



hudobný život

ROČNÍK XLVIII

5

2016

2,16 €

hudobné  **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Spravodajstvo: ISCM World Music Days 2016 Tongyeong / **Rozhovor:** Konstantin Dobroykov / **História:** Chvála cinku / **Hudobné divadlo:** Idealista Beethoven, skeptik Bendik / **Jazz:** Wayne Shorter Quartet v Brne



Dirigentka

Elim Chan

v Žiline

Marián Lejava

Bilancia uvádzania slovenských
opier je tragická

Yehudi Menuhin

(1916–1999)

Violino 1.

Ján Levoslav
JÁN LEVOSLAV

BELLA

SÚBORNÉ DIELO

COMPLETE WORKS

- prvá edícia súborného diela slovenského skladateľa
- prvé tlačené vydanie väčšiny kompozícií J. L. Bellu
- odborné historicko-kritické spracovanie prameňov zohľadňujúce potreby praxe
- editori: Vladimír Godár, Jana Lengová, Marek Spusta, Peter Zagar a ďalší
- všetky tituly vybavené historicko-analytickým komentárom, opisom prameňov a revíznou správou
- prehľadné členenie edície na desať sérií
- nahrávky vybraných titulov dostupné v katalógu Hudobného centra
- formát: 30,5 x 21cm

- the first edition of the complete works of a Slovak composer
- the first printed edition of most of Bella's works
- historical and critical approach to the sources which takes account also of the requirements of musical practice
- editors: Vladimír Godár, Jana Lengová, Marek Spusta, Peter Zagar and others
- all volumes come with a historical-analytical commentary, description of the sources, and an editorial report
- clear structure of the edition comprising ten series
- recordings of selected works available in the catalogue of Music Centre Slovakia
- format: 30,5 x 21 cm (12 x 8 ¼ inches)

Editorial

Vážení čitatelia,

pokiaľ ma pamäť (a archívy) neklamú, žena stojaca pred orchestrom – dirigentka – sa na obálke *Hudobného života* doteraz neobjavila. Elim Chan z Hongkongu, držiteľka Ceny festivalu Allegretto Žilina, je tiež laureátkou Donatella Flick LSO Conducting Competition, ktorá ju v aktuálnej sezóne posunula na pozíciu asistentky v London Symphony Orchestra a umožnila jej spolupracovať napríklad s Valerym Gergievom. Pokiaľ ste zmeškali jedinečnú príležitosť zažiť túto charizmatickú dirigentku v akcii, nasledujúci ročník Allegretto Žilina ponúka víťazovi festivalu možnosť ďalšieho vystúpenia.

Keď už zmieňujem archívy – rád by som dal do pozornosti webovú stránku *Hudobného života*, na ktorej si môžete pozrieť, stiahnuť a prečítať kompletne vydania jednotlivých ročníkov časopisu od roku 1969 do roku 2014. Preto neváhajte, listujte a spomínajte, pretože do mnohých príspevkov, štúdií či analýz sa oplatí začítať aj po rokoch.

Vďaka za prácu na sprístupnení tohto obsahu patrí pracovníkovi Hudobného centra Jurajovi Bubnášovi, priamy link na online archív *Hudobného života* je <http://xn--h-toa.hc.sk/>

V januári ohlásená rezignácia hudobného riaditeľa Opery SND Friedricha Haidera vyvoláva protichodné reakcie do dnešných dní. Na vyjadrenia recenzentov *Hudobného života* (HŽ 1-2/2016) následne reagovali v marcovom vydaní predseda ZO – ÚNIE sólistov Opery SND František Šenigla a o mesiac neskôr riaditeľ Opery SND Slavomír Jakubek. Ďalšiu z reakcií predsedu ZO – ÚNIE sólistov Opery SND nájdete na webovej stránke časopisu v sekcii *Reagujete*.

Príjemné čítanie praje
Peter Motyčka

Obsah

Spravodajstvo, koncerty, festivaly

- 2 Orbis sensualium pictus po 30 rokoch, Harold v Moskve, Pôsobivý koncert troch sólistov, ISCM World Music Days 2016 Tongyeong, Juraj Mašinda (nekrológ), Cena Jána Cíckera pre Jordanu Palovičovou, Allegretto Žilina 2016, Hudba dneška v SNG 18: DVA-JA 3, Do tretice všetko najlepšie, Schneiderova Trnava 2016, Komorný orchester konzervatória ožil, Nedel'né matiné v Mirbachu

Miniprofil

- 6 Matej Sloboda

Rozhovor

- 11 Elim Chan: „Vnímam sa ako súčasť väčšieho celku.“ Z. Šikrová
14 Marián Lejava: „Bilancia uvádzania slovenských opier je tragická.“ Z. Šikrová

Mimo hlavného prúdu

- 16 Samčo, brat džád'oviek – za Boha, za národ a za bizár! J. Juhás

Rozhovor

- 18 Konstantin Dobroykov: „Ludia potrebujú príbeh.“ M. Kornuciková

História

- 21 Yehudi Menuhin – husľový mág s dušou vizionára P. Katina
24 Chvála cinku P. Sabo

Stará hudba

- 27 Hudobné putovanie barokovou Európou / Lachrymae A. Šuba, P. Sabo

Zápisník

- 28 Godinove Vráble maturovali / Jubileum Niny Hazuchovej / Odišiel pán basista (nekrológ) P. Unger, J. Blaho, M. Mojžišová

Hudobné divadlo

- 29 Idealista Beethoven, skeptik Bendik J. Červenka
30 V opere vymenili drogy za šikanu / Orfeus preveroval študentky i pedagógov M. Glocková, P. Unger

Zahraničie

- 31 Drážďany: Hudba pre kráľovnú a operné hrozienka baroka A. Schindler
32 Drážďany: Požierač klávesov / Viedeň: Vtipný mladík A. Schindler, B. Ažaltovič
33 Baden-Baden: Stroskotanci na šírom mori R. Bayer

Jazz

- 34 Návrat na jazzhead! P. Motyčka
36 Jazz Fest Brno: Wayne Shorter Quartet R. Kolář

Recenzie

Kam/kedy

Mesačník *Hudobný život*/máj 2016 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), Zora Šikrová – Web (zora.sikrova@hc.sk)
Jazykové redaktorky: Andrea Draganová, Eva Planková
Výtvarná spolupráca: Róbert Szegény

Distribúcia a marketing: Patrik Sabo (tel: +421 2 20470460, fax: +421 2 20470421, distribucia@hc.sk) • Adresa redakcie: Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, www.hc.sk/hudobny-zivot/ • Grafický návrh: Peter Beňo, Róbert Szegény • Tlač: DOLIS, Bratislava • Rozširuje: Slovenská pošta, a.s., Mediaprint-Kapa a súkromní distributéri • Objednávky na predplatné prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty, alebo e-mail: predplatne@slposta.sk • Objednávky do zahraničia vybavuje Slovenská pošta, a.s., Stredisko predplatného tlače, Uzbecká 4, P.O. BOX 164, 820 14 Bratislava 214, e-mail: zahranicna.tlac@slposta.sk Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. Používanie novinových zásielok povolené RPPBA Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03. • Indexové číslo 49215. ISSN 13354140. • Obálka: Elim Chan (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

Orbis sensualium pictus po 30 rokoch



Koncertná sieň Slovenskej filharmónie patrila 17. a 18. 3. dvom

dielam: Beethovenovmu *Koncertu pre klavír a orchester č. 2 B dur op. 19* a oratóriu pre soprán, bas, zbor a veľký orchester podľa J. A. Komenského *Orbis sensualium pictus* od Vladimíra Godára. Účinkovali **Orchester SF** pod vedením **Alexandra Rahbariho**, klaviristu **Christopher Hinterhuber**, **Slovenský filharmonický zbor** (zbormajster **Jozef Chabroň**), **Bratislavský chlapčenský zbor** (zbormajsterka **Magdaléna Rovňáková**), sopranistka **Helena Becse-Szabó** a basista **Peter Mikuláš**.

Beethovenov *Koncert B dur* je síce tradične rozvrhnutý do troch častí (*Allegro*, *Adagio*, *Rondo*), no z hľadiska skladateľovho kompozičného majstrovstva tu možno pocíť výraznú deliacu čiaru medzi prvými dvomi časťami a záverečným rondom, ktoré vzniklo neskoršie. V ňom je Beethovenov génius už vyzretý a vyznieva v strhujúcom habite démonického prejavu. Neprerúzané prenášanie dôrazu z ľahkej doby na ťažkú v priebehu *Allegro* je nositeľom výbušnosti, prejavom tvorivého nepokoja v rámci čarovnej koncertantnej grációznosti. Sólista vystihol výrečný dialóg klavíra s orchestrom pôsobivo a presvedčivo, pričom sa Rahbarimu podarilo s orchestrom docieľiť vyváženosť a výrazový kontrast voči klavírnemu partu. Pre sólistu boli príznačné veľká sústredenosť, prepracovanosť každého detailu, priesačnosť čistota hry a spontánna muzikalita. Pôsobivejšia však bola jeho dominantná údernosť; v adagiovej časti by sa žiadalo viac poetickosti a nehy.

Uvedenie Godárovho oratória bolo pre mňa opätovným stretnutím po tridsiatich rokoch. Je to iste dostatočný čas pre verifikáciu jeho

hodnoty. Pri počúvaní diela, ktoré som si pri premiére doslova zamiloval, som si dnes uvedomil veľkú pravdu, že dvakrát do tej istej rieky nevstúpiš... Úvodné takty tejto hudby sa zrazu prihovárali trochu inak, ako som očakával. Bol to akoby pocit úžasu, prameniáci



P. Mikuláš, H. Becse Szabó, A. Rahbari a SF (foto: J. Lukáš)

z očakávania stvárňovania viditeľného sveta. Použijem tu zámerne starozákonný biblický výraz *tohu va bohu* (mŕtva a neforemná hmota, z ktorej Stvoriteľ začína formovať svet viditeľných vecí), predobraz zrodu, formovania. Tento estetický pocit som pred tridsiatimi rokmi nemal. Prežíval som ho tak, že skladateľ v úvode tvaroval tematickú zložku stroho, zdržanlivo, ba priam asketicky – v snahe, aby sa jeho melos zbytočne „nerozrešnil“. Komenského texty v ich geniálnej naivnosti Godár pretavil do hudby hlbokým vnútorným pochopením, s vedomím, že všetko, čo jestvuje, bolo vytvorené silou Ducha. A to ma na tejto hudbe fascinuje i dnes.

Interpretácia výrazne podčiarkla expresívny náboj všetkých zložiek hudobnej reči – napríklad dramatické kaskády obsiahnuté tak v inštrumentácii, ako i vo formovaní dejového priebehu, keďže každá časť má programový názov. Mužský a ženský fenomén viditeľného sveta je tvarovaný v partoch sólistov. Obaja boli na túto úlohu priam umelecky predurčení. Fenomén ženského

poetického sveta dotváral výborne pripravený chlapčenský zbor a dramatickú líniu zasa Slovenský filharmonický zbor. Tieto tvorivé komponenty znamenite stmelil Alexander Rahbari, dirigent s veľkou profesionálnou erudiťou. Je dobré, že sa častejšie stretáva s naším prvým orchestrálnym telesom.

Môj zážitok (v porovnaní s tým z minulosti) nebol ani väčší, ani menší. Bol jednoducho iný. Môžem však povedať, že *Orbis sensualium pictus* i po tridsiatich rokoch považujem za jedno z vrcholných diel slovenskej tvorby.

Igor BERGER

Harold v Moskve

Bol to jeden z koncertov, na ktoré sa človek vyberie z úprimnej zvedavosti, no po jeho skončení presne nevie, čo si má vlastne myslieť. Do Reduty ma v piatok 8. 4. prilákali dve obľúbené diela francúzskych autorov, ktoré majú – pri všetkej rozdielnosti ich estetik – spoločné to, že sa inšpirujú koloritom južanských krajín. Ravelova *Alborada del gracioso* z klavírneho cyklu *Zrkadlá* vo svojej dobe prekvapila (nielen klaviristov) frapantnými tónovými repetíciami evokujúcimi zvuk kastaniet, baskického bubienka či španielskej gitary. V rafinovanej a omračujúco virtuóznej orchestrálnej verzii ich skladateľ zveril trúbkam, lesným rohom, flautám, a dokonca aj harfe. Bleskurýchle trojité *staccato* musia

hrači zvládnuť v perfektnom unisone a neraz v nepohodlne vysokej polohe. Členovia **Slovenskej filharmónie** pod vedením **Leoša Svárovského** v nich obstáli slušne, hoci nie celkom bez poškvrny. Ako zásadnejší problém som vnímal menej dôraznú artikuláciu vedúcej melodickej línie vo *fortissimách* a tiež stredný diel skladby so „spevom“ sólového fagotu. Ravelove éterické sprievodné harmónie síce poskytujú priestor pre určitú tempovú „elasticitu“, dirigent však podľa mňa zvolil príliš rozvláčne tempo. Napätie sa vytratilo, kontinuita melódie dostala trhliny. Na Ravelovho španielskeho šaša akoby doľahla vlna tlakovej níže, ktorá práve v ten deň zasiahla Bratislavu.

Hodnotiť detaily predvedenia symfónie *Harold v Taliansku* Hectora Berliozu s českou violistkou **Jitkou Hosprovou** v hlavnej úlohe mi pripadá zbytočné. Hodnotu tejto interpretácie značne devalvoval nedostatok prípravy na strane orchestra. Berliozova partitúra je originálna tým, že do symfonickej štruktúry integruje komorné pasáže (tie vyzneli azda najpresvedčivejšie), a revolučná svojimi metrrytmickými inováciami, vďaka ktorým môže hudba v niektorých okamihoch plynúť akoby v dvoch navzájom sa prekrývajúcich a pritom nezávislých vrstvách súčasne. Práve túto črtu sa dirigentovi podarilo zvýrazniť až nadmieru. Slovom – v temperamentných krajných častiach jednotlivé orchestrálne sekcie chvíľami nehrali spolu, hoci zvolené tempá by som nazval „skúšobnými“. Niet divu,

ak dirigent počas *Orgií zbojníkov* vo vzduchu kreslí široké a vznešené oblúky a s blahoslonošnosťou necháva orchester, aby si konal svoju prácu – najmä ak je obecenstvo spokojné, ba dokonca buráca nadšením...

Dlho som rozmýšľal nad tým, akú dramaturgickú spojitosť s dielami Francúzov mohlo mať zaradenie Čajkovského *Slávnostného korunovačného pochodu*

slávnosť korunovácie cára Alexandra III. v roku 1883. Odpoveď som našiel ex post, vo videoupútavke na stránke SF, v ktorej dramaturg Ivan Marton vysvetľuje, že kantáta sa za socializmu mohla uvádzať len s pozmeneným textom a teraz ju možno počuť v jej originálnom znení. Podobný osud postihol viaceré diela z cárskeho obdobia. Ich otvorene procárska orientácia, hraničiaca so servilnosťou, však pôsobí zará-

zaujatím a vytvoril hudbu, ktorá presahuje rámec formálneho splnenia si povinnosti. Moskva by mohla patriť medzi dobové artefakty, pamätníky dávno mŕtvej historickej epochy. No nedokázal som ju vnímať takto. Jej sujet sleduje obvyklé motívy: statočnosť ruského ľudu v boji s vonkajšími nepriateľmi, prepojenie pravoslavia a neobmedzenej cárskej moci, velebenie ruského imperializmu, ktorý je pre okolité ná-

rody vlastne požehnaním, pretože čo môže byť lepšie, ako nájsť záštitu pod mocnými krídlami dvojhlavého orla... V čase, kedy ruský nacionalizmus a expanzívna politika opäť patria k horúcim témam dňa, sa Čajkovského kantáta javí v inom svetle. Podobnosť medzi jej textom a rétorikou súčasných ruských vládných či cirkevných predstaviteľov je zarážajúca; reálne dôsledky vidno na Kryme alebo v Gruzínsku. Preto moje rozpaky nad tým, ako Moskvu vlastne prijať – možno tu oddeliť umelecké od ideologického a brať ju vôbec vážne ako útvar s autonómnou estetickou hodnotou? Pátos interpretácie bol komédiou, ktorá skladateľovi urobila skôr medvediu službu. A stále neviem, ako to súvisí s Ravelom a Berliozom...

Robert KOLÁŘ



S. Tolstov, M. Šebestová, L. Svárovský, SF a SFZ (foto: J. Lukáš)

a kantáty Moskva (so sólistami **Micha-elou Šebestovou** a **Sergejom Tolstovom** a **Slovenským filharmonickým zborom** so zbormajsterkou **Olguou Mikhalevou**), príležitostných skladieb určených pre

žajúco dodnes – bez ohľadu na to, či ide o Glinkove opery, kompozície „národníkov“ z Mocnej hŕstky, alebo „západníka“ Čajkovského. Ten na hlúpy a prvoplánový text A. N. Majkova komponoval so skutočným

Pôsobivý koncert troch sólistov

Nestáva sa príliš často, aby sa na jednom hudobnom podujatí zúčastnili profesionálni umelci – hráči orchestra **Slovenskej filharmónie** pod taktovkou **Rastislava Štúra** – a ich mladí kolegovia, poslucháči VŠMU v Bratislave. O to zriedkavejšie však je, keď toto spojenie funguje bez väčších problémov a prinesie poslucháčom nevídaný estetický zážitok, ako tomu bolo v stredu 30. 3. v Koncertnej sieni SF.

Večer otvoril *Husľový koncert e mol op. 64* Felixu Mendelssohna Bartholdyho. Sólista **Tibor Bertók** pravidelne koncertuje takmer po celej Európe a na konte má okrem iného aj ocenenie Prešporský Paganini. Bertók mal na začiatku vystúpenia menšiu trému, po čase ju však zvládol a hral presvedčivo, s vášňou a emotívnym nasadením. Rýchle pasáže zahral bezchybne, pričom najmä v nich sa najlepšie preukázali špecifiká jeho hry, ku ktorým patria napríklad netradičné akcenty a prírazy. Na zvuku huslí mi však mierne prekážalo, že orchester musel ubrať z intenzity, aby neprekryval sólistu. Bolo to spôsobené jednak nástrojom nižšej kvality a tiež tým, že v pravej ruke až príliš využí-

val zápästie, čím sa tón zoslabuje. Kadenciu aj záverečné *Allegro molto vivace*, ktoré od sólistu vyžaduje veľkú technickú zručnosť, Bertók interpretoval presne a s presvedčivou výstavbou frázovania.

Sólistom *Koncertu pre trúbku a orchester* od Henriho Tomasiho bol nadaný **Stanislav Masaryk**, v súčasnosti študent 3. ročníka VŠMU a nositeľ viacerých ocenení z prestížnych súťaží. Jeho kroky na pódium boli sebavedomé, cítil sa tam „ako doma“ a primerane komunikoval s dirigentom, ako aj s publikom. V 1. časti, ktorú možno vnímať ako „veľkú“ kadenciu, dostatočne využil priestor na spontánnu interpretáciu a prevapil poslucháčov širokou škálou dynamiky. Masaryk bol pohotový, všetky nástupy či rýchle behy zvládol profesionálne. Z hľadiska farby vyznela veľmi zaujímavo napríklad kombinácia jeho trúbky s harfou (bolo to aj vďaka spoločnému hudobnému cíteniu oboch hráčov) a to isté možno povedať o komunikácii sólistu s klarinetistom, výrazne podporené vizuálnym kontaktom. Finále skladateľ napísal ako najkratšiu, no hudobne najzaujímavejšiu, najveselšiu časť a orches-

ter spolu so sólistom v nej „vykúzlili“ príjemnú koncertnú atmosféru.

Tretím koncertným dielom večera bol *Koncert č. 1 pre klavír, trúbku a sláčikový orchester c mol op. 35* od **Dmitrija Šostakoviča**, (nielen) z hľadiska nástrojového obsadenia nadmieru zaujímavá kompozícia. Istým prevapením bolo, že na trúbke hral opäť Stanislav Masaryk a opäť preukázal zručnosť, ale aj obdivuhodnú výdrž. Klavírný part naštudoval **Matias Alzola**, ktorý je poslucháčom magisterského štúdia. Pochádza z Čile a koncertoval v mnohých krajinách vrátane USA. Je tiež laureátom viacerých medzinárodných súťaží. Šostakovičovu skladbu interpretoval oduševnene, takmer akoby žil pre okamih a nevnímal okolitý svet. Do atmosféry skladateľovej epochy a jeho štýlu bol ponorený celou dušou. Bolo to nadmieru dôstojné, profesionálne stvárnené finále koncertu.

Študentský koncert ako celok hodnotím nadmieru pozitívne, hoci sa hudobníci nevyhli drobným nedostatkom. To sa však môže stať aj dlhoročným profesionálnym umelcom... Sólisti môžu byť so svojimi výkonomi v každom prípade spokojní; spokojnosť dalo najavo aj publikum, ktoré ich viackrát vytlieskalo.

Jozef SCHWARZBACHER

ISCM World Music Days

Tongyeong – Južná Kórea 28. 3.–1. 4. 2016



Koncertná sála v Tongyeongu

Medzinárodná spoločnosť pre súčasnú hudbu (ISCM) každoročne organizuje festival uvádzajúci skladby, ktoré vznikli v nedávnej dobe. Tejto myšlienky sa organizácia, založená v roku 1922, nezriekla ani tentokrát. Po devätnástich rokoch sa festival WMD vrátil do Južnej Kórey, kde sa naposledy konal v roku 1997, v hlavnom meste Soul. Teraz sa organizátori festivalu, ISCM Juhokórejská sekcia a Tongyeong International Music Festival (TIMF), rozhodli pre Tongyeong, rodné mesto jedného z najvýznamnejších kórejských skladateľov Isanga Yuna. Mesto sa nachádza asi hodinu a pol cesty autom od druhého najväčšieho mesta Južnej Kórey Busanu, kam priletela väčšina účastníkov festivalu.

Z pohľadu skladateľa

Na festivale WMD som sa zúčastnil primárne ako skladateľ, sekundárne ako delegát zastupujúci Hudobné centrum. Môj denný harmonogram sa tak skladal z dvojakej činnosti. Ranné aktivity spočívali v delegátskych povinnostiach, ktoré zahŕňali každodenné stretnutia a účasť na rokovaní delegátov z celého sveta o celkovom súčasnom stave, plánoch a víziách ISCM. Keďže nás o pár rokov čaká storočnica festivalu (je až neskutočné, že táto spoločnosť existuje tak dlho, pričom je jediná svojho druhu a rozsahu), predstavovali sa aj rôzni záujemcovia o usporiadanie festivalu v ich krajine. Myslím si, že všetkých zaujala prezentácia zástupcov Juhoafrickej republiky, ktorá je zároveň jediným africkým členom ISCM, a určite by bolo zaujímavé vidieť, ako vyzerá súčasná hudba tam. Ostatné diskusie Valného zhromaždenia pozostávali z otázok ohľadom brandingu spoločnosti, možností lepšieho sprístupňovania novej hudby širšej verejnosti a, samozrejme, aj rozpočtu. Bolo pre mňa veľmi zaujímavé vidieť, ako takáto veľká spoločnosť funguje. Druhá časť mojich aktivít spočívala v návštevách koncertov (vynechal som len jeden) a v účasti na skúškach mojej skladby. Počas piatich dní prebehlo



Úvodná recepcia s Philipom Glassom

celkovo jedenásť koncertov a ak pripočítam aj ostatné koncerty festivalu Sounds of tomorrow, ktorý sa konal súběžne s WMD, tak číslo vzrastie až na osemnásť. Predstavovali sa hlavne telesá z Ázie. Z ostatných častí sveta tu bol len komorný súbor **Ensemble 2e2m** z Francúzska. Festival otvoril japonský orchester **Orchestra Ensemble Kanazawa** pod taktovkou **Christophera Leea**. V tomto orchestri pôsobí aj slovenský violončelista **Ľudovít Kanta**, ktorý

sa predstavil aj ako sólista. Z koncertu ma najviac zaujala skladba Charlotte Seither *Fünf Stücke um den Fluss zu queren*, a to svojou koncepciou a ekonomickosťou materiálu. Na večerný koncert som sa obzvlášť tešil z niekoľkých dôvodov. Prvým je moja veľká náklonnosť k zborovému spevu a zborovej hudbe všeobecne. Druhým dôvodom bola

skladba slovenskej skladateľky Iris Szeghy *Gratia gratum parit* na texty rôznych historických osobností (Sofokles, Alphonse de Lamartine, Luc de Clapiers de Vauvenargues, Johann Christoph Gottsched a Peter Rosegger). Ako ju charakterizoval text v bulletine: „... je postavená na veľkých hudobných kontrastoch – je rytmická a hravá, poetická a lyrická. Okrem klasického spevu využíva

niektoré moderné techniky ako rozprávanie, šepkanie, kričanie, krátke aleatorické pasáže, glissandá atď.“ Veľmi ma oslovila *Ambulance – Helikopter* dánskeho skladateľa Tokeho Brorsona Odina, využívajúca veľmi originálnu zvukovosť, akú som v zborovej kompozícii zatiaľ nepočul. Koncert si rozdelili dve zborové telesá – **Ansan City Choir** pod vedením **Shin-Hwa Parka** a **Incheon City Chorale** s umeleckým vedúcim **Jong-Hyun Kimom**. Zbory boli dobre pripravené, hoci prvý z nich

spieval intonačne čistejšie a rytmicky precíznejšie. Medzi mojich osobných favoritov festivalu patrili **Hong Kong New Music Ensemble** s vynikajúcou dirigentkou **Sharon Andreou Choa** a **Gyeonggi Philharmonic Orchestra** s dirigentkou **Shi-Yeon Sung**. Obidva koncerty vo mne zanechali veľmi silný zážitok a časť zo skladieb si viem vybaviť aj s časovým odstupom (čo je v prípade vypočutia si jedenástich koncertov za sebou pomerne zriedkavé). **Gaia String Quartet** bol súborom,



Zvuková inštalácia Hui Ye *It was so quiet that the pins dropped could be heard*

ktorý interpretoval mojich *Šesť bagatel pre sláčikové kvarteto*. Precízna koncepcia, osobný vklad a hlavne chuť pracovať na detailoch patria k veľmi pozitívnym stránkam tohto kvarteta. Všetky tieto vlastnosti sa prejavili tiež v naštudovaní *Pime-Rhymes for String Quartet* Evisa Sammoutisa, extrémne komplexnom a technicky náročnom diele. World Music Days je podujatím svetového významu, ktoré združuje skladateľov, interpretov a milovníkov hudby z celého sveta a spája to, čo je v bežnom živote nespojiteľné – obzvlášť rád by som podčiarkol napríklad fakt, že za jedným stolom tu sedeli predstavitelia Taiwanu a kontinentálnej Číny a dokázali konštruktívne diskutovať. Spája kontinenty univerzálnym jazykom, ktorým hudba nepochybne je, a vytvára diskurz o definícii novej hudby. Preto som presvedčený, že zakladatelia festivalu môžu byť spokojní, ako sa ich túžba stretávať sa raz ročne s kolegami z celého sveta prehlbuje a naplňuje.

Matej SLOBODA

Z pohľadu člena Slovenskej sekcie

Ako zástupca Slovenskej sekcie ISCM som spolu so skladateľom Matejom Slobodom navštívil festival ISCM World Music Days 2016 v juhokórejskom meste Tongyeong. Išlo o moju v poradí piatu návštevu tohto podujatia, ktoré má vyše 90-ročnú tradíciu a predstavuje hlavnú aktivitu Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu (ISCM). Uplynulých päť ročníkov sa uskutočnilo v Chorvátsku, Belgicku, na Slovensku a v Rakúsku, v Poľsku a v Slovinsku. Podstatou je prezentácia najaktuálnejších diel súčasnej hudby

z jednotlivých členských sekcií ISCM. Tie vyberajú skladby miestnych autorov a zasievajú ich do tzv. „call for scores“ príslušného festivalu. Odborná komisia potom vyberie podľa vopred daných kategórií tie najlepšie. Na jednom festivale tak môže zaznieť hudba prakticky z celého sveta.

V tomto roku ho privítalo na miestne pomery relatívne malé, prevažne rybárske mesto Tongyeong s takmer 140 000 obyvateľmi. Ako už býva zvykom, festival ISCM zastrešilo miestne

podujatie – Tongyeong International Music Festival 2016, ktorého hlavnými organizátormi boli ISCM Korea a Tongyeong International Music Foundation (TIMF). Všetky aktivity prebiehali v novovybudovanom komplexe koncertných sál s kapacitou 1300 a 300 miest na sedenie. Festival TIMF ponúkol počas desiatich dní sedemnásť koncertov a sprievodných podujatí, festival ISCM spolu jedenásť. Na koncertoch zaznelo 70 skladieb – väčši-

Kanazawa, Hong Kong New Music Ensemble či francúzsky Ensemble 2e2m vystúpili po dvakrát, pričom vždy s iným programom. Vzhľadom na to, že nešlo o domáce súbory, bol tento postup z hľadiska nárokov na cestovanie opodstatnený.

Umeleckú časť dopĺňali tri zvukové inštalácie, ktoré boli realizované v priestoroch mimo koncertnej sály (Miroslav Miša Savič: *Train Re – Mix*, Hui Ye: *It was so quiet that the pins dropped could be heard* a Robert Cahen: *The Master of time Pierre Boulez conducts Mémoires*). K ďalším aktivitám patrila napríklad diskusia so skladateľom Philipom Glassom spojená s koncertom, niekoľko recepcií či stretnutie skladateľov, ktoré zorganizovali švédsko a anglická sekcia ISCM. Program doplnil dopoludňajší koncert skladieb pre deti s takmer čisto detským publikom. Súčasťou festivalu bolo aj štvordňové zasadnutie Valného zhromaždenia ISCM. Témami, ktoré často rezonovali, boli aktuálne a budúce aktivity sekcií, príprava festivalov, otázky financovania a mimoriadne dôležitou témou bola komunikácia a marketingové aktivity spoločnosti smerom k verejnosti. Taktiež boli oznámené kandidatury na usporiadanie ďalších festivalov v horizonte piatich rokov. Najbližšie privíta



Iris Szeghy, *GRATIA GRATIAM PARIT* v podaní Incheon City Chorale

nou išlo o ázijské a kórejské premiéry, menej už bolo svetových premiér. Podstatná časť diel tak už bola „odskúšaná“ publikom iných kontinentov. Ich uvedenie pripravilo viac ako tucet orchestrov a ansámblov, mali sme možnosť počuť dva vynikajúce zbory, sláčikové kvarteto a dychové kvinteto, ale aj sólistov. Denne bolo na programe 2 až 5 koncertov, rozvrhnutých v rámci celého dňa. Kladne hodnotím výber jednotlivých skladieb, hlavne pokiaľ ide o minútáž. Väčšina koncertov sa, až na výnimky, „zmestila“ do jednej hodiny a prebiehali bez prestávky. Malá sála, tzv. „Black Box“, bola naplnená takmer vždy, kým veľká koncertná sála ostala počas väčšiny koncertov z dvoch tretín prázdna. Jej architektonické riešenie však tento nedostatok zakrylo, keďže takmer polovica sedadiel sa nachádzala na balkónoch. Zaujímavosťou bola „recyklácia“ interpretov, resp. súborov, ktoré neúčinkovali len na jednom koncerte. Stalo sa tak, že napríklad japonský Orchestre Ensemble

festival ISCM kanadský Vancouver (2017), potom Peking (2018), Estónsko (2019) a v hre pre ďalšie ročníky sú aj Island, Nový Zéland či Južná Afrika. Festival v Južnej Kórei hodnotím veľmi kladne po umeleckej aj organizačnej stránke a budem sa spolu s kolegami zo Slovenskej sekcie ISCM tešiť na jeho ďalšie ročníky.

Juraj BERÁTS

Foto: **Juraj BERÁTS**

Výkonný výbor ISCM (Executive Committee) na čele s prezidentom, flámskym skladateľom Peterom Swinnenom, menoval počas svojho zasadnutia na ISCM WMD 2016 v kórejskom Tongyeongu za svoju generálnu sekretárku **Oľgu Smetanovú**. Po prvýkrát v histórii ISCM zastáva tento post žena. Smetanová bola počas dvoch funkčných období (2008–2012) členkou Výkonného výboru ISCM.

miniprofil

■ **Intenzívne sa venuješ komponovaniu a popri tom aj dirigovaniu, pričom oba odbory si začal študovať na Slovensku – na VŠMU či na konzervatóriu. Minulý rok si sa rozhodol pokračovať v štúdiu skladby v Grazi. Z akého dôvodu si sa rozhodol zmeniť prostredie?**

Pre štúdium skladby v Grazi som sa rozhodol najmä kvôli Beatovi Furrerovi, ktorý tam učí. Okrem toho, je to aj vo všeobecnosti inštitúcia, ktorá má veľmi silné zastúpenie pedagógov a študentov v oblasti súčasnej hudby. Beat Furrer, zakladateľ súboru Klangforum Wien, tam priviedol interpretov z tohto ansámbľu, ktorí teraz pôsobia ako profesori na magisterskej špecializácii Interpretácia súčasnej hudby. Čiže študent kompozície má vďaka tejto špecializácii k dispozícii už veľmi skúsených profesionálnych hráčov. Táto forma magisterského štúdia stále nie je veľmi rozšírená na niektorých školách, kde sa repertoár 20. a 21. storočia venuje pozornosť skôr vo forme voliteľných predmetov počas semestra.

■ **V roku 2012 si založil Ensemble Spectrum, kde hrajú predovšetkým študenti VŠMU a s ktorým väčšinou uvádzáš súčasné skladby domácich alebo zahraničných skladateľov. Ako zo začiatku vyzerala tvoja spolupráca so súborom?**

Začínali sme vlastne všetci spoločne, keďže aj ja som sa učil na tomto súbore dirigovať, čo bol napokon aj jeden z dôvodov jeho založenia – potreboval som živú skúsenosť s vedením ansámbľu. Ambíciou bolo tiež premiérovať skladby študentov a ďalších slovenských skladateľov, ktorí si zaslúžia pozornosť. Časť hráčov som spoznal ešte na vtedajšom predmete štúdium repertoáru hudby 20. a 21. storočia, vedenom Danielom Matejom. Sčasti išlo o ľudí, ktorí už boli oboznámení so špecifikami súčasnej hudby, pričom neskôr sa samozrejme pridali ďalší, pre ktorých to znamenalo niečo nové a bola to pre nich zaujima-



(foto: M. Cimermanová)

Matej Sloboda

* 1988

skladba, dirigovanie

Štúdiá:

2009 – 2011: Konzervatórium v Banskej Bystrici – skladba (J. Pondelíková)

od 2011: VŠMU, skladba (I. Buffa)

Konzervatórium v Bratislave – dirigovanie (J. Jartim)

od 2013: Universität für Musik und darstellende Kunst, Viedeň – skladba

(Detlev Müller-Siemens)

od 2014: Universität für Musik und darstellende Kunst, Graz – skladba (B. Furrer)

Diela uvedené na: Festival SOOZVUK, Opus Nova, Orfeus, Festival Biela noc,

Kompozičné laboratórium, Melos-Étos a ISCM Svetové dni novej hudby

Diela uviedli: Mucha Quartet, Ensemble Spectrum, Spevácky zbor slovenských

učiteľov, Otvorené dvere, studEND.doc, DIY Ensemble, Miešaný zbor Konzer-

vatória Jána Levoslava Bellu

Ocenenia: 2011 Akademická Banská Bystrica – Cena poroty za skladbu *In Saecula*

Saeculorum – Vive Valeque

Nahrávky diela: Spevácky zbor slovenských učiteľov – Sakrálna hudba nového

milénia – skladba *In Saecula Saeculorum*

vá skúsenosť. Malo to od začiatku veľmi plodnú atmosféru, založenú hlavne na vzájomnej konzultácii, cez ktorú som mohol prijať ich rady na zlepšenie, za čo som im veľmi vďačný.

■ **Ako vnímaš vzťah medzi komponovaním a dirigovaním či improvizáciou?**

Po skúsenostiach s ansámbľom som veľmi začal cítiť vplyv dirigovania na moje kompozície, minimálne na vizáž partitúry, ale aj na predstavu inštrumentácie, keďže mám možnosť aj priamo skonzultovať niektoré aspekty so samotnými interpretmi. Tiež som si postupne uvedomil, aké atribúty by mala mať partitúra, hlavne čo sa týka interpretačných značiek, ktoré môžu dirigentovi zjednodušiť

proces naštudovania diela, čo robievali už skladatelia – dirigenti ako Mahler a Strauss vo svojich partitúrach. Pri dirigovaní niektorých súčasných skladieb si všimnem, keď tieto prvky náhodou chýbajú. Improvizácia ma ovplyvnila hlavne skúsenosťou, hudbu a jej zvukovú podstatu som začal vnímať trochu inak. Zo začiatku to bolo v súbore studEND.doc, neskôr v spolupráci s tanečníkmi v projekte Otvorené dvere alebo v rámci Kompozičného laboratória a v DIY Instruments Ensemble, kde som hral aj dirigoval.

