



hudobný život

ROČNÍK L

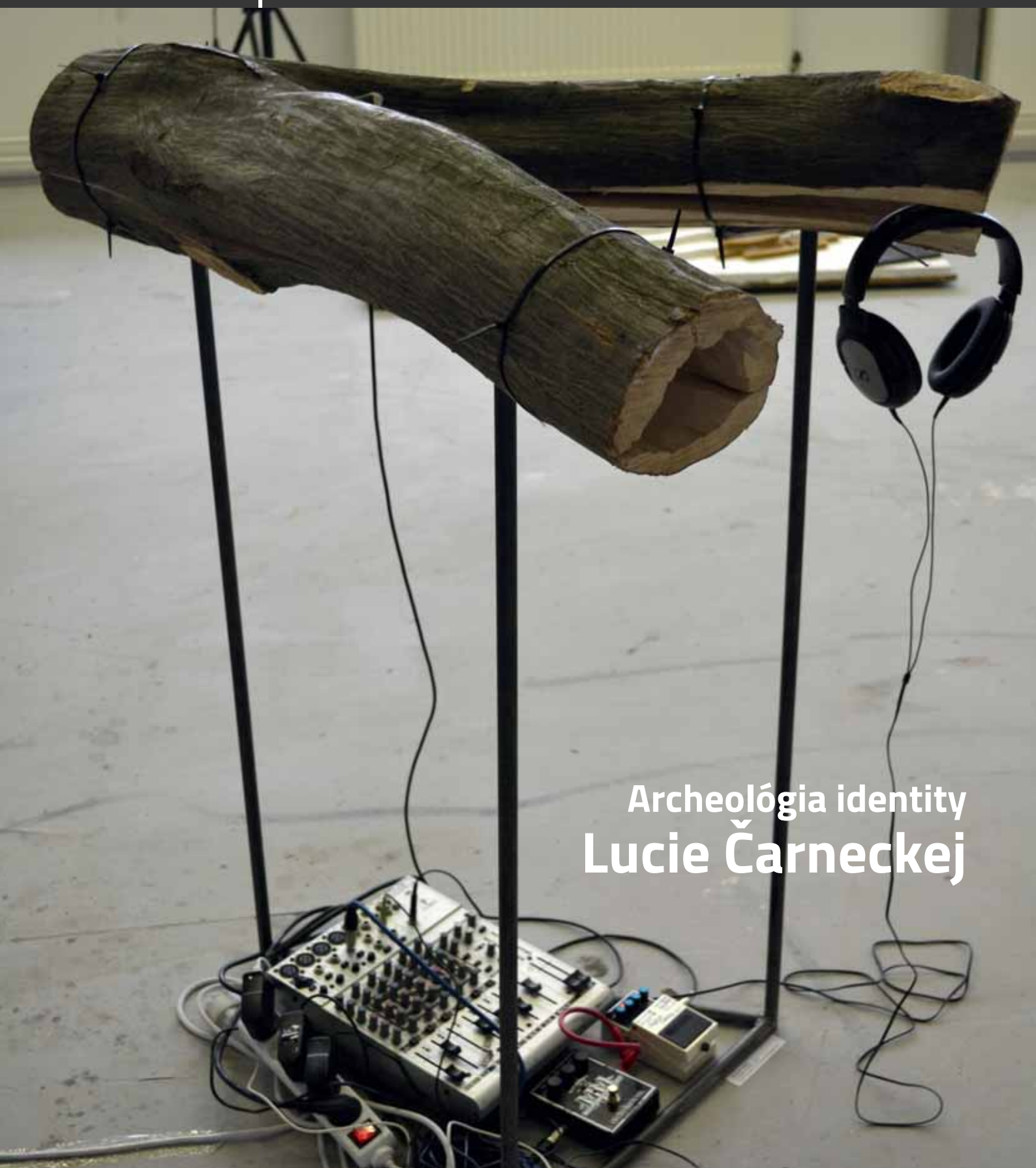
11

2018

2,16 €

hudobné  **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Spravodajstvo: Ravel na Madagaskare / **Portrét:** Tímea Maščáková / **Music Zoom:**
Zvuky vojny / **Rozhovor:** Laura Lovišková / **História:** Prípad Dohnányi



Archeológia identity
Lucie Čarneckej

Eugen Suchoň

Spevy a spievanky

7. december 2018 / 18.00 h

Koncertná sieň Slovenského rozhlasu . Mýtna 1 . Bratislava

Pocsta k 110. výročiu narodenia

Koncert z úprav a diel inšpirovaných slovenskou ľudovou piesňou

Účinkujú:

- Spevácky zbor Technik STU . Spevácky zbor Lúčnica
- Ad Una Corda . Spevácky zbor slovenských učiteľov

Dirigenti:

- Petra Torkošová . Elena Matušová . Štefan Sedlický

Sólisti:

- Mária Porubčinová . Eva Šušková
- Pavol Remenár . Robert Smiščík

Sprevádza:

- Symfonický orchester Slovenského rozhlasu

Dirigent:

- Adrian Kokoš

.Slovenské ľudové piesne

.Spievanky . Piesne z hôr

.Terchovské spevy

.Kúčanské piesne

.Aká si mi krásna...



Mária Porubčinová



Eva Šušková



Pavol Remenár



Robert Smiščík



Spevácky zbor Technik STU



Spevácky zbor Lúčnica



Ad Una Corda



Spevácky zbor slovenských učiteľov



Symfonický orchester Slovenského rozhlasu

Generálni
partneri:



:RÁDIO SLOVENSKO

BRATISLAVSKÝ
SAMOSPRÁVNÝ KRAJ



Mediálny
partner:

hudobný život

Partneri:



Organizátor:



vstupenky v sieti
ticketportal

Vážení čitatelia,

nie celkom konvenčná obálka novembrového vydania *Hudobného života* s dominujúcim *Hapticko-zvukovým objektom* mladej sochárky, performerky a novinárky Lucie Čarneckej, predznamenáva pilotnú časť novej rubriky nazvanej *Medzi*. Ideou jej autorky, Barbary Rónaiovej, budú expedície do hraničných oblastí rozličných umeleckých druhov a žánrov. Možno stačí prekonať prvotný ostych (alebo odpor) a skúsiť, či medzižánrové presahy (na prvý pohľad bizarre pôsobiacie) nebudú inšpiratívnymi aj pre poslucháča, ktorý je dlhé roky verný tradičným muštrám.

Odvážne pôsobí aj dramaturgický plán nášho najstaršieho hudobného telesa – Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu.

Napríklad aktuálny novembrový koncert predkladá diela skladateľov – bratislavských rodákov Ernő Dohnányiho a Franza Schmidta –, síce medzinárodne renomovaných, no v našich končinách stále neznámych autorov. Nový dramaturg orchestra (a bývalý redakčný kolega) Andrej Šuba odhaľuje vo svojom príspevku *Prípady Dohnányi* spleť osudov oslavovaného umelca, ktorého meno bývalo v nepriaznivých časoch vymazávané (nielen z hudobnej) histórie.

Opäť by sa žiadalo zakončiť pozitívnejšie: v deň odovzdávania časopisu do tlače pribudla na pôde Oddelenia edičnej činnosti Hudobného centra pozoruhodná publikácia *Rozhovory a texty Ilju Zeljenku*. Kompozičnú tvorbu autora, ktorý nás pred jedenástimi rokmi opustil, poznajú mnohí. Jeho texty venované rozmanitým aspektom hudobného umenia, komentáre k aspektom vlastného skladateľstva (vrátane doteraz nepublikovaných autobiografických *Mojich utópií – o sebe, hudbe a ostatnom* z roku 1986 a texte *Ako vzniká hudba – pokusu o priblíženie procesu vzniku hudobnej skladby* z roku 1990), takmer všetky rozhovory, ale aj samizdatová básnická zbierka *Radostná samota*, neboli doteraz prístupné na jednom mieste. Nespomínam si, kedy som naposledy držal v rukách podobne dôležité a autentické svedectvo doby, ktorú som sám (našťastie, alebo žiaľuho?) nezažil.

Podnetné čítanie praje
Peter MOTYČKA



L. Lovišková



F. Schubert



T. Maščáková

Spravodajstvo, koncerty, festivaly

- 2 Ravel na Madagaskare, Albrechtina: Debussy 100 rokov po..., Prestížna cena pre Romana Patkolóa, Bratislavské hudobné slávnosti 2018, Veľký hudobný sviatok na Šariši, Galéria hudby v Nitre, Hudba dneška v SNG #25: Of Broken Trees and Elephant Ivories, ŠKO Žilina, Voce magna Žilina, Levická zborová slávnosť, Dostoyná oslava sviatku hudby, Quasars Ensemble: dve storočnice v jednom

Rozhovor

- 8 Laura Lovišková: Vyjadriť hudbou seba B. Rónaiová

Medzi

- 14 Archeológia identity Lucie Čarneckej B. Rónaiová

História

- 18 Franz Peter Schubert (1797–1828): Klavírne sonáty večného pútnika S. Zamborský

Portrét

- 20 Tímea Maščáková R. Kolář

História

- 24 Prípady Dohnányi A. Šuba

Music Zoom

- 27 Zvuky vojny P. Katina

Seriál

- 30 Účinky hudby na zdravie hudobníka: Prevencia a terapia zdravotných problémov profesionálnych hudobníkov M. Vencel

Hudobné divadlo

- 34 Monumentálne dramatické obrazy J. Červenka

Zahraničie

- 35 Český Krumlov: Slavnostní opera Antonia Gianettiho v zámeckém barokním divadle M. Jůzová
36 Drážďany: Triumfálny návrat Schönbergovho Mojžiša a Árona do metropoly na Labe A. Schindler
37 Viedeň: Trójan a nezabudnuteľná kráľovná Kartága T. Ursínyová

Recenzie

- 38 Zápiskník
40 Z tieňa do tieňa / Slavnostní koncert ke stému výročiu založení státu v Národním divadle v Praze / Slavnostní koncerty České filharmonie V. Blaho, M. Jůzová

Ravel na Madagaskare

Bol to opäť úplne unikátny koncert. Je pomerne neobvyklé, že **Ensemble Ricercata** venoval celý koncert jedinému skladateľovi a že tým skladateľom bol práve Maurice Ravel, autor dobre etablovaný a často prítomný na koncertných pódioch. Pri pohľade na dramaturgiu koncertu 25. 9. vo Dvorane HTF VŠMU však hneď bolo jasné, že (až na jednu výnimku) pôjde o hudbu, ktorá napriek zvučnému menu svojho tvorcu ostáva akoby v úzadí, neopočúvaná a potenciálne plná prekvapení. Výber diel zaručil, že akékoľvek obavy z možného monotematizmu sa ukázali ako zbytočné, miera hudobnej pestrosti bola podobná ako pri všetkých predchádzajúcich podujatiach súboru.

Ako prvý zaujal miesto na pódiu pod tlmeným osvetlením sály, doplneným štyrmi reflektormi, strategicky rozostavenými okolo polkruhovitého auditória, umelecký vedúci

druhých huslí a violy. No ako vždy, aj teraz ho obmedzenia podnecovali k vynájdeniu nových riešení. Poradil si s protipostavením melódie a sprievodu aj bez toho, aby sa po čase začal opakovať, pohotovo využil hru flažoletov a pizzicata, v záverečnom rondopochode sa dokázal aspoň priblížiť hutnému akordickému zvuku. A popri tom hudbou stále preniká svojský, kvapkou melanchólie zafarbený humor a dokonalá nepredvídateľnosť. Kompozície plnej prekvapení sa chopili časti hostia Ensemble Ricercata, huslista **David Danel** a violončelista **Balázs Adorján**. Nebola to „pekná“ interpretácia v onom konvenčnom zmysle, mierne „zašpinenie“ zvuku a vo viacerých okamihoch skôr hlbavo váhavý prístup však podľa mňa ducha tohto enigmatického opusu vystihovali skvele. Bol to iný pohľad na Ravela, celkom odlišný od naivne tradovaného obrazu „predstaviteľa hudob-

nad burácujúcim C dur v závere *Začarovanej záhrady* pôsobili (aj vizuálne) dojmom nehatenej radosti z hry.

Najodvážnejší bol Ravel v *Madagaskarských piesňach* z rokov 1925–1926. Zmena doby tu priniesla celkom novú hudbu. Debussy bol už dlhšie po smrti a práve v tom čase zomrel aj Erik Satie; Jane Bathori, ktorá spievala na premiére týchto piesní, bola „dvornou“ speváčkou Daria Milhauda a skladateľov jeho generácie. Ravel sa novému kurzu dokázal prispôbiť, v *Madagaskarských piesňach* ponúkol hudbu, ktorú vzhľadom na kontext jeho predchádzajúcej tvorby možno označiť takmer za experimentálnu. Istý podiel na tom má aj obsadenie, zadané objednávateľkou – popri ženskom hlase sú to klavír, flauta (resp. pikola) a violončelo. Ravel ich však nepoužíva ako alternatívu klavírneho tria, ale skôr oddelene, ako samostatné individuality. Spev má do značnej miery recitatívny charakter, veršom Evarista-Désirého Desforgesa, rytiera z Parmy, z konca 18. storočia to však nijako neprekáža. Ženský hlas spievajúci o krásnej Na-

handove spočiatku spre-vádza iba violončelo, ostatné nástroje pristupujú neskôr, s narastaním erotického napätia sa dvíha aj tempo, v závere znie so spevom opäť len violončelo. Ravel tu s nástrojmi aj sadzbou narába pomerne diskontinuálne – skrátka ako modernista. Naplno sa to prejavuje v bolestnom výkriku *Aoua!* druhej z piesní, ktorá je nemilosrdbnou obžalobou kolonializmu (so slovami „nedôverujte bielym obyvateľom...“), plnej drsných



I. Šiller a T. Boroš

V. Vitázková, H. Varga Bach a B. Adorján

Ensemble Ricercata, klavirista **Ivan Šiller**, aby vtiahol publikum do atmosféry večera Ravelovou *Sonátinou*. Toto napohľad skromné dielko, napísané bezprostredne po skladateľových štúdiách, je nenápadným manifestom jeho estetiky a osobitého ponímania klavíra, ktoré sa neskôr v plnej kráse rozvinie v *Zrkadlách*, *Couperinovým náhrobku* či *Gašparovi noci*. Za najväčšiu prednosť Šillerovej interpretácie pokladám prirodzené zdôrazňovanie melodických línií, vďaka čomu sa hudba neutápala v záplave figurácií a nepôsobila estétsky a vyumelkovane.

Ako celkom iný skladateľ sa Ravel prejavuje vo svojej *Sonáte pre husle a violončelo* z rokov 1920–1922. To, čo pôvodne malo byť skladbou do kolektívnej zbierky venovanej pamiatke Clauda Debussyho, sa rozrástlo na štvorčasťový cyklus. Autor s ním však tvrdo zápasil a kompozícia postupovala len pomaly. Tento zápas je zjavný aj zo samotnej hudby – skladateľ cítiaci harmonicky bol zrazu odkázaný iba na dva v zásade melodické nástroje. Bol v podobnej situácii ako pri písaní *Klavírneho koncertu D dur* pre ľavú ruku, tu akoby chcel komponovať sláčikové kvarteto, ibaže bez

ného impresionizmu“. Ten sa sympatickým spôsobom podarilo poopraviť aj Ivanovi Šillerovi a **Tomášovi Borošovi** v štvorročnej verzii *Mojej matky husi*. Toto dielo, ak nerátame *Bolero*, patrí k Ravelovým najpopulárnejším a najčastejšie uvádzaným, hlavne v brilantnej orchestrálnej podobe. Priznávam, že nadmerné opakovanie *Matky husi* u mňa po istom čase začalo vyvolávať odpor, najmä ak sa interpretácie v snahe o dokonalú čistotu a subtilnosť blížili k rovinám sentimentality a niekedy gýčovo sladkastej infantilnosti. Tieto nánosy sa klaviristom podarilo odbúrať; možno aj pre ich skúsenosti s prácou s deťmi a s tvorbou hudby pre deti. Ravelove skladbičky boli v ich poňatí naozaj hudbou k detským rozprávkovým príbehom, s pevným rytmom a čitateľnou dikciou, chvíľami zasnené, no nie rozmazané či sentimentálne. Ravel s dávkou dôstojnej prostoty Erika Satieho znie nádherne... Dynamická plnokrvnosť *Cisárovej pagody* či rytmus valčíka *Rozhovoru Krásky so Zvieratom* mali v sebe vďaka svojej muzikantskej priamociarosti aj zosúladenému rytmickému cíteniu oboch klaviristov čosi detsky spon-tánne a zároveň intímne; radostné glissandá

disonancií a expresívnych gest. Aby provokácie nebolo málo, v závere poslednej piesne *Il est doux* je po surreálnom obraze vyskladanom z jemných arabesiek flauty, krehkých flažoletov violončela a idyllických vokálnych fráz spievajúcich o večernom vetríku dvíhajúc omamný strom na horách do tváre publika lakonicky a bez akéhokoľvek dôvetku či komentára vmietnutá replika: „*Choďte a pripravte večeru...*“ Ak možno s Ravelom v niečom nesúhlasíš, je to jeho poznámka, že ženský hlas je tu viac-menej jedným z ďalších nástrojov. **Helga Varga Bach** celému ansámbľu jednoznačne kralovala, nielen presvedčivou francúzskou dikciou a presnou intonáciou, ale aj osobnostným vyžarovaním a schopnosťou výborne podchytiť štýl piesní a ich ideu. Pravdaže, sprevádzajúci ansámbel v zložení **Veronika Vitázková**, Ivan Šiller a **Balázs Adorján** nijako nezaostával. Bol to zaujímavý a obohacujúci pohľad na zdanlivo dôverne známeho klasika, no predsa neuveriteľne mnohotvárného a stále záhadného, jedného z najnepreniknuteľnejších v dramatických dejinách hudby minulého storočia.

Robert KOLÁŘ

Fotografie: Zuzana JASENKOVÁ

Albrechtina: Debussy 100 rokov po...

Sté výročie úmrtia Clauda Debussyho si v tomto roku pripomína celý kultúrny svet; koncerty z jeho tvorby, muzikologické konferencie či publikácie znova a znova vzdávajú hold umelcovi, ktorý v dejinách európskej hudby spôsobil prevrat a otvoril jej dovtedy netušený obzor. Len u nás akoby sa na toto výročie pozabudlo, hoci azda netreba pripomínať, aký mal Debussy vplyv na formovanie hudobného jazyka takých osobností ako napríklad Béla Bartók a Zoltán Kodály a nepriamo aj na zvuk hudby našich modernistov. Akoby symbolicky deň po skončení BHS s ich výnimočne konzervatívnym a až neobvykle „proruským“ programom (ruská hudba redukovaná na dvojicu mien Čajkovskij – Rachmaninov s prímiesou Prokofieva), ktorý Debussyho kompletne opomenul, sa toto manko aspoň čiastočne pokúsil vyrovnať koncert Albrechtiny v pondelok 15. 10. V dramaturgii pozostávajúcej výlučne z komorných diel francúzskeho skladateľa sa predstavili členovia **Muchovho kvarteta (Juraj Tomka, Jozef Ostrolucký, Veronika Kubešová a Pavol Mucha)** a klavirista **Maroš Klátik**.



Muchovo kvarteto (foto: K. Godárová)

Konfrontácie ranej a neskorej tvorby sú mimoriadne zaujímavé u každej veľkej skladateľskej osobnosti. Debussy ešte nie je typickým modernistom prechádzajúcim rôznymi štýlovými obdobiami (tak ako Stravinskij alebo Picasso). To, čo sa však uňho nachádza „medzi“ začiatkom a koncom, teda od *Prelúdia k Faunovmu popoludniu* cez *Nokturná*, *Pelléasa a Mélisandu*, *More až po orchestrálne Obrazy*, *Hry* a klavírne *Prelúdiá* a *Etudy*, prináša nielen nepreberné množstvo hudobnej nádhery, ale aj fascinujúci doklad postupnej zmeny kompozičnej paradigmy, onej „tichej revolúcie“, vďaka ktorej hudba naplno vplynula do 20. storočia. Toto „medzi“ však na koncerte mohlo byť prítomné iba vo vedomí poslucháčov; hudbu „pred“ reprezentovalo *Klavírne trio g mol* 18-ročného súkromného učiteľa klavíra a komorného hráča v rodine grófký Nadeždy von Meck, o ktorého skladateľskom nadaní tušil len málokto. Nadanie a nemalé ambície sú však v štvorčastoťom juvenilnom opuse viac ako hmatateľné. „Romantický“ rozlet, mladícka sviežosť a ohlasy komornej hudby Faurého či Chabrieria, ale aj prvých kontaktov s ruským prostredím sa tu spájajú s už značnou remeselnou istotou. Práve v týchto črtách, typických pre vokabulár komornej hudby

predminulého storočia, sa interpreti cítili na bezpečnom, dobre známom teritóriu. Omnoho väčšou výzvou je v tomto smere dnes už klasické *Sláčikové kvarteto G dur*. Na jednej strane sa v ňom Debussy snažil vyrovnáť s konvenciami žánru (a do istej miery tak vyhovieť objednávke), na strane druhej v každom takte počul, že sadzba, rytmika aj harmonické následnosti znejú zásadne „inak“ než v prípade väčšiny kvartetových opusov rakúsko-nemeckej proveniencie. Debussy sa zámerne snažil byť konzervatívny, a pritom vytvoril niečo celkom osobité a nové – stačí pripomenúť, že Zoltán Kodály po návrate z Paríža dokázal pomalú časť kvarteta zapísať spamäti, aby ju ako študijný materiál odovzdal Bartókovi, a pre oboch sa tým definitívne skončilo obdobie germánskej hudobnej hegemonie... Tento nový plastický a „ohybný“ zvuk môže byť výzvou aj pre rokmi zohraté kvarteto, omnoho väčšou výzvou však musia byť Debussyho sonáty zo záverečného obdobia. Z troch diel nedokončeného šesťdielného cyklu umožnila konštelácia interpretov prítomných v daný večer uviesť *Sonátu pre violončelo a kla-*

vír a *Sonátu pre husle a klavír*, ktorá je fakticky skladateľovou labuťou piesňou. Pestrofarebnosť predvojnových kompozícií je minulosťou, vyjadrovací jazyk je značne zredukovaný, sústredený na detail. Každá drobnosť, každé gesto musí byť starostlivo naplánované, predvedené s ľahkosťou a prirodzenou muzikalitou, aby vynikol subtilný humor premiešaný s kvapkami trocha trpkéj melanchólie (v skladateľovom okolí zúrilo šialenstvo svetovej vojny, v jeho vnútri neúprosne postupujúca rakovina) aj nevyčerpatelná vynaliezavosť v objavovaní nových možností sadzby a rytmickej diskontinuity – obzvlášť v stredných častiach oboch sonát. Práve preto ich treba často hrať, komunikáciu hráčov jednoducho treba naživo vidieť, tento moment nedokáže nahradiť ani nahrávka s tými najšpičkovejšími interpretmi. A Debussyho všeobecne treba hrať preto, lebo jeho inovatívnosť zašla možno oveľa hlbšie než tá Schönbergova – tichá revolúcia totiž neznamenala radikálne odmietnutie predošlého, ale skôr kreatívne vytvorenie alternatív v rámci existujúceho vyjadrovacieho jazyka. Myslím si, že táto idea je v aktuálnej hudobnej realite omnoho živšia, ako sa zdalo pred sto rokmi.

Robert KOLÁŘ

Prestížna cena pre Romana Patkolóa

Kontrabasista **Roman Patkoló**, pôsobiaci ako univerzitný profesor vo Švajčiarsku a Nemecku, prevzal 14. októbra v berlínskom Konzerthause cenu **Opus Klassik** v kategórii **Inštrumentalista roka 2018** za nahrávku *The Six Seasons* (Nasswetter Music Group 2018). Ocenenie za mimoriadne úspechy v oblasti klasickej hudby v Nemecku (od roku 1992 známe ako Echo Klassik, od 60. rokov minulého storočia Deutscher Schallplattenpreis), udeľuje združenie Verein zur Förderung der Klassischen Musik, ktorého členmi sú renomované spoločnosti a osobnosti súčasného hudobného priemyslu ako Association of Classical Independents in Germany,



Deutsche Grammophon Gesellschaft, Rudolf Goette, Dagmar Sikorski, Benedikt Stampa a nemecké pobočky Sony Music Entertainment a Warner Music Group. Popri žilinskom rodákovi boli ďalšími ocenenými sopranistka Diana Damrau, tenorista Juan Diego Flórez, klavirista Daniil Trifonov, lipský Gewandhausorchester či ansámbel Arpeggiata.

(red)



Czecho-Slovak Cello Quartet (foto: O. Z. Pekná hudba)

Zoskupenie **Czecho-Slovak Cello Quartet** v obsadení **Jiří Hanousek, Aleš Kaspřík, Eugen Prochác** a **Ján Slávik**, uskutočnilo koncom októbra turné po severných krajinách – Nórsku, Islande a Fínsku, ako aj pobaltskom Estónsku. Koncerty boli venované storočnici vzniku ČSR a znela na nich tvorba českých i slovenských skladateľov.

(red)

Bratislavské hudobné slávnosti

54. ročník, 28. septembra – 14. októbra, Slovenská filharmónia

V polovici októbra sa zavreli brány Bratislavských hudobných slávností, na ktorých sa popri „domacom rezidenčnom súbore“ – Slovenskej filharmónii – predstavilo viacero vynikajúcich zahraničných orchestrov a sólistov. Z dôvodu redakčnej uzávierky reflektujeme v novembrovom vydaní len niekoľko koncertov jesenného hudobného sviatku.

Trikrát Čajkovskij

Hostom Bratislavských hudobných slávností 2. 10. bol **Veľký symfonický orchester P. I. Čajkovského** z Moskvy s dirigentom **Vladimírom Fedosejevom**. Dramaturgická skladba koncertu pozostávala výlučne z tvorby P. I. Čajkovského: *Ročné obdobia op. 37b* (úprava pre orchester, výber častí *Oktober: Jesenná pieseň, November: Trojka, December: Vianoce*), *Koncert pre klavír a orchester č. 1 b mol op. 23* so sólistom **Andrejom Korobeinikovom** a *Symfónia č. 4 f mol op. 36*. Väčšina poslucháčov počula orchestrálnu verziu Čajkovského *Ročných období* po prvý raz. Aranžmán K. H. Stolzeho znamenite dokreslil moskovský symfonický orchester a premietol

dobúdala majestátnejší charakter. Mohol by som spomenúť krásne zvonivé prstové pasáže, ale i expresívne a úderné oktavové či akordické sekvencie. Pomalá časť *Andante semplice* bola poetická a zvnútornená. Vladimír Fedosejev nie je prívržencom patetického gesta – ale vo výrečnej jednoduchosti ho dokáže v plnom rozsahu prebudit v celom orchestrálnom aparáte. Záverečná časť *Allegro con fuoco* má radostný, chvíľami priam tanečný charakter, ktorý sa postupne rozohráva do koncertantnej virtúozity. Všetko bolo v tejto záverečnej časti interpretačne sprítomnené: spevná kantiléna, dialóg medzi sólistom a orchestrom, prudké striedanie nálad a bohaté premeny hudobných obrazov. Záver koncertu patrilo *Symfónii č. 4 f mol*,



V. Fedosejev (foto: J. Lukáš)

J. Valčuha (foto: J. Lukáš)

jednotlivé kontrastné časti do pôsobivých hudobných obrazov. Jediné interpretácia *Októbra* bola až príliš rozvláčna, možno by bolo výstižnejšie oživiť tempo aspoň o vlas – teda veľmi citlivo a primerane. Fedosejev rozohral čaro inštrumentácie, vynikol pôvab jednotlivých nástrojových skupín. Azda najcharomnejšie až rozprávko-vo vyzneli *Vianoce*. Dramaturgia teda i v budúcnosti môže siahnuť po tomto veľmi vďačnom diele a aktualizovať jeho ostatné časti.

Čajkovského *Klavírný koncert b mol* poznáme z nespočetných interpretačných výkladov. Ten posledný, v podaní Andreja Korobeinikova, by som zaradil medzi mimoriadne presvedčivé. Tá jedinečná samozrejmosť a presvedčivá muzikalita musela každého nadchnúť. Výrazné dynamické členenie a tektonická výstavba boli dokonale presvedčivé. Napríklad vstupná majestátna myšlienka v orchestrálnom parte primerane dominovala nad akordmi klavíra, ktoré sólista pochopil ako sekundárny akordický projekt – síce veľmi dôležitý, ale vždy sprievodný. V repríze sa odohrala premena, v ktorej akordická sadzba dominovala a na-

v ktorej sa Čajkovskij dokonale „vyspovedal“ zo svojich bolestí, komplexov a slabostí, no i z radostných spomienok. V interpretácii bolo cítiť najnútornejšie poslanstvo (bolestné pocity a záchvevy duše...), ktorého poznanie dokáže takáto dokonalá interpretácia obzvlášť prehĺbiť. Čajkovskij v tejto symfónii nič nezatajil. Keď dopovedal výpočet svojich bolestí a otvoril Pandorinu skrinku svojich tajomstiev, utiekla sa do prírody, ktorá ho lieči – *Vo pole beriozka stojala...* V interpretácii bolo počuť a cítiť všetko, každý záchvev duše. Bol to krásny večer, z ktorého si každý odniesol toľko, koľko uniesol.

Igor BERGER

Wagnerovský (polo)večer

Richard Wagner a slovenská opera. Téma, ktorej historiografické spracovanie by zabralo leďva pár knižných strán. Aj tie by takmer výlučne patrili takzvaným romantickým opusom veľkého reformátora – *Blüdiacemu Holandanovi, Tannhäuserovi, Lohengrinovi*. Na časy, keď Oskar Nedbal v Slovenskom

národnom divadle uviedol *Zlato Rýna* (1928) a jeho synovec Karel ambiciózne pokračoval *Tristanom a Izoldou* (1934) a *Parsifalom* (1935), sa dnes rozpozmenú už len divadelní historici. Malou náplastou pre slovenských wagneriánov, ktorí sú dlhodobo odkázaní na blízke (Budapešť) či vzdialenejšie zahraničie, mohlo byť 4. 10. koncertné uvedenie prvého dejstva *Valkýry* na tohtoročných Bratislavských hudobných slávnostiach.

Radosť zo stretnutia s Wagnerom čiastočne zakalili pochybnosti, či práve táto udalosť mala byť jediným bodom programu festivalového večera. Sotva sedemdesiatminútové číslo, hoci aj v krásne vystavanej dirigentskej koncepcii **Juraja Valčuha** a kvalitnej vokálnej interpretácii **Manuely Uhlovej** (Sieglinde), **Magnusa Vigiliusa** (Siegfried) a **Petra Mikuláša** (Hunding), nepostačovalo k pocitu poslucháčskeho naplnenia. Navyše, ani z dramaturgického hľadiska nešlo o žiaden objav – pod názvom *Wagner Gala* pripravila na sklonku sezóny 2007/2008 podobný projekt Opera SND (tam úvodné dejstvo *Valkýry* vyplnilo druhú časť večera, zatiaľ čo prvá časť patrila výberu čísiel z iných Wagnerových oper), aj vtedy s Petrom Mikulášom ako Hundingom. A tak sa ústred-

nou motiváciou wagnerovského (polo)večera na BHS javí byť májová premiéra *Valkýry* v neapolskom Teatro di San Carlo, ktorú tam Juraj Valčuha diriguje. Isteže, proti tomu, že slávny rodák absolvuje rolový debut pred domácim publikom, niet vôbec čo namietat. Vďaka podobnému prístupu sme nedávno mohli spoznať Smetanovho Jeníka v podaní Pavla Bršlíka, ktorý sa s ním predstavil návštevníkom bratislavskej inscenácie *Predanej nevesty* prv, než sa s novou postavou rozbehol po európskych javiskách. Otázkou je, či sme prvé

dejstvo *Valkýry* pod Valčuhovou taktovkou mali počuť práve v rámci najvýznamnejšieho a najprestížnejšieho medzinárodného hudobného festivalu na Slovensku, a nie počas niektorého z abonementných koncertov Slovenskej filharmónie.

Odhliadnuc od zmienených pochybností, Juraj Valčuha potvrdil renomé špičkového operného dirigenta. Ním vedená **Slovenská filharmónia** hrala, až na občasné prehrešky plechovej sekcie, maximálne disciplinovane. Dirigent mal pod kontrolou každúčku frázu. Dynamiku dával ako na miskách váh a (bez ujmy na farebnosti zvuku) ani na sekundu nepopustil orchestrálnemu telesu opraty. Spievať Wagnera pod taktovkou „taliánsky“ citiaceho dirigenta, ktorý ani v nemeckej opernej literatúre nestráca zo zreteľa ľudský hlas, muselo byť pôžitkom. A práve túto interpretačnú emóciu vysielala i sólistická trojica. Hĺbkou prežitia partu jej dominovala nemecká sopranistka Manuela Uhl, ktorej pomerne tmavý, pritom však stále svietivý soprán opájal krásou zamatového timbru najmä v umne vedenej hlbšej polohe. Kvalitná bola aj kreácia dánskeho

tenoristu Magnusa Vigiliusa, hoci do pravého wagnerovského tenoru mu chýba o čosi razantnejší kov vysokej polohy. Výkon Petra Mikuláša bol štandardne spoľahlivý a vysoko profesionálny, len v kontexte interpretačnej autenticity a odzbrojujúcej výrazovej prirodzenosti Sieglinde a Siegfrieda občas vyčnieval nadmiernou štylizáciou vokálnych fráz.

Michaela MOJŽISOVÁ

Klavírne vízie Suchoňa a Messiaena

Sobotňajší podvečer 6. 10. bol v Malej koncertnej sále SF síce v réžii komorného obsadenia klavírneho dua, program však vyplnil diela takmer symfonických proporcií. Prepojenie veľkých opusov pre dva klavíry od dvoch generačných druhov, ktorí v tomto roku oslavujú 110 rokov od narodenia (a ktorí opustili tento svet s odstupom necelého roka a pol), bolo celkom prirodzeným dramaturgickým riešením. Aj preto, že Eugen Suchoň a Olivier Messiaen čiastočne vyšli z podobných inšpiračných zdrojov a obaja dôkladne rozumeli problematike klávesových nástrojov, hoci tvorivá dráha druhého z nich sa rozvinula v slobodnejšej časti sveta. S osobitými poetikami dvoch výrazných skladateľských individualít sa popasovali klaviristky, ktoré majú k tomuto odvetviu klavírnej literatúry minulého storočia veľmi blízko: **Zuzana Biščáková** a **Jordana Palovičová**.

Pri Suchoňovej *Rapsodickéj suite* som si kládol otázku, či jej dvojklavírna verzia nie je dokonca vydarenejšia od pôvodiny pre klavír s orchestrom, akoby váhajúcej, či chce byť v klasickom zmysle klavírnym koncertom, alebo niečím formovo oveľa uvoľnenejším, fantazijnejším. Technické nároky sólového partu majú koncertantné parametre aj tu, no druhý klavír zďaleka neostáva len pri sprievodnej funkcii. Oba nástroje sú rovnocennými partnermi, vďaka čomu dielo pôsobí veľmi kompaktné. Hudba je to tvrdá ako kameň; novoty, ktoré v období krátkeho oteplenia v polovici 60. rokov zaviedla nová generácia slovenských skladateľov, sa dotkli aj 57-ročného etablovaného majstra. No väzby na minulosť sú jasné aj tu, nielen v *Búrliavom nocturne so starým menuetom*, ale tiež v dramaturgii smerujúcej k rozuzleniu v záverečnej, rýchlejšej, virtuóznejšej a tematicky rekapitulačnej časti. V tomto duchu prečítali partitúru aj interpretky: so zmyslom pre suchoňovskú dramatickosť, s výborným pointovaním individuálnych fráz, vyspelou tónovou kultúrou v sonoristicky zameraných plochách a s nezastaviteľným ťahom na bránku vo finále. Skrátka, so všetkým, čo interpretácia veľkoryso koncipovanej cyklickej kompozície nevyhnutne potrebuje.

Podobný prístup, hoci s inou stratégiou, si vyžadujú aj Messiaenove *Visions de l'Amen*. Rozdiel je v tom, že v tomto cykle sú napriek tematickej previazanosti jednotlivé časti oddelené, a kým Suchoň je typ skladateľa pracujúceho spôsobom tematického rozvíjania,

Messiaenovi je bližší princíp priradovania formových blokov. Z toho vyplýva výzva pre interpretov čo najlogickejšie vystavať celok, čo pri približne 50-minútovej dĺžke môže byť skutočne náročnou úlohou. A okrem toho je potrebný aj dokonalý ponor do skladateľovho neopakovateľného zvukového a myšlienkového univerza, takmer hermeticky uzavretého voči okolitému svetu: nič v tejto hudbe neprehrádza, že bola napísaná a poloilegálne súkromne predvedená v nacistami okupovanom Paríži. Vo vstupnom *Amen stvorenia* interpretky akoby ešte hľadali ideálny tvar súznenia témy stvorenia v hlbokých registroch s rytmicky takmer neuchopiteľnou „hudbou výšin“ v diskante. Počnúc nasledujúcou časťou však už výborne vklzli do deja, do velebného pokoja „rytmu večnosti“ a dokázali sa naladiť na vlnu Messiaenovej obrazotvornosti, typickej výjavmi hviezd, planét, drámy Ježišovho utrpenia a posledného súdu, extatického tanca vášnivej túžby či neodmysliteľnými epizódami vtáčieho spevu, a bezvýhradne do nej vtiahnuť aj publikum. Každá z častí mala svoju identitu, prirodzeným vrcholom bolo *Amen dovršenia*, v ktorom klaviristky neváhali „otvoriť“ zvuk koncertných nástrojov naplno a odkryť aj stránku lisztovskej virtuozity,



S. Byčkov (foto: J. Lukáš)

u Messiaena možno nevelmi často očakávanej, no v kľúčových okamihoch predsa prítomnej – podobne ako napríklad v monumentálnych *Vingt regards sur l'enfant-Jésus*. Pravdaže, dalo by sa diskutovať o voľbe temp či agogickom stvárnení jednotlivých tém. Nie však prvoplánovo v technickej rovine, ale už na úrovni interpretačného názoru, ktorý je viac-menej vždy krajne subjektívnou záležitosťou. A jasný interpretačný názor Jordane Palovičovej a Zuzane Biščákovovej ani pri Suchoňovi, ani pri Messiaenovi rozhodne nechýbal, neohovoriac o obdivuhodnom zvládnutí nemalých nárokov na fyzickú výdrž takto zostaveného programu.

Robert KOLÁŘ

Čech Mahler

K veľkým umeleckým udalostiam tohtoročných BHS patrilo 12. 10. stretnutie s **Českou filharmóniou** s dirigentom **Semjonom Byčkovom**, s **Pražským filharmonickým zborom** a napokon so sólistkami **Christiane Kergou** (soprán) a **Elizabeth Kulman** (mezzo-soprán). Na programe bolo jediné dielo, Mah-

lerova *Symfónia č. 2 c mol „Vzkriesenie“*.

