale najmä v dvojitej fúge od uvedenia druhej témy. Interpretácia Schmidtovej skladby však bola absolútne skvelá a o svojich mimoriadnych kvalitách umelec jednoznačne presvedčil v geniálnej záverečnej improvizácii na dané témy (B-A-C-H, dve témy z Mozartovej *Malej nočnej hudby* a uspávanka J. Brahmsa *Guten Abend, gut Nacht op. 49/4*). Vtipnou a duchaplnou kombináciou tak rôznorodého tematického materiálu v harmonickom rámci siahajúcom od klasickej „mozartovskej“ tonálnej harmónie po rozšírenú tonalitu, ako aj radením účinných registračných a štruktúrnych kontrastov, vtiahol organista publikum do neustále pútavej hravej improvizácie, ktorá z veľkej časti prebiehala vo virtuózných tempách.

K ponuke podujatí v Redute už desaťročia neodmysliteľne patria koncerty **Slovenského komorného orchestra**, v súčasnosti pod umeleckým vedením **Ewalda Danela**. Program nedeľného popoludnia 22. 11. v Malej sále SF svojou dramaturgiou pripomínal „staré dobré časy“ pod vedením Bohdana Warchala, hoci repertoár orchestra sa v posledných dvoch desaťročiach viac posunul k hudbe 19. a 20. storočia a čiastočne aj k aranžmánom sláčikovej komornej hudby (kvartetá, kvintetá, sextetá). Prijemnú náladu vyčarilo hneď úvodné barokové *Concerto grosso g mol op. 8 č. 6* Giuseppeho Torelliho, viedenský klasicizmus reprezentoval zvukovo lahodný *Koncert pre harfu a sláčikový orchester in G* Georga Christopa Wagenseila, podľa bulletinu v slovenskej premiére (solistka **Katarína Turnerová**). V dramaturgickom kontraste zaznelo zemitšie *Slovenské concerto grosso č. 1b* Tadeáša Salva, ktoré uviedlo poslucháča do sveta zvukovo bohatých, miestami až bujarých folklórnych inšpirácií, ktoré sa snúbili s inovatívnym poňatím barokovej inštrumentálnej formy (sóla concertina Ewald Danel, violista **Peter Zwiebel** a violončelista **Eugen Prochác**). Dramaturgický vrchol popoludnia patrilo skutočnej perle literatúry pre sláčikový komorný orchester – *Serenáde Es dur op. 6* Jozefa Suka. Geniálna partitúra hýri bohatstvom melodickkej invencie, nádhernými harmóniami, dynamickými a tempovými kontrastmi a účinné ťaží z rôznych spôsobov hry na sláčikových nástrojoch v celom ich tónovom rozsahu, čo v konečnom dôsledku vedie k neobyčajne pôsobivému a pestrofarebnému zneniu sláčikového orchestra. Dielo patrí k ťažiskového repertoáru SKO a voľbou výrazne svižnejších temp (najmä v 1., 2. a finálnej časti) skladba získala mladícku sviežosť a hravú radosť, zároveň sa však prehĺbil kontrastný emocionálny účinok zasnenej tretej časti (*Adagio*). Poslucháč tak mal možnosť ponoriť sa do emocionálneho sveta mladého skladateľa v šťastnom období jeho umeleckého rozletu. S nadšeným publikom sa orchester rozlúčil prídavkom z tvorby J. V. Stamica.

Stranu pripravil **Stanislav TICHÝ**

Jazz: Made in Slovakia 2013–2014

Aká je slovenská jazzová scéna? Odpoveď ponúka výberové CD z produkcie Hudobného centra, mapujúce tradičné i progresívnejšie trendy súčasnej domácej tvorby.



Slovenskí jazzmani len nedávno začali intenzívnejšie objavovať domáci folklór a využívať ho esenciálnym či priamočiarejším spôsobom. Na svojom albume *Essence* ponúka speváčka **Hanka Gregušová** synkopované ľudové piesne s tradičnou cimbalovou muzikou i modernú stylizáciu mainstreamového jazzového kvarteta s excelujúcim **Radovanom Tariškom**. Altsaxofonistu si na svoj debutový album pozval aj trubkár **Lukáš Oravec** a prostredníctvom známeho popevku *Červené jablčko* nazerajú na folklór optikou reharmonizácie a rytmických premien.

Na originálne pretavenie hudby moravského génia Leoša Janáčka sa na albume *Tales From My Diary* podujal saxofonista **Nikolaj Nikitin** a k janáčkovskému odkazu sa hlásia aj sólové improvizácie hostujúceho kontrabasového virtuóza **Miroslava Vitouša**.

Väčšie jazzové ansámble sa na domácej scéne objavujú sporadicky. Udalosťou boli koncerty i nahrávka tenteta **Michala Motýľa** pozostávajúce zo štyroch trombónov, dvojice saxofónov, trúbky a rytmickej sekcie; trvalejšie pôsobiacim je súbor **Bratislava Hot Serenaders** vedený od roku 1992 trubkárom a aranžérom **Jurajom Bartošom**, ktorého pôsobenie spreievajú nadšené reakcie renomovaných odborníkov i verejnosti.

Súčasnou jazzu „made in Slovakia“ sú aj medzinárodné projekty a spolupráce. K najprestížnejším patrí dvanásťčlenný **The Hague Ethosperc Orchestra**, ktorý v Holandsku vedú vibrafonista **Miro Herák** a klavirista **Michal Vaňouček**.

Absolventi Kráľovského konzervatória v Haagu vzbudili pozornosť už svojou domovskou kapelou AsGuests a tentokrát sa ešte výraznejšie prikláňajú k rôznorodým tradíciám (klasická hudba, folklór či klezmer). Aj vibrafonista

Ľudmila Štefániková, absolventka parížskej American School of Modern Music a bostonskej Berklee College of Music, zaujala svojím albumovým debutom *Be Beautiful* v medzinárodných kruhoch. Projekt *ElectricITY* jej „dámskeho“ All Female Jazz Quartet poznamenáva jej špecifická aranžérska i kompozičná koncepcia. Prestížnych hostí si už niekoľko rokov k svojím projektom pozýva prešovské **AMC Trio**. Americký trubkár **Randy Brecker** hostujúci na ich albume *One Way Road to My Heart*, zvyrazňuje rozprávačský naturel ich piesňových príbehov. Na prestížnych scénach sa čoraz častejšie objavuje aj gitarista **David Kollar**, napríklad s triom KoMaRa. Potenciál elektrickej gitary využíva Kollar nesmierne originálnym spôsobom, čo dokazuje éterickými soundscapes či rozorvanými noiseovými pasážami sólového albumu *The Son*, smerujúceho atmosférou i osekaním prebytočných elementov k škandinávskej estetike. Tak trochu „outsidersky“ pôsobí hiphopovou, elektronickou i súčasnou newyorskou scénou poznamenaný spoločný projekt **H&G Factory** bubeníka **Davida Hodeka** a hráča na klávesových nástrojoch **Tomáša Gajlíka** s hostujúcim britským saxofonistom a raperom **Sowetom Kinchom**.

(mot)

CD *Jazz: Made in Slovakia 2013–2014* dostávajú predplatelia *Hudobného života* s decembrovým vydaním časopisu.

Vianoce so Slovenskou filharmóniou

darujte
svojim
blízkym



Pokladnica Slovenskej filharmónie:

Reduta, Nám. Eugena Suchoňa 1, Bratislava, Otvorená v pracovných dňoch: po 9.00 – 14.00 h, ut – pi 13.00 – 19.00 h a hodinu pred koncertom v mieste jeho konania.

Zmena programu a interpretov na všetkých koncertoch vyhradená!



www.filharmonia.sk
67. koncertná sezóna

ŠKO Žilina

Jubilujúci Peter Michalica

Všetky žilinské abonentné koncerty sú tematické. Dominantou podujatia 15. 10. bolo životné jubileum huslistu **Petra Michalicu**. Legenda nášho interpretačného umenia má väzby so všetkými našimi orchestrami. Ako sám potvrdil, k **ŠKO Žilina** ho pútajú osobité vzťahy. Veľakrát spolupracoval s orchestrom na domácej pôde aj na početných zájazdoch. To, že s telesom našiel viac než spoločnú reč, potvrdil neraz. Pripomínanie jubileí má v prostredí ŠKO špeciálnu atmosféru. Viac než v iných väčších priestoroch tu vyznievajú spontánnosť a bezprostredná atmosféra, úzka komunikácia s publikom, žiživá atmosféra. Ak Žilinčania umelcovi odpovedali frenetickým nadšením, bolo to nefalšované a so všetkou úprimnosťou. Michalica sa zavďačil reprezentatívnou vzorkou z obsiahleho repertoáru: siahol po svojich favorizovaných klasicistických opusoch, *Romanci č. 1 G dur op. 40* a *č. 2 F dur op. 50* Ludwiga van Beethovena a Mozartovom *Ronde C dur KV 373*. Pripomenul v nich jemu vlastnú štylistiku, charakteristickú prie-

Petra Pažického autor znova potvrdil svoju identitu. Vyrástol a pokračuje v kultivovaní klasických noriem. Hudba preňho evidentne znamená médium na vyjadrenie vyšších posolstiev. Trojčastový pôdorys však prináša okrem tradíciou overených idiémov množstvo objavných elementov. V neokázalých postupoch, bez dôrazu na vonkajškovosť, môže poslucháč odhaľovať netušené rozmary, farby, kombinácie, odkazy. Krškov *Koncert* plyní nekonfliktné a udivuje svojou, zrejme nechcenou, podivuhodnosťou.

Štúr v podaní Štúra

Program koncertu 22. 10. bol nasýtený udalosťami aj očakávaniami. Ústrednou témou bol Rok Ľudovíta Štúra, ale ani prvá časť večera neostala mimo zvýšeného záujmu. Vyplnil ju Mozartov *Klavírný koncert č. 25 C dur KV 503* so sólistom **Jakubom Čižmarovičom**. Mladý umelec sa vracia na slovenské pódia pomerne často, napriek tomu, že dopyt po jeho produkciách vo svete je stále na vzostupe. Žilinskému publiku znova poskytol veľkorysý

dráma *Pútnici* pre dvoch recitátorov (**Dušan Jamrich, Štefan Bučko**), miešaný zbor (SFZ so zbormajstrom **Jozefom Chabroňom**) a orchester na slová štúrovských básnikov (okrem Štúra to boli J. Botta, J. Kráľ, A. Sládkovič a S. Chalupka) je koncipovaná veľkoryso, s premyslenou štruktúrou v siedmich hlavných častiach. „Mozaikovo“ usporiadaný textový pôdorys je konštelovaný s umným vedomím dramaturgického vlnenia, oblúkov, gradácií, klimaxu... Impozantnou (možno aj nechcenou) bola voľba dvoch vedľa seba deklamujúcich recitátorov – vzájomne typologicky odlišných, no vo výraze delikátne komplementárnych. Hudobný proces môže byť zdanlivo druhoplánový, no z komplexného hľadiska mu treba prisúdiť vysokú výpovednú kvalitu. Je vlastne paralelou s nezávislým exkurzom, prechádzkou národnými špecifikami (folklórne názvuky, archaizujúce elementy – zvýraznené napríklad aj použitím teórie v podaní **Jakuba Mitríka**). Krák vychádza zo spoľahlivých klasických postupov, neexperimentuje a neodchádza od podstaty. Líderskej pozície sa viac ako štýlovo zhostil **Rastislav Štúr**. (Kto iný by mal dirigovať Štúra, ak nie jeho legitímny príbuzný?). Intelekt, muzikalita a zrejme skúsenosti prispeli k jeho neodškriepiteľným profe-



P. Pažický



J. Čižmarovič a R. Štúr

raznú tónotvorbu, architektonickú logiku aj rôznosť pohľadov intelektuála. Dirigentom večera bol **Leoš Svárovský**, najskôr v Beethovenovej predohre *Coriolanus op. 62* a následne v sprievodoch k sólam. „Vyťaženosť“ tohto lídra by zdanlivo mohla pripustiť možnosť rutiny, čo však v jeho prípade skutočne neplatí. Svárovský je obdarený tvorivou potenciou, penzom inšpiratívnej energie aj empatie. Vehementne komunikuje, vstupuje do organizmu hudby, bez ohľadu na jej provenienciu, štýlovú príslušnosť... Prijemným prekvapením bolo uvedenie *Koncertu pre klavír a orchester „domáceho“* autora Pavla Krška. V kompozícii s perfektne naštudovaným sólovým partom v podaní skvelého

muzikantskú pohodu. Klavirista formuluje s neobvyčajnou ľahkosťou, samozrejmosťou, akoby ani nešlo o náročný part, ale vzácnu hračku, s ktorou sa rád podelí. Opäť očaril svojimi typickými danosťami – neobvyčajne pružným frázovaním, bohatou dynamickou hierarchiou, senzibilitou a delikátnosťou pri konfrontáciách s dirigentom i orchestrom. Slovom, návraty Jakuba Čižmaroviča sa stali pre Žilinu sviatkom.

Rok Ľudovíta Štúra bol pre viacerých umelcov výzvovou. Po minulých kompozičných úspechoch, ktoré priniesli „národné inšpirácie“ (konkrétne cyrilo-metodské) Egonovi Krákovi, prispel skladateľ k tohtoročným oslavám ďalšou rozsiahlou freskou. Melo-

sionálnym kvalitám. Dirigent veľmi dobre skoncipoval Krákov opus a s rovnakým zaujatím a empatiou sprevádzal v Mozartovi mladého klaviristu. Bravo!

Najpresvedčivejší Bartók

Dirigent **Oliver Dohnányi** sa od Žilince nov nevzdialil. Rád sa k orchestru vracia a koncert 5. 11. to iba potvrdil. Potešili hneď úvodné Bartókove *Rumunské ľudové tance*. Kto sa orientuje v teritóriách folklóru východnej Európy, musí byť Bartókovými opusmi fascinovaný. Sedemčastová suita je ukázkovo vybudovaná z bázy intonačných a metrrytmických osobitostí rumunského

folklóru a pokiaľ ide o štylizácie, Bartókove kompozície tohto druhu môžu slúžiť ako príklad, méta, paradigma. Potešenie plynulo aj z Dohnányiho naštudovania. Bartókovi rozumie, čo bolo jasné z jeho gest.

Beethovenov *Koncert pre klavír a orchester č. 3 c mol op. 37* je jeden z najkrajších a asi aj najfrekvencovanejších z koncertantnej literatúry pre tento nástroj. Zrejme by sa s týmto konštatovaním stotožnila aj španielska klaviristka **Judith Jáuregui**. Kompozíciu naštudovala dôsledne, Beethoven v jej optike však ostal akoby v zálohe, chladný, nepredvídateľný. Z kontextu troch častí mi konvenovala len stredná časť (*Largo*) s objavným frázovaním. Každý kraj má svoje kultúrne špecifiká... Felix Mendelssohn Bartholdy musí byť pre interpreta skvelým terénom. S mladíčkou *Symfóniou č. 1 c mol op. 11* sa Dohnányi rád pohral, ozdobil hlavne jej krajné časti, rítus inovácie sa však nekonal. Mendelssohn ostal trochu osamotený, vo zvukovo robustnejšom háve.

Očarujúci Buswell

Pôvodne ohlásený program s americkou hudbou sa uskutočnil 12. 11. Ameriku spochybnila *Symfónia č. 28 C dur KV 200* od Wolfganga Amadea Mozarta. Skvelý ukrajinsko-americký dirigent **Theodore Kuchar** po

viacerých umeleckých zastávkach zvykne rád zavítať (ako oficiálny hlavný dirigent) aj do Žiliny. Okrem spomenutého Mozarta, ktorého vybudoval s veľkým porozumením, naplniac ho sviežimi epizódami a noblesou, importoval na žilinské pódium dve hu-



dobnícke lahôdky americkej proveniencie. Najskôr to bola suita z baletu *Appalachian Spring* od Aarona Coplanda. Je to udivujúca hudba, príťažlivá, naplnená temperamentom, akciou. Pôvodný tvar, teda balet, bol autorom komponovaný „na fazónu“ baletnej divy Marthy Grahamovej. Je celkom pochopiteľné, že scénické hudobné útvary nemajú

veľkú životnosť, a tak aj Copland siahol po podobe suity. Výborný dirigent investoval do výsledného tvaru dosť energie a suitu vybudoval s pregnanťným švihom. Dominujúca melodickosť dáva tušiť afinitu skladateľa aj k slovanským zdrojom, ale i jazzovým for-

muláciám. Ďalšia skladba nepatrí k vrcholným kompozíciám Leonarda Bernsteina. *Serenáda pre husle sólo a orchester* inšpirovaná Platónovým *Symposion* napriek tomu prezrádza majstra inštrumentácie, erudovaného tektónika. Opäť sa k slovu dostala americká rétorika, silne prestúpená jazzovými plochami a nevšednými kombináciami farieb. Výkon huslistu **Jamesa Buswella** bol strhujúci. Sólový part kladie na interpreta extrémne nároky. Buswell sa ho

zhostil s neobyčajnou ľahkosťou a samozrejmosťou. Napriek nie veľmi presvedčivej kompozícii presvedčil o svojich vysokých hudobníckych kvalitách a možno povedať, že očaril.

Lýdia DOHNALOVÁ

Fotografie: **Roderik KUČAVÍK**

Za Jurajom Kušnierikom

V piatok 13. 11. zomrel neočakávane počas služobnej cesty na Islande novinár, spoluzakladateľ siete kníhkupectiev Artforum a zástupca šéfredaktora časopisu *.týždeň Juraj Kušnierik* (1964–2015). Vďaka jeho vedeniu kultúrnej rubriky dostávala na stránkach tohto spoločensko-kritického týždenníka pravidelne priestor aj klasika, súčasná hudba a jazz (rozhovory, recenzie CD, festivalov i koncertov), vrátane textov redaktorov a autorov píšucich pre *Hudobný život* (Andrej Šuba, Peter Motyčka, Michaela Mojžišová). Bez akéhokoľvek prehánania možno povedať, že tento priestor

bol v kontexte podobne zameraných médií bezprecedentne veľkorysý – a to nielen na Slovensku – a pomáhal šíriť povedomie o dianí a hodnotách klasickej hudby medzi širšou verejnosťou. Medzi blízkych priateľov Juraja Kušnierika patrilo tiež viacero klasických hudobníkov (Daniel Matej, Jozef Lupták, Ivan Šiller, Boris Lenko), niektorí z nich vystúpili aj na bratislavskom Koncerte pre Juraja (22. 11.). Uvedenie Bachovej *Omše h mol* o deň skôr mu venoval súbor Solamente naturali. Prvý novembrový štvrtok mi Juraj Kušnierik zatelefonoval a pozval ma do svojej relácie *Slová_FM*. Nahrávalo sa

v pondelok dopoludnia, vysielalo v stredu, vtedy už bol na Islande, ktorého hudbu obdivoval a propagoval (aj prostredníctvom knihy *Hudba ostrova*). Cestou z rozhlasu sme sa rozprávali o tom, že posledný Ecov román nie je najvydarenejší, že Mediálna škola týždňa je užitočná a že v *.týždni* vládne tvorivý pokoj a pohoda. Potom odkráčať do slnečného jesenného dňa a mne by ani vo sne nenapadlo, že to boli jeho „posledné slová“. O tri dni prišli dramatické správy o zlyhaní srdca, o týždeň tá najhoršia. Jurajova otvorenosť, prajnosť a schopnosť spájať a podporiť tvorivých ľudí boli na slovenskej kultúrnej scéne ojedinelé.

Andrej ŠUBA

Zomrel Jiří Vysloužil

Vo štvrtok 26. 11. zomrel vo veku 91 rokov doyen českej hudobnej vedy **Jiří Vysloužil** (1924–2015). Košícký rodák desaťročia pôsobil na Ústave hudobnej vedy Filozofickej fakulty Masarykovej univerzity v Brne, kde v posledných rokoch prednášal ako emeritný profesor. K hlavným oblastiam jeho záujmu patrili novšie dejiny českej a európskej hudby; jeho srdcovou záležitosťou bol Richard Wagner – spolu s manželkou, germanistkou Věrou Vysloužilovou, napríklad pripravil prvý český preklad Wag-

nerovho zásadného spisu *Opera a dráma*. Jiří Vysloužil sa tiež systematicky venoval dielu Aloisa Hábu, je autorom kľúčových prác o tomto skladateľovi, spolu s kolegom Lubošom Spurným pripravil vydanie Hábovho tematického katalógu. V posledných rokoch života orientoval svoje úsilie na tvorbu českého skladateľa žijúceho v USA Karla Husu. Prehliadnuť nemožno ani jeho zásluhy na konaní každoročného brnianskeho muzikologického Colloquia a vydávania hodnotných zborníkov z týchto konferencií. To je však iba

nepatrný výsek Vysloužilovho nesmierne širokého okruhu záujmov, ktorý zasahoval rôzne oblasti od kritiky cez lexikografiu, estetiku, historiografiu až po tvorbu monografických a syntetických prác. Jednou z nich – knihou *Hudobníci 20. storočia* – sa zapísal aj do povedomia slovenskej hudobnej verejnosti. (Fakt, že vyšla práve na Slovensku, si jej autor hlboko vážil.) A samozrejme, aj ako častý hosť muzikologických konferencií a sympózií, kde ho sprevádzala povest nielen erudovaného odborníka, ale aj neúnavného a neraz mimoriadne kritického diskutéra.

Robert KOLÁŘ

Dramatická cesta hudobníka k pravde...

(na margo publikácie Romana Bergera *Cesta s hudbou*)

Profesionálne dielo skladateľa, mysliteľa a človeka Romana Bergera stojí pred nami ako veľkolepá výzva k prekonaniu vlastnej pohodlnosti a ľahostajnosti. Tvorí oporu pre nachádzanie stabilných istôt, núti nás silou svojej koncentrácie k hlbšiemu zamýšľaniu sa nielen nad status quo našej existencie, ale provokuje svojím duchovným rozmerom aj k hľadaniu perspektív.

Lubomír CHALUPKA

Preludio

„Živé umenie je experimentom v tom zmysle, ako je experimentom autentický život na pozadí konvenčných stereotypov. Živé umenie je umením budúcnosti azda v tom zmysle, že nám pomáha kliesniť si cestu od prirodzeného stavu individua do stavu osobnosti, ktorý však nikdy nie je zavŕšený, takže je vždy pred nami; do stavu určeného slovíčkom „chcem“ (vo význame „požadujem od druhého“) do stavu determinovaného poznaním a étosom.“

(Daniel Fischer. Citát z textu R. Bergera pri príležitosti neoficiálnej výstavy v roku 1979.)

Keď na sklonku roku 2012 vyšla zásluhou Hudobného centra objemná kniha skladateľa, mysliteľa a človeka Romana Bergera nazvaná *Cesta s hudbou*, musela zanechať u tých, ktorí po nej siahli, dávky obdivu, úcty i dojatia nad šírkou i hĺbkou problematiky a nástočivosťou autora, s akou k nej pristupuje; autora, ktorý nechce mlčať, pretože cíti, že jeho východiská, argumenty, vieru a presvedčenie je užitočné nanovo nastolovať a permanentne pripomínať. Veď aká je pozícia intelektuála, subjektu rozhladeného, cítiaceho ostne sveta súčasnosti, sveta, ktorý nepraje zdrojom a výsledkom autentickej tvorivosti, poznačenej reflexiou súčasnej reality? O knihe sa veľmi nediskutovalo, letné stretnutie na pôde Poľského inštitútu v minulom roku nedopadlo (kvôli horúčave) najlepšie. Určité silencium vyplývalo azda z dvoch dôvodov: kniha obsahuje brilantný doslov z pera literárnej vedkyne Michaely Jurovskej, ktorá zdrojom, argumentačnej váhy a aplikačnému priestoru Bergerových úvah dobre rozumie (okrem iného publikovala rozsiahlu recenziu jeho druhého knižného titulu *Dráma hudby* z roku 2000 vo vtedy už zanikajúcom týždenníku Kultúrny život). A napokon, podtitul najnovšej Bergerovej knihy *„Od Palacha po Obamu – a po Štefánika“* avizuje, že ide o variant myšlienok filozofujúceho skladateľa, ktoré sa dotýkajú politiky (tá sa zvykne v umelecko-vedeckých kruhoch pretriasať a reflektovať nanajvýš kuloárovo). Ďalší podtitul *„Výber textov z rokov 1969 – 2009“* prezrádza, že azda ide len o súhrn „písaciek z minulosti“, na ktorý by mal autor v podobe akéhosi literárneho testamentu právo, napríklad pri príležitosti svojho



R. Berger a M. Paľa na festivale Konvergenzie 2010 (foto: J. Uhlíkova)

úctyhodného veku. Čítajúc jednotlivé príspevky v *Ceste s hudbou* však zisťujeme, do akej miery bolo oprávnené tento titul vydať. Berger totiž nanovo zadiera svojím myšlienkovým ponorom a pozornosťou k zásadným veciam do nášho vedomia a svedomia, prezentuje sa ako intelektuál, ktorý nedokázal a nedokáže publicisticky mlčať, za uplynulé obdobie, už viac ako polstoročie (už jeho prvý príspevok v mesačníku *Slovenská hudba* 1962 venovaný 2. symfónii Ilju Zeljenku nebol len bežnou recenziou novej skladby kolegu). Permanently uvažoval, rozširoval spektrum svojej pozornosti, neobyčajne sčítaný v rozmanitých vedných disciplínach prekračoval často „úzky piesoček“ slovenskej hudobnej publicistiky. Bol a je aktívny nielen vo sfére bežnej existencie („vita activa“), ale považoval za nevyhnutné stanovovať kritériá „vita contemplativa“, vyznávajúc tézu, že umenie sa stáva iba vtedy autentickým, keď s tvorivým ponorom reflektuje život a spoločnosť, sústavu naplnenú problémami, stavmi núdze a deštrukcie a, súc znepokojený, eventuálne upozorňovať na potenciálne východiská, resp. perspektívy. Máme teda pred sebou knihu, do ktorej je zaradených 52 (!) príspevkov, vyselektovaných z oveľa objemnejšieho zoznamu; tí, ktorí sa usilujú Bergera pochopiť, ho evidujú na základe lektúry jeho predchádzajúcich knižných výstupov, tiež v podobe „zobraných textov“ *Hudba a pravda* (Bratislava: Európsky kultúrny klub na Slovensku 1997); *Dráma hudby*

(Bratislava: Hudobné centrum 2000); *Zasada twórczości* (Katowice: Akademia muzyczna im. Karola Szymanowskiego 2005).

Thema con variazioni

„Étos je funkciou kreativity. Kreativita je funkciou kultúrnosti. Tvorivosť, kultúrnosť, mravnosť sú, ako sa zdá, aspekty toho istého – univerzálnej Lásky, Princípu života, negentropie. Škola nového typu by mala vychovávať mravného človeka. Preto by ho mala vychovávať ku kreativite...“

(„Nežná revolúcia“ a hudba. Prolegomena k reforme umeleckého školstva, 1990)

Roman Berger si všímal a všíma pomerne široký okruh problémov, ktoré sa ho dotýkali ako skladateľa-profesionála, ako tvorca, ktorý sa neuzatvára iba do výberu priliehavých kompozičnej techniky, tvoriac adekvátny výsledok zapísaný v notách a ponúkaný na zvukovo-interpretáčnej oživenie, ale žije vo svojej dobe, nechce byť iba jej pasívnym registrátorom, ale jeho hudba takmer pravidelne tlmočí závažnú správu o situácii, ak chceme, prenikavé posolstvo, apel, memento so stopami nádeje. Etabloval sa ako človek dychtiaci po poznaní a osvojovaní si inšpiračných myšlienok najmä z okruhu filozofických, prírodných i formálnych vied, ako umelec žijúci na Slovensku s prirodzeným záujmom o vlastnú kultúru a ľudí, ktorí ju tvoria. To signalizuje široký rozptyl jeho „písaciek“. A predsa tento rozptyl konverguje do jednej ústrednej témy, ktorá je aj mottom *Cesty s hudbou* – citlivý, z úcty k iným prameniaci ľudský postoj k hodnotám, na ktoré treba upozorňovať, a tento postoj nemusí byť štylizovaný iba vybrúsenou umenovednou koncepciou a odborným záberom. Je pritom jedno, či sa dotýka významného vkladu ľudí z politickej sféry – onen podtitul *„Od Obamu po Štefánika“* je potvrdením takéhoto záberu – alebo registruje klady slovenskej hudobníckej society. Vo výbere nachádzame prenikavým spôsobom vyjadrenú Bergerovu poctu k tvorivosti skladateľov (Miro Bázlik, Ilja Zeljenka, Jozef Sixta, Tadeáš Salva, Jozef

Malovec), interpretov (Eva Fischerová-Martvoňová, Jozef Podhoranský, Nora Skuta, Elena Letňanová, združenie SOOZVUK), spolupojovníkov pri presadzovaní avantgardných zámerov v slovenskej hudbe 60. rokov i neskôr (Ing. Peter Janík), muzikológov (Jozef Kresánek, Ivan Mačák), vedcov (Beloslav Riečan, Viliam Gruska), domácich výtvarníkov (Daniel Fischer, Rudolf Fila, Jozef Jankovič), spisovateľov (Milo Urban, Martin Rázus, Milan Rúfus, Ivan Kadlečík), priateľov z českej strany (Eduard Herzog, Jan Klusák), odkazu umelcov zo svojej druhej vlasti (Fryderyk Chopin, Witold Lutosławski). V niektorých prípadoch ide len o krátky osobný vinš, ale v každom je prítomný jedinečný bergerovský



postreh, myšlienka. Podtitul autorovej prvej knihy *Hudba a pravda* – znie „tak takto nemesieš myslieť!“ a titul *Dráma hudby* chápe ako „Prolegomena k politickej muzikológii“. Potvrďuje to už vyššie konštatovaný fakt, že Bergerove pohľadky k písaniu pramena z predstavy jednoty umenia, kultúry, života jedinca v spoločnosti. Tento jedinec má nielen príležitosť, ale aj povinnosť upozorňovať na veci nekultúrne, egoistické, plytké, bez pokory k hodnotám, a tak myšlienky z pera autora *Cesty s hudbou* v zmysle naplňania tejto povinnosti hovoria za nás všetkých, ktorí sme nalaďení na podobný stav nepokoja a (tichého) protestu.

