



9 771335 414008 0 5

hudobný život

ROČNÍK L

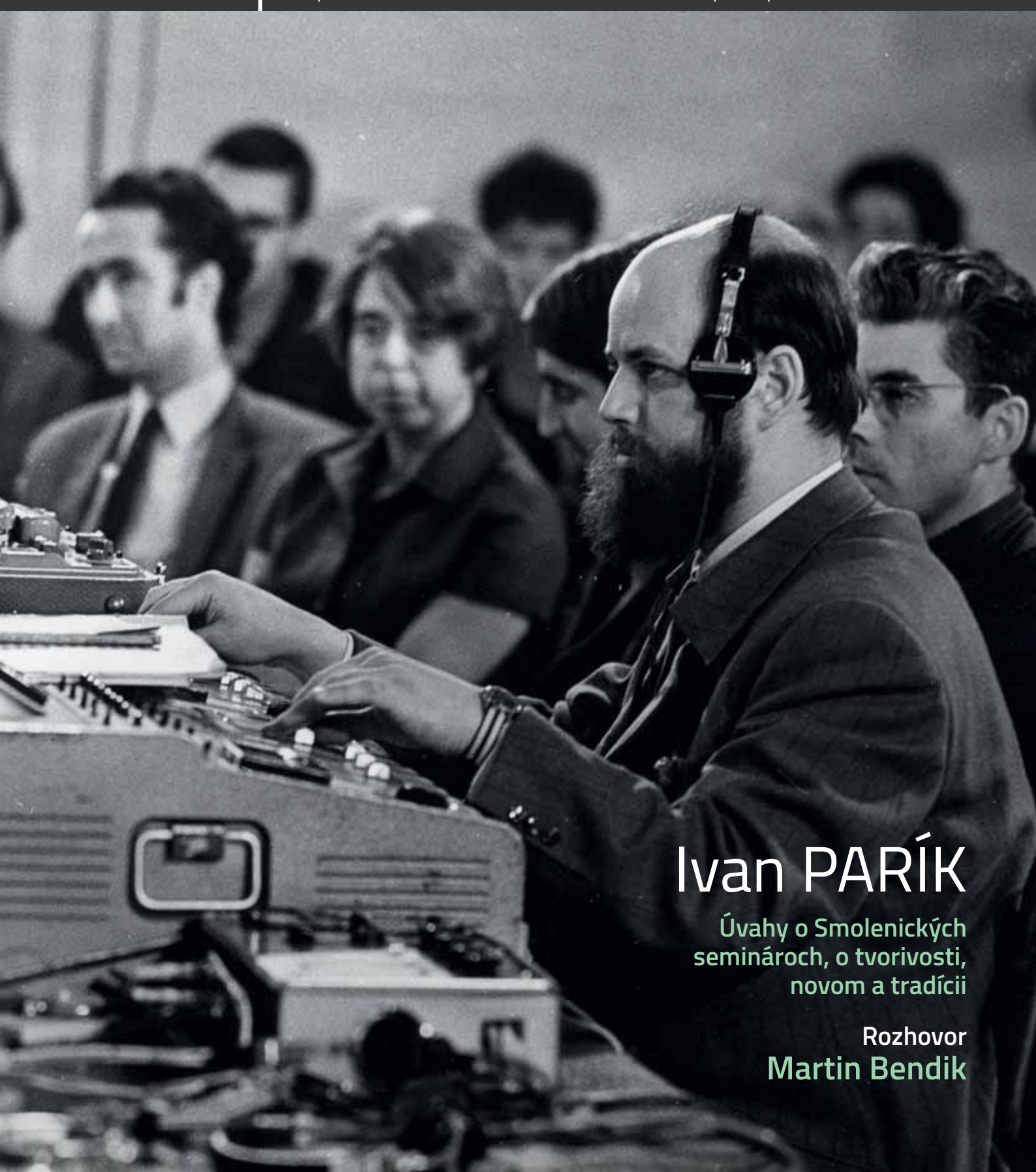
5

2018

2,16 €

hudobné  **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Spravodajstvo: Jubilant Pavol Zelenay / **Portrét:** Martina Kachlová / **Music Zoom:** Židovské inšpirácie / **Hudba & IT:** IDAGIO / **Hudobné divadlo:** Zbytočne preliata Poľská krv?



Ivan PARÍK

Úvahy o Smolenických
seminároch, o tvorivosti,
novom a tradícii

Rozhovor
Martin Bendik

10. ročník
medzinárodného festivalu

Divergencie 2018

večery hudby v Skalici

Nedeľa 10. jún

Jezuitský kostol - 16.00 hod.

Slovenská filharmónia

Slovenský filharmonický zbor

Leoš Svárovský - dirigent (ČR)

Jozef Chabroň - zbormajster

Ján Slávik - violončelo

E. Suchoň, W. A. Mozart, A. Dvořák, L. v Beethoven

Pondelok 11. jún

Jezuitský kostol - 19.00 hod.

Moyzesovo kvarteto

komorný súbor slobodného kráľovského mesta Skalica

Janáčkovo kvarteto (ČR)

Božidara Turzonovová - poézia a próza

E. Krák (premiéra), F. Mendelssohn - Bartholdy

Utorok 12. jún

Jezuitský kostol - 19.00 hod.

Corni di Bratislava (5 lesných rohov)

L. Měchura, B. Smetana, L. Rajter, Z. Provazník

Streda 13. jún

Jezuitský kostol - 19.00 hod.

Slovenský komorný orchester

Ewald Danel - umelecký vedúci

Stanislav Masaryk - trúbka

Moyzesovo kvarteto

A. Vivaldi, G. Ph. Telemann, E. Elgar, L. Janáček



Hudobný fond
Music Fund Slovakia

apartmány
Solun

moyzes
quartet

hudobný život

U.
fond
na podporu
umenia

Podujatie z verejných zdrojov podporil
Fond na podporu umenia

Organizátori: Mesto Skalica, Moyzesovo kvarteto, Základná umelecká škola Dr. Janka Blaha v Skalici

Editorial

Vážení čitatelia,

archívna obálka so skladateľom Ladislavom Kupkovičom v úlohe zvukového majstra počas jedného z koncertov na Smolenických seminároch pre súčasnú hudbu prezrádza, že si tento rok pripomíname polstoročie týchto legendárnych (nielen hudobných) aktivít. Na udalosti, ktoré viedli k ich zrodu, spomína vo svojej eseji skladateľ Ivan Parík. Hudobné centrum vydalo na sklonku minulého roka ako prvý titul nového edičného radu *Pramene* práve jeho *Fragmenty a úvahy*, svedectvo o dobe, o vývoji slovenskej hudobnej kultúry, o ideáloch i o prekážkach, s ktorými bolo jej budovanie spojené. Čitateľom *Hudobného života* ponúkame teraz trojicu spomienkových „textov z kufríka Ivana Paríka“, doplnených o vzácne fotografie z archívu Hudobného centra, približujúce atmosféru seminárov. V júnovom vydaní bude na ďalšieho z hlavných aktérov „Smoleníc“, skladateľa Petra Kolmana, spomínať (inak tiež jeden z účastníkov), muzikológ Ľubomír Chalupka. (Hoci svoju pozornosť zameriaval na nedávne CD *Hommage à Peter Kolman* z produkcie Slovenskej filharmónie, na ktorom náš prvý orchester ponúkol sériu orchestrálnych skladieb minuloročného jubilanta.) Májové vydanie časopisu prináša tiež zaujímavú rozpravu dvoch znalcov hudobno-scénického umenia – režiséra (a dramaturga) Martina Bendika a muzikológa (a dramaturga) Vladimíra Zvaru. Pozornosť si tiež zaslúži pokračovanie série portrétov našej (hoci tentokrát nielen našej) najmladšej skladateľskej generácie, ktoré nesmierne pútavou a čítavou formou približuje niektoré z ich umeleckých východísk. A dvojicu odlišných pohľadov si zaslúžilo výnimočné pražské predvedenie orchestrálnych diel Morтона Feldmana v rámci inauguračného koncertu nových priestorov centra súčasného umenia DOX.

Podnetné čítanie i počúvanie praje
Peter MOTYČKA



P. Zelenay



M. Kachlová



M. Bendik

Obsah

Spravodajstvo, koncerty, festivaly

- 2 Stephen Hough v Redute, Pavol Zelenay – hudba ako prameň energie, EMCY Slovakia, Festival Cantate choraliter

Portrét

- 4 Martina Kachlová B. Rónaiová, R. Kolář

Rozhovor

- 8 Martin Bendik: „Ak je v divadle debata, má to vždy zmysel.“ V. Zvara

Mimo hlavného prúdu

- 10 „Nič“ v hudbe B. Rónaiová
13 SOFA A. Demoč

Music Zoom

- 14 Židovské inšpirácie P. Katina

Hudba & IT

- 18 IDAGIO – streamovacia služba pre poslucháčov vážnej hudby B. Rónaiová

Fotoreportáž

- 20 Allegretto 2018 R. Kučavík

História

- 22 REFORMATIO ECCLESIAE – REFORMATIO GENI HUMANI – ECCLESIA SEMPER REFORMANDA EST (Plaidoyer za ideu obnovy) L. Michalková

Esej

- 27 Fragmenty a úvahy: Smolenické semináre pre novú hudbu / O tvorivosti, novom a tradícii / Chvála histórie I. Parík

Hudobné divadlo

- 30 Zbytočne preliata Poľská krv? J. Červenka
31 La Gioconda ako mozaika udalostí a mimoriadnych speváckych výkonov M. Glocková

Zahraničie

- 32 Viedeň: Gottfried von Einem a jeho jevištňi hrdinky a hrdinové L. Nota
34 Praha: Orchestrálny Feldman J. Cseres
34 Praha: Pražská Liška Bystrouška v dobrej kondícii J. Červenka
35 Moskva: Deň po a nádej podnetnej Snehulienky D. Podmaková

Zápisník

- 36 Miloš Forman – Človek musí vždycky sniť výš, než na čo má, Gizela Veclová – Všetko najlepšie, Mrs. Pearsová! M. Jůzová, M. Mojžíšová

Jazz

- 37 Poliaci pri bránach jazzahead! P. Motyčka

Recenzie

- 40 Kam/kedy

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

Distribúcia a marketing: Patrik Sabo (tel. +421 2 20470460, fax: +421 2 20470421, distribucia@hc.sk) • Adresa redakcie: Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, www.hc.sk/hudobny-zivot/ • Grafický návrh: Peter Beňo, Róbert Szegény • Tlač: ULTRA PRINT, s.r.o., Bratislava • 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: L. Kupkovič na seminároch v Smoleniciach (foto: archív Hudobného centra) • Názory a postoje vyjadrené v uverejnených textoch nie sú stanoviskom redakcie. Redakcia si vyhradzuje právo redakčne upravovať a krátiť objednané i neobjednané rukopisy. Texty akceptujeme len v elektronickej podobe. • Vyhľadávať v dátach uverejnených v tomto čísle môžete na adrese www.siac.sk

Stephen Hough v Redute

V rámci cyklu Klavír a klaviristi v Malej sále SF privítala Bratislava 17. 4. britského klaviristu **Stephana Hougha**. Dramaturgická skladba jeho recitálu pokryla obdobie siahajúce od Beethovena k Debussyemu. Úvodná časť patrila druhému dielu Debussyho *Obrazov*. Prvý z nich, *Zvony prenikajúce listím*, vykreslil sólista ako zvukovú paletu stúpajúcich a klesajúcich melodických formulácií v pentatonických tvaroch a v akordických dozvuchoch. Od začiatku bolo jasné, že Hough nebude nasledovať zafixovanú interpretačnú schému výkladu Debussyho klavírnej tvorby, ale vykočí na nové, doposiaľ neznáme cesty. A luna klesá nad chrám, čo tu stál je víziou noci ponorenej do ticha. Klavír „šepoce“ a v drobných ozdôbkach predostiera trblietavé záblesky svetla. Spomínam to hlavne preto, že sólista ich vykresľoval expresívne, ako keď zažiarí ostrý lúč do tváre. Obraz katedrály bol archaickou víziou minulosti – interpretačne bol tvarovaný s magickou príťažlivosťou. Tretí obraz, *Zlaté rybky*, bol z interpretačnej stránky najrevolučnejší. Hough ho pochopil v najrozsiahlejšej expresívnej rovine. Jeho *fortissimá* mali priam orchestrálny ráz. Dynamické vlnenie evokovalo víziu vody a v nej život a pohyb...

Po rozprávkovej interpretácii Debussyho hudby nasledovala Schumanova *Fantázia C dur op. 17*. Sólista od samého začiatku „vdýchol“ *Fantázii* doslova symfonický rozmer. Vo svojej predstave nič neponechal náhode, každá

fráza, každá nota mala svoje predurčenie, svoje výrazové poslanie. Od čias Sviatoslava Richtera a Vladimira Horowitza som takto jedinečného Schumannu nepočul. Hough totiž podobne ako spomínaní dvaja veľikáni po-



S. Hough (foto: Ch. Steiner)

chopil a vyťušil v Schumanovej hudbe búrlivú konfliktnosť, bolestivé záchvevy ľudskej duše, víziu smrti a zániku. Pravda, nezabúdala ani „pohladiť“ láskavými kantilénami. Po prestávke sa opäť dostal k slovu Debussy a jeho *Obrazy*, tentoraz ich prvý diel. Prvá skladba má názov *Odblesky vo vode*. Debussyho „zrkadlenie“ prináša variačné sekvencie,

ktoré sólista dotváral bohatou dynamickou a farebnou imagináciou, harmonické premeny dokresľoval ako pozadie na obraze. V *Poete Rameauovi* Hough jednoznačne zvýraznil pietnu spomienku na veľkého majstra francúzskej hudby dômyselným povýšením sara-bandy ako príznačného a charakteristického francúzskeho tanca. Záverečná skladba nesie

názov *Pohyb*, ktorý bol interpretačne zvýraznený nadnesenou atmosférou, energickými impulzmi i hravou roztopašnosťou. Houghov Debussy mal totiž v každom obraze široké registre, bol realizáciou vlastného názoru, prejavom nenapodobiteľnej fantázie.

Záverečná časť koncertu patrila Beethovenovej *Sonáte č. 23 f mol op. 57, „Appassionata“*. Hough podobne ako každý významný interpret pristupoval k tomuto sonátovému veľdielu s posvätnou úctou a bážňou. S vedomím veľkoleposti tejto majestátnej sonáty s pokorou a maximálnou precíznosťou modeloval jej stavbu. Aj jej vdýchol priam symfonický rozmer. Nedal sa unášať romantickými emóciami, sledoval architektonickú stavbu diela, nebol romantikom ako

v Schumanovej *Fantázii*, ale interpretom, ktorý vie, že v *Appassionate* Beethoven všetko, čo potreboval vyriešiť (vášeň, zbožnosť, vzdor, láskavé pohladenie...), už vyriešil. Bol to nevšedný večer s umelcom, ktorý je zároveň i skladateľom, spisovateľom, filozofom, no v prvom rade neopakovateľným interpretom.

Igor BERGER



Zuzana Godárová | Ján Vyhnánek

Nájdete vo vybraných kníhkupectvách
alebo na www.hc.sk



ISBN 978-80-89427-24-6



ISBN 978-80-89427-28-4

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

HUDOBNÝ SPRIEVODCA PO BRATISLAVE

A Musical Guide
to Bratislava

Musikführer
Bratislava

Pavol Zelenay – hudba ako prameň energie

Populárna hudba patrí asi k najprchavejšiemu odvetviu hudobného umenia. Ak napriek tomu dokáže svoju životaschopnosť aj po desaťročiach, svedčí to o jej kvalite. Potvrdil to aj spomienkový koncert 18. 4. pri príležitosti deväťdesiateho výročia narodenia hudobníka, hudobného skladateľa, aranžéra, organizátora hudobného života a publicistu Pavla Zelenaya. Záznam večera pod názvom *S úsmevom sa dívam na svet vo Veľkom koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu* odvysielala aj RTVS na Rádiu Regina.

Koncepcia koncertu, ktorý sa od začiatku tešil veľkému záujmu verejnosti, vznikala pomerne rýchlo. Základom bol výber piesní z autorskej dielne Pavla Zelenaya. Niektoré bolo treba upraviť pre potreby príležitostného telesa, iné odzneli takmer v pôvodnej

lavskej lýry *Zem pamätá*, či dokonca pochod určený pre dychový orchester Festivität.

Zaujímavým bolo uvedenie skladby *Jedenást* (pôvodne zaznela na prvej Bratislavskej lýre 1966) trubkárom **Jurajom Bartošom**. Mnohým znela v ušiach nielen pôvodná pieseň,

mladších (**Marián Čekovský**, **Anita Soul**) nezaplnili v kontexte s originálnymi očakávaniami. Súčasťou slávnostného večera boli spomienky jubilanta na rozličné životné etapy: od detstva v rodine notára cez zážitky v orchestroch Jána Siváčka a Siloša Pohanku. Pavol Zelenay pripomenul svoju kariéru tenorsaxofonistu, účinkovanie v Tatra revue, prácu v rozhlasovej redakcii, spoluprácu s hudobníkmi a so spevákmi. V dialógoch s konferenciárom **Pavlom Danišovičom** potešil svojím neutíchajúcim entuziazmom a zmyslom pre humor. Diváci sa dozvedali, že o orchestrálne skladby našich skladateľov i rozhlasového tanečného orchestra bol v minulosti záujem aj na Západe (najmä o orchestrálnu produkciu, napríklad skladbu *Jedenást*). Pripomínali sa však aj súčasné aktivity oslávenca: aktuálna



Koncertný orchester P. Zajáčka a sláčiková sekcia SOSR



Jubilant P. Zelenay (nar. 15. apríla 1928 v Zohore)

inštrumentácii, aj keď v podaní iných interpretov. Úlohy aranžéra a dirigenta bigbandu zostaveného z hudobníkov rôznych súborov, sláčikového orchestra hráčov **Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu** a vokálneho tria sa výborne zhostil **Pavel Zajáček**. Do istej miery sa chcel čo najviac priblížiť Tanečnému orchestru Československého rozhlasu v Bratislave, ktorý zväčša interpretoval pôvodné Zelenayove skladby a Zajáček v ňom pôsobil. „Matušikovský“ model (podľa charakteristického zvuku sláčikov orchestra vedeného Vieroslavom Matušikom) sa podarilo v plnej kráse napodobniť.

Počas večera znali najznámejšie skladby oslávenca z jednotlivých desaťročí jeho aktívnej práce: poslucháčsky obľúbené *Pár nôt*, *S úsmevom* či *Starý šansonier*, ale aj také, ktoré nezaznamenali výraznejší ohlas, no autor k nim má špecifický vzťah (pre Gabrielu Hermelyovú napísaná bossa nova *Nostalgia*, teraz výborne zaspievaná **Adrienou Bartošovou**, swing *Krásny deň* uvedený pôvodným interpretom **Dušanom Grúňom**, Jane Kocianovej venované *Ruže pre mamu* v originálnom podaní klaviristky **Lubice Čekovskej** a **Roba Opatovského**). Zaznela aj inštrumentálna *Victoria Regia* na pomedzí žánrov, časť z tanečnej suity *Leto v Piešťanoch*, dixielandová *Pod hodinami*, motív z víťaznej piesne Bratis-

ale aj známa orchestrálna úprava Ladislava Gerhardt a s trubkárom Lacom Děczim zo začiatku 70. rokov, ktorá v porovnaní s Bartošovou, improvizatívne nápaditejšou verziou, väčšmi rešpektovala melodickú líniu skladby. Samostatnou kapitolou bola *Šálka z porcelánu*, reflektujúca tzv. elektronické obdobie Pavla Zelenaya, ktorý bol začiatkom 80. rokov na domácej scéne priekopníkom skladania hudby pomocou počítačov. V tom období vznikla prvá zostava sprievodnej skupiny Beáty Dubasovej Kamene (s progresívnymi hudobníkmi Zoranom Michalčákom alebo moderátorom večera Pavlom Danišovičom) a neskôr v roku 1988 sa v digitálnom štúdiu Opusu zrodil aj album s elektronickými hudobnými nástrojmi, dokumentujúci okrem iného spoluprácu Pavla Zelenaya s hudobníkmi mladšími o niekoľko generácií. Ako spomenul jubilant, samotný zápis *Šálky z porcelánu* sa nezachoval a v podaní **Beáty Dubasovej** preto zaznela na koncerte nová, autorom zaranžovaná orchestrálna verzia, v ktorej rytmus elektronických nástrojov nahradili melodické linky a pizzicatta sláčikov.

Menej vydatenou zložkou večera boli výkony interpretov. Väčšina tých pôvodných (**Zdeno Sychra**, **Dušan Grúň**, **Beáta Dubasová**), ale aj **Adriena Bartošová**, **Peter Lipa** či **Berco Balogh** si so skladbami poradili výborne, výstupy

„nadstavba“ pôvodného výberu desiatich CD *Antológie slovenskej populárnej hudby* v podobe pridaných troch CD so skladbami najmä z 50. a zo 60. rokov či kompletizácia vinylového archívu vydavateľstva Opus od jeho vzniku v roku 1971 po nešťastnú privatizáciu v roku 1992.



Jubilant s dirigentom P. Zajáčkom

Oslava jubilea stále aktívneho priekopníka slovenskej populárnej hudby sa vydarila, hoci bola zrejme nadhľadom jediným koncertom (dva podobné, venované Vieroslavovi Matušikovi a Andrejovi Lieskovskému, odzneli v rovnakej sále ešte začiatkom 90. rokov), na ktorom ožili melódie pripomínajúce éru populárnej hudby, v ktorej dominoval zvuk veľkého orchestra s nástojčivosťou dychovej i eleganciou sláčikovej sekcie.

Text a foto: **Martin JURČO**



Martina Kachlová

Pripravili **Barbara RÓNAIOVÁ** a **Robert KOLÁŘ**

■ **Kedy a prečo si sa rozhodla prísť na Slovensko? Ako by si porovnala české, resp. moravské prostredie s tým naším a čo ťa motivovalo ostať tu?**

Začalo sa to v roku 2012, keď som bola v treťom ročníku bakalárskeho štúdia na JAMU v Brne u môjho absolútne „srdcového“ profesora Františka Gregora Emmerta, kvôli ktorému som vlastne na JAMU išla študovať. Už z toho vyplývali isté komplikácie, pretože prostredie školy mu nebolo príliš naklonené. Robila som prijímacie skúšky na magisterský stupeň, a tam sa mi nepodarilo dostať. Rozmýšľala som, čo ďalej, a dozvedela som sa, že v Bratislave vypisali termín augustových prijímacích skúšok. Zoznámila som sa s pánom profesorom Iršaiom, u ktorého som bola na konzultácii a ktorý mi odporučil, aby som sa určite prihlásila. Podarilo sa, čomu som sa veľmi potešila. Postupne sa mi úplne zmenil život. V Brne som študovala aj učila na ZUŠ a to všetko sa mi „prelialo“ do Bratislavy. Začala som tu učiť na súkromných školách a zoznamovať sa s okruhom ľudí z nášho odboru a pripadalo mi to tu veľmi fajn. Ak človek príde odnikiaľ, kde situácia nebola veľmi dobrá, na nové miesto, často má spočiatku ružové

okuliare. Riaditeľka jednej zo ZUŠ, kde som sa zamestnala, mala podmienku, že sa musím naučiť po slovensky, tak som povedala, že áno, idem do toho. A od toho prvého „hej“ som sa snažila ak nie stále rozprávať, tak aspoň počúvať, ako rozprávajú tunajší ľudia. Spočiatku som robila veľa chýb, no ľudia boli veľmi milí a oceňovali, že sa snažím naučiť po slovensky.

■ **Mnohí mladí ľudia práve odchádzajú odtiaľto do Čiech, lebo sú tam lepšie podmienky pre štúdium. Preto je prekvapujúce, ak niekto urobí presne opačný pohyb a situáciu u nás hodnotí pozitívnejšie.**

Veľa ľudí bolo prekvapených, pýtali sa ma, „Čo tu, prosím ťa, robíš? Chceš ostať na Slovensku, keď odtiaľto všetci utekajú do zahraničia?“ V Brne bolo vynikajúce vybavenie, Janáčkova akadémia je naozaj skvelá škola, pokiaľ ide o materiálne zabezpečenie. Ja som sa tam napríklad zaľúbila do bicích nástrojov a bolo skvelé, že si ich človek mohol vyskúšať zblízka, stretávať sa s hráčmi a podobne. Tiež nezabudnem na tamojšie štúdio, na to, aké majú študenti možnosti pracovať s hudobnými softvérmi. Tým bolo pretkané celé

Bratislavské publikum ju pozná najmä ako autorku provokatívnych hudobno-divadelných performancií s prvkami absurdity a dada a so značným podielom voľnej improvizácie. Jej tvorba má však aj svoju „odvrátenú“ stránku, v ktorej vládne sústredenosť na logiku kompozičného procesu, pričom diela z tohto súdka môžu zapôsobiť rovnako prekvapivo ako tie prvé. Svoju skladateľskú tvár našla až po príchode na Slovensko, po ukončení bakalárskeho štúdia kompozície na JAMU v Brne, hoci hovorí, že ako skladateľka je vo svojej podstate anarchistkou. Do nášho prostredia sa integrovala nielen ako autorka a performerka, ale aj ako originálna organizátorka kreatívnych workshopov pre deti, pedagogička hry na klavíri a skladby a tiež ako človek – svojou dnes už takmer dokonalou slovenčinou. Martina Kachlová.

štúdium, z profesionálnej stránky bolo všetko na vynikajúcej úrovni. Medzi profesormi existovala chladná kolegialita, hoci nikdy nebola priznaná. Vedelo sa, ktorý pedagóg komponuje ktorým štýlom, a to ovplyvňovalo aj študentov. Boli determinovaní tým, čo robil ich pedagóg.

■ **Bolo tam teda cítiť určité tlaky...**

Ja som sa práve zasadila o to, aby som bola Emmertovou žiačkou. Bol veľmi otvorený, do ničoho ma nikdy netlačil. Na našom prvom stretnutí padla otázka: „Počúvaš rock?“ A to bol



Orfeus Junior 2017 (foto: archív)

pán okolo sedemdesiatky; ja som len vyvalila oči. A aj on bol prekvapený, že ja som prekvapená. Na konzervatóriu totiž „tetušky“ profesorky v lepšom prípade skončili niekde pri Prokofievovi. Nepoznali napríklad Beatles, nepáčilo sa im to, nevedeli sa s nami o tom rozprávať. A potom prišiel starý pán, ktorý si bol schopný pustiť aj skupinu Kabát – lebo ich texty sú kritické a stojí zato počúvať ich – a ktorý ma priviedol k pochopeniu „mladej“ hudby, ktorú by som ako mladý človek mala chápať lepšie. Bol otvorený a na rozdiel od ostatných nič neodmietal. Ak sa niekto zaľúbi do Stockhausena, je to v poriadku, no prečo by mal odmietať, že sa niekto iný zaľúbi do renesančnej alebo barokovej hudby a chce písať v ich duchu. Nech

sa páči, nemusí byť každý svetovo uznávaným skladateľom súčasnej hudby – čo bola pozícia, do ktorej študentov v Brne tlačili iní pedagógovia. Byť produktom Janáčkovej akadémie, byť uznávaný, pretože „my sme vás to naučili“... Podobne to bolo aj na seminároch, kde bolo cítiť zvláštne dusno. Aj keď spolužiaci vedeli „ako“, len málokto sa odvážil niečo povedať. V Bratislave bola na seminároch s Lukášom Borzíkom atmosféra celkom uvoľnená. Bolo tu cítiť istú slobodu a vďaka nej som mohla nájsť samu seba. Práve tu som si vďaka citlivému prístupu svojej profesorky Lucie Papanetzovej uvedomila, že som absurdista, človek, ktorý miluje humor a dokáže ho pretaviť do hudby – čo nie je dopriate každému. A naučila som sa oceniť samu seba.

■ **Pod'me teda k tvojej skladateľskej identite. V tvojej tvorbe možno vybadať dva prúdy, ktoré by sa mnohým mohli zdať ako celkom protikladné: na jednej strane ten fluxisticko-dadaistický, hudobno-divadelný, ktorým si možno známejšia, na druhej ten abstraktný, inštrumentálny, vychádzajúci z klasického kompozičného remesla. Z čoho vychádzajú tieto dve polohy a ako dokážu koexistovať?** Na konzervatóriu som neštudovala skladbu, ale klavír. V trinástich som napísala svoju prvú klavírnú skladbu. Najprv som ju len hrala a potom, aby som ju nezabudla, som ju zapísala do nôt a pri pohľade na zápis som si uvedomila jednoduchú vec: som hudobná skladateľka! Bola som šokovaná z toho, že to viem, že mám niečo spoločné s Mozartom...



Orfeus Junior 2017 (foto: archív)



Orfeus Junior 2016 (foto: archív)

A povedala som si, že ak viem napísať jednu skladbu, viem napísať aj ďalšiu – a tak som začala komponovať. Na začiatku som sa pohybovala v klasicko-romantických harmóniách, postupne som si chcela vyskúšať rôzne klasické formy a pociťovala som potrebu získať základy remesla. Na konzervatóriu mi k tomu zopár ľudí dopomohlo a jeden z nich ma potom upozornil, že už by som nemala písať tak „romanticky“, že žijeme v súčasnej dobe a tá má iné vyjadrovacie prostriedky. Mala som sedemnášť a netušila, že existoval nejaký Schönberg, táto hudba medzi pedagógmi nebola veľmi rozšírená, ich vkus sa väčšinou končil niekde na sklonku devätnásteho storočia. No Schönberg mi pripadal veľmi

disonantný, nepáčil sa mi a nechcela som tak písať. Snažila som sa s tým všetkým nejakotožniť, a tak som sa inšpirovala používaním celotónovej stupnice u Debussyho. Vtedy som napísala *Vodní vílu* a od tohto momentu som sa odrazila ďalej, začala som používať viac zväčšených kvárt a septím. Vtedy ma predstavili profesorovi Emmertovi, ktorý si prezrel moje skladby a povedal, že som zrelá ísť na prijímačky na JAMU.

Tam som začala viac inklinovať k textom, pretože som mala pocit, že sa potrebujem týmto spôsobom vyjadrovať, a začala ma priťahovať ansámblová tvorba. Zaľúbila som sa napríklad do textu od Sapfó alebo prišla *Thula baba*, africká uspávanka, kde sa okrem spevu využíva aj telo ako bicí nástroj; musela som si ju predviesť sama, lebo všetky speváčky, ktoré som oslovila, odmietli. To bola možno prvá iskra môjho záujmu o tento typ kompozície. *Quattro stagioni* boli ďalším krokom, ideou prepojenia niečoho absurdného: napísala som si sonety – recepty na pizzu s týmto menom, pridala prírodnú tematiku, odkazy na Vivaldiho. Do ansámblu som zahrnula kuchynský mixér aj recitáciu, čisto intuitívne som ich priradila k sebe. Keď som „emigrovala“ z Brna na Slovensko a snažila sa pochopiť, kto som, došlo mi, že musím pokračovať touto cestou, lebo toto som ja. V Bratislave som ako prvé napísala *Tri písne samoty* a tretiu z nich som aj sama predviedla a keď ma človek, ktorý bol na koncerte, po roku stretol a povedal, že v ňom to predvedenie stále rezonuje, bolo to pre mňa zadostučinením a potvrdením, že

som sa nevydala zlým smerom. Nie preto, že by som za každú cenu niekoho chcela uspokojiť, ale pre pocit, že kráčam po nejakej ceste, niekto sa ku mne pridá a povie: „rozumieš ti“. To je pre mňa dôležité. Z tohto stanoviska som potom pristúpila ku svojej magisterskej práci, *Bratislavským mostom* pre komorný orchester, klavír a bicie nástroje. Ak mám menovať nejaký inšpiračný zdroj, bol by to Mauricio Kagel. K nemu sa hlásim ako k učiteľovi. Podobne ako na konzervatóriu, keď som sa snažila získať základy remesla, to bol Bohuslav Martinů.

■ **Napriek tomu, že tieto kompozície napohľad obsahujú veľa náhodných prvkov a improvizácie, v partitúre je všetko do de-**

tailov zapísané. Cítiš potrebu všetko fixovať vopred? Kol'ko priestoru prenechávaš interpretovi?

V interpretačnom procese ma fascinuje náhoda a vďaka nej môžu veci fungovať lepšie, než ako som ich zapísala do partitúry. Interpreti teda môžu mať výrazný podiel na finálnom tvare diela. Stále sa učim prenechať im viac voľnosti, najmä v divadelníckych akciách. To však môže byť trochu nebezpečné, lebo interpreti často čakajú, že sa im presne povie, čo majú robiť. Divadelníci sú, naopak, radi, ak sa im prenechá priestor na sebarealizáciu. Tieto dva svety je niekedy ťažké zlúčiť.

■ **S presnou notáciou súvisí spomenutá druhá stránka tvojej tvorby – väčšinou inštrumentálne skladby či skladby s textom. Keď som po твоjich fluxových projektoch zrazu počul tvoju *Sonátu pre violončelo a basklarinetu*, bol som veľmi prevkapaný. Namiesto extravagantnej provokatérky sa zrazu objavila seriózna skladateľka, ktorá ovláda remeslo, narába s tradičnými formami, vyjadruje sa jazykom komornej hudby...**

Na JAMU sa v rámci štúdia kompozície začína od dvadsiateho storočia, nikto sa nezaoberala napríklad bachovským kontrapunktom, lebo sa to u prijatých študentov pokladá za samozrejmosť. V Bratislave, naopak, bakalársky stupeň považujú za poslednú možnosť, kedy sa môže študent detailne oboznámiť s remeslom, takže sa tu harmónii, kontrapunktu alebo formám venuje pozornosť ešte v prvých ročníkoch vysokoškolského štúdia. Keďže ja

som na konzervatóriu kompozíciu neštudovala a na JAMU sme sa tým už nezaoberali, pociťovala som deficit skladateľského remesla a snažila sa dohnať zameškané. Preto som si chcela vyskúšať napísať napríklad sonátu a urobiť to po svojom. Nie úplne klasicky, ale zo súčasného pohľadu.

■ **V tomto type skladieb sa vyskytujú názvuky tonality a rozpoznateľné harmonické štruktúry, a to bez ohľadu na to, či ide o kompozície zo skoršieho obdobia, alebo tie nedávne. Pri ich počúvaní mi nevdojak napadlo slovné spojenie „česká modalita“. Nachádzajú sa tam tieto prvky zámerne, alebo ide o podvedomý jav?**

→ Nikdy k skladbe nepristupujem s nejakým vopred stanoveným tónovým materiálom. Aj to mám spoločné s profesorom Emmertom; každá kompozícia má svoj vlastný, nanovo vytvorený tónový materiál. To, že sa u mňa niektoré veci opakujú, je skôr podvedomé, každý má v sebe zakódovanú preferenciu určitých postupov, výberu intervalov a podobne, každý vychádza z nejakého jadra.

■ **Náznyky tonality, harmónia či pravidelný rytmický pulz, ktoré nechýbajú ani v tvojej hudbe, charakterizujú viaceré štýly postmo-**

raz hudba ide, tak nech ide.“ Sama od seba sa mi vracia v hlave. Takto vznikla napríklad skladba *Favites abdita*.

