



hudobný život

ROČNÍK XLVIII

3

2016

2,16 €

hudobné  **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Spravodajstvo: Šostakovičove kvartetá v Bratislave / **Rozhovor:** Viera Džoganová / **Skladba mesiaca:** Fausto Romitelli – Professor Bad Trip / **Preklad:** Umberto Eco – Poetika otvoreného diela



Jubileum

Slovenského
filharmonického
zboru

Ol'ga Kroupová

Cítim sa byť súčasťou hudby,
ktorú píšem

Festival víťazov
prestížnych svetových súťaží
pod záštitou ministra kultúry SR

18. – 23. apríl 2016
Dom umenia Fatra Žilina

allegretto
отарбелло

26

stredoeurópsky festival
koncertného umenia
Central European
Music Festival

Predpredaj vstupeniek: Informačná kancelária
Štátneho komorného orchestra Žilina, Dolný val 47
Tel.: +421 (0) 41 2451111
Po – Pi 7:00 – 10:30 a 11:30 – 18:00 hod.
Objednávky:
vstupenky@skozilina.sk, www.skozilina.sk

www.hc.sk

Vážení čitatelia,

obálku marcového vydania *Hudobného života* možno vnímať ako zdravicu Slovenskému filharmonickému zboru, ktorý si nedávno pripomenul sedemdesiate narodeniny slávnostným a cappella koncertom. Nielen o práci s týmto prestížnym telesom, účinkovaniach v zahraničí i plánoch do budúcnosti sme sa rozprávali s jeho zborníkom Jozefom Chabronom. K pozoruhodným patria vo svojej kategórii aj združené detské spevácke zbory Pro Musica – Magnolia pôsobiace pri ZUŠ v Michalovciach a v Sobrance, ktorých zborníkom Viera Džoganová približuje čitateľom fungovanie i spôsob motivovania pri zborovom spevaní detí.

Nový seriál v rámci rubriky *Mimo hlavného prúdu* je venovaný rôznym experimentálnym polohám slovenskej hudobnej scény a v aktuálnom čísle upriamuje pozornosť na hudobného „obojživelníka i eklektika“ Miroslava Tótha. Mimochodom, jeho album *Tren ofiarem Fukuszumi* (Michal Paľko & Miroslav Tóth), sa vďaka výberu odbornej poroty prebojoval medzi finalistov Radio Head Awards 2015 v kategórii Experimentálna hudba. Pozoruhodné vydavateľské počiny sa v minulom roku odohrali aj v rámci nahrávok domácej klasickej hudby. Unikátom ostávajú reprezentatívne nahrávky kľúčových orchestrálnych diel Eugena Suchoňa pod taktovkou Neeme Järviho na prestížnom labeli Chandos, interpretačnú „pridanú hodnotu“ a zároveň originálnu dramaturgickú koncepciu prinášajú tiež *Secret Voice* Evy Šuškovéj, album *Pathétique* Berger Tria, mozartovský projekt Lotz Tria, výber z tvorby Daniela Mateja či *Néoclassisme* súboru Quasars Ensemble.

Po redakčnej uzávierke prišla správa o ocenení Moyzešovho kvarteta „za mimoriadny prínos v oblasti komornej hry na Slovensku počas 40-ročnej aktívnej umeleckej činnosti telesa, sústavnú propagáciu slovenskej tvorby, vysokú interpretačnú úroveň a reprezentáciu slovenskej kultúry v zahraničí“ v podobe *Ceny ministra kultúry Slovenskej republiky*. Ešte o čosi neskôr, takpovediac „v hodine dvanástej“, sme dostali reakciu predsedu ZO – ÚNIE sólistov Opery SND na vyjadrenia recenzentov *Hudobného života* k situácii v SND a k rezignácii Friedricha Haidera a aktuálnosť témy nás primäla presunúť časť rubriky CD recenzií do aprílového vydania.

Pokojné čítanie praje
Peter MOTYČKA



V. Džoganová



O. Kroupová



F. Romitelli

Spravodajstvo, koncerty, festivaly

- 2 Reagujete, Prešovské dni klasickej gitary, Bratislavský comeback slávneho tenoristu, Slovenský filharmonický zbor oslavoval, Pocta Bohdanovi Warchalovi, Šostakovičove kvarteta: prvýkrát a azda nie naposledy..., Hudba privátneho protestu, Pocta utláčanému básnikovi, Vysockého tvorba je stále aktuálna

Rozhovor

- 4 Jozef Chabron: „Ak je zbor spokojný, vtedy som spokojný aj ja.“ E. Planková
10 Viera Džoganová: „Málo sa venujeme spevaniu v rodinách i v školách.“ J. Tkáč

Skladba mesiaca

- 14 Fausto Romitelli (1963–2004): Professor Bad Trip A. Demoč

Rozhovor

- 17 Oľga Kroupová: „Cítim sa byť súčasťou hudby, ktorú píšem.“ T. Pirníková

Preklad

- 20 Umberto Eco: Poetika otvoreného diela

Mimo hlavného prúdu

- 24 Miroslav Tóth: Hudobný obojživelník a eklektik na pohládanie J. Juhás

Seriál

- 26 Nahrávanie folklóru na území Slovenska XII: Osudy nahrávok Leoša Janáčka a jeho spolupracovníkov M. Minárik

Zápisník

- 29 Návrat bočnými dvermi / Tichý hlas vetra / Odišiel nezabudnuteľný Paganini (nekrológ) M. Mojžišová, J. Červenka, P. Mat'ò

Hudobné divadlo

- 30 Svetlo a tma Slovenských tancov K. Zagorski
31 Dáma na šachovnici M. Mojžišová

Zahraničie

- 32 Mníchov: Ako zavraždiť Carmen alebo čvrikanie o opere R. Bayer
33 Mníchov: Polarizujúci South Pole R. Bayer
34 Drážďany: Vypukla zvláštna choroba: Ľudia nemôžu zomrieť A. Schindler
34 Stuttgart: Maršálkin sen R. Bayer
35 Viedeň: Michielettova parafráza Otella P. Unger

Jazz

- 36 Ondrej Juraši: „Idem podľa inštinktu a držím sa popri melódii.“ E. Rothenstein

Recenzie

Kam/kedy

→ Reagujete

AD HŽ 1-2/2016, Rezignácia Friedricha Haidera

So záujmom sme si prečítali vyjadrenia recenzentov *Hudobného života* k aktuálnej situácii v SND a k rezignácii Friedricha Haidera. V niektorých prípadoch považujeme uverejnené informácie za jednostranné, preto aj my umeleckí pracovníci ponúkame náš pohľad, ktorý je diametrálne odlišný a stotožňuje sa so stanoviskom MK SR. Hneď v úvode sa spomína, že jednou z priorit Friedricha Haidera bolo zlepšenie platových pomerov. Pri hostujúcich umelcoch sa to podarilo, pri domácich, bohužiaľ, nie. Informoval sa niekto, prečo? Dozvedáme sa, že je naivný od pána Haidera žiadať o samostatné prijatie na MK SR. Žiadal niekto informáciu, či bol pán Haider prijatý na MK SR, prípadne samotným ministrom a koľkokrát bol žiadať o zvýšenie plátov? Na našu písomnú žiadosť o vysvetlenie škrtnutia 600 000 eur



Nová budova SND (foto: archív)

z rozpočtu, čo MK SR poprelo, sme doteraz od vedenia Opery SND nedostali žiadnu písomnú odpoveď.

Vo vyjadrení Roberta Bayera sa okrem popisov operných domov, dirigentov a vlajkových lodí tiež dozvedáme, že Haider ako málokto vo vyše deväťdesiatročnej histórii ansámblu posunul prudko nahor najmä umeleckú latku. Potom ale znalosť histórie pána Bayera nie je jeho silnou stránkou, pretože takými osobnosťami boli minimálne Zdeněk Košler, Tibor Frešo, Ondrej Lenárd, ale tiež mnoho ďalších domácich i zahraničných dirigentov, ktorí mali spomínanú latku vysoko a odrážalo sa to v množstve zahraničných zájazdov po celej Európe. Informoval sa niekto, koľko takýchto zahraničných vystúpení mala Opera SND za štyri roky pôsobenia Friedricha Haidera, okrem dvoch v Prahe (*Bohéma*, *Rigoletto*)? Stojí za zmienku prečítať si nezaujaté pražské kritiky týchto predstavení. K tomu, či je alebo nie je MK SR schopné zaručiť prevádzku sa na tomto mieste nebudeme vyjadrovať, lebo nemáme dostatok informácií, odkiaľ ich má pán Bayer? Zmienka o okrádaní daňového poplatníka o kultúrne dedičstvo a umeleckú tradíciu pre občana je citlivou témou. Stiahnutie titulu *Svätopluk* v réžii Juraja Jakubiska súčasným vedením bolo však práve týmto krokom. Vladimírovi Blahovi nie je jasné, kto bol vlastne nespokojný. Bol sa niekto z recen-

zentov informovať, či už u umeleckých zamestnancov, prípadne u zástupcov zamestnancov umeleckých zložiek, aká je vlastne situácia v SND z ich pohľadu, alebo je to výhradným právom vedenia SND? Ďalej pán Blaho píše o prizývaní domácich a zahraničných hostí ako o nevyhnutnosti. Ale opýtal sa niekto, prečo táto nevyhnutnosť vznikla? Cielené znižovanie domáceho ansámblu organizačnými zmenami (nie na základe umeleckej kvality), nevytváranie nových pracovných miest (zlá dramaturgia), znamená zvyšovanie počtu hostí a tým neustále navyšovanie balíka financií na umelecké výpomoci. Nedostatočne využitý bol domáci sólistický potenciál aj v stredných a malých rolách. Aj tu postupné zvyšovanie počtu hostí viedlo v konečnom dôsledku k neefektívnemu využívaniu verejných financií. Čo na to litera zákona a kto nesie zodpovednosť za tento stav? Určite to nie je iba Friedrich Haider. Potom nie sú peniaze na zvýšenie plátov. Ďalej sa V. Blaho pýta, na úkor koho by sa malo pridať na platoch umeleckým zamestnancom.

Máte informáciu, na úkor koho boli vyplácané honoráre za každé oddirigované predstavenie pánovi Haiderovi, keď ako šéfdirigent mal dirigovanie v náplni práce? A čo na to



Historická budova SND (foto: archív)

znalosť Zákona o divadelnej činnosti? Z vyjadrenia Jozefa Červenku sa dozvedáme, že za kontroverzného generálneho riaditeľa Ondreja Šotha klesol počet predstavení. Máte informácie, o koľko každoročne klesol počet predstavení od nástupu terajšieho vedenia? Štvorročná Haiderova éra sa spomína ako najkvalitnejšia, ak bude novodobá história štvorročná, potom súhlasíme s týmto hodnotením. Na záver vyjadrenia sa spomína arogantné stanovisko MK SR. Bol sa niektorý z recenzentov informovať, aké bolo správanie pána Haidera, v ktorom osobné animozity v mnohých prípadoch prevládali nad umeleckým hodnotením, voči umeleckým zamestnancom? Na vyjadrenia Michaely Mojžišovej sú od-

povede väčšinou uvedené už vyššie, až na záverečné konštatovanie o žalujúcich sa „dvojkách“ a „trojkách“ domáceho súboru. Má M. Mojžišová informáciu, ktoré z „dvojok“ a „trojok“ sa chceli dostať k vysniva-ným partom?

K vyjadreniu Terézie Ursínyovej sa vrátime len v súvislosti s hostovaním sólistov. Dal si niekto námahu, aby zistil, prečo sa F. Haiderovi vyčítajú aj sólisti, vami nazvaní „stredného kalibru“, bez ktorých sa prevádzka nezaobíde? Netvrdíme, že je možná prevádzka bez hostí, ale dramaturgický plán treba v prvom rade robiť s prihliadnutím na domáci ansámbl a nie s častým, či pravidelným striedaním hostujúcich sólistov, kedy tí domáci nemajú čo spievať a financie idú zvýšenou mierou na hostí. SND si musí rozdeliť rozpočet – či je už nižší alebo vyšší – tak, aby ho neprekročilo a keď sa k tomu blíži, urobiť úsporné opatrenia, aby tomu zabránilo. Ak to tak nespraví, použijeme teraz vyjadrenie pána Haidera: ak nejaký riaditeľ zle hospodári, treba ho odvolať. O tom ale musia rozhodnúť kompetentní. Píšete, že Haider detailne nevidel do „varu“ ansámblu kvôli jazykovej bariére. Mal predsa zástupcu s plnou dôverou, od ktorého dostával všetky informácie, takže vedel o všetkom, čo sa v opere robí.

S prvým odsekom vyjadrenia Pavla Ungera možno len súhlasiť. Vieme, že opera nemá zastúpenie vo všetkých speváckych oboroch. Kedy bol však naposledy vypísaný verejný

konkurz na miesta sólistov opery za prítomnosti konkurznej komisie, prípadne poradného umeleckého zboru sólistov, ktorý si môže riaditeľ opery vytvoriť (čo odmieta), tak ako je to v orchestri a zbore? Koľko bolo za posledné roky zrušených miest sólistov a koľko novovytvorených? V našom vyjadrení sme chceli poskytnúť aj pohľad umeleckých

zamestnancov na aktuálnu situáciu v SND. Nikto totiž nenapíše, kto za situáciu nesie zodpovednosť. Na základe uvedeného sa tiež pýtame, či má len vedenie SND výhradné právo podávať informácie o aktuálnej situácii, pretože každý dobre vie, že ani jedno vedenie sa nebude o sebe vyjadrovať negatívne. Upozorňovať na neehospodárne nakladanie s verejnými financiami je nielen právom, ale tiež našou povinnosťou.

František ŠENIGLA

predseda ZO – ÚNIE sólistov Opery SND

Reakciu uverejňujeme so súhlasom umeleckých zamestnancov ZO-ÚNIE, odborového zväzu sólistov Opery SND.

Prešovské dni klasickej gitary

V dňoch 11.–13. 2. sa v Prešove konal 6. ročník medzinárodného gitarového festivalu. Jeho organizátorov Valéra Futeja, Janu Koreňovú a Ingrid Michalkovú, zakladajúcich členov Prešovského združenia klasickej gitary, inšpiroval festival Cithara Aediculae v Nitre.

„V Nitre som zistil, že aj keď nie som aktívnym účastníkom, majstrovské interpretačné kurzy mi pomáhajú v mojom pedagogickom rozvoji,“ spomína Futej, ktorý nitriansky festival viackrát navštívil. „Prvý ročník nášho festivalu patril študentom Prešovskej univerzity, kde externe pôsobím, ale pozval som aj pedagógov a žiakov ZUŠ z Prešovského kraja.“ Okrem majstrovských interpretačných kurzov patria k podujatiu aj večerné koncerty v Prešove a sprievodné koncerty v Košiciach, Humennom či Vranove nad Topľou. Tento rok navštívilo Prešov 106 aktívnych i pasívnych účastníkov zo Slovenska (okrem žiakov ZUŠ aj poslucháči konzervatórií, VŠMU, FMU Akadémie umení v Banskej Bystrici či HUAJA v Banskej Štiavnici) i Českej republiky (JAMU Brno). Dvojdnňové majstrovské kurzy viedli Cecilia Siqueira (Uruguaj), Fernando de Lima (Brazília), Anna Pietrzak (Poľsko) a domáci pedagógovia-gitaristi: Adam Marec, Martin Krajčo, Radka Krajčová a Miloš Slobodník.

V prvý večer (11. 2.) zaplnilo sálu PKO Čierny orol Bratislavské gitarové kvarteto spolu so sláčikovým orchestrom Musica Cassovia pod vedením Maroša Potokára. Na úvod zaznel známy Vivaldiho Koncert G dur pre dve mandolíny a sláčiky RV 532 v podaní manželov Radky a Martina Krajčovcov, ktorí ho interpretovali na romantických gitarách. Nasledujúce Beatles Concerto grosso (in the style of Händel) Petra Breinera z roku 1986 (ako aj jeho

ďalšie tri pokračovania podľa Vivaldiho, Bacha a v barokovom štýle) zožali vo svete úspechy, hoci vyvstáva otázka, akú výpovednú či umeleckú hodnotu tieto diela majú... Napriek tomu, že sú dokonale štýlovo aj inštrumentálne urobené (Breinerovo umelecké a kompozičné majstrovstvo tu nemožno spochybniť), neprekonávajú majstrov baroka ani hudbu The Beatles. Autorom Gismontiany pre gitarové kvarteto a sláčikový orchester z roku 2004 je



kubánsky skladateľ, gitarista a dirigent Leo Brouwer, ktorý už samotným titulom vzdáva hold poprednému brazílskemu klaviristovi, gitaristovi a skladateľovi Egbertovi Gismontimu: „Písať hudbu, vychádzajúcu z Gismontihho diela, vôbec nebolo ťažké. Cítil som, akoby som

komponoval vlastné veci. Moja hudba sa síce štýlovo líši od tvorby tohto brazílskeho majstra, no jej podstata ostáva rovnaká. Po vypočutí jeho orchestrálnych, klavírných či gitarových skladieb a po osobnom zážitku z jeho nádherných improvizácií som Gismontianu napísal takmer na jeden nádyh.“ Uvedenie šesťčasového diela v podaní kvarteta (hráčsky dominovali najmä Miloš Slobodník a Martin Krajčo) a súboru zloženého z členov Štátnej filharmónie Košice bolo skutočným vrcholom večera.

Na koncerte 12. 2. vo Dvorane Evanjelického kolégia sa predstavil jeden z najprestížnejších gitarových tandemov – Duo Siqueira Lima.

V historickej, nedávno rekonštruovanej budove z roku 1667 so vzácnou Kolegiálnou knižnicou, uviedli transkripcie sonát Domenica Scarlattihho

(sonáty K. 27 a K. 133), Overtúru na francúzsky spôsob BWV 831 J. S. Bacha a diela H. Villu-Lobosa, A. Piazzollu, H. Fattorusa, A. Barrosa a H. Pascoala. Cecilia Siqueira a Fernando de Lima ukázali v dielach Scarlattihho a Bacha schopnosť precíznej hry a plastického vedenia hlasov polyfónnej faktúry. Neobyčajný hlboký emocionálny zážitok so záverečným standing ovation umocnil prídavok, ktorým koncerty dva zvyčajne vrcholia (Tico-Tico no Fubá skladateľa Zequinhu de Abrea z roku 1917) a nadšenie vyvolávala najmä úprava pre jednu gitaru štvorročne.

Prešovské dni klasickej gitary opäť ukázali, že festival je mimoriadne príťažlivý pre mladých gitaristov a zároveň viac než potrebný pre ich ďalší rast. V neposlednej miere svojou medzinárodnou a špičkovou produkciou posúva umeleckú úroveň nielen v prešovskom kraji, ale aj na celom Slovensku.