■ **Tento rok bola tvoja skladba *Šesť bagatel pre sláčikové kvarteto*, napísaná ako pocta rovnomennému Webernovmu dielu, uvedená na festivale ISCM Svetové dni novej hudby v Tongyeongu v Južnej Kórei. Čo znamenala pre teba táto skúsenosť?**

Tým, že táto skladba koncertne zaznela už štyrikrát, pričom naposledy som ju sám uvádzal na festivale Melos-Étos, tak som už nemal takú potrebu počuť ďalšiu verziu mojej pôvodnej predstavy. Bol som skôr otvorený tomu, ako inak je ešte možné interpretovať skladbu, ktorá sa môže zdať veľmi prísne koncipovaná, ale necháva zároveň veľkú voľnosť interpretovi. Uvádzal ju Gaia String Quartet zo Soulu a mňa samotného prekvapilo, aké zaujímavé interpretačné postupy súbor zvolil, a bol som veľmi spokojný. Predsa len, ide o skladbu, ktorú som napísal ešte v roku 2013, a odvtedy už vnímam niektoré veci odlišne. Z celého festivalu na mňa asi najviac zapôsobil orchestrálna skladba *Fuoco e fumo* holandského skladateľa Richarda Rijnvosa, inšpirovaná vyhorením a zrútením benátskeho divadla La Fenice. Keďže som bol na celom festivale, mal som možnosť navštíviť všetky koncerty a spoznať sa aj s mnohými zahraničnými skladateľmi a zástupcami jednotlivých krajín, čo bolo pre mňa veľmi inšpiratívne.

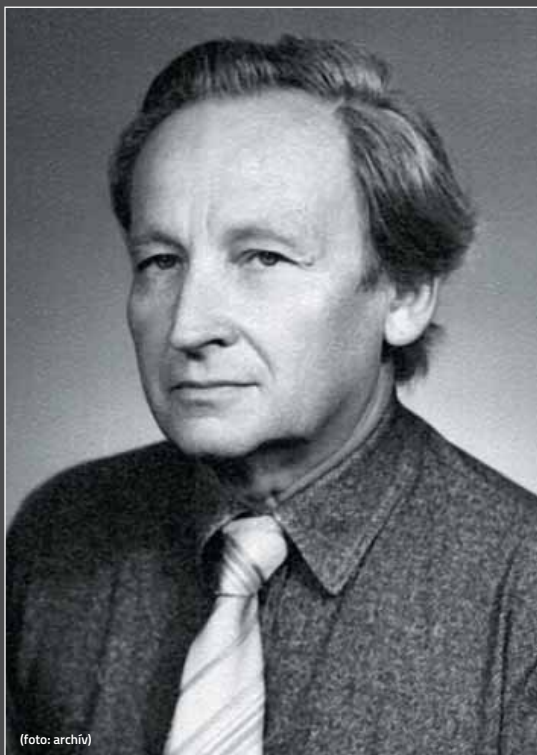
Pripravila Zora ŠIKROVÁ

nekrológ

Juraj Mašinda

21. 10. 1926 Kladno – 26. 4. 2016 Bratislava

S hlbokým zármutkom prijala slovenská hudobná verejnosť na sklonku apríla správu o odchode významného klavírneho pedagóga, profesora Juraja Mašindu. Rodák z Kladna prežil väčšiu časť svojho plodného života na milovanom Slovensku. Už študijné začiatky boli predzvesťou jeho povestnej všestrannosti – po reálnej škole pokračoval najskôr v štúdiu na stavebnej priemyselnej škole. Až po jej ukončení sa začal intenzívnejšie venovať klavíru pod vedením profesora Viléma Vaňuru na brnianskom konzervatóriu a od roku 1952 na VŠMU v Bratislave v triede profesora Rudolfa Macudziňského. V roku 1956 krátkodobo prijal miesto učiteľa na Hudobnej škole v Břeclavi a po absolvovaní vysokoškolského štúdia nastúpil na Vyššiu hudobnú školu v Bratislave, následne zlúčenú s Konzervatóriom. Počas takmer polstoročného pôsobenia (1958–2007) sa tam vyprofiloval ako jeden z najvýraznejších i najobľúbenejších klavírných pedagógov. Spočiatku vyučoval povinný klavír, komornú hru, resp. korepetoval a v roku 1964 získal miesto pedagóga hry na klavíri. Úctyhodný je zoznam jeho študentov, ktorí sa uplatnili v koncertom i pedagogickom živote: spomeňme aspoň Petra Čermana, Stanislava Hochela, Ľudovíta „Aliho“ Beladiča, Svetozára Štúra, Máriu Bugovú-Končekovú, Evu Rebrovú, Vieru Bartošovú, Máriu Vaitovú, Danu Šašinovú-Saturovú, Danu Hajóssy, Róberta Kohúteka, Noru Skuta, Slavomíru Timčákovú, Alenu Janáčkovú, Katarínu Grečovou-Brejkovú, Jordana Palovičovu... V jeho inšpiratívnej osobnosti sa spájal znenáky a rozhladený pedagóg, citlivý psychológ i skvelý „diagnostik“. Mladých klaviristov dokázal nadchnúť, vhodne usmerniť ich rozvíjajúci sa talent, odhadnúť ich tvorivé sily, zároveň podporiť ich individualitu a vyčariť



(foto: archív)

pocit oduševnenej radosti z hry. Študenti si mimoriadne vážili jeho vlúdny, ľudský, často humorálny prístup, ktorý predstavoval veľmi podstatnú „ingredienciu“ tajomstva jeho pedagogických úspechov.

V prvých rokoch pedagogického pôsobenia sa Juraj Mašinda venoval aj koncertnej a nahrávacej činnosti. Pre Československý rozhlas realizoval nahrávky predovšetkým slovenských autorov a diel 20. storočia (o. i. *Sonáta 1960* Romana Bergera, *Monológy op. 10* Juraja Pospíšila, *Polymetrické kvarteto* Ilju Zeljenku, *Variácie pre klavír* Edisona Deni-

sova, *Concertino pre klavír a komorný súbor* a *Po zarostlém chodníčku* Leoša Janáčka, *Štyri španielske kusy* Manuela de Fallu, *Variácie op. 27* Antona Weberna a spolu s Romanom

Bergerom *Concertino pre dva klavíry op. 94* Dmitrija Šostakoviča a *Variácie na Paganiniho tému pre dva klavíry* Witolda Lutosławského).

Neskôr svoju pozornosť zamerlal na pedagogickú problematiku. Bol rešpektovaným odborníkom v oblasti metodiky hry na klavíri, viedol semináre v internom i externom prostredí. Cenné sú jeho publikácie *Klavírna čítanka, Slovenská klavírna škola, Metodická príručka pre učiteľov hry na klavíri, Hra z listu, Čítame...čítame...čítame.*, v ktorých reflektoval aktuálne požiadavky a smerovanie výučby klavírnej hry na Slovensku.

V súkromí sa profesor Mašinda tešil z harmonického rodinného zázemia a širokého kruhu priateľov, ktorí zhodne vyzdvihovali jeho láskavý humor, životnú múdrosť a nadhľad. Okrem pedagogickej práce mal množstvo záľub, ku ktorým pristupoval so symptomatickou húževnatosťou, nesmiernou trpezlivosťou, vytrvalosťou a cieľavedomosťou. Bol vášnivým „vodá-

kom“, do vysokého veku splavoval na kanoe vodné toky na Slovensku i v zahraničí. Pamätne sú jeho stavebné zručnosti pri stavbe malých plavidiel, bazénov, rekonštrukciách obydlia. Bol znalcom dobrého vína, literatúry, so záujmom sledoval koncertné dianie i výsledky svojich bývalých žiakov. V pamäti si ho navždy uchováme ako mimoriadne vzácneho, skromného a krásneho človeka, ktorý nás inšpiroval nielen svojím pedagogickým umením, ale aj umením žiť. Česť jeho pamiatke!

Jordana PALOVIČOVÁ

Cena Jána Cikkera pre Jordana Palovičovu

V útulných priestoroch Múzea Jána Cikkera vo Fialkovom údolí v Bratislave usporiadala skladateľova nadácia slávnostný večer (23. 3.), ktorého súčasťou bolo udelenie Ceny Jána Cikkera. Z rúk predsedu Petra Michalicu ju prevzala **Jordana Palovičová**, čerstvá docentka klavírnej hry na VŠMU. Laureátmi sa stávajú osobnosti interpretačného umenia, ktoré sa významným spôsobom zaslúžia o uvádzanie Cikkerovej tvorby ako dôležitej súčasti udržiavania povedomia o hodnotách slovenskej hudby. Palovičová medzi takéto osobnosti patrí, zaniatený vzťah k Cikkerovým klavírnym opusom (a v širšom zmysle novším slovenským kompozíciám) dlhodobo kultivuje na vysokej úrovni. Dôkazom je aj

nahrávka kompletnej klavírnej tvorby skladateľa pri príležitosti jeho storočnice, ktorá približuje zaujímavú os vývoja Cikkerovho kompozičného štýlu (vrátane skladieb z obdobia pražských štúdií, Hudobné centrum 2011/Toccata Classics 2014). Na ďalšom CD s orchestrálnou tvorbou skladateľa Palovičová nahrala *Concertino pre klavír a orchester* (Pavlik Records 2015).

Súčasťou odovzdávania Ceny bol aj koncert laureátky. V Cikkerovej *Uspávánke* a *Téme s variáciami op. 14/1* sa Palovičovej zmysel pre lyrickú drobnokresbu organicky prepájal s adekvátnym uchopením sveta skladateľovho mladického, no už perspektívne nasmerovaného hľadania individuálnej expresivity,

ako ho tlmočí variačný opus písaný pod dohľadom V. Nováka. Klaviristka v kontakte s Cikkerovým kompozičným odkazom umelecky dozrela a jej výkon zniesol najvyššie kritériá. Na záver uviedla Palovičová spolu s bratom **Ivanom Palovičom** *Fantáziu pre violu a klavír* anglického neoromantika Yorka Bowena, ktorou prejavila citlivé dispozície pre komornú hru (muzikalitu súrodencov Palovičovcov sme mohli spoznať napríklad na koncerte v Dvorane VŠMU v minulom roku). V súvislosti s genézou dozrievania laureátky treba spomenúť, že Cikkerovu hudbu mohla počúvať doma od raného detstva – jej otec Ivan Palovič bol oddaným interpretom o. i. aj *Concertina*, za čo mu bola pred pár rokmi in memoriam udelená Cena Jána Cikkera. Jordane Palovičovej srdečne blahozeláme!

Lubomír CHALUPKA

allegretto
festival

Allegretto Žilina 2016

18. 4. – 23. 4. 2016, XXVI. ročník
Dom umenia Fatra Žilina, Hudobné centrum



Janáčkova filharmónia Ostrava
na otváracom koncerte

Predposledný aprílový týždeň Žilina opäť hostila laureátov prestížnych svetových hudobných súťaží; počas šiestich koncertných večerov vystúpila desiatka interpretov a dve komorné telesá z 12 krajín. K najprestížnejším hosťom patrili laureátka súťaže Donatella Flick LSO Conducting Competition, hongkongska dirigentka Elim Chan, v súčasnosti asistentka London Symphony Orchestra, fínska koloratúrna sopranistka Tuuli Takala, minuloročná laureátka speváckej súťaže Hans Gabor Belvedere v Amsterdame a Josef Špaček, ktorý sa ako vôbec prvý český huslista prebojoval do finále Súťaže kráľovnej Alžbety v Bruseli. Elim Chan sa zároveň stala držiteľkou Ceny festivalu Allegretto Žilina a žilinskému publiku sa predstaví aj na budúcom ročníku. Z orchestrálnych telies sa popri domácom Štátnom komornom orchestri Žilina uviedli aj Janáčkova filharmónia Ostrava a po prvýkrát na žilinskom festivale Slovenská filharmónia.

poskytovať priestor zbytočnej sentimentalite spolu s prvoplánovou agogikou či rubatom. Aj napriek mierne suchej akustike sály mohol poslucháč zreteľne sledovať prenikavú artikuláciu a precízne tvarovanie každej frázy, bez ohľadu na hustotu a virtuozitu sadzby, ktorá väčšinou zvykne brániť muzikálnemu predvedeniu. Jeho tónová kultúra, ovplyvnená tzv. ruskou školou (medzi jeho pedagógov patrili B. Petrushansky a P. Gililov), si zakladá na vedomom vplyve na priebeh znejúceho tónu v rámci frázy (bez ohľadu na to, ako utopicky to môže znieť). Že je to realizovateľné, bolo jasne počuť na žilinskom koncerte. Scaglione

Vynikajúci Schumann na úvod

Na otváracom koncerte 26. ročníka (18. 4.) sa predstavila Janáčkova filharmónia Ostrava pod vedením amerického dirigenta Case Scaglioneho. Hoci je *Overtura giocosa* Ilju Zeljenku pozoruhodne vystavaná na pomerne jednoduché a poslucháčsky ľahko sledovateľnej motivickej práci, samotnému predvedeniu chýbala hudobná interakcia medzi inštrumentálnymi sekciami, schopnosť interpretačne reagovať a nadväzovať na materiál ostatných spoluhráčov. Výsledok pripomínal skôr čítanie skúšky so slušným zvládnutím základného materiálu, avšak bez akéhokoľvek hudobného zaujatia či nasadenia, na ktoré dirigent ešte nestihol mať výraznejší vplyv. Črtajúce sa náznaky premyslenej výstavby a jeho zaujímavej koncepcie našli uplatnenie pri ďalších skladbách, napríklad pri *Koncerte pre klavír a orchester č. 3 d mol op. 30* Sergeja Rachmaninova s víťazom Medzinárodnej klavírnej súťaže v Leedse a Mozartovej súťaže v Salzburgu, **Federicom Collim**. Dnes ojed-



C. Scaglione



F. Colli

nele počuť tak zrelú a vyváženú interpretáciu ťažiskového diela klavírnej literatúry, ktoré sa v súčasnosti stáva skôr predmetom povrchnej virtuozity u mnohých známejších interpretov s umelo vytvorenou reputáciou. Colli dokázal ucelene prepojiť psychicky najnáročnejšie aspekty diela – vzťah medzi lyrickými a dramatickými plochami, kde nepotreboval

udržiaval orchester v interpretačnom súlade s Collino koncepciou, hoci v porovnaní s úvodnou skladbou večera išlo o omnoho náročnejšie a závažnejšie dielo. Ako prídavok zvolil taliansky klavirista chorál *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 645 Johanna Sebastiana Bacha vo Feinbergovej transkripcii, pričom opäť predviedol zaujímavé a virtuózne rieše-

nie odlíšenia vrstiev v *pianissime*. Dirigent mohol ukázať svoju koncepciu pri poslednom diele večera, Schumannovej *Symfónii* č. 3 *Es dur* „Rýnskej“ op. 97. Scaglione patrí svojou dirigentskou technikou i myslením k umelcom, ktorí nachádzajú uplatnenie v orchestroch, kde hráči okrem toho, že výborne ovládajú vlastný part, majú aj prehľad o priebehu a stavbe celého diela a môžu tak presne reagovať na detaily dirigentovej predstavy. V 1. časti (*Lebhaft*) predviedol s orchestrom pozoruhodné schopnosti gradácie, pričom sa snažil zakaždým čo najviac oddialiť vrchol a sústrediť ho len do jedného bodu, aby tak udržal poslucháčovu pozornosť vo väčšom napätí. V 2. časti (*Scherzo: Sehr mässig*) boli frázy žiaľ rozdrobené zvýrazňovaním trojdobého metra v každom takte, hoci dirigent nič také nenaznačoval a mal skôr záujem o väčší oblúk vo frázach, bez potreby školského taktoovania „na tri“. V závažnej 4. časti (*Feierlich*) dirigent prejavil zaujímavú prácu so zadržiavaním harmonického napätia so správne rozloženou a vyváženou farbou v orchestri. V záverečnej časti (*Lebhaft*) opäť uplatnil rafinovanosť svojej techniky gradácie a hráči prejavili lepšiu predstavu o celkovom tvare fráz, ktoré sa podľa úmyslu dirigenta jednotne niesli naprieč orchestrom. Bolo to dôstojné zavŕšenie koncertu, hoci s trochu nejasným pocitom, prečo orchester, ktorý bol schopný štýlovo uchopiť závažné diela romantizmu, nemohol s podobným nasadením poňať aj menej známe úvodné dielo domáceho skladateľa a preukázať tak vyššiu umeleckú ambíciu.

Zora ŠIKROVÁ

Žilinské Svätenie jari

Prvá polovica predposledného festivalového večera (22. 4.) patrila v Žiline slovenským umelcom a v koncertnej sále Domu umenia Fatra sa predstavilo **Guitar Duo Jókaiová Hnat**



Guitar Duo Jókaiová Hnat

Hnat. Mladí hudobníci hrajú spolu od roku 2011 a na ich formovaní sa počas štúdiá na bratislavskom konzervatóriu a VŠMU podieľala silná stredná generácia slovenských gitaristov (Martin Krajčo, Radka Krajčová, Miloš Slobodník). Medzi najvýraznejšie úspechy dua patrí vlaňajšie 1. miesto na Medzinárodnej gitarovej súťaži v španielskom Elche. Bezpro-

stredne po koncerte som sa (a nie medzi laikmi) stretol s názorom, že vystúpenie **Dariny Jókaiovej** a **Dávida Hnata** bola „nuda“. Nesúhlasím. Subtilný zvuk gitár sa naozaj v sále trochu strácal (keď si pani vo vedľajšej lóži začala počas hudby dávkovať cukríky Tic-Tac, perkusívny efekt pripomínal amplifikovaného



D. Vleeshouwers

štrkáča, ktorý sa nezobudil v práve najlepšej nálade) a k celkovej atmosfére neprispelo ani publikum, ktorému trvalo takmer celú úvodnú skladbu, aby prestalo kašľať, šuchotať, vrtieť sa a započúvalo sa do hudby. V tomto kontexte bola výmena virtuóznejskej Rameauovej *Gavoty* s variáciami (transkripciu pôvodne čembalovej skladby z *Nouvelle suites de pièces de clavecin* urobili interpreti) za lyrické Mertzovo *Ständchen* (z tvorby s Bratislavou spätého romantického gitaristu-virtuóza a skladateľa odznela ešte skladba *Unruhe*) z hľadiska hráčskej pohody síce pochopiteľným, no azda nie úplne najlepším nápadom. Tak či onak

som mal pri počúvaní hneď od začiatku pocit, že pozornosť Žilinčanov by si v tento večer získal azda len úvodný riff zo *Smoke on the Water* zahranej na elektrickej gitare (alebo niečo na spôsob operného gala, nie som si istý). Je pravda, že duo Jókaiová/Hnat pôsobí pri hre introvertne, pódiovej charizmy zatiaľ nemá na rozdávanie a dramaturgia (akokoľvek náročná) trochu pripomínala absolventský recitál: barok

(transkripcia), niečo z 19. storočia, súčasná skladba (*Sonata-Fantasia* srbského skladateľa Dušana Bogdanovića, ktorej jazzové a etno vplyvy by pri temperamentnejšom podaní vyzneli efektnejšie) a dielo slovenského skladateľa (*Sonáta pre dve gitary* – pocta Ľuboša Bernátha Machautovi, Ravelovi, Bartókovi a Hindemithovi), no obaja hudobníci podali

mimoriadne koncentrovaný, technicky suverénny a muzikálny výkon, v ktorom bolo možné okrem súhry a práce s dynamikou obdivovať aj farby, ktoré dokázali zo svojich nástrojov vyčarovať. Ako to už pri komorných koncertoch býva takmer zvykom, kým niektorí gitaristi merali do Žiliny za kolegami

cestu z hlavného mesta, festivalové publikum si urobilo v piatkový večer voľno a sála bola zaplnená len približne do polovice. A to ju mal v priebehu nasledujúceho recitálu opustiť ďalší tucet poslucháčov, o čo sa svojim vystúpením postaral holandský perkusionista **Dominique Vleeshouwers**. Jeho koncert mal pritom dramaturgicky, výkonom i pódiovou prezentáciou podľa môjho názoru špičkové parametre. Zlé jazyky opäť hovorili, že to bol koncert na festival Melos-Étos, lebo program tvorila výlučne hudba 20. a 21. storočia. Nuž, hráči na bicích nástrojoch nemajú príliš na výber... Po príchode na pódium umelec zastal nad marimbou a čakal. Najskôr som si myslel, že čaká, kým sa publikum trochu upokojí, no čakal ďalej, čakal stále, čakal bez pohybu. Nervozita v sále narastala. Ľudia zmätene listovali v bulletinoch, otáčali sa k susedom, sýtili sa cukríkmi, šepkali, šuchotali, sedadlá vŕzgali, ktosi zatlieskali. A vtedy mi to konečne došlo: stal som sa prvýkrát naživo svedkom predvedenia kultovej Cageovej skladby 4'33". Kým zbesilé bubnovanie, rytmická improvizácia na *Suite Populaire Brasileira* Villu-Lobosa prebralo publikum z letargie, kameňom úrazu sa stala skladba *Marimba Phase* s následnou improvizáciou. V programe bola označená ako dielo Holanďana, v skutočnosti téma podľa očakávania pochádzala z klasického kúska Steva Reicha, ktorý je založený na fázovom posune dvoch hlasov. Vleeshouwers dielo interpretoval sám s pomocou zariadenia a softvéru Ableton Live umožňujúceho sekvencovanie a modulovanie zvuku. Do hypnotických figurácií postupne dohrával ďalšie zvuky, ktoré vrstvil nad pôvodné ostinato. Výsledok bol efektný, no v zásade nepriniesol nič nové. Najmä mladšie publikum v sále však túto „klubovú“ vložku

do dramaturgie kvitovalo spokojným pokyvovaním hlavami, no asi dvanásť návštevníkov koncertu toľko novoty nevydržalo a odišlo, pričom posledný zatvoril dvere spôsobom, že pri tom musela na fasáde Fatry opadnúť omietka. „Škoda, že som to nemohol nahráť, *sampel by som použil v skladbe*,“ povedal mi so šialeným zábleskom spokojnosti v očiach po koncerte Holandan. Silné reakcie na hudbu sú tým, čo podľa vlastných slov očakáva, v Amsterdame sa s touto formou odozvy v podobnom repertoári už nestretáva.

Reichova hudba nespôsobila rozruch v poslednej dobe len v Žiline. Iránsky čembalový virtuóz Mahan Esfahani (vľani vystúpil na Dňoch starej hudby), ktorý toto dielo nahrál na svo-

si tento večer boli skutočne užili. Ešteže existuje „Cena pre najmladšieho účastníka festivalu“, kde sa nemožno pomýliť, inak by sa holandský umelec vracal zo Slovenska „s dlhým nosom“, a to by bolo určite nespravodlivé.

Pôsobivý Elgar

Záverečný koncert Allegretta (23. 4.), na ktorom sa po prvýkrát na festivale predstavila **Slovenská filharmónia**, dal celý svet opäť do poriadku. Koncerty s talentovaným uzbeckým dirigentom **Azizom Shokhakimovom** a francúzsko-belgickou violončelistkou **Camille Thomas** (rozhovor prinesieme v júnovom čísle, pozn. autora), ktoré zazneli aj ako súčasť

úvodného sólového vstupu tu záležalo naozaj na každej note. Sólistka disponuje svetlým ľahkým tónom (najmä v 1. časti by som osobne skôr preferoval tmavší a objemnejší zvuk violončela), intonačnou istotou a citom pre kantabilnosť a naliehavosť romantickú frázu. Sympatickou črtou bola snaha o neustálu komunikáciu s orchestrom, ktorá v diele zdôraznila latentne prítomnú komornú intimitu. Pôsobivý výkon charismatickej umelkyne vyústil do (tradičného) prídavku v podobe Casalovej skladby *Pieseň vtákov*. Koncert uzavrela Čajkovského 6. *symfónia*, ktorá preverila kvality mladého talentovaného dirigenta. Slovenská filharmónia podala pod jeho taktovkou v známom diele zaujatý a inšpirovaný výkon, ktorý



A. Shokhakimov



C. Thomas

jom debute pre Deutsche Grammophon, musel pri uvádzaní skladby v Kolíne dokonca prerušiť koncert a dohovoriť publiku. Aféra mala dohru na internete a sociálnych sieťach. Hoci rozhodne nepatrím k špecialistom na novú hudbu a všetci moji obľúbení skladatelia už niekoľko storočí hrajú v chóroch nebeských na večnosti, na tomto koncerte som si dokázal užijť i Stockhausena, ktorého *Vibra Elufa* (2003) na mňa pôsobila dokonca konvenčne a lyricky. Medzi najväčšie zážitky patrila performance Aperghisovej skladby *Le corps à corps* (vo voľnom preklade „telo na tele“ alebo „hlava na hlave“). Dielo z roku 1978 je dramatickým rozprávaním o automobilových pretekoch, ktoré je sprevádzané hrou na perzskom tombaku. Interpret sa striedavo ocitá v úlohe jazdca, športových komentátorov, obecnstva, dokonca i samotného auta. Vleeshouwers dokázal v skladbe vynikajúco pracovať s časom, ktorý v diele vytvára okamihy napätia a avizuje blížiacu sa drámu. Odporúčam vypočuť si na YouTube. Recitál Dominiqua Vleeshouwersa by sa skutočne uplatnil na Melose, v a4 či na Konvergenciách. Svoje miesto (a azda ešte väčší efekt) mal však takýto typ koncertu aj na prevažne mainstreamovom Allegrette. Vľúdnejšiemu prijatiu by možno pomohlo predkoncertné stretnutie so sympatickým hudobníkom, menej asketické a pútavejšie texty v bulletine, neviem... Škoda tiež, že sa do publika nepodarilo dostať masívnejšie ľudí zo Stanice-Záriečie, myslím si, že by

abonentných koncertov v Redute, sa niesli v duchu tradičnej dramaturgie. Z nej vybočila len skladba Jevgenija Iršaia *Ten Minutes about Katyn* (2012), skladateľova hudobná reflexia drámy, ktorú na filmovom plátne v roku 2007 pripomenul poľský režisér Andrzej Wajda (autorom soundtracku k filmu je Krzysztof Penderecki). Odbočenie s odkazom na film je i nie je náhodné. Iršai vo svojom diele, ktoré bolo ako celok (vytvorený z takmer „anonymného“ materiálu) pôsobivým dramaturgickým obľúkom, generuje formu aditívnym spôsobom, predely medzi jednotlivými plochami evokujú techniku strihu a autor opäť raz vo svojej hudbe potvrdil, že medzi jeho silné stránky patria naratívnosť a koncentrovanosť hudobného jazyka (ktorého inšpiračné zdroje by som vymedzil na osi Šostakovič – Schnittke), ako aj pôsobivo dávkovaná expresia. Motívy, gestá či alúzie použité na kľúčových miestach skladby by si určite žiadali kompetentnejšiu analýzu, na ktorú si však po jedinom vypočutí určite netrúfam. Vyznenie diela trochu poškodila akustika sály, ktorá nebola k sláčikárom práve najžičlivejšia. Camille Thomas nie je na Slovensku neznáma. V roku 2014 zvíťazila na súťaži BHS New Talent, vďaka čomu uviedla v Redute so SOSR-om pod taktovkou Rastislava Štúra Šostakovičov 1. *violončelový koncert*. Hoci ma *Violončelový koncert* Edwarda Elgara dokáže obvykle celkom slušne nudiť, v podaní Camille Thomasovej bol silným zážitkom. Od

však niekedy (aj napriek striedamejšiemu obsadeniu sláčikov) narážal najmä v dynamike na akustické limity koncertnej siene. Allegretto, ktoré je v slovenskom kontexte ojedinelou prehliadkou interpretačného umenia, je nielen významným oživením žilinského hudobného života, ale tiež dôležitou informáciou o nastupujúcich generáciách úspešných mladých hudobníkov (ktorí sú konfrontovaní s domácim interpretačným umením) a súčasne ojedinelou možnosťou ako s nimi nadviazať bezprostredný kontakt.

Andrej ŠUBA

Foto: Roderik KUČÁVÍK

Laureáti festivalu Allegretto Žilina 2016

Cena festivalu Allegretto Žilina – Elim Chan (Hongkong)
Cena medzinárodného festivalu Pražská jar – Tuuli Takala (Fínsko)
Cena Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu – Josef Špaček (Česká republika)
Cena Janáčkovskej filharmónie Ostrava – Federico Colli (Taliansko)
Cena festivalu České sny – Tuuli Takala (Fínsko)
Cena publika – Federico Colli (Taliansko)
Cena primátora mesta Žilina pre najmladšieho účastníka festivalu – Dominique Vleeshouwers (Holandsko)

Elim Chan:

„Vnímam sa ako súčasť väčšieho celku“

Na žilinskom festivale Allegretto tento rok vystúpila aj dirigentka Elim Chan z Hongkongu, laureátka súťaže Donatella Flick LSO Conducting Competition v roku 2014. Niekoľko dní pred koncertom so Štátnym komorným orchestrom Žilina si našla čas na rozhovor, v ktorom porozprávala o svojich skúsenostiach a súčasných ambíciach. Po záverečnom koncerte získala aj hlavné ocenenie tohto podujatia, Cenu festivalu Allegretto Žilina, čo znamená, že bude účinkovať aj na jeho budúcom ročníku.

■ Čo pre teba znamenala účasť a víťazstvo na súťaži Donatella Flick LSO Conducting Competition?

Bola to vlastne jediná väčšia dirigentská súťaž, na ktorej som sa zúčastnila. Som napokon rada, že pre dirigentskú kariéru súťažné úspechy nezohrávajú až takú úlohu, ako možno pre iných koncertných interpretov. Asi by mi nevyhovovalo byť pod tlakom nepretržitej súťaživosti a priamej konfrontácie s ostatnými účastníkmi a len popri tom sa venovať skutočnej práci s hráčmi v orchestri. Táto súťaž mala viacero kôl, medzi ktorými bolo vždy niekoľko týždňov, aby sa účastník mohol doma venovať naštudovaniu určeného repertoáru. V záverečnom kole finalisti po prvý raz



E. Chan (foto: R. Kučavík)

dirigovali London Symphony Orchestra, čo je pre mladého dirigenta obrovská skúsenosť, a ja sama som sa spoiatku cítila trochu vydesená týmto náhlým zvratom. Krátko po súťaži ma oslovila aj moja budúca manažérka, na ktorú som mala veľké šťastie, lebo teraz sa nám veľmi dobre spolupracuje. Nemusí byť totiž samozrejmosťou, že umelec má ideálneho manažéra, často ani nie sú spolu v kontakte, alebo komunikujú len veľmi málo, či nemajú vplyv na zostavenie svojho koncertného programu. Ja som hneď na začiatku povedala, že chcem mať svoj priestor povedať niektorým ponukám „nie“, a to aj dodržiavame.

■ Po súťažnom úspechu si sa stala asistentkou v London Symphony Orchestra pre sezónu 2015/2016 a začala si spolupracovať s Valerym Gergievom. Ako vnímaš jeho osobnosť, čo ti priniesli tieto skúsenosti?

Valery Gergiev býva, samozrejme, pracovne

„Je výhodou, ak má skladateľ naozaj špecifický, konkrétne definovaný jazyk...“

nesmierne vyťažený, ale vždy, keď môže, tak ochotne poradí mladým dirigentom a hudobníkom, a tento druh spolupráce ho teší. Najviac ma na jeho koncertoch fascinuje to, ako dokáže posunúť hranice výkonu orchestra. Býva obrovský rozdiel medzi tým, ako vyzerá jeho generálna skúška s orchestrom a samotný koncert, sú to jednoducho diametrálne odlišné výkony. Najviac sa to prejavuje pri hudbe ruských autorov. Jeho koncepcia *Svätenia jari* je už dávno absolútnym vrcholom interpretácie tejto skladby, ale zároveň pri každom ďalšom koncerte má človek pocit, že je schopný ten predošlý výkon prekonať a posunúť ešte o kus ďalej, zakaždým do toho dokáže vložiť ešte väčšiu energiu.

■ Spolupracovala si už s niekoľkými špičkovými orchestrami, vedela by si porovnať, či je prínosnejšie pre mladého dirigenta viesť vysoko profesionálne teleso, alebo menší, menej vyprofilovaný orchestr?

Pri orchestroch s veľmi vysokou úrovňou sa človek môže hneď venovať realizácii vlastnej predstavy a spoľahnúť sa na to, že aj samotní hráči ho veľmi pozorne sledujú a vedia citlivo reagovať. Je pravda, že pri práci s menej skúseným orchestrom sa musí dirigent venovať aj iným typom problémov a prichádzať tak na riešenia, ktorými by si inak nemusel zaoberať. Väčšinou je to o tom, vedieť včas správne zareagovať v danej situácii, nedá sa na to nikdy vedome pripraviť, človek musí jednoducho konať, ako najlepšie vie. Myslím si, že vtedy sa môže prejaviť aj veľa kvalít, alebo aj nedostatkov dirigenta. Zatiaľ som rada, že môžem mať skúsenosť s obidvoma typmi orchestrov.

■ Ako vnímaš svoju pozíciu pri dirigovaní?

Rozhodne som sa nikdy necítila ako vyslovene dominantný typ dirigenta, ktorý by musel hráčov učiť „ako hrať“. Skôr sa vnímam ako súčasť väčšieho celku, pri dirigovaní mám predstavu tímovej práce a nesnažím sa na hráčov nejako umelo zapôsobiť. Zdá sa, že

zatiaľ to tak aj funguje, keďže hráči LSO mi dávajú najavo, že sa im takto dobre pracuje a sú spokojní. Rada by som sa postupom času stala možno aj ich hlavnou dirigentkou, ale to sa nedá presne predpovedať.

■ Vieš si seba predstaviť aj ako dirigentku opery?

Zatiaľ som ešte celú operu nikdy neuvádzala, ale určite mám vyhladené niektoré operné diela, ktoré by som rada naštudovala, ako sú napríklad opery Benjamina Brittena alebo niektoré dramatické opery Giuseppeho Verdieho. Skôr som uvádzala len výbery árií, spolu ešte s výbermi iných skladieb, čo mi dramaticky veľmi nevyhovovalo. Od jesene 2017 budem na dobu troch rokov hlavnou dirigentkou v NorrlandsOperan vo Švédsku, kde sa budem môcť viac sústrediť a mala by som okrem iného uviesť aj Bartókovu operu *Hrad kniežaťa Modrofuza*, na čo sa veľmi teším.

■ Uvádzala si už aj orchestrálnu skladbu Johna Adamsa či Kaaije Saariaho. Aký máš vzťah k súčasnej hudbe, ako sa ti na takýchto skladbách pracuje?

Pri súčasných skladbách je výhodou, ak má skladateľ naozaj špecifický, konkrétne definovaný jazyk, ktorý sa dá okamžite rozpoznať. Vtedy sa mi aj ľahšie pracuje s materiálom a hneď si viem vytvoriť predstavu o predvedení. Keď počujem skladbu od Saariaho, hneď viem povedať, o koho presne ide. Aj John Adams má pre mňa veľmi špecifický jazyk, tým, že nie je len výlučne minimalistický, ale má aj svoju osobitosť v práci s harmóniou a orchestrálnou farbou. Teraz aj viac vystupuje do popredia tvorba Henriho Dutilleuxa, ktorého hudba mi je tiež blízka a ktorú stále viac uvádza aj napríklad Gergiev. Je však veľa skladateľov, a nie len tých moderných, ku ktorým si ešte len musím nájsť cestu, a na ich skladby potrebujem zrejme dlhšie obdobie štúdia, aby som ich vedela hudobne naozaj uchopiť.

Pripravila Zora ŠIKROVÁ

Elim CHAN pochádza z Hongkongu. Dirigovanie študovala na University of Michigan. V roku 2014 sa stala prvou dámskou víťazkou súťaže Donatella Flick LSO Conducting Competition a následne bola menovaná za asistentku v London Symphony Orchestra pre sezónu 2015/2016. Na pozvanie Valeryho Gergieva dirigovala Orchester Mariinského divadla v Petrohrade a taktiež turné tohto orchestra v Mexiku. Predstavila sa tiež s NAC Orchestra a s Orchestre de la Francophonie, minulý rok sa zúčastnila na kurzoch v Luzerne pod vedením Bernarda Haitinka, kam sa vrátila v lete 2016, aby debutovala s Lucerne Festival Academy Orchestra.

