



hudobný život

ROČNÍK L

12

2018

2,16 €

hudobné  **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Spravodajstvo: Nová slovenská hudba / **Medzi:** Oliver Gerlach / **Music Zoom:** Multiplikovaná hudba / **História:** P. Gaudentius Dettelbach OFM / **Recenzie:** Eugen Suchoň – Klavírne dielo



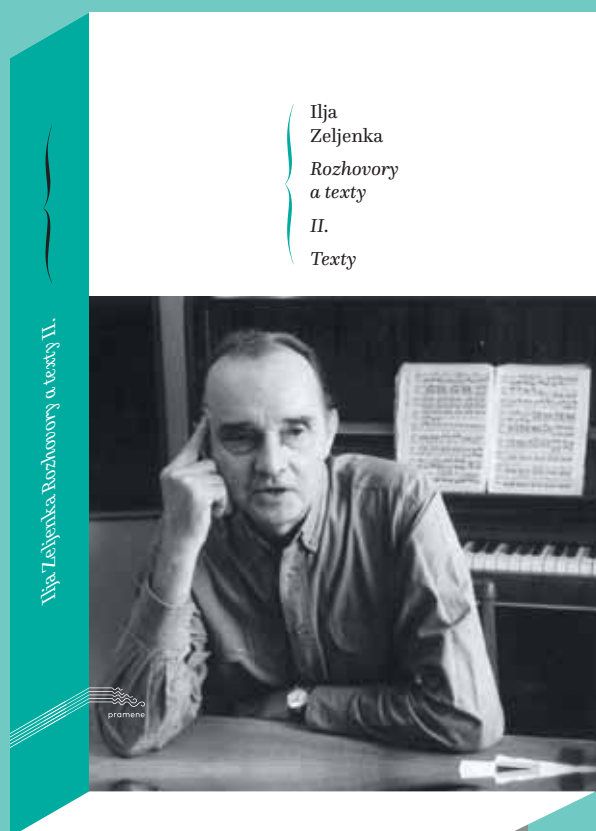
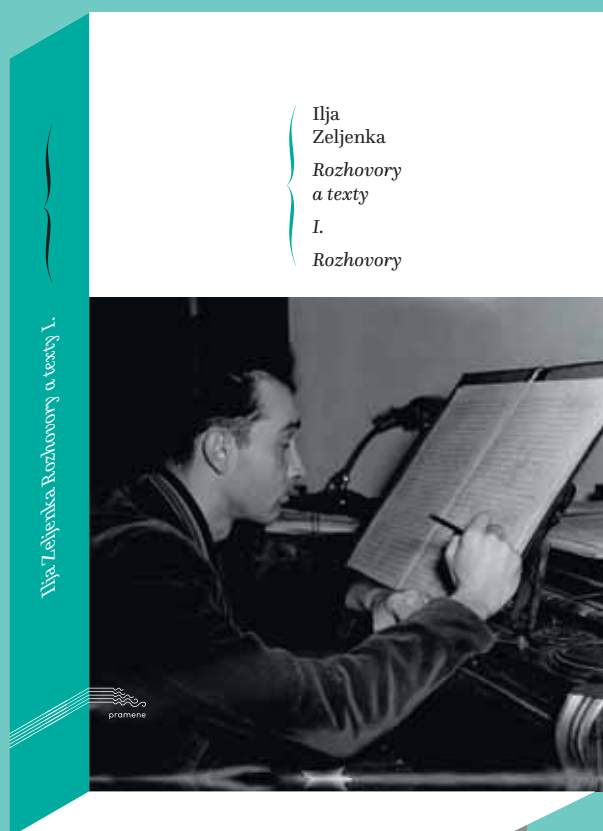
Piotr Beczała

Umelci by mali ľudí spájať

VENI ACADEMY
v New Yorku

Ilja Zeljenka

Rozhovory a texty I., II.



Dvojzväzkový titul je prvou vyčerpávajúcou publikáciou, ktorá je venovaná tvorbe a názorom Ilju Zeljenku, ťažiskovej osobnosti slovenskej hudobnej povojnovej avantgardy, ako aj ťažiskového autora filmovej hudby. Dvojportrét Ilju Zeljenku pozostáva zo súhrnu autorových výpovedí, ktoré poskytol v početných rozhovoroch, udelených počas svojho života, ako aj zo sústredenia jeho autorských textov, z ktorých mnohé tu vychádzajú po prvýkrát (napríklad texty *Moje utópie*, *Ako písať hudbu*). Publikáciu dopĺňa doposiaľ najrozsiahlejšie vydanie Zeljenkovej básnickej i prozaickej tvorby, ako aj rozsiahly zoznam jeho diela. Editorom publikácie je skladateľský kolega Vladimír Godár, ktorý je zároveň aj autorom najrozsiahlejšieho rozhovoru s Iljom Zeljenkom.

www.hc.sk/katalog
 email: distribucia@hc.sk
 Tel.: +421 (2) 2047 0460
 +421 903 430 336

Editorial

Vážení čitatelia,

záver roka býva príležitosťou na bilancovanie a rok 2018 bol na pamäti hodné udalosti obzvlášť bohatý. Hoci to na jeho začiatku vyzeralo na sériu tradičných historických „osmičkových“ pripomienok, februárové udalosti vo Veľkej Mači nepredstaviteľne otriasli kultúrnou (ba i tou nekultúrnou) verejnosťou a už dnes môžeme konštatovať, že po „víťaznom septembri 1998“ sme sa stali účastníkmi jednej z najdôležitejších etáp prerodu našej mladej republiky. Aby sme však neostali „len“ pri politike: na barometri zmien sa objavili pozitívne momenty vo forme odchodu ministra kultúry (mimochodom dlhoročného ideológa vládnej garnitúry), víťazstva neprávom odvrhnutých subjektov v zdanlivom boji s „veternými mlynmi“ Fondu na podporu umenia či „zemetrasenie“ na pôde SND, ktoré síce zatiaľ nevestí „lepšie zajtrajšky“, ale nádej predsa len umiera posledná...

Zvyknem však končiť pozitívne: nevidaná koncentrácia husľových hviezd na meter štvorcový, ktorá sa na Slovensku v posledných týždňoch objavila (Midori, Vadim Gluzman) ukazuje, že pre zánietencov (v tomto prípade ľudí okolo súboru Sinfonietta Bratislava) akoby nejestvovali hranice. Snáď táto inšpirácia dodá krídla ďalším nadšencom.

Pokojně sviatky aj s hudbou
želá v mene redakcie
Peter MOTYČKA

Oprava

V novembrovom vydaní *Hudobného života* bola ako autorka fotografií k recenzii koncertu Ravel na *Madagaskare* (s. 2) uvedená omylom Zuzana Jasenková. Skutočnej autorky **Martine Zuzane Šimkovičovej** sa ospravedľňujeme.

Historická štúdia *Prípadoch Dohnányi* (s. 24) uvádzala ako dirigenta bratislavského Cirkevno-hudobného spolku Alexandra Moyzesa, pričom ním bol skladateľ a pedagóg **Alexander Albrecht** (1885–1958).

Obsah

Spravodajstvo, koncerty, festivaly

- 2 Bratislavské hudobné slávnosti, Slovenská filharmónia, Symfonický orchester Slovenského rozhlasu, Nová slovenská hudba 2018 – fragmenty, ŠKO Žilina, Strhujúci výkon Štátnej filharmónie Košice na otvorení 50. sezóny, Návrat súboru ALEA, Balada a baladickosť v Prešove, BASSFEST+ 2018, Národné versus medzinárodné, Hommage à Bartolomej Urbanec

Rozhovor

- 10 Piotr Beczała: Umělci by měli lidi spojovat M. Jůzová

Skladba mesiaca

- 15 Gérard Grisey (1946 – 1998): *Quatre chants pour franchir le seuil* A. Demoč

Mimo hlavného prúdu

- 18 Vydali album v NYC: Takto sa robí naozaj dobrý projekt pre študentov E. Vozárová
19 Hudba dneška v SNG #30: Duo Eliason R. Kolář

História

- 20 P. Gaudentius Dettelbach OFM (1739–1818) – františkán, ktorý rozvinul odkaz J. Haydna a W. A. Mozarta L. Kačič

Music Zoom

- 24 Multiplikovaná hudba P. Katina

Seriál

- 27 Účinky hudby na zdravie hudobníka: Fokálna dystónia hudobníkov – keď prestanú poslúchať prsty alebo nátlak M. Vencel

Medzi

- 30 Oliver Gerlach – Medzi tradíciami B. Rónaiová, V. Zvara

Zápisník

- 33 Umenie i výchova umením / Státní oslavy orchestru ND se soudobou hudbou / Nepočúvaj svoj vek! V. Blaho, M. Jůzová, T. Ursínyová

Zahraničie

- 34 Brno: Janáček na javisku M. Mojžišová, J. Červenka
36 Viedeň: Reštart Händlovho Tesea S. Jakubek
37 Frankfurt nad Mohanom: Slepá láska R. Bayer
38 Praha: Mezinárodní hudební festival Dvořákova Praha 2018 M. Jůzová

Recenzie

39

Mesačník *Hudobný život*/december 2018 vychádza v Hudobnom centre, Michalská 10, 815 36 Bratislava, IČO 00 164 836
Zapísané v zozname periodickej tlače MK SR pod ev. číslom EV 3605/09
Redakčná rada: Alžbeta Rajterová, Igor Wasserberger, Vladimír Zvara
Šéfredaktor: Peter Motyčka – Jazz, Spravodajstvo (tel. +421 2 20470420, 0905 643 926, peter.motycka@hc.sk)
Redakcia: Robert Kolář – Spravodajstvo, Skladba / skladateľ mesiaca, Portrét, Súčasná hudba (robert.kolar@hc.sk), Barbara Rónaiová – Recenzie CD / DVD / knihy, Rozhovory, web (barbara.ronaiova@hc.sk), Robert Bayer – Hudobné divadlo, Zahraničie (robert.bayer@hc.sk)
Jazykové redaktorky: Zuzana Konečná, Eva Planková
Výtvarná spolupráca: Róbert Szegény

Distribúcia a marketing: Patrik Sabo (tel: +421 2 20470460, fax: +421 2 20470421, distribucia@hc.sk) • Adresa redakcie: Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, www.hc.sk/hudobny-zivot/ • Grafický návrh: Peter Beňo, Róbert Szegény • Tlač: ULTRA PRINT, s.r.o., Bratislava • Rozširuje: Slovenská pošta, a.s., Mediaprint-Kapa a súkromní distribútori • Objednávky na predplatné prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty, alebo e-mail: predplatne@slposta.sk • Objednávky do zahraničia vybavuje Slovenská pošta, a.s., Stredisko predplatného tlače, Uzbecká 4, P.O.BOX 164, 820 14 Bratislava 214, e-mail: zahranicna.tlac@slposta.sk • Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. Používanie novinových zásielok povolené RPPBA Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03. • Indexové číslo 49215. ISSN 13 35 41 40 • Obálka: P. Beczała ako don José v Carmen (foto: Michael Pohn / Wiener Statoper) • Názory a postoje vyjadrené v uverejnených textoch nie sú stanoviskom redakcie. Redakcia si vyhradzuje právo redakčne upravovať a krátiť objednané i neobjednané rukopisy. Texty akceptujeme len v elektronickej podobe. • Vyhľadávajú v dátach uverejnených v tomto čísle môžete na adrese www.siac.sk

Bratislavské hudobné slávnosti

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

Bratislavské hudobné slávnosti vo svojej 54-ročnej histórii registrujú nespočetné dramaturgické kombinácie, do ktorých možno donekonečna prilievať rôznorodé nápady. Najkratšia obhajoba dramaturgie koncertu 3. 10. bol poľský orchester s poľským dirigentom a výsostne poľským programom: Alexandre Tansman, Fryderyk Chopin a Karol Szymanowski. Tansmanovi a Chopinovi poskytlo otvorené francúzske hudobné prostredie životné podmienky na tvorbu. Môžeme špekulovať, ako by komponoval Chopin, pokiaľ by ostal vo Varšave, keďže časť Poľska vtedy patrila cárskemu Rusku. Ktovie, ako by sa vyvíjala kariéra Tansmana, úspešného až v Paríži, ktorý bol začiatkom 20. storočia nútený opustiť Varšavu pre nepravnosť Poliakov. U Francúzov našiel pochopenie pre svoje pianistické a skladateľské ambície. Hostom **Filharmónie Artura Rubinsteina Lodž** s dirigentom a umelckým riaditeľom **Pawłom Przytockým** bol

symfonické erupcie, ktorými Szymanowski v roku 1936 oživil pôdorys svojho diela. Poľský koncert postavený na národnej hudbe bol určite z tých, na ktoré sa nezabúda.

Ruské hudobné slávnosti

Podobnú radosť a nadšenie z výkonu orchestra, dirigenta i sólistu nám priniesla 10. 10. **Petrohradská filharmónia** s dirigentom **Jurijom Temirkanovom** a klaviristom **Yefimom Bronfmanom**. Hudobná hostina ponúkla ruskú skladateľskú trojčlenku Rimskij-Korsakov, Prokofiev, Čajkovskij. Aj pri inom výbere diel by to bol príťažlivý koncert, ale skombinovať úpravu *Symfonických obrazov* z opery *Legenda o neviditeľnom meste Kiteži a panne Fevronii* s Prokofievovým *Koncertom pre klavír a orchester č. 2 g mol* a Čajkovského *Symfóniou č. 6 „Patetickú“* bol záručený návod na úspešný večer. K tomu

a orchestrov a jeho účasť na BHS je veľkým prínosom do festivalového albumu. V jeho podaní sa dielo zaskvelo v jednote autorovej idey a interpretovanej dôvernej znalosti všetkých fragmentov zložito-bohatej tematickej výstavby koncertu.

Počas symfonizujúceho Bronfmanovho stvárnenia Prokofieva mohol návštevník festivalu zažiť malé dejá vu. Nebolo to, našťastie, nič patologické, len organizátori zaradili na festival rovnaké dielo dvakrát. Prokofievov *Koncert pre klavír a orchester č. 2 g mol* sa objavil aj na koncerte 6. 10., tentokrát v podaní iného prominentného, pôvodom ruského klaviristu **Igora Levita s Orchestre de Paris** pod taktovkou **Thomasa Hengelbrocka**. Zhodou okolností obaja ruskí sólisti opustili svoju krajinu a robia kariéru v zahraničí... Podobne aj Prokofiev v istom období opustil Rusko, a hoci sa mu ako koncertnému umelcovi darilo, vrátil sa do sovietskeho Ruska.

Úžasný večer, plný francúzskej dominancie skvelej prípravy, disciplíny a interpretačného zánietenia na pódiu; dirigentskej bravúry a sólistovho jasnozrivého vhľadu do partitúry ikonického koncertu. Každý tematický detail

v podaní Levitových rúk mal podobu definitívnej dikcie. Obdarený technickou suverenitou a vnímavosťou pre netypický rámec koncertu plného (podľa dobovej kritiky) viacerých „vylovení“, využil všetky revolučné postupy, ktoré Prokofiev vpísal do druhej verzie partitúry. Orchestre de Paris hral pod taktovkou dirigenta obdareného vysokou hudobnou inteligenciou. Nielen v tejto skladbe, ale aj v Berliozovej predohre *Béatrice*

a *Bénédicte* a najmä v Beethovenovej *Symfónii č. 7 A dur*, ktorú dirigoval Hengelbrock spamäti, sa vyznačoval precíznou orchestrálnou empatiou a kolektívnym duchovným zánietením pre Beethovenov opus. Majstrovská variačná 2. časť, výbušné *Presto* a skvelé *Finále* zanechali v Redute nezmazateľný zvukový záznam v našich zhýčkaných festivalových ušiach. O takýchto koncertoch snívajú každý festivalový návštevník.

Melánia PUŠKÁŠOVÁ



I. Levit, Orchestre de Paris

vynikajúci Rakúšan **Ingolf Wunder**, držiteľ 2. ceny na Chopinovej súťaži 2010. Vo svojich *Quatre danses polonaises*, premiérových 1932 v Carnegie Hall, použil Tansman námety z tanečnej ľudovej hudby, inovatívne, aforisticky výstižné esenciálne poľské tance polku, kujawiak, dumku a oberek. U Chopina zvíťazila vizionárska povaha mladučského romantika pri hľadaní dominantnej koncertantnej roly klavíra obklopeného orchestrom. Tak ako iní, aj Ingolf Wunder poctivo hľadal v Chopinovom *Koncerte pre klavír a orchester č. 1 e mol op. 11* svoju pravdu. Bol úctivý, technicky zdatný, s primeraným espritom. Pre veľký úspech pridával Chopinovu „heroickú“ *Polonézu As dur op. 53* so stredným dielom znejúcim ako klavírny uragán. Koncert vyvrcholil v Szymanowského syntetizujúcej forme *Symfónie č. 2 B dur op. 19*, zahŕňajúcej sonátový model aj variačný rámec končiaci orchestrálnou fúgou. Téma fúgy bola možno trochu rozkolísaná, ale Szymanowského hlavné myšlienkové indicie stvárnila lodžská filharmónia bohato štruktúrovaným zvukom. Dirigent hravo zvládol širokoryché symfonické klenby, podopreté mozaikou vypracovaných detailov. Orchester sa v elegantnej súhre preniesol aj cez pôsobivé

neodmysliteľne patrí podiel legendárneho dirigenta; priam nehybne s minimalistickým zvnútorňeným dirigentským gestom ovládal Temirkanov takmer stovku hráčov svojho orchestra. Mohol sa spoľahnúť na vypracované detaily zviditeľňujúce každú frázu, tón, či rozpracovanie myšlienky. Či to bola lyrika, gradácia, farebnosť inštrumentálnej skupiny, zdalo sa, že všetko ovládajú Temirkanovove ruky. Bolo to zjavné už od Korsakovovej romanticko-symfonickej *Legendy* s rozprávkovým námetom. Aj Čajkovského symfónia poskytla veľa takýchto príležitostí. Ako maliarske plátno dáva dirigentovi možnosť nanovo prerazovať autorove hudobné myšlienky. Vďaka precíznej Čajkovského motivickej kombinatorike aj poslucháč dešifruje posolstvo skladateľa; dirigent tľmočí podstatu, orchester sleduje jeho zámery. Petrohradčania ohúrili tak vo vrcholných bodoch symfonickej drámy, aj v sile sláčikovej a dychovej skupiny, tvoriacej základ zvuku tohto telesa. K vrcholom patrili Prokofievov koncert, ktorého dokonalým tľmočníkom s vyzretým interpretačným náhľadom bol technicky nedostihný Yefim Bronfman. Jeho koncertnú kariéru lemuje plejáda svetových dirigentov

Odlišné pohľady na klavír

V stredu 3. 10. sa bratislavskému publiku predstavil rakúsky klavirista **Ingolf Wunder** so sprievodom **Filharmónie Artura Rubinsteina Lodž** pod taktovkou **Pawła Przytockého**. Laureát klavírnej súťaže F. Chopina vo Varšave predviedol v Chopinovom *Koncerte pre klavír a orchester č. 1 e mol op. 11* výkon, ktorým odkryl svoje nespochybniteľné profesionálne i umelecké kvality, na druhej strane viacerými parametrami nepôsoobil ako typický „chopinista“ a pomerne rozporuplné bolo aj jeho prijatie odbornou verejnosťou. Na jednej strane pomerne vecný, nesentimentálny Cho-

pin, no nie chladný a ľahostajný. Bez zbytočnej vyumelkovanosti a salónnych afektov (tak často prítomných pri interpretáciách tohto diela), no s výraznou hudobnou inteligenciou. Osobne mi imponoval prístup k dramatismu, kedy sa z hľadiska šírky využitej dynamickej škály rád zbavoval „bielych rukavičiek“ a patričnú obsahovú vibráciu dosahoval i za cenu pohybu na hranici zvukovej kultivovanosti vo *fortissime*, čo pôsobilo úprimne a prirodzene, pre chopinovských konzervatívov snáď trochu agresívne. Čo už ale jednoznačne pozitívne dojmy nevyvolávalo, boli extrémne vyľahčené virtuózne prvky, z ktorých sa vďaka



L. Vondráček

nízkej miere preintonovanosti vytrácala ich melodická identita a pôsobili ako abstraktné farebné výplne, navyše pomerne často bojujúce s elementárnou artikulačnou kvalitou. S tým súvisí aj Wunderova praktická, i keď z umeleckého hľadiska pomerne sporná schopnosť odvádzať pozornosť diváka na tie elementy klavírnej faktúry, ktoré sú menej problematické, i keď často obsahovo nie natoľko relevantné. Isté rezervy som pociťoval aj v tónotvornom prístupe ku kantilénam a v chápaní legata u Chopina. Poznajúc rôznorodosť moderných interpretačných prístupov k Chopinovej tvorbe by som to skôr pripísal estetickému rámcu, z ktorého umelec vychádza, a ktorý je asi potrebné rešpektovať. Umeleckú vážnosť svojho prístupu k hudbe klavirista mierne spochybnil v prvom prídavku večera, obľúbenej Chopinovej *Polonéze As dur op. 53*. Tá bola prakticky „zneužitá“ na ľahkovážnu virtuóznú sebaaprezentáciu momentálnych pódiových nápadov interpreta a viac než chopinovskú hrdinskú poetiku pripomínala niektorú z Lisztových *Uhorských rapsódií*. Podľa očakávaní na túto „návnadu“ bratislavské publikum bez problémov „uložil“ a takmer nikdy nezlyhávajúci tromf „rýchlo a silno“ sa odzrkadlil v búrlivom nadšení obecenstva. V druhom prídavku (Debussyho *Svit luny*) sa, naopak, do veľkej miery rehabilitoval a ponúkol publiku pôsobivú interpretáciu založenú na dlhých plochách krajného *pianissima* a intimity.

Očakávaným bol 11. 10. koncert **Janáčkovej filharmónie Ostrava** s dirigentom **Ilanom Volkovom** a hviezdny sólistom, českým klavírnym virtuózom a víťazom bruselskej Súťaže Kráľovnej Alžbety 2016, **Lukášom Vondráčkom**. Umelec sa v bratislavskej Redute ujal fascinujúceho a enormne náročného

Koncertu pre klavír a orchester č. 3 d mol op. 30 Sergeja Rachmaninova. Rozoberať Vondráčkov výkon z profesionálneho hľadiska a vyzdvihovať obdivuhodné parametre jeho klavírných schopností by zabralo mimoriadne veľa priestoru a pri umelcovi tejto úrovne je to nakoniec úplne zbytočné. Vondráček predviedol dokonale a nespochybniteľný pianistický výkon, vo svetovom meradle reprezentujúci elitnú úroveň. Jeho práca so zvukom a farbou, priam nadľudské virtuózne schopnosti, schopnosť totálnej koncentrácie i energetická zaangažovanosť naozaj nevyžadujú špeciálny komentár. Vnútné umelecké dilemy som ale riešil pri pomerne častej absencii šírky tvarovania akordických úsekov, ktoré boli remeselné famózne zvládnuté, avšak pomerne hranaté a málo lineárne a melodické. Taktiež Vondráčkova záľuba dlhodobo zostávať v krajných dynamických hladinách a častá fragmentarizácia dlhých fráz, hoci akokoľvek majstrovsky podaná, vzbú-



Bratislavská omša

dila vo mne otázku, či je umelcovým cieľom odovzdať emocionálne silnú osobnú výpoveď, alebo ide skôr o prezentáciu vlastných pianistických schopností. Každopádne, bol to nezapomenuteľný zážitok.

Eduard LENNER

Bratislavská omša Žilínčanov

Do ponuky koncertov BHS prispel 5. 10. dramaticky nápaditým programom skvelo hrajúci **Štátny komorný orchester Žilina** pod taktovkou **Leoša Svárovského**. V úvode zaznela impozantná *Symfónia D dur* predčasne zosnulého českého skladateľa Jana Václava Huga Voříška (1791–1825). Majstrovské dielo, z viacerých stránok načrtávajúce budúci hudobný vývoj (harmónia, inštrumentácia, dramatický hudobný výraz) a vysoko prekračujúce dobovú konvenciu, zaznelo v adekvátne starostlivo vypracovanom interpretačnom stvárnení. Leoš Svárovský predviedol symfóniu s brilantnou sviežosťou, s pozorne vystavanou pestrou dynamikou siahajúcou od plnozvukného *forte* po najjemnejšie *pianissima* a s mnohými nádhernými zvukovými detailmi. V triu pozoruhodného *Scherza* exceloval virtuóznym lesným

roh prvého hornistu **Jozefa Sokola**. Publikum prijalo zanietený výkon nadšene, otáznym bol potlesk po druhej časti symfónie (aplaudovanie počas cyklických kompozícií je však, žiaľ, na koncertoch čoraz častejším javom). Solídny interpretačný výkon podali český sólista **Marek Zvolánek** i orchester v *Koncerte pre trúbku a orchester* Johanna Nepomuka Hummela (obľúbené dielo napísal skladateľ v *E dur*, dnes sa vzhľadom na štandardné ladenie trúbok hráva v *Es dur*). Významným bolo uvedenie interpretačne náročnej *Bratislavskej omše (Missa Posoniensis)* z roku 1940, vrcholného diela bratislavského dómskeho organistu, klaviristu a skladateľa Štefana Németha-Šamorínskeho. Všetci zúčastnení (orchester, **Spevácky zbor Lúčnica** pod vedením zbormajsterky **Eleny Matušovej** i sólisti **Martina Masaryková**, **Michaela Šebestová**, **Jozef Gráf** a **Tomáš Šelc**) boli pripravení zodpovedne, hoci k interpretačnej dokonalosti (porovnateľnej s úrovňou Voříškovej symfónie) by bolo potrebných viac spoločných skúšok, na ktorých by bolo možné nielen lepšie vzájomne dynamicky vyvážiť všetky zložky interpretačného aparátu, ale aj dôslednejšie realizovať veľmi podrobné skladateľove predpisy pre

prácu s tempom (partitúra sa priam hemží prednesovými pokynmi pre neustále zmeny tempa v záujme dosiahnutia čo najadekvátnejšieho výrazového účinku hudby a textu). Hoci som naznačil potenciálne možnosti zdokonalenia interpretačného stvárnenia, dielo vyznelo presvedčivo a zapôsobilo hlbokým dojmom. Omšu sme tento rok počuli v podaní toho istého orchestra, zboru

i dirigenta (s výnimkou Tomáša Šelca s inými sólistami) na jar v bratislavskej Katedrále sv. Martina pri príležitosti 10. výročia zriadenia Bratislavskej arcidiecézy. V koncertnej sieni SF s výrazne kratším dozvukom vyznelo dielo samozrejme neporovnateľne transparentnejšie a zvukovo odlišnejšie.

Košická filharmónia s nemeckou hviezdou

Štátna filharmónia Košice pod vedením svojho šéfdirigenta **Zbyňka Müllera** otvorila koncert 7. 10. pozoruhodným dielom osobitého východoslovenského skladateľa Jozefa Grešáka. Jeho mladická, približne 12-minútová *Komorná symfónia* z roku 1923, inšpirovaná ľudovosťou dedinskej svadby, zaznela v zrelej a dokonale zažitej interpretácii so sviežim mladickým zápalom i s jemnou vrúcnosťou lyrických úsekov. Ozdobou večera bola znamenitá nemecká huslistka **Sophia Jaffé**. S technickou dokonalosťou, bohatou výrazovou škálou a sugestívnou emocionalitou zvukovo pretlačila notový text náročného sólového partu *Koncertu pre husle a orchester d mol op. 47* Jeana Sibelia. K pôsobivému



→ vyznaniu diela významnou mierou prispela i Štátna filharmónia Košice, citlivo hrajúca s pestrou paletou dynamických a farebných odtieňov a s nádhernými pianissimami, ktoré poslucháča očarili hneď od tajomného úvodu skladby veľmi špecifického, typicky „sibeliovského“ severského výrazu. V druhej polovici večera zaznela *Omša D dur op. 86 „Lužanská“* Antonína Dvořáka. Porovnávať toto dielo s Dvořákovými vrcholnými vokálno-inštrumentálnymi cirkevnými kompozíciami (*Stabat Mater*, *Requiem*) by nebolo správne, pretože skladateľ ho pôvodne napísal pre predvedenie v novej kaplnke zámku v západočeských Lužanoch a počítal so skromným obsadením zboru sprevádzaným len malým (dodnes zachovaným) organom. Až neskôr, na naliehanie britského vydavateľa, dielo inštrumentoval pre orchester. Navzdory tomu ide o omšovú kompozíciu invenciou i hudobnými kvalitami vysoko prevyšujúcu bežný dobový štandard a hodnú svojho geniálneho tvorca. Z predvedenia diela so zánietenou

a technicky mimoriadne náročný organový recitál. Ťažiskom programu boli 3 kompozície bratislavského rodáka Franza Schmidta a jeho súčasníkov. V úvode koncertu 7. 10. zaznelo obľúbené a pomerne často hrávané *Prelúdium a fuga D dur „Aleluja“*, posledné z cyklu *Štyroch malých prelúdií a fúg* z roku 1928 (pomenovanie „malé“ treba chápať vo vzťahu k iným Schmidtovým organovým kompozíciám, napríklad 30-minútovému *Prelúdiu a fúge Es dur*). Hudbu prelúdia v novohorského štýle použil Schmidt neskôr v zbere *Aleluja* svojho oratória *Kniha so siedmimi pečatami*. Pre Marshallov rukopis sú typické svižné, až veľmi rýchle tempá, čo potvrdil už v tejto skladbe. V obzvlášť rýchlym tempe hral aj Schmidtovu technicky veľmi náročnú *Toccata C dur* (ani na nahrávke som ju nikdy nepočul ako 7-minútovú), ktorá napriek tomu znela s pozoruhodnou transparentnosťou. Významným interpretačným počínom v slovenskom kontexte bolo uvedenie prvej zachovanej Schmidtovej organovej kompozície

Záver s nórskou ruskou hudbou

Grieg, Čajkovskij a Rachmaninov – to bola dramaturgia záverečného festivalového koncertu 14. 10. Orchester **Slovenskej filharmónie**, dirigent **Eivind Gullberg Jensen** a huslistka **Akiko Suwanai** boli interpretačnými aktérmi stretnutia s nórskou a s ruskou hudbou.

Vstupná časť koncertu patrila výberu z Griegových suít *Peer Gynt* č. 1 op. 16 a č. 2 op. 55. *Peer Gynt* je vo svojej podstate baladicko-rozprávkový príbeh severu, jeho tvorivé podhubie sa nachádza v dávnych koreňoch škandinávskej melodiky a jej príznačných modálnych a tonálnych prelínaní. Interpretačným dotvorením čarovného príbehu bol dirigentov akcent na využívanie sonorickej a dynamickej výrazovej zložky, dôraz na spevnosť jednotlivých nástrojových skupín, neraz v krátkych záchvevoch. Bol majstrom drobnokresby, no tiež expresívnych gradácií. Orchester do bodky pochopil dirigentovu koncepciu.

Čajkovského *Koncert pre husle a orchester D dur op. 35* stvárnila spomínaná japonská sólistka. Pri počúvaní tejto interpretácie som si uvedomil, že chápanie diela (v rovine sólistického, ako i orchestrálneho prejavu) je tak uzákonené či kanonizované, že akékoľvek vybočenie by mnohí vnímali ako priestupok či prehrešok voči interpretačnej tradícii. Sólistka dispo-

novala pekným spevným tónom, intonačnou čistotou a muzikalitou. Mala široký výrazový diapazón, nežné pianissimá a spevné kantilény. Orchester pôsobivo dotváral koncertantný charakter diela.

Druhá časť koncertu patrila *Symfonickým tancom op. 45* Sergeja Rachmaninova. Aj tu sa, podobne ako u Griega, dostáva k slovu programová hudba naskicovaná v troch častiach: *Deň – Súmrak – Polnoc*. V prvej časti zaznievajú konfrontácie drevených dychových nástrojov s altsaxofónom. Hudba sa stáva samospovedou, ktorá sa nedá verbálne opísať a azda len v náznakoch možno tušiť sféru pocitov a dojmov. Druhá časť má tanečný charakter, ktorý bol zvýraznený aj v interpretácii, v tejto hudbe bol dokonale vyjadrený pocit smútku a nostalgie. K slovu sa dostávajú fragmenty ruskej pravoslávnej melodiky. Pri počúvaní takej dojímavej duchovnej spovede som si nemohol nespomenúť na citát z útlej knižky *V čo verím* od L. N. Tolstého: „Kto nevidel ruského mužíka modliť sa, nevie, čo je to viera.“ To isté možno povedať o Rachmaninovom kompozičnom vierovyznaní. Tak to museli prežívať aj interpreti. Krásny festivalový večer sa ukončil kompozičnou modlitbou v ruskom „jazyku“, ktorej porozumel každý: dirigent, orchester i poslucháči.

Igor BERGER

Fotografie: Ján LUKÁŠ



E. Gullberg Jensen



A. Suwanai

spoluúčastou **Slovenského filharmonického zboru** (zbormajster **Jozef Chabroň**) a skvelo spievajúcich sólistov (**Eva Hornyáková**, **Terézia Kružliaková**, **Ludovít Ludha**, **Gustáv Beláček**) som si odniesol mimoriadne hlboký pozitívny zážitok. Partitúra bola starostlivo nastudovaná a hudba plynula v priam ideálnych tempových i dynamických proporciách. Absolútne jedinečnou výrazovou atmosférou dýchal *Benedictus*, a to od mimoriadne citlivo a vkusne zahraného organového úvodu cez preduchovnený výraz citlivo spievajúceho zboru až po posledný takt. V iných častiach kompozície (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*) som si opätovne všimol jav, ktorý vnímam u Slovenského filharmonického zboru už dlhodobejšie, a to určitú rezervu v potrebe rozšírenia palety odtieňov v oblasti strednej dynamiky (najmä pri gradáciách prechádza zvuk zboru zo slabej do silnej zvukovej hladiny príliš rýchlo, žiadúce by bolo jeho pozvoľnejšie narastanie).

Organový recitál na BHS

Excelentný britský organista **Wayne Marshall** je aj klaviristom, dirigentom a v súčasnosti šéfom Kolínského rozhlasového orchestra (v uplynulej koncertnej sezóne SF dirigoval a zároveň hral sólový part v Gershwinovom *Klavírnom koncerte*). V rámci BHS ponúkol z hľadiska dramaturgie skvelo vystavaný

– *Variácií a fúgy na vlastnú tému (Kráľovské fanfáry z opery Fredigundis)*. Tam sa obzvlášť prejavil umelcov zmysel pre farebnosť registrácie (nepochybne ovplyvnený jeho skúsenosťou operného a symfonického dirigenta) a prirodzená muzikalita. V rámci dobrého vkusu používal na modelovanie hudobných fráz a prehľadné členenie väčších hudobných celkov pomerne veľkorysú agogiku, akoby dirigoval orchester. Dvojité fúgy uzatvárajúca skladbu vyznela s poslucháčsky zrozumiteľným a artikulácie dôkladným vedením hlasov pri súčasnom neustálom ťahu vpred. Jemnejšie dynamické a farebné odtiene organa rozohral Marshall v skladbách Jeana Rogera-Ducassa (*Pastorale*) a Marca Enrica Bossiho (*Ave Maria op. 104/2*). Plnú pestrosť a bohatstvo farieb uplatnil organista v impozantnej *Introdukcii, passacaglie a fúge B*. 149 britského skladateľa a cirkevného hudobníka Healeya Willana (1880–1968), pôsobiaceho takmer celý život v kanadskom Toronte. Poslucháčsky vďačným protipólom kompozične starostlivo vypracovaných, prevažne kontrapunktických opusov organovej literatúry, bolo spontánne improvizáčne majstrovstvo umelca v záverečnej rozsiahlej improvizácii na témy Leonarda Bernsteina. Wayne Marshall prispel k festivalu BHS prezentáciou najvyššej súčasnej svetovej koncertnej úrovne organovej hry.

Stanislav TICHÝ

Slovenská filharmónia

Otvárací koncert 70. sezóny

V rámci otváracieho koncertu 70. koncertnej sezóny **Slovenskej filharmónie** sa predstavil šéfdirigent orchestra **James Judd** a klaviristka, ktorej meno je známe na všetkých významných európskych pódioch. **Elisabeth Leonskaja** je pokračovateľkou veľkej tradície ruskej klavírnej školy a nositeľkou množstva významných medzinárodných ocenení. Program pozostával z Mozartovho *Koncertu pre klavír a orchester č. 23 A dur KV 488* a z Mahlerovej *Symfónie č. 7*.

V každom Mozartovom koncertantnom diele tkvie „tajomstvo“ zdanlivej jednoduchosti, no za touto tajomnou clonou sa v skutočnosti skrýva čosi hlbšie. V prípade uvedeného klavírneho koncertu sa stretávame s úsmevnými disonanciami, s jemnou iróniou, ako i so zábleskami asociácií Mozartovej zádušnej omše, najmä v adagiovej časti. Tento myšlienkový diapazón je zakomponovaný do koncertantného tvaru (*Allegro, Adagio, Allegro assai*). Leonskaja pristupovala k Mozartovmu dielu s bázňou a pokorou, sólový part chápala ako nepretržitý dialóg s orchestrom. V každom dotyku s nástrojom bolo počuť a cítiť vrúcnu muzikalitu, zvnútornenú pokoru až zbožnosť (najmä v *Adagiu*). Určitým sklamaním bola nejednotnosť súhry v sláčikových nástrojoch, najmä čo sa týka nástupov, pričom dirigentove gestá boli jasné a čitateľné. Ide zdanlivo o detailné fragmenty, no nemožno ich nespočítať. Nedokonalosť je však súčasťou našej spoločnej ľudskej podstaty. Tu skôr išlo o určitú nepozornosť či „zabudnutie sa“ v okamihu. Mozart je chúlolistivý na najnepatrnejšie drobnosti.

Druhá časť koncertu patrila spomínanej Mahlerovej symfónii, ktorá je vstupnou bránou do záverečného dejstva skladateľovej symfonickej tvorby. Mahler, podobne ako celá jeho umelecká generácia, hľadal individuálne cesty smerujúce k oslabovaniu tonálneho centra. V Mahlerovom prípade táto tvorivá tendencia nebola ortodoxná, ale skôr latentná. Pri pozorovaní počúvaní tohto mimoriadne závažného a prelomového diela pociťuje poslucháč, orchester i dirigent tvorivé hľadanie v zmysle zostručňovania a fragmentácie tematickej zložky. Aby sme úplne pochopili Mahlerovu hudbu, treba sa započúvať napríklad do *Goldbergových variácií* J. S. Bacha. V tejto hudbe počuť, ako sa Bach bráni tonálnym gravitáciami, ako vedome blúdi po „planetárnom“ priestore... Túto tendenciu pociťuje poslucháč aj pri Mahlerovej symfónii. Tonalita zdanlivo nikde nezakotví, posúva sa do neznámeho priestoru. Orchester i dirigent v tomto zmysle Mahlera plne pochopili. Prekvapivé tonálne a melodické zvraty – jemné, často až sarkastické náznaky melodických formulácií boli zakomponované do celostného toku hudby. Mahlerovo blúdenie po nekonečnom priestore

a hľadanie nevšedných melodických formulácií predstavuje veľkolepú symfonickú víziu zahľadenú do budúcnosti. Interpreti boli na túto úlohu profesionálne pripravení.