Zuzana MARTINÁKOVÁ

Bratislavský comeback slávneho tenoristu

Je to presne päť rokov, čo koncertom Juana Diega Flóreza začala svoju usporiadateľskú činnosť Agentúra Kapos. Odvtedy sme v rámci cyklov „Svetové operné hviezdy“ a „Veľké slovenské hlasy“ mohli spoznať svetovú vokálnu špičku aj našich rodákov, ktorí zbierajú vavriny najmä v zahraničí. Na tohtoročnú Popolcovú stredú (10. 2.) sa pomyselný kruh uzavrel (nie však ukončil): slávny Peruánec, absolútna špička v lyrickom tenorovom odbore, zavítal do Bratislavy po druhýkrát.

Napriek tomu, že začiatok nevyzeral najlepšie (usporiadateľ oznámil umelcovu zdravotnú indispozíciu), priebeh večera ukázal, že perfektná vokálna technika dokáže preklenúť aj fyzický diskomfort. Odhladiac od drobného úbytku „laserového“ jas, ktorým je Flórezov vysoko posadený tenor typický, šlo o výkon naslovzatého profesionála. V troch áriách z Mozartových diel, ktoré na javisku nikdy nestvárnili (Tamino z Čarovnej flauty, Ferrando z Così fan

tutte, Ozio z oratória La Betulia liberata), sa ukázala nielen Flórezova interpretačná disciplína (dokonale vyrovnané intervalové skoky, presnosť koloratúr), ale aj schopnosť vtlačiť vzorovej štýlovosti vrúcnosť a dušu. Tri náročné árie z francúzskeho repertoáru (Gounodov Faust a Romeo, Massenetov Werther) síce spieval s náznakom opatrnosti, no ani tak neostal nič dlhší ich náročnej tessitúre a hĺbke hudobno-emocionálneho výrazu.

Po prestávke sa zjavne uvoľnený tenorista predstavil v technicky menej exponovanom repertoári: vo vášňami prežíarených číslach zo španielskych zarzuel a v emóciami sytených piesňach od Leoncavalla a Tostiho. Blok uzavrela (v slovenských inscenáciách zásadne škrtaná) ária Almavivu z Barbiera zo Sevilly – Flórezovo nespočetnekrát ospevané „glancnumero“, v ktorom najlepší rossiniiovský tenorista súčasnosti predviedol ozajstnú koloratúrnu krasojazdu. Dirigent Sebastiano Rolli,

renomovaný najmä v oblasti talianskej romanticko-romantickej tvorby (Bratislava ho pozná z vydaného hostovania v Donizettiho Puritánoch), bol Flórezovi mimoriadne empatickým společníkom. V spoločných číslach so spevákom sa mu úspešne darilo držať na uzde symfonické ambície Slovenskej filharmónie – tú popúšťal len v samostatných inštrumentálnych číslach. Za temperamentné Intermedio z Gimenezovej zarzuely La boda de Luís Alonso zožal orchester nemenší potlesk než predtým slávny tenorista. A tak skvele zahranú predohru k Barbierovi zo Sevilly, opájajúcu šťavnatým, no predsa delikátnym zvukom, sviežosťou tempa evokujúcu produkcie rossiniiovského Pesara, sme v Bratislave hádam ešte nepočuli.

Poslucháčom, ktorí Flóreza počas celého večera zahŕňali priazňou a potleskom, daroval charizmatik umelec tri prídavky. Definitívne si ich podmanil precítenou interpretáciou slávnej Velásquesovej piesne Bésame mucho (bonusom bol jeho vlastný gitarový sprievod i vtipný komentár) a vystúpenie zakončil populárnymi áriami Una furtiva lagrima a La donna è mobile.

Michaela MOJŽISOVÁ

Jozef Chabroň

„Ak je zbor spokojný,
vtedy som spokojný aj ja.“



(foto: J. Lukáš)

Slovenský filharmonický zbor, ktorý už desaťročia patrí medzi exportné domáce umelecké telesá a o jeho kvalitách sa pravidelne s uznaním zmieňujú dirigenti zvučných mien, si v týchto dňoch pripomína sedemdesiate výročie svojho založenia. O práci so zborom, účinkovaniach v zahraničí i plánoch do budúcnosti sme sa rozprávali so zbormajstrom Jozefom Chabroňom.

Pripravila **Eva PLANKOVÁ**

■ **Vo februári sa Slovenský filharmonický zbor predstavil na slávnostnom jubilejnom koncerte. Ako vznikala jeho dramaturgia?**

Idea bola moja, no konzultovali sme ju samozrejme aj s dramaturgom a riaditeľom. Koncert som rozdelil na dve polovice, cez prestávku bola pripravená výstava o zbere. Prvú polovicu som sa rozhodol ladiť duchovne, preto som zvolil Góreckého *Totus tuus*, *O sacrum convivium* od Messiaena, ktoré vo

Filharmónii azda ešte nezazneli, možno niekedy veľmi dávno. Na program som zaradil tiež krásny Janáčkov *Otče náš* pre sólový tenor, harfu, organ a zbor a Hrušovského *Cantate Domino*. Druhú polovicu koncertu sme zacieliť skôr na publikum, čiže zneli svetské a folklórne skladby s dôrazom na spievanie v slovenčine. Tiež som chcel, aby sa samostatne predviedli ženská i mužská časť zboru. Preto zazneli Suchoňov cyklus zborov *O ho-*

rách a premiéra *Slovenských balád* Viliama Gräffingera pre ženský zbor, harfu a bicie. Niekomu sa dramaturgia mohla zdať odvážna, ale ak v sezóne spievame najmä vokálno-inštrumentálne diela, prečo by sme jubileum nepoňali inak?

■ **Slovenský filharmonický zbor je vyhladávaným zborovým telesom na prestížnych zahraničných pódioch. Ako možno dlhodobo udržiavať jeho kvalitu?**

Zbor má sedemdesiat rokov, je to akoby život človeka. Za toto obdobie má za sebou množstvo úžasných zážitkov, koncertov, zájazdov a spoluprác. Vyvíjal sa vďaka zbormajstrom, počnúc Janom Mariom Dobrodinským, ktorý patrila medzi hlavných tvorcov umeleckého profilu telesa, ale aj pod vedením mnohých ďalších osobností, ktoré by som tu musel menovať. V nedávnom období má obrovskú zásluhu na výsledkoch zboru profesorka Blanka Juhaňáková. Dôležitá je teda systematická práca zbormajstrov. Nevyhnutní sú samozrejme kvalitní speváci. Počas desiatich rokov, čo so zborom pracujem, prebehla generačná výmena, pribudlo veľa mladých ľudí. Existujú názory, že sme konkurzné kritériá nastavili s umeleckou radou veľmi prísne. Možno áno, ale len preto, lebo chceme najlepších spevákov. Na výborného speváka si radšej počkáme dva roky a za ten čas neprijmeme nikoho. Ak špičkový spevák časom „zlenivie“, stále bude nadpriemerný. Ak však poľaví priemerný spevák, po troch rokoch je nepoužiteľný. Dôležité je tiež nasadenie členov zboru. Pre mnohých to nie je len práca, ale súčasne záľuba, čo je veľmi cítiť. Viacerí so zborom prežili doslova celý život, čo je pre mňa ako mladého človeka úžasné a takmer nepredstaviteľné. Veľa zohráva mentalita, ktorú má každý národ jedinečnú. Emmanuel Villaume na jednej diskusii po koncerte povedal: „Vy Slováci ste iní ako ostatné národy, máte v sebe slovanskú mentalitu, no nie ako Rusi, ani Česi či Poliaci. Zo slovanskosti máte čosi príjemne mäkké a hrejivé, čo ani nemožno presne pomenovať.“ Možno aj vďaka tejto čрте si dirigenti náš zbor opakovane žiadajú. Pretože dostanú špičkový zbor, v ktorého prejave je navyše akási „ľudskosť“. Teší nás, keď dirigent, ktorý pravidelne spolupracuje s vynikajúcimi umelcami po celom svete, príde pred Slovenský filharmonický zbor a povie, že presne tieto kvality niektorým zborom chýbajú. Je to úžasný pocit aj pre spevákov, pretože pokiaľ má zbor pekné zážitky, dobré koncerty, spolupracuje s výnimčnými dirigentmi, je spokojný a vtedy som spokojný aj ja.

■ **Slovenský filharmonický zbor je hlavne koncertným telesom, v zahraničí však častejšie participuje na operných projektoch. V čom je to pre zbor obohacujúce?**

Každé dielo je iné a prináša niečo, na čom sa zbor môže ukázať. Je fantastické, že prichádza do kontaktu s významnými dirigentmi, ktorí ho umelecky formujú, majú množstvo

skúseností a veľa sa od nich môžeme naučiť. Zbor dlhé roky spolupracoval s osobnosťami ako Claudio Abbado či Alain Lombard, takže má spätnú väzbu od svetových mien. Dirigenti si na základe takýchto referencií začali zbor žiadať aj sami. Práve konfrontácia s kvalitnými dirigentmi či už vo Viedni alebo vo Welse, kde zbor posledných päť rokov uvádzal *Tannhäusera* a *Lohengrina* s Ralfom Weikertom, prináša cenné informácie o tom, čo sme urobili dobre a čo by sme prípadne mohli zmeniť. Pri nedávnej spolupráci vo Viedni so Semionom Byčkovom na *Chovanščine* nastala krásna situácia, keď po jednej orchestrálnej skúške prišiel a vyžiadaval si ešte samostatnú zborovú. Napriek tomu, že speváci boli pripravení, obával som sa, čo sa deje. Ale on iba prešiel všetko začiatku do konca a doslova si zbor vychutnával. Na záver povedal: „Škoda, že sú otvorené hranice, zatvorme ich, chceme, aby tu zostali.“ Bol to úžasný moment, ktorý ukázal, že práca na tomto konkrétnom diele bola správna. Čosi podobné sa potom zopakovalo i s Jamesom Conlonom, ktorý po Byčkovovi prevzal reprízy. Výnimočná bola aj spolupráca so zbormajstrom Viedenskej štátnej opery Thomasom Langom, ktorý je vynikajúci hudobník a zároveň nesmierne ľudský človek.

pre hlasovú hygienu. Veľké vokálno-inštrumentálne diela a opery sú neraz vypäté, prespievať orchester v jame nie je jednoduché. A cappella spievanie ponúka možnosti hrať sa s interpretačnými nuansami a farbami jednotlivých hlasových skupín. Predtým sa a cappella koncerty konali sporadicky, ale s dramaturgom Ivanom Martonom sme sa dohodli, že každý rok nejaký pripravíme.

■ Máš ako zbormajster repertoárové preferencie?

Bohdan Warchal raz na podobnú otázku odpovedal, že jeho najobľúbenejším dielom je

„Radi by sme sa vrátili na prestížne podujatia ako Salzburger Festspiele, ale doba sa zmenila a nie je to jednoduché. V súčasnosti je už aj umenie o peniazoch. Zaplatiť veľké teleso je problém, ale sme radi, že stále sú agentúry i dirigenti, ktorí si náš zbor žiadajú, lebo vedia, že je to vynikajúce teleso a záruka kvality.“

ale nebránim sa ani starej hudbe. Na každom diele sa učím a v každom sa snažím nájsť čosi pekné.

■ Aké sú preferencie zboru? Ako sa s ním pracuje, keď sa objavia interpretačne i poslucháčsky náročnejšie diela?

Samozrejme, že speváci radi spievajú napríklad Musorgského *Borisa Godunova*, *Chovanščinu*, Wagnerove opery, Verdiho *Rekviem* a podobne, lebo im to „sedí“. Dovolím si však tvrdiť, že Slovenský filharmonický zbor je schopný zaspievať čokoľvek. Prichádzajú však aj pre zbor nové, často zložité diela, s ktorými sa nemusia všetci rovnako stotožniť, nie vždy sú tam pekné, spevné melódie. Ja osobne mám rád situácie, keď ešte nikto netuší, aký bude výsledný tvar. Najnáročnejšia je vždy prvá fáza nácviku, keď sa študuje intonácia a ešte nie je zrejma štruktúra. Vtedy je dôležité mať nad dielom nadhľad a sústrediť sa na intonáciu, text a rytmus. Treba ísť hlavne po zápise, zbytočne veci nekomplikovať a vtedy je efekt často väčší, ako keď sa príliš snažíme niečo hľadať.

■ S telesom príležitostne spolupracujú i hostujúci zbormajstri...

Je pravidlom aj snahou prizyvať k zboru významných zbormajstrov, pretože aj oni ho pomáhajú formovať. Prinášajú iný spôsob práce a svojou interpretačnou predstavou môžu spevákovi niečo nové naučiť. Zatiaľ to bol Thomas Lang, nedávno Petr Fiala z Brna, spolupracovať s nami bude Olga Mikhaleva, ruská zbormajsterka pôsobiaca v Salzburgu. Do budúcnosti by sme hostujúcich zbormajstrov radi pozývali aspoň dvakrát v sezóne.

■ Pri Slovenskom filharmonickom zbore pôsobíš desať rokov, z toho tak-

mer dva roky ako jeho zbormajster. Ako by si toto obdobie zhodnotil?

Nastúpil som ako asistent hlavnej zbormajsterky, profesorky Blanky Juhaňákovej ešte ako bakalár na VŠMU a prirodzene som získaval nové skúsenosti. Asistent zvyčajne pripravuje dielo intonačne a rytmicky a potom ho odovzdá hlavnému zbormajstrovi. Profesorka Juhaňáková mi však nechávala na naštudovanie aj celé tituly. Na škole majú študenti možnosť pripraviť jedno-dve vokál-



(foto: J. Lukáš)

Je skvelé, že už aj do Slovenskej filharmónie častejšie prichádzajú osobnosti zvukných mien ako Emmanuel Villaume či Alexander Rahbari a máme možnosť s nimi účinkovať i na domácej pôde.

■ V ostatnom období uvádzate aj a cappella repertoár...

Speváci a cappella koncerty príliš neobľubujú, je s nimi veľa práce, chýba opora orchestra či klavíra. Vidím v nich však význam

vždy to, ktoré má práve na pulte. To je veľká pravda. Neuprednostňujem žiadne obdobie, ku každej skladbe sa snažím pristupovať rovnako, akoby bola tou najobľúbenejšou, pretože iba tak možno do hudby vložiť maximum. Keby som mal už na začiatku predsudky, nič z diela nespravím. Je pravda, že vo Filharmónii som pripravoval všetku súčasnú hudbu, no nepovedal by som, že sa na ňu špecializujem, skôr sa jej nebránim. Nebránim sa robiť súčasné, už na prvý pohľad náročné diela,



(foto: J. Lukáš)

→ no-inštrumentálne diela za semester, tu ich odrazu bolo osemnásť za sezónu. Skúsenosti „z druhej strany“ som získaval, keď ma do veľkých vokálno-inštrumentálnych projektov, kde bolo potrebné väčšie obsadenie mužského zboru, profesorka Juhaňáková zvykla zaangažovať ako speváka. Zbormajster zvyčajne sedí na skúške a zapisuje, čo a ako by sa dalo vylepšiť, a následne konzultuje s dirigentom. Vidieť celý proces z druhej strany bola pre mňa škola a zároveň štúdiá, čo speváci majú radi, čo im prekáža, kedy a s čím sú spokojní, čo sa dobre spieva, mnohé som si odskúšal na sebe.

■ Ktorá z doterajších umeleckých spoluprác ťa po umeleckej stránke oslovila najviac?

Jednoznačne *Chovanščina* so Semionom Byčkovom v novembri 2014 vo Viedenskej štátnej opere. Pre mňa osobne to bol doteraz najväčší zážitok a myslím, že mimoriadny bol aj pre spevákov. Je to skvelý hudobník i človek. Počas niekoľkých krátkych stretnutí so mnou jednal ako s rovnocenným partnerom, s priateľom. A rovnako pristupoval aj k zboru. Keď zistil, že dielo je naštudované, už sa iba hral s hudbou. Pritom skúšky boli náročné, réžiu pripravoval Lev Dodin – scéna pozostávala z dvoch obrovských trojposchodových výťahov posúvajúcich sa podľa potreby. Zbor bol vo výťahoch so sólistami, ktorí občas vyšli dopredu na rampu. Ale všetko to temné – depresiu, stiesnené priestory, čierne kostýmy kompenzovala hudba s Byčkovom.

■ Čo bolo najväčšou výzvou?

Mojžiš a Áron v Zürichu v roku 2011. Najväčšia výzva a zároveň najväčší strach. S *Mojžišom a Áronom* som prvýkrát prišiel do kontaktu v roku 2006 vo Viedenskej štátnej opere. Mal som vtedy dvadsaťtri rokov. S odstupom času som sa pre zaujímavosť i vlastné poučenie kolegov pýtal na ich názor. Chcem vedieť, čo sa im páči a čo nie, aby som sa toho mohol vyvarovať. Nešťudovali sme celú operu, ale približne jej tretinu – iba *Zwischenspiel*, dve časti z prvého dejstva a záver druhého dejstva. Ťažko spočítať hodiny, ktoré som nad tým presedel: do posledného hlasu som sa naučil spievať všetky party, hrať všetko z klavírneho výťahu. Bol to pre mňa istý druh konkurzu. Keď prišiel vtedajší zbormajster Viedenskej štátnej opery profesor Norbert Ballatsch na preberáciu skúšky, bol prekvapený mojim vekom. Nechal ma dirigovať, hoci zvyčajne si dirigent preberá

dielo sám. A napokon na predstaveniach vo Viedenskej štátnej opere ma ako dvadsaťtri-ročného chlapca nechali dirigovať za scénou. V Zürichu, kde sme naštudovali kompletnú operu, to bolo ešte zložitejšie.

■ Aké máš vízie so zborom?

V prvom rade nepoľaviť a chovať kvalitu, nedovoliť, aby zbor nebol pripravený, hoci chystá väčšie množstvo titulov. Z domácich projektov máme teraz po jubilejnom koncerte dva týždne na naštudovanie štyroch veľkých opusov: najskôr to bude Stravinského *Oedipus Rex*, Godárovo oratórium *Orbis sensualium pictus*, *Eliáš* od Mendelssohna Bartholdyho a Čajkovského *Moskva*. Tento rok veľa účinkujeme v Bratislave, čo je vzhľadom na výročie dobré, pretože sa tak dostaneme do povedomia verejnosti. Jedným z našich cieľov je viac zahraničných zájazdov, náš zbor je špičkový a treba ho predať. Radi by sme sa vrátili na prestížne podujatia ako Salzburger Festspiele, ale doba sa zmenila a nie je to jednoduché. V súčasnosti je už aj umenie o peniazoch. Zaplatiť veľké teleso je problém, ale sme radi, že stále sú agentúry i dirigenti, ktorí si náš zbor žiadajú, lebo vedia, že je to vynikajúce teleso a záruka kvality. Nechcem teraz, aby to vyznelo tak, že zbor nepôsobí na významných pódiiach: pravidelne spolupracujeme s Viedenskou štátnou operou, v poslednom období tam účinkujeme v dvoch produkciách ročne, čo sa nepodarí ani väčšine sólistov. V spolupráci s Vieden-

skou štátnou operou nielen vo Viedni, ale aj v Salzburgu či v Japonsku, absolvoval Slovenský filharmonický zbor stopäťdesiat predstavení a koncertov...

■ Čo vás najbližšie čaká v zahraničí?