Hudba dneška v SNG 18: **DVA-JA 3**

Druhý tohtoročný koncert cyklu Hudba dneška v SNG sa uskutočnil v stredu 13. 4., kedy priestor expozície sakrálného umenia obdobia gotiky a baroka Esterházyho paláca privítal početné publikum a dvoch hudobných hostí, klarinetistu **Ronalda Šebesta** a huslistu **Milana Paľu**. Program večera bol postavený na dielach sólovej inštrumentálnej literatúry slovenských a svetových skladateľov. Plynulo nadväzoval na predošlé koncerty cyklu

v minulých rokoch, kde sa predstavili iné dvojice – či už ako interpreti alebo skladatelia. Jednotlivé sólové vstupy boli popretkávané úryvkami veľkolepej Bachovej *Hudobnej obete*, BWV 1079, konkrétne *Thematis Regii Elaborationes Canonicae* (*Canones diversi super Thema Regium* – kánony č. 2, 3 a 4), vo verzii pre klarinet a husle. Milan Paľa brilantne predviedol diela slovenských skladateľov, na ktorých tvorbu sa okrem iného špecializuje a ktoré aj

v minulosti kompletne nahral. V jeho podaní zaznela *Sonata* (1976) Juraja Beneša, *Recitative* (1974, rev. 1997) Jozefa Sixtu, *Pyramid* (1981) Pavla Šimaia a napokon dve premiéry: *Stor-my, sequenza per violino solo* (2013) Daniela Mateja a *Adieu...* (2008, rev. 2016) Mariána Lejavu. Klarinetista Ronald Šebesta uviedol časť svojho recitálu, ktorý dávnejšie zostavil ako čisto sólový a v minulosti kompletne uviedol pod názvom „Classic Malts“. Jeho výber bol postavený výlučne na dielach hudby 20. storočia a priniesol k husľovému zvuku Milana Paľu značný zvukový kontrast. Zazneli *Ixor* (1956) Giacinta Scelsiho, *Let Me Die Before I Wake* (1982) Salvatoreho Sciarrina a *Charme* (1969) Gérarda Griseyho. Obaja umelci dokázali svoj zanieteny a hlboký ponor do interpretácie súčasnej hudby, interpretačný nadhľad a dokonalé zvládnutie rozšírených hráčskych techník – od husľových flažoletov po klarinetové multifoniky.

Koncert bol koncipovaný „na jeden ťah“, bez potleskov medzi dielami, čo mu dodalo plynulosť a poslucháči sa tak mohli naplno ponoriť do hudby. Mimoriadne zaujímavé a inšpiratívne bolo vloženie Bachovej hudby do súčasnej tvorby. Aj napriek tomu, že šlo o takmer 250-ročný rozdiel v datovaní jednotlivých diel, výrazový kontrast bol minimálny, čo podčiarklo nadčasovosť a univerzálnosť Bachovej hudby. Verím, že ďalšie koncerty cyklu Hudba dneška v SNG prinesú opäť podobné a mimoriadne hodnotné kultúrne zážitky. Môžeme sa na ne podľa dramaturga cyklu Daniela Mateja tešiť už túto jeseň.

Juraj BERÁTS



M. Paľa a R. Šebesta (foto: J. Beráts)

Do tretice všetko najlepšie

Kto má rád hudbu Vladimíra Godára, ten si v posledných týždňoch prišiel na svoje. Bolo ju možné počuť takmer vo všetkých podobách: orchestrálnej i komornej, vokálno-inštrumentálnej i čisto inštrumentálnej. V marci vzdali hold čerstvému šesťdesiatnikovi naši filharmonici uvedením veľkolepého oratória *Orbis sensualium pictus*, o mesiac neskôr v rámci cyklu (Ne)známa hudba nasledoval albrechtinovský narodeninový koncert, tentoraz už výhradne z vlastných diel, ktorým Godár zagrataloval sám sebe. Hneď na druhý deň, v stredu 20. 4., sa jeho tvorba objavila na pódiu Slovenského rozhlasu v interpretácii časti gratulujúcich z predchádzajúceho dňa – rezidenčného súboru Rádia Devín, ktorým je v aktuálnej sezóne **Muchovo kvarteto**, a klaviristky **Zuzany Biščákovej**. Program koncertu klavírných kvintet s titulom „Dark & heavy planet“ mal dve časti. V prvej časti zazneli dve svetové premiéry dvoch skladateľov (akoby chcel program koncertu termínom „slovenská a svetová premiéra“ tento fakt podčiarknuť), v druhej potom došlo k pomyselnému stretnutiu Vladimíra Godára s Alfredom Schnittkem.

O premiérovanych dielach sa nemôžem vyjadriť inak než zdržanlivo. Peter Machajdík vo svojej skladbe *Opustené brány* na širokej časovej i priestorovej ploche stavia minimálne množstvo materiálu do takých súvislostí, ktoré nezriedka vynášajú do popredia dojem neukončenosti. Nepôsobí to však ako autorský zámer. Táto hudba kladie na predstavivosť poslucháča len také nároky, aké je možné očakávať od hudby relaxačného charakteru, prípadne hudby pre potreby dokumentárneho filmu.

Z *Quintetta per piano ed archi* Taliana Tommasa Maneru, ktoré malo vychádzať zo slovenskej ľudovej piesne *Rozmarín zelený*, zazneli len prvé tri časti, tie však stihli odhaliť autorovu inšpiráciu jazzovou harmóniou a rytmom. Čo však možno charakterizuje vyznenie Manerovho *Quintetta* najlepšie, je fakt, že išlo o nedotiahnutú kompozíciu v nedôslednej interpretácii. Bolo evidentné, že interpretačné úsilie Muchovho kvarteta sa sústredilo na druhú polovicu programu. Hudba jubilujúceho šesťdesiatnika tu bola zastúpená skladbou *Déploration sur la mort de Witold Lutosła-*

wski a ja som sa v druhej polovici koncertu nemohol ubrániť pocitu charakteristického godárovského „zrkadlenia“: v smútočnej hudbe venovanej jednému z vlastných kompozičných idolov uplatňuje Godár princípy z Lutosławského *Smútočnej hudby* venovanej pamiatke Bélu Bartóka (skladateľského miláčika oboch?), aby napokon neskrývane „schnittkeovsky“ citoval Lutosławského milovanú Chopinovu *Mazúrku c mol op. 30 č. 1*. Vzápätí nasledovalo Schnittkeho *Kvinteto*. Obe skladby boli o poznanie precíznejšie naštudované, a hoci Schnittkeho *Kvinteto* nedosahovalo potrebnú hĺbkú a v úvode nemilo prekvapilo miernym romantizujúcim pátosom, Muchovcom sa miestami podarilo vzkriesiť šibeničný humor druhej časti *In tempo di valse*. Sklamáním bol záver poslednej časti *Moderato pastorale*, v ktorom si klaviristka svoj part akoby „odpočítavala“ na mieste.

Schnittke, Chopin, Bartók, Lutosławski – a Godár. Toto sentimentálne stretnutie s kompozičnými idolmi v čase vlastných narodenín nabáda k úvahám o Godárovom rukopise v samotnom programe koncertu. Nech je, ako chce, priniesol, keď už nič iné, tak aspoň príjemné intelektuálne rozptýlenie.

Alexander PLATZNER

Schneiderova Trnava 2016



Prevažná väčšina ľudí, angažujúcich sa v oblasti kultúry a umeleckého školstva, právom narieka nad „krízou hodnôt“ posledných rokov a desaťročí. Príčin tohto stavu je

schopnosti zmerali v štvorročnej hre na klavíri, hre na husliach a v komornej hre. Ich výkony v rôznych vekových kategóriách hodnotili trojčlenné odborné poroty, zložené

niekoľko a o väčšine z nich dobre vieme. O to viac teší skutočnosť, že sa ešte stále vyskytujú „pozitívne podujatia“, akým bol nedávny 16. ročník dnes už renomovanej interpretačnej súťaže žiakov Základných umeleckých škôl – Schneiderova Trnava (14.–15. 4.). Stovky súťažiakov z 51 ZUŠ z celého Slovenska si svoje umelecké

z popredných hudobných pedagógov našich umeleckých škôl (VŠMU, AMU a konzervatórií) a zadelovali ich do troch výkonnostných pásiem (zlaté, strieborné a bronzové). Okrem absolútnych víťazov jednotlivých kategórií poroty tiež udelili špeciálne Ceny za najlepšiu interpretáciu konkrétnych skladieb, Ceny mesta Trnava, Ceny Rady rodičov pri miestnej ZUŠ, Ceny pre najmladších účastníkov či pre najlepších korepetítorov. Diplomami bola symbolicky ocenená aj náročná práca všetkých učiteľov, podieľajúcich sa na príprave súťažiakov.

Schneiderova Trnava sa vďaka každoročnej zodpovednej príprave jej usporiadateľa – miestnej ZUŠ – už stala pojmom, symbolom otvárania detskej hudobnej jari a pevnou súčasťou kalendára podujatí jej stálych i nových účastníkov, ktorí tu majú možnosť formou súťaže zviditeľniť výsledky svojej umelecko-pedagogickej práce. Už od jej vzniku ju charakterizuje vysoká umelecká, spoločenská i organizačná úroveň, vďaka čomu získava z roka na rok viac svojich priaznivcov a aktívnych i pasívnych účastníkov.

Stanislav HOCHEL

Komorný orchester Konzervatória ožil

Ešte máme v pamäti bielovlasého profesora Jána Praganta (1912–2000), v mnohom zosobňujúceho Konzervatórium v Bratislave – i s jeho generačnými vrstovníkmi. Meno tohto významného koncertného majstra a znalca orchestrálnej tvorby sa popri jeho Komornom orchestri spájalo aj s Komorným orchestrom Technik (1986–1996). Myšlienka na oživenie konzervatoriálneho súboru prišla s novým husľovým majstrom a pedagógom **Jozefom Horváthom**, ktorý má bohaté skúsenosti z Orquesta Filarmonica de Málaga v Španielsku a zo Slovenskej filharmónie, kde zastáva post koncertného majstra; najnovšie je primárom Moyzesovho kvarteta. V 16-členom **Komornom orchestri Konzer-**

vatória (obsadenie sláčikov 4 + 2 + 3 + 2 + 1) prevažujú študentky a ktovie, s čím táto skutočnosť súvisí... Slávnostný koncert v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca (12. 4.) začal Händlovým *Concertom grosso G dur op. 6 HWV 319*, ktorého päť častí naznačilo dobrú technickú a štýlovú prípravu hlavných pedagógov i umeleckého šéfa. Azda iba záverečné *Allegro* poznačilo nerovnomenné tempo (zrýchľovanie a spomaľovanie). Prvé husle hrala **Emma Tarkayová** (4. ročník u Františka Töröka), druhé **Anabela Patkoló** (2. ročník u Stanislava Muchu) a violončelo **Juraj Škoda** (1. ročník u Pavla Muchu). *Koncert pre dvojce huslí d mol BWV 1043* od Johanna Sebastiana Bacha viedol mladý, precízne dirigujúci **Tomáš Köpl**,

sólistami boli Jozef Horváth a **Július Horváth**. *Vivace* zaznelo čisto, sviežo, zvukovo plne, *Largo*, *ma non tanto* s krásne pulzujúcou hudbou a ušľachtilým tónom 1. huslí, s porozumením v dialógu sólistov a záverečné *Allegro* v prudkom tempe, so štýlovými „prízrazmi“ na začiatku fráz, s obdivuhodnou jemnosťou v odpovediach 2. huslí. Náročný koncert potvrdil majstrovstvo sólistov i zohratosť mladého orchestra. *Jig* záverečnej *St. Paul's Suite op. 29 č. 2 H. 118* od Gustava Holsta znelo v prevládajúcom fortissime, *Ostinato* zasa v jemnom zvuku (s trochu nevyrovnaným záverom), *Intermezzo* zaučinkovalo vypracovaným pizzicatom v *pianissime* a *Finale* zapôsobilo imitáciou zvuku gájd a s ostinatým rytmom, ktorý vygradoval účinok v podstate romantického diela.

Terézia URSÍNIOVÁ

Nedel'né matiné v Mirbachu

Doktorand HTF VŠMU **Peter Nágel** ponúkol v rámci svojho klavírneho recitálu na Mirbachovskom matiné (24. 4.) dramaturgiu, ktorá v sebe spájala objavnosť a prezentáciu menej frekventovaného repertoáru s obľúbenými pódiovými číslami. Od prvého tónu Janáčkovho štvorčasťového cyklu *v hmlách* Nágel presvedčil o svojej mimoriadnej profesionálnej výbave, pódiovej suverenite a hlbokéj emocionálnej zaangažovanosti v interpretovanom diele. Zaujal hutnejším zvukom, v rámci kontrastnosti hudby i akustiky sály sa žiadalo častejšie a intímnejšie využívanie nižších dynamických rovin. V *Piatich klavírných ba-*

gatelách austrálskeho skladateľa Carla Vineho mal interpret dostatok priestoru na prezentáciu virtuózných dispozícií, sugestívnej práce s klavírnym zvukom a komplexného ovládania nástroja s častým striedaním nálad a tónotvorných prístupov. Mimoriadne pozitívny dojem zanechala aj lyricko-melancholická nálada poslednej časti cyklu. Energicky a tvorivo uchopil klavirista aj *Toccatu* Juraja Hatrika, v ktorej neakcentoval jednostranne princíp „perpetuum mobile“, ale plasticke tvaroval časovú os a účinne dávkoval napätie. Dramaturgickým aj interpretačným vrcholom koncertu bola Lisztova *Sonáta h mol*. Vďaka

ka technickej bravúre pôsobila interpretácia i v najnáročnejších momentoch bezproblémovo a strhujúco. Nágel má výraznú schopnosť vystať a obsahovo naplniť dramatické vrcholy, v meditatívnych úsekoch zatiaľ ťaží skôr zo svojej profesionality (mimoriadne plastické legato, ukážkové horizontálne vedenie vlákien polyfonických štruktúr). Väčšiu presvedčivosť by sonáte dodal subjektívnejší prístup k *espressivu* lyrických častí i dôraz na ticho ako formotvorný prvok v hudbe. Celkový dojem z Nágelovej interpretácie bol vynikajúci a rovnaký program predstaví klavirista aj na koncerte 9. 5. v rámci projektu Piano forte – The Next Generation v barokovej sále viedenskej Starej radnice.

Eduard LENNER

Marián Lejava:

Bilancia uvádzania slovenských oper je tragická

(foto: P. Benovsky)

Trinásteho mája sa v Štátnom divadle Košice uskutoční svetová premiéra opery *Bohom milovaný*, ktorá zaznie túto sezónu štyrikrát v Košiciach a raz na festivale Eurokontext.sk v Bratislave. O okolnostiach vzniku diela, ako aj o situácii súčasnej opery na Slovensku i v zahraničí porozprával jej autor, skladateľ a dirigent Marián Lejava.

Pripravila Zora ŠIKROVÁ

■ Za akých okolností vznikla opera *Bohom milovaný*?

Základné obrysy vznikli už v roku 2010, keď som vo francúzskom meste Nancy pripravoval Dvořákovu *Rusalku* a popri tom vo voľných chvíľach trochu komponoval. Prvotnou ideou bolo hudobne spracovať smrť troch predstaviteľov prvej viedenskej školy – Haydna, Mozarta a Beethovena, čo by ale bolo dramaturgicky ťažko realizovateľné. Tak som sa napokon sústredil na posledné chvíle Mozarta, pripravil základnú štruktúru opery, libreto, a na nejaký čas to odložil. Keď som minulý rok

pripravoval v košickom Štátnom divadle Pucciniho *Manon Lescaut*, umelecký šéf košickej opery Karol Kevický mi ponúkol naštudovanie jednoaktovky Rímskeho-Korsakova *Mozart a Salieri*, pričom druhá polovica večera ostala nenaplnená. Predostrel som mu návrh konceptu mojej opery, ktorý sa mu hneď zapáčil.

■ Čo bolo ambíciou vytvorenia tohto diela?

Jedným z hlavných zámerov bolo napokon rehabilitovať osobnosť Antonia Salieriho, ktorý bol vo svojej dobe veľmi dôležitou

a uznávanou osobnosťou, zastával najdôležitejšiu hudobnú pozíciu – bol cisárskym dvorným skladateľom a kapelmajstrom, mal na starosti financovanie, produkciu a distribúciu hudobných diel. V najväčšej možnej miere som sa snažil pracovať s autentickými materiálmi, ako napríklad s dobre zachovanou a bohatou Mozartovou korešpondenciou, so správami z dobovej tlače, s nekrológom a s prvými dvoma Mozartovými oficiálnymi biografiami – od Niemetschka a von Nissen. Z tohto faktografického materiálu sme potom spolu s dramaturgičkou Zuzanou Šajgalíkovou zostavili základnú štruktúru libreta. Samotný názov *Gottgefällig* – *Bohom milovaný*, je len prešmyčkou významu Mozartovho krstného mena Amadeus, čo znamená „Boha milujúci“.

■ S akými jazykmi ste pri komponovaní pracovali a aká bola vaša predstava spevákkeho prednesu?

Hlavným jazykom opery je pochopiteľne nemčina, pričom som zvažoval aj použitie špecifického dobového viedenského dialektu. To sa však nerealizovalo, keďže by bola nutná detailná konzultácia s jazykovedcami, čo v danom čase nebolo možné. Ďalším použitým jazykom je taliančina, kvôli postave Salieriho, o ktorom bolo známe, že nevedel dobre po nemecky. Vyskytuje sa ešte ruština, kvôli hudobnej citácii Rímskeho-Korsakova a Puškinovho textu, a angličtina, ktorá je použitá v scénach s lekármi zo súčasnosti. Čiže celkovo sa v opere vyskytujú štyri jazyky v neveršovanej forme. Čo sa týka konkrétnej estetiky spevu, mám predstavu skôr komorného, piesňového prednesu, pričom som vopred vedel, pre akých sólistov píšem.

■ Akým spôsobom pracujete v tejto opere s časom?

Kvôli prehľadnosti faktografického materiálu sa dej odvíja prevažne lineárne od roku 1791 po súčasnosť. Opera má symetrickú štruktúru, zloženú zo siedmich častí. Päť scén je ohraničených prológom a epilógom, tretia scéna je centrálna, ťažisková. Dve ústredné postavy v nej v dvojitom monológu popisujú svoje vnímanie smrti, každá z iného uhla pohľadu – Mozart v ironickom Rousseauovom citáte, ktorý napísal v liste chorému otcovi, a Salieri v okamihu, keď ku koncu svojho života vážne zhodnocuje svoju umeleckú dráhu. Obidvaja ale napokon končia ďakovaním, pokorou pred Bohom. Táto tretia scéna, intermezzo, zároveň rozdeľuje operu na dve pomyselné, približne rovnako dlhé dejstvá, počas ktorých postava Mozarta vlastne prechádza stále väčším odcudzením od svojej pôvodnej historickej reality. Ďalšími postavami sú manželka Constanze a jej sestra Sophie Weber, Mozartov syn Karl a trojica lekárov, ktorí v roku 2009 oficiálne vyvrátili podozrenia, že Mozart mohol byť otrávený.

■ Ako ste pracovali s inštrumentáciou a s priestorovým rozmiestnením nástrojov?

Základnou požiadavkou bolo, aby inštrumentácia výrazne nepresahovala obsadenie orchestra Rímskeho-Korsakova, keďže diela budú uvádzané spolu. V zásade som orchestr rozdelil na tri ansámble – Mozartov, s mäkkším zvukom a s použitím lesných rohov, Salieriho s ostrejšie znejúcimi nástrojmi, akými sú napríklad trúbky, a ansámbel Fatum, v ktorom sú aj perkusie, syntetizátor, trombóny a tuba. Syntetizátor som potreboval

Uvádzanie súčasných oper je hlavne otázka odvahy zo strany vedenia jednotlivých divadiel – riaditeľov a dramaturgov – pustiť sa do niečoho nového, čo ešte nemohlo byť overené časom.

aj kvôli použitiu samplov, počítačom generovaný bude aj tón fis, ktorý je centrálnym tónom celej opery a vyskytne sa v ultra-nízkej frekvencii 45 Hz na hranici počuteľnosti, ktorú však ešte stále možno vnímať. Túto základnú ideu charakteristickej farebnosti sa snažím dodržiavať naprieč celým dielom. V Košiciach je, žiaľ, malá orchestrálna jama, takže špecifické rozmiestnenie nástrojov do ansámblov nebude možné, v Bratislave by to však mohlo byť realizovateľné.

■ Aký typ hudobného myslenia je pre toto dielo typický?

Bol som odchovaný spevom a od detstva som spieval v zbere, takže aj moje myslenie je v prvom rade lineárne, vokálne, a to aj v prípade, keď ide o inštrumentálne party. Zvyknem používať sekundakordy, ktoré spočiatku robili interpretom isté problémy, keďže na ne neboli zvyknutí, ale bola to skôr vec cviku. Harmonicky tak vznikne sieť centrálnych tónov, kde sú základné vzťahy síce odvodené z tonálno-funkčnej harmónie, ale nie sú také evidentné. Prúd hudby je v zásade veľmi plynulý, vychádza to aj z práce s textom – keď som komponoval, tak som si text najskôr nahlas hovoril a potom spieval, improvizoval.

■ Ide teda o operu v pôvodnom zmysle slova, alebo máte inú, presnejšiu definíciu?

Žánrovo nejde o čistú operu, kde má byť dominantná hlavne hudobná zložka. Ide skôr o hudobné divadlo. Na výslednom tvare sa tak okrem hudobnej podieľa aj režijná a veľmi výrazná scénická zložka, pričom všetky by mali byť vzájomne vyvážené. Označenie „opera“ používam hlavne z praktických dôvodov.

■ Čo sa týka zaužívaného uvádzania opery, aký je váš názor – ako skladateľa a zároveň dirigenta – na fungovanie takzvaných repertoárových divadiel?

V tomto kontexte mám rád známy Boulezov text, v ktorom prezentoval svoje kontroverzné názory na fungovanie takýchto inštitúcií. Spôsobil ním síce vo svojej dobe pomerne veľký rozruch, ale napokon sa toho po vyše päťdesiatich rokoch vo vedení operných divadiel veľa nezmenilo. Je to náročné najmä pre interpretov, ktorí sú vystavení istému tlaku „prepínať“ medzi rôznymi štýlmi, čím môže trpieť aj celková kvalita naštudovania diela. Existujú divadlá fungujúce na princípe „stagioni“, akým bolo aj spomínané divadlo v Nancy, kde sa môžu venovať v rámci dvojmesačného bloku príprave jedného titulu, z ktorého je potom šesť až sedem predstavení. Je tam už stále publikum, takže všetky predstavenia boli vypredané, dokonca som mal pocit, že ich bolo primálo. Aj na Slovensku sa vyskytli pokusy zrealizovať niečo podobné, ale tým, že domáca scéna je pomerne malá, je tu aj väčší tlak na rôznorodosť predstavení, keďže ľudia nie sú zvyknutí chodiť len na jeden titul. Sú to dva základné modely, ktoré vo svete fungujú a každá má svoje výhody i nevýhody.

■ Po novembri 1989 Slovenské národné divadlo premiérovalo len trojicu závažnejších operných diel slovenských autorov. Ako vnímate domácu opernú tvorbu?

Táto bilancia je tragická. Burlasovo druhé hudobnodivadelné dielo *Kóma* som premiéroval v SND v roku 2007. Martin Burlas má úžasný hudobný jazyk, dokáže vytvoriť priam lynchovské momenty a atmosféru, avšak v kontexte priestoru, ktorý neuvádza skoro žiadne domáce opery, je pochopenie podobných diel veľmi náročné. Benešova posledná opera *The Players* vznikla ešte na objednávku londýnskej opernej spoločnosti v roku 1994, ale napokon prvýkrát zaznela v Kolíne nad Rýnom. Slovenskej premiéry v roku 2004 sa už autor nedožil, aj keď skúšky prebiehali ešte počas jeho života. Dielo bolo vtedy už desať rokov staré, takže no comment... Videl som *The Players* naživo a je to podľa mňa fantastická vec, hoci veľmi náročná a komplikovaná, hamletovský námet Beneš spracováva pomerne svojsky. Ide určite o dielo prinajmenšom európskej, ak nie svetovej úrovne. Je škoda, že sa tento modernejší operný smer u nás stále nepresadil. Časť slovenskej opernej tvorby bola ešte realizovaná v divadle Stoka, kde sa sformovalo Združenie pre súčasnú operu. Premiéroval som tam *Johna Kinga* od Daniela Mateja, neskôr dirigoval *Smrť v kuchyni* Ľuba Burgra, Burlasovu opernú prvotinu *Údel a Posledný let* Mareka Piačeka, ale to sa všetko dialo mimo oficiálnej scény štátnych operných domov. Bol som aj druhým dirigentom v Cikkervom *Mr. Scroogeovi* – a padla mi sánka. Je to fantastická hudba; nehovoriac o Suchoňovej *Krútnave*, čo je zlatá klasika. Z týchto oper

by sa mali robiť každé tri roky nové naštudovania v nejakom rozumnom pomere aj so svetovou produkciou. Musíme ich hrať, lebo ináč – nemáme operu.

■ Mohol by to niekto zdôvodniť (či skôr ospravedlniť) tým, že opera ako hudobný žáner je pre dnešného skladateľa nevyhovujúca alebo neaktuálna?

Určite nie. Práve naopak, ten žáner sa ďalej vyvíja vplyvom nových médií, nových prístupov v tvorbe, no hlavne presahom do hudobného divadla. Vznikajú ďalšie podkategórie, ktoré sú veľmi zaujímavé, keďže už nevyužívajú len čistý žáner opery. Skôr mám pocit, že pre dnešného skladateľa je ten pôvodný operný žáner už takmer nemysliteľný, patrilo mu hlavne 18. a 19. storočie, pričom už začiatkom 20. storočia dochádza k experimentovaniu aj u klasikov akými sú Hindemith, Bartók či Stravinskij. V zahraničí sa pravidelne premiérujú a hrajú opery domácich autorov – vo Veľkej Británii, Francúzsku, ale aj v Česku a hlavne v Nemecku je hneď niekoľko popredných skladateľov, ktorí sa venujú tomuto žánru: Wolfgang Rihm, Georg Friedrich Haas alebo napríklad Péter Eötvös v Maďarsku.

■ Nemôže byť dôvodom obava z nízkej návštevnosti, nezaujmu u publika?

Často počut reakcie typu „veď kto by na to chodil...“ Možno by sme boli prekvapení, ľudia by určite radšej prišli na nové diela, ktoré sa snažia nejakým spôsobom reflektovať ich dobu, ako na „dvestomiliónte“ predstavenie opery, zaoberajúcej sa vnútropolitickou situáciou Talianska 19. storočia, ktorá už nemôže divákovi veľa povedať, s výnimkou jej hudobnej zložky. Netreba z opery robiť hudobné múzeum, ako to kedysi správne pomenoval Boulez. Myslím si, že je to hlavne otázka odvahy zo strany vedenia jednotlivých divadiel – riaditeľov a dramaturgov – pustiť sa do niečoho nového, čo ešte nemohlo byť overené časom. Aj preto si vážim Karola Kevického, že bol ochotný vložiť sa do niečoho takého, i keď to určite nebolo jednoduché. ✕

Marián LEJAVA (1976) študoval kompozíciu na VŠMU pod vedením Vladimíra Bokesa a dirigovanie u Ondreja Lenárd. Zúčastnil sa na dirigentských (Zs. Nagy, G. Herbig, P. Eötvös, I. Fischer) i kompozičných majstrovských kurzoch (T. Murail, E. Urbanner, K. Huber, Ch. Wolff). Je hosťujúcim dirigentom v Slovenskom národnom divadle, v Slovenskej filharmónii, ako aj v Štátnej filharmónii Košice a v Štátnom divadle Košice. Od roku 2014 je hlavným dirigentom Prague Modern, viedol aj Melos Ethos Ensemble a VENI ensemble, bol spolutvorcom úspešného projektu VENI ACADEMY. Premiéroval vyše 80 komorných, orchestrálnych a javiskových diel domácich aj zahraničných skladateľov, vydal skladateľské profilové CD *Chant d'Amour* (Mediálny inštitút 2006). Pôsobí na VŠMU ako pedagóg skladby a dirigovania, prednášal na Pedagogickej fakulte UK, na AMU v Prahe a na Akadémii v Aveiro v Portugalsku.



Samčo, brat dážd'oviek

Za Boha, za národ a za bizár!

Na Radio_Head Awards 2015
(foto: K. Acél Gálková)

Samčo, brat dážd'oviek je výraznou stálicou slovenskej experimentálnej hudby s dobre vyvinutým citom pre nachádzanie a reflektovanie rôznych slovenských bizarností, ktoré by v horšom prípade ostali navždy zapadnuté alebo v tom lepšom ukryté pred širšou verejnosťou. Aj vďaka hudobným albumom, videám, prednáškam či objavným textom Samuela Szabóa ostávajú živé v rôznych kolážach, kompiláciách a reinterpretáciách, ešte lepšie zviditeľňujúc to, pred čím si ne jeden slovenský občan radšej zakrýva oči. Samčovo vkladanie každodenných spoločenských udalostí do absurdných súvislostí, bizarný komentár reality, lo-fi estetika a umný pohyb na zvukovo „bezžánrovej“ hrane sa v mnohých prípadoch javia ako ozdravný, svieži a hlavne aktuálny prúd v rámci celej slovenskej hudobnej scény. Jeho diskografia ponúka množstvo prekvapení, zábavy z nespojitelného a dokumentárnych zvukových záznamov, z ktorých tuhne krv v žilách. V marci získal Samčo, brat dážd'oviek cenu Radio_Head Awards v kategórii Album roka 2015 v žánri experimentálnej hudby. Rozprávali sme sa o spomínanom albume (ÁTTÖRÖ ERŐ), živom hraní, „utečeneckom“ videu, DIY estetike a iných bizarnostiach.

Pripravil: Jakub JUHÁS

■ **Aké sú tvoje prvé dojmy po získaní ceny Radio_Head Awards v kategórii Experimentálna hudba, respektíve čo pre teba znamená takáto cena?**

V prvom rade je to reklama, myslím si, že samotná propagácia bola hlavným cieľom koordinátorov, ktorí sa dlhodobo snažili presadiť experimentálnu kategóriu. Sám som sa vždy bavil na tom, keď sa z hudby robili preteky. Priamo na albume ÁTTÖRÖ ERŐ je jedna pesnička, obsahujúca vysamplované úryvky z minulých ročníkov Radio_Head Awards, prostredníctvom ktorých som sa snažil vytvoriť vlastnú, pokrútenú verziu ankety. Je to pre mňa ešte stále bizarné, že som mohol byť súčasťou niečoho takéhoto, v záujme zachovania variability sa však teším na ďalších víťazov.

■ **Iným prínosom je zakonzervovanie konkrétnych diel, ku ktorým sa môžeš späťne vracať a mať približný prehľad o tom, čo a hlavne kedy zarezonovalo medzi samotnými poslucháčmi (resp. v porote).**

Na tento účel vhodnejšie slúžia zoznamy KRAA zostavené Slávom Krekovičom, kde

navyše nemáš žiaden „TOP 5“ rebríček, ale prehľad všetkého, čo bolo vydané v konkrétnom roku. V takomto prípade nemôžeš kliknúť vyslovene zle. Napriek kolísavej úrovni stojí každý jeden projekt aspoň za pol vypočutia.

■ **Ako vznikol album ÁTTÖRÖ ERŐ?**

Vznikal bez plánovania ako zbierka pesničiek. Predchádzal mu pád systému môjho počítača, kedy som prišiel o množstvo dát, viaceré rozpracované veci a hlavne o databázu zvukov a samplov. Musel som si vytvoriť novú zbierku a postupne počas roka opäť nahrať stratené časti. Do procesu nahrávania vstupovali samostatne so svojím spevom raz Robo Rybolov, inokedy zase Omražtok, z toho dôvodu som to nenazval Ženské kruhy so Samčom, ktoré naopak charakterizuje spoločná voľná improvizácia. Kolektívna tvorba na jednom mieste tu ustupuje rozdrobeným nahrávkam spevu, ktoré som na konci poskladal do jedného celku a vytvoril k tomu hudbu. Na albume je tiež časť z koncertu v Myjave, kde na pódium vyliezla

skupina päťročných detí a odohrala tam strhujúci hodinový koncert, spievajúc frázu: „Sme deti hviezd“.

■ **Ako sa ti následne darí prenášať na koncertné pódia rôzne prístupy pri tvorení albumu?**

Živé hranie výrazne ovplyvňuje daný priestor, ľudia, ktorí sa pohybujú v okolí, a to, ako sa práve cítim. Často hrávam obyčajný folk, hodiaci sa do rôznych priestorov a miest od Svidníka po Prievidzu. Ak sú nablízku dievčatá zo Ženských kruhov, posúvame sa smerom k improvizácii na približne určené témy, s určitým konceptom a divadelným presahom. Niekedy sa vyskytnú príležitosti spontánnej spolupráce, naposledy počas brnianskeho festivalu *Smrt hudbě, smrt filmu*, kam som pozval človeka menom Buzik, ktorý si so sebou priniesol staré počítačové obrazovky, disky, rebráky, zdroje a veľké kladivo so sekerou. V pozadí hrala Hluková sekcia na modulárnych syntezátoroch, Buzik rozbíjal všetko, na čo dosiahol, a ja som sa pridala so zvukovou performance, kľúč sa popri tom na rozbitých súčiastkach. Festival nás požiadal o niečo drastické, takže sme im ponúkli troch noisových hudobníkov a dvoch performerov, ktorí okolo seba robili najväčší možný bordel. Každý koncert je iný, niečo zapasuje viac, niečo menej a mňa na tom priťahuje práve tá voľnosť a sloboda spojená s inakosťou. Tiež hrávam neohlásený či na neočakávaných miestach, a to najuniverzálnejší a najprenosnejší gitarový folk, ktorý si nevyžaduje žiadne náklady ani techniku. Hrávam v rôznych bytoch alebo na piknikoch, ale to už ani nenazývam oficiálnymi koncertmi, ale skôr improvizáciami. Dobrým príkladom je festival *Vrbovské vetry*, kde som každý rok odohral akýsi „guerilla-program“ priamo na festivalovej tribúne. Snažím sa pohybovať v rôznych kruhoch, ktoré sú so svojou estetikou často protikladné. Moji kamaráti sú tak občas vyjavení z toho, že som ich dotiahol na noisový festival, keď si mysleli, že budem hrať lúbezné pesničky o veselých zvieratkách. Väčšinou však už každý vie, kam a kedy má prísť.

■ **Na jeseň si špecifickým spôsobom reagoval na utečeneckú problematiku – zverejnením videa s názvom *The opinions of Slovak experts on tragical deaths of refugees*, v ktorom si „zhudobnil“ xenofóbne statusy vybraných slovenských občanov s podtitulom: „Všetky osoby a ich vyjadrenia vo videu by mali byť skutočné. Všetky názory a fotografie použité vo videu sú verejne prístupné na sociálnej sieti.“ Čo nasledovalo po zverejnení videa?**

Mňa osobne zaujala jediná reakcia od osoby vystupujúcej vo videu, zhrnutá do hesla: „Ja sa za to nehanbím a stojím si za tým, čo som povedal.“ Väčšina ľudí však hneď pochopila, čo tým pravdepodobne chcem povedať, a podobne ako pre nich, aj pre mňa to bolo a stále

je mrazivé a zároveň bizarné. Kombinovanie fotiek s výrokmi je celkom starý nápad, ja som z toho len vytvoril ešte posvätejšiu variáciu s meditatívnym „hrdelným“ spevom. Dnes sa na to už nemôžem pozeráť, na mňa sú to priveľké tlaky, ktoré však bolo nutné zverejniť. Tiež na mňa bolo podané trestné oznámenie od anonyma, ťažko povedať, o koho išlo a čo sa mu pri podávaní prehánalo hlavou. Vieme napríklad, že Kotleba rád podáva trestné oznámenia za šírenie rasizmu na ľudí, ktorí proti rasizmu naopak bojujú. Samozrejme, tieto fenomény neprišli náhle a podobné témy po-

■ **Aký máš postoj k lo-fi či DIY estetike, ktorá sa zrkadlí v celej tvojej širokospektrálnej tvorbe a zároveň životnej filozofii?**

Od začiatku je to dané technickými limitmi a celkovo zúženými možnosťami, ktoré mi ponúka domáce vybavenie. Stále je to pre mňa najprirodzenejší spôsob ako pristupovať k hudbe. Spočiatku som to vnímal ako nutné zlo, kedy bol výsledok podmienený nie mojou predstavou, ale „kazeťákom“, ktorý šumel tak hlasno, že pri nahratí troch stôp bolo samozrejme viac počut šum než hudbu. Neskôr som však objavil množstvo inšpira-

■ **Kedy si založil hudobné vydavateľstvo Varovec Prodakšns alias „your favourite #t'ut'u and #nuňu homemade label for music and stuff“?**

Varovcu predchádzala potreba znieť vážne a keď chceš znieť vážne, tak musíš mať nejaké oficiálne meno, „prodakšns“. Varovec mám približne osem rokov, predtým sa volal Bad quality music a predtým už ani neviem ako. Občas sa stane, že mám niekde nejakého známeho, ktorý robí zaujímavé veci, ale nemá žiadnu motiváciu prezentovať výsledok alebo hrať živé koncerty. Vtedy ho nejakým spôsobom zastúpim, vyprodukujem, postrihám, urobím k tomu hudbu a vydám na Varovci. Takých nahrávok nie je veľa. Sem patrí napríklad „akože“ hiphopové CD s miestnymi Rómami.

■ **Na čom momentálne pracuješ?**

Pracujem na viacerých albumoch zároveň. Mám dve konkrétne diela, ktoré by som rád dokončil v najbližších mesiacoch. Prvé je cenzurovaná Biblia s názvom Z KŇA A a druhé zase animovaný videoklip k môjmu coveru pesničky *Boyfriend* od Justina Biebera. Niektoré veci mám rozrobené aj



Na Molten Feste 2015 (foto: J. Gálik)

čúť už na mojich predchádzajúcich albumoch. Na internete je možné sledovať to v dlhodobom priamom prenose. Vždy som chcel riešiť spoločenské témy, verejnú situáciu, no nie vždy na to bola taká dobrá príležitosť ako dnes. Už na druhom stupni základnej školy moja učiteľka nedokázala pochopiť, prečo píšem do každej slohovej práce rôzne politické odkazy. Síce som bol ešte dieťa a väčšinou išlo o nevinné žartíky a paródie na politické kabarety, vedel som, že okolo mňa sa deje niečo zaujímavé, čo má dopad na ľudí z môjho okolia. Sledoval som to rovnako intenzívne ako dospelí.