■ **V nej sa v istom momente jeden z interpretov postaví a ostenatívne trhá papier. Aký význam má toto gesto?**

Úplne absurdný, nikam ho nemožno zaradiť. Chceš zničiť nejaký dokument a nemáš poruke skartovačku. Zvuk trhania papiera ťa zaujme a ak práve pracuješ na skladbe, vzniká krásne absurdný moment. Možno je to prejav dieťaťa, ktoré je stále vo mne. Nemám prob-

mojim žiakom ich je stále viac. Snažím sa k deťom na hodinách čo najviac priblížiť. Niektoré na hodinách improvizujú. Snažím sa „nezabiť“ to v nich, nechať ich vyjadriť sa, vybiť sa. Keď dieťa napríklad začne trieskať do klavíra, nikdy mu nepoviem, že niečo také na hodinu klavíra nepatrí. Okrem klavíra učím aj kompozíciu. Jeden môj žiak nedávno napísal skladbu *Prírodná zbierka*. Je to grafická partitúra. Kolegyňa, ktorá učí hudobnú teóriu, ma poprosila, aby sme ju deťom zahrli, keďže sa na hodinách práve venovali sonoristickej hudbe a tá skladba je dosť o hraní v strunách



Orfeus 2013 – po uvedení *Carpe diem* (foto: archív)



S PlankTune – počas projektu *Príbeh jedného domu* (foto: archív)

dernej doby, napríklad minimal music. Ako sa ti darí kľučkovať medzi bohatou ponukou skladateľských smerov konca minulého storočia, ktoré z nich sa ťa dotkli?

„Kľučkovať“ je to správne slovo... Pokiaľ ide o minimalizmus, ten ma oslovil už počas štúdiu v Brne, hlavne Steve Reich. Vtedy som milovala africkú hudbu a Reich s ňou má veľa spoločného. „Etnika“ bola jedným z mojich východísk. Často som bola zvedavá, ako komponoval ten či onen známy skladateľ, pozrela som si ich partitúry. No nikdy by som cielenie nekopírovala štýl niekoho iného len preto, že sa mi páči. Nikdy v živote to nebudem robiť, pretože som prosto anarchista, mám to zakódované od malička. Oslovila ma aj tzv. nová jednoduchosť a ideovo ma ovplyvnil aj Lukáš Borzík, ktorý ma priviedol k hľadaniu vnútornej jednoty. Tak ako Beethoven urobil *Piatu symfóniu* z jedného motívu – veľký tresk, z ktorého sa logicky a prirodzene odvíja všetko ostatné –, aj mňa zaujíma skúšať podobné postupy. Hľadala som centrálny motív, náboj, ktorý „vyplúje“ všetko nasledujúce.

■ **To možno pozorovať aj v твоjich ritualistických kompozíciách, v ktorých často figuruje ženský hlas. Jednoduché motívy, ktoré sa znova a znova navracajú...**

Súvisí to s tým, že mi stále rotujú v hlave. Mnohí hovoria, že práca v notačnom softvéri s možnosťami „kopírovať“ a „vložiť“ je pre komponovanie nebezpečná. Čiastočne to uznávam, no práve toto ma núti neustále sa zamýšľať, či si prosím doslovné opakovanie, čiastočne pozmenené, alebo sa motív posunie celkom inam. Spočiatku som sa s týmito návratmi a opakováním snažila vnútorne bojovať, no nakoniec som si povedala: „Prečo? Keď

lém priznať to a je mi jedno, či si ľudia pomyslia, že som blázon. Som blázon a užívam si to, lebo o tom je pre mňa život... Ja v tom zmysel vidím, dokáže ma to rozosmiať, aj keď si pustím nahrávku s časovým odstupom, a nezaobieram sa tým, že to niekto bude pokladať za nešťýlové alebo trápne.

■ **Zároveň dokážeš byť smrteľne vážna a smutná, ako napríklad v *Dopise Františkovi*.**

Samozrejme, ak zomrie taký človek... Otvoril mi toľko možností a nenútil ma komponovať v nejakej „škafuli“, dal mi najavo, že čokoľvek budem robiť, budem vždy prijatá, a to je pre mňa nesmierne dôležité.

■ **Výrazným motívom v tvojej hudbe sú ženské hlasy, často sólové, osamotené...**

Texty som si písala sama a vždy sa nejakým spôsobom týkali mňa samotnej, preto by aj bolo zvláštne, keby ich spieval muž... Kompozícia je pre mňa často spôsobom riešenia môjho vzťahu k svetu, čiastočne autoterapiou. Podarilo sa mi dostať von niektoré veci z môjho vnútra a posunúť sa dopredu. To by zrejme neprišlo, ak by som sa rozhodla napísať „Sonátu číslo dva“. A možno už prichádza čas aj na ňu a viem, že v nej môže byť aj trhanie papiera alebo akýkoľvek iný motív a že to tam bude patriť, bude to tvoriť nejaký celok, bude to dávať zmysel aj v čisto inštrumentálnej podobe.

■ **Učíš klavír na ZUŠ a si známa tým, že využívaš svoju hravosť aj v pedagogike. Ako vedieš deti k hraní na klavíri?**

Keď prídu, tak ich vediem. Pre mňa je každé dieťa osobitný recept a každé má svoju vlastnú studnicu metafor. Mám aj všeobecné metafo-ry, o ktorých viem, že dobre fungujú, a vďaka

klavíra. Môj žiak nám svoju skladbu zahrál a povysvetľoval a ja som potom dostala nápad. A to sa mi práve páči, že niektoré veci ani nevy-myslíš, ani nepripadáš, ale jednoducho len tak prídu. Musíš ich vedieť len zachytiť, využiť a do-viesť až do konca. A takto mi napadlo, že vyjdeme z grafickej partitúry, ktorá využíva nejaké symboly, a každé dieťa bude jeden symbol. Zrazu nás stálo

osem okolo klavíra, každý bol jeden symbol a tešil sa, že môže robiť niečo, čo predtým ešte nikdy nerobil. Ja som dirigovala a mladý muž počul konečne aj nejaké iné predvedenie svojej skladby, lebo vždy ju interpretoval len on sám. Takže pre každého zúčastneného to malo nejaký prínos. A to bolo pre mňa veľmi cenné, ako aj užívanie si toho okamihu s deťmi a to, že sa s tým stotožňujú a spájajú sa na základe toho, čo práve prichádza. ✕

Martina KACHLOVÁ (*1990, Zlín) vyštudovala hru na klavíri na Konzervatóriu P. J. Vejvanovského v Kroměříži (MgA. Jana Špaňhelová, MgA. Zdeněk Mucha). Kompozíciu študovala na bakalárskom stupni u prof. Františka Gregora Emmerta na JAMU v Brne a magisterské štúdium absolvovala na VŠMU v Bratislave u doc. Lucie Papanetzovej, ArtD. V súčasnosti pokračuje externým doktorandským štúdiom u prof. Jevgenija Iršaja, PhD. Z ocenení v súťažiach môžeme spomenúť 3. cenu a cenu AHUV v skladateľskej súťaži Generácie 2017, 4. cenu Generácie 2010 a 3. cenu v autorskej súťaži IX. mezinárodného festivalu cimbalu vo Valašskom Meziříčí v roku 2011. Jej skladby boli predvedené na brnianskej JAMU, pražskej HAMU, bratislavskej VŠMU, v Slovenskom rozhlasu a v Mirbachovom paláci v Bratislave v spolupráci s poprednými interpretmi, akými sú Andrej Gál, Mucha Quartet, Czech virtuosi, Marián Lejava či maďarský ansámbl Qaartslunni ensemble. Je zakladateľkou workshopu pre mladých skladateľov Orfeus Junior, ktorý od roku 2014 spravádza študentský festival súčasnej hudby Orfeus. Okrem toho je súčasťou improvizáčného dua PlankTune, ktoré sa zameriava na otvorené koncepty akustickej aj elektronickej hudby v kombinácii s hohojom. Aktuálne sa venuje pedagogickej činnosti na základnej umeleckej škole (klavír, skladba).

EMCY Slovakia

Združenie národných hudobných súťaží Slovenska EMCY Slovakia pozýva pri príležitosti dvadsiateho výročia svojej existencie na slávnostný koncert víťazov svojich súťaží. Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca v Bratislave bude 19. júna miestom, kde sa stretnú výnimoční mladí hudobníci, zástupcovia žiakov a študentov všetkých stupňov našich umeleckých škôl, ktorí v uplynulom roku získali titul „laureát súťaže“ na niektorej z jednástich členských súťaží EMCY Slovakia.



Vyhľadávanie a podpora výrazne talentovaných žiakov predstavujú nesmierne zodpovednú oblasť hudobnej pedagogiky. Práve tieto ciele sleduje aj organizácia slovenských národných hudobných súťaží – EMCY Slovakia, ktorá vznikla v roku 1998 a v súčasnosti zastrešuje 11 členských súťaží. Vzápätí bola na generálnom sneme EMCY (European Music Competitions for Youth) v nórskom Osle prijatá za člena tejto významnej celoeurópskej organizácie, ktorej korene siahajú do roku 1970. Poslaním EMCY Slovakia je dohliadať na vysokú úroveň svojich členských súťaží, zabezpečovať ich vzájomný kontakt, spoluprácu so zahraničím a sprostredkovať účasť víťazov svojich členských súťaží na domácich i medzinárodných podujatiach, akými sú koncerty, medzinárodné sú-

ťaže, majstrovské kurzy, hudobné tábory, festivaly, tvorivé dielne, semináre a rôzne vzdelávacie projekty. Vďaka svojmu členstvu využíva EMCY Slovakia širokú ponuku spomínaných medzinárodných aktivít EMCY pre víťazov svojich členských súťaží už dve desaťročia. „EMCY má šťastie, že sa na jej súťažiach vzájomne stretáva veľký počet mladých talentov,“ zdôraznil vo svojom príhovore na generálnom sneme EMCY vo Vilniuse v októbri 2016 jeden zo zakladateľov združenia, Dr. Eckardt Rohlf. „Zároveň to predstavuje aj veľkú zodpovednosť angažovať sa pre aktuálny hudobnícky dorast, poskytovať mu šance pre ďalší vývin: pre tých najlepších vidinu kariéry sólistu, pre ďalších mnohokrát možnosti spoločného muzicovania s nárokom vysokej kvality interpretácie hudby v rôznych komorných súboroch alebo v orchestroch. Hrať klasickú alebo súčasnú hudbu, odkrývať rôzne hudobné smery, formy prejavu. Spoznávať rôznorodosť krajín a kultúr, spoznávať hudobné dedičstvo a sprostredkovať ho cez interpretáciu

hudby a zároveň praktizovať európsku spoluprácu – to považujem za najnoblejšiu misiu EMCY.“

Koncert víťazov členských súťaží EMCY Slovakia (19. júna, 18.00 hod. v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca) bude prehliadkou vysokej úrovne víťazov našich súťaží a úspešnou prezentáciou umeleckého školstva na Slovensku. Verím, že bude inšpiráciou do budúcnosti pre všetkých, ktorí v tejto oblasti pôsobia.

Mária SLANINOVÁ

viceprezidentka EMCY a predsedníčka EMCY Slovakia

Členské súťaže EMCY Slovakia:

Celoslovenská prehliadka sólovej hry na cimble žiakov ZUŠ (Bratislava)
Čarovná flauta (Nižná)
Detský hudobný festival Jána Cikkera (Banská Bystrica)
Hudobný festival Ivana Ballu (Dolný Kubín)
Iuventus canti – Medzinárodná spevácka súťaž Imricha Godina (Vráble)
Klavírna súťaž Pála Kadosu (Levice)
Mladí klaviristi (Bratislava)
MUSICA CAMERATA Ján Albrecht (Bratislava)
Nitrianska lutna (Nitra)
Súťaž študentov konzervatórií Slovenskej republiky
Talent pre Európu a Talent pre Slovensko (Dolný Kubín)

Festival Cantare choraliter



Záverečný koncert (foto: A. Kulán)

Stretnutia speváckych zborov sú dôležité na budovanie vzťahov a vzájomné obohacovanie. Podnietiť zborové spievanie a rozvoj zborového spevu u stredoškôľakov bolo cieľom druhého ročníka Festivalu stredoškôľských speváckych zborov Cantare choraliter (12.–13. apríla) v Ružomberku. Stretnutie organizovala Katedra hudby Pedagogickej fakulty Katolíckej univer-

zity, občianske združenie Vzdelávanie umením – EduArt a Gymnázium sv. Andreja. Tento rok sa festivalu zúčastnilo osem zborov: **Corpo e anima** z Gymnázia sv. Františka Assiského v Malackách, **Goretti** z Pedagogickej a sociálnej akadémie sv. Márie Goretti v Čadci, **Javorčatá** z Gymnázia Štefana Moyzesa v Banskej Bystrici, **Piarissimo** z piaristického gymnázia Jozefa

Braneckého v Trenčíne. Nechýbali ani miestne zoskupenia z radov organizátorov – **Coro di San Andrea** z Gymnázia Sv. Andreja v Ružomberku a jediné nestredoškôľské teleso – univerzitný spevácky zbor **Benedictus** z Katolíckej univerzity. Zahraničným hosťom bol **Chór II Liceum Ogólnokształcącego w Chełmie** z Poľska a snád sa podujatie časom dostane do povedomia aj okolitých krajín.

Každé z telies sa prezentovalo v dopoludňajšom bloku nazvanom Zbory zborom, poobede pokračovalo hudobnými seminármi a nácviom spoločných skladieb. Večerným koncertom pre verejnosť vo Veľkej dvorane Kultúrneho Domu Andreja Hlinku festival vrcholil prezentáciou jednotlivých zborov ako aj spievaním spoločných skladieb. Náročnú úlohu dirigovať vyše dvestočlenný zbor sa podujala vedúca Katedry hudby, doc. **Zuzana Zahradníková**. Druhú časť koncertu otvorila pieseň *Psallite* od Valentina Miserachsa s klavírnym sprievodom **Martina Jurča** z Katedry hudby. Novinkou druhého ročníka bol komorný sláčikový orchester z radov študentov a pedagógov ZUŠ Ľ. Fullu a hudobnej katedry. K najnáročnejším skladbám patrilo Mozartovo *Laudate Dominum* z *Vešpier na sviatky Vyznávateľov KV 339* so sólistkou **Martinou Procházkovou**. Veríme, že festival pomôže mladým študentom, ale aj Ružomberčanom prehĺbiť kladný vzťah k zborovému spevu a zároveň rozvinie lásku k umeniu.

Marek JAMRICH

Ak je v divadle debata, má to vždy zmysel

(foto: A. Klenková)

Martin Bendik sa narodil roku 1960 v Košiciach, vyštudoval hru na klavíri na košickom Štátnom konzervatóriu a opernú réžiu na VŠMU. Spolu so scénografom Alešom Votavom vytvoril rad pozoruhodných inscenácií na scéne Štátnej opery v Banskej Bystrici. V Slovenskom národnom divadle režíroval Bartókov Hrad kniežat'a Modrofúza, Brittenovho Petera Grimesa, Verdiho Trubadúra a Beethovenovho Fidelia. Aktuálne pracuje na novej produkcii Pucciniho Tosky, ktorá bude mať premiéru v SND 2. júna 2018.

Pripravil **Vladimír ZVARA**

Povolanie operný režisér

■ **Ako vidíš v horizonte svojho profesionálneho života osudy opernej réžie v Európe a na Slovensku?**

Operná réžia sa etablovala po 2. svetovej vojne, a to hlavne z podnetu Waltera Felsensteina. Jemu bolo jasné, že hudobný a divadelný náhľad na dielo musia byť vyvážené. Môžeme viesť polemiku o tom, či sa v opere dá dôsledne viesť logický dej, v realistickom zmysle slova, tak ako v činohre. Ale uchopovať operu divadelne je nutné už len preto, lebo opera sa uvádza na javisku a dávajú sa nemalé peniaze na dekorácie a kostýmy.

Divadelný pohľad na operu sa uplatňoval, aj keď nie tak konzekventne, aj v Československu. V Prahe to boli v prvom rade Ladislav Štros a Karel Jernek, na Slovensku bol zástupcom opernej réžie Branislav Kriška, ktorý mal, ak dobre počítam, piatich žiakov. Za Kriškových čias bolo však postavenie režiséra v opernom divadle úplne iné ako dnes. Síce už aj vtedy ťahal za kratší koniec voči hudobníkom, ale nikdy to nebolo tak, že by sa divadelný náhľad vôbec nebral do úvahy. Umelecký personál operného domu zahŕňa veľké množstvo ľudí, ktorí nie sú divadelníci, ale v divadle fungujúci hudobníci. A miesta

interných režisérov sa dávno zrušili. Dnešná prax je často taká, že sa opera dá dokopy z hudobnej stránky, a potom sa zavolá zvonku režisér, ktorý ani nevie, koho má v obsadení, a musí urobiť naštudovanie vo vopred danom rámci.

■ **A čo vy, Kriškovi žiaci?**

Po Kriškovej smrti akoby sa rozpadla nie iba jeho škola, ale aj divadelný náhľad na operu. Jeho žiaci ho neuhájili, to sa týka aj mňa, ale ja mám jednu poľahčujúcu okolnosť, že som nikdy nebol v riadiacej funkcii. V súčasnosti môže režírovať takpovediac každý, systémom pokus – omyl. Skúsime niekoho, kto sa vyhlásil za umelca, tak nech teda režíruje. Nedávno som stretol Fera Liptáka a bavili sme sa o tom, aký veľký je rozdiel oproti minulosti v tom, že dnes stačí, ak sa niekto označí za umelca a hneď tým umelcom je. Začiatok 21. storočia je obdobím veľkých šarlatánstiev, veľmi to cítiť aj v umení.

Umelci a šarlatáni

■ **Po roku 1989 sa divadlá museli začať viac obracať, aby mali návštevnosť a tržby. Zosilnel názor, že divadlo má ponúkať to, čo sa páči, čo nie je kontroverzné. Mnohí ľudia,**

ktorí radi chodia do opery, preferujú pekné inscenácie, ktoré potešia dušu a nezaťažujú diváka režiséorskými koncepciami a posolstvami.

Tak vznikol štýl, ktorý ja volám „kapitalistický realizmus“. V opere dnes počuť silné volanie po neréžii. Akoby opäť stačilo aranžovanie: prídeš na javisko zľava, sprava, stolička, lavička, stromček, domček. Toto volanie sa ozýva nielen z laických, ale aj z hudobných kruhov. Konzum divadla v štýle „kapitalistického realizmu“ pripomína listovanie v lifestylových časopisoch, je to peknučké, skoro ako reklama. Socialistický realizmus, ktorý bol tiež peknučký, mal podtext ideologický, zatiaľ čo podtext „kapitalistického realizmu“ je najmä komerčný, ale vo výsledku veľký rozdiel nie je.

A potom sú tu tí, ktorí vyznávajú divadelnú tvorivosť. Sem sa zaraďuje na jednej strane napríklad Peter Konwitschny, ktorý inscenoval aj v Bratislave, a na druhej strane zástupy šarlatánov, ktorí neovládajú ani základy režisérskeho remesla. V hudbe existujú exaktné pravidlá: keď poviem, že chcem D dur, tak každý vie, že sú tam dva križičky. Ale keby niekto povedal: Vieš čo, ja chcem D dur, ale s dvoma béčkami, tak na to mu môžem povedať len, že dobre, bude to dur, ale bude to B dur. Takéto jasné pravidlá existujú aj v divadle. Verejnosť má však problém rozlíšiť medzi tvorbou a šarlatánskymi pokusmi. Nechcem byť príliš konkrétny, ale príklady takýchto pokusov sa hojne nájdu aj medzi premiérkami našich divadiel. Pritom sa neustále tvárim, že ideme s dobou. Táto bezradnosť, to je problém, ktorý sa vystupňoval aj v zahraničí.

■ **Spočívajú operná réžia v tom, že sa pozrieš na dielo a nájdeš v ňom silné pointy, ktoré potom podčiarkneš, respektíve zviditeľníš?**

Áno, to je veľmi podobné v činohre a v opere. Existuje predloha, ktorú by mal režisér metaforicky prerazovať. Inscenujem „tu a teraz“, pre dnešného diváka predlohu, ktorá vznikla povedzme v 3. storočí pred našim letopočtom. To neznamena, že musí byť zastaraná, veď napríklad taká Medea je súčasná téma. A dnešný divák nie je od vtedajšieho odlišný v tých najzákladnejších veciach, vo svojich túžbach, smútkoch, strachoch. Odlišné sú však jeho formy prežívania či chápanie slov. Režisér, nielen činoherný, ale aj operný, musí mať určitú voľnosť, ak má predlohu sprístupniť človeku dneška. Ponímanie predlohy nemá byť doslovné, ale metaforické.

■ **Činohra a opera – to sú dva svety...**

Z môjho pohľadu existuje divák a operný divák. Divák je ten, ktorý chodí do činohry, ale tiež pozerá napríklad artové filmy. Zájde aj do opery, možno na balet. A zakaždým si urobí svoj názor na to, čo videl. Operný divák je člen uzavretej komunity, ktorú volám „akvárium“. Je to umelý svet so svojimi pravidlami, a tie, keď sa nedodržiavajú, vzniká taká typická

hysterická operná agresia. Činohercovi aj činohernému divákovi je úplne jasné, že existuje predloha a existuje inscenácia ako autonómne nové dielo. Toto sa v opere nie vždy stretáva s pochopením. Keď sa dnes v činohre hrá *Antigona*, neviem si predstaviť, že by niekto protestoval proti tomu, že sa dej inscenácie neodohráva v antike. Naopak, v opere pri týchto takzvaných „posunoch“ rýchlo vzbĺkne pobúrenie.

Okrem toho, keď príde do opery divák, je mu jedno, či spevákka presne zaspievala koloratúru, ale nesmie sa po celý čas nudiť. Operný divák sa nudí rád a trpezlivo si počká presne na tú koloratúru. V opere pritom nuda nie je nevyhnutná. Špičkové operné diela sú z deväťdesiatich percent napísané divadelne, či už ide o Mozarta, Verdiho alebo Pucciniho.

Dramaturgia, hodnoty

■ **Pracuješ ako dramaturg v Opere SND. Ja som sa týmto spôsobom tiež jeden čas živil, a asi s najväčším uspokojením spomínam na časy, keď sme – pred desiatimi rokmi – tvorili tím vtedajšieho operného šéfa Mariána Chudovského. V spoločných debatách sa rodili produkcie ako *Alcina*, *Eugen Onegin*, *Hrad kniežat* a *Modrofúza*, *Kóma*. O zdare projektu nerozhodovalo jediné rozhodnutie, ale kombinácia viacerých: titul, kto budú inscenátori, aké bude obsadenie... A kontexty, do ktorých projekt zapadne.**

Ak je v divadle nejaká debata, tak to má vždy zmysel. Konceptné dramaturgické uvažovanie, opreté o kvalitný myšlienkový základ, nemusí priniesť ovocie hneď, ale povedzme v období dvoch – troch rokov sa to ukáže. To napokon dokazuje aj obdobie, ktoré si spomenul ty. Dramaturg môže byť užitočný, ak je riaditeľ toho názoru, že sa potrebuje s niekým radiť, ak stojí o protinázor. Ak si to šéf nemyslí, potom dramaturg bude len výkonný pracovník, producent prekladov a zostavovateľ bulletinu.

■ **Ešte skôr, v deväťdesiatych rokoch, ste spolu so scénografom Alešom Votavom vytvorili rad výrazných inscenácií v Štátnej opere v Banskej Bystrici. Ako sa vám tam pracovalo?**

Na naše banskobystrické obdobie som hrdý. Tam sa dalo pracovať. Bolo to možné. V tom období bol na čele divadla Jaroslav Smitka, ktorého sme na začiatku podceňovali, lebo nebol žiaden odborník na divadlo ani vzdelanec. Tento človek však vtedy otvoril veľký priestor pre tvorivosť. Mal čuch, vedel, kto má v divadle pracovať, kto má dostať príležitosť. Potom sa to už nie vždy darilo.

■ **Taký je tvoj odkaz kultúrnym manažerom? Že majú mať čuch? To je všetko?**

Ťažko povedať. Vždy som si myslel, že čím vzdelanejší človek je na čele, tým lepšie. Medzičasom som zistil, že to pravidlo nemusí platiť. Dôležité je, aby človek na čele mal cit pre divadlo, aby mu záležalo na tom, aby di-

vadlo bolo čo najlepšie. Okrem toho by nemal byť paranoidný a báť sa, že niekto bude lepší než on.

■ **Pred chvíľou si hovoril o tom, že sa nám nedarí odlišovať ozajstnú tvorbu od šarlatánstva. Ako dospieť k dobrému a všeobecne akceptovanému „rebríčku hodnôt“?**

Nevieme, kto je kto, a to sa zďaleka netýka iba réžie. Niekedy prídu momenty, kedy by bolo treba povedať, že kráľ je nahý. Inak sa nepohneme z miesta.

Existuje napríklad niečo také, ako je VŠMU, umenovedné pracoviská SAV alebo aj vaša Katedra muzikológie. To sú ľudia, ktorí by mali aktívne pomenúvať, čo sú to tie hodnoty. Ti však sotvakedy niečo na túto tému povedia. Tvária sa, že to nevedia, respektíve niekedy to asi fakt nevedia. V divadlách je plno par-



J. Ďurčo (*Fidelio*) (foto: P. Breier)

ciálnych záujmov, akože ja chcem spievať, ja chcem režírovať, ja chcem dirigovať – vždy ja, ja, ja. Tam sa hodnoty samy od seba nevykryštalizujú. Potrebujeme nezávislých ľudí, ktorí budú kvalifikovane komentovať dianie a tlačiť na kvalitu. Lebo keď nebude tlak na kvalitu, nebude kvalita, lebo veď na čo by nám bola.

Z vlastnej záhrady

■ **Pred dvoma rokmi zarezonovala tvoja inscenácia *Fidelio* v SND. Čo ťa na tomto diele zaujalo?**

Fidelio – to je veľká téma, ale aj jedna z najťažších vecí, ktoré som robil. Treba dosiahnuť, aby to dnešnému divákovi niečo povedalo, a dať pozor, aby naivita, obsiahnutá v predlohe, nepôsobila len naivne a úsmevne. Našiel som tam predznamenaný aj jeden závažný problém dneška, a to problém sledovania. Dávame o sebe vedieť na Facebooku a všade inde. Všetko sa potom dá krásne zistiť a odsledovať a neďať sa voči tomu brániť.

Ďalšia aktuálna skúsenosť, ktorú *Fidelio* pre mňa evokuje, pochádza z roku 1989 a z obdobia po ňom. Že mnohí tí, ktorí sa zdali byť bojovníkmi za spravodlivosť, sa akosi veľmi rýchlo otočili, a veľmi skoro sa to celé zamotalo. Étos a pátos revolúcie zmizli v próze úplatkárstva a podvodu.

■ **Nová *Tosca* v SND bude aká?**

Naša banskobystrická *Tosca* z roku 2000 je jednou s inscenácií, na ktoré som dodnes hrdý. Táto bratislavská bude, okrem dvoch jednotlivostí, inscenačne úplne iná.

Ľudia mi kladú otázku, či bude *Tosca* moderná alebo tradičná. Pokrytecky sa tvárim, že otázke nerozumiem, ale pritom viem, čo chcem počuť. Myslím si o sebe, že som veľmi konzervatívny režisér, ale *Tosca* nebude až taká konzervatívna, že by sa dej musel odohrávať presne 17. a 18. júna 1800. Pre mňa je táto opera triler. Má obrovskú dynamiku, je popreryvaná zlomami, pripomínajúcimi filmový strih.

Story je veľmi jednoduchá a niektorí režiséri sa potknú tým spôsobom, že si povedia, že je v tom politika. Politika je však naznačená iba na začiatku, a potom je to už len o tom,

že dvaja ľudia sú v nesprávnom čase na nesprávnom mieste, a už sa to len zamotáva. Je tam jeden veľký vagabund a jedna naivná spevákka, ktorí sa navzájom podcenia. *Tosca* príde vyfintená, chce dosiahnuť prepustenie svojho priateľa, myslí si, že to uhrá, a to sa mylí. Na druhej strane, aj Scarpia podcení ju, lebo si neuvedomí, že

keď niekoho pritlačí k múru, tak ten človek urobí aj to, čo by inak v živote neurobil. Ako sa hovorí, najhorší nepriateľ je ten, ktorý nemá čo stratiť.

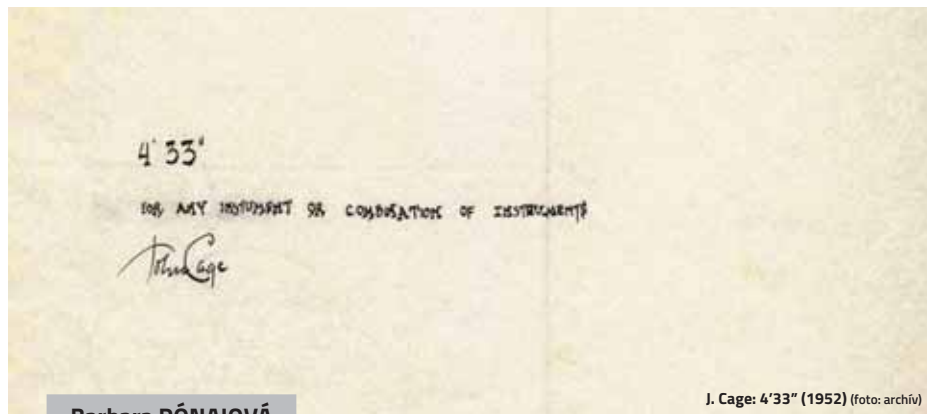
■ **Povráva sa, že by si *Tosku* rád uviedol bez prestávky, ale že to môže ešte dopadnúť vŕselijako, lebo operní umelci, urologická lobby a bufetári na to môžu mať iný názor. Čo je vlastne v opere dôležitejšie: samotné predstavenie alebo prestávky?**

Keď vychádzame z môjho výkladu, že *Tosca* je „light“ triler, bolo by opodstatnené hrať ju bez prestávky. Celá opera je kratšia ako jeden film, kratšia ako prvé dejstvo Halévneho *Židovky*. V hre sú však rôzne pohľady a záujmy, a ako to nakoniec dopadne, naozaj ešte neviem povedať.

■ **Stihol si napísať aj knižku o opere, nazvanú *Operné sondy*. Aké máš ohlasy?**

Ohlasy? Nevieam isto, či ju niekto čítal. Aj keď je pravda, že minule mi hlásila moja vydavateľka, že si niekto kúpil jeden výtlačok. (*Smiech.*) Na druhej strane, ešte pred vydaním *Operných sond* som sa pýtal svojho vzácného priateľa Ladislava Lajchu, že kto to podľa neho bude čítať. A on zvolal: Čože? Prečíta si ju každý tvoj neprajník. A to znamená, že v tvojom prípade bude nutná ešte aj dotlač. ✕

„Nič“ v hudbe



Barbara RÓNAIOVÁ

J. Cage: 4'33" (1952) (foto: archív)

Jean-Yves Bosseur: Čo si myslíte o vplyve Cagea?
Morton Feldman: Čo si myslíte o vplyve Sokrata?
JYB: Bol to bezpochyby veľký muž.
MF: Áno, ale zabili ho.

Vo svete hudby je od čias Johna Cagea položená otázka, či jeho tvorba spadá alebo nespadá do kategórie hudba. Ak by to aj nebolo ničím iným, nastolením otázok o hraniciach hudby sa do jej dejín zapísal, a nielen to: stal sa v nich otočkou na Moebiovom páse, ktorá neskôr umožnila sústredené počúvanie, napríklad dookola sa opakujúcich „slučiek“ v hudbe minimalistov. Myšlienky tzv. newyorskej školy (John Cage, Morton Feldman, Earle Brown, Christian Wolff, David Tudor), vychádzajúce z fascinácie východnými filozofickými a náboženskými systémami a zo snahy vymaniť sa z európskej hudobnej tradície, priniesli možnosť pozeráť sa na hudbu a počúvať ju inak, než sme boli zvyknutí. Vytvorili priestor pre hudbu, v ktorej najdôležitejším momentom každej kompozície je jej „teraz“, ktorá neplynie z bodu A do bodu B, nemá cieľ a pohyb smerujúci k cieľu, nepoužíva žiadne naratívne prvky, nevenuje sa tvarovaniu emocionálnych stavov, využíva široké spektrum zvukov, ticho považuje za dôležitý štrukturálny prvok a jediné, s čím zvädza heroické boje, je analytická myseľ západoeurópskeho poslucháča klasickej hudby.



M. Feldman a J. Cage (foto: archív)

Hudba Cagea a jeho nasledovníkov otvorila nové vráta a vytvorila nové miesto, odkiaľ môžeme hudbu vnímať, premýšľať o nej a aj ju tvoriť. Tým miestom je východnými náboženstvami dlhé storočia kultivované „nič“. Kým v západnom myslení mal pojem „prázdnota“ negatívne konotácie a bol vnímaný ako bolestná absencia čohosi, východné kultúry, menej zaťažené individualizmom, v nej hľadali a nachádzali poklady ukryté ďaleko za dualitou logiky a emócií. V európskej tradícii si pod meditáciou alebo rozjímaním predstavujeme pokojné premýš-

ľanie nad vopred existujúcimi konceptmi alebo imaginatívne asociovanie obrazov, zatiaľ čo meditácia vo východnom zmysle slova znamená oslobodzovanie sa od pojmov, predstáv a myšlienok. Nie však v zmysle potlačenia do úzadia, ale skôr ich veľmi precíznym a sviežim pozorovaním bez snahy zaujať k nim postoj a koncentrovaním sa na „prázdny priestor“, ktorými sú myšlienky a emócie obklopené.

Čo tam je, keď tam nič nie je, a aký

zmysel môže mať o takéto „nič“ usilovať? Ak je v ňom niečo vzácné, dá sa dosiahnuť ho úsilím? Zážitok takéhoto „nič“ sa dá opísať len prostredníctvom metafor a predstaviteľa newyorskej školy združenej okolo Cagea túto metaforu zachytili a silno na nich zapôsobili. Experimentovali s prinesením východného „nič“ do prostredia vážnej hudby alebo ešte presnejšie s upriamením pozornosti voči „nič“, ktoré v nej bolo dávno zahrnuté. Môžeme opísať techniky, ktorými to dosahovali, a spôsob, ako to ovplyvnilo a aj dnes veľmi významne ovplyvňuje hudobnú tvorbu. Ak však

začneme premýšľať nad „ničím“, bude to už „niečo“ a nie „nič“. Môžeme objavovať miesta v hudbe, kde naň narazíme a nechať prehovoriť obrazy a metafory. Skúsit z dialky zachytiť moment, keď „nič“ vystúpi do popredia. V apríli ho bolo možné stretnúť, napríklad na koncerte Feldmanových orchestrálnych diel v Pražskom centre DOX, na prednáške Anne La Berge na Pedagogickej fakulte a jej následnom koncerte s VENI ensemble v SNG, ale aj v kaviarni a pri ďalších prozaických epizodách.

Minimalisti a vstup „poza“ prítomnosť

Slovenský poslucháč má pomerne bohaté možnosti počuť v živom predvedení „nič“ tak, ako ho formulovali minimalisty. Najlepším príkladom u nás je Cluster ensemble – súbor, ktorý sa už dlho stará o poctivé uvádzanie zásadných aj menej ikonických diel z tvorby Reicha, Glassa či iných. V slovenskej hudobnej kultúre technika minimalizmu veľmi zarezonovala nielen v dramaturgii koncertov súčasnej hudby, ale aj v tvorbe skladateľov (M. Burlas, D. Matej, P. Machajdík, M. Piaček, ale aj najmladšia generácia ako napr. L. Novosedlíková a iní).