V máji opäť *Boris Godunov* vo Viedenskej štátnej opere, v júni zasa Grafenegg, kde budeme premiérovať súčasné dielo *Carmina austriaca* Geralda Wirtha, na začiatku júla máme aj s orchestrom slávnostný koncert v Bruseli k slovenskému predsedníctvu v Rade EÚ. Na začiatku ďalšej sezóny by sme opäť spolu aj s naším orchestrom mali uviesť v Ománe Wagnerovho *Lohengrina* pod vedením Ralfa Weikerta, pričom tento projekt vyvstal práve z nášho účinkovania vo Welse. Pre nasledujúcu sezónu je tiež rozpracovaná opätovná spolupráca s Péтром Eötvösom. X

Jozef CHABROŇ (1983) je absolventom zborového (B. Juhaňáková) i orchestrálného dirigovania (O. Lenárd) na VŠMU v Bratislave, kde ukončil aj doktorandské štúdium (B. Juhaňáková). So Slovenským filharmonickým zborom spolupracuje od roku 2006 (asistent hlavnej zbormajsterky), od sezóny 2013/2014 pôsobí ako jeho zbormajster. So SFZ pripravil množstvo vokálno-inštrumentálnych diel a spolupracoval s viacerými renomovanými dirigentmi (D. Gatti, E. Villaume, S. Baudo, Ch. von Dohnányi, S. Byčkov a i.). Pre Operný dom v Zürichu naštudoval Schönbergovho *Mojžiša a Árona* (2011), v sezóne 2014/2015 úspešne spolupracoval s Viedenskou štátnou operou (*Tannhäuser* R. Wagnera, *Chovanščina* M. P. Musorgského). Naštudoval viacero premiér domácich autorov (opery *Kráľ duchov* a *APOLLO-OPERA* M. Piačeka, *Missa pro nobis* R. Bergera, kantáta *Menschheit* I. Szeghy, melodráma *Pútnici* E. Kráka, *Missa posoniensis* V. Bokesa). Vo februári 2016 pripravil slávnostný a cappella koncert venovaný 70. výročiu založenia Slovenského filharmonického zboru.

Slovenský filharmonický zbor vznikol v roku 1946 ako Miešaný zbor bratislavského rozhlasu pod vedením dirigenta Ladislava Slováka, v roku 1957 sa stal jedným z umeleckých telies Slovenskej filharmónie a prijal súčasný názov. Jeho umelecké smerovanie formovali zbormajstri Jan Maria Dobrodinský (1955–1977), Valentin Iljin, Lubomír Mátl, Štefan Klimo, Pavel Baxa, Pavol Procházka, Marián Vach, Jan Rozehnal a Blanka Juhaňáková, od sezóny 2013/2014 zastáva post zbormajstra Jozef Chabroň. Slovenský filharmonický zbor patrí k najlepším európskym ansámbľom svojho druhu. Ako teleso mimoriadnych kvalít pravidelne absolvuje množstvo zahraničných vystúpení v popredných koncertných sálach a operných domoch za umeleckej spolupráce prestížnych hudobných telies a interpretov. SFZ realizoval veľký počet nahrávok pre televízne a rozhlasové stanice, ako aj pre nahrávacie spoločnosti (Opus, Supraphon, Deutsche Grammophon, Hungaroton, Sony, Marco Polo, Naxos, Decca a d.).

Slovenský filharmonický zbor oslavoval



Podtitul „slávnostný“ niesol koncert pri príležitosti 70. výročia vzniku **Slovenského filharmonického zboru** (19. 2.). V jeho prvej polovici zazneli sakrálna skladby prevažne

súčasných autorov: Góreckého *Totus tuus*, Messiaenovo *O sacrum convivium*, Hrušovského *Cantate Domino* a pre náročnosť obsadenia málo uvádzaný *Otče náš* Leoša Janáčka. Každá z týchto duchovných skladieb má osobitú a štýlovú požiadavku, ktoré sa zbormajstrovi **Jozefovi Chabroňovi** podarilo pretaviť do pevného energického zvuku tela. Ako žene, matke a zbormajsterke sa mi osobne žiadalo vnieť do Góreckého skladby viac citu, emócie, jemnosti a predovšetkým obsažnosti vyjadrujúcej text o Márii. Naopak, *Cantate Domino* vystaval Chabroň po všetkých stránkach ukážkovo – zvukovo, harmonicky, rytmicky i dynamicky. Inšpiráciou pre Janáčkov *Otče náš* pre miešaný zbor, sólový tenor (**Pavol Oravec**), organ (**Marek Štrbák**) a harfu (**Katarína Turnarová**) bol cyklus obrazov poľského maliara Józefa Męcina-Krzesza *Kristus I., II., Na rázcestí a Rodina*. Dielo je modlitbou, cestou i putovaním za modlitbou. Túžba stať sa súčasťou „sacrum“ je u Janáčka vyostrená, plastická, no predovšetkým strhujúco dra-

matická. Je to zápas s Bohom, ale aj o Boha. Výnimočnosť skladbe dodáva predovšetkým harfa, ktorá akoby svojím zvukom volala do nebies. Malá nesúhra v úvodnom *Andante* ma síce na chvíľu vytrhla z kontemplácie, no *Adagio* s nádherným zborovým „*A odpusť nám naše viny*“, ako aj dramatické *Amen* vyvolali ovácie publika. Možno by som ob-



SFZ (foto: J. Lukáš)

sadila do tohto diela o čosi skôr narodeného tenoristu, nakoľko interpretácia by mala zahŕňať lútosť, pokánie, pokoru i odhodlanosť, naliehavosť a magickosť prosby, odzrkadľujúcu modlitbu ťažko pracujúcich robotníkov v lese. Tenor Pavla Oravca znel príliš sviežo, napriek výborne zvládnutým náročným pasážam.

V druhej polovici excelovala mužská časť zboru: ohúrila, pohladila, obhájila a odovzdala zážitok, ktorý bude ešte dlho rezonovať. Keď doznel cyklus mužských zborov *O horách op. 8* Eugena Suchoňa zdalo sa, že ich výkon sotva možno prekonať. Vynikajúcou však bola aj premiéra *Slovenských balád* od Viliama Gräffingera, výborne napísané aj intepretované dielo. Strhujúco podaný *Verbunk* Ota Ferenczyho vo mne vyvolával obrazy zverbovaných vojakov, neuveriteľná precíznosť

prelínajúcich sa hlasov bola dokonalá. Záverečná *Jo, mamó* Zdenka Mikulu mala byť odľahčením, no zbor sa v nej nedokázal natoľko odosobniť od štylizovaného prednesu, aby dosiahol zvuk a výraz s rómskym nádychom. Prídavok Ivana Hrušovského (*Rytmus*) spustil záverečným výkrikom „*Ave Eva*“ neutíchajúci potlesk a standing ovation. Skladba však vyznela až príliš opatrne, pričom

dodržiavanie predpísaného metra by väčšmi korešpondovalo s jej názvom.

Podstata hudby je neuchopiteľná, no výnimočným koncertom ju Slovenský filharmonický zbor určite uchopil v plnej kráse a sile, ktorá mu prináleží aj vďaka náročnej práci zbormajstra Jozefa Chabroňa.

Petra TORKOŠOVÁ

Pocta Bohdanovi Warchalovi

V pestrej palete podujatí, ktoré ponúka v rámci koncertnej sezóny naša prvá hudobná inštitúcia, majú nezastupiteľné miesto koncerty **Slovenského komorného orchestra**. Po návrate z januárového turné v Japonsku sa orchester tešil zaslúženej pozornosti publika, ktoré 28. 1. naplnilo Koncertnú sieň Reduty. Dramaturgia koncertu *Hommage à Bohdan Warchal*, necelý mesiac po pripomienke 15. výročia úmrtia stálice slovenského hudobného umenia a zakladateľa SKO, kombinovala tradičný kmeňový repertoár orchestra z „warchalovskej“ éry (Bach, Zeljenka) s novými dielami. Sólista Bachovho *Husľového koncertu E dur BWV 1042* **Pavel Bogacz ml.** ponúkol dielo v triezvej „odromantizovanej“ interpretácii so zaujímavým stvárnením echových sólových pasáží v 1. časti (posledné echo opakovanej figurácie znelo vždy v *pianissime* na hranici počuteľnosti). Pomalá časť pôsobila napriek mierne svižnejším tempám pokojne, so zvukovo odľahčeným rytmickým ostinatom orchestra. Novinkou v programe bolo uvedenie dvojčastového *Koncertu pre marimbu a sláčikový orchester* francúzskeho skladateľa Emmanuela Séjourného (1961). Svojrázne zvukové farebné čaro až kla-

virne ponímaného neopocúvaného sólového nástroja predviedol znamenitý bulharský hráč na bicích nástrojoch **Kiril Stoyanov**, pôsobiaci v orchestri Slovenskej filharmónie. Vydarená kompozícia nadväzuje v pomalejšej prvej časti na melancholicko-romantickú hudobnú poetiku Sergeja Rachmaninova, zatiaľ čo v rýchlejšej časti Séjourné kombinuje dynamické tanečné rytmy flamenco s prvkami jazzu a rocku. Skladba popri svojich vlastných kvalitách súčasne plní aj „misijné“ poslanie a láka ku klasickému žánru nové publikum.

Spomienkou bolo uvedenie sviežej a nápaditej *Hudby pre Warchala*, ktorú v roku 1987 pre teleso skomponoval Ilja Zeljenka. Záver patril populárnemu „Americkému“ *Sláčikovému kvartetu F dur op. 96* Antonína Dvořáka, ktoré v orchestrálnnej verzii pravdepodobne zaznelo na Slovensku po prvýkrát. Skladba znela v podaní trinástich hráčov pod vedením umeleckého vedúceho **Ewalda Danela** (autora orchestrálného aranžmánu) v skvelej akustike Koncertnej siene SF s jemne odstupňovanými farebnými a dynamickými odtieňmi.

„Valentínsky koncert“ ponúkol SKO nedeľný podvečer 14. 2. poslucháčom v zaplnenej

Malej sále SF. Atmosféru vznešenosti navodila *Koncertantná symfónia pre kontrabas, violu a sláčikový orchester* Carla Dittersa von Dittersdorfa (sólisti **Marián Bujňák** a **Peter Zwiebel**), precíznou súhrou a zvukovou vyváženosťou s orchestrom i navzájom zažiarili pozaunisti **Albert Hrubovčák** a **Jakub Zivalík** v sviežom dvojčastovom *Koncerte D dur pre dva trombóny a sláčikový orchester* od Michela Haydna. „Valentínsky večer“ vygradoval orchestrálnym predvedením *Sláčikového kvarteta č. 2 D dur* Alexandra Borodina, ktoré autor venoval svojej manželke, klaviristke Kataríne Protopopovej. Náladovo jednotná skladba nabitá pozoruhodnými melodickými i harmonickými postupmi (E. Danelom citlivo pridaný part kontrabasu) sa neminula účinkom. V podobnej atmosfére sa niesol i záverečný prídavok pre husle a pizzicato sláčikového orchestra s krištáľovo čistým sólom huslí Ewalda Danela. Nádherné vyspievanú melódiu sólista následne opakoval v mystických pianissimách, pri ktorých poslucháč zatajoval dych. Skladba sa zvykne uvádzať pod názvom *Serenáda Josepha Haydna*, hoci ide o pomalú časť zo *Sláčikového kvarteta F dur op. 3 č. 5*, dnes pripisovaného Romanovi Hoffstetterovi (1742–1815).

Stanislav TICHÝ

Komplet Šostakovičových kvartet: prvýkrát a azda nie naposledy...

Festival Konvergenzie ponúkol bratislavskému publiku výnimočný zážitok v podobe kompletného uvedenia Šostakovičových sláčikových kvartet.

Pretrvávajúca „sovietsománia“ ako bezprostredný kultúrny dôsledok Studenej vojny v anglosaskom prostredí v sebe spája reflexiu založenú na dokonalom faktografickom poznaní, fascináciu z prepájania kultúry a politiky, absenciu vlastnej skúsenosti s autoritárskym režimom a hlad po umení, ktoré túto skúsenosť sprostredkováva. Britský súbor **Brodsky Quartet** v zložení **Daniel Rowland** (1. husle), **Ian Belton** (2. husle), **Paul Cassidy** (viola) a **Jacqueline Thomas** (violončelo) túto domnienku potvrdil svojou interpretáciou cyklu Šostakovičových kvar-

riaditeľ festivalu Konvergenzie **Jozef Lupták** – odštartoval uvádzací stredajší (3. 2.) „predkoncert“, na ktorom odzneli dve najznámejšie Šostakovičove komorné diela: *Klavírne trio č. 2 e mol op. 67* a *Klavírne kvinteto op. 57*. K primáriovi Brodsky Quartet Danielovi Rowlandovi a ukrajinskej klaviristke **Nataši Kudritskej** sa okrem Jozefa Luptáka (violončelo) pripojili aj **Milan Paľa** (husle) a **Simon Tandree** (viola). V kvintete aj v triu bolo zreteľne cítiť, že Rowland s Kudritskou tvoria zvukovo i výrazovo vyváženú interpretačnú dvojicu. Obidvom skladbám dominovala

Borodinovho kvarteta, ktoré napriek všetkej svojej introspektívnosti a priamočiarosti menia mrazivú hudbu posledných kvartet na hrozivú nudu. Piate, 8., predovšetkým však 14. a posledné 15. kvarteto dali naplno priechod tomu, čo robí z technického hľadiska Brodsky Quartet výnimočným: dokonale hladkému prepájaniu či až „prelievaniu“ fráz, sviežej farebnosti zvuku, prítomnej aj v najväčších dynamických extrémoch, zreteľnosti všetkých hlasov za každých okolností a odzbrojujúcej pokore, ktorá z ich hry robí mimoriadne osobný zážitok.

Samozrejme, pri koncertnom cykle takýchto rozmerov nie je možné zachovať absolútnu kvalitatívnu rovnováhu. Vo všeobecnosti platilo, že s výnimkou piatka, kedy sa uskutočnil len jeden koncert, sa najväčšia pozornosť kvarteta sústredila na večerné koncerty, ktoré sa aj tešili najväčšej návštevnosti. Pripadli na ne kvarteta č. 7, 8, 9, 10 a 15. Tí, ktorí prišli

iba večer, sa však ukrátili o veľmi silné zážitky z niektorých raných a neskorých kvartet, v ktorých vynikali podmaňujúce sólistické vstupy jednotlivých členov ansámblu. Z posledných piatich kvartet pôsobilo najrozpačitejšie č. 11, z tých starších č. 6 a 4. Naopak, medzi najsilnejšie momenty okrem kvartet č. 8 a 15 patrila 2. časť 2. kvarteta; husle tu hrajú jednoduchú židovskú melódiu nad akordmi ostatných nástrojov, ktoré v podaní Brodsky Quartet zneli ako bajan – moment, ktorý sa v ďalších kvartetách objavuje pravidelne. Rowlandova absolútna odovzdanosť a totálna kontrola ostatných členov ansámblu mimoriadne plasticky vyniesla na svetlo to, čo mala – nevys-



Brodsky Quartet (foto: M. Šimkovičová)

tet, ktoré u nás v kompletnej podobe odzneli po prvýkrát. V krajine, ktorá skúsenosti s autoritárskym režimom má, kde sa záujem o kultúru tohto typu obmedzuje – na pár výnimiek – na takmer až ezoterický okruh členov samotnej hudobnej obce, kde faktografické poznanie splyva s ideologickou agitkou a prepojenie kultúry a politiky sa ostentatívne prehliada, zapôsobil tento „denník duše“ skladateľa drveného autoritárskym režimom skutočne intenzívne.

Je pomerne pravdepodobné, že sme pri posledných Šostakovičových kvartetách boli svedkami niekoľkých slovenských premiér. Stalo sa tak pri príležitosti 110. výročia narodenia skladateľa, resp. viac ako 40 rokov po jeho úmrtí v prvý februárový týždeň (5.–7. 2.). Šostakovičovskú „púť“ – ako priliehavo nazval sériu šiestich koncertov umelecký

Kudritskej mimoriadne plastická dynamika a precízna drobnokresba, v ktorej sa odrážala jej interpretačná skúsenosť v oblasti barokovej hudby. Rowlandov citlivý a vzdušný spôsob hry dával tušiť, čo bude nasledovať v kvartetách. Kvinteto zasa vynikalo mimoriadnou zvukovou plasticitou, zvukovým hedonizmom a pôsobivou dynamickou rovnováhou.

Od piatka (5. 2.) až do nedele (7. 2.) nasledovala samotná „púť“ pätnástimi kvartetami, nezriedka symfonických rozmerov, v ktorých sa akýkoľvek náznak optimizmu mení na pokrútenú výsmesnú iróniu. Tam, kde napr. Fitzwilliam Quartet pôsobí nablýskane a Emerson Quartet možno až príliš exaktne, Brodsky Quartet zaujme zvláštnou ľahkosťou a úprimnou zaangażovanosťou. Ponúka sa porovnanie s legendárnymi interpretáciami

loviteľný smútok, mučivú osamelosť a pocit akejsi vnútornej paralýzy. Tá potom zostala zlovestne visieť vo vzduchu po tom, ako dozneli posledné tóny kvarteta č. 14.

Často sa zdôrazňuje, že veľkú časť pochoopenia Šostakovičovej hudby tvorí poznanie kontextu, v ktorom vznikala. Výnimočná interpretácia, akou vystúpenie Brodsky Quartet jednoznačne bolo, však aktualizuje Šostakovičovu enigmatickú hudbu na omnoho širšej úrovni a utvrdzuje jej osobný odkaz. Okrem Bratislavy uviedol ansámbl kompletný cyklus už len v Amsterdame na koncertoch, z ktorých vziđe živá nahrávka. Mala by byť k dispozícii už na jeseň a som si istý, že nehorím len za seba, ak poviem, že sa už neviem dočkať, ako ju Daniel Rowland prinesie na jesenné pokračovanie Konvergencií.

Alexander PLATZNER



Hudba privátneho protestu

D. Rowland (foto: M. Šimkovičová/Konvergenzie)

Šostakovičovský cyklus, ktorý pripravil festival Konvergenzie v spolupráci s RTVS-Rádiom Devín, navštívilo v Bratislave počas štyroch dní vyše 2000 poslucháčov. Okrem kompletu Šostakovičovských sláčikových kvartet zaznelo aj 2. klavírne trio a Klavírne kvinteto tohto skladateľa, v ktorom spolu so slovenskými umelcami a ukrajinskou klaviristkou Natašou Kudritskou účinkoval aj prvý huslista Brodsky Quartet Daniel Rowland.

■ Brodsky Quartet nahrá v marci v Amsterdame všetky Šostakovičove kvarteta už po druhýkrát. Na trhu je v súčasnosti dostupných viacero kompletov: od historických nahrávok Beethovenovho kvarteta po Emerson String Quartet alebo Fitzwilliam String Quartet. Prečo návrat k týmto dielam?