Apogeu

„Mierou našej ľudskosti, ukazovateľom tohto neprestajného procesu, pred ktorým nikto nemôže ujsť ani sa nikam schovať, je vzťah k slobode. Moje odpovede na aktuálne formy osudnej otázky: v čom chcem byť slobodný a prečo (za akým účelom) chcem byť slobodný. Charakter týchto odpovedí zrejme nedeterminujú také či onaké teórie, množstvo preštudovanej literatúry atď. – charakter týchto odpovedí závisí predovšetkým od našich osobných, subjektívnych, intímnych skúseností.“

(Miera ľudskosti. Úryvok z diskusného príspevku R. Bergera na mimoriadnom Zjazde československých skladateľov v roku 1969.)

Roman Berger nielen registruje a apeluje – aj s víziou predvídania vecí nepríjemných – stačí si prečítať prvé dva príspevky z hektického roku 1969, dokumentujúce odvahu Bergera vysloviť sa (prvý a poslednýkrát) z pozície „funkcionára“ Zväzu skladateľov k otázkam mravného postoja umelca-hudobníka nielen k svojmu miestu v odbornej societe, ale aj k aktuálnej politickej situácii, ohrozujúcej slobodu autentickej tvorivosti. Ponúka zároveň zo svojej „pozorovateľne“ aj konkrétne návrhy a cesty k riešeniu vážnych nedostatkov, akými trpela (a trpí) slovenská hudobná kultúra. Jeho vážny, argumentmi prešpikovaný text „Nezná revolúcia“ a hudba upozorňuje na možnú revitalizáciu umeleckého školstva, aby sa neocitlo v stave, akým sám prešiel počas štúdia na VŠMU (text *Paideia* ako starostlivosť o dušu). Pravda, Bergerove myšlienky nie sú usporiadané v zmysle akéhosi „kurikula“, didakticky usporiadaných návodov a postupov k zlepšeniu, sú reflexiou čerpajúcou z hĺbky podstaty a múdrosti nahladu, nemajú administratívny charakter, a preto sú nečitateľné a nezrozumiteľné pre tých, ktorí by sa mohli z takejto lektúry poučiť. Protestuje proti neoprávnenému postihu invenčných ľudí (*List ministromi kultúry*). Predkladá s dlhodobou nástočivosťou koncepciu „neklasickej paradigmy“ – tu nanovo zarypne aj do povahy muzikologického bádania, redukuje ho (neoprávnené) len na historickú muzikológiu, ktorá nerozumie problémom súčasného kompozičného umenia a používa tradičnú, teda zastaranú paradigmu (text *Kopernikovský zvrat*). Navrhne (v inom *Liste ministromi kultúry SR*) adekvátne chápanie kultúry v zmysle akcentácie a podpory autentickej tvorivosti, schopnosti rozlišovať medzi kultúrou ako indexom špecifického existenčného postoja k súčasnosti a aktivitami, ktoré sa pod pozlátkom páčivosti a efektu komerčného zisku len „hrajú na kultúru“. Text *Listu* pochádza z roku 1990, koľko vecí sa odvtedy v ministerskom molochu zmenilo? Za príspevok k poznaniu vrcholných postrehov v Bergerovom myšlienkovom svete, hľadaní a pripomínaní súvislostí a kontinuity hodnotných ľudských postojov v našom prostredí možno považovať text Štefánik – „Chopin politiky“.

Coda

„... adekvátne chápaná kultúra a umenie tvoria *conditio sine qua non* existencie človeka-je-dinca, rodiny aj spoločnosti-organizmu. Nejde o čosi nadbytočné, ale o čosi, čo je zo strategického hľadiska životne dôležité.“

(List ministromi kultúry SR, 1990)

Už sa pri príležitosti predchádzajúcich jubileí Romana Bergera spomenula jeho úpornosť vracaa sa k postojom, ktoré považuje za kardinálne v neúprosnom a zároveň láskavom diagnostikovaní našej súčasnosti, kultúrnosti, umeleckých výsledkov. Je nielen registrátorom diagnóz, ale aj terapeutom. Ako sám

v Predhovore k svojej knihe citoval postreh kolegu, „ten Roman vlastne stále píše o tom istom“, mal a má svoje myšlienkové konštanty, konštrukty a priority. Stálo by za samostatnú úvahu pripomenúť, resp. rozvinúť kľúčové axiomy jeho uvažovania a poznávania, spomeňme len dve (upozorňujúce na skutočnosť, že jeho otec Jozef Berger bol evanjelickým kňazom): Poňatie transcendentálnej viny (podľa filozofa Carla Jaspersa), zdôrazňujúce, že každý ľudský jedinec je spoluzodpovedný za bezprávie, ktoré sa vo svete deje. Druhou je gnóma pápeža Jána Pavla II., vystihujúca, že Umenie má právo na existenciu len vtedy, ak je lamentom nad ľudským nešťastím, protestom proti bezprávii a vyjadrením nádeje... Sú to axiomy, vystupujúce bergerovské úvahy v trasovaní smeru „ad Sacrum“. Ich pochoopenie, eventuálne konanie podľa nich je tiež sprievodným impulzom pri a po čítaní knihy *Cesta s hudbou*. V spojení s počúvaním Bergerových skladieb z minulosti a nedávnej súčasnosti si uvedomujeme jedinečnú synergiu plynúcu z konvergentnej jednoty komponovaného a znejúceho, i slovom formulovaného autorovho posolstva.

Post scriptum

„Skladateľ myslí celostne. Ťažko pochopiť, prečo z komplexného celku ľudského bytia bol vytrhnutý a transformácii podrobený jeden subsystem (ekonomika), keď je nesporné, že kríza sa týka celku. Zákonitým dôsledkom potom je, že po troch rokoch ‚cesty do Európy‘ prešľapujeme vo sfére iracionality a menticity. V mene demokracie boli eliminované princípy kultúry napriek tomu, že podľa ‚pápeža liberalizmu‘ Friedricha von Hayeka (na ktorého sa príslušní experti odvolávajú) princípy kultúry sú nevyhnutným predpokladom budovania demokracie.“

(Čo strácame a čo nachádzame na Slovensku za hranicou 1. januára 1993? Príspevok do ankety Kultúrneho života.)

Ako vzniká skladba (1995)

(List-odpoveď Jaroslavovi Šťastnému)

Sú skladby-mašinky, skladby-leporelá, legá, sú skladby-stavby (od chatrčí v slumoch cez manderláky po katedrály a pyramídy – a labyrinty?), skladby-rastlinky, vegetácia, džungľa; skladby, ktoré lietajú, ktoré bežia, ktoré sa plazia... skladby-beštie, monštrá? Hudba, ktorá je „zo zeme“ – z kameňa, hliny, piesku? Z vody? Zo vzduchu, z vetra? Skladby ohnivé-plamenné-svetelné (od sviečky po laser) atď.?

Len žiadne jazykové, rečové analógie mi neprichádzajú na um...

Alebo predsa? Skladba-inzerát, skladba-klebeta, skladba-rozkaz, rozhovor, dialóg, kázeň, prejav, prednáška...

Neviem. Ono to s tou prírodou ani s tými stavbami, ani s tou rečou nie je „ono“...

(úryvok)

Čo by na to povedal Ľudovít Štúr? (2006)

V článku Moniky Žemlovej o štátnych vyznameniach (*Prezident neocenil Slovenku, čo hlasovala proti okupácii, SME 11. 1.*) som našiel konštatovanie, že som si Rad Ľudovíta Štúra v Deň ústavy „neprevzal“. Ide o eufemizmus. Pravda je taká, že ocenenie som **odmietol prijať**, a toto pre mňa dramatické rozhodnutie som vysvetlil v liste pánovi vedúcemu Kancelárie prezidenta. Uviedol som v ňom o. i. nasledujúce:

„Za normálnych okolností by som sa cítil veľmi poctený, ale aktuálna situácia, ako ju vnímam a prežívam, je, žiaľbohu, ďaleko od toho, aby som u mohol chápať ako normálnu. Preto z principiálnych dôvodov štátne vyznamenanie nemôžem prijať.“

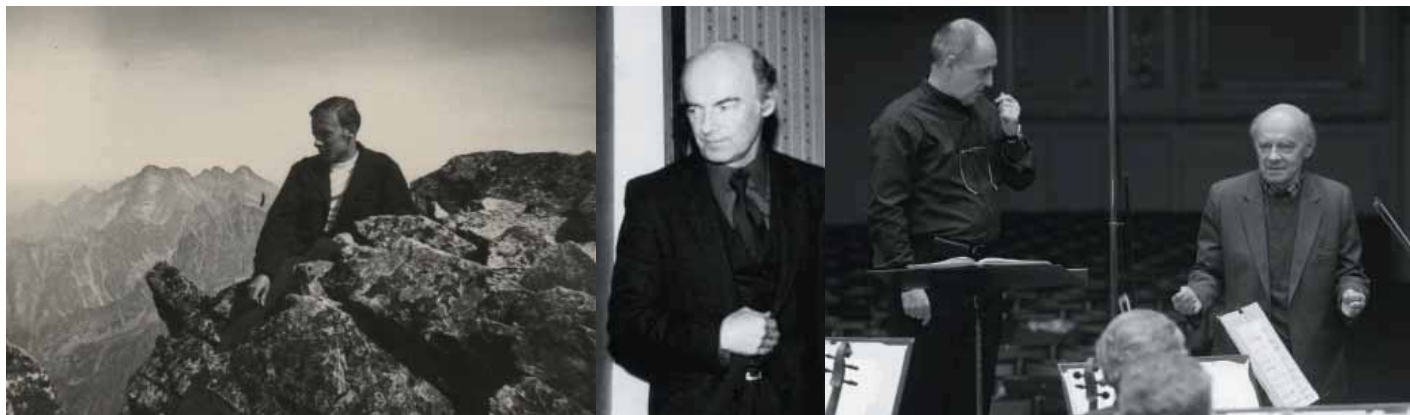
Z môjho hľadiska vládá nášho štátu svojimi mnohými antihumánymi a antikultúrnymi aktivitami – o škandalóznom „divadle“, na politickej scéne nehovoriac – stratila morál-

ku bezdomovcov, ktorí v Bratislave zomreli na následky zimy. Presnejšie: o ľuďoch z kasty *bezdomovcov*. V našom hlavnom meste bankových a miliónárskych palácov, v meste elegantných nových kostolov, v meste, kde sa citovo a mravne retardovaní snobi vystatujú *Opernballom* pre kastu „*VyVolených*“ etc. etc. – v tomto meste zdochýňajú ľudia v brlohoch a kanáloch.

Čo to znamená? Z môjho hľadiska to, že terajší režim stavil na bezuzdnosť, to znamená na barbarstvo. Že na jednej strane rozhadzuje milióny na legalizovanú korupciu (čo iné sú a za čo sú tie absurdné „platy“ a „odstupné“ a „odmeny“ pre novú „nomenklatúru“? Kde sú tie nadľudské výkony a geniálne diela či vizionárske koncepty?), a súčasne nie je ochotný zabezpečiť elementárne podmienky biologického prežitia pre tých, čo to nedokážu sami. Pritom mnohí z nich sa ocitli na

Tischner, autor *Etiky solidarity*. Je napokon tam, kde štát vytvára predpoklady na fungovanie mechanizmov, zabezpečujúcich prekonávanie živočíšneho egoizmu a egocentrizmu, pýchy a chamtivosti, bezohľadnosti a ľahostajnosti. Kde spoločnosť ako celok smeruje k tomu, aby jednotlivci duchovne dozrievali, aby sa v ich dušiach rodilo a rozvíjalo svedomie.

Iba v takejto spoločenskej klíme môže umenie plniť svoje spoločenské poslanie: otvárať, pripomínať horizonty duchovnej existencie, spolupôsobiť vo všeobecnom procese transformácie prirodzeného človeka, „človeka hovädného“ podľa Kralickej Biblie, na človeka kultúrneho, existujúceho v súlade so svojou skrytou duchovnou podstatou. Môže tak súčasne spolupôsobiť v procese transformácie spoločnosti zo stavu rovnako prirodzenej, stále prítomnej divokosti – iba zastieranej efektmi a ilúziami, aké generuje civilizácia – na spoločnosť kultúrnu. Tu by potom nikomu nenapadlo (alebo nikto by sa neodvážil)



ny kredit potrebný na to, aby ňou navrhnuté vyznamenanie mohlo priniesť satisfakciu.“

K vtedy akútnej otázke Slovenskej spopolnosti som poznamenal:

„Tu totiž nejde o slobodu prejavu vo verbálnej podobe, ale o demonštráciu symbolov a symbolického správania, a tie nie sú adresované ratiu, ale podvedomiu a tým najtemnejším pudom [...] Sugestívna hra symbolov je neodmysliteľnou súčasťou sociotechniky zameranej na depersonalizáciu a na vyvolávanie davovej hysterie. Tu nestačí iba „tvrdzo zakročiť“. Treba pomenovať veci pravým menom a položiť otázku ich genézy. [...] V dnešnej situácii – nielen u nás – sa netreba veľmi čudovať, ak mladí ľudia, nedostatočne vychovaní, zovretí v príslušných „nožniciach“ extrémneho bohatstva nevychovej časti dospelých na jednej strane a extrémnej chudoby na strane druhej, vystavení absurdnej indoktrinácii zo strany masmédií, ventilujú svoje pocity bezperspektívnosti v extrémistických prejavoch. Takéto problémy nevyrieši politické tmárstvo a demagógia. Je čas postaviť znovu otázku demokracie a jej nevyhnutných duchovných dimenzií.“

Tu chcem podčiarknuť, že som nemal v úmysle túto záležitosť medializovať. Donútila ma k tomu včerajšia informácia (16. 1.)

dne v dôsledku nešťastných okolností a nejeden azda preto, lebo mal mravné kvality, aké očividne chýbajú tým „hore“ – skromnosť, ústupčivosť, trpezlivosť, pokoru a pod. Stručne hovoriac: tento režim nielen cynicky mrhá a korumpuje, ale už aj vraždí – svet, aký buduje pre seba kasta dnešných feudálov a oligarchov, sa stal pre kastu dnešných páriov stredovekou hladomorňou.

V tomto svete zvrátenosti prebieha debata o kríze duchovnej kultúry. Nemôžem tu neopakovať truizmus, na ktorý, žiaľ, obidve strany konfliktu zabúdajú. Kultúra nie je synonymum umenia. Kultúra nie je automaticky tam, kde prosperujú divadlá, filharmónie, vydavateľstvá, galérie, vedecké ústavy či dokonca školstvo. Duchovná kultúra je tam, kde sa prejavuje kultúrnosť v správaní a myslení, kde spontánne dominuje úcta k životu, človeku, poznaniu, tvorbe. Kde sú samozrejmosťou empatia a solidarita, zmysel pre spravodlivosť a zodpovednosť, schopnosť počúvať toho druhého a viesť dialóg – „spoločne sa približovať k pravde“. Kde vo vedomí ľudí existuje odvodená z týchto konkrétnych existenciálnych základov hierarchia hodnôt a ideí s Dobrom, Pravdou a Krásou na vrchole, ako to postuloval Józef

spochybňovať spoločenský význam umenia – bolo by totiž integrálnou, neodmysliteľnou súčasťou života spoločnosti-organizmu.

[...]

Na pozadí uvedeného je evidentné, kam sme po šiestnástich rokoch dospeli. Duchovná kultúra je veľmi ďaleko. Preto je rovnako ďaleko aj demokracia. To, čo tu po Novembri zapustilo korene, je iba akýsi pseudodemokratický formalizmus, akási obľudná „hra na demokraciu, „hra na kultúru“ a, žiaľ, v mnohom aj „hra na kresťanstvo“. (O umení radšej pomlčím).

A tu nemôžem nepripojiť rétorickú otázku: čo by na tento marazmus povedal Ľudovít Štúr. A nemôžem sa nespýtať, či oháňanie sa jeho menom – podobne ako odvolávanie sa na „vierzvestcov“ – nie je v tomto kontexte zvláštnym prípadom zneužívania právomoci verejných činiteľov? Ale nepochybujem, že je to rúhanie. Preto si myslím, že Ľudovít Štúr by asi zakričal: „*Podme cengať klúčami! Aby sa oni konečne spamätali!*“

Roman BERGER

Všetky použité texty R. Bergera sú z knihy *Cesta s hudbou. Od Palacha po Obamu – a po Štefánika*. (Hudobné centrum 2012)

Dvakrát detské zbory

V priebehu niekoľkých dní sa v Bratislave uskutočnili dva zaujímavé koncerty s účasťou detských speváckych zborov. V Dvorane VŠMU bola 10. 11. prezentácia knihy Tatiany Pirníkovej *Umelec a intelektuál v zrkadle času*, venovanej životu a tvorbe Ota Ferenczyho, kde o ňom zaujímavo vypovedali skladatelia Vladimír Bokes a Juraj Hatrik. Umeleckú časť podujatia tvorili dve Ferenczyho piesne



SZ Slovenského rozhlasu (foto: archív)

z cyklu *Kytica lesná* v interpretácii sólistu Opery ŠD v Košiciach **Mariana Lukáča** a výber z cyklu *Spievaná abeceda*, ktorého interpretácie sa ujali **Viera Džoganová** s prípravkou kombinovaného zboru **Magnolia** (Sobrance) a **Pro musica** (Míchalovce). Oba už od roku 1993 patria k najlepším detským zborovým telesám na Slovensku, o čom svedčia napríklad aj ich úspešné vystúpe-

nia v USA. Dirigentka aj teraz ukázala, ako treba pracovať so začínajúcimi speváčkami a poňala skladbu poloscénicky s pohybom detí a dekoráciami ozvlášťujúcimi spievané minipribehy. Videli sme tak spontánnosť, uvoľnenosť a radosť z interpretácie, ktorá u iných zborov a pri náročnejších skladbách väčšinou chýba.

Slávnostný koncert k stému výročiu narodenia Ondreja Francisciho vo Veľkom koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu (13. 11.) bol počtom skladateľovi a zbornajstrovi, ktorý v roku 1953 založil Detský spevácky zbor ČS. rozhlasu a viedol ho plných dvadsaťpäť rokov. Francisci (1915–1985) bol tiež plodným autorom najmä skladieb pre detské zbory, len v 60. rokoch publikoval šesť zborových cyklov obsahujúcich vyše 70 piesní. **Detský a dievčenský spevácky zbor Slovenského rozhlasu**, ktorý po ňom prevzali osobnosti ako Marian Vach alebo Janka Rychlá, vedie od roku 2004 **Adrian Kokoš**. Ten si k slávnostnému koncertu prizval aj **Detský spevácky zbor Dúha** pri ZUŠ J. Rosinského v Nitre, ktorý vstúpil do programu v úvode a závere programu. So spievajúcou mládežou sa dnes pracuje ťažšie; kým pred dvoma desaťročiami mávala značná časť detských zborov dostatok členov, v Bratislave sa pred-

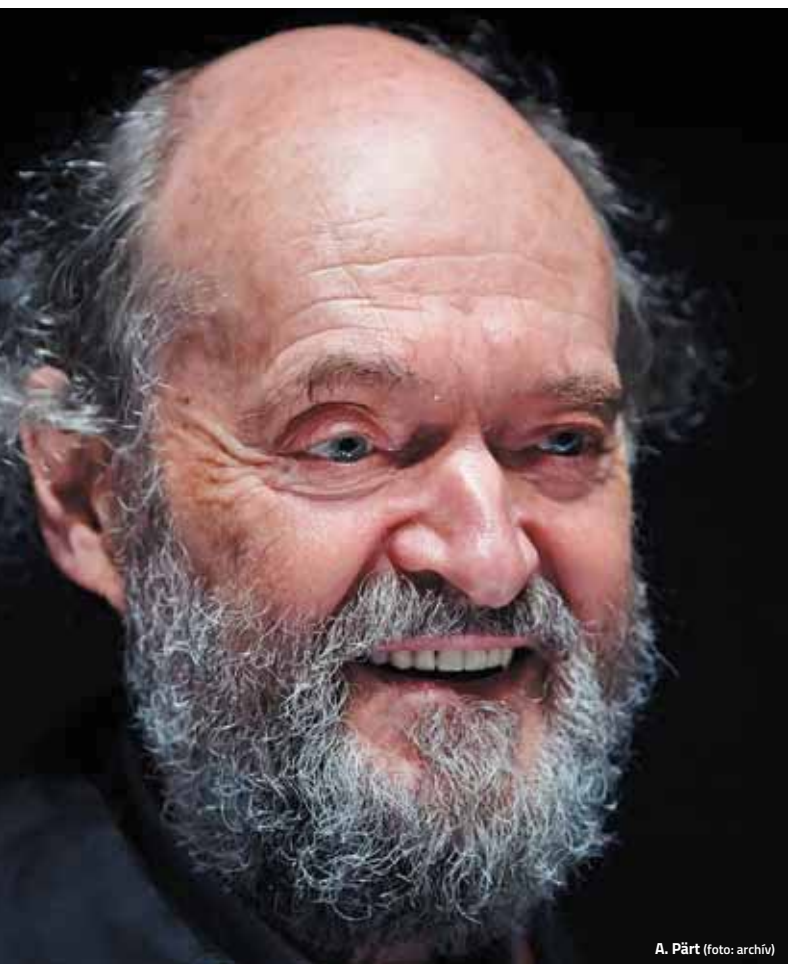
stavili necelé dva tucty nitrianskych detí. Výkon zboru najmä spočiatku poznačila tréma, treba však pochváliť zbornajsterku **Máriu Mišunovú**, že v časoch, kedy sa hromadne ustupuje od spievania a capella, zaradila do programu Monteverdiho *O magnum pietatis*. Rozhlasový zbor bol početnejší a vďaka starším dievčatám disponoval sytejším zvukom. Hoci sa dirigent pokúšal pracovať aj s dynamikou, istým rozčarováním bol zvolený repertoár. Isteže, jeho ťažiskom boli nie príliš náročné Francisciho piesne, no aj zvyšok dramaturgie naznačoval „cestu ľahšieho odporu“. Odznili časti z Kubičkových sakrálnych opier, nenáročnejšie skladby od Mačiulska, Chopina, Suchoňa (ten má pre deti aj náročnejšie skladby ako *Čie sú to kone*, napríklad *Lastovičky*) a na efekt zameraná rumunská ľudová pieseň. V poslednom bloku zaznela v spoločnej interpretácii oboch zborov medzi tromi Francisciho skladbami aj *Kázala mi mati*, ktorá v lete na celoštátnej súťaži detských zborov patrila k povinným. V budúcom roku oslávime storočnicu ďalšieho skladateľa, ktorý „najživšiu“ časť svojej tvorby venoval speváckym zborom. Dúfam, že si zbory spomenú na Zdenka Mikulu – autora *Lučných hier*, *Cigánskych piesní* a množstva umelých piesní i prepisov folklórneho materiálu, ktorými tento autor pravidelne zásoboval spevácke zbory.

Vladimír BLAHO

ENSEMBLE
 Rezidenčný súbor Rádia Devín
 vás pozýva na posledný koncert sezóny 2015
QUARTERTONES
 Ivan Šiller, klavír, umelecký vedúci, Fero Király, klavír, Milan Paľa, husle
 IVES, WYSCHNEGRADSKÝ, KOWALSKI
2015
16. 12. 2015 o 19.00 HOD.
 VEĽKÉ KONCERTNÉ ŠTÚDIO SLOVENSKEHO ROZHLASU,
 MÝTNA 1, BRATISLAVA
 RACATA

rtv. :RÁDIO DEVÍN inmusic SOZA hudobný život H. Hudobný fond Music Fund Slovakia CITYLIFE.SK CO SA DEJE V BRATISLAVE A OKOLI

Arvo Pärt v zrkadle hudby a času



A. Pärt (foto: archív)

Estónsky skladateľ Arvo Pärt oslávil v septembri 80. narodeniny. Podľa webovej stránky Centra Arva Päta odznelo každý mesiac v roku 2015 na celom svete 50–90 koncertov so zastúpením jeho tvorby. Pärtove diela sa najčastejšie hrajú v pobaltských štátoch, v Nemecku, Škandinávii, vo Fínsku, Beneluxe, Veľkej Británii a USA. Aj na Slovensku, kde bol v minulosti hosťom festivalu Melos-Étos, je príležitostne možné vypočuť si niektoré Pärtovo dielo, rozhodne však máme v uvádzaní jeho tvorby rezervy. V roku skladateľovho jubilea boli najvýznamnejšími domácimi udalosťami uvedenia kompozícií *Annum per annum* a *Stabat Mater* na Konvergenciách a skladby *Sequentia* na festivale Melos-Étos.

Jana MAJEROVÁ

Učňovské roky severského mystika

„Myslím si, že zvuk je veľmi zaujímavý fenomén. (...) Ľudia ani nevedia, ako silno nás hudba ovplyvňuje, v dobrom i v zlom. Zvukom môžete ľudí aj zabiť. (...) Ale existuje aj iný zvuk, ktorý je protikladný k zabíjaniu. Vzdialenosť medzi týmito dvoma bodmi je veľmi veľká. A vy máte slobodu, môžete si vybrať.“¹

Arvo Pärt (1935) pochádza z mestečka Paide, ležiaceho juhovýchodne od hlavného mesta Estónska. Keď mal tri roky, jeho rodičia sa rozviedli a on sa s matkou odsťahoval do Rakvere. Navštevoval hudobnú školu, kde sa učil hrať na klavíri, vznikli tu aj jeho prvé skladateľské pokusy. Mladý Arvo Pärt vystupoval na koncertoch ako klavirista, v školskom orchestri hrával na hoboji, v tanečnej kapele na bicích, spieval tiež v školskom zbore. Ako sedemnásťročný sa prvýkrát predstavil verejnosti ako skladateľ so skladbou *Meloodia*. Od roku 1954 začal študovať kompozíciu na strednej hudobnej škole v Tallinne, toto štúdium však prerušila vojenská služba, počas ktorej pôsobil vo vojenskej kapele. V roku 1956 sa k štúdiu kompozície vrátil pod vedením Velja Tormisa (1930). O rok neskôr nastúpil na Tallinnské konzervatórium. Jeho učiteľom bol Heino Eller (1887–1970), Glazunovov žiak z Petrohradu. V rokoch 1958–1967 Pärt pracoval ako zvukový režisér v Estónskom rozhlase. Odvtedy pôsobí ako skladateľ na voľnej nohe. V roku 1980 bol donútený emigrovať. S manželkou Norou a dvoma synmi odišiel najskôr do Viedne, o rok neskôr sa celá rodina vďaka štipendiu DAAD presťahovala do Berlína, kde skladateľ zostal nasledujúce tri dekády. V 80. rokoch Arvo Pärt uzatvoril kontrakty s vydavateľstvami, s ktorými spolupracuje dodnes: s Universal Edition a s mníchovským labelom ECM Records. V roku 2010 sa natrvalo vrátil do Estónska. Vtedy vzniklo na základe snáh skladateľa a jeho rodiny Centrum Arvo Päta v Laulasmaa neďaleko Tallinnu. Inštitúcia, sídliaca zatiaľ v provizórnych priestoroch, má byť hlavným archívom Pärtovho skladateľského odkazu. Pre verejnosť ju otvoria v roku 2018, kedy bude sprevádzkovaná nová budova v Kellasalul (architektonické návrhy budovy sú dostupné na www.arvopart.ee/en/kellasalu/architectural-competition).

Pro et contra

„Neuvedomujem si, kedy niečo skladám. Moja žena to rozozná lepšie. Niekedy, keď jem, tak sa ma opýta: ‚Arvo, ješ alebo komponuješ?‘ Toto je vtip, ale taký je život. Nie je rozdiel medzi rodinou, deťmi a komponovaním, pretože moje skladby sú tiež mojimi deťmi. Milujem ich odlišným i rovnakým spôsobom.“²

Arvo Pärt patrí medzi skladateľov, ktorých kompozičný jazyk prešiel viacerými premenami, aby nakoniec vyústil do osobitého a individuálneho štýlu. Pre jeho rané kompozície (určené prevažne klavíru) je charakteristický príklon k neoklasicizmu. V ďalších dielach skladateľ uplatňoval rôzne kompozičné techniky avantgardy. Ukážkami dodekafónie a serializmu sú napríklad diela *Nekrológ* (1960) alebo *Perpetuum mobile* (1963). Tieto skladby však nevynikajú len dômyselnosťou racionálnych postupov, ale aj koncentrovaným a sugestívnym výrazom. Po niekoľkých aleatorických pokusoch (napr. *Diagrammid op. 11*) Pärt dospel k technike koláže, v rámci ktorej využíva citácie a alúzie na minulosť. Na tomto kompozičnom princípe sú založené aj jeho *Druhá symfónia* a *Koncert pre violončelo a orchester „Pro et contra“*. Obidve diela pochádzajú z roku 1966 a majú viacero spoločných črt. Pärt v nich využíva citáty z tonálnej hudby, ktoré predstavujú kontrast voči seriálnej technike. Tonalita „v prostredí serializmu“ je akoby vyjadrením potreby siahnuť po avantgardou „zakázané“ hudobnej reči, ktorá jediná umožňuje druh expresie, akéj serializmus a dodekafónia nie sú schopné. Návrat k tonalite, hoci na inom princípe ako v prípade koláže, sa stal neskôr jedným z hlavných východísk vzniku Pärtovho štýlu tintinnabuli. Kľúčovým dielom Pärtovej tvorby je *Credo* pre klavír, zbor a orchester (1968), predstavujúce syntézu jeho dovtedajšieho kompozič-

ného vývoja. Skladateľ v ňom kombinuje prvky tonálnej hudby (citát z Bachovho *Prelúdia C dur* z *Dobre temperovaného klavíra I*, práca s intervalom čistej kvinty ako najkonsonantnejším intervalom) po oktáve s dvanásťtónovou sériou a aleatorikou. Výpoveď skladby zároveň umocňuje aj jej silný duchovný a filozofický aspekt odkazujúci na problematiku dobra a zla. *Credo* uzatvára Pärtovu tvorbu inšpirovanú rôznymi kompozičnými technológiami a poetikami 20. storočia. Zároveň je akýmsi odrazovým mostíkom pre jeho ďalšie smerovanie, v ktorom v konfrontácii tonality a atonality napokon zvíťazí tonalita.