Minimalisti sa pokúšajú dostať na miesto mimo času mnohonásobným opakovaním jednej hudobnej situácie, ktorá sa mení natoľko postupne a pozvoľna, že to nemusíme pri počúvaní ani spozorovať. Na jednej strane je to orientácia na neustálu prítomnosť bez očakávaní, čo príde – keďže materiál sa opakuje a neprináša body zlomu –, na druhej strane je to technika, ktorá sa v zahustenej forme používa pri vstupe do stavu tranzu, teda niekam „poza prítomnosť“. Takýto vstup do „nič“ je nám možno aj tradične blízky. Dookola rytmicky opakované modlitebné texty, napríklad pri litániách, sú formou kontemplácie, ktorú poznáme z prostredia kresťanstva. Po mnohonásobnom opakovaní sa význam jednotlivých slov začína vytrácať a do popredia prichádza zvuk, ktorý sa stáva čoraz abstraktnejší. To je miesto, kde môžeme stretnúť „nič“ spôsobom, aký nám je azda najbližší.

John Cage – Prednáška o ničom (1959)

Som tu, a niet čo povedať. Ak sú medzi vami takí, ktorí sa chcú dostať niekam, nechajme ich odísť, v ktoromkoľvek momente. To, čo požadujeme, je ticho. Ale to, čo požaduje ticho, je, aby som pokračoval v hovorení.

Anne La Berge a VENI ensemble v SNG

John Cage nabúral kategórie interpret – skladateľ – dielo – poslucháč tým, že dovolil náhodu vstúpiť do „svojich“ diel (Hudba premien), postavil interpretov do roly tých, ktorí rozho-

dujú o konečnom vyznení skladby, alebo v tej najextrémnejšej a dnes už ikonickej skladbe (4'33"), vynechal akýkoľvek intencionálny zvuk a nahradil ho – ničím. Ticho a zvuk, a autor, ktorý ich nevytvára, ale akceptuje. Roztápaním hraníc medzi dovtedy pevnými kategóriami inicioval v myslení o hudbe vybočenie zo zabehaných chodníčkov. Aj s týmito myšlienkami máme priamu skúsenosť v našom geografickom prostredí. Asi najvýraznejším



A. La Berge a VENI ensemble (foto: SNG)

apoštolom neo-dada a fluxových tendencií, ktoré vyšli z Cagea, sa v slovenskej hudbe stal **Milan Adamčiak**. Bol to hudobník, skladateľ, výtvarník, muzikológ alebo filozof? Možno nie je nutné na túto otázku odpovedať. Jeho performance predovšetkým dávali vyznieť tichu a pokoju v pozadí diania, pretože mal zvláštny talent odbúrať zámer prostredníctvom prostej hry, čím vpustil do nášho malého sveta hudby veľa slobody, ktorú ďalej rozvíjajú mnohí. Hral sa so zvukmi a dokázal ostať, aj keď sa rozhosťil strach z pocitu trápania.

Dnes pri takýchto hrách možno počuť medzi inými aj **Daniela Mateja** a súbor **VENI ensemble**, ktorý práve oslavuje svoje tridsiate výročie. Pri tejto príležitosti organizujú koncerty, v poradí štvrtý odznel 25. 4. v bratislavskej SNG. V rámci cyklu Hudba dneška vystúpila mimoriadne zaujímavá americká flautistka, skladateľka a improvizátorka žijúca v Amsterdame **Anne La Berge** (1955) so svojimi projektmi *Utter* a *Raw*. V druhom z nich si s ňou zahrli vybraní interpreti z VENI ensemble – **Daniel Matej, Braňo Dugovič, Fero Király, Michal Matejka** a **Andrej Gál**.

Anne La Berge využila v oboch svojich konceptoch text a interaktívne digitálne programy, ktoré vstúpili do hry ako prvok riadenej náhody a impulz k interakcii s interpretmi. Projekt *Utter* pre flautu, hlas a elektroniku vznikol v spolupráci s vizuálnou umelkyňou **Isabelle Vigier** a mediálnym umelcom **Marcelom Wieckxom**. Výsledkom je otvorená audiovizuálna kompozícia, v ktorej pred šiestimi obrazovkami improvizuje energická, ale zároveň veľmi sústredená flautistka so svojím virtuózne zvládnutým štvrttónovým nástrojom. Témou je jazyk, komunikácia a vzťah matky a dieťaťa. Koncepty, o ktorých

by sa dalo filozofovať dlho, ale ešte viac než nápad a jeho pôsobivé technické predvedenie oslovovala osobnosť umelkyne a jej prístup k hre na nástroji a s nástrojom, v ktorej sa stretá úžasná virtuozita s totálnou voľnosťou a ochotou hrať sa so širokým diapazónom zvukov flauty. V jej vdychovaní, vydychovaní a spievaní do flauty je „nič“ votkané do uvoľnenosti a radosti na pozadí bdelej koncentrácie.

V projekte *Raw* hráči spúšťajú náhodne generované zvuky a efekty, vychádzajúce z vopred nahratých rozprávání o strave členov súboru MAZE, ktorého je Anne La Berge členkou, a následne s nimi interagujú. Tu sme mohli počuť VENI a jeho improvizračné situácie, ako ich poznáme: rozhovor/hádka syntetizátora s mixpultom, staccatová plocha viacerých nástrojov, riedke úseky ticha a jemných, do popredia vystupujúcich „šušťaní“, energetické miesta, kde sa všetci rozbehnú v rýchlych



La Monte Young: Composition 1960 #7 (foto: archív)

nezadržateľných líniách. Komunikácia medzi interpretmi navzájom aj s počítačom generovanými zvukmi a úsekmi textov bola jemná a zrelá, hoci aj nie plná prevkapaní. Voľná improvizácia je však pozvánkou k hre a akceptovaniu prítomnosti v celej jej šírke a nie výzvou k hodnotiacemu postoj, keďže výsledný zvuk závisí od aktuálneho rozpoloženia hráčov a zrejme aj publika. Možno povedať, že je viac alebo menej precíznym „nazvučením“ aktuálnej prítomnosti. Okrem zručnosti hráčov je potrebná aj zručnosť poslucháča počúvať a pozorovať s veľkou pozornosťou zvuky

a s nimi súvisiace vlastné asociácie, podobne ako to robí malé dieťa – s nehodnotiacou, ale veľmi živou zvedavosťou.

Prednáška Anne La Berge o dychu a voľnosti pri interpretácii

Skoro zaujímavejšou než samotný koncert bola prednáška Anne La Berge 24. na Katedre hudobnej výchovy Pedagogickej fakulty. Hoci som ju z jej dovolením mohla celú nahráť, prepis zvukového záznamu neprináša podstatné informácie, keďže väčšinu z nich účastníci absorbovali z názorne predvedených príkladov. Najdôležitejšou kvalitou interaktívnej prednášky Anny La Berge pre interpretov a hudobných pedagógov bola jej vynikajúca znalosť „ničoho“ prostredníctvom uvoľnenia tela a dychu. Mali sme možnosť počuť aj krátke ukážky jej virtuozity a toho, ako vychádza z postoja svojho tela, pričom najdôležitejšou úlohou je neklásť mu žiadne prekážky. Predviedla nám postup hľadania najprirodzenejšieho držania tela pri hre, ktorej najväčšími bránami sú rutina a snaha, vštepované deťom už pri ich prvých kontaktoch s hudobným nástrojom. Výsledkom môžu byť nielen bolesti krku, chrbtice či rúk, ale aj obmedzenia v technike hry a v znalostiach možností svojho nástroja. Ukázala, aké veľké možnosti poskytuje uvoľnené telo vo svojej prirodzenej polohe, ale aj to, ako ho môžeme zastaviť napríklad tým, že si noty postavíme do uhla, ktorému sa musíme prispôbiť. Hráči na dychových nástrojoch tak predkláňajú hlavu nižšie, aby mohli sledovať noty, flautisti, ktorí sú nachýlení doprava, sa sústredia na stojan, ktorý je priamo pred nimi, a zvyk sa stáva železnou košelou. Uvoľnenie v tele je pritom chytľavé, vedie človeka k sústredeniu na vlastný dych a jemné pohyby svalstva pri ňom. Plné vnímanie týchto dejov vo vlastnom tele už nedáva priestor myšlienkam, názorom, asociáciám a emóciám a stáva sa tak najlepším východiskovým bodom pre vstup do sveta abstrakcie.

Inšpiratívna bola aj ukážka jemných dotykov, ktorými môže pedagóg žiaka pri hľadaní vhodného telesného postoja sprevádzať. Hudobní pedagógovia sa svojich žiakov dotýkajú často a tento dotyk môže byť veľakrát nátlakový a spôsobovať zbytočné tenzie v svalstve. Anne La Berge ukázala jemné plynulé dotyky, pri ktorých sa pedagóg uvoľňuje zároveň so žiakom a nestavia sa do pozície mentora či „opravára“, ale sprievodcu pri otvorení hľadania. Aj tu však platí, že vidieť raz je viac, ako stokrát počuť, lebo pri slovnom opise jej názorných predvedení jednotlivých interpretačných mikrosituácií sa kdekoľvek môže stratiť niečo podstatné. Rozpravy o uvoľnení tela a koncentracii môžu vyznievať ako dávno známe klišé, avšak len do momentu, kým o ňom nehovorí niekto skutočne plne uvoľnený. Vtedy vystúpia do popredia obrovské a nečakané možnosti, ktoré takáto práca s telom prináša.

→ **Feldmanova hudba ako veľké plátno**

Na rozdiel od minimalizmov a improvizáčnych veselých aj vážnych hier máme pomerne málo možností počuť naživo hudbu ikony newyorskej školy Mortona Feldmana a tým menej jeho veľké orchestrálne skladby, ktorých trvanie sa počíta v hodinách, nie minútach. Túto možnosť priniesol koncert pri príležitosti otvorenia novej multifunkčnej sály v Centre súčasného umenia DOX 7. 4. v Prahe. **Symfonický orchester Českého rozhlasu** pod taktovkou **Petra Kotíka** odohral dielo *Klavír a orchester* (1975), *Štruktúry* pre orchester (1960–62) a skladbu *Husle a orchester* (1979) spolu so zahraničnými sólistami: **Conrad**



DOX (foto: dox.cz)

P. Kotík (foto: dox.cz)

Harris (New York) na husliach a klavirista **Daan Vandewalle** (Gent). Feldmanove diela, najmä jeho zrelé orchestrálne kusy, sú kvôli náročnosti uvádzané aj vo svete len veľmi sporadicky. O skladateľovi sa často hovorí jedným dychom pri vymenovávaní členov povojnovej americkej avantgardy, za ktorej patróna sa už tradične považuje John Cage. Je známe, že Feldman a Cage boli dobrí priatelia. Obaja boli fascinovaní Webernom a spájala ich aj špecializácia na „nič“, hoci každý z nich pristúpil k tejto problematike z celkom inej strany. Cagea zaujímalo rozpúšťanie starých konceptov a nachádzanie nových systémov, štruktúr a postupov tvorby. Feldman sa viac sústredil na spirituálnu stránku veci, bol zaujatý zvukom ako takým a cítil v ňom určitý mystický potenciál. Jeho tvorba je špecifickým výskumom matérie a farby zvukov a tónov. Feldman je zároveň minimalista, ale nie v zmysle kompozičného štýlu. Jeho skladby sú ako veľké monochrómne maľby, ktoré si pomaly a precízne obzeráte v čase. Hoci Cageov vplyv ako iniciátora sviežich, jednoduchých a nových myšlienok je v novodobých dejinách hudby nesporný, z hľadiska samotnej tvorby sa Feldmanovo dielo ukazuje ako oveľa zásadnejšie. V kontexte americkej hudby patrí Feldman nesporne k najvýraznejším a najzaujímavejším postavám 20. storočia. Dirigent Petr Kotík s Feldmanom spolupracoval a už roky sa venuje uvádzaniu jeho diel, s dôrazom na veľké orchestrálne kusy. Interpretácie uchopiť Feldmana môže byť náročné, ale zrejme len kým nepríde k pocho-

peniu hlavného kľúča. Jeho notácia je skôr zachytením výsledného tvaru než jasným popisom, ako sa k nemu dopracovať. Vo svojich neskorších orchestrálnych skladbách využíva svoj výrazný dar vykresľovania rôznych farebných odtieňov zvuku, sú charakteristické pomalým tempom, extrémnym trvaním a akýmsi „plávajúcim“ rytmom, v ktorom sa hudobné udalosti a klastre pomaly pohybujú a jemne posúvajú na podklade náročne čitateľného zápisu. Feldman bol veľmi vzdelaný človek, hoci nemal ukončené ani stredoškolské vzdelanie, a mal nebyvalý dar nadhľadu a schopnosti abstrakcie. Jeho hudba asociuje tvorbu abstraktných expresionistov, s ktorými sa priatelil a spolupracoval, nie však v zmysle mimohudobného obsahu, ale tvorením hudby

pôsobiacej ako obrovský zvukový priestor. Svoje koncertné skladby pre sólistov a orchester nazýval vždy veľmi jednoducho – husle a orchester, flauta a orchester, klavír a orchester. Nie sú to koncerty v pravom zmysle slova. Sólista nevystupuje ako protiváha



P. Kotík a SOSR (foto: J. Slavík)

orchestra, nebojuje s ním o prvenstvo, ale je jeho integrálnou zložkou, rovnocennou súčasťou spoločne zdieľaného zvukového priestoru. Sála v DOX-e bola na koncerte s názvom *Zásadný Feldman* úplne plná. Prvá časť bola pôsobivou ochutnávkou Feldmanovej hudby, ktorú otvorila skladba *Klavír a orchester* so svojím expresívnym úvodom znejúcim temer ako téma v tradičnom slova zmysle, ktorý sa na ploche dvadsiatich minút riedi a prekladá tichom. Téma, alebo skôr správnejšie

„pattern“, tu nie je evolučne rozvíjaná a pripomínaná návratmi. Ide skôr o pohľad pod mikroskopom, kde sa na nastolený hudobný materiál pozeráme čoraz viac zblízka. Príjemné bolo vypočuť si aj málo uvádzané *Štruktúry* pochádzajúce zo skoršieho obdobia s ich jemnými „pointilistickými“ plochami. Cez prestávku si ľudia hovorili: „Teraz to príde.“ Čakala nás 60-minútová kompozícia *Husle a orchester*, bez delenia na časti, pomaly plynúca statická masa zvuku v temer neustáлом *mezzopiane*. Dá sa povedať, že skutočný Feldman začína tak po päťdesiatej minúte, vo chvíli, keď poslucháč dávno prestal hodnotiť presnosť nástupov a kvalitu husľovej interpretácie, ktorá má v tomto koncerte aj svoje virtuózne miesta. Feldmanovi rozumieme, keď sa staneme súčasťou jeho priestorovej kompozície so silnými vizuálnymi vlastnosťami a s čoraz väčšou precíznosťou vnímame najjemnejšie farebné odtiene skladby. Výsledkom je, že po hodine sa zdá, že skladba sa skončila predčasne, keďže jej uchopenie skúseným Petrom Kotíkom aj sólistami bolo trefné a funkčné.

Epilóg: experti na oddychovanie

Íst len kvôli Feldmanovi z Bratislavy do Prahy a späť je veľkorysé a slávnostné riešenie. Príprava na koncert sa začala popíjaním kávy na terase jednej kaviarne. Skupina Španielov tam sedela pri pive a zhovárala sa: „*Jediné, čo je isté, je to, že zajtra nebudeme robiť nič, okrem oddychovania.*“ Bolo jedenásť doobeda a táto skupina ani v tej chvíli nevyzerala, že sa venuje inej činnosti, než plánuje na nasledujúci deň. Rozprávali o oddychu dlho a nahlas. „*Je to celkom iné, keď si cez týždeň na univerzite a vravíš si, že cez víkend budeš oddychovať pri jazere. To nie je také oddychovanie ako teraz, keď oddychujeme a plánujeme na zajtra ešte väčšie oddychovanie.*“ Hovorili o tom s až dojemnou vážnosťou a bázňou. Jediné, čo nebolo opísané, bol oddych samotný. Ako židia, keď hovoria o B_hu, ale jeho meno nevyslovia. V každom prípade je v spomínanej verzii oddychu iste veľká porcia „nič“, ktoré

je v súčasnosti aspoň takým luxusným tovarom ako počúvanie štyri a viac hodín trvajúcej Feldmanovej kompozície. Medzitým ku kvetine v malom črepníčku na mojom stole doletela včela. Pozorovala som ju, ako vletí do kvetu a hneď zas vyletí. Vzdiala sa len na niekoľko centimetrov a hneď je zas späť. „Pozorujem ju a kto pozoruje mňa?“ pomyslí si a hneď celým chodidlom vkročí do slastného „nič“ priestoru. Nadýchnem sa a hneď som zase späť. X

SOFA

Pestrú hudobnú scénu v Nórsku sme si prednedávnom predstavili profilom vydavateľstva Hubro Music. Na nórskej scéne však aktívne pôsobí ešte niekoľko veľmi výrazných značiek, obohacujúcich experimentálnu hudbu o nové impulzy. Vydavateľstvo SOFA, založené v roku 2000 hudobníkmi Ivarom Grydelandom a Ingarom Zachom, je jedným z nich. SOFA sa sústreďuje predovšetkým na nórsku čiastočne alebo úplne improvizovanú hudbu.

Holandský zvukový umelec **Rutger Zuydervelt**, známejší pod menom Machinefabriek, vytvoril podivný a ponurý zvukový svet k filmu *The Red Soul* režisérky Jessiky Gorter, rozprávajúcom o Stalinovi, obetiach jeho režimu, ako aj o jeho „odkaze“ v dnešnom Rusku. Film bol v roku 2017 nominovaný na prestížny festival IDFA (International Documentary Film Festival) v Amsterdame. Namiesto tradičnej „filmovej hudby“ sa Zuydervelt v rov-

tralizmu (skladba *Kortbolge*, v ktorej závere dochádza k príjemnému „zrasteniu“ súzvu- kov odvodených z vyšších harmonických tónov a pestrých rytmických ostinát trúbky a bicích) alebo obsahujú tonálnejšie znejúce pasáže repetitívneho charakteru, odkazujúce na svet „novej jednoduchosti“. Práve v týchto komponovaných či komponovane pôsobiach pasážach znie hudba OKER najosobitejšie, ako napríklad v len dvojminú-

tovej skladbe *Soldugg*, príťažlivo pracujúcej s krásne „namiešanou“ farbou kvar- teta, v ktorom jemne vyniká kontrabas hrajúci sul ponticello a sordinovaná trúbka.



nomennom albume rozhodol pre riešenie jemu vlastné: zvuková stopa k dokumentu čerpá z dvoch hlavných zdrojov – z nahrávky Stalinovho prejavu a niekoľkých dobových LP so sovietskymi piesňami. Tieto zvukové zdroje podliehajú rôznym transformáciám na spôsob starej dobrej musique concrète. Sú často zahalené v neprehľadných a ťažko identifikovateľných textúrach, ktoré pôsobia nostalgicky či priam ťaživo, a len miestami sa vynoria v plnej rozpoznateľnosti (trocha podobne ako napríklad v elektroakustickej skladbe *In memoriam Ockeghem* Ivana Paríka). K elektronickej zložke sa veľmi decentne pridávajú aj živé nástroje – Zuydervelt si na pomoc prizval dvoch známych improvizátorov: saxofonistu Ilju Belorukova a hráča na bicích nástrojoch Reného Aquariusu. Kým Belorukov pridáva väčšinou len jemné dlhé tóny či dych, Aquarius je ešte radikálnejší – je ťažké rozpoznať, kedy a kde sa pridávajú perkusie.

Debutový album *Husene vlíre er museer* kvarteta improvizovanej hudby **OKER** predstavuje kapelu v rôznych hudobných situáciách, od typickej neidiomatickej voľnej improvizácie pracujúcej čisto s netradičnými technikami hry po „komprovizovane“ tvorené skladby s jasnými pravidlami formy, no improvizované v detailoch, až po dlhšie plochy vychádzajúce zo sveta súčasnej komponovanej hudby. Tie majú blízko k spek-



Priaznivci hlbokých dychového nástrojov, prirodzeného ladenia a dlhých tónov si môžu prísť na svoje pri albume *Bite of the Orange* tubového tria **Microtub**. Tvoria ho priekopník hry na „mikrointervalovej“ tube Robin Hayward (F-tuba, skonštruovaná na jeho popud) a nórski tubisti Peder Simonsen (C-tuba) a Martin Taxt (C-tuba). Na krátkej ploche necelých tridsiatich minút sa hudobníci zamerali najmä na sústredenú monolitickú prácu s dlhými tónmi vychádzajúcimi z prirodzeného ladenia. Registre sa menia veľmi pomaly, nástroje sa zväčša tvrdohlavo držia v jednej polohe, dávajúc tak patričný priestor pre vychutnávanie vznikajúcich intervalových vzdialeností. Tie najviac vynikajú najmä pri využití 11. a 13. harmonického tónu, ktoré sú dôležitou zložkou v dvoch z troch prezentovaných kompozícií. Hudba Micro-

tub sa (v porovnaní napríklad s dronovými plochami u Philla Niblocka) nesie zväčša v tichších dynamikách, čo skladbám dodáva akoby rituálny charakter. Najpríťažlivejšia je táto hudba v extrémnejších registroch, najmä v hlbokom, v ktorom dochádza k vzniku zaujímavých akustických fenoménov.

Martin Taxt je takisto členom tria **Muddernstern**, ktorého najnovší album *Private Pleasure* je zmesou bizarných zvukov, vytváraných pomocou elektrickej gitary, tuby, rôznych predmetov a elektroniky. Bizarný, ťažko interpretovateľný obal spoluprevytvára zvláštny výsledný dojem z tejto podivnej hudby.

Španiel **Miguel Angel Tolosa** mal v posledných rokoch podiel na viacerých nahrávkach vydavateľstva buď ako zvukár, hudobný režisér, alebo hudobník (napríklad vo vynikajúcom albume dua Tolosa/Zach *Loner* z roku 2015). Jeho prvý sólový album na značke vydavateľstva, *Ephemeral*, je vynikajúcou ukážkou dnešnej temnejšie ladenej atmosférickej elektroniky. Každá z desiatich skladieb prezentuje osobitú zvukovú situáciu či objekt, ktoré sú v priebehu formy rôznym spôsobom nasvietené či odhaľované. Samotné zvukové zdroje pôsobia tajomným dojmom, zväčša ide o „terénne“ nahrávky vonkajšieho sveta (ďažd' v skladbe *Sol de Pluma y Fósforo*) a už jestvujúcej hudby (renesančná hudba v tej istej skladbe), no sú často veľmi rafinovane upravované a stmelené do krásneho a tajuplného zvuku. Oblíbenou stratégiou Tolosu je postupné „približovanie“ zvuku na spôsob

da lontano.

Kvôli relatívne krátke- mu trvaniu skladieb, ako aj vďaka ich zvukovej a charakterovej rozdielnosti, nie je album vhodný na „meditatívny ponor“, zároveň však

práve tieto vlastnosti umožňujú vychutnať si Tolosovo zvukové a umelecké majstrovstvo. Jednoznačne jedno z mojich najobľúbenejších CD vydavateľstva.

Ťažko opísateľný a silne atmosférický album s podivným názvom *Lieber Heiland, laß uns sterben* **Martina Kitchensa** bol nahratý v krypte lundskej katedrály vo Švédsku, podľa informácie z bookletu CD pravdepodobne najstaršej miestnosti vo Švédsku (postavená bola v roku 1121). Akustika sály, ako aj atmosféra z nej sálajúca, urobili svoje – hudba je často priam ponurá. Najviac sa to prejaví v skladbe *Ruf zu mir, bezprizorni*, kde sa k syčiacemu saxofónu pridáva z diaľky znejúci klavír.

<https://www.sofamusic.no/>
<https://soundcloud.com/sofalabel>

Adrián DEMOČ



M. Chagall: Huslista, 1926 (foto: archív)

Židovské inšpirácie

Počiatky židovskej hudby možno datovať do mýtických čias niekoľko tisíc rokov dozadu. Jej notácia býva považovaná za jednu z najstarších v dejinách a hoci sa táto hudba postupne prispôbovala novým podmienkam, stále si zachovávala svoju identitu. Jej základným východiskom bola synagógálna produkcia, ktorej úlohou bolo uchovávať dedičstvo kantorského spevu a podporovať spevácke zbory. Najstaršiu židovskú náboženskú hudbu tvorili synagógálne a chrámové melódie z biblických čias. Po zničení Chrámu sa Židia rozptýlili po celom svete a svoju hudbu si doslova niesli so sebou.

Peter KATINA

Okolo 15. storočia začala v aškenázskej kultúre zažívať rozkvet tradícia sekulárnej židovskej hudby, o ktorú sa pričínili židovskí hudobníci z východnej Európy nazývaní klezmerim. Ich repertoár obsahoval hlavne tanečné piesne k svadbám a rôznym oslavám a založili tradíciu hudby klezmer, spievanej v jazyku jidiš a neskôr sprevádzanej nástrojmi ako klarinet, akordeón, husle, kontrabas, trúbka a bubon. Židovskí skladatelia klasickej hudby sa objavili v 18. storočí v Amsterdame, južnom Francúzsku a Taliansku, ale najväčší rozmach sa začal emancipáciou Židov po Francúzskej revolúcii. Židovské reálie už od baroka často využívali aj nežidovskí autori, aby zdôraznili pestrý kolorit a exotický mysticismus, ako napríklad Händel v oratóriách *Izrael v Egypte*

a *Júda Makabejský*. Sympatie k židovskému národu vyjadrili Mendelssohn v oratóriu *Eliáš*, Verdi v opere *Nabucco* alebo Saint-Saëns v *Samsonovi a Dalile*, kým Franz Schubert zhudobnil biblický *Žalm č. 92* v hebrejčine. Ako uvádza známy britský spisovateľ Paul Johnson, „Židovská hudobná tradícia bola oveľa staršia než všetky ostatné v Európe a nárast množstva židovských skladateľov a interpretov od 19. storočia sa stal ozajstným fenoménom.“ Židovskí skladatelia v období romantizmu však stále písali v zhode s klasickým „mainstreamom“ a charakteristické prvky židovskej hudby vo svojich dielach prakticky nevyužívali. Autor operiet Jacques Offenbach bol synom kantora a vyrastal na židovskej tradícii, no v jeho hudbe sa tento vplyv nepre-

javil. Rovnako „nežidovský“ písal aj Giacomo Meyerbeer, hoci ho Wagner obviňoval zo „židovstva v hudbe“, ktoré malo stelesňovať údajné umelecké pokrytectvo, neprirodzenosť, napodobňovanie hudby kresťanských autorov a falošných emócií v hudbe. Ani vnuk židovského filozofa Mosesa Mendelssohna, Felix Mendelssohn, vo svojej hudbe židovské prvky nevyužíval a Halévyho opera *Židovka* je podľa kritikov príkladom, keď „židovský autor napísal skladbu, ktorej hnacím motorom je antisemitizmus“. Až v 20. storočí našli autori odvalu vyjadriť svoje židovské korene a ich tvorba sa stala predmetom záujmu aj nežidovských skladateľov. Medzi prvých, ktorí sa „prihlásil“ vo svojich dielach k židovskému pôvodu, patrili Ernest Bloch, neskôr Darius Milhaud a Mario Castelnuovo-Tedesco. Židovskú hudbu adaptovali napríklad Maurice Ravel v *Mélodies hébraïques*, Max Bruch v slávnom *Kol Nidrei* (hoci bol Bruch protestant, nacisti ho omylom považovali za Žida a jeho hudbu zakázali), Leonard Bernstein v dielach *Kaddish* a v *Symfónii č. 1 „Jeremiáš“*, Aaron Copland v *Klavírnom triu „Vitebsk“*, Zemlinský v skladbe *Hochzeitgesang* alebo Schönberg v kantáte *Ten, čo prežil Varšavu* a v opere *Mojžiš a Áron*. Stravinskij využil hebrejský text vo svojom *Abrahámovi a Izákovi*. Gershwin uplatnil židovské melódie v niektorých častiach opery *Porgy a Bess* a zlé jazyky tvrdia, že aj slávne klarinetové glissando v úvode *Rapsódie v modrom* má vyložene židovský kontext...

Salamone Rossi „il Ebreo“

V predbarokovom období sa židovská hudba iba málokedy prejavila tak otvorene ako v diele *Ha-Shirim Asher Li'Sholomo* (Šalamúnova pieseň) z roku 1622. Salamone Rossi, prezývaný „il Ebreo“ (cca 1570–1630), bol talianskym židovským huslistom a skladateľom. Pochá-



dzal zo starobylej mantovskej rodiny, ktorej predkovia boli väznení v Ríme ešte za čias cisára Vespaziana a Tita. Rossi, ktorý bol predstaviteľom prechodu od neskorého talianskeho renesancie k ranému baroku, bol už v detstve známym a talentovaným huslistom a od roku 1587 bol dvorným hudobníkom, koncertným

majstrom a skladateľom na vojvodskom dvore Gonzagovcov u Vicenza I. v Mantove. Písal populárnu hudbu na bankety, svadobné hostiny, divadelné produkcie a pre chrámové účely. O jeho uznaní svedčí aj to, že nemusel nosiť pre Židov v Mantove povinný žltý odznak. Stal sa lídrom židovskej divadelnej spoločnosti a jeho ansámbl si prenajímali rôzne šľachtické dvory z celého regiónu. Rossiho domovské geto v Mantove (vzniklo 1612) bolo kolískou mnohých hudobných inovácií a pred likvidáciou v roku 1630 malo deväť synagóg, čo dokazovalo silnú religióznu komunitu. Rossi ako jeden z prvých zaviedol princípy monodickej piesne, kde jedna melódia dominovala nad sprievodom. Napísal zbierku canzonett, krátkych tanečných skladieb pre trio hlasov a lúboštnú lyriku, a vynikal aj pri tvorbe vážnejších madrigalov, kde zavádzal inovácie s využitím kontinua, čím predznamenal éru baroka. Inovátorom bol aj v rámci inštrumentálnej hudby. Jeho triové sonáty rozvinuli virtuóznou huslovú techniku a stáli na rozhraní textúr inštrumentálnej kancóny neskoréj renesancie a triovej barokovej sonáty. V roku 1623 vydal Rossi v Benátkach *Šalamúnovu pieseň*, vôbec prvú zbierku hudby k hebrejským žalmom a modlitbám. Bola napísaná v barokovom štýle a takmer nevychádzala zo židovskej kantorskej hudby, čo bol bezprecedentný pokrok v synagogálnej hudbe. Skladby ako *Shir hamma'alot*, alebo večerný hymnus *Hashkivenu* s echo efektmi, predstavujú polyfóniu v štýle *stile antico* a sú unikátne v rámci židovskej liturgie. Rossi napísal v taliančine okolo 150 diel, no zhudobnil aj množstvo biblických hebrejských textov. Jeho hudba, vzdialene pripomínajúca tvorbu Monteverdiho, dosahuje delikátnu rovnováhu s idiómom kresťanského moteta: charakterizuje ju obmedzený rozsah hlasov, sylabický spev a strohé ozdobovanie, ktoré nenarušuje tradičnú kantilénu. Rossi bol vynikajúci kontrapunktik a jeho židovská zbier-

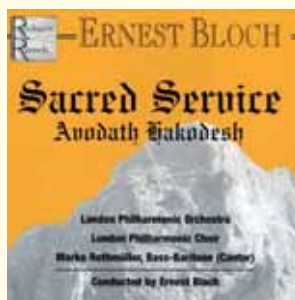


ka *Šalamúnova pieseň* zaznamenala obrovský úspech, zároveň ovplyvnil mnohých ďalších autorov, napríklad rabína Leona z Modeny, ktorý následne povolil polyfóniu a menzurálnu hudbu v synagógach. Smrť posledného z Gonzagovcov a následný vpád rakúskej armády do Mantovy spôsobili koniec zlatej

éry dvornej hudby v Mantove. Rossi pravdepodobne zahynul pri invázii rakúskych oddielov, ktorí zničili židovské geto v Mantove, alebo pri následnej epidémii moru, ktorý oblasť zachvátil. Židia z Mantovy následne ušli do geta v Benátkach, kde tento hudobný spolok pokračoval v aktivitách v židovskej Academia degli Impediti.

Ernest Bloch

Ernest Bloch (1880–1959) sa narodil v Ženeve, ako deväťročný začal hrať na husliach a komponovať. Vzdelával sa na konzervatóriu v Bruseli u huslistu Eugèna Ysaÿa a počas štúdií v Nemecku v rokoch 1899–1903 sa začala Blochova celoživotná konfrontácia s otázkami



spirituality a náboženstva v oblasti judaizmu a hľadania etnickej a národnej identity v umeleckom kontexte. Počas prvej svetovej vojny napísal svoje prvé diela so židovskou tematikou, neskôr známe ako *Židovský cyklus*. Obsahoval *Tri židovské básne*, *Žalmy*, vokálnu symfóniu *Israel* pre päť hlasov a orchester, *Schelomo* pre violončelo a orchester, štandardnú súčasť violončelového repertoáru a operu *Jézabel*, ktorú nedokončil. V roku 1916 sa Bloch presťahoval do USA, kde sa stal prvým umeleckým riaditeľom nového Clevelandského hudobného inštitútu a riaditeľom sanfranciského konzervatória. Jeho hudba v tomto období bola inšpirovaná súčasnými i starobylými ideami judaizmu, napísal suitu *Baal Shem* pre husle a klavír a *Meditation Hébraïque*, súčasť cyklu *Zo židovského života*. Neskôr dostal objednávku na kompletnú sobotnú rannú bohoslužbu pre kantorský barytón, zbor a symfonický orchester, ktorú pod názvom *Avodath Hakodesh* (Bohoslužba na ranný Sabat) dokončil v rokoch 1930–1933 počas svojho pobytu v Európe. Ďalšími dielami inšpirovanými židovskou tradíciou sú *Voice in the Wilderness* (Hlas v divočine) pre orchester s obligátnym violončelom, *Visions and Prophecies* pre klavír a *Suite Hébraïque* pre violu a klavír, ktorú zinštrumentoval aj pre orchester. Hudobný odkaz Ernesta Blocha spočíva v prepojení dvoch svetov, kultivovaného židovského umenia a modernej, západnej klasickej tradície. Jeho štýl charakterizuje zmes neoklasicizmu, neoromantizmu a expresionizmu. V centre jeho tvorby však vždy stála melódia a hudba bola preňho spirituálnym zážitkom. „Bloch je prvý ozajstný židovský skladateľ, ktorého pozná moderný svet,“ uviedol v *Times* hudobný kritik Ernest New-

man. „Píše židovskú hudbu a jeho rozsiahla predstavivosť sa uňho snúbi so svetom, ktorý bol po stáročia v európskej kultúre potláčaný. Bloch nás nielenže oboznamuje s obrazmi a so skúsenosťami vzdialenými západnej hudbe, ale prináša novú slobodu vo svojom jazyku, ozajstný protiklad voči slobode, ktorou hudba disponovala pred stovkami rokov, ale bola nadlho stratená.“ Blocha zaujímala podstata židovskej duše, naivita i násilie prorockých čias, divoká láska k spravodlivosti, zúfalstvo kazateľov, ľútosť a majestátnosť knihy *Jób* či zmyselnosť *Piesne piesní*. „V mojich dielach označených ako židovské – Žalmy, Schelomo, Israel, Tri židovské básne, Hlas v divočine, som nekomponoval tak, že by som využíval autentické židovské melódie, rytmy alebo in-

tervaly. Skôr som počúval svoj vnútorný hlas a inštinkt, hlas ktorý prichádza mimo mňa. Do akej miery je to židovská hudba, neviem, to ukáže budúcnosť.“ Podľa kritikov Blochova hudba nikdy nestratila svoj židovský prízvuk a jeho najlepšie diela odvodzujú svoju silu z napätia, ktoré prináša rozporuplnosť Blochovho vzťahu k vlastnému židovstvu.