Na dnes už slávnej nahrávke, ktorá vznikla pred 25 rokmi v berlínskych štúdiách spoločnosti Teldec, som neúčinkoval. Členom Brodsky Quartet som sa stal len pred deviatimi rokmi. Milujem ruskú hudbu a Šostakoviča obzvlášť. Jeho kvarteta hrávame často, ako kompletný cyklus sme ich uviedli najmenej desaťkrát. Začiatkom marca nahráme komplet live vo vynikajúcej akustike amsterdamského Muziekgebouw pre vydavateľstvo Chandos. Živá nahrávka si od interpretov vyžaduje výnimočnú koncentráciu a oddanosť hudbe, prináša však so sebou tiež vzrušujúce riziko a intenzívne emócie.

■ Amsterdam a Bratislava sú v roku 2016 vaše jediné zastávky na ceste s kompletom Šostakovičovských kvartet.

Možnosť vystúpiť v Bratislave, ktorá prišla aj vďaka môjmu priateľstvu s Jozefom Lupátkom, nás všetkých veľmi teší. V Bratislave som po prvýkrát vystupoval ešte ako mladý huslista niekedy koncom 90. rokov s vtedy slávnym Slovenským komorným orchestrom Bohdana Warchala a rád sa do tohto mesta vraciam.

■ Poznávacím znamením Brodsky Quartet je, že často hráva postojáčky...

Sláčikári stoja, keď účinkujú ako sólisti, stoja aj pri komorných recitáloch, pre hráčov to teda nie je nič neobvyklé. Pri

uvádzaní Šostakovičovských kvartet sa hudobníci hrajúci postojáčky môžu cítiť uvoľnenejšie a viac ako „sólisti“. V prípade tejto „extrémnej“, mimoriadne individuálnej, intenzívnej, emocionálnej, niekedy dokonca až teatrálny hudby môže byť takéto hranie výhodou.

■ V tomto roku si pripomínate 110. výročie narodenie skladateľa. Ako vnímate Šostakovičove kvarteta v tomto kontexte?

Tieto diela ostávajú stále nesmierne silné vďaka svojim kontrastom. Viaceré časti priťahujú intímne a krehké výpovede, celkovo však ide o hudbu veľkých emócií. Šostakovič skomponoval *Dvadsaťštyri prelúdií a fúg pre klavír* vo všetkých tóninách a rovnaký plán mal aj s kvartetami. Napriek tomu, že ich napokon stihol napísať „len“ pätnásť, cyklus pôsobí kompaktným a uzavretým dojmom. Prvé kvarteto je dielom čerstvého otca, v hudbe cítiť optimizmus a nádej, pätnásť je neuveriteľne temnou skladbou, pripomínajúcou rekviev. Je to hudba starého muža, ktorý – „hladiac smrti do očí“ – reflektuje vlastný život. Cesta od prvého po posledné kvarteto je pre hudobníkov i pre poslucháčov výnimočnou skúsenosťou. Absolvoval som množstvo koncertov, no uvedenie všetkých Šostakovičovských kvartet a intenzívny kontakt s publikom reagujúcim na skladateľovu hudbu, je pre mňa stále zdrojom veľmi silných zážitkov.

■ Šostakovič skomponoval prvé kvarteto ako 32-ročný, v tom čase už mal za sebou Stalinov atak v podobe článku *Chaos namiesto hudby* a päť symfónií. Čo pre neho podľa vás kvarteta znamenali?

Vieme, že jeho symfónie mali problémy s cenzúrou a pravdepodobne cítil, že svoje pocity môže vyjadriť intímnejším spôsobom prostredníctvom hudby pre sláčikové kvarteto. *Ôsme kvarteto* nazval svojím epitafom, predchádzajúce venoval manželke Nine, ktorá zomrela veľmi mladá, a nasledujúce svojej ďalšej manželke Irine, ktorá stále žije. *Jedenáste až štrnásť kvartetov* sú dedikované hráčom Beethovenovho kvarteta, ide teda o veľmi osobné skladby.

■ Zmenila váš pohľad na Šostakoviča Volkovova kniha *Svedectvo*?

Čítal som ju ešte ako študent. V prípade Volkova som si nie vždy celkom istý, či ide naozaj o Šostakovičove slová. Táto kniha je totiž spojená s množstvom otázok. Čítal som aj memoáre Šostakovičovej dcéry, veľmi prínosná je tiež biografia Elisabeth Wilsonovej. Prostredníctvom týchto svedectiev spoznávame človeka, ktorý na svoje okolie pôsobil veľmi plachým dojmom, bol zraniteľný a nervózný, a to až do tej miery, že niekedy mohol sotva rozprávať. Mal rád samotu, no medzi blízkymi priateľmi dokázal prejavovať takmer klaunovský zmysel pre humor. Nebol heroickou osobnosťou typu Solženicyna či Rostropoviča, ktorí sa proti režimu stavali verejne. Šostakovičov protest bol privátnejší. Počuť ho aj v jeho kvartetách. ✕

Oliver REHÁK

Autor je redaktorom Denníka N.

Daniel ROWLAND (husle, NL/UK) – popredný holandsko-anglický huslista, žiak Viktora Libermana a Igora Oistracha, má za sebou spoluprácu s osobnosťami ako H. Krebbers, I. Gitlis, P. Leschenko, H. Holliger, D. Upshaw, M. Nisnman, ale tiež Elvis Costello. Je známy ako charizmatiký sólista, komorný hráč a umelecký vedúci. Debutoval Čajkovského *Husľovým koncertom* v amsterdamskom Concertgebouw, účinkoval v koncertných sálach ako Carnegie Hall (New York), Royal Albert Hall (Londýn) alebo Gulbenkian (Lisabon). Je vášnivým propagátorom súčasnej hudby, držiteľom Ceny Brahmsovej spoločnosti (Baden-Baden) a častým hosťom prestížnych festivalov komornej hudby v Kuhmo (Fínsko), Stellenbosch (Juhoafrická republika), Risor (Nórsko), Sonoro (Rumunsko), Osnabrück (Nemecko), Oxford (UK), Chicago či Rio de Janeiro. The Stift International Music Festival (Holandsko), ktorého je zakladateľom a umeleckým riaditeľom, má za sebou už 10 ročníkov. V júli 2007 sa stal prvým huslistom Brodsky String Quartet. Od roku 2012 pôsobí v súbore London Conchord Ensemble. D. Rowland je profesorom husľovej hry na Royal College of Music v Londýne, učí na majstrovských kurzoch po celom svete. Je hosťujúcim koncertným majstrom Symfonického orchestra BBC (BBCSO), Škótskeho komorného orchestra a Mahlerovho komorného orchestra. Hrá na nástroji z dielne cremonskeho majstra Lorenza Storioniho z roku 1776. (www.danielrowland.com)



(foto: archív V. Džoganovej)

Viera Džoganová

„Málo sa venujeme spievaniu v rodinách i v školách.“

Steny sú preplnené diplomami, v sálach sa bez prestávky striedajú deti. Detské zbory Magnólia (ZUŠ Sobrance) a Pro Musica (ZUŠ Michalovce) spolupracujú takmer dvadsať rokov. Mimoriadne úspešná a skromná zbormajsterka Viera Džoganová po celý čas zbiera ocenenia a s presvedčením tvrdí, že o speve sa ťažko hovorí – treba ho zažiť.

Pripravil Ján TKÁČ

■ S akými problémami dnes zápasí detský zbor?

Zborový spev sa v súčasnosti neteší takej popularity ako napríklad pred dvadsiatimi rokmi, kedy bolo detských speváckych zborov veľa a každá základná umelecká škola alebo aj základná škola mala vlastný spevácky zbor. Teraz je situácia iná, deti majú veľké možnosti výberu. Záujmové činnosti ponúkajú širokú škálu aktivít a cudzie jazyky sú na prvom mieste. Zborový spev od detí vyžaduje, aby preň mali nielen hudobné predpoklady, ale aj vhodné povahové vlastnosti. Musia byť vytrvalé, trpezlivé – potrebujú hlavne výdrž, pretože výsledok sa dostaví oveľa neskôr ako napríklad pri folklóre. V našom regióne sa folklór teší veľkej obľube. Takmer každá dedina má svoj folklórny súbor, len v Sobran-

ciach sú minimálne dva, v Michalovciach tri a viac... Samozrejme, že pohyb je pre dieťa prirodzenejší ako sedenie na stoličke. Takže získať dieťa do speváckeho zboru je v našom regióne veľmi náročné.

■ Ako ich dokážete pritiahnúť k zborovému spevu?

S deťmi začíname pracovať už v materských školách. Chodila som tam roky rokúce, nedávno ma vystriedala moja asistentka a bývalá žiačka – akordeonistka a tiež odchovankyňa DSZ Magnólia, Mária Šabaková (absolventka VŠMU u Borisa Lenka, pozn. red.). Robíme výchovné koncerty pre základné školy, najmä pre prvý stupeň, lebo tam je najväčšia šanca deti získať. Čo sa týka vedenia školy, vychádzam v ústrety. Deti majú už počas priprav-

ného štúdia možnosť skúsiť, či sa im v zbore bude páčiť. Dieťa nevie, čo je zborový spev, ale keď sa dostane medzi rovesníkov vo veku od šesť do deväť rokov a cíti sa tam dobre, tak sa na ďalšiu hodinu spevu teší. Využívame Orffov inštrumentár, skladby dramatizujeme, máme kostýmy, rekvizity, s deťmi sa hráme a snažíme sa každú skúšku zboru spestriť, aby mali z toho zážitok. Keď sme prednedávnom uviedli v Bratislave Ferenczyho *Spievanú abecedu* a videla som radosť, s ktorou ju prezentovali, bola som dojatá. Pán Boroš z rozhlasu po skúške robil s deťmi rozhovory na tému, čo im zborový spev dáva, a ich vyjadrenia ma veľmi milo prekvapili. Totiž, ak som aj niekedy mala pochybnosti, či to nie je len nútenie z mojej strany, teraz sa ukázalo, že so spievaním majú veľmi príjemné zážitky.

■ Ako fungujú vaše zbory?

Máme niekoľko prípravných zborov. Prípravné oddelenie je pre šesť- až sedemročné deti, ktoré spievajú prvý rok. Je zamerané na diagnostický proces a hlavne sa snažíme deti získať. Tie šikovnejšie zaradíme priamo do druhej prípravky, tzv. stredného zboru, kde viac dbáme na intonáciu, správne tvorenie tónu a koncertujeme už nielen pre rodičov, ale aj pre verejnosť. Vždy záleží od vyspelosti dieťaťa, ako rýchlo sa posunie. Ak ešte nie je dostatočne pripravené do koncertného zboru a my by sme ho tam dali predčasne, mohli by sme ho stratiť. S tým sa musí narábať veľmi opatrne. Malí speváčikovia rastú a s nimi rastie i úroveň ich produkcie. Prechádzajú do koncertného zboru, v ktorom spievajú až do sedemnástich-osemnástich rokov. Majú

už náročnejší repertoár a prezentujú sa na rôznych koncertoch, festivaloch, súťažiach nielen doma, ale aj v zahraničí.

■ Ako dlho už dirigujete?

Magnólia práve oslávila tridsiate výročie.

■ Najprv ste ale študovali hru na akordeóne...

Áno, ale počas prvého roka učenia na ZUŠ v Sobranciach som odišla na materskú dovoľku a keď som sa vrátila, nebolo dosť akordeonistov, tak mi doplnili úvazok o zborový spev. Vtedajší riaditeľ, Ladislav Pastír, ma povzbudzoval, pretože som sa toho veľmi bála. Spievala som na konzervatóriu v zbere a po maturite som si robila špecializáciu na detský spevácky zbor, ale nemala som žiadne skúsenosti. Napriek tomu som sa do toho pustila.

Keď sa dieťaťu zbor znepáči, odíde. Mat' nároky, robiť ťažký repertoár, skúšať počas sobôt a prázdnin, to vyžaduje nastaviť všetko tak, aby to chceli hlavne ony, nielen ja. Musia prísť samy na to, že je to nevyhnutné, ak chcú uspieť.

Mala som v zbere trinásť detí a vôbec som nevedela, ako ani čo ich mám učiť. Bolo to komické. Bola som však veľmi odhodlaná, upravila som ľudové piesne a začali sme spievať hneď trojhlas. Snaha bola, ale výsledok strašný. (Smiech.) Samozrejme, nešlo to. Vtedy som pochopila, že z nárokov musím ubrať a pustili sme sa najprv do jednohlasných a potom do dvojhlasných pesničiek. Po nejakom čase sme sa zlepšili, a tak som si povedala, poďme na súťaž. Zboru sme dali meno Magnólia a vybrali sa do Prešova na krajskú súťaž Mládež spieva. Skončili sme na poslednom mieste. Nás to ale neodradilo a o dva roky sme tú istú súťaž vyhrali. Podobne to prebiehalo aj na celoslovenskej úrovni, najprv posledný a potom prvý. Nebola to však iba moja zásluha. Medzitým som absolvovala trojročné štúdium zbormajstrov, na ktorom som sa stretla so školiteľkou Evou Zacharovou, osobou, ktorá môj život ovplyvnila najviac. Vtedy som pochopila, čo je to zborový spev.

■ Ako sa deti zmenili za posledných tridsať rokov?

Zdá sa mi, že predtým boli skromnejšie, disciplinovanejšie a veľmi chceli. Asi aj preto, že Sobrance sú malým mestom a deti nemali veľa iných možností, čo sa týka záujmovej činnosti. Pamätám sa, že keď sme sa v úplných začiatkoch pripravovali na súťaž, robila som doma chlebičky, piekla som, kupovala nanuky, aby som deti aj takto odmenila. Postupne, čím som mala na nich väčšie nároky, potrebovala som aj väčšiu odmenu, a tak sme začali chodiť do zahraničia. Začali sme v Maďarsku, Česku, na Ukrajinu a postupne

sme to rozširovali o iné krajiny ako Belgicko, Taliansko, Grécko, Anglicko a tak ďalej...

■ Až do Ameriky...

Áno. (Úsmev.) Fínsko, Francúzsko, Amerika, Mexiko... Deti ma teraz presvedčujú, že chcú ísť do Japonska a do Číny. Takže to, čo volakedy stačilo deťom, nanuk alebo výlet do Maďarska, dnes už nestačí.

■ Dnes pracujete s viac než stovkou detí. Čo je na tom najťažšie?

Získať si ich tak, aby som ich nestratila a aby im spev prirástol k srdcu. To nie je slovenčina alebo matematika, na ktorých rodič bazíruje. Tu nemusia nič. Keď sa dieťaťu zbor znepáči, odíde. Mat' nároky, robiť ťažký repertoár, skúšať počas sobôt a prázdnin, to vyžaduje nastaviť všetko tak, aby to chceli hlavne ony, nielen ja. Musia prísť samy na to, že je to nevyhnutné, ak chcú uspieť. No a tiež je veľmi dôležité vytvoriť kolektív, v ktorom sa budú príjemne cítiť. Radosť z koncertného zážitku, snaha sprostredkovať ho publiku – to všetko je niekoľkonásobne silnejšie, keď sa spieva v kolektíve.

Deti sa tešia, idú spolu na zmrzlinu, ale tak, aby som o tom nevedela (Úsmev.) a postupne sa stávajú takými súdržnými, že priateľstvá pretrvávajú aj v dospelosti.

■ Čiže spoločné muzikovanie má silný socializačný efekt?

Presne tak. Chtiac-nehtiac ich to zbližuje a keď sa to podarí, je to nastálo. Moje dievčatá sa dnes ako mladé mamičky rozprávajú o zborových zážitkoch, vidím to aj na sociálnych sieťach.

■ Dnes sa zvykne hovoriť, že zborový spev na Slovensku upadá. Myslíte si to tiež? Z toho, čo rozprávate, to tak celkom nevyzerá.

Asi to vidím tak, ako hovoríte. Napríklad v porovnaní s Českom máme úplne inú mentalitu. Nie nadarmo sa hovorí: „Co Čech, to muzikant.“ V Česku sa pýšia základné aj stredné školy hudobnou náukou a zborní. U nás sa málo venujeme spievaniu v rodinách, ale aj v školách. Pravdepodobne má na tento fakt veľký vplyv nadvláda médií a reprodukovanej, najmä populárnej hudby.

■ Hudobná edukácia sa končí niekde v siedmom ročníku, navyše neprebíha ideálne...

Áno, je to tak. Niekde musí byť systémová chyba... Bola som v Štekeni pri Prahe na školení dirigentov a boli sme pozvaní na koncert mládežníckeho zboru pri gymnáziu. Tá neuskutočnená chuť a elán. Takmer polovica boli chlapci a tí robili skvelú atmosféru.

■ Takže neplatí mýtus o tom, že chlapci nechcú spievať? Možno že majú predsa len bližšie k tomu, aby sa ukázali.

U nás majú chlapci pocit, že spievať je málo mužské. Chlapec by mal hrať futbal alebo hrať nanajvýš na nejakom hudobnom nástroji. Hanbia sa.

■ Prečo?

Je to mentalitou a výchovou. Tak boli asi vedené generácie pred tým: chlapci hrajú futbal, dievčatá spievajú. Hlavne u nás na východe. V Magnólíi vždy spievali prevažne dievčatá, až po rokoch som mala chvíľku miešaný zbor, lebo chlapci gymnazisti asi prišli za dievčatami. (Úsmev.) Žiaľ, existencia tohto zboru bola po trojročnom pôsobení narušená odchodom spevákov na vysoké školy. V Michalovciach však dnes máme v koncertnom zbere dvanásť chlapcov a vidím, že sa medzi dievčatami cítia veľmi dobre. Dokonca aj tie zvonku ich obdivujú, keď ich vidia v oblekoch a v bielej košeli s čiernym motýlikom na pódiu. Výchova chlapcov v zbere je oproti dievčatám náročnejšia, má však svoje čaro. Sú veľkým spretrením pri dramaturgii niektorých skladieb, napríklad pri vytváraní zvukomalebných efektov, tanečných kreáciách a podobne.

■ Ako sa vám darí ich motivovať?

Človek musí byť veľmi tolerantný a trpezlivý. Keď boli v prípravke, boli ťažko zvládnuteľní. Dlho trvalo, kým pochopili, že sme v tom všetci spolu a keď chcú ostať spievať, musia sa prispôbiť.

■ Čomu sa momentálne venujete?

Je toho veľa. Účinkujeme v rôznych kultúrnych programoch organizovaných mestom, vystupujeme na benefičných koncertoch, ale podieľame sa aj na spoločných koncertoch s inými umelcami a skupinami, môžem spomenúť Daniela Hůlku, Kandráčovcov... Teraz po zimných prázdninách začneme s prípravou na medzinárodnú súťaž v Taliansku.

■ Cítite podporu u rodičov? Nemáte pocit, že niekedy vychovávajú aj ich?

Našťastie to neberú ako krúžok, lebo vidia, čo ich dieťa robí a koľko času tomu venuje. Nikdy som s rodičmi nemala problém. Pomáhajú nám, zháňajú sponzorov, chodia s nami ako dozor na sústreďenia a koncertné vystúpenia, na zájazdoch varia...

■ Čo okolie a oficiálne miesta? Ako je to s financovaním?