Tintinnabuli

„Môj nový štýl sa skladá z dvoch ciest: jedna línia predstavuje moje hriechy, a druhá línia predstavuje odpustenie týchto hriechov. (...) Jeden hlas je komplikovanejší a subjektívnejší, ten druhý veľmi jednoduchý, jasný, a objektívny.“³

Na prelome 60. a 70. rokov 20. storočia pocítil Arvo Pärt potrebu zastaviť sa na svojej umeleckej ceste. Hľadal hudobný jazyk, ktorý by korešpondoval s jeho vnútorným svetom a dovolil mu vyjadriť hudbou to, čo túžil, no s pomocou dovtedy využívaných kompozičných techník vyjadriť dostatočne nemohol. Koncipovanie Pärtovho nového štýlu, ktorý sám nazval „tintinnabuli“, spadá do obdobia tzv. postmoderny, ktoré je charakteristické pluralitou štýlov a dialógom medzi nimi. Ide zároveň o reakciu na hudobnú avantgardu, ktorá pracovala so zložitými hudobnými štruktúrami ovládanými racionálnymi postupmi takmer vo všetkých parametroch kompozičného jazyka. Postmoderna dospela k zjednodušeniu a redukcii hudobnej štruktúry. Typické sú návraty a prehodnocovanie hudobnej minulosti, snaha o posolstvo. Aj Pärtovo nové tvorivé smerovanie je výstenním a reakciou na jeho predchádzajúci kompozičný vývoj. V období hľadania vlastného hudobného jazyka sa Pärt vrátil k archetypom hudobných tvarov a postupov. Skúmal gregoriánsky chorál, diela tzv. notredamskej školy, skladby období *Ars antiqua*, *Ars nova* s renesancie. V intenciách postmoderny dospel k vlastnému riešeniu zjednodušenia hudobnej štruktúry a návratu k tonalite.

Pre Alinu

V Pärtovej novej hudobnej poetike sa odrazila aj jeho fascinácia zvonmi. Skladateľ skúmal zákonitosti ich rezonancie. Človek vníma zvuk zvonov ako kombináciu súzvukov, ktoré sa menia, pritom však akoby stále znelo to isté. Skladateľ chcel uplatniť podobný princíp vo svojej hudbe: hľadal možnosť, ako spojiť dva hlasy tak, aby sa stali jediným. Názov jeho štýlu vychádza z latinského slova „tintinnabulum“, ktoré označuje malý zvonček, resp. skupinu zvončekov.

Príklad 1: Arvo Pärt: *Für Alina* (Universal Edition Wien, 1989)



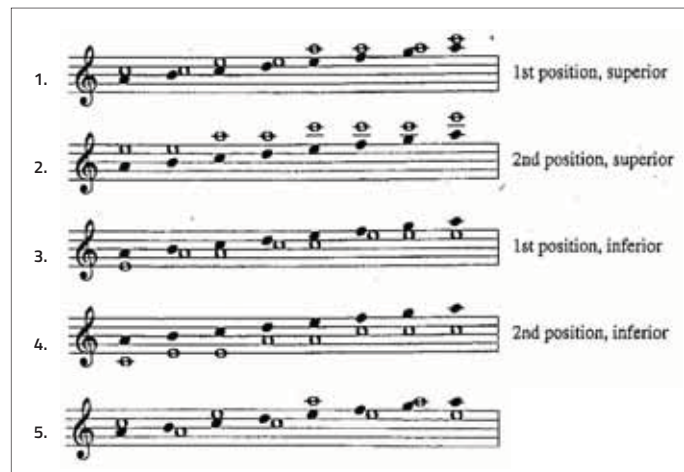
Nový spôsob komponovania použil Pärt po prvýkrát v klavírnej miniatúre *Für Alina* z roku 1976 (Príklad 1). Kompozícia je založená na dvoch hlasoch vedených v pevne stanovenom vzájomnom vzťahu. Melodický hlas (MH) sa pohybuje po tónoch diatonickej stupnice, tintinnabuli hlas (TH) postupuje po tónoch trojzvuku. Pohyb obidvoch hlasov teda vychádza zo základných tvarov tonálnej hudby. Hudba neobsahuje takmer žiadny chromatismus ani zmenu tóniny či tempa. Harmónia je takmer statická, dôležité je tvarovanie hudobnej línie. To, ako sa hlasy pohybujú, vytvára akúsi meniacu sa harmonickú rezonanciu.

TH sa môže voči MH pohybovať v piatich základných pozíciách (Príklad 2):

1. TH je vedený nad MH v najbližšej možnej vzdialenosti,
2. TH je vedený nad MH v druhej najbližšej možnej vzdialenosti,
3. TH je vedený pod MH v najbližšej možnej vzdialenosti,
4. TH je vedený pod MH v druhej najbližšej možnej vzdialenosti,
5. Poloha TH sa voči MH strieda – raz hore, raz dole.

Tóny TH sa teda s tónmi MH viažu v určitom špecifickom a konštantnom postupe, ktorý najmä v prvých rokoch komponovania v štýle tintinnabuli Pärt dôsledne dodržiava. V niektorých neskorších skladbách uplatňuje skladateľ princípy svojho štýlu voľnejšie.

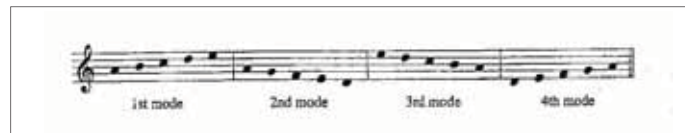
Príklad 2: Základné možnosti postupu tintinnabuli-hlasu (TH, biele noty) a melodického hlasu (MH, čierne noty). Príklady 2 a 3 sú prebraté z monografie P. Hilliera *Arvo Pärt* (OUP, 1997).



Línia MH môže byť zároveň vedená v štyroch základných modoch (Príklad 3):

1. MH stúpa od centrálneho tónu po tónoch stupnice nahor,
2. MH klesá od centrálneho tónu nadol,
3. MH klesá k centrálnemu tónu,
4. MH stúpa k centrálnemu tónu.

Príklad 3: Možnosti postupu melodického hlasu vo vzťahu k centrálnemu tónu:



V prvých rokoch Pärtovho komponovania v štýle tintinnabuli je zrejme prevaha inštrumentálnych diel nad vokálnymi či vokálno-inštrumentálnymi skladbami. Už v roku 1977 vzniklo niekoľko z Pärtových najhranejších skladieb: *Fratres*, *Cantus in Memory of Benjamin Britten* a *Tabula rasa*. Postupne však začali v Pärtovej tvorbe prevažovať vokálne a vokálno-inštrumentálne skladby. K inštrumentálnej tvorbe sa Pärt intenzívnejšie vrátil až po roku 2000 (napr. *Symfónia č. 4*, 2008; *Silhouette*, 2009/2010; *Sequentia*, 2014; *Lamentate* pre klavír a orchester, 2002). Niektoré Pärtove skladby sú kratšie, iné trvajú niekoľko desiatok minút. V roku 1982 dokončil Pärt jedno zo svojich najväčších diel vôbec – *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem*. Pašie sú považované za jeden z najlepších príkladov štýlu tintinnabuli. Z rozsiahlej-

→ ších diel je potrebné zmeniť sa aspoň o *Berliner Messe* (1990/2002) pre miešaný zbor alebo sólistov (SATB) a organ; *Kanon pokajnen* (1997) pre miešaný zbor a cappella; *Como cierva sedienta* (1998/2000) pre soprán sólo alebo ženský zbor a orchester; *In principio* (2003) pre miešaný zbor a orchester; *Adam's Lament* (2010) pre miešaný zbor a sláčikový orchester. Okrem návratu k tonalite a redukcii hudobnej štruktúry je pre Pärtov štýl charakteristických niekoľko aspektov, ktoré sa v každom diele vyskytujú zjavne či skryto s rôznou intenzitou. Inšpirácia starou hudbou sa prejavuje v používaní rytmických modov, izorytmie (napr. *Stabat Mater*, 1985), burdonu, imitácií či menzurálneho kánonu (napr. *Miserere*, 1989). Nadväznosť na vlastné seriálne obdobie pripomína práca s rakom a inverziou raka pôvodnej témy (napr. *Spiegel im Spiegel*, 1978). Racionalita je zjavná v celkovej organizácii materiálu, či už v koncepcii hlasov MH a na nich sa viažucich hlasov TH, alebo v koncepcii jednotlivých hudobných úsekov či formy ako celku.

Na počiatku bolo slovo

„Texty existujú nezávisle od nás a čakajú na nás: každý z nás má svoj čas, kedy k nim nájde cestu. Toto stretnutie sa udeje, keď na texty ne-nazeráme ako na literatúru alebo umelecké diela, ale ako na referenčný (vzťažný) bod alebo model.“⁴

V Pärtových vokálnych a vokálno-inštrumentálnych dielach je mimoriadne dôležitá väzba hudby s textom ovplyvnená tradíciou spájania hudby a slova v gregoriánskom choráli. Vo väčšine prípadov Pärt vo svojich skladbách používa duchovné texty (priamo z Biblie alebo z iných zdrojov) v rôznych jazykoch (latinčina, estónčina, angličtina, nemčina, španielčina, niektoré staré liturgické jazyky a d.). Slová sú pre skladateľa natoľko dôležité, že Centrum Arva Pärta nedávno vydalo knihu *In principio* obsahujúcu texty všetkých jeho diel v origináli spolu s prekladom do angličtiny. Pärtova hudba pracuje rôznymi spôsobmi s prízvučnosťou a neprízvučnosťou slabík, štruktúra textu často ovplyvňuje smerovanie melodickéj línie, metriku, rytmus, zásadnou je väzba textu na hudobnú frázu a formu diela. Význam textu sa vo veľkej miere podieľa na tvorbe rôznych výrazových polôh hudby. O spojení hudby a slova skladateľ v úvode ku knihe *In principio* napísal: „Zvuk je mo-jím slovom. Som presvedčený, že aj zvuk by mal hovoriť o tom, čo Slovo determinuje. To Slovo, ktoré bolo na počiatku.“

Pärtova hudba má viacero vrstiev, jej vnímanie závisí od miery vhladu. Jeho skladby pôsobia na poslucháča bezprostredne svojím znením, ak sa

však niekto odhodlá pozrieť na ne bližšie, nájde v nich dôsledne uplatňovanú logiku a racionalitu. Ide teda zároveň o „hudbu pre uši i intelekt“. Pärtove diela bývajú často charakterizované ako meditatívne, rozjímavé, tiché. No ako upozorňuje aj jeho manželka Nora, jeho hudba nie je len taká: „Arvova hudba nie je upokojujúcou hudbou, obsahuje aj bolesť a súcit, zľutovanie. Myslím, že to je (...) veľký rozdiel voči hudbe New Age.“⁵ Viacerí muzikológovia označujú Pärta ako predstaviteľa „sakrálneho minimalizmu“, on sám sa však k tomuto pojmu stavia odmietavo.

Skladby Arva Pärta patria k najznámejším, najhranejším, najvydávanejším i najnahrávannejším dielam súčasnej hudby. Na otázku Enza Restagna, ako si skladateľ vysvetľuje úspech svojej hudby, Pärt odpovedal: „Je možné, že ľudia, ktorí so záujmom sledujú moju hudbu, dúfajú, že v nej niečo nájdu. Alebo ide možno skôr o ľudí, ktorí tak ako ja niečo hľadajú a pri počúvaní mojej hudby pociťujú, že idú tým istým smerom.“⁶ Pre autorku tohto textu predstavuje Pärtova hudba „oázu v púšti“. Ak si človek v dnešnom uponáhľanom a hektickom svete nájde čas započúvať sa do Pärtových diel, poskytnú mu priestor: priestor byť, rozjímať, ale aj priestor a inšpiráciu na premýšľanie – nad sebou samým, nad vlastnou životnou cestou, ale tiež nad našim svetom, jeho minulosťou, prítomnosťou i budúcnosťou. X

Poznámky:

- 1 Citát z rozhovoru Pärta s Björk. Dostupné na: <http://www.youtube.com/watch?v=aIdxrNFeG4M>
- 2 Citát z rozhovoru Pärta s Y. Alfonzetti, producentkou klasickej hudby v Sydney Opera House. Dostupné na: <http://estonianworld.com/culture/sydney-opera-house-interviews-arvo-part-in-tallinn-video-interview/>
- 3 Citát z rozhovoru Pärta s Björk. Dostupné na: <https://www.youtube.com/watch?v=aIdxrNFeG4M>
- 4 RESTAGNO, E.: Mit Arvo Pärt im Gespräch. In: RESTAGNO, E. (ed.): *Arvo Pärt im Gespräch*, s. 62. 6 RESTAGNO, E.: ibid, s. 66.
- 5 RESTAGNO, E.: ibid, s. 65.

Bibliografia:

- CONEN, H.: *Arvo Pärt. Die Musik des Tintinnabuli-Stils*. Köln: Verlag Christoph Dohr, 2006.
- HILLIER, P.: *Arvo Pärt*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- HILLIER, P.: Pärt, Arvo. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 19. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.
- HRČKOVÁ, N.: *Dejiny hudby VI.: Hudba 20. storočia (2)*. Bratislava: IKAR, 2006.
- KAUTNY, O. (ed.): *Arvo Pärt. Rezeption und Wirkung seiner Musik – Vorträge des Wuppertaler Symposiums 1999*. Osnabrück: EPOS, 2001.
- KAUTNY, O.: Pärt, Arvo. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 13. Stuttgart: Bärenreiter Verlag, 2005.
- LINDTNEROVÁ, J.: Arvo Pärt – *Miserere* pre sóla, zbor a inštrumentálny ansámbl. In: *Hudobný život*, roč. 42 (2010), č. 9, s. 13–16.
- PÄRT, A.: Myšlienky. In: *Slovenská hudba*, roč. 17 (1991), č. 2–3, s. 237–243.
- RESTAGNO, E. – BRAUNEISS, L. – KAREDA, S.: *Arvo Pärt im Gespräch*. Wien: Universal Edition, 2010.
- ROSMA, H. – KÖRVER, K. – KUTMAN, K. (ed.): *In Principio. The Word in Arvo Pärt's music*. Laulasmaa: Arvo Pärt Centre, 2014.
- SHENTON, A. (ed.): *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- ZAGAR, P.: Arvo Pärt a jeho vidina ticha. In: *Slovenská hudba*, roč. 17 (1991), č. 2–3, s. 230–235.

Dokumentárne filmy o osobnosti Arva Pärta:

Arvo Pärt: 24 Preludes for a Fugue (2002), réžia: Dorian Supin

Even if I Lose Everything (2015), réžia: Dorian Supin

Príklad 4: Ukážka Pärtovho rukopisu (*Miserere*, Universal Edition Wien, 1989)



Hudba vykúpenia

„Svetlo je spoločná prirodzenosť, ktorá sa nachádza v každom telese, nebeskom či pozemskom. Svetlo je substanciou formou telies, ktoré sa tým reálnejšie a dôstojnejšie zmocňujú bytia, čím viac na svetle participujú.“

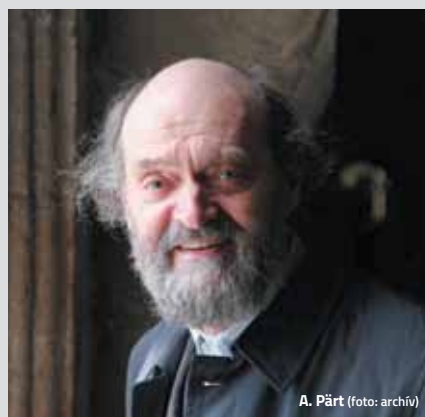
BONAVENTURA

„Mohol by som svoju hudbu prirovnať k svetlu, ktoré obsahuje všetky farby. Tie sú však viditeľné len skrz hranol, na ktorom sa svetlo láme. Tým by mohla byť duša poslucháča,“ povedal o svojom diele estónsky skladateľ Arvo Pärt (1935). Kultúrna identita jedného z najznámejších tvorcov

hudby 20. storočia sa formovala na zvláštnom priesečníku kultúr Východu (Rusko, ortodoxná cirkev) a Západu (Pobaltie ako historická sféra vplyvu Nemecka a Škandinávie), pod vplyvom skúseností s totalitným sovietskym režimom. V 50. a 60. rokoch 20. storočia bola sloboda v „hudbe za železnou oponou“ často spájaná s kompozičnými technikami a konštruktivistickou či expresionistickou estetikou západoeurópskej avantgardy, hudba Webera, Bouleza či Nona cirkulovala prostredníctvom ilegálne šírených nahrávok a niekoľkých partitúr. Arvo Pärt bol prvým estónskym skladateľom, ktorý použil začiatkom 60. rokov v skladbe *Nekrológ* dodekafonické postupy. „Skladby ako Pärtova ukazujú, že 12-tónové experimenty sú neudržateľné,“ povedal o diele venovanom obetiam fašizmu na zjazde v roku 1962 tajomník Zväzu sovietskych skladateľov Tichon Chrennikov. V rovnakom čase sa estónsky skladateľ stal jedným z laureátov celosovietskej skladateľskej súťaže. Pärtova situácia tak začala v niečom pripomínať Šostakovičov osud: bol talentom, ktorý sa nechal ignorovať, jeho hudba znela, príležitostne dokonca i na Západe, súčasne sa však so skupinou tvorcov, medzi ktorých patrili aj Alfred Schnittke, stal terčom ideologicky motivovanej kritiky. Do tohto obdobia spadá vznik Pärtovej *Prvej symfónie „Polyfonickej“* (1963) venovanej jeho učiteľovi z čias konzervatoriálnych štúdií v Tallinne Heinovi Ellerovi (1887–1970). Eller, absolvent sankt-peterburského konzervatória, ktorý študoval u Alexandra Glazunova a navštevoval hodiny legendárneho husľového pedagóga Leopolda Auera, bol nielen vyhľadávaným a uctievaným pedagógom kompozície, ale tiež rešpektovaným huslistom a komorným hráčom. Pärtovo dodekafonické dielo pozostáva v súlade so svojím podtitulom z troch častí: *Kánony* a *Prelúdium a fuga*. Okrem použitých kontrapunktických techník dodáva hudbe špecifickú energiu a výraz aj dômyselná práca s rymickými vzorcami, synkopáciami a ostinatami pripomínajúca Pärtovu skladbu *Perpetuum mobile* z rovnakého obdobia. Podľa Paula Hilliera je *Prvá symfónia* dôkazom toho, že polyfónia bola imanentnou súčasťou skladateľovho hudobného myslenia už pred zmenou jeho hudobnej poetiky. Pärt si pod tlakom životných okolností a politickej situácie nezvolil kompromis, ani cestu ironizovania či skrytých odkazov. Po škandále so skladbou *Credo* pre klavír, zbor a orchester (1968), poslednou z kompozícií vystavaných na princípe koláže, sa na nie-

koľko rokov ponoril do úplného ticha. Pärtova osobná („nájdanie“ Boha, vyrovnávanie sa s podlomeným zdravím) i tvorivá kríza (viera v zmysel umeleckého gesta, konflikt medzi „tonálnosťou“ a „atonálnosťou“ prítomný od istého obdobia v Pärtovom hudobnom myslení, najlepšie vyjadrený v názve jeho skladby *Pro et contra*) priniesli v 70. rokoch zmenu prístupu k hudbe. Tá bola súčasne jedným z dôsledkov Pärtovho intenzívneho štúdia starej hudby (chorálu, ale tiež diel Machauta, Ockeghema, Obrechta či Josquina). Nový tonálny štýl, ktorý preslávili skladby ako *Fratres* alebo *Tabula rasa*, dostal symbolické meno *tintinnabuli* – „zvončeky“. „Komplexná mnohovrstvovosť pôsobí v hudbe zmätočne, mojím cieľom je hľadanie jednoty. Čo je touto jednotou a ako k nej

dospieť? (...) V prípade tintinnabuli ostávajú osamote s tichom. Objavil som, že v skladbe postačí jediný krásne znejúci tón. Tento jediný tón, tichý pulz, okamih mlčania, ma dokáže uspokojiť,“ povedal Pärt, ktorý prirovnal túto zmenu vo svojej tvorbe k situácii, kedy sa človek nanovo učí chodiť. Stíšenie, metafora svetla, hľadanie „stratenej jednoty“, toto všetko premietnuté do hudby, ktorá v dobe svojho vzniku



A. Pärt (foto: archív)

„Ticho je pozastavenie v mojom vnútri, keď som blízko Bohu.“

ARVO PÄRT

ku v paradoxnej jednote spojila „archetypálnosť“ s „novosťou“ (ktorú v umení netreba nevyhnutne zamieňať s „progresom“), umožňujú povedať, že Pärtov dialóg s minulosťou je viac než „krásnou hrou“ (ako v prípade neoštylových konceptov), „sentimentálnym poohliadnutím“ či prostriedkom na dosiahnutie kontrastu, ale niečím viac. „Náš vzťah k hudbe závisí od nášho vzťahu k tichu (...) prichádzame z ticha a do ticha sa vraciame“ – tento koncept je prítomný v mnohých sakrálnych kompozíciách, vrátane *Stabat Mater*. Pärtova duchovná hudba nie je len osobným vyznaním, stáva sa rituálom, v ktorom k nám prehovára hlas predkov, rituálom, v ktorom sa obeta mení z obyčajného na čosi posvätné, nadprirodzené. Anglický filozof Roger Scruton v eseji *Kultúra a náboženstvo* píše: „... zázračným premenením, ktoré je pravdepodobne archetypom všetkých zázrakov, sa obeť stane sviatosťou, čímsi, čo je z oltára ponúkané rovnakej osobe, ktorá ju pôvodne priniesla ako dar, a čo ju privedie z pošpinenia do čistoty, z odlúčenia do spoločenstva, z pádu do vykúpenia.“ Diela Arva Pärta priniesli do hudby 20. storočia svetlo, o ktorom píše Bonaventura.

Andrej ŠUBA

Kde sa hudba začína a kde sa končí?

hravý rodinný koncert
v Moyzesovej sieni

účinkujú:
Ivan Šiller a Cluster Ensemble
Folklorná skupina Trávnica
DJ Stroon aka Dalibor Kocián

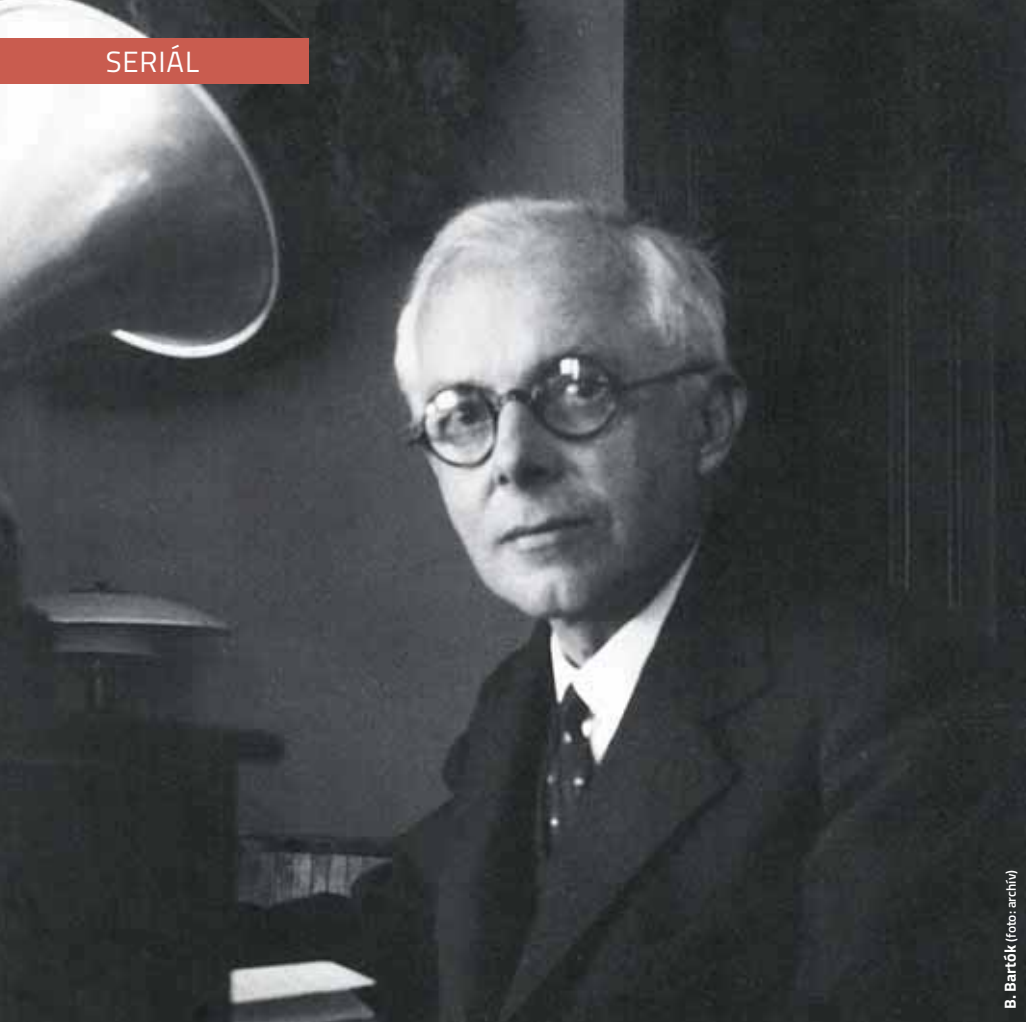
uvádza:
Vlado Zvara

12. 12. 2015 o 11.00
v Moyzesovej sieni, Vajanského nábřeží 12,
Bratislava



info:
Kde sa hudba začína a kde sa končí?
vstupné dobrovoľné





B. Bartók (foto: archív)

Nahrávanie folklóru na území Slovenska X

Béla Bartók a fonografom po Slovensku

Marián MINÁRIK

V júli 1906 sa Béla Bartók začal venovať systematickému zbieraniu ľudových piesní a pretože si uvedomoval potrebu porovnávať maďarský materiál s piesňami susedných národov, už v auguste sa vybral aj na Gemer, aby nahrával a zapisoval slovenské ľudové piesne. Túto oblasť navštívil po prvý raz v roku 1904, keď prežil niekoľko týždňov na usadlosti neďaleko Hrlice. Vtedy si sem dal previezť klavír, aby mohol nerušene komponovať a cvičiť. V roku 1906 ho do tohto kraja priviedol už uvedomelý, intenzívny záujem o folklór, rovnako vedecký ako skladateľský. Okrem spevákov stretol v Ratkovskom Bystrom aj fujaristu, vďaka čomu pre nás zachoval nahrávku nástroja, ktorý sa päť rokov predtým nepodarilo zachytiť na fonografický valec Karolovi Antonovi Medveckému. Je to zároveň najstarší zvukový záznam slovenskej inštrumentálnej hudby. Dve z troch nahratých melódií sú publikované

v treťom zväzku *Slovenských ľudových piesní* pod č. 1586 a 1587 (spievaná verzia tejto piesne je uverejnená v prvom zväzku pod č. 11), tretiu fujarovú melódiu využil Bartók vo svojom klavírnom cykle *Pre deti*. Žiaľ, zberateľ neuvádza meno ani nijaké údaje o informátorovi. V *Predhovore* k prvému zväzku *Slovenských ľudových piesní* píše: „*Opis menej zložitej fujary a pastierskej píšťalky musím vynechať; fujaru som mal príležitosť vidieť, bohužiaľ, iba r. 1906 v Gemerí a roku 1915 vo Zvolenskej, pričom som si s fonografom len tri na tomto nástroji zahrať nápevy; konštrukciu som si vtedy nevšimol. Na pastierskej píšťalke som nepočul predniesť nič zvláštneho, stavba tohto nástroja je istotne všeobecne známa.*“ Je zaujímavé, že Bartóka nezaujala hra na pastierskej píšťalke. Hoci ide konštrukčne naozaj o bežne rozšírený nástroj, hra slovenských pastierov je zaujímavá práve charakteristic-

kým prednesom. Keďže nemáme nijaké údaje o Bartókovom stretnutí s hráčom na pastierskej píšťalke, všetky úvahy by boli iba nepodloženou špekuláciou. Väčšmi nás prekvapí, že ho nezaujala ani konštrukcia fujary. Jedna jeho nahrávka spomínaného neznámeho fujaristu z Ratkovského Bystrého bola publikovaná na zvukovej prílohe ku knihe *Very Lamperto-vej Népzene Bartók műveiben*. Jej počúvanie vyvoláva pochybnosť, či ide naozaj o fujaru. Termínom fujara by azda mohol Bartók, alebo aj sám interpret, označiť aj jednoduchú píšťalu – bližšie k pôvodnému významu rumunského slova fluiet. Je však možné, že valček bol z neznalosti prehrávaný zvýšenou rýchlosťou – až po spomalení pôsobí ako nahrávka hry na dlhšej fujare.

V rokoch 1907–1910 sa Bartók venoval zbieraniu piesní v nitrianskej oblasti, ktorá je pre maďarských etnomuzikológov mimoriadne príťažlivá práve pre stretávanie sa maďarského a slovenského etnika. O atmosfére nahrávania v Dražovciach sa dočítame v Bartókovom liste z 3. februára 1909: „*Už len to mi chýbalo. Počasie ma strašne oklamalo. Zdanlivé jarné počasie sa zrazu premenilo na snehovú metelicu. A ja tu stojím bez kožucha a bez číziem. Ale aj tak sa veľmi teším na dedinu, na ľud, na staré piesne... Milý národ! Ako sa zhromažďujú okolo môjho fonografu, ako sa usilujú, aby som nabral čo najviac piesní do tej mašiny. Zaujímajú ich predovšetkým veľká, trúbka'... Aké nevyčerpatelné je tunajšie piesňové bohatstvo, a Dražovce sú pritom celkom malá obec. Bývam a zbieram v jednom sedliackom dome. V utorok bol sviatok, začali ku mne prichádzať okolo štvrtej. Veľkí i malí onedlho zaplnili izbu. A prúd pesničiek sa valil. Medzitým sa odohrali aj milé epizódky. Postavil som pred fonograf urasteného chlapa, účtivo si zložil klobúk. Veľký smiech!*“ (citované podľa: ELSCHÉKOVÁ, Alica: *Béla Bartók a slovenská ľudová pieseň*. In: *Hudobný život* 5, 1981, s. 6, upravené)

V roku 1913 mal Bartók z vlastných výskumov zapísaných asi 73 slovenských piesní, spolu poznal asi 3000 slovenských piesní (predovšetkým z publikovaných zväzkov *Slovenských spevov*), ktoré analyzoval a triedil. *Slovenské spevy* si veľmi vážil a v roku 1911 o tejto zbierke napísal: „*Slovenské spevy sú takou významnou zbierkou, akých je len málo, takže neskôr ich určite budú využívať mnohí zahraniční bádatelia.*“ Už v roku 1910 ponúkol 400 piesní zo svojich zberov na zaradenie do *Slovenských spevov*. Uskutočneniu tohto plánu zabránili odborné názorové nezhody s redakciou.