Igor BERGER

Fascinujúci Babij jar Juraja Valčuha

V abonentnom cykle Hudba troch storočí sa 22. a 23. 11. za dirigentský pult **Slovenskej filharmónie** opäť postavil **Juraj Valčuha**. Kariéra nášho svetobežníka krátko po umelcovej štyridsiatke vystupuje na zenit. Dôkazom je termínový kalendár, nabitý menami najprestížnejších orchestrov a operných domov sveta. O to väčšmi treba oceniť jeho pravidelnú spoluprácu s naším reprezentatívnym telesom, u ktorého vzbudzuje prirodzenú autoritu. Keď už nie z pozície šéfdirigenta, posilňuje jeho prestíž aspoň systematickými hosťovaniami. Počas tohtoročných BHS predviedol v koncertnej forme 1. dejstvo Wagnerovej *Valkýry*, tentoraz vyskladal večer z diel veľikánov vienského klasicizmu a 20. storočia.



P. Migunov, J. Chabroň a J. Valčuha (foto: J. Lukáš)

Prvú polovicu venoval *Symfónii č. 4 B dur op. 60* Ludwiga van Beethovena. Tradujúci sa floskulu o jej učupení medzi veľkými sestrami, *Eroicou* a *Osudovou*, vyvrátil celkom jednoznačne. Stavil práve na subtilnejšie, no o to rafinovanejšie vyžarovanie farieb, dynamiky a agogiky v klasicisticky vyváženej partitúre. Valčuhova architektúra spracovala veľmi citlivo meniace sa náladové a emočné vlnenia, štyrom vetám dala punc samostatných, do detailov vybrúsených úsekov, spojených jednotiacim štýlovým rámcom. O naplnenie dirigentskej koncepcie sa postaral vo výbornej dispozícii hrajúci orchester, ktorý nielen v sláčikoch, ale aj drevách a plechoch zaručil čistotu, transparentnosť a dynamické tieňovanie zvuku. Kompozičné dedičstvo Dmitrija Šostakoviča je nevyčerateľným zdrojom odhaľovania

zákutí mimoriadnej kreativity a schopnosti neraz vynútenými šiframi prekračovať mantinely všednosti. To všetko popri známych peripetiách, sprevádzajúcich všetky fázy jeho života. Keď prehrmel stalinizmus a nastúpila éra miernejšieho „aparátčika“ Chruščova, upútala ho Jevtušenkova poéma *Babij jar*. Päť častí si v rôznej forme uctieva obeť masovej vraždy židovského obyvateľstva Ukrajiny počas 2. svetovej vojny. Šostakovič zrejme netušil, keď sa v roku 1962 rozhodol inšpirovať touto literárnou predlohou a vystavať vyše hodinovú *Symfóniu č. 13 b mol op. 113 Babij jar*, akou nadčasovou sa stáva téma antisemitizmu. Nadšene prijatej moskovskej premiére však predchádzali okolnosti (odrieknutie dirigenta Mravinského i sólistu) svedčiace, že sovietska komunistická mašinéria stále previtala. Napokon, ani Chruščov nedal postaviť v Babom Jare pamätník, čo vyjadrujú už úvodné slová textu. Juraj Valčuha s nástrojovo bohato a špecificky obsadenou Slovenskou filharmóniou, mužskou časťou **Slovenského filharmonického zboru** (zbormajster **Jozef Chabroň**) a ruským basistom **Petrom Migunovom**, vo svojej koncepcii prenikol až k jadrú diela. Interpretovať „len“ noty, vďaka bezhraničnej invencii v melodiike, dynamike,

ke, najmä šokujúcej inštrumentácii, prinášajúcej každým taktom niečo nové, by určite prinieslo efekt. No ak sa predvedenie opiera v nemenšej miere o obsahovú hĺbku, o prepojenie slova a hudby, o výrazové nuansy, meniacu sa atmosféru jednotlivých častí, napĺňa sa dosýta aj pridaná hodnota. Valčuhovo silno apelatívne poňatie ju nesporne prinieslo. S veľkou intenzitou výrazu tlmočila texty mužská časť SFZ, sólista predniesol náročný part zvukným kovovým basom, kombinujúc kantabilnú a deklamačnú rovinu. Filharmonické publikum si vďaka výbornému dramaturgickému ťahu i výsledku pripomenulo, že v ruskej hudbe má „b mol“ aj inú ako Čajkovského populárnu vizáž. Fascinujúcu Šostakovičovú.

Pavel UNGER

Symfonický orchestr Slovenského rozhlasu

Štart do 90. sezóny

Slávnostný otvárací koncert aktuálnej sezóny Symfonického orchestra slovenského rozhlasu 2018/2019 sa niesol v znamení 90. výročia založenia najstaršieho slovenského profesionálneho symfonického orchestra. Na túto významnú kultúrnu udalosť si prizvalo jubilujúce orchestrálne teleso svojho bývalého umeleckého šéfa, dirigenta **Ondreja Lenárda**. Vzácné opätovné stretnutie dodalo tomuto slávnostnému koncertu príznačlivý pôvab a skutočne slávnostnú atmosféru. Dramaturgická skladba bola koncipovaná ako stretnutie českej a slovenskej kompozičnej tvorby – B. Smetana: *Vyšehrad*, E. Suchoň: *Metamorfózy*, A. Dvořák: *Symfónia č. 9 e mol*

i harmonickom. Lenárd pochopil toto dielo v poetických detailoch aj v majestátnom symfonickom celku. Interpreti dokázali rozohrať sériu fantastických hudobných obrazov, sprítomnili poslstvo a hudobnú výrečnosť *Metamorfóz*.

Záver slávnostného koncertu patril nesmrteľnej Dvořákovej *Symfónii č. 9*. Pri počúvaní tohto fenomenálneho diela som si vždy uvedomoval, že počas jeho vzniku Dvořák od domoviny oddeľoval Atlantický oceán, no zároveň tu bolo spojenie s černošskou a indiánskou hudobnou kultúrou. Uvedomoval som si to už v mladom veku, keď som v Central Parku na lavičke počúval z tranzistora túto symfóniu a náhodou si ku mne prisadol Afričan, aby sme spolu a bez jediného slova prežili

hudobnej kultúry, prof. Ľudovítovi Rajterovi. Myšlienkové poslstvo dramaturgie bolo zacielené na Bratislavu na prelome 19. a 20. storočia. Skladatelia Ernő Dohnányi či Franz Schmidt ako bratislavskí rodáci hlboko zasiahli do duchovného a hudobného vývoja nielen nášho mesta. Dramaturgia preto cielavedome siahla po Dohnányiho *Husľovom koncerte č. 2 c mol op. 43* a Schmidtovej *Symfónii č. 3 A dur*. **Symfonický orchestr Slovenského rozhlasu** s dirigentom **Martinom Leginusom** uviedol v úvodnej časti koncertu Brahmsovu *Akademickú predohru op. 80*, keďže práve prof. Rajter patril k veľkým obdivovateľom a čitateľom jeho skladateľskej tvorby. Zriedkavo som počul, aby dirigent tak cielavedome vyzdvihoval i sekundárne, „zdanlivo“ vedľajšie sprievodné melodické línie, čo obohatilo charakter tohto slávnostného diela.

Sólistom Dohnányiho *Husľového koncertu c mol* bol **Milan Paľa**. Pri počúvaní tohto rozsiahleho koncertantného diela som pociťoval

pokusenie, že ide o profesionálne nasmerovaný eklektizmus. Nebola to však pravda. Dohnányi sa prirodzene musel poučiť z veľkých koncertantných diel 19. storočia, no hľadal i nové tvorivé východiská, ktoré rezonovali v hudbe 20. storočia. V jeho kantilénach pretrvávala síce romantická spevnosť, ale zároveň i smerovanie k disonantnejším myšlienkovým formuláciám. Bola to neprežitá oscilácia medzi hudbou 19. a 20. storočia. Tak pochopil toto dielo i znamenitý sólista. Obdivoval som jeho čarovné kantilény, často interpretované šeptom – vrúcne a spevne – a zároveň brilantnú techniku a samozrejmu muzikalitu. Teda všetko, čo špičkový sólista musí mať vo svojej umeleckej výbave. Z jeho umeleckého prejavu som mal veľký pôžitok. Pravda, nemožno nespomenúť aj orchestr, ktorý sa znamenite zhostil svojej náročnej

D. Raiskin



op. 95 „Z Nového sveta“. Čo znamená pre český národ Smetanova *Má vlast* a najmä *Vyšehrad*, netreba určite bližšie rozvádzať. Vstupné arpeggiá hárf hovoria v jazyku, ktorý nemožno a ani netreba prekladať. Tá veľavravnosť a majestátnosť je priam fascinujúca. Ondrej Lenárd rozohral a rozospieval orchestr do veľkolepých rozmerov. Bolo pôžitkom sledovať jeho detailnú komunikáciu s hráčmi. Drobné záchvevy inštrumentácie boli priam organicky zakomponované do celostného symfonického toku. *Vyšehrad* v slovenskom predvedení len potvrdil, ako blízko sú duchovne a kultúrne prepojené naše národy.

Po *Vyšehrade* odzneli *Metamorfózy* Eugena Suchoňa, ktorého jedinečný talent dozrieval v Prahe v triede V. Nováka. *Metamorfózy* sú dôslednou ukážkou Suchoňovho kompozičného jazyka, ktorý je „vybudovaný“ na variabilnej, no zároveň dôsledne konzervatívnej modalite – a to tak v smere diatonickom, ako

túto nevšednú hudbu. Vtedy som bol duchom doma a teraz som duchom tam na lavičke s Afričanom. Slovom, Dvořákova *Novosvetská* je víziou spojenia vzdialených kultúr, ktorá tu bude stále prítomná a bude znieť ako pripomienka čohosi všeludského a univerzálneho. Lenárd a rozhlasový orchestr všetko pochopili. Notový záznam bol pre každého podkladom na chápanie fascinujúcich hudobných myšlienok – a možno i mimohudobných. Áno, tento slávnostný koncert bol potešením.

Pocta Dohnányimu, Schmidtovi a Rajterovi

V poradí 2. abonentný koncert 90. sezóny symfonického orchestra Slovenského rozhlasu sa konal 9. 11. vo Veľkom koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu v spolupráci s občianskym združením Albrechtina a bol venovaný významnej umeleckej osobnosti našej

úlohy. Dirigent a sólista sa neprežite počúvali a táto vzájomná komunikácia sa preniesla i na orchestrálne teleso. Ak by toto dielo niekto chcel nazvať eklektickým, pripomenul by som jednu peknú myšlienku, ktorú vyslovil Goethe: „Ak by niekto tušil, koľko som sa naučil a čerpal od svojich predchodcov, bol by skutočne prekvapený...“

Záver koncertu patril *Symfónii č. 3 A dur* Franza Schmidta, u ktorého študoval aj Ľudovít Rajter. Schmidt vyrastal v maďarsko-rakúskom prostredí, čo sa v skladbe zákonite prejavilo v tom najpozitívnejšom zmysle. Bolo tu počuť doznievanie romantizmu a silný vplyv skladateľskej tvorby z prvej polovice 20. storočia, ale aj hľadanie vlastnej tvorivej cesty. Schmidtova symfónia nie je novátorským dielom, no je napísaná vysoko profesionálne, obsahuje pôsobivé hudobné myšlienky, ktoré dobre vyzneli vďaka interpretácii. Ešte by som rád spomenul dirigenta

Martina Leginusa, ktorý výborne komunikuje s orchestrom. Jeho gesto je čitateľné, jednoduché a zrozumiteľné. Musím vyzdvihnúť dramaturgiu, v novej koncertnej sezóne to bol už druhý významný koncert s výrazným myšlienkovým posolstvom.

Igor BERGER

Na poľskú tému

Dramaturgiu koncertu rozhlasového orchestra 23. 11. do veľkej miery predurčila novembrová storočnica nezávislosti Poľska, svoj podiel na jeho usporiadaní malo aj poľské ministerstvo kultúry a tiež Nadácia pre Národné vydanie diel Fryderyka Chopina. Oplatilo sa, naplnené Veľké koncertné štúdio privítalo jednu z vychádzajúcich hviezd interpretácie umenia a už pomerne etablovaného ruského dirigenta.

Tým ruským dirigentom bol **Daniel Raiskin**, ktorý študoval pod vedením osobností, akými sú Neeme Järvi a Mariss Jansons. S rozhla-

vilo o jeden a pol dekády neskôr; bolo by teda správnejšie nazvať ich skladbami „v novom štýle“. Mnoho z avantgardnej hudby 60. rokov dnes takmer nikoho nezaujímajú – a drobné výnimky pretrvali dodnes a nestrácajú apelačnú náboj. Inak tomu nebolo ani na koncerte v rozhlasovom štúdiu.

Chopinov *Klavírnny koncert f mol* rozhodne nepatrí k zanedbávaným opusom. Uvedenie na tomto koncerte chcelo byť výnimkou v tom zmysle, že bude interpretovaný z autentických materiálov pripravovaného Národného vydania. Sólistom bol 26-ročný laureát viacerých klavírných súťaží **Łukasz Krupiński**, ktorý ukázal, že jeho doterajšia reputácia je oprávnená. Predstavil sa ako skutočne disponovaný a muzikálny interpret, ktorého potenciál sa v budúcnosti môže rozvinúť do ešte väčšej plnosti. Netvrdím, že k autentickému interpretácii Chopina je nevyhnutné použiť kópiu dobového nástroja (a Krupińskiego štúdiový debut *Espressione* so sonátami Haydna, Chopina a Skriabina je dôkazom, že mladý

asi moja jediná výhrada. Tvorcom hry bol Krupiński aj vo finále, ktoré poňal vyslovene tanečne, ako veľký, inteligentne štylizovaný valčík tlmočený s neochvejným štýlovým cítením aj značnou dávkou charizmu. Prírodzene, publikum ho nechcelo pustiť z pódia, nadšené ovácie si vyžiadali „pokračovanie“ valčíkového pulzu (Chopinov *Valčík cis mol*) a potom pomerne prudkú zmenu v podobe Gershwinovho *Prelúdia č. 3*. Tu som už so štýlovým cítením interpreta nesúhlasil ani na okamih, no búrlivosť mladej krvi vysvetľuje (a aj ospravedlňuje) všetko...

Ak dramaturgia (konečne!) siahla aj po niektoej z raných symfónií Piotra Iljiča Čajkovského, vzhľadom na ideové zameranie koncertu by sa ako prvá voľba mohla naskytnúť *Tretia*, ktorej bol neskôr pripojený (neautORIZOVANÝ) prívlastok „Poľská“. Výber však padol na jej predchodkyňu s podtitulom „*Maloruská*“ – a bol to zásah do čierneho. Dlho mi bolo nejasné, prečo sa Čajkovského *Symfónia č. 2 c mol op. 17* uvádza tak zriedkavo. Jej podma-

nivné ukrajinské melódie a bodrý „hopak“ v záverečnej časti dokážu pri dobrej interpretácii zdvihnúť publikum zo stoličiek. Symfónia okrem toho nemá pomalú časť, autor v nej príliš nenatáhuje riadky, je stručný, priamočiary a aj veľmi efektívny. Žiadne osudové rany, žiadne osobné tragédie, skrátka ideálna hudba pre bežné publikum po skončení pracovného týždňa (ak mám parafrázovať argumenty dramaturgov, prečo na koncerty nezaraďovať perцепче náročnejšie diela). Pravda, čaro tejto symfónie nespočíva v ľúbivých ľudových melódiách, ale v tom, čo z nich 30-ročný autor dokázal vyťažiť, je to jeden zo skorých dokladov jeho ohromujúceho talentu aj kompozičnej techniky. Vstup s rozľahlým sólom lesného rohu so zľahka rozochveným tónom bol mierne vlažný, s nástupom sonátového allegra však Raiskin vyburco-

val orchester k skutočne zapálenému výkonu, na ktorý bolo radosť pozeráť. Detaily súhry či intonácie neboli v každom okamihu stopercentne dotiahnuté, dojem z energetickej hry však bol vynikajúci. Veľmi pekne sa vydarili aj vnútorné časti symfónie, pochod s nezbudnuteľnou hlavnou témou a živé lisztovské scherzo. Vo finále nákazlivý rytmus ukrajinského tanca prehnany cez epizódy neraz odvážneho harmonického pohybu a inštrumentálneho dôvtipu (pamätám si krátke sólo pikoly nad divoko modulujúcou orchestrálnou riavou ako výraz oslobodzujúcej bláznivosti...) s nevyhnutným príspevkom bicích nástrojov dostal do varu členov orchestra aj publikum. Nevedno, kedy sa Daniel Raiskin vráti na naše pódia. Ak sa tak stane, povedzme aj s našťudovaním *Poľskej symfónie*, rozhodne sa oplatí byť pri tom.

Robert KOLÁŘ

Fotografie: Martina Zuzana ŠIMKOVIČOVÁ



L. Krupiński a D. Raiskin

sovými sláčikármi na úvod našťudoval *Tri skladby v starom štýle* Henryka Mikołaja Góreckého. Bola to dobrá voľba a príležitosť počuť od autora *Symfónie žalostných piesní* aj niečo iné ako jeho kultový opus. V skutočnosti to nie sú skladby v starom štýle, nie je to žiadny neobarok alebo neoklasicizmus, ale skôr svojské folklórne štylizácie, odlišné od oficiálnej línie socrealistického folklorizmu. To, že vznikli 13 rokov pred symfóniou, v roku 1963, je pozoruhodný fakt. Folklorizmus uprostred najtvrdšej avantgardy pôsobí ako nečakane vrazný klin (akokoľvek sa autor význam svojich troch miniatúr neskôr snažil marginalizovať), podobne ako krátko predtým napísaná Zeljenkova *Symfónia in C*. Archetypálne rytmy („nekonečný“ goralský duvav v druhej skladbe) a tónové postupy (zostupná stupnica v tretej) v dobovom kontexte pôsobia ako zjavenie z iného sveta, sú predznamenáním toho, čo sa u mnohých autorov z východného bloku zja-

klavirista dokáže kultivovane štýlovo diferencovať svoj prejav aj na modernom nástroji), väčší však mohol byť posun k dobovej autentickosti zo strany orchestra. Aj bežné prevádzkové orchestre dnes hrávajú hudbu prvej polovice 19. storočia inak, často s použitím plechových nástrojov v prirodzenom ladení a s minimalizovaním vibrata pri sláčikoch. A tiež logickejšim rozsađením – to rozhlasové (s violončelami a kontrabasmi hučiacimi do dirigentovho pravého ucha namiesto toho, aby mierili do auditória...) možno uľahčuje prácu zvukárom pri priamom prenose, smerom do sály však orchester, najmä v tomto type repertoáru, nikdy nebude znieť dobre. Z interpretačného hľadiska ma zaujala 2. časť, nádherné zasnené *Larghetto*, v ktorom Krupiński očaril mäkkosťou zvuku, celkom adekvátnou charakteru hudby, a brilantnými pasážami pravej ruky, pri ktorých by som privítal o štipku viac artikulačnej zreteľnosti, no to by bola

Nová slovenská hudba 2018

– fragmenty

Toto bienále, zamerané na prezentáciu aktuálnej domácej tvorby, sa tradične koná v podobných termínoch ako festival Melos-Étos, s ktorým sa pravidelne strieda, a to je práve jedným z jeho kameňov úrazu. Jesenná ponuka koncertných podujatí v hlavnom meste je chronicky prehustená a potenciálna cieľová skupina sa potom nevyhnutne štiepi. Aj z týchto dôvodov prinášame len neúplný pohľad na festival, ktorý by si určite zaslužil trochu viac pozornosti aj obecnstva.

Hneď otvárací koncert (9. 11.) v réžii Ensemble-Spectrum s premiérami skladieb štyroch výrazných postáv nášho mladého skladateľského pokolenia čelil tvrdej konkurencii v podobe koncertu rozhlasového orchestra pod taktovkou Martina Leginusa a s Milanom Palom ako sólistom. Mladá tvorba ťahala za kratší koniec a myslím, že mnohí z tých, ktorí by aj radi prišli do Dvorany, dali prednosť návšteve rozhlasového koncertného štúdia.

ky brilantnej hry v tom bolo nezanedbateľné množstvo „pohybovej akcie“ (hoci diktovanej rytmom skladby a fyzickými požiadavkami niektorých hráčskych techník) a decentná dávka muzikantského vtupu. V istom zmysle nadviazanie na vystúpenie „míma“ predstaval „šamanský“ sólový kus pre basklarinet s názvom *Angakkoq* (teda „šaman“ v inuitskom jazyku) od Petry Bachratej. Klarinetista súboru, **Horia Dumitrache**, tu dostal skvelú príležitosť



M. Paľa, E. Šušková, P. Valentovič a SOSR

Výhodnejší termín pripadol v nasledujúci večer vystúpeniu **Quasars Ensemble**. Publikum do Malého koncertného štúdia SRo mohlo prilákať aj meno vzácného hosťa z Japonska, hráča na zobcových flautách **Tosiya Suzukiho**. Mnohí si ho iste pamätajú z vlnajšieho Melosu, kde odohral nezabudnuteľný sólový recitál. Úvod tohto koncertu však bol menšou výnimkou, zaznela kompozícia *Memorandum of Understanding* portugalského skladateľa Nuna Figueireda. Bola to dobre napísaná skladba pre „pierrotovské“ kvinteto, zaujímavá prácou s hudobným časom a výborne rozvrhnutou formou – napriek tvrdeniu autora, že jeho zámerom bolo „vytvoriť zvukový efekt veľkej homogenity bez hierarchií formy či inštrumentácie“. Tosiya Suzuki si potom získal pozornosť publika sólovou kompozíciou *Mime*, ktorú preňho vytvoril vedúci súboru **Ivan Buffa**. Hudobný materiál naozaj evokoval pohyby a gestá míma, čo japonský majster aj dokonale stvárnil. Okrem technic-

predviesť nielen svoje hráčske zručnosti a dokonale kontrolu nad tónom nástroja v hraničných dynamikách, ale aj schopnosť načasovať gesto, vysloviť pointu, čarovať s artikuláciou. Súbor tiež ponúkol pohľad do tvorivej dielne jedného zo žiakov Ivana Buffu, Mateja Demka. Dvojčastové *Klavírne trio* č. 2 aj pri veľmi tradicionalisticky razenom titule odhaľuje autorovu odvahu popasovať sa s výrazovými prostriedkami pomerne expresívneho hudobného jazyka, s problémami tektonického riešenia a kompozičnej techniky všeobecne. Pre mladého autora vari neexistuje lepšia škola, ako keď môže svoju hudbu zveriť špičkovým interpretom, a príležitostí by rozhodne malo byť viac. Ivan Buffa bol tiež autorom záverečnej skladby. *Tvorivý duch*, inšpirovaný rovnomennou litografiou Eugena Króna, zakladateľskej osobnosti tzv. košickej výtvarnej moderny, obsadenie komorného ansámblu rozširuje o bicie nástroje, zobcovú flautu a japonskú tradičnú bambusovú flautu ša-

kuhači, ktorá však v tomto prípade bola suplovaná klasickou priečnou flautou. Možno to bolo aj prítomnosťou Tosiya Suzukiho, že *Tvorivý duch* získal exotickú príchut' onej zvláštnej, ďalekovýchodnej afektívnosti a ornamentálnosti, hoci dynamika hudobného pohybu či spôsob ansámbovej inštrumentácie niesli povedomú západnú identitu.

Druhým mladým súborom pod vedením dirigenta, ktorý zároveň patrí medzi už viaceré etablované postavy skladateľskej scény, bol po EnsembleSpectrum **Komorný súbor Ansynchronie** pod vedením **Petra Javoruku**. Jeho koncert v pondelok 12. 11. mal tak trochu rekapituláciu charakter. Premiéru mali iba *Post scriptum* Lucie Papanetzovej pre komorný ansámbl (štyri sláčikové nástroje doplnené o klavír a flautu) a *Tra le pareti sottili* Jevgenija Iršaja pre „pierrotovské“ kvinteto. Bolo zaujímavé porovnávať ich navzájom, ale aj s ďalším ansámblovým kusom uvedeným na koncerte – *Searching (You)* Jany Kmitovej. Kým u Papanetzovej dominovali linearita a kontrast, Iršai stavil viac na zvukomalbu (a znel nečakane „neiršajovský“), Kmitová zasa na neutíchajúci motorický pulz. A boli to tri celkom odlišné svety; uniformita našim skladateľom a skladateľkám rozhodne nehrozí. Treba spomenúť aj zľahka surreálny (a po tohtoročných Asynchroniách opätovný) výlet do sveta raného Oliviera Messiaena v podobe skladby *Empyrean*, témy s deviatimi variáciami pre klavír sólo (**Júlia Novosedlíková**) od ďalšieho zo žiakov Ivana Buffu, Stanislava Pristáša, a pamätný výkon **Andreja Gála** a Petra Javoruku v *Pathétique* pre violončelo a klavír Romana Bergera. Berger bol ďalšou výnimkou z „novej“ slovenskej hudby, bol to akoby „refresh“ po prvom uvedení na rovnakom festivale pred 10 rokmi. A treba povedať, že prínosný z estetickej aj ideovej stránky, akoby pripomínajúci citáciami bachovského kryptogramu v nadpozemských flažoletoch violončela, že novosť hudby – v naivne chronologickom zmysle – nemusí byť rozhodujúcim kritériom, že nadväzovanie na trvácne hodnoty (nielen v umení) môže hrať oveľa významnejšiu úlohu. Pri pohľade na obnovené uvedenie *Double canon* Juraja Vajóa môžeme iba ťažko zaujať stanovisko nestranného pozorovateľa; na jej bratislavskej premiére na Asynchroniách 2018 som sa priamo podieľal. Tentoraz som skladbu-koncept sledoval z pozície diváka a napriek drobným zmenám v obsadení aj koncepcii som mal rovnaký pocit nekonečnej otvorenosti a nevyčerpatelného počtu možných riešení, ako „základný materiál“, melódiu *Kánonu narodenia Pána* z bohatej tradície východného obradu, prekryť ďalšími hudobnými aj sémantickými vrstvami. Do toho vstupuje prvok náhody (hádzanie kockou) a tiež výtvarný element v podobe postupného skladania obrazu Borisa Vaitoviča, ktoré divák sleduje v reálnom čase vďaka videoprojekcii. Výsledok je vždy ťažko predvídateľný, no vždy bude stopercentne vyjadrovať Vajóovu ťažko definovateľnú a ťažko

zaraditeľnú poetiku, ktorá ho spoľahlivo odlišuje od zvyšku našej skladateľskej obce. Platilo to aj v tomto prípade a opäť bolo veľmi potesujúce aspoň na chvíľu zažiť autorovu osobnú prítomnosť. Ak sa dramaturgia rozhodla uzavrieť koncert práve „ansámblovkou“ Jany Kmiťovej, bolo jasné, prečo. Výborne skomponovaný a nápadito inštrumentovaný kúsok zabodoval aj pri premiére na Asynchróniách. A teraz sa jeho interpretácia vydarila vari ešte lepšie, mala mladícky švih a štavu...

Nepochybné zaujímavý program pripravilo Trio Sen Tegmento s netradičným zložením soprán – klarinet – klavír 13. 11. a mnohí si iste nedali ujsť interpretačné výkony Nao Higano, Martina Adámka a Zuzany Biščákovskej. Koncert však opäť nešťastne termínovo kolidoval s projektom Slovak Sound VŠMU Modern Orchestra, ktorý predstavil hudbu Petra Grolla, Antona Steineckera, Jevgenija Iršaia a Petra Zagara. Prioritu Novej slovenskej hudby som teda dal až v nasledujúci večer, výnimočný



P. Valentovič

nielen tým, že išlo o záverečný koncert festivalu, ale najmä preto, že to bol orchestrálny koncert a zazneli na ňom dve premiéry slovenských autorov, čo je dnes (žiaľ) veľká vzácnosť. **Symfonický orchester Slovenského rozhlasu** pod vedením svojho nového šéfdirigenta **Petra Valentoviča** uviedol dve diela, ktoré – aspoň na vonkajšej úrovni – spájala jednak prítomnosť vždy dvoch sólistov, jednak silný mimohudobný akcent v podobe referencií na tematiku kresťanskej viery. U Lukáša Borzíka aj Ľuboša Bernátha je tento moment očakávateľný a ani ich nové skladby neboli výnimkou. Ide však o skladateľov odlišného temperamentu a rôznych preferencií vo sfére kompozičného jazyka, takže aj vzájomná podobnosť je krajne relatívna. Zaujímavé je, že obaja autori siahli po tradičných formách inštrumentálnej hudby – symfónii a koncerte –, a tak som ich vysvetľujúce komentáre vo festivalovom bulletinu nechal bokom a pokúsil sa

vnímať diela ako „čistú“ symfonickú hudbu. S tým ale súviselo viacero problémov. Lukáš Borzík svoje *Svetlo Slova* označil ako symfóniu; formový plán tu však do veľkej miery ovplyvnil práve mimohudobný program, idea vyjadrenia drámy krížovej cesty s jej štrnástimi zastaveniami, a po jedinom vypočutí si netrúfam konštatovať, nakoľko sa autorovi vydarila ich syntéza, skĺbenie tektonických princípov symfónie so sekvenciou štrnástich úsekov, implikujúcich skôr princíp priradovania. Mám dojem, že práve ono priradovanie ho vnútorne nútilo pokračovať a pridávať materiál, aj keď symfónia by si už možno žiadala ukončenie. (Ale ktovie, nakoľko sa na tomto dojme podpísala dirigentova voľba temp...) Ako problematickú som vnímal tiež rolu dvoch sólistov – huslistu **Milana Paľu** a sopranistky **Evy Šuškovéj**. Aj vzhľadom na veľmi farbistú inštrumentáciu, umne využívajúcu dispozície naozaj početne obsadeného orchestra, mi najmä v úvodnej fáze kompozície napadali letmé asociácie s hudbou Thomasa Adèsa,



J. Tomka, J. Palovičová a SOSR

ktorý dávnejšie transformoval postavu sférického Ariela zo shakespearovskej opery *Búrka* do sólového partu svojho *Husľového koncertu*. V tomto duchu som chápal aj Borzíkovu poňatie neraz krásnych a rytmicky sofistikovaných figurácií sólových huslí. V ďalších fázach diela mi však úloha prítomnosti tohto „Ariela“ trocha unikala; charakter hudby sa po interlúdiu bicích nástrojov značne zmenil. Ešte menej jasné mi bolo postavenie ženského hlasu; orchester speváčku väčšinu času prekrýval, z textu nebolo rozumieť jediné slovo. Soprán bol jednoducho druhým obligátnym sólovým nástrojom, zvukovo výborne zapadajúcim do skutočne poctivo prepracovanej, hoci možno trochu príliš často „skupinovo“ orientovanej inštrumentácie. Práve inštrumentácia, svieže a nápadité narábanie s timbrami a ich kombináciami, ma pri prvom kontakte oslovovala najviac, bola pre mňa prekvapením a túto črtu partitúry Lukáša Borzíka si v slovenskom kon-

texte dovoľím pokladať za unikát a zaujímavé vykročenie na nové teritórium.

Ľuboš Bernáth si v *Dvojkoncerte pre husle, klavír a orchester* zvolil priamočiare prepojenie s klasickými inštrumentálnymi formami už samotným názvom, ako aj tradičnou trojčasťovou schémou. Aj tu však u mňa prevládalo dojem, že husle (**Juraj Tomka**) a klavír (**Jordana Palovičová**) zastávajú pozíciu skôr obligátnych nástrojov. Prirodzene, ich partom nechýbala technická náročnosť, no k plnokrvnej koncertantnej virtuoze tu predsa len kúsok chýbal. Možno aj v dôsledku toho, že skladateľove ambície pri práci s materiálom potenciálne mohli byť veľkorysejšie. Otázne je, do akej miery by si to želal on sám a do akej miery ho v tomto smere determinovali opäť mimohudobné inšpirácie – v prvej časti čerpajúce z Danteho *Božskej komédie*, v ostatných dvoch zo starozákonných a novozákonných prameňov (spomenutý „1. list k Efezanom apoštola Pavla“ v bulletinu je zjavne preklep, keďže biblický kánon pozná iba jeden list obyvateľom tohto mesta...). Isteže,

zaznelo množstvo peknej, dokonca veľmi peknej hudby, obzvlášť vtedy, keď sólové nástroje ostali osamote, vznikali priestor pre komorný dialóg a v plnom rozsahu sa mohla prejaviť poctivá príprava oboch sólistov. Poetika Ľuboša Bernátha sa nestránila Ľubozvučnosťou a harmónickosťou, je otvorene komunikatívna, schopná prehovárať k pomerne veľkému segmentu publika. To však nie je prekážkou, aby boli možnosti koncertantného žánru rozohrané naplno a interpreti i publikum boli pozvaní k zdolaniu jeho technických, perцепčných, intelektuálnych či emocionálnych výziev. Aj preto, že príležitostí, keď môžu samotní skladatelia naživo počuť vlastné orchestrálne dielo naživo (a vziať si z toho čo najviac), je u nás skutočne ako šafranu. To je najväčšia výzva do budúcnosti, pretože efektívnejší spôsob, ako dosahovať kvalitu v tomto smere, zrejme neexistuje.

Robert KOLÁŘ

Fotografie Martina Zuzana ŠIMKOVIČOVÁ

Umělci by měli lidi spojovat

P. Beczała (foto: J. Iľkovits)

Se světoznámým tenoristou Piotrem Beczałą jsem se setkala v létě v Českém Krumlově, kdy se sice maximálně soustředil na své tvůrčí aktivity – především na relativně spontánní záskok za Roberta Alagnu v postavě Lohengrina v nové inscenaci Bayreuthského festivalu, ale rád si našel čas na příjemný rozhovor...

Připravila **Markéta JÚZOVÁ**

■ **Dosáhl jste mnoho met na nejproslulejších operních scénách. Jak vnímáte svou kariéru?**

Jak permanentní vývoj. Musím si dávat pozor, abych si o sobě příliš nemyslel, jak jsem skvělý. Kdo zpravidla tvrdí, že je na vrcholu a cítí se užasně, může brzy narazit na neočekávané problémy. Jeho kariéra může být náhle strmá. Pečlivě zvažuji každou smlouvu a některé nabídky i odmítám. Naštěstí jsem v pozici, kdy si odmítnutí role mohu dovolit. Ostatně na operních jevištích vystupuji šestadvacet let. Cítím, že se mi hlas přirozeně vyvíjí, dokonce i sílí. V interpretacích postav jsem hlasově flexibilnější, z čehož mám radost.

Když plánuji novou sezonu, dávám si pozor, abych během roku nezpíval pět nových rolí. Repertoár ztvárněných postav stále rozšiřuji, s radostí jsem obohatil mé portfolio např. o Maurizia z Cileovy opery *Adriana Lecouvreur* a Rodolfa z Verdiho opery *Luisa Miller*. Velmi rád zpívám lyrické tenorové party, zejména Edgara v Donizettiho opeře *Lucia di Lammermoor* nebo titulní roli Massenetovy opery *Werther*. Z dramatictějších postav jsem si oblíbil titulní roli *Fausta* z opery Charlese Gou-

noda. Lákal by mne Othello Giuseppe Verdiho. Při ztvárnění rolí mne baví odkrývat různé stránky charakterů postav. Uvidíme, co přijde za pár let. Kontrakty s operními domy plánuji s velkým předstihem, většinou s pětiletým výhledem do budoucnosti.

■ **Poodhalíte čtenářům svou pěveckou přípravu před operním představením?**

Víte, já jsem si již v době svých studií na Hudební akademii K. Szymanovského v Katowicích vytvořil systém pěvecké přípravy, který mi garantuje určitou jistotu. Mohu vám prozradit, že jsou pro mne důležité tři fáze. Nejprve se asi patnáct minut rozezpívám, abych rozehrál a rozcvičil hlasivky a s nimi propojené svaly. Postupně se snažím zpívat v rozsahu, který zahrnuje i velmi hluboké polohy. Ve druhé fázi se zaměřuji na vyšší polohy, ale ne na nejvyšší. Třetí fázi již orientuji podle role daného repertoáru. Je rozdíl, zda zpívám francouzskou, italskou nebo slovanskou hudbu. Produkce jsou totiž odlišné po zvukové stránce, s čímž úzce souvisí rozmanitost volby nasazení tónů. Důležitá je má individuální představa o rozvržení sil v rámci celého operního představení.

■ **Jak se vám zpívá v rakouské metropoli, kde jste od svého debutu v roce 1996 ztvárnil řadu rolí a kde vaše operní výkony doprovází světoznámý Orchestru Vídeňské státní opery?**

Když přijedu do Vídně, tak vím, že nalaďení Orchestru Vídeňské státní opery je o trochu vyšší než bývá zvykem v porovnání s jinými zahraničními tělesy. Jejich rozhodnutí nemohu ignorovat. Pro mne je jejich postoj k ladění zásadní, protože se jim musím přizpůsobit a zpívat intonačně trochu výše. Rád vzpomínám, když jsem zpíval ve Vídni Prince v Dvořákově *Rusalka*. Líbilo se mi, s jak velkou radostí hráli hudebníci v orchestru Dvořákovu operu.

■ **Máte bohaté pěvecké zkušenosti z operního repertoáru. Která hudební tvorba je vám nejbližší?**

Nejbližší je mi romantická hudba francouzská a italská. Domnívám se, že Wagnerova hudba se stala pro mne výzvou relativně pozdě. Z českého repertoáru jsem rád zpíval nejen Prince z *Rusalky*, ale i Jeníka v *Prodané nevěstě* a Števu v *Její pastorkyni*. Samozřejmě, že miluji slovanskou tvorbu. Určitě bych rád opět natočil díla z této proveniencce. Jsem také upřímně šťastný, že písně Antonína Dvořáka tvoří podstatnou část mého repertoáru. Velmi se mi líbí Dvořákova duchovní tvorba. Když slyším *Stabat Mater*, mám pocit, že ji lze zpívat sytým operním hlasem a interpretaci obdařit mnoha barevnými odstíny. Jeho skladby mi připomínají velké olejové malby. Antonín Dvořák složil velkolepá díla, která jsou nesmírně působivá.

■ **Na Mezinárodním hudebním festivalu Český Krumlov 2018 jste na zahajovacím galakonzertě s velkým úspěchem zpíval árii Prince z Dvořákovy opery *Rusalka*. Nejen váš zpěv, projev, ale i čeština byly v interpretaci znamenité. Roli jste zpíval na proslulých scénách světa, nejen ve Vídeňské státní opeře, ale i v newyorské Metropolitní opeře nebo při hostování v Národním divadle v Praze. Jaký je váš pohled na výjimečnou Dvořákovu operu?**

Potěšila jste mne, že se vám můj výkon v Českém Krumlově líbil. Velmi vám děkuji. Víte, pro mne je zajímavé, jak každá orchestrální sekce v *Rusalka* zní specificky a jedinečně. Líbí se mi, jak skladatel obohatil příběh množstvím orchestrálních sol a barevných nuancí. Cizí kněžna v opeře patří k vysněným postavám mých pěveckých kolegů. Princ je krásná role, baví mne ztělesnit jeho složitý charakter, protože má své silné i slabé stránky. Líbí se mi flexibilita postavy, hlasová i pohybová. Když roli zpívám, musím někdy myslet na obor spinto, protože v interpretaci potřebuji vystavět velký lyrický oblouk. Na spinto obor se ostatně v poslední době zaměřuji častěji. V pianové dynamice musím vnímat verismo, vtisknout roli prožitek, hloubku, nezpívat povrchně či plošně. Dvořákova hudba je jedinečná.