Každý v rámci svojich možností. Situácia je všade zlá, mesto má obmedzený balík finančných prostriedkov a musia podporiť aj ostatné aktivity. Myslím si, že MsÚ v Sobranciach aj Michalovciach sa snažia maximálne. A to si veľmi vážim.

■ Máte skúsenosti aj s privátnymi peniazmi?

Áno, už takmer tridsať rokov.

→ ■ S čím idete za sponzormi? Čo im „predávajú“ za tieto peniaze?

Ponúkame im kultúrny program na firemné podujatia, reklamu, zviditeľnenie na webovej stránke školy, v regionálnej TV, rozhlase či tlači... Nie každý je naklonený spevu. Väčšina podnikateľov inklinuje viac k športu, ale o to viac si vážime tých, ktorí nás podporia. Nemôžeme si síce dovoliť každý rok súťaž v zahraničí, lebo za tými istými sponzormi môžeme prísť nanajvýš raz za dva-tri roky.

■ Máte dva samostatné zbory v dvoch mestách a podľa potreby ich kombinujete. Čo stojí za týmto nápadom?

V čase, keď začínala byť silne aktívna krúžková činnosť v základných školách a myslela som si, že by to Magnóliu mohlo ohroziť, začala som prezieravo pracovať s prípravkou v Michalovciach. A tak michalovská prípravka dopĺňala v sobranceckej Magnólíi vzniknutý deficit. Neskôr po rozdelení okresov som rozdelila aj zbory, ten v Michalovciach dostal názov Pro Musica. Odvtedy obidva zbory fungujú samostatne, ale tiež spoločne. Isté obdobie dokonca medzi sebou aj súťažili. Dnes už nesúťažia proti sebe, ale výber spevákov z obidvoch zborov súťaží a účinkuje pod jedným názvom Pro Musica – Magnólia. Zjednotenie je výhodou aj z finančného hľadiska, lebo môžem kombinovať podporu dvoch miest. S peniazmi od jedného mesta by sme to asi neutiahli.

■ Je to však aj dvakrát viac práce...

Keď som začala pracovať v Michalovciach, nebolo to pre mňa až tak finančne výhodné, lebo som dostala ďalších približne šesťdesiat detí a kolektívna vyučovacia hodina je zaplatená rovnako ako individuálna. Ale láska k deťom a k spevu zvíťazila. Nič neľutujem. Vychovávam deti, ktoré sa naučili mať rady hudbu a ľudí, pomáhať si...

■ Vo vašich zboroch ste vychovali už nejedného profesionálneho umelca. Ako sa to deje, že k vám príde desaťročné dieťa a v osemnástich sa hlási na konzervatórium?

Niekedy ani sama neviem, ako sa mi podarilo zapáliť tú iskierku. Ale robila som o tom diplomovú prácu, kde mám aj všetky mená žiakov, ktorí sa vydali na umeleckú dráhu. Ak sa dieťa podchytilo ako malé, má šancu. Veľké deti prídu, ale aj odídu. Máme veľa krásnych spomienok. Jeden, dnes už známy slovenský herec, keď mal sedemnásť rokov, prelieval v Maďarsku na súťaži cez okná za frajerkou na treťom poschodí. (Smiech.)

■ Vedeli by ste pomenovať, čo stojí za vašimi úspechmi?

Zvláštnosťou nášho zboru je to, že sme už dávnejšie začali skladby dramatizovať. Potvrdilo sa nám to aj pred rokom vo Francúzsku, kde to dokonca vyžadovali. Predvádzame skladby v priestore s hereckou akciou. Tým sme ich zatriaktívnili pre publikum aj pre porotu. Deti prežívajú dej a dajú do svojho

prejavu viac výrazu. Stále sa z nich snažíme vytiahnuť vokálne maximum, ale okrem toho majú aj rolu: prichádzajú kosci, dievčatá s hrabľami, zaznie trio sólistov – stáva sa z toho hudobné divadlo. Využívame veľa rekvizít. Samozrejme, nie v Bieblovej Ave Marii alebo vo Vajóovom Kyrie, ale napríklad v Hrušovského Šarišských hrách alebo v Koscoch od Matúša Šimka.

■ Raz ste spomínali, ako k vám prišiel na skúšku skúsený dirigent a videl, ako si vaše dievčatá pomedzi spievanie lakujú nechty a robia domáce úlohy, a napriek tomu spievali excelentne. Pamätáte si to ešte?

Videla som veľa zborov s vojenskou disciplínou. O našom sa to nedá povedať. Spomínam si, ako sme asi pred desiatimi rokmi išli na pozvanie vynikajúceho českého zbormajstra Josefa Zajíčka do Nového Jičína spievať ako hostia na ich celoštátnu súťaž. Keď videl počas skúšky, ako sa chlapci hrajú s mobilmi a dievčatá pozerajú katalógy a lakujú nechty, ostal zhrozený. (Smiech.) Nechápal, ako možno pri takej uvoľnenej disciplíne doceliť podobný výsledok. No, taký je náš zbor.

■ Prednáškom ste v USA vyhrali súťaž pre zbory z celého sveta. Aké to bolo?

Obdivovali sme všetko. Deti videli New York, Pittsburgh, Johnstone, strávili nádherný týždeň u Slovákov žijúcich v New Jersey. Zaujímavý, ale aj veľmi náročný bol päťdňový



(foto: archív V. Džoganovej)

Detský spevácky zbor Pro Musica – Magnólia

Združené detské spevácke zbory Pro Musica – Magnólia pôsobia pri ZUŠ v Michalovciach a ZUŠ v Sobrance. Spieva v nich okolo 140 detí vo veku od 5 do 17 rokov. Zbory účinkovali na koncertoch, festivaloch a súťažiach nielen na Slovensku, ale aj vo viacerých štátoch Európy i v zámorí: v Bel-

gicku, Veľkej Británii, Turecku, Švajčiarsku, Španielsku, Holandsku, Grécku, Juhoslávii, Taliansku, Vatikáne, Poľsku, na Ukrajine, v Maďarsku, Česku, Fínsku, Francúzsku a opakovane v Mexiku. Na svojom konte majú spolu 19 zlatých, 10 strieborných a 4 bronzové medaily z domácich a svetov-

vých súťaží. Najviac si vážia dvojnásobné víťazstvo na medzinárodnej súťaži v Olo-mouci, 1. a 3. cenu z medzinárodnej súťaže v Anglicku, 1. cenu CUM LAUDE z Neerpeltu v Belgicku a najčerstvejšiu trofej – 1. cenu zo svetovej súťaže vo Washingtone v USA. V roku 1992 nahral zbor Magnólia audiokazetu Vianoce s Magnóliou, v roku 2000 CD Rusadle. V roku 2010 vydavateľstvo Hevhetia vydalo obom zborom spoločné CD Na lúke. DSZ Magnólia získal počas svojej existencie celý rad ocenení: Cenu primátora mesta Sobrance, Cenu mesta Sobrance, Cenu predsedu Matice slovenskej, Cenu prednostu krajského úradu, Cenu generálneho riaditeľa Národného osvetového centra, Cenu Košického samosprávneho kraja. DSZ Pro Musica nahral v roku 2003 hymnu mesta Michalovce. O dva roky neskôr mu udelilo mestské zastupiteľstvo Cenu mesta Michalovce. V rokoch 2004 a 2006 minister školstva SR udelil zboru Diplom za vzornú reprezentáciu v zahraničí. DSZ Pro Musica a Magnólia spolupracujú so Štátnou filharmóniou v Košiciach, Slovenským rozhlasom v Bratislave a Štátnym divadlom v Košiciach. Korepetítori zborov sú Amália Semanová a Ján Skyba. Umeleckou vedúcou a dirigentkou je Viera Džoganová. Asistentkou dirigentky je Mária Šabáková.



(foto: archív V. Džoganovej)

pobyt vo Washingtone. Každý deň workshop a koncert. Koncertné finále sa uskutočnilo v Strathmore Hall vo Washingtone D. C., v úžasnej koncertnej sále s vynikajúcou akustikou. Aj keď všetky koncerty boli vo Washingtone, denne sme cestovali niekoľko hodín a až v posledný deň bola súťaž. Boli sme už dosť vyčerpaní a večer pred súťažou sme mali všelijaké myšlienky. Ráno však zasvietilo slnko a všetko sa zmenilo. Už od prvého tónu som cítila, že to bude skvelé. Boli tam zbory z USA, Austrálie, Fínska, Kuby... A vyhrali sme to. Presnejšie, vyhrali sme kategóriu detských a mládežníckych speváckych zborov. To bolo radosti.

■ **Je pravda, že do miest, ako sú Michalovce alebo Sobrance, aj napriek takýmto úspechom stále akosi nedovidieť? Ocenil vás už niekto?**

Čo sa týka Michaloviec, Sobraniec a Košického samosprávneho kraja, určite. Obaja primátori mi udelili Cenu mesta, čo je najvyššie ocenenie a obom zborom KSK udelil plaketu predsedu KSK. Veľmi si to vážime.

■ **Áno, tu u vás doma je to asi lepšie. Ale registruje niekto na dôležitých miestach v rámci krajiny, že na dvoch „zuškách“ na východe sú deti a učitelia, ktorí vyhrávajú medzinárodné súťaže?**

Od bývalého ministra Martina Fronca dostala Pro Musica Diplom za vzornú reprezentáciu Slovenska v zahraničí. Magnólia získala Cenu generálneho riaditeľa Národného osvetového centra pred desiatimi rokmi a pred piatimi ďakovný list k 25. výročiu.

■ **Zdá sa mi, že kultúra dnes nie je dôležitá pre niektorých dôležitých ľudí. Nemal by niekto „tam hore“ sledovať, čo sa deje**

na Slovensku a nejakým spôsobom vyzdvihnúť dobrú prácu? Keď sú majstrovstvá sveta v športe, národ aj politici sú na nohách. Ale keď slovenské deti vyhrajú celosvetovú súťaž, nikto o tom nevie. Nie je to tým, že dôležité miesta nevidia tam, kam by mali?

Na druhej strane, bolo to aj v televízii. Ale v rámci republiky ťažko povedať. Úspešných ľudí je podľa mňa viac.

■ **Medzičasom ste sa stali lektorkou a porotkyňou. Máme na Slovensku dostatok mladých zbormajstrov?**

Na školeniach stretávam veľa mladých dirigentov zapálených pre túto prácu, ale potrebujú lepšie podmienky a ich práca musí byť tiež lepšie ohodnotená.

■ **Čo to znamená?**

Vhodné priestory na nácvik, aby nemuseli spolu s deťmi prenášať lavice a stoličky. A aby ich práca bola dobre zaplatená, lebo je nesmierne náročná a zodpovedná. Dirigent je hlasovým pedagógom, vychovávateľom, organizačným a umeleckým vedúcim, kostymérom... Je to práca, ktorá pohltí celého človeka, zoberie mu všetku energiu, voľný čas, zdravie. No aj napriek tomu túto prácu milujem a svoj život si bez nej neviem predstaviť.

■ **Čiže by mali byť učitelia platení od výkonu a nie len od hodín?**

Áno. Dirigent nie je zaplatený a to nielen vtedy, keď ide na niekoľkodňové sústreďenie, súťaž či festival. Všetko to robí pre deti. Bola som milo prekvapená, koľko mladých úžasných ľudí som stretla napríklad na kurzoch v Rimavskej Sobotě. Vedia, do čoho idú a napriek tomu sú takí motivovaní. Vďaka nim má zborový spev šancu, že prežije. ✕



(foto: archív V. Džoganovej)

Viera DŽOGANOVÁ študovala na Konzervatóriu v Košiciach a na Pedagogickej fakulte KU v Ružomberku, absolvovala tiež diaľkové štúdium pre zbormajstrov organizované Krajským osvetovým strediskom v Košiciach. Pôsobí ako učiteľka hry na akordeón a zborového spevu na ZUŠ v Sobranciach a ako učiteľka zborového spevu na ZUŠ v Michalovciach. Vedie detské spevácke zbory Magnólia a Pro Musica. Za svoju prácu získala množstvo ocenení. Medzi najvýznamnejšie výsledky jej zbormajsterského pôsobenia patria umiestnenia v I. pásme s pochvalou poroty na celoštátnych súťažiach Mládež spieva, získanie 1. cien a zlatých medailí na medzinárodných súťažiach v Belgicku (Neerpelt), Česku (Olomouc), Maďarsku (Nyiregyháza), Srbsku (Šabac), Veľkej Británii (Llangollen) a USA (Washington), 2. cien a strieborných medailí vo Švajčiarsku (Montreux), Španielsku (Cantónigros), Holandsku (Arnhem), Grécku (Preveza), Fínsku (Tampere) a 3. cien v Taliansku (Arezzo), Turecku (Istanbul), Veľkej Británii (Llangollen), Francúzsku (Tours).

Fausto Romitelli (1963–2004)

Professor Bad Trip

Adrián DEMOČ



(foto: archív)

Voľný cyklus *Professor Bad Trip* talianskeho skladateľa Fausta Romitelliho si získal uznanie takmer okamžite po svojom uvedení a stal sa nielen reprezentatívnou skladbou tohto predčasne zosnulého umelca, ale aj jednou z reprezentatívnych skladieb „vážnej hudby“ nového tisícročia.

KRÁTKA SLÁVA

Fausto Romitelli sa narodil v roku 1963 v hraničnom meste Gorizia (slovensky Gorica), meste rozdelenom medzi Taliansko a Slovensko. Vyštudoval kompozíciu na milánskom konzervatóriu, neskôr pokračoval v štúdiách na rôznych kurzoch v Siene (u Franca Donatoniho) a Miláne. Nadšený súdobou francúzskou hudbou odišiel v roku 1991 študovať nové technológie do parížskeho Ircamu, kde neskôr v rokoch 1993–1995 pracoval ako „compositeur en recherche“. Zároveň navštevoval súkromné hodiny u Huguesa Dufourta a Gérarda Griseyho.

Jeho prvými skladateľskými vzormi boli György Ligeti a Giacinto Scelsi, na ktorých ho upútali husto utkaná faktúra a pomalé premeny. Neskôr

nachádzal tvorivé a technicko-kompozičné podnety najmä vo francúzskej spektrálnej hudbe, obzvlášť u Griseyho, ktorému aj venoval druhú časť *Domeniche alla periferia dell'Impero* (1995–1996, 2000).

Po viacerých úspechoch na medzinárodných skladateľských súťažiach (Amsterdam, Frankfurt, Graz, Štokholm, no najmä po získaní prvého miesta v prestížnej Medzinárodnej skladateľskej súťaži Alfreda Casellu v roku 1989) si Romitelliho hudba našla pevné miesto na najvýznamnejších festivaloch a koncertoch súčasnej hudby. Objednávky prichádzali od francúzskeho ministerstva kultúry (*Acid Dreams & Spanish Queens*, *Professor Bad Trip: Lesson II*), Musiques Nouvelles (*Professor Bad Trip: Lesson I*), Ictus (*Professor Bad Trip: Lesson III*), Ircamu (*EnTrance*), Gulbenkian Foundation (*The Nameless City*), L'itinéraire (*Blood on the Floor*, *Painting 1986*) či Royaumont Foundation (*An Index of Metals*).

Romitelliho život bol charakteristický ustavičným cestovaním medzi Milánom, Parížom a rodnou Goricom. Fausto Romitelli zomrel na následky rakoviny v júni 2004 vo veku 41 rokov. Počas svojho krátkeho tvorivého života skomponoval zhruba 30 skladieb, k svojráznemu jazyku sa prepracoval približne v druhej polovici 90. rokov. Spolu s cyklom *Professor Bad Trip* sa za jeho najlepšie diela považujú skladba *Trash TV Trance* pre elektrickú gitaru (2002) a multimediálne dielo *An Index of Metals* (2003), v ktorom fascinujúcim spôsobom pracuje s krátkym, no výstižným citátom – akordom *g mol* zo skladby *Shine on You Crazy Diamond* od Pink Floyd.

Romitelli bol jedným z najpozoruhodnejších skladateľských zjavov na prelome tisícročí. Pozostatky jeho umeleckej tvorby, vyše 2000 skíc nedokončených prác, rukopisov partitúr a zbierku skladateľových nahrávok, nedávno získal Hudobný inštitút benátskej Fondazione Giorgio Cini. Môžeme len dúfať, že sprístupnenie náčrtov dokumentujúcich rôzne vývojové fázy (počnúc učňovskými prácami pod vedením Donatoniho až po posledné „parížske“ diela) umožní bádateľom skúmať jeho dielo a napomôže k rozšíreniu zatiaľ nepočetnej literatúry.

ROCK A PSYCHEDÉLIA

Snáď najnápadnejšou črtou Romitelliho zrelého hudobného jazyka je hybridizácia, preklenutie jazyka západnej umeleckej avantgardy (presnejšie spektralizmu), poučenej analýzou zvuku a procesuálnym myslením, s dravou energiou rockovej (či techno) hudby. Spektrálne techniky, ktorým sa priučil v Paríži, ako napr. vytváranie zložitých súzvukov oscilujúcich medzi „timbrom a akordom“ (dosiahnutých najmä pomocou vypísaných individuálnych dynamík a nástupov jednotlivých nástrojov v hustejších faktúrach), akustické nápodoby elektronických zvukov, zahusťovanie a rozťahovanie spektra či iného súzvukového materiálu, sa Romitellimu priam ponúkali na prácu s hudobným svetom rockovej psychedélie 60. rokov. Zároveň ho na nej lákala nespútanosť a dravosť, na míle vzdialená sterilnému prostrediu koncertných siení. Romitelli teda stál pred otázkou, ako vstrebať túto energiu a neupadnúť pritom do banálneho zjednodušovania, citátov, paródii či vzdania sa kontroly v prospech improvizácie. Nezriekol sa teda svojich znalostí avantgardy, naopak, dravé výrazivo rocku začlenil do prísne premyslených procesov, zahŕňajúcich prechody od relatívne jasných tónových skupín až po silno skreslené súzvuky, od jasne rozpoznateľného tónu či melodickéj linky k zastretému trilkovaniu. Inak povedané, základným formatórnym konceptom je tu ustavičná premena, neustále smerovanie od relatívneho pokoja k momentom napätia či spät'. Znalému uchu tieto procesy evokujú svet Griseyho a jeho *Partiels*. Čo je však iné, je lipnutie na prehustenej faktúre, celkové preháňanie (repetície, skreslenia atď.) a uprednostňovanie napätia pred pokojom. Reprezentatívne skladby

raného spektralizmu, ako spomínané *Partiels*, sú založené na dialektickom vzťahu lubozvuku a nelubozvuku. Lubozvuk predstavuje harmonické spektrum prevažne v (relatívne) nízkych polohách (cca prvých 12 tónov harmonického radu). Nelubozvuk a „hlukový“ prvok v nej je vlastne chápaný ako anomália a slúži ako základný prostriedok budovania napätia, hnacia sila od a smerom k momentom pokoja (znovuotvúrajúc vzťah disonancia/konsonancia, na ktorom stojí tonálna hudba). Súzvuky založené na harmonickom spektre sú v Romitelliho skladbách veľmi ojedinelé, v zreých dielach ich nenájdeme. Romitelli patrí k nasledujúcej generácii spektrálnych skladateľov, ktorí zaobchádzali s hlukom (šumom, ruchom) v oveľa intenzívnejšej miere. Títo tvorcovia (okrem Romitelliho sú to napríklad Franck Bedrossian, Pierluigi Billone či Dmitri Kourliandski) sa zameriavajú predovšetkým na fenomén zvukovej saturácie, prehustenia. Ich hudba je založená na práci s vypätými energiami, ktoré v sebe nesú hluk, zvukovo prehustený materiál. Romitelli však vyzoroval tento „hlukový“ aspekt, ktorý bol jedným z predmetom skúmania jeho skladateľského okruhu, v hudbe psychedelického rocku a taktiež mu učarovala elektronická hudba, najmä Aphex Twin a Pan Sonic.