■ **Odkedy reflektuješ dané témy cez hudbu? Venuješ sa aj iným formám umenia?**

Od nepamäti sa venujem všetkému, a tým pádom ničomu poriadne, s čím súvisí fakt, že mám plné šuplíky vecí, ktoré som vytvoril ešte v detstve. Z hudby mi toho neostalo veľa, keďže všetky pásky som premazal novými zvukmi. Ostali mi kresby, koláže, texty a neskôr, keď sa objavili prvé digitálne fotoaparáty, aj filmy. Spoločenské témy sú jednými z mnohých, ktorým sa venujem, len teraz to vníma každý citlivejšie ako v časoch, keď Slovensko vstupovalo do Európskej únie a do Schengenu. Vtedy na to ľudia nenazerali tak fatálne, nebolo sa vyložené čoho báť a na čo sa sťažovať. Oproti tomu, čo riešime teraz, to bolo vskutku vtipné. Dnes už ľudia vedia, že niečo nie je v poriadku, a nech už sú na hociakej strane barikády, opäť nadobúdajú pocit, že sú konfrontovaní s druhou stranou, a nejako sa s tým potrebujú vyrovať.

tívných prístupov, estetik a existenciu celej takejto lo-fi scény, stojacej na čare chýb. Podobné bizarnosti som hľadal v reálnom vonkajšom svete, čo bolo o niečo ťažšie než surfovať na internete, kde máš všetko poruke. V začiatkoch som nemal žiadne kontakty, preto ma väčšinou inšpirovali „prepínačky“ v mojej hlave. „Prepínačky“ teraz nahradili bizarnosti, ktoré nachádzam na Slovensku a neskôr ich reflektujem v hudbe či v rôznych podivných cestopisných prednáškach. V správnom pomere je to pre mňa veľmi upokojujúca činnosť.

■ **Celkom presne to vystihuje motto: „Za Boha, za národ a za bizár!“, popisujúce album ÁTTÖRÖ ERŐ.**

To je Svätá Trojica, témy, ktoré podľa môjho názoru v rámci slovenského kontextu splyvajú do jednej. Tým, že žijem v Brne, mám možnosť oddýchnuť si od života na Slovensku, ktorý môže byť celkom ťaživý v prípade, keď musíš žiť niekde na východe. V minulosti som to bral s nadhľadom, avšak nejde iba o nadhľad, ale aj o to, aby jestvoval nejaký azyl, kde sa môžeš ukryť medzi podobne uvažujúcich ľudí a z takejto pozície potom byť pripravený tvoriť alebo reflektovať veci verejné. Na Slovensku je takýchto azyllov pomerne málo. Navyše sú rozložené v dolinách a musíš obcestovať celý kraj, aby si ich vôbec našiel, kým v Brne je to koncentrované na jednom mieste a najst podobné skupiny ľudí je oveľa jednoduchšie.



Obálka albumu ÁTTÖRÖ ERŐ

desať rokov a pravdepodobne ich nikdy nedokončím – napríklad ezoterickú audionovelu. Samotnú knihu Z KŇA A som dokončil pred takmer dvomi rokmi. Po tom, čo som s ňou prešiel celé Česko a Slovensko, mám nazbieraných asi 500 príspevkov od Humenného až po Plzeň. Modelové zadanie pre prispievateľov znelo: „Toto je Biblia, vyškrtni tam nadbytočné pasáže a vytvor z toho Bibliu pre dnešnú uponáhľanú dobu.“ Podstatou bolo skrátiť text tak, aby vyhovoval dnešnej dobe, ktorá všetko zostručňuje, relativizuje, spochybňuje a vyzýva k pochybnostiam aj seba samotného. Nakoniec sa z toho vyvinul sociologický výskum, kladúci si otázku, čo urobí obyčajný človek, s ktorým sa vidíš na koncerte alebo na hociajakom inom mieste, keď mu do rúk vsunieš Bibliu a vyzveš ho, aby sa slobodne a kreatívne prejavil. Každý k tomu pristupoval po svojom, každý mal inú metódu cenzúry. Ešte mi chýba hudobná verzia textov, keďže čakám na nahrávky rôznych hudobníkov. Na konci z toho pravdepodobne vznikne ďalšia zvuková kompilácia. ✕

Konstantin Dobroykov

Ludia potrebujú príbehy



K. Dobroykov (foto: M. Kornuciková)

Patrí k najvýraznejším dirigentom, ktorí sa v uplynulých sezónach postavili pred Štátnu filharmóniu Košice. Jeho sugestívne gesto dokáže zhypnotizovať orchester i publikum. Netúži dirigovať Čajkovského, vyhľadáva výzvy. Aktuálne spolupracoval s košickými filharmonikmi v rámci Košickej hudobnej jari. Bulharský dirigent Konstantin Dobroykov.

Pripravila **Mária KORNUCIKOVÁ**

■ **Bulharsko je v súčasnosti pre Slovákov skôr neznáme. Azda najviac rezonuje v spomienkach ako obľúbená socialistická dovolenková destinácia. O umení a hudbe tiež veľa nevieme...**

Keď sa povie bulharská hudba, napadne mi najmä tradičný ľudový spev. Nielen v Bulharsku, ale v celej Európe je známy ženský spevácky zbor Мистерията на българските гласове (The Mystery of the Bulgarian Voices). Interpretuje ľudové melódie upravené pre štyri, šesť, niekedy až osem hlasov. Úpravy zvyčajne robí Filip Kutev, jeden z najslávnejších bulharských ľudových hudobníkov a aranžérov. Má tiež súbor, ktorý používa tradičné nástroje. Takéto zoskupenia sa snažia o to, aby sa na folklór nezabudlo. Kutev mi trochu pripomína Bartóka. Zbiera a zapisuje po celom Bulharsku ľudové melódie posledných dvoch storočí, ktoré však nepublikuje, ale aranžuje a spája do väčších celkov.

■ **V súvislosti s tzv. vážnou hudbou si staršia generácia pamätá najmä spevákov. Nikolaj Ghiaurov a Boris Christov patrili medzi svetovú špičku. Má táto tradícia „veľkých hlasov“ v Bulharsku pokračovanie?**

Spomínané mená sú síce z operného sveta, ale aj tu vnímam súvislosť s tradíciou ľudového spevu. Bulhari sú veľmi otvorení, túžia sa prejavíť, chcú ukázať, čo je v nich. Napríklad teraz rozprávam veľmi nahlas, to je pre nás typické. (Smiech.) Pokiaľ viem, Bulhari boli vždy známi predovšetkým spevom. Krajina sa na päťsto rokov ocitla pod osmanskou nadvládou. Minul nás teda vývin, ktorým prešla Európa. Nemali sme renesanciu, barok, klasicizmus ani romantizmus. Oslobodenie od Turkov prišlo až v roku 1878, naša hudba sa teda začala vyvíjať až potom. Jednou z možností ako všetko dobehnúť bolo napodobňovanie. To urobil aj jeden z prvých bulharských

skladateľov Pancho Vladigerov (ŠfK uviedla v sezóne 2014/2015 dve skladby tohto skladateľa, pozn. M. K.). Jeho hudba znie trochu ako Rachmaninov, trochu ako Dvořák alebo nejaký iný skladateľ 19. storočia. Samozrejme, nie je taká dobrá. V hudbe Vladigerova sú však prítomné ľudové nápevy. A toto je na bulharskej hudbe najúžasnejšie – ostala v srdciach ľudí. Osmanské panstvo malo obrovský vplyv, ale Bulharom sa podarilo zachovať si tradície. Nejakým spôsobom prežili.

■ **Môžete nám priblížiť tvorbu aspoň niektorých súčasných bulharských skladateľov?**

Spomenul by som predovšetkým Božidara Spasova, tvorca opery *Omagjosenijat* (Zakliaty), ktorú sme uviedli minulú sezónu v Štátnej opere v Plovdive v aktualizovanej podobe. Bolo to po viac než štyroch dekádach od premiéry. Táto opera je veľmi zvláštna, nazval by som ju šokujúco nezrozumiteľnou či abstraktnou, nemá libreto... Dielo je postavené na archetypoch: muž, žena, kňaz, iná žena – prostitútka. Speváci spievajú atonálnu hudbu, do opery sú však včlenené nádherné madrigaly v podaní zboru, ktorý má úlohu akéhosi komentátora. Ten kontrast je úžasný. Súčasťami predstavenia sú multimediálna projekcia na troch obrazovkách, magnetofónový pás, rôzne

syntetické zvuky a desaťčlenný súbor hrajúci tonálnu hudbu. Nie je to len o tonike, subdominante, dominante, má to zmysel. Mám rád súčasnú hudbu, pokiaľ má zmysel.

■ Niektorí ľudia, vrátane „odborníkov“, sú schopní nájsť zmysel vo všetkom...

To je, samozrejme, hlúpe. Nedávno som videl video s človekom, ktorého nechali počúvať „hru na klavíri“ bez toho, aby čokoľvek videl. Jeho reakcia bola nadšená, po skončení ukážky použil viacero superlatívov a pokúsil sa o krátku analýzu. Potom sa otočil a zistil, že po klaviatúre chodila mačka. Také niečo je jednoducho bez zmyslu. Pod „zmyslom“ nemyslím „systém“. Napríklad hudba Albana Berga tvorí systém, ale to ešte neznamená, že je pre mňa príťažlivou. Systém nestačí, je potrebný dôvod, príčina existovania, príbeh. Inak to nie je dobrá hudba.

■ Zaujímajú sa ľudia v Bulharsku o súčasnú hudbu?

Súčasná hudba zaujíma len určitú skupinu ľudí. Niečo sa musí zmeniť, najmä spôsob, akým súčasnú hudbu prezentujeme. Riešenie vidím napr. v interaktivite, v zapájaní ľudí. „Priamy kontakt“ by ich mohol priviesť k novej hudbe.

■ Nestalo sa niečo „zlé“ so samotnou hudbou? Niektorí autori v súvislosti s hudbou 20. a 21. storočia hovoria o rozkladných procesoch, hudobnom nihilizme, bezduchosti a chaose ako o dôsledkoch, ktoré vyplynuli z opustenia tonálneho systému.

Nevidel by som to až tak čierne, i keď vnímať „netonálnu“ hudbu je skutočne náročné. Je pravda, že mnohé súčasné diela nemajú zmysel. Tie, ktoré zmysel majú, musí človek vnímať pripravený, aby mohlo dôjsť k porozumeniu. Ideálne by bolo vypočuť si a analyzovať takéto dielo s partitúrou ešte pred koncertom. To je, samozrejme, príliš náročné. Ľuďom sa väčšinou nechce čítať ani texty v bulletinoch. Idú na koncert, aby niečo počuli a zabavili sa...

■ Čo si myslíte o skladateľoch ako Taverner, Pärt, Vaskas?

Nepoznám celú tvorbu Johna Tavernera, ale v tom, čo som od neho počul, si neviem spomenúť na jediný disonantný akord (iba ak by to bol výsledok vedenia hlasov). Tavernerovo dielo je nevýslovne krásne. Keď som prvýkrát videl film *Children of Men* s jeho hudbou (*Fragments of Prayer*), nemohol som uveriť bolesti, ktorú bolo cítiť i cez obrazovku. Tento zážitok mnou prenikol natoľko, že mu nemôžem uniknúť, keď počujem ktorúkoľvek z Tavernerových skladieb. Veľmi podobnú skúsenosť mám aj s hudbou Pëterisa Vaskasa. Dirigoval som jeho *Koncert pre violončelo „Klātbūtne“*. Čisté a absolútne nádherné harmónie, hlboký zmysel dosiahnutý zvukomalebnými gestami, intenzívnymi emóciami. Zacitujem Vaskasa, pretože jeho vlastné slová

najlepšie vystihujú jeho hudbu: „Väčšina ľudí dnes už nemá vieru, lásku a ideály. Spirituálny rozmer sa stratil. Mojim zámerom je poskytnúť potravu pre dušu a to je to, čo hlásam v mojich dielach.“ Pärtovu hudbu vnímam ako „zmes“ Tavernera a Vaskasa. Oslovujú ma najmä diela, ktoré skomponoval, keď sa „ponoril“ do staršej (renesančnej a predrenesančnej) tvorby. Títo skladatelia sú skvelí, pretože našli zmysel svojej hudby.

Myslím si, že potrebujeme predovšetkým zmeniť spôsob, akým tzv. „vážnu hudbu“ prezentujeme. Moja skúsenosť je taká, že naša propagácia sa veľmi nelíši od spôsobu prezentácie pred dvesto rokov.

■ Pred dvoma rokmi ste viedli skúšky orchestra ŠFK v rámci prípravy na koncert žilinského festivalu Allegretto, ktorý dirigoval ďalší výborný bulharský dirigent Yordan Kamdzhakov. Možno hovoriť o novej a silnej generácii bulharských dirigentov?

Ási áno. Je tu ďalšie meno: Rossen Milanov, ktorý už dlhšiu dobu pôsobí v USA, bol napríklad asistentom vo Philadelphia Orchestra. A Stiljan Kirov pôsobí tiež v USA – v Seattli – a máme tiež niekoľko ďalších vynikajúcich dirigentov.

■ Máte teda dobrý systém hudobného školstva, vzdelávania?

To, žiaľ, nemôžem potvrdiť. Sám som dirigovanie neštudoval v Bulharsku. Väčšina dobrých bulharských dirigentov, ktorých poznám, sa vzdelávali v USA alebo v európskych kultúrnych centrách. Výnimkou je asi Yordan Kamdzhakov, ktorý niekoľko rokov študoval dirigovanie v Bulharsku, neskôr vo Viedni.

■ Pôsobili ste sedemnášť rokov ako hráč na bicích. Poznáte orchester „z obidvoch strán“.

Byť súčasťou orchestra mi pri dirigovaní nesmierne pomohlo, pretože viem, čo orchestraľní hráči potrebujú predovšetkým vidieť. Strávil som medzi nimi veľa rokov, zažil som vynikajúcich i zlých dirigentov, videl som, čo „funguje“ a čo nie. Myslím si, že výbornou školou pre dirigentov je sledovať skúšky. Perkusionista nehrá v orchestri po celý čas, mohol som teda pozorovať, čo sa deje. Samozrejme, bolo to možné len v skutočne dlhých pauzách, inak musíte byť súčasťou celku. Na pódiu sú všetci poprepájaní, chápanie súvislostí je kľúčové.

■ Ako perkusionista ste spolupracovali so špičkovými dirigentmi, napríklad so Simonom Rattlom.

Keď som študoval hru na bicích nástrojoch v Oberline, Rattle dirigoval jeden z koncertov školského orchestra, hrali sme Mahlerovu

symfóniu. Domnievam sa, že hlavným dôvodom toho, že nás Rattle dirigoval, bol jeho syn Saša, ktorý v Oberlin študoval hru na klarinete. Bol to, samozrejme, intenzívny zážitok. Rattle je výnimočný svojím prístupom a najmä spôsobom, akým komunikuje s orchestrom. Jeden z najsilnejších dojmov vo mne zanechal jeho vysvetlenie „pizzicata“ kontrabasov. Rattle zastavil skúšanie a obrátil sa na kontrabasy s poznámkou:

„Mali by ste hrať pizzicato tak, ako keď nadskakuje obrovská nafukovacia lopta. A predstavte si tú loptu vo veľkosti izby. Predstavte si veľký zvuk, ktorý je však zároveň jemný.“ Je to skvelý obraz, ostal v mojej myšli doteraz. Rattle bol majstrom podobných metafor. Je to dôležité, pretože abstraktné

alebo odborné vysvetlenia typu: „Zahrajte to touto časťou palca,“ podľa mňa až tak dobre nefungujú.

■ Pamätáte si na moment, kedy ste sa rozhodli stať dirigentom?

Pamätám si to veľmi presne. Boli Vianoce, mal som dvanásť rokov. Dovtedy som počúval iba Queen a Beatles, nič iné. Dodnes poznám všetky ich piesne. Môj starý otec je nesmierne rozhladený človek vo sfére hudby, filmu a výtvarného umenia, vlastne nepoznám umeleckú oblasť, v ktorej by sa neorientoval. Je maliarom a klasickú hudbu miluje. Starký sa obával, že zo mňa vyrastie povrchný, hlúpy chlapec. Na Vianoce mi daroval magnetofónovú pásku s Bachovými *Matúšovými pašiami*. K darčeka pripísal: „Hudba nezačína a nekončí s Queen a Beatles.“ Určite poznáte začiatok tohto majstrovského diela: dve minúty v *e mol*, organ, veľkoleposť sama osebe. Pre mňa to bol, samozrejme, šok. Nevedel som pochopiť a uveriť, že takýto zvuk je možný. Predtým som počul *Carmina Burana* alebo *Ódu na Radosť*, ale nikdy som nezažil taký úžasný, veľkolepý zvuk, také nádherné harmónie. Dovtedy bol pre mňa Bach trochu nudným povinným cvičením na základnej umeleckej škole. Od tej chvíle som ale vedel, že chcem robiť niečo, čo bude mať súvislosť s takouto hudbou. Samozrejme, nebolo to ešte jasné rozhodnutie, že budem dirigentom. Ale cítil som, že takúto hudbu nechcem iba počúvať, ale chcem sa na nej aktívne podieľať. Chcel som sa ocitnúť uprostred nej, uprostred orchestra, zboru.

■ Trvalo však dlhšie, kým ste sa k dirigovaniu dostali...

Áno, bol to dlhší proces. Dirigovanie som začal študovať až v USA. V skutočnosti som však s prípravou začal už ako šesťročný. Dirigent potrebuje zvládnuť mnoho rôznych zručností. Mal som dobrú „predprípravu“, čo sa týka spievania, harmónie, analýzy, zvládnutia hry na viacerých nástrojoch, flaute, hoboji, klarinete, violončele. Samozrejmos-

→ tou bola hra na klavíri, mojím dlhoročným nástrojom boli bicie. Zistil a pochopil som, akým spôsobom sa na týchto nástrojoch tvorí tón. Dozvedel som sa napríklad, že chcieť od hoboja mäkký tón vo vyššom registri je nemožné. To všetko ma na dirigovanie pripravovalo. Dobrým dirigentom sa môžete stať, až si prejdete všetkým.

■ Čo pokladáte na práci dirigenta za najdôležitejšie?

Videl som nedávno rozhovor s Riccardom Mutim, v ktorom povedal, že po svojej smrti

■ Ako vidíte budúcnosť klasického umenia, hudby, symfonických orchestrov?

Som skôr optimista, hoci situácia klasického umenia vo svete nie je jednoduchá. Myslím si, že potrebujeme predovšetkým zmeniť spôsob, akým tzv. „vážnu hudbu“ prezentujeme. Moja skúsenosť je taká, že naša propagácia sa veľmi nelíši od spôsobu prezentácie spred dvesto rokov. Je skvelé, ak niekto vníma a oceňuje i tento spôsob, je však veľmi pravdepodobné, že ide o umelecky vzdelaného človeka. Ak chceme ľudí priviesť do koncertných sál, musíme ísť na ich úroveň, hovoriť „ich re-

■ Z toho však ešte nemusí vyplývať, že umenie sa má vzdať svojej vznešenosti.

Vidím potom ešte inú možnosť a tou sú prednášky pred koncertom – niečo v duchu Leonarda Bernsteina. Tieto prednášky môžu ľuďom pomôcť vnímať hudbu, ukázať im, akým spôsobom a čo počúvať. Vezmime si napríklad slávny motív z Beethovenovej *Piatej symfónie*, ktorý je prítomný v celom diele. Je potrebné vysvetliť, ako tento motív prechádza jednotlivými časťami – jeho premeny, variácie. Priblížiť, ako dospeje až ku koncu skladby, a síce v „šťastnejšej verzii“ ako na



K. Dobroykov (foto: J. Laš)

sa obáva len stretnutia s Verdim. Ak by stretol Verdiho na druhom svete, oslovil by ho asi takto: „Signore, vždy som dirigoval Vaše diela s obdivom a oddanosťou. Bol som Vaším služobníkom celý život. Dúfam, že ste boli s mojou prácou spokojný.“ Pokiaľ by Verdi odpovedal „nie“, Muti by chcel radšej zomrieť druhýkrát. Keď som sa neskôr nad touto výpoveďou zamýšľal, musel som sa sám seba opýtať: „Netýka sa to v podstate každého dobrého dirigenta?“ Len ak sa cíti „v službách“ skladateľa, môže robiť svoju prácu dobre. Práve teraz pripravujem s košickými filharmonikmi Brahmsovu *Štvrtú symfóniu*, čo pre mňa znamená, že prežívam zvláštny stav „priateľstva s Brahmsom“. Akoby sme spolu žili, jedli, rozprávali sa, snívali... Pri skúšaní mám pocit, akoby išlo o svetovú premiéru tohto diela a Brahms ju dopísal len včera. A ja musím urobiť všetko, čo môžem a viem, aby som skladbu predstavil svetu, ktorý ju ešte nepočul. Vždy pracujem tak, akoby išlo o prvé predvedenie. Rozmýšľam tiež nad tým, či by bol Brahms s mojou prácou spokojný. Nikdy nedávam seba „nad“ skladateľa, na pódium nevychádzam s myšlienkou „pozrite sa na mňa“. Mutiho výpoveď je úsmevná, ale pravdivá. Dirigent má byť tým, kto slúži a „tlmočí“.

čou“. K porozumeniu môže dôjsť vtedy, ak sa aspoň čiastočne prispôbime ich vnímaniu sveta. Podobne je to s propagovaním vážnej hudby, jej svet je príliš vzdialený od života. Prečo napríklad nepoužívať obrazovky, viac svetelných efektov, niečo, čo ľudí stimuluje vizuálne? Ak zatvoríme oči a hudbu vnímame iba sluchom, je to úžasné. Ale koľkí ľudia sú dnes toho schopní?

■ Musím trochu oponovať. Štátna filharmónia Košice realizovala v posledných rokoch niekoľko multimediálnych projektov s videoprojekciou (Respighi – *Chrámové okná*, Holst – *Planéty*) zapojením hercov, baletu, tanca, svetelných a laserových efektov. Pravdupovediac, nemali sme pocit nejakej zmeny – v návštevnosti ani v reakciách publika.

Tak potom nám ostávajú už len pyrotechnika a pivo. (Smiech)

■ Maďarský dirigent Iván Fischer kedysi prehlásil, že koncertné sály navštevuje dosť ľudí a keď chce niekto návštevnosť zvyšovať, robí z hudobníkov predavačov. Podľa mňa sa tým dotkol podstaty hudby ako aristokratického umenia.

Ale my už nemáme aristokratickú spoločnosť, aristokracia vymrela.

začiatku, kedy bol jeho charakter dramatický, temný. Tma, svetlo, cesta – ľudia potrebujú príbeh. Hudba je pre laikov abstraktné umenie, ale ak je spojená s príbehom, je jednoduchšie jej porozumieť. X

Konstantín DOBROYKOV (1985) – pochádza z hudobníckej rodiny, hudbe sa venuje od šiestich rokov. Na Hudobnej škole D. Petkova v Plovdive študoval hru na bicích nástrojoch a na klavíri, v štúdiách pokračoval na Idyllwild Arts Academy a na Oberlin Conservatory of Music v USA (pod vedením legendárneho Michaela Rosena). Na Oberlin Conservatory začal študovať orchestrálne dirigovanie v triede Bridget-Michaela Reischlovej. V priebehu štúdií zvíťazil na mnohých národných a medzinárodných súťažiach. Štúdium orchestrálneho dirigovania ukončil na University of North Carolina v roku 2010. Nasledujúce tri roky pôsobil na Boston University (kde získal doktorát), neskôr zastával post asistenta dirigenta v Boston Civic Symphony. V USA dirigoval viaceré operné a baletné produkcie. V súčasnosti K. Dobroykov patrí k manažmentu Štátnej opery v Plovdive, kde od roku 2013 zastáva post dirigenta. Od roku 2014 spolupracuje so Štátnou filharmóniou Košice.

Yehudi Menuhin (1916–1999)

Husľový mág s dušou vizionára



Legendárny americký huslista Yehudi Menuhin sa stal slávnym už ako malé dieťa, keď ho tlač označovala ako „virtuóza v zamatových krat'asoch“. Zo zázračného dieťaťa však vyrástol renomovaný sólista, dirigent, organizátor festivalov, zakladateľ škôl a filantropický podporovateľ charity, ktorého kariéra trvala sedemdesiat rokov. Menuhin mal na koncertoch i nahrávkach ľahko rozpoznateľný, expresívny zvuk a oduševnený výraz plný vrúcnosti. Nahrávať začal v roku 1928 ako dvanásťročný a keď na začiatku 90. rokov prestal koncertovať, pokračoval v kariére ako dirigent. Hoci bol Američan, väčšinu života prežil v Európe a sám sa označoval za internacionalistu. Získal čestné švajčiarske občianstvo i titul britského rytiera a politika, humanizmus i vízie utopickkej budúcnosti preňho boli často rovnako dôležité ako hudba. V apríli 2016 uplynulo sto rokov od narodenia tohto hudobníka, jedného z najväčších huslistov 20. storočia.

Peter KATINA

Zázračné detstvo

Yehudi Menuhin sa narodil 22. apríla 1916 v New Yorku. Jeho rodičia Moshe a Marutha boli židovskí emigranti z Ruska, ktorí sa stretli v Palestíne v roku 1909 a vzali sa v New Yorku v roku 1914. Menuhin z otцovej strany pochádzal z významnej rabínskej dynastie. V roku 1919

si rodina zmenila meno z pôvodného Mnuchin na Menuhin. Syna nazvali Yehudi, čo znamená Žid. Bola to reakcia Yehudiho rozhorčenej matky, keď im vlastník prenajatého bytu uviedol ako výhodu ich nového bývania, že sa v budove „*našťastie nenachádzajú žiadni Židia*“. V roku 1918 sa rodina presťahovala do San Franciska, kde otec Moshe živil rodinu vyučovaním hebrejčiny. Yehudi si už ako trojročný vypýtal od rodičov husle a jeho prvým učiteľom bol Sigmund Anker, ktorý sa špecializoval na hudobné vzdelávanie malých detí. O štyri roky malého Yehudiho prevzal Louis Persinger, koncertný majster symfonického orchestra v San Franciscu. Rodičia si boli vedomí, že majú doma zázračné dieťa, ale boli veľmi opatrní, lebo na syndróm zázračného dieťaťa už „vyhorelo“ pred Menuhinom mnoho nádejných umelcov. Preto obmedzili synove verejné vystúpenia a trvali na tom, aby on i jeho dve sestry Hephzibah a Yaltah, obe klaviristky, získavali vzdelanie doma. Yehudiho verejný debut sa uskutočnil v roku 1924 v Oaklande, kde ako sedemročný zahral Bériotovu skladbu *Scène de Ballet* s klavírnym sprievodom Persingera a o rok neskôr tu uviedol celý recitál. Keď sa Persinger presťahoval do New Yorku, Menuhin ho nasledoval a debutoval v Manhattan Opera House v roku 1926. Persinger sa v tom istom roku ako dirigent postaral aj o jeho prvé koncertné vystúpenie v San Franciscu, kde uviedli *Symphonie Espagnole* od Édouarda Lala. V roku 1927 Menuhin účinkoval ako sólista v Beethovenovom *Husľovom koncerte* s Fritzom Buschom a New York Symphony Orchestra. Malý Yehudi mal na svoje koncerty fantastické ohlasy. „*Môže to znieť absurdne, ale preukázal zreľú koncepciu Beethovenovho Koncertu*,“ napísal Olin Downes v *New York Times*, keď jedenásťročný Menuhin vystúpil



→ v Carnegie Hall. O rok neskôr nasledoval debut aj v Paríži a Bruseli, kde získal výnimočné uznanie od publika i kritikov. Jeho sponzorom sa stal bohatý sanfranciský advokát Sidney Behrman, ktorý platil ročinné cesty do Európy a podporoval rozvoj kariéry mladého Yehudiho, získavajúceho si priazeň množstva ľudí. Úspech mu priniesli aj tri koncerty s dielami Bacha, Beethovena a Brahmsa pod taktovkou Bruna Waltera a Berlínskej filharmónie v roku 1929. Menuhinovci sa vzápätí natrvalo usadili v Európe, najskôr v Bazileji, potom neďaleko Paríža. Od Henryho Goldmana dostal Yehudi nádherné stradivárky „Prince Khevenhüller“ a od roku 1935 sa ocitol v kolotoči pravidelných svetových turné. Po koncerte v Berlíne v roku 1929 zašiel za Yehudim slávny fyzik Albert Einstein, pobožkal trinásťročného zázračného chlapca a povedal: „Yehudi, dnes si mi opäť dokázal, že Boh existuje.“

Ludia nablízku

Menuhina v jeho mladom veku ovplyvnili viaceré osobnosti. Počas pobytu v Európe v roku 1927 ho poslal Persinger k svojmu starému učiteľovi, belgickému huslistovi a skladateľovi Eugèneovi Ysaïovi. Ten bol nadšený, akým intuitívnym spôsobom chlapec narába s husľami. Menuhin dokázal brilantne zahrať veľmi náročné virtuózne diela, no pritom sa prstovými cvičeniami a etudám vyhýbal. Ysaïova metóda i jeho pokročilý vek sa však mladému Yehudimu nepáčili, a tak si našiel skladateľa a huslistu Georgea Enescu, u ktorého študoval v Paríži a v jeho rodnom Rumunsku. Enescu natrvalo ovplyvnil štýl Menuhinovho hrania a ostali blízky priateľmi až do skladateľovej smrti v roku 1955. Menuhin potom debutoval v Berlíne v roku 1928 a o rok nato v Londýne. V roku 1932

nebola jeho jediným problémom. Životopisec Robert Magidoff napísal, že Menuhinove problémy boli skôr psychického rázu a spôsobili ich mohla prehnaná ochrana zo strany rodičov, hlavne matky. Tá, keď si Yehudi v roku 1938 vzal za manželku Nolu Ruby Nicholasovú, udeľovala svojej neveste pravidelne inštrukcie, týkajúce sa detailov, akú stravu má Yehudimu pripravovať a kedy sa majú zdržiavať intímneho života. Matka mala naňho celoživotný „protektorský“ vplyv a zomrela ako storočná v roku 1997, len dva roky pred svojím synom. Keď sa však Yehudi po odluke vrátil v roku 1937 na koncertné pódia, bol stále hodnotený ako jeden z najlepších svetových huslistov. Ďalšia osobná kríza nastala po deviatich rokoch, po rozvoze s manželkou. V roku 1947 si vzal tanečnicu Dianu Gouldovú, s ktorou mali dve deti. Krízu spôsobovalo ďalšie napätie v manželstve, rozsiahla devastácia, ktorú na vlastné oči videl v zničenej Európe po 2. svetovej vojne, i smrť syna Alexisa tesne po narodení v roku 1955. Počas kariéry zažil Menuhin ešte niekoľko osobných kríz, pričom počas každej úplne prestal koncertovať a dlho prehodnocoval svoj prístup k husliam a hudbe celkovo.

Mierotvorca s husľami

Menuhinov humanizmus a vnútorný pocit, že by mal prispieť k svetovému mierovému úsiliu po rokoch vojny, ho primäli k tomu, aby s postupujúcou americkou armádou hral koncerty v európskych oslobodených mestách – v Antverpách, Bruseli a Paríži. Hral v koncentračných táboroch, vystupoval v amerických kempoch, často s klavírnym sprievodom skladateľa Benjamin Brittena. V apríli 1945 zahrali koncert pre oslobodených väzňov z tábora Bergen-Belsen. Rok predtým hral pre bojové



Y. Menuhin sa zaujímal o jogu a indickú hudbu. (foto: archív)

ako iba šestnásťročný realizoval slávnú nahrávku *Koncertu h mol* od Edwarda Elgara, ktorý dirigoval sám skladateľ. Elgar v liste skladateľovi Deliusovi napísal: „*spôsob, akým ten chlapec hrá môj koncert, je úžasný.*“ Menuhin žil od 50. rokov v Londýne, podľa vlastných slov priťahovaný láskou k hudbe Edwarda Elgara. Silné puto ho spájalo aj s Bélom Bartókom, u ktorého si v roku 1943 objednal *Sonátu pre husle sólo*. Napriek tomu, že mal rodinu a obrovské množstvo priateľov, jeho vôbec najbližším človekom mu bola jeho sestra Hephzibah, ktorá sa zároveň stala na štyridsať rokov jeho koncertnou a štúdiovou partnerkou. Od roku 1933 s ňou realizoval množstvo nahrávok a keď v roku 1981 zomrela, povedal: „*Pri návratu skladieb sme potrebovali len zopár slov. Hrali sme takmer automaticky, akoby sme boli jedno telo a jedna duša.*“

Osobné problémy

Po turné v roku 1934 v Európe sa Menuhin vrátil do Kalifornie, kde si rodina vybudovala rozsiahle sídlo. Hoci Menuhin hovorí o „*rozmarňoch, mladických a veselých rokoch*“, a už v tomto období pocítil prvú veľkú krízu sebadôvery, dal si dvojročnú pauzu od hrania a počas tejto doby sa intenzívne vzdelával. Zrušil všetky koncerty a musel sa vysporiadať s faktom, že jeho predošlej hudobnej príprave chýbalo formálne technické štúdium (podľa niektorých zdrojov ako deväťnásťročný nedokázal zahrať stupnicu A dur a vôbec neovládal hudobnú teóriu). Ale technika

útvary v Pacifiku na Havaji a koncertoval aj na vojenských základniach na Aljaške a Aleutských ostrovoch. Správa generála Eisenhowera pre generálny štáb konštatovala, že „*prítomnosť Menuhina v Európe spolu s bojujúcimi oddielmi je v tomto kritickom momente vojny zásadná a mimoriadne dôležitá v jeho dopade na morálku mužstva*“. Celkovo odohral Menuhin počas 2. svetovej vojny pre spojenecké sily takmer pästo koncertov. Keď sa však vrátil späť do USA, viacerí kritici skonštatovali, že jeho tón zrazu stratil svoj pôvab.

Politické aktivity

Menuhin sa vytrvalo zapájal aj do aktuálnych politických problémov a často bol odsudzovaný pre svoje utopické a naivné humanistické a mierové vízie. Jeho životopisec Humphrey Burton napísal: „*Nikdy nebol iba hudobníkom, vždy chcel robiť aj ďalšie veci a prispievať svojou hudbou k humanite.*“ Viaceré židovské organizácie ho napríklad obvinili z toho, že hneď po vojne vystúpil s Berlínskou filharmóniou pod vedením dirigenta Wilhelma Furtwänglera, ktorý bol obviňovaný z kolaborácie s nacistickým režimom. Menuhin však dirigenta obhajoval a pri pokuse bojkotovať Furtwänglerov angažmán v Chicagskej filharmónii zo strany silnej loby, ktorú zastupovali slávni umelci Isaac Stern, Vladimir Horowitz, Arthur Rubinstein či Arturo Toscanini, sa dokonca postavil proti nim. Menuhin bol vôbec prvý Žid, ktorý po vojne vystúpil

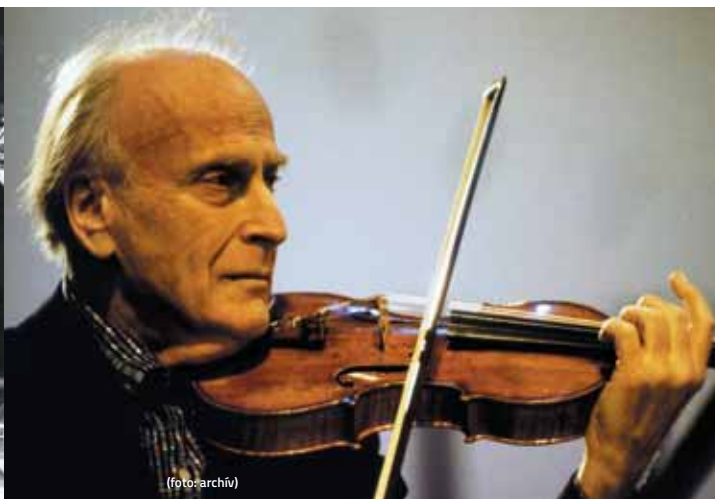
s Berlínskou filharmóniou. Kvôli týmto kontroverziám ho v Izraeli prijímali vložne a počas jedného koncertu v Tel Avive mu dokonca hrozili nastroženou bombou. Yehudi však tvrdil, že išlo o akt zmierenia a že chcel rehabilitovať nemeckú hudbu a ducha. Nemal rád žiadnu formu nacionalizmu. V roku 1967 vystúpil na koncertoch pre izraelské organizácie, no vzápätí odohral koncert pre arabských utečencov. V roku 1991 vystúpil s prejavom v izraelskom parlamente Knesset, kde kritizoval Izrael za obsadenie Západného brehu. Jeho nekompromisný zmysel pre spravodlivosť šokoval autority aj v Sovietskom zväze, keď počas svojej návštevy v roku 1971 nečakane apeloval na sovietskú vládu, aby rešpektovala ľudské práva. Jeho vízie sa čiastočne naplnili, keď v Kremli po páde komunistických režimov v Európe v roku 1989 mohol dirigovať Händlovho *Mesiáša*.