Darius Milhaud: Poèmes juifs

Darius Milhaud (1892–1974) patril k európskym židovským emigrantom, ktorí ušli do USA pred fašizmom. Narodil sa v Marseille a vyrástol v Aix-en-Provence. Pochádzal zo starej židov-



D. Milhaud, 1970 (foto: archív)

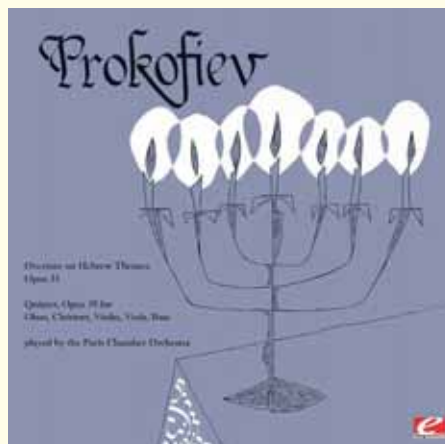
skej rodiny, z osobitej vetvy provensalských Židov a jeho prastarý otec bol zakladateľom synagógy v Aix-en-Provence. Ako sedemročný začal študovať hru na husliach a už ako dieťa komponoval. Povzbudený Erikom Satiem začal Milhaud po roku 1920 uplatňovať v hudbe



→ vlastné estetické princípy: jednoduchosť, priamočiarosť, vyhýbal sa sentimentalite, čerpal inšpirácie z prírody a z každodenného života a uprednostňoval jasnosť a čistotu – „la clarté“. Milhaud miloval music hally, cirkus a rôzne pokleslé formy zábavy, vo svojich skladbách využíval populárny hudobný materiál, francúzske ľudové piesne, latinskoamerické tanečné rytmy, židovské melódie a novoobjavený jazz. V roku 1940, keď sa jeho jednoaktová opera *Médée* dostala na dosky parížskej opery, prišla nacistická invázia a okupácia Paríža, čo bolo pre Milhauda jasným znakom, že je najvyšší čas odísť. Dvadsať členov jeho rodiny, ktorí zostali vo Francúzsku, bolo zavraždených. Preto nie je náhodou, že počas svojho tzv. amerického obdobia sa začal Milhaud naplno venovať svojim židovským koreňom, ktoré pretavil do hudby. V roku 1951 získal miesto pedagóga na Mills College v Oaklande v Kalifornii, kde následne vyučoval 20 rokov a medzi jeho študentov patrili okrem iných aj slávny jazzman židovského pôvodu Dave Brubeck. Viaceré Milhaudove predvojnové diela odkazujú na židovskú kultúru, ale až vo svojich neskorších skladbách naplno uplatnil špecifiká provensalskej liturgickej tradície, ako ju poznal z mladosti. Medzi jeho židovské diela patrí *Kain a Abel* pre recitátora, organ a orchester, *Sedemramenný svietnik* pre klavír, opera *David*, scénická skladba *Saul, Tri Dávidove žalmy, Jóbova kantáta, Žalmová kantáta* a najpodstatnejšie – *Service sacré*, rozsiahla skladba z roku 1947 na spôsob oratória – bohoslužba na ranný sabat pre kantora, rabínskeho prednášateľa, veľký zbor a symfonický orchester, pričom prvá nahrávka diela pochádza až z roku 2000. Milhaudova posledná kantáta *Ani maamin* na texty Elieho Wiesela bola uvedená v Carnegie Hall v roku 1975, no jeho osobný vzťah k judaizmu najviac odrážajú rané *Poèmes juifs* (Židovské básne, 1916). Cyklus ôsmich piesní na anonymné texty, objavené Milhaudom v jednom časopise, je prvým dielom skladateľa ovplyvneným židovskou hudbou. Jeho jasnosť, relatívna jednoduchosť a vyrovnanosť nesú stopy francúzskej elegancie a neoklasicizmu, piesňam však nechýba hĺbka ani rafinovanosť. Básne deklarujú hlavné zásady judaizmu, kým melodické elementy piesní evokujú starobylé liturgické spevy zo stredovekého židovského Provencalska. Každú z piesní venoval Milhaud jednému zo svojich priateľov alebo príbuzných. Oscilujú medzi nádejou a lamentáciou, prvkami typickými pre židovskú hudbu. Osem obsahovo blízkych básní možno rozdeliť do dvoch skupín, prvá sa týka skôr praktických aspektov života a viery, kým druhá je viac mystická, introspektívna. Ako majster polytonality uplatňuje až tri tóniny súčasne, hoci väčšina piesní je bitonálna. Spoločným prvkom ostáva ostinato v klavírnom parte a priamočiary, jednoduchý vokálny prejav. Pre *Židovské básne* je melódia zásadným elementom a Milhaud svojim žiakom údajne často prízvukoval, aby sa „*nebáli napísať niečo melodické, čo si budú môcť ľudia zapísať*“.

Sergej Prokofiev: Overtúra na hebrejské témy

Overtúra na hebrejské témy op. 34 vznikla v roku 1919 počas Prokofievovej návštevy USA. Svoj oficiálny pobyt tam začal rok predtým, no jeho kariéra v Amerike nebola ani zďaleka taká úspešná, ako dúfal: „*Publikum nie je zvyknuté počúvať diela jedného autora celý večer. Chce rôznorodý program, veľkú šou, prehliadku populárnych skladieb.*“



Rachmaninov na tento kompromis pristúpil. O ohromných úspechoch, aké zažíva na svojich koncertoch, môžem iba snívať.“ V roku 1919 vystupoval v New Yorku židovský súbor Zimro, ktorého členovia boli bývali Prokofievovi spolužiaci z Petrohradskeho konzervatória. Tvorilo ho sláčikové kvarteto, klarinet a klavír a repertoár obsahoval diela pre rôzne kombinácie týchto nástrojov, nie však pre kompletne sexteto, keďže skladba pre takéto obsadenie neexistovala. Prokofiev navštívil jeden z koncertov a členovia súboru mu venovali notes so židovskými témami a požiadali ho o predohru pre kompletne obsadenie sexteta. Prokofiev najskôr nejavil nadšenie, keďže najradšej pracoval s vlastným hudob-

ným materiálom. Poznámkový blok však nosil vo vrecku a keď si ho raz večer prezerol, objavil niekoľko zaujímavých tém, ktoré improvizovane rozvíjal na klavíri a intuitívne začali vznikať fragmenty budúcej skladby. Po desiatich dňoch Prokofiev *overtúru* dokončil a jej premiéra 2. februára 1920 v Bohemian Clube v New Yorku s autorom za klavírom zaznamenala obrovský úspech. Hoci sa dlho bránil orchestrácii diela, v roku 1934 sa k nemu vrátil, hoci táto verzia sa hráva



veľmi zriedka a v Sovietskom zväze nebola uvedená celé desaťročia. Dirigent a violončelista Yuli Turovsky sa rozhodol začiatkom 70. rokov uviesť pôvodnú sextetovú verziu vo Veľkej sále moskovského konzervatória: „*Bolám jasné, že slovo 'židovský' bude pôsobiť na plagáte Moskovskej štátnej filharmónie nepatrične a že by sme mali vybrať radšej iné dielo.*“ Zvest o uvedení *Židovskej overtúry* sa však rozniesla po celej Moskve, sála praskala vo švíkoch a úspech bol taký enormný, že dielo museli na koncerte opakovať. Jeho štruktúra využíva konvenčnú formu *overtúry*, pomer nástrojov je vyvážený a všetky uvádzajú obidve témy v imitáciách. Kým prvá téma evokuje klezmer hudbu s využívaním poltónov, krajných registrov a tanečných rytmov, druhá téma znie skôr ako nostalgické cantabile. Prokofiev sa po návrate z USA usadil v roku 1922 vo Francúzsku a po roku 1936 sa ako jediný z veľkých ruských emigrantských skladateľov vrátil do Moskvy. Tu so šťastím prežil všetky kultúrne čistky a zhodou okolností zomrel v rovnaký deň ako Stalin – 5. marca 1953.

Dmitrij Šostakovič: Zo židovskej ľudovej poézie

V piesňovom cykle *Zo židovskej ľudovej poézie op. 79* pre soprán, mezzosoprán, tenor a klavír využíva Šostakovič texty zo zbierky *Židovské ľudové piesne* (1947). Dielo napísal na jeseň v roku 1948 po tom, ako bola jeho tvorba oficiálne odsúdená ako formalistická. Skladateľova situácia a oficiálny antisemitizmus tých čias spôsobili, že dielo nebolo možné uviesť až do januára 1955, keď ho uviedol sám autor s Ninou Dorliakovou, so Zarou Doluchanovou a s Alexejom Maslennikovom, hoci

predtým bolo niekoľkokrát uvedené súkromne. Podobne ako viaceré Šostakovičove skladby, cyklus obsahuje prvky židovskej hudby, keďže autora priťahovali podľa jeho slov židovské „veselé melódie so smutnou intonáciou“. Počas obnovenej vlny antisemitizmu za chruščovovskej éry Šostakovič v roku 1963 dielo inštrumentoval pre orchester. Cyklus pozostáva z jedenástich častí: osem z nich je venovaných životu Židov za cára, no s jasnou narážkou na sovietsku súčasnosť. Scény sú



S. Prokofiev, D. Šostakovič, A. Chačaturian, 1940 (foto: archív)

charakterovo rôzne, niekedy tragické (*Nárek nad mŕtvym dieťaťom*), veselé i tragikomické (*Bieda*), zobrazujú akoby postavy z plátna Marca Chagalla. „Človek to nemohol iba ticho znášať. Židia sa stali pre mňa symbolom, lebo sa v nich skoncentrovala všetka ľudská bezbrannosť. Pokúsil som sa zobrazit tento pocit v hudbe. Počas vojny boli pre Židov zlé časy, no oni v skutočnosti prežívajú zlé časy stále.“ Šostakovič hudobne mapoval krajné existenčné stavy ľudského bytia, pričom využíva zmenšené intervaly, synkopické tanečné rytmy a ozveny židovskej ľudovej hudby. Muzikológ Joachim Braun charakterizoval židovské prvky v Šostakovičovej hudbe ako „uplatnenie tanečných sprievodov, orientálnych stupníc a hlavne dvojznačnosti smiechu cez slzy“. Pri orientácii Šostakoviča na židovskú hudbu ho bezpochyby ovplyvnila smrť jeho žiaka Benjamina Fleischmanna počas druhej svetovej vojny v roku 1941. Šostakovič v roku 1943 dokončil jeho operu *Rothschildove husle*, kým súčasne pracoval na vlastnom klavírnom *Triu č. 2*, tiež silne ovplyvnenom židovskou hudbou, ktoré obsahuje tzv. „židovský dance macabre“ – tanec kostlivcov v predtuche nového holokaustu. Židovské vplyvy sú badateľné v mnohých Šostakovičových dielach: v *Sláčíkových kvartetoch* (č. 2, 4 a 8), v *Husľovom koncerte č. 1*, v *Koncerte pre violončelo č. 1*, aj niektoré z klavírných *24 prelúdií a fúg op. 87* obsahujú židovské prvky (napríklad č. 8 a 22) či *Štyri monológy na texty Alexandra Puškina*. Prvá časť jeho *Symfónie č. 13* s podtitulom *Babij Jar* z roku 1962 bola inšpirovaná rovnomenným kontroverzným textom básne Jevgenija Jevtušenka, opisujúceho nacistický masaker niekoľkých desiatok tisíc bezbranných Židov v rokline Babij jar neďaleko Kyjeva. Šostakovič tu využíva židovské piesne a klezmer hudbu s využitím špecifických frýgických a dórskeho módov. Všetky tieto diela sú považované za gestá solidarity so sovietskymi Židmi a Šostakovič v nich

uplatňoval prvky sarkazmu, grotesky a irónie ukryté „medzi riadkami“. Dvojznačnosť a protiklady židovskej hudby vyjadrujú existenčnú iróniu, ktorá stála v centre Šostakovičovho pohľadu na svet. Prvky židovskej hudby mu tak umožnili vyjadriť filozofiu, ktorá bola jemná a zložitá zároveň. Existenčnú hrozbu pociťoval Šostakovič na vlastnej koži rovnako ako celá židovská komunita v Sovietskom zväze a možno aj preto mu boli ich život a kultúra také blízke.

John Zorn: Masada

Americký avantgardný skladateľ židovského pôvodu, aranžér, producent, vydavateľ, saxofonista a multiinštrumentalista John Zorn (1953) účinkoval na stovkách albumov rôznych žánrov od jazzu, rocku, hardcoru, klasiky, metalu, klezmeru po ambient a im-



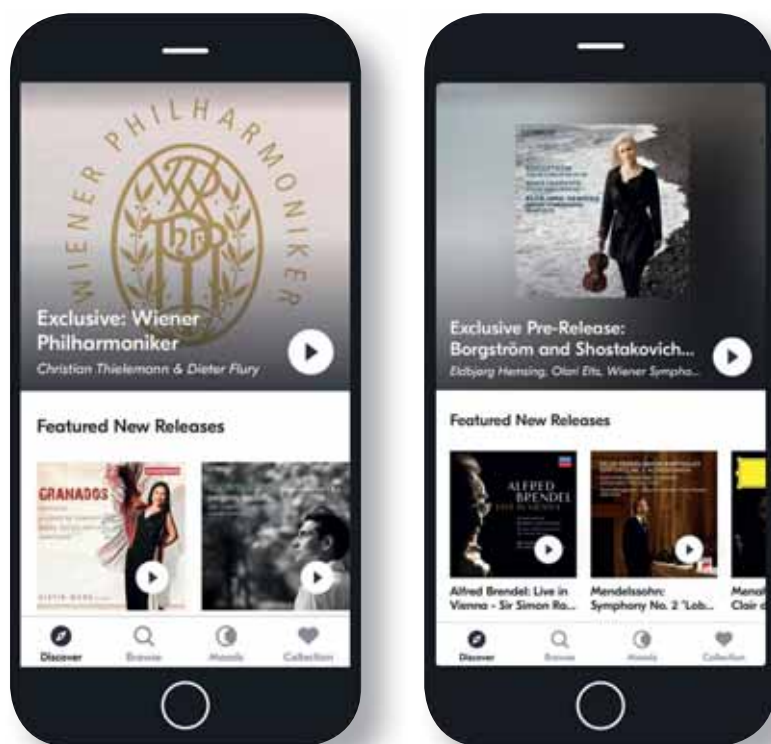
Kvarteto Masada (foto: archív)

provizovanú hudbu. Pôsobí na newyorskej downtown scéne od 70. rokov, viedol viaceré hardcorové kapely (Naked City, Painkiller) a zúčastňoval sa na experimentálnych projektoch. Skúsenosť so zobrazením hrôz neslávne známej nacistickej Krištáľovej noci na albume *Kristallnacht* z roku 1995 prinútila Zorna, aby preskúmal svoje židovské korene. V priebehu troch rokov potom napísal vyše 200 diel ovplyvnených žánrom klezmer. Zmena v Zornovej hudbe nastala v roku 1994 za-

ložením zoskupenia Masada Quartet a o rok neskôr vydavateľstva Tzadik: „Cielom projektu Masada bolo vytvoriť pokračovanie židovskej tradície, niečoho, čo prenesie ideu židovskej hudby do 21. storočia.“ Vlastné vydavateľstvo mu umožnilo udržať si nezávislosť od mainstreamu a rozširovať katalóg nahrávok vlastných diel i hudby spriaznených umelcov. Objavovanie židovských koreňov a uplatňovanie tohto etnicko-kultúrneho pozadia v hudbe zmenilo punkera na židovského revivalistu. Pre svoje klezmerom a freejazzom ovplyvnené kvarteto (bubeník Joey Baron, kontrabasista Greg Cohen, trubkár Dave Douglas, altsaxofonista John Zorn) skomponoval vyše 600 skladieb, ktoré tvoria tzv. *Masada Songbook*. Na albumoch Masady sa objavujú skladby založené na sefardských stupniciach a rytmoch. V roku 1996 vydal Zorn dvojalbum *Bar Kokhba* s ansámbliami Masada String Trio a Bar Kokhba Sextet, neskôr tiež vznikol projekt Electric Masada. Od roku 2004 napísal Zorn tristo kompozícií druhej knihy Masady, tzv. *Knihy anjelov. Book of Angels* tvoria krátke melódické skladby (podľa Zorna „šesť riadkov hudby“), ktoré vytvárajú základ pre improvizáciu a interpretáciu a v tejto sérii doposiaľ vydal 29 albumov, ktorých názvy preberá z démonológie a judeo-kresťanskej mytológie. S objavovaním židovskej kultúry súvisia aj Zornove komentáre, poznámky, dedikácie a ilustrácie, ktoré tvoria komplexný



audiovizuálny aparát. Sám autor ich kategorizuje pojmom „radikálna židovská kultúra“ a dopĺňa textami Waltera Benjamina, Gersolma Sholema, aby vytvoril radikálny kultúrny kontext pre svoje diela. Masada, ktorej hudba kombinuje židovské ľudové témy s freejazzom, tak vytvára novú židovskú kultúrnu renesanciu. „Čo je výrečnejšie ako zvuk?“ pýta sa Claudio Canal vo svojej eseji *Spil, Klezmer, Spil*. „Keď hrá John Zorn *Kristallnacht*, našu dušu premkne strach a v duchu prežívame pogrom, no ak hrá Masada, naša duša relaxuje a rozjíma o starobylých židovských príbehoch. Lebo židovská hudba nie je len tradícia vynárajúca sa zo zabudnutia, ktorá je opäť moderná, ale akási zvuková mapa pochovaná v priepasti Osvienčimu. Jej veselost je od prvého tónu podmienená a jej šťastie je postava tancujúca smerom do tmy.“



IDAGIO

streamovacia služba pre poslucháčov vážnej hudby

Zvukové technológie, a s tým súvisiace možnosti počúvania hudby sa za posledné desaťročia aj roky závratne zmenili. Záujem o fyzické nosiče ako CD a LP neustále klesá a počúvanie hudby cez internet, či už jej legálnym a nelegálnym sťahovaním, cez internetové rádiá alebo streamovacie služby, už dávno nevyžaduje nadštandardné technické zručnosti alebo prehľad a je dostupné širokému okruhu poslucháčov. Práve streamovacie služby predstavujú legálnu alternatívu k nelegálnemu sťahovaniu skladieb a za mesačný poplatok umožňujú užívateľovi pohodlne počúvať v podstate ľubovoľnú hudbu cez svoj počítač alebo mobilný telefón. Tento jednoduchý prístup k množstvu hudobných nahrávok zároveň predstavuje návrat zdrojov do hudobného priemyslu, o ktoré ho ochudobňuje nelegálne sťahovanie hudby. Pre poslucháčov vážnej hudby je na súčasnom pomerne bohatom trhu hudobných streamovacích služieb novinka IDAGIO, špecializovaná na prenos klasickej hudby. Zaujímavosťou je, že od januára 2017 sa prostredníctvom agentúry Viva Musica! na projekte zúčastňuje aj editorský tím na Slovensku.

Prípravila **Barbara RÓNAIOVÁ**

Projekt IDAGIO vznikol v Berlíne v roku 2015 ako zaujímavý start up z dielne známeho producenta Tilla Janczukovicza a Christopha Langa s ambíciou stať sa globálnou a užívateľsky priateľskou streamovacou službou v oblasti klasickej hudby, ktorá ponúkne nielen nahrávky už vydaných CD a LP, ale aj zaují-

mavé exkluzívne obsahy vo vysokej zvukovej kvalite. Najväčšie a najznámejšie streamovacie služby, akými sú napr. Deezer, Spotify či Google Play síce ponúkajú možnosti počúvať aj vážnu hudbu, no poslucháč klasiky pri ich používaní zvyčajne naráža minimálne na dva problémy: nízku zvukovú kvalitu a ťažkosti

pri vyhľadávaní konkrétnych kompozícií, ich interpretačných predvedení, rozličných verzií a aranžmánov. „Drvivá väčšina existujúcich streamovacích multižánrových služieb je napriek svojej multižánrovosti zameraná predovšetkým na populárnu hudbu (v jej širokom slova zmysle), čomu zodpovedá aj štruktúra ponúkaných služieb, ktoré sú postavené na troch základných kategóriách: pieseň, umelec, album. Klasická hudba je primárne zameraná na jednotlivých skladateľov a ich skladby. Pokiaľ ide o interpretov, dôležití a zaujímaví nie sú len hlavní sólisti (či už speváci, alebo inštrumentalisti), ale tiež dirigenti, orchestre, zbory a súbory, ktorých umelecké výkony môže a chce poslucháč porovnávať,“ vysvetľuje skladateľ Miloš Betko, koordinátor slovenského tímu editorov. Služba IDAGIO ponúka možnosť pohodlného vyhľadávania podľa kompozícií, skladateľov, ale aj orchestrov, dirigenti, interpretov či hudobných nástrojov. Dostupná je na adrese www.idagio.com, a to jednak cez webové prehliadače, respektíve ako Windows desktop aplikácia, a jednak na mobilných zariadeniach s iOS alebo Androidom.

Záber služby je pomerne široký a neustále narastá. K dnešnému dňu je to približne 240 000 nahrávok a asi 60 000 kompozícií siahajúcich od staršej hudby až po súčasnú, a každým týždňom sa počet nahrávok zvyšuje. „Tieto čísla zároveň vyjadrujú doteraz nepredstaviteľné možnosti porovnávania rôznych interpretácií jednotlivých skladieb. Poslucháč má napríklad možnosť vypočít si takmer 100 nahrávok Beethovenovej 9. symfónie, od najstaršej nahrávky z roku 1928 v podaní Orchester der Deutschen Staatsoper Berlin pod taktovkou Oskara Frieda až po najnovšie súčasné verzie. Nahrávky sú pekne chronologicky zoradené, samostatne je zoznam všetkých dirigenti, orchestrov, zborov a sólistov,“ uvádza Betko.

IDAGIO sprístupňuje nahrávky na základe zmlúv s vydavateľstvami, predovšetkým Deutsche Gramophon, Sony Classical, Naxos a Warner Classics, vďaka čomu má užívateľ prístup k širokej palete nahrávok z oblasti vážnej hudby vrátane najnovších CD. Okrem toho má snahu ponúkať aj exkluzívne obsahy. „Spolupracuje aj s festivalmi (napr. unikátne live nahrávky z Lucerne Festival), koncertnými inštitúciami (ako napr. Konzerthaus Berlin), orchestrami (archívne nahrávky Wiener Philharmoniker, Philharmonia Orchestra a i.) a hudobníkmi, napr. s klaviristom Ivom Pogoreličom alebo s americkým barytonistom Thomasom Hampsonom, ktorý cez vlastný IDAGIO kanál ponúka doteraz nepublikované, exkluzívne nahrávky,“ dopĺňa Betko.

Na rozdiel napr. od Naxos Music Library, ktorej služby využíva mnoho muzikofilov, nahrávky v IDAGIO zatiaľ nie sú prepojené s informáciami o nosičoch, na ktorých boli pôvodne vydané, alebo s bookletmi, uvádzajú sa prevažne len mená interpretov, rok nahrávky alebo vydania, prípadne miesto nahrávky. Na druhej strane je služba veľmi

užívateľsky priateľská, jednoduchá a prehľadná a zároveň finančne dostupná. V plnom rozsahu a najvyššej zvukovej kvalite (bezstratový FLAC formát, teda kvalita ako na CD) je služba prístupná len registrovaným užívateľom a spoplatnená približne desiatimi eurami (v jednotlivých krajinách sa výška poplatku mierne odlišuje). Bezplatný je prístup k obmedzenému počtu nahrávok a v kvalite mp3, no podobne ako v iných streamovacích službách, aj tu je možné si prémiové členstvo vyskúšať najprv zadarmo na obdobie jedného mesiaca.

Projekt IDAGIO a Slovensko

Slovenská hudba je v súčasnosti zastúpená len veľmi okrajovo, pri vyhľadávaní skladateľov ako Zeljenka, Kolman, Kupkovič, Berger, Godár či Beneš databáza nenachádza žiadne výsledky. Obsahuje však slovenské nahrávky, napríklad Cikkera a Moyzesa. Je však možné, že toto sa do budúcnosti zmení. „Viva Musica! agency chce využiť kooperáciu s IDAGIO aj na aktívnu prezentáciu slovenskej hudby v zahraničí. Vhodným partnerom pre takúto spoluprácu by mohol byť Slovenský rozhlas, ktorý disponuje bohatým archívom nahrávok slovenskej hudby, ktorých sprístupnenie na IDAGIO by mohlo byť prínosom tak pre slovenskú hudbu, ako aj pre poslucháčov IDAGIO. Samozrejme, na Slovensku sú aj ďalšie vydavateľstvá, resp. nositelia práv k zvukovým záznamom, pre ktorých by takáto forma prezentácie ich produkcie mohla byť určite zaujímavá,“ uvádza Betko.

Od januára 2017 je časť práce na projekte IDAGIO outsourcovaná na Slovensku. V súčasnosti na spracovávaní nahrávok pracuje 26 prevažne mladých editorov – študentov



T. Janczukowicz a Ch. Lange (foto: idagio.com)

nahrávok do redakčného systému IDAGIO. Metadáta ku každej nahrávke obsahujú okrem mena skladateľa, názvu skladby a jej častí, aj informácie o jednotlivých verziách skladieb (neskoršie revízie skladieb alebo rôzne vydania, či jazykové varianty), aranžéroch, interpretoch, tiež informácie o čase, mieste a trvaní nahrávky, plus ďalšie technické informácie,“ opisuje Betko.

Súčasťou koncepcie IDAGIO je jednotná štruktúra každej kompozície vychádzajúca z originálneho rukopisu alebo autorizovaného

nostou vypočít si každý deň množstvo krásnej hudby v interpretáciách tých najlepších svetových umelcov,“ uzatvára Betko.

Možnosti oddychového počúvania

Aplikácia má minimalistický a elegantný dizajn a jej ovládanie je veľmi jednoduché a intuitívne, bez problémov ho zvládne aj technicky nezdatný užívateľ. Okrem prehľadných možností vyhľadávania hudby sú k dispozícii aj rôzne týždenné promo playlisty,

takže poslucháč sa môže vydať aj cestou objavovania novej hudby. Vtipné a zaujímavé sú playlisty vybrané prevažne z notoricky známych kompozícií združených podľa nálad, napr. smutná, relaxovaná, melancholická, vášnivá a pod.

Či 3. časť Brahmsovej 3. symfónie zaradená v oddelení „smutné“

túto náladu evokuje, navodzuje, reflektuje alebo zmiernuje, je už otázkou pre užívateľa, v každom prípade tieto „mood“ playlisty môžu poslúžiť milovníkom kvalitnej „podmazovej“ hudby.

Hoci od založenia projektu IDAGIO ubehli už 3 roky, je na trhu v podstate stále novinkou a jeho súčasná verzia nie je konečná. Z hľadiska celkovej koncepcie je to iste zaujímavý produkt pre milovníkov vážnej hudby, hudobníkov aj odbornú verejnosť a bude stáť za to sledovať, ako sa bude vyvíjať ďalej. ✕



Vizuál platformy IDAGIO (foto: idagio.com)

hudobných odborov, skladateľov, interpretov či muzikológov zo Slovenska. „Za vznikom slovenského tímu stojí osobný vzťah riaditeľa Viva Musica! agency – Mateja Drličku so skladateľom IDAGIO Tillom Janczukowiczom. Úlohou slovenského tímu je predovšetkým spracovanie metadát k nahrávkam. Veľké svetové vydavateľstvá spracúvajú a archivujú informácie o vyprodukovaných nahrávkach väčšinou vo vlastných redakčných systémoch, ktoré nie sú navzájom kompatibilné. Preto je potrebné tieto informácie kontrolovať, editovať a spracovať do formátu vhodného pre import

vydania skladby, čo uľahčuje a sprehľadňuje porovnávanie nahrávok od rôznych interpretov. Ak delenie kompozície na jednotlivé stopy tejto štruktúry nezodpovedá, upravuje ju zvukový editor, ktorý je súčasťou slovenskej pracovnej skupiny. „Naši editori pri práci využívajú medzinárodné akceptované katalogizačné záznamy, nezriedka je však potrebné vyhľadať aj konkrétnu partitúru v Petrucci Music Library – IMSLP (International Music Score Library Project) a porovnať ju s nahrávkou. Náročnosť a nevyhnutná zodpovednosť pri spracovávaní informácií k nahrávkam je kompenzovaná mož-



Yu-An Chang



Y. Nitahara so slovenskými spoluhráčmi



B. Bayl



S. Malov a Musica aeterna



O. Šroubková

Allegretto Žilina 2018

**XXVIII. stredoeurópsky festival
koncertného umenia, 16.–21. apríla
2018, Dom umenia Fatra, Žilina**

Koncert Slovenského mládežníckeho orchestra pod vedením skúseného austrálskeho dirigenta Benjaminu Bayla s vynikajúcim trubkárom Stanislavom Masarykom otvoril aktuálny ročník žilinského Allegretta. Počas šiestich koncertných večerov sa na festivale predstavilo jedenásť mladých sólistov z deviatich krajín – laureátov svetových interpretačných súťaží. Hlavnú cenu festivalu získal práve minuloročný laureát jednej z najprestížnejších, Súťaže Kráľovnej Alžbety v Bruseli. Francúzsky violončelista Bruno Philippe si ju zo Žiliny odniesol za vynikajúce predvedenie Prokofievovej *Symfónie-koncertu pre violončelo a orchester e mol op. 125*. Víťaza sprevádzala hostujúca Štátna filharmónia Košice pod vedením mladého taiwanského dirigenta Yu-Ana Changa.



S. Masaryk



B. Philippe



Skúška Slovenského mládežníckeho orchestra



Slovenský mládežnícky orchestr



M. Fukumoto

Laureáti XXVIII. ročníka Allegretto Žilina

Cena festivalu Allegretto Žilina –
Bruno Philippe (violončelo, FR)

Cena Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu – Mari Fukumoto (organ, JAP)

Cena Janáčkovskej filharmónie Ostrava – Olga Šroubková (husle, CZ)

Cena primátora mesta Žilina pre najmladšieho účastníka festivalu – Gergely Lukács (tuba, HU)

Cena publika – Olga Šroubková (husle, CZ)

Fotografie: Roderik KUČAVÍK



G. Lukács



S. Malov

REFORMATIO ECCLESIAE – REFORMATIO GENI HUMANI – ECCLESIA SEMPER REFORMANDA EST

(Plaidoyer za ideu obnovy)



M. Luther (foto: archív)

Je signifikantné, že dve tisícročia trvajúcu, zložitú a kontroverznú cestu kresťanstva dejinami od samotného počiatku sprevádzali a hlboko poznačili početné názorové strety, majúce niekedy podobu duchaplných rozpráv, inokedy ostrých konfrontácií či sporov, ktoré sa viedli v úsilí riešiť zásadné vieroučné otázky a formulovať nosné dogmatické doktríny. Je fascinujúce zblízka, teda v pestrofarebných historických kontextoch sledovať dynamický proces utvárania kresťanského spoločenstva, ktoré sa rodilo v dlhotrvajúcich pôrodných bolestiach najprv v odlahlej, na strednom Východe ležiacej provincii mocného Rímskeho impéria, pozorovať premeny cirkvi v čase dramatického zániku antického sveta, rovnako ako si sprítomňovať početné transformácie, ktorými následne prešla v premenách času. Je obdivuhodné ako sa z nebadanej, ale nevítanej skupiny podivínov, pôvodom z ortodoxného židovského prostredia, ktorí hlásali, že Boh je láska a ponúka človeku, ktorý uveril v Ježiša Krista záchranu a večný život, postupne, prostredníctvom osobnej odvahy prvých martýrov a vytrvalých misijných ciest apoštolov z Jeruzalema do vzdialených destinácií ríše medzi ľudí rôznych národností a náboženstiev, vznikalo silnejúce hnutie prenasledovaných, ktoré sa však v rozhodujúcom okamihu stalo štátnym náboženstvom, aby napokon vyústilo v zriadení mocného, so svetskou vládou úzko zrasteného inštitútu stredovekej západnej cirkvi. Cirkvi, ktorá vytvorila priestor pre formovanie hlavných bohoslužobných obradov a veľkého repertoáru ducha povznášajúcich liturgických spevov, tvoriacich významnú súčasť omše koncipovanej v pôsobivom dramatickom oblúku. Cirkvi, ktorá podporovala výtvarné umenie všade tam, kde mohlo expresívnym spôsobom približovať biblické deje i tým spoločensky najslabším, písma neznalým ľuďom. Cirkvi, ktorá protežovala stavbu nádherných, vznesených gotických katedrál, lebo sa v nich zrkadlil Boží poriadok, lebo vo svojej monumentalite vzbudzovali obrovskú bázeň a pretože v nespočetných minucióznych detailoch zanechali pokorní a obdivuhodne zruční majstri svojho remesla odtlačok do kameňa, dreva či skla sformovanej

viery. Cirkvi, ktorá svojou autoritou zasahovala do všetkých, i tých najintímnejších oblastí ľudského života. Cirkvi, ktorá viedla vojenské ťaženia, aby získala územia, upevnila moc a rozmnožila svoje bohatstvo. Cirkvi, ktorá namiesto milosrdenstvom neraz misionárčila vojskom. Cirkvi, ktorá súperila o dominanciu so svetskými panovníkmi, v ktorej sa vzájomne exkomunikovali pápeži. Cirkvi, ktorá bola pripravená kruto prenasledovať svojich, inak zmýšľajúcich, veriacich. Cirkvi, ktorá neváhala mečom či ohňom vyhubiť akýkoľvek názor, ktorý úsilia o reformu. Je pritom všetkom veľkou útechou a výzvou i pre kresťana dneška stále nanovo skúmať a nechať sa inšpirovať príbehmi mnohých jednotlivcov a spoločenstiev, ktoré v neutíchajúcom zápale hľadania Pravdy, písali svojimi vlastnými životmi strhujúci príbeh kresťanstva. Ich viera bola neraz vystavená mučivým pochybnostiam, skúšaná v nekonečnom utrpení a bolesti, ale aj posilňovaná radosťou z istoty naplnenia proklamovaných zaslúbení. Je nepochybne potrebné pripomínať si medzníky v dejinách cirkvi, ktorých konzekvencie sa nás dotýkajú. Je správne poukazovať na zlomové okamihy jej histórie, a 500. výročie reformácie k takým nesporne patrí, lebo významne a trvalo poznačila tvár predovšetkým európskeho kontinentu, podstatu myslenia európskeho západu, špecifickej podoby jej kultúry i civilizácie. Ozajstný význam a zmysel však nadobudne slávenie jubilea Reformácie len ak budeme schopní



Titulná strana Lutherovho diela, 1581 (foto: archív)

hlbokej sebareflexie, ak kriticky, zohľadňujúc dejinné súvislosti, zhodnotíme jej pozitíva i negatíva, z jedných sa poučíme a druhých vyvarujeme, ak dôsledne poukážeme na aktuálnosť reformačného odkazu, ak budeme tolerantní, otvorení a ochotní počúvať nové vyargumentované interpretácie faktov. Ale predovšetkým vtedy, keď dovolíme, aby v nás pôsobilo to zdanlivo jednoduché, priamočiare a pritom v rozmere človečenstva takmer nerealizovateľné poslanstvo LÁSKY, ktoré prežilo dvetisíc rokov napriek všetkým zlyhaniam *pokolenia ľudského* a ktoré jediné môže vyvolať tak prepotrebnú reformáciu každého individuálne, a komplexne azda viesť i k *reformatio geni humani*.