Štýlovo-zvukovým východiskom v tejto oblasti mu bol najmä „art rock“ či tzv. psychedelický rock 60. a 70. rokov. Na tejto hudbe ho zaujímal najmä skreslený zvuk elektrickej gitary a klávesov („distortion“), známe z niektorých diel kapiel ako Pink Floyd, Jimiho Hendrixa a z niektorých skladieb The Beatles. Pojem „spektrovo nahustené súzvuky“ možno znie zložito, pre ucho poslucháča „populárnej hudby“ je však zásadným parametrom, „odtlačkom prstov“ umelca. Je to predovšetkým timbre, ktorý vytvára okamžitú rozpoznateľnosť a „feeling“ hudby. Psychedelická in-

a uzákonila nové formy komunikácie. Skladatelia umeleckej hudby, poslední obrancovia umenia, sa dlho bránili každému skríženiu ciest s „komerčnou“ hudbou. (...) Mám pocit, že bezhraničná energia, násilný a vizionársky dopad, nemilosrdné hľadanie nových zvukov schopných otvoriť „dvere vnímania“ – tieto stránky toho najinovatívnejšieho rocku spájajú výraz, ktorý zaujíma niektorých skladateľov súčasnej hudby,“¹ uviedol Romitelli.

PROFESSOR BAD TRIP

Cyklos *Professor Bad Trip* bol skomponovaný v rokoch 1998–2000 pre súbor 8 hráčov (flauta/basová flauta, klarinet, elektrická gitara, klavír/klávesy, bicie nástroje, husle, viola, violončelo) a elektroniku v *Professor Bad Trip I* a 10 hráčov (s pridaním trúbky a basgitary) bez elektroniky v *Professor Bad Trip II* a *III*. Skladby môžu byť hrané samostatne alebo spolu, tvoriac veľký triptych. Všetky tri časti využívajú ozvučenie akustických nástrojov na dosiahnutie jednoliateho a „rockového“ zvuku. Napríklad violončelové kadencie v 2. časti majú predpísané skreslenie a wah-wah pedál. Myšlienka cyklu sa zrodila počas čítania diel belgického básnika a maliara Henriho Michauxa, v ktorých autor opisuje svoje zážitky s halucinogénmi, konkrétne *L'Infini turbulent* (1957), *Connnaissance par les gouffres* (1961), *Misérable miracle (La mescaline)*. V týchto dielach Romitelli nachádzal svoje fascinácie: narušenú perspektívu, mechanizmy objavovania, premien, pomínutelnosť vízií a farieb. Ako uviedol v texte k programu „*Bolo potrebné pracovať s parametrami tak, aby čo možno najpriamejšie evokovali fenomény vnímania opísané Michauxom. Skúmanie halucinačných vnemových mechanizmov sa stalo*



Úryvok partu klarinetu, takty 68–70



Úryvok partu trúbky, takty 187–190

špirácia sa stala výraznou nositeľkou Romitelliho expresívneho jazyka od skladby *Acid Dreams & Spanish Queens* z roku 1994 pre amplifikovaný 15-členný súbor (názov skladby, podobne ako *Professor Bad Trip*, odkazuje na LSD). Romitelli sa však snažil navodiť atmosféru a zvuk rockovej hudby väčšinou na štandardných akustických nástrojoch vážnej hudby, ktoré zvykol doplniť „skreslenou“ elektrickou gitarou, klávesmi, ako aj využitím niekoľkých doplnkových nástrojov (kazoo, ústna harmonika, prípadne jej variant používaný hráčmi na gitare, tzv. „guitar pitch pipe“). Elektrická gitara v *Professor Bad Trip* je tak pevne prepojená so zvukom ostatných nástrojov, že jej občasné sóla vlastne ani nevyznievajú ako rockové alúzie, skôr navodia dojem správnej voľby nástroja v danom momente. Dôležitým orchestračným elementom pri klasických nástrojoch sú rôzne neustálené spôsoby hry známe z repertoáru Novej hudby (glissandá, multifoniky, rýchle dynamické vlny), na „rockovom“ zvuku sa spolupodieľajú aj rôzne stupne tlaku na strunu pri sláčikových nástrojoch, jemné podlaďovania a amplifikácia (viď majstrovsky vypracované violončelové kadencie v *Professor Bad Trip II*, evokujúce Hendrixovu gitaru). „Verím, že populárna hudba zmenila naše ponímanie zvuku

prostriedkom na preniknutie do klaustrofobického formalizmu súčasnej hudby, útekem ďaleko od Arkádie vznešeného zvuku, nablýskaného, vyľšteného a preoblečeného do zámerov, ale bez tela, bez mäsa, bez krvi: v krajine meskalínu (...) vzdanie a „dobrý vkus“ chýbajú.“² Trilógia sa zároveň inšpiruje triptychom *Tri štúdie k autoportréту* maliara Francisu Bacona, na ktorom Romitelliho zaujala silne narušená a zdeformovaná, no rozpoznateľná symetria, tri rôzne deformácie rovnakého základu. Podobne ako Griseyho trojdielna skladba *Vortex Temporum* z rovnakého obdobia sa teda otázka transformácie pôvodného materiálu stáva základným kameňom veľkého cyklu, rozsiahlej kompozície.

Základnými kompozičnými prostriedkami sú opakovanie melodických fragmentov a variácie opakovaných prvkov na pozadí relatívne statického harmonického sveta, tvoriaceho akýsi pedál. Tieto opakované „slučky“ sú charakteristické svojím tvrdošijným a hysterickým charakterom, dôrazom na skreslený a agresívny timbre. Variáciami týchto motívov dosahuje procesuálnu premenu od jedného bodu k druhému, pričom ťažisko skladby leží práve na tomto procese postupnej premeny, opakovania a zhustovania zvuku, napätí. Samotné východiskové a cieľové



→ body nie sú až také dôležité. Materiál v *Professor Bad Trip* sa nerozvíja, skôr oťažieva, zrýchľuje sa, temnie. Romitelli poslucháčom predostiera pravidlá hry hneď na začiatku – už úvodný motív opakuje, zahusťuje, premieňa. Aj tento aspekt pripomína Griseyho *Vortex Temporum* či niektoré Feldmanove skladby z neskorého obdobia. Elektronika tu neslúži na exhibíciu svojich nedejnostných možností. Je skôr nástrojom na „odakademizovanie“ zvuku.

FORMA

Pri hlbšom rozbere formy vidíme, že je založená na práci s blokmi, vo vnútri ktorých prebiehajú spomínané opakovania a mikrovariácie. Tieto bloky sú premostené krátkymi prechodmi. Uvedený spôsob výstavby je typickým nielen pre Griseyho rané obdobia, ale aj pre viacerých úspešných talianskych skladateľov (Sciarrino, Donatoni, Scelsi). Formu *Professor Bad Trip I* môžeme naznačiť takto (viď tabuľka):

PROFESSOR BAD TRIP I								
Približné	Úvod	A	Most 1	B	Most 2	C	Most 3	Kóda
trvanie:	49"	2'35"	13"	1'25"	25"	2'37"	10"	3'13"

Úvod: založený na tónoch *as (gis) – g* v sláčikoch a harmonike

A: prvý blok, založený na skracovaní krátkeho zvukového komplexu – „motívu“, ktorý začína vzduchom bez tónu v basovej flaute a následnými slapmi basklarinetu. Skracovanie sa deje postupným procesom, na konci ktorého sa štvrtaktový motív „vtesná“ do dvoch taktov. Súzvuk *cis-gis-g* tvorí hlavnú kosť harmonického pohybu a je jedným z pilierov celého cyklu.

Most 1: je založený na opakovanom motíve a dočasne paralyzuje a zavŕšuje hudobný tok.

B: časť je charakteristická najmä zostupným klarinetovým motívom a vzostupnými motívmi sláčikov sprevádzaných zahustenou textúrou. Harmonický pohyb sa upriamuje na súzvuk *g-cis-gis* (obrat súzvuku z časti A).

Most 2: je evokáciou úvodu, založenou na glissande *g-gis* vo svojrážnom zvukovom prevedení v sprievode kazoo a harmoniky.

C: periodická časť, obsahuje malú medzihru pre gitaru a elektroniku.

Most 3: energická pasáž, ktorá sa vracia k počiatočnému súzvuku *cis-gis-g* v sláčikových nástrojoch.

D: relatívne krátka časť, ktorá je akýmsi prinavrátaním materiálu gitarovej medzihry z časti C.

Kóda: založená na zostupných glissandách. Akordika sa upriamuje na niekoľko zhlukov, z ktorých zaujme záverečný súzvuk *e-cis-gis-d-g-h* (obsahujúci spomínané 3 tóny *cis-gis-g*), ktorý sa vyskytol už niekoľkokrát v priebehu časti. Tento (ne)periodický návrat k tým istým súzvukom alebo textúram vytvára harmonickú súdržnosť skladby.

MELODIKA A SÚDRŽNOSŤ CYKLU

Na dosiahnutie súdržnosti cyklu slúži Romitellimu nielen formový princíp, ale i ostatné parametre, z ktorých je veľmi rafinovanou melódika. Výraznú prevahu majú 2 typy figúr: sú buď tematického charakteru, alebo sú to akési „neutrálne“, no rozpoznateľné figúry začlenené do polyfónie celku. Tieto 2 typy ponúkajú relatívne jednoduchý, no účinný spôsob práce: buď nemenia svoj obrys a register, alebo ho naopak premieňajú. Tieto kritériá potom obohacujú hudobné situácie a zároveň sa zachovávajú v mysli poslucháča.

Z hľadiska vyššej organizácie týchto typov je v *Professor Bad Trip* najvýraznejším skladateľským prostriedkom konfrontácia zostupných a vzostupných tematických figúr. Prevažujú zostupné figúry stupnicového charakteru (žeby opäť inšpirácia Griseyho skladbami ako *Talea* či *Quatre chants pour franchir le seuil*?). Ak porovnáme zostupný motív

basklarinetu z 1 časti so vzostupným motívom trúbky z 3. časti, môžeme si povšimnúť takmer identickú výstavbu v protipohybe.

Ďalším dôležitým prvkom je „rozvíjanie“ či skôr nadviazanie na určitý prvok, ktorý bol často nenápadným spôsobom načrtnutý v bezprostredne predchádzajúcej časti či bloku. Napríklad v bloku C prvej časti opakujú klávesy krátku frázu v hlbokom registri, pripomínajúc basgitaru. V 2. a 3. časti tento fragment nadobudne podobu motívu, s ktorým sa dôkladnejšie pracuje. Timbre a polyfonické bloky vytvárajú niekoľko charakteristických zvukových situácií. Z týchto návratov a ich pozorovania pramení poslucháčsky pôžitok. Je to teda kompozícia ako „hra“ spomienok a vedenie bludiskom. Premostenia jednotlivých blokov, napriek ich krátkemu trvaní, tvoria jeden zo základných formových pilierov skladby.

ROMITELLIHO ODKAZ

Dôležitosť Romitelliho diela jasne vystihol jeho skladateľský kolega Mauro Lanza nasledovne: „Ako študent, ktorý práve dorazil do Paríža, som zašiel na koncert Espace de Projection. Tu som po prvýkrát počul Faustovu hudbu: prvú časť jeho trilógie Professor Bad Trip. Hlboko mnou otriasla, nielen kvôli príťažlivému miešaniu farieb, ktoré rezonovali spektrálnou hudbou a progresívnym rockom, ale najmä kvôli svojej forme. Na rozdiel od mnohých skladateľov „druhej generácie“ spektralistov sa Fausto nesnažil zbaviť kontinuity a pomalosti (v procesoch): on ich, naopak, gradoval. Opakovanie sa stáva hypnotickým a rituálnym, in-harmonické spektrum (teda spektrum, ktoré má buď „stlačené“, alebo „roztiahnuté“ harmonické tóny, zmenšujúce sa smerom nahor v pravidelnom pomere, pozn. A. D.) metaforou „neľudského“, a polarita chaos-poriadok, typická pre raných spektralistov, sa stala jednosmernou cestou k entropii. Jeho hudba bola do určitej miery často neosobná ako prírodné fenomény. Energia, vízia a priamočiarosť jeho hudby hlboko ovplyvnila nielen mňa, ale celú generáciu mladých skladateľov.“³ Samotný Romitelli sa o dôležitosti zvukovej kvality v jeho kompozičnej práci vyjadril takto: „Stredobodom môjho komponovania je myšlienka ponímania zvuku ako materiálu, do ktorého sa ponáram, aby som mohol kuť jeho fyzikálne a vnemové vlastnosti: zrnitosť, hustotu, pórovitosť, svetelnosť (jas), hrúbku a pružnosť. Z tohto dôvodu je (moja hudba) zvukovou sochou: inštrumentálnou syntézou, anamorfózou, a ustavičným smerovaním k neutrálneho hustotám, skresleniam a interferenciám, aj vďaka pomoci elektroakustických technológií. A čoraz väčšiu dôležitosť kladiem na zvuky prijaté z „neakademického“ prostredia a zašpinené, divoké zvuky prevažne „kovového“ pôvodu určitej rockovej a techno hudby.“⁴



Poznámky:

¹ Michel, P.: *Professor Bad Trip*. Dostupné cez: <http://www.tallersonoro.com/antioresES/14/Professor%20Bad%20Trip.pdf>

² tamtiež

³ <http://taleaensemble.org/a-tribute-to-fausto-romitelli-2/>

⁴ Michel, P.: *Professor Bad Trip*...

Zdroje:

Alonso, G: *El bello arte del ruido*. Dostupné cez: <http://www.tallersonoro.com/antioresES/22/Belloartedelruido+Biblio.htm>

Michel, P.: *Professor Bad Trip*. Dostupné cez: <http://www.tallersonoro.com/antioresES/14/Professor%20Bad%20Trip.pdf>

Skladateľov profil na stránkach vydavateľstva Ricordi: <http://www.ricordi.it/catalogue/composers/fausto-romitelli/>

Odporúčané počúvanie:

Fausto Romitelli, *Professor Bad Trip*, Ictus Ensemble, Cyprès, 2003.

Ol'ga Kroupová:

Cítim sa byť súčasťou hudby, ktorú píšem.

Koncertantná hudba pre sólové husle a sláčikový orchester s poetickým názvom *Gryllus musicalis* je podľa slov autorky Ol'gy Kroupovej inšpirovaná jej dávnym zážitkom hlbokého pocitu samoty až osamelosti na poli plnom cvrčkov v Dubovej pri Modre, rodisku jej mamy. Premiérovu zaznela v Konzerthaus der Hochschule für Musik v nemeckom Detmolve v jeseni 2014 pri príležitosti 60. výročia založenia Detmoldského komorného orchestra. Rok na to reprezentovala skladateľku slovenského pôvodu na prestížnom festivale ISCM v slovinskej Lubl'ane. Náhoda dopomohla tomu, že osobné „zoznamovacie“ stretnutie so skladateľkou v Lubl'ane mi dalo príležitosť k viacerým neskorším inšpiratívnym rozhovorom a predovšetkým k bližšiemu poznaniu tvorby tejto v zahraničí rešpektovanej, na rodnom Slovensku však takmer neznámej umelkyne.

Prípravila **Tatiana PIRNÍKOVÁ**

■ Cestu vášho skladateľského vývinu usmerňovali viacerí pedagógovia. Po dvojročnom štúdiu skladby na VŠMU v Bratislave u Ivana Hrušovského a Mira Bázlika ste strávili tri roky na Lisztovej akadémii v Budapešti v kompozičnej triede Józsefa Soproniho. Jeho súčasťou bolo ročné praktikum v elektroakustickom štúdiu Maďarského rozhlasu a štúdium elektronickej

skladby u Zoltána Pongrácza. Napokon nasledovalo štvorsemestrálne postgraduálne štúdium u Martina Christopa Redela na Vysokej hudobnej škole v Detmolve. Zároveň ste absolvovali majstrovské kompozičné kurzy u Giju Kančeliho, Louisa Andriessena, Clarencea Barlowa, Petra Ružicku a i. Ako si na nich spomínate a v čom vás usmernili a ovplyvnili?

Skutočne, mala som možnosť študovať u viacerých pedagógov a od každého som si do života niečo odniesla. Som im za to veľmi vďačná. Vyzdvihla by som dvoch. Prvým bol Miro Bázlik, ktorého si dodnes veľmi vážim. Svojím originálnym spôsobom uvažovania o hudbe, matematike, filozofii, umení ako takom, a hlavne nekonvenčnou interpretáciou Bacha, nielen zo stanoviska skladateľa, ale aj interpreta, mi pootvoril dvere do sveta skutočnej tvorby. Dovtedy akoby som sa pohybovala ešte stále v akejsi sfére školského komponovania, keď práve ešte dokonale neosvojená kompozičná technika mnohokrát nedovoľuje zrealizovať nápad podľa pôvodnej predstavy alebo, presnejšie povedané, akým by mal vôbec byť. Zvyčajne je to obdobie veľkého hľadania, ktorého predpokladom by malo byť postupné osvojenie si dokonalej kompozičnej techniky, zaručujúcej istú zručnosť a šikovnosť, a teda aj mnohotvárnosť prístupov k realizácii. Na tomto mieste by som rada spomenula, že práve tento problém je kameňom úrazu nielen slovenského, ale aj západného školstva. Pretože, aby k tomu vôbec mohlo dôjsť, musela by mať výučba interdisciplinárnu povahu, ktorá by bazírovala na štylisticky verných kópiách. Jedine na týchto kópiách je možné osvojiť si rôzne štýly, ktoré v konečnom dôsledku napomáhajú vykryštalizovanie toho vlastného. Moji doterajší pedagógovia ich viac alebo menej ovládali, ale, bohužiaľ, nevyžadovali dokonalosť ich osvojenia. Neraz tieto kópie ostali iba vo sfére istej zvukovej podobnosti alebo približnosti, strácala sa podstata veci, čistota štýlu úplne zanikala. Nazvala by som to istou benevolentnosťou výučby, akousi spokojnosťou s prvoplánovými riešeniami a de facto aj falošným predstieraním, že už niečo viem. Vo všeobecnosti panovala na konzervatóriu alebo VŠMU vzájomná spokojnosť medzi študentmi a pedagógmi. Bez ohľadu na konzekvencie, ktoré z tohto prístupu pre študentov vyplývali. V súčasnosti sa takisto stráca určitá pokora pred komponovaním. Myslím si, že v našom ľudskom rozmere je hudba určite dokonalejšia ako jej tvorcovia. Toto privilégium tvorcu máme len prepožičané od Boha. Na rozdiel od neho nás samotný kompozičný proces vyčerpáva, pohlcuje natoľko, že nemáme dostatočný nadhľad nad materiálom, ktorú chceme stvárať. A tak sa často stáva, že vznikajú formálne alebo obsahovo nezvládnuté skladby, ktorých materiál akoby pohlcovала samého autora, alebo ju autor sám nie je schopný dostatočne spracovať. Mirovi Bázlikovi vďačím predovšetkým za to, že ma zbavil strachu pred skladbou a vysvetlil mi, že aj môj vývin potrebuje svoj čas. Všetko, čo je okolo nás, sa musíme najprv snažiť uchopiť a pochopiť, aby sme to vôbec mohli pretransformovať. A čo je veľmi dôležité, nevnucovať svoj vlastný štýl žiakovi, a tým ho obmedzovať vo vývine.