Kráľ festivalov, súťaží a nahrávok

Menuhin založil vo švajčiarskom Gstaade v roku 1956 hudobný festival a v roku 1977 školu Menuhin Academy. Stal sa umeleckým riaditeľom Bath Festivalu v Anglicku. V roku 1963 založil Yehudi Menuhin School v Stoke d'Abernon v Anglicku. Od roku 1971 bol prezidentom Trinity College v Londýne. Bol sponzorom, patrónom a členom dozorných rád v stovkách kultúrnych a charitatívnych organizácií. V roku 1983 založil Medzinárodnú súťaž Yehudiho Menuhina pre mladých huslistov. Viacerí jej víťazi patria dnes medzi prominentných huslistov, ako Nikolaj Znaider, Julia Fischer, Ilya Gringolts alebo Daishin Kashimoto. Osobitá je i Menuhinova nahrávacia kariéra. Jeho zmluva s EMI trvala takmer 70 rokov a je vôbec najdlhšou v histórii hudobného priemyslu. Svoju prvú



Y. Menuhin diriguje netradičným spôsobom Berlínskych filharmonikov v 5. symfónii Beethovena. (foto: archív)



(foto: archív)

nahrávku realizoval ako trinásťročný v novembri 1929 a poslednú v roku 1999, keď mal 82 rokov. Pre EMI nahral ako huslista i dirigent takmer 300 diel. V roku 2009 vydalo EMI 51-diskový box mapujúci Menuhinove štúdiové aktivity. Tento rok vychádza na počesť legendárneho huslistu rozsiahly 80-diskový box vo Warner Classics nazvaný *The Menuhin Century*, ktorého výber robil Menuhinov dlhoročný priateľ, slávny režisér Bruno Monsiegeon. Menuhinov recept na správnu koncertnú prípravu bol pomerne jednoduchý: „Ako koncertný huslista pravidelne trénujem celé hodiny, dni a týždne pred vystúpením. Viem, že pokiaľ je moje telo pripravené, moja krv správne cirkuluje, môj žalúdok je ľahký, moja myseľ jasná, hudba znie v mojom srdci, moje husle sú čisté a naložené, moje struny sú v dobrom stave, vlasy sláčika sú husté a rovnomerne napnuté, tak iba vtedy som kompletne pripravený.“ Počas svojej kariéry nahral Menuhin väčšinu klasického husľového repertoáru, premiéroval Bartókovu *Sonátu*, dve Blochove *Suity*, Waltonovu *Sonátu* a viaceré skladby od Georgea Enescy a Ralphyho Vaughana Williamsa. Vždy používal originálne partitúry, uvádzal mnohé zriedkavo hrané a nepovšimnuté diela. Tvrdil, že „málo známe či úplne neznáme diela vždy slúžili interpretovi i publiku ako stimul“. Menuhinova interpretácia bola cenená pre jeho zrelosť a dôstojnosť a magazín *Herald Tribune* dodáva, že „to, čo v Menuhinovej interpretácii počujete, vám zoberie dych a nechá vás bezmocne stáť a premýšľať o mystériách ľudského ducha“.

Dirigent na vedľajší úväzok

Yehudi Menuhin mal od mladosti vrelý vzťah k dirigovaniu. „*O dirigovaní orchestra som sníval od jedenástich*“, spomína. Svoj dirigentský debut absolvoval už v roku 1942 s Dallas Symphony Orchestra. Od 60. rokov dirigoval pravidelne symfonické, operné i koncertné diela a postupne viedol takmer všetky slávne svetové orchestre. Dirigovanie označoval za „*najúplnejšiu aktivitu, lebo v sebe kombinuje prácu tela s prácou mysle, srdca, emócií, pamäti a intelektu*“. Od roku 1976 Menuhin kvôli problémom opäť načas prestal hrať a postupne koncertoval stále menej, no o to viac sa venoval dirigovaniu. Ďalší zlom prišiel na začiatku 90. rokov, keď si Menuhin opäť uvedomoval svoje technické problémy a keďže zároveň začal trpieť čiastočnou stratou sluchu, bol donútený úplne prestať hrať a sústrediť sa na dirigovanie.

Od Východu na Západ

Menuhin mimoriadne obdivoval východné umenie a kultúru. Dlhé roky praktizoval cvičenie jogy. Jej čaro objavil v 50. rokoch, používal ju aj ako relax pred koncertmi a každý deň praktizoval dvadsaťminútovú stojku na hlave. V Indii mal vlastného guru, stal sa ním B. K. Iyengar. Menuhin bol vášnivým zástancom zdravého životného štýlu a zdravej stravy. Obhajoval vegetariánstvo, bol obhajcom ekológie v časoch nezáujmu o túto tému a často rozprával o nebezpečenstve znečisťovania životného prostredia. Obhajoval vynálezy, predpovedal rozvoj elektromobilov a vyučovania cez internet. Veľmi obdivoval populárnu a rockovú hudbu, najmä Beatles. V roku 1979 napísal s Curtisom W. Davisom štúdiu *The Music of Man*, ktorá mapovala rozsiahlu žánrovú oblasť od dobovej hudby až k punk rocku. Spolupracoval s viacerými indickými hudobníkmi a bol jedným z prvých umelcov, ktorí naplno realizovali hudbu „naprieč žánrami“ – crossover. Koncertoval s Alim Akbarom Khanom, ktorého v roku 1955 pozval do USA, i s legendárnym indickým sitaristom Raviom Shankarom, s ktorým vydal v roku 1967 album *West Meets East* a ktorý sa po získaní ceny Grammy a obrovskom komerčnom úspechu postupne rozrástol až na trilógiu. Menuhin koncertoval s rumunskými a rómskymi ľudovými huslistami a koketoval aj s oblasťou jazzu. S francúzskym jazzovým huslistom Stéphanom Grappellim spolu nahrali šesť albumov, ktoré obsahujú čiastočne improvizované jazzové duetá a populárne skladby od Gershwinu, Berlina, Portera a ktoré vychádzali v rokoch 1973–1983.

Nedokončená cesta

Yehudi Menuhin si do staroby udržal svoj entuziazmus, vitalitu, auru nevinnosti a svoj často komplikovaný, vizionársky spôsob uvažovania o svete. Jeho kariéra trvala takmer 70 rokov. V Berlíne, kde mal v marci 1999 dirigovať koncert, náhle ochorel a 12. marca v Nemocnici Martina Luthera zomrel. Vydal dve knihy pamätí, *Unfinished Journey* v roku 1977 a *Theme and Variations* v roku 1979. Bol mu udelený rytiersky titul, bol držiteľom Rádu čestnej légie a množstva čestných doktorátov a v roku 1993 mu britská kráľovná Alžbeta udelila doživotný šľachtický titul Life Peer Lord Menuhin. Magazín *Time* o Menuhinovi uviedol: „*Jeho hra znela plným tónom, bola to expresívna a razantná interpretácia so zvýšenou spirituálnou intenzitou*.“ Huslista Isaac Stern po jeho smrti napísal: „*Menuhin bol zásadnou postavou tohto storočia – bol to výnimočný hudobník a skvelý človek. Jeho spôsob hry, hlavne v mladosti, spájal úchvatnú patricijskú eleganciu s prirodzenou muzikálnou líniou, ktorá ideálne vyhovovala štýlu každej kompozície*.“ A odkaz samotného Yehudiho znel typicky vizionársky: „*Ak chcete hrať skvelú hudbu, musíte uprieť svoj zrak k vzdialeným hviezdám*.“

Chvála cinku



G. Vasari (c. 1545) (foto: archív)

„Hoc je aj cink malý, bez remesla a sily, nebolo by chvály. / Všetko stále málo, keby sa tak stalo. / Umné ruky, neúnavné pery, tým je treba hudbu zverit', / aby bolo možné (nielen priatne zbožné) falošného cinku sláve verit'.“

Johann Christoph Weigel

Patrik SABO

Verše Johanna Christopa Weigla (1661–1726) z obrázkovej hudobnej encyklopédie *Musicalisches Theatrum* (Norimberg, 1722) vystihujú krízu, ktorej čelil cink, renesančný drevený dychový nástroj s nátrubkom, začiatkom 18. storočia. História vývoja hudobných nástrojov je určovaná viacerými faktormi, závisí od potrieb interpretov, kompozičných a nástrojárskych trendov i preferencií poslucháčov. Ak nástroj zvukovo „zastaral“ alebo sa stal nepraktickým, upadol aj napriek výnimočným zvukovým kvalitám do zabudnutia, čo je aj príbeh cinku. Vo svojom „zlatom veku“, v prvej polovici 17. storočia, bol cink predovšetkým nástrojom mestských trubačov, no nebolo výnimkou počuť ho ani ako virtuózne nástroj. Medzi významných dobových hráčov patril napr. Giovanni Bassano (c1558–1617), hudobník Katedrály sv. Marka v Benátkach. Z viacerých prameňov je zrejmé, že cink bol vždy považovaný za náročný nástroj s problematickou intonáciou. Farba a kvalita každého jedného tónu, rovnako ako jeho správna výška, závisia pri cinku nielen od hmatov, ale viac ako pri iných dobových dychových nástrojoch od modifikácie nátlaku a spôsobu dýchania. Podobne ako pri barokových trúbkach (tzv. klarinách) sa pri tvorbe tónu na docielenie správnej intonácie využívajú mimické svalstvo a dýchanie. Pri cinku na rozdiel od týchto nástrojov však bremeno tónotvorby zdieľajú súčasne ruky i pery hráča. Príčinami intonačnej nestability sú predovšetkým krátky vzduchový stĺpec, rozširujúce sa kónické vŕtanie, absencia klapkového systému (ako takmer

pri všetkých nástrojoch z tohto obdobia) a malý nátrubok. Nič z toho však nie je limitujúcim faktorom, a ak je cink v rukách skúseného hráča, stáva sa pri hre diminúcií rovnocenným partnerom huslí. Z hľadiska repertoáru sa okrem hry trubačov v exteriéri využíval aj na sprevádzanie alebo zdvojovanie vokálnych hlasov v sakrálnnej hudbe a ako virtuózne nástroj, respektíve súčasť dobového orchestru v operných a oratoriálnych produkciách.

Konštrukcia a ladenie nástroja

Cink je vyrobený z dvoch približne 60 cm dlhých zakrivených kusov dreva s kónickým vŕtaním. Tie sa zlepie dohromady a opracujú tak, aby mal obvod nástroja osemuholníkový tvar, pričom vrchná časť je obvykle zdobená diamantovým vzorom. Pre väčšiu pevnosť



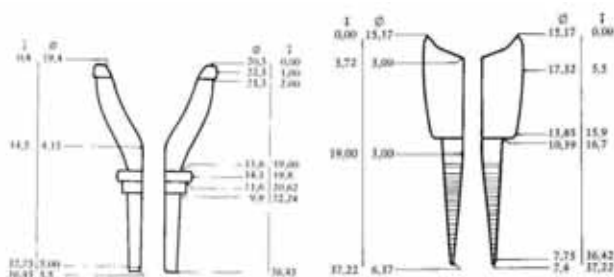
A. Hallock pri tvarovaní vŕtania zakriveného cinku (foto: archív A. Hallocka)

sa telo nástroja na viacerých miestach zväzuje niťou a kvôli vzduchotesnosti obaľuje kožou alebo pergamenom.

Cinky sa obvykle vyrábali z ovocných drevín, Marin Mersenne (1588–1648) v *Harmonie universelle* (1636) však spomína i voňavé santalové drevo. Dnes sa na výrobu používa aj hustejšie krušpánové drevo (čelad' buxus), tzv. castello. Do nástroja sa vyvŕta sedem hmatových otvorov s nerovnakou menzúrou, pričom najvyššie je umiestnený palcový otvor na zadnej strane. Správne umiestnenie a veľkosť sú kľúčovými faktormi pri intonovaní nástroja, preto sa dierky najprv vŕtajú úzke a pri ladení sa postupne rozširujú. Základnú intonáciu možno ďalej modifikovať podrezávaním hmatových otvorov. To pozostáva zo zbrusovania, rozširovania ich spodných hrán a úpravy tvaru vŕtania. Hoci cink patrí medzi nástroje s flexibilnou intonáciou, jeho ladenie je veľmi dôležité. Hráč

síce môže pri hre upravovať výšku tónov, no len do určitej miery a stojí ho to námahu. Nekvalitná intonácia nástroja môže spôsobiť, že jeden tón bude mať tendenciu znieť podladené, iný následne zasa nadladené. Do istej miery bude tento problém prítomný vždy, kvalitný nástroj by ho mal čo najviac kompenzovať. Ladenie cinku je sofistikovaný proces, ktorý si vyžaduje detailnú znalosť jeho akustických vlastností a skúseného hráča.

Dôležitou súčasťou cinku je nátrubok, ktorého parametre majú výrazný vplyv na charakter a farbu zvuku nástroja. Na rozdiel od nátrubkov plechových dychových nástrojov je vyrobený z rohoviny alebo slonoviny. Je výrazne menší, s priemerom približne jeden centimeter, príruha je veľmi úzka až ostrá. V minulosti pravdepodobne neexistovali žiadne štandardizované varianty, ako ich poznáme pri moderných plechových nátrubkoch. Každý kus bol odlišný, vytvorený podľa individuálnych ergonomických požiadaviek hráča. Nátrubok, ktorý dobre sedí hráčovi s úzkymi pravidelnými perami, nebude vyhovovať hráčovi s plnými a nepravidelnými. Z nátrubkov sa v múzeách zachovalo len niekoľko exemplárov, ďalšie sa nachádzajú v súkromných zbierkach. Tie, okrem už zmienených špecifik, vykazujú v niektorých prípadoch aj závažné konštrukčné odlišnosti.



Vľavo „tichý“ (Sig. 1879.55), upravo „hlasný“ (Sig. 82-1) nátrubok
(zdroj: Basler Jahrbuch, viď literatúra)

Na výsledný zvuk cinku majú totiž výrazný dopad aj hĺbka lievika, ostrnosť vnútornej hrany na prechode do hrdielka, ktorého tvar vrtania môže byť kónický alebo cylindrický. Evidentné sú tieto rozdiely v prípade dvoch slonovinových exemplárov, ktoré predstavujú absolútne protikladné riešenia. Prvý je z Bazilejskej zbierky starých hudobných nástrojov (Sig. 1879.55), druhý zo Zbierky múzea hudobných nástrojov v Mníchove (Sig. 82-1). Mäkkší tlmenejší zvuk je dosiahnutý použitím hlbokého lievikového tvaru s cylindrickým hrdielkom, naopak, plytký nátrubok s kotlíkovým tvarom, ostrými hranami a kónickým hrdielkom poskytuje ostrejší a drsnejší tón s farbou podobnou klarinetu alebo inému plátkovému nástroju. Tieto zistenia nateraz kladú viac otázok než odpovedí a sú pre naše chápanie dobovej zvukovej estetiky výzvou. Možno však predpokladať, že zvuk nástroja sa takýmto spôsobom v praxi prispôboval situácii a účelu hry. Prenikavý tón mohol dobre slúžiť vežovým trubačom na oznamovanie hodín alebo do uvítacích fanfár, no určite sa nehodil na sprevádzanie vokálnych partov na chóroch kostolov, kde sa pravdepodobne používal lievikový typ nátrubku. Z praktického hľadiska čelia hráči na cinku problémom s výdržou, ostrá príruha nátrubku veľmi rýchlo otláča a unaví pery. Mnohí výrobcovia preto ponúkajú modernizované podoby nátrubkov, odvodené od trúbkových, tie však nemajú dobový ekvivalent a môžu negatívne ovplyvniť artikulačné možnosti nástroja. Okrem toho mnohé pramene potvrdzujú, že na cinku sa obvykle vytváral nátlak mierne do strany ku kútiku pier, kde sú pery užšie a vhodnejšie pre malý priemer nátrubku.

História, prax a vývoj cinku

Nevieme, odkiaľ presne cink pochádza, možno však predpokladať, že z Nemecka. Inšpiráciou pre vznik tohto kónického nátrubkového aerofónu s hmatovými otvormi bol zvierací roh. Dokazuje to aj etymológia talianskeho pomenovania *cornetto* (v preklade „malý roh“). Problematiknejším je nemecký názov *Zink*, o ktorého pôvode existuje viacero hypotéz. Niektorí autori si myslia, že slovo pochádza z nemeckého „Zahn“,

teda zub, iní spomínajú komický dlhý zahnutý nos, nazývaný aj „Zink“, ďalší sa odvolávajú na tvar nástroja a spojenie „Zig-Zag“.¹ História cinku začína približne od polovice 15. storočia, kedy sa objavuje v rukách inštrumentalistov nemeckého pôvodu, ktorí pôsobili na severe Talianska, a podobne ako na iných miestach Nemecka sa označovali ako „Pfeifern“, resp. „Stadtpeifern“ (tal. Piffari). Používali aj cinky, čo podporuje hypotézu o nemeckom pôvode nástroja. Cink sa objavil v období, kedy sa v interpretačnej praxi ustúpilo od tradičného delenia na tiché a hlasné súbory (*alta cappella*), na čele ktorých stáli mestskí trubači. Tí následkom tejto zmeny začali pestovať hru aj na tichších strunových, sláčikových, ale tiež dychových nástrojoch (viola da gamba, zobcové flauty, cinky). Ďalšou dôležitou inováciou hudobnej praxe bolo sprevádzanie vokálnych hlasov v liturgickej hudbe *colla parte*, kde sa cink používal spolu s pozaunami prinajmenšom od roku 1490.² Táto prax, ktorá pretrvala vyše dvesto rokov, spojila cinky a trombóny do spoločného consortu, pričom ich zároveň vyčlenila zo zaradenia medzi tzv. „hlasné nástroje“. Zmienené inovácie ansámblovej hry boli však prijaté až v 16. storočí a mali, prirodzene, aj svojich odporcov. Je pochopiteľné, že humanistickí teoretici, ktorí sa vo svojich estetických názoroch pomerne striktne držali antických ideálov, nevideli dôvod, prečo tieto „hlučné“ nástroje používať v komornej a duchovnej hudbe. Typickým príkladom sú vyjadrenia Vincenza Gallileiho (c1520–1591) z traktátu *Dialogo della Musica* (1581), ktorý o cinku hovorí: „Je to nástroj, ktorý treba viac používať pri vojskách, tak, ako používali Spartania tibiú, než v súkromných komnatách.“ Cink, ktorý používali nemeckí trubači na prelome 15. a 16. storočia, nemal ešte známu zahnutú podobu, ale išlo o tzv. rovný cink. Tento typ sa od zakriveného cinku, objavujúceho sa až koncom 16. storočia, odlišuje len rovným tvarom, kruhovým prierezom a konštrukciou z jediného kusu dreva. Keďže v tomto prípade nebolo nutné riešiť problémy s pevnosťou spoja a vzdychotesnosťou, nástroj nemusel byť obalený kožou. Zakrivenie, osemuholníkový tvar a povrchová úprava sú teda najmä sofistikovaným ergonomickým vylepšením, umožňujúcim pohodlné a pevné držanie nástroja len palcom a malíčkom pravej ruky. Vďaka tomu je možné ľahšie zahrať tón *a'*, pri ktorom zostávajú všetky otvory otvorené a vzniká problém s držaním a pritláčaním nástroja



Nátrubok na cornettine so zlatým zdobením zo zbierky Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (foto: P. Sabo)

o pery. Zakrivený cink sa v hudobnoteoretickej spisbe objavuje prvýkrát v rukopisnom ilustrovanom traktáte *Il Dolcimelo / Libro terzo* (ca. 1600) od Aurelia Virgiliana v tabuľke hmatov pre cink a „novej tabulatúre pre cink a trombóny“. Nevieme presne, kedy a kde táto dôležitá inovácia súvisiaca s tvarom nástroja udiala, ale niektorí bádatelia si myslia, že rodiskom novej zakrivenej podoby cinku boli Benátky.³ Následný vývoj smeroval k vytvoreniu celej rodiny cinkov schopných pokryť všetky hlasové polohy. Prvá zmienka o rozsahovo nižších typoch cinku sa nachádza v 2. väzku známeho traktátu Michaela Praetoria (1571–1621) *Syntagma Musicum / De Organographia* (1618), kde sa rozlišuje päť odlišných podob nástroja. Okrem zastaraného rovného a inovovaného zakriveného cinku Praetorius popisuje aj tenorový cink (*cornon* alebo *cornetto torto*) a *cornettino*, kratší sopraninový cink, nazývaný aj kvintový, ktorý



Zľava cornettino, krivý cink, tichý cink z Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (foto: P. Sabo)

→ ladí o kvintu vyššie. Poslednou zmienou podobou je tzv. tichý cink, ktorý býva často omylom považovaný za rovný cink. Konštrukčne ide totiž o takmer totožné nástroje, no tichý cink nemá nasadzovací nátrubok ako ostatné. Nátrubok je v tomto prípade vysústružený priamo do tela nástroja, je obľejší, bez hrán a hlbší, čo mu dáva špecifický subtilný zvuk vhodný na sprevádzanie spevu. Záhadami sú dodnes opradené francúzske cinky, ktoré opísal už zmienený Marin Mersenne v *Harmonie universelle*. Od ostatných cinkov sa líšia typológiou odvodenou z francúzskej päťhlasnej faktúry a tiež siedmym hmatovým otvorom na prednej strane, pri nižších typoch ovládaným klapkou s fontanellou. O správnosti Mersennových pozorovaní svedčia jediné dva zachované exempláre francúzskeho pôvodu deponované v Musée de la Musique v Paríži. Tieto dĺžkou zodpovedajú Mersennom opisovanému *taille de cornet*, majú naspodu široký otvor, no chýba im spomínaná klapka. V *Harmonie universelle* sa taktiež prvýkrát dozvedáme o serpente, ktorý je aj napriek odlišnej konštrukcii v podstate basovou variantou cinku. Zaujímavosťou je, že rodina cinkov zo zvukovo-estetických dôvodov nikdy nevytvorila consort (Praetorius nepovažoval tenorové cinky za pekne znejúce), v praxi bolo zaužívané teleso zložené z cinkov a trombónov.

História cinku na území Slovenska

Predpokladať, že sa u nás cink nepoužíval, pretože sa žiadny nezachoval, by bolo mylné. Niektoré z inventárnych zoznamov hudobných nástrojov zo 17. storočia prítomnosť týchto nástrojov na území dnešného Slovenska potvrdzujú.⁴ Ide predovšetkým inventár niekdajšieho bratislavského evanjelického kostola (dnes Jezuitský kostol) a kláštory piaristov v Prievidzi a Podolínci. V tomto prípade je dokonca doložené,

že piaristi hru na cinku aj vyučovali. Bežne sa hra na dychových nástrojoch učila u trubačských majstrov. Z cestopisu skladateľa Daniela Speera (1636–1707) *Uhorský alebo Dácky Simplicissimus* (1683) je možné vyčítať, že sa vyučil za trubača v Sabinove. Keďže v jeho didaktickej publikácii *Hudobný štvorlístok* (1697) venuje jednu kapitolu aj cinku a poskytuje tiež praktické rady, ako aj tabuľku hmatov s efektívnym riešením problematického tónu *b*¹, možno predpokladať, že ovládal aj hru na cinku. To, že cink bol nástrojom trubačov aj na našom území, potvrdzuje hneď niekoľko dokumentov, ako napríklad *Pracovné podmienky a povinnosti mestských trubačov v Levoči* (ca. 1675–1678)⁵ a prísaha trubačov z Bardejova z roku 1655,⁶ kde sa okrem trubačských povinností menujú aj nástroje, o ktoré sa museli títo hudobníci starať. Obráťme teraz pozornosť na domácu tvorbu pre cink. Okrem Speera, ktorý cink použil v didakticky orientovaných skladbách a sonátach, komponoval pre cink aj Samuel Capricornus (1628–1665). Z čias jeho pôsobenia v Bratislave možno spomenúť niekoľko kompozícií zo zbierky *Opus musicum* (1655): *Kyrie* z omšového cyklu a malé duchovné koncerty *O venerabile sacramentum* a *Judica Domine*. Capricornove party sú pomerne náročné, položené veľmi vysoko, a preto vhodné skôr pre malé *cornettino* než pre štandardný cink. Je otázne, či niektoré z jeho neskorších či posmrtné vydaných kompozícií nepochádzajú aj z čias pôsobenia v Bratislave. Je však zrejme, že Capricornus aj po odchode z Bratislavy do Stuttgartu pokračoval v komponovaní hudby obsahujúcej komplikované a vysoké party cinkov. Dokazuje to jeho spor s tamojším organistom Philippom Friedrichom Bölddeckerom (1607–1683), ktorého syn David bol dvorským hráčom na cinku. Ten sa sťažoval, že Capricornus od neho žiada hrať na *cornettine* „so hohe und schwere Stückh“. Capricornus ostro kontroval tým, že hrá na cinku „ako na kravskom rohu“ a robí to tak, „ako keď fena vrhá mladé“.⁷ Ak si Capricornus z Bratislavy, nepochybne inšpirovaný viedenským cisárskym dvorom, priniesol také vysoké nároky, že viedli dokonca k vytvoreniu špecializovanej platenej pozície cinkistu v Stuttgarte, naskytá sa otázka: boli v Bratislave takí zdatní hudobníci, ktorí by vyhovelí jeho požiadavkám? X

Poznámky:

- 1 REIDEMEISTER, P.: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis V – Zink und Posaune. Studien zur Überlieferung, Instrumentenbau und Repertoire*. Winterthur: Amadeus, 1981.
- 2 POLK, K.: Augustin Schubinger and the zinck: Innovation in Performance Practice. In: *Historic Brass Society Journal*. Vol.1, 1989, s. 88.
- 3 DICKEY, B.: Far buon stromento: A Survey of the Technique and Repertoire of the Cornetto in its Golden Age. In: *Die Zinken und der Serpend der Sammlung alter Musikinstrumente*. Wien: Kunsthistorisches Museum, 2011, s. 72–73.
- 4 KALINAYOVÁ, J. a kol.: *Musikinventare und das Repertoire der mehrstimmigen Musik in der Slowakei im 16. und 17. Jahrhundert*. Bratislava: SNM, 1995.
- 5 PETŐCZOVÁ, J.: *Polychorická hudba I*. Prešov 1998, s. 90.
- 6 PETŐCZOVÁ, J.: Prešovskí mestskí hudobníci v 17. storočí. In: *Slovenská hudba 19* (1993), č. 3–4, s. 363.
- 7 SITTARD, J.: Samuel Capricornus contra Philipp Friedrich Bölddecker. In: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft III/1*. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1901, s. 87–128.

Literatúra:

DICKEY, B., COLLIVER, M.: *A Catalog of Music for the Cornett*. Indiana University Press, 1996.
ŠEBESTA, R.: *Renesančné hudobné nástroje I*. Bratislava: VŠMU, 2014.

Odporúčané počúvanie:

„Quel Lascivissimo, Cornetto...“ Virtuoso Solo Music for Cornetto, Bruce Dickey, Tragicomedia, Accent, 2005.

Práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. APVV – 14-0681 a grantom VEGA v rámci projektu č. 1/0850/14.

Hudobné putovanie barokovou Európou

Na medzinárodnej scéne starej hudby sú v posledných dekádach neprehliadnuteľné dva výrazné trendy: 1. súbory a repertoár starej hudby sa stávajú integrálnou súčasťou mainstreamu (Slovensko je, ako inak, výnimkou, ktorá potvrdzuje pravidlo), 2. posluchácky i komerčne mimoriadne úspešný fenomén predstavujú medzižánrové presahy, vďaka ktorým sa stará hudba dostáva do (podľa niektorých nebezpečnej) blízkosti ľudovej hudby, world music či nebodaj čohosi ešte horšieho. To, že tento problém možno zvládnuť inšpirujúcim spôsobom a so čťou (lebo výsledky dokážu byť niekedy skutočne tristné), potvrdzujú už niekoľko rokov projekty súboru **Solamente naturali** (umelecký vedúci **Miloš Valent**), ktorý 31. 3. predstavil vo Veľkej sále Slovenskej filharmónie projekt *Musica Globus*. Program, ktorý je odskúšaný na koncertoch doma (vrátane vystúpenia na letnom festivale Pohoda) i v zahraničí, vydalo v roku 2013 ako živú nahrávku Radio Bremen a minulý rok v jeseni sa s ním teleso úspešne predstavilo na turné po USA a Mexiku. Dramaturgia je postavená na prelínaní a vzájomných presahoch „vysokej“ a „nízkej“ hudobnej kultúry v Európe 18. storočia. Tú prvú v programe zastupovali skladby Telemanna, Vivaldiho a Purcella, tú druhú anonymné rukopisy, medzi ktorými pochopiteľne patrilo významné miesto zbierkam z územia dnešného Slovenska (*Uhrovská zbierka*, *Zbierka piesní a tancov Anny Szirmay-Keczerovej*), ktoré Solamente naturali mapujú už niekoľko rokov prostredníctvom nahrávok pre vydavateľstvo Pavian Records. Silnými stránkami

ansámblu sú nasadenie a univerzálnosť hráčov, ktorí sa dokážu s istotou pohybovať vo francúzskom (Telemannove ouvertúry), anglickom (Purcellove a Playfordove „Scotch tunes“), talianskom (Vivaldiho koncert) či nemeckom štýle, aby vzápätí muzicírovali a improvizovali s ľahkosťou a temperamentom „folkloristov“. Okrem Miloša Valenta, ktorého sóla ale miestami trochu na škodu veci zanikali v tutti, pozornosť na seba strhávali



M. Valent (foto: archív)

virtuózy multiinštrumentalista **Jan Rokyta** (cimbal, flauty, píšťaly, duduk, zurna, klarinet) a vynikajúci turecký perkusionista **Baykal Dogan**. Na jeho sóla reagovalo publikom s obrovským nadšením, no osobne si myslím, že bicie nástroje mohli mať v programe pokojnejšie aj menej priestoru, zvlášť v „kompono-

vanej“ hudbe. Ako neprimerané sa mi javilo použitie perkusíí v 3. časti Vivaldiho *Koncertu RV 151 „Alla rustica“*. Väčšinu repertoáru som dobre poznal z „komorných“ vystúpení Miloša Valenta a jeho hudobníkov (časť programu je identická s nahrávkou *Barbaric Beauty. Holland Baroque Society Meets Miloš Valent* labelu Channel Classics, 2011), bol som preto zvedavý, či táto hudba ostane rovnako „kontaktnou“ aj v pompéznych priestoroch Reduty a vo väčšom obsadení sa nepremení na pásmo istého ľudového kolektívu, prípadne (a to je druhý možný extrém) na ľudovú veselicu.

„Myslím si, že sa im darí vzácné neuraziť ani jednu, ani druhú stranu,“ povedala mi po koncerte spokojne etnomuzikologička Alžbeta Lukáčová, zastupujúca v publiku tú „druhú stranu“. Môžeme múdro hľadiť do jednoducho dvojriadkových zápisov starých niekoľko storočí, alebo sa ich môžeme so všetkým dostupným poznáním, talentom a intuíciou pokúsiť premeniť na hudobný zážitok. Osobne som momentálne skôr za druhú voľbu, aj so všetkými rizikami, ktoré

z nej vyplývajú a o ktorých treba, samozrejme, hovoriť. Jedna vec je istá, Solamente naturali majú program, ktorý môže Slovensko reprezentovať kdekoľvek na svete. Bez prehánania. „Krása barbarská!“ ako oňedy napísal Telemann.

Andrej ŠUBA

Lachrymae



P. Zajíček (foto: archív)

„Niet pochýb, že príjemné sú slzy, ktoré Hudba plače, avšak nie vždy sú slzy ronené v smútku, ale niekedy i v radosť a šťastí.“ Týmto slovom obhajoval John Dowland melanchóliu svojej zbierky siedmich paván *Lachrimae Or Seaven Teares* (1605) v dedikácii Anne Dánskej. Dielo uviedol 16. 4. súbor **Musica aeterna** pod vedením umeleckého vedúceho **Petra Zajíčka** v rámci svojho jarného cyklu Concert

Spirituel IV v Pálffyho paláci. Dramaturgia podujatia zameraná na *stile antico* bola vhodne postavená na striedaní Dowlandovej hudby s kontrapunktickými fantáziami pre tri až päť hlasov Johna Jenkinsa a Henryho Purcella. Takéto zoradenie zohľadňovalo fakt, že sedem Dowlandových „síl“ je monotematických, a ak sa hrajú za sebou, môžu pôsobiť jednotvárne. Fantázie prinášali vhodný kontrast pri zachovaní štýlovej jednoty. Silnou stránkou interpretácie boli vyváženosť hlasov a výraz. Hráči prostredníctvom palety melancholických afektov sláčikmi „malovali“ precítenú hudbu s pomocou vycibreného *messa di voce* a artikulácie. Vynikla dynamická drobnokresba „aktívneho“ basu **Tomáša Kardoša**, ktorý hral na *basse de violon*. Historický typ basového nástroja podporil živý polyfonickú faktúru, najmä Jenkinsove fantázie pre päť

hlasov tak vyzneli harmonicky plné so spevnou, takmer až lyrickou melódiou. Kosa však občas narážala na kameň v podobe stredotónového ladenia. Jeho použitie bolo určite správne a v súlade s dobovou praxou, avšak vzhľadom na vzdialenejšie modulácie spôsobovalo intonačné problémy. Tie boli zjavné v prípade niektorých Purcellových fantáziách (predovšetkým *Fantázia 1 à 3*), ktoré využívali voľnejší kontrapunkt. Tiež treba podotknúť, že z hľadiska obsadenia bolo prekvapivé, že ako sprievodný nástroj bol zvolený spinet. Prinajmenšom v prípade Dowlandových skladieb by bolo vhodnejšie použiť lutnu alebo teorbu. Možno však predpokladať, že za týmto nedostatkom boli organizačné alebo personálne dôvody. Hoci pochmúrna tematika Dowlandovej zbierky siedmich síl môže pôsobiť ťaživým dojmom, v skutočnosti ide o pútavú a majstrovskú kontempláciu nad rôznymi podobami smútku. Ako to už býva dobrým zvykom, poslucháčov koncertu sprevádzal v dvoch vstupoch **Ladislav Kačič** a oboznámil ich s historickým pozadím uvádzaných diel a ich tvorcov.

Patrik SABO

Godinove Vráble maturovali

Medzinárodná spevácka súťaž Imricha Godina IUVENTUS CANTI vo Vrábľoch sa v poslednom aprílovom týždni dožila osemnástych narodenín. Dnes jediné podujatie svojho druhu na Slovensku s istou cezhraničnou prestížou opäť otvorilo priestor vokálnym talentom v neobvyklom vekovom rozpätí od 15 do 35 rokov. Deti majú možnosť stať pred porotou, dospelí konfrontovať vokálno-technickú a výrazovú pripravenosť pre profesionálny život s kolegami z iných krajín. Speváckych súťaží s rozmanitým kreditom je vo svete (i v našom najbližšom okolí) záplava. U nás stoja skôr na pokraji záujmu.

Aj napriek tomu sa vo Vrábľoch zišla vyše stovka súťažiacich mladých ľudí. V najvyšších, podľa pohlavia delených kategóriách dospelých by mali zápoliť adepti

vyškolení, uchádzajúci sa o uplatnenie v opernom a koncertnom živote. Pred sedemčlennú me-

dzinárskú porotu (predsedom bol Adam Osnanovič Murzič z Bieloruska) predstúpilo v druhom kole 13 žien a 9 mužov zo šiestich krajín. Prevažovali slovenskí a poľskí účastníci. Ich úroveň bola rôznorodá, nadpriemerných výkonov bolo minimum, zato prekvapili pestrosťou voľby skladieb (neraz nesprávne odhadnutých). Tak sme počuli aj Wagnerovu Sieglindu, nečakane veľa belcanta a mimoriadne potešili dvaja súťažiaci (**Marek Pobuda** a **Mária Havriľaková**) výborne prednesenými ukážkami zo Suchoňovho *Svätopluka*. Mali im patriť prinajmenšom ocenenia Hudobného centra.

V ženskej kategórii zvíťazila **Adriana Banasová** (Slovensko), tmavší, technicky podkutý, no interpretačne zatiaľ nezrelý soprán. Druhú pozíciu obsadila tiež domáca sopra-

nistka **Katarína Mikšíková**, na treťom mieste skončila poľská mezzosopranistka **Paulina Magaj**. Ani jedna z tejto dvojice osobitne neupútala. V mužskej skupine si najvyššiu trofej vybojoval čínsky barytonista **Hongyu Chen**, ktorý Fordom z Verdiho *Falstaffa* presvedčil o zdatnej technike i výrazovej sile. Bielorus **Aliaksandr Bardasau** vlastný pevný barytón, no do výšok (Rodrigo z Verdiho *Dona Carlota*) sa musel siliť. Na treťom mieste umiestnený Slovák **Peter Račko** si zvolil opatrnejší repertoár (Urbancova pieseň a ária Nemorina), kde aspoň presvedčil o svetlejšom lyrickom materiáli.