■ **Váš projev na koncertě byl navíc vřelý a navzdory obtížné češtině, zněla vaše výslovnost velmi čistě, měkce a přesně. I dirigent Leoš Svárovský byl z vaší interpretace nadšen.**

Čeština je velmi těžká, má mnoho konsonantů, což je pro pěvce problém. Považoval jsem za velké štěstí, že v době plánování galakonzertu, jsem nebyl nucen zahrnout do programu árie či dueta z děl, která mi nejsou blízká. Přál jsem si, aby publikum pod širým nebem mělo z našeho galakonzertu radost. V Českém Krumlově jsem cítil na pódiu důvěru k mé kolegyni, sólistce večera Sondře Radvanovské (recenzi koncertu sme priniesli v HŽ 9/2018 – pozn. red.). Díky maestrovi Leoši Svárovskému jsem vnímal velmi příjemně při zpěvu úzký kontakt s PKF – Prague Philharmonia. Orchester hrál opravdu pěkně.

■ **Jak citelně vnímáte úskalí akustiky na galakonzertech pod širým nebem?**

Na open air koncertech nemám takovou odezvu hudby jak v koncertním sále. Rozdíl v akustice je velký. Pod širým nebem se musím spoléhat na lidi, kteří stojí daleko



Rigoletto (P. Beczala) (foto: M. Poehn)

ode mne, rozumí technologii přenosu hudby a různě aranžují můj hlas. Atmosféra je vždy jiná a mám pocit, že posluchači nebývají tak přísní, jak v koncertních sálech. Publikum open air přijímá hudbu mnohem volněji a při způsobu se jakékoliv situaci, což se mi moc líbí.

■ **Svůj repertoár jste obohatil o titulní roli Wagnerovy opery Lohengrin, kterou jste letos nastudoval i pro Bayreuthské slavnosti pod taktovkou Christiana Thielemanna.**

Váhal jsem, zda přijmout nabídku na letošní Bayreuthské slavnosti, ale dirigent Christian Thielemann mne přesvědčil. Jednalo se o velkou výzvu, zpívat Lohengrina na zahájení festivalu a navíc v přímém televizním přenosu. Dobrá mi připadala nejen režie, ale i výprava (recenzia predstavenia v HŽ 10/2018 – pozn. red.). Dirigenta si velmi vážím, obdivuji, jak rozumí hudbě Richarda Wagnera. Rovněž s pěvci jedná přátelsky.

V příštím roce budu v Bayreuthu zpívat na galavečeru i se sopranistkou Annou Netrebko. Velmi mne těšilo, když se stala mou pěveckou partnerkou v *Lohengrinovi* na scéně Semperovy opery v Drážďanech před dvěma lety, kdy jsem zažil úspěšný wagnerovský debut. Lohengrin je jedinečná Wagnerova role, kterou plánuji zpívat i v nadcházejících letech. Později možná nastuduji i jiné postavy z jeho oper. Navzdory úspěchu bych o sobě neřekl, že jsem wagnerovský tenor, neboť jsem dosud ztělesnil pouze jednu skladatelovu roli. Stala se byt' nedílnou, ale malou částí mého rozsáhlého repertoáru.

■ **Od roku 2012 úzce spolupracujete s prestižní firmou Deutsche Grammophon, která vydala nahrávky vašich interpretačních výkonů v koncertním a operním záběru vašeho rozsáhlého repertoáru. Jaké projekty divadelní, koncertní a nahrávací plánujete v novém roce 2019?**

V lednu a únoru budu zpívat Maurizia v Cileově opeře *Adriana Lecouvreur* na scéně newyorské Metropolitní opery, pak se vrátím do Evropy, kde mne ve Vídeňské státní opeře čeká ztvárnění role Cavaradossiho v Pucciniho *Tosce* a velké recitály ve Vídeňském koncertním domě. Na jaře budu zpívat v Operním domě v Zürichu, kde ztělesním Rytíře des Grieux v Massenetově opeře *Manon*. Na sklonku sezony mne čeká recitál v Hudebním spolku Společnosti přátel hudby ve Vídni a opět role Cavaradossiho ve Vídeňské státní opeře. Se sezonou 2018/2019 se rozloučím až v červenci, tentokrát ve Španělsku, kde budu zpívat Rodolfa ve Verdiho opeře *Luisa Miller* v Gran Teatre del Liceu v Barceloně. Z nahrávacích projektů bych se zase někdy rád vrátil ke slovanské hudbě, která je velmi rozmanitá.

■ **Všimla jsem si, že váš vztah k sociálním sítím je pozitivní v souvislosti s prezentací vašich profesních aktivit. Facebook používáte již delší dobu velmi efektivně. Zajímalo by mne ovšem, čeho se chcete vědomě vyvarovat v propagaci své umělecké dráhy?**

Jistě, že nesu zodpovědnost i za svou prezentaci. Na Facebooku zcela vědomě nevyjadřuji své politické postoje, i když samozřejmě zastávám určité názory na současné dění ve společnosti. Mé povolání ovšem není politické. Rád se zajímám o názory diváků, kteří navštívili mé koncerty a operní představení.

Mnohé fanoušky znám i osobně. Domnívám se, že umělci by měli lidi spojovat.

■ **Jaký je váš postoj k mladší generaci pěvců?**
Víte, já když jsem byl mladý a zpíval jsem nejdříve v Linzi a posléze v Zürichu, často jsem přemýšlel, kdy se dostanu do prestižních divadel. Měl jsem ovšem pocit, že musím tvrdě pracovat. Tak mne totiž vychovávala má pedagožka Sena Jurinac. Věřil jsem, že potřebuji štěstí. Když budu trpělivý a odvážný, určitě se mi jednou podaří průlom v mé kariéře. Mám pocit, že mnoho pěvců nastupující generace touží co nejdříve zpívat v newyorské Metropolitní opeře, v Královské opeře Covent Garden v Londýně, ve Vídeňské státní opeře a současně se vrhají do moderních inscenací, aniž by správně posoudili svou situaci a tvůrčí potenciál. X

Piotr BECZALA (1966) pochází z obce Czechowice-Dziedzice a studoval u Pavla Lisitsiana a Seny Jurinac na Hudební akademii K. Szymanowského v Katowicích. Patří k nejžádanějším tenoristům současnosti a je pravidelným hostem nejvýznamnějších operních scén Evropy a USA. Kritici v různých zemích světa oceňují jeho krásně měkký lyrický tenor a niterné ztvárnění charakterů postav. Kariéru zahájil v roce 1996 v Linzi a o rok později se stal členem souboru Operního domu v Zürichu. V roce 2004 debutoval v Královské opeře Covent Garden v Londýně a o dva roky později v Teatro alla Scala v Miláně.

Od svého debutu v MET New York, kde zpíval v roce 2006 roli Vévody z Mantovy ve Verdiho opeře *Rigoletto*, se stal pravidelným hostem nejen světového divadla v USA, ale i evropských nejprestižnějších scén. S úspěchem hostoval na Bayreuthských a Salcburských slavnostech, dále například v Bavorské státní opeře v Mnichově, ve Státním divadle v Berlíně, v Královské opeře Covent Garden v Londýně, Mariinském divadle v St. Petěrsburgu nebo v San Francisco Opera. Často zpívá i na recitálech, na kterých upřednostňuje hudbu z období klasicismu a romantismu. Jeho programy zahrnují písňový a koncertní repertoár. Spolupracuje se světovými dirigenty, nejvýznamnějšími orchestry a s vynikajícími umělci. Mnozí lidé znají jeho znamenité výkony i z projektu Metropolitní opery „Live in HD.“ Na svém kontě má řadu alb. Od roku 2012 nahrává exklusivně pro společnost Deutsche Grammophon, kdy vystoupil například na novoročních koncertech v Semperovy opery v Drážďanech pod taktovkou Christiana Thielemanna. Jeho zatím poslední sólová nahrávka vyšla pod názvem *The French Collection* v roce 2015. DVD s jeho skvělým debutem v titulní roli opery *Lohengrin* Richarda Wagnera, na kterém zpívá po boku fenomenální sopranistky Anny Netrebko v roli Elsy, bylo do distribuce uvedeno v roce 2017. Ve své kariéře obdržel řadu ocenění. V roce 2014 získal cenu „ECHO Klassik“ v kategorii „Pěvec roku“ a letos se stal držitelem Evropské kulturní ceny Taurus.

ŠKO Žilina

Visions de l'Amen

Stáva sa, aj keď nie príliš často, že hlavný žilinský abonentný termín vyplní komorná hudba. O to viac ma udivila „odvaha“: v abonentnom „prime time“ na pódium Domu umenia Fatra dať priestor 25. 10. netradičnej zostave dvoch klavírov s ešte netradičnejším programovým obsahom. Protagonistkami nevšedného večera boli klaviristky **Zuzana Biščáková** a **Jordana Palovičová**. Obe umelkyne patria do kategórie už vyprofilovaného interpretačného optima. Obe systematicky budovali svoj špecifický repertoárov aj štýlovo určený interpretačný reliéf tak, aby sa stretli pri stvárnení dvoch autorov, dvoch



J. Palovičová a Z. Biščáková

estetických veličín dvoch (zdanlivo) odlišných múzických reflexií: Eugena Suchoňa a Olivera Messiaena. Obaja sa narodili v jednom roku, obaja na tvorivej ceste, každý svojím spôsobom, dospeli k vlastnému originálnemu stvárneniu kompozičnej rétoriky. Pre oboch bol klavír jedným z najprirodzenejších a najvlastnejších vyjadrovacích médií. Prvú časť programu zaujala *Rapsodická suita op. 20 ESD 87b* Eugena Suchoňa. Kompozícia vznikla v 60. rokoch na objednávku festivalu Pražská jar. Spadá do tvorivého obdobia so špecifickým sumárom elementov, prevláda však výrazová a štruktúrna konštanta, ktorá robí zo Suchoňovej dikcie výsostný originál

s pevne určenými súradnicami. Skladateľov výraz „operuje“ v rozkmité duálnych kontrastných rovinách. Popri kontemplatívnych plochách osobitne oslovia typicky suchoňovsky artikulované rapsodické kulminácie ako živý neodškriepiteľný identifikačný znak. Slovenskosť a slovanskosť zahrnuté v osobitnom harmonickom vokabulári, zemitosť a pritom výsostne logické ustrojenie. Klaviristky zdolali náročné party a obdivuhodne sa stotožnili so skladbou. Popri mäkkej lyrike očarili bravúrou a temperamentnými pointami.

Do odlišného vesmíru nás preniesla druhá skladba, takmer hodinové Messiaenove *Visions de l'Amen*. Je to umenie absolútne preniknuté duchovnom, sakrálnou silou, nepredstieranou vierou. V siedmich častiach skladateľ postupne necháva vyniknúť éterickým víziám-vyznaniám, ktoré, tlmočené v hudobných aj filozofických metaforách, odkazujú na nesmiernosť univerza. Počúvali sme a s odvíjaním hudobných epizód a tematických okruhov sme sa – vďaka skvelým interpretkám – čoraz viac ocitali v „beztiažovom stave“, v odovzdanej meditácii. Obrovské nároky, ktoré pred dve klaviristky

a skomponovala kantátu *Ludstvo* pre soprán, dvojzbor a orchester na básne Georga Trakla a verše *Žalmu 130*. Tento monument odznel v našťudovaní (popri **ŠKO Žilina**) **Slovenského filharmonického zboru** (zbormajster **Jozef Chabroň**), pravidelného hosťa na žilinskom pódium, a sopranistky **Evy Šuškovéj**, neuveriteľne flexibilnej a agilnej speváčky pôvodnej súčasnej tvorby. Celý aparát viedol **Oliver Dohnányi**. Skôr než zaznel tento hudobný apel, mohli poslucháči relaxovať pri úvodnej skladbe, známom Mozartovom hite *Malá nočná hudba KV 525*. Nevedno, ako sa v dramatickej zostave ocitla práve táto roztomilá chuťovka, no pochopila som ju – v solídnej interpretácii – ako entrée či bonus pre bohato navštevovanú sálu Domu umenia Fatra... Iris Szeghy je priam vzácnou angažovaná vo svojej profesii. Už od počiatkových kompozičných štádií sa výrazne profilovala a svoje práce tvarovala s odkazom na pevné, dokonca až klasické princípy. Vedomie percepčnej únosnosti v jej skladbách vždy slúži ako „inteligentný signál“ či autoreflexia. Tlmočiť hudbou to, čo je už vo verbálnom „skupenstve“ preniknuté tmou hrôzou, nie je zďaleka jednoduché. Imponuje mi preto spôsob, guráž a cesta, akú skladateľka zvolila. Situovala proti sebe dve literárne jednotky – chmúrnú víziu Traklovej básne a duchovnú „kotvu“, biblický text presvetlený nádejou. Dvomi (naoko) proti-choďne postaveným sémantickým prvkom



R. Šporcl a O. Dohnányi

postavilo dielo, obe nielen sukcesívne prekonávali, ale doslova ťažili maximum z toho, čo je zakódované v partoch. Na synchronný „dych“, priam enigmatické rytmické permutácie, množstvo odkazov a idiémov reagovali bravúrnou súhrou, nielen v manuálnom zmysle, ale v tvorivom prieniku s čitateľnou prímou intelektu a vnútornej harmónie.

Ludstvo

Dvojica koncertov ŠKO 8. a 9. 11. bola zasvätená storočnici vzniku ČSR, zároveň aj pamiatke ukončenia 1. svetovej vojny. A práve touto kataklizmou sa inšpirovala Iris Szeghy

prispôbila hudobnú textúru, ktorá v sadzbe, výrazovej naratívosti aj patričnom „sfarbení“ priliehavo dopĺňa a kompletizuje artikulované myšlienky. S dávkou vkusu a so zmyslom pre dramaturgiu celku vymodelovala nosný oblúk s pôsobivou zvukovou (de)gradáciou v sláčikovom organizme, sólovom sopráne (pôsobivá je záverečná „personifikácia“ osamotenosti) aj v účinných erupciách bicích. Zaplneným auditóriom očakávaná bola však hlavne druhá časť koncertu s Dvořákovým *Koncertom pre husle a orchester a mol op. 53*, no najmä s jeho sólistickým protagonistom, **Pavлом Šporclom**. Legendárne známy vizuál – šatka a modré husle – prispeli pred rokmi k popularite pre-

sadzujúceho sa huslistu. Dnes sa tešíme z prítomnosti prvotného interpreta, stretnutia s ním zákonite ohlasujú sviatok naplnený podmanivým umením, prítomnosť harmonického talentu aj jeho odzbrojujúco ľahučkú prirodzenú komunikáciu. S publikom, dirigentom aj s orchestrom, no najmä s hudbou. Ak sa nás Dvořákova hudba hlboko dotýka, vieme, že to tkvie v jej obsahu, v úprimnosti. Šporcl má onen vzácny dar doslova splynúť s duchovne presvetlenými dvořákovskými formuláciami. Vďaka senzibilita, ale aj dávke pokory, stotožniac sa bezozvyšku s partom, dokáže človeka v okamihu premiestniť do nadpozemskej ríše rýdzeho, naliehavého umenia...

Iršai – Strauss – Mozart

K dramaturgicky dôvtipným patrilo koncert 15. 11., ktorý popri domácom orchestri ponúkal navyše dosiaľ nepoznané, nové hodnoty v osobách dirigenta aj sólistu. Pódium v úvode patrilo novej tvorbe. Orchester s mladým hosťujúcim dirigentom z Litvy **Modestasom Barkauskasom** naštudoval a uviedol skladbu Jevgenija Iršaja *Anagram na meno Ernst Bloch*. Na Slovensku už desaťročia žijúci a pôsobiaci autor systematicky prispieva k hudobnej literatúre a obohacuje ju. Jeho kompozície sú garantované nielen špičkovou erudiťou, ale doslova uhrančivou invenciou s fantáziou, ktorá akoby stále čerpala z nekonečne variabilných prameňov. Dielo, ktoré v Dome umenia odznelo, už titulom ohlasovalo jasný vnútorný „dej“: štyri hlásky – tóny abstrahované z mena spomenutého skladateľa (Es-B-C-H) – vytvára-

jú jednu z osí, okolo ktorej košatejú nápadité frázy, výrečné epizódy s dominantnými hebrejskými konotáciami. V nie rozsiahlej a konzistentnej skladbe je prítomná akási vnútorná mágia, jej reliéf je tvarovaný umne vyvažujúc dramatické aj kontemplatívne vedomie. Netradičným riešením je „infinítívne“ nasmerovaný záver s krásne klenutým, postupne sa



A. Krimer a M. Barkauskas

vytrácajúcim zvukom husľového sóla (skvelý **Lukáš Szentkereszty**)... Mladý dirigent pristúpil k skladbe zodpovedne, tvorivo, živý materiál partitúry mu evidentne konvenoval. Koncert prebiehal v rámci projektu ONE/ONE is more, sympatickej medzinárodnej korporácii niekoľkých európskych telies, na ktorej úspešne i prospešne participuje aj žilinský orchester. Aj mladí interpreti, dirigent Barkauskas, ako aj sólista večera, sú v projekte vďaka svojej

hudobníckej výnimočnosti aktívne zainteresovaní. V Nemecku žijúci rodák z Bieloruska, ešte študujúci hoboista **Alexander Krimer**, stihol získať už množstvo prestížnych ocenení (o. i. aj cenu programu Kreatívna Európa, súvisiaceho s projektom ONE). V Žiline sa uviedol v sólovom parte *Koncertu D dur* od Richarda Straussa, skladbe obľúbenej, no pritom dostatočne náročnej. Výborný Krimer upozornil už od úvodných tónov, že máme česť s disponovaným interpretom. Tvoril suverénne, očaroval kultivovaným a tvárnym tónom, ťažil z možností fráz, citlivo komunikoval a najmä odovzdal obdivuhodne celistvý, hudbou preniknutý výkon. Orchester v záverečnej Mozartovej *Symfónii č. 36 C dur KV 425 „Lineckej“* patril výlučne tvorivosti dirigenta. Naše výsostne „mozartovské“ teleso poskytlo talentovanému lídrovi

vďačný kreatívny terén. Barkauskas je typom muzikálneho, dôsledného, akurátneho tvorca. Staví sa evidentnou radosťou, ale dostatočne rozvážne a konzekventne. V komplexe skladby všímavo konšteluje detaily, zavše pôsobiac až exaktne či analyticky. Jeho markantným príspevkom však bol výsledok: plnokrvný, farbou a invenciou naplnený mozartovský svet...

Lýdia DOHNALOVÁ

Fotografie: Roderik KUČAVÍK

Strhujúci výkon Štátnej filharmónie Košice na otvorení 50. sezóny

Ak by sme si chceli pripomenúť okolnosti vzniku a mimoriadne udalosti v priebehu činnosti jubilujúcej Štátnej filharmónie Košice, museli by sme siahnúť do programových aktivít piatich dekád koncertných sezón, ktoré dnes sumarizuje neobvykle bohatá dokumentácia. Nestačí vymenovať alebo čítať zoznam hviezdnych osobností za dirigentským pultom alebo koncertným nástrojom. Možno len veriť, že hudba, ktorá tu znela, priniesla mnohým poslucháčom pocity šťastia, nadšenia a obohatila ich duchovný svet.

Spomeňme niekoľko faktov z histórie: uznesenie Slovenskej národnej rady z 5. 8. 1968 zriadilo dňom 1. 9. 1968 druhé symfonické teleso na Slovensku – Štátnu filharmóniu Košice. Prvý koncert 47-členného orchestra sa uskutočnil 16. 4. 1969 v rámci XIV. Košickej hudobnej jari. Bol to výsledok práce mnohých tvorivých osobností, hlavne šéfdirigenta Bystrika Režucha a riaditeľa Dr. Lubomíra Čížka, ale aj Anny Kovárovej, Dr. Ladislava Oleškáka, Karola Petrőczyho, neskôr aj Angely Janušovej a iných. Už prvým koncertom vyjadrili svoj cieľ a poslanie hrať hudbu všetkých štýlových období, dokázať doma i vo svete, že slovenské interpretačné umenie má pozoruhodnú kvalitu. Orchester už v tom čase dokázal svoju umeleckú erudiťu, tvárnosť a ochotu ďalšieho vývoja, nadšenie presadiť nové trendy



Dom umenia – sídlo ŠfK (foto: archív ŠfK)

v kvalifikácii telesa, poznanie čoraz náročnejšieho repertoáru. Väčšina z vtedajších účinkujúcich rada spomína na prvé umelecké zájazdy do Talianska, Poľska, Bulharska, neskôr Španielska, Portugalska, Nemecka a s pribúdajúcimi rokmi i vzdialenejších krajín (USA,

Mexiko, Hongkong, Čína). Postupne sa menili osobnosti vo vedení filharmónie, za dirigentským pultom, v prevádzke ale aj v nástrojových skupinách. Podarilo sa nielen dopĺňať, ale aj omladzovať súbor, v poslednej dekáde došlo aj k nástupu nových koncertných majstrov (M. Potokár, M. Mézes) a umeleckého personálu okolo riaditeľa Júliusa Kleina, ktorý od roku 1991 vedie inštitúciu všetkými smermi k prosperujúcemu profilu. Viacnásobná, ešte stále prebiehajúca rekonštrukcia a oprava budovy, právne záležitosti ohľadne vlastníctva Domu umenia, zdokonalenie pracovných podmienok účinkujúcich, estetika spoločenských priestorov, bezbariérový prístup, nová pokladňa, obohatenie nástrojového parku, nový Steinway, ale aj pravidelné výstavy sú dnes adekvátne k názvu budovy „Dom umenia“ a sídlu renomovanej hudobnej inštitúcie ŠfK. Jubileum filharmonikov osobne pozdravil bývalý poľský šéfdirigent Jerzy Swoboda (2003–2008), ktorého pred desiatimi rokmi vystriedal súčasný šéfdirigent Zbyněk Müller z Prahy a stály hosťujúci dirigent Leoš Svárovský (od r. 2014). Štátnu filharmóniu Košice pozdravili aj osobnosti nášho politického, kultúrneho a hudobného života. Menoslov účinkujúcich alebo fotografie počas existencie filharmónie si záujemcovia mohli pozrieť nielen na výstave ale aj v novej 70-stranovej

→ publikácii „50“ s novým logom ŠFK a bohatstvom informácií. Obsahuje podrobný zoznam hosťujúcich dirigentov a sólistov od r. 1969 dodnes, prehľadný súpis diskografie Štátnej filharmónie, zoznam symfonických diel slovenských skladateľov, ktoré tu zazneli v premiérovom naštudovaní, ale aj ďalšie dokumenty o činnosti košických filharmonikov. Ale dôležité sú aj osobné spomienky na nezabudnuteľné koncerty spred mnohých rokov, často už nerozoznávajú, či sa uskutočnili v rámci koncertného cyklu, alebo v rámci medzinárodného festivalu Košická hudobná jar, organových koncertov, alebo Týždňoch novej hudby, ktoré ŠfK organizuje. Uvediem aspoň neopakovateľný večer s nemeckou violončelistkou A. Thauer, ktorá spolu s B. Režuchom predniesla Šostakovičov *Koncert pre violončelo a orchester č. 1* (1971), Händlovho *Mesiáša* v máji 1971 pod taktovkou L. Slováka so Slovenským filharmonickým zborom, Bartókovu *Sonátu pre dva klavíry, bicie a orchester* s Dr. L. Rajterom. Často spomínam na premiérové uvádzanie tvorby slovenských skladateľov, najmä J. Podprockého, N. Bodnára, E. Suchoňa, T. Salvu, D. Kardoša a hlavne Jozefa Grešáka a jeho *Améby, Panychídu* či *Organový koncert* pri inštalovaní nového nástroja do Domu umenia (1977). Nemôžem nespomínať na koncerty J. Bělohlávka, L. Peška, O. Lenárda, T. Koutníka, T. Hanusa, G. Oberfranka, Dr. O. Trhlíka, D. Héju, R. Jindru a iných, na koncert S. Richtera (1972) s jeho nádhernou Schubertovou *Sonátou c mol*, Debussyho *Obrazmi* a Mendelssohnovými *Piatimi piesňami*. Zo sólistov spomí-

tače a v rámci hudobného vysielania košického rozhlasu a na stanici Devín. Umelecká úroveň každého koncertu bola závislá od dramaturgie uvádzaných skladieb, účinkujúcich dirigentov či sólistov. „Fenomenálny dirigent E. Villaume privodil extázu“, hlásal titul recenzie jeho košického koncertu v *Korzári* s hudbou francúzskych novoromantikov a s Beethovenovým „Trojkonzertom“ so sólis-



Otvárací koncert ŠfK, 1969 (foto: archív ŠfK)

tami Báta-Ženatý-Lapšanský. Zaujímavým dokumentom sú prvé recenzie o účinkovaní filharmonikov z pera M. Potemrovej na stránkach *Hudobného života* (ročník 1969, čísla 5 a 6), o ich koncerte v Prahe (*Hudební rozhledy* 19/1969) a neskôr aj v zahraničí, ale aj z ďalších aktivít 50 sezón. Ich podrobný rozbor by tematicky naplnil obsah seminára či muzikologickej konferencie.

kým opusom, svojím odkazom na morálku, humanizmus, mier a lásku povznášajúcim a pôsobivým. Beethoven napísal na prvú stranu partitúry *Kyrie* slová: „Vytrysklo zo srdca, bárs by zasiahlo do srdci!“ Úvodné akordy zneli najprv vzdialene, len temné údery tympanov zvestovali ďalšie dianie. Vstup zboru bol pokojnou a nežnou modlitbou, znel najskôr monumentálne, splývajúci s farbami orchestra. V *Glorii* pokynul dirigent k smelšiemu, bojovnejšiemu výrazu. Až pastorálne vyznieval záver *Agnus Dei*, už tu sme zaregistrovali fugato, zatiaľ mierne, pokračujúci lyrickou témou s gradáciou do maximálneho fortissima. Zbor bez sprievodu orchestra ukončil časť kódom, opäť v *D dur*. *Credo* patrí k najhlbším filozofickým myšlienkam, celkovo znelo mysticky, naznačujúc utrpenia človeka a nádherné piana zaspieval zbor neopakovateľne krásne. Fúga *Et vitam venturi saeculi* je najúžasnejším

hudobným vyjadrením zbožnosti siahajúcej k výšinám. Aj do *Sanctus* a *Benedictus* skladateľ vpísal želanie „zbožne“. Koncertný majster M. Potokár predniesol sólový part huslí s lyrickou nádherou, melódiu odovzdane prevzali sólisti výrazným spevom, siahajúc do najhlbších sfér ľudského ducha. *Agnus Dei* vyznel ako hymnus mieru a pokoja, kým nezasiahli bojové fanfárové tóny nebezpečí pre



J. Klein, riaditeľ Štátnej filharmónie Košice (foto: archív ŠfK)



S. Houda-Šaturová, M. Cukrová, Z. Müller, J. Březina, P. Mikuláš (foto: archív ŠfK)



Akad. maliar Š. Bubán venoval ŠfK svoje dielo *Pocia E. Suchoňovi* (foto: archív ŠfK)

name na P. Toperczera, I. Sokola, V. Soukupovú, J. Špitkovú, M. Lapšanského, klavírne duo L. Kojanová-P. Novotný, J. Fischer v Sibeliovom *Huslovom koncerte* (2001) či fenomenálneho huslistu G. Kremera na festivale Ars Nova 2014. Vrcholným umeleckým zážitkom boli koncerty s renomovanými opernými speváckmi L. Pavarottim, J. Carrerasom, P. Domingom, J. Fogašovou, I. Kirilovou, ale aj koncert E. Gruberovej a koncertné prevedenie opery *Anna Bolena* G. Donizettiho (2013). Prešlo dvadsať, štyridsať, ba až päťdesiat rokov a v podaní Štátnej filharmónie Košice stále znela skvelá hudba. Jej kvality sme sa snažili zaznamenať aspoň recenzentskými ohlasmi na stránkach dennej a odbornej

Na programe slávnostného koncertu 24. 10. k polstoročnici vzniku **Štátnej filharmónie Košice** bola premiéra *Fanfár* od Jozefa Podprockého, ktoré vytvoril pre túto príležitosť. Použil trúbkovú tému z levočského *Pestrého zborníka*, celkove vyzneli slávnostne, „klasicky“, ako oslava umenia a prítomnosti, bez razencie alebo ostrých tónov. Hlavnou bola Beethovenova *Missa solemnis D dur op. 123* v naštudovaní šéfdirigenta **Zbyňka Müllera**, hosťujúceho **Slovenského filharmonického zboru** so zborníkom **Jozefom Chabroňom** a sólistami **Simonou Houda-Šaturovou**, **Markétou Cukrovou**, **Jaroslavom Březinom** a **Petrom Mikulášom**. Patrí k najnáročnejším a najvýznamnejším vokálno-symfonickým

vnútorný a všeludský pokoj a následne opäť mierové tóny záveru monumentálneho diela. Neobyčajný bol súlad hlasových timbrov sólistov, znejúcich ako akordy organových píšťal v piane i drásavom fortissime. Dirigent ovládal celý aparát jedinečným sústredením a suverénne, občas vo vysokom tempe, preduchovnelo, najmä v úvodných častiach a víťazne v záverečných „ľudských“ témach. Vyše 80 minút trvajúce dielo si získalo uznanie a obdiv vypredanej koncertnej sály. Bol to dôstojný vstup do novej koncertnej sezóny nielen svojou umeleckou kvalitou, jedinečnosťou a posolstvom diela, ale aj účinne zostavenou jubilejnou dramaturgiou.

Lýdia URBANČIKOVÁ

Gérard Grisey (1946–1998)

Quatre chants pour franchir le seuil

G. Grisey (foto: archív)

Jedenásteho novembra uplynulo dvadsať rokov od smrti Gérarda Griseyho, ktorého osobitá hudba predstavuje takmer renesančné spojenie vedy a umenia. Jeho posledná skladba *Quatre chants pour franchir le seuil* (Štyri spevy pri prekračovaní prahu) sa právom považuje za jedno z najzávažnejších diel, ktoré vznikli na sklonku 20. storočia. Jej premiéry (3. 2. 1999) sa autor už nedožil. Paradoxne sa skladba, v ktorej Grisey rozjímal nad smrťou, stala jeho vlastným rekviem.

Adrián DEMOČ

V posledných rokoch života Grisey popri „svojich témach“ akoby hľadal nový vzťah so západnou hudobnou tradíciou. *Quatre chants pour franchir le seuil* je svojrázne hudobné rozjímanie o smrti v štyroch dejstvách (smrť anjela, civilizácie, zvuku a ľudstva). Vybrané texty znázorňujú štyri rôzne civilizácie: kresťanskú, staroegyptskú, grécku a mezopotámsku. Spája ich téma nevyhnutnosti smrti. Neustále používanie klesajúcich mikrotonálnych fráz a demonštratívne hlbokých nástrojov (kontrabasklarinet, basová tuba či hlboké bicie) nepriamo odkazujú na diela, ktoré sa zaoberali otázkou smrti (Mahler, Strauss, Berlioz).

OBSADENIE A FORMA

Inštrumentáciu skladby tvorí pätnásť nástrojov a soprán. Sú rozdelené do štyroch skupín po štyroch hráčoch. Jedna skupina je „vysoká“ a ostatné tri sú „hlboké“ a sú umiestnené vzadu. Každá skupina je zložená z páru dychových nástrojov (dva saxofóny, dva klarinety alebo dve

tuby), jedného strunového nástroja (violončelo, harfa, kontrabas) a jedného hráča na bicích nástrojoch. Skupiny s klarinetmi a so saxofónmi sú umiestnené na krajoch, skupina s tubou v strede. Skupina vpredu je zložená podobne, no z nástrojov s vyššie položeným rozsahom. Namiesto bicích je v nej použitý soprán a dva rôzne dychové nástroje – flauta a trúbka. Inštrumentár skladby taktiež využíva bohatú škálu bicích nástrojov, ako napríklad veľkú súpravu gongov (dohromady ich je pätnásť), vibrafón s nezvyčajným rozsahom od malého c, antické činely, steel drumy a zvonkohru. Saxofóny sú podladené o štvrttón, violončelo a harfa používajú skordatúru. Inštrumentácia ďalej vyžaduje takmer od každého hudobníka ďalšie nástroje zo svojej rodiny. Kompozícia *Quatre chants pour franchir le seuil* funguje ako inovatívne koncipovaná „symfonická forma“. Prvá časť buduje napätie, druhá časť je pomalá a pokojná a tretia, krátka farebná časť, vyústi cez „falošné interlúdium“ do poslednej časti, ktorá obsahuje viac výrazovo rozdielnych dielov. Tieto materiálovo rozdielne časti majú v otázke kompozičnej stratégie spoločnú niť. Touto niťou je veľmi sofistikovaná práca s „polyfóniou“ hudobných parametrov (ich prelínanie, spájanie atď.).

LA MORT DE L'ANGE

Ako text k prvej časti poslúžila Griseymu báseň Christiana Guez Ricorda, ktorého spoznal počas pobytu v Ríme vo Ville Medici. Grisey v koncertnom programe ku *Quatre chants* spomína: „... často sme sa zhovárali o našej novej spolupráci. Potom každý z nás išiel svojou cestou. Vo svojom hľadaní som bol na čas mimo vokálnej hudby. Ricordova náhla smrť v roku 1988, po tragickom živote, ma hlboko zasiahla. Ešte viac ma zasiahlo týchto pár básní. Pre mňa sú tichým vrcholom jeho celoživotnej práce (...). Smrť anjela je najstrašnejšia zo všetkých, pretože znamená trúchnenie nad stratou našich snov.“ (Grisey, 1998)

Esenciou tejto časti je postupné deformovanie a spojenie dvoch nezávislých hudobných vrstiev. Prvú tvoria v drvivej väčšine „padajúce“ mikrintervalové frázy troch hlbokých skupín. Druhú vrstvu tvorí „vysoká skupina“ s expresívnym spevom, ktorý zdvojuje trúbka v krajne vysokých polohách a flauta v hlbokých polohách (už toto rozdelenie je z hľadiska tradičnej orchestrácie akoby „naopak“). Tempo prvej časti sa stáva dôležitým nástrojom takmer na nepatrné stupňovanie napätia. Smerom od pôvodného tempa zápisu sa tempá jednotlivých vrstiev pomalým procesom postupne zvyšujú vždy o tri stupne metronomickej stupnice, čo musí byť určite orieškom pre nejedného dirigenta.

LA MORT DE LA CIVILISATION

„(čo sa týka procesov spomaľovania a zrýchľovania, pozn. aut.)... sa môžeme odvolať na úžasný film Wernera Herzoga Aguirre. Štruktúra času pôsobí, akoby bola založená na neustálom, kontinuálnom spomaľovaní, jednotlivé udalosti sa vyskytujú čoraz zriedkavejšie a sú jedna od druhej vzdialenejšie až do konca, aj keď napätie na strane diváka rastie. Tento film je hodný zhliadnutia aj pre jeho evolučnú štruktúru (hustotu udalostí, správanie hlavných predstaviteľov, kameru, osvetlenie atď.).“ (Grisey, 1987).

Práve v tejto piesni si môžeme všimnúť, ako Grisey pracuje s jednotlivými parametrami s technikou prelínania či rovno „polyfónie“ parametrov. Hudobný čas (tempo) klesá, harmonický pohyb, dynamika, tónový rozsah spevu či inštrumentácia (ako jednotlivé „udalosti“) sú však čoraz živšie.

Ako text tejto piesne poslúžil nápis na egyptskom sarkofágu z obdobia Strednej ríše. Je to už tretí raz, čo sa Grisey inšpiroval egyptskou kul-



→ túrou. Nájdenny text na sarkofágu je značne poškodený, niektoré verše chýbajú. Namiesto nich v texte Grisey používa čísla týchto veršov, ako aj údaj o tom, že sú zničené. Hudba vďaka tomu získava ešte viac zvláštnej záhadnosti.

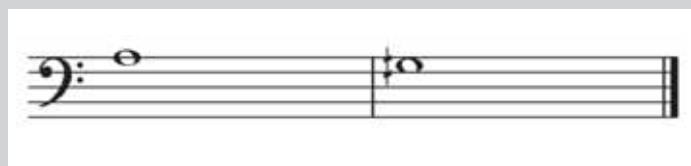
Celá časť je postavená na mierne nepravidelnom rozklade trojzvuku (resp. viaczvuku) zadržiavaného v tichej dynamike dychovými nástrojmi z „hlbokých skupín“, nad ktorým sa nesie recitatívny spev sopránou. Rozklad trojzvuku sa rytmicky neustále mení, osciluje. Vzdialenosti medzi prvou a druhou notou a medzi druhou a tretou sú však vždy zhodné (!), ide teda vždy o pravidelný pulz. Variovanie sa teda týka tempa, rozkladu trojzvuku, vždy jemne spomaleného alebo jemne zrýchleného. Samotné tempo je akoby zložené z viacerých vrstiev (hlavné tempo určené premenlivým metronomickým údajom a „vnútorné tempo“ jednotlivých modelov). S takýmto rozporom (keďže nemôžeme s určitou povedať, s akým parametrom sa vlastne narába) sa v *Quatre chants* stretávame na viacerých miestach.

LA MORT DE LA VOIX

Tretia časť, *La mort de la voix*, je zhudobnením básne gréckej poetky Erinny (6. st. pred n. l.), o ktorej živote sa nezachovali žiadne správy. Jej jediné zachované diela sú dve básne. Grisey sa v koncertnom programe k tejto časti vyjadril: „Pre hudobníka, akým som ja, sú prázdnota, ozvena, hlas, tieň zvukov a ticho také blízke a dôverné, že priam volajú po tom, aby boli premenené do hudobného jazyka. Je vlastne možné, že cesta storočiami nezmenila vôbec nič na našom žiali?“ (Grisey, 1998). Na zhudobnenie tejto básne Grisey zvolil hudobné prostriedky priamo odvodené z básnického textu: sú nimi ozvena, klesanie registra, uberanie nôt. Text je nasledovný:

*V nižšom svete
Ozvena unáša do márnosti
A padajú tichí medzi mŕtvych
Hlas sa šíri v tieni.*

La mort de la voix je formovo zložená z dvoch odlišných dielov. Prvý tvoria štyri náhle vstupy, akési „prívaly“ hudby, ktorá sa postupne vytráca a „ponára“ pomocou miernych glissánd. Veľmi sofistikované sú početné nápodoby ozveny v podobe opakovaní a stišovaní krátkych melodických fragmentov. Druhý diel tejto časti je čisto inštrumentálny, pozostáva z troch opakovaní „témy“ narastajúcej dĺžky a mohutnejšej inštrumentácie. Prvýkrát sa v skladbe objaví podivná „téma“ – dva tóny s charakteristickou „menšou“ veľkou sekundou, ktorá bude rozvíjaná v štvrtej časti cyklu:



Dôležitou vlastnosťou melodiky je jej fragmentárnosť – typické sú náhle vstupy sopránou a jeho vytratenie, malý počet nôt a ich uberanie v priebehu skladby.

Až tu sa dostávajú do popredia husle. Podobne ako v Cageovej „gamut technique“ sa namiesto jedného tónu používa určitá konštelácia tónov, prípadne spôsob harmonizovania podobný ako vo „vtáčích“ skladbách Oliviera Messiaena, ktorý takisto preferuje určité súzvukové konštanty namiesto izolovaných tónov. Grisey pomocou nich neustále farebne obohacuje vrstvu tvorenú spevom a trúbkou.