Vieme, že úsilia o reformu západnej cirkvi sa priebežne aktivovali od počiatku 11. storočia. Vzplanuli na rôznych miestach Európy, mali odlišnú podobu, priebeh a dosah. Ale spoločnú ideu a spravidla podobný koniec. Kritizovalo sa predovšetkým zasahovanie svetskej moci do cirkevnej správy, korupcia, klientelizmus a hlboký morálny úpadok v cirkevnej hierarchii, ako aj hrozivá absencia kompatibility medzi

hlásaným Slovom a konkrétnym životom, akcentoval a požadoval sa prasto návrat k modelu prvých kresťanských zborov, ktoré sa utvorili ako spoločenstvo rovných, kde bola v popredí starostlivosť o núdnych, o siroty a vdovy, kde dominovala ambícia žiť v pokore, chudobe a službe. Zmarené a pod kopytami pápežskej jazdy na márne kúsky bolo v južnom Francúzsku rozmetané úsilie katarov, ktorí nechceli nič iné ako iba podriať svoj život čistote evanjeliovkej zvesti. Savonarolove a Husove slová volajúce po náprave dočasne zamdleli v pálave inkvizitného ohňa. Úspešnejšie, i keď svojím pôsobením priestorovo ohraňované, bolo reformné hnutie šíriace sa z najväčšieho na francúzskom teritóriu sídliačeho kláštorného komplexu v Cluny, ku ktorému sa pridala tisícka ďalších, lebo žiadali, aby sa kláštorný život obnovil v duchu ustanovení Benedikta z Nursie a výlučne nimi sa riadil, ako aj vystúpenie Františka z Assisi, ktoré pre svoj bezprecedentný apel dôsledne nasledovať Ježiša Krista vyvolalo nebyvalý obdiv, rozruch i početných stúpcov. Polemické názory oxfordského teológa Johna Wycliffa, rovnako ako Husove, považovali cirkevní hodnostári za herézu, ale idea sprístupniť Písmo širšej societe veriacich v reči ľudu zrozumiteľnej, ktorú obaja začali uvádzať do života či už v preklade evanjelií (Wycliff) alebo jeho vysvetľovaním v kázňach (Hus) sa naplno rozvinula už v druhej tretine 16. storočia. Dr. Martin Luther, profesor biblických štúdií na novozaloženej univerzite vo Wittenbergu, zverejnil **31. októbra 1517 95 téz proti predávaniu odpustkov**, v ktorých predostrel svoje chápanie úlohy cirkvi, požadoval jej obnovu v zmysle návratu k biblickým základom a odsúdil obchodovanie cirkvi so spásou veriaceho. Akt ich prohibícia na dvere tamajšieho zámockého chrámu aktuálny výskum



Deutsche Messe (foto: archív)

rovnako spochybňuje ako považuje za pravdepodobný. Bol to údajne bežný spôsob ako dávať dôležité informácie na známosť akademickej obci. Isté je, že výpovede namierené proti zneužívaniu odpustkov, napísané v latinčine a zrejme vo vytlačenej verzii, poslal autor v prílohe listu arcibiskupovi Albrechtovi von Brandenburg so zámerom iniciovať vecnú a konštruktívnu dišputu s učencami, teológmi a klérom, ktorej konsenzus by inicioval nápravu v cirkvi. Akceptovateľná sa ukazuje i Kaufmannova hypotéza (Kaufmann, *Erlöste und Verdammte*, 2016), že tézy boli následne preložené do nemčiny, publikované v Lipsku a rýchlo sa šírili v krajine. Preto možno tento Lutherov počin považovať za historické východisko všetkých európskych reformačných procesov a Luthera za kľúčovú postavu celého diania. Jeho reformačný prelom uspel, lebo sa udial na báze potrebnej historickej konštelácie, ktorá spočívala v simultánnom prieniku ideí humanizmu ako významného posunu v horizonte ľudského poznania, aplikovateľného v praxi, ktorý sa urobil vo sfére technických vynálezov ako aj geografických objavov. Rezultovali v novom nazeraní na svet, ktoré formovalo politickú a spoločenskú klímu a zabezpečilo Lutherovým revolučným tézám nevyhnutnú podporu zo strany vysokej nemeckej šľachty. Ale v neposlednom rade prispel k úspechu aj v danom okamihu príliš laxný prístup pápeža Leva X. k celej kauze.

Martin Luther (1483–1546) sa mal podľa želania otca stať právnikom. Úspešne prešiel všetkými, k dosiahnutiu tohto cieľa potrebnými stupňami súdobého vzdelávacieho systému.¹ Silný osobný zážitok v júli

1505² ho však primäl k rozhodnutiu, ktoré úplne zmenilo jeho smerovanie a malo, nielen pre neho, netušené, ďalekosiahle následky. Vstúpil do augustiánskeho kláštora v Erfurte.³ Bol horlivým mníchom. Disciplinované a konzekventne dodržiaval prísne regule kláštorného života. Zúčastňoval sa na siedmich bohoslužbách počas dňa i noci, spieval, modli sa, rozjímal, absolvoval duchovné cvičenia a predovšetkým sa niekoľkokrát za deň spovedal. Bol totiž vskutku posadnutý problematikou hriechu, pokánia, možného odpustenia či nevyhnutného odpykania previnení po smrti. Mal strach z toho, čo príde po smrti. Podobne ako väčšina veriacich, lebo stredoveká cirkev prepracovala práve túto oblasť teológie – totiž teóriu o purgatóriu – zvlášť sofistikovane. Strach z utrpenia, ktorým duša musí prejsť v očistci, bol všadeprítomný. Preto tak výborne fungovalo predávanie odpustkov. Lutherova askéza, jeho sebatýžeň a úsilie o bezúhonný život nepriniesli želané odpovede, ani nájdenie tak túžobne hľadanej istoty. Naopak, stále intenzívnejšie viedol svoj vnútorný spor s Bohom. S Bohom dokonale spravodlivým a prísny, u ktorého človek poznačený hriechom nemôže dôjsť k milosti. Počas teologického štúdia si Luther metódou Aristotelovej logiky osvojoval texty cirkevných otcov a súdobých učencov, ale predovšetkým spoznával Bibliu inak ako doposiaľ. V erfurtskej univerzitnej knižnici našiel *Vulgatu*, jediný cirkvou autorizovaný text Biblie prekladaný do latinčiny hlavne Hieronymom pred viac ako tisíc rokmi.⁴ Bol fascinovaný, keď po prvýkrát videl tento jedinečný komplex kánonických kníh pohromade, v jednom zväzku. Zisťoval, že jeho poznatky v tejto najvýznamnejšej oblasti teologického bádania, sú fragmentárne, torzovité. Pod vplyvom humanistov⁵ sa



Hrad Wartburg (foto: archív)

presvedčil, aké dôležité a nevyhnutné je vychádzať pri štúdiu Písma z prameňov – z gréckych a hebrejských originálov, lebo prináša úplne iné poznanie, než aké počúval v škole či kostole. Pochopil, že preklad je vždy istý spôsob interpretácie, že sa v ňom môže pôvodné poslanstvo stratiť či deformovať. Zmena perspektívy, ku ktorej dospel, ho napokon oslobodila a stimulovala k smelým vyhláseniam, že pokánie začína láskou k Bohu, že milovať Boha má človek nie preto, aby si zachránil kožu, ale pre Boha samotného, že iniciatíva nemusí vychádzať z človeka, že nestačí konať dobré skutky, ale že Boh je aktívny, že On sa skláňa k človeku, že On ponúka človeku spásu ako dar, ktorý veriaci dostáva skrze vieru. Luther vymedzil pomenovaním ťažiskových pilierov svojho učenia v znení *sola scriptura* (jedine Písmom), *sola gratia* (jedine milosťou), *sola fide* (jedine vierou) priestor pre nastolenie novej paradigmy teológie spásy, ktorú definitívne vystihlo slovné spojenie „oslobodení Božou milosťou“ (*Rechtfertigungslehre*). Skúsenosti, ktoré Luther nadobudol pri dôslednom štúdiu biblických textov v pôvodných jazykoch ho utvrdili nielen v presvedčení, že Písmo musí byť jedinou autoritou v sporoch o vierouku, ale že je nevyhnutné, aby bolo v zrozumiteľnej podobe prístupné širšej, čítajúcej societe veriacich. Teda nielen preložené do – v jeho prípade – nemeckého jazyka,⁶ ale do reči, ktorej ľudia porozumejú. Luther bol v tomto snažení výnimočne úspešný. Jeho lingvistický talent, filologická metóda, ktorou sa riadil, a schopnosť načúvať súdobú podobu nemeckej reči, sa podpísali na skvelom výsledku. Nielenže kodifikoval spisovný nemecký jazyk,

→ ale jeho preklad Biblie je dodnes aktuálny a v nemecky hovoriacich evanjelických cirkvách používaný.⁷ Obdobie strávené v kláštore, roky štúdií, prípravy na prednášky o Žalmoch a listoch apoštola Pavla prezentované v akademickom prostredí, zavŕšili **proces Lutherovej prípravy na reformačný prelom – publikovanie 95 výpovedí**. Vyvolal očakávané reakcie. Uskutočnili sa viaceré dišputy, na ktorých reformátor prezentoval a vysvetľoval svoje tézy spočiatku ako rovnocenný partner, postupom času stále viac v pozícii obžalovaného, ktorý musí presvedčivými argumentmi obhajovať svoje učenie. Napokon, na sneme vo Wormse, v apríli 1521, po dvojnásobnom vypočutí, kde svojich kritikov žiadal, aby ho usvedčili z omylov, vychádzajúc pritom jedine z Písma, bol napriek tomu, že sa tak nestalo, nekompromisne vyzvaný,⁸ aby odvolal všetko, čo napísal a učil. Luther to neurobil. Svoje vystúpenie údajne ukončil povestným výrokom:



Lutherova pracovňa na hrade Wartburg (foto: archív)

„Tu stojím, inak nemôžem! Tak mi pomáhaj Trojjediný Boh. Amen.“ A potom udalosti nabrali rýchly spád. V 20. rokoch 16. storočia sa idey reformácie šírili nielen na území Nemecka, ale aj vo Švajčiarsku a neskôr vo Francúzsku. Okolo Luthera sa vytváral okruh najbližších spolupracovníkov. On sám, ukrývaný na hrade Wartburg (máj 1521 – marec 1522) pod vytrvalou ochranou kniežata Fridricha Múdrego, exkomunikovaný odpadlík, na ktorého hlavu bola vypísaná odmena, trpel samotou, odlúčením, vytrhnutý z diania, do ktorého nemohol zasiahnuť, tvrdo pracoval, prekladal Novú zmluvu, písal početné vieroučné texty.⁹ Po návrate do Wittenbergu veľa kázal na bohoslužbách, učil a viedol konfrontačné rozpravy, tentokrát so svojimi priateľmi i stúpecami.¹⁰ Najväčším problémom bolo principiálne odlišné chápanie sviatosti Večere Pánovej. Jedným z hlavných oponentov bol zürišský farár **Ulrich Zwingli** (1484–1531). Pôvodne nadšený Lutherovými tézami úspešne zavŕšil reformačné úsilie vo Švajčiarsku už v roku 1525 a stotožňoval sa s wittenberskou teológiou v mnohých otázkach. K spoločnému stanovisku v chápaní Večere Pánovej¹¹ však Luther s Zwinglim nedospeli ani na stretnutí v Marburgu (tzv. Marburský náboženský rozhovor, 1529), v dôsledku čoho došlo k prvotnému rozštiepeniu reformačného hnutia na „luteránov“ a „reformovaných“. Nasledoval proces vytvárania istých noriem kresťanských náboženstiev, ktoré sa definitívne začali hlásiť k odlišným vyznaniam. Súčasne sa ukazovalo, že priestor pre uskutočnenie reformy, obnovy cirkvi v nej samotnej, o ktoré Luther celý čas vehementne usiloval, sa zužoval. Kurfirstom Johannom von Sachsen poverený reformátorov najbližší spolupracovník a pomocník, **Philipp Melanchton** (1497–1560), vzdelaný humanista s obdivuhodnou schopnosťou systematického myslenia, „*Praeceptor Germaniae*“, ktorý vytrvalo akcentoval nevyhnutnosť vzdelania pre alarmujúcu nízku úroveň samotného kléru, ale aj pre širokú pospolitosť a neúnavne pracoval na novom koncepte vyučovania, úspešne zavedeného v excelentných

luteránskych Latinských školách, vypracoval text zásadného významu na obhajobu novej vierouky, zvaný *Confessio Augustana*. Predložil ho cisárovi Karolovi V. v mene luteránskych ríšskych stavov na sneme v Augsburgu v júni 1530. Melanchton v ňom centrálne rozpracoval tie tézy, na ktorých mohol demonštrovať spoločnú bázu konfrontovaných postojov a dokázať, že evanjelici nechceli založiť novú cirkev, ale stáli na pôde všeobecnej kresťanskej cirkvi. Podarilo sa mu však sformulovať aj kritické články vyznania takým zrozumiteľným spôsobom, že luteráni sa k nemu dodnes hlásia a zakladajú na ňom svoju evanjelickú svojbytnosť.

Vieme, že Luther na jednej a Zwingli s Kalvínom na strane druhej, mali zásadne odlišné názory aj v otázkach organizovania života v cirkevnom spoločenstve, akceptácie umenia v sakrálnych priestoroch a umeleckej hudby v bohoslužbe. Zatiaľ čo reformovaní radikálne presadzovali obrazoborectvo, odstraňovali organy z kostolov, v liturgii akceptovali len spev žalmových alebo iných biblických textov, Lutherov prístup bol veľkorysý a osvietený. Hudbu miloval a význam umenia si uvedomoval. Jeho reformácia vytvorila nový jazykový, obrazový a hudobný prejav. Vo wittenberskej dielni slávneho **Lucasa Cranacha st.** (1472–1553) sa bežne ilustrovali početné letáky, obrazom približujúce a úspešne šíriace posolstvá novej viery, rovnako ako závažné spisy jej protagonistov. Úsilie komunikovať cez médium obrazu motivovalo tiež vznik skvelých umeleckých diel Cranacha a ďalších majstrov, ktoré z kazateľníc, oltárov, organových prospektov či kostolných empor oslovovali a vyučovali prítomných svojim osobitým spôsobom. Biblické motívy sa napokon stávali aj súčasťou každodenného života vtedajšieho človeka, keď sa s Lutherovou podporou zaužíval zvyk umiestňovať ich na domové fasády a rôzne úžitkové predmety. Istotne vďaka blízkemu priateľstvu Cranacha s Lutherom vznikli reformátorove portréty z rôznych životných období. Luther však bol presvedčený,



Lutherova Biblia (foto: archív)



Deutsche Messe, Wittenberg 1526 (foto: archív)

že hudba má v hierarchii umení osobitý postavenie. Nenapísal o nej síce ucelené, systematické kompendium, ale dokázal mnohokrato, pregnantne a veľmi presvedčivo formulovať svoj obdiv, lásku, rešpekt i úctu voči tejto „*radostnej kreatúre*“, ako hudbu rád nazýval.¹² Jeho názory nájdeme v rôznych textoch, hlavne v korešpondencii, v hovoroch pri stole,¹³ v predhovoroch k spevníkom i v samotnej piesňovej tvorbe. Napriek tomu vytvárajú akúsi pomyselnú jednotu, v ktorej prepoil poznanie starovekých filozofov sprostredkované a rozpracované stredovekými mysliteľmi s modernými tézami, zakladajúcimi jeho inovatívnu teológiu cirkevnej hudby. Lutherovo tvrdenie, že hudba je dar Boží, že po teológii nie je iná veda ani umenie, ktoré by sa s ňou dali porovnávať, rovnako ako presvedčenie, že práve ona najbezprostrednejšie oslovuje človeka, lebo dokáže zaháňať diabla, premáhať zlo, robiť zo smutných radostných a zo zúfalých odvážnych,¹⁴ odhaľujú, ako hlboko bol myšlienkovito zakorenený v spomenutom fundamente súdobého vedenia. Zmysluplne do nastoleného konceptu zapadá aj poukaz, že hudba je umenie, ktoré vytvára človeka, lebo „[...]“

tam, kde dokonca pristupuje štúdium a umelecká hudba, ktorá prirodzenú hudbu vylepšuje, starostlivo spracúva a realizuje, bude konečne možné pocítiť dokonalu a završenú múdrosť Božiu v jeho vynikajúcom diele hudby [...].“ V dobovom kontexte, v našom priestore, žiaľ, aj v súčasnom, však šokujúco zapôsobil Lutherova téza, že **aj hudba zvestuje evanjelium**. Jeho výrok „*Sic Deus praedicavit evangelium etiam per musicam*“¹⁵ zakladá prominentnú úlohu hudby v evanjelických bohoslužbách.

Luther sa problematikou omšového liturgického poriadku intenzívnejšie zaoberal na prelome rokov 1523/1524.¹⁶ Naznačený postoj ku ktorému sa prepracoval, prezrádza nielen vzdelaného teológa a rozhľadeného kňaza, ale aj erudovaného hudobného teoretika i nadšeného aktívneho hudobníka. Je to postoj mnohonásobne vyargumentovaný štúdiom

Nemecka prijali takto formulovanú novú úlohu hudby v liturgii, totiž kázať prostredníctvom hudby, ako výzvu. Zdieľali ambíciu zhudobňované biblické texty liturgických častí omšového *Propria de Tempore* vysvetľovať a interpretovať použitím špecificky hudobných prostriedkov využívajúc spočiatku bežné, overené hudobné druhy – moteto a madrigal –, ktorých princípy umne modifikovali a kombinovali. Vznikajúce epištologové a evanjeliové motetá sa stali prirodzenou súčasťou bohoslužobného poriadku, kde zaznievali bezprostredne po prednese biblického textu predpísaného na danú nedeľu či sviatok. Neskôr, na pôde tzv. koncertantného evanjeliového moteta pristúpili k vsúvaniu novovytvorených básnických, tzv. madrigalových textov, ktoré prinášali vysvetlenie centrálného biblického výroku a zhudobňovali ho vo forme jednoduchej strofickej árie. Napokon sa ako veľmi dôležitý postup ukázalo prepojenie biblického textu s chorálom, jeho slovnou

i hudobnou zložkou. Na začiatku 18. storočia sa dominantným hudobným druhom v evanjelických bohoslužbách stala kantáta. Je nepochybné, že Lutherova teológia cirkevnej hudby sa dokonale naplnila v tvorbe Johanna Sebastiana Bacha, ktorý naplno rozvinul tradíciu luteránskych kantorov využívať i v cirkevnej hudbe všetky dostupné kompozičné princípy a techniky, osvedčené i moderné, ak vzniknú diela Boha oslavujúce a ľudského ducha potešujúce.



Deutsche Messe (foto: archiv)



Notácia chorálu Ein Feste Burg (foto: archiv)

Písma, plynúci z dôsledných konfrontácií jeho poznávania s dôverne zažitou – aj hudobnou – tradíciou, na báze ktorých mohol odvážne prezentovať zdanlivo antagonistické tendencie, totiž uplatniť jednak radikálne zmeny v chápaní omše a súčasne akcentovať význam a potrebu tradíciu zachovať a ďalej na nej budovať a v neposlednom rade aktivizovať spoločenstvo veriacich, ktoré sa v spoločnom speve cirkevných piesní stalo nositeľom liturgického diania. Luther prispel cenným vkladom do utvárajúceho sa fondu cirkevných piesní. Inšpiroval sa pritom tisícročnými dejinami piesne, od starých hymnov cez latinský liturgický spev až po nemecké stredoveké leisy. Obdivuhodná je i škála ním spracovávaných tém a použitých predlôh. Podieľal sa tiež na príprave vydání prvých spevníkov, ktoré možno považovať za identifikačný znak evanjelického kresťanstva. Úzko a dlhodobo spolupracoval s viacerými hudobnými skladateľmi, Johannom Waltherom (1496–1570), Georgom Rhauom (1488–1548), ktorý pripravil a publikoval viacero veľkých zbierok figurálnych kompozícií určených pre evanjelické bohoslužby od známych súdobých skladateľov bez ohľadu na ich konfesiónalnu príslušnosť.¹⁷ Vieme, že Luther mimoriadne obdivoval diela Josquina des Prez a v otázke uplatnenia skladieb z hudobnej minulosti v liturgii bol inšpirujúco otvorený. Centrom a vrcholom evanjelických služieb Božích sa v zmysle Lutherovho učenia stala kázeň a sviatosti. Pripomeňme, že kázeň v ponímaní evanjelickej homiletiky má priniesť vysvetlenie daného biblického textu, jeho reflexiu a interpretáciu na báze exegézy a aktualizáciu jeho posolstva vo finálnej aplikácii. Reformátorovo jedinečné nazeranie na cirkevnú hudbu vychádzalo z presvedčenia, že ona zvestuje *Verbum divinum* rovnako ako samotný, starostlivo formulovaný slovný prejav, naplňajúci všetky vyššie uvedené kritériá. Bohoslužobnú hudbu umeleckú vymedzil ako rovnocenný komponent komplementárny ku kázni, zjavujúcej posolstvo Písma vo verbálnej komunikácii. V takomto koncepte sa ako zvlášť zmysluplné a zrozumiteľné ukazuje reformátorovo výstižné spojenie dvoch aktivít, *singen und sagen*,¹⁸ ktorým proklamatívne naznačil, že utvrdzovaniu viery napomáhajú, ak sú v jednote a súčasne skvele postihol významový paralelizmus medzi hudbou a slovom v kulte. Evanjelickí hudobníci pôsobiaci v 17. storočí v protestantských oblastiach

Keď na Martina Luthera nazeráme cez prizmu jeho ťažiskových vieroučných textov, jeho odvážnych postojov, rečníckeho a kazateľského talentu, intelektuálnej výbavy, imaginácie, usilovnosti, vytrvalosti s akou konzekventne hľadal argumenty pre svoje kontroverzné a vyhrotené tvrdenia vyvolávajúce produktívne konfrontácie, spoznávame osobnosť prítiažlivú a inšpirujúcu. Načrtnutá charakteristika však nie je úplná. V Lutherovom obdivuhodne rozsiahlom a tematicky rozmanitom súbornom diele totiž figurujú aj spisy, v ktorých nachádzame prekvapujúce, zarážajúce, nepochopiteľné a neakceptovateľné tvrdenia a formulácie.¹⁹ Zostávajú takými akokoľvek by sme sa usilovali vysvetľovať ich v kontextoch doby a hľadali dôvody pre ich vyrieknutie. Niektoré z nich reformátor neskôr sám olutoval, za iné je potrebné sa hlboko ospravedlniť a s pokorou prijať skutočnosť, že aj Bohom vyvolený muž viery, ktorý v mnohých smeroch trvale a pozitívne poznačil dejiny kresťanstva, spoločnosti a kultúry, sa dopustil v niektorých svojich postulátoch závažných omylov. A nebolo mu dopriate, aby ich korigoval.

Lutherova idea obnovy cirkvi v zmysle jej návratu k evanjelióvému základu a pôvodnému poslaniu sa v danom čase naplnila inak ako očakával, predpokladal a o čo sa usiloval. Viedla k rozpadu jednotného latinského západoeurópskeho kresťanstva a nástupu konfesiónalnej rozmanitosti, ktorá sa v atmosfére potrebnej tolerancie ďalej rozvíjala až k prekvapujúco pestrej a farebnej pluralite náboženských kultúr dnešného protestantizmu. Ale Jacob Burkhardt (1818–1897) tvrdením, že „*Luther zachránil katolícku cirkev*“, jasne doznal, že Lutherove masívne formulované výzvy volajúce po obnove, prinútili aj katolícku cirkev k zásadným reformám. Stali sa predmetom rozpráv už na Tridentskom koncile, ktorý bol zvolaný v poslednom roku Lutherovho života. Súčasný stav kresťanských cirkví však jednoznačne ukazuje, že ak neprijmú aktuálny odkaz reformácie zhmotnený vo výroku *Ecclesia semper reformanda est*,²⁰ potom im hrozí ustrnutie na mŕtvom bode riadenia, z hľadiska kresťanských hodnôt vyprázdnených inštitúcií, ktoré rezignovali na to podstatné, totiž sprostredkovanie životodarného, dynamického a ľudský život zachraňujúceho posolstva viery, lásky a nádeje. Je radostné uvedomiť si, že aktualizovať spomenutý odkaz reformácie v spojení

→ s prízvukovaním nezastupiteľnej hodnoty vzdelania, ktorú vehementne proklamovala, je možné aj prostredníctvom hudby. Hudby v liturgii, ktorú možno kreatívne stvárňovať využívajúc pritom rozmanitosť štýlov, foriem a druhov tak, aby boli bohoslužby oslovujúce, inovatívne na báze tradície, a pritom inšpirujúce s príznačným a funkčným dramaturgickým konceptom. Lebo hudba disponuje mimoriadnou schopnosťou zasahovať rovnako svet ľudského rácia i emócií. Lebo má obrovskú silu



Hymnus Mit Fried und Freud ich fahr dahin (foto: archív)

a energiu dostávať oba tieto, povážlivo sa od seba vzdalujúce svety znova do rovnováhy. Lebo dokáže vytvárať a obnovovať harmóniu medzi nimi, čím významne prispieva k zachovaniu integrity ľudskej osobnosti. Lebo je schopná svojimi špecifickými prostriedkami niest' a umocňovať zvesť Slova, byť vyznaním viery i modlitbou. Nechajme jej adekvátny priestor, aby mohla konať svoju nezastupiteľnú úlohu v našich osobných životoch a v cirkvách, ktoré majú o obnovu trvale usilovať.

Ludmila MICHALKOVÁ

Autorka pôsobí na Katedre teórie hudby HTF VŠMU v Bratislave.
(Text pôvodne vyšiel v bulletine festivalu
Dni starej hudby 2017 – Hudba a reformácia.)

Poznámky:

- 1 V rokoch 1492–1501 bol žiakom Latinskej školy v Mansfelde, Magdeburgu a Školy sv. Juraja v Eisenachu, v rokoch 1501–1505 vyštudoval bakalársky a magisterský stupeň (*Septem artes liberales*) na Univerzite v Erfurte. Tunajšie štúdium ukončil v januári 1505 s titulom *magister artis*, ktorý bol predpokladom pre imatrikulovanie na jednej z troch fakúlt (právnickej, teologickej, lekárskej) poskytujúcich najvyššie odborné vzdelanie; v období máj – júl 1505 študoval na Právnickej fakulte tejto Univerzity.
- 2 Známa príhoda o búrke, ktorá ho zastihla na ceste z Mansfeldu do Erfurtu, počas ktorej prežíval strach zo smrti po zásahu bleskom a preto prisahal sv. Anne, že ak prežije, stane sa mníchom.
- 3 V máji 1507 bol ordinovaný na kňaza a pre vynikajúce osobnostné dispozície vybraný pre štúdium teológie, ktoré ukončil v októbri 1512 získaním titulu doktora teológie a prijal post profesora biblických štúdií na Univerzite vo Wittenbergu.
- 4 V roku 382 poveril pápež Damasus I. teológa Hieronyma prípravou jednotného latinského prekladu Biblie. Dostala pomenovania *Vulgata* (v preklade ľudová, zrozumiteľná), stala sa najdôležitejším prekladom v stredoveku a svojou latínčinou poznačila reč vedy pestovanú na univerzitách na ďalšie storočia.
- 5 Vydania prekladov biblických textov z gréčtiny a hebrejčiny z pera Erasma Rotterdamského a Johanna Reuchlina mal Luther k dispozícii. Luther predložil svoj preklad Novej zmluvy v roku 1522 a celej Biblie v roku 1534, ktoré pripravil pracujúc s pôvodnými textami a latinskou *Vulgatou*. Lutherove preklady mali pre reformáciu zásadný význam.
- 6 Aj keď sa Luther považuje za „Prekladateľa“ Biblie do nemčiny, faktom je, že už predtým ako vydal svoj preklad, bolo k dispozícii 18 tlačných nemeckých vydání Biblie. V roku 1466 bola v Štrasburgu vydaná tzv. Biblia Johanna Mentelina (prvá nemecká biblická tlač) v čisto textovej podobe a považovala sa v nemeckom priestore za ekvivalent Hieronymovej *Vulgaty*. Všetky ďalšie vydania do roku 1522 publikované v Augsburgu, Norimbergu, Kolíne a Halberstadte sa orientovali podľa nej. V roku 1475 vyšla v Augsburgu prvá ilustrovaná nemecká Biblia Günthera Zainera, v ktorej došlo aj ku korekciám v textovej podobe. Predpokladá sa, že z tejto vychádzal aj Martin Luther.
- 7 Lutherova Biblia sa vo verzii z roku 1545 používala do 19. storočia. V jeho priebehu sa stále viac prejavovala obava, že stratí svoj charakter „ľudovej Biblie“ kvôli ústupu pôvodnej zrozumiteľnosti pre zastarané výrazy. V roku 1863 došlo na cirkevnej konferencii v Eisenachu k rozhodnutiu urobiť jej revíziu. V troch fázach sa na tomto diele pracovalo takmer 100 rokov, napokon vyšla v roku 1984 revidovaná verzia editovaná Evanjelickou cirkvou v Nemecku (EKD). Novú revíziu Lutherovej Biblie pripravila EKD (pod vedením Christiana Kählera) k 500. výročiu reformácie.
- 8 Veľmi dôležitá **Heidelberská dišputa** (apríl–júl 1518), viedol ju Luther, prejavili sa kritici i nadšenci, spomedzi ktorých sa viacerí sami stali kazateľmi a šíriteľmi reformačných ideí hlavne v juhonemeckom priestore. V roku 1518 publikoval Sylvester Prierias *Dialogy proti Deväťdesiatim piatim tézám*, na ktoré Luther odpovedal v auguste toho istého roka. Ďalšia bola **Lipská dišputa s Johannom Eckom** (júl 1519).
- 9 Najdôležitejšie vieroučné texty M. Luthera: *Sermon von Ablass und Gnade* (1517), *Busse* (1519), *Taufe* (1519), *De captivitate Babylonica Ecclesiae praeludium* (1520), *Von der Freiheit eines Christenmenschen* (1520), *Vom Abendmahl Christi*. *Bekenntnis* (1528), *Kleiner und grosser Katechismus* (1529).
- 10 Andreas Karlstadt (1486–1541) bol blízky Lutherov spolupracovník, počas pobytu Lutheru na hrade Wartburg však začal vo Wittenbergu presadzovať radikálne zmeny, s ktorým reformátor nesuslúhal. V roku 1524 spolu diskutovali aj o nevyhnutných zmenách chápania omše, ktorá sa prejaví v inovovanej podobe bohoslužby, teda aj o nazeraní na Večeru Pánovu. Lutherova kontroverzia s Erasmusom Rotterdamským o človeku a slobodnej vôli bola fókusom reformačných konfrontácií.
- 11 Zwingli ju chápal ako spomienkovú slávnosť, kde chlieb a víno sú iba symbolmi a Luther zastával názor, že sa pod spôsobom chleba a vína prijíma v sviatosti Večere Pánovej pravé telo a pravá krv Krista. Rovnako odlišné nazeranie na problematiku slobodnej vôle priniesla Kalvínovo učenie o predestinácii.
- 12 Povestný je Lutherov text *Vorrede auf alle gute Gesangbücher* s podtitulom *Frau Musica*, ktorý napísal pre knižočku Johanna Walthera *Lob und Preis des löblichen Kunst Musica*. Vyšiel tlačou vo Wittenbergu v roku 1538 a dokladá Lutherovu vášeň, obdiv a úctu, ktorú voči hudbe pociťoval.
- 13 Tischreden, reči pri stole, sprevádzali čas obeda v rodine Martina Luthera, ktorý sa 13. júna 1525 zosobášil s Katharinou von Bora. Bolo zvykom, priam pravidlom, že okolo Lutherovho jedálenského stola sa stretala nielen jeho rodina, ale aj študenti, priatelia, poboční a žiaci, ktorí práve boli v jeho dome na návšteve. Údajne išlo o veľmi živé rozhovory na najrozmanitejšie témy, od toho, čo sa nové udialo až po závažné teologické a cirkevné otázky. V lete 1531 bol na dlhšej návšteve u Luthera Konrad Cordatus, farár v Zwickau, ktorý začal Lutherove reči pri stole systematicky zapisovať; v tejto činnosti potom pokračovali ďalší až do Lutherovej smrti v roku 1546. Rozsiahla zbierka predstavuje skvelý dodatok ku reformátorovým textom.
- 14 LUTHER, Martin: *Vorrede zu Symphoniae iucundae* (ed. Georg Rhau, Wittenberg 1538) – zbierka štvorhlasných motet určená pre evanjelické služby Božie na každú nedeľu cirkevného roka. Predhovor napísal Luther v latinčine. Jeho zásadné výpovede o hudbe si Johann Walther (kantor v Torgau) tak vážil, že text preložil v roku 1564 do nemčiny a publikoval s titulom *Vorrede des Heiligen tewren Mann Gottes, Doctoris Martini Lutheri, von der himmlischen Kunst Musica*.
- 15 „Práve tak kázal Boh evanjelium aj prostredníctvom hudby.“ [„Also hat Gott das Evangelium gepredigt auch durch die Musicam“]. Coloquia oder Tischreden, Cap.12, §38, in: WALCH, J.G. (ed.): *Dr. Martin Luther sämtliche Schriften*, Bd.22, Groß Oesingen 1987. Cit. podľa: Pawlas, A.: *Himmel und Musik*, Deutsches Pfarrerberblatt 10/2009.
- 16 Luther publikoval dva rozličné bohoslužobné poriadky, ktoré sa stali určujúce pre neskoršiu podobu evanjelických služieb Božích. V texte publikovanom v roku 1523 *Formula missae et Communionis* je zjavné, že Luther nechcel vytvoriť novú liturgiu, ale naďalej sa pridržal konceptu západorímskeho omšového poriadku. Vylúčil z neho iba tzv. omšový kánon, nezlučiteľný s reformátorovým chápaním bohoslužieb (liturgia v latinčine, kázen v nemčine, spev cirkevných piesní v nemčine). V roku 1526 zverejnil text (na hudobnej zložke sa výrazne podieľali Konrad Rupsch a Johann Walther) *Deutsche Messe und Ordnung Gottis diensts*, kde urobil zásadnejšie zmeny hlavne v časti o Večeri Pánovej. Zdôraznime, že **celá Deutsche Messe je spievaná** (s výnimkou kázně, pochopiteľne), text obsahuje veľa notových príkladov a vysvetlení, ako spievať hlavné liturgické texty.
- 17 Georg Rhau pripravil a publikoval v rokoch 1538–1545 štrnásť vydaní takýchto zbierok, kde sú diela Johanna Walthera, Ludwiga Senfla, Johanna Gallicula, Heinricha Isaaca, Jacoba Obrechta, Josquina des Presa, Heinricha Fincka, Balthasara Resinaria a ďalších.
- 18 Martin Luther o tomto spojení píše v predhovore k *Das Babstsche Gesangbuch*, ktorý publikoval Valentin Babst v Lipsku v roku 1545.
- 19 V roku 1525 publikoval Luther text *Wider die räuberischen und mörderischen Rotten der anderen Bauern*, kde vyzýva k potlačeniu sedliackeho povstania a k zničeniu rebelov, využívajúc pritom i najtvrdšie prostriedky. V roku 1543 publikoval zvlášť problematický spis *Von den Juden und ihren Lügen*. Ide o poslednú reakciu reformátora, v ktorej podporuje nariadenia kniežata Johanna Fridricha z roku 1536, aby všetci Židia opustili jeho územie. Luther napísal k spisu dodatok, v ktorom žiadal, aby Židom spálili synagógy, ich knihy, aby museli opustiť mestá, zanechať svoje obchody a boli prinútení žiť z pôdy.
- 20 Autorstvo tejto tézy sa omylom pripisuje Martinovi Lutherovi, ale pochádza z reformovanej hugenotskej tradície, pravdepodobne ju vyriešil Jodocus von Loebenstein (1620–1677), ale vynikajúco sumarizuje Lutherovo úsilie.