Pri opätovnom stretnutí s týmto symfonickým veľdielom som si uvedomil, že s pribúdajúcimi rokmi a desaťročiami dozrieva v nových generáciách spoznávanie skutočných hodnôt. Do posledného miesta zaplnené auditórium bolo toho dôkazom. Vstupná časť symfónie nastoľuje tému smrti i vzkriesenia v tematických náznakoch. Interpretačný výklad jasne diferencoval tento kontrast. Dirigentova detailná znalosť Mahlerovej inštrumentácie dokonale dokreslila polohu bolesti i nádeje. V rozsiahlom rozvedení týchto myšlienkových kontrastov sa rozohrala féria dokonalého symfonizmu, do ktorého sa výrazne vplietla i stredoveká sekvencia *Dies irae*, ktorú nebolo možné prehliadnuť. Druhá časť *Allegro moderato* má výrazne odľahčený charakter. Takto ho pochopili aj interpreti. Dirigent zámerne spomalil tempo ländlera, aby poslúchol pokyn skladateľa. Väčšinou totiž zaznieva v živšom tempe. Pomalšie tempo dodáva téme spirituálnejší charakter a má poetickejšie čaro. Tretiu časť vykreslil Mahler, a podobne aj interpreti ako hudbu v pominuteľnosti a smrti. Filozofický výklad vyžarovania hudby hovorí o beznádeji, z ktorej neexistuje východisko. Mahler tu anticipuje fragmenty piesne *Svätý Anton*

káže rybám, teda hlas volajúci do neznáma – obraz sveta, kde zaznieva výkrik, ktorý nie je počuť, smerujúci do prázdna... Je to skladateľov apel k hľadaniu zmyslu. Odpoveď nachádzame potom až v záverečných častiach. Predchádzajúci náznak hedonizmu je prepletený s religiozitou, čo vyžaroval aj z interpretačného výkladu. Stupňuje sa tu túžba po religiozite, ktorú Mahler nazval „túžbou po Bohu“. Vstup sólového sopránu i mezzosopránu len zdôrazňuje túžbu človeka stretnúť sa so svojím stvoriteľom. Toto približovanie sa k nebesám vrcholí vstupom zborového telesá, ktorý som už dávno v takom dokonalom predvedení nepočul. Maximálne spomalenie tempa, spev zaznievajúci priam šeptom do hrobového ticha. Predtým sa však ozve náznak hebrejského šófaru, zem sa rozostupuje a mŕtvi sa prebúdzajú zo spánku. Neopakovateľný zážitok, kde sa poslucháč stáva svedkom vzkriesenia. Je to hlboké duchovné prežívanie, po ktorom by sa už nemalo tleskať... Lenže predsa len vďačné nadšenie nás prebudilo do sveta reality a poslucháči odmenili znamenitý výkon interpretov búrlivým potleskom. Pociťili sme jednu dôležitú vec: že Mahler a jeho hudba sa narodil v Kališti v Česku. Veď sám o sebe s úsmevom vyhlásil, že v Česku je Čech a v Rakúsku Rakúšan. A svetoobčan na celom svete. Tento pocit jednoty v mnohosti zaznieva i v jeho hudbe.

Igor BERGER

Veľký hudobný sviatok na Šariši

Je všeobecne známe, že Prešovský samosprávny kraj má v porovnaní s inými krajinami Slovenska na svojom území najväčší počet historických, architektonických a prírodných pamiatok; podľa informácie jeho predsedu Milana Majerského je ich až 4 000. Iste aj táto skutočnosť ovplyvnila rozhodnutie Hudobného centra v Bratislave zorganizovať vo vybraných historických architektonických objektoch Šariša, nie príliš vzdialených od centra tohto regiónu – Prešova, medzinárodný hudobný festival. Organizátori, Hudobné centrum v Bratislave s manažérkou festivalu Slávkou Ferencovou a Prešovský hudobný spolok Súzvuk s jeho predsedníčkou Katarínou Burgrovou, situovali podujatie PRO MUSICA NOSTRA SAROSSIENSIS v dňoch 17.–21. 10. do štyroch historických architektonických priestorov. Výrazným spôsobom boli pri organizovaní festivalu nápomocní majitelia súkromných objektov – Renesančného kaštieľa vo Fričovciach a Pěchy Castle v Hermanovciach, duchovný správca Rímsko-katolíckej farnosti Božieho milosrdenstva Svinia, ako aj zástupcovia štátom riadených objektov – Dessewffyovskej sýpky vo Finticiach a Rákociho paláci v Prešove, sídla Krajského múzea. Pozitívne treba hodnotiť skutočnosť, že organizátorom sa podarilo angažovať špičkových

opusu a radostný a optimistický svet Dvořákovho kvarteta. Spontánny potlesk početného publika bol pre umelcov zaslúženou odmenou za nezabudnuteľný umelecký zážitok. Z nastoleného trendu využitia historických priestorov sa vynímal koncert v Rímskokatolíckom kostole Božieho milosrdenstva vo Svinej a dôvodom bola nedávna inštalácia nového organa realizovaného firmou BIES. Ide o dvojmanuálový nástroj so 16 registrami, 847 cínovými, 147 drevenými a 17 neznejúcimi píšťalami a 19. 10. mal svoju koncertnú premiéru. Opäť sme privítali špičkových umelcov – organistu **Marka Vrábela** a v Portugalsku pôsobiacu flautistku **Moniku Duarte Štreitovú**. Obaja dlhodobo umelecky spolupracujú a dosiahli mnohé výnimočné úspechy na Slovensku a v zahraničí. Svoj program zostavili (s jedinou výnimkou) z kompozícií hudobného baroka. V úvodných sólových výstupoch sa prezentovali ako mimoriadne technicky a výrazovo vybavení umelci (*Prelúdium F dur* Františka Xavera Brixioho, *Fantázia VII D dur TW3V 40:8* Georga Philippa Telemanna) a ich predvedenie predznamenovalo ďalší umelecký priebeh večera. V dvoch sonátach pre flautu a basso continuo (*Sonáta h mol BWV 1030* Johanna Sebastiana Bacha a *Sonáta B dur op. 2* Pietra Antonia Locatelli-

miesto v jej umeleckom profile však má aj pedagogická činnosť na Kráľovskom konzervatóriu v Bruseli a na Hudobnej fakulte AMU v Prahe. Pre svoje vystúpenie 20. 10. v Pěchy Castle v Hermanovciach si pripravila program takmer výlučne zostavený zo skladieb českých skladateľov. Už interpretácia úvodnej *Sonáty pre harfu Es dur* Františka Antonína Rösslera-Rosettiho navodila svojou technickou precíznosťou, zvukovou farebnosťou a hlbokou muzikalitou atmosféru výnimočného hudobného večera. V nasledujúcich Sukových *Letných dojmech op. 22 B* a Dvořákovskej *Suite A dur „Americkéj“ op. 98* pridala umelkyňa k predchádzajúcim atribútom svojho interpretačného umenia zmysel pre vedenie romanticky ponímanej melódie a výrazovú expresívnosť. *Introduction, Cadenza & Rondo* Eliasa Parish



J. Boušková



Mucha Quartet

M. Vrábel a M. Duarte Štreitová

domácich a zahraničných koncertných umelcov, ktorí v plnej miere naplnili umelecké očakávania.

Už prvý koncert 17. 10., na ktorom sme v Renesančnom kaštieli vo Fričovciach privítali **Mucha Quartet**, nastavil vysokú latku umeleckej úrovne. Naše špičkové komorné teleso, ovenčené mnohými úspechmi z domácich i zo zahraničných pódí, sa predstavilo v znamení tej hráčskej forme. Voľbou repertoáru – štvorčastoť *Sláčikové kvarteto c mol op. 25* Jána Levoslava Bellu a reprezentatívne *Sláčikové kvarteto F dur op. 96 „Americké“* Antonína Dvořáka – umelci zjavne chceli podčiarknuť sté výročie vzniku Československej republiky. Vo vynikajúcom technickom stvárnení a s hlbokým umeleckým výrazovým zaujatím vynikli osobitosti umeleckého sveta oboch kompozícií – hrdinný a fatálny svet Bellovho

ho) sa interpreti vynikajúco orientovali v intenciách historicky poučenej interpretácie barokovej hudby. Zdanlivým repertoárovým odbočením bol výber z *Antickej suity* Johna Ruttera (*1945) v aranžmáne Marka Vrábela, ktorý poukázal na umelecké prepojenie súčasnosti s hudobnou históriou. Záverečná *Sonata prima op. 1* Francesca Mariu Veraciniho bola vydarenou bodkou za krásnym umeleckým večerom.

S veľkým očakávaním sa stretol koncert špičkovej hráčky na harfe, Česky **Jany Bouškovéj**. Harfa stále nie je na našich koncertných pódíach príliš frekventovaným nástrojom a Jana Boušková zaznamenala celý rad výnimočných umeleckých úspechov, keď koncertovala s renomovanými umelcami v najvýznamnejších svetových koncertných sálach, či na renomovaných svetových festivaloch. Významné

Alvars bola vynikajúcou poctou skladateľa a hráča na harfe v 19. storočí, ktorý sa značnou mierou pričinil o rozvoj hry na tomto nástroji. Záverečná úprava Hanuša Trnečka symfonickej básne Bedřicha Smetanu *Vltava* z cyklu *Má vlast* bola vydarenou bodkou celého koncertu. Interpretácia Jany Bouškovéj sa vyznačovala precíznym zvládnutím všetkých technických zákerností, ako aj zmyslom pre farebnosť zvuku harfy či vedenie smetanovskej melodiky. Išlo nesporne o vrchol nielen tohto koncertu, ale aj o jeden z umeleckých vrcholov celého festivalu.

Na záverečnom koncerte 21. 10. v Rákociho paláci v Prešove sa predstavili špičkoví slovenskí umelci, ktorí zaznamenali množstvo úspechov aj v celoeurópskom koncertnom priestore – flautista **Tomáš Janošík**, hobojsista **Igor Fábera** a hráčka na spinete **Marica**

Dobiášová. V ich podaní zaznel výlučne barokový repertoár: *Barokové tance pre hoboja a čembalo* Johanna Sebastiana Bacha, *Sonáta G dur pre flautu a čembalo* WQ. 133, H 564 *Hamburská* Carla Philippa Emanuela Bacha, *Tafelmusik: Triová sonáta pre flautu, hoboja*



I. Fábrea

a čembalo TWV 42:E2 Georga Philippa Telemana, *Koncert d mol pre hoboja a sláčikové nástroje* (čembalo) Alessandra Marcella, Bachova *Sonáta Es dur BWV 1030* a *Triová sonáta D dur pre flautu, hoboja a čembalo op. 5-2 HWV 397* Georga Friedricha Händla. Interpretácia všetkých troch umelcov sa vyznačovala technickou spoľahlivosťou a rešpektovaním detailov dobovej hudobnej poetiky. Poukázali na skutočnosť, že aj na moderných nástrojoch sa dá baroková hudba hrať v duchu historicky poučenej interpretácie. Ich vystúpenie bolo dôstojnou bodkou za celým festivalom.

Koncertu v krásne rekonštruovanej Dessewffovskej sýpke vo Finticiach, na ktorom 18. 10. uviedli **Solamente Naturali** *Nápevy starých slovenských zpievanek od urovené Anny Szirmay rozené Keczer* som sa, žiaľ,

nemohol z pracovných dôvodov zúčastniť. Ohlas na absolútne vypredaný večer však bol vynikajúci.

Usporiadatelia festivalu pripravili pre poslucháčov kvalitný a rozsiahly bulletin, ktorý v textoch Igora Javorského na vysokej odbornej úrovni približoval jednotlivé uvádzané diela, ako aj informácie o umelcoch a jednotlivých historických architektonických priestoroch, v ktorých sa koncerty odohrávali, s ich kresbami od Igora Cvacha.



M. Paľko a Solamente Naturali

Prvý ročník PRO MUSICA SAROSSISSENSIS sa niesol v znamení vysokej umeleckej a spoločenskej úrovne, čo podčiarkla aj skutočnosť, že všetky koncerty boli vypredané. Jeho osobitým javom bol fakt, že hodnotná hudba v špičkovej umeleckej kvalite sa dostala k širokej poslucháckej obci. Na základe niektorých reakcií publika môžeme konštatovať, že nezanedbateľná časť publika bola na podobnom koncerte zrejme prvý raz, čo je zo sociologického hľadiska jedným z veľkých pozitív festivalu. Treba

len dúfať, že organizátori ostanú pri svojom predsavzatí a vytvoria dlhoročnú tradíciu. Festivalové podujatie vo vzácnych historických architektonických objektoch v regióne Šariša veľmi chýba. Ideálny je terajší model s miestami koncertov nie príliš vzdialených od Prešova, keďže jednotlivé koncerty navštevovali Prešovčania, ale aj poslucháči z ostatných koncertných miest festivalu pravidelne. Som toho názoru, že takto koncipovaný festival má veľkú perspektívu z viacerých aspektov. Zá-

kladným aspektom je poskytnutie žánrovo, interpretačne a dramaturgicky pestrej ponuky koncertov na vysokej umeleckej úrovni aj vidieckemu obyvateľstvu a vplývať naň aj edukačným spôsobom.

Určite významným aspektom je aj podpora kultúrnej turistiky, ktorá je vo vyspelých krajinách bežnou súčasťou turistického priemyslu. Región Šariša s centrom v Prešove môže ponúknuť bežný model – cez deň prehliadka architektonických pamiatok či prírodných pozoruhodností a večer hodnotný

koncert. Tento model začína byť atraktívny aj u nás, a ako aj tento festival ukázal, aj žiadaný. Región Šariša ponúka aj zaujímavé možnosti ubytovania za prijateľné ceny, čo znamená potenciálne publikum zo vzdialenejších končín, dokonca zahraničia. Prvý ročník PRO MUSICA SAROSSISSENSIS bol nesporným umeleckým a spoločenským úspechom, neostáva už iné, iba sa tešiť na jeho pokračovanie.

Karol MEDŇANSKÝ

Fotografie: archív Hudobného centra

Galéria hudby v Nitre

Mladý huslista **Nikita Boriso-Glebsky** patrí k prominentným a špičkovým umelcom nielen v Rusku, ale aj vo svete a ako laureát mnohých ocenení na európskych a svetových interpretačných súťažiach spolupracuje s poprednými hudobnými telesami. Podobné renomé dosiahol aj litovský klavirista **Kasparas Uinskas**, absolvent Juilliard School of Music v New Yorku. Obaja hudobníci v plnej miere potvrdili svoje výnimočné hudobnícke kvality 2. 10. na otváracom koncerte jesenného cyklu komorných koncertov Galéria hudby v Nitrianskej galérii. Umelci vystavali dramaturgiu prvej polovice recitálu na skladbách Johannesa Brahmsa. Po výbere piatich piesní na texty nemeckých básnikov v úprave pre husle a klavír nasledovala *Sonáta č. 3 d mol op. 108*. Do dramaturgie sa v istom zmysle hodila aj *Sonáta pre husle a klavír cis mol op. 21* Ernő Dohnányiho, ktorá neskororomantickou atmosférou nepochybne evokuje mladému Dohnányimu blízky svet Brahmsovej romantickej hudby. Transkripcie Brahmsových piesní nepočujeme často a domnievam sa, že výber mohol byť ovplyvnený piesňovým elementom a koncentro-

vanou kantabilitou skladateľa, pre ktoré má Boriso-Glebsky ako interpret mimoriadny zmysel a ktoré sú mu zrejme v rôznych štýlových podobách blízke. Pri jeho hre mohol mať poslucháč asociácie melodickej hustoty, nasýtenosti a intenzity, napríklad v piesňach *Feldeinsamkeit* (Osamelosť polí), *Wie Melodien ziehen es mir leise durch den Sinn* (Vynárajú sa mi v mysli ticho ako melódie), *Mädchenlied* (Dievčenská pieseň), v jednoduchých strofických i čiastočne prekomponovaných piesňach (*Verzagen*, Klesanie na duchu). S touto melodicou intenzitou súvisí u Glebského častá a nápadná intenzívna sonórna zafarbenosť jeho prejavu, akoby chcel v husliach evokovať barytónový hlasový register (prípadne violu). Aj týmto zvukovo-farebným prostriedkom bola zvýraznená dominancia pôvodného vokálneho sóla. Uinskasov sprievod sa tejto výraznej dominancii prispôbuje, zostávajúc citlivo v úzadí vo svojej podpornej funkcii a dáva pôsobivo vyniknúť Glebského sólovému partu. Interpretáčny prejav dvojice sa vyznačoval mimoriadnou flexibilitou a vzájomnou komplementaritou, citlivým vzájomným reagovaním a takmer

bezchybnou súhrou. Vo všetkých ostatných skladbách mal klavírny sprievod aj vďaka Uinskasovej interpretácii paritnejšiu, takmer dominantnú úlohu. V Dohnányiho, ako aj v Brahmsovej huslovej sonáte sa Uinskasove klavírne vstupy alebo repliky na huslové sóla vyznačovali nápadným spomaleným „vávajúcym“ nástupom a následným výrazným náhlým agogickým oživením pri celkovo skôr pomalých zvolených tempách. Medzi huslami a klavírom bol hybný kontrast. Ich interpretačný prístup k Brahmovi sa vyznačoval tendenciou skôr stlmíť romantickú expresivitu, jej výbušný dynamizmus a rytmickú razanciu, akoby v zmysle úvodného polaritného výrazového označenia v *sotto voce ma espresso* vo vstupe Brahmsovej *Sonáty*. Glebského hra sa vyznačovala dokonalou intonačnou kultúrou. Nepočuli sme žiaden intonačný sklz a takmer ani časový nesúlad. Táto kultúra sa prejavila aj v záverečnej sedemčasťovej suite Sergeja Prokofieva *Romeo a Júlia* v transkripcii L. Baichovej a M. Fletzbergera. Glebského a Uinskasov Prokofiev bol nadsťahčnou hudobnou burleskou striedajúcou sa s úchvatnými lyrickými plochami, ktoré strhli nitrianske publikum.

Vladimír FULKA

Autor je pracovníkom Ústavu hudobnej vedy SAV.

Laura Lovišková: Vyjadriť hudbou seba

Laura Lovišková (foto: Lea Lovišková)

Vyštudovala flautu na VŠMU u doc. Dagmar Zsapkovej a už počas štúdia bola veľmi aktívna. Spolu so sestrou Izabelou založili v roku 2010 Ecetera band hrajúci alternatívu v štýle minimal music a filmovej hudby. Okrem toho sa zúčastnila na viacerých projektoch z oblasti súčasnej hudby, hrala v Ansámblu Asynchrónie, VENI ACADEMY aj v zoskupení Musica Falsa et Ficta a venovala sa komornej hre. Počas magisterského štúdia strávila rok v Reykjavíku na Islande, ktorý ju inšpiroval natoľko, že sa spolu s Reginou Ulejovou rozhodli zorganizovať prvý festival islandskej hudby na Slovensku – Hvalur, ktorý úspešne prebehol v októbri tohto roku. V súčasnosti študuje na Univerzite v Stavangeri v Nórsku, kde sa napriek získanému magisterskému titulu na VŠMU dala opäť na štúdium flauty, lebo podľa jej slov má stále chuť ďalej sa vzdelávať. S odzbrojujúco úprimnou a priamou Laurou Loviškovou sme sa zhovárali len dva dni pred prepuknutím festivalu Hvalur.

Prípravila **Barbara RÓNAIOVÁ**

Slovensko

■ Si z umeleckej rodiny, tvoje dve sestry aj rodičia sa venujú umeniu. Myslím, že sa dá povedať, že hoci pôsobíte v rozličných oblastiach, sú tam nejaké spoločné estetické východiská alebo pohľady na umenie a na krásu. Naša spoločná kamarátka Júlia Janíková na to vymyslela veľmi trefný estetický pojem: Záhon. Podľa mňa je to veľmi výstižné. Venujete sa výskumu takej mäkkej krásy. Ako to vnímaš ty, ako ťa ovplyvnilo tvoje rodinné prostredie?

To je krásne, že sa o tebe niekto vyjadrí, že si záhon. Priznám sa, že som mala aj obdobie, keď som nechcela byť súčasťou toho „záhonu“, respektíve chcela som sa nejako odčleniť. Ale tým si asi prejde každý, že v istej chvíli chce byť nezávislý a nájsť si vlastnú cestu. Dnes to vnímam tak, že som za to neskutočne vďačná. Moju osobnosť vo veľmi veľkej miere vyformovala práve rodina a prostredie, v akom som vyrastala. Zrejme aj tým, že moji rodičia sú výtvarníci, je moje vnímanie hudby trochu iné a silne vizuálne. Či už pri

počúvaní hudby, alebo pri hraní, okamžite si k hudbe vytváram nejaký obrazový príbeh. Nijak to neovládam, je to veľmi prirodzená záležitosť a veľmi mi pomáha. Myslím si, že aj vďaka tomu je moja interpretácia v niečom jedinečná. Som rada aj za to, že moje sestry sú umelkyne, lebo vďaka tomu s nimi môžem komunikovať naozaj o všetkom. Jednoducho, keď máš okolo seba ľudí, ktorí ti rozumejú a chápu, o čom hovoríš, veľmi ti pomáha.

■ S tvou sestrou Izabelou ste založili Ecetera band. Tam robíš svoje autorské veci. Pokračujete aj teraz, keď ste aj so sestrou v Nórsku?

Je pravda, že isté prerušenie tam je, keďže my sme v Nórsku a zvyšok kapely je na Slovensku, Česku a v Rumunsku, takže v súčasnosti sme vlastne medzinárodné zoskupenie. Ale nechceli sme to zastaviť a ani to nejde, lebo nápady stále prichádzajú. Každá z nás má teraz naozaj veľa povinností, ale aj tak sa zvykneme so sestrou stretnúť a vo dvojici si zaimprovizovať. Zaujímavé motívy si nahrávame, takže Ecetera pokračuje. No a podarila sa nám veľká vec: vyjde nám album *Herbergi* v jednom slovenskom vydavateľstve, hoci zatiaľ len digitálne na streamovacích službách. Veľmi sa teším, že sa tým naša hudba dostane bližšie k ľuďom.

■ Hudba Ecetera band je veľmi malebná, je tam veľa sústredenia na drobné detaily, ich pomalé pozorovanie a hľadanie krásy v nich.

Áno, to ma presne vystihuje. Venovať pozornosť malým veciam, detailom, to je v mojom živote a tvorbe veľmi dôležité. Často je to úplne malý impulz, ktorý ma inšpiruje pre novú skladbu. Naposledy to bola slza, či už smutná, alebo radosná, to som nedelila. Zložila som o tom skladbu. Niektorí mi hovorili, že je to zas ďalšia smutná pesnička. Často som vnímaná tak, že hoci pôsobím veselo a pozitívne, moja hudba je smutná. Ale mne moje skladby také nepripadajú.

■ Ani mne sa nezdajú tvoje veci smutné. Skôr ma vždy prekvapí, ako sa dá venovať toľko pozornosti krásu a občas sa pri tom sama seba pýtam: a čo všetky škaredosti a malé alebo veľké peklá?

(Smiech) Nikdy som sa nesnažila tvoriť pochmúrne alebo deštruktívne veci, aj keď moje témy sa môžu niekedy zdať smutné, ako napríklad tá slza. Zaujalo ma práve to, že sa slza spája so smútkom a ja veľakrát plačiem, aj keď som veľmi šťastná. Stalo sa mi to napríklad nedávno v Nórsku, keď som počula spievať sestru Izu. Toto máme všetky tri sestry spoločné: sme plačky, rady plačeme, či už od radosti, alebo zo smútku, a nehanbíme sa za to. Je to pre nás prirodzené a často neovládateľné.

■ To je ďalší aspekt hudby, ktorú tvoríš: nebojíš sa priamo vyjadriť úplne jednoduché emócie. V minimal music aj alternatívne – a vy ste tak na pomedzí týchto škatuliek – sa

zvyknú tie základné emócie tak trochu schovávať. Ale u vás je to úplne exponované, až to človeka zaskočí, ale aj pritiahne.

Je to možno aj tým, že nemám vyštudovanú kompozíciu. Moje komponovanie skladieb je možno aj preto také bezprostredné, lebo nie som až taká viazaná vedomosťami o tom, ako by to malo byť usporiadané. Aj keď, samozrejme, som vzdelaná hudobníčka a niekde v podvedomí to mám. Proces komponovania je u mňa veľmi živelný a založený najmä na tom, ako to cítim. Na druhej strane, niekedy sa ocitnem v situácii, že mám nápad, ale pristihnem sa pri tom, že ho neviem úplne uchopiť a pohnúť s ním. V takých chvíľach som si hovorila, že možno keby som k flaute



Ecetera Band L. a I. Loviškové, J. M. Stefancic, K. Zbožinková, P. Čaputa, H. Juríková (foto: Lea Lovišková)

pribrala ešte aj kompozíciu, pomohlo by mi to. Napokon však vždy zabralo to, že som si ten motív nahrála, odložila ho a dala tomu čas. Keď som sa k nemu vrátila s odstupom, vždy som našla spôsob, ako s ním pracovať ďalej. Napriek tomu je pravda, že sa rada vo veciach zdokonaľujem a možno sa ešte dostanem aj k štúdiu kompozície, nevyklúčujem to.

K vašim pesničkám máte často aj zaujímavé animácie. Robíte si ich sami?

Vzniklo to tak, že som oslovila ľudí a poslala im nahrávku a základný príbeh skladby, ktorý je v nej stvárnený. Na to potom reagovali a snažili sa to pretransformovať do obrazu. Teraz napr. spolupracujeme s Martinou Šperkovou a je to veľmi príjemné. Viem si predstaviť naše skladby aj bez vizuálu, ale spolu s ním sa mi zdá, že je to ucelené, „puzzle“ je kompletne a nechýbajú v ňom ani rohové časti.

Okrem Ecetery sa venuješ aj klasickej komornej hre. Najnovšie je asi vaše flautové kvarteto.

Áno, máme flautové kvarteto – Dvesto3kvartet.

Stretli sme sa v ňom vlastne študentky VŠMU z triedy pani prof. Zsapkovej: Eva Belicová, Melisa Láberová, Jana Mária Stefancic, ktorá je v súčasnosti v Rumunsku, takže ju nahradila Hana Varmužová, no a mňa v súčasnosti nahradila Katka Turčinová. Vzniklo to tak, že ja aj Eva sme boli na Erasme a boli sme z toho veľmi motivované, lebo v zahraničí je to tak, že hudobníci spolu veľmi veľa hrávajú. Spolupráca sa tam považuje za úplný základ: stretávať sa, komunikovať a spoločne tvoriť. Komunitný spôsob štúdia, ale aj celkovo tvorby, sa pokladá za veľmi dôležitý. Na Slovensku to až v takej miere neplatí, každý cvičí sám zavretý v triede. Pramení to možno aj z prehnanej súťaživosti. Ja si myslím, že flautistov

a flautistiek je veľa, takže je pravda, že nie je pre každého miesto napríklad v orchestri. Preto je dobré vytvárať si niečo vlastné. Určite je to ťažšia cesta vybudovať si niečo na vlastnú päsť. Treba sa o to starať, organizovať to, venovať tomu čas a energiu – jednoducho dať tomu seba, ale myslím si, že to stojí za to. Je obrovská motivácia, keď si svedok toho, že veci môžu fungovať tak, ako si si myslela, že je to nemožné. To je vyslovene taký kopanec a vtedy vieš presvedčiť aj iných ľudí, aby do toho išli.

Nórsko

Teraz študuješ v Nórsku. Si tam súčasťou nejakého komorného zoskupenia?

V Nórsku sa mi práve podarilo dostať sa do dychového kvinteta, ktoré sa rozhodla založiť jedna členka symfonického orchestra, pretože Stavanger doteraz nemal profesionálne dychové kvinteto. Oslovila ľudí, ale chýbala im flauta. Zavolali ma teda na takú „zhrávku“ s nimi, či sa im budem hodiť. Som šťastná, že sa im páčilo moje hranie a hudobne to medzi nami fungovalo, takže ma prijali do kvinteta. Sme úplne na začiatku, vybrali a nastavili sme repertoár a teraz hľadáme názov a celkovo ideu svojho fungovania.

A aký máš vzťah k hraniu v orchestri?

Celý život som sa tomu vyhýbala, lebo som mala pocit, že nie som orchestraľná hráčka, a stále si to aj myslím, ale už sa tomu až tak nevyhýbam. Momentálne cvičím aj orchestrálnu partu v rámci štúdia, pretože na univerzite máme dychový ansámbl aj symfonický orchestr. V Nórsku je hranie v dychovke

prestíž, má tam silnú tradíciu, výborný repertoár a množstvo zaujímavých a kvalitných aranžmánov. Pre mňa je to úplne nové a veľmi ma to baví.

Po príchode do Nórska som si musela z existenčných dôvodov nájsť veľmi skoro prácu a dostala sa ku mne ponuka, či by som nerobila flautistku a vedúcu dychovej sekcie v amatérskom orchestri. Stretávajú sa v ňom ľudia stredného a vyššieho veku a amatérsky hrávajú klasický repertoár, napríklad Saint-Saënsu 3. *symfóniu* alebo Haydnovu *Symfóniu Hodiny* a podobne. Sú to amatéri, takže z hudobnej stránky sú tam všelijaké problémy s intonáciou, nástupmi atď., ale je tam také nadšenie, že ma to naozaj nabíja pozitívnou energiou a pripomína mi to, že treba žiť naplno každú jednu chvíľu. Veľmi rada tam chodím a teším sa, že si môžem zarábať takýmto spôsobom.

Ako sa študuje v Nórsku? Je to iné ako u nás?

Z mojej skúsenosti v Nórsku, a na Islande ešte viac, je v týchto krajinách preferované správať sa naozaj milo ku každému. Môj profesor Martial Nardeau mi každú jednu hodinu opakoval, že to dokážem, a to je neskutočne motivačné. Tam je prístup taký, že keď sa pracuje na nejakých nedostatkoch, ide sa cestou chvály za každú maličkosť. A to naozaj zaberá. Pritom to nebolo ľahké, pretože som musela meniť celý postoj pri hre a úplne základné veci ako dych a podobne. Niekedy som mala slzy na krajíčku, lebo ja nehrám dva roky, ale veľa rokov a odrazu som mala riešiť veci ako nejaká začiatničička. Ale potom sa to začalo zlepšovať a naozaj fungovať. Musím povedať, že aj tu na Slovensku som mala profesorku, ktorá mala skvelý a veľmi priateľský prístup. V tomto som mala šťastie, ale v zahraničí je to takto globálne. Napríklad, zahráš niečo na seminári a ľudia hneď reagujú. Zvýsknu alebo dokonca zakričia bravó a zavolajú ťa spolupracovať na novom projekte. Je to veľmi príjemné a nebola som na to zvyknutá. Na VŠMU semináre prebiehali tak, že som dohrala a ostalo ticho a také zvláštne pohľady, ktoré nevieš prečítať. Netušíš, či to bolo zlé alebo sa im to páčilo. Prípadne si sa vôbec nedomýšľala spätnej väzby od kolegov spolužiakov. Každý sa staral len o seba. Podľa mňa taký prístup nemá nič spoločné s umením. Teraz, keď som už staršia, sa na takých veciach zasmejem a dokážem sa nad ne povzniesť. Nechcem tým nikoho vysmiať, len si už uvedomujem, že aj ja už niečo viem, mám nejaký názor a pohľad na vec.

Je pravda, že v slovenskej hudobnej komunite panuje taký zlovyk vzájomného posudzovania, odsudzovania a porovnávania sa, ktoré sa deje tak nejak „za chrbtom“. Recenzie, ktoré píšeme, sú pritom zväčša veľmi neutrálne. Máš pocit, že v Nórsku je to v tomto smere iné?

Nechcem pôsobiť ako osoba, ktorá bola vonku, a tak vie, ako to chodí, a rozdáva rady.

→ Na študijnom pobyte riešiš hlavne existenčné problémy, je tam drahšie, nikoho tam nepoznáš a nikto nepozná teba. Nie je vôbec ľahké vybudovať si tam svoj priestor a dať o sebe vedieť a ešte sa pritom cítiť komfortne, lebo aj to potrebuješ. Ale zároveň som na Slovensku prvý týždeň, odkedy som sa vrátila z Nórska, a veľmi sa teším naspäť. Pritom mi tam veľmi chýba rodina aj kamaráti, ale je tu veľmi veľa vecí, ktoré sú pre mňa čoraz väčším problémom, respektíve uvedomujem si, že ich nechcem vo svojom živote riešiť. Vadí mi alarmujúco veľká závisť a to, že úspech a odlišnosť sa neodpúšťa,



Rodina Lovišková (foto: archív)

ako aj neúprimnosť a množstvo vševiediacich arogantných a zakomplexovaných ľudí, ktorí ostatným znepriemňujú život. Mnohé z toho si vytvárame sami a nemuseli by sme. Myslím si, že je to u nás už súčasť kultúry, spoločnosti.

■ Je iné byť žena hudobníčka na Slovensku a v Nórsku?

Myslím si, že áno. Tam nie je až taký rozdiel, či si žena alebo muž, rozhodujúca je naozaj hráčska kvalita. Keď hráš dobre, to, že si žena, nezohráva rolu. Tu sa to rieši. Poviem to otvorene – myslím si, že tu majú prednosť muži-hudobníci, resp. sú automaticky považovaní za lepších hudobníkov bez toho, aby sa nad tým niekto hlbšie zamýšľal. Keď sa rozpráva o tom, koho dohodiť, či už na nejaký kšeft, alebo miesto, myslím si, že sa automaticky preferujú muži.

Island

■ Rok si strávila na Islande a práve chystáš festival islandskej hudby na Slovensku – Hvalur. Čo ťa na Islande inšpiruje?

Kapela Sigur Rós je pre mňa veľký inšpiračný zdroj a hudobný idol. Aj dokumentárny film *Heima* (Vlast), v ktorom rozprávajú nielen o svojej hudbe, ale aj o prírode a ľuďoch na Is-

lande. Zakaždým, keď ho vidím, opäť plačom z ohúrenia a dojatia. Je to pre mňa medicína a životobudič.

■ Island je malá krajina, ale v niektorých kruhoch panuje vyslovene fascinácia touto kultúrou. Čím to je? Čo na nej priťahuje teba?

Na začiatku to bola len hudba, ale potom, keď som tam študovala a mala som možnosť poznať tú krajinu na vlastnom tele a duši, veľmi som si obľúbila aj ľudí, ktorí tam žijú. Na Islande sú naozaj výnimoční ľudia, a preto je výnimočná aj ich hudba. To je zrejme dôvod, prečo Island inšpiruje a oslovuje aj mnohých mimo ostrova. Islandčania sú veľmi kreatívni a neboja sa prezentovať samých seba. Považujú to za najvyššiu hodnotu a je to pre nich na prvom mieste. Vidno to v každej jednej piesni alebo umeleckom diele. Veľmi ma to inšpirovalo a motivovalo pokračovať v komponovaní vlastnej hudby a možno aj v tom, nedať si zobrať to svoje a neprijímať rady typu: „Možno keby si komponovala kratšie skladby a v takomto duchu, mala by si viac koncertov.“

To už potom nie je umenie, ale skôr nejaké kalkulovanie. No a na Islande to takto nechodí. Samozrejme, majú marketing a majú ho veľmi dobre vyriešený, takže export islandskej hudby funguje výborne, ale pri tvorbe takto nerozmýšľajú. Pre nich je v umení prvoradé vyjadriť hudbou seba a až potom prichádza všetko ostatné.

■ Takže vyššia miera autenticity, to je na tom také prítťažlivé?

Jednoznačne. A aj to, že ľudia sú tam zvyknutí spolupracovať a držať spolu. Pomáhajú si, či už produkciou, spoluprácou alebo pri nahrávaní. Naozaj fungujú ako jedna komunita a v tom je aj ich sila. Vďaka tomu sú schopní vyprodukovať rok čo rok veľa nových albumov, songov alebo projektov.

■ Je to naozaj malíčká krajina a niekedy sa zdá, akoby na 9 Islandčanov pripadalo 10 umelcov.

To je pravda, je tam totiž veľa multiinštrumentalistov, takže je bežné, že niekto je v jednej kapele gitarista, v ďalšej autor skladieb a klávesák a inde vystupuje na trúbke.

Na Islande zohráva dôležitú rolu aj vzťah k prírode, to sa nedá nevšimnúť si. Každý jeden obyvateľ si uvedomuje, že príroda je tam nad človekom. Je silnejšia ako ľudia, ži-

velná a drsná. Islandčania sú na ňu veľmi hrdí a chránia si ju. Majú pocit, že za všetko, čo im príroda dáva, to najmenej, čo jej môžu vrátiť, je, že sa ňou inšpirujú v umení a skomponujú napríklad skladbu o sopke. Pre nich je to najväčší inšpiračný zdroj a snažia sa prírodu zvečniť aj cez umenie.

■ Ako si sa dostala k myšlienke spraviť na Slovensku festival islandskej hudby?

Bola to taká potreba po návrate z Islandu. Nechcela som sa vzdať toho vzťahu, chcela som si ho zachovať, aj keď to už nešlo v takej intenzite. Najskôr som chcela len prepojiť svoju kapelu s nejakými hosťami z Islandu a spraviť nejaké malé koncerty a spolupráce s cieľom neprestať s komunikáciou, ktorá bola pre mňa veľmi cenná. Potom sa nám prostredníctvom Instagramu ozvala kapela Hugar, ktorej členov som paradoxne osobne vôbec nepoznala. Začali s nami komunikovať a pýtali sa, či by nemohli zahrať na Slovensku, lebo budú vystupovať v Poľsku. A tak sme usporiadali koncert Hugar a Ecetera band. V tomto projekte sme sa stretli aj s Reginou Ulejovou, ktorú som zavolať na spoluprácu a spoluorganizáciu koncertu. Po ňom sme sa začali s Reginou stretávať viac a rozprávať o Islande. Postupne sa začala kresťovať idea niečoho väčšieho, čo vyústilo až do festivalu Hvalur – festivalu islandskej hudby. Hovorili sme spolu aj o Jurajovi Kušnierikovi. Uvedomili sme si, že na Slovensku sme mali osobu, ktorá ako jediná prepájala tieto krajiny, ktoré by zrejme kultúrne o sebe veľa nevedeli. Snažíme sa preto vyslovene pokračovať v tom, čo on začal a výsledok je dvojdnový festival, ktorý uvádza premietanie filmu Juraja Kušnierika a Juraja Kováčika o Islande.

■ Dvojdnový festival a niekoľko sprievodných podujatí. Je to veľké sústo?

Veľmi veľké. Úprimne poviem, že tým, že ani ja ani Regina sme doteraz nikdy neorganizovali festival a už vôbec nie v takýchto rozmeroch, bola to veľká výzva, odvaha a v určitom zmysle i krok do neznáma. Keď sme získali granty a uvedomili sme si, že do toho môžeme ísť a postúpiť k ďalšiemu kroku, začalo sa to naozaj nabalovať. Je to veľká zodpovednosť, vyžaduje si to celého človeka a keď nie ste pre danú myšlienku zapálení, tak to určite nerobte. Je toho veľa a obdivujem všetkých, ktorí organizujú podobné veci.

■ Keď článok vyjde, bude už po festivale, teraz ste v cieľovej rovinke, ostáva už len niekoľko dní. Aký je to pocit?