V rokoch 1913–1915 pokračoval Bartók v zbieraní piesní v Honte, kde nachádzal účinnú podporu u osvetového pracovníka a etnografa Samuela Bobála (1879–1960), ktorý bol od roku 1905 evanjelickým farárom v Kostolných Moravciach. (Z jeho ďalších spolupracovníkov treba spomenúť ešte Štefana Németha-Šamorínskeho a Alexandra Albrechta.) Bartók písal Bobálovi o zámere zbierať asi 2000–3000 zápisov piesní, ktoré chcel vedecky spracovať a vydať v Prahe. Bobálovi ponúkol redakčnú

spoluprácu na textovej časti zbierky. Úspešný výskum v Kostolných Moravciach, kde zapísal za tri dni 180 piesní, priviedol Bartóka k myšlienke, že by spracoval monografiu tejto obce. Vracal sa sem aj neskôr a zapisoval aj v okolitých obciach, ale medzitým prenikol i do oblasti, ktorá bezprostredne nesusedila s maďarským etnikom – na zvolenské Pohronie a Podpoľanie. Valaská kultúra a valaské piesne pre neho boli takým objavom, že sa začal s nebývalou intenzitou venovať ich zbieraniu. Od jari 1915 do jari 1916 tu nahral a zapísal takmer 1800 melódií. V roku 1920 písal o slovenskom folklóre v americkom časopise Musical Courier: „Budem hovoriť o sedliackej hudbe Slovákov. Čo sa týka množstva melódií, je mimoriadne bohatá, dokonca výdatnejšia ako maďarská. Medzi Maďarmi iba výnimočne stretne takých, čo ovládajú repertoár s asi sto melódiami, no u Slovákov je bežné, že možno zaznačiť stopäťdesiat až dvesto melódií u jednej osoby (predovšetkým u žien). V roku 1915 som dokonca stretol štyridsaťročnú ženu, ktorá mi zaspievala viac ako štyristo

Hrlica (1906), Hiadeľ (1915), Hrušové (Bzince pod Javorinou, 1907), Klátova Nová Ves (1908), Klíž (Veľký Klíž, 1908), Krokava (1906), Lapáš (1907), Horné a Dolné Lefantovce (1909), Malá Lehota (1918), Lišov (1914), Lopej (Podbrezová, 1916), Veľká Lúka (1915), Medzibrod (1915), Hontianske Moravce (1913–1914), Nitra (1908–1909), Osrbľie (1915–1916), Podkonice (1915), Pohronska Polhora (1915), Poniky (1915–1916), Prenčov (1914),



Bartók nahráva slovenské piesne v Dražovciach, 1907

Transkripcia piesne Zuzany Spišiakovej z Poník

melódií.“ – Bartók tu mal na mysli Zuzanu Spišiakovú z Poník, od ktorej nahral a zapísal v skutočnosti až 509 piesní. Ale mal aj ďalších informátorov, ktorí mu poskytli viac ako sto piesní. Na cestách za slovenskou ľudovou piesňou navštívil tieto obce: Badín (1915), Baračka (Bardoňovo, 1915), Beňuš (1915), Čierny Balog (Dobroč a Janošovka, 1915–1916), Ratkovské Bystré (1906), Cinobaňa (1916), Filier (1906), Detvianska Huta (1916), Dražovce (1907–1909),

nia a analýzy ľudových piesní mal Bartók už premyslený a v roku 1919 začal pripravovať slovenské piesne do tlače. Na jeseň 1920 mal vypracovaný koncept celého diela a hotovú časť rukopisu. V októbri 1922 dokončil prvý zväzok, v auguste 1924 druhý zväzok a v máji 1928 tretí zväzok. Zbierku prevzal Viliam Fíguš-Bystrý v Budapešti v rokoch 1923 a 1928. Publikovanie sa stále oddaľovalo pre technické problémy, ale aj pre odborné nezhody

s redakciou. Bartók prijal návrh na oddelenie melódií od textov a roztriedenie textov podľa tematiky. Jeho pôvodným zámerom bolo aj vypracovanie registra variantov a analytických a súpisových tabuliek. Pre zložitost diela a ďalšie problémy sa vydanie stále odkladalo, až sa v roku 1935 ujal redakcie sám Bartók. Vypuknutím 2. svetovej vojny a Bartókovým odchodom do USA sa publikovanie *Slovenských ľudových piesní* odložilo na neurčito. V Matici slovenskej ostali uložené rukopisy troch zväzkov a časť fonogramov, ktorú tejto inštitúcii venoval Bartók (druhá časť je uložená rovnako ako Vikárove a Kodályove valčeky v Národopisnom múzeu v Budapešti). Už tu by bol na mieste povzdych: „habent sua fata libelli“. Ale peripetie s výdaním tejto veľkolepej zbierky pokračovali aj po vojne.

Priečhod (1915), Pukanec (1914), Selce (1915), Veľká Slatina (1909), Slatina nad Bebravou (1918), Trenčianske Teplice (1909) a Valaská (1916). Béla Bartók teda prekročil svoj pôvodný zámer zozbierať 2000–3000 piesní, kým sa pustí do ich vedeckého spracovania. Z vlastných zápisov mal 3078 melódií, ďalších 145 melódií transkriboval z fonogramov Mártona Vikára z Trenčianskeho Považia a z Kysúc z rokov 1903–1907. Zoltán Kodály mu poskytol 113 fonogramov a zápisov a od kultúrneho a literárneho historika a archívára Antona Augustína Baníka (1900–1978) dostal 73 zápisov a opis zvykov pri pálení jánскеho ohňa s piesňami z jeho rodnej Valaskej (tu však ide len o zápisy, Baník nepracoval s fonografom).

Bartókove Slovenské ľudové piesne

O priebehu Bartókových prác na zbierke sa dočítame v pred-slove k prvému zväzku od Oskára Elscheka. Systém triede-

Redakcie sa ujali Alice a Oskár Elschekovci a prvý zväzok vyšiel vo Vydavateľstve Slovenskej akadémie vied v roku 1959 – teda 37 rokov po dokončení rukopisu. Druhý zväzok vyšiel v roku 1970, teda 11 rokov po prvom a 46 rokov po rukopise. Tretí zväzok vydalo ASCO Art & Science v roku 2007, čo je už 37 rokov po prvom a celých 79 rokov po dokončení jeho rukopisu. (V roku 2011 vyšiel v Szegede prvý diel *Slovenských ľudových piesní* ako fototlač Bartókovho rukopisu aj s jeho ďalšími revíziami transkripcí. Je to jeden zo spôsobov publikovania, o akom uvažoval aj sám autor a ktorý poskytuje aj ďalšie možnosti hlbšieho štúdia materiálu zbierky.) Publikované tri zväzky *Slovenských ľudových piesní* Bélu Bartóka konečne sprístupnili rukopis, ktorý autor pred dlhými desaťročiami pripravil do tlače. Ale z edičných poznámok Alice a Oskára Elschekovcov sa dozvedáme aj o pripravovanom štvrtom zväzku. Ten má obsahovať erotické, lascívne a iné „nevhodné“ texty (ktoré chcel aj autor vydať samostatne), ale aj registre, ktoré za jeho života neboli spracované a bez ktorých je odborné využitie celého diela problematické. Ide o hudobné a textové prehľady, miestne a regionálne registre, zoznamy informátorov. Mimoriadny význam budú mať aj prehľady variantov citovaných z cudzích zbierok. Tu sa žiada dodať, že Bartókovo chápanie variantu bolo oveľa širšie, ako je dnešné, takže v skutočnosti by sa v našom chápaní jeho zbierka rozšírila o množstvo ďalších nápevov. Editori ďalej sľubujú: „V *neposlednej miere bude IV. zväzok obsahovať pramenno-kritickú správu, ktorá sa týka všetkých základných otázok výskumu, zápisu, triedenia, analýzy a pracovného procesu Bartóka na nej, ako aj všetky ďalšie potrebné a relevantné edično-technické a redakčné otázky. Bude to pramenno-kritická správa o Bartókovom rukopise a o zapisovateľskej technológii. V IV.*

→ zväzku budú zhodnotené unikátne porovnávacie materiály, ktoré vznikli konfrontáciou Bartókových výskumných výsledkov z rokov 1906–1918 v oblastiach, ktoré navštívil, so stavom tradície v roku 1970, teda v roku vydania druhého zväzku jeho zbierky. Boli to výskumy uskutočnené v oblastiach, kde zbieral Bartók, so spevákmi alebo aj s ďalšími rodinnými príslušníkmi spevákov, zamerané na znalosť zachyteného repertoáru a celkové poznanie stavu tradície. Slúžili k objasneniu Bartókom používaného spôsobu terénnej práce a komunikácie so spevákmi. Bude to pohľad na tradíciu s odstupom šesťdesiatich rokov.“ (In: BARTÓK, Béla: *Slovenské ľudové piesne* 3. Bratislava 2007, s. 10)



Martin Benka – prebal 2. zväzku Slovenských ľudových piesní

Za nemenej dôležité môžeme pokladať sľubované prílohy – Bartókové fotografie a dokumentáciu o interpretoch a kompletný zvukový prepis fonogramov (dúfajme, že tu nebudú chýbať ani valčeky uložené v Budapešti a nahrávky Mártona Vikára a Zoltána Kodályho). Súčasťou tretieho zväzku je aj 34 zápisov inštrumentálnej hudby, ktorá bola v čase výskumu na Slovensku ešte iba na okraji Bartókovho záujmu. Sú to melódie interpretované na už spomínanej fujare (Ratkovské Bystré, tu označené ako Bystrov), ďalej na pastierskej trúbke (Kostolné Moravce) a na plechovej trúbke (Poniky). Najviac pozornosti venoval Béla Bartók gajdám a k svojim nahrávkam pridal aj transkripcie nahrávok Zoltána Kodályho. Je tu zastúpená hra gajdosov z Lišova, z Koniaroviec (ako Somorová-Lovasovce), z Meroviec (časť Dudiniec), zo Salakúz (Sokolníky, časť Podhorian) a z ďalších bližšie neurčených hontianskych obcí – spolu 28 melódii s variantmi. Ako dodatok je tu zaradený opis zvykov pri pálení ohňov na Jána s piesňami z Valaskej zo zbierky Antona Augustína Baníka. Najdôkladnejšiu predstavu o Bartókovom triedení, prístupe k nahrávaniu, zápisu, porovnávaní a o jeho predstavách o charaktere

niektorých regiónov získame z jeho 22-stranového predhovoru k prvému zväzku *Slovenských ľudových piesní*. Autor si určil dva ciele: vedecké publikovanie kompletného materiálu z vlastného zberu doplneného o zbierky Mártona Vikára, Zoltána Kodályho a Antona Augustína Baníka a porovnanie tohto materiálu s publikovanými slovenskými, moravskými a českými zbierkami. Na úvod preberá definície tzv. „sedliackej hudby“ zo svojej knihy *Das ungarische Volkslied* (1925). Na ďalších stránkach Bartók podrobne opisuje princípy, podľa ktorých postupoval pri klasifikácii piesňových nápevov. Melódie najprv roztriedil „podľa lexikálneho poriadku“. Po transponovaní na jednotný záverečný tón ich



Bartókové fotografie z výskumov

rozdelil na dvojveršové, trojveršové a štvorveršové, potom ich klasifikoval podľa finálneho tónu jednotlivých veršov a napokon podľa počtu slabík jednotlivých veršov a podľa rozsahu melódii. Po tomto mechanickom triedení prišlo na rad rozdelenie do tried, ktoré sa uplatnilo ako definitívna osnova celej zbierky. Celkovo Bartók zaznamenal v slovenskom materiáli 1620 melódických typov a hoci nezachytil hudobnosťľovo najbohatšie oblasti (severozápadné, severné a východné Slovensko), a teda ani takáto monumentálna zbierka neprináša obraz o hudobnofolklornom materiáli z územia celého Slovenska, upozornil práve na bohatstvo spevného materiálu na juhu. Výnimočné je aj jeho dôkladné a dôsledné triedenie, hoci tento systém čiastočne zanedbáva historicko-genetický princíp.

Skladateľ a ľudová pieseň

Prirodzene, pre Bartóka mala rovnaký význam ako zbieranie, triedenie a analýza aj inšpiračná sila ľudovej piesne. Oskár Elschek formuloval štyri typy Bartókovho skladateľského prístupu k folklórnemu materiálu. Boli to transkripcie a jednoduché úpravy (*Deťom, Slovenské ľudové piesne*), spracovania (ľudová pieseň ako celok sa stáva základnou formovou jednotkou skladby – 44 *duet pre dvojce huslí*), ďalej voľné využitie melických alebo rytmických prvkov ľudovej hudby (*Drevený princ*) a napokon invenčne samostatné výtvory, ktoré hudobnosťľovo a umeleckým výrazom vychádzajú z ľudovej hudby (*Mikrokozmos*). Slovenské ľudové piesne Béla Bartók citoval a spracoval v týchto skladbách: *Štyri slovenské ľudové piesne* (1907), *Štrnásť skladieb pre klavír* (1908), *Desať ľahkých skladieb pre klavír* (1908), *Deťom III a IV* (1908 a 1909), *Slovenská ľudová pieseň* (1916), *Slovenské*

ľudové piesne (1917), *Štyri slovenské ľudové piesne* (1917), *Na dedine* (1924), *Dedinské scény* (1926) a 44 *duet pre dvojce huslí* (1931). Vera Lampert identifikovala konkrétne inšpirácie maďarskými, slovenskými, rumunskými, rusínskymi, srbskými a arabskými piesňami v Bartókových skladbách a priradila k nim príslušné fonogramy. Možnosť konfrontácie pôvodnej zvukovej podoby folklórnej predlohy, ktorá inšpirovala skladateľa takého tvorivého potenciálu, ako bol Bartók, s jeho vlastným dielom je niečím celkom výnimočným. Na zvukovej prílohe ku knihe *Népzene Bartók műveiben* je 312 nahrávok z fonogramov, medzi ktorými sú zastúpené aj slovenské piesne. Maďarské fonogramy Bélu Bartóka a ďalších významných zberateľov sú prístupné na <http://db.zti.hu/nza/br.asp>. V roku 2004 bola Bartókova zbierka slovenských ľudových piesní navrhnutá na zápis do programu UNESCO Pamät sveta.

Na záver rozprávania o najvýznamnejších maďarských etnomuzikológoch, ktorí fonografovali na území Slovenska, musíme spomenúť aj hudobného skladateľa Lászlóa Lajtha (1892–1963). Hoci sa v podzoborskej oblasti venoval zberu maďarského folklóru, zaznamenal na valčeky aj hru slovenského gajdoša. Popri maďarských piesňach nahrával v 50. rokoch slovenské piesne László Vikár (Heľpa, Sokolníky, Malý Kereš – Kiskőrös v Maďarsku). Ale celkom na koniec pridáme ešte jednu myšlienku Bélu Bartóka: „Keby sa na výskum ľudovej piesne venovali len tie peniaze, ktoré sa každý rok venujú na celom svete na vojnové prípravy, mohla by sa zhruba zozbierať ľudová hudba celého sveta.“ ✕

Literatúra:

- BARTÓK, Béla: *Slovenské ľudové piesne* 1. Bratislava 1959.
BARTÓK, Béla: *Slovenské ľudové piesne* 2. Bratislava 1970.
BARTÓK, Béla: *Slovenské ľudové piesne* 3. Bratislava 2007.
BARTÓK, Béla: *Szlovák népdalok I.* Szeged 2011.
BATEL, Július: Neznáme listy Bélu Bartóka. In: *Slovenská hudba* 2, 1958, č. 1, s. 15–18.
ELSCHEK, Oskár: Úvod. In: BARTÓK, Béla: *Slovenské ľudové piesne* 1. Bratislava 1959, s. 7–16.
ELSCHEKOVÁ, Alice – ELSCHKEK, Oskár: Edičné poznámky k vydaniu. In: BARTÓK, Béla: *Slovenské ľudové piesne* 3. Bratislava 2007, s. 9–12.
ERDÉLYI-MOLNÁR, Klára: Bartók Béla Szlovák népdalfeldolgozásainak dallamanyaga. In: *Magyar zene*, 52, 2014, č. 1, s. 99–119.
LAMPERT, Vera: *Népzene Bartók műveiben*. Budapešť 2005.
PÁVAI, István: *Bartók Béla, a népzene kutatója*. Budapešť 2008.

Text článku vznikol s podporou Literárneho fondu.

Matiné titanov.

K storočnici Márie Kišonovej-Hubovej

Oneskorene, no dôstojne. Takto si v cykle *Kontinuity* uctila Opera SND marcovú storočnicu Márie Kišonovej-Hubovej. Neobľubujem slovo nenahraditeľný, no predpoludnie 22. 11. ho vnucovalo hneď dvojnásobne. Oživením hlasu jednej z posledných primadon slovenskej opery a moderovaním **Jaroslava Blahu**. Stretnutie titanov. Umelkyne s neopakovateľnou charizmou, vyžarujúcou z jej „agátovomedového“ sopránu i mimoriadnej schopnosti vokálnymi a hereckými prostriedkami modelovať profily hrdiniek. Historika a operného sprievodcu s unikátnym patentom na výstižnú, pútavú a odborne fundovanú charakteristiku špecifických vlastností umelcov. Hlas Márie Kišonovej-Hubovej znel hľadiskom historickej budovy vďaka audioukážkam

tak, ako si ju podaktorí živo pamätáme. Zatlieskali sme jej aj ako operet-

nej primadone. Jaroslav Blaho sa nevenoval iba biografickým mílnikom, ale zvýraznil to, čo bolo pre umelkyňu typické. Každá kreácia, od koloratúrnych po mladodramatické, pramenila v hudobnej podstate, v nej nachádzala základ k tvarovaniu charakteru. Blaho poukázal na rozdielnosť medzi dvoma rovesníkami (ňou a Margitou Česányiovou) v zhodných postavách (Rusalka, Mařenka), vyplývajúce z ich odlišného umeleckého naturelu a farby hlasu. Zaspomínal si na Pucciniho Musettu, povedľa ktorej bledli hostujúce predstaviteľky Mimí, na Suchoňovu Ľutomíru s neprebernou paletou výrazových polôh i na vzácnu, po reedícii volajúcu knihu o jubilantke z pera Terézie Ursínyovej. Naživo zaspievala **Eva Hornýáková** (klavírny sprievod **Róbert**

Pechanec), **Martin Huba** popri spomienkach na rodinné prostredie varoval pred všeobecným úpadkom kultúrnosti. Asi ho k tomu nenabádal len pohľad do hľadiska, no *Kontinuity* opäť zafali do tienistej stránky nášho operného života. Do ignorancie najmä z radov mládeže z fachu. Žiaden z pedagógov im v takých kontextoch neposkytne obraz o histórii slovenskej opery. To garantujem. Načo vlastne máme marketing? Koho oslovil pomimo bežne chrľených fráz? Vari tu nie je preto, aby – ako nedávno na operaplus.cz – vyfúkol vedeniu opery exkluzívnu právomoc informovať o dramaturgickom pláne budúcej sezóny? Radšej nekladím otázku, či sú *Kontinuity* nahrávané a šírené ako výnimočná didaktická pomôcka. Nuž a výstava Divadelného ústavu? Tá by mala tvoriť stálu expozíciu titanov slovenskej opery. Lebo aj takých máme. Len na nich radi zabúdame.

Pavel UNGER

Lucia Ganzová (vyd. Holoubeková), operná speváčka českého pôvodu a rodáčka z Viedne (2. 12. 1925), prežila štvrtstoročie svojho umeleckého života v Košiciach ako sólistka opery Štátneho divadla (1956 – 1981). V histórii tunajšieho súboru predstavuje konštantu, spojenú s kultivovaným speváckym prejavom, ktorý si priniesla zo štúdií na pražskom konzervatóriu (Jarmila Pěničková, Marie Budíková). Lucia Ganzová pochádza z hudobníckeho prostredia (otec bol koncertným majstrom). Po rozbití fašistických protizidovských represálií sa rodina z Viedne presťahovala s vtedy 14-ročnou dcérou do Prahy. Ani tam však neunikli zlovôli: boli eskortovaní do geta v poľskej Lodži, kde zomrel Lucin otec, následne ju aj s matkou odsunuli do koncentračného tábora v Osvienčime. Koniec vojny ju zastihol v nemeckom pracovnom tábore. Do Prahy sa však už vrátila sama. Tu sa jej ujal strýko (zubný lekár), ktorý inicioval jej štúdium spevu na konzervatóriu (1952).

Jubileum opernej speváčky

Už počas štúdia vystupovala ako komorná speváčka i ako členka pražského Armádného umeleckého súboru (AUS) Víta Nejedlého. Kariéru opernej speváčky odštartovala v roku 1956 v košickom opernom súbore, ktorý práve v tom čase nasadal na vlak kvalitatívneho vzostupu. Dobrá hlasová technika spravila svoje. Ganzová s ľahkosťou zvládala rôzne úskalia, ktoré prinášali nielen koloratúrne postavy (Kráľovná noci, Lucia di Lammermoor), ale postupne i ďalšie party lyrického a mladodramatického odboru talianskej (Verdi, Puccini) i mozartovskej proveniencie. Neobyčajnou jemnosťou obdarila Bizetovu Micaelu i precítenú Gounodovu Margaréttu, jej parádnu roľou bola Verdiho Gilda. So speváckou čťou zvládala úlohu Kráľovnej noci a so štýlovou muzikalitou, ktorá bola neodmysliteľnou súčasťou jej speváckych výkonov, sa

púšťala i do ďalších mozartovských partov (Konstanze, Dona Elvíra, Zuzanka, Fiordiligi, Grófka). Spomedzi päťdesiatich operných postáv, vytvorených v Košiciach, jej samozrejme boli veľmi blízke tie z českých opier: Mařenka, Barča, Karolka, Ariel (Fibichova *Búrka*). Je doposiaľ jedinou predstaviteľkou Mileny, dcéry manželov Vrabcových v opere Ota Ferenczyho *Nevšedná humoreska*, v operách Ladislava Holoubka postupne stvárnila Evu (*Túžba*), Editu (*Stella*) i Marku (*Bačovské žarty*). Manželovej tvorbe sa venovala aj ako komorná speváčka – v pamäti mi utkvelo najmä jej precítené podanie Holoubkovho piesňového cyklu *Dcérenka moja*.

V polovici sedemdesiatych rokov sa Lucia Ganzová popri javiskovej a koncertnej činnosti venovala i výchove mladých spevákov na Konzervatóriu v Košiciach. Začiatkom decembra sme si pripomenuli jej 90. narodeniny.

Dita MARENČINOVÁ

nekrológ

Za Annou Starostovou

(24. 10. 1943, Ruská Volová, okr. Snina – 27. 11. 2015, Bratislava)

Nezachytila som ju ako aktívnu umelkyňu. Nepočula som naživo jej zamatovo mäkký, syty mladodramatický soprán otvorený do koloratúrnych výšin, o jej veľkých operetných i operných postavách, vytvorených v prešovskom DJZ, na bratislavskej Novej scéne či v operných domoch v Bratislave, Košiciach, Brne, Olomouci, Ostrave i Prahe, som čítala len v recenziách. Prinášajú svedectvá o krásnej vrúcnej farbe hlasu, o jeho pružnosti – technickej i štylovej, o kreáciách plných hudobno-emocionálneho výrazu.

Hanku Starostovú si budem pamätať najmä ako milú, taktnú, vnímavú spoločníčku na

operných premiérach v historickej budove SND. V tej, na ktorej doskách od roku 1975 viac než dve desaťročia obliekala kostýmy najexponovanejších mladodramatických hrdiniek repertoáru mozartovského, verdiovského, slovanského... Neraz sme vedľa seba sedeli aj pod hviezdnatým nebom zvolenského nádvoria – toho istého, na ktorom sama „hviezdila“ ako Leonora po boku Francisca Lazara, Dana Iordachescu a Christiny Angelakovej (*Trubadúr* 1980) či ako Tosca milujúca Cavaradossiho v podaní Maria Malagniniho (1988). Keď jej choroba ukrojila z možností spoločenského života, rodinné stretnutia s Hankou

Starostovou a jej manželom, operným historikom Jaroslavom Blahom, sa presunuli do súkromia našich bytov. Ten blahovský je priam vytapeťovaný divadelnými fotografiami krásnej vysokej tmavovlásky s výraznými lícnymi kosťami a veľkými mandľovými očami, črtami pripomínajúcej Sophiu Lorenovú.

Anna Starostová – vzácna osobnosť slovenského operného a operetného umenia; naša priateľka Anička – stelesnenie nekonečnej trpezlivosti, pokory a láskavosti; teta Hanka – tá, ktorá milovala speváčikov z rozhlasového zboru/Pressburg Singers (a oni to svojej vokálnej poradkyni s detskou spontánnosťou vracali), umrela po ťažkej a vleklej chorobe 27. 11. vo veku 72 rokov.

Michaela MOJŽIŠOVÁ

Vec Konwitschny

Herec Milan Lasica v dokumente Karel Čapek a jeho obyčejný svět (Česká televízia, 2008) vyslovil k hrám Karla Čapka zaujímavú výhradu: ich poslanstvo sa dá vyjadriť jednou vetou. S touto provokatívnou a (odhliadnuc od istej miery zjednodušenia) pravdivou myšlienkou bojujú všetci inscenátori. Platí to aj o Veci Makropulos – a o jej opernej adaptácii hádam dvojnásobne.

Janáčkovo operné spracovanie sa štýlovo trochu líši od Čapkovho originálu. Činohra je brilantnou konverzačkou, opera strhujúcou komornou drámou. Janáček kladie väčší dôraz na speváčku Emiliu Marty, nešťastnú zo svojej nesmrteľnosti (hudbou pridal k jej postave ľudský súcit), než na Čapkove filozofické závery. Vyznenie diel je však nakoniec podobné: obe sú znamenitými úvahami nad konečnosťou ľudského života a nad jeho zmyslom. Ťažko vyložiť tento operný príbeh inak, než je napísaný, ťažko doň dostať väčšiu mieru štylizácie. Celkom sa to nepodarilo ani renomovaným režisérom – Nikolausovi Lehnhoffovi v Glyndebourne (1995, dirigent Andrew Davis, Emilia: Anja Silja), ani Christophovi Marthalerovi v Salzburgu (2011, dirigent Esa-Pekka Salonen, Emilia: Angela Denoke). Napriek rozpoznateľnému zámeru ostali iba pri zaujímavej ilustrácii príbehu. Podľa mojej mienky, prvý skutočný režijný zásah prekvapivo nenastal v opere, ale v činohrenej inscenácii pražského Národného divadla (2010): režisér Robert Wilson až drasticky zredukoval Čapkov text a umiestnil ho do vysoko štylizovanej, výtvarne neobyčajne silnej melodrámy (Emilia: Soňa Červená, pôvodná hudba Aleš Březina).

Vec Makropulos v Opere SND je jednou z najvýraznejších premiér posledných rokov. Režisérovi **Petrovi Konwitschnému** sa totiž podaril zásah druhý. Rozohral pestrú hru žánrov – od rozprávky cez bulvárnu komédiu, detektívku, paródiu, antickú drámu, výtvarnú štylizáciu až po romantický pátos. A navyše, na rozdiel od Wilsona, sú to stále Čapek a Janáček. Režisér s výtvarníkom **Helmutom Bradom** zachovali v troch dejstvách aristotelovský princíp jednoty miesta, deja a času, no naznačili aj záverečnú premenu. Počas predohry i viackrát počas predstavenia sa na polopriesvitnú tylovú oponu premieta rozprávkovy štylizovaný text s vysvetlením deja. Prvé dejstvo sa odohráva v absolútne konkrétnej advokátskej kancelárii. Pri pozornejšom pohľade však upúta veľký portrét cisára Rudolfa II. umiestnený pri vchode – je zjavné, že v tomto predstavení nepôjde o jednoduchú ilustráciu príbehu. Režisér premyslene používa viaceré divadelné kliše a lacné gagy (prehrabávanie kôp papierov, telefonovanie pred zdvihnutím slúchadla, silný smiech), ktoré neskôr nechá vyznieť až do trápnosti.

Prvý zlom prichádza s Emiliou Marty. Konwitschny do tejto úlohy nečakane obsadil celkom mladú speváčku. Čaro mladosti poblázni všetkých prítomných mužov, konverzačná komédia sa mení na detektívku. Ku koncu prvého

dejstva prichádza ďalší zlom: ilúzia advokátskej kancelárie mizne spolu s odchádzajúcimi kulisami a ostáva odhalený priestor javiska, na ktorom sa nachádza ďalšie malé javisko – šatňa speváčky Emilie. Hviezda občas blahooskonne zostúpi k prichádzajúcim čitateľom, je však jasné, že len sleduje svoj cieľ. Mužské postavy sú iba divákmi, trápne sa smejú jedinému, ktorého (okrem svojej komornej) Emilia pustí na svoje javisko – polobláznovi Hauk-Sendorfovi. Konwitschny si neodpustí ani drobnú provokáciu, keď v texte zamení Strada, Corrona a Agujari za Callas, Gruberová a Netrebko.



L. Ludha, J. Kundlák, J. Sapara-Fischerová, L. Ballová, P. Remenár, K. Flórová, O. Šaling (foto: J. Barinka)

Tretie dejstvo sa začína v gigantickej prázdnej bielej hotelovej izbe Emilie, do ktorej vyvolení (?) vchádzajú po schodoch zdola. Emilia je v celi. Opäť získa recept na predĺženie života, no po sérii chýb je mužmi odhalená. Prestáva byť objektom túžby a stáva sa bosorkou stojacou pred inkvizíciou. Režisér opäť raz rozsvieti sálu, rezignujúca Emilia ponúka recept divákovi i pritakávajúcemu antickému mužskému chóru v hladisku, ku ktorému sa pridajú všetci mužskí protagonisti. Recept napokon spáli Krista. Emilia sa nerúca, neumiera (Smrť sa jej iba dotkne), ale odchádza ruka v ruke s novou priateľkou do romantickej dialky. Dožiť skutočný život, tentoraz už s vedomím nevyhnutného konca?