Fragmenty a úvahy

Ivan PARÍK

Hudobné centrum vydalo na sklonku minulého roka prvý titul nového edičného radu *Pramene* – publikáciu *Fragmenty a úvahy skladateľa Ivana Paríka, svedectvo o dobe, o vývoji slovenskej hudobnej kultúry, o ideáloch i o prekážkach, s ktorými bolo jej budovanie spojené. Ponúkame čitateľom trojicu spomienkových „textov z kufríka“, doplnených o fotografie z archívu Hudobného centra približujúce atmosféru legendárnych Smolenických seminárov pre novú hudbu, ktorých polstoročie vzniku si pripomínáme práve v tomto roku.*

Moji dávni a veľmi blízki priatelia – Eva Šefčíková-Szórádová a Juraj Alexander – ma vyzývajú už dlhší čas, aby som napísal pamäti („poznal si toľkých zaujímavých ľudí“). Nemyslím si, že je to náležité, pamäti to iste nebudú, môžem však napísať zopár spomienok na tých, čo ma sprevádzali v mojom doterajšom živote, na tých, ktorí ma svojím spôsobom poznačili. Bolo ich nemálo, a tak si aspoň spomienkou dovoľm vzdať im úctu. Rovnako však mienim pospomínať si na zopár udalostí, ktoré už podľahli mytologizácii či zabudnutiu a možno by bolo zadosť podať o nich hoc aj subjektívne svedectvo. (...)

Smolenické semináre pre novú hudbu

Priznávam sa, že som viac ako alergický na slogan „ideme do Európy“. Akej to Európy, keď po stáročia v nej spoločne žijeme? Môj drahý a tak veľmi múdry otec mi už v mladých rokoch povedal: „Syn, byť Európanom je dnes už málo.“

Smolenické semináre sa zrodili kedysi začiatkom druhej polovice šesťdesiatych rokov v Darmstadte, keď sme viacerí mohli po prvýkrát vycestovať do vtedy Západného Nemecka. (Spomínam si, že okrem tých, ktorých budem menovať, tam bol aj Jozef Malovec a Miro Bázlik.)

V jedno krásne nedeľné popoludnie sme sa tam stretli na izbe u Laca Kupkoviča – Peter Faltin, Peter Kolman a ja – a povedali sme si, prečo by čosi podobné nemohlo byť aj u nás. Myšlienka teda prišla na svet a Peter Faltin sa s jemu vlastnou húževnatosťou vtedy (ako pracovník hudobného ústavu Akadémie) do vecí pustil. Netrvalo dlho a nová hudba, s ktorou sme už dávnejšie boli v kontakte, sa objavovala čoraz častejšie na pódiiach doma, ale najmä v Nemecku. Vďaka za to súboru Hudba dneška, ktorý vznikol z podnetu Laca Kupkoviča a viacerých nadšencov (Rek, Pavlík a iní), čo so všetkým zanietením hrali i naše veľmi náročné partitúry. Hudba dneška, Smolenické semináre a elektroakustické štúdio poznačili aktivity časti vtedajšej mladšej generácie, ktoré sa dostali do konfliktu s reprezentáciou „socialistického realizmu“ či presilou folklóru. Nešlo teda iba o osobný, ale aj o politický protest. Už prvý ročník seminárov priniesol kolektívnu skladbu Malovec, Kolman, Kupkovič, Parík *Profilu*, kde som ku

gaudiu prítomných (ako som už spomenul) ocitoval Cikkerovu *Zdravicu Stalinovi*.

To je však menej zaujímavé ako osobná prítomnosť popredných skladateľov a osobností vtedajšej avantgardy: Stockhausena, Ligetiho, Tarra, Siegfrieda Palma, Otta Tomeka, Dahlhausu, Dibelia... Luigi Nono síce nebol na Seminároch priamo účastný, chodil však častejšie do Bratislavy. Tak sa zrodil náš dobrý osobný vzťah, moja návšteva uňho v Benátkach, kde som spoznal jeho manželku, dcéru Arnolda Schönberga. S ním som sa rozprával o moderne a jeho *Incontri* mám s osobným venovaním.

Po emigrácii Petra Faltina som sa na Moyzesov podnet stal vedúcim Seminárov a, žiaľ, aj ich „hrobárom“ za trisťných skutočností tých čias. (Dôsledky tohto môjho pôsobenia ma potom dostávali do viacerých nedobrych životných okolností, najmä však v období „normalizácie“.)



G. Ligeti



Predvedenie Ligetiho Poémy pre 100 metronómov

Roku 1969 bola v Smoleniciach uvedená moja *Vežová hudba pre 12 dychových nástrojov, mg. pás a zvony* – na Zelený štvrtok pred poľudním a ukončením skladby sa zaväzovali zvony. Myslím, že o dva roky neskôr sa otváral donaueschingenský festival, venovaný Igorovi Stravinskému, práve touto skladbou pod taktovkou Ernsta Boura.

A ešte osobná spomienka: v Smoleniciach som sa zoznámil s mojou budúcou manželkou Magdalénou, vtedy mladou tľmočnicou, inteligentnou a spoločensky dobre sa orientujúcou mladou ženou, dnes už vysoko váženou vedeckou pracovníčkou, univerzitnou učiteľkou. Mali sme dve dcéry, jedna bola veľmi ťažko chorá a po čase umrela.

O tvorivosti, novom a tradícii

Bránim sa byť skeptikom, pochybovačom o možnostiach nášho poznávania, spoznávania sveta vedou a umeniami či inými, a predsa tvorivými činnosťami. Hoci si uvedomujem, že náš proces poznávania bude vždy iba limitovaný a neukončený, bol nám daný dar zvedavosti – vôľa dopátrať sa pravdy o ľudsky konečnom, pravdy nám nikdy nedosiahnuteľnej. Privykli sme si hovoriť o vedeckom i umeleckom poznávaní sveta, čo však v poznávacích reláciách nepostačuje, nie je to vyčerpávajúce. Osobne neverím v túto polaritu, neverím, že umenie spoznáva svet „emocionálne“ a veda „racionálne“. Dopracoval som sa k uvedomeniu a presvedčeniu, že svet spoznávame intelektuálne ako sumu emócií, ktoré si ráciom vysvetľujeme. Intelekt je ten, čo nám priamo diktuje potrebu a túžbu poznávať, ako to výstižne formuluje Igor Stravinskij v jednej zo svojich prednášok na Harvardskej univerzite: „*Sám súc stvorený, nemôžem nemať túžbu tvoriť.*“ Tresmontant vo svojej vynikajúcej knihe *Výklad učenia rabiho Ješuu z Nazaretu* rozvíja ideu, že ak nás stvoril Boh, túto túžbu a možnosť tvoril dal i nám, stvoreným na Jeho obraz. Tak sa stávame spoluúčastní Stvorenia a tvorenia, podieľame sa na možnosti svet dotvárať. Takto je tvorivosť človeku daná a aspoň na margo dodávam, že nemusí byť ona iba výsadou vysokého vzdelania, veď aj zdanlivo jednoduchý človek, sedliak, zdobi si jarmo pre volky, narádne na prácu, svoje obydlie.

Vyšší typ tvorivosti je, pravda, výsledkom toho poznania, ktoré spracúvame intelektom a zveľaďujeme jeho činnosťou. Danosti myslenia sa v našej existencii prejavujú rôzne, zjednodušene by som ich charakterizoval ako dve cesty: cestu trepezlivého, širokospektrálneho naberania vedomostí k dosiahnutiu pregnantného výsledku ($E = mc^2$) a inverznú cestu, známu z Beethovenovej *Piatej*, kde autor vybuduje veľkolepú stavbu úžasnej symfónie z malého, doslova „primitívneho“ sprievodného motívu, známeho zo stoviek skladieb.

A teraz k problému rozlíšenia vedeckého a umeleckého spoznávania reality. Oboje považujem za výsostne intelektuálnu činnosť, za



→ výkony poznania a ľudského ducha. Povedať iba, že umenie poznáva citmi a veda rozumom, je scestné tvrdenie, deformáciou ždanovskej komunistickej ideológie. Oba druhy spoznávaní sa začleňujú do multikomunikačného systému ľudského dorozumievania sa. Každá objavnosť vzbudzuje v nás eufóriu poznania, ktorá je hybným motorom nášho ďalšieho úsilia. A tak iba môžeme konštatovať, že pozitívna zvedavosť podmieňuje impulzy k novým činom, ktoré nadväzujú na božský akt Stvorenia, a tak sa stávajú súčasťou spolustvorenia tohto sveta. Iba tak



naša existencia nachádza svoj plnohodnotný zmysel. (Avšak až konečný Súd odobrí naše konania).

Rád by som však konštatoval – uvedomujúc si súvislosti –, že hudba je aj archeológiou, svedectvom čias, v ktorých vznikla, je svedectvom času, v ktorom naši predkovia žili. Ľudská zvedavosť, jej permanentná nespokojnosť, ako aj naše úsilie ju prekonávať nie je nič diskontinuálne. Gurevič vo svojich *Kategóriách stredovekej kultúry* hovorí, že stredovek asi nebol až takým tragickým obdobím dejín a ja k tomu pridávam, že hudba stredovekých tancov je priveľmi radostná a svedčí priam o opaku. Veľká časť hudby 20. storočia je svedectvom svetových a početných „lokálnych“ vojen, koncentrákov, gulagov a hrubej tyranie, páchanej človekom na človeku. Táto hudba vypovedá mnohými dielami o tragédiách miliónov, počet ktorých Brzeziński odhaduje na stošesťdesiat miliónov, realita je však hrôzostrašnejšia – o tragédiách vyše dvesto miliónov ľudí...

Preto Schönbergova kantáta *Ten, kto prežil Varšavu*, Pendereckého *Tren* či Kolmanovo *Monumento per sei milioni*. Ani veda nezaostala v „pokroku“ a vyvinula hrôzostrašné zbrane, popri ktorých Oppenheimerova či Tellerova bomba predstavujú dnes iba „romantizmus“ hromadného vraždenia.

Kultúra a veda však na tieto výzvy musia odpovedať pozitívne, musia sa prihlásiť k ľudčenstvu a ľudskosti, čo nás všetkých povzniesie. Ak je na Kristovom učení čosi povzbudzujúce, je to skutočnosť, že nás pozdvihuje a vedie od barbarského myslenia k myšlienkam humanity, lásky k blížnemu, k dobrotivosti, k myšlienke, že na tomto našom svete existujeme aj preto, aby sme nepripustili stratu

myšlienky dotvárania Stvorenia a nestratili našu spoluúčasť na tomto veľkolepom akte. Dúfam, že to je zmyslom nášho pobývania na tomto svete.

Umenie a výchova – výchova umením či výchova k umeniu?

Kedysi, keď som bol veľmi mladý a znalý početných poučiek, bol som až taký „múdry“, že som si nekládol otázky. Čítal som vtedy van Loona, Herberta Reada, Nazajkinského, zaoberal som sa ontogenézou psychiky, siahol som dokonca po Adornovi. Odpovede na otázku, čo je hudba či čo je umenie, sa mi



núkali priam ako na dlani. Postupne som sa pomocou všeobecného a odborného i výtvarného vzdelania oboznamoval s rozmanitými teóriami vnímania umeleckého diela. Zaujala ma *Einführungstheorie*, ktorá ma v mnohom poznamenala. Pri najhlbšej úcte k Igorovi



P. Kolman

Stravinskému, ktorý neváha tvrdiť, že hudba nehovorí nič či hovorí o ničom, nemôžem túto extravaganciu či až exhibicionizmus prijať za svoju.

Neskôr prichádzajú pochybnosti, úvahy, či nechcem spoznávať nespoznateľné, iracionálne. To sa však priecilo zdravému rozumu a aj pod tlakom postulátov vtedajšieho socialistického realizmu som si podroboval kritike tézu o spoznávaní sveta umenia pomocou citov

a vedy pomocou rozumu, rácia. Kde vôbec je – ak je – myslená čiara, oddeľujúca rozum a city? A ak neexistuje, ako je riadený náš poznávací aparát a čím, akými vlastnosťami sa prejavuje?

Isteže, emócie, city sú primárnou informáciou, prenášanou prostredníctvom našich receptorov, musia však byť neustále hodnotené ráciom, ktoré permanentne vyhodnocuje ich význam pre naše bytie. Spoznávaním druhu, významu a kvality tohto vzťahu si budujeme intelekt, ktorý sa prejavuje spôsobom myslenia, a tak vytvára naše postoje, náš hodnotový svet, svet poznávania.

Už na konci študentských rokov som sa usiloval autopsiou dopracovať či potvrdiť si teóriu inšpiračného zdroja, jednu z mnohých, s ktorými nás oboznamoval profesor Ferenczy. Pri komponovaní *Piesní o padajúcom lístí* (1962), mne blízkeho hudobného obrazu jesenného pastorále, som si udržiaval zámerný denný kontakt s konkrétnym prostredím, ako aj som sa zaoberal touto ideou počas tvorivej práce.

Náhodné podnety, podmienené rozmanitosťou a intenzitou pozorovaného, dakedy aj podnety veľmi rôznorodé, ktorých prvotným filtrom sú naše receptory, si nachádzajú cestu do nášho mozgu, do jeho podvedomej činnosti. Táto zložka našej mysle vykonáva prvotné triedenie metódou výberu (domnievame sa), prijíma či odlučuje od seba podnety relevantné a irelevantné a ďalej pokračuje v hierarchizácii vnemov, preskupuje náhodu v prospech zvyšovania stupňa významových súvislostí. A vtedy, domnievam sa, dochádza k mozgovej činnosti (mám pokúšenie nazvať ju prácou), k prieniku už roztriedeného poznania do vedomia, teda k započatiu cieľavedomej konštrukčnej a formulačnej činnosti, k práci na tvorbe budúceho umeleckého diela (nie iba umeleckého). Aj preto sa dielo neskladá z obsahu a formy, ale je výsledkom onoho procesu formulovania, kde sa jedno i druhé združujú do zmysluplnej plnohodnotnej výpovede.

Už na inom mieste a v inej úvahe hovorím (Zborník AK UKF) o vzťahu nového a tradície, a to aj vo vzťahu k ich zmysluplnosti. Práve zmysluplnosť umožňuje percipientovi prijať dielo za svoje, ak rešpektujeme špecifické danosti, predpoklady a mieru skúseností prijímateľa. Poznanie sa tak odohráva ako interakcia medzi tradíciou a novým v procese spoznávaní tohto duálneho vzťahu. Z tohto vyplýva aj môj terajší vzťah k avantgarde (bol som príslušníkom jej úzkeho kruhu), ktorý som sformuloval vetou: „*Ak avantgarda nemá v úmysle stať sa tradíciou, stráca svoj existenčný zmysel.*“

Zdá sa, že afektová teória, pripisovaná ranému baroku, prežíva až podnes, profesor Ferenczy ju pretavoval do teórie hudobných

obrazov, a tak napríklad klesajúca chromatika melodickej línie používaná pri slove „morir“ (Gesualdo a iní) nám signalizuje obrazy tragickosti. Takisto existujú obrazy radosti, smútku či grációza, ktorých výraz a význam je zjavný a neomylné rozpoznateľný aj laickým poslucháčom.

K tomu treba ešte spomenúť neobyčajnú schopnosť európskej hudby regenerovať sa sama sebou: romantik Brahms oživuje barokovú formu passacaglie, Max Reger vo svojich *Variáciách na Mozartovu tému* využíva na varírovanie témy typicky bachovské polyfonické postupy viazané



na zákonitosti vrcholného baroka, Petr Eben zasa čerpá z pramenného materiálu gregoriánskeho chorálu – tak postihujeme ďalšiu formu novosti spoznávania.

Odvolačiac sa aj na Herakleita poznanie je veľkou premenou, čo nás neustále poznámenáva. Poznamenáva pozitívne v tom, že pôsobí na našu premenu, z ktorej zároveň vyplýva úsilie poznávať ako trvalý faktor nášho bytia. Mal by som ďalej pokračovať tvrdením, že naše bytie je poznamenané schopnosťou vzájomného dohovoru a parafrázujúci Engelsa hovorím, že komunikácia stvorila človeka. Nemyslím si, že medziľudská komunikácia je realizovateľná iba jediným dorozumievacím systémom, vytrhnutým z celistvosti nášho poznávania. Napríklad slovo je iba všeobecným a nie vždy výstižným médiom, má však schopnosť podnecovať predstavivosť, pôsobiť na individuálnu fantáziu. Túto predstavivosť podmienenú slovom však dopĺňajú subsystémy gestiky, mimiky, modulácie hlasu, ktoré dodávajú slovu novú významovosť.

Hudobné dielo prijíma pomocnú ruku pohybu, dirigentského gesta i výrazu tváre interpreta, jeho angažovanosť prejavovanú neraz veľmi individuálnymi reakciami tela. Hudba i divadlo využívajú možnosti priestoru, jeho premien; nášmu spoznávaniu aj pomocou iných umení sa pridružuje farba, svetlo či priestor. To všetko naznačuje, že žijeme a tvoríme, t. j. vyjadrujeme sa v multikomunikačnom priestore. Človek je polydimenzionálny tvor, využíva pri vyjadrovaní fluktuáciu výrazových prostriedkov a myšlienkových postupov. Je tvorcom oscilujúcim medzi vlastnou históriou a aktuálnym poznávaním, je determinovaný aj rozvojom svojich fyziologických a intelektuálnych kapacít.

Nechcem vás, vážené auditórium, oberať o čas, iba premýšľam o parciálnosti bytia jednotlivca a celistvosti bytia človečenstva. Preto tieto marginálie o veciach, ktoré nás pričasto aj ťažia. Einsteinoва rovnica $E = mc^2$, Brahmsove symfónie, renesančná i súčasná hudba, Michelangelo, Modigliani, Dante, Zweig boli nám zoslaní, aby sme vyspievali zmysel nášho bytia, bytia poznateľného a aby poskytlí našej zvedavosti možnosť dozvedieť sa o svete nikdy celkom spoznatelnom. Aktivity osobností i človečenstva nám umožňujú prostredníctvom poznania porozumieť a po-

kračovať v akte Tvorenia. Lebo červenou niťou Tresmontantovej veľkolepej úvahy o názoroch rabiho Ješuu z Nazaretu je myšlienka, že ak Boh stvoril človeka na svoj obraz, dal mu do vienka schopnosť tvoriť, a tak sa stať Jeho nasledovníkom i spoluúčastníkom vo veľkolepom akte Stvorenia.

Dúfam, že to je zmyslom nášho pobývania na tomto svete.

K tejto úvahe v neposlednom patrí aj otázka vzťahu nového a tradície. Dovoľte mi preto pridať tu moju nedávnu malú úvahu o vzťahu avantgardy a minulosti, úvahu o vzájomnej súvislosti a kontinuitnom vývoji kultúry a vedy, ktorú som nazval *Chvála histórie*.

Chvála histórie

Avantgarda vôbec nie je vyhranený a časovo vymedzený pojem. Skôr si myslím, že je synonymom hľadačstva, poznávania a aj spoznania.

Dávnejšie som sformuloval myšlienku, že zmyslom avantgardy je jej ambícia stať sa tradíciou. Napokon, práve avantgarda je obrazom svojej doby i jej poslanstvom, je svedectvom čias svojho pôsobenia a čias vzniku diel, ktoré tento čas verifikuje. Nie je vôbec relevantné, kedy, ako a kde ona vznikala, keďže každá historická epocha, ako aj tá najaktuálnejšia súčasnosť sú výpoveďou. Výpoveďou o dobe, o časoch, v ktorých tá-ktorá hudba vznikala. Výpoveďou o dobe, ktorá poznačila tvorcov.

Právom teda môžeme konštatovať, že hudba je aj archeológiou, sondou do minulosti človečieho pôsobenia, vedomia i vedenia poznávaných čias. Už som povedal, že napríklad hudba stredovekých tancov nám nič nehovorí o krutosti doby (ktorá isto tiež bola prezentná),

ale mi skôr asocioje radosť, pôvab, eleganciu a noblesu. Temer až pritmavá veľká časť tvorby 20. storočia nám vypovedá o dosiaľ najkrutejších a vskutku temných časoch i hrôzach, ktoré nám doba priniesla v osudoch až dvesto miliónov obetí, bezpríkladne odsúdených na krutý fyzický i duchovný zánik a odchod z tohto sveta. Tieto výpovede neklamú a ani nebudú lživými, pokiaľ prichádzajúci po nás akceptujú tieto poslanstvá. Odkrývanie hrobov má veľkú hodnotu i v umení a prináša hlboký a poznávací zmysel.

Aj preto je potrebné zahľadiť sa do histórie, do histórie ľudských osudov, politiky, vojen či aj občasného mieru, do histórie vládnutia i poddanosti, histórie, akou prechádzali generácie pred nami i akou prechádzame my samotní. Čo je pre mňa história? Sú to predovšetkým návraty, návraty do sebaoznávania, návraty do priam neuveriteľnej schopnosti európskej hudby spoznávať samu seba, opäť a opäť sa regenerovať. Príkladov je na to dostatok. Nie iba Pro-

kofievova *Klasická* či Stravinského *Komorný koncert Es dur (Dumbarton Oaks)*, ale rovnako aj dielo Johannesa Brahmsa, jeho oživovanie tradície a aj formy passacaglie, geniálny postoj Maxa Regera, ktorý Mozartovu tému, typickú pre klasicizmus, spracúva vo variáciách

technikami či lepšie postupmi bachovskej polyfónie (!). Ale i u nás Petr Eben so svojím priznaním sa k zdrojom gregoriánskeho chorálu. Návraty k zdrojom i uvedomenie si historickosti európskej hudby sú tým

prameňom, ktorý nás v myslení neustále posúva dopredu. Lebo história je čosi ako DNA. Sme podmienení genetickým dedičstvom, no rovnako sme determinovaní dedičstvom našej kultúry.

Nie sme iba naším „dneškom“, sme aj dávnejšou a dávnou minulosťou, čo nás neustále a nanovo tvaruje. Pozrime sa na históriu ako na dar, venovaný nám súčasným. Tento pohľad nám umožňuje vidieť seba samých v oveľa širších súvislostiach, súvzťažnostiach determinánt, korelácií minulosti i prítomnosti. Toho, čím sme boli, i toho, kam sa dnes usilujeme smerovať. Buď teda vzdaná chvála minulosti, ktorá je v nás prítomná, buď vzdaná chvála prítomnosti, ktorá bude raz opäť iba minulosťou pre prichádzajúcich po nás. ✕



Zbytočne preliata Pol'ská krv?

Opera SND zaradila ako prvý titul v rámci osláv blížiaceho sa jubilea storočnice našej prvej scény operetu jedného z prvých dirigentov, ktorí formovali tvár vznikajúceho divadla. Pol'ská krv Oskara Nedbala je celkom životaschopné dielo, no výsledný tvar jeho potenciál nevyužil.

Ak by sme hľadali v hudobno-dramatickom žánri historického pendanta pre operetu (aj pre francúzsku opéru comique), našli by sme ho možno vo francúzskom romantickom baletе 19. storočia. Podobnosť spočíva najmä v nenáročnom hudobnom spracovaní. Pokiaľ ruskí skladatelia tohto obdobia doviedli balet ako divadelný útvar do vrcholnej hudobno-dramatickej formy, zvyšok Európy (najmä Francúzsko) videl jeho budúcnosť v náručí lahšej múzy, blízkej operete. V hudbe operety i spomínaného francúzskeho baletu by sme našli veľa spoločného, zásadný rozdiel však spočíva vo voľbe námetov a ich podaní. Pokiaľ balety zachovali tragické romantické príbehy a inšpirácie z veľkých antických tém, opereta sa vymedzila voči svojej „staršej sestre“ opere rezignáciou na námetovú závažnosť. Romantické „biele“ balety Minkusa, Pugniho či Adama majú dnes síce podobu takmer muzeálnych a nemenných scénických a choreografických šablón, ale sú stále živou súčasťou baletného repertoáru. Naopak, opereta sa pomaly vytráca, vytlačená muzikálom i svojou vlastnou neškodnosťou a principiálnym preferovaním zábavnosti. Výnimkou sú aktualizčné koncepty režisérův Barrieho Koskyho, Hansa Neuenfelsa či Petra Konwitschného. Živou súčasťou repertoáru v muzeálnej podobe ostáva zopár špičkových operiet Johanna Straussa ml., Lehára a Kálmána. V Českom a slovenskom prostredí naďalej žije odkaz Oskara Nedbala (aj v baletе). Je však zrejmé, že pojem zábavnosti je veľmi relatívny a humor starne – čo teda ostáva zaujímavé na operete pre dnešného, alebo dokonca budúceho diváka? Môže to byť hudobná kvalita podporená kvalitným hudobným naštudovaním a speváckymi výkonmi v kombinácii so zaujímavým inscenátorským názorom. V Opere Slovenského národného divadla sa rozhodli uctiť si s blížiacim sa výročím storočnice jedného z prvých dirigentův súboru Oskara Nedbala, uvedením jeho operety *Pol'ská krv*. Pod hudobné naštudovanie sa podpísal **Marián Vach** vo svojom debute v SND (!). Dlhoročný šéfdirigent banskobystrickej Štátnej opery je belcantovým a verdivským špecialistom; prečo ho vedenie SND nepozvalo do tohto repertoáru, je nepochopiteľné. Opereta nie je jeho doménou, no napriek tomu ponuku prijal a vyrovnal sa s ňou so ctou. Partitúru precízne pripravil v prehľadnej dramatickej línii, úspešne podčiarkol kvalitné hudobné momenty, často až takmer v symfonickom rozmere. To malo síce za následok ojedinelé prekrytie spevákov, no v celkovom výsledku vyznelo mimoriadne efektne. Orchester Opery SND hral pod jeho vedením solídne, zväčša vo vyššej dynamickej

hladine, s minimom chýb (najmä 2. premiéra) a v autenticky temperamentnej operetnej atmosfére. Sólistické obsadenie bolo logicky (hrá a spieva sa v slovenčine) zostavené z domácich zdrojův. Boleslaw Baranski v podaní **Tomáša Juhása** bol mladistvým a pomerne dramaticky podaným hrdinom v uvoľnenej hereckej kreácii a kultivovanom speváckom podaní; s vyrovnanými registrami a žiarivými výškami. **Miroslav Dvorský** zúročil znalosť špecifik operetnej frázy, ale mierna indispozícia v druhom dej-



M. Gyimesi, J. Galla, K. Juhášová-Štúrová (foto: Opera SND)

stve mala za následok zúženie tónu a opatrnosť. Herecký prejav **Kataríny Juhásovej-Štúrovej** (Helena Zaremby) bol preexponovaný, no svojím dramatickejšim vokálnym konceptom skvele ladila s Tomášom Juhášom. **Eva Hornyáková** bola v hereckej triednejšej, čo postave prospelo. Vydarené odhalila subretný potenciál svojej úlohy v preoblečení za gazdinu Maryňu a skvele ho odlišila od lyrickej Heleny. **Ján Galla** ako Jan Zaremby sa s postavou herecky vybral, spevácky smeroval skôr do charakteru. **Gustáv Beláček** herecky kľzal po křčovitom afekte, no spevácky bol dokonale suverénny. V postave Bronia von Popiel šiel **Ján Babjak** viac po charaktere a paródii; **Martin Gyimesi** skvele akcentoval lyrickú polohu, herecky i spevácky. Obe predstaviteľky Wandy Kwasinskej, **Jana Bernáthová** a **Petra Nótová**, podali svoje úlohy v jednoduchej komike a iste vysoké hlasovej polohe. Precízne pripravený zbor (zbormajster **Ladislav Kaprinay**) v súlade s dirigentskou koncepciou preferoval vyššiu dynamicckú hladinu. Pokiaľ hudobná zložka kritériá kvality naplnila, inscenačný názor sa nedostavil. Režisér **Marián Chudovský** sa sústredil na ilustráciu jednoduchého príbehu, ktorý v pôvodnej podobe už dnes ne-

obstojí. Predloha pritom ponúka pomerne veľa priestoru na názorový výklad. Nepomohol ani nový preklad libreta od **Jána Štrassera**: bez šarmu, bez vtipu, s trápnyimi aktuálnymi politickými narážkami a neúmernou dĺžkou. Škrtať, škrtať, škrtať! Navyše činohra je neakceptovateľne zrežírovaná (je vôbec?), účinkujúci sa motajú v naivných mimických a gestických kľišé, pitvorja sa, prehrávajú a bezradne sa prechádzajú. Postavy navzájom nekomunikujú, iba „vtípne“ hrajú na publikum. Naopak, hudobné čísla sú zväčša skúsene koncipované ako funkčné kabaretné výstupy. Vážnejšie a lyrické mizanscény vyznievajú presvedčivejšie ako komické. Statickú povahu diela režisér vyriešil nadužívaním javiskovej točnej, ilustratívnych tanečných výstupmi členov Baletu SND (choreografia **Igor Holováč**), ktoré sa obmedzili na vytváranie „křčovi“ a dymením. V záverečnom treťom dejstve atmosféru

podporuje reproduckované cvrčkanie cvrčkov, bučanie kráv a kikirikanie kohútův v pozadí. Výtvarná zložka novej inscenácie posunula dej do obdobia art deco, teda doby, keď malo dielo premiéry, iný dôvod tohto posunu nie je čitateľný. Realizácia je štýlovo sporná. Scéna **Jaroslava Valeka** v prvom dejstve prezentuje skôr šantánový gýč než

noblesný varšavský ples. V druhom a treťom dejstve (Baranského statok) sú kulisy nesúrodne namiešané z fragmentův prvého dejstva bez logického zdôvodnenia. Nechýba režisérův obľúbený scénický prvok v podobe lustrov, tentoraz použitý vo vtipnej i metaforickej rovine. Celkový scénický chaos zaklincovalo nepochopiteľné použitie sedacích vakův (vtip?). Kostýmy **Petra Čaneckého** sú, naopak, štýlovo čisté, elegantné a podľa postáv funkčne typovo diferencované.

Pol'ská krv v Bratislave netiekla nadarmo, no kvalitné hudobné naštudovanie a spevácke výkony zabíja nefunkčnú scénickú podobu spolu s neúmerne dlhými a ochotnícky pôsobiacimi činohernými časťami. Ako reprezentatívny titul k oslave storočnice divadla neobstojí.

Jozef ČERVENKA

Oskar Nedbal: *Pol'ská krv*
 Dirigent: Marián Vach
 Réžia: Marián Chudovský
 Choreografia: Igor Holováč
 Scéna: Jaroslav Valek
 Kostýmy: Peter Čanecký
 Premiéry v Opere SND 13. a 14. apríla 2018

La Gioconda ako mozaika udalostí a mimoriadnych speváckych výkonov

V kontexte doby predstavuje niekoľkokrát revidovaná opera Amilcareho Ponchielliho *La Gioconda* (1867, 1877, 1879, 1880) archaizujúce dielo, zatienené okrem iného aj veľkosťou Verdiho odkazu. S Boitovým Mefistofelom (1868) si drží okrajovú líniu popularity a život na svetových scénach jej vedľa Mozarta, Pucciniho, Mascagniho či Wagnera zabezpečil nespochybniteľný talent a páčivá hudba skladateľa. V súčasnosti má opera inscenačnú konjunktúru, stačí si prezrieť programovú ponuku divadiel.

Operný súbor Štátnej opery v Banskej Bystrici teda objavnosť v titule neponúkol, šikovne naskenoval aktuálny trend a to aj za cenu absencie vlastných sólistov pre kvarteto titulných postáv. Na premiéru sa v historicky druhom scénickom naštudovaní (prvé bolo v roku 1971) pýšili Bystričania mimoriadnou koncentráciou kvality hostujúcich spevákov.



J. Fogašová, Z. Vongrey, A. Zwierko (foto: J. Lomnický)

La Gioconda je operou silných hudobných a dramatických kontrastov. Je mozaikou (aj inkvizíčných) príbehov situovaných do Benátok 17. storočia, s ojedinelým príbehom pouličnej speváčky Giocondy. V nešikovnom librete z dielne autora inak majstrovských libriet Verdiho opier *Arrigo Boita* nájdeme upravenú historickú drámu Victora Huga *Angelo, tyran z Padovy* (1835) o neopätovanej láske, sebaobetovaní, sexuálnej žiadostivosti a nemilosrdnom vraždení. Rozvetvený príbeh lásky s následkami, v ktorom Gioconda miluje Enza, ten Lauru, manželku lídra inkvizície Alviseho, slepá Giocondina matka miluje Božie prikázania a inkvizíčný špión jagovského razenia Barnaba nenávidí všetkých a túži po Gioconde, majú na svedomí intrigujúci aj nesprávne zamilovaní. Krutý príbeh matky a dcéry sa napokon pre obe končí tragicky. Okrem komplikovaného deja sú problémom aj samotné postavy bez hlbších psychologických kontúr, ktorých dramatická dôveryhodnosť je v opere kompenzovaná svetom extrémnych emócií. V českých divadlách

pôsobiaci režisér Dominik Beneš (v ŠO naštudoval *Čarovnú flautu*) sa rozhodol pre variant časovej neutrality, pričom mesto na lagúne vizuálne utopil v temných vodách príbehu. So scénografom Petrom Vítkom si zvolili dominujúcu sivú farbu ako možnú metaforu zóny oddeľujúcej zákon od nezákonnosti, ale aj ako symbol „šedej“ eminencie a následných

tiesnivých udalostí. Siluetu benátskej vedúty s chladným neónovým svetlom dotvorili (niekedy aj sportovní) realistické rekvizity, balansujúce na hranici paródie (gondola, požiar lode, svätostánok s Madonnou). Do sveta ilustratívnych zbytočností patril aj reprodukováný šplechot vody, echo modliacich sa a momenty inscenovania

v priestoroch hľadiska a na balkóne. Režijne vonkoncom nezmyselne pôsobila párty v 4. dejstve (Casa d' Oro), keď sa z hodovacej tabule stal Laurin „katafalk“. Na stole pod zakrytým obrusom si výraznú siluetu človeka po celý čas (viac ako polhodinu) nik z karnevalovej smotánky nevšimol. Našťastie jej „zmŕtvychvstanie“ bolo už oveľa diskretnéjšie. Oživením sivej zóny boli mimoriadne pestré, historicky bližšie nešpecifikovateľné kostýmy Lenky Poláškovéj, v ktorých sa hlučný benátsky karneval aj s nafukovacími balónikmi začínal a s menšími úpravami v sociálnom rozlíšení celou operou prelínal.