Práca s nápodobou ozveny určila dynamický charakter, ktorý sa vyznačuje silným nasadením a plynulým stíšením jednotlivých hlasov. Ťažiskom práce s dynamikou sú mierne dynamické vlny. Esenciálnym metrickým prvkom je organizovanie dlhších plôch alebo, inak povedané, „makroudalostí“. V každom opakovaní je téma mierne predĺžená, „natiahnutá“. Prvýkrát je predstavená na ploche štyroch, druhý na ploche piatich a tretíkrát na ploche siedmich taktov.

INTERLÚDIA

Jednotlivé časti *Quatre chants* sú prepojené krátkymi interlúdiami. Grisey použil podobný princíp aj v niektorých skorších skladbách, napríklad v *Partiels*. Kým v *Partiels* túto úlohu „sluchového prachu“ plnia rôzne prekvapivo až komicky znejúce prvky (zvolania v rôznych jazykoch alebo ladenie huslí, čiže herecká akcia), v *Quatre chants* ju Grisey vymedzil len hudobnej akcii: šumivému zvuku bicích nástrojov (trenie bubnov mäkkou kefou v rôznej rýchlosti) a vyludzovaniu vzduchu bez tónu u dychových nástrojov.

Záverečné *Faux interlude* prináša moment formového prekvapenia. Namiesto jeho ukončenia a následného nástupu novej časti hudba „falošného interlúdia“ plynule a nepozorovane prechádza do štvrtej časti cyklu. Dokonale to vystihuje Griseyho spôsob myslenia v otázke formy a (ne)predvídateľnosti materiálu. „Falošné interlúdium“ prináša materiál, ktorý bude rozvedený v prvej sekcii štvrtej časti – pravidelný rýchly tep tom-tomov, akcenty veľkých bubnov a ďalších bicích nástrojov.

LA MORT DE L'HUMANITÉ

„La mort de l'humanité je zhudobnením slov Eposu o Gilgamešovi, v ktorých nesmrteľný Utnapištim rozpráva príbeh hrdinu potopy. Ako biblický Noe, Utnapištim prežil pohromu, ktorej miera zhrozila dokonca aj bohov. Veľká bohyňa-matka narieka ako žena, ktorá rodí, miesto príbehu o pohrome je pretavené do hudby, ktorá napodobňuje zvuky živlov. Hurikán, prietrž mračen, potopa, hekatomba obetí sú prvkami veľkej polyfónie, v ktorej je každá vrstva trajektóriou času.“ (Grisey, 1998).

Základom motivicko-tematickej práce je dvojtónová téma (!) – pravdepodobne najkratšia možná melodická téma. Dôvod, prečo ju neoznačovať za prostý „motív“, spočíva v závažnosti tohto útvaru. Základom tematickej práce je natahovanie a opakovanie témy. Takúto úspornosť pri exponovaní materiálu nájdeme aj v ďalších častiach *Quatre chants*. Grisey tému veľmi sofistikovane rozťahuje predlžovaním a heterofónickým oneskorením v partoch jednotlivých nástrojov, čím zároveň vytvára efekt „klavírneho pedálu“. Grisey neskôr prenáša tému medzi kongá. Prenesenie témy na nástroje s nevyladenou výškou tónu je prejavom skladateľovho inovatívneho myslenia. Zaujímavé je, že so zmenou tónu sa zároveň mení aj rýchlosť vírenia (tremola), čo vlastne potvrdzuje Griseyho „spektrálne myslenie“; so zmenou výšky tónu sa teda zmení jeho vnútorný tep.

Záverečná kóda je inštrumentovaná veľmi jemne a úsporne. Je zverená iba spevu a sláčikovým nástrojom. Nad pedálom (veľké F v kontrabase) znie unisono violončela a huslí cez dve oktávy. Veľmi pomalé tempo, tichá dynamika a jednohlas dvojoktávového unisona letmo pripomínajú Messiaenovo *Kvarteto na koniec času*. Husle a violončelo sa striedajú so sopránom. Každá fráza je vybudovaná z dvojtónovej témy. Hudba sa natahuje a obmieňa pridávaním nôt, sekvenciou, intervalovým rozpínaním.

BERCEUSE

Zakončením celého cyklu je akási veľká kóda, ktorú Grisey nazval uspávkou – *Berceuse*. Formovo sa pre ukončenie celej skladby Grisey rozhodol pre hudbu bez vyvrcholenia a silných kontrastov. Text pokračuje výberom z *Eposu o Gilgamešovi*.

Hudobnú situáciu charakterizuje striedanie dvoch rôznych spektier, nad ktorými plynie línia sopránou. Metrum a trvanie taktu je tu dôležitým organizačným činiteľom, ktorým sa „rozťahuje“, prípadne „sťahuje“ čas. Pod týmto natahovaním času rozumieme buď spomaľovanie súzvuku, ktorý sa rozkladá na dlhšej ploche, alebo jeho zrýchlenie, skracovanie dĺžky. Pri „spomalení“ sa takt rozširuje o jednu osminovú hodnotu (napr. 9/8, 10/8, 11/8), pri „zrýchlení“ sa, naopak, skrakuje o jednu osminovú hodnotu (napr. 11/8, 10/8, 9/8). Jasne organizovaná je aj dĺžka tohto časového natahovania, čo znamená veľkosť jednotlivých dielov podľa počtu taktov.

Jednotlivé diely sú spoiatku jasne dynamicky odlišné, postupne sa však dynamika rozdelí na viac vrstiev. Ďalší z dôkazov Griseyho kom-

pozičnej stratégie – nastoliť pravidlá hry, ktoré neskôr rôznym spôsobom deformuje.

Grisey používa pre každý diel jednu skupinu súzvukov, z ktorých každý je odvodený z iného inharmonického spektra. Spoločnou črtou týchto súzvukov je väčšia intervalová vzdialenosť medzi spodnými tónmi a tesná blízkosť vrchných tónových zložiek. Pri každom zopakovaní dielu sa jemne pozmení vnútorné zloženie súzvuku, prípadne jeho krajné tóny. Súzvuky použité pre diel A majú vždy rovnaký basový tón – C. Fundamentál súzvuku pre diel B je premenlivý a postupným procesom klesá od počiatočného fundamentálneho tónu E až k tónu D'. Horný register sa postupne rozrastá smerom k čoraz vyšším tónom, kým nedosiahne tón e'.

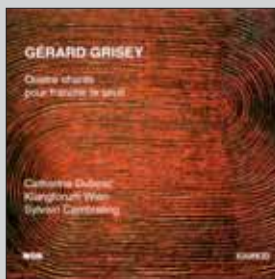
CELOK

Spojovacím činiteľom pri výstavbe cyklickej hudobnej formy v *Quatre chants* je už spomínaná „polyfónia hudobných parametrov“. Na to, aby skladateľ jednotlivé parametre, ktorými ovláda zvukové dianie, mohol prelínať, musí im najprv určiť vlastný priebeh, vlastnú časovú trajektóriu v hudobnom dejí. To Grisey dosahuje práve pomocou vyššie spomenutých procesov. Dochádza tak k zaujímavému javu. Hudobná viacvrstvosť sa tu netýka len zvyčajného rozdelenia tónových výšok a im zodpovedajúcemu rytmu (typickými príkladmi viacvrstvého myslenia sú polytempové alebo polyrytmické štruktúry), ale všetkých parametrov, ktoré sú samostatné, môžu „žiť vlastným životom“. Takýto spôsob myslenia vystihuje citát z Borgesovej poviedky *Záhrada s chodníkmi, ktoré sa rozvetvujú*: „Na rozdiel od Newtona a Schopenhauera váš predok neveril v jednotný a absolútny čas. Veril v nekonečné série časov, ktoré sa rozchádzajú, zbiehajú a plynú súběžne. Táto spleť časov, ktoré sa približujú, rozvetvujú, prerušujú, alebo sa po stáročia správajú k sebe nevšímavo, zahŕňa všetky možnosti.“ (Borges, 2000).

Grisey taktiež často zotiera hranice medzi jednotlivými parametrami, napríklad medzi rytmom a tempom. Podobne aj forma je určitým hraničným hybridom medzi viacerými formovými typmi. Grisey správne navrhoval, aby sa označenie „spektrálna hudba“ pre jeho tvorbu nahradilo názvom „liminálna hudba“, pretože sa snaží o rozvinutie prahov, kde dochádza k rôznym interakciám a dvojznačnosti. Samotný názov skladby *Štyri spevy pri prekračovaní prahu* je v tomto prípade dvojznačný. Symbolicky označuje odchod z tohto sveta sa-

motného autora, no zároveň poukazuje na Griseyho fascináciu akustickými prahmi – počuteľnosti, jasnosti, hranicami medzi timbrom a akordom atď.

Jednou z dôležitých vlastností kompozičnej techniky použitej v *Quatre chants* je aj veľká materiálová úspornosť. Jednotlivé časti cyklu sú vy-



stavané relatívne z jednoduchých hudobných gest, s ktorými sa neskôr pracuje do hĺbky pomocou rôznych techník. Ako počiatočný materiál mu stačí veľmi málo – zameranie sa na tri prvky v parte spevu v prvej časti, rozklad trojzvuku v druhej časti, „téma“, ktorá má len dva tóny či pravidelný pulz vo „*Faux interlude*“. Takto okresaný materiál je však priam predurčený na rozvíjanie z mnohých strán, pretože netrpí

„preťaženosťou“, či už melodickou, harmonickou, alebo rytmickou.

Ponúka sa tu otázka, či Grisey na sklonku života naozaj našiel „nový vzťah“ k tradícii európskej hudby, veľikánom typu Beethovena, pre ktorého je takisto charakteristická takáto úspornosť?

ODPORÚČANÉ POČÚVANIE

Hoci sa dá dnes na internete vypočuť niekoľko verzií tohto diela, odporúčam začať krásnou (a pre mňa doteraz neprekonanou) nahrávkou vydanou na značke Kairos (Klangforum Wien; Sylvain Cambreling, dirigent; Catherine Dubosc, soprán).

Bibliografia:

Borges, Jorge Luis: *Rozhovory mŕtvych*. Do slovenčiny preložil Vladimír Oleríny. Slovart, 2000.

Bundler, David: Rozhovor s Gerardom Griseym, 1996, vyšlo v 20th century music, marec 1996, dostupný na internete, vložený 16. 12. 2011 <http://www.angelfire.com/music2/davidbundler/grisey.html>.

Grisey, Gérard: *Quatre chants pour franchir le seuil*. Ricordi. Partitúra.

Grisey, *Quatre chants pour franchir le seuil*, 1998, koncertný program, dostupný na internete, <http://brahms.ircam.fr/works/work/14136/>.

Návrat súboru ALEA

Po dvojročnej prestávke sa na koncertné pódia v Bratislave, Skalici a Banskej Bystrici, vrátilo komorné teleso **ALEA**. Súbor v nezmenenej podobe pôsobí na hudobnej scéne od roku 2001 a ťažiskom jeho koncertných programov sú diela Astora Piazzollu. Sólová poloha lyrizujúceho akordeónu/bandoneónu **Borisa Lenka**, improvizácie bohaté husle **Stanislava Palúcha**, v melodicky širokej škále intenzívne rytmizovaný klavír **Daniela Buranovského** a výrazne koncertné basso continuo kontrabasu **Jána Krigovského**, vytvárajú vernú podobu fúzie klasickej, jazzovej a folklórnej hudby tohto argentínskeho skladateľa.

Večer 16. 10. otvorilo dielo výrazne kontrapunktickou prácou kombinovanou so živelnou latinskoamerickou rytmikou (*Fugata – Tangata*), v ktorom skladateľ nechal v polyfonických štruktúrach vyznieť každý hlas. Zmenu nálady priniesla pieseň *Der Badkhen Freylakh* v úprave pre kvarteto hudobníkov. V štýlovej dôslednosti a vo vlastnej interpretácii uviedol kantilénu tradičnej židovskej melódie jej aranžér Stanislav Palúch. Nie je prekvapujúce, že práve

Contrabajissimo považoval Piazzolla za jedno zo svojich najlepších diel. Strhujúce zmeny tempa a nálad typické pre tango, náročné sóla ako aj ansámble v podaní členov súboru vyzneli bravúrne, s vysoko interpretačne kul-



ALEA na koncerte v Skalici (foto: archív)

tivovaným prejavom. Netradičné zoskupenie ALEA sa stalo inšpiráciou pre viacerých skladateľov, ktorí svojimi kompozíciami prispievajú k rozširovaniu ich repertoáru. Napríklad *Con passione* Petra Zagara alebo *Páttango* Stanislava Palúcha. Popri efektných a populárnych dielach argentínskeho skladateľa nestráca na

atraktivite ani tvorba slovenských skladateľov prenechávajúcich nástrojom virtuozitu a istý charakter improvizácie.

Pôvodne samostatné skladby komponované takmer v päťročnom rozmedzí, sa časom stali suitou Piazzollovho štvorčasového cyklu *Cuatro Estaciones Porteñas* (Štyri ročné obdobia v Buenos Aires). Časté kombinovanie s príbuzným cyklom Antonia Vivaldiho poukazuje na to, že Piazzolla jeho fragmenty vo svojich dielach aj priamo citoval. Bandoneón, ktorý na banskobystrických pódioch zaznel v krátkej dobe už druhý raz, Boris Lenko publiku v krátkosti predstavil. Štyri ročné doby, i keď sú pôvodne písané pre kvinteto, tak, ako všetky tango nuevo Piazzollu (v tomto prípade absentovala elektrická gitara), zneli v jeho zvuku autenticky a štýlo-

vo a boli efektnou bodkou koncertu.

Plná koncertná sála banskobystrického Konzervatória J. L. Bellu, ktoré v spolupráci s hlavným organizátorom ORGANYZÁCIA koncert pripravilo, určite vytvorila hlavným aktérom neoceniteľnú atmosféru.

Eva MIŠKOVIČOVÁ

Vydali album v New Yorku: Takto sa robí naozaj dobrý projekt pre študentov

Nestáva sa často, že pre slovenských hudobníkov vytvorí materiál skladateľ svetového formátu. Často sa nestáva ani to, že slovenskému ansámbľu vyjde album v prestížnom medzinárodnom vydavateľstve, ktoré má v katalógu mená ako John Cage, Morton Feldman alebo Iannis Xenakis. Tento rok sa to však jednému domácemu súboru predsa len podarilo – priekopníckemu projektu VENI ACADEMY vyšiel v októbri nový album *Dispersion* na newyorskom labeli Mode Records. Autorom skladieb je americký multiinstrumentalista a skladateľ Elliott Sharp. A tak VENI, celkom logicky, dostalo pozvanie krstiť a uviesť nový album na Sharpovej domácej pôde – v brooklynskom priestore Roulette Intermedium.

To je vlastne tiež jeden z nečakaných dielikov tohto príbehu – krstiť novú nahrávku v Spojených štátoch, navyše v priestore s históriou, akú má Roulette –, sa slovenským projektom tiež obvykle nepodariť. Legendárny klub zameraný na experimentálnu tvorbu oslavoval koncom októbra, iba pár dní pred koncertom VENI ACADEMY, svoje 40. narodeniny. Bola to príležitosť zbilancovať štyri dekády existencie Roulette

koncertom v jednom. Okrem *Dispersion* krstil Sharp aj svoju novú knihu, memoáre nazvané *IrRational Music*. Tie vyšli na začiatku novembra a do Roulette dorazili ešte „teplé“ priamo z tlačiarne.

Skladateľ knihu uviedol vystúpením so svojou špeciálne vyrobenou osemstrunovou gitarou, v rámci ktorého odohral niekoľko kúskov zo svojho sólového albumu *Octal*. V druhej časti

Kým vznikne album

Vydanie albumu na Mode Records v spolupráci s hudobníkom Sharpových kvalít je na slovenskej hudobnej scéne nespochybniteľným „jednorožcom“. Určite ho však nemožno považovať za šťastnú náhodu. K vydaniu spoločnej platne smerovalo viac než trojročné úsilie. Všetko sa začalo na letnej škole VENI ACADEMY v košických Kasárňach v júli 2015. Ako hosťa na ňu Daniel Matej a ďalší vedúci ansámbľu pozvali práve Elliotta Sharpa. Výsledkom niekoľkých spoločne strávených dní bol koncert na festivale Ars Nova 2015 – a nahrávka Sharpových skladieb v podaní VENI ACADEMY. Chcelo to celé tri roky čakania, počas ktorých sa Sharp stihol slovenskému publiku predstaviť znova – v Bratislave na festivale NEXT 2017 –, kým sa záznam z leta 2015 materializoval do dnešnej fyzickej podoby. V skutočnosti je však snaženie, ktoré sa vykryštalizovalo do aktuálneho úspechu ansámbľu, ešte oveľa hlbšie. VENI ACADEMY vzniklo v roku 2010 ako vedľajší projekt vtedy už renomovaného VENI ensemble, ktorý si na tunajšej hudobnej scéne za 30 rokov fungovania nespochybniteľne „odmakal“ svoje.



VENI ACADEMY a E. Sharp



Pred klubom Roulette

a všetkého, čo počas nich tento legendárny priestor zažil. Za ten čas tu vystupovali najväčšie mená súčasnej vážnej hudby, medzi nimi napríklad John Zorn, Meredith Monk alebo Philip Glass. A vlni napríklad aj slovenský Cluster ensemble. Vzdelávací projekt, ktorý vznikol okolo skladateľov Daniela Mateja a Mariána Lejavu a klaviristu Ivana Šillera, sa svojím vystúpením zaradil do tohto pôsobivého zoznamu. Krst nového albumu ukázal, že celkom oprávnené.

Dvojitý krst

Podujatie, ktorého súčasťou bolo aj uvedenie nového albumu VENI ACADEMY a Elliotta Sharpa, bolo vlastne dvojitým krstom a troj-

večera potom vystúpil so svojím ansámbľom SysOrk. Takmer trojhodinový večer nakoniec zavŕšil spoločný koncert s VENI ACADEMY v „lektorskom“ zložení Daniel Matej, Lenka Novosedlíková, David Danel, Juraj Beráts a Fero Király. Zaznela práve trojica skladieb z novej nahrávky VENI: *The Hidden Variable*, *Dispersion of Seed* a *Flexagons*. Ide o algoritmické a grafické partitúry, čo je špecialita viacerých členov zostavy – a bolo to počuť. Večer, ktorý začal v hlbavej atmosfére Sharpovým sólovým vystúpením, s pribúdajúcim počtom hráčov naberal obrátky a materiálom z nového albumu vygradoval do energie, ktorá by dokázala strhnúť aj experimentálnej hudbe neprivyknuté publikum.

Cieľom bolo sprostredkovať študentom hudby na Slovensku inak ojedinelý kontakt so súčasnou vážnou hudbou. Že to súbor a jeho lídri robia dobre, potvrdilo už v roku 2013 ocenenie Radio_Head Awards za debutový album ansámbľu *Rolling Tones | In Zarter Bewegung*. No ani to nie je pointa dostatočne vypovedajúca o kvalite tohto snaženia. Pointa je, že toľko úspechu sa dostalo združeniu, ktoré nie je o profesionálnych hudobníkoch, ale o mladých ľuďoch a ich vzdelávaní.

Ako učiť mladých hudobníkov

A predovšetkým na to sa oplatí v prípade VENI ACADEMY, ich nového albumu *Dis-*



D. Matej a F. Király

persion, spolupráce s Elliottom Sharpom a úspešného newyorského vystúpenia nezabúdať: ide o súbor, ktorý vznikol primár-

ne pre študentov, snažiac sa otvárať im umelecké obzory a vytvárať možnosti, ako prísť do kontaktu s novým. Vychádza z presvedčenia, že vzdelávanie v hudbe sa dá robiť aj inak, než je na Slovensku bežné. Svojim absolventom vstupuje od- vahu otvárať sa neob- vyklému a schopnosť uveriť, že domáce projekty majú neob- medzený medzinárodný potenciál – a v praxi to funguje. Takmer za dekádu svojej exis- tencie vyprodukovala VENI ACADEMY stovky

absolventov z celého sveta, z ktorých mnohí sú dnes už medzinárodne úspešnými inter- pretmi, členmi renomovaných ansámblov alebo učia ďalšie generácie mladých ľudí. Hrajú a tvoria po celom svete hudbu, ktorá odvahou a náročnosťou vysoko prevyšuje bežné slovenské kurikulá. A kvalitou sa vy- rovnávajú tomu, čo možno vidieť a počuť na svetových scénach.

Je v takomto kontexte niečo neobvyklé na tom, čo sa VENI ACADEMY túto jeseň podarilo? Vydať album nahratý z veľkej časti študentmi v jednom z najprestížnejších vydavateľstiev vo svete súčasnej hudby a predviesť vystúpenie, ktoré naplno obstálo v meste, „kde sa deje všetko“? Keď príbeh VENI ACADEMY rozmení- me na drobné, vlastne na tom nie je vôbec nič zvláštne.

Text a fotografie **Eva VOZÁROVÁ**

Hudba dneška v SNG #30: Duo Eliason

Dočasný exodus Hudby dneška z priestorov SNG do Dvorany VŠMU pokračoval 27. 11. ďalšou zo živých pripomienok 30. výročia založenia VENI ensemble, opätovným retrospektívnym (a v každom ohľade poučným) načrením do jeho interpretačnej aj repertoárovej histórie. Na pódiu boli len dve osoby, ktoré v dejinách aj súčasnosti súboru zohrávali veľmi dôležitú úlohu – klarinetista **Ronald Šebesta** a klaviristka **Nora Skuta**, vystupujúci aj samostatne pod značkou **Duo Eliason**.

Bola to viac hudba včerajška a predvčerajš- ka, no jednak dramaturgicky veľmi funkčne a logicky vybraná aj zoradená, jednak nevy- hnutná ako zdroj dnešnej hudby, minimálne v oblasti repertoáru pre klarinet a klavír.

V tomto zmysle majú priam archetypálne po- stavenie *Štyri kusy pre klarinet a klavír op. 5* Albana Berga. Miniatúry z plodného roku 1913 (keď napríklad na vlnách nespútanej slobody voľnej atonality vytvoril Anton Webern svojich nádherných *Päť kusov pre orchester*) sú jed- nou z prvých definícií klarinetu ako skutočne moderného nástroja, predurčeného na to, aby svojím obdivuhodným tónovým a dynamic- kým rozsahom, ale aj úžasnou technickou flexibilitou vyhovel tým najnáročnejším požiadavkám skladateľov rozhodnutých pre- kračovať hranice a dobývať neznáme teritória. Nora Skuta a Ronald Šebesta patria k hlboko premýšľavým interpretom; detailná pozornosť venovaná každej fráze a každému gestu, ale aj vôľa ísť cestou otvorenej expresivity, keď si to žiada charakter hudby, sú presne tým, čo Ber- gove kusy potrebujú. Delikátnosť pianissima na hranici počuteľnosti aj neochvejná istota pri vyslovení pointy (v najvyššom registri klarinetu v 3. kuse), prudkosť kontrastov na malej ploche, rozpoznateľnosť melodických fráz pri rekapitulácii v záverečnom kuse – to všetko našlo v interpretácii náležité a mu- zikálne vyjadrenie. Skladba (*Nikabrik or*

Trumpkin?) Daniela Mateja siaha hlboko do dejín VENI, a hoci bola pôvodne napísaná pre flautu a klavír, vzápätí vznikla aj klarinetová verzia, ktorá Ronaldovi Šebestovi padne ako uliata. Trocha záhadný a trocha zvukomaleb- ný titul evokuje váhanie medzi dvoma pólmi expresivity – zenovej vyrovnanosti a materiá- lovej úspornosti na jednej a hyperaktívneho pohybu a prudkého dynamického tlaku na



N. Skuta a R. Šebesta (foto: Š. Lupták – SNG)

druhej strane. Florestan a Eusébius, alebo – vzhľadom na autorovu poetiku oveľa príznač- nejšie – prechádzka po japonskej kamennej meditačnej záhrade Ryoanji, do ktorej však ktosi potajme zabudoval výkonnú ozvučovaciu aparatúru a chvíľami z nej s neskrývaným po- tešením nechával znieť útržky poriadne tvrdej punkovej hudby. Pravdaže, nakoniec musel apolónsky princíp zvíťaziť nad dionýzovským. Na opačnú miskú váh sa situácia priklonila v nasledujúcom *Verk fyrir klarinetu og píanó* islandského skladateľa Hilmaru Thórdarsona. Tu bol „plynový pedál“ expresivity u oboch interpretov zošliapnutý nadoraz, duchom punkový výraz v kontexte klasickej komornej hudby aj napriek značne „dobovému“ štýlo-

vému zafarbeniu skladby z roku 1983 pôsobí dodnes burcujúco a klarinetista ani na oka- mih neváhal ísť na hranicu dynamických možností nástroja.

Stockhausenov *Tierkreis* mohli priaznivci VENI ensemble a návštevníci Hudby dneška počuť viackrát; verzia pre klarinet a klavír je iba jednou z množstva možných realizácií. Je to jedno z najpopulárnejších a poslucháč- sky najprístupnejších diel skladateľa (mimo okruhu jeho elektronickej hudby), aj tak je však pre interpretov ohromnou výzvou. Už aj tým, že pôvodne cyklus vznikol pre hracie hodiny a tento zvukový ideál sa prenáša aj na

klavír. Klarinet si v záplave vysokých tónov musí hľadať priestor pre svoje alikvoty, pre svoje „prežitie“ a v ideálnom prípade symbiózu s klavirom. Začalo sa (aj skončilo) zna- mením strelca, keďže termín koncertu padol práve na toto znamenie. Pamätaná podma- nívá klesajúca chromatická linka v hlbokjej polohe klari- netu odštartovala putovanie po dvanásťčastovom cykle. Bolo dostatočne naplňujúce aj v takejto vyslovene komornej podobe, bez textu, divadelnej akcie či bez účasti ďalších

nástrojov. V interpretácii, ktorou sa poslucháč mohol bezpečne dať „viesť za ruku“, objavovať a obdivovať...

Škoda len pomerne slabej účasti publika napriek vynaloženému propagačnému úsiliu; nadšenie, ktoré kedysi sprevádzalo vystúpe- nia VENI s hudbou v našich končinách do- vtedy málo známou, po rokoch zrejme vypr- chalo. A možno je to aj tým, že diela na tomto koncerte už nemajú auru čerstvých noviniek, no zároveň sa ešte nestihli stať „klasikou“ – nachádzajú sa niekde „medzi“. V každom prípade je však dobré aj pri nich udržiavať in- terpretačnú tradíciu, v budúcnosti sa to môže len a len zúročiť.

Robert KOLÁŘ

P. Gaudentius Dettelbach OFM (1739–1818)

– františkán, ktorý rozvinul odkaz J. Haydna a W. A. Mozarta

K dvestoročnici skladateľa



Eisenstadt v 18. storočí

Prínos františkánskeho rádu pre dejiny hudby na Slovensku sa ešte stále často zjednodušuje a podceňuje. Naši františkánski skladatelia 18. storočia sa chápu len iba ako akísi „kleinmeisteri“, ktorých tvorba nestojí veľmi za pozornosť, lebo komponovali hudbu len podľa vzorov významnejších skladateľov. Prítom niektorí františkáni, najmä P. Pantaleon Roškovský (1734–1789) a P. Gaudentius Dettelbach, sa u nás výrazne podieľali na postupnom prerode barokového štýlu na klasicistický. Iste, ako skladateľov ich nemožno postaviť na roveň povedzme ich súčasníka Antona Zimmermanna (1741–1781), ale ten patrí spolu s Johannom Michaelom Haydnom, Carlom Dittersom von Dittersdorfom alebo Janom Křitelom Vaňhalom k najvýznamnejším skladateľom klasicizmu vôbec, hneď po Josephovi Haydnovi či Wolfgangovi Amadeovi Mozartovi.

Ladislav KAČIC

Františkán z hudobníckej rodiny

P. Gaudentius Dettelbach, od ktorého smrti uplynulo 200 rokov, pochádzal z hudobníckej rodiny. Jeho otec Laurentius Erasmus Tödlbach (1704–1780) bol nielen nemeckým kantorom („teutscher Schulmeister“) a regenschorim v Óváre (Ungarisch Altenburg), ale dokonca aj skladateľom. Vo vtedajšej typicky mnohohodetnej rodine sa ako druhé dieťa narodil syn Leopold (neskorší františkán páter Gaudentius) – pokrstený bol 22. 9. 1739. Otec dal deťom nepochybne dobré základy v hudbe, veď aj mladší syn Anton – neskorší P. Hilarius Dettelbach OFM (1741–1801) – bol tiež hudobníkom a skladateľom, i keď úroveň svojho staršieho brata ako skladateľ nedosiahol. Leopold po vstupe do františkánskeho rádu (1757) prijal meno Gaudentius a jednoročný noviciát absolvoval v Malackách. Už vtedy bol učiteľom hudby svojich spolubratov, čo bolo výnimočné a svedčí to zároveň o jeho dobrom hudobnom vzdelaní. Je zaujímavé, že keď sa neskôr stal známym skladateľom, zmenil si priezvisko na „Dettelbach“ (dovtedy používal rôzne iné formy ako „Tödlbach“, „Tedlbach“ a pod.). Po zložení rádových sľubov študoval filozofiu v Pešti (1759–1762) a teológiu v Bratislave (1762–1764), 19. 3. 1763 bol v Trnave vysvätený za kňaza.

Hudobná reforma v Mariánskej provincii

Prvým pôsobiskom pátra Gaudentia bol františkánsky kláštor v Győri, kde pôsobil ako organista a riaditeľ chóru. V rokoch 1764–1769 tu rozvinul i bohatú kompozičnú činnosť a v ústraní tiež pracoval na hudobnej reforme Mariánskej provincie františkánov, v ktorej dostal nakoniec prednosť dokonca pred Roškovským (jeho repertoár bol pravdepodobne príliš náročný pre malé kláštory). Reforma prebiehala v rokoch 1765–1769 a vyvrcholila schválením povinného repertoáru omší a litánií, ktoré sa mali v kláštoroch Mariánskej provincie predvádzať. Prísny provinciál P. Eugen Kósa na to ustanovil dokonca komisiu, ktorá vybrala vhodné skladby. Aj vďaka rozhodnutiu komisie bol Dettelbach v lete roku 1769 preložený do Bratislavy. Tu dokončil svoju reformu, ktorej výsledkom boli vzorové zborníky *Missale Romanum Mariano-Seraphicum* (1770) a *Antiphonale Romanum Mariano-Seraphicum* (1771). V schválenom repertoári sa nevyskytuje ani jedna skladba jeho „konkurenta“ Roškovského, zato okrem Dettelbachových vlastných kompozícií (5 omší, 2 litánie) sú tu skladby rádových spolubratov P. Michela Krausa, P. Dismasa Grapmayra, P. Marka Repkoviča, P. Františka Voglera, rakúskych františkánov P. Engelberta Katzera, P. Adriana

Damiana a P. Eusebia Schreina, svetského organistu vienského františkánskeho kláštora Ferdinanda Steinera, nitrianskeho organistu Jozefa Rakoviča, Giovanniho Abondia Grottiho a pod. Z príležitosti dokončenia reformy slávil 15. 11. 1770 v bratislavskom Františkánskom kostole provinciál P. E. Kósa omšu, pri ktorej zaznela Dettelbachova nová *Missa SS. Trinitatis a Te Deum* s trúbkami, husľami, koncertantnými trombónmi a typickým jednohlasným františkánskym zborom mníchov.

Napriek zákazu zavádzať do repertoáru nové skladby kom-



Missale Romanum Mariano-Seraphicum (1770), väzba

ponoval Dettelbach aj po preložení do Trnavy (1771–1773) a návrate do Bratislavy usilovne naďalej. V tomto období vytvoril niektoré zo svojich najlepších skladieb, v ktorých badať na rozdiel od starších kompozícií jednoznačný príklon k štýlu klasicizmu, napríklad v *Misse Capitularis* (1778) s koncertantným organom.

Jozefínske reformy a záver života

V čase jozefínskych reforiem v 80. rokoch 18. storočia, ktoré sa negatívne dotkli aj františkánskeho rádu, sa Dettelbach venoval hudbe menej, bol predovšetkým predstaveným rôznych kláštorov alebo jeho zástupcom. Po jednoročnom pôsobení v Pešti zastával funkciu vikára, resp. gvardiána aj vo Frauenkirchene (1779–1790), ako aj vikára v Eisenstadte (1791–1810). Bol popritom, samozrejme, aj organistom a v Eisenstadte sa vrátil i ku komponovaniu. Ako vikár zadovážal pre františkánov v Eisenstadte nový organ, na chóre predvádzal nielen cirkevnú hudbu, ale v duchu dobovej praxe aj časti symfónií. Naďalej udržiaval kontakty s bratislavskými uršulínkami, ktorým posielal vlastné prepracované skladby (*Te Deum*, mariánske antifóny, pastorely atď.), v ktorých

predovšetkým nahrádzal františkánsky jednohlasný zbor tradičným štvorhlasným, aký používali aj uršulínky. P. G. Dettelbach komponoval až do vysokého veku, posledné skladby sú datované rokom 1806, posledný odpis z jeho ruky vznikol v roku 1808.

Keď miestodržiteľská rada zisťovala pomery vo františkánskom ráde, aby mohla čo najviac reholných kňazov poslať do pastorácie, u pátra Gaudentia sa zdôrazňoval nielen jeho zlý zdravotný stav („debilium virium“, resp. „defectus sanitatis“), ale pravým dôvodom toho, že ho ponechali v ráde, bola zrejme neschopnosť kázať („ad concionandum inhabilis“), nakoľko až dovtedy bol výlučne hudobníkom. Napriek všetkému sa P. G. Dettelbach dožil na svoju dobu vysokého veku, zomrel 8. 10. 1818 v Eisenstadte ako 79-ročný.

Dielo

Významnou zložkou práce P. G. Dettelbacha bola kopistická činnosť. Spolu napísal pre vlastnú potrebu, resp. pre rôzne františkánske kláštory Mariánskej provincie, najmenej 11 rozsiahlych zborníkov. Obsahovali nielen vlastné skladby či diela jeho rádových spolupracovníkov, predovšetkým z povinného schváleného repertoáru, ale aj skladby ďalších renomovaných skladateľov cirkevnej hudby v 18. storočí – Johanna Nepomuka Booga, Johanna Georga Zechnera, Georga Hubera, Franza Novotného, Domenica Teradellasa, ale aj málo známeho Ferdinanda Vaněčka. Niektoré ich skladby páter Gaudentius prispôbil františkánskym podmienkam nielen z hľadiska obsadenia, najmä redukciu štvorhlasného zboru na jednohlasný, typicky františkánsky zbor, ale ich aj prekomponoval – doplnil, respektíve nahradil určité časti vlastnou hudbou a podobne. V takých prípadoch ho musíme pokladať už za spoluautora, napríklad v prípade známej omše Johanna Michaela Haydna *Missa S. Nicolai Tolentini* (Sherman 109, resp. 154) alebo v jednej

chýba akákoľvek pečať originality, ide vyslovene o úžitkovú cirkevnú hudbu. Na druhej strane, väčšina Dettelbachových skladieb sa vôbec „nestratí“ v dobovej produkcii cirkevnej hudby 2. polovice 18. storočia, či už napríklad spomínané *Te Deum* (1770) a *Missa Capitularis* (1778), alebo *Missa Sacratissimi Corporis Christi* (1794), *Offertorium in Festo S. Francisci* („O felicem et beatum“, pred 1769) alebo *Offertorium de Venerabile Sacramento* („Exultate in adiutorio nostro“, 1770) a i.



Eisenstadt v 18. storočí

Vplyv J. Haydna a W. A. Mozarta

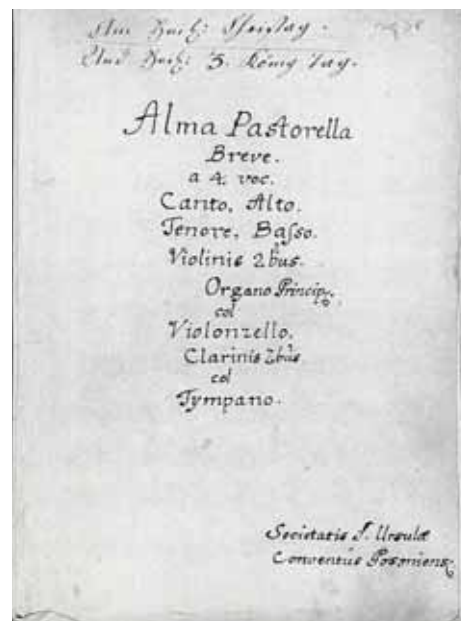
K najzaujímavejším skladbám v Dettelbachovej tvorbe patria tie, ktoré sú ovplyvnené hudbou dvoch najväčších majstrov klasicizmu. Páter Gaudentius ich hudbu určite dobre poznal, a to nielen cirkevnú. V jeho pozostalosti sa zachoval napríklad vlastný odpis Haydновой *Symfónie „Loudon“* Hob. I:69, ako aj vydanie klavírnej úpravy *Symfónie D dur „La Chasse“* Hob. I:73. Preto nie div, že sa v jeho hudbe silno prejavil Haydnov vplyv. K najoriginálnejším skladbám v celej tvorbe P. G. Dettelbacha patrí určite vianočná *Alma Pastorella breve* (1798), v ktorej Dettel-



P. Gaudentius Dettelbach OFM: *Alma Pastorella breve* (1798), začiatok organového partu



Missale Romanum Mariano-Seraphicum (1770), titulný list



P. Gaudentius Dettelbach OFM: *Alma Pastorella breve* (1798), titulný list

z najrozšírenejších omší v strednej Európe, pripisovanej o. i. J. Haydnovi (Hob. XXII:B13), A. Zimmermannovi (AZ VIII/1²⁰B²), J. K. Vaňhalovi a mnohým ďalším skladateľom.

Kompozičnú tvorbu P. G. Dettelbacha poznáme pomerne dobre. Keďže pre františkánsku hudbu je typická anonymita, vyše 100 jeho skladieb istého autorstva je vo františkánskych podmienkach unikátom. Je to 13 omší, resp. omšových častí, 8 litánií (3 k sv. Antonovi Paduánskemu, 2 k sv. Františkovi z Assisi, 3 loretánske), 4 *Tantum ergo*, 1 *Te Deum*, 7 *Tota pulchra*, 6 antifón *Alma Redemptoris Mater*, 1 *Ave Regina*, 2 *Regina Coeli laetare*, 2 *Salve Regina*, 1 *Stella Coeli extirpavit*, 2 *graduale*, vyše 20 ofertórií, motet, resp. árií a približne 30 jednoduchých strofických árií, resp. duchovných piesní. Samozrejme, nie všetky skladby majú tú najvyššiu kvalitu, najmä niektorým antifónam, ale i strofickým áriám

bach použil dve známe Haydnove témy „all'ongarese“ – z *Klavírneho koncertu D dur* Hob. VIII:11 a *Klavírneho tria G dur* Hob. XV:25, jednu ako hlavnú, druhú ako vedľajšiu myšlienku. Okrem nich cituje v tejto skladbe aj známu slovenskú ľudovú pieseň *Zakukala kukulenska*. Tento na prvý pohľad rôznorodý materiál spája Dettelbach veľmi umne a logicky s vlastnou hudbou a s textom adventnej/vianočnej mariánskej antifóny *Alma Redemptoris Mater*. Skladba s koncertantným organom vôbec nepôsobí ako nejaký „zlepenec“, práve naopak, veľmi konzistentne, presvedčivo, vyslovene originálne, ako jeho vlastná skladba (čím aj de facto je...).