Hudobné naštudovanie Veci Makropulos znamenala výmena hlavného dirigenta **Tomáša Hanusa** niekoľko dní pred premiérou, pre nespokojnosť so systémom fungovania orchestra. Hanus bol pritom angažovaný ako

záruka vysoko fundovaného janáčkovského naštudovania. Divadlo posunulo premiéru o týždeň a operu s **Orchestrom Opéry SND** doštudoval dovtedajší asistent **Ondrej Olos**. Ťažko odčítať, aký podiel na výslednom tvare má Hanus a aký Olos, rozhodne však naštudovanie i výkony počas premiéry i prvej reprízy patrili k nadštandardným. Dominovala orchestrálna monumentalita, farebnosť a drsnosť Janáčkovej partitúry, niekedy aj na úkor zrozumiteľnosti spievaného slova. Vzhľadom na prítomnosť českých tituliek to však neprekážalo. Odhliadnuc od pár rytmických a intonačných nepresností i miernej absencie diferencovanej dynamiky to bol výborný Janáček.

Emiliu Marty zvyčajne spievajú charismatické dámy stredného až vyššieho veku, spĺňajúce hlasové kritériá dramatického sopránu. Tým **Linda Ballová** nie je, no napriek tomu sa s náročným partom vyrovnala so ctou. Rozumne si rozvrhla sily a aj keď sa miestami pohybovala na hranici svojich možností

(vypäté miesta, menej znená nižšia poloha), dokázala presvedčivo stvárniť komplikovanú postavu a herecky dominovať celému predstaveniu. Jej Emilia sa po celý čas, okrem záveru, vlastne len unudene baví na racionalite i slabosti mužov, a popritom nenápadne sleduje svoj cieľ. Chýba jej schopnosť empatie, jej náznak sa objaví iba v závere vo všeobecnej rovine a ihneď sa stratí.

Nová inscenácia má aj troch špičkových janáčkovských spevákov, ktorí vynikajú znalosťou štýlu, presnosťou a výbornou artikuláciou. **Ľudovít Ludha** presvedčivo predstavil Alberta Gregora ako rozorvanú postavu na pokraji nervového zrútenia. Spevák je v súčasnosti v optimálnej dramatickej kondícii a Albert patrí k jeho najlepším úlohám. **Gustáv Beláček** (Dr. Kolenatý) sa labužnícky pohrával s každým tónom, dynamikou, farbou, jeho spev mal potrebný nadhľad a absolútnu štylovo. Minimálne herecké gesto bolo v každom

momente suverénne a presné. **Pavol Remeňár** (Jaroslav Prus) pôsobil navonok švihácky suverénne, no s evidentným vnútorným smútkom, ktorý vychádzal z rezignovaného uvedomenia si nezmyselnosti vlastného konania. Jeho zmysel pre janáčkovský štýl sa vhodne dopĺňa so znelým a farebným hlasovým materiálom i s hereckým nasadením. V ideálnej polohe charakterovej tenorovej štúdie sa po čase objavil **Jozef Kundlák** (Vítek). **Katarína Flórová** bola nečakane dramatickou Kristou, skvele rozvíjajúcou zvukový i emocionálny rozmer svojho hlasu. Brilantnou charakterovou etudou sa prezentoval **Ivan Ožvát** (Hauk-Šendorf), no počas prvej reprízy

už začala povoľovať jeho herecká disciplína. Verme, že sa časom z tejto tragikomickej postavy nestane predmet lacného javiskového humoru. Aj predstavitelia menších partov (**Jitka Sapara-Fischerová** – komorná, **Juraj Peter** – strojník, **Klaudia Račič Derner** – upratovačka, mužská časť **Zboru Opery SND**) dokázali na malom ponúknutom priestore predviesť zmysel pre špecifický štýl a spojiť dramatický účinok spevu i herectva. Obsahovo vynikajúci bulletin k predstaveniu pripravili dramaturgovia **Bettina Bartz** a **Vladimír Zvara**. Prekvapilo ma však, že v ňom chýba akákoľvek zmienka o Tomášovi Hanusovi a hudobnom naštudovaní.

Nová *Vec Makropulos* je, bez ohľadu na predpoklad nižšej návštevnosti i na komplikácie, ktoré sprevádzali jej prípravu, mimoriadne cenným príspevkom do repertoáru našej prvej scény. Pôvodnú Konwitschného inscenáciu jednoducho nemá každý.

Jozef ČERVENKA

Leoš Janáček: *Vec Makropulos*
Dirigent: Ondrej Olos
Scéna a kostýmy: Helmut Brade
Réžia: Peter Konwitschny
Premiéra v Slovenskom národnom divadle,
6. 11., 1. repríza 20. 11.

Sex, naturalizmus aj vynálezy renesančného génia

Po Václavovi Věžníkovi (1961), Kolomanovi Čillíkovi (1970, 1979) a Branislavovi Kriškovi (1997) zverilo vedenie Štátnej opery v Banskej Bystrici piate naštudovanie Verdiho *Rigoletta* petrohradskej režisérke Anne Osipenkovej, Banskobystričanom známej zo školomet-sky poňatého Eugena Onegina (2013).

Rigoletto je majstrovské dielo talianskej opery 19. storočia, impregnované typickými romantickými prejavmi, v hudbe aj silou citov a vášní. Titulná postava dokladuje úsilie Verdiho eliminovať v opere niektoré konvencie, presadiť charakter barytónových hlasov (začal *Macbethom*) a akcentovať sociálne témy, aj za cenu obštrukcií cenzúry. Maska šaša ukryla pred nemorálnou spoločnosťou privátne emócie otcovskej lásky a monológ *Pari siamo* reprezentoval už nový operný svet, pre niektorých porovnateľný s monológmi alžbetínskeho Shakespeara.

Banskobystrický *Rigoletto* petrohradskej režisérky **Anny Osipenkovej** je inscenáciou s množstvom symbolov, krásnymi kostýmami a preplnenými scénickými obrazmi. Expozícia symbolov sa začína v predohre, kde prostredníctvom piatich postáv dešifrujeme zhýralosť (Vojvoda), trest (Monterone), sex (zneuctená dcéra), agresivitu (Rigoletto s bičikom) a čistotu (malá Gilda). Ponurú scénu, príležitostne variovanú zmenou svetlenia, tvorí šikmé schodisko s arkádami a maskami antického divadla. V centrálnom priestore je umiestnený sokel – miesto neresti aj víťazstva. Inscenácia symbolikou roztiahnutých ženských nôh a erotickou rozkošou prepchatým úvodným obrazom vulgárne akcentuje zvrátenosť spoločnosti. Dopĺňajú ju bizarne „poletujúci“ mládenci s krídelkami (dôkaz technického vynálezu Leonarda, ktorý žil a tvoril na zámku Ambois, so štedrou podporou Hugom kritizovaného kráľa François I.) a červená lopta, symbol erotickej hravosti. Režijným zámerom sa podriadili aj niektoré postavy. Rigoletto trpí bipolárnou poruchou v správaní a sklonom k agresivite, Vojvoda je poznačený nadmerným heterosexuálnym apetitom. Nezaostávajú ani zhýralí dvorania – počas *Cortigiani* obscénne praktikujú

kolektívny akt fetišizmu na Rigolettom prívlečenej ženskej figuríne, ktorú mu nastrčili ako náhradu za unesenú dcéru. Gilda s prejavmi dospievajúceho dievčaťa je malou provokatérkou (vojvodu „cudne“ zvädza počas kúpeľa), jej žiariaci úsmev signalizuje skôr príjemnú sexuálnu skúsenosť než potupné zneuctenie.



R. Smeščík (Vojvoda) a Z. Vongrej (Rigoletto) (foto: J. Lomnický)

Monterone v kostýme bezdomovca fyzicky inzultuje Vojvodu a v afekte nepreklína šaša, ale Vojvodu. *Maledizione* tak stráca adresáta – a Rigoletto obavy z prekliatia (!). Korupčná Giovanna nie je náhradnou mamou (možno iba bordelmamou) a vzťah súrodencov Sparafucileho a Maddaleny vizuálne evokuje incestné puto. Pridaná detská postava Gildy vypäté scény emočne neposilnila – naopak, pôsobila kontraproduktívne, často ako pripomienka Rigolettom nevládnutej výchovy. Niektoré scény v súčinnosti s hudbou strácali vlastnú logiku vývoja, no režisérke to zjavne vôbec neprekážalo. No comment! **Marián Vach** s nadhľadom skúseného dirigenta diferencoval hudobné línie asertívnosti

(Vojvoda, Maddalena), dramatickosti (Rigoletto, Sparafucile) aj lyrickosti (Gilda). Kým **Martin Popovič** budoval inscenačne náročný titulný part najmä na expresivite hereckého prejavu, pričom vokálne forsíroval a strácal jednoliatosť tónu, **Zoltán Vongrej** spieval svoju životnú rolu v perfektnej kondícii: bol dramatický (skvelé *Cortigiani*), miestami naturálny, vo veľkých scénach s Gildou kantabilne stíšený (chlapsky nežné *Deh non parlare al misero* a krásne *Piangi fanciulla*). Herecky subretná Gilda **Kataríny Procházkovej** bola spevácky suverénna, alternujúca **Mariana Hochelová** milo prekvapila príjemným, farebne objemnejším sopránom, vyhovovala aj jej herecká askéza. **Dušan Šimo** (Vojvoda) sa v ohlásenej indispozícii držal dobre, vybalan-

soval inkriminované úseky a naznačil ideálnu farbu hlasu. Vo výkone **Roberta Smeščíka** prekryli vokálne zlyhania aj spevácky kvalitné miesta, jeho osobný diskomfort bol miestami až na hranici rezignácie. Ako Monterone presvedčil viac **Šimon Svitok** než **Igor Lacko**, spevácky ostrá Giovanna **Olgy Hromadovej**

„ostrila“ aj výchovne, **Eva Lucká** bola hlasovo mäkšia a žensky zvodnejšia. Neporovnateľne vyšší interpretačný štandard prezentoval **Ján Galla** než alternujúci **Ivan Zvarík** (Sparafucile), strohosť **Judity Andelovej** vystriedala vokálna farebnosť a sexuálna provokatívnosť **Míchaely Šebestovej** (Maddalena). Operný svet pozná rôzne podoby *Rigoletta*. Režijný výklad ostane diskutabilným priestorom. Aj keď Anna Osipenko demonštrovala nepochybiteľné informačné kvality, k sentencií Victora Huga „Kto číta, ten myslí, kto myslí, ten uvažuje“ sa v tomto prípade podsúva aktuálny dôvetok „nad grotesknosťou či vznešenosťou v podstate banálneho príbehu?“.

Mária GLOCKOVÁ

Pestrá či fádna muzikálová jeseň?

V prvej polovici roku 2015 sa zdalo, že slovenská muzikálová žatva dopadne biedne. No s príchodom jesene sme každý mesiac sledovali novú premiéru tak v kamenných, ako aj v agentúrnych divadlách. Ale vydarila sa jesenná úroda aj kvalitou?

September – Kedysi plodný strom, dnes vyschnutý koreň

Britský muzikál Willieho Russella *Pokrvní bratia* nepatrí medzi svetové fenomény, ale v našej muzikálovej histórii je legendou vďaka inscenácii Jozefa Bednárika z roku 1993. Divadlo Nová scéna pri súčasnom naštudo-

herectvu, ktorému chýbala autenticnosť aj gradácia výrazu. Russellove hudobné čísla nie sú technicky najkomplikovanejšie, skôr sa v nich kladie dôraz na interpretáciu ich významu. No aj tak sme počuli nazálne spievanie i nepríjemné (navyše nadbytočné) forsírovanie. Akoby sa tvorcovia držali motto: Hlavne, nech to dobre vyzerá. Inscenácia totiž

slasti Fridinho života, ale jej umiestnenie v centre javiska hercom evidentne prekáža pri čínoherných i tanečných akciách. Biele kvádre v úzadí scény zas asociujú maliarske plátna, no v inscenácii tvoria len nevyužitú dekoráciu.

Ťažko sa hľadá najmä odpoveď na otázku, prečo má muzikál podtitul *maľovať a milovať*. O tvorbe a umeleckom vyznaní hlavnej hrdinky sa totiž nedozvieme takmer nič. Ani hereckým predstaviteľom nedáva libreto možnosti tvárnejšie predstaviť životné drámy postáv. Ak však **Tomášovi Palonderovi** (Diego Rivera) odpustíme ležérnosť hereckého prejavu, po speváckej stránke je z interpre-

tov najistejší, vďaka znamenitej technike i vernému citovému vyjadreniu. Naopak, **Marcel Ochránek** ako predstaviteľ viacerých vedľajších postáv posúva svojimi estrádnymi výstupmi úroveň inscenácie o niekoľko stupňov nižšie. Hudba Rudolfa Geriho nemá pečať jednotného štýlu: počujeme mexické folklórne melódie, nekonfliktný pop, ba prekvapivo i náznaky songov *Candyman* od Andrews Sisters či *Everything's Alright* z muzikálu *Jesus Christ Superstar*. Cenovým vkladom do rôznorodého muzikálneho podkladu sú však skutočne vynaliezavé



D. Hartl (Mickey) v muzikáli *Pokrvní bratia* (foto: R. Miko)

vaní (premiéra 18. 9., navštívené predstavenia 1. 10. a 6. 10.) nechcelo robiť remake slávnej inscenácie, no oslovenie **Lubomíra Pauloviča** sa tiež neukázalo ako šťastné riešenie. V jeho réžii totiž absentujú základné muzikálové atribúty. Príbeh o nešťastnej matke a jej rozdelených dvojčatách sa odohrá bez osobitejšej nápaditosti, metafor aj precíznejšej práce s hudobnou zložkou (výnimkou je technicky i obsahovo skvelá choreografia **Simony Machovičovej**). To všetko režisér nahradil bohatými svetelnými efektmi a gýčovým citovým vydieraním diváka. Lenže bez ozvláštnenia príbehu muzikálovým espiritom a nekonvenčnosťou pri riešení mizanscén i speváckych čísiel upadá melodramatický príbeh do nepresvedčivej a banálnej roviny. *Pokrvní bratia* sú zároveň dielom so silným čínoherným zástojom, kde piesne tvoria integrálnu výpoveď danej situácie či emócie (nemožno hovoriť o umelom vsadení songov do príbehu). Paulovič však nepodal mladému súboru Novej scény pomocnú ruku, a tak väčšina z nich (s výnimkami **Dávida Hartla** a **Lukáša Pištu**) podľahla ilustratívne-

skutočne pôsobí ako vyleštené jablko, ale pri zahryznutí zistíte, že pod lákavým obalom sa skrýva červavý obsah.

Október – Dramatickejšie obrazy než divadlo

Titul *Frida – maľovať a milovať* z produkcie Teatra Wüstenrot (premiéra 7. 10.) sa zásadne líši od ostatných inscenácií reflektovaných v tomto texte. Ide totiž o muzikál, ktorý je v každom slova zmysle komorný: javiskovým priestorom, kompozíciou piesní, počtom hudobníkov i hercov. Autori **Rudolf Geri** (hudba, texty piesní), **Daniel Hevier** (libreto, texty piesní) a **Karol Vosátka** (libreto, réžia) totiž osud emblémovej maliarky Fridy Kahlo prezentujú ako intímnu rodinnú drámu. K dosiahnutiu tohto cieľa im však bráni libreto, ktoré skôr vágne a didakticky informuje než interpretuje životnú cestu umelkyne. Problémovou zložkou inscenácie je tiež scénografia **Petra Janků**. Masívna posteľ s baldachýnom s neónovým „matracom“ a stropom asociuje lôžko utrpenia a zároveň

básnické texty Daniela Heviera. Tie nepodliehajú hranici vkusu, ani nehrozia banalitou. Vyznievajú avšak primálo špecificky a väčšina z nich chýba spojitost so slávnou maliarkou. Popri textoch piesní je veľkou devízou inscenácie najmä päťčlenná živá kapela. O to nezmyselnejšie pôsobí, keď do piesní zaznie ilustratívny zvuk syntetických huslí, reprodukovaný zo syntetického klavíra.

November – Namiesto vatry len plamienok

Aj témou pre nasledujúci muzikál sa stala reálna ženská osobnosť. O Jane z Arku síce poznáme podstatne menej historických faktov než o mexickej umelkyni, francúzska svätica však patrí medzi ťažiskové figúry všeobecného kultúrneho povedomia. O jej osude, viere a činoch vznikli stovky umeleckých diel, od výtvarných artefaktov až po filmové spracovania. Kým v Česku sa už dočkala muzikálovej verzie (Divadlo Ta Fantastika, 2000, réžia Jozef Bednárik), slovenskí tvorcovia si túto tému vybrali až teraz. Pôvodná muzikálová tvorba

Divadla Jonáša Záborského v Prešove sa totiž koncentruje na dva okruhy – silné ženské hrdinky (*Báthoryčka*, 2005, *Mária Antoinetta*, 2009) a kresťanské témy (*František z Assisi*, 2007, *Quo vadis*, 2011). *Jana z Arku* (premiéra 13. 11.) je tak kompromisom oboch divácky príťažlivých tém.

Mám silnú averziu voči generalizovanému označeniu regionálnych divadiel ako provinčných scén, najnovší muzikálový prírastok však inak nazvať nedokážem. Je pochopiteľné, že financie udávajú možnosť jasného stropu, ale *Jana z Arku* zlyháva na tom ústrednom – na librete, hudbe a textoch piesní. **Michal Náhlík** (autor libreta, spoluautor textov piesní a režisér) sa spolieha na základný

boja/neboja znejú príveľmi triviálne a predvídateľne, a podobne ako ostatné zložky držia muzikál na nevyrovnanej úrovni.

Jarné ovocie na jesennej mise

Hoci vo *Fride* a *Jane z Arcu* získala slovenská muzikálová tvorba dve pôvodné diela, skutočná udalosť muzikálového roku nastala už v apríli, keď Divadlo Tower Stage uviedlo v slovenskej premiére (10. 4., navštívené predstavenie 1. 11.) legendárny muzikál Andrewa Lloyda Webbera *Jesus Christ Superstar*.

Režisér a choreograf **Ján Ďurovčík** je v muzikálovom biznise známy ako tvorca okázalých diel silno pôsobiacich na emocionalitu, ale

ly spád inscenácie má často za následok málo zrozumiteľne vyložené situácie a vzťahy, ktoré znejasňuje i nedokonalé spevácke frázovanie. Hutné tempo mizanscén núti dokonca aj ukrižovaného Ježiša, aby vyslovil posledné slová v neprirodzene krátkych pauzách.

Prenos príbehu do súčasného sveta s koženými bundami a boxerami na rukách možno považovať za dramaturgickú prednosť Ďurovčíkovej inscenácie. Znalcov poslednej britskej verzie muzikálu z roku 2012 však zaskočí jej častá citácia. Herodes ako moderátor reality show (v totožnom červenom obleku), Judášov telefonát Kajfášovi či agilní novinári po zatknutí Ježiša sú priamymi asociáciami na dokonalý (a oproti Ďurovčíkovi aj dotiahnutý) aktuálny výklad diela. Bolo by slušnosťou uviesť inšpiračný zdroj aspoň v bulletine.

Popri poetickom, znelom a originálu vernom preklade **Jána Štrassera** je pozitívom inscenácie i živá kapela, umiestnená na strope oceľovej konštrukcie tvoriacej ústredný scénografický priestor. Účinkujúci aktívne kooperujú s hudobníkmi, ktorí dodávajú predstaveniu neopakovateľnú atmosféru skutočnej rockovej opery. Z hercov vyniká najmä chlapčensky pôsobiaci Ježiš **Romana Tomeša** a žensky temperamentná Mária Magdaléna **Kataríny Hasprovej**. Oba sú vo kálne presvedčiví i v exponovaných polohách partov, a zároveň dokážu obsažne pretlmočiť ich myšlienku. Súčasne sa im darí herecky postihnúť rozpor vnútorného sveta postáv, na rozdiel od Judáša **Lukáša Adamca**: tomu sa dá v speváckej zložke máločo vyčítať, ale v hereckom prejave sa spolieha len na základné emočné vyjadrenie, bez širšieho rozkrytia vnútorných nuáns (o jeho tanečných a artikulačných možnostiach možno tiež polemizovať).



S. Donová (*Jana z Arcu*) (foto: R. Miko)

pôdorys dobre známeho príbehu o orleánskej panne, no prezentuje ho príliš jednotvárne a priestorovo nevyrovnane. Prvá časť deja je vypovedaná v hutnej skratke, ale záver od korunovania Karola VII. až po Janinu smrť sa umelo predlžuje.

Dynamizovať inscenáciu nepomáha ani hudba **Martina Husovského**. Tá inklinuje k popovému žánru so sklonom k repetícií základných melódií, no chýba jej zapamätateľnejší hit. Jedine songy kráľovej svokry Yolandy (**Elena Kušnierová**) a krčmárky Ryšavej Mačičky (**Svetlana Janišová**) vystupujú do popredia nápaditejšími melódiami aj textami piesní, pričom ich vyzneniu napomáhajú aj kvalitné herecko-vokálne výkony interpretiek.

Najdynamickejším prvkom inscenácie tak ostáva choreografia **Renáty Ptačin**, ktorá dopovedá a sprekvádza často fádne činoherné mizanscény. Pohyb nabere funkciu polysémie a často i reprezentanta základnej myšlienky výstupu. Texty piesní dvojice Róbert Mankovecký – Michal Náhlík znejú síce hra-vo, ale pravidelné rýmy typu *mesiaci/vojaci*,

za touto pozlátkou sa málokedy skrýva aj racionálnejší obsah (*West Side Story*, *Ôsmi svetadiel*). Podobný pocit vyvoláva i jeho najnovšia inscenácia. Nadužívané dokumentárne dokrútky masových vražd v úvode či záverečná scéna, keď prichádzajú k mŕtvemu Ježišovi a vernej Márii Magdaléne ostatní účinkujúci a pološeptom menujú neznámych aj známych zosnulých (zaznejú mená Jozefa Bednárika, Martina Rázusa, Leonarda da Vinciho, ale i žijúceho Lloyda Webbera), pôsobia prehnane ilustratívne. Navyše, roztancovaná atmosféra nasledujúceho prídavku s titulnou piesňou *Superstar* okamžite prehluší aj ten najskrytejší tón predošlého patetického moralizovania, takže sila posolstva o neustálej deviácii nášho sveta okamžite mizne.

Inscenácia sa hrá takmer dve hodiny bez prestávky, no napriek tomu si udržuje homogený temporytmus podporený rýchlym javiskovým dianím. Dynamiku retardujú iba nemé prechody medzi piesňami a preexponované svetlené zmeny, ktoré často nepodporujú javiskovú výpoveď, ale len oslepujú hľadisko prázdnu efektnosťou. Na druhej strane, rých-

Pestrosť či fádnosť?

Pri ochutnávkach tohtoročnej muzikálovej úrody prerazila na povrch neprijemná skutočnosť: absentuje zdravá konkurencia. Inscenácie vznikajú solitérne na „vlastnom piesočku“, tvorcovia akoby nedokázali na seba reagovať, a tak si postačia aj s málom (či naopak, ako v prípade Ďurovčíkovho *Jesus Christ Superstar*, až s nepriзнanou kópiou). Popri tejto skutočnosti i popri neustálych problémoch s technickým vybavením, ktoré by dosahovalo aspoň stredoeurópsku úroveň, výrazne pokrívajú aj personálne obsadenie. Autorov kvalitných libriet, režisérov schopných obsiahnuť formu aj obsah muzikálu, a najmä hercov spôsobilých hrať, spievať i tancovať so zrelou technikou i vierohodnou emocionalitou, je stále primálo.

Všetky menované muzikálové inscenácie mali veľký potenciál, ale každá z rôznych dôvodov ostala na polceste. Niektoré sa nedostali ani tam. No najsmutnejší je fakt, že slovenskému divákovi to stačí. Kým totiž nezvýši svoje nároky hľadisko, javisko si vystačí aj so všeobecne rešpektovaným priemerom.

Karol MIŠOVIC

BUDAPEŠŤ

Návraty Kráľovnej zo Sáby a Werthera

Nad postavením budapeštianskej Maďarskej štátnej opery v kontexte kultúrneho života našich južných susedov si mnohí lámeme hlavy. Súbor, schopný v sezóne uviesť tri desiatky premiér, udržať v blokovom systéme prevádzky vyše štyridsaťčlenný repertoár a hostiť desiatky svetových umelcov, evidentne stojí v centre záujmu štátneho zriaďovateľa. V súčinnosti s vedením inštitúcie sú vytvorené podmienky, aby opera bola dôstojnou vizitkou krajiny, a zároveň, pragmatickými ľudovými cenami v Erkelovom divadle (od jedného do dvanástich eur), dostupná širokým vrstvám publika.

Závideniahodné je všeličo. Popri spektre programovej ponuky (počnúc Vivaldim a Purcellom cez bežný rez talianskou tvorbu, polovicu Wagnerovho *Ringu* i jeho *Parsifala*, cez Richarda Straussa po Bernsteina, Adèsa alebo Reimanna, nehovoriac o samozrejmej propagácii domácej tvorby) sú to umelecké osobnosti, garantujúce kvalitu našťudovaní. Vráťme

markovým len o málo starším súčasníkom Ferencom Erkelom. Je to však partitúra nabitá melodikou, emóciami, náročnými sólistickými i zborovými výstupmi.

Zrod budapeštianskej inscenácie sa viaže k letnému festivalu na Margitinom ostrove, odkiaľ v októbri a novembri na sedem predstavení putovala na javisko Erkelovho

divadla. Tím režiséra **Csabu Káela** rozohral príbeh v duchu opulentnej veľkoveľkovej estetiky, blízkej štýlu francúzskej grand opéry. Zlatistý lesk, stĺpora-dia, schodiská, pohyb točne, zreteľná prítomnosť baletu, ale aj ľahká prímes gýča (hviezdičky na oblohe, ilúzia púšte), zaraďujú inscenáciu

medzi konvenčné. Teda prajné umeleckým zložkám v koncentrácii na hudobné nároky, nerozptyľujúce divákov a neodpútavajúce od podstaty príbehu.

Za dirigentským pultom navštívenej reprízy stál **Kálmán Szennai** (autorom hudobného našťudovania je János Kovács), ktorého taktovka mala priamy ťah na bránku. Priestor dostali lyrika i dráma, gradácie mali pointu. Potvrdila sa výborná kondícia orchestra, aj **Kálmánom Strauszom** pripraveného zboru. Titulnú postavu vybavila **Erika Gál** apartným, technicky bezúhonným mezzosopránom, poľahky sa nesúcim v každej polohe a dynamickej rovine. **Eszter Sümegi** vložila do úlohy Sulamit neskromne pribojný dramatický soprán, s ktorým však dokáže narábať plasticky aj v pianu. Mimoriadne kovový a farebne bohatý barytón **Károlya Szemerédyho** sa ideálne uplatnil ako kráľ Salamún a **Boldizsár László** v exponovanom parte Assada ukázal popri vrúcnej farbe spinto tenora aj istotu vysokej polohy. Návrat *Kráľovnej zo Sáby* nie je len gestom k storočnici úmrtia skladateľa a 140. výročiu jej prvého uvedenia, ale aj zaujímavým oživením repertoáru.

Werther od Julesa Masseneta absentoval v Budapešti tri desaťročia. Jeho aktuálna podoba nepodlieha módnym trendom, ale ani nelipne na prekonanej muzeálnej estetike. Réžia **Jánosa Szikoru** vynaliezavo prepojila dobové kostýmy hrdinov (návrh **Yvetty Ali-dy Kovácsovej**) so scénériou, kde výtvarník **Balász Horesnyi** do symbolizujúceho rámca s nakloneným bočným múrom včlenil mobilné maľované panely. Ich posúvaním sa menia dejiská, abstraktne zrkadlia ich atmosféru, ale aj psychológiu postáv. Občas sa úplne vytratia, aby na tmavom horizonte, pôsobivým využitím svetelnej techniky, vynikli charaktery hrdinov či situácie. Jediným novým prvkom je rozšírenie básnických aktivít Werthera o maliarske umenie, čo azda ladí s charakterom scény. Dráma účinne kulminuje vo vianočných obrazoch (posledné dejstvo sa začína v snehovej metelici). Emócie tragického konca sú nepredstierané.

Šťastným riešením bolo angažovanie barda francúzskej dirigentskej školy **Michela Plasona**. Po taktovkou 82-ročného umelca znel Massenet v plnej šírke dynamických, farebných a citových vlnení, technicky kvalitne, bez zakolísaní. Tónovo ušľachtilou, farebne pastelovou, mäkkou Charlottou bola **Atala Schöck**, ktorú od ideálu delil len istý deficit v dramatických koncovkách. Naopak, **Zoltán Nyári** (*Werther*) zaujal skôr kovovým leskom výšok (hoci paradoxne v árii *Pourquoi me réveiller* trochu zaváhal), no spočiatku tvrdšie frázy sa stávali čoraz poddajnejšími a vrúcnejšími. Sýty a krásne sfarbený lyrický soprán **Márie Celengovej** (mladá umelkyňa je rodáčkou z Veľkého Krtíša) a bezprostredné herectvo naplnili postavu Sophie. **Zsolt Haja** (Albert) upútal rovnako pôsobivým lyrickým barytónom, ako aj vykreslením profilu postavy.

Pozitívne dojmy nevyžarovali len o samotných predstavení. Poučenia? Plné nasadenie, akým sa divadlo prihovára svojmu publiku. Celý rad sprievodných akcií pre dospelých, mládež a deti, portréty osobností na stenách, názvy abonementných cyklov podľa nich, osem maďarských diel v repertoári, rozhovory s umelcami a všeličo iné. Prosto, je to divadlo pre národ.

Pavel UNGER



A. Schöck (Charlotte) a M. Celeng (Sophie) vo *Wertherovi* (foto: A. Nagy, Z. Pályi)

približne siedmich maďarských dramatických sopránov a desiatky tenorov pre prvý odbor, celého radu sprievodných akcií otvárajúcich divadlo verejnosti, najmä koncom týždňa po celý deň. Len počas môjho víkendového pobytu (7. – 8. 11.) bolo na scénach historickej budovy a Erkelovho divadla k dispozícii päť veľkých titulov. Dva z nich, repertoárové novinky, som navštívil.