Mám z toho motýle v bruchu, aj sa veľmi teším a úprimne som na nás s Reginou hrdá ako aj na všetkých úžasných ľudí, ktorých máme v tíme. Zo všetkého najviac sa teším na hudobníkov, na ľudí, ktorých stretnem. Niektorých z nich poznám, iných osobne stretnem prvýkrát v živote. Veľmi sa teším, že na festivale vystúpia ľudia, ktorí tu nikdy neboli a som rada, že sa to celé sprostredkovalo a že sa to stane. Mám radosť, že sa stretnú dve kultúry. Sú to čarovné momenty a veľmi si to vážim. ✕

Hudba dneška v SNG #25: Of Broken Trees and Elephant Ivories

Vo svojom októbrovom vydaní sa Hudba dneška netradične presunula do Dvorany na HTF VŠMU, jednak pre prestavbu jej obvyklých priestorov, jednak pre potrebu kvalitného koncertného klavíra. Do Bratislavy totiž v rámci svojho európskeho turné zavítala austrálska klaviristka **Gabriella Smart**, zanešená propagátorka súčasnej hudby pre klavír a zakladateľka Soundstream Contemporary Music Ensemble na univerzite v Adelaide, aby predviedla časť projektu pozostávajúceho z kompozícií austrálskych a nemeckých skladateľov vytvorených na jej objednávku. Ústrednou ideou, ako napovedá názov prevzatý z textu jednej z piesní Joni Mitchellovej, je klavír samotný – ako kultúrny artefakt, do značnej miery definujúci kultúrnu identitu

strela vo svojich *Piano Memories* skladateľka ruského pôvodu Elena Kats-Chernin, ešte predtým však publikum mohlo „ochutnať“ pocit, ktorý zažije Európan pri prvom kontakte so žiarivo modrou austrálskou oblohou a ne-dozerými otvorenými priestormi tamjšej krajiny, v kompozícii *The Intensity of Light* Lukea Harralda. Naživo hraná „nekonečná ciaccona“ poskladaná prevažne z lubozvučných súzvukov sa odvíjala na podklade vopred nahratých zvukov preparovaného klavíra a remixovaného záznamu rozhovoru s maliarom nemeckého pôvodu Hansom Heysenom z roku 1960, emfaticky opisujúcim svoje dojmy z austrálskej krajiny. Kontrapunkt emocionálnej intenzity a takmer meditatívnej uvoľnenosti bol zaujímavým uvedením do sveta súčasných



G. Smart (foto: B. Németh)

austrálskeho kontinentu. Keďže tá je takmer na sto percent dovezená z Európy, klavír ako dominantný nástroj meštianskych domácností 19. storočia bol hlavným prostriedkom zachovania ducha starého kontinentu v celkom nových a nie vždy žižlivých geografických podmienkach. Ako povedala Gabriella Smart v predhovore pred koncertom, Austrália je doslova „cintorinom klavírov“, ktorých tam bolo privezených okolo 700 000 – pri iba trojmiliónovej populácii – a ktoré dodnes, už znefunkčnené, „odpočívajú“ na najrôznejších miestach. Jedným z nich je aj Telegrafná stanica v Alice Springs v srdci Austrálie, mieste prvého osídlenia tejto oblasti Európanmi. V nej sa nachádza aj najstarší klavír na austrálskom teritóriu, dnes už nemá artefakt ukrytý za sklom. Imaginárnu „salónnu hudbu“, ktorá na ňom kedysi mohla znieť, predo-

austrálskych autorov, ktorí sa (aspoň podľa počutého) z nášho pohľadu môžu do istej miery zdať ako tradicionalisti, no zároveň ako umelci geograficky aj kultúrne dostatočne vzdialení európskym náhľadom na to, ako má vyzerať súčasná hudba, a nášmu akademickému kompozičnému profesionalizmu. Našťastie... K spomenutej Telegrafnej stanici sa viažu aj inšpirácie skladby *Station Chains* Davida Harrisa. Najstarší klavír je však vnímaný z iného uhla – jeho struny sú metaforickými reťazami, ktorými bolo zväzované domorodé obyvateľstvo; Telegrafná stanica nebola len komunikačným centrom prepájajúcim mestá Darwin a Adelaide, ale aj miestom zhromažďovania a „reedukácie“ detí pôvodných obyvateľov, násilne odvrátených od svojich rodičov, a jeden z jej riaditeľov bol v 30. rokoch dokonca odsúdený a uväznený za zneužívanie svojich

zverencov a zverenkyň. Temné klastre duniace v basových polohách klavíra boli symbolickým sypaním si popola na hlavu za staré hriechy kolonializmu a brutálneho kultúrneho imperializmu bieleho človeka.

Celkom inak poňal spojitost s telegrafom austrálsky skladateľ fínskeho pôvodu Erkki Veltheim. Za základ pre svoju kompozíciu *Two Proposals...* si vybral najzdieľanejšiu správu roka 2015 na Twitteri (telegrafe dneška), banálny komentár pod skupinovú selfie fotografiu z odovzdávania Oscarov, aby ho prepísal do morzeovky a nechal na klavíri zahrať sedemdesiatkrát za sebou. Satieovské súženia (*Vexations*), no zredukované na materiálové minimum. Z 88 tónov, ktoré nástroj ponúka, boli využité len dva, *es* a *a*, a zneli v synkopických rytmoch morzeovky bežmála hodinu. A popri nich zvukovo komplexná elektronická stopa pozostávajúca z vrstiev glitchových ruchov a šumov, postupne pokrývajúcich značnú časť počuteľného spektra. Ideu banality každodennej komunikácie, nepretržitého toku v podstate nepotrebných dát, bolo možné po chvíli odložiť a nahradila ju abstraktná „hudba telegrafných stĺpov“, o ktorej kedysi sníval La Monte Young. Stačilo sa jej otvoriť a očakávať, kedy s ňou splynie zvuk koncertného krídla a kedy nastanú predvídateľné psychoakustické javy – najmä inherentné rytmické patterny, ktoré nemusia znieť fyzicky, no vzniknú vo vedomí poslucháča. Dostavili sa s neochvejnou istotou niekedy v prvej tretine (pojem o čase tu človek stratil veľmi rýchlo...) spojitého zvukového pásma; zvuk akustického klavíra sa mi napriek enormnému úsiliu nepodarilo rozoznať, hoci klaviristka naďalej hrala. Dávnu Debussyho ideu, aby klavír znel tak, akoby vôbec nemal kladivká, sa tu vo veľmi špecifickom zmysle podarilo naplniť. Nie preto, že by ho dynamicky prekryvala elektronická stopa, ale pre sofistikované tónové maskovanie a aj preto, že sluch po istom čase zrejme opakované rytmické impulzy klavíra automaticky odfiltroval. Všetky pokusy o analyzovanie som radšej zanechal a naplno som sa odovzdal prúdu hudby, ktorá mohla byť stvorená hádam iba v anglosaskom svete a jeho postkoloniálnej a imigrantskej zmesi kultúr, ktorá do seba vstrebala zen, zážitky s LSD, poéziu a prózu beatnikov, indickú hudbu aj neskorého Johna Coltrana a ešte mnoho iného. Toto unášanie na vlne akustického dátového toku si však vyžadovalo istý stupeň zasvätenia, ak niekto očakával od klavírneho recitálu v rámci Hudby dneška niečo v štýle Prokofieva, musel byť poriadne zaskočený. Možno aj preto na koncert prišlo málo klaviristov, o skladateľoch ani nehovoriac...

Zaujímavý, hoci nevyhnutne fragmentárny a „telegrafický“ pohľad do vď aktuálnej skladateľskej scény u protinožcov doplnil po psychodelickom hodinovom zážitku kratučký a zvukovo nežný prídavok, *Mystic Moon* Rosa Bandta, ďalšieho z autorov oslovených pre projekt *Of Broken Trees and Elephant Ivories*.

Robert KOLÁŘ

ŠKO Žilina

V znamení storočnice

Oslavy a pripomenutie storočnice vzniku Československej republiky v októbri eskalujú. Hľadať vhodnú koncertnú dramaturgiu na adekvátne celebrovanie tejto historickej udalosti nie je zložitá: väzby a vzájomná pre-



Slávnostný koncert s L. Svárovským (foto: R. Kučavík)

pojenosť oboch kultúr boli za ostatných sto rokov samozrejme a dodnes ostali nanajvýš prirodzené. Ani po skladbách-symboloch sa netreba príliš obzerať.

Prvý žilinský októbrový koncert (4. 10.) sa konal v Dome odborov, v sále s nepomerne väčšou kapacitou miest, než akú má Dom umenia Fatra. Dôvodom bolo spojenie dvoch orchestrov na spoločnom slávnostnom koncerte. **Zlínska Filharmónia Bohuslava Martinů** a náš **ŠKO** majú k sebe blízko, roky kooperujú, ich spolupráca sa okrem iného viaže aj na známy európsky projekt ONE. Aj tentoraz sa zhostili spoločného naštudovania, a tak domáce publikum malo príležitosť započúvať sa do originálneho, neredukovaného zvuku skladieb Smetanu a Dvořáka. Čo je výstižnejšou ikonou národnej českej hudby ako Smetanov cyklus *Má vlast*, osobitne jeho časť *Vltava*. Ak som ho (mimochodom) v ten deň zachytila z médií viackrát, určite najviac zaujala verzia natočená na koncerte pod vedením **Leoša Svárovského**. Dirigent si v ten večer vychutnával plnokrvné české hudobné symboly. Hudbu *Vltavy* načrtnol a vystaval v spektre všetkých jej detailov a farieb a zasvätené pointoval jednotlivé úseky plynúceho, dynamicky narastajúceho toku rieky-hudby. Do tvorivého maxima sa však dirigent ponoril na ploche skvostnej *8. symfónie G dur op. 88* Antonína Dvořáka. A to bola vskutku apoteóza krásy českej hudby! V štvorčasťovom útvare nenájdete poslucháč jediné „hluché“ miesto. Každý okamih symfónie je vzrušujúcou expedíciou do skladateľovho invenčne žirneho sveta. Svárovský žije hudbou Dvořáka, trúfam si povedať, že jeho hudba mu „obieha“ vo vedomí a je s ňou stotožnený. Partitúru má

dôsledne naštudovanú, pred orchestrom stojí s rezervou kreativity a emócií, ktorými ho inšpiruje veľkolepé, slovanskou velebnosťou a zároveň človečenskou bážňou naplnené die- lo. Večer skompletizoval známy a populárny *Koncert pre trúbku a orchester Es dur* od J. N. Hummela, reperezentujúceho „našu identitu“

prostredníctvom jeho rodiska – Prešporka/ Bratislavy. Univerzálne poučená, láskavá, klasicky majstrovsky ustrojená hudba zaznela v korektnom tvare so (suplujúcim) českým sólistom **Markom Zvolánkom**.

Po veľkej vojne

Druhý októbrový termín (11. 10.) bol zasvätený 100. výročiu ukončenia 1. svetovej vojny a aj to podnietilo dramaturgiu k výberu jednej z menej hrávaných, menej hravých a vážnejšie



B. Ellin (foto: R. Kučavík)

sfarbených symfónií Josepha Haydna, *Symfónia č. 44 e mol*, zvanej *Smútočná*. Dirigent z Veľkej Británie **Benjamin Ellin** sa v skladbe ohlásil ako skúsený, v štýloch zorientovaný líder, jeho produkcia však očividne smerovala k tematickému vrcholu večera, jeho autorskej prezentácii závažnej vokálno-symfonickej kompozície. Okrem Haydna nemožno obísť koncertantný opus programu, ktorým bol známy *Koncert d mol BWV 1052* J. S. Bacha so sólistom **Matejom Arendárikom**. Napriek

neodškriepiteľným kvalitám, vehementným snahám, koncert nevyznel v absolútnom lesku. Možno naň zapôsobilo susedstvo s ostatnými skladbami, ale skôr nie celkom ujasnená vzájomná koncepcia pozícia medzi sólistom a dirigentom (bez ktorého by sa bol zrejme Bach zaobišiel...). Rezultát sa nezas- kvel očakávaným jasom a pôvabom, k tomu sa uvoľnil priestor až v sólistovom brahmsovskom prídavku.

Ťažiskom večera bola slovenská premiéra Ellinového oratória *One Before Zero* pre mez- zosoprán (**Marta Fontanals-Simmons**), barytón (**Peter Savidge**), chlapčenský zbor (**Chlapčenský zbor Jensej filharmónie**, zbormajsterka **B. Walther**). Skladba je inšpi- rovaná jednou z najväčších katakliziem v his- tórii, bitkou pri rieke Somme počas 1. svetovej vojny. Skladateľ sa inšpiračne obrátil na autentické dochované texty (listy, správy z tlače...), ktoré mu poslúžili ako pilier v mo- numentálnej freske, vybudovanej zo zvuko- vých dispozícií široko koncipovaného aparátu. Oratórium plynie v mohutnom monolitnom zvukovom toku bez výraznejších cezúr, de- klamujúc fragmentárne texty (okrem zboru aj vstupy v podaní **Štefana Bučka**), na pozadí mohutných sonórnych masívov sugestívne evokujúcich neúprosne apokalyptické obra- zy. Celá takmer päťdesiatminútová skladba je naliehavou expozíciou hranične vypätých emócií, úderná, apelatívna. Nepatrí k tým monumentom, ktoré ľudské tragédie vnímajú cez stíšené amplitúdy vnútorných bolesti.

Správa pre Slávika

Pestrosť bola príznačná aj pre dramaturgic- kú skladbu koncertu z 18. 10. Dirigentom bol mladý perspektívny žilinan **Lukáš Pohunek**, ktorý dostáva na pôde ŠKO veľkorysý priestor

pomerne často, čo je dobre. Program bol vskutku ná- ročný, vyžiadal si bytostné sústredenie, dôkladnú prípravu a v neposlednom rade schopnosť pružne reagovať a pri kreáciách kompozícií rozličných štýlov a poetík vhodne „modulovať“. Aká teda bola „Hudba troch storočí“ (ako ohlasoval tematický podtitul) vo vízii Lukáša Po- hunka? Program rámcovali skladby klasicizmu, čo mu

dodávalo ucelený, pointovaný tvar. Beethove- nova predohra *Coriolanus op. 62* už od začiat- ku signalizovala maximálne koncentrovaný, kontúrovaný a premyslený prístup. Dirigent si dával záležať na definovaní charakteristík, operoval s rozvahou aj vedomím pevnej sta- vebej kresby. S dávkou „trpezlivosti“ s pevne určenými výrazovými plochami exponova- nými so zreteľnou vzájomnou konfrontáciou kontrastov delikátne vytvaroval aj *Symfóniu č. 31 D dur*, „Parížsku“ W. A. Mozarta.

Prvým zo sólistov večera bol náš skvelý bas-barytonista **Gustáv Beláček**. Jeho pozícia ako interpreta dvoch vážnych a rôzne štýlizovaných vokálnych opusov bola (rovnako) dostatočne náročná. Spevák mal pred sebou dva cykly dvoch autorov. Výber z *Biblických piesní* Antonína Dvořáka a *Tri piesne pre bas a sláčiky* (v adaptácii Petra Zagara) od Eugena Suchoňa. Imponovala mi rozvaha i citlivá reakcia speváka – a čo je zásadné, bola puncovaná absolútne adekvátnym dotváraním



L. Pohúnek (foto: R. Kučavík)

v orchestrálnom sprievode. Beláček v piatich Dvořákových piesňach volil výsostne osobnostný prienik, ktorý vo výraze nevyznel izolovane či prehnane introvertne. Intímnu vrúcnosť a priam odzbrojujúcu zbožnosť vytvaroval ako poctu s rýdzim oslavným

akcentom. Suchoňove *Tri piesne* stáli pri dvořákovských vyznaniach v kontrastnej pozícii. Boli umocnené „konkrétneťou“ vyplývajúcou jednak z poetických zhudobnených predobrazov (Válek – Šilicha – Smrek), jednak zo spontánneho až rudimentárneho dramatismu, neodmysliteľného to výrazového segmentu Suchoňovej hudobnej rétoriky. Beláček oba opusy posvätil presnou charakteristikou, profesionálne sa stotožniac s vokálnymi štýlistikami skladateľov rozličných, no v mnohom sa prekrývajúcich umeleckých výpovedí. Zvláštnou zjednocujúcou črtou programovaných bodov večera bol fenomén jubileí.

K oslávencom sa, popri Suchoňovi a Pohúnkovi, pripojili aj skladateľ Egon Krák a violončelista **Ján Slávik**. Práve tento „celebrujúci“ tandem bol aktérom v ďalšej uvádzanej skladbe. *Message* pre violončelo a orchester skomponoval

Krák ako poctu kamarátovi-violončelistovi J. Slávikovi. Ako napokon sám deklaruje, „vznikla z pocitu radosti a priateľstva, ktoré ma spájajú s umelcom sólistom J. Slávikom takmer už 45 rokov“. Treba podotknúť, že reflexia to nie je náhodila, jej potvrdením je

ozaj spontánna hudba. Tvarovaná a formulovaná v kompaktnom prúde, bez konfliktov, konfrontačných ohnisk. Pohodová eufónia s pôvabnou pizzicátovou epizódou vynáša ušľachtilý zvuk violončela v prajnom partnerstve emancipovaného zvuku orchestra. Bol to náročný, no o to atraktívnejší večer s dobrou hudbou a peknými interpretačnými výkonmi, ktoré poskytnú poslucháčovi povznášajúci pocit satisfakcie.

Lýdia DOHNALOVÁ

Riaditeľ Štátneho komorného orchestra Žilina vypisuje konkurz na miesto:

- **2. koncertný majster huslí** s nástupnou mzdou od 1 150,00 Eur
- Konkurz sa uskutoční: **utorok 15. januára 2019 o 14.00 hod.** v sále Domu umenia Fatra v Žiline
- Požadované vzdelanie: absolútium konzervatória alebo VŠ príslušného smeru
- Podrobné podmienky konkurzov na www.skozilina.sk
- Orchesterálne party a orchesterálne sóla (zoznam skladieb a noty) budú k dispozícii na stiahnutie na www.skozilina.sk od 15. 11. 2018
- Uzavierka prihlášok: 11. 1. 2019**
- Slobodným uchádzačom možnosť poskytnutia ubytovania.
- Prihlášky s CV zasielajte na adresy: petra.kovacovska@gmail.com e.filippi.sko@gmail.com

Voce magna Žilina

Zborové umenie na Slovensku malo pomerne rozvinutú tradíciu a kvalitnú úroveň. V ostatných desaťročiach však v tejto oblasti nastali markantné zmeny. Popularita tohto druhu hudby z *neznámych známych* dôvodov ustúpila do úzadia. Ostala takpovediac hrstka zanietených a presvedčených apologétov odkazu kolektívnej vokálnej hudby, ktorá – akokoľvek – má u nás svoju etnologickú aj umeleckú opodstatnenosť. Za posledné desaťročie sa – práve vehemencii ich myšlienok o *navrátení zašlej slávy nášho zborového spevu*, začalo pomaly a isto dariť, nadviazať na zdanlivo strácajúcu sa kontinuitu – a zborové umenie pozdvihnúť znova na povštimnutiahodnú platformu. S ušľachtilou myšlienkou koncentrovať zborový spev do podujatia s reprezentatívnou funkciou prezentácie súčasných stavov a trendov v tomto hudobnom druhu, prišiel stúpenec zborového spevu, tradíciou odchovaný dirigent a zbornajster **Štefan Sedlický**. Okrem mnohých čiastkových aktivít začal v Žiline s organizovaním festivalu a ten, dnes s hrdým názvom *Voce magna Žilina*, prosperuje, má svojich priaznivcov, oddaných účastníkov a patrí k podujatiam spolutvoriacim hudobný profil mesta aj okolia.

Okrem toho, že sa festival z národného typu postupne prepracoval na úroveň medzinárodnú, pojal do svojho organizmu aj pre účastníkov atraktívnu podobu vo forme súťažnej časti – a to vo viacerých kategóriách. Po 9. ročníku festivalu a inkluzívnom 2. ročníku súťaže (10.–13. 10.) možno konštatovať účasť celkom 22 zborových domáciach aj zahraničných telies, ktoré vystúpili (počnúc aktívnou spoluúčasťou na abonementnom koncerte ŠKO) na 11 koncertných a súťažných podujatiach v Žiline, Považskej Bystrici a Rajeckých Tepliciach. Súťaže bývajú nielen stimulujúcou zložkou aktivít, ale majú aj vysokú hodnotu v zmysle edukatívno-psychologického aspektu. Bolo imponujúce sledovať telesá, ktoré na pozadí „lákavej vízie“ víťazstva (resp. čo najlepšieho umiestnenia), podávali na pódioch dobré až špičkové výkony. Na čele medzinárodnej profesionálnej jury stala par excellence osobnosť nášho koncertného umenia, dirigent **Ondrej Lenárd**. Členovia poroty Elena Matušová, Benedykt Błoński (Poľsko), Jiří Skopal (Česko) a Fabio Pecci (Taliansko) mali pod jeho vedením neľahkú úlohu – z množstva ambiciózných a snaživých výkonov selektovať a menovať tie „naj“. Napokon, ani jeden zo zborov neodíšiel zo Žiliny sklamaný či nedoce-

nený. Prišli rozdávať a odovzdávať. Podeliť sa s radosťou, s atmosférou ktorou žijú pri svojich zmysluplných tvorivých stretnutiach so svojimi pedagógmi a dirigentmi...

Lýdia DOHNALOVÁ

Zlaté pásma v jednotlivých kategóriách:

- Dospelé miešané zbory – **Ad una corda**, Pezinok (dir. M. Šipoš)
- Dospelé ženské zbory – **Úsmev**, Prievidza (dir. A. Balušinská)
- Dospelé komorné miešané zbory – **APS VŠB**, Ostrava (dir. A. Sedlický)
- Mládežnícke dievčenské zbory – **ŽZ VU strednej školy K. Szymanowského**, Katovice (dir. M. Knapík)
- Mládežnícke miešané zbory – **Pueri Gaudentes**, Praha (dir. I. Sládek, J. Kyjovský)
- Detské zbory do 16 rokov – **Pro Musica – Magnolia** (dir. V. Džoganová)
- Grand prix Voce Magna 2018 – **APS VŠB**, Ostrava (dir. A. Sedlický)
- Cena za hlasovú kultúru – **Úsmev**, Prievidza (dir. A. Balušinská)
- Cena za dirigentský výkon – **Adam Sedlický**

Archeológia identity Lucie Čarneckej



Ona a cudzinci z Jericha, 2017 (foto: M. Šabík)

Nová rubrika „Medzi“ mapuje umenie, ktoré sa niektorým svojím aspektom pohráva s hranicami medzi umeleckými druhmi a žánrami, medzi hudbou a inou oblasťou života, amatérstvom a profesionalitou, alebo umením a gýčom. Má byť sondou do hudobných udalostí, ktoré bežne nie sú reflektované v hudobných časopisoch, no patria do umeleckého sveta skladateľov a interpretov vážnej hudby. V prvom diele predstavujeme mladú slovenskú sochárku, performerku a novinárku Luciu Čarneckú, ktorá sa v roku 2015 objavila na festivale Orfeus 2015 ako interpretka na vlastnom vizuálno-zvukovom objekte v kompozícii Lenky Novosedlíkovej a ktorej výtvarná tvorba má často aj zvukový rozmer. Vyštudovala divadelný manažment a produkciu na VŠMU a odbor socha, objekt, inštalácia na VŠVU v Bratislave. Čo ju však živí, je novinárska práca, v rámci ktorej sa venuje najmä zahraničnej politike.

Pripravila **Barbara RÓNAIOVÁ**

K svojmu artovému štýlu ležérnej elegancie pridá sako, „podsadí hlas“ a stáva sa novinárkou, ktorá kladie otázky o medzinárodnej politike.

„Je to tiež tak trochu performance,“ opisuje Čarnecká svoj plynulý prechod medzi svetom faktov a svetom umeleckej reflexie. Zároveň to predstavuje jednu zo stratégií, ako si zorganizovať život a ostať zároveň umelecky slobodná, ale aj jej osobnú tému v umení sledujúcim rôzne podoby identity človeka.

Čarneckej tvorba neustále osciluje niekde medzi existujúcimi kategóriami vytvárajúc mosty a nečakané prieniky medzi odlišnými svetmi. Často tvorí v spolupráci s inými umelcami (vrátane hudobníkov), tak, že jednotlivé umelecké vstupy vrastú do jediného celku.

„Pri spolupráci je to vždy tak, že ideš do niečoho spoločného a vzdávaš sa aj mnohých svojich vecí, robíš kompromisy. Už to nie je tvoje, ale niečo nové, spoločné.“ Ako performerka sa v autorských výtvarných inscenáciách ocitá medzi výtvarným umením a divadlom. Jej sochárska tvorba má niekedy nehmotné výstupy (virtuálna socha *Ona a cudzinci z Jericha*, 2017), inokedy sa stáva hudobným nástrojom (*Hapticko-zvukový objekt*, 2013).

Zo všetkých týchto svetov skladá svoju mozaiku, ktorá má čitateľný svojský rukopis: je ním silné expresívne gesto, nahromadenie až preháňanie emócií, od vyumelkovaných póz až po necenzurovanú hystériu, to všetko na podklade perfekcionisticky vystavaného a kon-

ceptuálne „uprataného“ diela. Mohli by sme to nazvať konceptuálnym umením „s ľudskou tvárou“. „Nie je mi jasné, čo je u mňa skôr. Či nejaký nápad, alebo vízia a potom je do toho vtlačené nejaké konceptuálne stanovisko, alebo či je to najprv určité tvrdenie a chuť dokázať svoju tézu a do toho sa potom zobrazí nejaká emócia alebo vyjadrenie. Ale pravdou je, že väčšinou tam mám nejaký koncept.“

Čarnecká pracuje so spontánnosťou, ktorú používa ako stavebný prvok dôkladne premysleného a minimalisticky čistého diela. Fascinujú ju moderné technické možnosti a súčasný vizuálny jazyk, prostredníctvom ktorých sa jej introspektívne témy stávajú aj témami spoločenskými. Jej tvorba však neponúka odpovede, ani konkrétne cesty, ktoré k odpovediam vedú. Je skôr nekončnou otázkou alebo estetickým stvárnením procesu existenciálneho hľadania, ktoré sa nedá uchopiť do slov, hoci je divákovi osobne známe. *Barbara Rónaiová: Snažíš sa vydestilovať čistú vec a toľko ju brúsiš, až...*

Lucia Čarnecká: ... až je úplne jednoznačná, aj keď nevieš povedať v čom, a môže mať veľa vysvetlení.

Dotkni sa jej!

Umenie je osobné. Ako však hovoria feministky druhej vlny: „osobné je politické“. To je zároveň témou Čarneckej objektu, ktorý neutrálnie nazvala *Hapticko-zvukovým objektom*.

„Vyrobila som drevenú sochu, ktorá vyzerá ako ženské nohy a je nazvúčená ploškovými mikrofónmi napojenými na zosilňovač. Keď sa po nej hrá, robí rôzne zvuky. Je to vlastne zvukovo-haptický predmet. Môžeš vojsť dovnútra, lebo je to duté a upravené špachtľou, a môžeš sa dotýkať tých žien, ktoré sú vybraté zvnútra alebo znásilnené, a môžeš na tom hrať. Pôvodne to bol intímny haptický objekt umiestnený v galérii a divák na ňom mohol hrať a počúvať zvuk cez slúchadlá. Spolupracovala som na ňom s Jánom Oriškom, ktorý na tento účel vytvoril svoju autorskú skladbu obsahujúcu rôzne sakrálné zvuky.“

Objekt vznikol koncom roku 2013 a vtedy bol aj vystavený. O dva roky neskôr skladateľka Lenka Novosedlíková (viac o nej v cykle *Portrét, HŽ 7-8/2018*) špeciálne pre tento výtvarný objekt skomponovala otvorenú kompozíciu pre drevenú sochu, bicie nástroje a komorný súbor *Sculpture for music/ Music for sculpture*, ktorú v rámci festivalu Orfeus 2015 uviedol vo Dvorane VŠMU Ansámbl Asynchronie.

„Išlo o komponovanú hudobnú skladbu, na ktorej interpretácii som sa podieľala aj ja so svojím dreveným objektom. Bola som s Lenkou dohodnutá, čo mám v ktorej časti robiť, ale bola to čiastočne aj improvizácia.“

Ženské telo je témou aj ďalšieho objektu *Svätenica* (2014), ktorý predstavujú biele keramické tampóny ponorené do nádoby na svätenú vodu. Dá sa povedať, že ženské telo

je spojovacím prvkom všetkých autorkiných umeleckých výstupov, ich ústredným motívom a „dokonalým objektom fascinácie, na ktorom je stále čo objavovať“.

Prestávka

LČ: Teraz som si dala prestávku.

BR: Umeleckú?

LČ: Áno. Povedala som si dosť, pretože ma to už celé vyčerpávalo. Ale zároveň mi to chýba. Aj to vyčerpávanie. Zrazu nie som vyčerpaná, ale aj tak som taká nejaká nekompletná.

BR: Čo ťa vyčerpávalo?

LČ: To večné hnanie sa. Stále som niečo robila, produkovala, točila sa v kruhu, ale zároveň som mala pocit, že skutočný život musí byť niečo iné. Zrejme to tak nie je.

BR: Takže to už bol on – ten skutočný život?

LČ: Áno, asi áno.

však ani efemérnu povahu performance artu, pretože každú inscenáciu drží pohromade kompaktná vnútorná výstavba. Ide akoby o živé výtvarné inštalácie. Čarnecká sa autor-sky podieľala na rade predstavení: *Druhé kolo*, *4D*, *Rôzne kapitoly tej istej knihy*, *Zbesvedomia*, *Equilibrium*, či *Zlé gesto*.

Najsilnejším prvkom v týchto inscenáciách je scéna, ktorá je neustále meniacou sa konšteláciou výtvarných objektov, ktoré často počas predstavenia podliehajú zmene alebo deštrukcii. S textom sa v inscenáciách pracuje minimálne, divadelná situácia je tu skôr výtvarnou situáciou, kde sú hercami neživé objekty a živé telá pohybujúce sa v dobre pripravenej netanečnej choreografii. Jednotlivé herecké vstupy pôsobia ako autorský performance, z ktorých sa postupne vyskladá celok, ktorý môže divák počas predstavenia vidieť a spoznávať z rôznych hľadísk a v rôznych rozpohybovaniach. „V divadle pracujeme autorským spôsobom.

júce monológy Lucie Čarneckej. „Keď som vymýšľala svoju líniu, tak som k tomu po určitom čase vždy mala nejaké vysvetlenie. Začala som to nazývať monológ, napríklad *Monológ sebaklam*, *Monológ Hlavy Súpolnej* alebo *Monológ klasik*. Vždy som v ňom vysvetľovala, o čom to celé je a o čo tam ide. Ale zrejme to bolo dosť nezrozumiteľné. Moje monológy bývajú jediným hovoreným slovom v divadle.“

Poslednou obrazovou inscenáciou bolo *Zlé gesto* (2016), ktoré autorsky zastrešili Lucia Čarnecká a Jana Šturdíková s výtvarnou spoluprácou Kataríny Žgančíkovej a hudbou Lenky Novosedlíkovej. „Spolupráca s Lenkou – to bol úplný súzvuk. Jej hudba mi pripadala ako opera. Bola členená na jednotlivé časti, ktoré mali úplne inú atmosféru a presne vystihovali to, čo sa dialo vizuálne. Každá dejová linka mala svoj vlastný hudobný motív, ktorý sa tam objavoval. Lenka si to urobila po svojom, takmer sme jej do toho nevstupovali, pretože



Zlé gesto (foto: P. Korček)



Zbesvedomia (foto: P. Korček)



Ona, 2017 (foto: M. Šabík)



Ona a cudzinci z Jericha, 2017 (foto: M. Šabík)

Zlé gesto

Ako performerka pôsobí Čarnecká už okolo desať rokov v Divadle Non.Garde, ktoré sídli v Stredoeurópskom dome fotografie v Bratislave a má silnú líniu autorských inscenácií, ktoré sú v slovenskom kontexte ojedinelé. Je to opäť akýsi priestor medzi divadlom, performance a výtvarnou inštaláciou. Od divadla ich odlišuje chýbajúci verbálny scenár, herecké roly či tradične čitateľná dejová línia. Nemajú

Dohodneme sa na styčných témach, ale každý si samostatne vyvíja svoj vlastný plán. Potom sa nejako postupne začínajú tieto plány navzájom preplatať, až vytvoria jeden nadpríbeh, ktorý ich zjednotí. Jednotlivé línie v rámci tohto nadpríbehu možno nespája nejaká logická nadväznosť, ich spojenie je intuitívne, no pre mňa dokonale pochopiteľné.“

V inscenáciách sa, hoci len málokedy, používa aj slovo – či už nonsensové slabiky a hlásky využité ako abstraktný zvuk, alebo vysvetľu-

sa rýchlo ukázalo, že vedela, ako dosiahnuť, aby sa to všetko spojilo.“ Časť Novosedlíkovej hudobnej kompozície zo *Zlého gesta* zaznela aj na elektroakustickom koncerte počas festivalu Orfeus 2016. Zvukový záznam v Divadle Lab VŠMU doplnilo živé vystúpenie oboch performeriek.

V *Zlom geste* bola jediným zvukom elektroakustická hudba, nebol použitý žiaden text, opäť dominovala minimalistická neustále sa meniacia scéna v základných žiarivých far-

→ bách s využitím svetelných efektov. Na scéne ako objekt dominovala socha sv. Rozálie, ktorú pre Non.Garde pripravila Lenka Kucháreková. Elektroakustická hudba Lenky Novosedlíkovej nepôsobila ako sprievod pre výtvarnú akciu, ale skôr ako „nazvučenie“ diania na javisku, kde sa po celý čas pracovalo so štylizovanými gestami inšpirovanými kresťanskou ikonografiou. „Štylizované, vyabstrahované, jednoznač-

vymedziť voči nim, až do postupnej straty kontroly a nakoniec komických, absurdných a karikatúrnych polôh. Témou bolo štylizovanie sa do rôznych očakávaných rolí, hľadanie ich archetypálnych dokonalých vzorov a konfrontácia týchto vzorov s osobnými možnosťami a túžbami, teda akási rozohraná hra medzi individuálnou identitou a spoločenskými alebo ideologickými tlakmi na jednotlivca.

práce. Tváre z Jericha ju potom inšpirovali k vlastnému performance alebo archeologickej práci na vlastnej identite. Z natočených performance vznikli videá, ktoré podrobila deformáciám, prelínaniam, násobeniam a ďalším reinterpretáciám rôznych podôb seba v pôsobivom 3D „holograme“ alebo digitálnej nehmotnej skulptúre prezentovanej vo výstavnom priestore.



Ona a cudzinci z Jericha, 2017 (foto: archív)



Hapticko-zvukový objekt na koncerte (foto: archív)

né gesto a jeho čitateľné posolstvo: takto vyzerá odovzdanie, toto je utrpenie, matka, orodovanie, modlitba. Je to ako vyjadrenie najdokonalejšej esencie. Fascinovalo ma, že sa to takto zobrazovalo, pretože to súvisí s ideológiou, v tomto prípade náboženskou ideológiou a to ma vždy zaujímal. Urobila som si takú malú

Nehmotná socha

Identitou, kultúrnymi rolami a maskami sa zaoberá aj Čarneckej projekt *Ona a cudzinci z Jericha*, pozostávajúci z inštalácie objektov, tlačí a hologramu, ktorý vznikol v spolupráci s efektovým umelcom Michalom Šabíkom.

Na vernisáži v bratislavskom Fojá v novembri 2017 zaznela aj zvuková stopa tohto „neživého performance“, ktorej autorom je sound artista RBNX alias Tobiáš Potočný. „Nechala som mu úplne voľnú ruku a vedela som, že akokoľvek to spraví, bude to dokonalé. Požiadavka bola: čo najhlasnejšie a čo najtemnejšie.“

Projekt *Ona a cudzinci z Jericha* má veľa spoločných momentov so *Zlým gestom*. In-

špiráciou a východiskom k tomuto ďalšiemu výskumu osobnej identity a spoločenských, rodových a intímnych rolí boli posmrtné masky z Jericha, ktoré predstavujú jedno z najstarších nálezísk posmrtných masiek v histórii. Ide o lebky z ľudských pozostatkov, ktoré boli sochársky dotvárané a uchovávané pod príbytkami príbuzných. Podľa vzoru sôch z Jericha vytvorila autorka vlastné kópie tradičnými sochárskymi postupmi, venujúc sa nielen otázke pominuteľnosti, ale opäť aj identite, podobám tváre, maskám a spojením prirodzenosti a intelektuálnej

Podobne ako v *Zlom geste*, kde divák sleduje jeden obraz v najrôznejších variáciách, aj tu sme mali možnosť vidieť rôzne aspekty tej istej témy, ktorá bola podľa sprievodného textu k výstave ďalším hľadaním jednej univerzálnej Lucie spomedzi všetkých jej súkromných aj verejných tvárí. „Na výstave *Ona a cudzinci z Jericha* boli vystavené rôzne fázy toho istého procesu. Boli tam hlinené hlavy, tlačé a hologram. To isté v rôznych verziách – hmotné sochy, ktoré vznikli tradičnými metódami, tie sú prenesené do tlačé cez skener, a potom fyzický človek, ktorý je prenesený cez vysielací lúč do hologramu. A napokon ešte film premietaný na plátne.“ Finálna univerzálna podoba seba, hľadaná či už cez posvätné vzory stredovekých ikon, či tisíce rokov staré posmrtné masky, sa tak stále ukazujú ako suma mnohých polôh, ktoré Čarnecká hľadá, stráca a vždy znova nachádza. X



Svätienica, 2014 (foto: archív)

choreografiu týchto gest, ktoré sa mi zdali, že sa opakujú, viacerí si ich privlastňujú a niečo konkrétne znázorňujú. Začínala som tým, že som sa natáčala doma v súkromí na gauči. Z toho som potom vychádzala.“

Špecifické gestá a atribúty svätcov boli zdrojom choreografie, v ktorej oblasti sa v *Zlom geste* nenechávalo nič na náhodu. Vznikala v spolupráci s choreografkou a tanečnicou Stankou Vlčekovou. Silené a strnulé gestá a postoje tela v zosynchronizovanom a až geometricky presnom pohybe oboch herečiek/autoriek prechádzali od snahy napasovať sa do nich,

Lucia ČARNECKÁ vyštudovala divadelný manažment a produkciu na Vysoké škole múzických umení a odbor Socha, objekt, inštalácia na Vysoké škole výtvarných umení v Bratislave. Ako produkčná a PR manažérka pracovala pre niekoľko kultúrnych inštitúcií v oblasti divadla a filmu. Je súčasťou nezávislého autorského výtvarného Divadla Non.Garde, kde pôsobí ako spoluautorka konceptov a vizuálov jednotlivých inscenácií, performerka a zároveň manažérka. Spolupracuje s experimentálnymi hudobnými zoskupeniami a skladateľmi. Dlhodobu sa venuje zahraničnému spravodajstvu. Vo svojej výtvarnej činnosti sa zaoberá využitím sochárskych postupov v digitálnom prostredí. Zaujíma sa o prieniky a spojenia medzi jednotlivými žánrami, médiami a formami tvorivého vyjadrovania sa a bytia človeka.

Levická zborová slávnosť

Mesto Levice nepatrí k vyhľadávaným hudobným centráram. V jeho histórii, a zrejme ani v prítomnosti, nenachádzame výraznejšie väzby na tento druh umenia. Idúc cez upravené pokojné ulice mesta, sledujete na vývesných plochách pútače s témou zábavy a rozptýlenia skôr ľahšieho razenia. Tváre chronicky známe, populárne a rozšírené. Ako malé zjavenie preto zapôsobila pozvánka na Medzinárodný festival zborového spevu. Prek-



Galakonzert (foto: archív podujatia)

vapením je už tematická oblasť, keďže zborové umenie nepatrí v súčasnosti k najpopulárnejším hudobným vetvám. Iniciatívy sa pred pár rokmi chopilo vedenie mesta a po odborných poradách prišlo v roku 2016 s prvým ročníkom prehliadky orientovanej na zbory z krajín Vyšehradskej štvorky. Výborne zorganizované podujatie malo pozitívny ohlas, a tak sme sa koncom septembra (28.–30. 9.) dočkali 2. ročníka, ktorý sa uskutočnil vo vládnej atmosfére pod gesciou mesta, jeho relevantných inštitúcií, ale aj Nitrianskeho samosprávneho

kraja, Spevákkeho zboru slovenských učiteľov a Medzinárodného vyšehradského zboru. Už pohľad na dramaturgiu imponoval rozumnou a premyslenou koncepciou. Podujatie nehýri počtom zúčastnených zborov a nekladie si nedostižné nároky. Siahla po dosiahnuteľnom a naplnila to zmysluplným a kvalitným obsahom. Päť zborov zo štyroch zúčastnených krajín je prehľadný a stráviteľný limit. V priebehu troch dní mali telesá príležitosť predstaviť sa na vystúpeniach pre školy, na samostatných produkciách vo viacerých miestnych kostoloch, ale aj na spoločných vystúpeniach na viacerých miestach. Práve tieto spoločné „neinscenované“ produkcie mali tú správnu atmosféru, auru spolupatričnosti a spontánnej radosť, akú nenahradí iná spoločná či spoločenská činnosť. Aj preto bol zborový spev pred stáročiami „objavený“, pestovaný a obľúbený ako dostupná forma umenia, oslava hlasu ako najprirodzenejšieho múzického prejavu človeka.