Podobne poznal Dettelbach pravdepodobne aj Mozartovu tvorbu, neodolal totiž „pokušeniu“ citovať jeho známe melódie. V roku 1796 prepracoval prvýkrát hudbu z opery *Čarovná flauta* – ako „*Et incarnatus*“ v *Mis-*

→ sa *Sanctissimi Nominis Mariae* použil dueto Paminy a Papagena „*Bei Männern welche Liebe fühlen*“ (č. 7). Z dnešného pohľadu sa niektoré jeho kompozičné postupy môžu zdať dokonca „drzé“ („nejaký obyčajný františkán si dovoľil vylepšiť veľkého Mozarta“): Dettelbach však citlivo použil napríklad krátke imitácie medzi sólistami (kým v origináli postupujú hlasy výlučne v terciách), miestami mení dokonca harmóniu, jemne ju chromatizuje, a to v súvislosti s textom „*Crucifixus etiam pro nobis*“ – ide o hudobno-rétorickú figúru „*passus duriusculus*“. Dettel-



bach chcel pravdepodobne dať tejto hudbe cirkevný charakter a z dnešného pohľadu sa mu to aj podarilo. Napriek tomu jeho skladba zrejme vzbudila nevôľu predstavených, nad touto časťou je v rukopise totiž odkaz, že na konci omše sa nachádza iný „*Et incarnatus*“, NB. zďaleka nie taký zaujímavý ako „prekomponovaný Mozart“. Mozartovu hudbu poznal vtedy, samozrejme, každý vzdelaný človek a pravdepodobne aj františkánski predstavení vedeli, odkiaľ táto hudba pochádza a aký mala pôvodne text. *Missa Sanctissimi Nominis Mariae* však patrí celkom určite k najlepším Dettelbachovým skladbám vôbec. Z Mozartovej opery prepracoval Dettelbach neskôr aj áriu Sarastra „*In diesen heiligen Hallen*“ (č. 15) a terceto troch chlapcov „*Seid uns zum zweiten mal willkommen*“ (č. 16) – obe ako *Tota pulchra*. V týchto skladbách z roku 1806 však už cítiť úpadok tvorivých síl skladateľa, chýba im pečať originality, charakteristická pre omšu z roku 1796.

No nielen na základe týchto citátov možno pokladať P. Gaudentia Dettelbacha spolu s piaristom P. Norbertom Schreierom (1749–1811) za jedného z najlepších rehoľných skladateľov u nás, ktorí si koncom 18. storočia osvojili haydnovsko-mozartovský jazyk/štýl vrcholného klasicizmu. Hoci Dettelbachova hudba znela pravidelne „len“ v bratislavskom františkánskom a uršulínskom kostole, určite dopĺňala vhodne mozaiku bohatého hudobného života v Bratislave v 2. polovici 18. storočia, ktorej základné piliere tvorili A. Zimmermann, J. M. Sperger, F. P. Rigler, P. P. Roškovský

OFM a ďalší (nielen pre Slovensko) významní skladatelia. Dettelbachova hudba neupadla celkom do zabudnutia ani po jeho smrti. Vianočná *Alma Pastorella breve* sa hrala u bratislavských uršulínok na Vianoce ešte i v rokoch 1862–1902...

Diskografia:

Music from Maria Theresa Time (*Te Deum* – „uršulínska verzia“), Musica aeterna. Opus Stereo 91 2329-2, Bratislava LP 1989 / CD 1991.
The Old Christmas Music from Slovakia (*Alma Pastorella breve, Motetto pastorello „Ecce puer natus“*), Musica aeterna, Opus Stereo 91 2434-2, Bratislava 1993.
Paratum cor (*Paratum cor, O felicem et beatum, Estote fortes in bello, Caelorum cives, Te Deum* – „františkánska verzia“, *Totus amor es Francisce*), Františkánska schóla, Serafín, Bratislava 2014.
Deus meus et omnia (*Salve Regina, Deus meus et omnia, Salve supremi Regis*), Františkánska schóla, Serafín, Bratislava 2017.

Balada a baladickosť v Prešove

V deň koncertu výnimočnej postavy českého folku, skladateľa, básnika, virtuóza, dokonca tvorcu filmových projektov, **Vladimíra Mertu**, prebehol 20. 10. v centre pre umenie VIOLA v Prešove odborný seminár na tému *Balada a baladickosť v hudobnom umení*. Prvé dotyky s témou, ktorá integruje a v ktorej sa človek existenciálne stretáva so svetom, ktorý ho presahuje, bolo možné prežiť hneď v úvode vďaka citlivej až intímnej interpretácii dvoch rusínskych balád speváčky **Márie Mamrillovej**. Vstupom k odbornému, umeleckému, ale aj ľudskému nasvieteniu témy z viacerých žánrových, štýlových, či filozofujúcich perspektív, bola prezentácia nového knižného titulu Oresta Zilynského *Balady východného Slovenska – Podbeskydské ľudové balady*, antológiu ľudových balád prevažne Rusínov, žijúcich v oblasti severovýchodného a východného Slovenska. Hudobná teoretička **Tatiana Pirníková**, ktorá sa ako editorka a autorka analytickej štúdie približujúcej peripetie zbierky, nemalou mierou zaslúžila o ich vydanie, predstavila genézu vzniku zbierky koncom 60. rokov 20. storočia a nové editorské spracovanie, v maximálnej možnej miere prispôsobené dispozíciám súčasného percipienta. Obsahová i výrazová autenticnosť baladických umeleckých výpovedí, vyjadruje existenciálnu skúsenosť, záväznú



M. Mamrillová (foto: archív)

luje kreativitu, ktorá vychádza zo života a je jeho bytostným prejavom. V tomto duchu sa nieslo aj odhaľovanie magickej sily balady v prednáške Vladimíra Mertu. Uvažujúc z pozícií speváka a poslucháča vnímal baladu ako emocionálne putovanie nadčasovým priestorom duše, intuíciu tušeného kolektívneho, dejinného, dávno minulého, súčasného tu a teraz a anticipujúceho budúce túžby, vyjadrené dialógom speváka s niečím vyšším, čo nás presahuje. Ľudské a zároveň božské je bytostne prítomné v tradičnej židovskej liturgii a v transformácii hudobných prvkov v kompozičnom procese. V pútavom a odborne erudovanom rozprávaní hudobného skladateľa **Michala Paľka** bolo možné preniknúť do špecifik židovskej hudby,

ako aj techniky a štýlu spievaných lamentácií a nárekov, kde je premietnutý silný príbeh, identita a existenciálna skúsenosť židovského národa. Mozaiku pohľadov dotvárala aj reflexia balady v európskej lutnovnej hudbe 16. storočia v príspevku muzikológa a lutnistu **Michala Hottmara** a ako učebnej cesty k opernému dielu u speváčky a opernej režisérky **Vendelíny Michny**. Uvažované súvislosti o potrebe autentickej vnútornej výpovede speváka, o jeho vyrovnávaní sa so sebou a so svetom, doplnila nahrávka pukanskej balady *Neni dobré* v interpretácii speváčky a etnomuzikologičky **Jany Ambrózovej**, v originálne aranžovanej nekonvenčnej úprave skladateľa, multiinstrumentalistu a muzikológa **Júliusa Fujaka**, kde pravdivý a vnútorne slobodný výrazový prejav speváčky symbioticky dopĺňali zvukové fragmenty. Kontakt s tajomstvom, hĺbkou a so šírkou reflektovaného fenoménu umožnilo a umocnilo spoločenstvo ľudí so zmyslom pre hlbšie vnímanie a chápanie umeleckého tvorivého ducha ako súčasť života, s jeho silnou duchovnou sférou, sociálno-kultúrnym zázemím, antropologickými rezonanciami, či jedinečnými ľudskými príbehmi. Výnimočnosť atmosféry v závere podčiarkla aj Tatiana Pirníková, keď poukázala na prirodzené a spontánne prepojenie toho akademického so živým svetom umeleckého a ľudského v spoločnom hľadaní, odkrývaní a nachádzaní...

Zuzana SLÁVIKOVÁ

BASSFEST+ 2018

3.– 6. októbra, Akadémia umení v Banskej Bystrici, Slovak Double Bass Club, Banská Bystrica

Už deviatykrát sa v Banskej Bystrici uskutočnil štvordňový maratón odborných kurzov a prednášok vedených koncertnými umelcami a dvanásť koncertov, počas ktorých odznelo sedem premiér. Umelecky plodné stretnutia a koncertné prepojenia vytvorené len pre tento moment zaradujú BASSFEST medzi najzaujímavejšie projekty vo svojom odbore. Organizátori Ján Krigovský a Ján Prievozník každoročne pracujú na zaujímavej a originálnej dramaturgii so zámerom priniesť niečo nové. Aktuálny ročník sa im, čo do vyrovnanosti koncertov, pozvaných interpretov a lektorov, naozaj vydaril a mnohí sa do Bystrice vracajú pravidelne.

Po úvodnom koncerte víťazov 8. ročníka medzinárodnej kontrabasovej súťaže Karla Dittersa von Dittersdorfa v Cikkerovej sieni bansko-bystrickej Radnice (3. 10.) vystúpili členovia kontrabasového kvarteta **Ján Krigovský, Ján Prievozník, Metod Podolský a Jakub Stračina**. Projekt „Otec“ je spoluprácou **BassBandu** s barytonistom **Martinom Babjakom**. Zámerom diel rôznych štýlových období aranžovaných pre kontrabasové kvarteto bolo predstaviť „Otca“ v sakrálnnej, ale aj svetskej podobe prítomného v našich životoch. V premiére zazneli *Passacaglia Es-D-B-C* Víťazoslava Kubičku, *Fathers Downbeat* pre kontrabasové kvarteto a *bicie*



M. Gajdoš (foto: archív)

Ľubice Čekovskej (autorka sa na predvedení zúčastnila ako perkusionistka) a *Ahavaraba* Michala Palka. Tretí koncert večera priniesol žáner pre tento festival viac-menej neobvyklý. Zoskupenie židovskej hudby **Mojše Band** (**Michal Paľko** – cimbal, spev, **Jakub Stračina** – kontrabas, **František Kubiš** – akordeón) uviedlo projekt *Nárek* s dielami M. Palka, M. Brucha, E. Blocha a S. B. Rivkeho. Ďalšie večery sa presunuli do koncertnej sály Štátnej vedeckej knižnice. **Collegium Wartberg** je telesom, ktoré sa obsadením flexibilne prispôsobuje štýlovým obdobiam, dielam a žánrom a jeho projekt „Requiem“ patril starým nástrojom. Po Kubičkovej suíte *Drahý Pane...* pre husle, violu, violone a kontrabas odznelo známe *Rekviem* W. A. Mozarta v úprave pre sláčikové kvarteto a kontrabas. Produkcia síce zaujímavá a príkladne interpretovaná, no zbor a sólisti mali v originálnej Mozartovej verzii nenahraditeľné miesto a bez vokálnej zložky pôsobilo dielo neúplne. Na koncerte „*Basso Profundo*“ zaujal rôznorodosťou výberu, temperamentom, atraktívnou zvukovosťou a vystihnutou atmosférou 1. kontrabasista petrohradskej filharmónie **Artem Chirkov** v dielach M. Gaj-

doša, A. Glazunova, N. Walkera, D. Šostakoviča, E. Tabakova a A. Piazzollu. Jeho partnerom bol technicky a umelecky disponovaný ukrajinský klavirista **Bogdan Koval**. Odlahčenie priniesol „*Czechoslovak Jazz*“ s českou bluesovou speváčkou a klaviristkou **Alice Springs**, ktorej presvedčivý a mimoriadne sugestívny prejav sprevádzal bubeník **Jirko Stivín** a basgitarista **Yarda Helešic**. Do neskorých hodín pokračovala v uvoľnenej atmosfére jam session s klaviristom európskeho formátu **Klaudiom Kováčom**, Jirkom Stivínom a talianskym kontrabasistom **Eneom Barim**.

Piatkový večer patril jubilujúcemu **Miloslavovi Gajdošovi**, ktorý je pravidelným účastníkom festivalu, členom poroty súťaže, ako aj lektorom odborných kurzov. Práve SDBC Production sa nedávno podieľalo na vzniku jeho profilového autorského CD. Atmosféra večera, na ktorom bolo uvedené a pokrstené CD „*Gajdos plays Gajdos*“, bola poctou (nielen) kontrabasovej society jubilantovi, ale zároveň aj vďačnosťou za jeho umelecký a ľudský prínos v kontrabasovom svete. Hostujúci **Filip Jaro** spolu s klaviristkou **Xéniou Jarovou** uviedol *Polonézu brillante* a *Legende* od A. Miška. Ďalší koncert patril minuloročným laureátom súťaže K. D. von Dittersdorfa. Češka **Zuzana Duříčková** sa predstavila 1. časťou *Koncertu D dur* K. Kohouta, Čech **Ondřej Sejkora** 1. časťou *Koncertu fis mol* G. Bottesiniho, Maďar **Ferenc Jenő Puporka** 2. a 3. časťou *Koncertu h mol* G. Bottesiniho a skladbou *Fox dance* L. Weinera. Mladíčkou energiou a technicky vyrovnanými výkonmi potvrdili laureáti minuloročné rozhodnutia poroty. Vrcholom večera boli „*Barokové skvosty Európy*“. Sólové kreácie švajčiarskeho organistu a čembalistu **Jörga Andreasa Böttchera** (L. Couperin, J. J. Froberger, J. S. Bach) vystriedal maďarský violončelista **Balázs Máté** so suitou starých nástrojov (barokové violončelo, violončelo piccolo). Medzinárodné komorné teleso prednieslo Vivaldiho *Koncert pre violončelo a orchester g mol*, v ktorom okrem sólistu vynikli švajčiarka **Anais Soucaille** na barokových husliach a Maďarka **Eva Posvaneč** na barokovej viole. Huslista **Miloš Valent** svojou interpretáciou charakterovo verne zobrazil nálady *Ružencovej sonáty* č. 1 H. I. F. Bibera, ale aj tragickosť *Lamenta sopra la morte di Ferdinand III* J. H. Schmelzera, či gajdošskú sviežosť Schmelzerovej *Polnische Sackpfeifen*. V *Koncerte*

pre kontrabas a orchester *Es dur* J. K. Vaňhala exceloval Ján Prievozník a v premiére zaznela *Sonáta c mol pre violone a basso continuo* Dirka Börnera, v ktorej Krigovský predstavil nástroj z roku 1500.

Záverečný večer 6. 10. sa opäť presunul do Cikkerovej siene Radnice. Koncert „*Duo amore*“ otváral Ján Krigovský slovenskou premiérou *Lamentácií pre sólo kontrabas*, ktoré mu venoval D. Heyes. K *Bagatelle pre kontrabas a klavír* F. Gabriela si prizval vynikajúceho klaviristu **Mateja Arendárika**. Jedným z hlavných protagonistov večera bol vynikajúci, v Salzburgu pôsobiaci violista **Milan Radič**. Publikum si vypočulo *Hymn on a Muse podľa Mesomedesa pre violončelo (violu) a kontrabas* Egona Kráka, *Triu G dur pre husle, violu a violončelo (violone)* J. N. Hummela (husľového partu sa zhostila talentovaná **Karolína Krigovská**). Hoci je výnimočný slovenský basgitarista **Juraj Griglák** známy skôr z projektov nonartificialnej hudby, na multižánrovom BASSFESTE znie „basa“ v rozličných podobách a na požiadavku organizátorov uviedol Griglák svoj prvý sólový koncert zostavený z vlastnej tvorby a improvizácií. Pre tento moment vzišlo aj spojenie s interpretačne očarujúcim Jirkom Stivínom.

Vrcholom večera a zároveň celého podujatia bolo vystúpenie švajčiarskeho bandoneonistu **Maria Stefana Pietrodarchiho**, ktorý ohúril publikum a svojím prejavom strhol aj sprievodné **Collegium Wartberg**. V slovenskej premiére uviedol *Štyri ročné obdobia pre bandoneón a orchester* argentínskeho skladateľa M. Palmeriho a ako prídavok dielo A. Piazzollu. Bilancia z každej stránky nadmieru naplneného 9. ročníka BASSFESTU dáva predpoklad vysokej úrovne koncertných programov a účasti výnimočných umelcov a lektorov budúceho jubilejného ročníka s hosťami Johnom Patituccim a Jánoska Band Ensemble.

Medzinárodná kontrabasová súťaž Karla Dittersa von Dittersdorfa

BASSFESTU predchádzal 8. ročník kontrabasovej súťaže, ktorá sa každoročne koná na pôde Fakulty múzických umení AU v Banskej Bystrici. Odborná porota s predsedajúcim **Miloslavom Gajdošom** rozhodovala o víťazoch v štyroch kategóriách. V čoraz väčšej konkurencii zvíťazil v kategórii žiakov ZUŠ **Lukáš Lenč** (SK), v kategórii žiakov konzervatórií do 18. rokov **Begüm Aslan** (TR), v kategórii žiakov konzervatórií nad 19 rokov **Kalina Andreeva** (BG) a v kategórii študentov vysokých škôl a akadémii **Ondřej Sejkora** (CZ). Cenu za najlepšiu interpretáciu povinnej *Toccaty pre sólo kontrabas* Miloslava Gajdoša získal v najstaršej kategórii **Albert Śliwiński** (CZ) a v tretej kategórii žiakov konzervatórií za *Passacagliu Es-D-B-C pre sólo kontrabas* Víťazoslava Kubičku **Kalina Andreeva**. Víťazi sa predstavili 3. 10. na spoločnom koncerte.

Pripravila **Eva MIŠKOVIČOVÁ**



K. Jarrett doma v New Jersey, Jún 1983 (foto: archív)

Multiplikovanou hudbou možno označiť diela nahrané vrstvením zvukových stôp. V klasickej hudbe i jasse poznáme viacero výnimočných albumov, ktorých všetky nástrojové party zabezpečil jediný umelec.

Peter KATINA

Medzi legendárnymi multiinštrumentalistami patrili Johann Sebastian Bach, ktorý famózne ovládal hru na viacerých nástrojoch, pre ktoré písal, ale aj Mozart či Telemann, ktorý údajne hral na deviatich nástrojoch. Alexander Glazunov hrával na klavíri, husliach, violončele, klarinete, lesnom rohu, trúbke, pozaune i rôznych bicích, Paul Hindemith ovládal hru prakticky na všetkých orchestrálnych nástrojoch na profesionálnej úrovni a dokázal interpretovať všetky svoje sólové a komorné skladby. Ame-

lele, akordeóne, trúbke, eufóniu, mandolíne, klávesoch a bicích nástrojoch. Najmä v USA sa stretne s obľúbeným, hoci kvalitatívne rôznorodým hudobným žánrom „one man band“ (jednočlenná kapela), predstavujúcim väčšinou pouličných hráčov, využívajúcich ruky i nohy spolu s rôznymi mechanickými a elektrickými hudobnými nástrojmi a pomôckami na vytváranie simultánneho hudobného predstavenia. Bizarným je napríklad Monophonic Orchestra Brita Dana Bakera.



rický jazzový saxofonista a klarinetista Sidney Bechet nahral ešte v roku 1941 pomocou multitrackingu v skladbe *The Sheik of Araby* klarinet, soprán i tenorsaxofón, klavír, kontrabas a bicie nástroje. Okrem multitracku využívali v päťdesiatych rokoch nové zvukové efekty oneskorenia (delay) manželia, gitarista Les Paul a speváčka-gitaristka Mary Ford, s fázovaním a vrstvením vokálu ako jedna z prvých pracovala speváčka Patti Page. Z nedávneho obdobia je zaujímavý world music projekt *Gulag Orkestar* amerického speváka Zacha Condona zo skupiny Beirut, ktorý hrá na krídlovke, uku-



Ch. Desjardins (foto: archív)

Alto/Multiples

Francúzsky violista **Christophe Desjardins** (1962) pochádza z Caenu, študoval na parížskom konzervatóriu, na Hochschule der Künste v Berlíne a od začiatku svojej kariéry sa venuje súčasnej hudbe. Nahral diela Beria, Bouleza, Rihma, Nuneza, Jarrella, Feldmana či Pintschera a viaceré z nich získali prestížne ocenenia. Jeho nahrávky a koncerty oscilujú medzi náročnou produkciou súčasných diel, dramaturgickou a žánrovou pestrosťou a ústretovosťou voči čo najširšiemu publiku.

Jedným z jeho najzaujímavejších projektov je *Alto/Multiples* (æon 2009). Prvý z albumov obsahuje závažné diela 20. storočia pre sólovú violu, druhý predstavuje starú i súčasnú hudbu prostredníctvom navrstvených violových partov. Úprava galantnej trojhlasnej piesne *Tant plus Ayme* Gillesa Binchoisa skvele reflektuje pohyb hlasov viol v registri farebne veľmi blízkom ľudskému hlasu. *Malor me bat* Johanna Ockeghema znie v úprave Bruna Maderna pre tri violy a je súčasťou Madernovho cyklu *Odhecaton*, transkripcií francúzskych piesní z roku 1501. *Ricercare* I Domenica Gabrieliho je zasa transkripciou partu sólového violončela. Desjardins upravil i *Madrigale* X Carla Gesualda pod názvom *Languisce al fin* z jeho *Piatej knihy madrigalov*, plnej harmonických zvláštností a prekvapivých zvrátov. Desjardins si podľa vlastných slov vybral tento madrigal pre jeho pestré motívy, imitácie a hlavne silu chromatických postupov, ktoré majú korešpondovať s textom, opisujúcim dobrovoľné zrieknutie sa života. Najzrozsiahlejšou je vyše polhodinová meditatívna *Canzone Nuova* Wolfganga Rihma pre štyri violy a sólový part. *Alto/Multiples* ostáva výzvou najmä pri koncertnom predvedení, kde interpret pracuje s prednahratými partmi, čo môže ovplyvniť celkový interpretačný prejav a prirodzenosť hry. Na nahrávke *Multiples* sa tieto hranice stierajú a finálny zvuk je výsledkom skvelej spolupráce Desjardinsa s technikmi Andreasom Wernerom a Sebastienom Navesom. Album ukazuje nové interpretačné trendy a kombinácie reálnej interpretácie s novými technológiami, pričom elektronický part skladieb sa často pohráva s rôznymi oneskoreniami, zvukovými skresleniami a prednahratými sekvenciami. Skladby prepájajú dobovú hudbu i svet romantickej virtuozity s modernými trendmi extenzívnej elektroniky a výnimočných zvukových efektov a *Alto/Multiples* zároveň predstavuje exkluzívny priestor, na ktorom Christophe Desjardins predvádza svoje fascinujúce interpretačné umenie.

No End

Dvojalbum *No End* (ECM 2013) ponúka archívne domáce nahrávky amerického jazzového klaviristu **Keitha Jarretta** (1945), na ktorých hrá všetky inštrumentálne party a využíva svoj hlas. Jarrett je pozoruhodným multiinštrumentalistom a keď ho pred rokmi počul v klube Deer Head Inn hrať na gitare v jazzovom triu slávny Stan Getz, ponúkol mu miesto v kapele. Jarrett však lakonicky odmietol, že nie je gitarista. Na *No End* hrá paradoxne na klavíri v jedinej skladbe, jeho hlavnými nástrojmi sú bicie, elektrické gitary, basgitara, tabla, množstvo perkusí a zobcová flauta. Väčšinou improvizuje na rôzne motívy a rytmy a vrství hudbu pomocou dvoch kazetových magnetofónov. Výsledkom je dvadsať skladieb označených len rímskymi

číslicami v rozsahu troch až siedmich minút. Ponúka tu africké funkové rytmy, bluesové riffy i príchute karibskej a španielskej hudby a oslovuje tak predovšetkým fanúšikov experimentálneho gitarového jazzrocku. Nahrávka z roku 1986 je sériou navrstvených multitrackových improvizácií a inštrumentálne party dokázal Jarrett konzistentne uchopiť a vystavať. *No End* je raritou nielen pre zberateľov Jarrettovej hudby a dokazuje, že umelec je svojím spôsobom aj rockovým provokatérom a experimentátorom. Jarrett na nahrávanie spomína: „Všade samé káble a šnúry, bicie stáli v rohu. Tabla a rôzne perkusie boli porozhadzované po miestnosti. Krásny tmavočervený Gibson stál na stojane spolu so svetlou basgitarou Fender oproti bicím. Tabla boli položené na mojom americkom Steinwayi. Stereomikrofóny na stojanoch stáli pred gitarami, jeden bol nad tablami. Hra na perkusiách vyžadovala veľa skúšania, kým som získal patričný nadhľad. V réžii som mal dva kazetové magnetofóny, takže najskôr som niečo nahral, potom navrstvil pomocou slúchadiel a zakaždým som preniesol novú vrstvu do druhého magnetofónu. Nahratú pásku som vložil do prvého stroja, začal ich spolu prehrávať a bežal do štúdia, kde som začal hrať ďalšiu vrstvu alebo skladbu. V réžii nebol nikto, všetko som robil sám. Neexistovala žiadna prvotná kompozičná myšlienka, iba emócie, rytmický nápad alebo koncept basovej linky či melódie. Nič nebolo zapísané v notách. Začiatky a konce skladieb boli náhodné, systémom „pokús-omyl“ alebo jednoducho podľa intuície.“ *No End* dokazuje, že Jarrett sa skvele orientuje v rozličných žánroch, výborne ovláda viaceré nástroje a jeho hudba disponuje napriek chybám a šumu nepochybým čarom. Vydanie albumu komentuje s nostalgiou: „No End som sa rozhodol vydať aj s jeho chybami a nedostatkami, pretože vždy keď počujem túto nahrávku, je pre mňa novým, obohacujúcim zážitkom. Ako som vôbec mohol nechať túto nahrávku celé roky ležať v šuplíku?“

Tap

Americký gitarista **Pat Metheny** (1954) je známy využívaním prvkov progresívneho jazzu, ako aj fúzií či latinskoamerického jazzu a multitrackovým nahrávaním sa zaoberá už desaťročia. V roku 1978 realizoval album *New Chautauqua*, na ktorom vytvoril ansámblový zvuk navrstvením niekoľkých gitár. Bolo to však nepraktické, a tieto svoje zručnosti dokázal zúročiť až s nástupom technológie loopov (slučiek) a samplovania, keď dokázal hrať všetky party v reálnom čase. K obdivuhodným patrí jeho *Orchestrion Project* z roku 2013, kde využíva multiinštrumentálny orchestrion, ktorý preňho postavila spoločnosť League of Electronic Musical Urban Robots (LEMUR). Obsahuje klavíry, marimbu, vibrafón, zvony, basgitaru, gitaru, perkusie, bubny, činely a rôzne akustické i mechanické vyrobené nástroje, ktoré fungujú na báze elektromagnetickej aktivity.

Metheny je nadšeným propagátorom nových nástrojov a technológií, hráva na špeciálnej 42-strunovej gitare *Pikasso*, využíva gitarový syntezátor Roland a dávno pred objavením technológie Midi hrával na nástroji s názvom Synclavier. Multitracking uplatnil aj na albume *Tap (Book of Angels Vol. 20)*, výbere z cyklu stoviek krátkych skladbičiek, ktoré John Zorn zveruje rozličným interpretom a ich spracovanie či charakter ponecháva na nich. Metheny spracúva Zornove klezmerské elementy s prirodzenou muzikantskou intuíciou a dokonalým zvládnutím jej formy, inštrumentácie i mystickej atmosféry a rozvíjaním jeho hudobných nápadov vytvára originálny album. Zornove židovské melódie obohatil a dokonponoval, dodal im vlastný nezameniteľný hudobný rukopis, ktorý prináša osobitý zvuk osemdesiatych rokov a multiplikované vrstvy gitár, ktoré vytvárajú pozoruhodný efekt jemnými rozdielmi v ladení. Metheny nahral celý album sám a okrem akustickej a elektrickej gitary tu hrá na sitare, klavíri, basgitare, marimbe, zvonoch, bandedone a kridlovke. Kým úvodná *Mastema* prináša pestré farby indického sitaru, divoký kontrast v dravej *Tharsis* vystriedajú pôvabné balady *Albim*, *Sariel* alebo *Phanuel*, ktorá z jemnej lyriky prechádza do bujarej tanečnej nálady a vzdialené ozveny klezmerských melódií uzatvára skladba *Hurmiz*. Multiplikovaný album *Tap* kombinuje klezmer, latino i sefardskú hudbu s rockovými prvkami a je plný živočíšnej energie, pestrých farieb a vykreslených detailov. Obsahuje dynamické momenty naplnené razanciou i štíhle línie krehkého iberského koloritu. Metheny exeluje pri hre na všetkých využitých nástrojoch a ako osobitý zjav hudobnej scény dokazuje, že



P. Metheny s *Pikasso* gitarou (foto: archív)

jeho „one man“ projekty sú na mimoriadnej umeleckej úrovni a predstavujú poslucháčsky príťažlivé hudobné diela.

Baroque Music for Trumpets

Americký jazzový trubkár **Wynton Marsalis** (1961) oddávna túžil nahráť barokové trúbkové koncerty pre viacerých sólistov. Problémom bolo sústredenie ďalších špičkových, neustále vyťažovaných trubkárov a nesúlad v ich časovom manažmente. Dilema nakoniec inšpirovala Marsalisa, aby k projektu pri-

stúpil inak – rozhodol sa, že nahrá všetky sólové party sám. Oslovil **English Chamber Orchestra** s dirigentom **Raymondom Lepardom**, s ktorými spolupracoval na predošlých úspešných projektoch. *Baroque Music for Trumpets* ponúka fascinujúce nahrávky Vivaldiho *Koncertu C dur pre dve trúbky*, Telemannových *Koncertov B dur a D dur pre tri trúbky*, Pachelbelovho *Kánonu pre tri trúbky a sláčiky* a Biberovej *Sonáty A dur pre osem trúbok a orchester*. Samotné nahrávanie bolo podľa manažéra Stevena Epsteina veľkou výzvou. Zámerom bolo využiť technológie tak, aby vynikla Marsalisova muzikalita a inšpiratívnosť. Hlavný zvukový technik Bud Graham sa s Epsteinom rozhodli, že každú trúbku navrstvia v rovnakom akustickom nastavení, ktoré by za normálnych okolností mali všetci sólisti hrajúci v reálnom čase. Snahou bolo zachytiť zvuk ansámbľu s čo najmenším množstvom mikrofónov. To umožňovalo dosiahnuť zvukovú rovnováhu a rovnomernosť inštrumentálnych partov s minimálnym zosilnením pomocou bodových mikrofónov. Na



W. Marsalis (foto: archív)

nahrávanie preto použili päť viacsmerných mikrofónov na snímání celého ansámbľu a dvojicu bodových mikrofónov – jedného pre sólistu a druhého na zjasnenie dychových nástrojov. Album sa nahrával v londýnskom Kostole sv. Barnabáša vo februári 1987. Najskôr nahral Marsalis part prvej trúbky v reálnom čase s orchestrom. Potom sa tím vrátil do New Yorku, kde nahrávku zostrihali. V apríli sa do londýnskeho kostola vrátili so zostrihaným multitrackovým masterom, aby už bez prítomnosti orchestra nahrali dodatočné trúbkové party. Hoci cestovať tisíce kilometrov kvôli nahrávaniu trubkára v prázdnom kostole možno z ekonomického hľadiska považovať za výstrednosť, bol to jediný spôsob, ako ho zachytiť v identickom akustickom prostredí pôvodného nahrávania. V Biberovej *Sonáte pre osem trúbok* nahrával Marsalis de facto dve skupiny trúbok po štyroch hlasoch v dvoch pozíciách napravo a naľavo od stredu, aby docielil ilúziu priestoru. Extrémne náročné nahrávanie súviselo aj s kalkuláciou chránového echa. Kvôli synchronizácii a nevyhnutnosti korigovať priestorovú vzdialenosť medzi sebou a mikrofónmi musel trubkár hrať navrstvené party v nepatrnom časovom predstihu pred počutým prednahratým materiálom. Ďalší

z technikov, Peter Jones, sa údajne napriek veľkej zime potil od stresu, aby všetky vrstvené party správne „usadil“ na korektný track pásu. Následne sa album v New Yorku zmixoval do realistického zvukového obrazu. Výsledkom je precízny, fascinujúci, plastický a prirodzene znejúci, navyše mimoriadne úspešný album *Baroque Music for Trumpets*, ktorého všetky sólové party nahral po vrstvách jediný sólista.

Inland Sea

Nemecký multiinštrumentalista, spevák a etnomuzikológ **Stephan Micus** (1953) komponuje a koncertuje už takmer štyridsať rokov a len pre vydavateľstvo ECM nahral 22 albumov. Micus hrá doslova na všetkom – od bambusových píšťal po sláčikové nástroje, od perkusií po kamene. Kombinuje rôzne inštrumenty z odľahlých kútov, ktoré sa zvyčajne nikdy „nestretnú“



S. Micus (foto: R. Dalpra)

na jednom pódiu, hrá na stovkách nástrojov, ktoré už desaťročia zbiera po celom svete. Jeho albumy sú starostlivo plánovanými a multitrackovo nahrávanými projektmi, ktoré Micus dramaturgicky a inštrumentálne koncipuje aj niekoľko rokov. Jeho multitrackový „ansám-bel“ pozostáva väčšinou zo strunových sláčikových a brnkacích nástrojov z Európy, Indie, Pakistanu, Číny, Japonska, ale aj Afriky a Ameriky. Každý Micusov album zasahuje do inej zvukovej oblasti. *The Music of Stones* sa zaoberá rezonujúcimi kameňmi, *Desert Poems* kombinuje japonskú flautu šakuhači s africkými sláčikmi, *Towards the Wind* pripomína lietanie vo vetre s arménskym dudukom, *Life* je pre-siaknutý budhistickou filozofiou, kým album *Athos* je inšpirovaný byzantskou kultúrou. Micus býva považovaný za tajomného a samotárskeho umelca, ktorý napriek tomu, že sa narodil v Nemecku, žije utiahnuto na Malorke. Jeho prvým nástrojom bola zobcová flauta. Keď spoznal flamenco, začal sa učiť hrať na gitare, a keď počul Raviho Shankara, zanechal v šesťnástich rokoch školu a odišiel na tri roky do indického Varánásí, kde sa učil hrať na sitare. Intenzívne študoval v Japonsku a bambusová flauta šakuhači patrí k jeho najpoužívanejším nástrojom. Micus podnikol rozsiahle cesty po Senegale, Namíbii a Sudáne a sústavne objavuje a zbiera neznáme a exotické nástroje. Počas svojich výprav vždy študuje u miestnych majstrov hry na tradičných nástrojoch, ktoré

sú v západnom svete neznáme. Gitaru študoval v Granade, šakuhači a shó v Kjóte, suling (balijskú flautu) na Bali, gajdy v Írsku, sinding (africkú harfu) v Gambii, dondon (západoafrický bubon) v Ghane, doussn'gouni (harfu) v Mali, hné (barmský hobo) v Mjanmarsku, duduk v Jerevane a baganu (etiópsku lýru) v Addis Abebe. „Zvyčajne sa na nástroji učím hrať tradičným spôsobom. Potom ho opustím a nájdem vlastný spôsob, ako na ňom hrať.“ Multitrackové nahrávanie využíva aj pri speve a zo svojho hlasu vytvára vrstvené mnohohlasné chorály, ktoré dokáže znásobiť do neskutočného objemu. Jeho posledný album *Inland Sea* (Vnútrozemské more, ECM 2017) charakterizuje zvuk nyckelharpy (švédskeho sláčikového ľudového nástroja), ktorú sprevádza genbri (marocký sláčikový basový nástroj). Okrem nich využíva šakuhači, lutnu balanzikom z oblasti Tadžikistanu a Afganistanu, akordickú a basovú citaru a niekoľko gitár. Niektoré skladby obsahujú len dve-tri vrstvy, iné až trinásť (*Dancing Clouds*). Skladba *Nuria* je pre vokál a sedem nástrojov, *Virgen de la Mar* tri nástroje gnebri a šesťnásť hlasov. Album *Inland Sea* kombinuje hlavne európske a ázijské nástroje, okrem Orientu občas evokuje stredoveké nápevy, ale prináša hudbu, ktorá nie je spojená so žiadnym konkrétnym časom a priestorom. V multitrackových pasážach znie Micusova hudba sviežo



K. Israelite (foto: archív)

a prirodzene. Zaujme dokonale opracovanými detailami, „obrušenými hranami“ prechodov, prirodzene plynúcim hudobným tokom akoby náhodných, bezprostredných, nenásilne rozvíjaných myšlienok, i hladkými štruktúrami a vynikajúco zladenými farebnými plochami zvukovo zdanlivo nezlučiteľných exotických nástrojov. Napriek orientálnej zvukovosti z nej stále cítiť európske proporcie vnímania času, emocionálnu rovnováhu a striedmosť. „Micusova hudba je elegantná, krásna a plná prevrpení,“ uvádza portál *London Jazz News*. „Znie v bezčasovosti, na území nikoho, ale aj tak pôsobí pozoruhodne familiárne a podmanivo.“ Recenzent na *Jazztrail.net* dodáva: „Micus vrství zvuky a vytvára hudobné textúry, ktoré priťahujú svojou prenikavou krásou, smútkom a tajuplnosťou.“

Orobas

Multiplikovanou nahrávkou je aj album izraelsko-rumunského multiinštrumentalistu **Kobyho Israelita** (1966), ktorý preukazuje obdovhodný hráčsky talent, schopnosť balansovať medzi žánrami a vo svojich aranžmánoch

mieša klezmer, gypsy, blues, jazz, funk, death metal i reggae. Ako šesťročný študoval klavír na telavivskom konzervatóriu, v pätnástich začal hrať na bicích a študovať jazz. Následne sa naučil hrať na gitare a bol členom viacerých rockových, punkových a heavymetalových kapiel. Po ukončení štúdia sa presťahoval do Londýna, kde sa po koncerte rumunskej kapely Taraf de Haidouks začal venovať akordeónu, ktorý spolu s bicími a gitarou v jeho hudbe dominujú. Táto inšpirácia znamenala prelom v jeho kariére. Začal hrávať s členmi tejto kapely i so slávnou rumunskou dychovkou Fanfare Ciocarlia a míľnikom bolo stretnutie s Johnom Zornom. V roku 2003 dostal ponuku zo Zornovho vydavateľstva a postupne nahral albumy *Dance of the Idiots*, *Mood Swings*, *Is He Listening?* a predovšetkým „vrstvený“ *Orobas: Book of Angels Vol. 4* (Tzadik 2006). Ten predstavuje výber ôsmich Zornových skladieb, ktoré Israelite prekomponoval, zaranžoval a zmixoval do bizarnej podoby. Na albume využíva multižánrové prvky extrémneho hudobného spektra a s nápaditosťou a inštrumentálnou virtuozitou obmieňa bohatú spleť nálad a farebnosti. Dokazuje, že je vynikajúcim multiinštrumentalistom a na albume hrá na desiatich nástrojoch – akordeóne, bicích, perkusiách, klávesoch, gitare, bouzuki, indickom bendže, flaute, basgitare a cajone.