Karl Goldmark (1830 – 1915), maďarský rodák židovského pôvodu, v ranom detstve ovládal hru na husliach, koncertoval a neskôr vystriedal rôzne orchestre. Až zakotvil vo Viedni. Na scéne tamojšej Dvornej opery uzrela roku 1875 svetlo sveta, po predchádzajúcom odmietnutí ako „nehrateľná“, *Kráľovná zo Sáby*. Oponenti vyčítali Goldmarkovi eklekticismus, pričom zreteľné dobové vplyvy (najmä francúzskej grand opéry či Wagnera) sa v diele snúbia s originálnym spracovaním mnohofarebných motívov východných i religióznych. Biblická dejová osnova, pútavá hudobná inštrumentácia a celkový kolorit odkláňajú *Kráľovnú zo Sáby* od línie maďarskej národnej opery, reprezentovanej Gold-

Karl Goldmark: *Kráľovná zo Sáby*
 Dirigent: Kálmán Szennai
 Scéna: Éva Szendrényi
 Kostýmy: Anikó Németh
 Choreografia: Marianna Venekei
 Réžia: Csaba Káel
 Maďarská štátna opera Budapešť, premiéra 24. 10., navštívené predstavenie 7. 11.

Jules Massenet: *Werther*
 Dirigent: Michel Plasson
 Scéna: Balázs Horesnyi
 Kostýmy: Yvette Alida Kovács
 Réžia: János Szikora
 Maďarská štátna opera Budapešť, premiéra 25. 10., navštívené predstavenie 8. 11.

MNÍCHOV

Dočerta aj s javiskovou technikou!

Jediná dokončená opera Arriga Boita *Mefistofele* je dobre známa aj slovenskému publiku. Pred takmer dvadsiatimi rokmi ju úspešne uviedlo SND v réžii Miroslava Fischera. Scénu vtedy obopínala obrovská oceľová konštrukcia zemegule, v ktorej útroboch sa menili obrazy pomocou praktických zasúvacích kulís. Bavorská štátna opera zaradila dielo do programu v novembri ako prvú premiéru sezóny – ide vôbec o prvé scénické uvedenie tejto opery v Mníchove.

Napriek atraktívnej hudobnej reči, v ktorej sa vynímajú štyri čísla patriace k tomu najpôvabnejšiemu z operno-vokálneho umenia, bol *Mefistofele* v Mníchove doposiaľ uvedený len koncertne. Faustovský subjekt je nemeckému publiku dôverne známy, navyše Boitova dramatická partitúra s prvkami belcanta, štýlovo oscilujúca medzi Verdim a Wagnerom, nekladie extrémne interpretačné nároky. Azda aj preto sa vedenie mníchovskej opery rozhodlo zveriť jej naštudovanie do rúk umelcom, ktorí debutovali buď v postavách, alebo v Bavorskej štátnej opere. Taktovku mal v ruke žiak Daniela Barenboima **Omer Meir Wellber**, pod réžiu sa podpísal **Roland Schwab**, učen legendárnych režisérskych koryfejev Götza Friedricha a Ruth Berghausovej.

Ako režisér, tak i dirigent priam hýrili nápadmi, no len málokto boli v tomto pekelnom roadmovie dotiahnuté, respektíve scénicky vyargumentované. Hneď v úvode sa réžia rozhodla fušovať do remesla orchestrálnej jame. Dunivé úvodné zvolanie orchestra v C dur, ktorého dramatická rezonancia je akoby gongom začínajúcim Boitovu archetypálnu mýtickú hru, vlišoval režisér do obohratej praskajúcej platne, ktorú švihácky Mefisto vo fialovom obleku (kostýmy **Renée Listerdal**) pustil na starožitnom gramofóne. Aj prostredníctvom „la bandy“ plechových dychov, ktorú chcel mať skladateľ situovanú v povrazisku, evokujúcej spolu so zborom cherubínov a nebeských poslov hlas Všemohúceho, tak z dialógu medzi nebom a peklom urobil čertovský monológ Mefista. Je Boh podľa Schwaba mŕtv? Alebo sú zdeformované nástroje porozhadzované po javisku odkazom na krízu klasickej kultúry? Praskajúce sploštené dunenie v dolby surround vyznievalo v tomto kontexte viac než neisto.

Prológ poňala réžia ako temný časopriestor obohraný zaoblenými oceľovými konštrukciami pripomínajúcimi zemeguľu, alebo časový tunel z legendárnej Friedrichovej inscenácie Wagnerovho *Ringu* v Berlíne (scéna **Piero Vinciguerra**). Zatiaľ čo Mefisto na filmovom plátne pobavene sleduje roztočené fresky kupol kresťanských chrámov miešajúce sa so zábermi lietadiel krúžiacimi nad novým World Trade Centrom v New Yorku, jeho diabolský pankáči a rockeri maľujú kolomažou Faustovi na košeľu veľkými písmenami slovo „Lútosť“. Detský zbor spieva za portálom *Fratelli teniamoci per mano* a Mefisto berie do rúk vyblednutú fotografiu školskej triedy, na ktorej si zakrúžkuje jedného zo žiakov – azda Fausta. Dianie na scéne sníma kamera, naživo prenášajúci obrazy na filmové plátno. Jej jediným zaujímavým využitím je

moment, keď ju jeden z Mefistových rebelov v čiernej koži berie dolu do katakomb pod javiskom, z ktorého za zboru kajúcníc *Salve regina* prenáša obrazy nahých a umučených tiel. Nápad inscenovať text o zriekaní sa hriechov „freudovským“ spôsobom (ako Faustovo podvedomie) by bol vynikajúci, keby nezostal len vágne načrtnutý. V Boitovom *Mefistofelovi* zaujíma zbor jednu z centrálnych rolí. Režijný tím ho však odsunul do pozície vedľajšej postavy. V prológu ho hudobne



Mefistofele (foto: W. Hosli)

i režijne priam negoval, a aj v zvyšných dejstvách mu chýbala choreografická invencia. V scéne veľkonočnej veselice ho necháva pod blikajúcim retiazkovým kolotočom sedieť na laviciach a pripíjať si kríglami s pivom, vo *Valpurginej noci* ho zasa stavia do pozície akejsi moralizujúcej smotánky v spoločenských šatách, ktorá sa divoko zmieta do orgiastickej hudby čarodějníckeho sabatu, ukazujúc prstom na „padlú“ Margaréttu. Dynamiku mizanscény tu kreuje pomocou javiskovej techniky, ktorá popri spektakulárnej ohnivej šou v pozadí rozhybala všetky tri zdvižne mníchovského javiska. Pri predstave, aké náročné je naplniť požiarne a bezpečnostné predpisy javiska, však treba kvitovať aj tento moment. Najpresvedčivejšie pôsobí zbor vo štvrtom dejstve: pacienti geriatrickej liečebne sediac v kruhu načúvajú staničnej sestre Elene (timbrovo tmavšia **Karine Babajanyan**) a jej povesti o páde Tróje. Dojemná je ich hra s loptou i zvolanie „Čo to za utešeného rytiera v lesklej zbroji“ po tom, čo zbadať Fausta v nemocničnom župane, zaveseného na ramene sestričky Pantalís a sanitára Nerea. Večná škoda je o dve tretiny zoškrtaného duetu Eleny a Fausta *Ah! Amore, Mistero celeste* (dra-

maturgia **Daniel Menne**). Hudobná katarzia by tejto scéne, v ktorej akoby sa každý z prítomných márne snažil rozpamätať na onú krásnu chvíľu, dramaturgicky svedčala.

Aj jednotlivým postavám chýbal plastickejší vyformovaný profil. Spievanie na rampe striedali viac alebo menej zábavné režijné nápady (Martine nohavičky vzbĺknu v Mefistových prstoch). Ťažkopádne pôsobiaci **Joseph Calleja** vyzeral, akoby si pomyšľal inscenáciu. Spevákovi lyricky sfarbený tenor s citlivo nasadzovaným messa di voce znel síce suverénne aj napriek otvorenej scéne, v jeho Faustovi však tak trochu absentovala emócia vo výraze. Podobne nechytla za srdce ani Margaréta **Kristine Opolaisovej**. V árii *L'altra notte* (v interpretácii Marie Callasovej dosiaľ neprekonanej) rozohrala šialenú hrdinku s pre ňu príznačnou speváckou a hereckou dramatickou vervou, jej hlasu však chýbali mäkkosť i ľahkosť. Jediným suverénom inscenácie a zároveň jediným interpretom so skúsenosťami v Boitovej opere bol **René Pape**. Jeho Mefisto bol skôr filozo-

fický lakonický než šibalský. Keď na konci rozbije obohratú platňu s božským Ave, *Signor*, vyzera viac smutne než rozhnevane. A na spupné pískanie nad triumfujúcim nebeským otcom, ktoré sa medzičasom stalo súčasťou interpretačnej tradície tejto postavy, rezignuje úplne. Omer Meir Wellber viedol **Bavorský štátny orchester** rozvážne. V partitúre správne rozpoznal vplyvy Verdiho a Wagnera, ale aj dozvuky belcanta a predzvest modernistov Pucciniho či Straussa. S nepriaznivými akustickými podmienkami danými otvorenou scénou sa vyrovnal primeranými tempami i obozretnou dynamikou. Miestne publikum prijalo Boitovho *Mefistofela* s nadšením a bez výhrad. Napriek tomu, že sa dá inscenovať aj napínavejšie.

Robert BAYER

Arrigo Boito: *Mefistofele*
 Dirigent: Omer Meir Wellber
 Scéna: Piero Vinciguerra
 Kostýmy: Renée Listerdal
 Réžia: Roland Schwab
 Premiéra v Bavorskej štátnej opere 24. 10.
 (navštívené predstavenia 6. a 15. 11)

OSTRAVA, DÜSSELDORF

Prokofievov bláziniec

Ohnivý anjel je pekelná opera. Bláznivá. Zvrátená. Vzrušujúca. Mladý Sergej Prokofiev ju písal po boľševickej revolúcii počas pobytu v cudzine, v nádeji na skoré uvedenie v Amerike. No jej premiéry (Paríž, 1954) sa nedožil, v samotnom Rusku dokonca zaznela až po páde komunizmu.

V ostatnom čase sa však s inscenáciami *Ohnivého anjela* „roztrhlo vrece“ – v recenzii spomeniem naštudovania v Ostrave (premiéra 26. 2., navštívené predstavenie počas hostovania v Prahe, 8. 11.) a v Düsseldorfe (premiéra 13. 6., navštívené predstavenie 20. 6.), no v repertoári ju majú aj opery v Mníchove, Moskve, Buenos Aires, Berlíne atď. Akoby si dnešní dramaturgovia uvedomili, že tento anjel zvestoval európsku modernu – dá sa predpokladať, že sa Prokofievovo dielo časom zaradí do skutočného kánonu opery 20. storočia.

Z inscenačného hľadiska však predstavuje tvrdý oriešok. Dirigent sa musí vyrovnáť so zložitou, neprehľadnou, expresívnou polyfóniou, ktorá konštantne atakuje poslucháča; režisér potrebuje nájsť kľúč k výkladu čudesného milostného trojuholníka Renaty, Heinricha a Ruprechta s viacerými dejovými líniami. V tomto nejednoznačnom podobenstve o láske a posadnutosti sa odráža atmosféra fin de siècle, symbolizmus, dekadencia, mystika, psychoanalýza – a to všetko zároveň.

V Ostrave sa s dielom vysporiadali so ctou, v Düsseldorfe vynikajúco. Vo východiskách sa však obe produkcie na seba ponášajú: režiséri **Jiří Nekvasil** aj **Immo Karaman** prečítali operu ako Renatinu psychiatrickú diagnózu. Je to jedna z viacerých logicky sa ponúkajúcich možností. Lenže čo bolo pre Karamana inscenačným prostriedkom k odhaleniu významových hĺb diela, to sa pre Nekvasila stalo cieľom, ornamentom.

V Ostrave stojí na javisku bláznovská klietka s Renatou, nie je však zamknutá, takže Ruprecht môže voľne vchádzať a vychádzať. Scénický efekt „tajomného“ zjavenia sa postavy sa dosahuje trápny čiernym paravánom, ktorý vystupujúca osoba pred sebou tlačí, aby ju v prítomí javiska nebolo vidieť,

a scénickým vrcholom je súboj Heinricha s Ruprechtom so svietiacimi mečmi na spoločných hviezdnych vojen. Ostravský *Ohnivý anjel* podľa mojej mienky opäť potvrdil, že skutočnou Nekvasilovou parketou je komédia a nie dráma, v ktorej nemôže uplatniť svoj zmysel pre javiskový humor.

Celkom inak vyznela Karamanova inscenácia: ako skutočná analýza duševnej poruchy, ktorá paradoxne umožňuje chorému vnímať skutočnosť unikajúce duševne zdravému (zdravému z pohľadu „zdravej“ väčšiny).



Ohnivý anjel v Ostrave (foto: M. Popelář)

Časovo umiestnená do doby vzniku opery, ukazuje s naturalistickou dôslednosťou dobové psychiatrické praktiky (časť príbehu sa odohráva v blázinci), skúma ale tiež introspektívne zákutia ľudskej psychiky (herecky skvelá **Svetlana Sozdateleva**). Renatina obsesia diablom však nie je vysvetľovaná len freudovsky, cez neuhášanú erotickú túžbu, ale aj všeobecnejšie – ako stav krízy moderného človeka v dobe rozpadu tradič-

ných hodnotových systémov a prechodu k industriálnej spoločnosti. K tomu smeruje aj originálne riešený záver: výsek javiska sa odhalí a my zistíme, že dej sa po celú dobu odohrával v kostole. Renata nie je upálená, ale vykonajú na nej lobotómiu. Takto sa dnes vyháňa diabol.

Popri bohatstve myšlienkových podnetov sa düsseldorfský *Ohnivý anjel* vyznačoval ešte čímisi: bol pútavým divadlom, aké sa vída len zriedkavo. Režisér, inšpirovaný filmovou estetikou, inscenoval za pomoci dokonalých trikov napríklad „duchársku“ scénu v 2. dejstve ako skutočne napínavý horor, pri ktorom obecenstvo ani nedýchalo – za divadelné remeslo sa Karaman nemusí hanbiť.

Najväčšou devízou ostravského uvedenia bolo hudobné naštudovanie. Na navštívenej repríze dirigoval **Jan Kučera**, no za kvalitnú prípravu vďačí zrejme bývalému hudobnému riaditeľovi opery Robertovi Jindrovi (autor pô-

vodného naštudovania), ktorý bol za podivných okolností z funkcie „odídený“ bez toho, aby mohol dokončiť pozoruhodný moderný dramaturgický program v ostravskej opere. Zo spevákov najviac upútala **Iordanka Derilova** ako energická, expresívna Renata pevného hlasu, hoci s určitými problémami s artikuláciou. V dobrom svetle sa ukázal i **Martin Bárta** (Ruprecht), naopak, so svojou úlohou zápasil nie šťastne obsadený **Gianluca Zampieri** (Agrippa/Mefisto).

I v Düsseldorfe nad všetkými vynikala Renata už spomenutej

Svetlany Sozdatelevovej, ktorá premohla i **Düsseldorfských symfonikov**, vedených dirigentom **Wen-Pin Chienom** v markantnej dynamike. Z vynikajúceho obsadenia menších úloh treba vyzdvihnúť **Borisa Statsenka** (Ruprecht), mimoriadnou hereckou i hudobnou disciplinovanosťou a vysokou speváckou kvalitou zaujal miestny operný zbor (zbor-majster **Christoph Kurig**).

Rudo LEŠKA

ST. GALLEN

Čarovný kabinet belcanta
Edity Gruberovej

Belcantové hrdinky Edity Gruberovej dospeli. Pružné mladistvé princezné získali vekom na rozvážnosti. Majú kráľovský charakter, ktorý sa prejavuje v koncentrovanom a vzpriamom postoji. Ich elegancia spočíva v odvahe a múdrosti, čerpaných z bohatých skúseností. Nevystupujú už tak často, no stále sú žiadané a obľúbené. Publikum dokáže aj napriek rokom nadchnúť odvahou, disciplínou a osobitosťou.

„Chceli by ste ešte raz počuť Lindu?“ opýtala sa **Edita Gruberová** priam s neistotou mladého dievčaťa vypredanej veľkej sály divadla vo švajčiarskom Sankt Gallene. Za sebou mala celovečerný koncert a pred sebou publikum,

ktoré ju neutíchajúcim aplauzom v stojí stále nechcelo prepustiť z javiska. Po prvom prídavku, árii *Liù Signora ascolta*, napriek absolvovanému náročnému programu, ktorý odspievala s ľahkosťou a precítenosťou, v okamihu

preklenujúci štyridsať rokov strávených na javisku, sa obecenstvo nevedelo dobre naladenej slovenskej sopranistky nabažiť. Áriou *Lindy di Chamounix* z prvého dejstva totiž galakonzert s donizettiovským a belliniovským repertoárom otvorila.

Vo vysokých tónoch jej koloratúr je riedky vzduch aj pre mladšie kolegyně. Absolútna istota a bezstarostnosť, ktoré kedysi vyžarovali z techniky Gruberovej speváckej akrobacie, chýbali. Nahradila ich však odhodlanou koncentrovanosťou a výrazom. Auditórium v Sankt Gallene si získala odvážnym balansom po tenkom ľade, pri ktorom občasnú závažnosť nevydalo, ale naopak, nadchlo odvahou bez strachu zo zlyhania. V scéne šialenstva Lucie di Lammermoor bolo dojemné sledovať spomien-



E. Gruberová (foto: L. Beck)

ky na rôzne réžie tejto postavy, ktorú umelkyňa stvárnila bezmála stokrát. **Symfonický orchester Sankt Gallen** pod vedením dirigenta **Petra Valentoviča** niesol jej stále dych berúce pianissimá a apoggiatury na najvyšších tónoch s citlivým porozumením. Komorný dialóg Lucie so štebotajúcou flautou virtuózneho **Marca Fournela** znova pripomenul niekdajší zvonivý glanc, ktorým sa Gruberovej melizmy leskli na svetových operných javiskách. Po donizettiovskom bloku, zakončenom recitátivom, áriou a cabalettou Elisabetty *Duchessa, alle fervide preci* z opery *Roberto Devereux*, v ktorej sa naposledy opäť predstavila toto leto v Mníchove v inscenácii Christophu Loya pod taktovkou Friedricha Haidera, prišli na rad recitativy a árie belliniovských šľachtických

Elviry (*Puritáni, O rendetemi la speme*) a Alaide (*La straniera, Sono all'ara*). Po prvej časti vynikajúco rozospievaná Gruberová predniesla ich tragický pátos s decentným a úprimným dramatickým nervom. Dramaturgia dožičila umelkyni prestávky medzi jednotlivými výstupmi šnúrou predohier zo svižného *Barbiera zo Sevilly*, *Dona Pasquala*, *Roberta Devereux* a tragickej *Normy*, zakončiac ju étericky elegantnou meditáciou z Massenetovej opery *Thaïs*, s nádherne štíhlym husľovým sólom koncertného majstra **Igora Kellera**. Päťkrát sa zdvihla pomyselná opona pre Gruberovej „kabinet“ belcanta. Jeho čaro a jedinečnosť ocenilo publikum vyše polhodinovými burácajúcimi ováciami v stoji.

Robert BAYER

OLOMOUC

Znovuobjevené dílo

22. ročník Podzimního festivalu duchovní hudby s noblesou a bravurou uzavřelo neznámé dílo známého autora. Širší hudební veřejnost mohla 10. 10. v olomouckém chrámu Panny Marie Sněžné vyslechnout českou premiéru díla *Messa di Gloria e Credo* od Gaetana Donizettiho.

Messa di Gloria e Credo je takřka neznámým opusem skladatele, který je proslulý především svou jevištní tvorbou. Mše, jak je patrné již z názvu, však není tradičně pojatá, neboť Donizetti zhudebnil pouze vybrané části – *Kyrie*, *Gloria* a *Credo* (i to však v průběhu kompozice nezaznívá celé). Velkolepost znovuoobjeveného díla byla podpořena neskromným obsazením, v němž se představil **Český filharmonický sbor Brno** (sbormistr **Jan Oček**) a **Filharmonie Hradec Králové**, společně s předními operními sólisty **Nanou Mirianiovou** (soprán), **Janou Sýkorovou** (alt), **Tomášem Černým** (tenor) a **Martinem Gurbalem** (bas). Celý kolos hudebníků podléhal taktovce dirigenta **Jaromíra Michaela Krygela**. Do paměti přítomných se vryla především

čtveřice sólistů. Celkový zvuk kvarteta byl velmi příjemný; hlasy se barevně propojovaly jak ve čtyřhlasu, tak v dílčích fúzích. Jako první se sólově představila v části *Laudamus e gratias* sopranistka Nana Miriani s doprovodem sólové flétny. Zpěvačka „vystříhla“ poměrně náročnou árii s noblesou a lehkostí. Její hlas se blýskl také v části *Qui sedes* a v sakrálním prostoru se pěkně nesl nad orchestrem. Lehkost, se kterou zpěvačka zpívala ozdoby, jistě vzbudila mnoho obdivu, stejně jako schopnost práce s tóny. Měkkou a příjemnou barvou disponoval basista Martin Gurbaľ. V části *Domine Deus* se představil v sólové árii, kterou zazpíval s citem a jemností, zároveň se mu však podařilo pohrávat si s dynamikou jednotlivých tónů, což ještě více umocnilo

umělecký dojem. Tenorista Tomáš Černý prokázal obrovský technický potenciál v *Qui tollis*, kde se potýkal s vysokými tóny; práci s dechem, kterou dlouhé fráze árie vyžadují, zvládl dokonale. Pro altistku Janu Sýkorovou v této skladbě nebyla zkomponovaná sólová pasáž, avšak profesionální výkon předvedla v ansámblových zpěvech, především v *Gloria* a závěrečném *Finale*, kde tvořila výrazovou spojnicí mezi tenorem a basem. Musíme také vyzvednout nelehkou úlohu dirigenta Jaromíra Michaela Krygela, který si i přes poměrně velkou prostorovou vzdálenost, jež jej dělila od hudebníků, dokázal poradit a předvedl svou zkušenost s prováděním koncertů v sakrálních prostorech. V závěrečné fugatové části měl hlavní slovo sbor. Reperkuse byly jasně zřetelné, avšak v některých místech se ztrácela výslovnost, což mohl být důsledek velkého prostoru kostela.

Díky zdařilému provedení se tato téměř zapomenutá skladba stala pro návštěvníky koncertu nezapomenutelnou a byla tak uspokojivou tečkou za Podzimním festivalem duchovní hudby v Olomouci.

Jana BURDOVÁ

DRÁŽDANY

Gustav Klimt a jeho hudobní susedia

Na čiernom pozadí scény Semperovej opery dominoval 31. 10. zlato-fialovo-bordový obraz, na prvý pohľad jeden z cyklu *Medizin* Gustava Klimta. No nebol to Klimt, a už vôbec nie originál, ale predimenzované aktuálne dielo súčasníka. Pod obrazom stálo otvorené koncertné krídlo Steinway, pripravené k matiné s názvom *Opojenie a extáza – Viedenská secesia v hudbe*.

V období, keď Gustav Klimt maľoval vo Viedni svoje farbami hýriace obrazy, vznikala i hudba plná ošiaľu a vzrušenia. Skladatelia žijúci a tvoriaci v mnohonárodnostnej Viedni do seba nasávali prúdenia fin de siècle a do notových osnov maľovali to, čo iní maľovali na plátna. Ich hudba sa vyznačovala bohatými nástrojovými farbami, harmóniou na pokraji tonality i priam márnivou melodikou.

Do týchto, takmer neznámych, partitúr sa ponoril klavirista a hudobný vedúci drážďanského operného domu **Johannes Wulff-Woesten**. Na koncerte prezentujúcom hudobnú vzorku zo sugestívneho viedenského obdobia predstavil konglomerát piesní a scén z tvorby Albana Berga, Ericha Wolfganga Korngolda, Gustava Mahlera, Arnolda Schönberga, Franza Schreкера a Alexandra von Zemlinského. Vzácná zmes odznela v podaní sólistov **Emily Dornovej**, **Caroliny Ullrichovej**, **Barbary Senatorovej**, **Christy Mayerovej**, **Evana Hughesa**, **Sebastiana Wartiga**, **Bernharda Hanskeho** a **Aarona Pegrama**, ktorí sú momentálne doma v Drážďanoch, ale súčasne sú spätí i s poprednými zahraničnými opernými scénami.

Vystúpiť na pódii v civile a stvárniť „obyčajnú“ pieseň je pre speváka vždy mimoriadne náročnou chvíľou. Obzvlášť, keď ide o miniatúrne skladbičky, ktoré je potrebné publiku dobre predať a zároveň ho presvedčiť o vlastnom talente. Zámer sa vydaril. So zvláštnym pôžitkom sme si vychutnali najmä Zemlinského piesne z jeho opusu 2, Bergove piesne z cyklu *Sieben frühe Lieder*, Schönbergove *Brettel-Lieder* i scénu *Tove* z jeho *Gurrelieder* či Mahlerovu pieseň *Hans und Grete* na skladateľov vlastný text. *Klavírne trio op. 1*, skladba trinástročného Ericha Wolfganga Korngolda, nám pripomenulo, ako málo poznáme dielo brnianskeho rodáka, ktorého hudba zaznievala v dvadsiatych rokoch minulého storočia aj v Bratislave. Bola to vzácna pointa pozoruhodného projektu z tvorby hudobných susedov Gustava Klimta.

Agata SCHINDLER

Sviatok jazzu v Inchebe

Po minuloročnej, dramaturgicky veľkolepej oslave festivalovej „štyridsiatky“ sa aktuálny 41. ročník Bratislavských jazzových dní opäť niesol v znamení kvalitného a zaujímavého obsadenia. Programu rozdelenému na 4 festivalové dni (23.–25. 10. v bratislavskej Incheba Expo aréne a dodatočne 27. 10. v priestoroch Starej tržnice) výrazne dominoval žáner fusion, plný energie, chytľavých groovov a hráčskej virtuozity, na svoje si ale prišli aj milovníci spevu a akustickej podoby jazzu.

Jednu veľkú a uzavretú kapitolu festivalu symbolizovala knižná novinka Mariana Jaslovského a Petra Lipu *Džezáky – Doba a scéna* (Slovart 2014), mapujúca spomienky na štyri desaťročia tohto jazzového fenoménu u nás. Piatkový večer na hlavnom pódiu tradične otvorila slovenská formácia – víťaz minuloročného Pódia mladých talentov. Fusion trio **Groove Hub** sa hlási k odkazu Hiromi, Marcusa Millera, Mezzoforte či projektov Roberta Glaspera a svojej úlohy predsko-

gitary súčasnosti, oceňovanou za novátorský spôsob prepájania africkéj melodiky a rytmiky s jazzovým jazykom. Koncertné predstavenie albumu *Time's Tales* bolo živelné a moderné, s vplyvmi africkéj melodiky ale aj jazzrocku. Groovujúcu rytmiku oživovali avantgardné a futuristické zvuky Hammond organu či basgitary, ktoré Loueke suploval svojou gitarou. Komerčnejšiu podobu prezentovala americká kapela **Snarky Puppy** v línii, ktorú v 60. rokoch odštartovala fúzia

na klávesových nástrojoch **Johnom Roneym** a bubeníkom **Damienom Schmittom**. Líder kultovej fusion kapely UZEB predstavil v Bratislave svoj najnovší album *Multiple Faces*. Skutočne očarujúci tón jeho basgitary, výrazné, melodické témy, dych vyrážajúca nástrojová virtuozita všetkých členov kapely, dokonale pulzujúca rytmika a dynamika skladieb charakterizovali špičkové moderné fusion, ktorého cieľom nebolo objavovať nové jazzové dimenzie, ale potešiť publikum dokonalou hrou. Vrcholom vystúpenia bol funkový hit P. A. C. *Man* z albumu *Play*. Zahanbiť sa nenechalo ani domáce fusion: excelentný basgitarista **Juraj Griglák** predstavil svoju dvojročnú spoluprácu s černošským bubeníkom **Pooggiem Bellom**, dlhoročným členom zoskupení Marcusa Millera. Výsledkom slovensko-amerického projektu s altsaxofonistom **Chrisom Hemingwayom** a hráčom na klávesových nástrojoch **Eugenom Vizvárym** bola ener-



kanov veľkých hviezd sa zhostilo s chuťou a energiou. Prvým hviezdny momentom večera bolo trio slovenského rodáka **Andrea-sa Varadyho** (s bratom **Adrianom** za bicími a otcom **Bandim** na basgitare) s hosťujúcim saxofonistom **Radovanom Tariškom**. Dnes už 18-ročný gitarista sa môže pýšiť osobnou producerskou záštitou slávneho Quincyho Jonesa a k jeho výrazu patrí krásny lyrický tón, brilantná technika, nádherný feeling a svieži autorský rukopis. Z každého tónu bolo cítiť lásku k hudbe. Obdivuhodná bubenícka zručnosť mladšieho brata Adriana spoločne s účelným a perfektne posadeným basovým sprievodom otca Bandiho tvorili perfektný background k Varadyho kompoziciám. Po hodine priesačného moderného jazzu nemohlo nasledovať nič iné ako standing ovation nadšeného publika.

Fusion

K headlinerom patrilo zoskupenie amerického bubeníka **Jeffa Ballarda**, vyhľadávaného sidemana spolupracujúceho s Bradom Mehldauom, Kurtom Rosenwinkelom, Avishaiom Cohenom či Joshuom Redmanom. Hudba jeho tria s gitaristom **Lionelom Louekem** a saxofonistom **Chrisom Cheekom** koncepčne pripomínala „bassless“ projekt Chris Potter Underground, ktorý sme na „jazzákoch“ počuli pred dvomi rokmi. Loueke, rodák z Beninu, je osobitou a originálnou postavou jazzovej

rocku, blues a pop music v hudbe zoskupenia Blood, Sweat & Tears. Obsadením variabilná, v Bratislave 8-členná brooklynská zostava vedená basgitaristom **Michaelom Leaguem** zaujala od prvého momentu kombináciou fusion jazzu s funkom a R&B, vynikajúcim zvukom i sviežimi melodickými, riffovými



aranžmánmi. Prelínajúce sa motívy a invenčné nápady s improvizovanými sólovými plochami s neustále valiaca sa energiou nedali poslucháčom vydýchnuť. Skvelá šou na záver piatkového večera, hoci pre niektorých snád až príliš technicky dokonalá a hudobne predvídateľná. Inštrumentálnym vrcholom sobotného večera (azda aj celého festivalu) bolo vystúpenie legendárneho kanadského basgitaristu **Alaina Carona** s gitaristom **Pierrom Cotém**, hráčom

gický živá a neobvyčajne groovujúca prezentácia najnovšieho Griglákovho albumu *Time to Fly*, vyhláseného v ankete Esprit za najlepšiu jazzovú nahrávku roku 2014.