Aj keď celková úroveň 18. ročníka Godinových Vrábľí mierne zaostávala za vlaňajškom, treba spraviť všetko pre to, aby súťaž v „dospelom“ veku mala podmienky pre napredovanie. Bez nej by Slovensko ostalo v hanbe.

Pavel UNGER

Pri tejto príležitosti azda smiem narušiť bon-tón a priznať, že keď ma v ranom školskom veku prepadla vášeň k opere, pani Nina už bola mladou, mimoriadne vyťaženou sólistkou SND. Spievala postavy menšie, aj roly nárokmí riskantné, na ktoré jej dnešné „štimkolegyne“ čakajú podstatne dlhšie. Staré ženy, mamy, babky (tu bolo kumštom skryť pod divadelnú masku sotva tridsaťročnú tvár), ale aj vášnivé vampy, ktoré skladatelia radi venovali hlbším ženským hlasom. A medzi týmito dvomi typovými krajnosťami „nohavičkové“ chlapčenské postavy – nie pre každú speváčku vďačná daň opernej konvencii.

Od polovice päťdesiatych rokov na takmer celú najbližšiu dekádu zabezpečovali v SND obsadenie vypätých mezzosopránových partíí dve tridsiatničky. A potom, keď jej generačná družka Oľga Hanáková začala koketovať so sopránovými úlohami, zostala Nina Hazuchová na mnohé

Jubileum Niny Hazuchovej

postavy sama. Na Maddalenu v *Rigolettovi* (vždy som sa tešil, keď sa ozvú jej uhrančivé, farebné „nižšie stredy“ v slávnom kvartete), na Suzuki v *Madame Butterfly* (kde v „kvetinovom duete“, napriek farebným svojbytnostiam materiálov, tak nádherne harmonicky ladili s Aničkou Martvoňovou). I na Carmen, ktorú v rokoch 1957 – 1962 spievala vari s dvomi desiatkami skvelých Donov José – domácimi (Gustáv Papp, nestarnúci Janko Blaho), ale najmä zahraničnými, na čele s jedným z najvýkonnejších dramatických spinto tenoristov vtedajšej svetovej scény, Bulharom Dimitrom Uzunovom. Spolahlivá technika, dostatočný rozsah, naturalizmu vzdialená výrazová kultivovanosť, muzikalita umožňujúca zvládnuť základné parametre belkantovej, verdiovskej aj súčasnej

opernej literatúry. Prvá slovenská Rosiniho Rosina v pôvodnej „mezzo podobě“ (šibalka bez stôp naivnej subrety),

vášnivá Amneris, „skrotená“ Katarína v československej premiére Šebalinovho prepisu Shakespearovho *Skrotenia zlej ženy*. Speváčka s nezameniteľnou hlasovou farbou, pričom v prevažnej časti rozsahu sa zdalo, že z hrdla Niny Hazuchovej vystupujú osobité genetické znaky jej koreňov. Teplo južných nocí, horúci vzduch rozpálených stepí, zdanlivá a tajomná nekonečnosť priestorov. Z týchto reálií akoby aj vokálne vyrastali jej debutantská Polina (*Piková dáma*) so svojou romancou, rozprávková Vesna z *Sneguročky* a Ľubava zo *Sadka*, rozšatená Oľga z *Eugena Onegina*, intrigánska „Poliačka“ Marina Mnišek z *Borisa Godunova*, no najmä polovecká Končakovna z *Kniežata Igora*. Autenticita?

Jaroslav BLAHO

nekrológ

Odišiel Pán basista

Juraj Šomorjai (13. 11. 1933 Budapešť – 27. 4. 2016 Košice)

Niektorí ľudia budia dojem, že tu budú večne – bez ohľadu na vek stále svieži, aktívni, plní záujmu o svet. A potom vás odrazu zaskočí správa o ich odchode. Tak sa pred pár dňami odobral aj dlhoročný vedúci basista košického Štátneho divadla Juraj Šomorjai.

Hneď skraja priznávam, že k Šomimu, ako sme ho so spolužiakmi medzi sebou prezývali, ma viazal zvláštny vzťah. Na košickom konzervatóriu nás, nádejných adeptov spevu, tento Pán basista štyri roky „mordoval“ na hodinách hereckej výchovy. Bol náročný, neraz až drsný. No každý nemilosrdný „spucung“ pri prvej príležitosti vyvážil rovnako temperamentne prejavom pochvalou.

A hlavne nám ustavične opakoval: „Detičky, ja vás len pripravujem pre ozajstný život,

v divadle sa s vami nikto maznať nebude.“ Vedel, o čom rozpráva – na operných javiskách strávil viac než štyri desaťročia.

Vokálnou pedagogičkou budapeštianskeho rodáka, o ktorej často s rešpektom a láskou rozprával, bola Anna Korínska (VŠMU 1955 – 1961). Po ôsmich rokoch strávených v bansko-bystrickej opere strávil Juraj Šomorjai ďalších osem v zahraničných divadlách – v Dessau, Meinin-gene, Sankt Gallene. V poslednom menovanom vytvoril v priebehu piatich sezón neuveriteľných 42 postáv nemeckého, talianskeho i francúzskeho repertoáru. V roku 1968 bol jediným slovenským zástupcom v špičkovom zbere bayreuthského festivalu, kde s výnimkou *Blúdiaceho Holandana* odspieval všetky opery svojho milovaného Wagnera, a to rovno pod

vedením legendárneho Karla Böhma. V roku 1974 zakotvil v košickej opere, ktorej ostal verný až do dôchodku.

A do toho sa vôbec neponáhľal. Aj po dovŕšení príslušného veku stále vyučoval na konzervatóriu, od roku 1996 aj hlavný predmet (k žiakom jeho vokálnej triedy patria napríklad Marián Lukáč či Peter Berger). A hlavne – spieval. Dodnes si spomínam na jeho Ferranda (*Trubadúr*, ŠD Košice 2003): poslucháčovi sa vtedy nechcelo veriť, že majiteľ krásneho, zemitého, stále sviežeho basu si o pár mesiacov pripíše siedmy krížik. Farba, technika, kondícia. Bez stopy opotrebovanosti po desiatkach buffo i profundo postáv, po tisíckach odspievaných predstavení, po ťažkom, no víťaznom boji s chorobou, ktorá mnohým prestrihne niť života.

Tá jeho sa prestala odvíjať až omnoho neskôr, 27. 4. 2016. Šomi, nech Vám je spevákce nebičko mäkké!

Michaela MOJŽIŠOVÁ

Idealista Beethoven, skeptik Bendik

Máloktoľ slovenský operný režisér dokáže svojimi inscenáciami podnieť takú polemiku, ako Martin Bendik. Aj najnovší bratislavský *Fidelio* môže u niekoho vyvolať výraznú, no vnímavému divákovi ponúka cennú možnosť zamyslieť sa nad hranicami slobody – v minulosti i dnes.

Hneď na úvod priznávam, že Beethovenova jediná opera nepatrí k mojim favoritom. Hrdinskú báseň, oslavujúcu slobodu, odvahy a manželskú vernosť, vnímam ako sled geniálnych hudobných čísiel, ktorým sa však nepodarilo vytvoriť drámu, iba prezentovať humanistickú ideu. O tom, že to vlastne nie je málo, svedčí životaschopnosť diela: *Fidelio* neprestáva fascinovať svojou hudbou a inšpirovať divadelníkov vierou v ideál. Niektorí sa s ňou stotožňujú, iní ju spochybňujú. Samozrejme, je ťažké odhadnúť, ako by sa dnes k téme postavil samotný Beethoven. Prečo svoj názor a humanistické posolstvo zakódoval do diela tak explicitne? Bolo to jednoznačnosťou doby, vlastným presvedčením, alebo tým ponúkol priestor pre polemiku?

Aj režisér novej bratislavskej inscenácie **Martin Bendik** sa nepochybne zamýšľal nad podobnými otázkami – a podľa očakávaní sa priklonil skôr na stranu tých, čo sa pýtajú a spochybňujú, než tých, ktorí sa so skladaťelovým názorom automaticky stotožňujú. Pre mnohých divákov, laikov i odborníkov ide dodnes o citlivú tému a ťažko znášajú opačný názor. Najmä ak je pochybovačnosť režijného konceptu rovnako explicitná, ako je na opačnom póle jednoznačná predloha. Osobne si viac cením polemiku a hľadanie než obyčajnú reprodukciu textu s jeho vizuálnou ilustráciou. Aj za cenu omylov a chýb.

Martin Bendik sa odvážil pustiť do neistých vôd. V ústrednom východisku sa so skladateľom vlastne zhodnú – ich spoločnou témou je sloboda jednotlivca. Bendik je však, na rozdiel od Beethovena, voči možnosti dosiahnuť slobodu skeptický. Dejiskom inscenácie nie je väzenie uvedené v librete, ale súčasný industriálny priestor, ktorý nesie znaky veľkoskladu (scéna **Juraj Fábry**). Ten má šéfa (Don Pizarro) obklopeného ekipou, ďalej bežných zamestnancov (Rocco, Marzelline, Jaquino, za *Fidelia* preoblečená Leonora) a zbor, ktorý sa z väzňov zmenil na štylizovanú skupinu s vlastnou vnútornou slobodou v neslobodnom prostredí. Sú to odstavení blázni? Rojkovia? Alebo novodobí nevoľníci pracujúci v korporáciách za smiešnu mzdu, ktorá determinuje ich slobodu? Režisér necháva túto otázku otvorenú. Symbolické vyznenie skupiny súčasne spochybňuje i potvrdzuje výraznou individualizáciou jej jednotlivých členov: kostýmami (**Marija Havran**) aj rekvizitami. Veľmi zaujímavý moment. Navyše, zo situácie je zrejme, že ani Pizarro nie je hlavným šéfom, len vyššie postaveným poskokom anonymného (?) majiteľa korporácie. Celkom najnižšie v miestnej hierarchii sa nachádza Florestan, pravdepodobne nepohodlný jedinec izolovaný vo veľkom plechovom

kontajneri, vykazujúci známky psychického kolapsu. Režisér k tomu všetkému pridáva motív neustáleho a všadeprítomného sledovania priemyselnými kamerami – podľa môjho názoru (spolu s pridaným slovenským monológom Pizarra) zbytočne preexponovaný. Leonore sa napokon podarí Florestana i skupinu „väzňov“ vďaka včasnému zásahu ministra Dona Fernanda oslobodiť. No sloboda je len zdanlivá, šťastný koniec sa nekoná. Šéf Pizarro so skupinkou bohatých priateľov podplatí ministra a rozhadzovanou almužnou obalamutí „väzňov“. Zdesená Leonora s Florestanom sa obráti k publiku s (pre chápaných divákov trochu nadbytočnou) otázkou: „Sloboda?“. Kontrast k práve znejúcej jasnúcej Beethovenovej hudbe je dokonale funkčný. No k tomu, aby zaujímavý koncept vyznel úplne presvedčivo, by potreboval o čosi detailnejšie viesť herecké akcie, redukovať prehrávanie sólistov a sústrediť sa na vypointovanú gestiku – možno aj prostredníctvom pohybovej štylizácie, ktorá bola tak úspešne aplikovaná v zbore.



Fidelio (foto: P. Breier)

Hudobné naštudovanie dirigenta **Jána Kovácsa** je špičkové. Jeho precízna práca s orchestrom je predchutná mimoriadnym porozumením pre Beethovenovu partitúru, zmyslom pre gradáciu, presnosť a prostú radosť z muzikovania, ktorú zrejme dokázal preniesť nielen na orchester, ale aj na všetkých sólistov i vynikajúco spievajúci zbor (zbormajster **Pavol Procházka**). Najväčšia pozornosť sa vo *Fideliovi* sústreďuje na ústrednú dvojicu, manželov Leonoru a Florestana, ktorých dramatické party patria vo svojich odboroch k najnáročnejším. Prierazný soprán **Maidy Hundelingovej** si bez problémov poradil s ťažkou úlohou, aj keď možno veľká ária *Abscheurlicher! Wo eilst du hin?* nevyšla celkom podľa predstáv a v prechodoch

do nižšej polohy jej hlas strácal lesk a objem. Po hereckej stránke bola dokonalým *Fideliom* i Leonorou, v absolútnom súlade s režisérovou koncepciou. **Jan Vacík** (Florestan) na prvej premiére skvele zvládol úvodné náročné číslo *Gott, welch Dunkel hier!*, no postupne jeho hlas strácal na dramatickosti a ku koncu už znel ako charakterový tenor. Umelcovu hereckú presvedčivosť do istej miery limitoval jeho telesný typ. **Ján Ďurčo** si herecky vychutnal negatívnu postavu Dona Pizarra a predviedol nečakane dramatický spevácky potenciál, no miestami pôsobil intonačne neurčito. **Jozef Benci** si úlohu Rocca mimoriadne starostlivo pripravil, precízne pracoval s dynamikou i výrazom. **Jana Bernáthová** (Marzelline) zvládla „mozartovský“ part so šarmom a zmyslom pre štýl i hereckou suverenitou. Zaráža obsadenie **Františka Ďuriača** do postavy Dona Fernanda. Napriek malému rozsahu je to prvoobdobový part a zaslúžil by si adekvátneho speváka. Podobne nerozumiem ani obsadeniu **Ludovíta Ludhu** – tentoraz však v opačnom zmysle slova. Spevák jeho úrovne je pre úlohu Jaquina priveľkým luxusom, skôr by som ho videl ako perspektívneho Florestana. Nového *Fidelia* v Opere SND považujem za jednu zo zásadných inscenácií slovenskej opernej réžie po roku 1989. Nie je bez chýb, no výrazne formulovaným názorom, vyargumentovanou polemikou s predlohou a atraktívnym

vizuálom sa môže bez komplexov postaviť vedľa svojich najlepších činoherných kolegyň. Výborná hudobná úroveň len podčiarkuje jej kvalitu. Verím, že na nasledujúcu réžiu Martina Bendika nebudeme musieť čakať ďalších takmer desať rokov. Neplatvame kvalitnými tvorcami, zaujímavejšieho operného režiséra na Slovensku nemáme.

Jozef ČERVENKA

Ludwig van Beethoven: *Fidelio*
 Dirigent: János Kovács
 Scéna: Juraj Fábry
 Kostýmy: Marija Havran
 Réžia: Martin Bendik
 Premiéra v Opere SND Bratislava 8. 4.

V opere vymenili drogy za šikanu

Drogy a šikanovanie sú horúcim problémom nielen na Slovensku a nielen dnes. Aktuálnosť témy vycítila aj autorka novej inscenácie v Štátnej opere Banská Bystrica Dana Dinková. Po „protidrogovej“ inscenácii Biele peklo (2004) sa rozhodla, opäť kombinovanou formou tanca a textu, upozorniť na problém šikanovania v škole aj v rodine.



Nemé tváre (foto: J. Marčínský)

Nemé tváre / Výkriky do tmy vznikli na základe skúseností a informácií z blogov, sociálnych sietí a odbornej literatúry. Dinková vytvorila nový instagram, ktorý môže vyvolať rozmanité reakcie, pohľady aj názory. V dvojpríbehu, kde Karol personifikuje šikanovaného žiaka v škole a Mária je obeťou sexuálneho zneužívania vlastným otcom, demonštrovala rôzne formy šikanovania. Situácie sú v oboch prípadoch spočiatku „neškodné“, nestranný

v čiernych mikinách s kapučňami tanečnú guráž. Karolov otec problémy syna prehliada, zmysel podpory vidí len vo finančnom dotovaní. Ironizácia mliekoveho chlapca iba potvrdzuje jeho rozhodnutie sa obesiť. Kým reprodukován hudobný rock, ba-rock, neofolk, experimentálne zvuky aj pa-zvuky s nadsťavenými decibelmi umocňovali agresívnu pulzáciu deja, hudobná monotónnosť Glasových *Songs from the Trilogy* a *Mondschein*

pozorovateľ by možno povedal, že si „za to môžu sami“, keby sa individuálne stavy nevyhrocovali. Brutalita voči Karolovi narastá, sms-ky s vyhrážkami sa hromadia, facebook je plný invetív a vydierania, priame fyzické ohrozovanie, bitky, kopance a vulgarity dodávajú násilníkovi Jozefovi a jeho bande

od Daniela Mateja priniesli aspoň chvíľkové uvoľnenie z expresivity diania. „Odsúdení“ Karol a Mária sa spoznávajú najprv virtuálne na sociálnych sieťach, neskôr sa stanú jeden druhému reálnou oporou. Scénu **Mareka Šafárika** s viacnásobne do seba vsadenými bielymi portálmi, ukončenými v perspektíve na horizonte počítačovým displejom, na ktorom divák číta výstrahy, odpovede aj opisy situácií, dopĺňa iba niekoľko nevyhnutných rekvizít: stoly v triede, visiaci čierny šál, vaňa, sprcha s vodou a stoličky. Tínedžeri sú trendoví, jediným divadelným kostýmom je krajková róba Ženy v čiernom – aktuálne prítomnej smrti (kostýmy **Adriena Adamíkova**). Kolektívne výstupy a sólové tance korešpondujú s krehkosťou stavu „týranej“ duše dostali tanečnú formu, ostatné vstupy majú činoherný charakter. Apendixom vyššie hodiny trvajúceho predstavenia (hrá sa bez prestávky) je príliš zrýchlený záver. Ten mal priniesť morálne posolstvo s výstrahou: nezbavujme sa zodpovednosti, zasiahnime, budme vnímavejší k okoliu! Kontaktné telefónne číslo linky SOS v malej knižke doplňujúcej klasický bulletin by mohli byť prvou nádejou pre kohokolvek v beznádeji.

Mária GLOCKOVÁ

Dana Dinková: *Nemé tváre* / *Výkriky do ticha*
Pohybová spolupráca: Michal Majer
Scéna: Marek Šafárik
Kostýmy: Adriena Adamíková
Choreografia a réžia: Dana Dinková
Premiéra v Štátnej opere Banská Bystrica 9. 4.

Orfeus preveroval študentky i pedagógov

Pravdepodobne prevaha ženských hlasov v magisterských ročníkoch Katedry spevu Hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU motivovala výber Gluckovho Orfea a Eurydiky na záver akademického roku 2015/2016. Z možných verzií siahli po viedenskej z roku 1762, s obsadením titulnej postavy mezzosopránom.

Na scéne Divadla SLUK v bratislavských Rusovciach dielo našťudoval **Dušan Štefánek**, pod réžiu, scénu a kostýmy sa podpísal **Tomáš Surý**. Výsledok príjemne prekvapil. Divadelne čistou a zrozumiteľnou výpoveďou, schopnou na prázdnej scéne, pomocou minima rekvizít a jednoduchého svetelného parku reagovať na podstatné momenty hudobného a dejového toku. Tomáš Surý sa neopieral o žiadne barličky, nesnažil sa ohúriť módnym prekrúcaním charakteru predlohy, ale stavil na zmysluplný, zrozumiteľný a predsa nie ornamentálny výklad. Účinné aranžovanie sólistov a zboru skombinoval s hojne využitými prvkami pohybového divadla (choreografia **Magdaléna Čaprdová**). Pôsobivý efekt dosiahol civilnými, farebne veľmi vkusnými kostýmami, vynímajúcimi sa na čiernom horizonte. Azda len Amor bol pripestrý, ale on

je skutočne z iného sveta. Zbor a tanečníci, študenti z Katedry tanečnej tvorby HTF, výstižne a remeselne vyspelo znázorňovali situácie, s ktorými sa Orfeus na svojej pozemskej i podsvetnej púti stretáva.

Dirigent **Dušan Štefánek** na čele **Komorného orchestra ZOE** a študentov VŠMU dosiahol v chúlостivej a transparentnej partitúre veľmi solídnu inštrumentálnu súhru. Najmä v druhej polovici večera boli aj tempá a výraz diferencovanejšie. Kompaktne a farebne ušľachtilo znel zbor (študenti a výpomoc z Opery SND), poctivo pripravený **Ladislavom Kaprinayom**.

Orfeo ed Euridice, spievaný v talianskom origináli, stojí predovšetkým na predstaviteľke nohavičkovej titulnej úlohy. **Alena Kropáčková** má nielen krásny javiskový zjav, ale vládne aj syto sfarbeným a objemným mezzosopránom.

Ide o veľmi perspektívny hlas, už dnes pripravený na profesionálnu dráhu (na jeseň ju čaká Mozartov Sesto v Ostrave), čo ale neznamená, že nemá rezervy v cibrení techniky. Najmä niektoré tóny vo vyššej polohe nasadzuje príliš široko, čím im uberá na koncentrovanosti. Kvalitnou Eurydikou bola **Renatka Feriková**, príjemný, okrúhly, lesklý a v polohách vyvážený lyrický soprán. Postave dala adekvátny výraz i priliehavý herecký profil. Obe sú z triedy Petra Mikuláša. **Mária Šimonovičová** ako Amor má zatiaľ trochu ostrejši, tvrdší a technicky menej vybrúsený soprán. Na VŠMU sa podarilo zrealizovať úspešný projekt, ktorý by si pri dobrej vôli a účinnejšej propagácii než je v tejto inštitúcii zvykom (ani redakcia Hudobného života nedostala pozvánku na premiéru), mohol predĺžiť život aj počas blížaceho sa, na operné umenie už tradične skúpeho, leta.

Pavel UNGER

Christoph Willibald Gluck: *Orfeo ed Euridice*
Dirigent: Dušan Štefánek
Zbormajster: Ladislav Kaprinay
Choreografia: Magdaléna Čaprdová
Réžia, scéna, kostýmy: Tomáš Surý
Premiéra v Divadle SLUK Bratislava-Rusovce 24. 4.

DRÁŽĎANY

Hudba pre kráľovnú a operné hrozienka baroka

V predveľkonočnom týždni, keď väčšina členov Staatskapelle Dresden a operného súboru kooperovala na exkluzívnych salzburských Osterfestspielen, sa v Semperovej opere konali Barokové dni 2016 (18. – 27. 3.). A v žiadnom prípade nešlo o festival s druhou garnitúrou! Barokovým pokladom, majúcim styčné body v repertoári niekdajšej dvornej kapely, sa dostalo vysokokarátového stvárnenia.

Koncom 17. storočia, za vlády Augusta Silného (August der Starke), sa v Drážďanoch začala nová éra. Keď si panovník zaistil i poľskú kráľovskú korunu, stalo sa saské mesto dôležitou európskou metropolou. Investícia do vzniku nových barokových objektov bola pre Augusta rovnako dôležitá ako zvelaďovanie divadla a hudby. Inak neuvažoval ani dedič trónu, Friedrich August III. Pár desaťročí prekvitalo v meste hudobné umenie ako nikdy potom. Novými dvornými kapelníkmi sa stali v Taliansku školení Johann David Heinichen a Antonio Lotti, pre drážďanskú dvornú kapelu komponoval Georg Philipp Telemann a Georg

Pauken! Erschallet, Trompeten! pre alt, tenor, štvorhlasý zbor, dva hoboje, sláčky a basso continuo, ktorej skladateľom nebol nik menší než Johann Sebastian Bach. Nádherné, invenčiou hýriace dielo je známe najmä hudobnou myšlienkou, ktorú skladateľ neskôr použil vo Vianočnom oratóriu.

Po oboch kompozíciách siahol Reinhard Goebel, zakladateľ a dlhoročný vedúci súboru Musica Antiqua Köln, známy expert na historicky poučenú interpretáciu starej hudby. Staatskapelle Dresden, chýrna najmä svojím straussovským a wagnerovským zvukom, sa pod Goebelovým vedením akoby šibnutím čarovného prútika

ni, láske, intrigách, zrade, výhrach, prehrách a smrti; v oboch Händel použil kompozičnú reč, ktorú by sme mohli prirovnať k akémusi hudobnému esperantu, ktorému každý porozumie. Renesancia takýchto hudobno-javiskových diel nepochybne teší nielen poslucháča a diváka, ale aj samotné divadlá, ktoré sa ich odhodlajú naštudovať a uvádzať.

Sledujúc trinástu reprízu trojročnej drážďanskej inscenácie *Orlanda* sa mi vynorila formulácia, ktorú v recenzii znovuobjavenej Händlovej *Alciny* v košickom Štátnom divadle (HŽ 4/2016) použila Michaela Mojžišová: „Energia a oddanosť štýlu sršali nielen v orchestrálnej jamy, ale tiež z javiska.“

I tu päť vynikajúcich sólistov na čele s dominantnou mezzosopranistkou Galou El Hadidiovou (Medoro), tanečný súbor opery v nekonečne vynaliezavej choreografii Zenty Haerterovej a vkusná, takmer nemenná scéna Haralda Thora súznili v pulzujúcej inscenácii Andreasa Kriegenburga. Dirigent Rinaldo Alessandrini viedol skvostne obsadené continuo (o. i. s lutnou, barokovým violončelom a dvomi violami d'amore) nielen obozretne, ale aj s veľkou dávkou vášne a miestami priam panenského citu.

Napriek tomu, že v prípade opery *Giulio Cesare in Egitto* išlo už o dvadsiate prvé predstavenie šesťročnej inscenácie, repríza mala špičkovú úroveň, skvelú návštevnosť a vynikajúcu divácku odozvu. Historický príbeh Cesara a Kleopatry tkvie v permanentných konfliktných situáciách, ktoré sú zhmotnené nielen v librete, ale najmä v Händlovej hudbe. Základnou podmienkou úspechu je zvládnutie neustáleho dialógu spevákov a orchestra. Dve continuá, obsadené o. i. dvomi čembalami, barokovou harfou, theorbou a lutnou, boli oporou a odrazovým mostíkom pre zbor i sólistov. Z nich si zaslúžia vyzdvihnúť najmä austrálsky kontratenorista David Hansen (Giulio Cesare), z Ruska pochádzajúca sopranistka Elena Gorshunova

(Cleopatra) a slovenská mezzosopranistka Jana Kurucová (Sesto Pompeo). Bolo pôžitkom vychutnať si ich priam frapujúce hlasové a herecké dispozície: afekty jednotlivých árií či duet boli absolútne utrafené, posledné tóny padli obyčajne do takmer nedýchajúceho hľadiska. I zbor a balet Semperovej opery podali nadštandardný výkon v dynamickej inscenácii režiséra Jensa-Daniela Herzoga, ktorá prebiehala v prítomnom čase a súčasne ho porušovala (scéna a kostýmy Mathis Neidhardt). Pod mimoriadny úspech predstavenia sa v podstatnej miere podpísal barokový špecialista, dirigent Alessandro De Marchi. Štyri hviezdne hodiny, ktoré pred tromi storočiami stvoril Georg Friedrich Händel operou *Giulio Cesare in Egitto*, nestarali nič zo svojej atraktívnosti: žiarili bez toho, aby z nich bolo potrebné zotrieť čo len zrníčko prachu.

Agata SCHINDLER



Giulio Cesare in Egitto
(foto: A. Schindler)

Friedrich Händel pricestoval, aby pre svoje opery predvádzané v Londýne naverboval najlepších spevákov pôsobiacich v Drážďanoch. Po Heinichenovej smrti sa stal Johann Adolf Hasse nekorunovaným kráľom talianskej opery seria – tej, ktorá zaznievala v Drážďanoch spolu s chrámovou a komornou hudbou nielen v hojnosti, ale i v nebývalej kvalite. Tohto roku siahla Semperova opera po prvýkrát po vyššie opísanej minulosti. Jeden z koncertov nového festivalu Barokové dni (21. 3.) sa niesol v znamení diel venovaných sasko-poľskej kráľovnej Marii Josephe, manželke Friedricha Augusta III. Johann Ludwig Krebs, Bachov žiak, dedikoval jej úmrtiu *Oratorio funebre*, určené pre soprán, alt, tenor, bas, štvorhlasný zbor, dve priečne flauty, dva hoboje, tri trúbky, tympany, sláčky a basso continuo. Kráľovnine narodeniny boli zasa príležitosťou pre vznik kantáty *Tönet, ihr*

premenila na jednoliaty a šťavnatý barokový súbor. Tvrdé kontrasty a ostré kontúry orchestra i vokalistov síce vychádzali z rešpektovania notového zápisu, ale zneli vitálne a jasne. Či azda ešte lepšie by bolo povedať – jednoznačne, súčasne. Goebel si prizval k spolupráci sólistov, ktorí sú naslovovzatými špecialistami: sopranistku Annu Luciu Richterovú, altistku Anke Vondungovú, tenoristu Daniela Johannsena a barytonistu Stephana Genza. Zborových partí sa zhostil jeden z vedúcich nemeckých zborov, Dresdner Kammerchor.

V prvej polovici 18. storočia zaznelo v King's Theatre v Londýne pod Händlovým vedením viacero jeho diel, napríklad i v taliančine skomponované trojdejstvé opery *Orlanda* a *Giulio Cesare in Egitto*. Dnes sa už nechce veriť, že jedna i druhá upadli na dlhé desaťročia do zabudnutia. Obe hýria ohňostrojovou invenciou; obe prinášajú príbehy o ľudskej váš-

DRÁŽDANY

Požierač klávesov

O viacerých klaviristoch možno povedať, že pri svojom nástroji pôsobia ako levy či požierači klávesov. Ale azda najviac sedí toto prirovnanie k americko-izraelskému umelcovi Yefimovi Bronfmanovi, medzi iným žiakovi Rudolfa Firkušného, narodenom v roku 1958 v Uzbekistane.

Keď Yefim Bronfman vstúpi na pódium, vôbec sa nezdá, že sa objavila svetová hviezda. Jeho zjav na prvý pohľad evokuje skôr rušňovodiča než kultivovaného umelca. To, že tento obor požiera klávesy v legátach i v dunení oktáv a akordov, sa poslucháč dozvie až neskôr. A sotva uverí vlastným ušiam, že počúva dôverne známou Schumannovu *Arabesku op. 18*. Párminútová miniatúra, ktorou Bronfman otvoril svoj recitál v Drážďanoch (23. 3.), vyznela ako nevinný vzdych!

Podobne ako *Arabeska*, aj ďalšie Bronfmanom uvedené Schumannovo dielo, *Faschingsschwank aus Wien op. 26*, vzniklo vo Viedni. Známe je pod názvom *Karneval*, ale je všetkým iným než iba karnevalovým rozmarom. Klaviristovi ponúka možnosť rozvinúť celú technickú i deklamačnú paletu. V nádhernom expresívnom *Scherzine* i v *Intermezzo* nás sólista nechal pocítiť pevnosť, ale i vládnosť svojich rúk a prstov, ktorými vytvoril úžasné poetické detaily.

Tak ako Bronfman pátral po substancii hudby v Schumannovi, tak po nej sledil aj v dvoch klavírných veľdielach Sergeja Prokofieva, v *Sonáte č. 7 op. 83* a v *Sonáte č. 9 op. 103*, ktoré premieľoval geniálny Sviatoslav Richter (1943 a 1951). Bronfman dokázal, že nič nie je dané a konečné, že každá doterajšia interpretácia je prekonateľná



L. Harrell, Y. Bronfman
a A.-S. Mutter (foto: O. Killig)

a že každá nová môže byť objavná. Kameňom úrazu je posledná časť *Sonáty č. 7, Precipitato*, ktorou Prokofiev vyjadril stratenú rovnováhu vtedajšieho sveta. Búrlivá, prevažne z oktáv, akorodov a skokov vystavaná, v 7/8 takte sa prehánajúca zvuková smršť ostane v Bronfmanovom podaní nezabudnuteľná.

Kedže Bronfman je momentálny Capell-Virtuos Staatskapelle Dresden, po schumannovsko-prokofievskom recitáli nasledovali ďalšie koncerty, tentoraz na tému Beethoven – teda s úplne inou filozofiou muzikovania. Dňa 17. 4. hral Bronfman pod taktovkou **Davidu Robertsona** *Klavírný koncert č. 2 op. 19*. Interpretácia geniálnej Beethovenovej kadencie v závere prvej časti a tiež záverečných taktov druhej časti sa

vryla pod kožu. Vďaka a obdiv dirigenta, orchestra a publika patrili bezhranične sólistovi. Za spoluprácu v slnkom presvietenom predvedení Beethovenovej *Symfónie č. 4* sa zasa dirigent poďakoval orchestru – pokľakol si pred ním ako pred oltárom. Výnimočnosť zážitku podčiarkla pozoruhodná premiéra *Elegie* od Petra Ruzicku, adaptujúcej témy Richarda Wagnera.

Na koncerte 21. 4., ktorý dirigoval **Manfred Honeck**, exceloval Bronfman dvakrát. V Beethovenovom *Klavírnom koncerte č. 5 op. 73* sa zdali byť každý tón, každá pasáž, každá hudobná súvislosť v danom momente priam existenčne dôležité – pre interpreta aj pre Beethovena. Bronfman nepotrebuje byť špecialistom na štýly či žánre, jeho ruky, um a srdce dajú zažiť každú partitúru. Interpretácie veľkolepým bol *Koncert pre klavír, husle, violončelo a orchester op. 56*, v podaní

Tria Mutter-Bronfman-Harrell s huslistkou **Anne-Sophie Mutterovou** a violončelistom **Lynnom Harrellom**. V huslistke i vo violončelistovi mal Bronfman vedľa seba nielen na rovnakej frekvencii dýchajúcich hudobníkov, ale aj vzácných, navzájom sa inšpirujúcich a dôveryhodných priateľov.

Celkom osobne sa priznávam, že som ešte naživo a s podobným top klaviristom nepočula v rozmedzí pár dní troch Beethovenov (Bronfman je však podobnými mamutími programami povestný). A tiež, že som doposiaľ po žiadnom koncerte neodchádzala zo sály taká ohúrená a neschopná slova, ako po Beethovenovi v podaní Bronfmana a jeho priateľov.

Agata SCHINDLER

VIEDEŇ

Vtipný mladík

Paul Badura-Skoda (1927) sa rád označuje za „dinosaura“ rakúskej hudobnej scény. Na koncerte v Brahmsovej sále Musikvereinu (12. 4.), odohrávajúc sa v uvoľnenej priateľskej atmosfére, slávny viedenský klavirista jednotlivé hudobné čísla nielen interpretoval, ale aj vtipne glosoval, komentoval a popisoval.

Dramaturgia koncertu bola naozaj náročná. Hneď v úvodnom čísle, v *Chromatickej fantázii a fúge d moll* od Johanna Sebastiana Bacha, **Paul Badura-Skoda** preukázal stále dokonalú techniku. Takú samozrejmu, že mu aj vo výnimočnej virtuóznej skladbe s odvážnou harmonickou štruktúrou umožnila vytvoriť jej osobitý charakter a výraz len pre publikum daného večera.

Pred *Sonátou C dur „Waldstein“* sa umelec vrátil do študentských čias. Poslucháčom priblížil, ako ho v mladosti učili hrať tento Beethovenov skvost: ako sa dá v prvej vete vystačiť úplne bez pedálu či ako v tretej vete dosiahnuť pocit, že sa hmľa rozplynie, slnko sa cez ňu prederie a my uvidíme krásu východu slnka v lese. Práve táto asociácia viedla v Taliansku k uvádzaniu „Waldstein“ sonáty pod názvom *L'aurora* (Brieždenie). Badura-Skoda

podkladal svoj výklad krátkymi úryvkami a úvodný vstup zakončil slovami: „A teraz si môžete vypočuť, ako túto sonátu hrám po 75 rokoch.“ Umelcova vyzretá, ale stále mladícky svieža interpretácia by si vyžadovala samostatnú muzikologickú analýzu: vyznela viacvrstvovo, bez prvoplánovej priezračnosti; variácie boli nesmierne prepracované, kadencie vypočítané.

V druhej časti najprv zazneli tri svieže, trilkujúce parafrázy Otta Schulhofa na motívy od Johanna Straussa (*Fledermaus-Polka*, *Pizzicato-Polka*, *Spieluhr-Polka*). Fajnšmekerským zážitkom bola zriedkavo hraná *Sonáta D dur D 850* od Franza Schuberta. Umelec ju uviedol so slovami, že „vznikla počas najšťastnejšieho leta Franza Schuberta v Salzburgu a Gasteine a obsahuje jeden z najkrajších akordov rakúskej hudby v C dur, ku ktorému sa neskôr vrátil

Bruckner“. Potom nám po odohratí krátkeho úryvku s úsmevom zarecitoval básničku, ktorú ako mladý chlapec zložil pri štúdiu tretej časti sonáty.

Nezvyčajne extrovertnú skladbu venoval Schubert svojmu blízkemu priateľovi, virtuóznemu klaviristovi Karlovi Mariovi von Bocklet. Paul Badura-Skoda v nej predviedol celú škálu nálad – od prvých nástojčivých tónov *Allegro vivace*, z ktorých podľa Roberta Schumannu „prýšči život“, cez hlboké smutné akordy druhej časti, veselé tanečné variácie *Scherza*, vtipné, priam satirické *Rondo* až po prekvapujúci záver *Allegro moderato* v pianissime, ktorý dokonale kontrastoval so začiatkom sonáty.