V tejto súvislosti si spomínam na jeden zdrvivý výrok dnes už nebožieho slovenského „guru-skladateľa“, ktorý skonštatoval, že ho môj



→ štýl nepresviedča, keďže komponujem, akoby som vešala veci na vešiak. Hlavne ma však nepotreboval na prijímacích skúškach, aby som nerobila konkurenciu jeho zverenkyňi. Jeho otieľom som bola, ako aj mnoho iných, odsúdená na zánik. Úplne ma to zničilo, preplakala som celé dni, dokonca som prestala písať. Práve vtedy sa ma ujal Miro Bázlik. Pomaly ma vytiahol z tejto krízy von, pričom vyzdvihol práve tento opomínaný spôsob môjho komponovania. Dnes sa nad tým môžem len pousmiať a vlastne úprimne poľutovať lokálneho guru, že vo svojej krátkozrakosti nepochopil, že práve toto moje vertikálne, viacvrstvové uvažovanie sa v konečnom dôsledku stane mojím kľúčovým kompozičným prostriedkom.

V tom čase začal môj manžel študovať skladbu na Lisztovej akadémii v Budapešti. Keď som počula a na vlastné oči videla, ako vyzerá výučba tam (o čom sa nám na Slovensku skutočne ani len nesnívalo a, bohužiaľ, si myslím, doteraz ani nesníva), rozhodla som sa ho nasledovať. Obaja sme zakotvili v triede Józsefa Soproniho. Môžem konštatovať, že stretnutie s ním bolo najväčším darom, ktorý som vo svojom profesijnom živote mohla dostať. Bolo to stretnutie s absolútnym majstrom, skoro až v renesančnom zmysle slova, ktorý od základu zmenil moje vedomosti a kompozičné zručnosti, ako aj celkový postoj k procesu tvorby. Dodnes som s ním v úzkom, dnes už priateľskom vzťahu a dovoľm si tvrdiť, že len vďaka nemu si dnes

vysvetlením, prečo a ako sa bude správať materiál v danom procese, ak pristúpime k určitým riešeniam. Dlhो som nevedela pochopiť, čo odo mňa vlastne chce, čo tým myslí. Cítila som však, že má absolútnu pravdu, lebo práce boli z hodiny na hodinu lepšie. Dokonca sa mi často stávalo, že som sa vyvíjala rýchlejšie ako moja vlastná skladba, a tak som bola nútená ju na konci znova rozbiť a postaviť na novej, vyššej úrovni. Učil ma trpezlivosti, učil ma počúvať a predstavovať si vlastné skladby akoby rôznymi ušami, raz ako rondo, inokedy ako sonátu alebo voľnú formu. Samozrejme, zakaždým si rovnaké úseky vyžadovali iné riešenie. Bolo to fascinujúce a motivujúce, pričom som si vôbec nevšimla, že mi rokmi v dôsledku tohto priam tyranského spôsobu výučby narástli krídla a bola som zrazu schopná v skladbe slobodne lietať. Vrcholom bolo, keď improvizoval na klavíri moju *Doppelfugu* s mojím materiálom na pôdoryse Bachovej fúgy v úplne inej tónine. A to, prosím, spamäti. Vtedy som len prehľadala nasucho, uvedomujúc si svoju nemožnosť a malosť, skláňala som sa nad génium tohto človeka. Snažila som sa osvojiť si jeho spôsob myslenia, uvažovania a hlavne kritickosti voči sebe samej, že vždy je možné požadovať viac. Dnes už dokážem kriticky uvažovať o skladbe v rozličných rovinách súčasne. Ak to dokážete, vynára sa nový problém – vedieť sa rozhodnúť. Všetci nasledujúci učители alebo konfrontácie s inými autormi už nemohli zatieniť túto osobnosť, pretože ich výklady a podnety

Čo sa týka úspešnosti skladateľa, chcela by som poznamenať, že rozlišujem dva významy tohto pojmu. Prvý je ten vonkajší, teda kto, kde a či vôbec vás hrá. Musím sa priznať, že čím som staršia, zaujíma ma to čoraz menej. Samozrejme, že sa veľmi teším, ak tomu tak je. Ale omnoho dôležitejší je ten druhý, totiž, či obстоjíte sám pred sebou ako autor a či dielo, ktoré vyprodukuje, je tým najlepším, čo ste z neho mohli urobiť. Či obстоjíte samo osebe. Mnohokrát nemáte vplyv na svetský úspech. Je to otázka stykov, možností a náhod. Už dávno neplatí, že kvalita sa presadí. Z hudobnej scény sa stal v prvom rade biznis. V mojom prípade to bolo o to ťažšie, že som prešla dvomi cudzími krajinami. V oboch som musela tvrdo bojovať o svoje miesto bez toho, aby mi niekto pomohol. Nemala som zázemie, oficiálne inštitúcie, ktoré by ma zastrešovali. Musela som si všetko vyšliapať sama. Čo ma najviac udivuje, je, že napriek tomu, že 25 rokov žijem v cudzine a vytrvale sa považujem za slovenskú skladateľku, Slovensko o mňa nemá vôbec záujem. Pritom faktom je, že na mnohých postoch sedia moji bývalí spolužiaci, ktorí ma poznajú... Prečo je to tak? No comment...

■ **Cesta umelecky hodnotného diela za vnímavým a poučeným prijímateľom je stále komplikovanejšia. Vzdelávacie a kultúrne inštitúcie na Slovensku síce konštatujú dlhodobý nezáujem mladých o umenie, o žiadnu systémovú zmenu sa však**



Po premiére *Grillus* v Detmoldu s dirigentom A. Perlom a huslistom E. Fischerom (2014, foto: archív O. K.)



S Wiener Glasharmonika Duo (2010, foto: archív O. K.)



Skúška skladby so saxofónovým kvartetom Tetraphonics (2015, foto: archív O. K.)

trúfam povedať sama o sebe, že som skladateľ. Zámerne volím mužský rod, pretože si myslím, že aj vďaka nemu nie je na mojej hudbe počuť, že ju písala žena. Nastali pre mňa síce roky núk, bol to najprísnejší učiteľ, akého som kedy stretla, ale nelutujem. Objavil náš talent a rozhodol sa z neho vyťažiť maximum, k čomu sa, samozrejme, priznal až omnoho neskôr, dávno po štúdiách. Z našich skladieb neostal kameň na kameni. Nechával nás mnohonásobne preštylizovávať celé úseky. Keďže presne vedel, čo už dobre ovládame, nútil nás ísť úplne iným, až paradoxným smerom. Roztrhal formálne skladbu na kusy a dal nám ju postaviť nanovo. Koniec sa stal začiatkom, nútil nás vyhodit celé „metre“ hudby, nanovo koncipovať to isté znova a znova. Nezáležalo na tom, či išlo o vlastnú skladbu alebo kópiu. Okresával nami prinesenú materiú z každej strany, osvetľoval ju do detailu, hádam až po genóm. Vždy však, podotýkam, s dokonalým

ma nedokázali dostatočne presvedčiť alebo uspokojiť moje požiadavky a potreby. Ako dlhoročnej lektorke vydavateľstva Schott v oddelení súčasnej hudby mi prešli rukami desiatky skladieb od tých najrenomovanejších autorov. Vďaka tejto práci za veľa, pretože som získala veľký prehľad o tom, čo a ako sa v súčasnosti píše a akým smerom sa hudba momentálne uberá.

■ **Ťažisko vašej kompozičnej aktivity spočíva v orchestrálnej tvorbe. Prezentovaná bola viacerými poprednými európskymi orchestrami a interpretmi. To prezrádza záujem zahraničných kultúrnych inštitúcií o vašu tvorbu a zároveň stabilné partnerské vzťahy v prostredí kolegov, s ktorými spolupracujete. Aká bola cesta vzniku a uvádzania vašich diel a ako ste sa v prostredí nemeckého Detmoldu, kde v súčasnosti pôsobíte, etablovali?**

neusilujú. Inak je to v susedných krajinách, kde bojujú s nezaujmom koncepčnými, premyslenými a súčasne finančne dotovanými umeleckými projektmi. V roku 1999 ste sa spolu s ďalšími dvoma skladateľmi stali laureátkou medzinárodnej skladateľskej súťaže Internationaler Kompositionswettbewerb für (Kinder)-Kammeroper (umelecký vedúci: Claudio Abbado) spomedzi 90 uchádzačov z celého sveta. Získali ste ročné štipendium určené na dokončenie opery. Vaša komorná opera *Katze mit Hut* napokon realizovaná nebola, z trojice vybraných diel sa hralo len jedno, a to dielo talianskeho autora. Napriek tomu je potrebné toto ocenenie považovať za úspech. Ako vašu hudbu prijíma publikum a aký je váš názor na vedenie vzdelávacej politiky v tomto smere?

Ako bola prijatá moja hudba na Západe? Myslím si, že dobre, lebo zaujala, hoci ju považujú

za náročnú. Čo ma osobne teší asi najviac, je, že ju považujú za úplne inú. Nevedia ma zaraďiť. Nepatrím k donaueschingským kruhom ultramoderny ani do minimalu, ani do pärtovskej alebo ruskej školy, a už vôbec nie maďarskej. Nesnažím sa písať ani v nejakom neopigónskom, v súčasnosti veľmi obľúbenom ľúbivom štýle. To, že som zakorenená v symfonizme a považujem ho stále za nosný, vývojaschopný princíp, je hľadám tou najpresnejšou charakteristikou, ktorú môžem poskytnúť. Ale nepíšem ani symfónie v klasickom zmysle



Po premiére skladby *Judit* (2009): SOSR, L. Borowicz (foto: L. Brüll)

slova. Môj sklon k veľkej forme sa nakoniec veľmi silne prejavuje aj v mojej komornej alebo vokálnej hudbe. Nevieam, kde sa to vo mne berie, úprimne povedané, teším sa z toho, že to dokážem. Je len málo autorov, ktorí sú schopní tvoriť v skutočne veľkej forme. To, že je skladba dlhá a pre veľký orchester, ešte neznamená, že aj forma je veľká. Je to princíp, ktorý vyžaduje istý rozmach a nadhľad, hlavne však vnútornú silu doviesť materiál veľkoplošne do krajných súvislostí v rámci určitej konzekventnosti.

Je veľmi náročné vydržať toto napätie v rámci úspornosti materiálu. Nemôžete prichádzať stále s novými nápadiami, na druhej strane však ani omieľať to isté, dokonca ujsť od problému, ale musíte ho stále posúvať do nových rovín a konštelácií. Myslím si, že táto schopnosť je Boží dar. Nikdy som nepatrila a ani nechcela patriť k žiadnym klikám. Je mi to cudzie. Razím si svoj štýl a sama som zvedavá, kam sa raz dopracujem.

Musím vám dať za pravdu, sama pozorujem vo svete veľmi nepriaznivý vývoj v oblasti hudby. Nechcem prorokovať, ale obávam sa, že je to vďaka digitalizácii, ktorá by nám mala v predovšetkým uľahčovať sprístupniť pomerne rýchlo, ľahko a vo vynikajúcej kvalite notový materiál, no stala sa prostriedkom na komponovanie. Myslím tým napríklad notačné programy. Pri ich používaní vznikajú veľmi sterilné, ploché skladby. Rastú ako huby po daždi. Už si ich nemusíte predstavovať a postupne tvoriť, čo je časovo veľmi náročné. Stačí sa uspokojiť s už spomínanými prvoplánovými konštrukciami, ktoré, ak ste zručný užívateľ programu, ľahko zosekvencujete, augmentujete alebo diminuujete, kopírujete hore-dole... Vlastne tým vykrádate sami seba. Takto sa dá veľmi rýchlo a ľahko zaplniť partitúra lacným materiálom, ktorý si môžete okamžite prehrať, a nasýtený samým sebou nadobudnete falošný dojem, že tá v podstate plytká hudba je kvalitná. Mne už stačí iba otvoriť noty a viem,

že skladba je písaná na počítači. Nemusíte vedieť ani len inštrumentovať, môžete nakomponovať kopu nezmyslov a vyslovene chýb. Veď v mixtúrach a preplnenosti orchestra sa to nejakto schová. Je to taká choroba, v Európe sa rozmohla epidémia skladateľov. Pravidlá neexistujú, lebo ich už len málokto ovláda, všetko je dovolené. Takto presne vzniká totálna anarchia hodnôt. Tvorba sa posunula do súradníc hry, ako keby bolo komponovanie skladaním lega. Ľudia sa už nechcú trápiť so štúdiom, chcú si to uľahčiť. Často sa stretávam s názorom, že klasika je už prekonaná, že zužuje obzor. A práve opak je pravdou. Čoraz menej je tých, čo komponovať vedia. Bohužiaľ, prejavuje sa to aj v odbornom školstve. Východná Európa je na tom hľadám o to lepšie, že má ešte klasické konzervatóriá. V Nemecku existujú len dve, a to vo východnom. Takže na prijímacie skúšky prichádzajú amatéri, ktorí disponujú hľadám len elementárnymi znalosťami z hudobnej teórie. Hudobné gymnáziá ponúkajú takisto veľmi nedostatočnú výučbu. Ak ich vezmú (čo určite urobia, inak by museli zrušiť profesúry), za päť rokov tieto školy vyprodukujú skladateľov, o ktorých kvalitách by som radšej pomlčala. To bol aj dôvod, prečo som nikdy nechcela učiť. Jedinou poľahčujúcou okolnosťou je fakt, že o tejto tragédii ani len nevedia.

■ **Popredná slovenská poetka Mila Haugová, ktorej verše sa stali východiskom pre váš vokálny cyklus *Urliche* pre mezzosoprán a klavír, vníma báseň ako pohyb, v ktorom žije, pohyb, ktorý nevylučuje, v ktorom sa stráca. Tvár písania nazýva nehybnosťou, oko písania nekonečnou kamerou filmujúcou nekonečný priestor. V akých súradniciach sa nesie váš tvorivý proces?**

S Milkou Haugovou sa poznáme už skoro 30 rokov. Piesňový cyklus *Praláska – Urliche* vznikol, keď som mala 24 rokov a hrá sa dodnes. Milkina poetika je mi veľmi blízka. Siaham po jej básňach často. Myslím si, že sme si, čo sa týka tvorby, v mnohom podobné. Ako ňou žijeme, ako o nej uvažujeme. Aj ja sa cítim byť súčasťou hudby, ktorú píšem. Písanie je stav bytia. Presne tomu zodpovedá stav, ktorý dokonale opísal renomovaný psychológ Mihály Csikszentmihály: FLOW. Stav, pri ktorom dokonale splyniete s tým, čo robíte. Prestanete si uvedomovať samého seba. Skutočne môžem potvrdiť, že pre mňa neexistuje iná činnosť na svete okrem komponovania, pri ktorej by som bola schopná úplne zabudnúť sama na seba a naplňala by ma totálna spokojnosť. Je to stav absolútnej koncentrácie. Neexistuje civilný život a potom ten tvorivý. Aj keď nepíšem konkrétne noty, skladba mnou pulzuje. Dokonca sa pristihnem, že o nej stále uvažujem, aj pri drobných činnostiach, že ma zamestnáva, že vo mne zrie a rastie, hoci často ani len netuším, čo z toho bude. Príde istý moment, keď si sadnem a začnem fyzicky písať. V tejto fáze mám už k dispozícii konkrétnu zámienku, ktorá mi evokuje možnosti spracovania. Potom je už mojou úlohou skladbu tvarovať do takej podoby, kam chce ísť ona sama a nie bezpodmienečne ja. Zastávam

názor Michelangela, že socha je už obsiahnutá v mramore. Píšem si skice, partically, no hlavne prezerám a trhám, prerábam a zahadzujem. Znova a znova. Keď však skladbu pustím z ruky, už ju nekorigujem. Je svedectvom doby, v ktorej bola napísaná.

■ **Rok 2016 dáva prísľub aktívnej prezentácie vašej tvorby na viacerých scénach. Vaša hudba by mala zaznieť dokonca aj na Slovensku, naplánovaná je premiéra koncertu *Eo ipso* pre gitaru a symfonický orchester v podaní Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu a gitaristu Ondreja Veselého. Aké sú vaše najbližšie tvorivé plány?**

Prialo by som si, aby sa našiel sponzor alebo inštitúcia, ktorá by zaplatila výpožičné môjmu vydavateľovi v Berlíne. SOSR so šéfdirigentom Máriom Košíkom by boli k dispozícii, ale nemajú finančné prostriedky. Ondrej Veselý už skladbu naštudováva. Je to vynikajúci interpret a muzikant s virtuóznou technikou, preto celkom neobstojí argument, že nie sú možnosti nájdenia takých zdrojov. Všade na svete sa za súčasné skladby platí, aj na Slovensku, len si treba pozrieť programy festivalov. Musí byť však záujem, a ten o mňa na Slovensku, ako sa zdá, bohužiaľ, nie je.

Momentálne inštrumentujem orchestrálne piesne na texty Mily Haugovej (*Sandatlas*), ktoré vyšli v nemčine. Napísala som ich pre vynikajúcu nemeckú mezzosopranistku Gerhild Romberger. Zároveň pracujem na klavírnom koncerte pre ruskú klaviristku Lisu Smirnovovú, ktorá žije vo Viedni. Na jar odchádza saxofónové kvarteto Tetrachords s mojou skladbou *Tetrachords* na americké turné. ✕

Olga KROUPOVÁ sa narodila v Bratislave. Kompozíciu študovala na Konzervatóriu v Bratislave v triede Juraja Pospíšila, v štúdiách pokračovala na VŠMU u Ivana Hrušovského a Mira Bázlika, počas ktorých absolvovala skladateľské kurzy u Giju Kančeliho a Louisa Andriessena. Po troch rokoch odišla študovať na budapeštiansku Lisztovu akadémiu, kde sa vzdelávala pod vedením Józsefa Soproniho a získala diplom summa cum laude. Medzi jej ďalších pedagógov patrili Emil Petrovics, Sándor Szokolay a Zoltán Pongrácz, u ktorého študovala elektronickú kompozíciu a absolvovala ročnú stáž v elektronickom štúdiu Maďarského rozhlasu. Na Lisztovej akadémii absolvovala kurzy u Clarencea Barlowa a Nicolasa A. Hubera. Postgraduálne štúdium kompozície absolvovala u Martina Christopa Redela na Hochschule für Musik v nemeckom Detmole. Tam žije dodnes ako skladateľka v slobodnom povolaní s manželom Miroslavom Kroupom, ktorý na spomínanej vysokej škole pedagogicky pôsobí ako docent pre vokálnu korepetíciu a slovanskú hudbu. Ako externá redaktorka spolupracuje s vydavateľstvami Schott-Wega-Verlag, Bärenreiter-Verlag, Peters-Verlag, Marc Reiff-Verlag, WDR, Eurobottega a Schubert-Gesellschaft.