Jadrom levického festivalu bol galakonzert, na ktorom sa prezentovali všetky zúčastnené zbory. Poľský **Wyrzyski chór męski** s dirigentom **Piotrom Jańczakom** sa predstavil ako teleso vedené klasicky, dôsledne. Predviedli vzorku zo svojho široko koncipovaného repertoárového záberu, neobídúc ani žánre populárnej hudby. Práve táto oblasť sa v dnešnom zborovom umení, ako sme sa presvedčili, presadzuje a pestuje s osobitnou vehemenciou. Úpravy a aranžmány známych hitov sú realizované spravidla vkusne, profe-

sionálne, poskytujú spevákom tvorivý priestor vo vďačnej repertoárovej sekcii. (Myslím, že celkom vhodne supľujú „prázdné miesto“, ktoré v ponuke zborovej literatúry nastalo odsunom dobových „budovateľských“ opusov.) Kultivovaný zbor **Pécsi Tudományegyetem Női Kara** vedený **Attilom Kertészom** o svojich kvalitách presvedčil v skladbách maďarských autorov. Osobitne ma potešili dve kompozície Bélu Bartóka. České krajiny zastupoval **Akademický pěvecký sbor VŠ báňské – Technické univerzity Ostrava** s dirigentom **Adamom Sedlickým**. Teleso pôsobí sviežim dynamickým dojmom, v jeho prejave sa dopĺňa klasický prístup s progresívnym živo aktualizovaným hudobným zborovým čítením. Sugestívne zapôsobil ženský komorný zbor **Cambiar la Música** s dirigentkou **Veronikou Veverkovou**. Okrem skladieb zo slovenskej a českej zborovej literatúry zvlášť efektne vyznela hravá, verbálne fonemicky redukovaná, zvukovo až objavne rozvíbriovaná skladba *Safari* (J. M. Forde – V. Veverková). Kulminácnym bodom večera bola participácia skvelého **Štátneho komorného orchestra Žilina** dirigovaného **Štefanom Sedlickým**. Okrem brilantnej interpretácie Mozartovho *Divertimenta F dur KV 138* sa teleso podieľalo spolu so **Speváckym zborom slovenských učiteľov** na uvedení velebnej *Tretej knihy žalmov* pre mužský zbor a orchester Ľuboša Bernátha. Je veľmi potešujúce hodnotiť levické zborové podujatie a konštatovať jeho vysoký štandard kvality zúčastnených umeleckých ansámblov a vynikajúcu organizáciu. Druhý ročník festivalu potvrdil nielen životaschopnosť zborového umenia, ale aj zmysluplnosť investícií do pestovania pekných tradícií a kultivácie vokálnej hudby.

Lýdia DOHNALOVÁ

Dôstojná oslava sviatku hudby

Základná umelecká škola Jozefa Kresánka v Bratislave začala sériu podujatí venovaných 50. výročiu svojho založenia. Prvým bol koncert pedagógov pri príležitosti Medzinárodného dňa hudby, realizovaný v spolupráci s tromi zahraničnými umeleckými školami: Základnou hudobnou školou Josipa Slavenského v srbskom Novom Sade, Hudobným a baletným konzervatóriom v slovinskom Maribore a Umeleckou školou Teleki-Wattayho v maďarskom Pomáze. Koncert sa konal pod záštitou primátora hlavného mesta SR Bratislavy Iva Nesrovnala v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca podvečer 1. 10.

Myšlienka spoločného koncertu pedagógov na Medzinárodný deň hudby vznikla pred viacerými rokmi a prvé dva koncerty projektu zneli v rokoch 2015 a 2017 v krásnej synagóge v Novom Sade. Po veľkom úspechu sa zúčastnení rozhodli pokračovať v založenej tradícii a každoročne zorganizovať spoločné stretnutie pedagógov vždy v inom meste. Už teraz je



V. Gräffinger a J. Jazudeková (foto: archív)

zrejme, že podpora aktívneho muzikovania pedagógov sa pozitívne prejavuje vo viacerých aspektoch. Mladí pedagógovia privítali možnosť koncertovať a viacerí z tých, ktorí sa už venujú iba pedagogickej činnosti, prijali šancu znova vystúpiť na pódii. Na všetkých školách vzrástol záujem o komornú hru pedagógov, a keď v tomto smere porovnáme uplynulé

koncerty, jednoznačne môžeme konštatovať výrazne narastajúcu technickú aj umeleckú úroveň interpretácie.

V dramaturgii bratislavského koncertu boli zastúpené sólové i komorné skladby a rovnakým podielom sa predstavili pedagógovia všetkých štyroch škôl. V prvej časti znela klasická hudba počnúc barokom až po súčasnosť, v druhej štýlovo prevažovali pop a jazz. Pedagógov bratislavskej ZUŠ Jozefa Kresánka reprezentovali **Michal Ochodnický** (akordeón), **Veronika Miháľková** (spev), **Jana Jazudeková** (spev), **Miriám Gašparíková** (klavír) a **Zuzana Vontorčíková** (klavír). Pri korepetovaní sa pri klavíri striedali **Ivana Chrapková** a **Viliam Gräffinger**. V početnom publiku boli zastúpení aj predstavitelia MŠVVaŠ SR, verejného a kultúrneho života a, samozrejme, žiaci ZUŠ Jozefa Kresánka, pre ktorých bol koncert s krásnymi výkonmi ich pedagógov veľkou inšpiráciou. Kolegovia sa už teraz tešia na budúcoročný októbrový koncert v slovinskom Maribore.

Mária SLANINOVÁ
ZUŠ Jozefa Kresánka

Franz Peter Schubert (1797–1828)

Klavírne sonáty večného pútnika



F. Schubert na portrétu
W. A. Riedera z roku 1875

„Jedine krása má človeka oduševňovať celý život, odraz tohto oduševnenia má osvetľovať všetko ostatné.“ Tieto krásne slová Franza Schuberta uvádza vo svojej monografii o skladateľovi Boris Kremnev.

Krásna nekonečnosť

Práve v tomto období si pripomíname 190. výročie od smrti tohto veľkého skladateľa, ktorého zmysel pre krásno ožaroval celé jeho dielo vrátane pre nás klaviristov tak drahej klavírnej tvorby. Nedá mi, aby som sa nepodelil o svoje osobné pocity pri dotykoch s nádherným darom, ktorý nám zanechal tento vzrastom malý, nesmierne skromný až plachý, a pritom taký geniálny tvorca. Zámerne uvádzam výraz tvorca, pretože, ako vieme, Schubert svoju hudbu neskladal, on v pravom zmysle tvoril, podľa svojich súčasníkov doslova horel tvorbou.

„Trápi ma nepochopiteľná, večná túžba.“ Sú to takisto Schubertove slová. Táto túžba akoby bola obsahom každého jeho diela. Priam otriasajúcim spôsobom sa nám vyjaví v pomalej časti Kvinteta pre sláčikové nástroje, nehovoriac o vokálnych cykloch. Jeho osamelosť večného pútnika za krásou je náplňou hudby, ktorá v sebe nesie aj melanchóliu z nedostihnuteľného. Romantická, wagnerovsky tristanovská črta, túžba po nedosiahnuteľnom, je pravdaže prítomná aj u iných romantikov, je v symfonickej básni *Smrť a vykúpenie* Richarda Straussa, v Skriabinovom hľadaní „večnej krásy“ a vzlietania k nedostižným hviezdám a podobne. Jean Paul hovorí: „Romantizmus je krása bez hraníc – krásna nekonečnosť.“

Na hranici dvoch epoch

Schubertovská romantická črta je však iného druhu ako u spomenutých skladateľov vrcholného či neskorého romantizmu. Je zaujímavé, že jeho klavírna tvorba nie je rovnako obľúbená, predovšetkým u niektorých mladých klaviristov. V tom stojí v určitom zmysle v paralele s kla-

vírnou tvorbou Josepha Haydna. V prípade Haydna je to „výčitka“, že to ešte nie je ten pravý klasicizmus, tak ako ho reprezentuje Mozart či nebudaj Beethoven. Schubertov raný romantizmus je „obviňovaný“ z oscilácie medzi dvoma epochami. Ešte to nie je ono a už to ani nie je celkom to. Jeho klavírny štýl možno skutočne nedovoľuje klaviristovi predvážať remeselnú virtuóznosť lisztovského razenia, ale ani dramatickú virtuóznosť Beethovenovej *Appassionaty*, pretože schubertovská virtuóza je predovšetkým delikátna a spevná, čím je príbuzná skôr Mozartovi. Porovnanie s Beethovenom je samo osebe obzvlášť zaujímavé. Nedorozumenie vyplýva z nerozlišovania tvorivého aspektu oboch skladateľov. Beethoven prudko smeruje do epochy, keď sa hudobník snaží predstaviť nielen ako hudobník, ale aj ako virtuóz. V tom ako keby bol Schubert anachronizmom doby, stačí porovnanie s o niečo starším spolupútnikom C. M. von Weberom. Pochopiteľne aj u Schuberta nájdeme technicky veľmi náročné pasáže, ako napríklad záver „*Wanderer*“ fantázie či ťažký oktavový záver *Sonáty a mol D 784*. Sú to však pomerne výnimočné prípady. V zásade je nástrojový prejav u Schuberta komorný, čo zaiste vyplýva z naturelu, ale možno aj vlastnej manuálnej nepripravenosti. Sú vo veľkom omyle tí klaviristi, ktorí hľadajú v jeho sonátach pokračovanie Beethovena, hoci ním Schubert, vzhľadom na obdiv k toľko veľkému vzoru, možno naozaj chcel byť.

Vrcholná *Sonáta c mol D 958* naznačuje tieto tendencie, keď po robustnom úvode ešte v lone hlavnej tematickej oblasti nastupuje prudký dynamický kontrast prosebného, no dramaticky naliehavého motívu v pianissime. Kvartetová úprava druhej časti naznačuje príbuznosť k pomalejšej časti *Sonáty c mol op. 10* Beethovena a štvrtá časť má analógie s tarantelovými prvkami poslednej časti Beethovenovej *Sonáty Es dur op. 31*. V zásade však základný atribút beethovenovskej koncepcie – dramatizmus feminínno-maskulínnej bipolárnosti – je Schubertovi vzdialený, keďže základnou polohou jeho výrazu je piesňovosť, proces vytvárania nekonfliktného nadväzovania a rozvíjania melodických prvkov a tém. V tejto súvislosti hovorí Gerald Abraham veľmi výstižne o „lyrickej dráme“. No napriek povedanému nájdeme aj u Schuberta chlapsky „chytené“ úseky a hrmotné pasáže, ktoré však akoby mali skôr sonórny efekt. Predovšetkým piesňovosť je substanciou jeho hudobnej reči, nepochybne je ňou aj tanečnosť, samozrejme, primárne vo formách ländlerov, galopov, écosiases aj valčíkov a pochodov. Tanec má v Schubertovej klavírnej tvorbe dôležitú úlohu, a to nielen v spomenutých miniaturách, ale aj v impromptus, moments musicaux a sonátach. Podmanivosť tejto tanečnosti dosahuje často jej uplatnením na ploche molovej tonality. Striedanie durovej a molovej tóniny je pre Schuberta vôbec takmer zákonom pri práci s motívom.

Špecifickou Schubertovou záľubou je pritom neochota vzdať sa krásneho melodického nápadu. Neustále sa vracajúc k motívu, varíruje ho, premiestňuje z jednej harmonickej plochy na druhú, znovu ho drobnou úpravou obmieňa, až kým dokonale nepresvedčí poslucháča o jeho kráse. V tretej skladbe *Clavierstücke D 946* formuje stredný diel jediný motív, ktorý na ploche takmer troch strán prechádza z *Des dur* cez *f mol*, *as mol*, *es mol* atď. až k výslednému *C dur*. Je niekedy niečo detsky naivného, úprimného až anjelsky čistého v týchto harmonic- kých obmenách, výletoch a zákutiach Schubertovej hudby. Schubert je básnikom prostého ľudského citu, a preto slová Ch. W. Glucka „*prostota, pravda a prirodzenosť sú základom krásna v každom diele umenia*“ plne vystihujú aj umenie tohto génia. Táto až detská čistota jeho hudby je akoby protikladom „erotického dusna“ neskoršieho smerovania wagnerovsko-straussovského trendu. Je pritom neuveriteľné, akými jednoduchými prostriedkami dokáže Schubert dosiahnuť sugestívnu atmosféru. Harmonická príprava repríz, napríklad v *Sonáte-Fantázii G dur D 894* alebo v pomalejšej časti *Sonáty A dur D 959* pôsobí temer hypnoticky. Prá-

ve Schubertova hudba môže byť prostriedkom, ktorý nás dovedie späť k precíteniu krásy melodických a harmonických vzťahov tonálnej hudby, ozvláštnených krásou romantickej piesňovosti.

Formálna zostava sonátového cyklu u Schuberta je tradičná, štvor- i trojčastová. Piesňovosťou, často akoby na chorálovom základe, sú preniknuté pomalé časti, piesňovosť formuje úvodné i záverečné časti. Na miestach tradičného menuetu sa objavuje predovšetkým scherzo. Práve triá týchto scherz, v ktorých akoby sme spoznávali ich myšlienkovú príbuznosť s Haydnovým menuetom, sú poznačené spomínanou tanečnosťou, často len jemne naznačenou. Tajomné trio v scherze poslednej Schubertovej *Sonáty B dur* pôsobí vložím do rovnomennej mol a sforzatami v pianissime tajomne až magicky. Schubert vôbec mimoriadne často využíva rozmedzie piana a pianissima, akoby chcel potvrdiť tézu, že pravé umenie sa rodí v tichosti. Expozícia geniálnej *Sonáty-Fantázie G dur D 894* dokonca realizuje dynamický sled *pp – mf – pp – ppp*, aby bol v rozvedení nastolený úžasný nápor *ff* a *fff*, dokonca za pomoci sforzat. Nie je možné nevšimnúť si práve také časté využívanie spomínaných sforzat, ako aj akcentov na rôznych, nielen silných dobách. Synkopické využívanie akcentov hlavne v pianissime je mimoriadne účinné, nehovoriac o akcentoch, ktoré podporujú tanečný charakter motívu predovšetkým vo vyššie spomínaných drobných tanečných formách. Treba však zdôrazniť, že nikdy nie sú využívané stereotypne a šablónovite.

Tanečnosť a tragika

Posledné tri vrcholné sonáty, *c mol D 958*, *A dur D 959* a *B dur D 960*, sú korunou Schubertovej sonátovej tvorby bez toho, aby sme upierali hodnotu predchádzajúcim sonátam. Ich rozmernosť, ale predovšetkým myšlienková závažnosť ich zaraďuje do kategórie posledných Beethovenových

goricky zamietavé odpovede i nádherná katarzia prichádzajúca v podobe reprízy úvodného motívu, ktorého trepot repetovaného *cis* však prehlbuje úzkosť. Je to iný Schubert, než ako ho predstavujeme v predchádzajúcich riadkoch. *Sonáta B dur* v druhej časti *Andante sostenuto* odhaľuje ešte väčší nápor bezútešného smútku, aby v poslednej časti decentný pokus o tanečnosť na molovom základe bol vždy prerušený neúprosným oktavovým sforzatom na tóne g.

Schubert napísal 21 sonát, z ktorých vydavатели uvádzajú jedenásť ako dokončených. Martino Tirimo vo svojej redakcii kompletu Schubertových sonát (Wiener Urtext Edition, Universal Edition 1997) sa pokúsil úspešne reštaurovať aj tie „nedokončené“. Uvádza, že mnoho častí sonát bolo vydávaných pod rôznymi opusmi alebo v rôznych zostavách, aj keď nesporne boli vytvorené v tom istom období a nepochybne patrili k sebe. Typickým pre „nedokončené“ sonáty je, že Schubert sa takpovediac „neunúval“ vypisovať reprízy, pretože to zrejme považoval za rutinnú záležitosť, ktorú doplní, až to bude aktuálne. Skvostmi medzi týmito sonátami sú sonáty *f mol D 625*, *C dur D 613* či haydnovská *As dur D 557*.

Miniaturista

Napriek nesmiernemu bohatstvu sonátovej tvorby vnímame Schuberta ako majstra či dokonca zakladateľa romantickej miniatúry. Skutočne, v miniatúre hudobného momentu, v ktorom sa jeho génus nepremáha do veľkej formy, je naozaj doma. *Moments musicaux op. 94 (D 780)* obsahujú šesť nádherných obrazov vnútorného bohatstva skladateľa, ktorý sa vzdáva všetkej vonkajškivosti výrazu, veľkej techniky a celú svoju koncentráciu sústreďuje len a len na hudbu, ktorá vyžaduje skutočnú muzikalitu interpreta. Tejto hudbe rozumie len hudobník, ktorý má zmysel pre hodnotu najjemnejších záchvevov ľudského citu a ktorý ten

cit prežil vo svojom živote. Podobný, predsa však sadzbou „exportnejší“ charakter predstavujú dva cykly *Impromptus op. 90* a *142*. K nim je možné priradiť neskoré *Clavierstücke D 946*.

Fascinácia autora týchto riadkov Schubertom spočíva aj v poznaní, že nie každá nota Schubertovho klavírneho diela musí byť určená koncertnému predvedeniu. Jeho hudba dáva odpoveď na otázky všedného dňa, môže byť spoločníčkou v osamelosti. Tento pocit nás môže opanovať pri vnímaní a vychutnávaní nespočetných radov valčíkov, galopov a iných drobných útvarov, zapísaných na dvoch či troch riadkoch, obsahujúcich nekonečnú melodickú invenciu. Schubertovské poznanie krásy je prosté, a pritom hlboko ľudské, zbavené patetickosti a balastu. On nie je filozof ani revolucionár. Jeho hudba je určená občajným ľuďom, môžeme sa ňou potešiť doma, naše ruky sa môžu maznať s čarovnými schubertovskými detailmi, ktoré nám môžu oziariť chmúrny deň, prekonať smútok.

Mnohopočetné skladby pre štyri ruky, v ktorých dokonca prekonáva Mozarta a ktorým kraluje geniálna *Fantázia f mol op. 103*, dávajú príležitosť k stretnutiu spriaznených duší v súlade s hudbou, ktorej podstatou je ušľachtilosť a krásna.

Schubert, skladateľ, ktorého dobromyseľnosť a bezstarostnosť boli dobovými vydavateľmi zneužívané natoľko, že Ernest Hutcheson vo svojej publikácii *The Literature of The Piano* hovorí o najväčšom kriminálnom zločine v dejinách hudby, nám podobne nezištné a dobromyseľne zanechal bohatstvo, ktorého hodnotu si dnes o to viac pripomínáme. Jeho náhrobný kameň zdobia výstižné slová básnika Grillparzera: „Hudba tu pochovala veľké bohatstvo, no ešte väčšie nádeje.“

Stanislav ZAMBORSKÝ



Autograf Schubertovej *Sonáty c mol D 958*

sonát alebo aj vrcholných klavírných Mozartových koncertov. Fascinujúce je, že vznikli dva mesiace pred smrťou v priebehu septembra 1828. Či Schubert tušil osudovosť svojich posledných dní, je otázne. Pomalé časti *Sonáty A dur* i *B dur* však naznačujú hĺbku a tragiku. V *Sonáte A dur* je táto časť uvedená paradoxne pod označením *Andantino*. Podobne je označená aj pomalá časť Mozartovho *Klavírneho koncertu Es dur KV 271*, tak isto veľmi závažného charakteru, čo zvädza k lahkovážnej realizácii. Ako však uvádza Paul Badura-Skoda, v období klasicizmu toto tempové označenie znamenalo pokyn hrať pomalšie ako *andante*. Takmer nepochopiteľný moment prichádza v strednom diele tejto časti. Azda strašidelná vízia? Netušíme však čoho. Žeby predsa len smrti? Netypické pre Schuberta v niekoľkých náporoch hlučné gradácie do sforzata *fff*, otázky, kate-

Tímea Maščáková

(foto: V. Klimonová)

K základom skladateľského remesla privoňala v rodných Košiciach. Do Bratislavy prišla len pred niekoľkými rokmi, no jej skladby si už stihli nájsť svoje stabilné miesto v dramaturgiách kolektívnych podujatí organizovaných tunajšou mladou skladateľskou generáciou. Jej komorné kompozície pred poslucháča predostierajú osobitý zvukový svet, ktorý stále hľadá nové cesty a postupne sa kryštalizuje, no akoby nič neprehrádzal o veľmi mladom veku autorky. Tímea Maščáková.

Pripravil **Robert KOLÁŘ**

■ **Stáva sa mi, že keď sledujem hudbu mladých skladateľov, väčšinou viem určiť, z akých inšpiračných zdrojov vychádzajú. Pri skladateľkách sa mi to darí už ťažšie. Presne tak to bolo aj v tvojom prípade. Aká hudba ťa motivovala k rozhodnutiu stať sa skladateľkou, aká hudba ti bola blízka, keď si začínala?**

Myslím, že popud bol z veľkej časti mimohudobný. Ako dieťa som bola veľmi kreatívnym človekom, bola som zručná, vyrábala som si všelijaké veci z papiera a to bol môj život. Rodina zo mňa príliš nechcela mať hudobníčku, nepochádzam z hudobníckej rodiny, pripadalo im to ako príliš neistá možnosť. Chodila som na tanečné a pohybové krúžky, no nebavili ma a už vtedy som mala chuť skúsiť to s hudbou. V šiestich sa ma otec pokúšal učiť hrať na gitare, no v tom čase mi ešte chýbala vôľa, neskôr som sa učila sama. Od ôsmich-deviatich rokov som počúvala rôzne kapely, začala som spievať a skladať si vlastné pesničky. Aj keď som si ešte neuvedomovala, že skladba je to, čo by

som v budúcnosti chcela robiť, skôr ma vtedy priťahovala spevácka dráha. Chcela som na všetkom hrať, účinkovala som asi v štyroch projektoch súčasne, chcela som chodiť na všetky možné odbory na ZUŠ, keď som si ju už vydobyla u rodičov. Vedela som sa zavrieť na niekoľko hodín a hrať na klavíri alebo na gitare, byť vo svojom svete.

Keď nadišiel čas ísť na strednú školu, už som mala jasno v tom, že pôjdem na konzervatórium. Nevedela som však, na aký odbor. Rozmýšľala som nad spevom, no nie som príliš teatrálny človek, takže opera mi nebola príliš po vôli, hoci neskôr som spev študovala ako vedľajší odbor. Dozvedela som sa, že je možné študovať aj skladbu, čo ma veľmi zaujalo. Problém bol, že každý rok brali iba jedného študenta. Spočiatku ma to odradilo, no povedala som si, že tomu dám šancu, a začala som tvrdo pracovať, cvičiť aj šesť-sedem hodín denne. Išla som na prijímačky a vzali ma.

■ **Spomínala si hranie v kapelách. Bola to rocková hudba, alebo niečo bližšie popu?**

Začala som s tvrdšou hudbou, no prešla som aj cez blues a množstvo ďalších žánrov. Nemala som konkrétny obľúbený štýl, jednoducho som bola zvedavá.

■ **V istom okamihu však muselo prísť aj zaujatie pre klasickú hudbu, či už staršiu, alebo modernú.**

To prišlo neskôr, až keď som bola na konzervatóriu. Nemala som k vážnej hudbe silný vzťah ani žiadny odpor. Jednoducho to pre mňa bola hudba, nikdy som nerobila veľké rozdiely medzi žánrami. Postupne som ju začala objavovať; najskôr sa mi do uší dostal Mendelssohn a iní romantici. Táto estetika sa mi páčila, no časom mi prestala stačiť, niečo mi v nej chýbalo a hľadala som nové podnety, čo bolo neľahké. V podstate to trvá dodnes, ťažko nachádzam hudbu, ktorá sa mi páči. Bola som vtedy študentkou pána Bodnára, ktorý nebol práve nadšený, že ma zaujíma avantgarda. Čím netradičnejšie a „vulgárnejšie“ východiská som hľadala, tým horší bol náš vzťah. Začala som sa zaujímať o prírodné vedy, matematiku a fyziku, čoraz viac bola pre mňa dôležitá logika.

■ **Začínajúci mladí adeпти skladby spravidla komponujú v štýle eklektického neoklasicizmu alebo nejakej podoby minimalizmu. Ako to bolo u teba?**

V začiatkoch som písala romanticky; klavírne suity, niekoľko variačných foriem, cvičenia, ktorými si každý musel prejsť. Písala som veľmi milo, bola to vyslovene „dievčenská“ hudba. Neskôr však prišiel zlom, keďže takáto hudba nebola tým, čo som chcela robiť a čo by ma uspokojovalo, ale istým spôsobom som musela. Chýbala mi aj zručnosť, nemala som systém práce, disciplínu. Začala som hľadať spôsob, akým pracovať sama so sebou. Dovtedy som bola učena nasledovať „emociu“, ktorá je však u mňa veľmi prchavá. Kým sa mi skladbu podarilo dokončiť, pôvodná emócia už bola preč, a keďže som nemala nadhľad a jasnú predstavu, vzdala som to. Taktiež som sa veľmi často strácala a nevedela, ako ďalej, chýbala mi pevná forma. Mnohé skladby preto ostali nedokončené a ja som sa snažila prísť na spôsob práce, ktorý by ma vnútorne uspokojoval a umožňoval mi dotiahnuť začaté do konca.

■ **Kedy teda prišiel tvoj príklon k racionalite?**

Mala som asi sedemnášť rokov. Bolo to náhle; jedna skladba bola ešte veľmi romanticky intuitívne ladená a nasledujúca už riešená seriálne, hoci som vtedy ešte celkom nevedela, čo robím. Učila som sa aj dodekafonickej technike, no zistila som, že pre mňa až príliš zväzujúca, hľadala som skôr strednú cestu. Čo sa týka výberu tónov, pomohlo mi, že som synestetik, že sa mi zvuky spájajú s farbami a začala som sa riadiť aj tým. Nikdy som sa však nepriklonila k striktnnej racionalite, hľadala som skôr rovnováhu.

■ Niekedy v tom čase si prešla do Bratislavy...

Bolo to po treťom ročníku konzervatória, pretože vzťah s mojím pedagógom bol už značne narušený. Taktiež ma frustrovalo konzervatívne prostredie. Norbert Bodnár bol vtedy jediným pedagógom skladby v Košiciach a obom nám bolo jasné, že si nerozumieme a že ak sa chcem pohnúť ďalej, musím odísť inam.

■ A Jozef Podprocký alebo Juraj Vajó?

Jozefa Podprockého som zažila ešte ako prváčka, no potom odišiel do dôchodku. Juraj Vajó v tom čase na konzervatóriu neučil hlavný predmet. Chvíľu som dokonca rozmýšľala, že pôjdem robiť niečo iné. Zoznámila som sa však s Ľubošom Bernáthom, ktorý ma opäť postavil na nohy, a chcela som ísť študovať k nemu. Dal mi pocítiť, že smer ktorým sa uberám, je v poriadku a poskytol mi priestor, aby som objavovala ďalej.



Ako členka Joystick Orchestra na festivale Orfeus 2017 (foto: S. Babjaková)

■ Napriek tomu, že aj Ľuboš Bernáth je v podstate tradicionalista komponujúci to-náľnu hudbu?

Áno, je to mimoriadne rozhladený človek. Našla som v ňom pedagogickú osobnosť, ktorú si nesmierne vážim. Získala som všeobecný prehľad, ukázal mi čaro starej hudby, vďaka nemu som sa priučila technikám, z ktorých som začala čerpať, hlavne z palestrinovského sveta. Bola som už iba rok – prišla som na bratislavské Konzervatórium v maturitnom ročníku, po ktorom som šla na vysokú školu –, no neuveriteľne mi pomohol. Zrazu som dostala priestor slobodne robiť, čo som považovala za správne. Vyskúšala som si teda prácu s mikrotonalitou, minimalizmus, grafickú partitúru. Našla som sa niekde uprostred.

■ Tvoje skladby z tohto obdobia spája niekoľko spoločných črt. Jednou z nich je komornosť. Vyhovujú ti menšie obsadenia?

Áno, cítim sa v nich omnoho lepšie. Aj keď pracujem na orchestrálnych skladbách, pri spätnom pohľade vidím, že ich myšlienka je komorná, realizovateľná aj v sláčikovom kvintete alebo komornom ansámblu. Nevý-

hovuje mi veľká orchestrálna maľba, rozmýšľam v menšom.

■ Druhou nápadnou črtou je preferencia dvojhlasu, práca s intervalmi. *Siraxta* pre sólo klavír je sledom dvojzvukov, *Výkriky* sú napísané pre husľové duo, *Žltá ruža* pre violu a klarinet.

Siraxtu a *Výkriky* som písala na konci svojho štúdia v Košiciach, už v čase, keď som bola rozhodnutá odísť. *Výkriky* boli jedným z prvých krokov k radikálnej zmene štýlu. Vyhovovala mi čistota dvojhlasu, moja reč sa od tohto bodu začala značne prerieďovať z pohľadu kontrastov a množstva materiálu.

■ Vo *Výkrikoch* si uplatnila istú formu aleatoriky. Oslovila ťa hudba šesťdesiatych rokov?

Vtedy som ju ešte takmer nepoznala, vzniklo to veľmi intuitívne. Po premiére poslucháči hneď identifikovali vzory, z ktorých som mala

čerpať, no ja som o nich vôbec netušila. Donedávna som *Výkriky* pokladala za svoju najlepšiu prácu, dnes by som však tak už nekomponovala. Forma je v nich riešená „za pochodu“, je to päť miniatúr, nie sú nijako vnútorne štruktúrované. Dnes by som sa snažila dať im nejakú logickú formovú kostru

a použila by som omnoho menej materiálu. Po *Žltej ruži* som si začala dávať pozor, kde a ako aleatoriku využívam.

■ V *Žltej ruži* si okrem toho v rôznych úsekoch uplatnila následnosť rovnakých intervalov...

V tejto skladbe je všetko postavené na augmentácii, diminúcii a inverzii jedného motívu. Forma je riešená omnoho logickejšie než vo *Výkrikoch*, využíva mostový princíp – ABCBA –, pričom posledné dve časti sú račím obratom prvých dvoch, stredný diel prináša nový materiál. Je to vďačný postup, dokážem ho rozoznať na prvé počutie a dáva všetkému logický rámec. Bol to môj prvý dotyk s geometriou a najmä symetriou vo výstavbe formy, ktorá je dnes pre mňa najdôležitejšou a prvoradou zložkou môjho kompozičného procesu.

■ Zaujímalo by ma, či máš nejaký systém výberu intervalov.

Áno, väčšinou je to však výber tónov, ktoré skladám do intervalov. Mám systém, ktorým jednotlivé tóny vyberám. Odvodzujem ich z písmen abecedy. Každé písmeno má prira-

dené svoje číslo a každé číslo má priradený tón. Najčastejšie vychádzam z konkrétneho slova, ktoré takto prehodnotím na tóny. Pri intervaloch si ich zoradím podľa veľkosti a priradím im čísla, princíp je rovnaký.

■ To znamená, že melodické línie alebo tónové rady sú zároveň kryptogramy?

Áno. Ak mám k dispozícii kľúč, podľa ktorého som komponovala, tak dokážem z nóť aj späťne dešifrovať význam slov. Napríklad v *Siraxte* som nemala vygenerované intervaly, ale len jednotlivé tóny. Vychádzala som z básne, ktorú som napísala ešte ako dieťa a cítila som pri tom istú nostalgiu. Jednotlivé slohy som sa rozhodla spojiť do dvojhlasu, takže plynú vždy dve súčasne.

■ Zaujalo ma, že *Siraxta* sa končí rovnakým melodickým modelom ako o dva roky neskôr napísané *Kvapkanie* pre sláčikové trio a veľký bubon. Zväčšená sexta, čistá kvinta a malá septima; sú to tie isté tóny. Dá sa to čítať ako konkrétny symbol, ako zámerný odkaz?

Je to taktiež kryptogram, tóny sú získané zo slova „dýchať“. Ide však aj o návrat k podobnému konceptu. Pri komponovaní *Kvapkania* som si uvedomila, že idea je príbuzná, práca s materiálom takisto – hoci mi tentoraz šlo o čosi iné – a sama som cítila návrat k stavu alebo popudu, z ktorého vznikla *Siraxta*. Bol to pre mňa logický moment, odkaz.

■ Konceptia *Kvapkania* je však celkom iná: najprv napínaš trpezlivosť poslucháča veľmi statickými plochami držaných tónov, ktoré sa iba veľmi pozvoľným crescendom prepracujú k záverečnému vyjadreniu s nečakaným silným úderom veľkého bubna.

Dynamika je tu vystavaná viac terasovite: formu tvoria tri dynamické fázy s postupným crescendom. Na konci príde „vysvetlenie“, zaznie všetkých šesť tónov, ktoré repetitívne zaznievali okolo deväť minút. A pre tých, ktorí zaspali, príde úder na bubon.

■ To je celkom haydnovský moment. Myslela si ho ako vtip, či ako nejaké manifestačné gesto?

Nešlo ani tak o vtip, ale skôr o to, že keď som mala skladbu rozpracovanú, uvedomila som si, že takmer pri desaťminútovej ploche (zdanlivo!) úplne nehybnej hudby tomu bežné publikum zrejme nebude rozumieť, prestane vnímať. Poslucháči nie sú zvyknutí spomaliť, sú večne vystavení hudbe, ktorá drží pozornosť publika početnými kontrastmi a novým materiálom, moja hudba však takto absolútne nefunguje. Záverečný úder na bubon vznikol ako pomyselný „výkričník“, na protest.

■ Viaceré tvoje partitúry majú v záhlaví trochu záhadné mottá. Napríklad: „Venované mojej na jedinú myšlienku vzdialenej odvahe.“ Alebo fragmenty básní. Aký odkaz tým chceš vyslať čitateľovi partitúry alebo interpretovi? Nezvyknem to vysvetľovať, rada ponechávam priestor na individuálnu interpretáciu pre



→ každého. Keď komponujem, ako prvý mám hotový názov a koncept. Od začiatku viem, čím sa budem zaoberať, a tento koncept preniká do všetkých zložiek diela, od formy a tónového výberu až po použité techniky a prácu s materiálom – nič nie je náhodou. Za každou skladbou je impulz, či už osobný, alebo spoločenský, ktorý ma motivuje k jej vzniku. Je to teda odkaz na prvotný popud k napísaniu skladby.

■ **Najkratšie z nich je v *Marionetách* pre štyri ľubovoľné sláčikové nástroje, Einsteino „Boh nehrá v kocky“. No tvoji hráči nimi hádžu, aspoň v určitých okamihoch, aby vedeli, ako sa pohnúť ďalej a akú techniku hry majú použiť.**

Ako som spomenula, zaujímam sa o prírodné vedy. V roku 2015 uplynulo sto rokov od publikovania spisu o teórii všeobecnej relativity, čo opäť vyvolalo mnoho polemík o Einsteinovom ponímaní univerza a najmä o jeho náboženskej viere. Tento Einsteinov výrok býva často vytrhávaný z kontextu, mnohí ho chcú vidieť ako vyjadrenie veriaceho vedca, teistu, ktorým však rozhodne nebol...

■ **Nepoznám jeho pôvodný kontext, no myslím, že sa v istom zmysle týka funkcie náhodnosti vo vesmíre. Ako si sa s prvkom náhody vyrovnala v tejto grafickej partitúre? Sú veci, ktoré sú tu pevne definované, a potom výzvy k prenechaniu rozhodnutí na hod kockou, hoci v čiastočne kontrolovaných podmienkach.**

Presne tak, je to princíp, ktorý funguje rovnako dobre na mikro- aj makroúrovni. Bol to ironický odkaz na to, ako skresľovanie informácií a vytrhávanie z kontextu radikálne mení význam pôvodnej myšlienky a narúša realitu tvrdenia. V dvadsiatom prvom storočí sme stále obklopení ohromným množstvom ľudí, ktorí popierajú nad slnko jasnejšie dôkazy, sú zbavení kritickej mysle a hlavne nepripúšťajú žiadnu inú možnosť, len vlastnú verziu. Som priam alergická na podobné postoje a cítila som potrebu zareagovať týmto spôsobom. Okrem toho to bola moja maturitná práca na konzervatóriu, v ktorej som mala aplikovať variačný princíp.

■ **Napriek tomu, že *Marionety* pri predvedení znejú ako veľmi voľná štruktúra, každá zo štyroch častí sa rozvíja buď z konkrétneho dvojzvuku, alebo z kvartového akordu a vizuálne je možné ľahko rozoznať archetypálne spôsoby postupu hlasov – paralelný pohyb, protipohyb, kríženie hlasov, zádrže...**

Rada vychádzam z čistých intervalov, oktáv, kvínt a kvárt, ktoré neskôr vyplňam. V tomto prípade to bolo čisto intuitívne, často si tieto tendencie uvedomím až pri spätnom pohľade, keď je skladba hotová a analyzujem si ju. Pri komponovaní mám v hlave určitú zvukovosť a podvedome ju nasledujem. Čo sa týka vizuálnej stránky, nerobím grafické partitúry z túžby byť zaujímavá, ale z čisto praktických dôvodov s ohľadom na psychológiu interpreta.

Hľadám spôsob, ako ideu zachytiť čo najrozumiteľnejšie. Ak dokážem pohyb hlasu znázorniť čiarou, ktorá interpretu vedie z bodu A do bodu B za daný časový úsek, je to omnoho efektívnejšie, než všetko tradične znovoväť. Zvukový výsledok by bol rovnaký, interpret by bol však v značnej nepohode.

■ **Graficky si zapísala aj *Nezábudku*, tvoj výlet do sveta elektroniky spojenej so zvukom sláčikového orchestra.**

Nezábudku som napísala pár mesiacov pred *Marionetami* a pôvodne som ju začala klasicky notovať. Potrebovala som dosiahnuť masu zvuku, ktorá sa rozširuje zo spoločného východiskového tónu. V istom bode som zistila, že nasilu notovať nemá význam. Pri šťastí grafickým zápisom je na prvý pohľad jasné, čo sa deje. Vidí to aj dirigent aj jednotliví hráči, všetkým stačí mať pred sebou jeden list partitúry a majú prehľad o celom priebehu skladby vo všetkých sekciách, čím sa navyše začínú navzájom vnímať.