V skladbe *Neyef* sa strieda balkánsky folklór s drsnými deathmetalovými riffmi, ktoré sa plynule transformujú do nežnej melancholickej melódie sólového akordeónu. Turecká ľudová pieseň *Zafiel* znie v jazzovom aranžmáne, inde sa

objavia úryvky pripomínajúce filmovú hudbu, či pasáže westernovej hudby s trúbkou (*Khabiel*). Kobyho bleskové zmeny v žánroch v priebehu niekoľkých sekúnd vytvárajú koláže pekelných metalových momentov, konfrontovaných s vrúcnu akustickou lyrikou krehkých akordeónových sól, tanečnou hudbu Blízkeho východu i smutných línií plačlivých inštrumentálnych melódií a mystickej atmosféry. Časté strihy sú hybnou silou pri rozvíjaní motívov a svojou vnútornou logikou napomáhajú skvelej kompaktnosti a súdržnosti albumu. Jedinečné spracovanie prvkov židovskej hudby v dielach Kobyho Israelita je kombináciou tradícií a moderných trendov 21. storočia. „Myslím si, že určité nástroje dokážem ľahko uchopiť a hrať na nich. Keď som doma v Izraeli začínal hrať na bicích, môj brat si oprel do kúta elektrickú gitaru, takže som ju mal poruke. Stačilo ju vziať a predstierať, že som Jimmy Page. Na Orobas som všetky stopy a nástroje nahrával sám. Bola to pre mňa zábava, hoci je náročné hrať s vlastnými navrstvenými stopami. Nemusel som si nad tým však príliš lámať hlavu, snažil som sa iba zostať verný sám sebe a Zornovým víziám a estetike.“



L. Fleisher (foto: E. Turner)

Účinky hudby na zdravie hudobníka

Fokálna dystónia hudobníkov – keď prestanú poslúchať prsty alebo nátlak

Miroslav VENCEL

V predošlej časti sme hovorili o výskyte, prevencii a terapii zdravotných problémov hudobníkov. Ich príčiny a prejavy v rôznej miere súvisia s výkonom muzikantského povolania. Na prvom mieste sú to bolesti pohybového aparátu, ktoré značne obmedzujú interpretáciu. Nie je ľahké nájsť orchestrálneho hráča, ktorý by si neprešiel touto skúsenosťou. Väčšina z nich tiež nemá v poriadku zrak a tieto javy, spolu s psychickými poruchami, síce kopírujú trendy tzv. vyspelej civilizácie, ale predsa len sa u hudobníkov vyskytujú o niečo častejšie. Poruchy sluchu, problémy čelustných kĺbov a zubov, niektoré kožné a neurologické ochorenia tiež bývajú časté a pre hudobníkov viac špecifické. Neexistuje choroba, ktorá by sa vyskytovala len u hudobníkov, najviac sa však tomuto „ideálu“ približuje fokálna dystónia, nazývaná aj muzikantská. Ide o stratu senzorickej a motorickej kontroly dlhodobo tréňovaných pohybov, charakteristických pre hru na určitom hudobnom nástroji. Postihnutý inštrumentalista prestane byť schopný ovládať niektorý z prstov, prípadne nátlak, a jeho hudobná kariéra, na akú bol zvyknutý, sa náhle končí.

Predstavme si situáciu so sólistom alebo s členom orchestra. Pri svedomitej rutínnej príprave repertoáru, precvičovaní stupnic a úsekov skladieb, ktoré v podstate už tisíckrát v živote bezpečne zahral, pocíti akúsi ťažkopádnosť a zhoršenú pohyblivosť niektorého z prstov. Má síce celkovo ťažké obdobie, možno prekonáva bežnú nádhru, ale cvičí naďalej 5 hodín denne, prípadne sa po prestávke vynútenou chorobou, znovu vrhá do mnohohodinového cvičenia. Ako správny bojovník a perfekcionista si hovorí, že tento pocit zníženej až otupenej citlivosti, spomale-

nia pohybu a zníženej ovládateľnosti, zvládne ďalším a dlhším cvičením. Veď práve tieto vôľové vlastnosti ho priviedli k úspešnej kariére naplnenej cvičením a vystupovaním, k dokonalnej interpretácii skladieb klasického hudobného repertoáru, očistenej od chýb a nepresností, ktoré by mohli prekážať náročnému poslucháčovi, riaditeľovi telesa či dať šancu kolegovi čakajúcemu na jeho pozíciu v orchestri. V skutočnosti môže ísť o posledné varovanie pred spustením bludného kruhu ďalších príznakov. Predtucha nešťastia však nezíska prioritu a on namiesto toho, aby „potiahol za záchrannú brzdu“, usilovne precvičuje z nôt rýchlu pasáž stupnicového charakteru s očakávaním obvyklého výsledku. Namiesto zlepšenia však jeden z prstov prestane poslúchať príkazy, hýbe sa zvláštne a nedopadá na správne miesto v správnom čase. Nekontrolované kľčovitité pohyby prsta sa potom začnú objavovať vždy, keď chytí do ruky svoj hudobný nástroj a hrá, prípadne niekedy stačí, keď len nahliadne do partitúry. Ani občajnú stupnicu už nie je schopný zahráť presne, pretože napríklad prstenník sa pred tým, než má hrať, stočí smerom do dlane. Tento nechcený pohyb je bezprostredne zapríčinený zvýšenou spasticitou, teda zvýšeným napätím svalov na predlaktí vedúcich k príslušnému článku prsta. Na to zanedlho reagujú susedné prsty kompenzačným postavením. Hlbšia príčina je však v mozgu, presnejšie v senzomotorickom kortexe, kde dochádza k „čiasťovému prekrytiu máp“ príslušných pre dva susediace prsty (de-diferenciácii) a tiež v oblasti tzv. bazálnych ganglií, odkiaľ pochádzajú poruchy riadenia pohybu napríklad aj pri Parkinsonovej chorobe. Riadenie pohybu, obzvlášť zložitých sekvencií jemnej motoriky drobných,

presných pohybov prstov hudobníka, vyžaduje koordinovanú súčinnosť funkčných systémov riadiaceho orgánu umiestneného v lebke, aby práca agonistických, antagonistických a stabilizačných svalov horných končatín (alebo oblasti tváre a úst), prebiehala v dokonalej recipročnej rovnováhe. Pri dystónii je táto rovnováha narušená. Dochádza k zvýšenému tonusu agonistov a následne aj antagonistov (svalov vykonávajúcich opačný pohyb). Z tohto obojstranne zvýšeného napätia pramenia nepríjemné pocity v predlaktí, bolesť však nie je typickým príznakom tejto choroby z povolania.

Plasticita mozgu je úžasná vlastnosť, ktorá umožňuje napríklad naučiť sa hru na klavíri, prevziať funkcie časti mozgu postihnutej infarktom inou časťou mozgu, u slepých vedie k rozvoju sluchu a hmatu, umožňuje učenie sa činnostiam, ktoré u huslistov, klaviristov alebo taxikárov z veľkomiest (bez GPS) vedú k makroskopickému nárastu niektorých oblastí kortexu. V prípade fokálnej dystónie, bohužiaľ, ide o maladaptívnu plasticitu, ktorá narušuje dlhodobo tréňované pohybové zostavy a likviduje kariéru hudobníka. Toto nešťastie môže postihnúť napríklad aj profesionálneho hráča golfu, v minulosti bývali touto kľčovitou chorobou postihnutí pisári. Ide o profesie vyžadujúce rýchle, presné a opakované cieľené pohyby, od ktorých závisí aj finančný príjem. Facilitačné a inhibičné procesy (vzruch/útlm) sa dostávajú do nerovnováhy, inhibícia je nedostatočná. Toto je dôležitý poznatok z hľadiska prevencie aj terapie, ktorá však býva záľhavá, obťažná, individuálna a s neistým výsledkom v horizonte mesiacov až rokov. Približne tretina z postihnutých inštrumentalistov preto radšej zmení zamestnanie, obzvlášť keď sa príznaky objavujú v mladom veku (pred tridsiatkou). U 80 percent postihnutých sa prvé symptómy objavujú do 40. roku života, najviac medzi 30.-35. rokom.

Fokálna dystónia hudobníkov je neurologická porucha svalového tonu (dystónia), ktorá sa prejavuje zvýšením svalového napätia vo chvíli, keď ruka hudobníka zaujme určitú atitúdu (termín prevzatý z tanečnej pedagogiky, vychádza z postury a znamená fázu pripravenosti pohybového segmentu k vykonaniu úmyselného, cieľového pohybu). V tomto momente dochádza ku kľčovitému stiahnutiu nevelkej oblasti svalstva predlaktia pohybujúceho niektorým prstom (fokálna, miestna). Cieľový pohyb teda nedosiahne požadovaný cieľ. V 80 percentách sú spastické flexory, v 20 percentách extenzory niektorého prsta s výnimkou palca. Napríklad prstenník a malíček ľavej ruky huslistu sa stáčajú do dlane, ukazovák klaviristu je príliš stočený a prekáža normálnemu držaniu ruky, ukazovák pravej ruky klarinetistu je odťahovaný smerom od nástroja, violončelistovi sa prelamiujú kĺby v posledných článkoch prstov a trasú sa mu ruky, gitaristka nedokáže pravidelne brnkať. Prvý známy pacient, Robert

→ Schumann, mal postihnutý prostredník jednej ruky. Nechcené automatické kľúčovité minipohyby prsta sa objavujú len pri hre na príslušnom hudobnom nástroji a spôsobujú intonačné a rytmické odchýlky, ostatné činnosti bežného života ostávajú väčšinou nepostihnuté (task specific).

Muzikantská dystónia postihuje 1-2 percentá hudobníkov, z nich 95 percent sú hráči klasickej hudby. Dôvodom je notorické opakovanie a perfekcionizmus s prílišnou orientáciou na chyby, u jazzových hudobníkov sa táto choroba takmer nevyskytuje. Spôsob cvičenia je rozhodujúci. Škodlivé je nútenie sa do cvičenia, chýbajúce prestávky a sklon k mechanickému opakovaniu pasáží, to všetko po dlhý čas. Tiež nebezpečné sú z toho vyplývajúce zápal šliach. Až 80 percent pacientov sú muži, tretina pacientov má v blízkej rodine niekoho s poruchou riadenia pohybu. Každý druhý pacient je sólista, keďže títo zväčša cvičia o niečo viac než orchestrálni hráči a sú viac sledovaní. Z povahy veci vyplýva, že ohrozenou skupinou sú práve tí najlepší a najsvedomitejší, občas aj slávni sólisti ako americký klavirista Leon Fleisher (nar. 1928). Keď sa uňho v roku 1964 objavila dystónia pravej ruky, pokračoval štúdiom repertoáru pre ľavú ruku, dal sa na dirigovanie a hľadal možnosti liečby, ktoré boli v tom čase „v plienkach“. Až v 90. rokoch sa mu podarilo aj pomocou injekcií botulotoxínu do svalu minimalizovať príznaky poruchy riadenia pohybu a v roku

choroba s vyššou pravdepodobnosťou objavila skôr, okolo 20. roku života, než u pacientov, ktorí perfekcionistické črty osobnosti nevykazovali. Rizikovým faktorom je aj neskorší začiatok profesionálnej hudobnej výchovy. Keď sa začne hrať na hudobnom nástroji v ranom veku (asi do 7. roku), má mozog viac času na adaptáciu a väčšiu šancu prežiť celý výcvik bez ujmy.

Pozrime sa na výskyt tejto choroby podľa hudobných nástrojov. Najviac pacientov je z radov klaviristov, rizikové sú aj gitara, husle a viola (ľavá ruka), priečna flauta, klarinet, harfa, fagot. Ide o nástroje s vysokou časopriestorovou náročnosťou, rýchle a presné pohyby musia byť vykonané na malom priestore. Nielen hra technicky náročného repertoáru pre klávesové nástroje, husle, violu, gitaru, violončelo či harfu vyžaduje zložitú a rýchlu súhru prstov. Pri drevených dychových nástrojoch sú vyžadované veľmi rýchle, presne koordinované a často neprirodzené pohyby prstov. Niektoré hmaty potrebujú precízne polozenie a súčasné zdvihnutie viacerých prstov ovládajúcich klapky, pričom váha nástroja spočívajúceho na palci nie je zanedbateľná. Zistilo sa aj, že určitý tvar rúk a nevhodná biomechanika hrania sa s väčšou pravdepodobnosťou vyskytuje u nositeľov tejto poruchy riadenia pohybu.

Fokálna dystónia sa nemusí týkať len prstov. Postihnutý môže byť aj nátlak hráča na plechovom, zriedkavejšie na drevenom dy-

bícia antagonistov). Správne určenie diagnózy nie je ani zďaleka samozrejmosťou pre pacienta ani pre lekára. Choroba je totiž u bežnej populácie veľmi zriedkavá, na druhej strane napríklad piati hráči Berlínskej filharmónie z obavy o stratu zamestnania kolegom radšej nič nepovedia a snažia sa v tajnosti liečiť, bojovať s príznakmi a maskovať ich. Pri prvých príznakoch choroby sa hudobník nazdáva, že cvičí málo. Keď sa objavia už aj v pomalom tempe, domnieva sa, že cvičí nesprávne. Keď sa objavia kontrakcie antagonistov a stuhne mu predlaktie, začne mať skutočne obavy a nevie, čo sa deje. Predtým jednoduché veci mu zrazu pripadajú ťažké, prsty vôbec neposlúchajú. Môže sa objaviť aj tremor, traslivosť rúk. Nasleduje návšteva lekára. Lekári často nevedia túto chorobu diagnostikovať, pretože o nej málo počuli a nie sú oboznámení s činnosťou hudobníkov. Často pacienti obídu niekoľkých lekárov a až neurológovi sa podarí určiť správnu diagnózu tohto pomerne zriedkavého problému. Pacientom príliš nepomáhajú anticholinergné lieky s vedľajšími účinkami ovplyvňujúcimi okrem iného aj hru na hudobnom nástroji, klasická rehabilitácia nerieši príčinu ani následky. Postihnutí nepatria na psychiatriu, nevymýšľajú si, operácia karpálneho tunela ani žiaden chirurgický zásah tiež nie sú potrebné, hoci sa to niekedy stáva. Hlavné terapeutické postupy sú farmakologický, ergonomický, pohybovo-reedukatívny a psychoterapeutický.



2004 vyšla vo vydavateľstve Vanguard Classics jeho nahrávka s príznačným názvom *Two Hands*. Iba zriedka sa dystónia vyskytne u amatérov, vždy je však prítomná silná citová naviazanosť na hudbu. Významným faktorom jej vzniku býva psychika, hráči majú osudový vzťah k hudbe, kladú vysoké nároky na svoju výkonnosť, často ide o osobnosti so sklonmi k perfekcionizmu a obavám, niekedy aj k úzkostným poruchám. Fokálna dystónia hudobníkov nie je ešte dostatočne známa ani medzi lekármi. V nemeckom Hannoveri sa jej liečbou a výskumom zaoberajú už od roku 1994 a ordináciu profesora Eckarta Altenmüllera už prešli tisíce pacientov zo všetkých končín sveta. Výskumný tím na Institut für Musikphysiologie und Musikmedizin, kde som bol v roku 2012 na študijnom pobyte, zistil tiež formou psychologických testov, dotazníkov a štatistických metód aj to, že u pacientov so sklonmi k perfekcionizmu sa táto

chovom nástroji. V týchto prípadoch sa stáva nátlak neovládateľný, vzduch uniká kútikmi úst, viazne tvorba tónu. Jazyk sa pohybuje úplne ináč než u zdravého dychára, svaly sú spastické a nereagujú na požiadavky. Dystonické pohyby orofaciálnej oblasti sa môžu preniesť aj do mimohudobných aktivít, ako je prehĺtanie a fúkanie do obyčajnej trubice, čo sa pri dystónii ruky takmer nestáva. Zaujímavé sú prípady, keď hornistovi alebo trubkárovi stačilo trochu zmeniť senzorický vstup tým, že mu niekto držal pritlačený prst pod nosom a zrazu bola hra v poriadku.

Liečba fokálnej muzikantskej dystonie je náročná, zdĺhavá a málokedy úplne úspešná. Cieľom terapie z pohľadu neurológa je narušenie patologického dystonického pohybového vzorca, zakódovaného v senzomotorickom kortexe a spôsobujúceho patologickú aktivitu aj v iných častiach mozgu, narušujúceho normálnu recipročnú inerváciu (chýbajúca inhi-

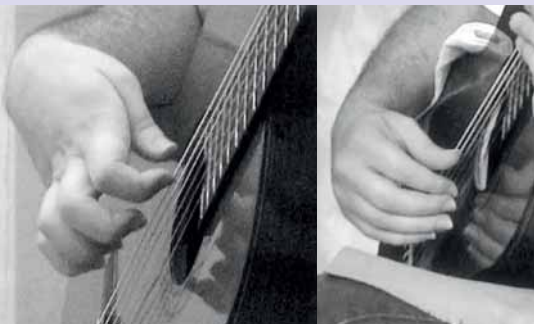
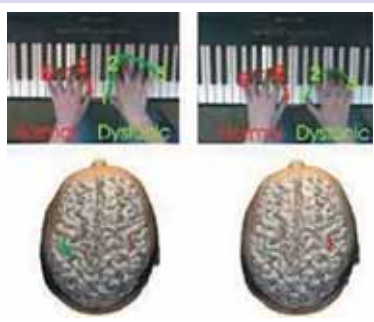
Botulotoxín je nervový jed, ktorý sa používa na zníženie svalového spazmu, ako aj v estetickú kozmetiku na vyhladenie vrások na tvári. Použitím malých dávok injekcií botulotoxínu starostlivo cielených priamo do hypertonického svalu sa dosiahne jeho uvoľnenie na niekoľko mesiacov, ale iba asi v polovici prípadov. Presnému určeniu miesta vpichu pomáhajú sonografické zobrazovacie prístroje. Je potrebné rozlíšiť primárne postihnutý sval od kompenzačného. Pri injekcii botulotoxínu do kompenzačného svalu sa tento omyl prejaví zhoršením symptomatiky. Efektívnejšia je injekcia anticholinergnej látky trihexyfenidylu, má však viac vedľajších účinkov, a preto sa používa hlavne pri silnej dystónii a kombinuje sa s botoxom. Obe chemikálie sú súčasťou symptomatickej, nie kauzálnej terapie, neriešia teda príčiny. V prípade nátlaskovej dystónie je ich použitie nevhodné a neúčinné.

Retraining znamená preučenie sa inštrumentálnej techniky od úplného základu, a to veľmi pomalými a uvoľnenými pohybmi, s fyziologickým postavením rúk a s novým psychologickým prístupom k hre. Je najúčinnnejšou spomedzi liečebných metód. Ide o zmenu stereotypu v senzorickom kortexe mozgu, rieši teda príčinu. Rehabilitácia však postupuje



stimulácia senzomotorického kortexu povrchovými elektródami. Strana časti mozgu, ktorá riadi postihnutú ruku, sa tlmí, opačná strana sa elektricky stimuluje.

Pre hudobníka je dystónia psychickým utrpením, preto je psychoterapia významnou súčasťou liečby. Aj keď sa tým neodstránia dystonické príznaky, môže psychoterapia



senzomotorického kortexu, ktorý urputne odoláva snahám o zmenu.

Aké z toho plynie ponaučenie? Muzikanti, ktorých táto choroba postihla, mali čiastočne smolu a boli prítomné ďalšie uvedené rizikové faktory. Berú svoju prácu veľmi vážne a záleží im na kvalite interpretácie hudby. Niektorí z nich sa už rozlúčili s tým, že budú môcť ešte

veľmi pomaly a trvá aj dva roky, ktoré si hudobník na vrchole kariéry sotva môže dovoliť. Senzomotorický retraining a retuning (znovu vyladenie) je vlastne rehabilitácia formou špeciálnej hudobnej pedagogiky.

Ergonomické úpravy majú za cieľ zabrániť nechceným pohybom. Dystonické ohýbanie prsta je znemožnené napríklad dlahou. Niekedy môžu ergonomické úpravy úplne zmeniť technické podmienky, napríklad určité zmeny na klapkách klarinetu, takže hráč môže bez problémov pokračovať.

Senzorický trik je označenie pre postup, ktorým sa oklamú patologicky zmenené oblasti senzorického kortexu. Pri hraní v tenkých rukaviciach, nalepení nejakého predmetu medzi prsty, alebo už zmienenej taktilnej stimulácii okolia úst hornísta a podobne. K mimovoľným pohybom už nemusí dochádzať, bohužiaľ, po niekoľkých týždňoch používania to už nemusí stačiť. Skúša sa aj elektrofyziologická

napomáhať vytvoreniu lepších podmienok pre iné druhy liečby. Fyzioterapia by azda mohla byť viac nápomocná, pokiaľ by sa účinne zamerala na uvoľnenie svalových spazmov, lenže hlavná príčina nespočíva v periférnych svaloch. Na rozdiel od ochorení z preťaženia a bolesti tu hudobníkom nepomáhajú kratšie ani dlhšie prestávky v hraní. Úplné vyliečenie sa z tejto choroby je zriedkavé, preto jednou z alternatív je zaanechanie hry na hudobnom nástroji. Niekedy však stačí ergonomická úprava nástroja alebo v orchestri prechod na druhý klarinet či fagot, vždy je však potrebné preučenie techniky od základu, pomaly a s novým psychickým prístupom. Rýchlosť, obťažnosť a psychický tlak sú faktormi spúšťajúcimi kŕčovité pohyby, preto pri snahe o nápravu je potrebné vyvarovať sa hlavne rýchlych temp, opaku pokoja a celkovo hrať čo najmenej, aby sa nenarušil proces prestavby

niekedy normálne hrať a dosiahnu výborné výsledky v iných oblastiach. Iní neprestávajú v snahe o obnovu funkčnosti, možnosti komplexnej liečby sú však dostupné pravdepodobne len v zahraničí. Stretávame sa aj s prípadmi značného zlepšenia, chce to však čas, zmenu prístupu a liečbu, v ktorej popri všetkých uvedených možnostiach najdôležitejšiu úlohu stále zohráva senzomotorické preučenie pohybových stereotypov inštrumentálnej hry pod vedením kompetentnej osoby. Tiež by sme si mohli uvedomiť podstatu, pôvod a význam hudby, ktorá má pôsobiť potešenie nielen poslucháčom a odhadnúť, kedy nám hrozí, že sa pri rutínnej honbe za kvalitou, zdanlivo nečakane „odrovnáme“ a radšej včas prehodnotiť svoj prístup a priority.

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

Národné versus medzinárodné

Dňa 27. 9. sa v Bratislave uskutočnila muzikologická konferencia s názvom „*Národné versus medzinárodné*“, na ktorej sa zúčastnili a odborné referáty predniesli významné osobnosti súčasnej európskej a zámorskej hudobnej vedy. Konferenciu s finančnou podporou Ministerstva kultúry a národného dedičstva Poľskej republiky, nášho Fondu na podporu umenia a Poľského inštitútu v Bratislave organizačne pripravili **Olga Smetanová**, generálna tajomníčka Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu (ISCM), a **Mieczysław Kominek**, predseda Únie poľských skladateľov. Podujatie bolo súčasťou osláv 100. výročia vyhlásenia nezávislosti Poľskej republiky.

Renomovaná poľská muzikologička prof. **Ślawomira Zeranska-Kominek** sa vo svojom podnetnom úvodnom príspevku venovala kritike mýtu poľskosti v hudbe, ktorý, podľa jej názoru nespĺňa atribúty národného štýlu. Na prí-

klade analýz symfonickej básne *Step Zygmunt* Noskowského či *Moniuszkovej* opery *Strašidelný zámok* sa pokúsila dokázať, že naratív poľskej národnej hudby vo svojom vývoji nikdy nedosiahol štádium jednotiacieho estetického konceptu, ale v podstate ostal len súborom ideí rôznej intelektuálnej kvality. Prof. **Ruta Stankevičiūtė** z Litovskej hudobnej a divadelnej akadémie sa zamerala na charakteristiku litovskej hudobnej tvorby v ére postkomunizmu vo svetle myšlienky európskej identity. **Marcus Zagorski**, americký muzikológ pôsobiaci na Katedre muzikológie FiF UK, zaujímavo hovoril o národných rozdieloch a medzinárodných podobnostiach v súčasnej hudobnej kultúre. Vyzdvihol tézu, že pojmy „národné“ a „medzinárodné“ potláčajú individualitu tvorcu. Rakúšan **Bernhard Günther**, umelecký riaditeľ známeho festivalu *Wien Modern*, skúmal problém, ako sa súčasné umelecké festivaly dokážu vyrovnáť

s termínmi ako „identita“ či „štýl“ a ako nájsť rovnováhu medzi lokálnymi, regionálnymi, národnými a medzinárodnými umeleckými perspektívami. **Glenda Keam** z univerzity v Canterbury sa podujala na analýzu hudobnej identity v postkoloniálnom Novom Zélande. Maďarský hudobný publicista **Endre Tóth** podrobil analýze fenomén maďarstva v súčasnej hudbe a **Jaroslav Šťastný** z brnenskej JAMU v esejisticky ladenom príspevku hájil odvážnu tézu, že hudba sa vzpiera hraniciam, keďže je založená na internacionálnej výmene ideí a hudobných prvkov. Konferenciu zavŕšila diskusia účastníkov, ktorú viedol **Frank J. Oteri** z USA, dôverný a zanietený znalec súčasnej hudobnej tvorby a častý hosť európskych hudobných festivalov.

Umeleckou súčasťou podujatia bol koncert **Slovenského komorného orchestra Bohdana Warchala**, ktorý v Malom štúdiu Slovenského rozhlasu uviedol diela poľských skladateľov od romantizmu po súčasnosť.

(im)

Oliver Gerlach

Medzi tradíciami

O. Gerlach (foto: archiv)

Oliver Gerlach sa venuje výskumu a interpretácii chrámového spevu východných ortodoxných kresťanských cirkví, no pomerne neortodoxným spôsobom. Keď s ním diskutujete, rozhovor sa začína niekde pri zážitkoch z terénneho výskumu v zapadnutej juhotalianskej dedinke, pokračuje Osmanskou ríšou a výkladom prepletených politických vzťahov búrlivého 11. storočia, a odrazu je pri reflexii akademickej debaty o gregoriánskom choráli, ktorá je na jeho vkus príliš bigotná. A potom sa vráti na začiatok, aby vám pustil clivú melódiu babyčky, ktorá v arbereštine spieva o svojej osamelosti v dome, odkiaľ už odišli deti, a táto jednoduchá melódia vám spôsobí zimomriavky. Historickú pravdu sa Gerlach snaží odkrývať v jej komplexnosti, rozporuplnosti a mnohovýrovnosti. Túto povahu dejín podľa neho zrkadlia práve živé tradície, na ktorých výskume dokladá, že aj striktné delenie kresťanského chrámového spevu podľa východného a západného rítu je do značnej miery zjednodušujúcou ilúziou. To najzaujímavejšie je vždy niekde medzi. Aj Gerlach sa nachádza tak trochu na pomedzí akademickeho výskumu a praxe, ako aj medzi hudobnou históriou a etnomuzikológiou. Všetky tieto oblasti spája vo svojom originálnom myslení, ktoré budeme mať možnosť bližšie spoznať vo februári 2019, keď bude hosťovať na Katedre muzikológie Univerzity Komenského.

Pripravili **Vladimír ZVARA** a **Barbara RÓNAIOVÁ**

■ Si muzikológ na voľnej nohe. Ako sa ti darí realizovať tvoj výskum?

Nie som len muzikológ, ale aj hudobník. Pred siedmimi rokmi som sa z Berlína presťahoval do Neapola. Jedným z dôvodov bolo, že som chcel lepšie pochopiť oblasť svojho výskumu – hudobné tradície albánskej menšiny v južnom Taliansku. Zaoberám sa aj tým, ako pristúpiť k interpretácii. Uvedomujem si, že človek môže stráviť množstvo času historickou rekonštrukciou, alebo sa pozrieť na vec z etnomuzikologického pohľadu či z pohľadu praktického muzikanta. Je to pre mňa veľmi osobná otázka a vždy hľadám spôsob, ako sa čím viac napojiť na tradíciu. Keď pripravujem koncert so svojím súborom Ensemble Ison,

zameraným na hudbu stredoveku, vždy je tam časť, kde spievame my, ale často sa zúčastnia aj speváci z bulharského kostola, teda nositelia tej tradície. V druhej časti koncertu zvyknem pozvať týchto tradičných hudobníkov, aby spievali už čisto bez našich zásahov. Beriem to tak, že oni ako skutoční nositelia živej tradície naozaj nepotrebujú moje rady alebo usmernenia. Takéto koncerty sme realizovali v Berlíne. Tradiční hudobníci tu vystupovali vedľa nás a mojím jediným zásahom bolo vlastne len pozvanie, aby sa na vystúpení zúčastnili.

■ Pred rokmi si bol aj spevákom v bulharskom pravoslávnom kostole v Berlíne. Ako sa

ti podarilo stať sa súčasťou komunity, hoci nie si Bulhar ani člen cirkvi?

Túto otázku dostávam často. Aj Gréci sa ma zvyknú pýtať: Veď ty si Nemec, ako môžeš spievať pravoslávne spevy? Moja odpoveď je zvyčajne taká, že ani byť Grékom niekedy nestačí. Beriem to tak, že keď ma kňaz zavola, aby som bol súčasťou obrady, tak som jeho súčasťou a zvyšok už nie je mojou zodpovednosťou. Nie je to môj problém, ale skôr problém toho kňaza. (Smiech.)

■ Strávil si dosť času v Bulharsku s kňazmi a mníchmi, spoznávajúc tradíciu východného chrámového spevu. Aký bol tvoj osobný benefit zo vstúpenia do týchto svetov?

Myslím si, že už samotné vstupovanie do iného sveta je pre človeka výhodou. Pre mňa je to vždy cenná skúsenosť môcť sa učiť od speváka, ktorý sa venuje tradičnej hudbe, a to bez ohľadu na to, o akú tradíciu ide. Keď ti chrámový spevák dôveruje a je ochotný s tebou pracovať, je to vždy veľká česť. Nevieť, ako to je v Grécku, tam som nikdy nebol a, samozrejme, veľmi záleží na tom, na koho narazíš. V Bulharsku som mal šťastie, lebo kontakt sprostredkovala moja bulharská kolegyňa a priateľka, ktorá už predtým navštevovala daný kláštor a podarilo sa jej získať si dôveru vzdelaného mnícha, ktorý sa potom venoval aj mne. Vzhľadom na to, že je žena, je výnimočné, že sa jej to podarilo. Myslím si, že keď tradičný pravoslávny bulharský spevák vníma záujem a úctu k jeho tradícii, otvorí sa aj neveriacemu Nebulharovi. Keď ti taký človek začne dôverovať, je to veľmi osobná vec. Myslím, že mních, s ktorým som pracoval v Rodopách v Bulharsku, veľmi ovplyvnil spôsob mojej práce. Ja osobne som v ňom vnímal určitý druh svätosti.

■ **A ako si sa vlastne dostal k starej hudbe?**
Študoval som v Berlíne a neskôr v Bazileji, kde som stretol aj Vlada Zvaru, čo už len kvôli tomu stálo za to. (Smiech.) Dlhý som sa o starú hudbu vôbec nezaujímal. V Berlíne vtedy nebola žiadna *schola cantorum*, ale stretol som tam mnoho talentovaných hudobníkov so záujmom o starú hudbu, najmä z východného Berlína, z prostredia Akademie für alte Musik. Ako študent som na univerzite robil seminár o notredamskej škole, o Leoninovi, Perotinovi a ranej polyfónii. Zaujímal ma všetky historické spôsoby vkladania inej hudby do jednohlasného chorálu. Zistil som, že tam existovala veľká miera improvizácie, podobne ako v barokovej hudbe alebo napríklad v jazze. Veľmi ma vtedy zaujal teoretik Hieronymus de Moravia, ktorý v 13. storočí vyučoval v Paríži a nesúhlasil so spevákmi, ktorí často menili tónorod, čo mu pripomínalo skôr byzantský spev. Hieronymus píše, že zmeny tónorodu sú prijateľné v organe, nie však v chorálovom speve. Parížski speváci však uplatňovali zmenu tónorodu

sku – spievajú počas bohoslužieb čoraz menej. Osobne to vnímam tak, že tento trend reflektuje aj vzťah cirkvi k Bohu a považujem to za nedobré znamenie.

■ **Predmetom tvojho výskumu je tradícia albánskej menšiny v južnom Taliansku. Ide o etnické spoločenstvo a zároveň náboženské spoločenstvo. Ako prišli Albánci do južného Talianska?**

História tohto regiónu je veľmi komplikovaná. Byzantská časť Talianska sa dostala pod katolícku administráciu počas nadvlády Normanov ako výsledok dohody medzi Normanmi a pápežom. Norman boli akceptovaní ako sekulárni vládcovia a ich klerici boli od 11. storočia povinní zúčastňovať sa na pápežských synodách. Kresťanskí utečenci z Albánska sa v regióne južného Talianska začali postupne usádzať asi od 15. storočia. Národnostná menšina Arbëreshëv (*Arbëreshë*) dnes žije v krajoch Apúlie, Kalábrie, Molise a Sicílie, hovoria arbereštinou a väčšina z nich sa hlási k italo-albánskej cirkvi s byzantským rítom.



Tradičný tanec sprevádzaný balkánskou polyfóniou, Frascineto (foto: archív O. Gerlach)

■ **Svätosti?**

Áno. Nebol to, samozrejme, svätec v kánonickom zmysle. Myslím tým jeho špecifický prístup k životu a spôsob života a komunikácie s vonkajším svetom. Špecifikom tohto mnícha bolo práve to, že hovoril veľmi otvorene a úprimne. Dokonca aj s novinármi, ktorí prichádzali do jeho cely. A to je veľká výnimka, hlavne ak robíš výskumy s klerikmi. Klerici sú často tak trochu ako politici, nechcú, aby vonkajší svet poznal skutočné problémy cirkvi. Keď máš respondenta, ktorý je úprimný, znamená to naozaj veľa. Možno nebudeš môcť publikovať všetko, čo sa dozvieš, ale pre výskumníka to prispieva k lepšiemu pochopeniu cirkevnej tradície.

aj na pôde chorálu. Podáva nám tak veľmi zaujímavé svedectvo o rozmanitosti, ktorá existovala v katolíckej cirkvi, skôr než sa etabloval gregoriánsky chorál.

■ **Pokiaľ ide o hudbu, katolícka cirkev zmenila kurz po druhom vatikánskom koncile a začala sa otvárať novej duchovnej piesni a rôznym podobám gospel music. Stalo sa niečo podobné aj vo východných cirkvách, ktoré čerpajú z odkazu Byzancie? Boli aj tam nejaké snahy modernizovať hudbu v chráme v súlade s meniacou sa dobou?**

Našťastie nie. Ortodoxní veriaci sú na svoju tradíciu nesmierne hrdí. Myslím si, že katolíci – sledujem to najmä v južnom Talian-

■ **Udržali si Italoalbánci kontakt s Albánskom?**

To je zaujímavá záležitosť. Italoalbánci nielenže mali kontakt s domovinou, ale práve oni, Albánci žijúci mimo Albánska, vytvorili špecifickú albánsku identitu a patriotizmus. Súvisí to s pomerne rozporuplnou historickou osobnosťou – s Georgom Kastriotom Scanderbergom, ktorý žil v 15. storočí. Najprv vyberal dane v albánskej provincii, z ktorej pochádzal, potom spravil vojenskú kariéru a pracoval pre neapolského kráľa. V tom čase už bolo ustanovené Kráľovstvo dvoch Sicílií, ktoré zahŕňalo Neapol ako administratívne

centrum, Apúliu a ostrov Sicíliu. Scanderberg veľmi úspešne chránil toto územie pred francúzskymi útočníkmi. Neskôr v Albánsku bojoval proti osmanským vojskám a zjednocoval kresťanov pod zástavou rodu Kastriotov, na ktorej bol dvojhlavý orol, symbol Konštantínopolského patriarchátu.

■ **Takže Albánci si vytvárali svoju národnú identitu mimo Albánska?**

Nie primárne národnú, ale hlavne kresťanskú identitu. Albánci sú v tomto špecifickí. Náboženstvo tu nie je prepojené s etnickým vlastenectvom. V Albánsku je silná kresťanská tradícia a v súčasnosti tam prevažuje moslimská populácia. Albánci sú však hrdí na to, že v ich



→ krajine je viac náboženstiev. Existuje tu vedľa seba pravoslávny aj moslimský patriotizmus, to sú hlavné vetvy nábožensko-národnej identity. Okrem toho je tam činný aj súfijský rád Bektašija, pestujúci špecifický mystický smer v rámci islamu.

zíciami a zmenami tónorodu (*genos*), ktoré boli súčasťou hudobnej praxe. Striedanie tónorodu (diatonického, chromatického a enharmonického – pozor, tieto pojmy tu nepoužívam v ich novodobom zmysle slova) bolo čosi, čo z helénskej tradície prešlo do

sku, ale Cyperčania áno, pretože ich dialekt je veľmi podobný. Historické procesy sú veľmi komplexné a podľa mojej skúsenosti je dobre študovať živé tradície, lebo tie ponúkajú odpovede.

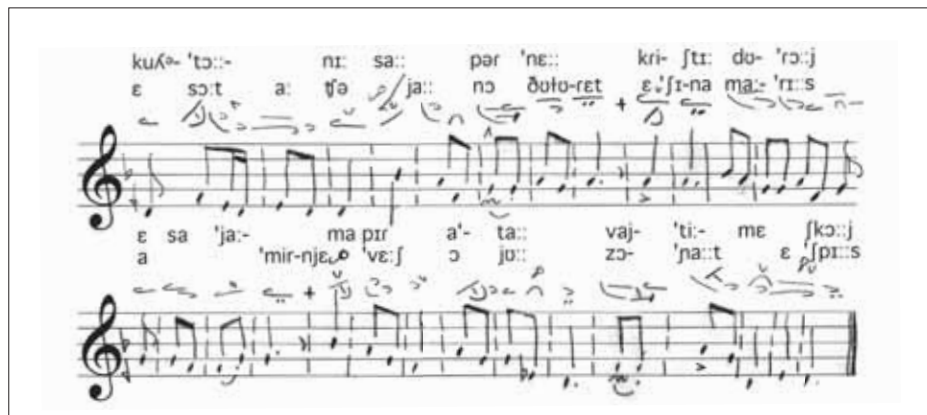
■ Číže aj hranica medzi západnou a východnou tradíciou, medzi Rímom a Konštantínopolom nie je taká jasná, ako to hovorí bežný pohľad?

Presne tak. Keď skúmame živé tradície, ostane často prekvapení. Napríklad západný chorál sa učíme tak, že máme málo vedomostí o modalite a jej využívaní v chorálovej praxi v minulosti. Modalita je častá aj v pravoslávnom chrámovom speve, v moslimských spevoch a rovnako aj v židovskej tradícii. V západnom choráli je to vec názoru. Ale keď napríklad skúmame katolícke komunity na Sardínii, nájdeme polyfonické modálne prejavy, ktoré dodnes žijú. Veľa kresťanských spoločenstiev sa v minulosti nachádzalo zo stránky hudobnej medzi Rímom a Konštantínopolom. Ale tak je to aj v islame: neexistujú len sunniti a šiiti, ale aj tradície na pomedzí týchto dvoch smerov.