Vrcholom nedeľného večera bola americká smoothjazzová legenda **Fourplay**, ktorej stálymi členmi sú už od jej vzniku v roku 1991 hráč na klávesových nástrojoch **Bob James**, bubeník **Harvey Mason** a charizmatický basgitarista **Nathan East** (ten sa podieľal na vyše 2000 nahrávkach s legendami ako Eric Clapton, Michael Jackson, Phil Collins či Stevie Wonder). Post gitaristu, ktorý pôvodne patrili Lee Ritenouru (a neskôr Larrymu Carltonovi), aktuálne obsadil **Chuck Loeb**. Vyťažení štúdióvi hráči predviedli skladby z najnovšieho albumu *Silver* v absolútnej, až štúdióvo technickej dokonalosti, precíznej zohratosti a výrazovej ľahkosti. Smooth jazz na takejto špičkovej úrovni potvrdil, že široký komerčný úspech možno dosiahnuť aj bez straty hudobnej kvality.

Vokálna charizma

Na Slovensku dôverne známy spevák **Gregory Porter** s typickou čiapkou, nádhorne zafarbeným barytónom a neobvyčajne charizmatickým výrazom, priniesol po inštrumentálnej smršti Alaina Carona v závere sobotného večera jazz z úplne iného súd-

ka: hudbu, z ktorej mrazí a zároveň hreje pri srdci. Jeho sprievodná kapela (klavirista **Chip Crawford**, kontrabasista **Jahmal Nichols** a bubeník **Emanuel Harrold**) síce neohurovala technickou ekvilibristikou (tón saxofonistky **Lakcie Benjamin** by bez problémov zapadol aj do nočného klubu), no úžasný rytmický groove a feeling, ktoré hráči vnášali do svojho rhythm and blues, soulu či gospelu ich radil k špičke interpretácie čiernej pop music. Hypnotizujúce podanie skladieb ako *No Love Dy-*



ing, *Liquid Spirit*, *Water Under Bridges*, *Work Song* či *On My Way to Harlem* bolo skutočným potešením ucha a balzamom duše. Príjemný bluesovo-soulový zážitok priniesla aj svojrázna speváčka **Marla Glen** s maskulínnym imidžom, disponujúca neobyčajne hlbokým, takmer mužským hlasom. Autorské piesne so silnými textami podporené vokalistkami občas sprevádzala gitarou, perkusiami či ústnou harmonikou a jej pozoruhodná, miestami expresívna, no vskutku úprimná šansónová šou popretkávaná rozprávanými príbehmi si podmanila značnú časť publika.

Akustický jazz

Akustických kapiel sa na tohtoročných jazzových dňoch predstavilo pomenej, no ich kvalita vyvážila kvantitu. Patrilo medzi ne kvinteto

mimoriadne talentovaného trubkára **Lukáša Oravca** s hviezdny saxofonistom **Bobom Mintzerom**, členom kapely Yellowjackets. Zaujalo i sexteto amerického klaviristu **Kirka Lightseya** s trombonistom **Paulom Zaunrom**, ktorí dostali možnosť prezentácie na B pódii. V komornej atmosfére sa predstavilo francúzske kvarteto kontrabasistu **Stephana Kereckého** so zaujímavým akustickým podaním hudby z filmov francúzskej Novej vlny. Podobne čarovnú atmosféru, vytvorili aj členovia akustického kvarteta talianskeho huslistu **Lucu Ciarlu**. Vrcholom vedľajšieho B pódia bolo nedeľné vystúpenie kvarteta kontrabasistu **Jaromíra Honzáka** s vynikajúcim gitaristom **Davidom Dorůžkom** s ich podaním súčasného českého jazzu. Výnimočným záverom vydareného festivalového víkendu plného zvukných mien

svetovej jazzovej scény bol famózný koncert **Esperanzy Spalding**, jednej z najtalentovanejších hráčok na kontrabase a basgitare a excelentnej speváčky v jednej osobe. Treba len konštatovať, že 41. ročník Bratislavských jazzových dní bol po všetkých stránkach vydareným ročníkom.

Miroslav ZAHRADNÍK

Autor je doktorandom na Katedre muzikológie FIF UK

Fotografie: **Patrick ŠPANKO**



Ne(vy)predaný Jazz FOR SALE

Jazzovým fanúšikom pribudlo v hlavnom meste nové podujatie a hoci to málokto zaregistroval, festival Jazz FOR SALE expandoval z rodných Košíc v rámci jubilejného 25. ročníka (6. 11.–21. 11.).

Festival, ktorý počas troch novembrových sobôt zvyčajne predstavil tucet kapiel členov pochádzajúcich z krajín V4, mi prirástol k srdcu a presuny na „blízky Východ“ patrili niekoľko rokov k mojim jesenným rituálom. O to viac ma potešila myšlienka jeho rozšírenia do ďalších metropol (okrem tohtoročnej Bratislavy uvažuje organizátor Združenie FORSA aj o Budapešti). Podobne ako v košickej Historickej radnici, aj v Bratislave sa festival konal v reprezentatívnych a akusticky vynikajúcich priestoroch Mestského divadla P. O. Hviezdoslava, čo je oproti sterilnosti čoraz viac preferovanej Starej tržnice výborný nápad. Okrem exponovaného termínu (v tesnej blízkosti prebiehali tradičné bratislavské „jazzáky“, Pet Jazz či výnimočne dvojdnový One Day Jazz Festival) sa pod nie celkom vydatý debut podpísala slabá návštevnosť spôsobená podcenením propagácie. Predpokladáť, že potenciálny návštevník iniciatívne vyhľadá stránku organizátora je naivné, pričom rozposielanie tlačových správ alebo upútavky na sociálnych sieťach vyžadujú minimum vynaložených nákladov. Napriek tomu hŕstka nadšencov, ktorá prvý večer (6. 11.) dorazila



E. Reijseger (foto: P. Brenkus)

na fenomenálneho **Leszeka Możdżera** nebola o nič ukrátená, pretože vystúpenie klaviristu excelujúceho zvyčajne pred vypredanými koncertnými sálami bolo plne koncentrované. Poľský umelec neostal dlhým atribútom svojej osobitej klavírnej poetiky, do ktorej patrilo nápadité, nie samoúčelné preparovanie nástroja či „perlenie“ v diskante. Väčšie sklamanie sa zračilo z pohľadov mladých hudobníkov medzinárodného projektu **Criss Cross Europe**, keďže počet poslucháčov ich koncertu bol ešte o čosi nižší. Nám ostatným však členovia

septeta naservírovali plnokrvné moderné kompozície v pozoruhodných zvukových kombináciách (netradičnú zostavu tvorila dvojica bubeníkov a „dychárov“, dopĺňali ich klavír, gitara a violončelo). V každoročne sa meniacej zostave hudobníkov z rôznorodých krajín sa po prvýkrát objavil dohľad „umeleckého vedúceho“ – violončelistu **Ernsta Reijsegera**, etablovaného vo svete improvizovanej i súčasnej klasickej hudby. Jeho prítomnosť podľa mňa napomohla regulácii a stmeleniu pomerne hutného toku na ploche experimentálnejšie vystavaných kompozícií. Škoda, že slovenskí jazzmani odignorovali nové európske trendy: gitaristu **Michala Bugalu** prišli podporiť len dvaja z jeho muzikantských kolegov. Trojica festivalových večerov (totožný piatkový program z Bratislavy sa v sobotu presunul do Košíc) vyvrcholila 20. 11. vystúpením **AMC Tria** s dvojicou hviezdnych amerických sólistov, pričom trubkárovi **Michaelovi „Patches“ Stewartovi** poetika prešovského zoskupenia „sadla“ väčšmi ako generálne staršiemu saxofonistovi **Billovi Evansovi**. Ten akoby na pôde priamočiarejšie (i popovejšie) znejúcich popevkov hľadal svoj priestor, hoci frenetická odozva publika (návštevnosť posledného večera bola neporovnateľne lepšia) musela byť skvelou motiváciou. Ostáva len dúfať, že vďaka poučeniam z krízového vývoja ne(vy)predaného jazzu sa budúci rok dočkáme reparátu.

Peter MOTYČKA

Bill Evans

„Ukazujem cestu!“



(foto: P. Španko)

Špeciálnym hosťom AMC Tria v rámci Jazz FOR Sale bol americký saxofonista Bill Evans, ktorý sa v 80. rokoch etabloval po boku Milesa Davisa.

Prípravil Peter MOTYČKA

■ **Prvýkrát som vás zaregistroval vďaka frenetickému, netypicky „skákajúcemu“ sólu v skladbe *Fat Time* na Davisovom albume...**

Panebože, veď je to takmer 35 rokov! To ste skutočne nepočuli nič z mojich aktuálnejších projektov?

■ **Síce počul, no máločo mi tak utkvelo v pamäti, ako to legendárne sólo z prvej skladby albumu *The Man with The Horn*.**

Bola to moja prvá spolupráca s Milesom a veľmi dobre sa na to nahrávanie pamätám. Pred sólom vo *Fat Time* sa Miles postavil v štúdiu tesne vedľa mňa a svojím typicky chrapľavým hlasom mentoroval: „Hraj tak, ako by som to bol ja; chcem, aby tvoj saxofón znel ako trúbka!“ Preto obsahuje sólo toľko intervalových skokov a znie inak, lebo to bola jeho vízia. Skúste na to myslieť, keď budete nabudúce *Fat Time* počúvať.

■ **Neskutočná bola už konštelácia hudobníkov s gitaristom Mikeom Sternom a rytmickým tandemom Al Foster – Marcus Miller...**

Ak mám byť úprimný, bolo to aj mojou zásluhou, pretože Marcusa a Mikea som ešte predtým angažoval v rámci svojich projektov, takže neviem, či ich Miles prvýkrát nepočul práve u mňa. Podobne som ho neskôr upozornil na Johna Scofielda, s ktorým som nejaký čas hrával. Na druhej strane, mňa zasa Mile-

sovi odporúčal môj učiteľ Dave Liebman, takže oproti dnešným dňom to boli žičlivejšie časy.

■ **V 70. rokoch pretrvávalo dedičstvo Coltrana či Rollinsa, ale do popredia sa dostávali pozoruhodní saxofonisti ako Steve Grossman, Dave Liebman či Gary Bartz. Ako to, že títo všetci sa objavovali v Davisových kapelách?**

Miles bol jednoducho v „kurze“ a okrem toho mal nos na výnimočných hudobníkov. Stačilo, že v ich hre spozoroval iskru a hneď mal predstavu, ako ju môže ďalej rozdávať. Samozrejme, bol nesmiernie populárny a všetci sme s ním chceli hrať. Mal som vtedy 22 rokov a bol pomerne „tvárny“, takže roky v jeho kapele ma skutočne poznamenali.

■ **Ako ste dospeli k fúzii výrazne rôznorodých vplyvov na pôde kapiel Soul Bop a Soulgrass?**

Dlhé roky som hľadal hudbu, ktorá by ma uspokojovala a zároveň bola zaujímavá pre poslucháčov, hoci s nálepkou Davisovho saxofonistu som mohol pokojne „vyžiť“ prehrávaním štandardného repertoáru. Avšak nazdávam sa, že by som sa na vlastných koncertoch unudil k smrti. Preto som hľadal a „Americana“ do toho novátorského konceptu zapasovala. Nechcem sa porovnávať s Milesom, ale podobne ako on neplánujem ostať na jednom mieste. Prečo by som mal byť ako saxofonista odkázaný na klasické trio s klavírom, kontrabasom a bicími, keď množstvo kombinácií s týmto nástrojom znie omnoho vzrušujúcejšie? V momente, keď som objavil prepojenie saxofónu s bendžom alebo mandolínou, začal som úplne inak vnímať priestor a veci okolo seba. Na prvý pohľad sú to rozdielne svety, mne však pripadajú, akoby fungovali paralelne odjakživa. Kombinácia

akustického saxofónu a charakteristickej bluegrassovej rytmickej dravosti na mňa pôsobí sviežo.

■ **Prečo ju využíva tak málo hudobníkov?**

Tiež sa tomu čudujem. Možno je to kvôli iste nevyhranosti: ani po rokoch nedokážem celkom odpovedať na otázku, aký štýl hudby hráme. Spoluhráči z iných žánrov ma nútia hrať nové veci a premýšľať tak trochu ich spôsobom. Aj preto som neodmietol pozvanie od AMC Tria na spoločné turné.

■ **Ako si zvykáte na odlišnú východoeurópsku estetiku?**

Oceňujem svieži a neopozeraný prístup AMC Tria k vlastnej hudbe a ostáva pre mňa výzvou, ako sa s tým popasujem. Hoci dnes hráme ešte len druhý koncert, užívam si to. V istom zmysle je pre mňa relaxom, keď nemusím riešiť koncepčné či organizačné veci a na niekoľko dní byť „len“ hosťujúcim saxofonistom. Kvinteto s Patchesom má originálny zvuk a verím, že podobne to vnímajú aj ostatní.

■ **Hudba Soulgrassu prekvapuje svojou spontánnou živelnosťou, miestami evokuje skôr pódiové jamovanie.**

Máte pravdu, je to však riadené jamovanie. Napriek svojej zdanlivej voľnosti ostáva naša hudba ukotvená v stanovených štruktúrach, na podklade ktorých veci zvoľňujeme. Improvizovaná voľnosť ostáva akoby pod „pokrievkou“, ktorú na vhodných miestach otvárať. Môžete sa o tom presvedčiť v apríli budúceho roka, pretože svoj nový Bill Evans Band prídeme predstaviť aj na Slovensko.

■ **Ako je možné zachovávať charakter svojej hry popri mnohožánrovom oscilovaní?**

Neviem, som to stále ja s rovnakým nástrojom. Nazdávam sa, že na moju premenlivosť skôr vplyvávajú spoluhráči a ja ostávam nemený. Hudba spôsobuje, že sa ako chameleón dokážem prispôbiť a splynúť s dovtedy nepoznaným prostredím. Toto je mimochodom jedna z vecí, kvôli ktorej sa držím na scéne. Miles mohol vypredávať sály v rámci prílivových vln nostalgie. Na tú však on kašľal, chcel nielen stačiť svojim mladším spoluhráčom, ale predovšetkým im ukazovať cestu. A to ostáva výzvou aj pre mňa. X

BILL EVANS (1958) je americký tenor- a soprán-saxofonista. Začiatkom 80. rokov sa na odporúčanie svojho učiteľa Dava Liebmana dostal k Milesovi Davisovi. Neskôr bol členom obnovených Mahavishnu Orchestra a kapiel Elements a Petite Blonde. Na pôde svojho zoskupenia Soulgrass (aktuálny album *Live in Moscow!*) primiešava do jazzu amalgám vplyvov country, blues, folku a bluegrassu (tzv. Americana). Spolu s trúbkárom Michaelom „Patches“ Stewartom absolvoval koncertom novembra 2015 turné s kapelou AMC Trio.

klasika



Bach Violin Concertos A. Ibragimova Arcangelo, J. Cohen Hyperion 2015/DIVYD

Keď na BBC Proms Alina Ibragimova uviedla kompletne *Sonáty a partity*, hra krehkej ruskej blondínky britských kritikov očarila. Jej CD s Bachovými ikonickými dielami pre sólové husle (Hyperion) sa stretlo v obdvoch vplyvných britských hudobných médiách (*Gramophone*, *BBC Music Magazine*) so superlatívami. Recenzie vyzdvihovali porozumenie idiomatiky štylizovaných barokových tancov, štylizosť predvedenia a dokonalú techniku. Rovnaké kvality možno nájsť aj na Ibragimovovej nahrávke Bachových husľových koncertov so súborom Arcangelo. Ten sa pod vedením mladého dirigenta, violončelistu a čembalistu Jonathana Cohena v posledných rokoch zapísal do katalógu vydavateľstva Hyperion ako teleso schopné realizovať široký repertoár siahajúci od Monteverdiho madrigalov po klasicistické koncertantné symfónie. Zvuk súboru okamžite zaujme použitím lutny ako súčasti continua, ktorá v pomalých častiach zvýrazňuje harmóniu a robí zvuk plastickejšim i expresívnejším (zvlášť efektívna je v koncertoch *a mol BWV 1041* a *E dur BWV 1042*), v rýchlych a tanečných (*gigue* ako finále *Koncertu a mol BWV 1041*) zase dodáva hudbe potrebný švih. Ten disku nechýba ani vďaka tempám, ktoré sú, pochopiteľne, rýchlejšie (taký je momentálne trend, ktorý pravdepodobne ani tak nesúvisí s novými zisteniami ohľadom dobových temp, skôr s novou generáciou hráčov) ako na skvelých starších nahrávkach Ibragimovovej kolegyni (Monica Huggett & Sonnerie, Elizabeth Wallfisch & Orchestra of The Age of Enlightenment), ale konkurujú aj podľa mňa referenčnému naštudovaniu Bachových koncertov, ktoré urobil Andrew Manze s Rachel Podgerovou a The Academy of Ancient Music pre label harmonia mundi. (Manze si viac dáva načas v pomalých častiach, v prípade koncertov *a mol* a *E dur* tvorí rozdiel pol minúty až minútu.) Asi som si medzičasom zvykol, pretože tempá mi výraznejšie prekážali jedine v husľovej verzii slávneho *Koncertu d mol BWV 1052*. (Bach použil jeho časti

v kantátach *Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen* a *Ich habe meine Zuversicht*.) V porovnaní so sýtejším zvukom Moniky Huggettovej alebo Elizabeth Wallfischovej vládne Alina Ibragimova ľahším a svetlejšim tónom, ktorého kvalita príležitostne zakolíse v dlhších tónoch rýchlych častí. Inde naopak očarí príkladným *messa di voce*, aké umožňuje len barokový sláčik. Hoci hra sólistky je bez akýchkoľvek pochyb virtuózná, sú to najmä pomalé časti koncertov, kvôli ktorým sa po tomto disku určite oplatí siahnuť. Pri ich počúvaní si človek nevdojak spomenie na známeho Tartiniho výrok: „*Per ben suonare, bisogna ben cantare*.“ (Aby človek dobre hral, musí dobre spievať.) Dobré zaspievanie i zahraté, so subtilnou dynamikou, prirodzene plynúcimi frázovaním a artikuláciou nepôsobí v tejto hudbe Bach ako prísny germánsky intelektuál, ale ako skladateľ výnimočnej poeticko-imaginácie a nehy. K výsledku veľkou mierou prispieva hra orchestra vnášajúca do hudby spontánnosť komorného muzikarovania s citlivým využívaním mikroagogiky a dynamických nuáns. Už zmienené diela dopĺňa na disku *Koncert A dur BWV 1055*, určený pôvodne pre hoboju d'amore, no známy najmä v čembalovej verzii. Zaujímavosťou pomalejšieho časti *Koncertu g mol BWV 1056* je, že sólistka nepoužila melodickými ozdobami vyšperkovanú melódiu známú z čembalovej verzie diela (v *f mol*), ale siahla po jej prostejšom variante nachádzajúcom sa v podobe hobojovej kantilény v úvodnej *Sinfonii* kantáty *Ich steh mit einem Fuss im Grabe*. Richard Egarr, ktorý v roku 2002 nahral Bachove čembalové koncerty pre label harmonia mundi s The Academy of Ancient Music v booklete k CD píše, že obvyklé *pizzicato* v sprevádzajúcich sláčikoch nie je v tejto časti pravdepodobne pôvodné. Egarr argumentuje tým, že táto technika sa ako špeciálny efekt v Bachových duchovných dielach spája s témami plynutia času, v prípade textov pojednávajúcich o smrti ide o hudobné zobrazenie zvonov. Použitie tóniny a väzba na kantátu č. 156 takúto interpretáciu azda úplne nevylučujú. Chcel som ale napísať niečo iné: Hyperion svoju diskografiu rozšíril o vydarený bachovský titul.

Andrej ŠUBA



Transeamus The Hilliard Ensemble ECM 2014/DIVYD

Legendárne britské vokálne kvarteto The Hilliard Ensemble (David James, Rogers Covey-Crump, Steven Harrold, Gordon Jones), ktoré bolo pomenované po britskom alžbetínskom miniaturistovi Nicholasovi Hilliardovi (c1574–1619), uzatvorilo po viac než štyroch dekádoch svoju kariéru. Vďaka festivalu Konvergenzie mohli slovenskí poslucháči v posledných rokoch počuť týchto výnimočných hudobníkov v Bratislave i Košiciach. Na svojom poslednom disku pre mnichovský label ECM sa súbor vracia k svojim začiatkom: k repertoáru stále pomerne málo známej anglickej stredovekej a renesančnej hudby. O jej dobovom význame zanechal výrečné svedectvo teoretik Johannes Tinctoris: „*Možnosti našej hudby sa tak nádherne rozšírili, až sa javí ako nové umenie, ktorého pôvod a prameň múdrosti sa nachádza medzi Angličanmi*.“ Tento „prameň múdrosti“ nepredstavovala ani tak konštrukčná sofistikovanosť, ktorou sa pýšili Francúzi, ako skôr nový zvukový ideál prehľadnucujúci dovtedajšie chápanie konsonancií a disonancií a využívajúci „sladký“ zvuk tercií a sext. Nahrávka obsahuje trojicu stredovekých motet (*Thomas gemma Cantuariæ/Thomas cesus in Doveria*, *St. Thomas honour we*, *Clangat tuba*), ktoré vznikli na počesť zavraždeného canterburského biskupa (Svätý Tomáš Becket), polytextové spracovanie obľúbenej dobovej piesne *Dou way Robin, the child will weep* (Odiť Robin, dieťa bude plakať) a konduktus anonymného autora *Ecce quod natura*. Hudbu renesancie zastupujú duchovné skladby *Anna mater* a *O pulcherrima mulierum* od Johna Plummerra (1410–1483) a *Ave Maria*, *Mater Dei* Williama Cornysha (c1468–1523), ktorí pôsobili v službách tudorovských kráľov. Ich diela spájajúce senzuálnosť s drsnou krásou bývajú prirovnávané k neskorogotickým katedrálam. Viacero skladieb na CD (*There is no rose*, *Marvel not Joseph*, *Ah! My dear son*) patrí do špecifického britského žánru koledy (carol). Jednou z nich je i nádherná skladba *Ah, gentle Jesu* vo forme rozhovoru medzi Kristom a hriechníkom na kríži od úplne neznámeho skladateľa menom Sheryngham, ktorá celý disk uzatvára. Nahrávka vznikla v roku 2012 v opátstve St. Gerold. Súbor, samozrejme, vzhľadom na vek svojich členov už nie je na vrchole síl (čo je zrejme, keď sa človek pozornejšie započúva do basu a intonácie stredných hlasov), ale stále v dostatočne dobrej kondícii, aby vynikla sila tejto zvláštnej hudby a bolo možné obdivovať muzikalitu spevákov, ktorí sa s rovnakou intenzitou zasadili za objavovanie novej i starej hudby a ich nahrávky budú ešte dlho považované v mnohých ohľadoch za referenčné. The Hilliard Ensemble budú na svetovej hudobnej scéne chýbať.

Andrej ŠUBA



Morton Feldman/Erik Satie/John Cage Rothko Chapel K. Kashkashian, S. Rothenberg, S. Schick Houston Chamber Choir, R. Simpson ECM 2015/DIVYD

Ďalšou novinkou vydavateľstva ECM, ktorá sa mi po skvelej nahrávke *Et Lux* Wolfganga Rihma (písal som o nej v HŽ 7–8/2015) dostala do rúk, je CD s titulom rovnomennej skladby Mortona Feldmana *Rothko Chapel*. Odvážna dramaturgia vzbudzuje očakávania: po úvodnej Feldmanovej skladbe pre soprán, alt (resp. mezzosoprán), miešaný zbor, bicie nástroje, čelestu a violu nasleduje séria klavírných skladieb Erika Satieho z jeho raného, tzv. „harmonického obdobia“ 80. rokov 19. storočia (*Gnosiennes* a *Ogives*). Tie sa striedajú so skladbami Johna Cagea pre rôzne typy vokálnych ansámblov, vytvorenými v priebehu 80. a 90. rokov minulého storočia, teda počas skladateľovho posledného tvorivého obdobia (*Four²*, *ear for EAR* a *Five*). Pravidelný dramaturgický rytmus „klavírny Satie“ – „vokálny Cage“ sa v závere zdánlivo poruší zaradením Cageovej *In a Landscape* pre klavír. Tá má však natoľko silný „satievsko-debussyovský charakter“, že si neinformovaný poslucháč zmenu autora azda ani neuvedomí... Titulnú skladbu *Rothko Chapel* vytvoril Feldman v roku 1971, na začiatku nového tvorivého obdobia, v ktorom grafickú notáciu a rytmicky neurčitú artikuláciu zvukov nahradil tradičnou notačnou fixáciou výškových a metroritmických vzťahov. Skladba bola objednávkou od Dominique a Johna Menilovcov, zberateľov a donorov umenia, na popud ktorých Feldmanov priateľ, maliar Mark Rothko v 2. polovici 60. rokov vytvoril štrnásť špeciálnych malieb pre meditačnú kaplnku postavenú v texaskom Houstone, jej otvorenia začiatkom 70. rokov sa už nedožil. Manželia Menilovci po Rothkovej smrti oslovili Feldmana s požiadavkou vytvoriť skladbu ako poctu zosnulému maliarovi a ich spoločnému projektu. Skladba mala premiéru v Rothkovej kaplnke. *Rothko Chapel* je jednou z najkrajších i najzvláštniejších Feldmanových skladieb. Nielen pre jej kontemplatívny charakter (ten má napokon väčšina z nich) a nesmierny smútok za zosnulým priateľom (presvitajúci z každého jej okamihu), ale preto, lebo sa v nej občas

→ objavja momenty, ktoré v iných dielach nenájdeme. Jedným z takýchto prekvapení, ktoré vo mne už pri prvom vypočutí pred rokmi *Rothko Chapel* vyvolala, je napríklad zvlášť krásna melódia v sopráne, ktorú (ako som sa dozvedel neskôr) Feldman napísal v deň Stravinského pohrebu alebo kvázi hebrejská (akoby) žalostná pieseň vo viole na konci skladby, ktorá vôbec nekorešponduje s typickým Feldmanovým melodickým, harmonickým ani zvukovým jazykom. (Feldman ju vytvoril dávno pred tým, ako sa zrodil jeho typický štýl, vo veku pätnásť rokov.) Uvedené momenty vnášajú do celkového toku hudby veľmi zvláštnu atmosféru a zároveň (čo si iste uvedomila najmä Feldmanovi znalci) prekvapujú tým, ako dobre napriek svojej odlišnosti zapadajú do okolitého kontextu.

Dramaturgia CD je odvážna, takpovediac „anti-dramaturgická“: najdlhšia a obsadením najväčšia skladba stojí na začiatku, ďalšie skladby, Satieho klavírne miniatúry a Cageove vokálno-ansámblové kusy majú ambíciu akoby „dopovedať“ posolstvo umiestnené na začiatku“. Premýšľal som o tejto koncepcii už v momente, keď som CD chytil prvýkrát do rúk, pred jeho vypočutím, a napriek tomu, že každú zo skladieb som už aspoň zbežne poznal, nevedel som si rýchlo predstaviť, ako a či to bude fungovať. Tí, ktorí ma poznajú, vedia, že milujem objavnú a odvážnu dramaturgiu (nie som príliš veľkým priaznivcom tej tradičnej). Pri počúvaní nahrávky som však postupne nadobúdala dojem, že tu dramaturgia nefunguje (tento dojem mám stále, aj po viacnásobnom počúvaní, hoci netvrdím, že časom sa to nemôže ešte zmeniť). Prečo? Lebo si myslím, že Feldmanova skladba je taká silná, že neznesie „pokračovanie“. Mám na mysli „pokračovanie“, ktoré naplánovali tvorcovia koncepcie tohto CD. Tí sa zjavne usilovali o čo najtesnejšiu väzbu nasledujúcich diel na skladbu titulnú. Možno keby na nahrávke boli ďalšie kompozície „len tak“, celok by fungoval lepšie. Nevieť. Navyše, čo sa týka samotnej interpretácie, aj keď ide o naozaj „hviezdne obsadenie“ (minimálne v prípade violistky Kim Kashkashianovej a hráča na bicích Stevena Schicka, ktorého sme mali možnosť zažiť v čase vzniku scény súčasnej hudby začiatkom 90. rokov aj u nás v Bratislave), nemám dojem, že skladby boli naštudované až s mierou pedanterie, na akú sme v prípade titulov ECM zvyknutí (napríklad pri disku, ktorý som spomínal už v úvode recenzie). Možno sa tieto moje konštatovania niekomu budú zdať príliš prikre. Ale vzhľadom na to, ako veľmi vždy chválím produkciu vydavateľstva ECM, v tomto prípade na svojom kritickom pohľade musím trvať práve preto. Ak by sa o niečo podobné pokúsilo nejaké menej zdatné vydavateľstvo, možno by som bol zhovievavejší. ECM je však privysoká latka...