Na záver maestro odhalil, prečo zvolil práve túto dramaturgiu. Chcel ukázať, že „aj Franz Schubert vedel skladať sonáty“ a poslucháčom položil otázku: „Vyhrala dnes Beethovenova *Waldstein* alebo Schubertova *Gastein*?“ U mňa osobne vyhral Paul Badura-Skoda. Jeho ostrovtip, mladý duch a vitalita, ktoré s ľahkosťou a samozrejmosťou vložil do všetkých interpretovaných diel, do dramaturgie vrcholiacej Schubertovou „šťastnou“ druhou klavírnou sonátou.

Boris AŽALTOVIČ

BADEN-BADEN

Stroskotanci na šírom mori

Začiatok cyklu Nibelungovho prsteňa na salzburských Osterfestspiele 2007 sprevádzal veľký škandál: rezidenční Berlínski filharmonici hrali príliš ukážkovo. Krištáľovo čistá a bezchybne kreovaná symfonická línia orchestra znela totiž nejdnému kritikovi tak samolúbo, že doslova zatienila výkony sólistov. Tí mali miestami značné problémy prespievať sa ponad mocne znejúcu hradbu z leitmotívov, ktoré Simon Rattle ťahal z orchestriska ako kúzelník z magického klobúka.

Berlínski filharmonici nie sú operným orchestrom a Simon Rattle nie je operným dirigentom. Je totiž príliš zamilovaný do svojho orchestra, ktorého zvukom je až posadnutý. Tak to bolo aj počas tohtoročných Veľkonočných hudobných slávností v Baden-Badene, kde Berlínski filharmonici po odchode zo Salzburgu sviatkujú od roku 2013. Tamojší intendant s radosťou poskytol javisko jediného súkromného a zároveň najväčšieho operného divadla v Nemecku najšpičkovejšiemu nemeckému koncertnému telesu, ktorému v Salzburgu vraj začali prekážať nízke umelecké nároky, klesajúca návštevnosť a miznúca aureola exkluzivity. Po novom sa teda za jedinou javiskovou

na istotu stabilného postoja, v ktorom pôsobila jej Izolda tak trochu strnulo. Napriek občasnemu forsírovaniu, ktoré ešte viac rozkolísalo spevákino pomerne výrazné vibrato, jej duet s Tristanom i záverečná „smrť z lásky“ vyšli s citom pre piano a mäkkosť tónu. Na hudobne pomerne neúprosnej scéne sa Brangäne Sarah Connollyovej takmer úplne stratila kdesi v hĺbke a výške javiska. O to prekvapivejším bol výkon Stuarta Skeltona, ktorý sa aj napriek objemnej dynamike orchestra vyrovnal so šibeničným partom Tristana s povážlivým prehľadom. Až do posledného taktu si dokázal udržať lesk hlasu i dikciu vo vynikajúcej kondícii. Podobne majestátne a suverénne zneli aj javiskom Komickej opery v Berlíne



Tristan a Izolda (foto: M. Rittershaus)

produkciou Berlínskych filharmonikov v sezóne musí chodiť nie na Salzach, ale na Oos, do najhlbšej badenskej provincie s mondénnym šarmom kúpeľného mesta a pozoruhodne úspešným operným divadlom. Kto si dovolil vstupné do výšky 350 eur, ten sa tento rok mohol popri miestnych liečivých prameňoch vykúpať aj v precíznom a čistom zvuku Wagnerovej hudobnej metafyziky lásky.

Už v predohre *Tristana a Izoldy* jasne vyznela až komorne muzikálna priehlasnosť zvuku, vyšperkovaná pestrými farbami jednej z najfascinujúcejších kompozícií opernej literatúry. Vynikajúca akustika sály ospravedlnila aj tak trochu zdržanlivú emotívnosť výrazu, ktorý dokáže pod inou taktovkou vyznieť exaltovanejšie. Speváci to pod Sirom Simonom nemali ani tentoraz jednoduché. Eva Maria Westbroek, jedna z najvýznamnejších wagnerovských interpretiek, v snahe neutopiť sa v Berlínčanoch pod ňou, radšej stavila

ostrieľaný Michael Nagy (Kurwenal) a profundný Stephen Milling (Kráľ Marke), ktorý najneskôr od minulého leta v Bayreuthu, kde debutoval ako Hunding, patrí k najzaujímavejším wagnerovským interpretom dneška.

Slovenský scénograf Boris Kudlička postavil pre režiséra Mariusza Trelińského realistickú palubu vojnového krížnika. Počas predohry predznamenávajúcej dej ho vidíme zápasíť s vlnobitím na otvorenom mori. Video Barteka Maciasa na spustenej opone ukazuje okrem rozkolísanej lode i zelený kruh rádiolokátora, ktorý má potenciál evokovať v hľadisku ľahkú ponorkovú náladu. Hneď po skončení predohry sa odhalí pohľad do útrob trojposchodovej lode. Hore na kapitánskom mostíku stojí Tristan, v strede je Izolda vo svojej kajute a dole zajatec priviazaný o stoličku. Tristan, sfaby novodobý Don Pizarro, ho strelí do hlavy v momente, keď Izolda rozpráva o svojom snúbencovi Moroldovi.

Treliński interpretuje Wagnerov príbeh v zmysle psychoanalytickej štúdie následkov citových rán. Na rôznych miestach javiska ilustruje obrazy z Tristanovej minulosti ako spomienky na jeho otca, ktorý zomrel pri jeho plodení, na matku, ktorá zomrela pri pôrode, ale i na vraždu Morolda. Takáto psychologicko-realistická režijná estetika nie je scestná. Veď už sám Wagner komponoval vzťahy medzi jednotlivými postavami v značne predfreudovskom duchu. Podpalubie vojenskej lode je počas celej inscenácie ponorené do súmravného pološera. Z jej zákutí vystávajú rôzne obrazy, ktoré popri evokácii Tristanovej minulosti ilustrujú prebiehajúci dej. Žiaľ, spomalené zábery letiacich čajok, plynúcich oblakov, vlnobití a zatmení slnka nie sú príliš originálne. Spolu s bezvládnym milostným duetom – so síce efektne zelenkavou, no patetickou polárnou žiarou na obzore – nechávajú réžiu, zamotanú do nemotorných choreografických klišé, nabehnúť na plytčinu.

Vodiacim elementom dramaturgie *Tristana* je dychotómia svetla a tmy. V milostnej scéne druhého dejstva zháša Izolda v záhrade paláca faklu, aby sa mohla spolu s Tristanom pod pláštikom tmy ukryť pred neúprosným svetlom dňa. Prečo sa práve v tejto chvíli rozsvietia svetlomety na kapitánskom mostíku, nevedno. Škoda, že aj výtvarne vskutku atraktívna scénografia zostáva na mnohých miestach obsahovo nedomyslená. Kareol i Cornwall sú zjednotené na lodi, na palube ktorej je celý dvor kráľa Markeho. Scéna udania Tristana a Izoldy je akousi hrou ofíciov s Tristanom, ktorý v jej závere spácha samovraždu. Melot sa teda prevíni bez toho, aby tasil svoj meč, nanajvýš zradou svojho niekdajšieho druha. Skôr než si Izolda v poslednom dejstve pri Tristanovej mŕtvoľe podreže žily, Tristanovi sa vo vykachičkovanej nemocničnej izbe pripomínajúcej márnicu vyjavia spomienky na detstvo a vypálený rodičovský dom, vynárajúce sa na posuvných kulisách z tmy zadného javiska. Trelińského sympatická snaha o psychologický a logický výklad diela však troskotá na zvláštnych nepresnostiach, ktoré prekážajú v čítaní.

Na mnohých miestach rušivé režijné klišé ide možno na vrub aj širokej koprodukčnej aliancii medzi varšavským Veľkým divadlom, newyorskou MET a čínskym Národným centrom performatívnych umení v Pekingu. Patetickej reči polárnej žiary, letiacich čajok, rozbúrených vln oceánu, zatmenia mesiaca a letu zhlukom oblakov sa dá rovnako rozumieť v New Yorku i v Pekingu. Apelatívnu politickú angažovanosť opernej réžie si môžu Európania nechať doma.

Robert BAYER

Richard Wagner: *Tristan a Izolda*
Dirigent: Simon Rattle
Scéna a kostýmy: Boris Kudlička
Réžia: Mariusz Treliński
Premiéra vo Festspielhaus Baden-Baden 19. 3.,
navštívené predstavenie 25. 3.



Návrat na jazzhead!

Švajčiarska noc, Európske jazzové stretnutia alebo Zámorská noc, tak zneli názvy koncertných blokov v rámci veľtrhu jazzahead!, ktorý koncom apríla už po jedenásťkrát prebehol v nemeckých Brémach. Tisícka vystavovateľov a trojnásobok aktívnych účastníkov prilákali do prístavného mesta na severozápade krajiny početnú odbornú jazzovú verejnosť.

Ešte dva týždne predtým, ako zástupcovia vydavateľstiev, promotéri a umelci obsadili na štyri dni haly komplexu MESSE BREMEN, prebiehal v tamojších kultúrnych centrách a galériách jazzahead! Festival (7.–24. 4.), ktorého súčasťou boli okrem koncertov filmové projekcie, tanečné a divadelné predstavenia. Festival vrcholil v čase konania veľtrhu (21.–24. 4.). Na dvoch koncertných pódiiach priamo na výstavisku a v neďalekom Kulturzentrum Schlachthof bolo možné vidieť štyridsať polhodinových koncertných prezentácií – showcases. K tomu treba prirátat desiatky hudobných podujatí sobotňajšej *jazzahead! clubnight* s množstvom klubových scén po celom meste.

Extáza Švajčiarskej noci

Pokiaľ sa minulý rok na *jazzahead!* predstavili spomedzi našich susedov aspoň poľskí Atom String Quartet a maďarské duo Veronika Hárcsa & Bálint Gyémánt, dramaturgia aktuálneho ročníka neponúkla jediného umelca zo stredoeurópskeho priestoru. Samozrejme, ekonomické ukazovatele a komerčný dosah „západných“ vydavateľstiev sú neporovnateľné s našimi, čo badať napríklad pri listovaní nemeckých magazínov Jazzthetik a Jazz thing (značnú časť ich obsahu tvoria práve prezentácie vydavateľstiev). Organizátori podujatia síce avizovali rôznorodosť a diverzitu, ale hoci vraj mali v ponuke zaujímavé srbské, macedónske alebo ukrajinské kapely, v Brémach sa

z nich žiaľ neobjavila žiadna. Sledovať osem nemeckých zoskupení v priebehu jedného popoludnia je skutočne ťažko zvládnuteľné a k oživeniu by zaiste prispeli aspoň jedendvaja zástupcovia stredoeurópskej scény (skusmo mi prichádzajú na um Lukáš Oravec, Pavel Morochovič, David Kollar, Ondřej Štveráček, Luboš Soukup, Tomáš Liška, David



Colin Vallon Trio

Dorůžka, Vertigo Sextet, Muff, Michal Tokaj, Paweł Kaczmarczyk, Mihály Borbély, Kristóf Bacsó, Modern Art Orchestra...). Za výber kapiel síce zodpovedajú elitný trubkár Ulrich Beckerhoff, profesor na Folkwang University of the Arts v Essene, spolu s jazzovým dramaturgom a redaktorom Petrom Schulzem, ale platiacich vystavovateľov budú predsa len väčšmi zaujímať čísla... Partnerskou krajinou aktuálneho ročníka

bolo švajčiarsko a úvodný večer s bohatou nádielkou „jazzu spod Álp“ som považoval za dobrú príležitosť vytvoriť si obraz o tamorejšej scéne. Dramaturgia zámerne obišla prezentácie švajčiarskych bubeníckych veteránov Pierra Favreho, Daniela Humaira a mladšieho Lucasa Niggliho, priestor nedostal ani vo Francúzsku pôsobiaci trubkár Erik Truffaz (hoci na CD sampleri *Jazz made in Switzerland* sa objavil). *Swiss Night* otváral koncert tria klaviristu **Colina Vallona**, ktorý podľa očakávania prebehol v intenciiach „ECM poetiky“. Výrazné ostináta, melodická čistota modálnych nápevov a striedme využívanie preparácie klavíra mi ostali v pamäti už pri predchádzajúcich stretnutiach s Vallonom, až teraz som si však uvedomil, aký podiel na celkovom výraze (a zomknutosti) kapely má vynikajúca rytmika (kontrabasista **Patrice Moret** a bubeník **Julian Sartorius**). Keď sa o poldruha hodiny neskôr Vallon i Moret opäť objavili po boku švajčiarskej speváčky albánskeho pôvodu **Eliny Duni**, napadlo mi, že nedostatok a fluktuácia hudobníkov najmä v rytmických sekciiach zrejme nebude špecifikom našej scény (počas *Swiss Night* som tento trend zachytil vo viacerých kapelách). Keďže ma „Zen Funk“ alebo tiež „Ritual Groove Music“ kvarteta **Ronin** klaviristu **Nika Bärtscha** prekvapili kedysi v Saalfeldene, bol som zvedavý, či si s koncepciou vystavanou na statickej repetitívnosti (prípomínajúcou hudbu amerických minimalistov) kapela vystačí aj po rokoch a či na mňa zapôsobí podobne extaticky ako vtedy. Možno vinou sterilnosti priestoru (švajčiarsky Gala Concert prebiehal vo filharmonickej sále Die Glocke) sa koncert hviezdneho zoskupenia zo stajne ECM rozbiehal ťažkopádnejšie a napriek neprerušovanému toku extatických groovov (Bärtsch ich nazýva modulmi a namies-

to pomenovania len označuje číslami) sa hypnotický tranz dostavil až pred záverom. O čosi radikálnejšie prostriedky s podobným účinkom využíval aj akustický „trance“ klavírneho tria **Plaistow** počas *Swiss Night*. Švajčiarske partnerstvo na jazzahead! 2016 poznačilo aj priestory múzea moderného umenia Weserburg, kde prebiehala výstava plagátov prestížneho Montreux Jazz Festival. Prekvapilo ma, že na vizuáloch podujatia,

ktoré v júli oslávi piatu dekádu svojej existencie, sa podieľali napríklad Andy Warhol či David Bowie.

Od Nemcov k Fínom

Každoročná prehliadka mladých kapiel z hostiteľskej krajiny *German Jazz Expo* ma tento rok príliš nezaujala. Uvítal som, že polhodinové showcases prebiehali na troch pódiiach bez zbytočných prestojov a tým pádom bolo možné „ochutnať“ z rozličných ponúk. Berlínske kvinteto **Subtone** prekvapilo mladíckou energiou, príklonom k modernému straightahead jazzu a kontrapunktickým prelínaním melodických hlasov altsaxofónu a trúbky nad pulzujúcou rytmikou. **Pablo Held Trio** opakovane vyzdvihuje napríklad John Scofield, ktorý si s mladým klavírnym triom minulý rok „strihol“ spoločný album. Členovia kapely oslávili desaťročnicu spoločného pôsobenia a značný ohlas na ich hudbu prevkapaže o to viac, že ponúkajú menej komunikatívnu a náročnejšie uchopiteľnú skupinovú abstrakciu. Amorfné tvary vyrastajúce z ticha prechádzali k interakciám a zdalo sa, že spontánne načrtnuté motívy, prostredníctvom ktorých vzápätí vedie svojich partnerov, vyťahuje introvertne pôsobiaci líder podľa konkrétnej situácie. Vystúpenie Pablo Held Tria sa v každom prípade oplátilo vnímať ako celok, keďže výraznejšie momenty sa objavovali v nečakaných súvislostiach.

Súčasťou *jazzahead!* Clubnight bola oslava dvadsaťročnice nórskeho vydavateľstva Jazz-land, ktoré vedie Bugge Wesseltoft. Napriek

zoskupeniach tamojšej scény (Ilmiliekki Quartet, Alexi Tuomarila Trio, SUN Trio, hrával tiež s Tomaszom Stańkom či Jonom Balkem). Oddarang prekvapil už farebnosťou svojho obsadenia (trombón, violončelo, gitara, basgitara, bicie nástroje) a otvoreným „nadžánrovým“ prístupom. Výsledná postjazzová fúzia evokovala zvukovú stopu k rozostreným filmovým abstrakciám. Fínske farby čestne obhájilo aj



Ruský štánok

rozšafné trio **MOPO**, ponúkajúce ťažko opísateľný punkrock v akustickom jazzovom šate s kontrabasom, bicími nástrojmi a barytónsaxofonistkou **Lindou Fredriksson**. Mimochoďom, Fínsko bude partnerskou krajinou na *jazzahead! 2017* a zrejme sa bude na čo tešiť.

Poliaci u Slovákov

Po prvýkrát sa na *jazzahead!* predstavili Rusi a v stánku Russian Jazz Scene bolo možné okrem vydavateľov, promotérov či manažérov festivalov stretnúť aj šéfredaktora jediného ruského jazzového periodika Jazz.Ru. Zo záuj-

tik, *Giornale Della Musica*, *Jazz Special*, *Jazz thing*, *Jazznytt*, *Jazz.Ru* (a neočakávané aj slovenského jazzového portálu *skjazz.sk* a mesačníka *Hudobný život*).

V rámci vystavovateľov prevládali nemecké vydavateľstvá a oproti rozsiahlemu stánku ACT Records s neustále prítomným majiteľom Siggim Lochom prekvapila skromnosť maličké-
kého kiosku ECM. Z národných stánkov sa vo



Stánok vydavateľstva Hevhetia

veľkom štýle prezentovali škandinávске krajiny; v ponuke Nórov bola napríklad anglická verzia pozoruhodnej knihy Lucu Vitaliho *The Sound of the North – Norway and the European Jazz Scene*, ale aj graficky čisto poňatý magazín *Jazznytt* (potešilo ma, že aspoň články britského publicistu Stuarta Nicholsona či rozprávanie saxofónového pioniera Archieho Sheppa priniesol v origináli). So štátnou podporou propaguje poľskú kultúru v zahraničí Inštitút Adama Mickiewicza a v jeho stánku bolo možné zastihnúť šéfredaktora časopisu *Jazz Forum* Pawła Brodowského, dramaturgov poľských festivalov či manažérov umelcov. Pravdou

ostáva, že poľskí umelci prítomní na *jazzahead!*, sa zdržiavali v stánku slovenskej Hevhetie, ktorá ich má vo svojom portfóliu. V prípade Pawła Kaczmarczyka akoby sa opakovala história, pretože podobne ako minulý rok, tak aj teraz v Brémach klavirista premiérovu uviedol aktuálnu nahrávku svojho *Audiofeeling Tria* (*Vars & Kaper Deconstruction*, Hevhetia 2016). Škoda len, že nebola možnosť počuť Kaczmarczyka na *jazzahead!* aj naživo.

Z účinkujúcich umelcov

mal k Hevhetii najbližšie kanadský trubkár poľského pôvodu Jacques Kuba Séguin, ktorý bude onedlho pre slovenský label nahrávať. V Brémach sa predstavil v rámci *jazzahead! clubnight*. Žeby sa o to budúci rok pokúsil aj niekto z našich?

Text: **Peter MOTYČKA**

Foto: **Patrick ŠPANKO**



Pablo Held Trio

lákavej ponuke v priestoroch kultovej Sendesaal som uprednostnil sériu showcases v rámci *European Jazz Meeting* na výstavisku a v Schlachthofe a oproti nemeckým showcases bolo prekvapení o čosi viac: punkjazzová priamočiarosť i zvuková intenzita prejavu belgického tria **DANS DANS** vedeného gitaristom **Bertom Dockxom** ma odzbrojili (či zaskočili) natoľko, že som z ich vystúpenia nedokázal odísť. Vynikajúce bolo latino-power trio **P.L.I.N.T.** – jeho členovia síce obhajovali portugalské farby, ale ich hudba odrážala brazílsky a kubánsky pôvod. Dostala ma aj silná a osobitá výpoveď fínskeho kvinteta **Oddarang** s charizmatickým bubeníkom **Olavim Louhivuorim**, pôsobiacim vo viacerých vynikajúcich

mu o tamojšiu scénu (ako aj v rámci oživovania z pamäti miznúcej azbuky) som v občasníku vychádzajúcom 2 – 3-krát ročne, objavil rozsiahle rozhovory s legendami ruskej scény (Alexej Zubov), štúdio o postoji Maxima Gorkého k jazzu (písal o ňom ako o „hudbe tlstých“) či paralelách medzi jazzom a klasickou hudbou. Výsledkom slovensko-ruskej debaty o hudobných scénach (šéfredaktor Kirill Moškov poznal z vystúpení v moskovskom klube Soyuz kompozitorov súbor Bratislava Hot Serenaders) bolo aj pozvanie na pracovné stretnutie Europe Jazz Media – predstaviteľov jazzových periodík v rámci Europe Jazz Network, na ktorom sa zúčastnili šéfredaktori magazínov *Jazz Forum*, *Jazz Podium*, *Jazzwise*, *Jazzthe-*



JazzFest Brno: Wayne Shorter Quartet

W. Shorter (foto: archív JazzFest Brno)

Zásada Milesa Davisa o neopakovaní seba samého a „povinnosti“ neustáleho hľadania a skúšania nového má svoje opodstatnenie dodnes. Dokonalým príkladom jej napĺňania je už niekoľko desaťročí saxofonista Davisovho legendárneho kvinteta z polovice 60. rokov, Wayne Shorter. Napriek tomu, že v tomto roku osláví svoje 83. narodeniny, a tomu, že ostatných 16 rokov hráva s nezmenenou zostavou, sa mu darí kráčať po nevyšliapaných chodníkoch, hoci by sa celkom oprávnenne mohol v pokoji tešiť z plodov svojej dlhoročnej práce, dávať rozhovory či písať pamäti. Nádhernou ukážkou umenia neustrnúť na jednom mieste bol koncert Shorterovho kvarteta v stredu 13. 4. na JazzFeste Brno. Aj keď sa v súvislosti s hviezdami z „prvej ligy“ akosi automaticky očakávajú superlatívy, v tomto prípade sú absolútne oprávnené; tento koncert totiž patril k udalostiam, ktoré si každý priaznivec kvalitného jazzu zapamätá na celý život...

Shorterovo kvarteto nebolo jediným ťahákom tohtoročného JazzFestu. Jeho ponuka lákala viacerými zaujímavými menami – do Brna pricestovali napríklad Jazz at the Lincoln Center Wyntona Marsalisa, čoraz populárnejší Robert Glasper Experiment, ale aj žijúca legenda európskeho jazzu Tomasz Stańko so svojim kvartetom; z česko-slovenskej ponuky sa predstavili okrem iných trio Roberta Balzara či projekt Rio Danubio Erika Rothensteina. Ak organizátori zamýšľali pozvanie Wayne Shorter Quartetu ako „korunu“ toho všetkého, ich inštinkt sa ukázal ako stopercentne správny. Elektrizujúcu koncertnú atmosféru bolo v brnianskom Boby centre možné takmer kráčať

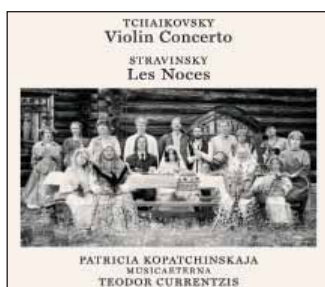
od okamihu príchodu hviezdnej štvorice na pódium. A tento pocit zázračne vytrval do posledných tónov prídavku. **Wayne Shorter, Danilo Pérez, John Patitucci a Brian Blade** predstavujú štyri samostatné hudobné univerzá, no ich spojením vzniká ešte čosi navyše, na vystihnutie čoho prakticky chýbajú slová. Nič na tom nemení ani fakt, že Shorter, ktorý predstavenie odohral posediačky, spočiatku mohol pôsobiť trochu unaveným dojmom, keď sa z jeho tenorsaxofónu iba lenivo ozývali kontúry melodickej línie (*She Moves Through the Fair*), zahalené oparom nostalgického šelestu. Jeho spoluhráči pohotovo a nápadito dotvárali atmosféru: Patitucci jemnými flażoletmi hra-

nými sláčikom, Pérez delikátnymi trilkami a ďalšími finesami inšpirovanými klasickou klavírnou literatúrou prvej polovice minulého storočia, ale aj hrou na strunách klavíra, Blade svojím nekonečne pestrofarebným a dynamicky bohato odtieňovaným vírením. Dojem vyčerpaného starého muža však bol veľmi klamlivý a rozplynul sa hneď po tom, čo sa dynamická hladina hudby zdvihla a Shorter zvládol menší technický problém s plátkom nástroja. A keď vzal do rúk soprán saxofón a vystupňoval intenzitu hry, k slovu sa dostala nielen obdivuhodná živosť a virtuozita, ale predovšetkým nádherný a neopakovateľne osobný tón. Wayne Shorter je stále sám sebou, aj keď hrá posediačky...

Koncepcia hudby, ktorá znela, vďaka za mnohé Milesovi Davisovi, hoci tu sú minimálne dva rozdiely. Kým Davis – najmä v neskoršom období – s obľubou svojich spoluhráčov striedal, Shorter sa v stabilnej zostave evidentne cíti dobre, a kým Davis siahla po elektronických nástrojoch a snažil sa do svojej hudby integrovať prvky aktuálne populárnych trendov, zvuk Shorterovho kvarteta je čisto akustický a na prvý pohľad konzervatívnejší. Ide skôr cestou k melodickej a metroritmickej abstrakcii (hoci tentokrát sa objavilo až neobvyklé množstvo pravidelnej pulzácie a pevných harmonických štruktúr, ktoré publiku ponúkli oporné body pri sledovaní hudobného priebehu), posúvajúcej tradičné rozdelenie formy na tému a jednotlivé sóla do veľmi rozvlnenej a uvoľnenej podoby. Tá sa stáva akoby otvoreným priestorom, v ktorom sa môže naplno prejavovať kreativita každého z hráčov. Nechýba tu pritom vopred daný materiál, témy či ich fragmenty, z ktorých sa spontánne rodia motívy, vzniká komunikácia, zahusťuje sa rytmus a narastá napätie. Príznám sa, že mi je doposiaľ záhadou, ako sa týmto hudobníkom darilo hladko a prirodzene prepájať vopred daný materiál s čistou abstrakciou kolektívnych či individuálnych improvizácií. Prirodzene, medzi hráčmi tohto kalibru, navyše ak spoločne fungujú jeden a pol dekády, sa plynulosť komunikácie očakáva automaticky, no tu akoby vzájomný dialóg prebiehal už na mimozmyslovej úrovni. Je to skrátka tajomstvo, pred ktorým mi neostáva nič iné, ako sa s tichou bážňou skloniť... Výsledkom (nielen z poslucháčskeho hľadiska, ako bolo možné odčítať z tváří hudobníkov) bola nepretržitá vlna ťažko definovateľného tranzu, pohybujúca sa medzi pólmi extázy a hlbokkej meditácie, no ani na okamih nepoľavujúca. Dovolím si povedať, že piatym hráčom bolo v ten večer publikum, ktoré sa nechalo pohltiť tak improvizáciou hudobníkov, ako aj ich neodolateľnou osobnou charizmou, a empaticky sa otvorilo prijatiu hudby, ktorá rozhodne nepatrí do kategórie ľahko počúvateľného mainstreamu. Vďaka tomu a pokora, s akou na túto otvorenosť zareagovali Shorter, Pérez, Patitucci a Blade, pôsobila takmer dojímavo. Jednoducho, bol to úžasný koncertný zážitok so všetkým, čo k tomu patrí.

Robert KOLÁŘ

klasika



Tchaikovsky Violin Concerto Stravinsky Les Noces P. Kopatchinskaja MusicAeterna T. Currentzis Sony 2016/Divyd

V čitateľskej ankete zorganizovanej nedávno istým britským hudobným časopisom sa ukázalo, že najobľúbenejší husľový koncert skomponoval P. I. Čajkovskij. Hoci podobné „všeludové“ hlasovania nemožno považovať celkom za smerodajné, predsa majú istú výpovednú hodnotu. To, že Čajkovského koncert dokáže zaujať aj hudobných laikov, má viaceré dôvody: skladateľské majstrovstvo, zrozumiteľnosť hudobnej reči, prehľadná forma, citová zaangažovanosť, geniálna melodická invencia a dalo by sa ešte pokračovať. Obľúbený nie je však len u laikov, ale aj u huslistov; špičkových nahrávok tohto diela by sme narátali desiatky (Oistrach, Milstein, Perlman, Kremer, Mullova, Mutter, Shaham, Vengerov, Repin a ďalší). Je možné pri takejto interpretačnej tradícii (a pri istom poslucháčskom očakávaní, ako má dielo znieť) prísť s absolútne novým prístupom? Verte, neverte, možné to je. Stačí „zosobášiť“ novátorskú huslistku s originálnym a nekonvenčným dirigentom a výsledok nemôže byť iný. Moldavská huslistka Patricia Kopatchinskaja a grécko-ruský dirigent Teodor Currentzis sa v Čajkovského koncerte doslova našli. Notoricky známe dielo podrobili precíznej analýze a po starostlivom očistení od interpretačných nánosov ho nanovo poskladali tak, že v ňom vystupujú do popredia staroruská hudba, folklór a drsné rytmy. Kopatchinskej technika je ohromujúca, nepoužíva ju však nikdy samoúčelne, vždy stojí plne v službách konceptu. Huslistka má charakteristické vibrato, ktoré má plne pod kontrolou a tón, ktorý dokáže byť žiarivý i temný. Jej hra má neuveriteľnú výrazovú variabilitu, od drsného rovného, akoby nečistého tónu s „parazitnými“ alikvotami cez jemnú lyriku až po spievajúcu romantickú kantilénu, všetko

je použité na správnom mieste. Orchester MusicAeterna z ruského Permu je pod Currentzisovým vedením „naladený na rovnakú nótu“. Je to romantizmus bez sentimentu: pestrý, drsný, horúkovitý, strhujúci a mladistvý. Čajkovského koncert je na CD doplnený spievaným baletom Igora Stravinského *Svadby*. Na prvý pohľad pomerne kontrastná dramaturgia, po vypočutí Čajkovského je však všetko jasné. Inšpirácia pre osobitú koncepciu husľového koncertu pochádza práve z Currentzisovej interpretácie Stravinského. Svoj autentický prístup k ruskej hudbe, so zvýraznením folklórnych, archaických prvkov a až orffovských barbarizmov, uplatnil už vo svojej predchádzajúcej nahrávke *Svätenia jari*. Vynikajúce sólistické obsadenie na čele s oceňovanou sopranistkou Nadine Koutcher, so špičkovým zborom MusicAeterna Chorus len podčiarkuje výnimočnosť aj druhého diela na novom CD. Štylizovaná staroruská svadba (podporená sériou skvelých fotografií na obale i v booklete) Patricie Kopačinskej a Teodora Currentzisa sa podarila dokonale. Odporúčam len pre vnímavých poslucháčov, konzervatívci by sa mali tejto nahrávke obľúkom vyhnúť.

Jozef ČERVENKA

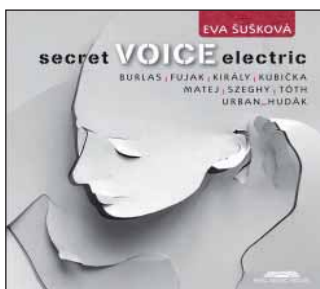


La Mascarade R. Lislevand ECM 2016/Divyd

Ak je niekto skeptický voči sólovým recitálom pre ich potenciálnu jednotvárnosť, nový titul z dielne mníchovského vydavateľstva ECM dokáže podobné predsudky dokonale vyvrátiť. Platí to o to viac, ak je poslucháč fanúšikom rafinovaného zvuku barokovej lutnovej a gitarovej hudby. Album *La Mascarade* konfrontuje skladby francúzskeho kráľovského majstra gitary Roberta de Visée (1655–1732/3) s dielami talianskeho virtuóza Francesca Corbetta (1615–1681), o ktorom sa uvažuje aj ako o Viséeho učiteľovi. Dramaturgiu CD oživuje striedanie ostinatno-variálnych foriem s tanečnými a tematickými skladbami, nesúcimi rôzne afekty, ako aj striedavé používanie teórie a barokovej gitary. O vynikajúcu interpretáciu sa v osemnástich skladbách postaral známy nórsky lutnista Rolf Lislevand, ktorého hra zaujme virtuozitou v *stile brisé* a invenčným francúzskym zdobením. Umelcov cit pre afektívnu rétoriku umožňuje spolu s intenzívnou prácou s agogikou, dynamikou a tanečnými prízvukmi jednotlivým skladbám na nahrávke skutočne dokonale vyznieť. Treba tiež pochváliť kantabilnosť melódií v *Caprice de Chaconne* a v „titulnej skladbe“ albumu *La Mascarade*. Menším sklamaním bola slabšia imitácia francúzskych gajd v rone *La Muzette*, to však možno do istej miery pripísať aj na účet zvukových možností barokovej gitary. *Les Sylphes* de Mr. Couperin (Lesní bôžikovia pána Couperina) je Viséeho intavoláciou skladby z prvej knihy *Pièces de clavecin* a výrazne zachováva Couperinov hudobný jazyk. Stáva sa tak znejúcou pripomienkou toho, ako veľmi čerpala francúzska čembalová hudba z lutnovej hry na základe spoločnej slabosti i cnosti zároveň: rýchlo doznievajúceho tónu. Corbettove skladby, ako *Passacaille en sol mineur*, sú hudobne presvedčivým dôkazom toho, ako efektívne dokázal tento skladateľ absorbovať francúzsky štýl. Interpretácii nechýba tanečný švih a sviežosť, pričom dielo je zahrnané mimoriadne precízne. Album *La Mascarade* oplýva pestrosťou hudobného materiálu, štýlov i hráčskych techník. Zvuková plnosť nahrávky nenechá určite chladným žiadneho milovníka harmónií a bohatého farebného spektra dobových brnkacích nástrojov, najmä, ak sa lutna a baroková gitara nachádzajú v rukách takého fenomenálneho hráča, akým Rolf Lislevand bezpochyby je.

Patrik SABO

alternatíva



Eva Šušková secret VOICE electric Burlas, Fujak, Király, Kubička, Matej, Szeghy, Tóth, Urban Hudák Real Music House 2016

Sotva stíchli ovácie, ktoré na Radio Head Awards zožal album *secret VOICE* Evy Šuškovskej, a na trhu sa objavilo jeho pokračovanie s veľavravným dodatkom *electric*.