■ **Aspoň tu som pri počúvaní dokázal rozoznať možný vzor – Iannisa Xenakisa a jeho *Metastaseis*...**



S EnsembleSpectrum po premiére *Marionet* na festivale Orfeus 2017 (foto: S. Babjaková)

To mi po premiére povedalo viacero ľudí, hoci som opäť komponovala nezávisle od nejakého konkrétneho hudobného popudu podobného druhu. Xenakisova masívna zvukovosť je mi však prirodzene veľmi blízka. Uspokojuje ma, že je to zo všetkých stránok logické a zároveň je tu prítomný intuitívny prvok. *Nezábudku* som rozpracovala do troch verzií: druhá je pre veľký sláčikový orchester a miešaný zbor a tretia, ktorá zaznela na tohtoročnom Orfeovi, pre sólový klavír. Materiál ostáva rovnaký, mení sa však práca s ním a formové riešenie.

■ **Aký bol pre teba dotyk s elektroakustickou tvorbou? Čím je pre teba odlišná od tej inštrumentálnej?**

V *Nezábudke* som si ju vyskúšala prvýkrát a bola to skvelá príležitosť naučiť sa pracovať s týmto médium. Čoskoro som však pochopila, že s ním narábam rovnako ako s akustickými nástrojmi. Veľmi jednoduchá elek-

tronická stopa má v tomto prípade vedľajšiu funkciu, pohybuje sa presne inverzne oproti orchestru. V okamihu orchestrálnych generálpauzy sa rozsah elektronickej stopy zúži práve do východiskového tónu sláčikov. Okrem toho som minulý rok vytvorila skladbu pre Joystick Orchestra Roberta Rudolfa. Nahrála som hovorené slovo – prednes básne –, rozstrihala som stopu na jednotlivé slová a zvyšok bol dotvorený joystickmi inprovizačným spôsobom so sprievodom projekcie. Nepovažujem to za skladbu v pravom zmysle slova, skôr za „zvukové umenie“. Elektronike sa venujem aj v inom projekte, no zatiaľ nemám potrebu vkladať ju do vlastnej tvorby pre živých interpretov. V druhej verzii *Nezábudky* elektronickej stopy v istom zmysle nahrádza zbor, hoci iným spôsobom.

■ **Po príchode na VŠMU si rok študovala u Lukáša Borzika a v tomto akademickom roku si prešla k Mariánovi Lejavovi. Čo ťa po tejto zmene očakáva v najbližšom období?**

Píšem sólovú skladbu pre milanolu Milana Paľu, je to však ešte len „púčik“, potrebujem čas. Za posledné dva mesiace som vytvorila tri nové skladby a cítim, že potrebujem čas

na regeneráciu a nazbieranie nových nápadov. Chcela by som sa vrátiť k vokálnej tvorbe, ktorú som na čas opustila. Taktiež by som sa chcela znova pustiť do tvorby hudby na základe mojej synestézie, tentoraz možno aj pomocou projekcie ľuďom trochu objasniť, čo sa v mojom mozgu odohráva, je to však ešte v neurčite. Snažím sa nepracovať na viace-

rych dielach súčasne, naplno sa sústrediť len na jeden koncept. Som typ skladateľa, ktorý pri veľkom množstve rozpracovaných projektov stráca nadhľad a vzdáva všetky. Veľmi efektívne však pracujem v časovej tiesni.

■ **Ako sa ti darí orientovať v spleti kompozičných smerov súčasnosti? Ktoré prúdy sú ti blízke a, naopak, do ktorých by si za žiadnu cenu nechcela vstúpiť?**

Myslím si, že v súčasnosti ťažko hovoriť o nejakej prevládajúcej paradigme, takmer každý skladateľ má vlastnú „syntézu estetik“, v ktorej pracuje. U mladých skladateľov vo svojom okolí však často vnímam snahu o násilné popieranie všetkých tradičných princípov, čo podľa mňa nemá zmysel. Snažím sa čerpať zo všetkého, čo bolo v hudbe predtým, nesnažím sa nasilu byť novátorom. Všetko sme tu už v istom bode a v istej podobe mali. Usilujem sa skôr hľadať nové podoby a kontexty pre rôzne hudobné aj mimohudobné

prostriedky. Je to priateľnejšia cesta, než ísť za každú cenu hlavou proti múru. Existuje podľa mňa len tenká čiara medzi experimentom a hlúposťou a mám pocit, že veľmi veľa skladateľov na nej balansuje.

Veľmi pekný vzťah mám ku všetkej predbarokovej aj barokovej hudbe. Z obdobia klasicizmu asi najviac k Hummelovi, z devätnásteho storočia mám rada Mahlera. Mám tiež veľmi rada hudbu slovenských skladateľov dvadsiateho aj dvadsiateho prvého storočia, Salvu, Paríka, Zeljenku, Hrušovského, Sixtu, Bokesa, Freša a kopu iných a mrzí ma, že je paradoxne na Slovensku ťažko dostupná. Blízka je mi aj poľská povojnová hudba, Lutosławski, Penderecki, Górecki, severská hudba či hudba pobaltských krajín. Vo francúzskej hudbe sa zasa cítim nepohodlne, nelažko sa mi vstreba. Z nemecky hovoriaceho okruhu mi sedia Wolfgang Rihm, Friedrich Cerha, páčia sa

mi aj Fausto Romitelli či Hans Abrahamsen. Ak by som mala menovať niečo, čo mi vyslovene nesedí, bola by to estetika americkej avantgardy, ktorá stavia interpreta do úlohy skladateľa. Vnímam ju však ako logickú udalosť, ktorá pod vplyvom vtedajších okolností musela nastať, no skôr mám pocit, že sa z jej odkazu mám v čom poučiť.

■ Súčasťou newyorskej avantgardy bol však napríklad aj Morton Feldman...

Feldmana vnímam ako výnimku, ktorá sa nájde v každej „národnej škole“, nemožno úplne generalizovať. O tom, že moje tendencie sú Feldmanovej hudbe príbuzné, mi povedal ešte na konzervatóriu pán Bokes, na ktorého popud som sa zoznámila s jeho tvorbou. Mal pravdu, hoci som dovtedy Feldmana dôkladne nepoznala. Skôr ma však všeobecne oslovuje európska hudba.

Timea MAŠČÁKOVÁ (1998, Košice) na ZUŠ absolvovala odbory spev a hra na klavíri. Študovala na Konzervatóriu v Košiciach (skladba – Norbert Bodnár, spev – Gabriela Šaráková, bicie nástroje – Miroslav Gremán) a Konzervatóriu v Bratislave (skladba – Ľuboš Bernáth). Počas štúdiá sa ako speváčka a skladateľka zapájala do projektov rôznych žánrov. V súčasnosti pokračuje v štúdiu skladby na VŠMU v Bratislave pod vedením Mariána Lejavu. Ťažiskom jej tvorby je najmä hudba pre komorné obsadenia s dôrazom na prehľadnosť formy. Jej tvorba býva pravidelnou súčasťou festivalov súčasnej hudby na Slovensku aj v zahraničí (Česká republika, Nemecko, Luxembursko) a získala viacero ocenení z rôznych skladateľských súťaží (Generace 2018, Súťaž slovenských konzervatórií 2016). Jej diela uviedli Marián Lejava, Komorný orchester ZOE, Ensemble Spectrum, Ansámbl Asynchronie a iní.

Quasars Ensemble: dve storočnice v jednom

Tento rok je nielen stým od založenia prvej ČSR, ale aj od znovuzískania poľskej nezávislosti, ktorú si Poliaci pripomenú dva týždne po nás, spolu s výročím skončenia 1. svetovej vojny. A keďže má **Quasars Ensemble** pomerne bohatú históriu spolupráce s Poľským inštitútom v Bratislave, bolo prirodzené, aby obom výročiam venoval svoje vystúpenie v stredu 17. 10. vo Veľkom koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu. Vznikol tak trocha nesúrodý program, ktorý spájali skôr vonkajškové súvislosti než spoločná idea či originálny dramaturgický zámer, hoci vždy hodný pozornosti a dávajúci podnety na zamyslenie.

Stelesnením československej idey v hudbe bol Oldřich Hemerka, organista, dirigent, skladateľ a organizátor českého pôvodu, ktorý koncom predminulého storočia našiel svoje trvalé pôsobisko v Košiciach a výrazne prispel k rozvoju tamojšej hudobnej kultúry. Z jeho tvorivého odkazu vybral vedúci súboru **Ivan Buffa** dve drobnosti. *Dithyrambus* zaznel v jeho vkusnej a vydarenej inštrumentácii pre noneto (v dominujúcom parte trúbky sa predstavil **Stanislav Masaryk**) ako milý a osviežujúci výdych po skončení 2. svetovej vojny. Pekným príkladom umeleckých schopností zabudnutého lokálneho majstra bola aj miniatúra pre sláčikové kvarteto s názvom *Hudba sfér*, vyžadujúca božský pokoj s nádychom takmer vianočnej pastorely. Medzi nimi, aby bolo učinené zadosť aj poľskej *niepodległości*, boli zaradené *Tanečné prelúdiá* Witolda Lutosławského vo verzii pre noneto. Duchaplné, virtuózne a vynikajúco interpretované drobnosti veľkého majstra opäť pripomenuli, že folklorizmus 50. rokov mohol mať aj originálnejšiu a osobnejšiu podobu než v hlavnom prúde sorealistickej estetiky tej doby. Hoci v kontexte autorovej *Smútočnej hudby* a neskorších diel môžu dnes mať už príchut ľahkého gýča.



R. Berger (foto: M. David)

Pri spomenutí slovensko-poľských súvislostí nemožno obísť postavu Romana Bergera. Z jeho tvorby na záver zaznel *Korczak in memoriam*, dielo vyžadujúce zásadne odlišné percepčné nastavenie a celkom iný typ vnímavosti. Ani tu nie je priamy súvis s poľským výročím, námetom „inštrumentálnej drámy“ je príbeh Janusza Korczaka, lekára, ktorý vo Varšave zriadil sirotinec a napriek možnostiam ujsť pred nacistickou hrozbou sa rozhodol ostať so svojimi malými zverencami do konca a z varšavského geta ísť rovno do plynu. Hlavnými aktérmi sú organ (**Marek Štrbák**) a sláčikové kvarteto (**Bojidara Kouzmanova-Vladar**, **Peter Mosorjak**, **Daniel Moser**, **Ákos Takács**), ktoré sa ocitajú pod fatálnymi údermi tympanov (**Tamás Schlanger**), z dialky ešte zaznieva flauta (**Andrea Mosorjaková**) a ženský hlas (**Eva Šušková**). „Krajinka“ takto riedko zaľudneného priestoru pódia veľkého štúdia

bola svedkom udalosti, ktorú by som neváhal označiť za svojský typ happeningu. Bergerove hudobné obrazy sú zámerne fragmentárne; tu útržky sekvencie *Dies irae*, tam zasa bachovského chorálu či detskej riekanky. Drámu ešte umocnil efekt náhleho stlmenia svetiel v okamihu „prepadu“ z *Detských scén* do *Dies irae*, v okamihu, keď sa rozpúta peklo. Priamočiarosť zámerne naivnej popisnosti tu zaráža. Autor, ktorého sa hrôzy vojny, v obzvlášť surovej podobe prítomné na poľskom teritóriu, priamo dotkli, cíti spoluzodpovednosť – aj za všetky ďalšie hrôzy masového vraždenia v uplynulom storočí –, nesie ich vo svojom vedomí ako dedičný hriech, podstupuje verejné pokánie a pozyva k nemu aj publikum. Fragmenty zoradené vedľa seba nemožno čítať inak ako metafory apelujúce na svedomie človeka. Ak však odstránime vrstvu týchto významov, ostane tu veľmi málo hudby. Posolstvo namierené na morálnu citlivosť poslucháča svojou imperatívnou silou potláča vnímavosť v čisto estetickú rovňu, aspoň u mňa. Ak Roman Berger napísal, že „postulát Pravdy sugeruje, že do estetiky treba integrovať nielen kategóriu étosu, ale aj kategóriu hriechu“, potom si nie som celkom istý, aký význam ešte ostane samotnej estetike. Túto úvahu však úplne marginalizuje iná súvislosť. *Korczak* bol napísaný na prahu nového milénia, a hoci sa v umení tej doby objavili diela apokalyptického zafarbenia (spomenúť možno napríklad kantátu *America: A Prophecy* britského skladateľa Thomasa Adèsa a napriek všetkým rozdielom medzi ním a Bergerom v nej nájsť podobné ideové motívy ako v *Korczakovi*), pre nás to bolo obdobie definitívneho odchodu vulgarity mečiarizmu a príchodu optimizmu integračných aktivít. Kto by si bol vtedy pripustil, že o necelé dve dekády v našom kúte Európy opäť začnú mocniť politické sily, ktoré sa netaja obdivom k totalitám minulého veku, a že možnosť zopakovania osudu doktora Korczaka v budúcnosti nemusí byť iba hypotetická...

Robert KOLÁŘ

Prípád Dohnányi



(foto: archív L. Rajtera)

V závere turbulentných 30. rokov 20. storočia mnohí umelci v strednej Európe čelili dileme, či ostať v rodnej krajine alebo odísť radšej do bezpečia. Jedným z nich bol i Ernő Dohnányi (1877–1960), bratislavský rodák, maďarský klavirista, skladateľ, dirigent a budapešťiansky pedagóg kompozície Ľudovíta Rajtera. Dohnányi sa rozhodol zostať, aby ho po zvyšok života toto rozhodnutie prenasledovalo.

Andrej ŠUBA

Slovenská hudobná historiografia venovala Ernő Dohnányimu (podobne ako Franzovi Schmidtovi) doteraz menšiu pozornosť, než by si jeho talent a umelecké renomé zaslúžili. Dôvodov bolo viacero, väčšina z nich nemá s hudbou veľa spoločného. Dohnányi nebol Slováč, patrilo do sveta, ktorý Stefan Zweig poeticky nazval „svetom včerajšia“, z dnešnej Bratislavy odišiel ako sedemnásťročný a do svojho rodu, ktoré podľa manželky Ilony Dohnányi neprestal nazývať „Pozsony, uhorské korunovačné mesto“, sa za rodinou pravidelne vracal len do roku 1902. Podľa biografie *A Song of Life* (2002) umelec v roku 1938 privítal anexiu južných častí Československa a dúfal, že by sa mohla vzťahovať aj na Bratislavu. Nebol napokon jediným príslušníkom maďarskej či rakúskej národnosti, ktorý podobné túžby zdieľal. Alexander Moyzes spomína v rozhovoroch s Iljom Zelenkom pražské stretnutie s Bartókom, ktorý obvinil Moyzesovho otca z rozbíjania Uhorska. V časoch najväčšej slávy sa Dohnányi stal umeleckým reprezentantom kontroverzne vnímaných režimov (Horthy, Szálasi). Keď vďaka tomu získal v komunistickom Maďarsku na dlhé desaťročia status „persona non grata“, bolo málo pravdepodobné, že by sa mu na Slovensku venovala intenzívnejšia pozornosť. Recepciu Dohnányiho diela skomplikoval aj fakt, že ako skladateľ tvoriaci v časoch prevratných hudobných zmien nebol inovátorom. Na jeho skladby možno s istou dávkou zjednodušenia použiť výstižnú charakteristiku kompozičného odkazu jeho žiaka, slovenského dirigenta, pedagóga a skladateľa Ľudovíta Rajtera „originalita v rámci pravidiel tradície.“

V Prešporku

Známy mahlerovský dirigent Bruno Walter hovorí o dnešnej Bratislave na sklonku 19. storočia ako o provinčnej a depresívnej. Béla Bartók, ktorý v meste pobudol od roku 1894 do roku 1899, vo svojom životopise z roku 1918 uvádza, že „*spomedzi uhorských vidieckych miest mal Prešporok nepochybne najčulejší hudobný život*“. Súčasne však dodáva, že koncerty a operné predstavenia, ktoré si mal možnosť vypočúť, boli „neveľmi dobré“. Dirigent Cirkevného-hudobného spolku, skladateľ a pedagóg Alexander Moyzes (1885–1958) a jeho syn Ján (1919–1996) sú v spomienkach k mestu na Dunaji láskavejší a poskytujú aj komplexnejší obraz jeho hudobného života. Píšu o pravidelnom uvádzaní Beethovenovej *Missy solemnis* a Haydnových *Siedmich posledných slov nášho Spasiteľa na kríži* v Dóme, o intenzívnom domácom pestovaní komornej hudby, o záujme o koncerty slávnych umelcov (Dohnányi sám spomína na bratislavský koncert Rubinsteinu, na ktorom videl v bratislavskej Starej radnici Franza Liszta, uvedenie Brucknerovej 7. symfónie za účasti autora, vystúpenie Meiningského orchestra s Bülowom či koncert huslistu Edeho Reményiho), zmieňujú však aj istú repertoárovú konzervatívnosť hudobného života. Azda aj na pozadí tohto kontextu (ale nepochybne i ďalšieho školenia a pôsobenia) možno čiastočne pochopiť nielen tvorbu Alexandra Albrechta, ale aj dielo Franza Schmidta (1874–1939) a Ernő Dohnányiho (1877–1960) – dvoch hudobníkov, ktorí sa narodili a strávili mladosť v meste, ktoré Nemci volali Pressburg a Maďari Pozsony. Obaja tu mohli vďaka priaznivému prostrediu rozvinúť svoj mimoriadny talent, ani jeden sa nestal „hudobným revolucionárom“.

Ernő [Ernst von] Dohnányi sa narodil 27. 7. 1877 na Klariskej ulici 12. Jeho predkovia pochádzali zo šľachtického rodu s históriou siahajúcou do 17. storočia. Otec, Frederick [Frígyes] von Dohnányi, bol učiteľom matematiky a fyziky na Kráľovskom katolíckom gymnáziu (Királyi Katolikus Főgimnázium), no tiež zdatným violončelistom. Skladateľova tretia manželka Ilona Dohnányi v biografii *A Song of Life*

(2002) uvádza, že hudobný talent umožnil Frederickovi Dohnányimu vystúpiť na niekoľkých charitatívnych koncertoch, kde účinkovali aj „hviezdy“ ako Rubinstein či Liszt. Ernő Dohnányi začal prejavovať známky hudobného talentu ako trojročný, šesťročného ho otec začal učiť hrať na klavíri. Stalo sa tak v Brezne, kam rodina chodievala na letné prázdniny. O rok neskôr už komponoval drobné skladbičky, prvou z nich je *Gebet* (Modlitba) z roku 1884. Vo veku osem rokov začal Dohnányi študovať u Karla Forstnera, organistu v Dóme sv. Martina. Dobré znalosti, získané domácim štúdiom u matky a v súkromnej triede, mu umožnili skoršie prijatie na gymnázium, kde učil jeho otec a kde sa neskôr stali jeho spolužiakmi Bartók i Albrecht. Prvé verejné vystúpenie Dohnányi absolvoval až ako deväťročný (otec dbal, aby sa zo syna nestalo „zázračné dieťa“) na slávnosti usporadúvanej každoročne na meniny riaditeľa školy Emericha Pirchalú. Tretieho novembra roku 1886 na nej účinkoval v Mozartovom *Klavírnom kvartete g mol KV 498*. O tri roky neskôr už hral s otcom a jeho kolegami v Schummanovom *Klavírnom kvintete Es dur op. 44*. Prvý sólový recitál odohral vo Veľkej sále Starej radnice 28. 12. 1890 a uviedol na ňom Chopinovo *Nokturno op. 31/1*, Mendelssohnovo *Scherzo h mol*, Lisztovu 8. *uhorskú rapsódiu* a dva z vlastných *Šiestich fantazijných kusov* (6 *Fantasiestücke*), prídavkom bola tiež jeho vlastná skladba *Scherzo*. Od 6. triedy na gymnáziu si Dohnányi začal získavať vážnejšie meno aj ako nádejný skladateľ. Na oslavu Pirchalových menín zložil v roku 1891 *Údvôľ dal* (Pieseň na privítanie) pre školský zbor a orchester, ktorý dirigoval jeho otec. Ôsmeho júna 1892 mala pri príležitosti ukončenia školského roka premiéru *Omša C dur* pre sólový alt, tenor, zbor, sláčikový orchester a organ. Na organe hral autor, hudobníkov dirigoval opäť jeho otec. Úspech skladby bol značný, zanedlho zaznela aj v Blumentálskom (19. 6.) a Jezuitskom kostole (28. 6.), škola ju znova predviedla 29. 6. a 4. 9., pričom dielo sa hralo ešte po Dohnányiho odchode do Budapešti. Jeho vzor mal neskôr vplyv na výber štúdia u Albrechta, Bartóka a Ľudovíta Rajtera. James A. Grymes (2001) uvádza, že medzi rokmi 1884 až 1894 mladý hudobník skomponoval celkovo 72 skladieb, z toho asi tretinu pre klavír, husle a klavír a violončelo a klavír. Niekedy okolo roku 1892 začal Karl Forstner učiť svojho zverenca aj harmóniu, a to podľa metódy iného prešporského

hudobníka Karla Mayerbergera, žiaka slávneho Simona Sechtera. Mayerberger sa stal známym teoretikom vďaka knihe *Die Harmonik Richard Wagners* (1883), podľa Ilony Dohnányi však mladého hudobníka lekcie nudili, viac ho zaujímala hra na organe, ktorej sa tiež začal venovať. Výsledkom boli recitály s hudbou Bacha, Mendelssohna, Liszta i jeho vlastnou. S organom sú spojené aj prvé Dohnányiho zárobky súvisiace s hudbou: ako organista hrával na gymnaziálnych nedeľných omšiach v Kostole klarisiek. (S kráľovským nástrojom sa po prvýkrát zoznámil tiež počas letných prázdnin rodiny v Brezne.) Na tomto poste vystriedal Franza Schmidta a po ňom na toto miesto prišiel Béla Bartók. V roku 1894 bol sedemnásťročný Dohnányi prijatý na Kráľovskú hudobnú akadémiu v Budapešti (Országos Magyar Királyi Zeneakadémia), kam ho neskôr z Bratislavy nasledovali aj Bartók, Albrecht a Ľudovít Rajter.

Vychádzajúca hviezda v pohnutých časoch

V Budapešti Dohnányi študoval klavír u Lisztovho žiaka Istvána Thomána (rodák z Humenného spoznal mladého umelca počas návštevy Dohnányiovcov v Bratislave) a kompozíciu u Brahmsovho priateľa Hansa Koesslera. Po skončení štúdia v roku 1897 strávil päť týždňov prípravou s Eugenom d'Albertom na svoj debut. Londýnske vystúpenie v Beethovenovom 4. *klavírnom koncerte* pod taktovkou legendárneho Hansa Richtera o rok neskôr (po koncertoch s Budapešťanskou filharmonickou spoločnosťou a Orchestrom Viedenskej opery) mu získalo renomé klaviristu svetového formátu. Svojím umením si získal sympatie Brahmsa a Joachima, ktorý ho v roku 1905 pozval učiť na Königliche Preussische Hochschule für Musik do Berlína, a čoskoro bol v Európe i v USA považovaný za najvýznamnejšieho maďarského skladateľa a klaviristu po Lisztovi. Do svojho repertoáru zaradil opomínané diela Mozarta, Beethovena a Schuberta a bol prvým veľkým sólistom, ktorý sa pravidelne venoval aj komornej hudbe. Po období intenzívneho koncertovania v Európe i USA a pedagogickom pôsobení v Berlíne sa Dohnányi v roku 1915 vrátil do Budapešti, kde sa stal pedagógom, neskôr riaditeľom Hudobnej akadémie, dirigentom Orchestra filharmonickej spoločnosti a v roku 1931 tiež hudobným riaditeľom Maďarského rozhlasu. „*Hudobný život v Maďarsku bolo možné zhrnúť do jedného slova – Dohnányi*“, spomínal neskôr Bartók, ktorého progresívnu tvorbu Dohnányi na svojich koncertoch propagoval. V komplikovaných podmienkach režimu Horthyho a Szalásiho si umelec dokázal podľa vierohodných svedectiev zachovať morálnu integritu. Dohnányiho status umeleckej autority mu umožnil zastáť sa v čase protižidovských zákonov a rastúceho antisemitizmu priateľov, študentov i kolegov hudobníkov židovského pôvodu. V Maďarsku zablokoval vznik Hudobnej komory, ktorej vzorom bola nacistická Reichsmusikkammer. Jedným z cieľov tejto inštitúcie malo byť aj vylúčenie židovských hudobníkov z umeleckých aktivít v krajine. Mimochodom, na Slovensku klon Reichsmusikkammer vznikol. Snažil sa tiež, no neúspešne, presadiť, aby židovskí študenti Lisztovej akadémie mohli doštudovať napriek tomu, že kvôli pôvodu nemohli byť viac prijímaní a všetci pedagógovia židovského pôvodu museli byť do roku 1943 prepustení alebo odísť do dôchodku. V akademickom roku 1942–1943 napokon opustil post riaditeľa Lisztovej akadémie, na ktorý rezignoval práve na protest voči žiadosti zbaviť sa pedagógov židovského pôvodu Erwina Majora a Györgya Faragóa. Na škole ďalej pôsobil ako učiteľ klavírnej hry a čestný prezident Lisztovej akadémie. Podobne sa zachoval aj pri snahe „očistiť“ Budapešťanskú filharmóniu, ktorú bez rasovo motivovaných personálnych zmien udržal až do nacistickej okupácie v roku 1944 a potom ju radšej rozpustil. Medzi viacerých hudobníkov, často neznámych, ktorým pomohol osobne, patrili aj medzinárodne uznávaní umelci, klavirista Lajos Hernádi, huslista Carl Flesch či Andrew Schulhof, manažér Berlínskych filharmonikov, Furtwängler a samotného Dohnányiho. Žiadna z týchto aktivít nezabránila, aby sa Dohnányi v posledných dňoch vojny v novinách *Magyar Nemzet* neobjavil na „neoficiálnom“ zozname „vojnových zločincov“.

Návraty

Podľa Ilony Dohnányi sa skladateľ do rodného mesta vracal počas štúdií i neskôr, už ako slávny umelec, až do roku 1902 (pravidelne na Vianoce), pričom niektoré z návratov do Bratislavy boli spojené tiež s koncertmi. Recitál pre priateľov tu mal napríklad na jeseň roku 1897 po sólistickom debute v Berlíne, úspešnom budapešťanskom koncerte s Hansom Richterom s Beethovenovým 4. *klavírnym koncertom* a predvedení *Réminiscences de Don Juan* Franza Liszta. V prvej polovici roku 1898 dokončoval skladateľ na Železnej studničke (Eisenbrünnel) *Prvý klavírný koncert* určený na súťaž k výročiu firmy Bösendorfer. V Bratislave sa zastavil aj na jeseň pred turné s Hansom Richterom v Anglicku a opäť na Vianoce roku 1898. Zaujímavosťou zmieneného turné bolo londýnske stretnutie s Caroline Geisler-Schubert, vnučkou Schubertovho brata Ferdinanda, klaviristkou (a žiačkou Kláry Schumannovej), ktorá tiež pochádzala z Prešporka a bola priateľkou rodiny Dohnányiovcov. Devätnásteho januára 1899 Dohnányi uviedol Beethovenov *Štvrtý klavírný koncert*, ktorý mu priniesol medzinárodnú slávu, aj v Bratislave s vojenským orchestrom. Na tomto koncerte zaznela aj *Predohra Zrínsky* a *Klavírne kvinteto c mol*. Ilona Dohnányi ako zaujímavosť spomína, že kvôli vyššiemu vojenskému ladeniu, na ktoré sa členovia Fitznerovho kvarteta nevedeli adaptovať, skladateľ pri predvedení transponoval celú skladbu o poltón nižšie. Toto kvarteto uviedlo 2. 2. 1900 za prítomnosti autora v Bratislave aj *Sláčikové kvarteto A dur* a *Sláčikové sexteto*.

Spracované podľa DOHNÁNYI, Ilona: *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*. Indiana University Press, 2002.

→ **Tiene vojny**

Pôvodcovia pretrvávajúcej štvavej kampane, ktorí spôsobili, že sa Dohnányi viac nevrátil do vlasti a jeho kariéra už nikdy nedosiahla umelcovu renomé pred vojnových rokov, nie sú dodnes známi. Niektorí maďarskí autori pripisovali snahu vymazať Dohnányiho z maďarského hudobného života skladateľom – kritikom Sándorovi Jemnitzovi a Pálvi Járdányimu, ktorí ho obviňovali z konzervatívnosti a údajne sa obávali jeho vplyvu. Obaja boli, spolu s nestorom maďarskej historiografie Erwinom Majorom, členmi komisie Lisztovej akadémie, ktorá dala v roku 1945 Dohnányiho na čiernu listinu. Americký muzikológ James A. Grymes (2012), v protiklade k názoru autora klasickej práce o Dohnányim Bálintovi Vázsonyimu, tvrdí, že za ostrakizáciu maďarského umelca bol najmä komunistický režim, ktorého nepriazeň ho dokázala prenasledovať z Európy do Argentíny a nezaviazal sa jej ani v USA.

Dohnányi skutočne po skončení vojny urobil niekoľko rozhodnutí, ktoré sa nezainteresovanému pozorovateľovi mohli zdať ako nepriame priznanie viny. Keď sa Červená armáda v roku 1944 priblížila k Budapešti, Dohnányi, známy svojím antibolševickým zmýšľaním, ušiel z obáv o svoj osud do Horného Rakúska, ktoré v tom čase kontrolovali Spojenci. A keď sa mu s nálepkou „persona non grata“ nepodarilo zaisťovať si v Európe živobytie, emigroval do Argentíny, ktorá bola známym útočiskom tých, ktorí sa zaplietli s nacistickým režimom.

Podľa Grymesa maďarskí komunisti Dohnányimu nezabudli, že ako senátor podporil protiruskú legislatívu. Išlo o dokument z augusta 1944, ktorý zakazoval regentovi, admirálovi Horthymu vyjednávať o mieri s Rusmi bez podpory v parlamente. Dočasná vláda vyhlásila všetkých signatárov tohto dokumentu za vojnových zločincov. Obvinenie, ktoré sa v priebehu roku 1945 niekoľkokrát objavilo v maďarskej tlači a správy o ňom prenikli aj do zahraničia, mohlo znamenať aj trest smrti. Dohnányiho našťastie život nestálo, no zabránilo mu „z politických dôvodov“ dirigovať dohodnutý otvárací koncert Salzburského festivalu, a to napriek tomu, že americké úrady pôsobiace v rakúskom Linzi najskôr označili Dohnányiho za „prevereného a čistého“. Spojenecký „Music Control Officer“ v Salzburgu však napokon označil jeho účinkovanie za nevhodné. Obvinení zbavila Dohnányiho aj Rakúska vládna komisia vo Viedni o rok neskôr, no medzičasom sa objavili ďalšie – o údajnej spolupráci skladateľa s gestapom pri perzekúcii židovských hudobníkov. Tieto obvinenia okamžite s nevôľou odmietli aj viacerí členovia vedenia Lisztovej akadémie a výsledkom bola delegácia k vtedajšiemu ministrovi spravodlivosti, nominantovi Komunistickej strany Istvánovi Riesovi. Na Dohnányiho obranu sa postavili rešpektované osobnosti hudobného života ako Zoltán Kodály, ktorý potvrdil umelcov podiel na záchrane židovských umelcov, známy hudobný historik židovského pôvodu Bence Szabolcsi i Dohnányiho nástupca na poste riaditeľa Lisztovej akadémie v roku 1943 Ede Zathurecky. Ries na ich požiadanie vydal vyhlásenie, že Dohnányi nikdy nefiguroval ani nefiguruje na oficiálnom zozname vojnových zločincov.

Na nesprávnej strane železnej opony

Nový maďarský komunistický režim sa však nemienil zmieriť s tým, že si osobnosť Dohnányiho formátu (ten medzičasom začal koncertovať v spojeneckých zónach Rakúska) zvolila život za železnou oponou. Obnovenie maďarského pasu preto vtedajší minister vnútra László Rajk podmienil okamžitým návratom umelca do Maďarska. Navyše vyhlásil, že ak Dohnányi odcestuje do Anglicka, stane sa vo vlasti „persona non grata“. Hoci Dohnányi tieto obštrukcie stáli niekoľko koncertov, skladateľ s manželkou napokon získali rakúske pasy a vystúpil v Edinburgu a Glasgowe. Maďarskou odpoveďou v roku 1947 bolo opätovné zaradenie Dohnányiho na medzinárodný zoznam unikajúcich vojnových zločincov. Provládna tlač súčasne začala šíriť nepravdivé správy, ktoré Dohnányiho spájali s exilovým Hnutím za oslobodenie Maďarska pôsobiacim v USA. Útoky sa však prekvapivo objavili i v samotných Spojených štátoch. Nepodpísaný článok v *The New York Times* označil Dohnányiho za „hudobného diktátora“, ktorý blokoval tvorbu progresívnejších maďarských skladateľov. Na umelcovu obranu sa postavil americký muzikológ židovského pôvodu Egon F. Kenton. Editorovi novín napísal, že maďarská žiadosť o vydanie a uväznenie Dohnányiho len štrnásť mesiacov po jeho

rehabilitácii je prejavom „drastickej zmeny politiky Maďarska“. Tú výstižne dokresľuje aj fakt, že o vydanie žiadal rovnaký minister, ktorý len nedávno hudobníka zbavil obvinení – István Ries. Hoci bol Dohnányi ako skladateľ konzervatívnejší, počas svojho pôsobenia na poste dirigenta Budapeštianskej filharmónie uviedol 87 premiér 37 maďarských skladateľov vrátane pätnástich diel Bartóka, ôsmich Kodálya, do svojich programov zaradil tiež skladby Hubaya, Weinera a mnohých ďalších. Grymes uvádza, že americký pohon na Dohnányiho mohol spustiť redaktor emigrantských komunistických novín *Az Ember* Ferenc Göndör, ktorý bol pred emigráciou do USA tlačovým komisárom Kunovej Maďarskej republiky rád. Göndörve noviny sa v 50. rokoch stali predmetom vyšetrovania kvôli promoskovskej propagande. Tieň, ktorý visel nad Dohnányim, sa dotkol aj jeho okolia. Známemu violončelistovi Jánosovi Starkerovi zrušili koncerty za to, že sa verejne pozitívne vyjadril o Dohnányim.

Za Atlantikom

Dohnányi sa medzičasom presunul do francúzskej okupačnej zóny, odkiaľ cez Francúzsku riviéru a Taliansko, po tom, čo zlyhali jeho plány na presídlenie do Anglicka, odcestoval do Južnej Ameriky – v roku 1948 prichádza do Buenos Aires. Ako uvádza Grymes (2012), Argentína, ktorá bola ústretová voči ľuďom s poškvrnenou reputáciou, bola Dohnányiho jedinou šancou na získanie istôt – finančných i politických. Jeho plány na opätovné naštartovanie hudobnej kariéry však napokon ostali aj na druhom brehu Atlantiku nenaplnené. Týkalo sa to nielen Argentíny, ale aj turné po USA, ktoré sa znova stalo predmetom atakov v tlači. Noviny *Az Ember* opäť spustili kampaň, ktorá tvrdila, že Dohnányiho rehabilitácia v roku 1945 bola podvod. Pod jej vplyvom protestovala i židovská obec, opäť sa objavilo spájanie „nacistického klaviristu“ Dohnányiho s krvavým režimom vodcu fašistických Šipových krížov Ferenc Szálasiho. Keď boli neskôr pôvodcovia informácií o Dohnányim požiadaní o zdroje svojich obvinení Emigračným úradom, nemali ich čím podložiť. León Goldstein, ktorý zaradil Dohnányiho v USA medzi nežiaducich umelcov, poslal v roku 1949 do Európy niekoľko listov ohľadom umelcovej minulosti. Jedným z adresátov bol i Leó Weiner, ktorý v odpovedi uviedol, že väčšina Dohnányiho študentov bola židovského pôvodu a Dohnányi ako dirigent neprestal zaraďovať jeho skladby na program svojich koncertov – dokonca i počas nacistického režimu. Na jeho obranu opäť vystúpil i Zoltán Kodály. V rovnakom roku bolo konanie proti Dohnányimu oficiálne ukončené, koniec problémov a očistenie to však neznamenalo. Grymes uvádza, že ukončenie aktívneho „pohonu na Dohnányiho“ súviselo so stabilizovaním komunistického režimu v Maďarsku, ktorý viac nevidel v známych emigrantoch ohrozenie svojej stability a začal bojovať s vnútorným nepriateľom. Trvalo až do roku 1968, kým bol Ernő Dohnányi v Maďarsku plne rehabilitovaný, v roku 1990 mu bolo udelené najvyššie štátne ocenenie, Kossuthova cena. X

Literatúra:

- ALBRECHT, Alexander: *Túžby a spomienky*. Bratislava: HC, 2008.
 ALBRECHT, Ján: *Človek a umenie*. Bratislava: NHC, 1999.
 BAKIČOVÁ, Veronika: *Cirkevný hudobný spolok a Alexander Albrecht*. Bratislava: Music forum, 2014.
 DOHNÁNYI, Ilona: *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*. Indiana University Press, 2002.
 ELSCHKE, Oskár: *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava: ASCO Art & Science, 1996.
 GRYMES, James A.: Ernst von Dohnányi and Communist Hungary in the Early Cold War. In: *Acta Musicologica*, Vol. 84/1, 2012, s. 65 – 86.
 GRYMES, James A.: *Ernst von Dohnányi. A Bio-Bibliography*. Greenwood, 2001.
 GRYMES, James A.: Bartók's Pozsony: An Examination of Neglected Primary Sources. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 47/3-4, 2006, s. 371 – 382.
 RAJTER, Adrian: Ernő Dohnányi, biografická skica. In: *Hudobný život 10/2010*
 RAJTER, Adrian: *Ludovít Rajter v Budapešti*. In: *K pocte Alexandra Moyzesa a Ludovíta Rajtera*. Bratislava: Stimul, 2007.
 RAJTEROVÁ, Alžbeta: *Ludovít Rajter In: 100 slovenských skladateľov*. Bratislava: NHC, 1998.
 TALLIÁN, Tibor: *Béla Bartók*. Bratislava: Hudobné centrum, 2012.
 VÁZSONYI, Bálint: Ernst von Dohnányi. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. dostupné online na: www.grovemusic.com (21. 10. 2018)
 WALTER, Bruno: *Téma s variaciami*. Praha: SHV, 1965.
 ZELJENKA, Ilja: *Rozhovory s Alexandrom Moyzesom*. Bratislava: Scriptorium Musicum, 2003.
www.zti.hu/mza-dohnanyi

Podporené grantom Vega 1/0086/15.



Zvuky vojny

(foto: archív)

Vojny mali nepochybne negatívny vplyv na tvorbu a uvádzanie hudobných diel, tragicky poznačili celé generácie skladateľov a interpretov, no zároveň sa stali podnetnou inšpiráciou pri vzniku monumentálnych a nadčasových skladieb, ktoré postupne získali status univerzálneho hudobného dedičstva. Hudobné obrazy oživujúce bojiská a zobrazujúce vojenské konflikty predstavujú pomerne tradičný námet, už v renesančnej a barokovej dobe hudba doslovne vykresľovala zvukové efekty boja a bitevnej vravy, kládla dôraz na zvukomalebné efekty a dramatické hudobné kolízie a vytvárala akési zvukové „pohľadnice“ jednotlivých bitiek podľa objednávok panovníckych dvorov a politickej propagandy víťaznej strany.