■ To bol možno dôvod, prečo si prešiel z historickej muzikológie k etnomuzikológii, kde je zrejme viac pochopenia pre komplikované vzťahy medzi tradíciami. A rozmanitosť vo vnútri jednotlivých tradícií.

Pokiaľ skúmame živú tradíciu, vždy existuje viac škôl, ktoré sa často navzájom nemajú v láske. Často je to veľmi kontroverzné, jedna škola nesúhlasí s druhou. To je živá tradícia, táto „súťaž“. To platilo aj pre gregoriánsky chorál, čo si uvedomuje len málo ľudí. A napríklad v gréckej pravoslávnej chrámovej hudbe existuje aj dnes viacero odlišných škôl, ktoré takmer vylučujú jedna druhú. Takže je naozaj dôležité uvedomiť si, že neexistuje jedna pravda. Keď učím byzantský chrámový spev, vždy začnem tým, že vysvetľujem túto komplexnú povahu živej tradície. A potom treba ísť pospiatky, vrstva po vrstve a skúmať historické udalosti. Keď však vyselektujeme len niektoré fakty, nemáme celkový pohľad, pretože nepoznáme kontext a môžeme nadobudnúť nanajvýš ilúziu, že tomu rozumieme. ✕

Oliver GERLACH je nemecký muzikológ a hudobník. Žije striedavo v Berlíne a v Neapole. Študoval muzikológiu, komparatívnu religionistiku a germanistiku v Heidelbergu, Bazileji a na Humboldtovej univerzite v Berlíne. Svoju dizertačnú prácu venoval výskumu modálneho systému oktoechos a s ním súvisiacimi tradičnými formami hudobnej improvizácie. Je umeleckým vedúcim súboru stredovekej hudby Ensemble Ison. Vo svojom výskume sa pohybuje na pomedzí hudobnej histórie a etnomuzikológie. Zaoberá sa liturgickou hudbou západnej aj východnej kresťanskej tradície, aktuálne skúma kultúru a hudobné tradície balkánskych menšín v južnom Taliansku.



Prepis z terénnych nahrávok

■ Iné národné cirkvi zohrávajú dôležitú rolu z hľadiska národného cítienia a identity, úzko prepájajú vieru a národ, ako to poznáme napríklad z ruskej pravoslávnej cirkvi.

To je, samozrejme, typickejšie a rozšírenejšie. Albánci tvoria krásnu výnimku. Vo vzdialených vidieckych oblastiach v Albánsku sa často stáva, že sa tam vyskytujú dedinky vedľa seba, z ktorých jedna je kresťanská a druhá moslimská a udržujú medzi sebou čulé a úzke vzťahy vrátane zmiešaných manželstiev. Je to pre nich prirodzené, pretože spolužitie náboženstiev je tam bežné už od čias Osmanskej ríše. Ľudia z moslimských a kresťanských dedín sa stretávajú a spolu spievajú polyfónne duchovné piesne, ktoré poznajú jedni aj druhí. Je dôležité cítiť si túto živú tradíciu, nie iba rekonštruovať a oživovať tradície, ktoré sú mŕtve. Živé kultúrne dedičstvo je často aj kľúčom k rôznym druhom vidieckej religiozity. Rituály, ktoré sa opakujú znova a znova, boli vždy pre vidieckeho človeka veľmi dôležité. To sa týka človeka, ktorý chodí do kostola, do synagógy, aj toho, ktorý navštevuje mešitu.

■ Ako vidíš súvis byzantskej tradície chrámového spevu s hudobnou tradíciou antického Grécka?

To závisí od uhla pohľadu. Klasickí filológovia vnímajú antickú grécku kultúru a byzantskú kultúru antagonisticky. Iný názor mali učené moslimovia v stredoveku, ktorí si cenili a študovali obe kultúry a nevnímali ich ako protichodné. Bol to skôr Západ, ktorý často vnímal grécko-rímske dedičstvo ako pohanské či heretické a nezaobchádzal s ním v rukavičkách. Ja ako etnomuzikológ nevidím rozpor medzi helenistickou a byzantskou kultúrou. Najvýraznejší rozdiel bol v náuke, v teórii. Stredovekí teoretici, najmä v karolínskej ére, sa snažili teoreticky zvládnuť chrámový spev, vychádzajúc z antického hudobno-teoretického mainstreamu. Ten však nie veľmi počítal s dočasnými transpo-



Spevákka z mesta Vaccarizzo Albanese v južnom Taliansku (foto: archív O. Gerlach)

kresťanského spevu, ibaže na Západe sa táto prax aj pod vplyvom teórie dostala na okraj. Na rozdiel od byzantskej tradície.

■ Úsilím o jednotnosť a čistotu gregoriánskeho chorálu v stredoveku sa dostali do úzadia viaceré lokálne tradície duchovného spevu, „chorálové dialekty“.

Obzvlášť zaujímavý je prípad Andalúzie. Prebiehala tu rivalita medzi moslimským kalifátom a andalúzsou kresťanskou kultúrou. Napríklad aj v praxi ornamentácie duchovných spevov sa zrkadlí súťaž, ale aj vzájomná výmena a privlastňovanie si prvkov konkurenčnej kultúry. Do veľkej miery išlo o orálnu tradíciu, čo znamená, že dnes vieme o týchto procesoch dosť málo. Ale určite je mylný napríklad názor, že byzantský chorál nebol ovplyvnený osmanskou kultúrou. Použijem príklad: Na Cypre mi domáci hovorili, že Gréci nerozumejú dobre dialektu gréčtiny, ktorý sa používa v južnom Talian-

Čas adventu neobyčajne žičí tým, ktorí sa klasickej hudbe venujú, či už neprofesionálne, alebo profesionálne. A je lahôdkou aj pre tých ľudí, ktorí počas roka s takouto hudbou prichádzajú do styku len minimálne. Jeden z koncertov tohto typu sa uskutočnil už prvého decembra v Kostole sv. Štefana v bratislavských Krasňanoch. Zvláštny bol tým, že popri žiakoch zo ZUŠ Vrbenského tvorili väčšinu programu vystúpenia dvoch významných operných spevákov. **Aleš Briscein** patrí medzi tenorovú špičku našich susedov v Českej republike a sopranistka **Jolana Fogašová** sa predstavila bezprostredne po tom, čo získala tohoročné „Dosky“ za kreáciu Pucciniho *Toscy*. Oboch zreých

Umenie i výchova umením

umelcov pri klavíri sprevádzal **Branko Ladič**. Umelci predviedli typicky adventný program zostavený z operných árií (Wagner, Donizetti), muzikálových piesní (Weber), známych sakrálnych skladieb (Bizeta, Bacha, Wadeho a Francka) a z oblasti populárnej hudby, popri Cohenovej *Hallelujah*, aj melodickú *Con te partirò*, prirodzene, najviac „bodujúcu“ u početného publika. Fogašovej krásne sfarbený hlas jasne smeruje k dramatickému soprán, no uchováva si mäkkosť tónu a schopnosť podržať aj vysoké tóny v nádhernom piane. To prvé potvrdila

v árii Elsy z *Lohengrina*, to druhé v Bachovej (Gounodovej) *Ave Marii* a Weberovom *Pie Jesu*. Brisceinov

hlas síce nezodpovedá celkom ideálnej talianskej estetike, no vie viazať tóny a čím spieva vo vyššej polohe, tým sa cíti istejšie (napríklad v Bizetovom *Agnus Dei*). V jednom čísle sa prezentovala aj poslucháčka VŠMU **D. Hodáňová** (s trocha rovným tónom) a z viacerých žiackych vystúpení interpretácie zaujal Vivaldiho *Dvojkonzert d. mol.* Zástož žiackeho zboru a sláčikového orchestra zasa naznačil, že ešte stále máme deti, ktoré si úspešne hľadajú cestu k vážnej hudbe. Škoda, že nemáme advent po celý rok!

Vladimír BLAHO

Státní oslavy orchestru ND se soudobou hudbou

V rámci projektu Společné století 1918–2018 zazněla v pražském holešovickém areálu Jatká 78 druhá část slavnostních koncertů Národního divadla v Praze pořádaných u příležitosti 100. výročí vzniku Československa. Ve srovnání s první částí, kterou zaměřila dramaturgie 21. 9. v historické budově ND na díla A. Dvořáka, L. Janáčka, B. Smetany a E. Suchoně v úspěšném provedení **Orchestru Národního divadla** s reprezentativní účastí českých a slovenských umělců pod taktovkou hudebního ředitele Opery ND **Jaroslava Kyzlinka**, druhá část plánů hudebních oslav vyzdvihla 13. 11. soudobou hudbu. Program kompozic českých skladatelů Josefa Adamíka a Michala Nejtka a slovenských skladatelů Petera Kolmana a Daniela Mateje s **Orchestrem Národního divadla** nezazněl pod taktovkou Petra Kofroně, uměleckého

ředitele Opery ND a Státní opery, který má k soudobé hudbě blízko, ale v hudebním nastudování mladého nadějného dirigenta **Ondřeje Olose**.

Slavnostní večer zahrnující díla komponovaná v rozpětí období od poloviny šedesátých let 20. století až do současnosti dramaturgicky připravili **Petr Kofron** a **Beno Blachut** ml. Světelná atmosféra, ozvláštňená koloritem trikolory na postranních stěnách pódia, podtrhla zvolenou koncepci hudebních oslav. Premiéry na objednávku Opery ND, skladba *Die Schattenjahre, Tři paralelní písně pro soprán a orchestr* (2018) Michala Nejtka a dílo Daniela Mateje *KYARIE pro zvukovou stopu, baryton a orchestrální doprovod* (2018) se staly velkou výzvou jak pro dirigenta, tak především pro těleso hudebníků zvyklých hrát společně především klasický repertoár. Dobré

výkony s nimi podali i sopranistka **Marta Reichelová** a barytonista **Vojtěch Šembera**. S expresivním zněním skladeb symbolicky rezonoval syrový industriální prostor multifunkčního sálu.

Zajímavé kompoziční myšlení vnesly do večera 1. *symfonie* (1974) a 2. *symfonie* (1983) Josefa Adamíka, které poeticky vychází z metody montáže. Volbou instrumentace, hudebních postupů a prostředků v nich skladatel osobitě demonstroval rozklad struktury díla, v němž se kontrastně vymezil vůči hudební formě klasicistní symfonie, která se mu stala zdrojem jeho inspirace. Pozoruhodné dílo *Monumento per 6.000.000* (1964, rev. 1996) Petera Kolmana, které v sobě zachycuje prostřednictvím míšení různorodých soudobých technik i hluboký lidský rozměr s meditací nad židovskými oběťmi, mělo v interpretaci silný přesah a pulzující echo avantgardy, kterou je nutné si kontinuálně připomínat.

Markéta JÚZOVÁ

Nepočúvaj svoj vek!

To povedal svojmu žiakovi – **Simonovi Keenlysideovi** – jeho učiteľ spevu John Cameron na Royal Northern College of Music v Manchestri. V čase štúdia dodávala táto veta 27-ročnému mladíkovi odvahy. Dnes, keď má anglický barytonista svetového renomé 59 rokov a na konte vyše 30 rolí všetkých štýlových období, je to odkaz, aby umelecky nerezignoval. Pre barytóny a basy je práve tento vek vrcholom dozretia hlasovej farby, vokálnej techniky a výrazovej sily. Simon Keenlyside, ktorý 7. 11. hosťoval v Opere SND ako Rigoletto v rovnomennej Verdiho opere, potvrdil, že v jeho prípade veta „Nepočúvaj svoj vek“ aj v súčasnosti platí – hoci v opačnom význame než v mladosti. V inscenácii, ktorá mala v októbri 5 rokov (v kvázi novátorskej, ale studenej réžii M. Schülera, na náznakovej scéne H. D. Schaala a v operetných kostýmoch S. Thomasbergerovej) bola jediná zmena vo vedúcich osobnostiach. Premiéru Rigoletta vzorovo pripravil vtedajší šéfdirigent Opery

SND Friedrich Haider – tentoraz dirigoval **Martin Leginus**: presný v nástupoch spevák a orchestra, menej stotožnený s emóciami na javisku, skôr s orchestrálnymi číslami. Vojvodu spieval **Ľudovít Ľudha**, istý v každom hraničnom tóne vypätého partu, no bez voľnejšej tvorby tónu. Pre indispozíciu Ľubice Vargicovej dostala šancu spievať Gildu **Andrea Vizvári**. Jej koloratúrno-lyrický hlas, pekný základnou farbou, má deficit vo vokálno-technickej tvorbe tónu (jemná distonácia, menšia istota niektorých tónov, najmä v duetách 1. dejstva s Rigolettom a Vojvodom). V 2. a 3. dejstve mala A. Vizvári viac vokálne pôsobivých, trémou nepoznačených a tým precítených momentov. **Peter Mikuláš** spieval so suverenitou a s výrazovosťou Sparafucilla. **Denisa Hamarová** nadmieru herecky nadsadila „zvodnosť“ Maddaleny.

Simon Keenlyside (ktorého SND nepredstavilo publiku ani len rozmnženým životopisom) kreoval svoj part od prvého výstupu akoby vo vlastnej „réžii“. Jeho civilnejší vzhľad muža – otca, ktorý sa trasie o osud jediného pokladu, dcéry, dominoval v scéne

a árii 2. dejstva, plnom vzrušenia a prosby k nelútostnej spoločnosti šľachticov (*Cortigiani, vil razza dannata*), v otcovom prijatí zneuctenej Gildy a vo veľkej bolesti nad dôverčivou láskou mladosti (scéna a duetto s Gildou *Mio padre...*). Herecky i hlasovo strhujúco vystaval každú scénu mäkkým, no stále zvučným barytónom, hereckým podaním, s ktorými kreoval strach, hnev, utrpenie, pomstu – aj hrozné poznanie osudovej smrti dcéry. Jeho štíhla postava pôsobila vedľa Gildy priam chlapčensky. Rozstrapatené vlasy nahrádzali nechutnú šašovskú čiapku, ktorú Keenlyside v 2. dejstve zahodil. V nádhernom kvartete 3. dejstva muzicíroval a neuprednostňoval svoj hlas, ale geniálnu hudobnú jednotu. Vymyslený záver finále so zjavením mŕtvej Gildy v závoji, potlačil hudobne i scénicky intimitu žiaľu otca nad umierajúcou dcérou (*Lassù in cielo*). Najväčším uznaním pre každého sólistu je potlesk obecnstva, ktoré v tento večer vycítilo, že pred ním spievala veľká osobnosť svetovej opery.

Terézia URSÍNIOVÁ

BRNO

Janáček na javisku

Medzinárodný festival Janáček Brno vstúpil už do šiesteho ročníka. V novembri sa niesol v znamení osláv stého výročia založenia Československej republiky. Ambicióznou dramaturgiu zameranú na uvedenie kompletného javiskového diela moravského majstra svetového formátu vyplnili inscenácie domácich i hosťujúcich zahraničných operných súborov a rozšírili ju koncerty špičkových interpretov diel českých klasikov, folklórnej hudby, ale aj svetové premiéry prvotín najmladších operných skladateľov.

Bystrouška z detského domova

Poetická rozprávka či filozofické dielo pre-siaknuté nostalgickým smútkom za stratenou mladosťou? Janáčkov *Príhody líšky Bystroušky* sa na divadelných javiskách vedia stať jedným i druhým. V najnovšej inscenácii brnianskeho Národného divadla, ktorou hostiteľský dom otvoril nielen medzinárodný operný a hudobný festival Janáček Brno 2018, ale aj čerstvo zrekonštruovanú budovu Janáčkovho divadla, sa však režijný zámer neidentifikuje ľahko.

Jiří Heřman je v súčasnosti zrejme najvý-zdvihovanejším českým operným režisérom. Právom. Má vycibrený výtvarný vkus a dar zhmotniť druhý plán inscenovaných diel bez toho, aby „zneuctil“ ten prvý. Túto ambíciu mali aj *Príhody líšky Bystroušky*. Režisér ich situoval do brnianskeho Detského domova Dagmar, založeného koncom dvadsiatych rokov 20. storočia z iniciatívy Rudolfa Těsnohlídka, autora literárnej predlohy Janáčkovy opery. Krásna funkcionalistická budova predurčila pôdorys scény (**Dragan Stojčevski**), Těsnohlídkov altruizmus zase ideu Heřmanovej inscenácie.

V nej je Revírník vychovávateľom, ktorý rozohráva príbeh o Bystrouške s chovancami a chovanicami domova. Žiaľ, v priebehu inscenácie sa tento zámer znejasňuje a rozrieduje v javiskovom chaose. Na scéne, ktorá je preplnená deťmi, drevenými i plyšovými zvieratkami, aj ich ľudskými kópiami, sa paradoxne niet čoho zachytiť. Mizanscény zanikajú, emocionálny zážitok z posolstva príbehu sa otupuje. Zabitie Bystroušky sa odohrá tak rýchlo a vecne (Harašta ju odstreľí pištoľou a chrobáci-štatisti ju bez väčších emócií odnesú zo scény), až si to divák ledva uvedomí. Čiastočnú satisfakciu prinášajú poetické metafory. Napríklad plynutie času symbolizuje šál, ktorý pletie pani Revírniková. Začína sa malým oranžovým štvorcom, a kým sa opera skončí, pletenina sa rozrastie do gigantickej dĺžky. Vydarená je aj práca so scénou, ktorá zdvíhaním a spúšťaním horizontálne puknutej steny plynulo prechádza z interiéru do exteriéru, vizuálne príjemne pôsobia kostýmy **Alexandry Gruskovej**. Na plnohodnotný divadelný zážitok je to však málo. Ten sa vo väčšej miere dostavuje z hudobnej zložky inscenácie. **Orchester Janáčkovy opery** pod vedením **Marka Ivanoviča** sa na druhej premiére (18. 11.) láskyplne pohral s farbami nádherne zínstru-

mentovanej partitúry, nestrácajú pri tom zo zreteľa speváckych kolegov na javisku. Sólistickému obsadeniu dominovala titulná predstaviteľka **Jana Šrejma-Kačírková**. Jej Bystrouška je zamladi dievčensky pružná a drzo odvážna, v dospelosti vládca a zvodná, po celý čas spievaná krásne farebným, znelým, pevným mladodramatickým sopránom. Výborný bol aj **Svatopluk Sem**, vybavujúci Revírnika kovovým jasným barytónom a perfektnou janáčkovskou dikciou. Galériu kvalitných výkonov dopĺňali tiež **Václava Krejčí Housková** (Zlatohřbítka) či **Roman Hoza** (Harašta). „Je to pohádka, či pravda?“ pýta sa v závere Janáčkovy opery Revírník. Škoda, že v najnovšej brnianskej inscenácii sa odpoveď na túto rečnícku otázku hľadá tak ťažko.



Príhody líšky Bystroušky (foto: NdB)

Skladateľská kontinuita v Janáčkovom meste

Popri kompletnom javiskovom diele Leoša Janáčka v inscenáciách domácich i zahraničných divadiel či šnúre pätnástich orchestrálnych a komorných koncertov sa do programu 6. ročníka festivalu Janáček Brno 2018 dostali aj dve opery poslucháčov Janáčkovy akadémie múzických umení, uvedené v svetových premiérach: *Falstaff* od **Jiřího Najvara** a *Neznáma* od **Daniela Šimka**. Shakespeareove *Veselé panie z Windsoru* inšpirovali viacero skladateľov naprieč opernou históriou. A hoci genialitu Verdiho *Falstaffa* (1893) neprekonal žiadny opus skomponovaný pred ním (Salieriho *Falstaff*, 1799; Nicolaiove *Veselé paničky windsorské*, 1849) ani po ňom (Vaughanov *Williamsov Zalúbený Sir John*, 1930), aj dnes sa nájdu autori, ktorí majú chuť sa popasovať so

smutno-smiešnym príbehom. Jedným z nich je **Jiří Najvar** (1990).

Mladý umelec, držiteľ ceny OSA (Ochranný svaz autorský) za najnadanejšieho skladateľa do 30 rokov, má na konte viacero scénických skladieb vrátane detskej opery *Peřiny*, futuristickej opery *Vítězství nad Sluncem* a neo-barokovej opery *Božská komedie*. V bulletinu sa vyznáva, že k napísaniu *Falstaffa* ho inšpiroval zážitok zo Salieriho verzie v Theater an der Wien (2016). Pri svojej opere však siahol po texte Verdiho libretistu Arriga Boita, konkrétne po preklade Václava Judu Novotného, použitom pri pražskej premiére diela (1893). Bol to zaujímavý krok: spojenie Novotného šťavnatej archaickej češtiny a Najvarovho kompozičného rukopisu, v ktorom sa prelínajú neoklasicistické východiská s modernou harmóniou a výraznou rytmikou, pôsobí sviežo a zábavne. Rovnako tak inštrumentácia: Najvar posilnil dychovú sekciu na úkor sláčikovej a plnosť zvuku podporil tympanmi i ďalšími perkusiami, čím dosiahol efekt- ný, výrazovo variabilný timber. Partitúra je posluchácky nekomplikovaná a divadelne účinná. Aj redukcia Boitovho libreta na plochu šesťdesiatich minút sa vcelku vydarila. Väčšiu výhradu voči zhustenému dej,

z ktorého vypadli postavy Nannetty, Fentona a Forda, možno vzniesť len voči preneseniu milostného motívu na Alicu Fordovú a Falstaffovho sluhu Bardolfa. Pán Ford sa totiž stratil zo scény, nie však z textu, kde sa o ňom v súvislosti s Alicou stále referuje. Dirigent **Jiří Habart**, stojaci na čele Janáčkovho akademického

orchestra zloženého z poslucháčov HF JAMU, previedol sviežu partitúru do nemenej sviežeho hudobného tvaru. Podobne svieža, hoci vo frekvencii groteskných gagov trochu „prepálená“, bola aj inscenácia posluchácky opernej réžie **Natálie Gregorovej**, variujúca známy princíp divadelnej skúšky. Sir Falstaff v jej koncepcii nie je starým pupkatým pijanom, ale mladým domýšľavým hercom, ktorý prichádza do divadla stvárniť ďalšiu zo svojich dokonalých postáv. Falstaffova nafúkaná snaha zbalíť naraz predstaviteľky Alice aj Markéty vyprovokuje smiešno-krutú hru, ktorú si s ním zahrajú kolegovia na čele s autoritatívnou inšpicentkou Pani Quickly. Žiaľ, vokálne kvality mladých poslucháčov JAMU zaostali za ich hereckými dispozíciami. S výnimkou mimoriadne muzikálneho **Tadeáša Hozu** (Falstaff), disponujúceho príjemným, vyrovnaným barytónom s ob-

sažnou nižšou polohou, sa zvyšok obsadenia, vrátane absolvujúcej **Natálie Bordáčovej** (Alica) s krehkým, infantilne pôsobiacim lyrickým sopránom, pohyboval sotva na úrovni študentského priemeru. Opus, ktorý zaznel v druhej časti večera, priniesol diametrálne odlišnú hudobno-divadelnú poetiku. Komorná opera *Neznáma* od Daniela Šimka (1994) vznikla podľa rovnomennej divadelnej hry Alexandra Bloka a je podobenstvom o hľadaní ideálu. Autor koncipoval sujet do troch vidín Básnika, spomínajúceho na neznámu dievčinu – Máriu, spadnutú hviezd. Skladateľ pretavil symbolistický text (preklad Danica Kšicová) do meditatívnej partitúry, založenej na minimalistickej práci s hudobnými motívami. Kompozícia je na počúvanie príjemná, elektrický klavír jej dodáva až ezoterický nádych, ale časom sa stáva monotónnou. Aj práca s výrazovými kontrastmi (striedanie Básnikových melodramatických výlevov so vzrušenými výbuchmi emócií) pôsobí trochu „školácky“. Zvukový pátos opusu si pýtal výrazový kontrast v divadelnej zložke, no patetické herectvo interpretov ho ešte umocnilo. V blízkosti brskného *Falstaffa* pôsobila *Neznáma* trochu „staro“, prevýšila ho však so speváckej stránky vďaka vokálnym kvalitám **Robina Červinku** (Básnik), **Anety Podrackej Bendovej** (*Neznáma*) a **Ondřeja Musila** (Hvezdár/Hostinský). Odhliadnuc od spomenutých výhrad, týkajúcich sa najmä vokálnej zložky, je brnianskej JAMU čo závidieť. Nielen skvostný priestor Divadla na Orli, ale aj zázemie študijných odborov, ktoré sú schopné zabezpečiť operné predstavenie od vzniku diela cez jeho hudobnú interpretáciu až po divadelnú zložku. A tiež spoluprácu s renomovaným festivalom, na ktorého objednávku vznikli obe menované diela.

Michaela MOJŽISOVÁ

Takmer činoherná Vec

Jedným z najočakávanejších predstavení tohoročného festivalu Janáček Brno bolo hosťovanie Flámskej opery v Janáčkovom divadle s inscenáciou *Vec Makropulos* z roku 2016. V roku 2011 som v Hudobnom živote recenzoval inscenáciu *Veci Makropulos* z Opery SND. Spomenul som v nej zaujímavý postreh herca Milana Lasicu, ktorý v dokumente Českej televízie (*Karel Čapek a jeho obyčejný svět*, réžia Ondřej Kepka) povedal, že posolstvo jeho hier sa dá vyjadriť jednou vetou. Napriek zjednodušeniu a snahe o istú provokáciu, treba priznať, že táto téza nie je ďaleko od pravdy. Väčšina inscenátorov, či už Čapkovskej hry, ale najmä Janáčkovskej opernej adaptácie (tá sa uvádza nepomerne častejšie), vníma predlohu ako veľkorysý otvorený priestor, v ktorom je pripravená stručná, no výstižná úvaha nad konečnosťou ľudského života a jeho zmyslom. Čím tento priestor doplniť, je už na inscenátoroch; ťažko však príbeh Emilie Marty vyložiť inak, ako je napísaný. Zatiaľ som sa stretol najmä so žánrovými vý-

kladmi – po odlišnej interpretácii filozofickej roviny (zrejme) ťažko niekto siahne. Aj významný maďarský filmový a divadelný režisér **Kornél Mundruczó** sa rozhodol pre žánrovú inscenáciu. V produkcii Flámskej opery, ktorú pripravil v spolupráci s lotyšskou scénickou a kostýmovou výtvarníčkou **Monikou Pormale**, dielo podal ako silne emotívne a znepokojujúce konštatovanie nerozlučnosti života a smrti. Jeho koncepcia má veľmi blízko k činohre – vedením spievajúcich hercov i scénickým konceptom hyperrealistickej

ného života, ktorý keď dosiahne, odmietne. Keď tento svet opúšťa, v mimoriadne sugestívnom obraze dovtedy realistickú scénu surrealisticky opúšťa nábytok. Umierajúcu Emiliu Marty zakryje náhrobný kameň s jej iniciálami.

Režisérova koncepcia, samozrejme, stojí a padá so silným obsadením hlavnej postavy. Zažiť sopranistku **Rachel Harnisch** ako Emiliu Marty je zážitok. Charizmatická spievajúca herečka hlasovo trochu pripomína Elisabeth Söderström, jej okrúhly tón



Vec Makropulos (R. Harnisch) (foto: MFJB)

výpravy bez snahy o štylizáciu. S nábytkovým dizajnom 60. rokov minulého storočia kontrastujú súčasné kostýmy; dynamické svetlo (**Felice Ross**) akcentuje kontrast svetla a tieňa. Režisér umne skombinoval prvky konverzačky, trileru i sci-fi. Pridal vizuálne odkazy na Alfreda Hitchcocka, Davida Lyncha a Roberta Zemeckisa. Emilia Marty prichádza na scénu prvého dejstva, ktoré sa odohráva v priestore súdnej siene prostredníctvom pôsobivej projekcie – kamera sníma klesanie horskej cesty z pohľadu motorkára. Hrdinka sa takmer od začiatku fyzicky rozpadáva. V úvode sa síce predstaví ako androgynne pôsobiaca motorkárka s krátkou parochňou, no táto póza jej dlho nevydrží: často padá a v priebehu druhého dejstva, ktoré sa odohráva v jej apartmáne, sa začína odhaľovať: odhodí parochňu a pod ňou plešatá hlava, na tele tetovanie a jazvy – stopy dlhého života. Bandáže a obvazy ju chránia pred čoraz častejšími pádmi, posilňuje sa liekmi a infúziami s čiernou krvou. Napriek deštrukcii má na ostatných silný vplyv, fascinuje ich a zároveň vzbudzuje odpor. Emilia Marty predstaveniu dominuje, postavy vo svojom okolí ju úprimne nezaujímajú a vlastne ani nie sú dôležité: sú len trpenou súčasťou jej dlhej cesty. Po nej hrdinka kráča, kríva, padá a krváca čiernou krvou – mieriac k cieľu več-

tmavšej farby a jagavého zrna sa napriek nevelkému objemu krásne nesie ponad orchester. Fyzicky neúnavne a s fascinujúcou hereckou sugestivitou smeruje k svojmu cieľu. **Ladislav Elgr** ako Albert Gregor zaujal prirodzeným herectvom, dramatickým potenciálom svojho tenoru, no sklamal nekvalitnou českou dikciou. Doktor Kolenatý **Károlya Szemereďyho** sa prezentoval veľkým a plným zvukom svojho basbarytónu. Barytonista **Martin Bárta** ako Jaroslav Prus upútal znelým hlasom, znalosťou autentickej janáčkovskej frázy a hereckým nasadením. Ideálne groteskným Haukom-Šendorfom bol **Guy De Mey**; žiarivým sopránom a rozkošnou hereckou koncepciou obdarila postavu Kristy **Raehann Bryce-Davis** a v charakterovej štúdii Vítky sa predstavil **Sam Furness**. Orchester pod vedením **Tomáša Netopila** hral ukázkového Janáčka, v dokonalom pochopení štruktúry orchestrálnej línie. Komunikácia medzi javiskom a orchestrálnou jamou bola ideálne vyvážená s nenápadným dôrazom na spevácku zložku. Janáčkovská fragmentovanosť partitúry, neustále temповé zmeny a nervózna útržkovitosť vyzneli adekvátne znepokojujúco a boli skvele vygradované k monumentálnemu finále tejto špičkovej janáčkovskej inscenácie.

Jozef ČERVENKA

VIEDEN

Reštart Händlovho Tesea

Z Händlovho bohatého a rôznorodého operného odkazu predstavuje Teseo dielo, na ktoré dodnes dopadajú tieň rôznych pochybností, či už historicky podmienené, alebo živé aktuálnymi estetickými a hodnotovými výhradami. A to napriek tomu, že nepatrí k raným opusom tohto geniálneho umeleckého kozmopolitu.

Historicky videné, mala táto v poradí tretia londýnska operná premiéra skladateľa veľmi rušné okolnosti. Dielo vzniklo na pôvodne francúzske Quinaultsovo libreto určené pre Lullyho, ktoré v sebe i po anglickej literárnej adaptácii Nicolu Francesca Hayma stále prinášalo pre skladateľa výzvu hľadať prieniky medzi talianskou a francúzskou opernou tradíciou. Do tohto neľahkého terénu zasiahol navyše v čase prípravy premiéry nový impresário kráľovského divadla Owen Swiney, ktorý v obave o prílišnú náročnosť diela prinútil Händla k rôznym zásahom a úpravám. Tieto dali na jednej strane dielu pre londýnskeho návštevníka prijateľnejšie rozmery a vyzdvihli do popredia kulinárnu interpretačnú stránku predstavenia, no na druhej strane za obeť padla zrozumiteľnosť dejovej línie i dramaturgická sila kompozície. Swineyho obavy o umelecký a ešte viac o ekonomický úspech premiéry vyvrcholili napokon cenovými kotrmelcami pri predaji vstupeniek krátko pred premiérou a napokon vzápätí po nej, napriek jej úspechu, útekem impresária s celou tržbou do Talianska. V tej dobe však v skutku nič mimoriadne.

Celé toto dedičstvo zhmotnené v rôznych verziách Teseovej partitúry sa stalo výzvou pre jednu z veľkých osobností v oblasti interpretácie starej hudby súčasnosti **Reného Jacobsa** pri jeho naštudovaní novej inscenácie opery vo viedenskom Theater an der Wien. Tento veľmi vzdelaný a hudobne potentný umelec však neostal len pri náprave Swineym nanútených umeleckých faulov, predovšetkým drastického zoškrtania recitátívov a nezmyselných čísiel, ktorých legitimita neprekročila prah spevákovej samoučelnosti. Jeho pokus o reštart tejto Händlovej opery išiel odvážne ešte ďalej – cestou posilňovania i ozvlášťňovania niektorých pre Händla tejto doby typických štýlových a formových črt, cestou dramaturgického dotvárania scén prostredníctvom vypustenia a posunu niektorých čísiel, použitia častí z iných Händlových diel, ba dokonca aj dokomponovania niektorých detailov. Odvážne i riskantné, verifikovateľné predovšetkým v umeleckom výsledku a ďalšom osude takto upraveného diela.

V novom tvare v každom prípade obdivujeme dramatickú logiku, údernosť i dôveryhodnosť zachyteného príbehu, bohatosť zborového zástoja, ktorý zosilňuje dramatické momenty, pestrosť ansámblov, v akých dominancia árií ustúpila v prospech dvojspevov, i skvelý efekt oživenia škrtutej postavy Fedry, ktorej zásluhou dostala predovšetkým veľkú a podstatnú scénu Medey novú, strhujúcu dimenziu.

Skvelým ťahom opačným smerom, akým išla rekonštrukcia a rozšírenie recitátívov, bol škrt prvých dvoch scén štvrtého dejstva, ktoré nemali iný motív vzniku, než poskytnúť atraktívny priestor na prezentáciu dvom kastrátom v postavách Egea a Arcaneho. Dĺžka diela napokon pri tom všetkom nedosiahla ani pre dnešného, menej trpezlivého návštevníka, obzvlášť náročné rozmery. Absolutórium Jacobsovi upravovateľovi treba potvrdiť i v jeho úlohe autora hudobného naštudovania, i keď v ňom azda víťazila akademická autorita nad spontánnou muzikalitou.



L. Belkina (foto: H. Prammer)

Za inscenačných partnerov mal Jacobs režisérsku dvojicu **Moshe Leisera a Patricea Cauriera**. Ich koncept išiel ruka v ruku s Jacobsovou snahou o dramatickú presvedčivosť a zmysluplnosť. Prioritu mal celkom zreteľne samotný príbeh a jeho vierohodné a dramaticky sugestívne divadelné stvárnenie. Zatiaľ čo jednotnú scénu tvoril veľkolepý, viktoriánskou noblesou dýchajúci interiér paláca, príbeh sa odohrával kdesi v druhej tretine 20. storočia. Vojnové udalosti prvého dejstva premenili palác na lazaret a aj kráľ osobne bol očividne postihnutý bojovými udalosťami – odkaz skôr k antickej pôvodine než aktualizácia, veď v dvadsiatom storočí už vládari sledovali vojnové kataklizmy len zopodiaľ. Egeo mal celkom opodstatnené profil slabocha, princezná Agilea lyrickej trpiteľky, ale zároveň i osudu vzdorujúcej hrdinky, Medea – dominantného tragického, v žiadnom prípade nie jednostranne negatívneho charakteru. Len finálny dojem z titulného Tesea ostal tak trochu rozpačitý. Nie však vinou režijného stvárnenia, ale typom interpreta. Z **Leny Belkiny**, ktorá mala stvárniť úlohu písanú pôvodne pre sopránového kastráta, sa síce podarilo urobiť celkom pekného a temperamentného chlapca, no

človeku sa mimovoľne namiesto nebojácneho hérao vybavoval v predstave Verdiho Oscar z *Maškarného bálu*. Isté manko v dramatickosti vokálneho prejavu malo na tom tiež svoj podiel viny. Peripetiami deja nás režijný tím previedol s dôrazom na detaily hereckého prejavu, prepracovanými vzťahmi protagonistov, zväčša temperamentným dramatickým jazykom i striednejším zástojom metafor. S gradujúcim konfliktom oboch sokýň Medey a Agiley v treťom dejstve si však ako keby nevedel dať spočiatku rady, z istej strnulosti vytrhlo scénické dianie až nasledujúce štvrté dejstvo s obrazmi magického vyčíňania obávanej antickej čarodějnice. Obavy z lacnej hororovej opisnosti tu celkom vtupne inscenátori napokon rozptýlili demaskovaním odchádzajúcich príšer, za ktorými bolo v skutočnosti dvorné služobníctvo. Žeby sa v hypnóze mentálne dominantnej Medey prepožičali na emocionálne vydieranie Agiley?! Alebo bolo všetko len príznakom psychicky vyčerpanej princeznej? Dráma

vyvrcholila napokon na bankete v záverečnom, piatom dejstve, kde Egeo objavuje v Teseovi vlastného syna, dáva mu konečne (nimi obomi) milovanú Agileu za manželku a kde zúfalá, odsudzovaná a opustená Medea spácha samovraždu, keď odpáli na sebe granát. Strhujúce i šokujúce finále!

V ňom tak ako počas celého večera jednoznačne dominovala **Gaëlle Arquez** ako Medea. Znelosťou, farebnosťou a výrazovosťou vokálneho prejavu o level

vyššie, než všetci ostatní sólisti večera. Azda najväčším protihrácom jej bol Egeo **Christopha Dumauxa**. Technicky i štýlovo presvedčivý, u ktorého sa o čosi menší volúmen celkom zhodoval s jeho slabosťou povahou. Popri Belkine ako Teseovi zanechala pocit istého dramatického vokálneho manka i **Marii Eriksmoen** ako Agilea. Nielen v konfliktných scénach s Medeou, ale i v prvom dejstve, ktoré stojí a padá na dominancii a váhe jej postavy. Zo stránky štýlu i muzikality, ale i hereckého prejavu jej však nemožno nič vytknúť. Korektne obsadené boli napokon menšie postavy Clizie, Arcaneho i Fedry. Záverečné bravó patrí skvelej berlínskej **Akademie für alte Musik a Zboru Arnolda Schönberga**.

Slavomír JAKUBEK

Georg Friedrich Händel: *Teseo*
Hudobné naštudovanie: René Jacobs
Réžia: Moshe Leiser & Patricea Caurier
Scéna: Christian Fenouillat
Kostýmy: Agostino Cavalca
Svetlo: Christophe Forey
Premiéra 14. 11. v Theater an der Wien,
navštívené predstavenie 26. 11.

FRANKFURT NAD MOHANOM

Slepá láska

Americká režisérka Lydia Steier inscenovala vo Frankfurte psychologicky napínavé hudobné divadlo zložené z dvoch esteticky, hudobne i žánrovo protikladných diel opernej literatúry. Odvážny zámer jej vyšiel.

Lydia Steier je popri Vere Nemirovej a Tatjane Gürbacaovej nielen jednou z najambicióznejších, najmladších a najvyprofilovanejších operných režisérov, ale spolu s Katharinou Wagnerovou aj jednou z horúcich favoritiek na štvorlístok režisérov, ktoré by mali v roku 2020 inscenovať v Bayreuthe Wagnerov *Ring*. Predvlni vyhlásili európski kritici časopisu Opernwelt jej inscenáciu Stockhausenovho *Donnerstag aus Licht* v Bazilejskom divadle takmer jednohlasne za inscenáciu roka (recenziu sme priniesli v HŽ 10/2016). V Opere Frankfurt, pýšiac sa najnovšie titulom Operný dom roka, ostatne inscenovala kuriózne skombinovaný operný dvojvečer pozostávajúci zo Stravinského *Oedipa Rexa* a Čajkovského *Iolanty*. A akoby tých superlatívov nebolo dosť, titulnú postavu z Čajkovského jednoaktovky kreovala Asmik Grigorian – kritikmi oslavovaná famózna Straussova Salome tohtoročných Salzburských slávností (HŽ 9/2018).