Jeho produkcie sa po Hudobnom fonde ujalo agilné vydavateľstvo Real Music House, zosobnené Róbertom Pospišom a Martinom Titulayom, ktorí produkovali aj prvý z titulov. Zmena sa prejavila tak na zovňajšku (ak bol prvý album vizuálne pútavý, tento je – nielen vďaka krásnym a nápaditým „kresbostrihom“ Doroty Sadovskej – takmer luxusným artiklom), ako aj na hudobnom obsahu. Ten sa od viac-menej presne notovanej hudby posúva k polohám voľnej improvizácie, elektroniky či zvukovej poézie, takže jednoznačné žánrové zaradenie v prípade budúcoročnej nominácie albumu do spomenutej súťaže bude ťažšie. *secret VOICE electric* možno chápať aj ako „praktickejšiu“ a „prenosnejšiu“ verziu projektu recitálu sólového ženského hlasu, ktorý si namiesto sprievodných nástrojov vystačí s aparátúrou, prehrávajúcou pripravené podklady. Iní sú aj oslovení autori – s výnimkou Iris Szeghy a Martina Burlasa: Fero Király, Daniel Matej, Juraj Vajó, Miroslav Tóth, Víťazoslav Kubička a Július Fujak. Znamená to generačnú pestrosť aj rôznorodosť estetík. Čo však ich skladby majú spoločné, je motív ženy – či už ako zosobnenia krehkosti a krásy, ale aj ako objektu, na ktorom je páchané násilie, objektu poníženia a deštrukcie. Mimohudobný obsah často dominuje a v nejednom prípade sa nad ním vznáša opar etického apelu. Predpokladám, že nešlo o zámer, no prakticky všetky skladby na albume v sebe majú kúsok z toho, čo zvyknem polovážne označovať termínom „slovenské doloroso“ (elegickosť, baladickosť, lyrizmus s tragickým nádychom atď.), ktoré akoby patrilo ku konštantám, charakterizujúcim slovenskú hudbu minimálne od čias Suchoňa. Dôležitejšou črtou *secret VOICE electric* je však jeho autenticita. Jednotlivých autorov (alebo aspoň tých, ktorých poznám bližšie) dokážem spoznať s takmer stopercentnou istotou – či už na základe hudobného materiálu, alebo tém, ktorých sa dotýkajú a ktoré sú im vlastné. A stopercentne autentická je aj hlavná protagonistka; jej hlas možno rozoznať okamžite, nech sa práve nachádza v akejkoľvek výrazovej polohe. Album otvárajú *Námorníci* Martina Burlasa, symbolicky premostujúci *secret VOICE electric* s burlasovským záverom jeho akustického predchodcu. Odbzobujúcu jednoduchú strofickú pieseň s prostým klávesovým sprievodom a „zaprášená“ nostalgickým šumom elektroniky je päťminútovým vyjadrením esencie poetiky svojho tvorcu a zároveň – ako jediná skladba

→ v piesňovom formáte – tvorí výrazný kontrast voči zvyšku albumu. Ženský hlas ako nositeľ abstraktného obsahu, oslobodeného od mimohudobných asociácií, sa zjaví len v úvode *January 2016* Fera Királyja – ako improvizovaný dvojhlasný kontrapunkt ústiaci do spracovania autorových *Extended Piano Studies* pre klavír a softvér, ktorý jeho zvuk modifikuje v reálnom čase. Tak, ako Fera Királyja bytostne vystihuje zenový pokoj, Daniela Mateja zasa hektika dekonštruovaného slova „miserere“, rozloženého na slabiky a navrstveného v rýchlych, trhaných repetíciách. Speváčka *tour de force* úvodu Matejovej skladby *MORSEARIA (miserere)* dokáže – obzvlášť pri živom predvedení – pôsobiť priam ako rana medzi oči, ktorá sa vzápätí prepadne do tichej lamentácie. Nevieť si predstaviť speváčku, ktorá by tento kontrast dokázala stvárniť lepšie ako Eva Šušková... Juraj Vajó (v spolupráci s členmi zoskupenia Urban Hudák, Ferom Királyom a Borisom Vaitovičom) v skladbe ... *pre ženský hlas a pás* opäť krúži okolo starozákonných tém s ambíciou aktuálneho spoločensko-kritického apelu. Text z *Midraša o Sodome*, ktorý speváčka recituje v českom preklade, sa dotýka témy prístahovalectva, resp. negatívnych postojov uzavretej komunity voči nemu. V rozprávani o dvoch ženách, brutálne potrestaných pre prestúpenie zákazu podať privandrovalcovi pomocnú ruku, však do popredia vystupuje skôr motív kolektívneho a zákonom posväteného prejavu sadistických inštinktov. Podklad vytvorený zostrihaním záznamu Vajóovej orchestrálnnej skladby *Midrash* v podaní Slovenskej filharmónie vyznieva v tomto kontexte až mrazivo morbidne. Sadistické inštinkty sa dostávajú k slovu aj v *Lamente riaditeľky*, zamýšľanom ako finále opery *Zázračná masážna tyč* Mira Tótha, hoci tu je akékoľvek etické posolstvo automaticky vylúčené frapantným sarkazmom – na stony a chrčanie ženy „zvrhnuť z piedestálu“ odpovedá disonantný chór opakovanými „vznášaniami lásky“. A pod tým všetkým pracuje dobre premyslená, z malého množstva jednoduchých elementov efektne zostavená hudobná štruktúra. Ešte frapantnejšie tento sarkazmus vyznie v susedstve *Portréty ženy Víťazoslava Kubičku*, nevinnej elektroakustickej skice „nasvecujúcej“ ženský hlas pri vyjadrovaní rozličných emocionálnych stavov. Hudbou s posolstvom sú aj zvyšné dve stopy albumu. K prísne skomponovanému vokálnemu partu skladby *Story* pridala Iris Szeghy elektronickú stopu (vytvorenú v spolupráci s Jurajom

Đurišom a zmixovanú v renomovanom amsterdamskom štúdiu STEIM), a ponúka tak apokalyptickú víziu človeka-hlasu postupne pohlcovaného „čoraz agresívnejšími zvukmi civilizácie“. Oceňujem kvalitu spracovania aj interpretácie, no tento typ morali-zujúcich odkazov mi pripadá trochu prvoplánový. Podobný problém mám aj so záverečným *Nikde* Júliusa Fújaka, ktorý si vybral text rovnomennej básne Daniela Pastirčáka. Hoci sa dokážem stotožniť s jej obsahom („stiahli ťa z kože/kriste/vypchali/cukrovou vatou...“) a myslím si, že Fújakov zámerne „schizofrenický“ hudobný podklad (a tiež spôsob zhudobnenia samotného textu) k nej tvorí príliehavý významový kontrapunkt, moralizujúce vyznenie zatiaľ neviem prijať celkom bez výhrad. V každom prípade, *secret VOICE electric* je exkluzívny a po každej stránke veľmi kvalitne pripravený titul. Nie všetko na ňom osloví každého v rovnakej miere, no to už je delikátna záležitosť osobných preferencií. To, čo si zaslúži obdiv v prvom rade, je umelecká odvaha Evy Šuškovovej. V súčasnosti nepoznám inú slovenskú klasickú speváčku, ktorá by sa pustila do podobného projektu.

Robert KOLÁŘ



DON@U.COM CRIPPLED SYMMETRY IN BROKEN PATTERNS [four instrumental songs for Morton Feldman] Media Institute 2016

O rakúsko-slovenskom improvizáčnom zoskupení DON@U.COM už dlhšie nebolo počuť, takže objavenie sa nového CD a jeho uvedenie na koncerte Hudby dneška v SNG v marci tohto roku bolo menším prekvapením. Nie, nejde o comeback; hudba na ňom pochádza zo záznamov živých vystúpení na Wiener Festwochen v bratislavských Večeroch novej hudby v roku 2006. Tie dlhší čas ležali „v archíve“, v rokoch 2010–2013 postupne prešli procesom mixovania a masteringu, aby napokon uzreli svetlo sveta v podobe CD. Desaťročné

oneskorenie však v konečnom dôsledku nie je na škodu – v tom zmysle, že ponúka zaujímavú možnosť retrospektívneho pohľadu na to, čo sa na slovenskej scéne improvizovanej hudby dialo v samom závère jej „obdobia nevinosti“, teda tesne predtým, ako sa cez ňu preválili vlny formácií ako Musica falsa et ficta, Frutti di mare či Shibuya Motors a následne zástupy „hlukárov“ a „laptopistov“, aby zásadne a už navždy zmenili jej tvár. Album „štyroch inštrumentálnych piesní“ v tomto kontexte pôsobí takmer ako fosília, hoci prekvapivo živá a chvíľami zábavná. Jej aktérmi sú Marek Piaček (flauta, pikola, elektronika), Ronald Šebesta (klarinet, basklarinet), Peter Zagar (klavír, syntezátor), Martin Siewert (elektrická gitara, elektronika), Juun (violončelo, hra na strunách klavíra), Bernhard Breuer (bicie) a spiritus movens zoskupenia Daniel Matej (elektronika, elektrický klavír, CD prehrávač, gramofón, objekty). Od neho pochádza aj „ideové zastrešenie“ albumu, zhmotnené v názve odkazujúcom na skladbu *Crippled Symmetry* a *Why Patterns?* jeho skladateľského idolu, Mortona Feldmana. Tento odkaz však má hlboký význam, a to nielen preto, že v roku vzniku nahrávok by sa bol Feldman dožil osemdesiatky (desaťročné oneskorenie vydania sa v tomto prípade javí ako správne načasované). Hudba, ktorá je tu zachytená, má (aspoň čiastočne) naozaj blízko k spomenutým kompozičiam amerického skladateľa; nielen prominentným postavením flauty, ale chvíľami tiež výrazom, charakterom hudobného pohybu a svojším typom verbálne ťažko postihnuteľného ritualizmu. Vynikajúco tu funguje rovnováha medzi zvukmi „živých“ (akustických) nástrojov a zvukmi elektronických zariadení, ktorá ide ruka v ruku s dobre fungujúcim „kolektívnym“ citom pre budovanie dramaturgických vln. Napríklad v prvej skladbe vytvárajú patterny bicej súpravy v súčinnosti s elektronikou zaujímavé polyrytmické „podhubie“ pre držané tóny alebo ligetiovsky hmyrivé opakované formalky dychových nástrojov, z ktorých sa potom ľahko buduje dramatické narastanie. Skrátka, ide tu o overené improvizáčne stratégie, no výsledná forma svojou členitosťou miestami nadobúda takmer kontúry kompozície. Vzájomná hráčska empatia tu zabezpečuje dostatok kontrastu – vo vhodnom okamihu ho môže priniesť napríklad extenzívnejšie gitarové alebo klavírne sólo (v istých

momentoch vzdialene evokujúce harmónie *Général Lavine – eccentric* z Debussyho *Prelúdií*), na ktoré reaguje elektronická sekcia ansámbľu, neraz osviežujúcim a vtipným spôsobom. Skvelá schopnosť pohotovo reagovať na aktuálnu hudobnú situáciu umožňuje improvizujúcemu septetu (v „bratislavských“ trackoch ochudobneného o Ronalda Šebestu) spontánne vplývať do kolektívnych extáz. Práve v týchto okamihoch sa DON@U.COM na tomto albume odlišuje od improvizátorov nasledujúcej generácie – hudba je veľmi expresívna, no ostáva v medziach komornosti, neprekračuje dynamickú hladinu, ktorá by za každú cenu chcela atakovať prah bolestivosti. Táto črta je však zároveň v plnom súlade s feldmanovskou estetikou, takže hudobníkom tu niet čo vyčítať. A celkom na záver treba spomenúť „ôsmeho hráča“ zoskupenia, ktorým nie je nikto iný ako všadeprítomný a vždy obetavý zvukový majster Roman Laščiak. Bez jeho profesionality by bol tento milý spätný pohľad do „čias nevinosti“ realizovateľný len ťažko.

Robert KOLÁŘ



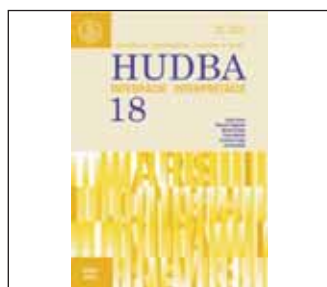
Dither plays Zorn John Zorn's Olympiad Vol.1 Tzadik 2015/Hevhetia

Rané diela Johna Zorna na poli experimentálnej hudby, pochádzajúce z rokov 1977–1981, vyšli na raritnom sedemdiskovom boxe *Parachute Years*. Tvorili ich tzv. games, Zornove skladby označené názvami hier a športov, ako napríklad *Pool*, *Archery*, *Lacrosse* a *Hockey*. Zorn dlhodobo poukazoval na paradox, že hoci sa tieto diela stali kultovými a bývajú často citované, už niekoľko desaťročí sa koncertne prakticky neuvádzajú. Zmenil to až aktuálny album štvorice brooklynských gitaristov s názvom *Dither plays Zorn*. Členovia kvarteta Dither – Taylor Levine, Joshua Lopes, James Moore a Gyan Riley na nahrávke prinášajú prvú várku Zornových „športových“ skladieb s podtitulom *John Zorn's Olympiad Vol. 1*. Na CD sa nachádzajú tri

kompozície: *Curling, Hockey a Fencing* (Šerm), pričom každá je nahratá v niekoľkých akustických i elektrických verziách rôznej dĺžky. Zorn tieto skladby prirovnáva k maliarskym dielam. *Curling*, v ktorej sa gitary prekrývajú a každý hráč prispieva k impresionistickej textúre zvukom inej farby, autorovi evokuje Moneta, skladbu *Hockey*, ktorej hudobný jazyk je u každého hráča zredukovaný na paletu piatich tónov, Zorn prirovnáva k Pollockovi a *Fencing* dáva do kontextu so známou Van Goghovou maľbou *Jedáci zemiakov*. Jej hudba sa pohybuje medzi dvoma svetmi, bleskurýchle fantázie a interlúdiá striedajú dlhé úseky pomalého pohybu. Pozoruhodné sú akustické verzie: *Hockey* prináša dokonalú imitáciu efektov nárazov o mantinel, rezonancie puku či svišťania korčúl, *Curling* prichádza s tichými pohybmi, jemným chvením, vibráciami a pôsobivými efektmi nárazov o drevo a kov i zvonivými farebnými zvukmi. Elektrické verzie skladieb sú prehliadkou monumentálneho, často drsného gitarového zvuku i krehkých kontrastov elektrickej a akustickej gitary. V *Curling* sa na seba reťazia gitarové zvuky, hudobnú štruktúru charakterizuje vlnenie, väzby, bizarné glissandá pripomínajúce „kĺzanie“ po strunách a ponášky na digitálne zvukové prostredie; hybridné, akoby elektronické zvuky a sekvencovité pasáže pestrých halucinogénnych zvukov. *Fencing* je najbúrlivejšou skladbou albumu, má mnohovrstevnú štruktúru s prekvapivou imitačnou vsuvkou s westernovou hudbou a motívmi blues, rock&rollu a country. Obsahuje tiež digitálne signály, majestátne echo vzdialených gitár, imitácie šumu a chybových hlásení, výsledok sa nachádza na hranici hardcoru a industriálu. Záverečná, takmer dvadsaťminútová elektrická *Curling*, je prehliadkou ambientných plôch psychedelického zvuku a tajuplných zvukových zákutí. Kvarteto Dither sa zaujíma o repertoár, ktorý obsahuje improvizáciu v kontexte písanej kompozície. Zornove diela dovádzajú tento koncept do extrém a hoci je celý materiál improvizovaný, precíznym nastavením pravidiel a konkrétnou formou si každá skladba zachováva nezameniteľnú kompozičnú identitu. Album *Dither plays Zorn* je náročným počúvaním, poslucháčovi sa však odváďa fascinujúcimi mnohovrstevnými plochami ambientného zvuku a pre priaznivcov experimentálnej hudby je výnimočnou udalosťou.

Peter KATINA

kniha



Hudba – Integrácie – Interpretácie 18 J. Vereš ed. Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2015

Osemnásť číslo zborníka Pedagogickej fakulty UKF v Nitre je editorským počínom prezentujúcim viaceré aktuálne témy z muzikológie a jej interdisciplinárnych presahov. Jednotlivé štúdiá síce nekorešpondujú na platforme spoločne sledovaného tematického vymedzenia, napriek tomu zborník ponúka určitú myšlienkovú kontinuitu, spoločnými menovateľmi sú problémy umeleckej kvality a hodnoty. Úvodná štúdia Jozefa Vereša *Umenie v súvťažných procesoch (kultúra, vzdelávanie, výchova)* pripomína iniciatívy týkajúce sa moderného chápania hudobnej pedagogiky ako vedy o hudobnej výchove, ktoré boli na Slovensku prezentované koncom 80. rokov 20. storočia v snahe inovovať hudobnopedagogickú komunikáciu. Text analyzuje situáciu po roku 1989, kedy nadšenie z ponúkaných možností spolupráce so zahraničím postupne vystriedala pragmatickosť a nekonceptnosť domácich záujmov. Kiežby sa kritické slová o strate ducha umeleckej výchovy, jej rezignácii na poznatkovú a didaktickú stránku, integratívnych možnostiach, marginalizácii problematiky poznania hudobného jazyka, povrchnosti a nekvalite pedagogického výskumu dostali do uší kompetentných ako memento, ktorého dôsledky budú v budúcnosti sotva odstrániteľné. V sústredenosti na filozofickoestetické kontexty sa nesú ďalšie dve zborníkové štúdiá. Marcus Zagorski sa v texte *Estetika a pravda u Nietzscheho a Adorna* pokúša o komparáciu názorov oboch autorov, sústrediac sa na Nietzscheho prácu *O pravde a lži ve smyslu nikoliv morálním* a Adornovu *Aesthetic Theory*. Užitočným je pripomenutie širšieho konceptu Nietzscheho estetiky, ktorej predmetom nie je iba sústredenosť na fenomén krásy, ale komplexnejšie vnímanie a presvedčenie o potrebe metaforického uvažovania, ktoré narušá konvenčné myslenie. Zagorského uvažovania krúžia

v trojuholníku Adorno – Hegel – Nietzsche, pričom sa ťažiskovo sústreďujú na stanovenie kritérií pravdivosti umenia a potrebu tendencie ku kritizizmu. Štúdia Vladimíra Fulku *Hudobná filozofia Theodora W. Adorna* je ďalšou v sérii zamyslení nad dielom významného a kontroverzného teoretika a filozofa. Sústreďuje sa na Adornovu ranú hudobnú publicistiku a esejistiku o 2. viedenskej škole. Fulka pripomína prepojenosť Adornových muzikologických aktivít s filozofickými a zároveň hudobnými: študoval filozofiu, sociológiu a zároveň hudobnú kompozíciu u Albana Berga, absolvoval prednášky z dejín hudby u Quida Adlera, pričom bol aj skladateľsky činný. Ako východisko k hodnoteniu jeho názorov využíva Fulka akceptáciu Adornovej orientácie na témy sociologické a estetické, nie historické. Pripomína tiež, že Adornove analytické štúdie o atonalite a dodekafónii boli „prvé systematické teoretické reflexie voľnej atonality a dodekafónie v dejinách hudby“. V popredí jeho záujmu stála analýza genézy atonality a dodekafonickej techniky, na ktorú sa Adorno pokúšal nazerať ako na filozoficko-historický problém, logické zavŕšenie beethovenovsko-brahmsovskej tradície nemeckej absolútnej hudby. Fulka konštatuje Adornovu posadnutosť historickou nevyhnutnosťou a inšpiratívne poukazuje na paralelu autorových raných štúdií s literárnymi textami Strindberga a Trakla. Zo zdánlivo pragmatického konštatovania o vytlačení súčasnej hudby starou vyrastá podnetná štúdia Martina Flašara *Staré miesto nové. Proč interpretace nahrazuje současnou hudební tvorbu?* Pozorujúc aktuálne trendy v interpretačnej praxi, navrhuje autor korekciu v definícii súčasnej hudby na „aktuálne provozovanou hudbu“. Konštatuje vyššie financovanie projektov starej hudby a prínos nahrávacích technológií k nárastu jej obľuby. Uvažuje tiež nad fenoménom znovuobjavovania starej hudby, ktorá v kolektívnej pamäti síce existuje, no pre jednotlivcov predstavuje nóvm. Ako problémovú hodnotí Flašar súčasnú akumuláciu kultúrno-historických artefaktov, absenciu vôle k originalite, pričom zároveň konštatuje, že stará hudba poskytuje lepšiu rovnováhu medzi známym a novým a zároveň prezentuje hodnoty vytvorené humanistickou tradíciou, predstavujúce pevný orientačný bod v nestabilnom a chaotickom svete. Flašar upozorňuje aj na riziká znovuobjavovania starého: „Někdy se ve svatém nadšení zdá, jako by vše, co bylo skomponováno v barokní nebo klasicistní éře, bylo automaticky lepší než jakákoliv soudobá kompozice...“ Zameranie na obdobie socialistického realizmu v Čechách prezentoval Petr Ma-

cek už pred časom monografiou *Směleji a rozhodněji za českou hudbu* (Praha, 2006). V štúdiu „*Lidovost*“ v české hudební kultuře poválečného období bližšie sleduje sociologický termín ľud a zároveň spôsob, akým bol „prezentovaný“ v českej hudobnej publicistike v kontexte požiadaviek na umenie socialistického realizmu. Autor pripomína medzivojnové zideologizovanie normatívnej estetiky v ZSSR, ktoré sa po Víťaznom februári stalo predmetom mnohých publicistických textov českých autorov. Naznačuje šírku semiotického poľa, ktoré bolo v danej dobe účelovo modelované. Voči informatívnej či interpretačnej rovine bola preferovaná programová apelatívnosť a presadzovanie ideologicko-normatívnych cieľov. V tejto súvislosti pripomína Mukašovského spis *Stranickost ve vědě a umění*, na ktorého nadviazal A. Sychra štúdiom publikovanou v *Hudebních rozhledoch* a neskôr prepracovanou do knižnej publikácie *Stranická hudební kritika, spolutvůrce nové hudby*. Macek konštatuje hierarchiu fungovania pojmov, kedy stranickosť bola uplatňovaná ako nadradený záujem vo vzťahu k ľudovosti či realizmu. Selektívnym nasmerovaním pojmu „ľudovost“ ku vkusu „komunisticky uvedomelého pracujúceho ľudu“ dochádzalo k jeho deformácii a zároveň k príliš úzko vymedzovanému poľu, v ktorom sa umelecká tvorba mohla pohybovať. Programovo znehodnotená a účelovo zmanipulovaná bola tiež téza o realistickom umení. Autor pripomína, že vo vzťahu k špecifikám hudobného média je problematickosť využívania tohto pojmu prejmá aj bez jeho ideologickej zaťaženia. Posledným zborníkovým textom je štúdia Jána Karafiáta *Skladateľské dílo Jaroslava Kvapila pohledem české muzikologie*. Jej deskriptívny charakter svedčí o začínajúcom autorovi. Sumarizované sú zásadnejšie muzikologické texty pojednávajúce o tvorbe tohto najvýznamnejšieho Janáčkovho žiaka z okruhu brnianskej organovej školy, jednak v čase bezprostrednej dobovej reflexie jeho umeleckého pôsobenia a zároveň s odstupom času. Karafiát v štúdiu načrtáva stručne hlavné biografické údaje o Kvapilovi, pristavuje sa pri jeho štúdiu, pedagogickom pôsobení a kompozičnej činnosti. Pripomína obsah monografie Ludvíka Kunderu *Jaroslav Kvapil. Život a dílo* (1944), ako aj zásadnejšie slovníkové heslá venované tomuto autorovi. Uznáním dlhodobého prezentovaného úsilia editora Jozefa Vereša z Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre je skutočnosť, že jeho periodický zborníkový titul bol 22. 6. 2015 indexovaný v databáze ERIH PLUS ako medzinárodný vedecký časopis.

Tatiana PIRNÍKOVÁ

Bratislava

Slovenská filharmónia

Ne 08. 05.

Malá sála SF, 16.00
SKO B. Warchala, E. Daniel
K. Zehnder, flauta
J. S. Bach, Leclair, Berger

Št 12. 05. – Pia 13. 05.

Slovenská filharmónia, E. Villaume
R. Mešina, fagot
Webern, Weber, Mozart

Ut 17. 05.

Malá sála SF, 19.00
Ensemble tourbillon
P. Wagner, viola da gamba
H. Fleková, viola da gamba
F. Dvořák, čembalo
Anjel a diabol
Forquerry, Marais

Št 19. 05. – Pia 20. 05.

Slovenská filharmónia, E. Villaume
Slovenský filharmonický zbor,
J. Chabroň
A. Kóhútová, soprán
T. Kružíková, alt
Mahler

Ut 24. 05.

Malá sála SF, 19.00
Koncert v spolupráci s International
Holland Music Sessions
B. Jongen, violončelo
A. M. Kokits, klavír
Ch. Guang, klavír
Beethoven, Schumann, Brahms,
R. Strauss, Prokofiev

Št 26. 05. – Pia 27. 05.

Slovenská filharmónia, L. Svárovský
D. Várjon, klavír
Adams, Schumann, Janáček

Bratislava

Po 09. 05.

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie, 19.30
Bruno Walter Symphony Orchestra,
J. M. Händler
D. Karvay, husle
Slávnostný koncert pri príležitosti Dňa
Európy a Dňa víťazstva nad fašizmom
Čajkovskij, Beethoven

Hudobné centrum

Nedelné matiné v Mirbachovom
paláci, 10.30

Ne 08. 05.

M. Gazdiová-Sočuková, klavír
P. Reiffersová, klavír
M. Nemcová, klavír
M. Vaitová, klavír
K. Honová, klavír
L. Michel, klavír
Koncert venovaný životnému jubileu
prof. S. Zamborského

Brahms, Chopin, Schumann, Debussy,
Slavický

Ne 15. 05.

E. Prochác, violončelo
J. Palovičová, klavír
Saint-Saëns, Fauré, Debussy

Ne 22. 05.

M. Popik Kušteková, soprán
P. Guľas, čembalo
Rameau, J. S. Bach, Händel

Ne 29. 05.

N. Higano, soprán
M. Adámek, klarinet
Z. Biščáková, klavír
Messenger, Spohr, Schubert, Szeghy

Trnava

Trnavská hudobná jar 2016

48. ročník festivalu klasickej hudby

Ne 15. 05.

Zrkadlová sieň Divadla J. Palárika,
18.00
V spolupráci s Rakúskym kultúrnym
forom
H. Ossberger, violončelo
H. Kitt, klavír
Beethoven, Prokofiev, Dvořák,
R. Strauss

Ne 22. 05.

Bazilika sv. Mikuláša, 20.00
C. Malnoury, organ
J. Pastorková, spev
Frescobaldi, J. S. Bach, Mozart, Franck,
Vierne, Béliser

So 28. 05.

Bazilika sv. Mikuláša, 20.00
Schola Floriana, M. Giesen
S. Šurin, organ
gregoriánsky chorál, Frescobaldi,
Palestrina, Bruckner, Giesen, Eben

Ne 12. 06.

Bazilika sv. Mikuláša, 20.00
Miešaný spevácky zbor Trnava,
M. Stahl
D. di Fiore, organ
Z. Zahradníková, organ
Šarišský, Bella, Vierne

Žilina

Štátny komorný orchester Žilina

Št 12. 05.

ŠKO, Th. Kuchar
J. Jurigová-Brankovičová, violončelo
Dvořák, Lalo, Schumann

Št 18. 05.

ŠKO, K. Kevický
M. Šebeň, hobo
K. Gašpar, husle
Martinů, Saint-Saëns, Beethoven

Št 09. 06.

ŠKO, S. Chalk
Z. Mečárová, marimba
A. Sivčáková, flauta

Rodrigo, Séjourné, Holst, Mendels-
sohn Bartholdy

Košice

Štátna filharmónia Košice

Št 12. 05.

Záverčný koncert KHJ
ŠfK, Zbor Kardinála Mindszentyho,
Z. Müller
A. Vizvári, soprán
M. Idzik, alt
A. Zdunikowski, tenor
J. Sulženko, bas
Rejcha, Rossini

Št 19. 05.

Konzertoristi hrajú s filharmonikmi
ŠfK, Z. Müller
K. Daniš, husle
Bodnár, Ravel, Sarasate, Mendelssohn
Bartholdy

Št 26. 05.

Talianska opera
ŠfK, P. Gatto
V. Holbová, soprán
M. Gurbal, bas
Mozart, Verdi, Bellini, Rossini, Puccini

Po 30. 05.

Literárno-hudobný večer: Cisár rím-
sky – Karol IV.
Vokálny súbor Gregoriana, M. Klein
N. Kötölešová, flauta
P. Haluza, gitara
J. Cibula, hovorené slovo

Zahraničné festivaly

Pražská jar 2016

12. 5. – 4. 6. 2016
Praha, Česká republika
71. medzinárodný hudobný festival.
Súčasťou je medzinárodná súťaž v ka-
tegoriách trúbka / klavír.
Info: www.festival.cz

Händel Festspiele 2016

27. 5. – 12. 6. 2016
Halle (Saale), Nemecko
Info: www.haendelhaus.de

Medzinárodný operný festival Sme-
tanova Litomyšl 2016

9. 6. – 3. 7. 2016
Litomyšl, Česká republika
Info: tickets@smetana.litomyse.cz,
www.smetanavalitomyse.cz

Verbier festival 2016

22. 7. – 7. 8. 2016
Verbier, Švajčiarsko
Súčasťou podujatia sú koncerty,
majstrovské kurzy a mládežnícky
orchester Verbier festivalu.
Info: www.verbierfestival.com

Innsbrucker Festwochen stárej
hudby 2016

19., 26. 7. – 2., 9., 15., 16., 20., 24. 8.
2016 (koncerty na Zámku Ambras)
6. – 27. 8. 2016 (Innsbrucký festival

starej hudby)

Info: www.altemusik.at

Medzinárodný Edinburský festival
2016

5. – 29. 8. 2016
Edinburgh, Veľká Británia
Súčasťou festivalu sú koncerty vážnej
hudby, súčasnej hudby, operné a di-
vadelné predstavenia, tanec, diskusie,
workshopy a ďalšie.
Info: www.edinburghfestivalcity.com,
www.eif.co.uk

Medzinárodné súťaže

Medzinárodná trombónová súťaž
Budapešť 2016

18. – 25. 9. 2016
Budapešť, Maďarsko
Kategória: hra na tenorový a basový
trombón
Vekový limit: nar. po 1. 1. 1981
Uzávierka: 25. 5. 2016
Info: trombone@bmc.hu,
www.trombone.bmc.hu

Medzinárodná súťaž Franza Schu-
berta Dortmund 2016

17. – 25. 9. 2016
Dortmund, Nemecko
Kategória: hra na klavír
Vekový limit: do 33 rokov, nar. po
15. septembri 1983
Uzávierka: 30. 5. 2016
Info: info@schubert-wettbewerb.de,
www.schubert-wettbewerb.de

Medzinárodná hudobná súťaž Geor-
ge 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-
enescu.ro, www.festivalenescu.ro

Medzinárodná spevácka súťaž Voci
Verdiane "Città di Busseto" 2016

20. – 26. 6. 2016
Giuseppe Verdi Theatre, Busseto,
Parma, Taliansko
Kategória: operný spev (soprán,
mezzosoprán/kontraalt, tenor, ba-
rytón, bas)
Vekový limit: od 18 do 35 rokov
Uzávierka: 13. 6. 2016
Info: segreteria@vociverdiane.com,
vociverdianescm@163.com,
www.vociverdiane.com

Skladateľská súťaž v rámci Hudobné-
ho bienále Záhreb 2017

Music Biennale Zagreb: 5-Minute
Piano Concerto Competition
22. – 29. 4. 2017
Záhreb, Chorvátsko
Kategória: skladba pre klavír sólo
a súbor (trvanie do 5 min., nepubliko-

vaná, neuvedená), obsadenie: husle,
violončelo, kontrabas, hobo, anglický
hobo, klarinet, basový klarinet, trúb-
ka, trombón, bicie nástroje.

Vybraných 10 klavírných koncertov
– finalistov bude uvedených v rámci
29. ročníka Music Biennale Zagreb. Ví-
ťaz získa možnosť napísať skladbu pre
ďalší ročník Music Biennale Zagreb.
bez vekového obmedzenia / bez
vstupného poplatku
Uzávierka: 23. 9. 2016 (prihláška),
11. 11. 2016 (doručenie skladby)
Info: ivanapb@hds.hr, www.hds.hr,
www.mbz.hr

Medzinárodná letná akadémia Uni-
verzity Mozarteum Salzburg 2016

17. 7. – 27. 8. 2016
Salzburg, Rakúsko
Kategória: skladba, dirigovanie, operný
spev/pieseň, klavír a klavírne duo,
hammerklavír a historická interpre-
tácia hudby, husle, viola, violončelo,
kontrabas, komorná hudba/sláčkové
kvarteto, gitara, flauta, hobo, klarinet,
fagot, organ, marimba, bicie nástroje
bez vekového obmedzenia
Uzávierka: 15. 6. 2016 (online)
Info: summer.academy@moz.ac.at,
www.summeracademymozarteum.at,
www.uni-mozarteum.at



HUDOBNE CENTRUM

vypisuje konkurz

na nové projekty koncertov pre
školy pre vekové kategórie:

- deti predškolského veku,
prípadne aj 1. ročníka ZŠ
- žiakov 1. stupňa ZŠ
- žiakov 2. stupňa ZŠ
- študentov stredných škôl

Trvanie do 50 minút, zameranie
– hudobná a estetická výchova.
Vybrané projekty budú v ponuke
pre školy v školskom roku
2016/2017.

Projekt musí obsahovať
informáciu:
• o vekovej kategórii, ktorej je
určený
• navrhovaných umelcov
• obsahový zámer
• orientačný scenár
• informačnú audiovizuálnu
dokumentáciu (fotografie,
klipy a pod.)

Uzávierka projektov je
31. mája 2016

Podrobnejšie informácie nájdete
na www.hc.sk

27 - 30 MÁJ 2016
KOŠICE

ŠOSTA
KOVIC 110



VSTUPENKY
INFORMAČNÉ CENTRUM DELTA
KASÁRNE/KULTURPARK
ticketportal

FACEBOOK.COM/KONVERGENCIE
ZMENA PROGRAMU VYHRADENÁ

27/5/2016 VÝCHODOSLOVENSKÁ GALÉRIA KOŠICE
GRAND DUET / ŠOSTAKOVIČ / DEBUSSY / USTVOTSKAJA

29/5/2016 KASÁRNE/KULTURPARK
NA ŽIDOVSKÉ TÉMY / ON HEBREW THEMES
ŠOSTAKOVIČ / STRAVINSKIJ / PROKOFIEV

30/5/2016 KASÁRNE/KULTURPARK
ŠOSTAKOVIČ / SVEDECTVO / ROBERT ROTH
ROBERT ROTH ČITA Z PAMÄTI OMITRIJA ŠOSTAKOVIČA
AKO ICH ZAZNAMENAL SOLOMON VOLKOV

konvergenzie

Dni
starej
hudby '16

Days
of Early
Music

Bratislava

15. 5. – 7. 6. 2016

EPOCHY
KRÁĽOV



Center of
Early
Music

HLAVNÝ USPORIADATEĽ
Centrum starej hudby o. z.

SPOLUUSPORIADATELIA



FESTIVAL PODPORILI



K REALIZÁCII TIEŽ PRISPEĽI



MEDIÁLNI PARTNERI

• RÁDIO DEVÍN

• RÁDIO REGINA®

hudobný život SME .týždeň

VSTUPENKY

ticketportal®

Slovenská filharmónia

A HODINU PRED ZAČIATKOM
KONCERTU NA MIESTE KONANIA

15. 5. 18:00 • Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca
MUSICA NOTTURNA • Zimmermann
Mozart • Mysliveček • Matej
Lotz Trio • Apollo 16 • Andrea Vizvári
Terézia Kružliaková • Tomáš Šelc

16. & 17. 5. 14:00 • HTF VŠMU, Zochova ulica
TVORIVÉ DIELNE ŽIAKOV ZUŠ
Peter Zajíček • Róbert Šebesta
Peter Guľas • Jana Pastorková

17. 5. 19:00 • Malá sála Slovenskej filharmónie
v spolupráci so Slovenskou filharmóniou
ANJEL A DIABOL • Forqueras • Marais
Ensemble Tourbillon • Petr Wagner

19. 5. 18:00 • Pálffyho palác, Zámocká ulica
KONCERT ÚČASTNÍKOV
TVORIVÝCH DIELNÍ

21. 5. 19:00 • Pálffyho palác, Zámocká ulica
STILE ANTICO II
Cabezón • Coelho • Banchieri • Frescobaldi
Musica aeterna • Peter Zajíček

25. 5. 17:00 • Moyzesova sieň
v spolupráci s Katedrou hudobnej vedy FiF UK
a s Katedrou hudobnej výchovy PdF UK
EARLY MUSIC INSTRUMENTS
WORKSHOP – HAMMERKLAVIER
Rigler • Peter Guľas • Andrej Šuba

27. 5. 18:00 • Evanjelický kostol Pezinok – Grinava
ORGANOVÝ KONCERT
Bergamo • Linek • Krebs • Bázlik
Rožkovský • Gherardeschi
Ján V. Michalko

29. 5. 19:00 • Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca
predkoncertné stretnutie s Carlom Torlontanom • 18:30
FORUM INSTRUMENTORUM
Haydn • Mozart • Stamitz • Zimmermann
Musica aeterna • Carlo Torlontano

31. 5. 19:00 • Dóm sv. Martina
CAROLUS IV. REX ET IMPERATOR
sagrálna a svetská hudba doby Karola IV.
Schola Gregoriana Pragensis • Hana Blažiková

3. 6. 15:00 • HTF VŠMU, Zochova ulica • v spolupráci
s Medzinárodným gitarovým festivalom J. K. Mertza
TVORIVÁ DIELŇA • Ariel Abramovich lutna

19:00 • Artforum, Kožia ulica
POZVÁNKA NA KONCERT
Ariel Abramovich • Lubomír Feldek

4. 6. 19:00 • Koncertná sieň Klarisky
TIME STANDS STILL
hudba Shakespearových súčasníkov
Dowland • Danyel • Campion
Morley • Johnson
Ariel Abramovich • Catherine King • Robert Roth

7. 6. 19:00 • Malá sála Slovenskej filharmónie
v spolupráci so Slovenskou filharmóniou
V NOVOM ŠTÝLE
TALIANSKA HUDBA 17. STOROČIA
Gabrieli • Frescobaldi • Mazzocchi
Grandi • Marini • Fontana • Monteverdi
Stradella • Rigatti • Uccellini • Casati
Musica Florea • Marek Štrýncl
Hasan El-Dunia • Tomáš Král

ZMENA PROGRAMU A ÚČINKJÚCICH VYHRADENÁ

no
hudby

17. júna 2016

znie hudobný koktejl
od rána do noci

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

MINISTERSTVO
KULTÚRY
SLOVENSKEJ
REPUBLIKY

BKIS
BRATISLAVSKÉ
KULTÚRNE
A INFORMAČNÉ
STREDISKO



Giuseppe Simon Verdi Boccanegra

opera/balet
evickontext.sk

Slovenské národné divadlo je štátna príspevková organizácia Ministerstva kultúry SR. Dizajn: Jaroslav Valek

Hudobné naštudovanie Martin Leginus
Dirigenti Martin Leginus, Dušan Štefánek
Réžia Marián Chudovský
Scéna Jaroslav Valek
Kostýmy Peter Čanecký
Zbormajster Pavol Procházka

Účinkujú Anton Keremidhtchiev, Sergej Tolstov, Jozef Benci,
Peter Mikuláš, Daniel Čapkovič, František Ďuriáč, Filip Tůma,
Eva Hornýáková, Katarína Juhásová-Štúrová, Adriana Kohútiková,
Tomáš Juhás, Kyungho Kim, Ľudovít Ludha, Juraj Peter,
Boris Prýgl, Jiří Zouhar, Martin Klempár
Spoluúčinkuje orchester a zbor Opery SND

PREMIÉRY
20. mája 2016 o 19.00 hod.
22. mája 2016 o 17.00 hod.

 nová budova SND | Sála opery a baletu

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