Peter KATINA

V klasicizme a romantizme sa hudba sústreďovala predovšetkým na hrdinský rozmer boja a kládla dôraz na patriotizmus a hrdinstvo bojujúcich strán. Kompozície, ktoré reflektujú dve svetové vojny 20. storočia, naplno odzrkadľujú existenciálnu úzkosť doby, rozporné pocity osobného i kolektívneho zlyhania, odsudzujú vražedné ideológie, rasizmus a antisemitizmus a tlmočia humánne protivojnové posolstvá. Skladatelia 20. storočia svojou hudbou poukázali nielen na hrôzy vojny, ale aj sklamanie zo zlyhania zdanlivo vyspelej európskej civilizácie a totálneho rozvratu morálky a ľudskosti, ktorý vyvrcholil holo-

Nevského, Šostakovičova *Symfónia č. 7 „Lenin-gradská“*, *Symfónia č. 3* Aarona Coplanda, *In Flanders Fields* od Charlesa Ivesa, *The Spirit of England* Edwarda Elgara, Stravinského *Príbeh vojaka*, Pendereckého *Poľské rekviem* a *Obeťiam Hirošimy*, Schönbergova kantáta *Ten, čo prežil Varšavu* či opera *the CIVIL warS*, na ktorej sa podieľal aj Philip Glass.

Battàglie a lamentá

Battàglia a lamento sú dobové žánre pokrývajúce rozsiahlu škálu hudobnej expresie vo vokálnej i v inštrumentálnej hudbe 17. storo-

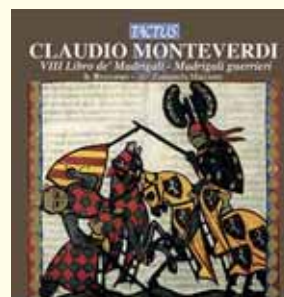
z rúk Habsburgovcov, odvtedy zaznamenal nespočetné variácie a úpravy v rôznych nástrojových aranžmánoch. Od začiatku výprav francúzskych kráľov proti Taliansku v roku 1494 sa územie Apeninského polostrova stalo doslova korisťou medzi Francúzskom a Habsburgovcami a battàglie verne odzrkadľovali živú konfrontáciu medzi umením a dobovou realitou, ktorá ho obklopovala. Battàglie boli na začiatku 17. storočia nesmierne populárne v Benátkach, kde v skvelej akustike Baziliky sv. Marka vynikali diela Giovannioho Gabrieliho a Bastiana Chileseho. Battàglie sa objavovali vo forme madrigalu pre štyri a viac hlasov,



C. Janequin: *La Guerre* (foto: archív)



C. Monteverdi: *Lamento d'Arianna* (foto: archív)



kaustom a úplným zničením predvojnovéj Európy. Medzi známe „vojnové“ diela patria dobové battàglie Williama Byrda, Johna Bulla, Johna Dowlanda a Clémenta Janequina, Beethovenovo *Wellingtonovo víťazstvo* a *Symfónia č. 3 „Eroica“*, Čajkovského *Predohra 1812*, Berlíozova opera *Trójanania*, Bergov *Vojcek*, Prokofievova *Vojna a mier* či *Bitka na Iade* z Alexandra

čia. Pôvod battàglie ako formy programovej hudby imitujúcej zvuky vojny a boja sa datuje od začiatku 16. storočia, kým prvé lamentá pochádzajú z prelomu 16. a 17. storočia. Základný model budúcich battàglí vytvoril Clément Janequin svojím šansónom *La Guerre* v roku 1528. Tento zvukový obraz bitky pri Marignane v roku 1515, v ktorej Francúzi dobyli Miláno

imitujúcich rinčanie zbraní, znejú tu trúbkové fanfáry, bojové výkriky, rytmy víriacich bubnov a vojnový hluk. Najslávnejšie battàglie pochádzajú od Andreu Gabrieliho, Williama Byrda a Heinricha Bibera. „Vojnové“ skladby možno nájsť aj v *Ôsmej knihe madrigalov* Claudia Monteverdiho z roku 1638, ktorú autor nazval *Madrigaly vojnové a milostné* (*Madrigali*



→ *guerrieri et amorosi*). Ich dramatickým vrcholom je bojová scéna *Zápasu Tancreda a Clorindy* (*Il combattimento di Tancredi e Clorinda*) na Tassov text z *Oslobodeneho Jeruzalema*. K dosiahnutiu dramatickosti v nej skladateľ využíva operné prostriedky: predpisuje spevákovi, ako sa majú počas jednotlivých strof pohybovať a naznačovať dej, využíva novátorské zvukomalebné prvky, akými sú pizzicato a tremolo. Hudba výstižne vykresľuje rozbiehanie rytierovho koňa od klusu do cvalu alebo hluč zbraní. Je plná napätia a divokosti, šesťnástiny predstavujú naliehavosť, pizzicato znázorňuje rinčanie mečov, ticho a pauzy evokujú vyčerpanie bojovníkov. *Zápas Tancreda a Clorindy* si u Monteverdiho objednal jeho benátsky mecenáš Girolamo Mocenigo, v ktorého paláci malo dielo premiéru počas karnevalu v roku 1624. S battagliami prezentujúcimi zvukovú podobu reálnych bojov súvisí i žáner lamento, zrkad-



Maitre à la Ratière: Bitka pri Marignane (foto: archív)

liaci skôr intímne, vnútorné pocity človeka po tragickej udalosti, zobrazujúci melanchóliu a žiaľ. Od 14. a 15. storočia reflektovali lamentá napríklad smútok nad pádom Konštantínopolu, bolesť nad smrťou vladárov, porážkou generálov v bitkách alebo nad potlačenými povstaniami proti vládnucej moci. Lamento však zároveň vyjadrovalo osobné emócie a úzkosť človeka uväzneného v beznádejnej situácii. Formu lamenta naplnil Monteverdi v *Náreku Ariadny* (*Lamento d'Arianna*) z roku 1608 v opere *L'Arianna*.

Mars

Orchesterálna suita *Planéty* op. 32 britského skladateľa Gustava Holsta (1874–1934) vznikla v rokoch 1914–1916 a každá z jej siedmich častí symbolizuje planétu slnečnej sústavy. Dielo sa nezaobrá antickou mytológiou ani astronómiou, ale astrologickými znameniami planét. Holst bol známy svojím príklonom k mystike a ezoterike, zaoberal sa psychológiou a do astrológie ho zasvätil jeho priateľ Clifford Bax počas dovolenky na Malorke v roku 1913. *The Planets* sa od začiatku tešili nesmiernej popularite, ich farebná orchestrácia pripomína diela Rimského-Korsakova a Glazunova a sám autor cyklus označil „sériou náladových obrázkov“. Prvá časť *Mars, posol vojny* pomyseľne avizuje príchod prvej svetovej vojny a je hudbou plnou búrlivých emócií a krutej ener-

gie. Hutné dychové nástroje, desivá rytmika, búrlivé kadencie a temné farby, prinášajúce obraz pochmúrnej prikrádajúcej sa vízie vojny, skazy a zničenia sveta, sú dokonalou ukážkou apokalyptických vízií autora, ktorého hudbu i po sto rokoch vytrvalo kopírujú soundtracky k mnohým historickým, bojovým a akčným filmom. Holst vynikajúco stvárnil bojovú



pravu a desivé hrôzy skazy a stal sa autorom, ktorý svojimi nápadiami a spôsobom komponovania mimoriadne inšpiroval skladateľov filmovej hudby, napríklad Johna Williamsa pri sérii *Star Wars*. Holsta zas ovplyvnilo Päť orchestrálnych kusov op. 18 Arnolda Schönberga (aj *Planéty* pôvodne niesli označenie *Sedem orchestrálnych kusov*) a Stravinského nezvyčajná orchestrácia *Svätenia jari*, ktorej vplyv sa v *Marsovi* zrkadlí

v príkrych disonanciách a nekonvenčnej metroritmike vojenského pochodu v päťštvrtovom metre.

Holsta však popularita diela znechucovala a hudbu k novoobjavenému Plutu (1930) odmietol dopísať. Rovnako nič podobné ako *Planéty* nenapísal, a keď ho obdivovatelia žiadali o autogram, venoval im predtlačný papier s vyhlásením, že žiadne neposkytuje. Na sklonku života sa namiesto komponovania naplno vrhol na astrológiu a svojim priateľom



Zničená katedrála v Coventry (foto: archív)

pravidelne vypracovával horoskopy. Úspechu *Planét* však zabránil nemohol. V roku 2000 dopísal britský skladateľ Colin Matthews časť *Pluto* a venoval ju Holstovej dcére Imogen, rovnako prepísal i záver *Neptúna*. A najznámejšia časť cyklu, *Mars, posol vojny*, predstavuje dodnes dokonalé stelesnenie zvukového obrazu hrôzy vojny a bojových konfliktov.

Vojnové rekviem

Šesťčasťové *Vojnové rekviem* op. 66, ktoré napísal Benjamin Britten v rokoch 1961–1962, predstavuje neliturgické spracovanie formy omše za zomrelých. Bol uvedený pri príležitosti opätovného vysvätenia obnovej katedrály v Coventry, ktorá bola počas druhej svetovej vojny zničená pri nemeckom nálete. Tradičné latinské texty Britten v dielu skombinoval s textami básnika Wilfreda Owena, ktoré vznikli počas prvej svetovej vojny. Dielo je napísané pre soprán, tenor, barytón, miešaný zbor, chlapčenský zbor, organ a komorný aj symfonický orchester. Komorný orchester prináša intímne spracovanie anglickej

poézie, zbory a veľký orchester využíva autor pri latinských častiach, pričom obe sekcie sa spoja vo finále. Owenove slová znejú rezolútne: „Poézia ma nezaújíma, mojou témou je vojna a jej dôsledky. Tento žalospev neznamená pre túto generáciu zmierenie, možno až pre tú nasledujúcu. Preto jediný, čo môže básnik urobiť, je varovať. Preto musia byť ozajstní básnici pravdiví.“ Britten dielo venoval svojim priateľom Rogerovi Burneymu a Michaelovi Hallidayovi, ktorí vo vojne zahynuli, a tiež blízkeho priateľovi Piersovi Dunkerleymu, ktorý sa zúčastnil na vylodení v Normandii a v roku 1959 spáchal samovraždu. *Vojnové rekviem* je tak Brittenovou reflexiou osobnej straty, spomienkou na katedrálu v Coventry a oficiálnym vyjadrením jeho protivojnových postojov. Brittenov vzťah k dielu však obsahuje kontroverzie: ako pacifista bol naplnený silnými pochybnosťami voči náboženským organizáciám, ktoré sa vyslovene nedištancovali od vojny a otvorene ju neodsúdili, preto ho koncipoval sekulárne, bez sakrálneho patetizmu a dielo je plné kontrastných výrazových a obsahových prvkov. Britten tu využíva dva jazyky, dva typy textov a dve odlišné skupiny

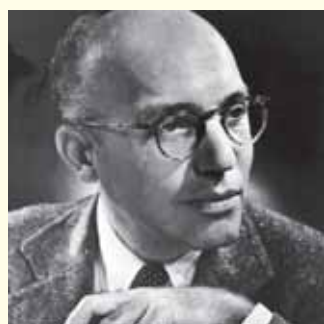
interpretov. Emocionálne silne zafarbená hudba je plná harmonického napätia a chromatickej nestability, je naplnená lamentáciou, pietnou trúchlivosťou,

trpkou iróniou až rezignáciou, pričom základným intervalovým prvkom je „diabolský“ triton. Na premiére mala účinkovať trojica spevákov ako symbolov troch hlavných európskych zainteresovaných národov druhej svetovej vojny: Ruska Galina Višnevskaja, Brit Peter Pears a Nemec Dietrich Fischer-Diskau. Tesne pred ňou však sovietske úrady nepo-

volili Višnevskej vycestovať a nahradila ju Heather Harper. Premiéra 30. mája 1962 znamenala obrovský triumf a následné uvedenie diela v Londýne, už aj s Višnevskou, médiá oslavovali ako majstrovské dielo. Nesmiernu príťažlivosť možno spôsobila kombinácia anglickej poézie so známym textom latinskej omše, no v prvom rade to bola Brittenova fascinujúca hudba, ktorá rezonuje dodnes.

Štyri piesne Walta Whitmana

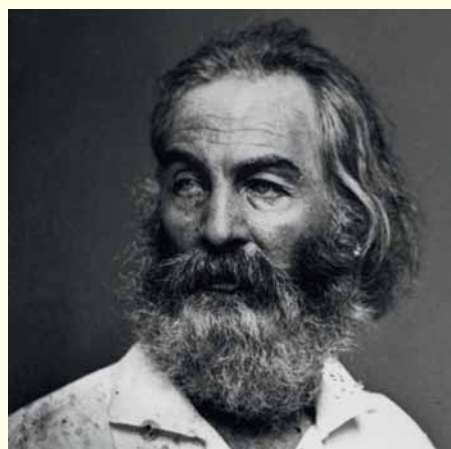
Kurt Weill napísal *Štyri piesne Walta Whitmana* (*Four Walt Whitman Songs*) v rokoch 1942–1947 v konkrétnom historickom kontexte. V 20. rokoch získal medzinárodnú prestíž ako autor *Trojgrošovej opery* a stal sa jednou z najznámejších obetí Hitlerovej nenávisťnej



K. Weill (foto: archív)



Vydanie *Štyroch piesní* W. Whitmana (foto: archív)



W. Whitman (foto: archív)

antisemitskej kampane, v ktorej bol označený za „kultúrneho bolševika“. V marci 1933 ušiel cez Francúzsko do New Yorku, kam dorazil v roku 1935. Viaceré jeho broadwayské produkcie boli veľmi úspešné a Weill následne zasvätil svoj talent rozvoju nezávislého amerického hudobného divadla. V roku 1942, pár týždňov po japonskom útoku na Pearl Harbor, zhudobnil Weill tri texty amerického básnika Walta Whitmana (*Oh Captain! My Captain!*, *Dirge for Two Veterans* a *Beat! Beat! Drums!*) a o päť rokov neskôr pridal štvrtú pieseň *Come Up From The Fields, Father*. Pôvodne ich určil hlasu s klavírom, neskôr ich upravil aj pre orchester. Zmysel pre senzitivitu, s akou Whitmanove básne zhudobnil, je svedectvom Weillových skúseností s európskou piesňovou tradíciou. Výber Whitmanovej poézie nebol náhodný. Básne vznikli počas občianskej

vojny, v ktorej Whitman slúžil ako sanitár a verše napísal pod dojmom hrôzostrašných zážitkov. Básne sa ukázali ako výostne aktuálne pri vstupe USA do druhej svetovej vojny. Cyklus je akýmsi básnickým povolaním do zbrane a svojím agresívnym, pochodovým tónom pripomína Weillove posledné roky strávené v Nemecku. Vojnové bubny a trúbky v *Dirge for Two Veterans* anticipujú budúce obete vojny a predstavujú horkú lamentáciu nad smrťou dvoch vojakov. V piesni *Beat! Beat! Drums!* sú bubny a trúbky (nástroje vojny) paradoxne použité v pohrebnom pochode, ktorý prináša istú útechu nad stratou ľudského života. Skladba o všemocnej sile vojny je naplnená až strojovou naliehavosťou, motívmi evokujúcimi deštrukciu a bezohľadnosť. Pieseň *Come Up from the Fields, Father* zasa

prináša kontrastné obrazy jesene počas žatvy na farme v Ohii a matkin žiaľ, keď sa dozvie, že jej syn zahynul vo vojne. Zďiaľky počť zvuky vojenskej trúbky, ktorá žalostne prekrýva úvodnú hudobnú idylu. *Štyri piesne na texty Walta Whitmana* oscilujú medzi patriotizmom a zármutkom, predstavujú Weillovu osobnú výpoveď a reakciu na vojnu prebiehajúcu medzi jeho starou a novou vlasťou. Pieseň majú naliehavý, imperatívny podtón, ktorý naznačuje blížiacu sa skazu a deštrukciu v nadchádzajúcom pochode smrti. Weill bol na dielo oprávnený hrdý, keď svojim rodičom napísal: „Všetci sa dnes pokúšajú napomôcť enormnému vojnovému úsiliu, každý svojím spôsobom. Ja som napríklad napísal niekoľko piesní na poéziu Walta Whitmana, veľkého amerického básnika.“

Different Trains

Steve Reich (1936) patrí k prvým autorom, ktorí vo výstavbe melodických línií klasickej hudby využili sample, známe skôr z popmusic a elektronickej hudby. Jeho inovácie zahŕňajú využitie slučiek (loops), repetitívnych figúr, pomalých harmonických zmien, rozfázovaných vzorcov vrstiev rovnakého zvuku, ako napríklad v známej skladbe *Piano Phase* pre dva klavíry s fázovým posunom. Jeho trojčastová skladba *Different Trains* z roku 1988 je napísaná pre sláčikové kvarteto a magnetofónový pás, obsahujúci prednahraté zvuky sláčikového kvarteta, útržky slov a zvuky vlakov z 30. a 40. rokov. Skladba vznikla na pod-

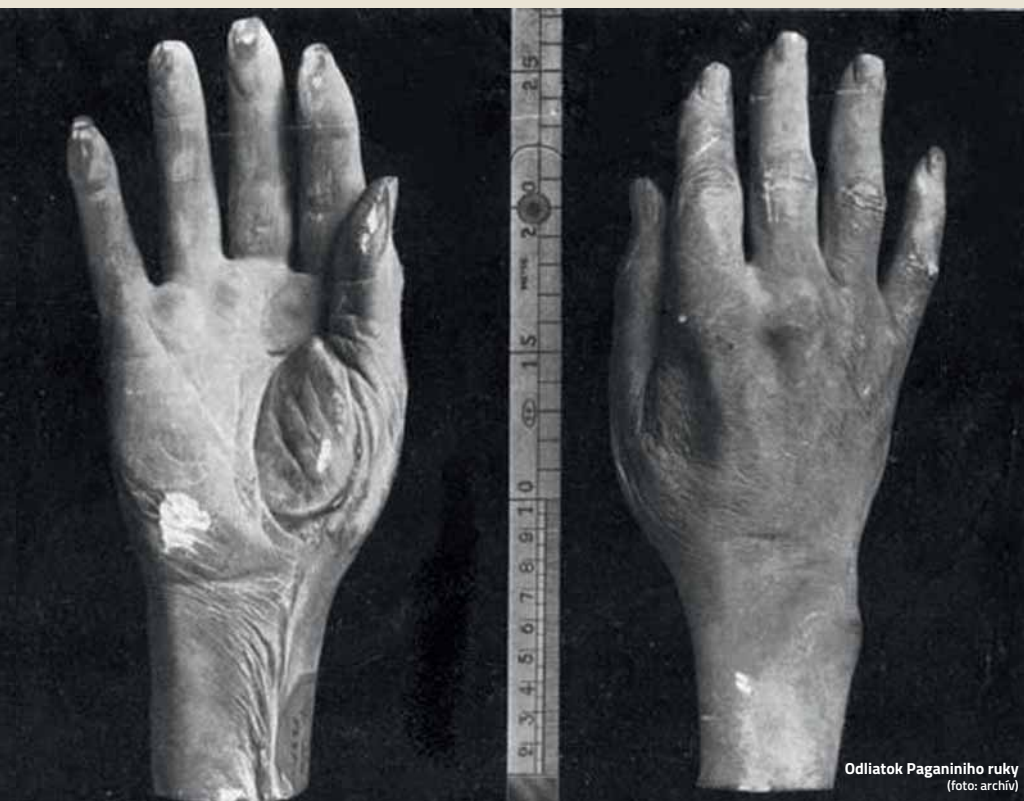
klade monotónnych rytmických vzorcov napodobňujúcich zvuk vlaku. Kombinácia sláčikového kvarteta a nahratých hlasov predstavuje kontrast skladateľových detských spomienok na nevinné výlety vlakom a memento smutne známých transportných vlakov do nacistických koncentračných táborov. „Keď som mal rok, moji rodičia sa rozišli. Matka sa presťahovala do Los Angeles a otec zostal v New Yorku. Keďže mali dohodnutú striedavú starostlivosť, často som v rokoch 1939–1942 cestoval vlakom tam a späť v sprievode guvernanky. Tieto výlety boli pre mňa vtedy veľmi vzrušujúce, no teraz, keď sa k nim v spomienkach vraciam, premýšľam o tom, že ak by som sa bol nachádzal v tých časoch v Európe, ako Žid by som jazdil v značne odlišných vlakoch (*different trains*). S takouto

myšlienkou som chcel napísať skladbu, ktorá by dokonale reflektovala túto situáciu.“ Reich sa rozhodol zozbierať svedectvá ľudí, ktorí prežili holokaust, ich hlasy nasamploval do rytmických a melodických buniek, pričom použil techniku, s ktorou pracoval už v predchádzajúcich dielach pre magnetofónový pás ako *It's Gonna Rain* (1965) a *Come Out* (1966). Nahraté

stopy plynú v rôznych rýchlostiach, napodobňujúc meniacu sa rýchlosť vlaku a stereotypy pohybu po kolajniciach. Skladba s časťami *Amerika pred vojnou*, *Európa počas vojny* a *Po vojne* obsahuje i reálne nahraté zvuky vlaku ako sirény a výstražné trúbky a prednahraté party vytvárajú akoby štyri kvarteta. Melódiu uvádza vždy jeden nástroj a sprevádza ju na-



hratá nahovorená fráza, z ktorej je melódia odvodená, pričom reč pochádza z rozhovorov s ľuďmi z USA a Európy pred vojnou i počas nej. Výsledkom je fascinujúca, hypnotická hudobná kompozícia, plná premenlivých textúr a farieb a jej autor si od renomovaného amerického spisovateľa Andrewa Clementsa vyslúžil označenie „jeden z nemnohých žijúcich skladateľov, ktorí preukázateľne zmenili chod hudobných dejín“.



Odliatok Paganiniho ruky
(foto: archív)

Účinky hudby na zdravie hudobníka

Prevencia a terapia zdravotných problémov profesionálnych hudobníkov

Miroslav VENCEL

V našom seriáli sa venujeme zdravotným, pohybovým a psychobiologickým aspektom práce hudobníka. Poukázali sme na význam hudby v rozvoji psychických a pohybových schopností, využitie hudby v medicíne, kde jej povzbudzujúce alebo relaxačné účinky slúžia k mierneniu príznakov chorôb a podpore zdravia hlavne prostredníctvom psychosomatického pôsobenia. Naznačili sme aj pre zdravie hudobníkov rizikové faktory vyplývajúce z obťažnosti a profesionalizácie artificijálnej hudby a s tým súvisiacej dlhodobej asymetrickej záťaže vo zvláštnych pozíciách, pod psychickým tlakom a s nutnosťou neustálej sluchovej kontroly objektívne náročného repertoáru, neraz testujúceho hranice koordinačných možností ľudského pohybu.

Tieto vstupy sa spolupodieľajú na problémoch pohybového aparátu a do rôznej miery i jeho riadiacej zložky v mozgu. Priblížili sme význam ergonómie pri plánovaní, nácviku a používaní motorických stereotypov slúžiacich k zneniu hudobného diela, opisovali všeobecné znaky stoja a sedu a naznačili možnosti ich zlepšenia. Ergonomickým a fyziologickým aspektom hry na jednotlivých hudobných nástrojoch a pri speve sa ešte budeme venovať. Dnes sa pokúsime o prehľad tzv. medicíny hudobníkov. Ako to vyzerá so zdravotným sta-

vom hudobníkov a prečo sa medicína hudobníkov profiluje ako samostatná oblasť pracovnej medicíny podobne ako vo sfére športu?



(foto: archív)

Epidemiológia (výskyt) zdravotných problémov v radoch profesionálnych hudobníkov

Napriek metodologickým nejasnostiam pri spracovaní výsledkov dostupné závery mnohých prieskumov ukazujú, že väčšina profesionálov v oblasti klasickej hudby trpí

niekedy zdravotnými problémami, ktoré obmedzujú výkon ich povolania a znepríjemňujú im život.¹

Hudobníci patria medzi profesijné skupiny s vysokým výskytom problémov pohybového aparátu. Keď mali respondenti v roku 1986 pri prieskume 48 profesionálnych orchestrov v USA ohodnotiť svoj zdravotný stav, zo 4 000 oslovených odovzdalo dotazník len 2 212. Z nich 76 % uviedlo závažné zdravotné problémy značne obmedzujúce hudobný výkon. Až 78 % hráčov na strunových nástrojoch trápili bolesti muskuloskeletálneho aparátu. K podobným výsledkom došiel v Nemecku huslista a neurológ Dr. Jochen Blum², ktorý skúmal 1 432 hráčov na sláčikových nástrojoch vo významných nemeckých orchestroch. Skúsenosť s bolestivou poruchou pohybového aparátu malo 86 %, neurologické problémy hlásilo 14 %, kožné 46 %, zrakové 60 %, sluchové 24 %, problémy čelustných kĺbov a zubov 5 % a iné fyzické problémy 7 %.

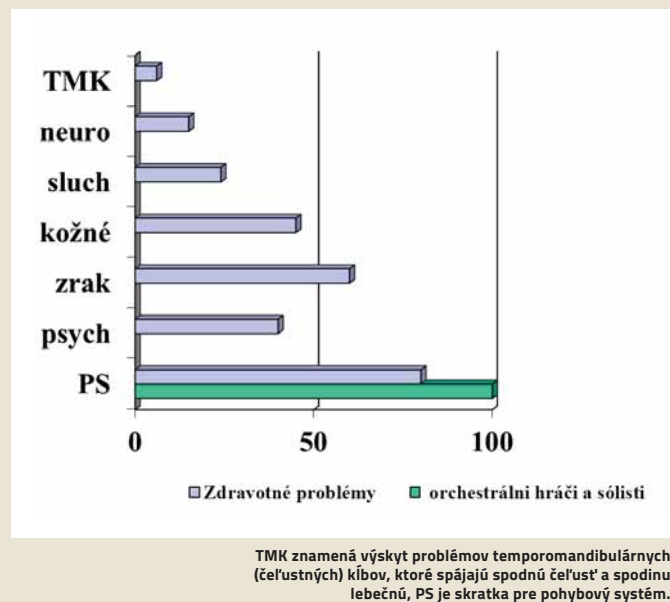
Vo Weimare porovnával fyzioterapeut a rehabilitačný lekár Seidel problémy študentov hudby a orchestrálnych hráčov a zisťoval ich bolesti podľa lokalizácie. Celkovo si najviac na bolesti krčnej a hrudnej chrbtice, oblasti lopatiek a ramien a celých horných končatín sťažovali študenti, len v oblasti driekovej chrbtice to boli profesionáli.³ Z toho usúdil, že funkčné a následne aj štrukturálne zmeny chrbtice majú pôvod už v školskom veku. Vieme, že v sede je záťaž na medzistavcové platničky bedrovej chrbtice relatívne vysoká a dlhoroční orchestrálni hráči už majú niečo „nasedené“. Heiner Gembris (Institut für Begabungsforschung in der Musik Paderborn) na vzorke 2 536 profesionálnych orchestrálnych hráčov zistil, že 55 % malo aktuálne fyzické problémy, ktoré ovplyvňovali ich hudob-

ný výkon práve v období, keď sa ich na to pýtali.⁴ Podobné prieskumy s podobnými výsledkami sa uskutočnili na viacerých miestach v Európe, Severnej Amerike a v Austrálii a hoci napríklad zo 62 hráčov symfonického orchestra až 60 % udávalo bolestivé symptómy, 65 % z nich nevyhľadávalo pomoc lekára ani fyzioterapeuta.⁵

V Československu porovnával stav krčnej chrbtice orchestrálnych hráčov s robotníkmi v chemickej fabrike Josef Glücksmann. Hudobníci

Českej filharmónie mali podľa neho krčnú chrbticu v horšom stave, minimálne z morfológického hľadiska na základe RTG snímok.⁶ Glücksmann bol u nás jedným z mála bádateľov na poli hudobnej fyziológie a pracovnej medicíny a v 60. a 70. rokoch publikoval niekoľko monografií. Skúmal záťaž a námahu orchestrálnych hráčov, dirigentov, operných a operetných spevákov, prašnosť a klímu v di-

vadlách, fyziologické zmeny pri hre na dychových nástrojoch, meral krvný tlak a tepovú frekvenciu koncertujúcich umelcov. Na základe dostupných informácií by mohla odhadovaná početnosť výskytu zdravotných problémov orchestrálnych hudobníkov a sólistov vyzeráť asi takto:



Vidíme, že najviac problémov je spojených s bolesťou pohybového aparátu. Podľa príslušnosti k nástrojovým skupinám trpí bolesťou chrbta viac než 2/3 hráčov na strunových a klávesových nástrojoch, polovica hráčov na drevených dychových nástrojoch a skoro tretina hráčov na plechových.⁷ Zdá sa, že spôsob držania tela súvisiaci s dýchaním pri hre na plechových dychových nástrojoch chráni pohybový systém pred bolesťou, na druhej strane si niektorí všimli, že po 55. roku života ostáva v orchestroch, zrejme kvôli vyššej námáhavosti hry, pomerne málo „dychárov“.⁸ Jednotlivé klinické oblasti zdravotných problémov hudobníkov sú dostatočným námetom na samostatnú kapitolu.

Do akej miery môžeme príčiny nadpriemerného výskytu niektorých zdravotných problémov vidieť v náplni práce hudobníkov? Tvorcovia, interpreti a poslucháči hudby by sotva spochybňovali pozitívny, liečivý, zábavný, estetický a očistný vplyv dobrej hudby na osobnosť a zdravie človeka. Klasicky jednoduchá hudba účinkuje prirodzene a takmer automaticky, zložitejšia si vyžaduje aj zložitejšie psychické procesy potrebné k prípadnému aktivovaniu tzv. „centra odmien“, lokalizovaného v časti mozgu s názvom nucleus accumbens, čo sa môže prejavovať príjemnými pocitmi, napríklad piloerekciami („husou kožou“). Hudobné aktivity interpretov sú však tiež spojené so špecifickým pohybovým a mentálnym prejavom, ktorý ovplyvňuje správanie a vytvára návyky hudobníka pri práci i v bežnom živote. Dlhodobý nácvik vedie k dokonalému ovládnutiu hudobno-interpretáčných funkcií, ako aj k prispôbeniu osobnosti hudobníka jeho činnosti. K pozvoľným, pomerne trvalým zmenám dochádza v tvarovaní tela vrátane mozgu. Táto adaptácia

človek-hudobný nástroj je obdivuhodná, existujú však hranice adaptačných možností organizmu a ich prekročenie je prekážkou pokračovania v hudobnej aktivite. Problémy sa prejavujú poruchami fungovania pohybového aparátu, väčšinou súvisia s nedostatočnou kvalitou ergonomie držania tela s hudobným

nástrojom i bez neho a sú spojené s bolesťou a obmedzením pohybu. Hudobník sa snaží zrealizovať náročné výzvy hudobného diela, ktoré na základe notového zápisu a hudobnej predstavy núti mozgovú centrá napláňovať, zorganizovať, vykonať a spätne korigovať (podľa sluchu, hmatu, zraku, propiocepce, rovnováhy) hudobno-pohybové sekvencie a vycvičiť do vysokej miery hrací aparát. Tento však nemusí byť vždy štruktúrne dostačujúci úlohám, ktoré naň kladíme. Sú

to síce predovšetkým mentálne procesy, ktoré rozhodujú o kvalite interpretácie a tiež o „zdravotnej neškodnosti“ vrátane držania tela, fyzická konštitúcia zdedená po predkoch a získaná prevažne v prvom roku života jedinca však tiež zohráva nemalú úlohu.

Inštrumentálne diela vznikali s ohľadom na anatomicke-fyziologické vlastnosti a tie nebývajú u každého rovnaké. Pri určitých hudobných nástrojoch môže byť interpretácia niektorých skladieb sťažená až znemožnená z dôvodu malých rúk, úzkych dlaní, krátkych prstov. Arthur Rubinstein mal rozsah medzi



(foto: archív)

palcom a malíčkem vo vzdialenosti terdecimy a tak aj komponoval svoje skladby. Ak sa Rubinsteinove skladby pokúša hrať klavirista s priemerne veľkými rukami, nároky na pohybový aparát sú príliš vysoké a môže dôjsť k jeho poškodeniu. Niektoré kompozície zohľadňujú čiastočnú invaliditu interpretov. Maurice Ravel venoval klavírny koncert pre ľavú ruku Paulovi Wittgensteinovi, ktorý pri-

šiel vo vojne o pravú ruku. Schumann písal klavírne skladby, v ktorých nemusel používať prostriednik pravej ruky, keďže ten sa stal následkom neurologickej poruchy riadenia pohybu (fokálnej dystónie) neovládateľným. Pacienti po mozgovej mŕtvici často s úspechom rehabilitujú senzomotorické a kognitívne funkcie učením sa základov hry na klávesových nástrojoch.

Okrem senzomotorických funkcií kladie profesionálna hudobná činnosť zvýšené nároky na sluch, zrak, niektoré časti pokožky, u dychových nástrojov na dýchací a obehový systém. Pokiaľ je narušená biologická rovnováha následkom vplyvu rizikových faktorov, dochádza k profesionálne podmieneným zdravotným problémom.

História a súčasnosť medicíny hudobníkov

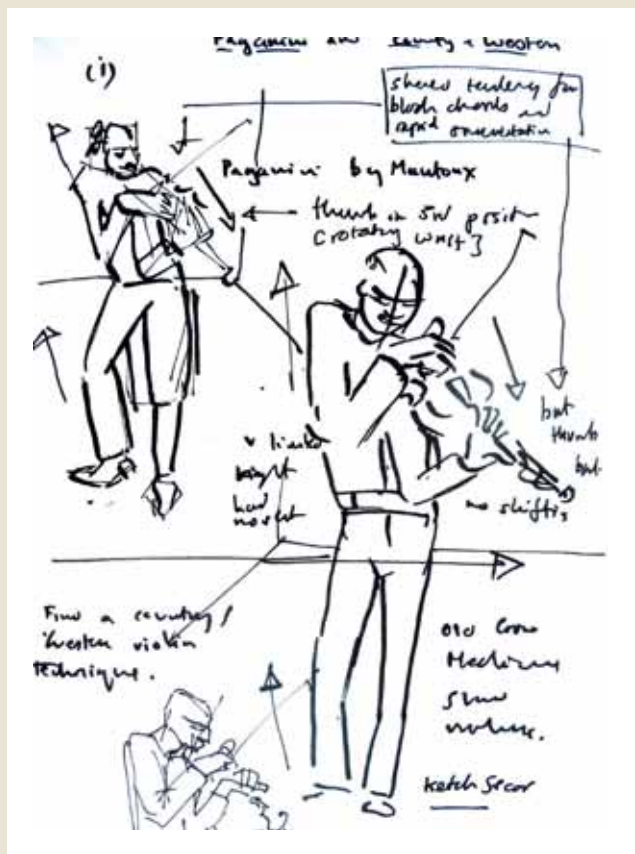
Prvý písomný doklad o chorobe z povolania hudobníka pochádza z roku 1486 (Savonarola di Padua). Zmieňuje sa o problémoch trubkára, ktorý fúkal do nástroja tak silno, že začal vykašľávať krv. V roku 1700 Ramazzini vydáva *De morbis artificum diatriba*, o 17 rokov neskôr vychádza v nemčine ako *Gelehrte Abhandlungen über die Krankheiten der Künstler und Handwerker*, čo je prvý známy spis zaoberajúci sa liečbou chorôb z povolania hudobníkov.

V 18. a v 19. storočí dochádza k nárastu problémov následkom kvantity cvičenia, hlavne na klavíri a husliach. O svojich problémoch sa písomne zmieňujú R. Schumann, F. David, A. Skriabin. U niektorých hudobníkov, počnúc asi Schumannom, ktorý sa chcel stať najlepším klaviristom na svete, sa následkom nadmerného a nevhodného cvičenia, perfekcionizmu, prílišnej orientácie na chyby a trémy, objavujú príznaky fokálnej dystónie, na-

zývanej „muzikantský krč“. Choroba, dovtedy známa len ako „pisársky krč“, súvisela so zmenou spoločenského postavenia hudobného génia – virtuóza. Na rozdiel napríklad od J. S. Bacha, ktorý si svoju výnimočnosť zrejme vôbec neuvedomoval a tvrdil, že ak by niekto pracoval tak ako on, dosiahol by rovnako dobré výsledky. Súčasná doba produkuje množstvo virtuózných hudobníkov, z ktorých len nepatrná časť získa slávu na sólovej dráhe. Svetové orchestre zamestnávajú stovky

virtuózných hráčov, ktorí museli prejsť vývojom porovnateľným s pracovným nasadením virtuózov 19. storočia, len s väčšími skúsenosťami, sofistikovanejšou technikou a pod kvalitným pedagogickým vedením. Zmienená fokálna dystonia – strata kontroly dlhodobou tréningom motorických stereotypov, prejavujúca sa iba pri hre na hudobnom nástroji, sa v tejto kategórii bohužiaľ vyskytuje, a to

→ približne u 1–2 %. Zaujímavý je prípad Marfanovho syndrómu u Paganiniho, prejavujúceho sa hypermobilitou v kĺboch. Táto anomália čiastočne ovplyvnila technické možnosti jeho hry a tým aj hudbu, ktorú pre seba komponoval. Paganini je podľa dobových vyobrazení príkladom obdivuhodnej adaptácie tela pre hru na husliach, čo sa prejavuje asymetriami stoja, skoliotickou chrbticou, deformitami v oblasti hrudníka a tvarovým prispôbením



Paganiniho spôsob držania tela (foto: archív)

horných končatín charakteru činnosti. S huslami a so slákom tvoril dokonalú funkčnú jednotu. Pravdepodobne pociťoval bolesť spôsobenú týmito ortopedickými faktormi a ďalšími chorobami, ale koncertoval takmer do konca života vo veku 58 rokov a jeho povestná virtuoza sa nevytratila.

V roku 1831 radí muzikantom lekár K. Sundelin v diele *Ärztlicher Ratgeber für Musiker*. Za priekopníka modernej hudobnej medicíny v Európe môžeme považovať Kurtha Singera. Pôsobil ako lekár v Berlíne, kde viedol inštitút zameraný na problémy hudobníkov, a v roku 1926 vydal *Berufskrankheiten der Musiker*. Jeho kariéru a nakoniec i fyzickú existenciu zničil národný socializmus. V Ženeve vychádza v roku 1934 *Encyklopédia pracovnej medicíny*, v ktorej sa dve kapitoly zaoberali problémami hudobníkov, menovite bolesťami rúk, svalov, dystóniou, problémami zubov, zápalmi nervov a šliach, chronickou laryngitídou.⁹ Väčší rozvoj hudobnej medicíny a fyziológie nastal v pokojnejšom povojnovom období od 60. rokov v USA, Nemecku a na hudobných akadémiách v ZSSR. Spočiatku sa riešili hlavne otázky hlasu, spevu, sluchu a rúk hudobníka, postupne

sa záujem rozširoval o celý pohybový systém, profesionálne choroby hudobníkov spadajúce do klinických odborov medicíny či mozog hudobníka.

Hudobnou fyziológiou sa u nás v 20. storočí zaoberal J. Glücksmann, do rúk sa mi dostali tiež skriptá Andreja Rainera *Vybrané kapitoly z fyziológie pre hercov a spevákov*, ktoré vyšli na VŠMU Bratislave v roku 1990.¹⁰

Speváci sú hudobníci, ktorým je hudobná fyziológia a jej využitie v starostlivosti o hudobný nástroj bližšie než iným inštrumentalistom; ako príklad uvediem práce a publikácie Aleny Tichej, Jitky Vydrovej a Olgy Šimovej. V súčasnosti je medicína hudobníkov inštitucionálne prítomná najviac v Nemecku, Švajčiarsku, Rakúsku, USA, Kanade, vo Veľkej Británii, v Austrálii, Taliansku, vo Švédsku, Fínsku. Najmä v Nemecku došlo k „expanzii“ hudobnej fyziológie a medicíny v posledných asi tridsiatich rokoch, čo je výsledkom dlhoročného snaženia niekoľkých osobností, ich vedeckej práce a výskumu financovaného spočiatku väčšinou z projektových grantov, publikačnej činnosti, vysvetľovania, vyučovania, presvedčovania kompetentných osôb a vytvárania práce v hudobnej fyziológii, prevencii a medicíne.