V meniacich sa svetelných efektoch sa postupne ako z hmly vynárali bravúrne spevácke výkony s posolstvom smrti aj strachu. Suverénny a impozantný prejav Jolany Fogašovej (Gioconda) mal zvonivé a oceľovo pevné výšky, dynamické spektrá, príkladnú kantilénu aj potenciál ľudského odhodlania. Mierna únava bola citeľná v závere, keď v najdramatickejšom okamihu chýbala jej spinto sopránu v introspektívnom monológovi „Suici-

dio!“ plnosť spodného registra. Neuveriteľne disponovaný bol taliansky tenorista Paolo Lardizzone (Enzo). S južanskou vášňou, erupčivou energiou aj emocionálnou rozdával po javisku kvalitné tóny a s ďalekohľadom v ruke si dokonca „len tak“ vyskočil na debnu, kde bravúrnym spôsobom odspieval neobelcantovú kantilénu „Cielo e mar“. Poľská kozmopolitka Agnieszka Zwierko (Cieca) demonštrovala svoje vokálne kvality a po scéne obvinenia z čarodéjníctva v expresívnej árii „Voce di donna“ vrúcny emocionálny nasadením ďakovala Laure za záchranu. Herecky pomerne chudobná, no vokálne mimoriadne disponovaná Michaela Šebestová (Laura) zaujala farebným mezzosopránom, bezproblémovými výškami aj znelým spodným registrom, tak v duete s Giocondou „L'amo come il fulgor del creato“, ako aj v romanci „Stella del mariner“. Zloduchovia z domácich sólistických zdrojov boli najmä symbolmi ľudského cynizmu; Zoltán Vongrey (Barnaba) bol byrokratickým špiónom v geste aj mimike, kraloval v demonickom kréde „O, Monumento!“ Hlasovo milosrdnejší bol Ivan Zvarík (Alvise) aj v exponovanej scéne popravy nevernej manželky Laury „Sì! Morir ella de“. Centrom posledného dejstva je dnes už aj samostatné baletné číslo „La danza delle ore“, kedysi senzácia svetovej výstavy v Paríži (1878), dnes bežná súčasť popkultúry. Grécke bohyne Hóry regulovali tok času a tanec v Zlatom dome bol alegóriou častí dňa. Béla Kéri Nagy postavil choreografiu pre štyri páry v červených kostýmoch ako príjemné osvieženie a zároveň aj ako minimalistický ústupok voči požiadavkám grand opery, v ktorej duchu vznikla baletná scéna. Napokon allegro vivacissimo pripomenulo aj francúzsky ošiaľ z Offenbachiad. Dirigent Igor Bulla vyťažil z mohutnej partitúry maximum. Jasnými gestami demonštroval poctivé naštudovanie, odkryl skvelé momenty v dialógoch so sólistami, nechal priestor aj pre krásnu nabuccovskú kantilénu violončiel. Miestami však podľahol nadmernému zvuku oboch zborov, ktoré príkladne pripravila Iveta Popovičová. Premiérové predstavenie ponúklo divákovi výnimočné spevácke výkony. Tie sa stali nosným „príbehom“ inak jednorozmerne modelovaných postáv – čo nebola chyba sólistov, ale prístup inscenátorov – a dokonalejším spôsobom suplovali aj absentujúci dizajn benátskej nádherly. Divácka verejnosť ostala podmanená bohatstvom hudby a neskutočný príbeh sa stal pre ňu iba okrajovou záležitosťou.

Mária GLOCKOVÁ

Amilcare Ponchielli: *La Gioconda*
Dirigent: Igor Bulla
Réžia: Dominik Beneš
Scéna: Petr Vítek
Kostýmy: Lenka Polášková
Choreografia: Béla Kéri Nagy
Zbormajsterka: Iveta Popovičová
Premiéra v Štátnej opere v Banskej Bystrici
27. apríla 2018

VIEDEŇ

Gottfried von Einem a jeho jevištní hrdinky a hrdinové

V letošním roce si vídeňské publikum připomnělo řadou koncertů a operních představení stoleté výročí narození jedné z významných a současně i kontroverzních osobností hudebního života – Gottfrieda von Einema (1918–1996). Oba přední vídeňské domy – Theater an der Wien a Vídeňská státní opera uctily jeho památku původními nastudováními oper *Návštěva staré dámy* a *Dantonova smrt*.

Friedrich Dürrenmatt byl nejprve vůči zhubnutí svého dramatu skeptický. Nicméně poté, co viděl von Einemovo zpracování *Dantonovy smrti*, svůj názor změnil. Premiéra *Návštěvy staré dámy* dne 23. května 1971 ve Vídeňské státní opeře byla obrovským úspě-

hádkovému jmění, které ji umožnilo koupit si vše a všechny. Po mnoha letech se vrací do rodného města s myšlenkou, pomstít se původci svého neštěstí – Alfredu Illovi, který nejen že ji přivedl do jiného stavu, ale odmítl se za ni provdat a dokonce si u soudu opatřil

zdůvodnění či omluva. Všem chutná luxus, všichni se zadlužují. Claire je zkušená manipulátorka, monstrem, které samo složeno z mnoha protéz, žije ve svém extravagantním království, z něž řídí svět. Je ona sama ještě vůbec živoucí bytostí, člověkem?

Pohyblivá, dynamická a nápaditá scéna (**David Fielding**) umožnila rychlé proměny a svou stylizací připomínala loutkové divadlo – ostatně loutkami jsou všechny postavy ve hře režírované Claire Zachanassian a to včetně jejího podivného personálu (dva kriminálníci, dva kastráti a „divný“ komorník). V popředí jeviště leží po celé představení připravená rakev. Opulentnost Clarina vzezření doplňuje kromě nosítek a extravagantního oblečení také obrovský černý panter (**Michael Hinterhauser**) na vo-



Návštěva staré dámy (foto: W. Kmetitsch)

chem a krátce nato obletěla opera doslova celý svět. Na jevišti Theater an der Wien zazněla nicméně vůbec poprvé. Jelikož je celý příběh velmi důležitý, uvádím v krátkosti sujet díla. Zubožené a zchudlé městečko Güllen s nadějí očekává příjezd své krajanky – miliardářky Claire Zachanassian – doufá totiž, že ze sentimentu k rodnému místu, pomůže svým spoluobčanům získat znovu blahobyt a štěstí. (Nikdo z obyvatel města ovšem v tuto chvíli ještě netuší, že na podmínkách, do kterých se město dostalo, má lví podíl právě Claire Zachanassian – jsou součástí jejího plánu). Claire Zachanassian musela před mnoha lety tehdy jako Klara Wäscher ve vysokém stupni těhotenství v ponižení a pohrdání svých sousedů opustit město a žít se v Hamburku jako prostitutka. Zanedlouho se ovšem provdala za miliardáře a přišla tak k po-

dva falešné svědky, kteří se rovněž přiznali ke styku s Klarou a udělali z ní tak povětrnou ženštinu. Klara / Claire nabízí městu miliardu za smrt Alfreda Illa. Všichni tento jasně vystavený požadavek nejprve rezolutně odmítnou, ale poté, co Claire postupně investuje do nemovitostí i občanů samých, se nakonec rozhodnou udělat z Illa veřejného nepřítele a člověka, jenž přijetím svého ortelu odmítá přispět k prospěchu a rozvoji města. Dürrenmatt, pro kterého byly společenské otázky viny, morálky, financí, spravedlnosti stěžejními tématy her, stvořil dílo rozměru a formy antické tragédie – hrdinka, která přichází vykonat pomstu nad padouchem, který ale klidným a smířeným přijetím své viny a odplaty za ni, umožní divákovi prožít katarzi. V průběhu hry sledujeme pomalý rozklad morálky, vše a všechny je možné koupit, podplatit a vždy se pro tento poklesek najde

že si toho pomalu ani nevšimneme. Vše totiž plyne v jednotném proudu hudby. V titulní roli Claire Zachanassian vystoupila **Katarina Karnéus**. Velmi náročný part zazpívala bezchybně a herecky nesmírně přesvědčivě. Své skutečné city nikdy neukázala, přesto dovedla být rázná, vtipná, sebeironická, šarmantní, citlivá a snad i něžná. Claire si drží odstup od druhých, ale i sama od sebe. Je to tak skutečně, nebo je to součást dokonale vykalkulované hry? Jejího milého Alfreda Illa ztělesnil **Russell Braun** – taktéž vynikající; nejprve sebevědomý a spořádaný občan města, který si nicméně uvědomí svou vinu, svou lásku a zradu vůči Claire a smyje ji pokorným očekáváním neodkladné násilné smrti z rukou svých spoluobčanů. Jeho zlyncované zbytky přinese Claire v závěru díla v pytli a položí je do připravené rakve, která má být uložena v její opulentní

ladu, situaci, ale tak, že si toho pomalu ani nevšimneme. Vše totiž plyne v jednotném proudu hudby. V titulní roli Claire Zachanassian vystoupila **Katarina Karnéus**. Velmi náročný part zazpívala bezchybně a herecky nesmírně přesvědčivě. Své skutečné city nikdy neukázala, přesto dovedla být rázná, vtipná, sebeironická, šarmantní, citlivá a snad i něžná. Claire si drží odstup od druhých, ale i sama od sebe. Je to tak skutečně, nebo je to součást dokonale vykalkulované hry? Jejího milého Alfreda Illa ztělesnil **Russell Braun** – taktéž vynikající; nejprve sebevědomý a spořádaný občan města, který si nicméně uvědomí svou vinu, svou lásku a zradu vůči Claire a smyje ji pokorným očekáváním neodkladné násilné smrti z rukou svých spoluobčanů. Jeho zlyncované zbytky přinese Claire v závěru díla v pytli a položí je do připravené rakve, která má být uložena v její opulentní

hrobce na Capri. Přestože byl celý pěvecký tým vynikající, rozsah recenze mi nedovoluje zmínit každého z nich – omezila jsem se tedy jen na dvě hlavní postavy, na kterých celé dílo stojí.

Režie **Keitha Warnera** byla vynikající. Insceance nenápadně gradovala a ze závěrečné scény běhal mráz po zádech. Panoptikum mamonem ovládaných postav, které jsou pro vlastní prospěch ochotny změnit názor a umrtvit svědomí, zahodit zásady, morálku a etiku, pro plná břicha a pohodlí, rozehrál výborně a v širších, dobově aktuálních souvislostech (mj. např. závěrečná scéna procesu s Illem přenášena živě televizi).

Jaká škoda, že tato vynikající hra, která je v dnešní době možná aktuálnější, než kdykoliv předtím nemůže zůstat na repertoáru této scény déle.

sedmdesátých let: skutečné plameny na jevišti a poněkud zpočátku rozpačitý sbor v pozadí s nezbytnou milostnou scénou (bez takové by to v dnešní opeře asi ani nešlo). Především tu jde ale o revoluci a všechny její negativní projevy, agresivitu a násilí. „*Má kapesník, pověste ho, je to aristokrat!*“ křičí hned v prvním jednání dav. Našinec přeci kapesník nepoužívá! (Jakkoliv se miláček davu Robespierre zanedlouho objeví stejně dobře oblečen jako nebohý aristokrat a se stejným kapesníkem). Každá revoluce je postavena na neustálém provokování agresivních a negativních sil, na primitivitě a zaslepenosti davu, na jednoduchém principu: Kdo nejde s námi, jde proti nám. Danton má pěkné šaty, pěkný dům a pěknou ženu, je příliš ušlechtilý, proto pryč s ním, neboť tímto vším se prohřešuje vůči lidu. Zaslepený dav se domnívá, že tu jde

i v Büchnerově předloze). Její role se se vši vážností a tragikou výtečně zhostila **Olga Bezsmertna**. Dantona – typického hrdinu bojujícího proti diktatuře – kterého ale nakonec semele stejné dějinné kolo, které spustil, podpořil zralý výkon **Wolfganga Kocha**.

Thomas Ebenstein – stálý člen souboru dal postavě Robespierre hned několik poloh, nebyl to jen po moci dychtící muž, ale i pochybující člověk.

Výprava **Rainera Sinella** a kostýmy **Alfreda Mayerhofer** byly hodny státní opery – bohatá scéna a dobové kostýmy nebyly žádnou avantgardou, o to více ale mohl režisér **Josef Ernst Köpplinger** rozehrát samotný dramatický příběh, o který tu především jde.

Dirigentska **Susanna Málk** vedla orchestr, sbor i sólisty naprosto suverénně a náročnou partituru velkého obsazení nastudovala do

detailu tak, že se dramatický tah udržel po celé tři hodiny.

Obě uvedená díla se zabývají věčnými společenskými otázkami spravedlnosti, morálky, moci, politiky, demagogie a prodejnosti všeho a všech. Jednoduchým způsobem – smrtí – lze umlčet kterýkoliv rušivý či vadný element. Jak aktuální jsou obě díla v dnešní egoistické společnosti schopné obětovat cokoliv a kohokoliv pro vlastní prospěch a dobré bydlo. Společnosti, která se domnívá, že má své svobody a práva, jakkoliv je ve skutečnosti manipulována zručnými politiky, ekonomy a médii. Obě díla uměleckou formou znovu nastolují otázku individuální viny a so-

ciální odpovědnosti za sebe i za společnost. Nejen proto, stojí zato se do Vídeňské státní opery vypravit. (Theater an der Wien bohužel inscenaci již více reprízovat nebude).

Lenka NOTA



Dantonova smrt: O. Bezsmertna (foto: M. Pöhn)

Opera *Dantonova smrt* je prvním dramatickým dílem v době vzniku teprve devětatdactiletého von Einema. Přes mladý věk autora měla svou premiéru na festivalu v Salzburku dne 6. srpna 1947 za řízení dirigenta Ference Fricsaye a dočkala se okamžitého úspěchu. V poměrně rychlém sledu se hrála v operních domech ve Vídni, Hamburku, Berlíně, Hannoveru, Stuttgartu, Paříži, Bruselu a New Yorku. Gottfried von Einem se tak znenadání stal jedním z nejznámějších skladatelů 20. století. *Dantonova smrt* vznikla na text Borise Blachera a Gottfrieda von Einema podle původní předlohy Georga Büchnera. Dílo z období francouzské revoluce zpracovává téma moci, manipulace a spravedlnosti, skrze poslední dny života jedné z vůdčích osobností Georgese Jacquesa Dantona.

Začátek opery byl možná trochu pompézní a svou estetikou připomínal inscenace

o něj, že vládne on, zatímco ve skutečnosti za nitky tahá mocichtivý vůdce – diktátor. Pozitivní hodnoty, morálka a etika jsou znevažovány a vysmívány. Kati s hromadou mrtvol v pozadí („*Gilotina je příliš pomalá*“) odklízí „zbytky“ po popravě, zpívají o svitu měsíce a těší se už domů. Jak brutální, nelidské, jak skutečné a aktuální!

Všechny tyto fasety dokázala von Einemova hudba vyjádřit, dopovědět místy až poetikou filmové hudby. Krásný lyricko-dramatický moment v opeře ztělesňuje Dantonova manželka Lucile, jejíž árie (jako jediné ženské sólo postavy) uzavře první polovinu díla a nakonec i dílo samé. Lucile po popravě svého muže, nese jeho hlavu v pytlí (náhoda? – viz *Návštěva staré dámy*), z nějž kape krev a jako symbol krásy a čistoty uzavře celé dílo árií a poslední větou: „*Ať žije král!*“ – čímž de facto ohlašuje dobu budoucí (stejný závěr je

Gottfried von Einem: *Návštěva staré dámy*
Dirigent: Michael Boder
Réžia: Keith Warner
Scéna: David Fielding
Premiéra v Theater an der Wien 16. 3.,
navštívené predstavenie 20. 3. 2018

Gottfried von Einem: *Dantonova smrt*
Dirigentska: Susanna Málk
Réžia: Josef Ernst Köpplinger
Scéna: Rainer Sinell
Kostýmy: Alfred Mayerhofer
Premiéra vo Viedenskej štátnej opere 24. 3.,
navštívené predstavenie 27. 3. 2018

PRAHA

Orchestrálny Feldman

Orchestrálne skladby Mortona Feldmana sa nehrávajú príliš často a ani presvedčivých nahrávok nie je veľa. O to viac potešila správa, že pražské centrum súčasného umenia DOX otvorilo svoju novú multifunkčnú sálu siedmeho apríla práve koncertom z orchestrálnej tvorby mimoriadneho amerického modernistu.

Ak nerátame operu *Neither* (1977) pre jediný soprán a orchester a 3 skladby pre zbor a orchester zo 70. rokov, Feldman skomponoval dovedna až 22 orchestrálnych kusov, z toho 7 pre sólový nástroj či hlas s orchestrom. V Prahe zazneli tri: *Structures for Orchestra* (1962), *Piano and Orchestra* (1975) a *Violin and Orchestra* (1979). Hlavný organizátor koncertu (Ostravské centrum novej hudby) ich označil ako „zásadné“, čo bol väčšmi „marketingový“ ťah než objektívne zhodnotenie ich miesta v kontexte vývoja skladateľovho myslenia. Akokoľvek, bol to skvelý a náročný koncert, z interpretačného i poslucháckeho hľadiska. Najväčšiu zásluhu má na ňom **Petr Kotík**, ktorý už v minulosti venoval Feldmanovmu dielu mnoho elánu, energie i interpretačných a organizačných aktivít. Nebola to pod jeho taktovkou premiéra, pretože všetky tri diela uviedol už predtým s Janáčkovou Filharmóniou Ostrava na festivale Ostravské dni a dokonca aj v Lincolnovom Centre v New Yorku. Premiéru mal však orchester, pretože v Prahe ich Kotík po prvýkrát našťudoval so **Symfonickým orchestrom Českého rozhlasu** (SOČR).

Dielo *Klavír a orchester*, ktorým sa koncert začal, je úžasnou ukážkou Feldmanovho neobvyklého prístupu k forme. Dirigent i klavirista **Daan Vandewalle** pochopili skladateľov „dekonštrukčný“ zámer a zmocnili sa ho s nadhľadom, aký je pre empatickú interpretáciu Feldmanovej dezintegrovannej hudby zrejme nevyhnutnou podmienkou. Ako všetky jeho skladby pre sólový nástroj (resp. hlas) a veľký

orchester, ani toto nie je koncert pre klavír a orchester v tradičnom chápaní koncertnej hudobnej formy, pretože klavírny part, napriek istej autonómnosti, nie je voči ďalším nástrojom či nástrojovým skupinám hierarchicky nadradený. Nedominuje, ale iniciuje zvukové eventy a komunikuje so zvukovými eventmi



Morton Feldman (1976) (foto: R. Bogaerts/Anefo)

ďalších nástrojov. Na rozdiel od svojich avantgardnejších skladateľských spolupútnikov, ktorí otvárali tradičné formy v čase a do priestoru, Feldman formu dekonštruoval zvnútra tak, aby vytvoril kohézne zvukové kontinuum s viacerými mobilnými centrami, komunikujúcimi navzájom v nečakane sa objavujúcich diagonálnych plánoch. Z hľadiska tonality a kontrapunktických konvencií nemajú takto organizované tónové bloky príliš logické vysvetlenie, čo si vyžaduje hlbšiu afinitu s autorovým myšlienkovým svetom zo strany interpretov, pre čo sú Kotík a Vandewalle ideálna voľba. Rovnako ako **Conrad Harris** pre interpretáciu vyše ho-

diny dlhej kompozície *Husle a orchester*, ktorá vyplnila druhú časť večera. Tá je dokonca ešte obťažnejšia, pretože v nej sólista doslova zápasí s dynamikou tak, aby „uhral remízu“ s orchestrom, ktorý mu zápas ani v najmenšom neuľahčuje. V obidvoch skladbách plnia klavír a husle funkciu akýchsi prostriedkov medzi zvukom a jeho zafarbením. Nie náhodou Feldman, zanietený vykladač a obhajca poetických princípov abstraktného expresionizmu, nazýval nástroje vo svojich kompozíciách „šablónami“ (*stencil*) na premaľovanie prirodzeného zvuku; to nástroj vytvára (kultúrnu) farbu tónu a potláča bezprostredné (fyzikálne) vlastnosti zvuku. Vandewalle a Harris vybojovali presvedčivú remízu, čím vlastne dosiahli zaslúžené víťazstvo. Sledovať ich trojnásobnú virtuozitu – inštrumentálnu (technická náročnosť partu), koncentračnú (nie je vôbec ľahké orientovať sa v tektonicky dezintegrovannej atonálnej forme a udržiavať v strehu vnímanie a ostražitosť pri koordinovaní nástrojových interakcií a súhier v záujme presvedčivosti celku) i estetickú (hrať pomalé tempá a dynamiku „na hrane“ s ohľadom na krásu zvuku) – bol najväčší zážitok večera. O to viac, že trval celú hodinu a pol (asi 23 + 65 minút)!

Medzi dvomi „koncertnými“ skladbami zazneli, ešte pred prestávkou, kratšie (asi 8 min.) *Štruktúry pre orchester* (1962). Skladba, v ktorej sa Feldman, podľa vlastných slov, snažil zachytiť v čo najpresnejšom notovom zápise nepredvídateľné (resp. málo predvídateľné) vlastnosti hudby. Že by svojská kokeťéria s cageovským indeterminizmom? Nech už bol jeho poetický zámer akýkoľvek, skladateľ sa v diele charakteristicky pohral s nástrojovými timbrami, krehkou dynamikou a neobvyklými rytmickými štruktúrami. SOČR pod Kotíkovým vedením zvládol toto napätie excelentne. Celý koncert bol vskutku nesmierne intenzívny zážitok, akých moderná orchestrálna tvorba ponúka ako šafranu.

Jozef CSERES

Pražská Liška Bystrouška v dobrej kondícii

V pražskom Národnom divadle sa 7. apríla uskutočnila jubilejná 40. repríza opery Leoša Janáčka *Příhody lišky Bystroušky* (premiéra 20. marca 2014). Už v čase premiéry vzbudil nový titul mierny rozruch, pretože režisér **Ondřej Havelka** obohatil námet, ktorý veľká časť publika vnímala ako čisto rozprávkový, o ďalší plán. Vytvoril predstavenie, v ktorom sa vyhol ilustratívnosti príbehu o hopkajúcich roztomilých zvieratkách a napriek tomu zachoval „prístupnosť“ pre detského diváka. Za dominantnú epizódu liščíeho príbehu zvolil milostnú scénu Bystroušky s lišiakom Zlatohříbkom, vedľa ktorej vytvoril vlastný paralelný milostný motív Revírnika. Zhmotnil postavu Terynky, o ktorej sa v opere iba hovorí, a tá sa

v jeho koncepcii tajne v lese schádza so ženatým Revírnikom. Podporil síce hlavnú tému predlohy – metaforu k ľudskému životu, ale do istej miery narušil proporcionality príbehu. Výtvarná podoba inscenácie je pôsobivá, z dominantnej šikminky s naznačenými kmeňmi stromov na malých točniciach sa skladajú miniatúrne diorámy krčmy alebo revírnikového dvora. Kostýmy sú inšpirované módou 20. rokov minulého storočia, jediným zvieračim poznávacím znakom sa stáva farba a chvost. Havelkova koncepcia je dobre mienená, realizácia však trochu šušťá papierom. Titulnú postavu pôvodne premiérovala Lenka Máčíková, v 40. repríze sa predstavila sopranistka **Jana Sibera**, ktorá pôsobila elegantne a milo, he-

recky uvoľnene a najmä mala postavu mimoriadne precízne vypracovanú. Revírnika spieva a hrá od premiéry barytonista **Svatopluk Sem**, ktorý na rozdiel od inscenačnej tradície pôsobí mladisto a až ku koncu opery sa z neho stáva starnúci múdry muž. Vokálne postavu tiež skvele diferencoval, od ľahkej kantability až po serióznou ľudskú hĺbku. Orchester Národného divadla pod vedením aj u nás dobre známeho dirigenta **Roberta Jindru**, ktorý dielo aj hudobne našťudoval, znel ukážkovo janáčkovsky: farebne, vrelo a v impulzívnom výraze.

Jozef ČERVENKA

Leoš Janáček: *Příhody lišky Bystroušky*
 Dirigent: Robert Jindra
 Réžia: Ondřej Havelka
 Scéna: Martin Černý
 Kostýmy: Kateřina Štefková
 Opera Národného divadla v Prahe, premiéra 20. 3. 2014, navštívená repríza 7. 4. 2018

MOSKVA

Deň po a nádej podnetnej Snehulienky

Posledné dni svetovej politiky sa dostali do súzvuku so scénickou koncepciou inscenácie opery Nikolaja A. Rimského-Korsakova *Snehulienka* na javisku Veľkého divadla v Moskve. Moskovčania ponúkli apokalyptický obraz, ale aj znovuzrodenie, vieru. Zahraniční hostia prehliadky „Russian Case 2018“, ktorá sa v rámci prestížneho festivalu najlepších divadelných inscenácií Ruskej federácie „Zlatá Maska“ koná každoročne v Moskve, mali veľký záujem o predstavenie tejto opery. Okrem zrenovovaného divadla chceli vidieť *Snehulienku* režiséra Aleksandra Titeľa, ktorá po premiére spôsobila mierny škandál.

V činohre sme zvyknutí na rôzne experimenty, zásahy do textu, ale v opere, najmä s dielami, ktoré sú vnímané ako národné dedičstvo, je to zložitejšie. *Snehulienka* vyvolala hneď po premiére v júni 2017 rôznorodé kritické ohlasy, medzi ktorými nechýbali ani také, ktoré si priali, aby toto dielo bolo v novej sezóne stiahnuté z repertoáru.

Štvorhodinové predstavenie 31. marca 2018 bolo zaujímavé nielen preto, že po prvej či druhej prestávke nebolo vidieť prázdne miesta (vraj na rozdiel od premiéry), dokonca bol aj standing ovation, ale najmä v režijnom posune

Vesna) patrí už do toho druhého, vysnívaného sveta Cára Berendeja. Cár Berendej je mýtická postava turkických kmeňov z východoeurópskych stepí, ktorí ako vazali ruských kniežat prešli až na Ukrajinu a ďalej na juh. Podľa mytológie mala príroda v ich živote dôležité miesto.

Režisér **Aleksandr Titeľ** zasadil príbeh *Snehulienky*, ktorá sa napokon dokáže zaľúbiť, a tým si spôsobí smrť, do apokalyptického sveta, kde už niekoľko rokov neprenikli slnečné lúče a kde sa pomaly prebúdzajú život. Javisko je pokryté bielym popolom, pripo-

lebo po tej skaze, ktorú iste spôsobil človek, sa tu začína prebúdzajú život. Deti sa na popole či snehu spúšťajú na sánkach, robia z neho veľkú guľu, zatiaľ čo múdry cár rozhoduje o osude *Snehulienky*. Cár s prelepeným jedným okom, ľud – dav slepcov, ktorý spieva na večnú slávu múdreho cárovi, sú súčasťou celého radu metafor, ktoré inscenátori skĺbili do jedného veľkého obrazu schopnosti prírody opäť sa vzbudiť a dať ľudu vieru v teplé úrodné leto a krásne slnko, o ktorom sa spieva v závere opery.

Postava láskavého Cára Berendeja z vymysleného sveta či krajiny umožnila tvorcom vytvoriť modelový príbeh na pozadí klasickej rozprávky s dobrom v súzvuku obety (smrť *Snehulienky*), ktorý režisér spolu s výtvarníkom **Vladimirom Arefievom** a autorom svetelných efektov **Damirom Ismagilovom** zvýrazňuje v závere ostrými svetelnými lúčmi slnka, priam atakujúcimi divákov v sále.

Kritika vyčítala dirigentovi, že obetoval skladateľovu hudbu, ktorá sa vzpiera takejto interpretácii, ale Tugan Sochijev okrem iného logicky v programe vysvetľuje výber hlasov (mezzosoprán pastiera Leľa, tu v postave básnika, lyrický tenor Cára Berendeja, ktorý je v ich interpretácii vodcom a mudrcom). Sochijev vidí v Rimského-Korsakovovej hudbe euroázijskú operu s emocionálnou, hĺbkou, úprimnosťou a utrpením v súzvuku sólových i davových výstupov. Moderným tancom s klasickými prvkami vo výstupe skomoroch na dvore Berendeja podčiarkuje režisér aj hravosť života.

Porozumenie alebo začiatok dialógu nesúhlasu časti verejnosti s dirigentom a režisérom (Titeľ inscenoval všetky Korsakovove rozprávkové opery) treba hľadať niekde medzi Európou a Áziou. Viacerí hudobní kritici a historici hovoria o inscenácii ako o spornej, chcú vidieť klasickú opernú rozprávku s Cárom Berendejom, ktorý by podľa nich nemal mať reálnu podobu. Berendej je len všeobecným obrazom vodcu, v ktorom je láskavosť,

ale aj krutosť.

V tomto roku odohrali v Moskve len dve predstavenia, ďalšie sa zatiaľ neplánujú. Možno by bolo načas začať dialóg s partitúrou na kolénach sledujúc každú scénu, či sa hudba a spev naozaj dostávajú do kontrapozície s dianím na javisku a súčasným svetom. Dirigent nedáva priestor na potlesk po áriách, hudba plynie ďalej, počas nej niet miesta na slávu.

Dagmar PODMAKOVÁ



(foto: D. Jusupova/Veľké divadlo)

zaužívaného výkladu tejto „detskej“ rozprávky pre dospelých. Na ruských webových prehliadkach možno vidieť filmové tradičné spracovania skôr pre deti ako pre ich rodičov, ako aj úryvky z inscenácií rôznych ruských divadiel. A viac negatívnych ako pozitívnych odborných názorov na túto opernú *Snehulienku* pre divákov od 16 rokov, ako sa dočítame na plagáte Veľkého divadla. Všetky ohlasy však jednomyseľne chvália hudobné naštudovanie dirigenta **Tugana Sochijeva** a výkony celého speváckeho ansámblu. Dej *Snehulienky* (u nás uvedenej v SND roku 1947 s podnázvom *Jarná rozprávka*) vychádza z Ostrovského literárnej predlohy a pohybuje sa medzi reálnym a fantastickým svetom. Prvý tvorí oslava príchodu jari, viaceré reálne postavy, chladná krásna *Snehulienka*, ktorá ako dcéra Deda Mráza a Jari (krásna

mínajúcim sneh a večnú zimu. Popadané stožiare diaľkového elektrického vedenia, sud s naftou, v ktorom sa udržiava oheň, starý železničný vagón – sídlo či dvor Cára Berendeja, naklonený dom, pripomínajúci Titanic s ľuďmi na palube, to je obraz jari a života ľudí Berendejovho cárstva na javisku Veľkého divadla. Z orchestriska znie krásna melodická hudba Rimského-Korsakova, ľudové motívy sa dostávajú do kontrapunktu s obrazom, aby sa neskôr zjednotili (úvodné sólo flauty v studenej krajine zamenia v záverečnej scéne s Vesnou tóny huslí ako predzvesť radostných chvíľ oslavy nového života prírody). Inscenácia vo Veľkom divadle je fiktívnym obrazom budúcnosti. Predstava síce nie je pôvodná (na túto tému vzniklo už niekoľko filmov), avšak na historickom javisku prináša nádej.

Nikolaj Rimskij-Korsakov: *Snehulienka*
 Dirigent: Tugan Sochijev
 Réžia: Aleksandr Titeľ
 Scéna: Vladimir Arefiev
 Svetlá: Damir Ismagilov
 Premiéra 15. 6. 2017 vo Veľkom divadle v Moskve,
 navštívené predstavenie 31. 3. 2018

Člověk musí vždycky snít výš, než na co má

Hlavní město Praha společně s významnými kulturními institucemi uctilo 22. 4. koncertem Symfonického orchestru hl. m. Prahy FOK, projekcí oscarového filmu *Amadeus* a speciálním medailonkem ve Smetanově síni Obecního domu památku osobnosti světového filmu a čestného občana hlavního města Prahy Miloše Formana (1932–2018).

Slavný režisér Miloš Forman získal mnoho vysoce prestižních ocenění společenských a světové kinematografie. Stal se držitelem dvou Oscarů za nejlepší režii (*Přelet nad kuřákým hnízdem*, *Amadeus*), tří Zlatých glóbulů, ceny BAFTA, nositelem Řádu umění a literatury – Chevalier I. stupně, Řádu čestné legie v hodnosti rytíře.

O Formanových filmech jsem často diskutovala vášnivě s kamarády a velmi jsem si přála, zažít režiséra při natáčení a popovídat si s ním. Když se rozhodl inscenovat v roce 2007 v historické budově Národního divadla v Praze jazzovou buffo operu *Dobře placená procházka* Jiřího Šlitra a Jiřího Suchého, setkali jsme se. V ND tvořil v krásném rodinném a přátelském sepětí. Společně se svými syny, režisérem Petrem a scénografem Matějem, hercem Jiřím Suchým a dirigentem Liborem Peškem. Do ND se po čase vrátil k natáčení záznamu inscenace pro DVD a přizval mne ke sledování jeho přístupu, snímání dění osmi kamerami, k živelné práci s herci a se štábem.

V průběhu let jsme se domluvili na zveřejnění třech velkých rozhovorů. Povídali jsme si o divadle, filmech, hercích, kritice společnosti, natáčení se štáby, rozdílech mezi americkými a evropskými filmy. Miloš Forman hovořil otevřeně, působil příjemně s jistou dávkou sex-appealu a srdečně.

Protože si pod vlivem filmu *Amadeus* mnozí lidé myslí, že se A. Salieri podepsal na smrti W. A. Mozarta, zajímalo mne, proč film tak natočil. Zamyslel se výstižně: „Na smrti

Mozarta se nepřímou podílelo mnoho lidí, které Mozart provokoval svým talentem a způsobem života, který vedl. Zpravidla to u nich začínalo obdivem k jeho hudbě, který se pozvolna měnil nejprve v žárlivost, poté v závist a konečně v nenávist. Jak blízko se Salieriho obdiv k Mozartovi

na sklonku života dokonce Mozartovi za vraždu omlouval. Ale v té době již nikdo choromyslného Salieriho nebral vážně. A hra, jakož i film *Amadeus*, je pouze jednou z fiktivních verzí, které o Mozartově smrti kolovaly ve vídeňských kuloárech. Ani ve hře, ani ve filmu není však Salieri označen jako vrah. Salieri v posledních scénách dokonce tvrdí, že ne on, ale sám Bůh Mozarta zabil, aby geniálnímu skladateli



M. Forman (foto: P. Novák)

přiblížil k nenávisti, nevíme. Je velmi nepravděpodobné, že by Salieri Mozarta fyzicky zabil, i když např. Puškin byl o tom přesvědčen. Napsal o tom hru. Z deníku, do kterého hluchému Beethovenovi psali jeho přátelé novinky z vídeňského života, se dozvídáme, že se Salieri

zabránil v dokončení skladby, kterou mu chtěl Salieri odcizit a vydávat za svou.“ Miloš Forman obdržel v roce 2013 nejvyšší ocenění salcburské Nadace Mozarteum, Zlatou medaili za zásluhu o šíření Mozartovy hudby.

Markéta JŮZOVÁ

Všetko najlepšie, Mrs. Pearsová!

Ak by existoval slovenský divadelný chodník slávy, jedna z hviezdíček na ňom by určite patrila Gizele Veclovej. Všestranná umelkyňa, speváčka a herečka, s menom ktorej sa nerozlučne spájajú predovšetkým slávne roky rozkvetu operety a muzikálu u nás, oslavuje 1. mája deväťdesiate piate narodeniny.