Zvláštna operná rozprávka o slepej princeznej (1892), ktorá mala svetovú premiéru v jeden večer spolu s baletom *Luskáčik* (pod taktovkou českého dirigenta Eduarda Nápravníka), vznikla podľa divadelnej hry *Dcéra kráľa Reného* (Kong Renés Datter), dánskeho spisovateľa Henrika Hertza z roku 1845. Spolu s *Luskáčikom* bola uvedená posledne v roku 2016 v parížskej Opere – v hudobnom nastudovaní Alaina Altinoglu a v inscenácii Dmitriho Tcherniakova, v ktorej ako Iolanta triumfovala Sonya Yoncheva. Pozoruhodná inscenácia so subtilnými scénickými korešpondenciami medzi Čajkovského poslednými javiskovými dielami (skladateľ zomrel niekoľko mesiacov po premiére) a s markantnou psychologickou líniou vo vedení postáv, typickou pre všetky Tcherniakovove inscenácie, vyšla mimočasom v októbri tohto roka aj na digitálnych nosičoch DVD a Blue-Ray.

Slepota Iolanty a Oedipa bola aj pre **Lydiu Steier** v jej frankfurtskej inscenácii motivovaná psychologicky. Oedipov strašný osud a jeho bezvýchodisková situácia sú známe už od čias Sofokla. Stravinskij zostrojil spolu s libretistom Jeanom Cocteauom tragédiu, ktorej dramatická a hudobná tektonika neúprosne rozdrvia tébskeho kráľa. Parížska svetová premiéra v Théâtre Sarah Bernard (1927) neuspokojila Stravinského tak ako scénické uvedenie o rok neskôr v berlínskej Krolloper v hudobnom nastudovaní Otta Klemperera. V tomto období sa vo Weimarskej republike začali pomaly mobilizovať deštruktívne sily, ktoré o pár rokov neskôr položili krehkú a mladú nemeckú demokraciu na lopatky. Práve preto situovala Steier prvú časť večera do scénického obrazu parlamentu z onej doby, v ktorom stále vládol

domnelý vykupiteľ, no jeho rozhádzané frakcie boli následkom rozmáhajúcej sa morovej epidémie vo svojom hneve čoraz neúprosnejšie. Oedipus sa len s námahou odvoláva na svoje skoršie zásluhy víťaza v boji so strašnou sfingou, jeho protivníkovi Creonovi v postave uniformovaného generála však už v hlase blčí



Iolanta: A. Grigorian a R. Pomakov (foto: B. Aumüller)

túžba po politickom prevrate. Veľmi úspešne ťahá za nitky propagandy, keď nechá pred očami zhromaždených verejne zomrieť jednu z obetí strašnej epidémie posiatu mokvajúcimi vredmi. Text v latinčine na hudbu s výraznými rytmickými zlomami, ktorá tak inšpirovala aj Carla Orffa, buráca v Steierovej psychologickéj réžii. Trochu unavený tenor **Petra Masha** robí z jeho Oedipa bezvládneho hrdinu zasľých časov, ktorého prevyšuje marciálne hromžiaci basbarytón Creona **Garyho Griffithsa**. **Tanja Ariane Baumgartner** so zvučným mezzosopránom ako tehotná Jokasta v červených šatách je žiarivou postavou tohto prízračne šedivého sveta s perfektne nastudovaným mužským zborom (zbormajster **Tilman Michael**). Cocteauove textové pasáže prednášané detským šepotom na pozadí videoprojekcií detskej tváre konotovali osud Oedipa, ktorý bol azda zneužívaný už ako malý chlapec. Do finálnych tónov zborového výkriku „*Ecce! Regem Oedipoda*“ sa scéna pomaly otočila a na holej konštrukcii podopierajúcej kulisu realisticky stvárneného parlamentu sa hompáľala obesená Jokasta. Oedipus, ktorý si medzičasom zo zúfalstva vyškriabal oči, pod ňou klesá k zemi, držiak za ruku dcéru Antigone, ktorá je už oble-

čená v ružových šatočkách pripomínajúcich Iolantu z druhej časti večera. Zdržanlivý potlesk publika nebol reakciou na dramaticky a kultivovane prehľadne vedenú taktovku **Nikolaia Petersena**, ale na hrôzostrašne ponurý záverečný výjav. O to radostnejšie aplaudovalo obecenstvo po zdvihnutí opony po prestávke. Nad ešte mĺkvou orchestrálnou jamou odhalila steny zaplnené blondavými bábikami v ružových šatočkách siahajúce vysoko do povraziska. Pod nimi trónila na veľkej posteli slepá Iolanta sťa živá ružová bábika, ktorú jej otec, kráľ René (profundný **Robert Pomakov**), držal v presvedčení, že jej slepota je prirodzená a že slepé sú i jej družky. O poschodie nižšie šli dvorania stále nové a nové bábiky. Iolantu tak uväznil René v umelom raji, ktorý bol však zároveň i peklom, pretože slúžil nielen pre Iolantino pohodlie, ale aj pre ukojenie jeho zvrátených sexuálnych chútok. Iolantu totiž uspávajú každý večer injekciou, aby si nevšimla, že si k nej jej otec večer čo večer líha nahý. Freudom sformulovaný psychoanalytický Oidipov komplex tu Steier voľne preformulovala na obrátený Elektrín komplex, ktorý dramatickú motiváciu Čajkovského príbehu silne psychologizoval. Aj múdry arabský lekár Ibn-Hakia (štíhly a elegantný **Andreas Bauer**) diagnostikuje Iolantinu slepotu ako psychický problém. Aby uvidela svetlo, musí najprv chcieť. Prečo sa Iolanta zdráha, vie divák medzičasom až príliš dobre. Kráľ René napokon svoju dcéru predsa len prenechá grófovi Vaudémontovi, ktorý chce Iolantu z jej slepoty vyliečiť. Gulka z revolvera, ktorou sa na záver kráľ zastrelí, však zasiahne i Iolantu. Či prežila, nevedno. Opona je už dávno spustená, otázky, ktoré zostali, si diváci môžu odniesť domov. Spevácka a herecká kreácia Iolanty **Asmik Grigorianovej** je jedinečná. Aj počas tohto večera potvrdila jej mimoriadne kvality, najmä v spôsobe, akým formovala pomalé prebúdzanie sa v klame väznenej dcéry. Jej hlas žiaril vznešenosťou, ale i nespútanou túžbou. Gróf Vaudémont **Aja Glueckerta** nie je žiadny štíhly krásavec. Steier mu dokonca nasadila okuliare s hrubým kosteným rámom. Iolanta sa však do neho zamiluje vďaka jeho elegantnému a pekne zaoblenému tenoru, ktorý žiari a svieti prostredníctvom emfatickej Čajkovského hudby.

Hra s dvojzmyselnosťami textu, scény i hudby Steierovej vyšla. Operný dom roka vo Frankfurte naservíroval divákovi opernú lahôdku v podobe psychologicky napínavého hudobného divadla s presvedčivými a výnimočnými interpretmi.

Robert BAYER

Igor Stravinskij: *Oedipus Rex*
Peter I. Čajkovskij: *Iolanta*
Réžia: Lydia Steier
Dirigent: Nikolai Petersen
Scéna: Barbara Ehnes
Kostýmy: Alfred Mayerhofer
Svetlo: Olaf Winter
Video: fettFilm
Premiéra v Opere Frankfurt 28. 10.,
navštívené predstavenie 16. 11.

PRAHA

Mezinárodní hudební festival Dvořákova Praha 2018

Duchovní tvorba Antonína Dvořáka, hudební pocta Leonardu Bernsteinovi a oslava stého výročí založení Československé republiky tématicky profilovaly 11. ročník Mezinárodního hudebního festivalu Dvořákova Praha, který probíhal ve dnech 7.–21. 9. 2018 ve Dvořákově síni Rudolfiny a v Anežském klášteře.

Po světovém hornistovi Radku Baborákovi, jenž byl kurátorem loňské komorní festivalové řady, převzala čestnou štafetu kurátorky **Sharon Kam**, izraelská klarinetistka žijící v Německu. Představila se v Praze opět z postu výsostné sólistky i komorní hráčky společně s českými a zahraničními hudebníky. Na koncertech, které dramaturgicky koncipovala po dohodě s vedením našeho festivalu, vyzdvihla hudbu v období 18.–20. století. Zázitkem pro posluchače byl např. nejen její večer 12. 9. s **Academy of St. Martin in the Fields** v Rudolfinu, kde zahrála famózně na basetový roh *Koncert pro klarinet a orchestr A dur, K. 622 W. A. Mozarta*, ale i program 13. 9. v Anežském klášteře, kde vystoupila se svým bratrem violistou. **Ori Kam** a izraelský klavírista **Matan Porat** s ní hráli se strhující muzikálností, radostí a virtuozitou. Nezapomenutelný byl její program v Rudolfinu 17. 9. s hudbou Oliviera Messiaena v přátelském hudebním souznění.

Dramaturgie reprezentovaná tradiční programovou linií „Dvořák Collection“ uzavřela letos svůj dvouletý cyklus zaměřený na prezentaci vokálně-instrumentální tvorby Antonína Dvořáka. Nabídka jeho oratorií, kantát a mší vyvrcholila 15. 9. v Rudolfinu velkolepým uvedením oratoria *Sv. Ludmila*, op. 71, B. 144 na libreto Jaroslava Vrchlického, které v původní kompletní Dvořákově verzi hudebně nastudoval **Jakub Hruša** s **Českou filharmonií** a se sólisty **Kateřinou Kněžíkovou**, **Alenou Kropáčkovou**, **Richardem Samkem**, **Ondřejem Koplíkem** a **Jozefem Bencim**.

Stěžejní sborovou část zpíval **Pražský filharmonický sbor** vedený sbormistrem **Lukášem Vasilkem**. V době před zahájením koncertu probíhal pro veřejnost před Rudolfinem na Náměstí Jana Palacha odborně laděný doprovodný program, který byl zpestřen video-projekcemi, rozhovory s umělci a odborníky vyjadřujícími se k oratoriu v kontextu hudebních a historických souvislostí.

Mimořádný večer byl slavnostně zahájen českou a slovenskou státní hymnou. Ze Dvořákovy síně Rudolfiny byl koncert živě přenášán na Náměstí Jana Palacha, kde bylo monumentální provedení díla interpretačně ještě rozšířeno o dvě stě padesát sboristů, reprezentujících smíšené sbory z Čech a Moravy. Dirigent **Jakub Hruša** nastudoval oratorium pro sóla, sbor a orchestr z let 1885–1886 ve vytříbených nuancích, logicky vystavěl tématické oblouky, dramatickosti dodal honosnost a efekt meditativního dramatu s krásou lyri-

ky. Sopranistka **Kateřina Kněžíková** titulní roli nejvýznamnější české světice zpívala s nadhledem a s citem pro proměny výrazu textu, interpretačně nejlépe z kvarteta velmi dobrých sólistů. Souhra všech sboristů večera pro posluchačský vjem z celého díla samozřejmě působila diskutabilně, ale PFS podal velký výkon.



Oratorium *Sv. Ludmila* (foto: P. Hajská & M. Divišek)

S ohlédnutím na uvedení oratoria *Svatá Ludmila* v Koncertní síni Slovenské filharmonie Bratislava 29. a 30. 4. 2015 s dirigentem Leošem Svárovským se Slovenskou filharmonií a sólisty Andrianou Kohútkovou, Karlou Bytnarovou, Tomášem Černým a Petrem Mikulášem ve spolupráci se Slovenským filharmonickým sborem vedeným tehdy Petrem Fialou, je velmi záslužné, že Dvořákovy oratoria v posledních letech zaznělo v Bratislavě a Praze s nadšením mnoha set posluchačů. Samozřejmě i v kontextu bolestných období československé historie, ve kterých některá duchovní díla byla potlačována navzdory výjimečným snahám odvážných osobností zařadit je na program koncertních sálů.

Vedení Mezinárodního hudebního festivalu Dvořákova Praha v čele s ředitelem Markem Vrabcem se podařilo i ve srovnání s Mezinárodním hudebním festivalem Rudolfa Firkušného, jenž v Praze probíhá na podzim, nabídnout letos publiku sestavu světových klavíristů. V Rudolfinu se tak s odstupem pár dnů představili **Valentina Lisitsa**, **Jevgenij Kissin** a **Krystian Zimerman**. Jedním z vrcholů klavírních koncertů se měl stát večer 18. 9. ve Dvořákově síni Rudolfiny, kde vystoupil proslulý ruský klavírista **Jevgenij Kissin**

po boku **České filharmonie** s dirigentem **Petrem Altrichterem**. Devízou interpreta je jeho spontaneita, zvukové variace výrazu vycházející z detailní analýzy skladeb, které zavrhuje a rozvíjí skvělou technikou. Fenomenální umělec disponuje darem schopnosti srdečně navázat kontakt s publikem. Večer otevřel *Žalm 149, op. 79, B. 154* Antonína Dvořáka. Dílo skladatelem revidované pro orchestr a smíšený sbor s biblickým poselstvím vyznělo slavnostně. **Český filharmonický sbor Brno** vedený sbormistrem **Petrem Fialou** nastudoval skladbu s emocionální hloubkou a ostřejšími kontrasty, které Altrichterem dramaticky tlumené orchestrální znění efektivně rozjasnil. *Klavírní koncert č. 1 Es dur, S. 124* Franze Liszta interpretoval Kissin brilantně v pestré dynamické škále a s promyšlenými odstíny užití pedalizace a nasazení tónu. Upřednostnil dramatictější pojetí na úkor lyriky. Nutno dodat, že orchestr dílo zahrál se ctí. Ze dvou přídavek strhl Kissin publikum k bouřlivým ovacím po romantickém *Valčíku Des dur op. 64/1* Fryderyka Chopina. Erbovní Dvořákovy dílo, *Symfonii č. 8 G dur, op. 88, B. 163* řadící se ke kmenovým repertoárovým skladbám

ČF, přednesl orchestr vřele, v uvolněnějších tempech a v plošnější, méně diferencované interpretaci témat jednotlivých sekcí. Hraní na sílu ovšem nepřidá kultivovanosti zvuku, ani vnitřní síle pojetí. Festival kontinuálně představuje nadané mladé interprety, kteří se prosazují pozvolně s úspěchem v širší mezinárodní konkurenci. Letos debutovali na renomované hudební přehlídce ve Dvořákově síni Rudolfiny jihokorejská houslistka **Bomsori Kim** a klavírista **Lukáš Klánský**. Geniálnímu skladateli Leonardu Bernsteinovi vzdali hold svými festivalovými koncerty nizozemská houslistka **Janine Jansen** společně s rakouským souborem **Camerata Salzburg** a polský klavírista **Krystian Zimerman**, kterého doprovodil **Symfonický orchestr Českého rozhlasu** řízený novým šéfdirigentem **Alexanderem Liebreichem**. Závěrečný koncert **Staatskapelle Dresden** s dirigentem **Manfredem Honeckem** a mezzosopranistkou **Bernardou Fink** byl oceněn ovacemi ve stoje. Umělecký ředitel festivalu Marek Vrabec, který z vedení festivalu po pěti letech odešel, pozdvihl zcela mimořádně se svým týmem respektovanou hudební přehlídku na vysokou úroveň mezinárodního věhlasu.

Markéta JÚZOVÁ

klasika



Eugen Suchoň: Klavírne dielo 1928–1984

L. Fanzowitz, J. Palovičová, J. Čizmarovič, T. Nemec, Z. Biščáková, M. Kida Takine, P. Pogády, E. Lenner, N. Daniš, A. Stráňavský, P. Šandor, M. Chudada, B. Suňavská
Slávik Slovenska 2018

Súčasťou zvyšujúcej sa profesionality slovenskej hudby sa stala aj edičná pozornosť voči domácej kompozičnej tvorbe, usilujúca sa prostredníctvom zvukových nahrávok postihnúť tematicky koncentrované súbory ako doklad osobitého štýlového prejavu jednotlivých skladateľov. Nie je náhoda, že medzi týmito súbormi dominuje klavírna tvorba. Za posledných približne 20 rokov sme sa vďaka vydaným CD titulom mohli zoznámiť s tvorivým profilom Jána Levoslava Bellu (Daniela Varínska, 1994; Peter Pažický, 2013), Alexandra Albrechta (Daniela Varínska, Valéria Kelly, 1996), Vladimíra Bokesa (rôzni interpreti, 2001), Ilju Zeljenku (Magdaléna Bajuszová, 2005), Dezidera Kardoša (Daniela Kardošová, 2008), Dušana Martinčeka (rôzni interpreti, 2010), Juraja Hatríka (František Pergler, 2011), Štefana Németha Šamorínskeho (Magdaléna Bajuszová, 2011), Jána Cikera (Jordana Palovičová, 2014). Táto impozantná „žatva“ svedčí o záujme slovenských klaviristov (najmä z radov mladšej generácie) o slovenskú tvorbu, čo možno považovať za kultúrny počin. Podobnej, dlhodobšej pozornosti sa teší aj tvorba Eugena Suchoňa. Klavír sa stal v Suchoňovom kompozičnom vývoji dôležitým médiom prvotného tvarovania invenčných nápadov. Diela venované tomuto nástroju predstavujú milníky v skladateľovej umeleckej biografii. Niektoré slúžili ako prvotná verzia pre ďalšie spracovania, vystupovali v pozícii uzavretia parciálnych fáz jeho tvorivého dozrievania, či tvorili konkrétnu oporu pre špecifické zábery v oblasti modernizácie hudobnej vý-

chovy. Ich prostredníctvom možno vo výstižnej skratke sledovať aj úroveň až experimentálneho prieskumu tvarových, zvukovo-farebných, tektonických a expresívnych okruhov viazaných k stabilným i dynamickým rozkmitom Suchoňovho štýlu. Ku konštantným elementom tohto štýlu patrili postupne spresňovaný akcent na harmonicko-akordickú dimenziu hudobných myšlienok, výsledok priebežného kontaktu tvorcu s klaviatúrou.

Prvé záznamy Suchoňových klavírných diel na zvukových nosičoch sa spájali s menom Kláry Havlíkovej. Táto umelkyňa svoj záujem o autentické postihnutie skladateľových zámerov spájala aj s priebežnými návštevami u Suchoňa, kde prehrávala jednotlivé študované diela a stretla sa s autorovým súhlasom. Korpus Havlíkovej LP nahrávok (z rokov 1972–1988) zahŕňa takmer všetky Suchoňove klavírne opusy, od *Malej suity* po *Elégiiu* vrátane koncertantnej *Rapsodickéj suity* i oboch verzií *Kaleidoskopu*. Jej výklad bol založený na podčiarkovaní kontrastu medzi dravými, rapsodicky pulzujúcimi úsekmi a krehkými lyrizujúcimi pasážami, pričom efekt svojej interpretácie stavala na plnosti vyznenia práve zvukovo erupčných gradácií, posilnených použitím pedálu aj na miestach, kde to skladateľ nepredpísal. Po odstupe rokov nastal čas prelomiť určitý monopol tejto klaviristky na Suchoňove diela, a tak sa k poslucháčom postupne dostávali nové nahrávky. Počas jubilejného suchoňovského roku 2008 sa objavila nahrávka cyklu *Obrázky zo Slovenska* v podaní Zuzany Niederdorfer, ako aj CD výberu zo Suchoňovej tvorby pre klavír a husle, kde sa ako sólista i citlivý komorný sprevádzač predstavil 28-ročný Ladislav Fančovič/Fanzowitz. Talent a presvedčivé umelecké dispozície tohto klaviristu zamerané aj na interpretačnú pozornosť voči slovenskej klavírnej tvorbe, s centrálnym postavením Suchoňovho skladateľského odkazu, sa v roku 2013 premietli do realizácie nevšedného titulu: interpret pripravil nahrávku 16 raných (predpusových) diel skladateľa, počnúc *Introdukciou* z pera 16-ročného Pezinčana až po *Adagium g mol*, s vystihnutím noblesy i salónnosti vtedajšej Suchoňovej invencie.

Fančovič/Fanzowitz svoj umelecký záujem o oživovanie tvorivého odkazu Eugena Suchoňa podčiarkol aj participáciou na príprave nového, v mnohom voči predchádzajúcim titulom nevšedného kompletu styroch CD, ktorý sa dostal do predaja v uplynulých týždňoch. Nejde o prevzatie starších nahrávok, práve naopak, pri jeho príprave dostali príležitosť nadaní reprezentanti mladšej

interpretačnej generácie (najmladší z nich, Martin Chudada, je narodený v r. 2001). Na novom tlmočení 11 Suchoňových diel sa podieľa rovnaký počet klaviristov, pričom aj jednotlivé skladby dvoch cyklov *Obrázky zo Slovenska* (1956) a *Kaleidoskop* (1969) sú zverené rôznym mladým umelcom (čo je tiež voči minulosti novum). Prezentácia Suchoňovho klavírneho diela z chronologického hľadiska začína *Adagium g mol*, (akoby v úzkej nadväznosti na spomenutý Fanzowitzov projekt spred 5 rokov s poukazom na to, že toto dielo tvorí organický mostík medzi tvorbou skladateľa mladíka a dielami z dozrievajúceho obdobia), vkusne predvedeným japonskou klaviristkou Mayuko Kida Takine, ktorá svoje profesionálne vzdelanie dovŕšila na Slovensku, kde aj žije. Nasleduje dvojica tlmočená Ladislavom Fanzowitzom: *Malá suita s passacagliou* a *Baladická suita*. Obe diela Suchoň neskôr upravil aj do orchestrálnej podoby. Vďaka plastickému interpretačnému podaniu dokážeme nanovo postihnúť invenciu skladateľovho využitia klaviatúry, jednak v krehkosti a vo vnútornej cyklickej disciplíne malej suity, ako aj v erupčivom vlnení nálad *Baladickéj suity*. Zo skladateľovej biografie je známa epizóda s Karlom Nedbalom, ktorý originál *Baladickéj suity* považoval za definitívny tvar. Keď sa neskôr ujal uvedenia orchestrálnej verzie, údajne sa vyslovil, že si nevie predstaviť, že skladba mohla byť pôvodne písaná pre jeden nástroj – čo bola poklona inštrumentačnému majstrovstvu vtedy 28-ročného Suchoňa. Prvý disk z kompletu je doplnený cyklom *Metamorfózy* v podaní Jakuba Čizmaroviča. Aj z jeho interpretácie vyplýva potvrdenie kvality Suchoňovej umeleckej predstavy rodenej pri dotyku s klaviatúrou (sám skladateľ bol výborný klavirista) a oprávnenosti jej uvádzania v rovnakej miere ako orchestrálnej verzie cyklu. V podaní ďalšej interpretky oddanej slovenskej klavírnej tvorbe, Jordany Palovičovej, dostala priestor aj zriedka uvádzaná *Uspávanka*, ktorá bola pôvodne súčasťou náčrtov k hudbe k filmu *Prielom* (1950). Pôvodný nerealizovaný nápad skladateľ neskôr dopracoval a sprístupnil v roku 1984 (čo je chronologicky posledné dielo skladateľa určené klavíru).

Druhé CD z kompletu pokrýva nahrávka Suchoňovho záslužného pedagogického cyklu *Obrázky zo Slovenska*. Na rozdiel od predchádzajúcich interpretačných stvárnení tohto diela (napr. v spomínanom podaní Z. Niederdorfer) sa tu každého parciálneho cyklu ujal rôzni interpreti najmladšej

generácie – Martin Chudada, Peter Šandor, Eduard Lenner, Norbert Daniš, Adam Stráňavský a *Sonáty rustiky* sa ujal L. Fanzowitz. Pri počúvaní citlivého podania týchto miniatúr sa potvrdzuje Suchoňova schopnosť prostredníctvom vlastnej tvorby pripraviť mladého človeka od útleho veku k vnímaniu (slovenskej) hudby. Toto CD by sa malo dostať aj do základných umeleckých škôl (najmä klavírných tried), kde, žiaľ, pretrvávajú rezervovaný postoj k tvorbe Eugena Suchoňa. Tento smutný fakt dokladá aj nedávno uskutočnený prieskum na bratislavských (!) ZUŠ, ktorý ukázal, že učitelia akceptujú iba tri prvé skladby z cyklu *Obrázky*, zatiaľ čo *Sonátinu* alebo *Horalskú suitu* považujú za príliš zložitú a deťom ju do repertoáru nezačleňujú.

Na treťom CD je zaznamenaný cyklus *Kaleidoskop*, dôležitý dokument novej fázy skladateľovho vývoja po opere *Svätopluk*. V tomto období Suchoň spresňoval aj svoj závažný teoretický koncept výkladu *Akordiky od trojzvuku po dvanásťzvuk*, ktorý neskôr (1979) predstavil v knižnej publikácii. Voči predchádzajúcim nahrávkam (Klára Havlíková) aj tu nastala zmena: podobne ako v *Obrázkoch zo Slovenska*, aj tu bolo jednotlivých 6 čísel *Kaleidoskopu* zverených 6 interpretom (Tomáš Nemec, Jordana Palovičová, Ladislav Fanzowitz, Zuzana Biščáková, Jakub Čizmarovič, Adam Stráňavský). Navyše sa tu popri umeleckom pochopení skladateľových zámerov objavila aj interpretačná „nadpráca“ – posledný menovaný klavirista doplnil posledné číslo *Impromptu s variáciami* a *Finále* o 3. variáciu (využívajúc inštrukcie skladateľa v notovom zápise).

Posledné CD z recenzovaného kompletu prinieslo v kontexte sprítomňovania Suchoňovho tvorivého odkazu zaujímavé novinky. Dvojica posledných Suchoňových pôvodných skladieb zaznieva v podaní klaviristiek, ktoré na Slovensko prišli, resp. z neho odišli: spomínaná Japonka Mayuko Kida Takine brilantne predviedla *Toccato*, v Rakúsku žijúca Petra Hollaender-Pogády priblížila intímne tóny skladateľovej invencie a rovnako presvedčivo aj jeho virtuóznú úpravu *Svadobného tanca* z opery *Krútnava*. Nespornou novinkou je svetová premiéra klavírnej verzie pôvodného op. 5, *Serenády*, ktorú zrealizovali skladateľ Rudolf Pepucha a Ladislav Fanzowitz. Urobili to s vkusom, ktorý zodpovedá upravovateľskej praxi 19. storočia. (Priznávať sa, že v súvislosti so *Serenádou* mám radšej pikantné zvukové kombinácie originálneho obsadenia dychového kvinteta než následnú uhladeniejšiu Suchoňovu verziu pre

→ sláčikový orchester). Za premiéru možno považovať aj skladateľovu verziu koncertantnej *Rapsodickej suity* pre klavír a orchester, určenú pre 2 klavíry, ktorej sa presvedčivo ujal Jordana Pavlovičová a Zuzana Biščáková. Aj tu sa ukázalo, že Suchoň ponímal klavír ako nástroj s bohatou paletou pohybových a zvukovo-farebných dispozícií, blízkou orchestrálnej faktúre. Napokon bonus, svedčiaci o tejto blízkosti,

predstavuje aranžmán *Symfonickej suity na BACH pre organ, klavír a bicie nástroje*, ktorého sa ujal so skladateľovým súhlasom jeho priateľ – maďarský organista Albert Sebestyén. Svetovú premiéru tejto úpravy predstavili Bernadetta Šuňavská a Tomáš Nemec. (Aj tu priznám, že mi je bližšia originálna verzia skladby, najmä z hľadiska „vychutnávania“ nových farebných kombinácií v orchestrálnom zvuku).

Ak sa v úvode môjho postrehu spomenul kultúrny počin v podobe prípravy a vydania kompletu zo Suchoňovej tvorby určenej klavíru v roku skladateľovho 110. výročia, možno ho viazať na nevšedné a pritom užitočné poskytnutie priestoru mladšej a najmladšej interpretačnej generácii. Jej predstavitelia ukázali, že dielo Eugena Suchoňa nie je ani zďaleka muzeálnou akvizíciou, ale výzvou pre jeho sprítomňovania. Tech-

nická kvalita nahrávok, ako aj informačné hutné texty z pera autora, manažéra a koordinátora projektu, skladateľovho zaťa Petra Štilichu, ako aj skladateľa Petra Zagara, prispievajú ku kvalitnému dojmu z predloženého CD albumu. Jeho obsah poskytuje štyriapolhodinové stretnutie s vynikajúco interpretovanou Suchoňovou hudbou, ktorá inšpiruje k obdivu i k zamysleniu.

Ľubomír CHALUPKA

Hommage à Bartolomej Urbanec

Storočnica od narodenia Bartolomeja Urbanca (12. 11. 1918–2. 7. 1983), rodáka z Krompách, ako by v pamäti súčasníkov zapadla. Na skladateľa, ktorý ostatných dvanásť rokov prežil na nitrianskom Zobore, sa spomínalo napokon v tomto slovanskom tradíciou dýchajúcom meste. Urbanec tu sústredene tvoril a stál pri zrode interpretačnej súťaže Nitrianska lutna, ktorej história siaha do roku 1972. V nových spoločenských podmienkach sa však na dvanásť rokov odmlčala a obnovili ju až v roku 2001 z iniciatívy ZUŠ Jozefa Rosinského. Zámerom súťaže bola idea podporiť interpretáciu skladieb slovanských autorov a rozvíjať tradíciu slovanstva, ktorá sa k Nitre viaže. ZUŠ J. Rosinského pripravila v nitrianskej Synagóge deň pred Urbancovou storočnicou (11. 11.) koncert *Vivat Urbanec*. Okrem početných Nitranov, pedagógov a žiakov školy sa na ňom zúčastnila rodina skladateľa (jeho tri dcéry, štvrtá žije v Austrálii), príbuzní a potomkovia obľúbeného, nesmierne ľudského a komunikatívneho umelca. V programe odznelo *Hudobné motto k súťaži Nitrianska lutna* (na klavíri ho zahrála **Ema Zeleňáková**), *Elégia-Fantázia pre klavír* (**Eduard Lenner**), pieseň *Pri potoku* pre tenor a klavír na slová K. Bendovej a ľudová pieseň *A tam dolu k Dunaju* v podaní tenoristu **Jána Vaculíka**. Sólistka Opery SND, mezzosopranistka **Denisa Šlepkovská**, zaspievala dve ľudové piesne v Urbancovej úprave (*A okolo Prešova*, *Zahrajte mi tichučko*) a *Sláviček je malý vtáčik* na slová A. Plávku. Sopranistka **Martina Zaťková** predniesla výber z cyklu *Májová láska* na slová K. Bendovej, *Tri piesne z Oravy* a spolu s D. Šlepkovskou aj *Štyri dvojspevy* na slová ľudovej poézie zo *Spievaniek* J. Kollára a pieseň *Svadba*. Na záver ponúklo 11-členné **Komorné združenie pedagógov a žiakov ZUŠ J. Rosinského** *Svadbú hudbu*. Obsahovo jasný a graficky vkusný bulletin bol dobrým sprievodcom programu aj života skladateľa.

Bartolomej Urbanec nepatrí k prúdu hudobnej avantgardy 60. rokov minulého storočia. Absolvent Učiteľského ústavu v Spišskej Kapitule, neskôr Konzervatória v Bratislave (kompozícia u E. Suchoňa, dirigovanie u K. Schimpla), sa rok vzdelával aj u V. Talicha v Prahe. Jeho inklinácia k ľudovej piesni sa rozvinula najmä počas pôsobenia v SLUK-u, kde bol dirigentom orchestra (1949–1952).

Pre štylizovaný folklór, ktorý po vzniku SLUK-u nadhlo ovládol vkus poslucháčov, upravil desiatky piesní, najmä pre ženský zbor. Pôso-bil ako dirigent SOČR (1953–1954), krátko bol aj riaditeľom Novej scény (1955–1956). K spevo-hernému žánru inklinoval už ako študent na učiteľskom ústave, kde napísal spevohru *Študenti, chasa zlatá*, z folklórnych tradícií čerpali aj operety *Lúboš* a *Mája*. Od roku 1961 bol v slobodnom povolaní, komponoval filmovú hudbu, bol autorom klavírneho a husľového



B. Urbanec (foto: S. Šmotlák)

ho koncertu, baletnej suity *Rieka*, symfónie *Osídla času*, sláčikového kvarteta, dychového kvinteta, piesňových cyklov, upravil viacero skladieb V. Figušu-Bystrého a posledných dvanásť rokov sa sústredil na komponovanie opier. Vychádzal najmä z tradícií neskororomantickej hudby slovenských skladateľov, s akcentom na melodickosť, prehľadnosť, tonálnosť, vo folklórnom odkaze na citlivú prácu s pôvodným materiálom, ktorý neprerábala na svoj vkus. V 70. rokoch napísal štyri opery: *Pani úsvitu*, *Tanec nad plačom*, *Majster Pavol*, v ktorej na osudoch historickej postavy riešil sociálne postavenie umelca, ale najmä jeho vnútornú osamelosť, v klavírnej podobe zanechal *Velúrové sako*, zamýšľané

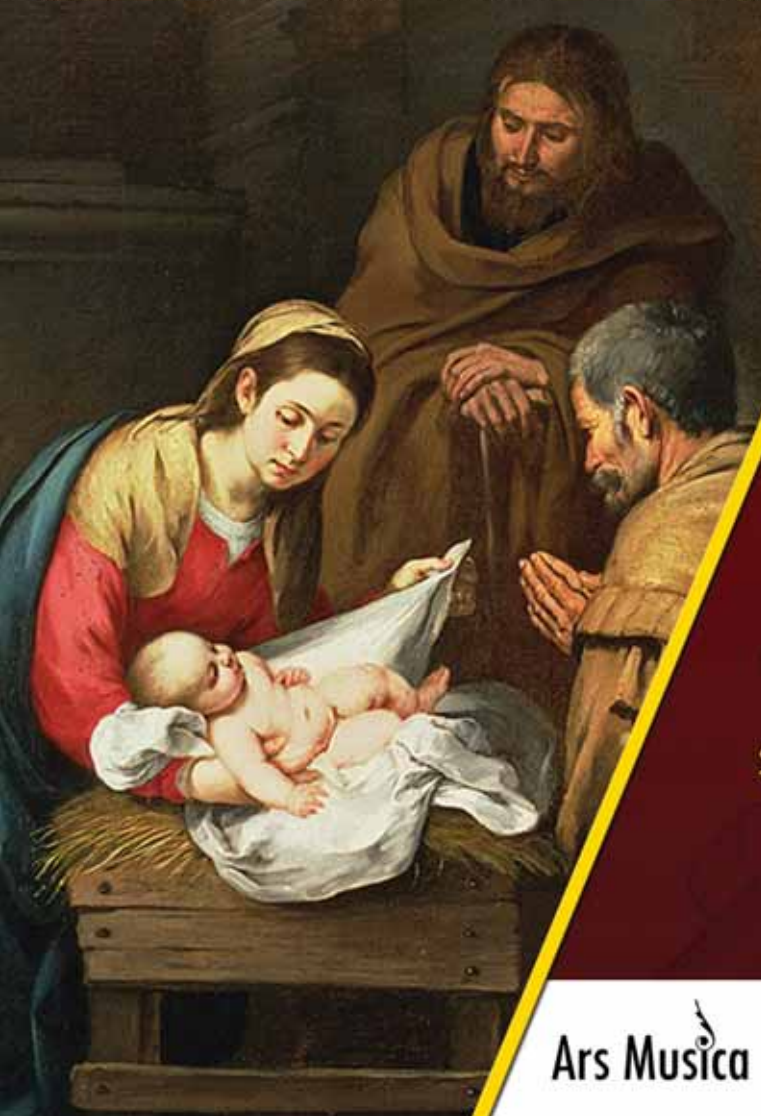
ako komicko-satirické dielo. Prvé dve opery boli úspešne uvedené v Opere SND, tretia – považovaná za najlepšiu – v banskobystrickej Opere Divadla J. G. Tajovského (dnes štátnej opere). Na ich margo som v roku 1979 napísala: „*Urbanec dospel k estetickému názoru, že dnešnému divákovi sa možno prihovoriť nielen expresívne, apelatívne či novátorsky, ale aj s akcentom na melodickú líniu a najmä závažné, život sprevádzajúce situácie, akými sú smrť, hodnota každého jedinca, postavenie a osamelosť umelca.*“

Pod názvom *Hommage à Bartolomej Urbanec* bol 20. 11. v nitrianskej Synagóge ďalší

spomienkový koncert, ktorý pripravila Katedra hudobnej výchovy PF UKF v Nitre v rámci štvordňového festivalu Konfrontácie. Na koncerte v znamení Urbancovho výroku „*človek je bez umenia chudobný*“, zazneli *Pieseň pre husle a klavír* (**Samuel Mikláš a Andrea Bálesová**), *Tri romantické kusy pre klavír* (A. Bálesová), *Štyri dvojspevy pre soprán a alt* na slová ľudovej poézie zo *Spievaniek* (**Viktória Nagyová a Jana Pastorková**), *Chanson triste* pre husle a klavír (S. Mikláš a **Daniel Šimonovič**) a cyklus *Piesne o víne* (**Aleš Janiga**).

Vždy mladistvý Bartolomej Urbanec by sa nitrianskej pocte určite potešil – veď ho počúvali a pripravili najmä mladí ľudia spod milovaného Zobora, kde našiel útočisko v zákrutách svojho života. Škoda len, že počas nedeľného jubilea nezaznelo dielo, ktoré napísal v časoch „hlbokého socializmu“ a mimoriadne si ho vážil – umelecky, ale aj ako výraz svojej vnútornej náboženskej konverzie. Jeho *Staroslovenská omša nitrianska – Blahoslaven mir* prvýkrát zaznela 24. 7. 1980 (!) v piešťanskom Dome umenia zásluhou riaditeľa Slovenskej filharmónie L. Mokrého. Kresťanská, staroslovienska Nitra by si duchovný odkaz „svojho“ skladateľa mala všimnúť a túto omšu uviesť.

Terézia URSÍNIOVÁ



In dulci jubilo

Vianočná hudba 17. storočia

Patta | Assandra | Cima
Merula | Kapsberger | Hassler
Storace | Bøddecker | Pallavicino

Il Cuore Barocco

umelecký vedúci Tomáš Kardoš

22. decembra 2018, začiatok o 18:00

Farský kostol Najsvätejšej Trojice
Trnava-Modranka

Ars Musica



MESTO
TRNAVA



FARNOSŤ
MODRANKA

hudobný život

konvergenzie

7-17/02/2019

stravín

svätenie jari / príbeh vojaka / concerto „dumbarton oaks“ / komorná hudba

SKIJ

konvergencie.sk

generálny partner

u. fond
na podporu
umenia

festival z verejných zdrojov podporil fond na podporu umenia

hlavný partner

SLOVENSKÁ
sporiteľňa

partner

ZSE

vstupenky

ticketportal
www.ticketportal.sk

70. JUBILEJNÁ KONCERTNÁ
SEZÓNA 2018/2019

koncert pod stromček

foto: Ján Lukáš



Pokladnica Slovenskej filharmónie:
Reduta, Námestie Eugena Suchoňa 1, Bratislava
Otvorená v pracovných dňoch:
po 9.00-14.00 h, ut-pi 13.00-19.00 h
a hodinu pred koncertom v mieste jeho konania

www.filharmonia.sk