Medicína hudobníkov (*Musikermmedizin, musician's medicine*) patrí do oblasti pracovnej medicíny a sleduje fungovanie organizmu profesionálneho hudobníka s cieľom obnoviť, udržať a zvýšiť schopnosť umeleckého výkonu, liečiť choroby z povolania a predchádzať im. Zaoberá sa príčinami a podmienkami vzniku týchto problémov, aplikuje diagnostické, terapeutické a preventívne postupy. Neexistuje žiadna choroba, ktorá by sa vyskytovala len u hudobníkov, určenie diagnózy a jej dosahu na výkon povolania býva niekedy obtiažne. Pravdepodobnosť určenia správnej diagnózy, liečby a optimálneho posúdenia celého procesu z hudobného hľadiska sa zvyšuje s informovanosťou lekára v medicíne hudobníkov. K dosiahnutiu terapeutických, profylaktických, pedagogických a vedeckových cieľov je potrebná koordinovaná spolupráca a vzdelávanie lekárov, fyzioterapeutov, hudobníkov a pedagógov, prípadne odborníkov z ďalších oblastí. Terapeuti by sa mali orientovať v technike inštrumentálnej hry – to je pre pochopenie podstaty vzniku problému a jeho eliminácie veľmi dôležité, hudobníci zasa aktívne spolupracovať pri

terapii, vzdelávať sa v oblasti prevencie a podpory zdravia a uvádzať idey ozdravenia do každodennej praxe.

Vymedzenie oblasti pôsobnosti hudobnej fyziológie a medicíny hudobníkov môže byť predmetom terminologických diskusií. Hudobná medicína ako oblasť pracovnej medicíny sa zaoberá hlavne liečbou pacientov, hudobná fyziológia môže byť ponímaná ako veda skúmajúca optimálne fungovanie organizmu ovplyvneného hudobnou činnosťou a prípadné patologické zmeny súvisiace s činnosťou hudobníka.

V kooperácii medicíny a fyzioterapie hudobníkov s ďalšími vedeckými a umeleckými disciplínami sa rozvíja experimentálny výskum (Hannover, Freiburg, Praha), ktorý prispieva k rozšíreniu poznatkov a účelnosti hudobnej fyziológie a medicíny hudobníkov. Hudobná fyziológia a medicína sa prelínajú v oblasti prevencie a podpory zdravia, kde sa vytvárajú praktické postupy s cieľom aktívne predchádzať profesionálne podmieneným ochoreniam. Navrhujú sa napríklad vhodné športové aktivity a tie, ktorým by sa mal hudobník radšej vyhýbať, sleduje sa spôsob hry na jednotlivých hudobných nástrojoch a vylepšuje sa technika hry. V neposlednom rade je úlohou týchto disciplín pedagogické a preventívne pôsobenie na všetkých stupňoch umeleckých škôl a v profesionálnych hudobných telesách.

Choroby z povolania u hudobníkov

Každá choroba obmedzuje celkovú výkonnosť človeka a nejako súvisí jeho prácou. Z hľadiska vzťahu medzi zdravotným stavom a povolaním hudobníka môže prípadné ochorenie byť spôsobené výkonom povolania (ide teda o chorobu z povolania), vzniknúť z iných než profesionálnych príčin, ale obmedzovať výkon povolania viac než rovnaká nemoc u iných profesií, obmedzovať prácu hudobníkov v podobnej miere ako u iných profesií. *Choroby z povolania* definujeme ako ochorenia spôsobené špecifickými účinkami, ktorých pôsobeniu sú určité skupiny pracujúcich vystavené v mnohonásobne vyššej miere než bežná populácia. O tom, či v konkrétnych prípadoch ide o chorobu z povolania, rozhoduje na základe vyšetrení lekár s príslušnou kompetenciou. Ako choroby z povolania hudobníkov v Nemecku môžu byť uznané najčastejšie:¹¹

- sluchové problémy (spôsobené nadmerným hlukom) – nedoslýchavosť, nedobré porozumenie reči, skreslenie sluchového vnímania (dysakúzia), strata stereofónneho počutia, tinnitus (pískanie v ušiach)
- úžinnové syndrómy – útlaky nervov horných končatín pri chronizujúcom rezistentnom priebehu, najčastejšie syndróm karpálneho tunelu (n. medianus – zápästie), syndróm pronátorového kanálu (n. medianus – od lakťa v mieste prechodu m. pronator teres), syndróm kubitálneho kanálu (n. ulnaris v lakti), syndróm

Guyonovho kanálu (na malíčkovskej strane dlane), skalenový syndróm (útlak plexus brachialis a arteria subclavia spojený s hypertrofiou a skrátením scalenových svalov)

- zápaly šliach a svalových úponov horných končatín sú časté, dobre ovplyvniteľné, a preto len zriedka uznané ako choroby z povolania: entezopatie (bolestivé úpony svalov na šlachy): tenisový a golfový lakeť, tendosynovaginitída „De Quervain“ (extenzia a abdukcia palca proti odporu je bolestivá), zápaly šliach predlaktí a rúk,
- chronické choroby kože: kontaktné alergie a dermatitídy (napr. zápal pokožky na krku violistu),
- fokálne dystónie,
- prípadne psychické problémy – syndróm vyhorenia, strach z verejného vystupovania, depresie, poruchy spánku.

V hudobnej medicíne vzdelaní lekári a fyzioterapeuti sú často sami aktívni hudobníci, čím sa znižuje riziko nesprávneho určenia diagnózy a nedostatočného oboznámenia sa s technickými požiadavkami hry na hudobných nástrojoch. Vzhľadom k charakteru problémov hudobníkov ide najčastejšie o rehabilitačných lekárov a neurológov, potreba

fesií. Keďže vo väčšine prípadov spôsobujúcich hudobníkom bolesť ide o tzv. funkčné poruchy, ktoré spočiatku nedeformujú štruktúru pevných tkanív, je možné dosiahnuť zlepšenie postupmi manuálnej medicíny a kompenzačných cvičení, bez nutnosti invazívnych zásahov, akými sú chirurgický zákrok či farmakoterapia. Naopak, stav pohybového aparátu po prekonaní problémov a hlavne ich príčin, na ktoré nás upozornila bolesť, môže byť lepší než kedykoľvek predtým a dlhodobo udržateľný. K dosiahnutiu tohto cieľa je potrebná vlastná aktivita a spolupráca klienta vo všetkých fázach ozdravovacieho procesu, hlavne pri rehabilitácii, reedukácii pohybu a potom, samozrejme, tieto návyky používať pri cvičení a v bežnom živote.

Väčšina zdravotných problémov hudobníkov sa vyvíja postupne a mnohým škodám sa dá predísť. **Prevencia** je definovaná ako zabránenie nástupu choroby s ohľadom na známe rizikové faktory.

- Skutočné „vyvarovanie sa hroziacej choroby“ sa označuje ako *primárna prevencia*.
- Sekundárna prevencia zahŕňa včasné rozpoznanie a účinné odstránenie ťažkostí a zabránenie opätovného nástupu príznakov.

taiči, joga, pilates a v neposlednom rade býva k dispozícii tiež fyzioterapeut. Hudobné cvičenie má totiž s ovládaním tela podľa týchto konceptov mnoho spoločného. Podpora zdravia, prevencia a ergonómia sú v rámci hudobnej pedagogiky súčasťou fyzickej a psychickej prípravy hudobníka.

Za účelom zlepšenia držania tela, pohybových návykov, a tým aj hry na hudobnom nástroji bez bolesti, vyvíjame pre hudobníkov špeciálne cvičenia. Vychádzame z poznatkov hudobnej ergonómie, fyzioterapie, vývojovej kineziológie a ďalších hodnotných koncepcií, ktoré integrujeme do cvičení značne jogového charakteru, zohľadňujúc vedomú aj reflexnú zložku (re)edukácie prirodzeného pohybu.

Tieto cvičenia sú dôležitou praktickou súčasťou akreditovaných vzdelávacích seminárov hudobnej fyziológie a ergonómie, ktoré sme uskutočnili na ZUŠ, konzervatóriách a hudobných akadémiách v Českej republike, Nemecku a Rakúsku.

Svojím spôsobom sú hudobníci tiež lekári, pretože prostredníctvom hudby pôsobia na psychiku, čím napomáhajú ozdravným procesom a pomáhajú predchádzať psychickým nerovnostiam prejavujúcim sa neskôr na somatickej úrovni. Zaslúžia si pomoc pri riešení problémov ich pohybového aparátu, prostredníctvom ktorého dokážu potešiť seba i svojich poslucháčov krásnou hudbou.

Autor je muzikológ špecializujúci sa na hudobnú fyziológiu a psychológiu, hudobný pedagóg, huslista a fyzioterapeut (mirovencel@yahoo.com)



(foto: archív)

spolupráce je však najzreteľnejšia medzi hráčmi na dychové nástroje a zubármi. Špecializovaných pracovísk medicíny hudobníkov existuje v Nemecku asi 12 a niektoré z nich si vystačia iba s muzikantskou klientelou. Niektoré orchestre, napríklad Česká filharmónia, spolupracujú s rehabilitačným doktorom, ktorý s nimi jazdí aj na zahraničné zájazdy. Vzhľadom k tomu že väčšina problémov hudobníkov je spojená s bolesťami pohybového aparátu, ktoré sú väčšinou (nie vždy) spôsobené príčinami spadajúcimi do sféry pôsobenia fyzioterapeuta, reverzibilné a dobre ovplyvniteľné postupmi manuálnej medicíny a rehabilitačným cvičením, považujeme dostupnosť fyzioterapeutickej starostlivosti (prípadne aj masáže) u veľkých zamestnávateľov za veľmi potrebnú, už len z dôvodu zníženia pracovnej neschopnosti v dôsledku vertebrogénnych bolestivých porúch pohybového aparátu, ktoré sú v našej spoločnosti na druhom mieste v príčinách pracovnej neschopnosti. Tieto problémy majú u hudobníkov obvykle závažnejší dosah na kvalitu práce než u iných pro-

- Terciárna prevencia už iba zmierňuje následky prítomného ochorenia, napríklad pri reumatizme. Pre hudobníkov má význam, ak je pre výkon povolania potrebná trvalá terapeutická starostlivosť.

Podpora zdravia sa od prevencie odlišuje tým, že primárnym cieľom nie je vyhnúť sa chorobe, ale zlepšiť si kondíciu a zvýšiť si pravdepodobnosť zachovania dobrého zdravotného stavu. Ide vlastne o zdravý životný štýl a plán aktivít, ktorý by mal koncertný umelec a hlavne sólista dodržiavať aj za účelom podania čo najlepšieho výkonu. Patrí sem (v rámci celkovej pohody) aj kvalita a správne načasovanie spánku, výživy a cvičenia podľa koncertného plánu. Pod cvičením v tomto kontexte sa rozumie nielen cvičenie hudobné, ale aj dostatok pohybu a odpočinku, cvičenie kompenzujúce deformačné účinky hry na hudobnom nástroji a posturálna terapia, zameraná na zlepšenie držania tela, a tým aj pohybu. Na hudobných akadémiách nájdeme v rámci učebných osnov bežné pohybovo-edukčné koncepty ako Feldenkreis, Alexander,

Poznámky:

- 1 Spahn C., Richter B., Altenmüller E.: *MusikerMedizin – Diagnostik, Therapie und Prävention von musikerspezifischen Erkrankungen*. Schattauer 2011. s. 13.
- 2 Blum J.: *Häufigkeit, Ursachen und Risikofaktoren berufsspezifischer Erkrankungen bei Musikern*. In: Wagner Ch.: *Medizinische Probleme bei Instrumentalisten*, Laaber-Verlag 1995.
- 3 Wagner Ch.: *Medizinische Probleme bei Instrumentalisten*, Laaber-Verlag 1995.
- 4 Gembris H., Heye A.: *Älter werden im Orchester. Eine empirische Studie*. Schriften des Instituts für Begabungsforschung in der Musik (IBFM), Bd. 5. Münster 2012.
- 5 Hommel et al.: *Körperschmerzen männlicher und weiblicher Musiker*. Grin Verlag 2008.
- 6 Glücksmann, Streda, Šusta: *Morphological lesions and functional aberrations of the Vertebral Column and on the Heads in Members of the Czech Philharmonic Orchestra*. Divadelní ústav Praha 1973.
- 7 Wynn P.: *The Musician's Hand – a clinical guide*. London 1998.
- 8 Glücksmann, Havlíčková, Seliger: *Fyziologické změny při hře na dychové nástroje u studujících na AMU*. Divadelní ústav Praha 1975.
- 9 Sataloff R., Brandfonbrener A., Lederman R.: *Textbook of Performing Arts Medicine*. Raven press 1991. s. 3.
- 10 Reiner A.: *Vybrané kapitoly z fyziologie pro hercov a spevákov*. Vysoká škola múzických umění, Bratislava 1990.
- 11 Spahn C., Richter B., Altenmüller E.: *Musiker-Medizin – Diagnostik, Therapie und Prävention von musikerspezifischen Erkrankungen*. s. 80-91.

Monumentálne dramatické obrazy

Po jedenástich rokoch sa Opera Slovenského národného divadla vrátila k najrozsiahlejšiemu dielu Giuseppe Verdiho *Don Carlo*. Opäť siahla po milánskej, štvordejstvovej verzii. Novej inscenácii dominuje vizuálne silná, nepolemická réžia, kvalitné hudobné naštudovanie a niekoľko výnimočných speváckych výkonov.

Málokto operné dielo je k dispozícii v toľkých rozmanitých verziách. Verdiho *Don Carlo* na námet rovnomennej drámy Friedricha Schillera ich má celkovo sedem. Niežeby to bol od začiatku zámer skladateľa, no pôvodný, na štýl veľkej francúzskej opery komponovaný variant (*Don Carlos*), sa časom ukázal pre zvyšok sveta predsa len prídlhý a rozvážny. Verdi sa teda rozhodol dielo prekomponovať, skrátiť, dal ho preložiť do taliančiny a práve v tejto podobe sa dodnes väčšinou uvádza. Napriek komplikovanému vzniku ide o jednu z vrcholných skladateľských prác; Verdimu sa tu podarilo aplikovať mnohé princípy zvrchovanej hudobnej drámy. V *Donovi Carlovi* je orchester spevákom rovnocenným partnerom, árie sú koncipované ako dramatické monológy, scény sú majstrovsky prekomponované. Napriek tomu je to stále „starý dobrý Verdi“ – na svoje si prídu milovníci belcanta i veľkých romantických сюжетov. Príbeh láubostného vzťahu reálnych historických postáv: kráľovnej Alžbety a španielskeho infanta Carlosa na pozadí kontroverznej vlády kráľa Filipa II. je práve vo Verdiho spracovaní dodnes mimoriadne obľúbený. Romantický pohľad síce zrekonštruoval pikantnú prírodu o otcovi, ktorý si zobral za manželku synovu snúbenicu a okorenil ju dobovým politickým kontextom, no pravda bola zrejme trochu komplikovanejšia. *Don Carlo* je v opere slobodomyseľným a idealistickým hrdinom, aj keď v skutočnosti pravdepodobne dôsledkom blízkeho príbuzenstva svojich rodičov trpel genetickými poruchami a psychickou labilitou. Tento fakt nepochybne zaujal režiséra novej bratislavskej inscenácie *Dona Carla*, častého hosťa Činohry SND, slovinského tvorca **Diega de Breu**. Jeho titulný hrdina romantický predlohu celkom nenapĺňa. Je skôr obeťou než hrdinom, najčastejšie sa pozerá strnulo do prázdna. Pri dialógoch sa ostatné postavy pohľadu naň vyhybajú – napokon aj medzi sebou dodržia dobové konvencie v podobe odstupu. Vzájomne adresované repliky smerujú všeobecne, do priestoru. K sebe sa približujú iba vo vyhrotených situáciách. Chôdza je pomalá, pohyby a gestá zväčša minimálne. Pohyb postáv sa dynamizuje paralelne s rozvíjajúcou sa drámou. Zbor je koncipovaný ako stádovitá masa bez individualizácie, jeho pohyb je často štylizovaný. Scéna **Diega de Breu** a **Jaroslava Valeka** je otvorená, zarámovaná smerom k hľadisku zmenšeným portálom na formát 3:4 s odhalenou technikou, čiernym horizontom a rozsiahlym sivým schodiskom. Nad ním sa nachádza panoramatická projekčná plocha, na ktorej sa premietajú asociatívne motívy: detaily secesných obrazov s fi-

guratívnymi a rastlinnými námetmi, detaily figuratívnych sôch a architektúry. V strede javiska je kruhový zamrežovaný otvor – symbolický hrob Karola V. Nad ním v úvodnej scéne visí malý portrét bývalého panovníka, v scéne vo väzení potom obraz *Ostrov mŕtvych* od Arnolda Böcklina. Všetok ostatný priestor režisér modeluje majstrovským svetlením a dymom. Svetlom umne vytvára komorný i monumentálny priestor, dynamizuje mizanscény. Kostýmom **Blagoja Micevského** tiež dominuje čierna, občasné farebné odlišenie je chápané ako kontrastná pointa ku konkrétnym scénam. Mužské odevy majú historizujúci charakter, ženské sú súčasné. Celá režijná koncepcia je založená predovšetkým na silnej vizualite. De Breove scénické obrazy možno na prvý pohľad pôsobia staticky, no pri sústreďenom vnímaní je zrejme detailne premyslená a prepracovaná koncepcia, ktorá nedoplní hudbu, nesnaží sa jej konkurovať, ani s ňou polemizovať, ale s ňou vzácné funguje ako jeden celok.



P. Mikuláš (foto: Opera SND)

Podobne v hudobnom naštudovaní **Martin Leginus** zapojil hudobnú zložku do celku bez prehnanej expozície a orchester jeho koncepciu zahrál takmer bezchybné. Dirigent preferoval rovnocennosť orchestrálnej a speváckej zložky, čo pre slabšie hlasy v akusticky neprajnej sále nie je celkom ideálne, no v kontexte snahy o hudobnú drámu legitímne. Vďaka rýchlejšim tempám, vypointovaným detailom, zmyslu pre celok a skúsenému narábaniu s gradáciami sa mu podarilo udržať dramatický ťah i koncentráciu účinkujúcich napriek dĺžke diela. Spevácke obsadenie bolo zostavené zo slovenskej špičky a prinieslo niekoľko výnimočných výkonov, adekvátny predstaviteľ titulnej úlohy však chýbal. **Tomáš Juhás** je skôr perspektívnym Carlom budúcnosti; momentálne kvality v podobe hlasovej kultúry, peknej farby, žiarivých výšok však

zatiaľ nestačia, chýba technicky podporený objem. Ten chýba aj alternujúcemu **Ludovítovi Ludhovi**, no vďaka skúsenostiam profesionálne úlohu bez problémov zvládol. Obaja predstavitelia Rodriga boli vyrovnaní: systematicky kvalitatívne napredujúci **Daniel Čapkovič** s pôsobivou verdiovskou frázou a emocionálnym nasadením i **Dalibor Jeniš** vďaka výrazovej pestrosti a majstrovskému legatu. **Štefan Kocán** spieval Filipa II. nečakane lyricky, trochu s neistými výškami, herecky s vynikajúcou štylizáciou. Výkon alternujúceho **Petra Mikuláša** bol ozdobou celej produkcie; pohrával sa s frázami, niektoré podával v belcantovej lahodnosti, iné mali priam wagnerovské dimenzie, ďalšie vypointoval v prekvapivých detailoch, hlas sa niesol v zrnitej farebnosti a dynamickej diferenciacii. Herecky účinne pracoval s prepracovaným psychologickým profilom postavy. Hlas **Andrey Dankovej** (Elisabetta) sa najlepšie cítil v strednej polohe, mal expresívne hĺbky, no výšky pôsobili trochu unavene. Herecky koncipovala svoju postavu ako emotívnu a rozorvanú ženu. Druhú premiéru spievajúca **Adriana Kohútiková** pôsobila, naopak, aristokraticky so skrytou tragédiou; vokálne jej kréacia mala miestami príliš dramatické dimenzie. Obe predstaviteľky princeznej Eboli sa s ťažkou postavou vyrovnali so ctou: **Monika Fabianová** akcentovala vokálnu expresivitu, striednejšia **Deni-**

sa Hamarová sústredila viac emócií do herectva. Hlasovo suverénnym Veľkým inkvizítorom bol **Jozef Benci**, **Ján Galla** prezentoval svoju postavu viac charakterovo. V oboch premiérach si úlohu Mnicha – Zjavenie Karola V. vychutnal luxusne obsadený **Gustáv Beláček**. V postavách Tebalda/Anjelského hlasu zažiaril soprán **Adriany Banásovej**, **Miriam Garajová** pôsobila trochu nevyrazne. Na tradične

vysokej úrovni sa prezentoval **zbor Opery SND** pod vedením **Pavla Procházku**. Nová inscenácia opery *Don Carlo* priniesla do repertoáru Opery SND hodnotný verdiovský titul. V kontexte zaprášených starých inscenácií (*La traviata*, *Nabucco*, *Macbeth*) pôsobí spolu s *Rigolettom* svojou umiernenou progresivitou vcelku súčasne. Dúfajme, že nebude podobne expresne stiahnutý z repertoáru ako *Simon Boccanegra* pred dvoch rokov.

Jozef ČERVENKA

Giuseppe Verdi: *Don Carlo*
Hudobné naštudovanie a dirigent: Martin Leginus
Réžia: Diego de Brea
Scéna: Diego de Brea, Jaroslav Valek
Kostýmy: Blagoj Micevski
Premiéry 19. a 20. 10. v novej budove Slovenského národného divadla

ČESKÝ KRUMLOV

Slavnostní opera Antonia Gianettiho v zámeckém barokním divadle

Festival barokních umění Český Krumlov nabídl v rámci svého jedenáctého ročníku 21. 9. 2018 novodobou světovou premiéru barokní opery *Antonia Gianettiniho L'Ingresso alla Gioventù di Claudio Nerone*, komponovanou na libreto Giovannioho Battisty Neriho. Slavnostní operu uvedenou 9. 11. 1692 v Teatro Fontanelli v Modeně u příležitosti sňatku Francesca II. d'Este s Margheritou Farnese, inscenovala režisérka Zuzana Vrbová v unikátním zámeckém barokním divadle v Českém Krumlově. Dílo hudebně nastudoval Ondřej Macek, který od cembala řídil svůj barokní soubor Hof-Musici.

Umělecký vedoucí **Ondřej Macek** založil v roce 1991 soubor pod názvem **Cappella Accademica**, později přejmenovaném na **Hof-Musici** se specializací na interpretaci barokní hudby s použitím dobových nástrojů. Komorní těleso mezinárodního složení kontinuálně realizuje neznámá díla z evropských hudebních archivů se zaměřením na barokní operu v dobové inscenační praxi. Repertoár souboru zahrnuje opery, serenaty a oratoria především benátských a neapolských skladatelů, rozšířen je ovšem i o autory, jejichž kompozice byly hrány v zemích bývalé habsburské monarchie. V realizované tvorbě, uvedené z části i v novodobých světových premiérách, jsou zastoupeni např. Pietro Paolo Bencini, Antonio Caldara, Johann Joseph Fux, Georg Friedrich Händel, Johann Adolf Hasse, Benedetto Marcello, Nicola Porpora, Henry Purcell, Alessandro Scarlatti a Antonio Vivaldi. Soubor hostuje na významných českých a zahraničních festivalech.

Před novodobou světovou premiérou opery *Antonia Gianettiniho L'Ingresso alla Gioventù di Claudio Nerone* (Vstup do dospělosti Claudia Nerona) umělecký vedoucí souboru Ondřej Macek k volbě realizace díla upozornil, že vedle neobvyklých pramenů – rukopisné partitury a tištěného libreta – se v případě této opery v Biblioteca Estense Universitaria di Modena dochoval dokonce fascikl účtů a detailní popisy kostýmů spojených s inscenací opery z roku 1692.

Námětem k opeře se stala Antoniu Gianettiniemu (1648–1721) epizoda z doby nástupu císaře Nerona k vládě podle líčení římského historika Publia Cornelia Tacita. Ve zpracování je akcentováno období dosažení plnoletosti římského císaře Nerona v roce 54 po Kr. a jeho nástup na trůn. Libreto líčí nejen milostné zápletky blízkého okolí Claudia Nerona, ale v jednáních otevírá na více úrovních tématiku cti, lásky a moci. Patrně jsou i narážky na dobovou politickou situaci a dvorskou společnost 17. století.

O Gianettiniho operu slavnostního charakteru, která má žánrový podtitul *dramma per musica*, neprojevil v historii širší zájem další umělci, kterým by se podařilo nasadit ji na divadelní repertoár.

Režisérka a specialistka na barokní gestiku **Zuzana Vrbová** inscenovala operu o třech dějstvích hravě, poutavě a s napětím. Situační

rozehrání, scénické výměny, barokní efekty společně s iluzivní dobovou scénografií tvořily skvělou stylovou jednotu a umocnily fantastní imaginaci.

Na představení 23. 9. pěvecky vynikaly sopranistky **Kamila Zbořilová**, která Neronovi vtiskla sympaticky důstojný charakter a **Dora Rubart-Pavliková**, jež hravě ztělesnila jeho důvěrníka Tigellina. Výraznější společenskou protiváhu tvořily páry mladičké Illisy a a šlechtice Curtia, filosofa Aspasia a jeho dcery Valerie. **Eva Benett**, **Monika Jägerová**, **Ivo Michl** a **Pavla Štěpničková** podpořili půvab dramatického děje a zpívali se cti. Kos-



Antonio Gianettini: *L'Ingresso alla Gioventù di Claudio Nerone*
(foto: Biblioteca Estense Universitaria di Modena)

týmní výprava **Markéty Štormové** vycházející z dobových popisů kostýmů z roku 1692 byla skvělá. K ušlechtilému dojmu přispěl soubor historického tance **Hof-Dantzer** i kompars. Ondřej Macek hrál na cembalo výtečně, velmi citlivě volil tempa pro diferencovanou interpretaci a soulad hry souboru s pěvci. Hudba byla prodchnuta až líbivou zpěvností.

Ohlédnutí za světovou novodobou premiérou opery Giuseppe Scarlattiho *Dove è amore è gelosia*

Když se konala v unikátním zámeckém barokním divadle 9. 9. 2011 novodobá premiéra komického díla Giuseppe Scarlattiho *Dove è amore è gelosia* (Kde je láska, je i žárlivost), kterou skladatel složil ve formě typu opery buffa podle libreta Marca Coltelliniho, přisto-

upil režisér **Ondřej Havelka** k inscenaci cestou reminiscence *commedie dell'arte*. Oživil ducha dobové zábavy v kombinaci se současnou situační komedií. K odborné spolupráci si přizval tehdy specialistku na barokní gestiku **Helenu Kazárovou**, která usilovala propojit u pěvců přirozené herectví s gesty. Coltelliniho italské libreto bylo v dějové linii opřeno o sled vtipných obrazů rozdělených do dvou částí po sedmi a devíti scénách, ve kterých zamilované páry procházely naivně nebo vychytrale situacemi zkoušek vzájemné lásky. Režisér Ondřej Havelka akcentoval především gagy s motivem lásky a žárlivosti. Rokokové dílo hudebně nastudoval dirigent a cembalista **Vojtěch Spurný** se **Schwarzenberským dvorním orchestrem**.

Havelka rozehrál Scarlattiho dílo v hloubce perspektivního iluzivního barokního prostoru živě, přičemž do druhého plánu jeviště situoval jen němé a pohybové pasáže a pěvecké ponechával pouze v přední části. Dobové divadelní postupy libretistů s typickými převleky mužů či žen do postav opačného pohlaví, stejně jak komické situace byly interpretovány vtipně a v nadsázce. V krásných historizujících kostýmech **Jany Zbořilové** společně s výborným pěveckým obsazením z **Národního divadla**

v Praze, se sopranistkami **Kateřinou Kněžíkovou** a **Lenkou Máčikovou** a s tenoristy **Alešem Briscinem** a **Jaroslavem Březinou**, se všichni zasloužili o mimořádnou událost.

Z nové produkce byl pořízen dokumentární záznam, který byl vysílán nejen v České republice, ale i v zahraničí. Dokument *Perla baroka* v režii Ondřeje Havelky, jenž zasvětil zájemce do prostředí zámeckého barokního divadla v Českém Krumlově, byl zařazen rovněž do koncepce

rozsáhlé reprezentativní výstavy nazvané *Spettacolo barocco! Triumf divadla*, která uskutečnila v sezoně 2016/2017 v **Divadelním muzeu** ve Vídni. U příležitosti exhibice nabízelo muzeum i workshopy orientované na barokní divadlo, hudbu, masky, tanec a historii. Např. nabízená dílna dobových tanců, kterou jsem v instituci absolvovala, uvedla zájemce hravě a odborně do taneční techniky s tančením v páru i ve skupinách na barokní hudbu.

Inscenování Scarlattiho díla Ondřejem Havelkou přispělo k mediální popularizaci barokního zámeckého divadla, odborná činnost Ondřeje Macka, souboru Hof-Musici a režisérky Zuzany Vrbové je však ve snaze provozování novodobých světových premiér nesmírně záslužná.

Markéta JÚZOVÁ

DRÁŽĎANY

Triumfálny návrat Schönbergovho Mojžiša a Árona do metropoly na Labe

Uvedenie nedokončenej opery *Mojžiš a Áron* Arnolda Schönberga je aj dnes v toľkých parametroch mimoriadnosťou, že právom môžeme hovoriť o revolúcii už aj tak revolučného opusu. Toto zriedka inscenované dielo – niečo medzi operou, oratóriom a hudobným eposom – si vybral ako svoj spoločensko-politický vstup na scénu Semperovej opery jej nový intendant, Švajčiari Peter Theiler. Je to jeho vizitka, podľa ktorej neexistuje apolitické umenie.

Premiéra Schönbergovho torza 29. septembra bola v meste, ktoré sa na meno Arnold Schönberg už dlho pamätá, viac ako pozoruhodná. Už v rámci drážďanských koncertov *Neue Musik Paul Aron* patrilo v dvadsiatych a začiatkom tridsiatych rokov 20. storočia Schönbergovej tvorbe mimoriadne miesto. Klavirista a organizátor koncertov, Paul Aron, bol veľkým Schönbergovým zástancom. Obidvoch umelcov spájala neskôr i osud, obidvoch vyhnal v roku 1933 z Nemecka ich židovský rodný list. Drážďany boli tiež mestom a miestom, v ktorom sa v roku 1975 uskutočnilo v réžii Harryho Kupfera prvé uvedenie *Mojžiša a Árona* v NDR, revolučný čin, na ktorý sa do Drážďan z okolitých krajín chodilo – aj z Prahy, aj z Bratislavy. Z pôvodne plánovaných šiestich predstavení sa ich uskutočnilo 39! Zaradenie inscenácie *Mojžiša a Árona* bolo v tom čase mimoriadne hlavne preto, že na opernú scénu sa dostalo ešte stále (alebo znova?) „dekadentné“ umenie, ktoré okrem obsahovej problematiky bolo aj nákladné a inscenačne náročné. Ide o hudobno-javiskové dielo vystavané na prísnom použití jedného dvanásťtónového radu a viazané na komplikované, zdanlivo až suché hudobné štruktúry. Jeho inštrumentálne a vokálne naštudovanie sa vymyká bežnej praxi, scénické stvárnenie si vyžaduje obrovský interpretačný aparát, obrovskú vnútornú silu, inscenačnú kreatívnosť i odvahu. Toto sú dôvody, prečo sa tento Schönberg uvádza na scéne iba zriedka.

S myšlienkou biblickej hudobnej drámy sa dodekafonik a autor libreta Arnold Schönberg zaoberal už začiatkom dvadsiatych rokov minulého storočia, ale dve kompletne dejstvá *Mojžiša a Árona* vytvoril až v rokoch 1930-1932. Boli Schönbergovou reakciou na otvorené antisemitské výpady v Nemecku. Tretie dejstvo ostalo iba v textovej podobe. Ale to, čo bolo z *Mojžiša a Árona* hotové, to bolo predhrou k tomu, čo prišlo. Po uchopení moci nacistami mal Schönberg hneď dva dôvody zaradiť sa medzi prenasledovaných: veľavážený skladateľ, maliar, literát a učiteľ sa musel stať emigrantom, keďže bol Židom i hudobným novátorom. Definitívne zakotvil v Los Angeles. Keďže mu predchádzala povest „Einsteinu v hudbe“, na rozdiel od mnohých iných hudobných umelcov tento úsek života ekonomicky zvládol. Ale k dokončeniu svojho veľdiela o dvoch nerovných biblických bratoch, plného obrovských zborových scén, sa

nikdy viac nevrátil. Pochopiť nepochopiteľné zostalo tak aj v najnovšej inscenácii otvoreným abstraktným procesom. Hudobne ho v Drážďanoch stvárnil dynamický Američan **Alan Gilbert**, do roku 2017 šéfdirigent New York Philharmonic, režijne ho uchopil pozoruhodný Katalánc **Calixto Bieito**, ktorého výklady opierajú na rôznych európskych operných scénach vyvolali i škandály. Proroka Mojžiša, zvestovateľa desiatich prikázaní, majúceho v Biblii predĺženú ruku k Bohu, stvárnil jedinečný britský basista **John Tomlinson**. Bol stelesnením viery a bohabojnosti, jeho nekanabilný Sprechgesang bol prejavom mysliteľa



L. Ryan ako Áron (foto: L. Oláh)

a rozvážneho vodcu. Jeho brat Áron, kreovaný legendárnym kanadským hrdinským tenorom **Lancem Ryanom**, predstavil Mojžišov protipól. Mojžiš bol povolaný vyslobodiť izraelský národ spod otroctva egyptských faraónov a zvestovať mu vlastného Boha. Áronovi, ktorý mu mal pomôcť, sa nepodarilo národ o existencii Boha presvedčiť. Viditeľnosť Boha, po ktorom národ volal, mu Áron ponúkol v podobe zlatého teľata. Áron si národ získal pre seba, ale pre Boha ho získať nedokázal, Boha nedokázal znázorniť. V závere biblického výjavu nechal napokon prorok Mojžiš židovskému národu nezávislosť od iných národov a umožnil mu zjednotiť sa s Bohom. S Áronom sa viac nepočítalo. V navštívenej premiére sa najneskôr od momentu, keď do deja vstúpila ďalšia hlavná postava, národ, zo scény vytratil všetko biblické. Národ, ktorý bol pôvodne zasadený do Egypta a na Sinajský poloostrov, sa stal národom dnešným, všadeprítomným, nevypočítateľným, zbožňujúcim idoly, bojazlivým, odvážnym. Bol to národ

so všetkými jeho dnešnými atribútmi, bol nositeľom hlbokého zmysluplného presvedčenia, odhodlania, ale i populistického zlyhania. Réžia vytvorila neustále pulzujúce gigantické masové scény, všetko bolo v pohybe. Na scéne pozostávajúcej z veľkej bielej škatule s jedinou pohyblivou zadnou stenou (**Rebecca Ringst**), ktorá bola svetom púšte, sa pohybovali všetci aktéri v civilných nadčasových kostýmoch (**Ingo Krüger**). Pulz pohybu národa – i na bielych stenách projektovaných abstraktnú videoprojekciu (**Sarah Derendinger**) – udávala predovšetkým svojou rytmickou štruktúrou Schönbergova hudba z orchestrálnej jamy. Bezhraničné orgie okolo pôvodne biblického zlatého teľata kulminovali okolo nahých, do igelitiek zabalených ľudí privlečených na scénu. Fragment biblického príbehu vyústil ako metafora do drámy, krvilačnosti, tanca, extázy a davovej psychózy súčasného ľudstva. Fascinujúco znejúce zvukové obrazy vyše stočleného zboru (**Sächsischer Staatsoperchor Dresden**, operný **Kinderchor**, **Sinfoniechor Dresden** – **Extrachor der Semperoper Dresden**, **Vocalconsort Berlin** v naštudovaní **Jörnoma Hinnerkoma Andresena**) sa stali najdôležitejšou zložkou diela. Nielen teatrálna

a obsahovo, ale i čo sa týka hudobnej interpretácie. Zborové výjavy s komplikovaným polyfónnym vedením hlasov boli prítomné na scéne vyše jeden a pol hodiny bez jediného durového alebo molového oporného bodu. Národ sa stal stelesnením konfliktu medzi Mojžišom a Áronom, obrazne vidieť, medzi dnešnými reprezentantmi politického života. Z Árona sa stal populist, demagóg, ľud si dokázal kúpiť. Mojžiš nenachádzal slová, ktorými

by vysvetlil zvody dnešných lídrov, manipulátorov ľudstva. Kompozične ostalo pochopiteľne toto gigantické dielo nedotknuté a napriek obrovskému obsadeniu orchestra i krehké. Ba orchester pod vedením Alana Gilberta bol aj v pianissimových pasážach hybnou silou inscenácie, šla z neho obrovská vnútorná umelecká sila. Aj celý rad ďalších postáv obsadených kvalitnými sólistami, prispel k večeru, z ktorého sálala atmosféra veľkého hudobného divadla. Schönberg sa do Drážďan triumfálne vrátil, na premiéru prilákal 20 domáciach a zahraničných hudobných kritikov a premiérovému publiku doslova vyrazil dych.

Agata SCHINDLER

Arnold Schönberg: *Mojžiš a Áron*
Dirigent: Alan Gilbert
Réžia: Calixto Bieito
Scéna: Rebecca Ringst
Kostýmy: Ingo Krüger
Premiéra v Saskej štátnej opere 29. 9.

VIEDEŇ

Trójanica a nezabudnuteľná kráľovná Kartága

Les Troyens (Trójanica) – táto umeleckými nárokmi mimoriadna (päť hodín trvajúca!) opera Hectora Berliozu ožila vo Viedenskej štátnej opere v novej inscenácii. Prvý raz ju vo Viedni našťudovali a uviedli pred vyše štyridsiatimi rokmi (v novembri 1976), aktuálna premiéra bola 14. októbra – so sériou troch repríz. Inscenačne náročné, výpravné, na sólistov, zbor, ale aj javiskové efekty bohaté, v každej zložke profesionálne a umelecky hodnotné dielo prijalo obecenstvo s porozumením, ba nadšením, nevnímajúc neobvyklú dĺžku predstavenia. Trójanov vo Viedni uviedli v koprodukcii s Kráľovskou operou v Londýne, s milánskou La Scalou a so San Francisco Opera.