Predtým, než sa bratislavská rodáčka a absolventka tunajšieho konzervatória, žiačka Arnolda Flögla, stala na dlhých 33 rokov profilovou členkou spevoherného súboru Novej scény (1952–1985), pôsobila v operných súboroch Slovenského národného divadla (1942–1945) a novozaloženého Východoslovenského národného divadla v Košiciach (1945–1952). Po desiatich sezónach strávených v kostýmoch Gounodovej

Traviaty a Amélie, Smetanovej Marienky, Dvořákovej Rusalky, Čajkovského Tatiany či v primadonských partoch klasickej operety bolo priam neuveriteľné, akým spôsobom a na akej úrovni sa postavila k radikálne odlišným umeleckým výzvam, ktoré jej adresoval repertoár Divadla Nová scéna. Práve v jeho spevohernom súbore sa odohralo najvýznamnejšie obdobie kariéry Gizely Veclovej. Popri operete sa dostáva do kontaktu s moderným hudbným divadlom a spoznáva polohu, ktorá sa jej stala najvlastnejšou. Vďaka všestrannému talentu, speváckym, hereckým i tanečným schopnostiam, javiskovému šarmu i noblese si vydobyla pozíciu prvej dámy slovenského muzikálu. Za všetky operetné a muzikálové postavy spomeňme aspoň Dolly Leviovú (*Hello,*

Margaréty, Pucciniho Musetty, Lauretty, Čo-čo-san i Tosky, Verdiho

Dolly!, 1966), ovenčenú cenou za najlepšiu muzikálový herecký výkon z divadelného festivalu v Karlových Varoch, Golde (*Fidlikant na streche*, 1968), Hortenze (*Grék Zorba*, 1969). Vymenovať všetky roly, ktoré Gizela Veclová počas šiestich desaťročí stvárnila, je totiž vo formáte narodeninového medailónu nemožné – bolo ich približne stopäťdesiat. Popri opere, operete, muzikáli a činohre sa uplatnila aj vo filme a televízii. Profesionálnu dráhu neopustila ani ďaleko po osemdesiatke: vďaka neuveriteľnej životnej vitalite i brilantnému zvládnutiu javiskovej nemčiny očarovala obecenstvo na zahraničných zájazdoch s Landgrafovou spoločnosťou ako neodolateľná Mrs. Pearsová v *My Fair Lady*. Vtipná, temperamentná, energická. Skvelá rozprávačka, empatická poslucháčka. Živá pamätnica slovenského divadla.

Michaela MOJŽISOVÁ

Poliaci pri bránach jazzahead!

Po trinásty raz patrili výstavné pavilóny v nemeckých Brémach veľtrhu jazzahead! V dňoch 19.–22. apríla sa tam zišlo takmer tri a pol tisíc vystavovateľov a profesionálnych účastníkov z viac ako šesťdesiatich krajín. Paralelne popri veľtrhu prebiehal v Brémach už od začiatku apríla jazzahead! FESTIVAL, ktorý vrcholil práve počas štyroch veľtržných dní.

Polish Night

Návštevy koncertov na veľtrhoch sprevádzajú kompromisy. Množstvo podujatí, z ktorých sa viaceré prekrývajú a odohrávajú v rámci samotného výstavniska, ale aj v brémskych kluboch, koncertných sálach, galériách či na námestiach, nútia návštevníka k pomerne prísnej selekcii. Keďže partnerskou krajinou bolo tento rok Poľsko, nepatrilo sa vynechať úvodný blok Polish Night Showcases. Séria ôsmich koncertov s desaťminútovými prestojmi (počas ktorých sa sotva stihnete prebrať davom návštevníkov putujúcich medzi dvojicou sál na výstavisku a neďalekým kultúrnym centrom Schlachthof) býva záberom na hranici fyzických i psychických možností a po úvodných produkciách začnete kalkulovať, ktorú z kapiel vynechať. Objavom pre mnohých bol hneď úvodný **Kamil Piotrowicz Sextet** mladého klaviristu a skladateľa, ktorý už tretí rok vydáva svoje projekty pod značkou košickej Hevhetie (debut *Birth* jeho kvinteta vyšiel v roku 2015 a minulý rok zare-

program *Dziady*, fúúzujúci improvizovanú hudbu s elektronikou, stihol počas necelej polhodiny sotva rozbehnúť. Očakávanou bola predpolnočná produkcia **Kubu Więceka**, jedného zo saxofonistov Piotrowiczovho sexteta. Jasná predstava o znení vlastných skladieb, vrcholne naplnená excelentnou rytmickou

centrum. Cieľom bola prezentácia publikácie *Jazz in Europe: New Music in the Old Continent* autorského kolektívu Igor Wasserberger, Antonín Matzner a Peter Motyčka, ktorá vyšla v spolupráci Hudobného centra s vydavateľstvom Peter Lang – International Academic Publishers. Objemná publikácia v anglickom jazyku uzrela svetlo práve v čase brémskeho veľtrhu a bolo ju možné predstaviť na sérii pracovných stretnutí so šéfredaktormi európskych i amerických jazzových médií: od tých najznámejších, akými sú *DownBeat*, *Jazz Forum*, *Jazz Podium*, *Jazz Thing*, *Jazznytt* či *Jazzwise*, cez „zaslúžitejšie“ (najstarší jazzový magazín na svete – švédsky *Orkesterjour-*



Pohľad na výstavisko (foto: J. Rathke)



Prezentácia publikácie *Jazz in Europe* (foto: P. Motyčka)

zonovala sextetová nahrávka *Popular Music*). Hneď úvodná „prokofievovská“ téma *Idealism* naznačila, že nastolený kolektívny koncept vynikajúco funguje aj v rámci pódiovej komunikácie. Nekonvenčnosť freejazzových úsekov, ktorá v prekvapujúcich momentoch narušala priebeh ďalších skladieb, stierala hranice medzi definovanou štruktúrou a uvoľnenou hravosťou. Vymedzené formy akoby „obtekali“ amorfné úseky a vrcholili na najneočakávanejších miestach. Poslucháč nadobúdajúc dojem, že mladučký líder, formovaný progresívnym kodanským konzervatóriom, dovoľuje svojim často skúsenejším a ostrieľanejším spoluhráčom (napríklad dlhodobo fungujúcemu rytmickému tandemu Andrzej Świąś – Krzysztof Szmańda) prakticky všetko. Čas obecenstva počas ich produkcie opúšťala sálu, no odvážnej, nesmierne hravej a hľadajúcej koncepcii som musel dať za pravdu. Podobný prístup rázi už niekoľko rokov saxofonista **Mateusz Śliwa** so svojím **High Definition Quartet**. Škoda len, že sa ich nový koncertný

sekciami (kontrabasista/basgitarista **Michał Barański** a bubeník **Łukasz Żyta**) naznačila, že na scéne našich severných susedov sa objavila výrazná osobnosť presahujúca svoj vek (23 rokov) i priestor. Więcek necudzopasí na svojej technickej ekvilibristike, naopak nebojí sa triviálnejších melódií vsadených do neobvyklých kontextov. Jeho debut *Another Raindrop* sa v sérii legendárnych albumov Polish Jazz určite nestratí.

Výborné bolo tiež vystúpenie **Marcin Wasilewski Trio**, hoci nerozumiem, prečo kapela s vybudovaným medzinárodným renomé potrebuje prezentáciu na podujatí showcaseového typu. Maximálne nasadenie a majstrovsky vystavaná dramaturgia polhodinového vystúpenia prezrádzali štvrtstoročným fungovaním vybrúsenú triovu zostavu. V porovnaní s predchádzajúcimi kapelami hudba tria možno menej prekvapovala, no mnohé nahrádzalo sledovanie energického kontrabasistu **Ślawomira Kurkiewicza**, ktorého vynaliezavá a nesmierne energická hra vynášala ich prejav k dokonalosti.

Jazz in Europe

K vystavovateľom v Stredoeurópskom pavilóne (subjekty z Maďarska, Slovinska a Českej republiky – Budapest Music Center, Alternativa pro kulturu, Slovenian Music Information Center, Mladí laďi jazz, Jazz World Photo, BMC Records) sa tento rok pripojilo aj Hudobné

magazíny („exotickejšie“ (obsahovo i graficky výborne spracovaný azerbajdžanský *Jazz Dünyası*). Záujem o vôbec prvé súhrnné spracovanie jazzu v jednotlivých európskych krajinách prejavili aj redaktori rozhlasových staníc (Westdeutscher Rundfunk Köln, DeutschlandRadio), webových portálov (napríklad chorvátskych, keďže podobné začlenenie tamjších muzikantov do európskeho kontextu bolo doteraz prístupné len v chorvátskom jazyku) i federácií (France Musique či Dutch Jazz Archive, vydávajúci pozoruhodný *Jazz bulletin*).

Pri stretnutiach a návštevách viacerých národných stánkov ma prekvapila odozva projektov vydavateľstva Hevhetia. Recenzie ich titulov som objavil pri náhodnom listovaní viacerých jazzových časopisov. Hoci v poľskom *Jazz Forum* sa košické vydavateľstvo objavuje viacmenej pravidelne (v špeciálnom festivalovom vydaní v anglickom jazyku patrila z dvadsiatich recenzovaných titulov pod Hevhetiu trojica zoskupení – Kamil Piotrowicz Sextet, Improvisation Quartet, Aga Derlak Trio), väčšmi prekvapilo vysoké hodnotenie ich nahrávok v belgickom magazíne *Jazzmo'* alebo v nórskom *Jazznytt*. V každom prípade patrila jazzahead! 2018 predovšetkým poľským umelcom a ostáva len dúfať, že promotéri i organizátori festivalových a koncertných podujatí budú na túto pozoruhodnú ponuku reflektovať.

Peter MOTYČKA

klasika



Juraj Tomka, Martin Krajčo
Early Romantic Music for Violin and Guitar
 N. Paganini, M. Giuliani, J. Mayseder
 Diskant 2017



Kehan Zhang, Niklas Johansen
Paganini & Piazzolla
 Hevhetia 2018

Dostala som lákavú ponuku pozrieť sa bližšie na dvojicu CD so skladbami pre husle a gitaru. Dramaturgia oboch je skoncipovaná dôvtipne a s cieľom povedať niečo viac k profilu zúčastnených umelcov. To však býva pravidlom a výsostným záujmom edičných dramaturgií. Zaujímavé je, že albumy boli distribuované takmer v rovnakom čase a hoci vyšli ako celkom nezávislé komodity, vo viacerých detailoch sa zhodujú.

CD z produkcie vydavateľstva Diskant predstavuje dvojicu našich etablovaných interpretov – huslistu Juraja Tomku a gitaristu Martina Krajča s repertoárom delikátne zostaveným z kompozícií autorov jedného obdobia, charakterizovaného ako raný romantizmus. Je impozantné, že všetky skladby sú v originálnej, nearanžovanej podobe. Pochádzajú z dielnych chýrnych interpretov a zároveň skladateľov: vietského huslistu Josepha Maysedera, gitaristu Maura Giulianiho a ikonického huslistu (je menej známe, že aj zdatného gitaristu) Niccola Paganiniho. Tomka aj

Krajčo sú u nás dobre známi a popri sólistickej činnosti sa angažujú v rozličných komorných zoskupeniach, čo ich umelecký horizont obohacuje a robí ho plastickejší. Okrem Paganiniho skladieb ponúka nahrávka Giulianiho *Duo Concertant op. 25*, ale aj kompozície jeho (u nás v gitarových súvislostiach menej známeho) „spolupútника“ Maysedera. V porovnaní s Giulianiho jeho skladby väčšmi akcentujú huslový part. Dôkazom je virtuózne formulovaný sled *Variácií* (po štyri nápadité evolučné celky v *op. 4* a *op. 15*), ale aj pôvabná *Polonéza*, aranžovaná Giulianiom. Sympatickou je „rôznoetnická“ orientácia skladieb, vďaka ktorej je autorova dikcia pestrá a napriek limitovanému dobovému hudobnému vokabuláru nepôsobí stereotypne. Všetky skladby sú poznamenané príznačnou estetikou, ktorá nesmeruje k hĺbkam či posolstvám, ale zotrváva skôr v zóne odľahčených, zavše až prvoplánovo stylizovaných a efektných hudobných „zábaviek“. Oba výborne disponovaní interpreti prezentujú v skvelej súhre trblietavú a príťažlivú atmosféru skorého romantizmu. Okrajovými číslami nahrávky sú Paganiniho *Sonata Concertata op. 61* a príťažlivo sladké *Cantabile*. Obe kompozície sú zhodou okolností zaradené aj na druhom CD.

V sprievodnom texte k albumu z produkcie vydavateľstva Hevhetia sa dozvedáme len strohé a lakonické informácie o dramaturgii postavené na „*energetických a zároveň odlišných poetikách Taliana Paganiniho a Piazzollu z Argentíny*“. Štedrejší na relevantné informácie nie je ani internet, a tak sa obmedzím na stručné slovo, že čínsky huslista Kehan Zhang a dánsky gitarista Niklas Johansen sa stretli na Kráľovskej hudobnej akadémii v Kodani a od roku 2013 v tejto konštelácii hrajú a koncertujú v Európe i v Číne. Prečo mladí hudobníci zvolili póly reprezentované inštrumentálne rozvíjanými paganiniovskými opusmi a živelným svetom tanga, sa môžeme len domnievať. Zrejme ide o mladícky výraz umeleckého dobrodružstva s mottom „všetko so všetkým súvisí“, alebo prenechávajú rozlúsknutie enigmaty onej deklarovanej kontrastnosti na poslucháčovi. Oveľa výrečnejšia a štedrejšia na informácie je však samotná hudba. Hneď pri vstupnom *Tangu* Brazílčana Jaima Zenamona je jasné, že ide o hudobníkov par excellence.

U oboch oceňujem plnokrvný tón, imponuje mi ich uvoľnený prístup, „drive“ a sklon fabulovať v improvizovaných postojoch. Ako v Paganiniho skladbách (okrem spomínaných *Cantabile* a *Sonáty op. 61* sa tu nachádzajú ďalšie tri sonáty), tak i v Piazzollovom nesmrteľnom hite *Histoire du Tango* presvedčajú nepoľavujúcou sugestívnosťou, bádalo by sa konštatovať, že vo výraze siahajú až za limity. Nie však na úkor štýlu či vkusu. Huslistov tón a štýl hry je osobitý a súčasný, zavše akoby parodoval salónny charakter hudby, s presnou intonáciou, aj tušeným náznakom manieri či skôr sklonu k fúziám s inými hudobnými žánrami. Komplet na nahrávke dotvára rovnako lahodný dezert *Salut d'amour* Edwarda Elgara. Každý z týchto dvoch nosičov predstavuje iný interpretačný svet, odlišný v umeleckej konfesii. Kým naše duo sa drží intencií (aj) teoreticky podložených, medzinárodná dvojica zamieri až k uvoľneným mantinelom s extrovertným, opulentným výrazom. Dostatočne sa líši aj vzhľad oboch CD. Produkt z vydavateľstva Diskant disponuje klasickým uhladeným vizuálom, presným a faktmi nasýteným textom s profesionálnym dopracovaním (uviedenie minútáží, detailných názvov a ich opusových čísel). Titul z Hevhetie je, naopak, bez komentárov a spresňujúcich zdôvodnení zvolenej dramaturgie. Aj zvuková stránka druhého CD sa mi zdá ako atraktívnejšia a sonórne aktuálnejšia. Podstatou však ostáva, čo z oboch zvukových nosičov počujeme. A to je v prvom rade dobrá hudba v kvalitnej a otázky kladúcej interpretácii.

Lýdia DOHNALOVÁ



Mirko Krajčí
Post Scriptum
 Symfonický orchester Slovenského rozhlasu
 Hudobný fond 2017

Poslucháča nového CD od skladateľa a dirigenta Mirka Krajčího uchváti hudba plná emócií,

duchovnej sily a farebnosti zvuku. Post Scriptum vydané pod záštitou Hudobného fondu ponúka vnímavému percipientovi možnosť zastaviť sa v hektickej dobe a rozjímať nad svojím bytím, chápaním minulosti, súčasnosti a budúcnosti. CD uzrelo svetlo sveta v decembri 2017 a ponúka kvalitnú interpretáciu troch orchestrálnych diel. O tú sa postarali členovia Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu pod taktovkou autora. V úvode zaznieva skladba *Post Scriptum* (2004), ktorej názov nesie aj album. Je zložená z troch častí: *I. Grave*, *II. Allegro* a *III. Molto adagio*. Mohutný zvuk symfonického orchestra a využitie kompozičných techník nadväzujú na tradície veľikánov dejín hudby a ľudové umenie. Skladateľova vycibrená inštrumentácia je pre-siaknutá pokorou a duchovným posolstvom. Dynamika je prepracovaná tak isto ako štruktúra diela, kde sa strieda imitácia s homofónnou sadzbou. Aj keď je *Post Scriptum* určené pre symfonický orchester, dáva vyniknúť jednotlivým nástrojovým sekciam. V hudobnom deji sa strieda gradácia s upokojením a meditativným charakterom inštrumentálneho prejavu.

Druhým z vydaných diel je *Koncert pre violončelo a orchester* (2001). Vyznačuje sa príjemnou atmosférou, ktorá je nastolená od samého začiatku. Pokojná nálada v úvode skladby prechádza nerušene z jedného logického tematického celku do druhého. Um skladateľského remesla spočíva na archetypoch minulosti a motívickej práci založenej na tradíciách slovenského umenia. Výraznými prvkami sú uchu lahodiaca práca so sekvenciami, využitie rôznych techník hry v sólovom parte a pozoruhodné je aj efektne načasovanie nástupov bicej sekcii. V koncerte cítiť ovplyvnenie chrámovým umením, gregoriánskym chorálom. Pre veľkú časť svojej tvorby ho označuje za inšpiračný zdroj aj sám autor. O výnimočnú interpretáciu sólového partu sa postaral Eugen Prochác, ktorý svojou hrou dokonale vystihol charakter skladby. Posledný, veľkolepý kus má vystihujúci názov, *Posolstvo Slova* s podtitulom *Symfónia pre tenor, bas, a veľký orchester* (2013). Je jasným vrcholom celého CD

a tvoria ho štyri časti: I. *Andante calmo*, II. *Lento*, III. *Allegro – Calmo – Tempo I*, a IV. *Andante, poco rubato – Andante maestoso*. Doposiaľ inštrumentálnu tvorbu na CD v poslednej skladbe dopĺňajú vokálne party. Pozíciu tenora zastal Róbert Remeselník a part sólového basu odinterpretoval Peter Mikuláš. Dielo vzniklo na objednávku Štátnej filharmónie Košice. Bolo určené na oslavu 150. výročia príchodu Konštantína a Metoda na veľkomoravské územie. Slovo má v kompozícii vyjadriť postavenie viery a písma, ktoré nám priniesli naši vierozvestovia. V prvom rade však obsah hudobného deja charakterizuje práve Slovo, ktoré bolo na počiatku, je nositeľom života v súčasnosti a bude tu aj v budúcnosti, pretože nikdy nepominie. Večná pravda je ústrednou myšlienkou celého cyklického diela. Inštrumentálna zložka rešpektuje textovú stránku skladby a majstrovsky ju stvárnjuje. CD *Post Scriptum* je oslavou inovácií tradičných hodnôt v hudobných dejinách. Sila skladateľovho ducha je efektne pretavená do každého taktu a v booklete je doplnená textom Igora Javorského. Hudba plná lásky, nádeje, viery a vnútorného pokoja je obohatením pre dušu uponáhľaného človeka dnešnej doby.

Jana HALMO



Bjarte Eike The Alehouse Sessions Barokksolistene Rubicon 2017

„Hudba, jedlo, pitie, ženy, bitky, hazard, krik, smiech a tanec“ takto opisuje nórsky huslista Bjarte Eike atmosféru londýnskych pubov, taverien a hostincov v 17. storočí. Album *The Alehouse Sessions* je pokusom oživiť niečo z atmosféry miest, kde sa hudba uchýlila, keď bolo jej verejné predvádzanie počas občianskej vojny v Anglicku po roku 1642 zakázané. Na nahrávke

súboru Barokksolistene sa stretávajú variácie na tanečné melódie zo známej zbierky Johna Playforda *The English Dancing Master* (1653), úpravy Purcellových skladieb (z hier *Timon Aténsky* a *Abdelazer*), balady, námornícke „shanties“ (ako *Pass around the grog* alebo *Leave her Johnny*), ale možno tu nájsť (ako príklad hudobného importu) aj výber nápevov z Kanady, Nórska, Dánska a zo Shetland. Výsledok pripomína podľa *BBC Music Magazine* „neskorú nočnú jam session“. Táto bezprostrednosť je výsledkom aranžmánov (Bjarte Eike, Thomas Chutrie, Barokksolistene) a interpretačných výkonov, ktoré sa vyznačujú značnou dávkou spontánnosti a improvizácnou ľahkosťou. (Aj keď tieto kvality azda ešte výraznejšie vystupujú do popredia pri živých koncertoch kapely.) Hoci viacerí z členov Barokksolistene majú hrácke skúsenosti s jazzom (a inými žánrami), „medzižánrovosť“ však z nahrávky netrčí (čo býva často problematickým výsledkom podobných spojení), celok pôsobí originálne a organicky. Kto má záujem o akademické diskusie, môže, samozrejme, polemizovať o štýlových aspektoch interpretácie jednotlivých skladieb a ich kontexte („puristi“ určite spokojní celkom nebudú), zastúpení perkusíí v barokovej hudbe alebo o tom, do akej miery výsledok (vedome či nevedome) zohľadňuje naše „popkultúrne“ očakávania. Pestrá dramaturgia, vytvárajúca presvedčivý umelecký celok, kvalitné interpretačné výkony (vrátane viachlasného spevu celej kapely), zmysel pre humor a prekvapivá blízkosť skladieb z „vysokého“ i „nízkeho“ štýlu sú však dostatočným opodstatnením projektu, ktorého hlavným cieľom je prežiť príjemnú chvíľku s repertoárom, ktorého úlohou (vtedy i teraz) bola predovšetkým zábava. Program, v ktorom nemôže chýbať slovenský huslista Miloš Valent, môže byť rovnako atraktívny pre jazzový festival, cyklus starej hudby alebo podujatie world music. V septembri zaznie na medzinárodnom festivale Konvergenzie v Bratislave.

Andrej ŠUBA



Anna Gadt Mysterium Lunae Ł. Ojdana, M. Garbowski, K. Gradziuk, A. Osborne Hevhetia 2018

Vydavateľstvo Hevhetia sa svojím výberom čoraz častejšie pohybuje v severnejších vodách a inklinuje k ambientným zvukom akustických nahrávok. Nemyslím, že je urážkou, ak napíšem, že mi nápadne pripomína nemecké vydavateľstvo ECM, ktoré už desaťročia rázi cestu nekompromisného výberu umelcov a zvukovej charakteristiky.

Tento rok Hevhetia opäť vyšla s titulom polskej speváčky Anny Gadt. Minulý rok to bol práve album *Renaissance* z produkcie tejto interpretky, ktorý ma z edičného plánu Hevhetie oslovil najviac. Album čerpal hudbu z obdobia polskej renesancie a predstavil netradičné obsadenie spevu, akordeónu a bicích nástrojov v homogénnom vyváženom celku. Neprekvapuje ma však, že Anna Gadt sa rozhodla nepokračovať v línii posledného albumu. Nemyslím tým len využitie témy z hudobnej histórie, ale ešte viac zvukovú celistvosť a veľmi koncentrované dávkovanie spevu. Ak by tak spravila aj v inom obsadení a s vlastnou tvorbou, považoval by som predošlý album za neprekonaný a možno aj nadhlo neprekonateľný. Napriek tomu, že *Renaissance* je môjmu hudobnému čítaniu prístupnejší možno aj pre častejšie počúvanie, nový počín je autorkiným posunom do inej dimenzie. Nenúti nás len započúvať sa, ale aj premýšľať. Kým na predošlom albume cítil jednotný východiskový žáner, ktorý spojil rôzne hudobné svety do jedného, na novom albume speváčka s kapelou plynule prechádza z jedného do stále nových nepoznaných teritórií.

Mysterium lunae predstavuje rozbitie speváčkinho diskurzu a odpútanie sa od uzavretých foriem hudby, interpretácie a doterajšej filozofie textov. Hudba je plná improvizácie a neustáleho experimentu s hlasom, so zvu-

kom a s hudobnými nápadmi. Spevávajú v tom podporujú veľmi citliví a skúsení hudobníci. Klavirista Łukasz Ojdana je živelný, nespútaný a melancholický improvizátor. Zvuk klavíra na nahrávke odporúčam ako referenciu pre zvukových inžinierov. Na kontrabase hrá Maciej Garbowski, na bicích Krzysztof Gradziuk. Obaja hráči sria neustálymi situačnými reakciami a tvorivým improvizácnym prejavom. Rytmická sekcia je doplnená o violončelo, na ktorom hrá luxemburská violončelistka a improvizátorka Annemie Osborne. Zostava pôsobí absolútne zohrato. Spoločný pulz je v symbióze s farbami, ktoré umelci vytvárajú, a aj kontrasty, zmeny a protirytmy znejú prirodzene. Jednotliví hráči medzi sebou rozohrávajú hudobné dialógy a nadväzujú na melodické aj rytmické motívy, ktoré sa vyvíjajú počas skladieb, čo je v prípade improvizovanej hudby nesmierne dôležitý faktor. Názov *Mysterium lunae* je ezoterickou či mystickou metaforou pretavenou do hudby. Človek je mesiac a odráža lúče slnka, ktoré sú v tomto prípade prezentované životom, inšpiráciou či zvukmi. Hudba sa stáva médium týchto odrazov a vzniká akýmsi paradoxom odosobnenia sa a opätovného navrátenia sa naspäť do seba. Pre interpretov vzniká akési pole medzi intuitívnym hraním, ktorému sa ľudovo hovorí „hra srdcom“ na jednej strane, a medzi intelektuálnym prejavom, ktorému predchádzajú mimohudobné myšlienkové procesy na strane druhej. Hudba ako celok, ale aj jednotlivé improvizované výkony tak majú viac významových vrstiev a svoj hlbší zmysel. Názov albumu, obal či samotná hudba akoby spájali filozofické pohľady na svet starých mystikov so súčasnou realitou. Na hudbe sa autorsky zúčastnili členovia zoskupenia a samotná Anna Gadt. Texty sú kombináciou speváčkinej tvorby s básňami poľského poeta Bolesława Leśmiana. Lyrická poézia, autorské texty či textové improvizácie dávajú speváčke priestor pre vlastnú konfrontáciu s vonkajším aj vnútorným svetom či osudom. Zaoberá sa otázkami kritiky, silou autocenzúry, vlastným hlasom a svojím postavením ako ženy v súčasnej kultúre. Komornejším prejavom sú duety s kontrabasom a violončelom, ktoré predstavujú pocity a impresie vyjadrené hudobnými dialógmi. Ak sa chcete vybrať na cestu poznania samých seba vo svete a sveta v samých sebe prostredníctvom majstrovej interpretácie a improvizácie, určite si pustite *Mysterium lunae*.

Nikolaj NIKITIN

Koncert víťazov Rajeckej hudobnej jari

4. 6. 2018 o 17.00 – Bratislava,
Mirbachov palác

5. 6. 2018 o 12.30 – Viedeň,
Slovenský inštitút

Koncert zostavený z premiérových diel slovenských autorov, ktoré vznikli priamo pre mladých interpretov – víťazov 8. ročníka Medzinárodnej interpretačnej súťaže Rajecká hudobná jar 2017. Na koncertoch zaznejú skladby M. Langa, P. Machajdika, R. Gašparíka, D. Mateja, J. Kmitovej, V. Kubičku, P. Breinera, M. Pastírka, K. Málikovej, R. Klačanského, V. Gräffingera a J. Iršaia. Súťaž Rajecká hudobná jar a Koncert víťazov organizuje Základná umelecká škola v Rajci v spolupráci s Ministerstvom školstva SR a za finančnej podpory Fondu na podporu umenia.

Konkurz do Slovenského komorného orchestra

Generálny riaditeľ Slovenskej filharmónie vypisuje konkurz do Slovenského komorného orchestra

na miesto huslistu SKO

Konkurz sa uskutoční v **Malej sále Slovenskej filharmónie**, Medená 3, 816 01 Bratislava **dňa 1. 6. 2018 (piatok) o 9.00 hod.**

Požadované vzdelanie:
VŠ príslušného umeleckého smeru.

Podrobné podmienky konkurzu sú uverejnené na internetovej stránke www.filharmonia.sk. Prihláseným uchádzačom bude pozvánka na konkurz a notový materiál zaslané e-mailom (na požiadanie poštou). Prihlášky so stručným životopisom a umeleckým profilom zasielajte e-mailom na adresu kristina.szenasiova@filharmonia.sk alebo písomne

do **18. 5. 2018** na adresu:
Slovenská filharmónia
Medená 3



Dni starej hudby

Florilegium hudobných štýlov

Bratislava, Žilina
27. 5. – 10. 6. 2018

PONDELOK – STREDA

12. – 14. marec • 14.00

Konzervatórium Bratislava • Konventná ul.

Tvorivé dielne pre základné umelecké školy
Pedagógovia

Peter Zajíček sláčikové nástroje
Róbert Šebesta dychové nástroje
Peter Guľas klávesové nástroje
Jana Pastorková spev
Peter Spišský orchester

ŠTVRTOK 15. marec • 18.00

Dvorana VŠMU

Koncert žiakov základných umeleckých škôl – účastníkov tvorivých dielní

NEDELA 27. máj • 10.30

Mirbachov palác

Anton Zimmermann: husľové sonáty op. 2

A. Zimmermann

Mónika Tóth husle • Dóra Pétery čembalo

NEDELA 27. máj • 19.00 • Zrkadlová sieň

Hudba z Prešporka pre Bratislavu

– koncert novodobých premiér

W. Kallusch • A. Zimmermann

Solamente naturali

Miloš Valent umelecký vedúci • husle

Marek Štryncel dirigent

Kyryl Rybakov klarinet

Ján Krigovský kontrabas

UTOROK 29. máj • 19.00

Malá sieň Slovenskej filharmónie

Koncert v spolupráci so Slovenskou
filharmóniou

Florilegium musicum

J. S. Kusser • A. Marcello • G. Muffat

Musica aeterna

Peter Zajíček umelecký vedúci • husle

Alfredo Bernardini barokový hobo

NEDELA 3. jún • 10.30 • Mirbachov palác

Harmonie musique à Presbourg

A. Zimmermann • I. Pleyel • J. Družický •

F. Kramář

Schöllnast Consort

Róbert Šebesta umelecký vedúci • klarinet

NEDELA 3. jún • 19.00 • Klarisky

François Couperin „Le Grand“

– 350. výročie narodenia

Les Folies françaises

Patrick Cohën–Akenine umelecký vedúci • husle

PONDELOK 4. jún • 9.30 • Klarisky

Interpretácia francúzskej barokovej hudby

– majstrovská trieda

Patrick Cohën–Akenine

UTOROK 5. jún • 19.00 • Klarisky

Vášnivé pavany a rozlet fantázie

D. Batcheler • O. Lassus • J. Dowland,

P. Šimai • W. Byrd • I. Moody

Rose Consort of Viols

STREDA 6. jún • 19.00 • Klarisky

Koncert v spolupráci s Nadáciou Akadémie
starej hudby, Štetin

Kráľovské koncerty a hudba starého Poľska

M. Mielczewski • G. G. Gorczycki

Szczecin Vocal Project

Musica aeterna

Paweł Osuchowski dirigent

PIATOK 8. jún • 19.00 • Dvorana VŠMU

NEDELA 10. jún • 19.00

Nová synagoga • Žilina

Forum instrumentorum

Sławomir Zubrzycki viola organista

NEDELA 10. jún • 19.00 • Klarisky

*Laudate Dominum – skladatelia sakrálnnej
hudby v 17. storočí*

C. Monteverdi • A. Grandi • L. Battiferri

M. Grancini • T. Merula

La Venexiana

Gabriele Palomba umelecký vedúci • teória

vstupenky:

Ticketportal, Slovenská
filharmónia a hodinu pred
začiatkom koncertu
na mieste konania

SVÄTENIE *Le Sacre du printemps* JARI

MIKI **SKUTA**
NORA **SKUTA**

JOHAN SEBASTIAN **BACH**

Koncert C dur BWV 1061

DMITRIJ **ŠOSTAKOVIČ**

Concertino pre dva klavíry op. 94

IGOR **STRAVINSKIJ**

Svätenie jari pre dva klavíry

28. MÁJ
MOYZEOVA
SIEŇ 19.00 hod.



MARKBBDO

hudobné  **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

HEAR

rtv:

Hudobný festival PRO MUSICA NOSTRA

1. ROČNÍK

17. JÚN 2018

NEDEĽA
19.00

GBEĽANY KAŠTIEL

SLOVENSKÝ KOMORNÝ ORCHESTER

EWALD DANEL UMELECKÝ VEDÚCI

DALIBOR KARVAY HUSLE

J. S. KUSSER, J. HAYDN, A. PIAZZOLLA, B. BARTÓK

18. JÚN 2018

PONDELOK
18.00

KOTEŠOVÁ KAŠTIEL

JANA SÝKOROVÁ ALT

PAVEL SVOBODA ORGAN

A. DVOŘÁK, R. SCHUMANN

19. JÚN 2018

UTOROK
18.00

ORLOVÉ KAŠTIEL

KAPLNKA SV. JÁNA NEPOMUCKÉHO

JANA BOUŠKOVÁ HARFA

JIRÍ BARTA VIOLONČELO

J. L. DUSÍK, J. S. BACH, B. SMETANA, A. DVOŘÁK,
M. BRUCH, N. PAGANINI

20. JÚN 2018

STREDA
18.00

ČADCA

RÍM. - KATOL. KOSTOL SV. BARTOLOMEJA

MUCHOVO KVARTETO

FILIP JARO KONTRABAS

J. L. BELLA, A. DVOŘÁK

21. JÚN 2018

ŠTVRTOK
18.00

RAJEC

RÍM. - KATOL. KOSTOL SV. LADISLAVA

SCHOLA GREGORIANA PRAGENSIS

DAVID EBEN UMELECKÝ VEDÚCI

ČESKÍ SVĚTICI V NEBESKOM JERUZALEME

22. JÚN 2018

PIATOK
18.00

TRNOVÉ

RÍM. - KATOL. KOSTOL SV. JURAJA

BRNO BAROQUE TRIO

ZDENĚK SVOZIL HUSLE

ANEŽKA KAVALÍROVÁ VIOLONČELO

MARTIN HROCH ČEMBALO

B. MARINI, G. A. PANDOLFI MEALLI, G. FINGER, J. N. P. ROYER,
D. CASTELLO, A. STRADELLA, F. X. RICHTER

23. JÚN 2018

SOBOTA
18.00

BUDATÍN KAPLNKA HRADU

REA ŚLAWISKI SOPRÁN

MARTIN KRAJČO GITARA

F. SOR, F. G. LORCA, F. TÁRREGA, F. MOMPOU, F. BLANGINI,
J. TURINA, F. MORENO-TORROBA

24. JÚN 2018

NEDEĽA
18.00

BYTČA SOBÁŠNY PALÁC

ŠTÁTNY KOMORNÝ ORCHESTER ŽILINA

ONDŘEJ OLOS DIRIGENT

PATRIČIA JANEČKOVÁ SOPRÁN

GUSTÁV BELÁČEK BASBARYTÓN

JÁN PRIEVOZNÍK KONTRABAS

W. A. MOZART

PODUJATIE POD ZÁŠTITOU
PRESDNÍČKY ŽILINSKÉHO SAMOSPRÁVNEHO KRAJA
ERIKY JURINOVEJ

PREDPREDAJ VSTUPENIEK: WWW.TICKETPORTAL.SK
A HODINU PRED KONCERTOM V MIESTE JEHO KONANIA
CHATEAU GBEĽANY: +421 904 42 04 20
HOTEL GINO PARK PALACE ORLOVÉ: +421 42 44 59 600
DOM KULTÚRY BYTČA: +421 41 5532 486

ORGANIZÁTOR:

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

S FINANČNÝM PRÍSPEVKOM

MINISTERSTVO
KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY



PARTNERI PODUJATIA:

Žilinský samosprávny kraj



MEDIÁLNI PARTNERI:

rtv: hudobný život