Daniel MATEJ



Accelerande R. Kákoni, E. Prochác Hevhetia 2015

Zvukové nosiče sú určené na nosenie zvuku. Zväčša hudby. Zväčša však distributéri zabúdajú aj na ich ďalšie funkcie. Na vizuálnu, na literárnu, občas i na adresáta... To mi ako prvé prišlo na um, keď som do rúk dostala dosiaľ ostatný titul umeleckého tandemu Eugen Prochác – Rajmund Kákoni, kde je ale všetko naporiadku. Interakcia tu funguje priam ukážkovo. Mala som (a mám) pred sebou bielo-čierny obal s krásnymi fotografiami (Tomáš Benčík), príkladnou grafikou (Katshushika Garai) a zasväteným, obsažným sprievodným textom (Peter Katina). Jediné, čo mi trochu prekážalo, je v negatívne tlačený text (ale keby to tak nebolo, efekt a elegancia by sa vytratili). Ďalším a nie nepodstatným vtipným segmentom cédečka je jeho názov. (Autorkou, dosahujúcou v tomto prípade morgensternovské méty, je Marta Kákoni) Kľúčom k rébusu pôvodného titulku – Accelerande je jeho vtipne a zároveň významové členenie: Ac (akordeón) cel (violončelo) e rande (...). Duo Prochác – Kákoni umelecky spolupracuje už vyše desať rokov. Oboch skvelých hudobníkov, špičkových instrumentalistov, spája aj určitá dychtivosť v aktívnom vyhľadávaní netradičných umeleckých realizácií. Oba prešli a prechádzajú angažovaním sa v rôznych (zväčša) atypických interpretačných formáciách. To samozrejme nie je všetko, ale dáva to odpoveď aj na vznik kombinácie dvoch nástrojov, ktoré sa líšia zvukovo, dispozične i farebne... Toto nakoľko pitoreskné spojenie však dáva priestor autorom a najmä interpretom, ktorí dokážu veľmi dôvtipne spájať a dopĺňať svoje tvorivé dispozície. Z pôvodných (duom inšpirovaných) skladieb pre toto obsadenie obsahuje CD kompozície Ladislava Kupkoviča *Hexagonum* – (pochopteľne) šesťdielny cyklus, s poslucháčsky priťažlivým hudobným obsahom, skoncipovaný so znalosťou a remeselným fundamentom. Ďalšia z dedikovaných skladieb je *Duas canções* od Portugalca Tiaga de Sousu Derriçu, „rozospievaná“, ale aj rytmicky a metricky rafinovaná a členitá kompozícia. *Dva smutné tance* od Juraja Hatríka sú ďalším opusom autora na jeho akordeónovej púti. Svoju afinitu a dôverné znalosti instrumentálneho terénu tu preukázal

v kombinácii s violončelom. Tance dávajú nazrieť do skladateľovho arzenálu, v ktorom majú silnú pozíciu zmysel pre farbu a jej vyvažovanie, lyrické klenby, hĺbka až fatálnosť výrazu i mimohudobné impulzy. Svojím typickým jazykom prehovorí aj Jevgenij Iršai: *Ecinitna* (opäť šifra spočívajúca v inverzii slova), tak ako sme zvyknutí, reprezentuje autora bohatej imaginácie, veľkých emocionálnych rozpätí, na hranice siahajúcich intervalových rozkmitov. Dramaturgiu dotvárajú transkribované skladby, krásne Zelenkovo *Largo* (pôvodne s organom), Saint-Saënsova *Modlitba*, Hindemithova *Smútočná hudba*, Rostropovičova exponovaná *Humoreska* pre violončelo a napokon efektne, rustikálne či „ľahším perom“ sformulované prídavkové kusy Constantina Dimitrescu (*Sedliacky tanec*), Sulchana Cincadze (*Sačidao*) aj Astora Piazzollu (*Butcher's Death a Michelangelo 70*). Z každej jednej skladby cítiť hudobnú zainteresovanosť, vzájomnú inšpirovanosť, umelecký konsenzus. Dramaturgia cédečka je ozaj úctyhodná, pestrá, myslím, že garantujúca širší poslucháčsky záujem. Interpreti aj vydavateľ si to zaslužia.

Lýdia DOHNALOVÁ

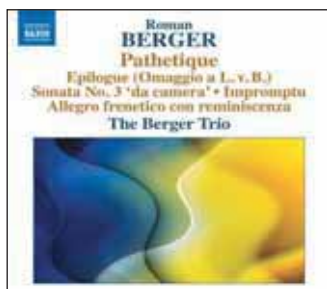


Verdi Aida A. Harteros, J. Kaufmann E. Semenchuk, L. Tézier Orchestra e Coro dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia A. Pappano 3CD/Warner Classics 2015

Vznik novej štúdiovej nahrávky kompletného operného diela je v súčasnosti udalosťou takou zriedkavou, že takmer každá pritiahne priam smršť najrôznejších ocnení. A týka sa to i renomovaných hudobných časopisov ako *Gramophone*, *BBC Music Magazine* či *Diapason*. Aj na luxusnom booklete novej nahrávky Verdiho *Aidy* ešte nestihla zaschnúť farba, už bola ovešaná najrôznejšími oceneniami. Aká teda je? Verdiho opera patrí nepochybne k dielam, ktoré sú vzhľadom na časté scénické uvádzanie (a predtým i nahrávanie), náchylné k interpretačným klíšé a najrôznejším deformáciám. Je síce pravda, že geniálna hudba veľa znesie, nie je však

na škodu, ak sa občas nájde dirigent, ktorý okrem špičkovej interpretácie dielo „očistí“ a pozrie sa naň nezaťaženým pohľadom. Nová nahrávka *Aidy*, pod ktorou je podpísaný Antonio Pappano, je práve takýmto našťudovaním. Neprinesol samozrejme žiadnu „novú“ *Aidu*, ale prostredníctvom precíznej artikulácie, frázovania, dynamiky, tempa a predovšetkým uchopenia tektoniky, prináša notoricky známu partitúru v podobe, vďaka ktorej počujeme detaily, ktoré sme predtým nepočuli, alebo akoby boli zahalené hmlou. Pappanova *Aida* je jemne štruktúrovaná, citlivá, s jasne stanovenými mantinelmi pátosu. Práca dirigenta s jedným z najlepších talianskych orchestrov je úplne bezchybná, zbor spieva spôsobom, ktorý núti zadržať dych. Spevákova zostava, žiaľ, nie je celkom ideálna. Titulnú rolu Pappano zveril sopranistke Anje Harterosovej. Spieva nemecky striedmo, bez zbytočného pátosu a čo i len najmenšieho náznaku veľkooperných manier. Emóciami tiež práve neplytvá. Väčším hendikepom je však nemikrofonický hlas, ktorý je naživo fascinujúci, no na nahrávku sa pre svoju nekonzistentnosť veľmi nehodí. V každom registri a pri zmene dynamiky znie farebne inak, mení sa aj vibrato. Pri nižšej dynamike počuť parazitný hlasový šelest, ktorý miestami vyvoláva dojem intonačnej približnosti. Radamesom je hviezdny nemecký tenorista Jonas Kaufmann, ktorý sa v posledných rokoch udomácnil v dramatickejšom repertoári. Jeho výkon je korektný, no pôsobí málo sústredene až rutinne, emócie sú strojené a nahradila ich mechanická práca s dynamikou: dramatické vrcholy do *forte*, lyrické pasáže do *piano*. Odkedy opustil svoje predošlé vydavateľstvo Decca, akoby z jeho tmavého hlasu zmizla radosť i obdivovaná italianita. V úlohe Amonasra sa predstavuje jeden z najobsadzovanejších barytonistov súčasnej strednej generácie, Francúz Ludovic Tézier. Jeho výkon na nahrávke nemožno nazvať inak ako skvelý, i keď farbou svojho hlasu pôsobí vedľa tmavého Kaufmannovho tenoru trochu málo kontrastne. Postavu Amneris naspievala ruská mezzosopranistka Ekaterina Semenchuk a aj na hodnotenie jej výkonu možno použiť iba superlatívy. Dokonalá dramatická dikcia, nádherná kovová farba hlasu, vyrovnanosť registrov, presvedčivé emócie. V menších úlohách si možno na CD vypočuť skvelých spevákov: Erwina Schrotta ako Ramfisa, Marca Spottiho ako kráľa a Eleonoru Burattovú ako kňažku. Nová nahrávka Verdiho *Aidy* prináša špičkové hudobné našťudovanie, vynikajúci výkon orchestra, zboru i niektorých sólistov, no dvojica hlavných postáv je sklamaním. Predpokladám, že po opadnutí radosť zo vzniku nahrávky sa poslucháči vrátia ku klasike. Tebaldi, Caballé, Chiara, Bergonzi, Corelli, Pavarotti a ďalší sa rozhodne nemusia báť, že by ich súčasná zostava tromfla.

Jozef ČERVENKA



Roman Berger Pathétique The Berger Trio Naxos 2015

„Nikdy som sa nesnažil komponovať tak, aby moja hudba bola „krásna“ či „zrozumiteľná“. Som presvedčený o tom, že umenie by malo byť v súlade s autorovou „naladenosťou“ v Heideggerovom zmysle (t. z. nie chvíľkovou, náhodnou, náladou). Stotožňujem sa s Tillichovým názorom, že dielo by malo byť výrazom ľudskej kondície. Asi preto som odjakživa vychádzal zo spontánnych nápadov, a zrejme preto má moja hudba do značnej miery improvizatívny charakter; je kontrolovaná opät' iba spontánne, intuitívne.“

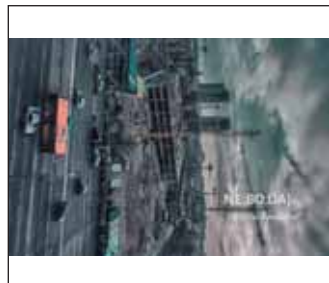
(text R. Bergera k uvedeniu skladby *Pathétique* na festivale Nová slovenská hudba, 2008)
Roman Berger patrí k prominentným slovenským skladateľom, ktorého si s veľkou úctou privlastňujú aj v polskej hudbe. Na Slovensku je slovenským skladateľom poľského pôvodu (narodil sa 1930 v Cieszyne), v Poľsku je poľským skladateľom žijúcim na Slovensku. Oveľa dôležitejšou je však skutočnosť, kde jeho hudba znie, s akou intenzitou je prijímaná poslucháčmi a v neposlednej miere i žiadaná interpretmi. Profílov CD Romana Bergera pre vydavateľstvo Naxos obsahuje diela pre sólový klavír (*Sonáta č. 3 „da camera“*, 1971), sólové violončelo (*Allegro frenetico con reminiscenza*, 2006), sólový klarinet (*Impromptu*, 2013), violončelo a klavír (*Pathétique*, 2006) a klavírne trio (*Epilogue – Omaggio a L. v. B.*, 2010). Hneď v úvode musím vyzdvihnúť najdôležitejšie atribúty tohto počínu: výbornú zvukovú kvalitu nahrávky vytvorenú v Empírovom divadle v Hlohovci (realizácia Otto Nopp, Ladislav Krajčovič), vynikajúce interpretačné výkony Jána Slávika (violončelo), Branislava Dugoviča (klarinet) a Ladislava Fančoviča (klavír), no najmä kompozície nevšednej umeleckej výpovede. Názov CD nie je náhodný: úvodná skladba *Pathétique* i záverečný *Epilogue (Omaggio a L. v. B.)* obsahujú motívy z Beethovenovej *Klavírnej sonáty č. 8 c mol op. 13 „Patetické“*. Nespája ich len táto skutočnosť, ale aj tragický podtón kantilén, dramatická expresia, hudobné reminiscencie na vlastnú životnú i skladateľskú skúsenosť, ale tiež akási rezignácia, prijatie ľudského osudu. V závere skladby *Pathétique* je napríklad použitý motív *B-A-C-H* spolu s rytmickým „motívom osudu“ z Beethovenovej *„Osudovej“*. Artikulácia aj techniky hry použité v parte violončela (fľažolety, tremolo) spolu s extrém-

nými polohami klavíra akoby upomínali na iný, nepozemský svet. Tieto charakteristiky sú do určitej miery prítomné vo všetkých zaznamenaných dielach. Výnimkou je len *Sonáta „da camera“* (1971), ktorej štýl nesie vzhľadom na dobu vzniku znaky webemovskej skratkovitosti, „Klangfarben“ melodiky, disonantnosti, dramatickej expresie a nepokoja („inquieto“). V závere poslednej časti (dlhšej ako tri predchádzajúce) sa však rovnako objavuje motív *B-A-C-H*, akýsi jednotiaci moment tohto projektu. Spoločnou charakteristikou všetkých diel na CD je mimoriadna interpretačná náročnosť na jednej strane, na strane druhej hlboký emocionálny účinok. Väčšina skladieb je venovaná vynikajúcim interpretom, ktorí ako trio nesú v názve meno Romana Bergera. Na záver zaznieva *Epilogue (Omaggio a L. v. B.)*, ku ktorého uvedeniu v roku 2010 autor napísal: „... hudba sa stáva umením vtedy, ak sa chronometrický abstraktný čas stáva časom v hudbe – časom prežívaným v intenciách uvedených kategórií. Vedeli o tom svoje nielen tzv. klasici s Beethovenom v čele a nielen predhistorickí muzikanti (šamani?), ale všetci tí, čo sa nedali – povediac s Maxom Picardom – na „útek pred Bohom“. Samozrejme nielen v hudbe – viď Ingmar Bergman „Šepoty a výkriky“, aj pre umenie platí imperatív: „Predaj, čo máš, rozďaj chudobným...“, to znamená: rezignuj na to, čo si v tejto sfére nadobudol (skúsenosti, erudíciu), čo ti dali, čo ťa naučili: musíš prekonať „zrozumiteľnosť“ všednej reči, ak máš dať výraz svojmu bytiu „tu a teraz“, lebo iba „šepoty a výkriky“ majú (snáď?) šancu zaradiť sa do sféry symbolov tajomstva Bytia.“

V závere skladby *Epilogue (Omaggio a L. v. B.)* zaznievajú v klavíri opakované údery, ich slabnúca intenzita je akýmsi symbolickým odchodom z pozemského sveta, čím sa zároveň otvárajú nové obzory mimo neho. Nové obzory pre všetkých, ktorí sa započúvajú do tejto hudby.

Zuzana MARTINÁKOVÁ

alternatíva



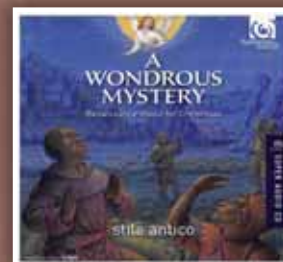
Ne:Bo:Daj Leter tu develoter Hevhetia 2015

Už debutový eponymný album originálneho slovenského tria Ne:Bo:Daj (Julo Fujak, Jana Ambrózová a Andrej Plešinský) naznačil víziu ansámblu, ktorú ich aktuálny album *Leter tu*

develoter ešte prehĺbil a rozvinul. Ne:Bo:Daj sa pohybuje v hudobnom priestore, v ktorom volne naruša prirodzené hranice žánrov a predstavuje paralelný, mnohovrstvový svet rôznych oblastí hudby a mimohudobných kontextov. Primárnym fokusom tria však nie je anti-industriálna hudobná satira, ako by mohla naznačovať slovná hračka v názve albumu podľa titulnej piesne *List develoterovi*, hoci v nej kritický text básne Michala Habaja stavebnému investorovi („melodramatický kus inšpirovaný developerským budovateľským optimizmom a jeho deštruktívnymi následkami“) znamená veľmi pôsobivý a výprný „protiúder“ angažovanej umeleckej obce. Zásadným pre zvukovú podobu albumu je nepochybne autorský a aranžérsky vklad Jula Fujaka a jeho populárnou a scénickou hudbou zavaňajúce piesne, v ktorých zhudobnil texty Petra Milčáka (*Kostolná myš*, *Bielucká a Nesmelo*) alebo *Doživotie v koži* od Daniela Heviera, či jeho spevácke entrée v kysuckej trávniči *Hore slnko, hore*. Huslistka a speváčka Jana Ambrózová pôsobí autenticky v osobitom stvárnení folklórnych piesní (krásna pukanská balada *Neni dobre*), ale aj v prekvapivom jazzovom príspevku *Goodbye Pork Pie Hat* od Charlesa Mingusa. K výslednému zvuku proporčne prispieva i plastický zvuk akordeónu Andreja Plešinského. Základná inštrumentálna podoba tria zahŕňa klavír, husle a akordeón. Fujak a jeho spoluhráči však výsledný zvuk obohacujú zvukovými objektmi, hrou na gitare, basgitare, spevom, píšťalkou a ruchmi. Na albume navyše hosťuje viacero umelcov, s ktorými Fujak dlhodobo spolupracuje (Milan Adamčík v dvojazyčnom vstupe pri zhudobnení grafickej partitúry na počesť Johna Cagea, Amy Knoles zo zoskupenia The California EAR Unit, Ján Boleslav Kladivo vo fascinujúcej elektronickej férii *Kozmická elegia*, Ivan Acher v Komenského zhudobnenom poetickom texte *Na sluncích plátina* či Ivan Gontko s očarujúcim flašinetom v úvodnej skladbe *Klebeta*). Hoci album obsahuje množstvo prelínajúcich sa farebných koláží a žánrových presahov, pôsobí veľmi konzistentne a posluchácky prítiažlivo. Trio v neobvyklých aranžmánoch prezentuje popové piesne aj pôvodný slovenský folklór, avantgardné scénické performance s recitáciou nad hudobným podkladom, komponované inštrumentálne i vokálne skladby od Petra Machajdika a Martina Burlasa, ale aj voľné, aleatorické plochy bizarných elektronických efektov a zvukových akcií. Ne:Bo:Daj si vyberá z každej oblasti potrebné ingrediencie, z ktorých potom buduje vlastné univerzum farieb, plôch a zvukov. Album *Leter tu develoter* je nesmierne zaujímavý a tým, že poskytuje viaceroúrovňové počúvanie. Poslucháč môže na jednej strane analyticky prenikať pod všetky vrstvy mozaikovitej koláže, alebo ostať v príjemnej pozícii čisto „pasívneho“ percipienta albumu, plného originálnych i prekomponovaných kompozícií a piesní, pôsobivých hudobných koláží či improvizovaných sekcií.

Peter KATINA

NOVÉ TITULY:



A Wondrous Mystery
Stile Antico
Renascentia zborová vianočná hudba
(SACD, harmonia mundi 2015)



D. Šostakovič
Kompletné symfónie a koncerty
Mariinsky Theatre, V. Gergiev
(Bluray video box, Arthaus Musik 2015)



G. Gould
The Complete Columbia Album Collection
(81 CD BOX, Sony 2015)

DIVYD s.r.o.

predajňa Hummel Music
Klobučnícka 2, 81102 Bratislava

e-shop: www.hummelmusic.sk
predajňa@divyd.sk
Facebook: Hummel Music
Twitter: HummelMusicShop

Bratislava

Slovenská filharmónia

Ne 13. 12.

Koncertná sieň SF, 16.00
Slovenský komorný orchester,
E. Danel
Spevák zbor Lúčna, E. Matušová
Ryba, Zrnek

Št 17. 12. – Pi 18. 12.

Slovenská filharmónia, J. Valčuha
Schubert, R. Strauss

Ne 20. 12. – Po 21. 12.

Slovenská filharmónia, R. Štúr
Bratislavský chlapčenský zbor,
M. Rovňáková
K. Juhásová Štúrová, soprán

Ut 22. 12.

Malá sála SF, 17.00
Il Cuore Barocco, T. Kardoš
T. Maličkayová, soprán
J. Balážová, alt
M. Šimko, tenor
T. Šelc, bas
Umstatt, Peňko

Št 31. 12. – Pi 1. 1. 2016

Silvestrovský koncert, 16.00
Novoročný koncert, 19.00
Slovenská filharmónia, R. Štúr
Slovenský filharmonický zbor,
J. Chabroň
Offenbach, Hellmesberger, Mas-
cagni, Anderson, Saint-Saëns,
Schubert, Darzins, Rossini, Wagner,
Chačaturian, Vaughan Williams,
Paganini, Kabalevskij, Nicolai, Cho-
pin, Elgar

Hudobné centrum

Nedelné matiné v Mirbachovom
paláci, 10.30

Ne 13. 12.

R. Kákoní, akordeón
I. Sabová, klavír
E. Prochác, violončelo
J. S. Bach, D. Scarlatti, Albéniz, Messiaen,
Matys, Stračina, Suchon, Szeghy, M. Novák

Ne 20. 12.

P. Michalica, husle
P. Guľas, čembalo
R. Slaninová, husle
F. Ashumov, husle
R. Hiron, husle
Händel, Pergolesi, J. S. Bach

Ne 3. 1.

Muchovo kvarteto
A. Ferienčíková, čembalo
J. Swarová, umelecké slovo
Vivaldi

Ne 10. 1.

P. Zwiebel, viola
J. Bogdan, violončelo
I. Buffa, klavír
Boulez, Bokes, Parík

Ne 17. 1.

J. Bernáthová, soprán
D. Čapkovič, barytón
J. Nagy-Juhász, klavír
Schneider-Tmavský, Čekovská,
Čajkovskij, Poulenc, Debussy

Ne 24. 1.

J. Podhoranský, violončelo
I. Gajan, klavír
Beethoven

Ne 31. 1.

K. Vaculová, flauta
P. Reiffersová, klavír
W. A. Mozart, Akimenko, Borne,
Enescu, J. Novák, Burton

Košice

Štátna filharmónia Košice

Ne 20. 12.

Vianočný koncert pre deti a rodičov,
15.00
Vianočný koncert, 19.00
M. Rodríguez-Brüllová, gitara
M. Kušteková, soprán
A. Kropáčková, alt
D. Šimo, tenor
M. Gurbaľ, bas
Košický spevácky zbor učiteľov, M. Potokár
Štátna filharmónia Košice, Z. Müller
Castelnuovo-Tedesco, Ryba, vianočné piesne

Po 21. 12.

Vianočný koncert, 19.00
A. Hrubovčák, pozauna
M. Kušteková, soprán
A. Kropáčková, alt
D. Šimo, tenor
M. Gurbaľ, bas
Collegium Technicum, T. Kanišáková-
Švajková
Štátna filharmónia Košice, Z. Müller
Albrechtsberger, Mozart, vianočné piesne

Medzinárodné súťaže

10. ročník Bucharest International
JAZZ Competition

14.–21. 5. 2016
Bukurešť, Rumunsko
Vekový limit: do 35 rokov (narodení
po 1. máji 1981)

Info: office@jmevents.ro,
www.jazzcompetition.ro,
www.jmevents.ro

Medzinárodná klavírna súťaž Je-
nnes Musicales "Dinu Lipatti"

14.–21. 5. 2016
Bukurešť, Rumunsko
Vekový limit: do 14, 18 a 30 rokov
Vstupný poplatok: 100 EUR
Uzávierka: 1. 3. 2016
Info: office@jmevents.ro,
www.jmevents.ro

Medzinárodná súťaž pre bicie
nástroje Trompe Eindhoven 2016

10.–20. 11. 2016
Eindhoven, Holandsko
Vekový limit: do 30 rokov
Uzávierka: 1. 5. 2016
Info: www.trompepercussion.nl

Medzinárodná zborová súťaž
v Elsenfelde 2016

14.–17. 7. 2016
Elsenfeld, Landkreis Miltenberg,
Nemecko
Kategória: a./ symfónia hlasov
(s povinnou skladbou), b./ folklór,
spirituál & jazz
Podmienky: každý zbor sa musí
zúčastniť obidvoch kategórií, súťaž
určená pre miešané zbory (16–40
neprofesionálnych spevákov)
Vstupný poplatok: 200 EUR / zbor
Uzávierka: 31. 12. 2015
Info: kultur@lra-mil.de,
www.chorwettbewerb-miltenberg.de

Medzinárodná hudobná súťaž

George Enescu 2016
3.–25. 9. 2016
Bukurešť, Rumunsko

Kategória: klavír, husle, violončelo,
skladba

Vekový limit: nar. po 1. 8. 1983
Vstupný poplatok: 100 EUR – klavír,
husle, violončelo, 50 EUR – skladba
Uzávierka: 1. 6. 2016
Info: enescucompetition@festival-
nescu.ro, www.festivalenescu.ro

VENI ACADEMY vypisuje
„Výzvu na zaslanie
partitúr“ pre skladateľov
z krajín V4

Propozície: bez vekového obme-
dzenia, doteraz nepredvedené
skladby (aj viacero od jedného
skladateľa) nie staršie ako 5 rokov
s dĺžkou trvania 7 – 12 minút,
aspoň čiastočne otvorené skladby
z hľadiska instrumentálneho
obsadenia (15 – 20 hráčov, pričom
party klavíra, klarinetu a huslí môžu
byť profilované sólisticky).
Partitúry, party a inštrukcie
k predvedeniu musia byť zaslané
do 15. januára 2016 vo formáte
pdf na adresu
veniacademy4x4@gmail.com,
MIDI súbor (vo formáte mp3)
je vítaný. Okrem toho treba
priložiť kópiu dokladu o štátnom
občianstve, fotografiu, krátke CV
a komentár k skladbe (max. 600
znakov s medzerami).
Štyria vybraní skladatelia získajú
okrem finančnej odmeny a pred-
vedenia aj pozvanie na účasť na
projekte VENI ACADEMY 4x4
(6. 3. – 12. 3. 2016).
Info: www.veni.sk/4x4

VIANOČNÝ KONCERT

Jozef Halmo

Vianočná omša "Radostná zvesť"

Arcangelo Corelli

Concerto grosso g mol č. 8 op. 6

Fatto per notte di Natale

Vianočné koledy



ADOREMUS A WARCHALOVCI

Katedrála sv. Martina v Bratislave 26. 12. 2015 o 15:00

Vstupné 5 €. Predpredaj vstupeniek v sieti TICKETPORTAL.

ticketportal
VSTUPENKY NA DOSAH

hudobný život

BRATISLAVA

in.ba

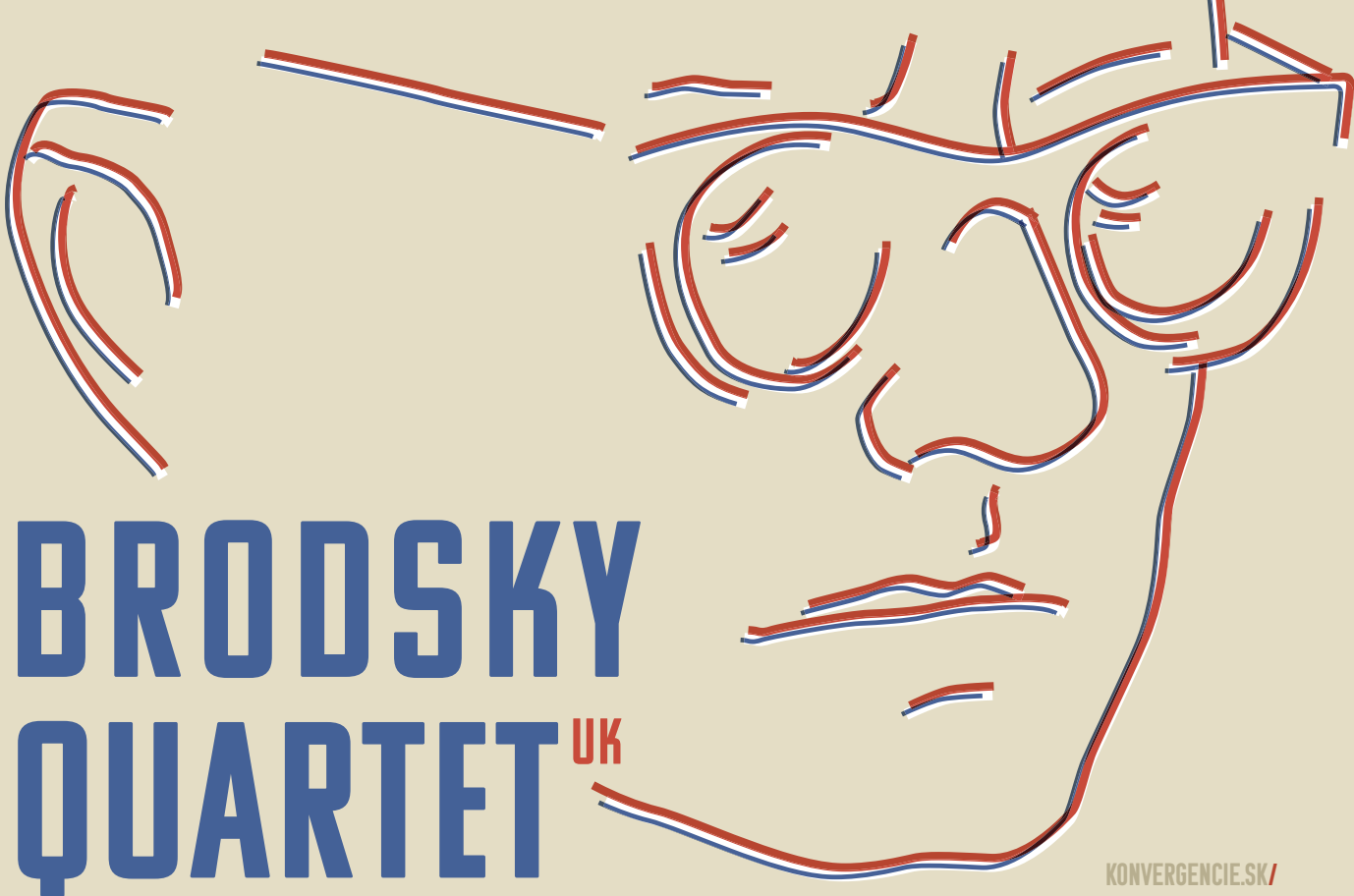
CITYLIFE.SK

kam do mesta

3 - 7 FEBRUÁR 2016 / **BRATISLAVA**

ŠOSTAKOVIČ 15

KOMPLETNÉ SLÁČIKOVÉ KVARTETÁ



DANIEL ROWLAND / IAN BELTON / PAUL CASSIDY / JACQUELINE THOMAS

KONVERGENCIE.SK /
FACEBOOK.COM/KONVERGENCIE /
ZMENA PROGRAMU VYHRADENÁ

VEĽKÉ KONCERTNÉ ŠTÚDIO SLOVENSKEHO ROZHLASU

konvergenzie

SLOVENSKÁ
športiteľňa

rtv: :RÁDIO DEVIN
ROZHLAS A TELEVÍZIA
SLOVENSKA

Bratislavský
samosprávny
kraj

hudobný život .týždeň



CITYLIFE.SK

VSTUPENKY

ticketportal

PERMANENTKA / do 31. 12. 2015 - 49 €
/ do 31. 01. 2016 - 59 €

SÓLO VSTUPENKY / 10 €
ŠTUDENTI, SENIORI, ZŤP / 8 €

BARBIER *30* SEVILLY

ŠTEFAN
KOCÁN
AKO BASILIO

ADRIANA
KUČEROVÁ
AKO ROSINA

Dirigenti Rastislav Štúr, Martin Legínus
Réžia Roman Polák
Scéna Pavel Borák
Kostýmy Peter Čanecký
Choreografia Stanislava Vlčeková
Zbormajster Pavol Procházka

Účinkujú
3. 12. 2015 Anton Rositskiy, Jozef Benci, Adriana Kučerová, Aleš Jeniš, Štefan Kocán, Katarína Flórová, Martin Mikuš, Igor Pasek, Peter Kružliak, Ivan Martinka, Jana Sovičová
20. 12. 2015 Anton Rositskiy, Jozef Benci, Adriana Kučerová, Aleš Jeniš, Štefan Kocán, Katarína Flórová, František Ďuriáč, Ivan Ožvát, Roman Krško, Ivan Martinka, Jana Sovičová
Spoluúčinkuje orchester a zbor Opery SND

3. decembra 2015
20. decembra 2015

 **historická budova SND**

www.snd.sk   

Vstupenky v pokladniciach SND a online na www.snd.sk a www.navstevnik.sk.
Rezervácie +421 2 204 72 289 a rezervacie@snd.sk