Berliozovi *Trójanica* sú z vnútornej stránky ovplyvnení Gluckovou opernou reformou, pri tom kompozične novoromantickou hudbou, ktorej tvorcom bol Berlioz s Liszom a Wagnerom. V prvej polovici 19. storočia však vládla v Paríži Grand opéra, v ktorej bol nevyhnutný balet pre potešenie očí (často nesúvisel s obsahom opery), efektne zbory, sólové party s primadonskými manierami vrátane početných javiskových efektov. Ak bol H. Berlioz priam zjavením v oratóriách a v symfonickej hudbe svojej doby, vniesol aj do opery celkom iný štýl. Libreto *Trójanov* si jednak napísal sám – vo francúzštine (v ktorej sa opera aj spieva), podľa námetu z grécko-rímskej mytológie, pričom mu bol predlohou Vergiliov epos *Aeneis* (zo 70.–19. rokov pred n. l.). Hoci sa od čias antického Grécka mnohé zmenilo, ľudské city zostali rovnaké dodnes. Tie tvoria aj dejovú kosť *Trójanov*. Najmä v 1. a 2. dejstve Berliozovej opery je forma a štýl hudby ovplyvnený Berliozovým veľkým vzorom – Ch. W. Gluckom (1714–1787). Okrem početných hrdinov Tróje je najmä 1. a 2. dejstvo vyhradené veľkej dramatickej vokálnej scéne Cassandry, trójskej veštkyne, ktorá sa snaží varovať mesto pred novým nebezpečenstvom trójskeho koňa. V 2. časti opery (3.–5. dejstvo) prevažuje lyrická dráma, čiastočne nadväzujúca na vkus francúzskej Grand opéry. Je v nej vyváženosť inštrumentálne farebnej partitúry s prelínaním veľkých vokálnych lúbostných árií a duet, baletu, k tomu krásnej Berliozovej hudby, tajomných zjavení bohov i duchov mŕtvych Trójanov, ktorí naliehajú, aby Enée odišiel z Kartága a vydal sa na cestu k novým brehom. Vnútornej boj hlavného hrdinu sa prelína s jeho láskou k Didone – no zvíťazila povinnosť voči Tróji a bohom. Didona preklína milenca, nesmierne trpiac jeho odchodom. Nakoniec sa zabila Enéeovým mečom na hranici z trójskych pokladov. Ľud Kartága sa prizera smrti svojej kráľovnej, ktorá pred tým predpovedá, že ju na území Talianska pomstí kartáginský vojvodca Hannibal. Výjavy z čias Tróje i Kartága, zachované vo svetových múzeách, inšpirovali tvorcov novej viedenskej inscenácie. Múry niekoľkokoposchodových domov v Tróji a v bohatom Kartágu sú síce farebne odlišné, ale viacposchodové, ako ich dodnes vidáme v severoafriických krajinách. Sú príležitosťou na viacvrstvové



Trójanica (foto: Wiener Staatsoper GmbH/M. Pöhn)

rozostavenie dvoch veľkých zborov. Domáci **Zbor Staatsoper** (so zbormajstrom **Thomasom Langom**) je totiž rozšírený o členov **Slovenského filharmonického zboru** (so zbormajstrom **Jozefom Chabroňom**). Scénu v 1. dejstve šokujúco ozvláštnil obrovský trójsky koň, zostrojený z rôznych koliesok a železných súčiastok. Jeho časť – obrovské koleso – viselo nad hlavami zaľúbencov v 4. dejstve – ako disk z inej planéty. V závere sa zmenil na metaforu hrozivej sily, smrti, zla – v podobe kovového monštra s ľudskou podobou. Čiastočne antikou, ale aj súčasnosťou boli inšpirované aj jednoduché, farebne pomerne zjednotené kostýmy zborov, špecifické boli honosné obleky kráľovského páru v 1. i v 2. časti. Charakterotvorný bol čierny kostým Cassandry, veštiaci tragédiu. Šedivo-zelené uniformy vojakov pomiešali históriu so súčasnosťou, diferencované boli u ďalších centrálnych hrdinov (Narbal, Panthée, Iopas). Vyzývavé dresy mali baletní sólisti. Meno 52-ročného škótskeho režiséra **Davida McVicara** je vo Viedni obľúbené (na repertoári má viacero úspešných titulov). Nepodlieha

vlne inscenačnej avantgardy, tvorí operné divadlo, ktoré láka výpravnosťou. Ponecháva však divákovi dostatok fantázie a spevákovi priestor na vytvorenie veľkých charakterov. Trójanica sú nielen hudobno-vokálne krásni, ale aj javiskovo efektívni. Hlavné postavy nie sú statické. Dušou mimoriadne strhujúceho hudobného našťudovania, s prvotriednym **Orchestrom Viedenskej štátnej opery**, je francúzsky dirigent **Alain Altinoglu**, hostujúci dirigent veľkých operných domov. Berliozova hudba znie pod rukami tohto dirigenta dynamicky a vypracovane, z absolútneho ovládania partitúry a obdovhodnej muzikality. Tvorivý tím v *Trójanoch* dopĺňa 47-ročná anglická scénografka **Es Devlin**, nemecký kostýmový dizajnér **Moritz Junge** a choreografka intímnych lúbostných baletných scén i akrobatických čísel – **Lynne Page**. Nezabudnuteľná je predstaviteľka Didony, veľká americká mezzosopranistka **Joyce DiDonato**. Umelkyňa jej veľkosti režisér určite nemusel usmerňovať. Jej obrovské dramatické a vokálne umenie je podstatou operných postáv tejto hviezdy operných domov. Pripomína činoherné heroíny 19. storočia, ktoré svojím umením inšpirovali k operám Verdiho, Pucciniho i samotného Berliozu. V recitatívoch i áriách, komorných ansámblach a číslach so zborom dominovala. Jej prechody od lyrického tónu k čoraz dramatickejšiemu a vnútorne prežitým áriám boli gradujúce. Veľké finále, keď narieka nad odchodom milovaného Enéea, až po narastajúcu nenávisť, je dramatickým výkrikom, s využitím spevu v hlbokjej polohe mezzosoprán, ale i drsného

parlanda. Centrálnou postavou prvej časti Berliozovej opery bola veštica Cassandra. Veľkým, farebným, v každej polohe istým mezzosopránom ju spievala a sugestívne hrala talianska mezzosopranistka **Anna Caterina Antonacci**. Juhokórejský basista **Jongmin Park** – s málokeď počutým obrovským hlasom – spieval Narbala. Mladodramatickým tenorom zaujal americký sólista **Brandon Jovanovich** ako **Enée**. Jeho zjav i nosný hlas boli podporené bohatstvom hereckého prežívania. V prvej časti *Trójanov* zostal v pamäti bezchybný výkon českého barytonistu **Adama Plachetku** ako **Chorèba**. Zážitkom bolo vidieť mladého slovenského basistu **Petra Kellnera** v role Enéeovho priateľa – **Panthéa**. Má zvučný pôsobivý bas a značné javiskové nadanie.

Terézia URSÍNOVÁ

Hector Berlioz: *Trójanica*
 Dirigent: Alain Altinoglu
 Réžia: David McVicar
 Scéna: Es Devlin
 Kostýmy: Moritz Junge
 Svetlá: Wolfgang Goebbel
 Premiéra vo Viedenskej štátnej opere 14. 10.

klasika



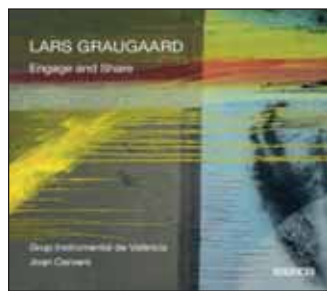
Branislav Dugovič Cross-Country Skiing B. Dugovič, E. Stevens, D. Matej, M. Paľa, J. Lupták Real Music House 2018

Uplynulo desať rokov od vydania profilového CD klarinetistu a basklarinetistu Braňa Dugoviča, na ktorom s Ladislavom Fančovičom predostrel svoje pohľady na stálice klasického klarinetového repertoáru (Diskant, 2008). Odvtedy sa veľa zmenilo, nádejný interpret sa vrhol súčasne do niekoľkých prúdov, ktoré možno zhrnúť pod označenie „alternatíva“, no vo veľmi širokom zmysle: účinkoval v projekte *Cluster Ensemble Plays Philip Glass*, bol neodmysliteľnou súčasťou väčšiny podujatí súborov VENI Ensemble a VENI ACADEMY, jeho hru zachytáva dvojalbum *Rolling Tones/In zarter Bewegung* aj aktuálne vychádzajúce *Dispersion of Seeds* Elliotta Sharpa, nemohol chýbať ani na albume *Slovak Sounds* experimentálneho zoskupenia EXXPPNNSS Nikolaja Nikitina, k pôlu nekompromisnej súčasnej klasiky sa prikláňa ako člen Berger Tria, k celkom iným pólom zasa inklinuje ako člen sprievodného zoskupenia Jany Kirschner na *Moruši bielej* aj *Moruši čiernej*. Dnes Braňo Dugovič nepotrebuje nikomu dokazovať, že vie pekne zahrať Debussyho, Mendelssohna alebo Stravinského. Jeho „druhý“ CD profil nemôže byť odlišnejší od toho prvého; v zhode so svojím názvom kľže medzi rôznymi zákutiami spomenutých alternatív, pričom zvuk klarinetu je vždy v popredí, je takpovediac hlavnou témou a spoločným menovateľom všetkých ôsmich trackov. Aby svojmu počinu zabezpečil čo najlepšie podmienky na vznik, hlavný protagonista sa obklopil zaujímavými ľuďmi, s ktorými sa stretol vo svojom okolí a s ktorými spolupracoval. Kompozíciami na album prispeli Marián Lejava aj Daniel Matej (alias Dano M), ktorý sa na výsledku podieľa aj ako hráč na gramofónoch, spev, obsluhuje živú elektroniku, objekty či Elektrosľuch z dielne Jonáša Grusku. Nechýbajú priatelia a spoluhráči Milan Paľa a Jozef Lupták, výrazný podiel

na tvári albumu má ako autor, interpret a producent aj Eddie Stevens a, samozrejme, aj štáb vydavateľstva Real Music House. Lyžovanie naprieč krajinou sa symbolicky začína na domácej pôde, v *Horror (WaldEnd)* Mariána Lejavu. V „dýchaní“ huslí a violončela (vďaka efektom a multitrackingu postupne vytvárajúcim imaginárne sláčikové kvarteto), medzi ktoré sa opatrne vplietajú melodické fragmenty klarinetu a basklarinetu, vyvstávajú surreálne obrazy lesov, plných pokrivených alúzií nemeckej romantiky. V závere možno s trochou fantázie zachytiť aj harmonický závan z fínskych lesov Sibeliovej *Tapioly*, čo podľa mňa dokonale zodpovedá autorovej obrazotvornosti – a aj jeho svojskému zmyslu pre humor a nadhľad. Skladba vďaka použitiu jednej z rozšírených techník hry priamo nadväzuje na *Modelli per clarinetto solo* Milana Adamčiaka. Braňo Dugovič ich uviedol nespočetnekrát a vždy tak, že z množstva vedľa seba naukladaných symbolov a obrazcov unikátnej grafickej partitúry (v jej strede tróni krásne vyobrazenie klarinetu) dokázal postaviť zmysluplnú kompozíciu. A inak to nie je ani tu. Postupným presunom do iných vôd je trojdielna „suite“ *EVOL* (láska naopak?), kde je autorom konceptu klarinetista sám a svoj nástroj spočiatku necháva v najdelikátnejších pianissimách lyricky deklamovať fragmenty zabudnutých melódií uprostred ambientných ruchov a glitchového praskania. Dráma však nikdy nie je dostatočne vzdialená; Dugovič skúma možnosti interakcie klarinetového zvuku so svetom elektroniky, živé či neživé. Efekty, vrstvenie či lomené beaty prezrádzajú jeho inklinácie ku „klubovej alternatíve“ a aj značnú mieru rezonancie s naturelom a ideami Eddieho Stevensa. Producent a životný partner Jany Kirschner sem vniesol dávku onej ostrovanskej kreatívnej bláznivosti, v našich končinách pôsobiacej mimoriadne sviežo. V druhej časti suity Dugoviča sprevádza na klavíri s charakteristicky nostalgickým, „hrdzavo“ zafarbeným zvukom a nevyhnutne vyvoláva spomienky na ikonické albumy kapiel Radiohead alebo Muse z prelomu storočí. Týmto smerom sa uberať aj tretia časť, vôbec najdlhší track albumu, v okamihu, keď sa rozbehne „chrupkavý“ groove basklarinetu, a pridávaním vrstiev, efektovaním a hypnotickým opakovaním je poslucháč vtiahnutý do eskalujúcej psychedelickej špirály. A klarinetista tu nijako nezapiera svoju záľubu v improvizácii, ktorá si dovoľuje byť čisto neidiomatickou. Je skvelým spôsobom „pošpinená“ koketovaním s jazzom či funkom. Svieži vietor z Britských ostrovov vane aj v *The Maze* Eddieho Steven-

sa. „Bludisko“ vytvorené z nekonečného vrstvenia klarinetových a basklarinetových loopov (tónový rozsah pri prepojení oboch smelo konkuruje elektronickým klávesovým nástrojom a veľmi dobre sa s nimi spája aj zo zvukovej stránky) je rozpriadaním opakujúcej sa sekvencie štyroch akordov. *The Maze* opäť silno evokuje harmonický svet britskej rockovej alternatívy a opäť sa jeho priebeh vymkne do rovín psychedélie a bizarne životodarné bláznivosti. Keď sa pridáva kvílenie mužských hlasov, akoby človek sledoval spomalené zábery – napríklad kozmonautov miznúcich v útrobach čiernych dier. A nakoniec sa všetko aj reálne odohrá v spomalenom pohybe, rozmazaná harmonická sekvencia pôsobí doslova halucinogénne. Je to technicky majstrovsky zvládnuté a neobyčajne zábavné. Je tu presne to, čo milujem na hudbe britskej scény – tej rockovej aj súčasnej komponovanej –, duch osviežujúcej neviazanosti a chvíľami skoro detinskej hravosti. Priebeh albumu by sa tu aj mohol skončiť, nádielka hudobného iluzionizmu však pokračuje dvoma krátkymi reminiscenciami na *Memories of You* Daniela Mateja (samozrejme, Braňo Dugovič účinkoval aj na tomto albume), konkrétne na *Ho-chi-min* z remixu Matejových *CAVE SONGS* a záverečného „komentára“, v ktorom zvuky klarinetu a elektroniky definitívne splyvajú do nedeliteľného ideového celku. Výbornú prácu odvedli aj všetci, ktorí sa podieľali na finalizácii zvukovej aj grafickej podoby albumu. „Lyžovanie“ vôbec nemusí implikovať cestu „z kopca“, v tomto prípade je skôr odkrývaním nových perspektív. Teším sa na pokračovanie!

Robert KOLÁŘ



Lars Graugaard Engage and Share Grup Instrumental de València J. Cerveró Kairos 2018/distribúcia DIVYD

Rakúske vydavateľstvo Kairos zamerané na nahrávky autorských projektov súčasnej hudby vydalo dánskeho skladateľovi Larsovi Graugaardovi (1957) album jeho troch aktuálnych diel. Ide o skladby pre komorný orchester, ktoré nahral sú-

bor Grup Instrumental de València pod vedením Joana Cerveró. V Graugaardovej titulnej skladbe *Engage and Share* (2014) prevládajú hutné symfonické textúry a hlboké polohy klavíra, ktorými vykresľuje temné a husté farebné plochy. Mysteriózny priebeh skladby rozbúri prudké dynamické vzostupné polyrytmických mozaík i pôvabný ostinálny groove v base. Skladba *Slonk* (2017) evokuje elektronické zvuky kombináciou perkusí a harfy. Rýchle rytmizované repetície dychových nástrojov, perkusí a sláčikov i dravé rytmické pasáže však postupne strácajú na sile a smerujú k samovoľnej „dekonštrukcii“ celej štruktúry. Aj tu je zvuk klavíra exponovaný do brutálnych úderov v najhlbších polohách, kým orchestrálne echá postupne doznievajú v halucinogénne tikajúcom prchavom pianissime. Tretou skladbou albumu je *Blind Lemon* (2013). Pokojné, statické figúry harfy a flauty tu narušujú vpády obsesívnych chromatických motívov, ostro znejúce repetitívne plochy i nástojivé, temné nástrojové chóry, ktoré náhle preruší різne ukončenie. Graugaardova hudba by sa dala charakterizovať ako dokonalá symbióza tradične ponímanej klasickej hudby a experimentálneho „elektronického“ zvukového konceptu. Akademicky vzdelaný hráč na flaute, excelujúci v barokovom a klasicistickom repertoári, sa už desaťročia venuje kompozícii, interaktívnej počítačovej hudbe a algoritmom a reprezentuje vo svojej tvorbe pozoruhodnú vyváženosť tradičných a moderných prvkov hudobného myslenia. Tú tradičnú časť v jeho hudbe zastupujú jasne profilované štruktúry, zreteľný, neúnavne vedený melos plný exponovaných rapsodických vln a odbočení, rozsiahle rozvíjanie motívov v horizontálnej rovine, ktoré neustále narušujú a „ničia“ cudzorodé vpády indiferentnej masy zvuku. Graugaard skvele pracuje so zvukovým „zaostrovaním“ a akousi „prednou a zadnou projekciou“ zvukovej masy. Svet počítačovej estetiky tu zosobňujú nerozlišiteľné zvuky akustických nástrojov pripomínajúcich digitálne zvukové prostredie. Jeho zvukové plátno prakticky nikdy neobsahuje „čisté pozadie“, aj v najtichšom piáne znie zlovestná „background music“ (skladba *Slonk*) na prahu ruchových podnetov a ambientu, no táto ruchová zložka sa často dokáže prepracovať až na pozíciu ozajstného „účastníka“ hudobného procesu v popredí. Väčšinou sa však v popredí nachádza konkrétna dvojica nástrojov v priam koncertantnom súznení (dva sláčiky alebo skvelé vzájomné kombinácie klavíra, perkusí a pozoruhodne zdôraznenej harfy), ako je to v skladbe *Blind Lemon* so zdanlivo nekoordinovanými sólmami dvoch prelínajúcich sa nástrojov.

U Larsa Graugaarda cítiť vzdialený, presne nešpecifikovaný španielsky, resp. juhoamerický kolorit, oblasť, na ktorú má autor profesionálne i osobné väzby a ktorej prvky „farbia“ hudbu v kvázi gitarových akordických rozkladoch, v divokých repetovaných pizzicatových ostinátach sláčikov a vo vzdialených ponáškach klavíra a sláčikov na juhoamerické zvukové impresie. Komplikovaná polyrytmika uňho zvyčajne rozkladá proces na drobné čiastky, ale nepretržité napätie plynie z dynamiky takmer vokálnych línií posúva hudobný proces vpred. Graugaardova hudba však okrem exponovaných úsekov obsahuje aj kontrastné, statické plochy. Ide o hudbu v „dezolátnom stave“ bezčasovosti, ktorá si v tichu po desivých výbuchoch opäťovne hľadá cestičky na povrch. Napriek extrémnej interpretačnej náročnosti Graugaardových partitúr s precíznymi vypísanými polyrytmickými vzorcami a virtuóznymi partmi znejú všetky tri kompozície transparentne, sviežo a brilantne a Grup Instrumental de València na albume *Engage and Share* podáva mimoriadny umelecký výkon.

Peter KATINA



Tomás Luis de Victoria Tenebrae Responsories Stile Antico harmonia mundi 2018/ distribúcia DIVYD

Latinské slovo „tenebrae“ (temnota) odkazuje na starobylý rituál postupného zhasínania pätnástich sviečok, pripomínajúci opustenie Krista učeníkmi a temnotu, ktorá zavládla po jeho ukrižovaní. Označovala sa ním tiež liturgia hodínok počas tzv. veľkonočného trojdnia (triduum sacrum). Hoci pôvodne išlo o matutínium a laudy, teda o prvé denné obrady oficiu, od neskorého stredoveku sa tenebrae slávil popoludní predchádzajúceho dňa. Čítania z Biblie striedala hudba rezponzórií na toto obdobie. Texty, opisujúce zradu, utrpenie a ukrižovanie Krista, siahajú do čias raného kresťanstva a voľne spájajú rozličné pasáže Starého a Nového zákona. Pôsobivá obsahová koláž, v ktorej sa dráma strieda s kontempláciou, silne zapôsobila na predstavivosť celých generácií skladateľov. Azda najznámejším „renesančným

príkladom“ sú *Tenebrae* Gesualda z Venosy, ktorý v hudbe neobvyklej subjektívnosti a výrazovej sily zúročil extravagantné harmonické experimenty zo svojej madrigalovej tvorby. Širšie publikum s dielom oboznámili prostredníctvom dnes už legendárnej nahrávky The Hilliard Ensemble (ECM, 1991). Zaujímavé je tiež naštudovanie britského dirigenta Andrewa Parrotta so súborom Taverner Consort & Choir (Avie, 2013), ktorý Gesualdovu hudbu zasadil do rozsiahlejšieho a pre laika pomerne komplikovaného hudobného a liturgického rámca, využívajúceho zvukový a výrazový kontrast gregoriánskeho chorálu a prepracovaného polyfonického viachlasu. Nahrávka kritikou oceňovaného britského vokálneho súboru Stile Antico, ktorý si na svoj v poradí už dvanásty album pre label harmonia mundi vybral *Tenebrae* od pravdepodobne najväčšieho zo španielskych renesančných polyfonikov, Tomáša Luisa de Victoriu (1548–1611), tento kontrast naznačuje príležitostným zaradením chorálu na texty z Nárekov Jeremiáša. Pociťu istej monotónnosti pri počúvaní hudby, ktorej vládne pravidelný tactus, sa hudobníci na nahrávke snažia vyhnúť vynechaním niektorých repetícií. Forma ABCBAB je tak zredukovaná na ABCB (ide o obvyklé koncertné uvádzanie týchto diel). Špecifický interpretačný problém predstavujú použité klúče a s nimi súvisiaca prax transpozícií. Vzhľadom na charakter hudby a obsah textu sa speváci súboru Stile Antico rozhodli časti *Tenebrae facta sunt* a *Aestimatus sum* zveriť nižším hlasom. Neznajú teda SSAT, ako sú notované, pričom ide o ďalšie z obvyklých riešení. Konečným impulzom pre sformovanie Victoriovejho štýlu bol prísny kontrapunkt Palestrinu, s ktorým sa mal španielsky skladateľ a kňaz možnosť dokonale oboznámiť počas svojho dvadsaťročného pôsobenia v Ríme. Doň spadajú aj vznik a vydanie skladieb na obdobie svätého týždňa s názvom *Officium Hebdomadae Sanctae* (Rím, 1585). Dvanásť vokalistov súboru Stile Antico, ktorých na nahrávke dopĺňajú tenorista Benedict Himas a basista Simon Galllear (sóla, gregoriánsky chorál, transponované časti), podáva vo Victoriovej hudbe výkon, v ktorom potvrdzujú, že v interpretácii renesančnej hudby nadväzujú na to najlepšie z tradície britských zborov a v súčasnosti právom patria medzi svetovú elitu. Súbor disponuje čírym, farebným a dobre rozpoznateľným „vlastným zvukom“, intonačná čistota interpretácie je príkladná, jednotlivé polyfonické línie sú zreteľné s dôrazom na prirodzené rytmické plynutie, artikuláciu a porozumenie textu, ktoré sa odráža v decentnom akcentovaní rétorických figur. V kontraste k dramatickosti a imantnej expresii väčšiny zhudobnených

textov interpretácia zdôrazňuje viac lyrický a kontemplatívny charakter hudby. Tento prístup môže niekomu po čase prekážať, na iného môže zase pôsobiť „nadčasovo“.

Andrej ŠUBA



Jana Gavačová Biele noci Hevhetia 2018

Ľudové piesne z rôznych kútov strednej Európy v jazzovom spracovaní nás oslovia na speváckom debute Jany Gavačovej. Podľa toho, z akej proveniencie piesne pochádzajú, vždy ich aranžovali zahraniční hudobníci participujúci na albume. Nejde však len o ľudové piesne, objavujú sa tu aj pôvodné skladby Jany Gavačovej, ktorá sa prezentuje aj v úlohe skladateľky a textárky. Gavačová je absolventka herectva, víťazka súťaže Nové tváre slovenského jazzu 2011 a Jazz start up 2017 pri hlasovaní verejnosti. Úvodná pieseň *Biele noci*, totožná s názvom albumu, sa začína sériou elektronických zvukov. Do nich vplynú free akustické nástroje a Janin mezzosopránový spev. Krehká atmosféra, opretá viac o sound, prináša klasický problém vzťahu muža a ženy v slovenskom texte, no melodika a aj hudba pôsobia disonantne a smutne. Tento dojem sa stratí po vitálnom nástupe trúbky Miroslava Hloučala, aranžéra skladby. Poľská pieseň *Dve srdiečka, štyri oči* z aranžérkej dielne klaviristu Nikolu Kołodziejczyka pokračuje v krehkosti zvuku, hra klaviristu je však pri sprievode skôr minimalistická, doplnená na niektorých miestach o bizarnosť zvuku harfy. Kołodziejczyk až pri sóle ukáže svoj jazzový prejav. *Zelený víneček*, moravská ľudová pieseň, venovaná Ive Bittovej, prináša frygický modus. Stročou rómskeho divokého prejavu Jany sa mení technika spevu v naturálnom hrdelnom predvedení, pieseň interpretuje v glissandách a „ujúkaniach“, podobných rómskej hudbe. Pri porovnávaní rôznych úrovní spracovania ľudovej hudby v súčasnosti nie som si istá, či v prípade *Zelený víneček* ide o moravskú pieseň, pretože je pre ňu frygická modalita atypická. Asociácie na rómsku hudbu

však môžu prichádzať aj vďaka Janinmu spracovaniu a dedikácii Ive Bittovej. Nejde tu však o nejakú muzikologickú dišputu, ale Gavačovej umelecký prístup. A ten je inšpirujúci.

Francúzsky melodický šansón speváčky len so sprievodom kontrabasu Martina Kapusníka je zaradený na koniec prvej tretiny albumu. Šansón osvieži disonantnosť zvukovo ťažších pasáží, pretože dovtedy znel spev so sprievodom plného ansámblu s klavírom, kontrabasom a bicími nástrojmi. Všetky piesne sú vďaka kombinácii množstva hostí aranžérsky a zvukovo pestré. Napríklad v skladbách *Luna*, *Do vína* hrá aj sláčikové kvarteto Mucha Quartet. Janino stále obsadenie v triu či v kvartete s gitaristom Ľubošom Brtňanom, kontrabasistom Martinom Kapusníkom alebo bicími Mariána Ševčíka je neustále obohatované novými nástrojmi. Vystriedajú sa tu až štyria klaviristi: Kálmán Oláh, spomenutý Nikolaj Kołodziejczyk, Ľuboš Šrámek a Ondrej Krajčák. Podobný exaltovaný spev sa objaví aj pri rómskej „hymne“ *Dželem, dželem*, kde exceluje Ondrej Krajčák. Jana sa bez problémov vyrovnala so spevom v poľštine, češtine, maďarčine, romčine a francúzštine. Z každého jazyka je tu po jednej skladbe, zvyšných šesť spieva po slovensky. Vypadol typický jazzový jazyk, angličtina, až na maďarskú pieseň *Okrúhly je mesiac*, kde Jana spieva po maďarsky, slovensky a aj anglicky. Všetky texty disponujú aj anglickým prekladom, občas sú v ňom však aj chyby, napríklad „Slovak folcloric song“.

Jana Gavačová sa na albume *Biele noci* prezentuje ako inteligentná umelkyňa s množstvom tvárí vo výraze a technike, ale aj úlohu autorky hudby a textov. Jej piesne sú zaujímavé, keď v nich pracuje so scatom, kde je melodika plastickejšia, ako keď používa slovenčinu, s čím sa celé roky vyrovnávajú všetci slovenskí speváci (J. Gavačová: *Luna*). Občas sa zdá téma a jej melodika príliš vykonštruovaná vzhľadom na text (*Dážd*). Vydarená je však *Do vína*, kde je text veľmi úsporný a ľahšie sa s ním potom narába pri improvizácii. Perfektné tu sadla aj bossa nova, ktorú nahodil v aranžérskom zásehu Ľuboš Šrámek. Rytmus hudby a textu je v súlade v tých témach, ktoré sú viac rytmické než melodické a smerujú do bebopu, ako napríklad *Kôň*. Ukazuje sa, že toto sa Gavačovej hodí. Ľudové inšpirácie priamo navádzajú k smerovaniu po harmonickej zvukomalebnoti akordov aj v jej vlastných kompozíciách. Tak sa pohybuje v polohách, ktoré nájdeme už na albume Emila Viklického *V Holomóci mŕšť* z roku 1978. Jana Gavačová ukázala na svojom debute mnohé podoby, ale určite nevyčerpala všetky, takže je len na nej, ktorým smerom sa jej kariéra bude ďalej uberať.

Yveta KAJANOVÁ

Z tieňa do tieňa

Neúprosný beh času spôsobil, že 3. 10. nás navždy opustila najstaršia z bývalých sólistiek Opery SND **Štefánia Hulmanová**. Nebola hviezdou sólistického súboru, ale poctivou umelkyňou, ktorá kvalitne zvládala väčšinu z požiadaviek, ktoré sa na ňu kládli. Po pôsobení v zbore a v Štátnej opere v Košiciach, kde spievala viaceré dramatické úlohy (napr. Júliu v *Jakobíni*, Santuzzu v *Sedliackej cti*), stala sa v roku 1951 členkou bratislavskej opery na ďalších 28 rokov. Jej farebne svetlejší hlasový materiál i hudobné cítenie ju predurčovali predovšetkým ku kvalitnej interpretácii slovanského repertoáru. Popri Jaroslavne z *Kniežata Igora* to boli hlavne české a slovenské sopranové úlohy (Smetanova Marienka a Jitka, Dvořáková Rusalka, Janáčkova Jenůfa, Suchoňova Katrena a Milena, Cikkerova Milka a Katka i Holoubkova Helena Petráková v skladateľovej *Rodine*). „Zlaté roky“ umelkyne zahŕňali hlavne druhú polovicu päťdesiatych a prvú polovicu šesťde-



Štefánia Hulmanová (foto: Opera SND)

siatych rokov. Vtedy našla svoje uplatnenie aj popri hviezde súboru Margite Česányiovej i raketovom nástupe Anny Martvoňovej. Následne sa súbor dopĺňoval o nových absolventov umeleckých škôl a jej zástoj sa postupne

zmenšoval. Spievala stále spoľahlivo, bez výkyvov, no aj bez väčšieho záujmu médií. Vo Verdiho operách, v ktorých dominovala Česányiová, sa jej ušlo ako alternantke vždy len zopár repríz (v *Trubadúrovi*, *Otellovi*, *Donovi Carlosovi*), no tento typ repertoáru jej nebol vlastný. Zato od 14. 7. 1957 do 1. 2. 1969 odspievala bez domácej alternantky takmer 80 % predstavení v inscenácii Pucciniho *Toscy* (réžia Š. Hoza, dirigent J. W. Schoffer) a bola v nej rovnocennou partnerkou Andreja Kucharského či Bohuša Hanáka. Ani v najťažších miestach partitúry nezaváhala (jej výšky boli bezpečné, nosné) a dokázala aj herecky pôsobivo stvárniť váhanie svojej hrdinky lavírujúcej medzi podvolením sa zneucteniu a vraždou.

Odišla spomedzi nás v pozhnanom veku takmer 99 rokov. Len málo z dnešných priaznivcov opery si ešte spomenie na jej umelecké kreácie. Taký je už osud interpretačných umelcov.

Vladimír BLAHO

Slavnostní koncert ke stému výročí založení státu v Národním divadle v Praze

Tradiční zahajovací koncert nové sezony Národního divadla byl letos věnován stému výročí založení Československého státu. Slavnostní večer, který se konal za účasti mnoha významných osobností nejen z kulturní sféry, ale i z širšího spektra společenského života, se konal 21. 9. v historické budově Národního divadla v Praze. Koncert dirigoval hudební ředitel Opery ND **Jaroslav Kyzlink**.

Volbou ukázek z oper, které sehrály důležitou roli v širším společenském kontextu a byly úzce provázány s výjimečnými okamžiky historie, zohlednil dramaturg **Beno Blachut ml.** tematicky výborně československou hudební a divadelní programovou linii. Večer zazněla

hudba z tvorby nejvýznamnějších skladatelů našich národů, jejichž díla si získala renomé ve světě.

Nejen pečlivě vyříbená hudební dramaturgie přispěla k vynikající reprezentaci oslav státního jubilea, ale i vizuální stránka večera působila honosně. Zlatý rám zadní dekorace na jevišti korespondoval skvěle s nejnovější inscenací opery *Libuše* Bedřicha Smetany. Po její úvodní předehře na slavnostním koncertě vystoupili s úspěchem sólisté z obou zemí – **Gabriela Beňačková, Alžběta Poláčková, Aleš Bricein, Jiří Brückler, Jaroslav Březina, Vladimír Chmelo, Ludovít Ludha, Peter Mikuláš a Josef Moravec**. K nejlepším interpretacím patřil výběr z 3. jednání opery *Svátopluk* Euge-

na Suchoně, ukázky z oper *Jakobín* Antonína Dvořáka a *Příhody lišky Bystroušky* Leoše Janáčka.

V dirigentské dráze učinil **Jaroslav Kyzlink** progresivní posun. **Orchestr Národního divadla** zní pod jeho taktovkou ve vyříbenějších nuancích hudebního nastudování děl. Na programu zazněla i operní hudba z Dvořákovy *Rusalky*, z *Her o Marii Bohuslava Martinů* a ze Smetanovy *Hubičky*. **Sbor ND a Kühnův smíšený sbor** přispěly k výjimečnému večeru. Koncert se ctí podpořil ideu, že Národní divadlo v Praze je symbolem národního kulturního dědictví.

Markéta JÚZOVÁ

Slavnostní koncerty České filharmonie

Koncert ke 100. výročí republiky oslavila ve Dvořákově síni Rudolfina **Česká filharmonie** již s novým šéfdirigentem a uměleckým ředitelem. **Semjon Byčkov**, který se od sezony 2018/2019 ujímá vedení prestižního tělesa, plánuje s ČF koncerty na dobu pěti sezon. Dirigent žije sice stále ve Francii a hostuje u světoznámých orchestrů, ale v souvislosti s postem v Praze sílí jeho priority jak koncertně a směrem ke společným novým nahrávkám ve spojení s nejvýznamnějším českým tělesem, tak v otázkách vyjednávání se členy orchestru a zkouškovém uměleckém procesu. Není bez zajímavosti, že došlo již k pozvolným proměnám obsazení některých sekcí. V historii České filharmonie se stal Semjon Byčkov čtvrtým zahraničním šéfem, zařadil

Vladimira Ashkenazyho (1996–2003) a Elijahu Inbala (2009–2011). Vzájemnou snahou je pozvednutí tělesa na vyšší úroveň v kontextu světových orchestrů.

K vrcholícím celostátním oslavám se připojila Česká filharmonie koncertem 3. 10. Na programu zazněly kompozice proslulých českých skladatelů, jejichž orchestrální a operní tvorba si získala v průběhu hudebních dějin světové renomé a dodnes se těší velké oblibě posluchačů. Po úvodní radostné zahrané předehře k opeře *Prodaná nevěsta* a temperamentních tancích *Polka, Furiant a Skočná* ze stejné opery Bedřicha Smetany večer gradoval *Dvojkoncertem pro dva smyčcové orchestry, klavír a tympany, H 271* Bohuslava Martinů. V niterně pojetém díle dominovali s nadhledem interpretace

se tak za Gerda Albrechta (1993–1996),

klavírista **Ivo Kahánek** i tympanista **Michael Kroutil**. Program završila *Symfonie č. 9 e moll „Z Nového světa“*, op. 95 Antonína Dvořáka. Orchester ji zahrál s pochopením a působivou vnitřní gradací. Posluchači ocenili večer ovacemi ve stoje.

Na zahajovacím koncertě 123. sezony ve dnech 10. a 11. 10. ve Dvořákově síni Rudolfina, zazněla symbolicky v provedení České filharmonie s dirigentem Semjonem Byčkovem *Symfonie č. 2 „Vzkříšení“* Gustava Mahlera. Sólových partů se skvěle zhostily sopranistka **Christiane Karg** a mezzosopranistka **Elisabeth Kulman**. Vedle orchestru exceloval i **Pražský filharmonický sbor** pod vedením sbormistra **Lukáše Vasilka**. Standing Ovation. Dílo zaznělo i ve sváteční den 28. 10. v Carnegie Hall v New Yorku.

Markéta JÚZOVÁ

NOVÁ SLOVENSKÁ HUDBA 2018

USPORIADATEĽ
Spolok slovenských skladateľov

SPOLUUSPORIADATEĽ
Rozhlas a televízia Slovenska

FESTIVAL PODPORIL
Fond na podporu umenia

BRATISLAVA, 9.-14. NOVEMBER

9. NOVEMBER / PIATOK

19.00

VYSOKÁ ŠKOLA MÚZICKÝCH UMENÍ
KONCERTNÁ SIEŇ DVORANA

Ensemble Spectrum

Matej Sloboda umelecký vedúci

Novosedlíková	Plain text
Hvozdič	In-Finitum
Javorka	Quintetto
Sloboda	Rhythmus. Diagonal pre basovú flautu, komorný súbor a live VJ

10. NOVEMBER / SOBOTA

17.00

SLOVENSKÝ ROZHLAS
VEĽKÉ KONCERTNÉ ŠTÚDIO

Marek Štrbák organ

Grešák	Prelúdium
Podprocký	Fantázia I. na sekvenciu „Stabat mater op. 61 Hudba pre organ Musica Homonnesis Sette Eccos per organo solo Laudatôrium – Hudobná legenda s passacagliou op. 58 Jarná sonáta Toccata
Bodnár	
Čekovská	
Duchnický	
Podprocký	
Szeghy	
Grešák	

19.00

SLOVENSKÝ ROZHLAS
MALÉ KONCERTNÉ ŠTÚDIO

Quasars Ensemble

Ivan Buffa umelecký vedúci

Tosiya Suzuki zobcová flauta

Tadashi Tajima šakuhachi

Horia Dumitrache basklarinet

Fugieredo	Memorandum of Understanding
Buffa	Mime
Demko	Klavírne trio č. 2
Bachratá	Angakkoq
Buffa	Tvorivý duch

11. NOVEMBER / NEDEĽA

19.00

SLOVENSKÝ ROZHLAS
MALÉ KONCERTNÉ ŠTÚDIO

Petra Noskaiová mezzosoprán

Ivan Palovič viola

Enikő Ginzery cimbal

Hatrik	Labutia pieseň Diotimy Hommage à Hesse
--------	---

S

I

O

V

E

N

S

K

Á

12. NOVEMBER / PONDELOK

19.00

SLOVENSKÝ ROZHLAS
MALÉ KONCERTNÉ ŠTÚDIO

Komorný súbor Asynchronia

Peter Javorka umelecký vedúci

Iršai	Tra le pareti sottili
Pristáš	Empyrean
Papanetzová	Post scriptum pre komorný súbor
Vajó	Double canon
Kmířová	Searching (You)
Berger	Pathétique pre violončelo a klavír

13. NOVEMBER / UTOROK

19.00

SLOVENSKÝ ROZHLAS
MALÉ KONCERTNÉ ŠTÚDIO

Trio Sen Segmento

Nao Higano soprán

Martin Adámek klarinet

Zuzana Biščáková klavír

Szeghy	Vzývanie Veľkého medveďa pre soprán, klarinet a klavír na básne Ingeborg Bachmann So langsam wie ein Haar wächst Haiku pre soprán, klarinet a klavír Verše
Kmířová	
Machajdik	
Groll	

14. NOVEMBER / STREDA

19.00

SLOVENSKÝ ROZHLAS
VEĽKÉ KONCERTNÉ ŠTÚDIO

Symfonický orchester Slovenského rozhlasu

Peter Valentovič dirigent

Eva Šušková soprán

Milan Paľa husle

Juraj Tomka husle

Jordana Palovičová klavír

Borzík	Svetlo slova, symfónia pre soprán, husle a symfonický orchester
Bernáth	Dvojkoncert pre husle, klavír a orchester

Vstupenky sú v predaji hodinu pred koncertom
v mieste jeho konania.

Zmena programu a účinkujúcich vyhradená

H

U

d

b

a

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA



November

13

14

15

16

18

20

22

23

24

25

28

29

30

2018/2019

www.filharmonia.sk

foto Ján Lukáš