Poetika otvoreného diela

UMBERTO ECO Preklad Ivan KOSKA

Umberto Eco (1932 – 2016) patril k najvýznamnejším európskym intelektuálom. Ako odborník na stredovekú filozofiu a estetiku postupne získal postavenie vplyvného kritika a teoretika kultúry. Je autorom kníh o literárnej interpretácii, lingvistike, semiotike a popkultúre. V polovici 50. rokov pôsobil ako kultúrny redaktor v talianskej štátnej rozhlasovej a televíznej spoločnosti RAI, kde sa stretol so skladateľom Lucianom Beriom, ktorého čerstvo založené elektronické hudobné štúdio sa nachádzalo priamo nad Ecovou kanceláriou. Beriove indeterministické kompozície podnietili Eca k úvahám nad históriou a teóriou „otvoreného diela“. Eco týmto termínom označuje umelecké diela, ktoré od účinkujúcich, čitateľov, divákov či poslucháčov požadujú, aby ich dokončili alebo realizovali. Umelecké diela odrážajú podľa Eca intelektuálne svetonázory svojho času a „indeterministické“ hudobné diela tak zodpovedajú Einsteinovmu, Heisenbergovmu a Bohrovmu post-teologickému, otvorenému vesmíru. Predkladaná esej je z roku 1959, čiže z raného obdobia hudobného indeterminizmu. Omnoho radikálnejšie otvorené kompozície Johna Cagea, Christiana Wolffa, Romana Haubenstock-Ramatiho, Cornelia Cardewa, Earla Browna a iných neskôr doviedli Ecove úvahy ešte ďalej.

Spomedzi súčasných inštrumentálnych hudobných diel si môžeme všimnúť niektoré, ktoré spája jedna spoločná vlastnosť: ponechávajú hráčovi osobitnú interpretačnú autonómiu. Nielenže môže hráč chápať skladateľove pokyny podľa vlastnej umeleckej vnímavosti (ako v tradičnej klasickej hudbe), ale má dokonca aj zasahovať do samotnej formy skladby. Často musí napríklad určiť trvanie nôt alebo postupnosť zvukov v akte tvorivej improvizácie. Uvedme niekoľko najznámejších príkladov: (1) V skladbe *Klavierstück XI* od Karlheinz Stockhausena ponúka autor interpretovi veľký hárok s niekoľkými skupinami nôt. Interpret si spomedzi nich zvolí najprv tú, s ktorou začne, a potom ďalšie, ktoré postupne pripája. Pri tomto type predvedenia hráčova sloboda vychádza z „kombinačnej“ štruktúry skladby a spočíva v autonómnej „montáži“ sledu hudobných fráz. (2) *Sequenza I* pre flautu od Luciana Beria. Interpret tu má pred sebou part s hudobným tkanivom, v ktorom sled zvukov a ich intenzita sú vopred dané, kým trvanie jednotlivých nôt

závisí od hodnoty, ktorú sa im hráč rozhodne pridelí v kontexte konštantných priestorových jednotiek zodpovedajúcich konštantnému pulzu metronómu. (3) Henri Pousseur sa o svojej kompozícii *Scambi* vyjadruje takto: „*Scambi* nepredstavuje ani tak skladbu ako skôr *pole možností*, výzvu k voľbe. Skladá sa zo šestnástich úsekov. Každý z nich možno pripojiť k ďalším dvom bez toho, aby sa narušila logická kontinuita zvukového procesu: dva úseky majú podobné počiatočné vlastnosti (od ktorých sa následne odvíjajú rôznymi smermi) a iné dva môžu naopak viesť k tomu istému miestu. Keďže sa dá začať alebo skončiť ktorýmkoľvek úsekom, skladba umožňuje veľké množstvo chronologických výsledkov. Dva úseky, ktoré sa začínajú v tom istom bode, sa dajú napokon synchronizovať a môžu tak doceliť zložitejšiu štruktúru polyfóniu... Nemožno vylúčiť predstavu, že sa tieto formálne návrhy nahrajú na magnetofónový pás a uvedú do predaja. Ak poslucháči disponujú drahšou zvukovou aparátúrou, môžu na nich sami v prostredí domova uplatniť nevidanú hudobnú imagináciu,

nové kolektívne vnímanie zvukovej matérie a tempa.“ (4) Prvá časť *Tretej klavírnej sonáty* Pierra Bouleza (*Formant 1 – Antiphonie*) pozostáva z desiatich úsekov na desiatich oddelených listoch, ktoré možno rôznymi spôsobmi kombinovať ako kartotecné lístky (hoci nie všetky kombinácie sú dovolené); druhá časť (*Formant 2 – Thrope*) sa skladá zo štyroch úsekov s kruhovou štruktúrou, takže hráč môže začať ktorýmkoľvek z nich a postupne pripájať ďalšie, až kým sa kruh neuzavrie. Úseky neumožňujú významnejšie interpretačné varianty, avšak jeden z nich – *Parenthèse* – sa začína taktom s pevne určeným tempom a pokračuje širokými zátvorkami, v ktorých tempo podlieha hráčovej vôli. Istý druh pravidiel predstavujú tiež pokyny, ako úseky spájať (napr. *sans retenir*, *enchaîner sans interruption* atď.). Vo všetkých uvedených prípadoch (a sú to len štyri spomedzi rozličných možných) hneď udrie do očí makroskopický rozdiel medzi takouto hudobnou komunikáciou a tou, na

ktorú sme boli zvyknutí v klasickej tradícii. Možno ho formulovať celkom elementárne: klasicke hudobné diela ako Bachove fúgy, *Aida* či *Svätenie jari* spočívajú v súbore zvukových útvarov, ktoré autor usporiadal konečným a uzavretým spôsobom, a tak ich predostiera poslucháčovi, alebo ich premenil na konvenčné znaky schopné priviesť interpreta k viac či menej vernej reprodukcii skladateľovej predstavy. Naopak, nové hudobné diela nespočívajú v konečnom a uzavretom odkaze či v jednoznačne usporiadanej forme, lež v možnosti rozmanitých usporiadaní zverených interpretovej iniciatíve. Nevystupujú tak pred nami ako dokončené diela, ktoré máme zažívať a chápať vo vopred danom štruktúrnom zmysle, lež ako diela „otvorené“, ktoré interpret dotvára v okamihu ich estetického prežívania.¹

Aby sme predišli terminologickým nejasnostiam, musíme poznamenať, že hoci je definícia týchto diel ako „otvorených“ veľmi užitočná pri formulovaní novej dialektiky medzi dielom a interpretom, mala by vychádzať

z konvencie, ktorá nám umožní abstrahovať od iných možných a legitímnych významov tohto termínu. Napríklad, v estetike sa často rozoberá „určitosť“ a „otvorenosť“ umeleckého diela. Tieto dva pojmy sa vzťahujú na recepcnú situáciu, ktorú všetci zažívame a ktorú sa často snažíme definovať: umelecké dielo je v nej výtvorom autora, ktorý usporadúva osnovu komunikačných efektov tak, aby každý adresát mohol spätne pochopiť (prostredníctvom súhry reakcií na usporiadanie efektov, ktoré adresátova vnímavosť a inteligencia pociťujú ako stimul) dielo ako také – pôvodný, autorom zostrojený tvar. Autor v tomto zmysle vytvára formu, ktorá je v sebe uzavretá, pričom chce, aby sa chápala a prijímala tak, ako ju vytvoril on. Každý adresát však do svojej reakcie na osnovu stimulov a do chápania ich vzťahov vnáša určitú konkrétnu existenciálnu situáciu, určitú špecificky podmienenú vnímavosť, kultúru, vkus, osobné sklony alebo predsudky, takže jeho chápanie pôvodného tvaru podlieha určitej individuálnej perspektíve. Estetická

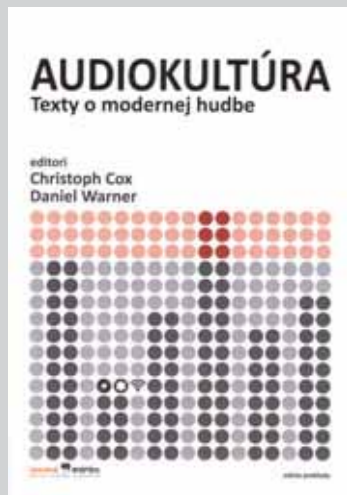
ná a nepresná, avšak najnápadnejšie vonkajšie črty týchto hudobných zážitkov podobné nedorozumenie bezpochyby podnecujú. Toto nedorozumenie je však napokon produktívne, pretože neobyčajné aspekty týchto zážitkov nám pomáhajú pochopiť, *prečo* dnešní umelci cítia potrebu tohto smerovania, z akého historického vývoja estetickej vnímanosti ono vyplýva a v súčinnosti s ktorými kultúrnymi faktormi našej doby; a napokon, ako na tieto zážitky nazerať vo svetle teoretickej estetiky. [...]

Štruktúra umeleckých foriem v každom storočí reflektuje (v podobe prirovnania alebo metaforizácie, čiže rozpustenia pojmu vo figure) spôsob, akým veda alebo súdoba kultúra vôbec nazerať na skutočnosť. Uzavreté a jednoznačné dielo stredovekého umelca reflektovalo ponímanie kozmu ako hierarchie jasných a vopred určených rádo. Dielo ako pedagogický odkaz, ako monocentrická a nevyhnutná štruktúra reflektuje (aj

ciu rozvíjať sa donekonečna; neobmedzuje a nehať ho žiadne ideálne pravidlo sveta, ale zúčastňuje sa všeobecnej snahy o objavovanie nového a o neustále obnovovaný kontakt so skutočnosťou.

„Otvorenosť“ dekadentných symbolistov svojím spôsobom reflektuje nové útrapy kultúry, ktorá objavuje neočakávané horizonty. Nebude na škodu pripomenúť, že Mallarmého projekty knihy, na ktorú by sa dala aplikovať viacrozmeraná dekonštrukcia (dala by sa rozštiepiť z celistvého útvaru na roviny, ktoré by sa dali prevracat a vytvárali by nové hĺbky rozkladom na menšie, takisto pohyblivé a rozložiteľné úseky), evokujú svet nových, neeuklidovských geometrií.

Nebude preto priodvážne vidieť v poetike „otvoreného“ diela (a ešte väčšmi v poetike *diela v pohybe*), ktoré je pri každej recepcii iné, vážnejšie či zreteľnejšie odrazy niektorých tendencií súčasnej vedy. V najmodernejšej kritike je už celkom bežné vysvetľovať štruktúru Joyceovho vesmíru odvolávaním sa na časo-



Kniha *Audiokultúra: eseje o modernej hudbe* (Continuum, 2004), ktorú zostavili Christoph Cox a Daniel Warner, si všima aurálne a diskurzívne črty súčasnej alternatívnej hudobnej scény, hľadajú prepojenia medzi aktuálnou praxou a začiatkami zvukového experimentovania. Jej cieľom je prostredníctvom príspevkov od filozofov, teoretikov kultúry a skladateľov zmapovať vzájomné prepojenia medzi minimalizmom, neurčitosťou, konkrétnou hudbou, voľnou improvizáciou, experimentálnou hudbou, avant-rockom, ambientom, hip-hopom či technom. Namiesto zamerania na zdanlivý „crossover“ medzi „vysokým umením“ a „popkultúrou“, *Audiokultúra* chápe všetky interpretačné praktiky ako experimentálne

a navzájom prepojené. Kým kultúrne štúdie nazerať na hudbu (zvlášť na populárnu) zo sociologického hľadiska, v tejto práci je akcent na filozofickú, hudobnú a historickú interpretáciu spomínaných javov. Kniha obsahuje texty najvplyvnejších hudobných mysliteľov uplynulého polstoročia ako Brian Eno, Glenn Gould, Umberto Eco, Ornette Coleman, Jacques Attali, Simon Reynolds, Pauline Oliveros, Paul D. Miller, David Toop, John Zorn alebo Karlheinz Stockhausen. Každá z esejí obsahuje krátky úvod, ktorý čitateľovi pomáha zorientovať sa v kontexte, slovník používaných pojmov, časovú os a rozsiahlu diskografiu. Titul vydalo Hudobné centrum v preklade Ivana Kosku a Petra Zagara.

hodnota umeleckého tvaru tak vlastne závisí od množstva možných perspektív, z ktorých ho možno vnímať a chápať a ktoré mu dodávajú bohatstvo aspektov a rezonancií bez toho, aby prestal byť samým sebou (dopravnú značku možno naproti tomu chápať jednoznačne iba v jednom zmysle – ak ju niečia nápaditá interpretácia pretvorí, prestane byť *onou* značkou s oným osobitným významom). Umelecké dielo – tvar dokončený a uzavretý vo svojej dokonalosti vyváženého organizmu – je teda v tomto zmysle zároveň i *otvorené* a možno ho interpretovať tisícmi rôznymi spôsobmi bez toho, aby tým utrpela jeho neopakovateľná jedinečnosť. Každá recepcia je tak zároveň *interpretáciou* aj *výkonom*, pretože dielo každou recepciou oživa v novej perspektíve.² Je však zrejmé, že Beriove a Stockhausenove diela sú „otvorené“ v menej metaforickom a omnoho hmatateľnejšom zmysle. Ludovo povedané, sú to diela „nedokončené“, ktoré autor odovzdáva interpretovi viac-menej ako časti stavebnice, akoby ho konečný výsledok nezaujímal. Takáto interpretácia je paradox-

v železnej vnútornej zákonitosti jeho metier a rýmov) sylogistickú vedu, logiku nevyhnutnosti a deduktívne vedomie, v dôsledku ktorého sa skutočnosť odhaľuje postupne, bez nepredvídaných momentov a v jedinom smere, postupujúc od prvotných princípov vedy stotožnených s prvotnými princípmi skutočnosti. Práve otvorenosť a dynamickosť baroka ohlasujú nástup nového vedeckého vedomia: vizuálne nahrádza *hmatové*, t. j. dochádza k nadvláde subjektívneho aspektu; presun pozornosti z *podstaty* na *vonkajšok* pri architektonických a výtvarných objektoch nám napríklad pripomína novú filozofiu a psychológiu dojmov a pocitov, empirizmus rozkladajúci aristotelovskú podstatu skutočnosti na sériu vnemov. Zavrhnutie nevyhnutného centra kompozície a predpísaného uhla pohľadu sa zas spája s asimiláciou kopernikovského svetozoru, ktorý definitívne eliminoval geocentrizmus a všetky jeho metafyzické koroláry. V modernom vedeckom svete, ako aj v malbe a architektúre baroka, majú jednotlivé časti rovnakú hodnotu a autoritu. Celok má tenden-

priestorové kontinuum; takisto nie je náhoda, že Pousseur pri definovaní povahy svojho diela vraví o „poli možnosti“. Využíva pritom dva mimoriadne príznačné pojmy vypožičané zo súčasnej kultúry. Pojem *poľa* pochádza z fyziky a predpokladá nový pohľad na klasické vzťahy príčiny a následku: namiesto jednoznačného a jednosmerného ponímania implikuje zložitú interakciu síl, špecifickú konfiguráciu udalostí a dynamickosť štruktúry. „Možnosť“ je filozofický pojem, ktorý odzrkadľuje celú tendenciu súčasnej vedy: zrieknutie sa statickej a sylogistickej vízie poriadku a otvorenosť voči plasticite individuálnych rozhodnutí a voči situačnosti a historicite hodnôt. To, že určitá hudobná štruktúra už nutne nepredurčuje nasledujúcu štruktúru – čiže to, že už vlastne neexistuje tonálne centrum nezávislé od reálneho diania v skladbe, ktoré by umožnilo predvídať ďalšie kroky diskurzu podľa už nastolených premís (to už nastalo v seriálnej hudbe) – treba vnímať vo všeobecnej rovine krízy princípu kauzality. Dvojhodnotová logika (klasické buď/alebo medzi *pravdivým*



→ a *nepravdivým*, medzi faktom a jeho negáciou) už nepredstavuje jediný možný nástroj poznania, ale namiesto nej sa presadzuje logika viachodnotová, otvárajúca cestu *neurčitosti* ako prijateľnému výsledku poznávacieho procesu, a práve v takom ideovom kontexte sa objavuje poetika umeleckého diela, ktorá neposkytuje predvídateľné a nevyhnutné výsledky a v ktorej interpretova sloboda predstavuje prvok *diskontinuity*. Súčasná fyzika túto diskontinuitu už nepovažuje za príčinu dezorientácie, ale chápe ju ako nevyhnutné štádium akéhokolvek dokazovacieho postupu vo vede a tiež ako overiteľnú a nevyvrátiteľnú vlastnosť subatomárneho sveta.

Od Mallarmého *Livre* až po spomínané hudobné kompozície si môžeme všimnúť tendenciu nespájať žiadne predvedenie diela s jeho konečnou definíciou. Jednotlivé predvedenia diela len vysvetľujú, avšak nevyčerpávajú; každé predvedenie diela je jeho realizáciou, avšak všetky sú navzájom komplementárne; a napokon, každé predvedenie nám dielo predostiera spôsobom, ktorý je úplný a uspokojivý, pričom však pôsobí neúplne, pretože nám neposkytuje súhrn všetkých ostatných výsledkov, v ktorých sa dielo mohlo identifikovať. Je azda náhoda, že táto poetika sa objavila zároveň s fyzikálnym princípom *komplementárnosti*, podľa ktorého nie je možné súčasne stanoviť rôzne prejavy elementárnej častice, a že na ich opis sa využívajú rôzne *modely*, ktoré „sú správne, ak sa používajú na správnom mieste, avšak navzájom si protirečia a nazývame ich preto vzájomne komplementárne?“³ Môžeme azda na základe toho vyhlásiť, podobne ako vedec v špecifickej experimentálnej situácii, že neúplná znalosť systému je zásadným prvkom jeho formulácie a že „údaje získané v rôznych experimentálnych podmienkach sa nedajú zhrnúť do jedného obrazu, ale treba ich považovať za komplementárne v tom zmysle, že len súhrn všetkých javov vyčerpáva možné informácie o predmetoch.“⁴ [...]

Bolo by celkom prirodzené domnievať sa, že tento útek od pevnej a istej nevyhnutnosti a sklon k dvojznačnosti a neurčitosti odrážajú krízu našich čias; či naopak, domnievať sa, že táto poetika vyjadruje, v súlade s modernou vedou, pozitívne možnosti človeka otvoreného neustálej obnove svojich životných a poznávacích schém, ktorý sa produktívne zaoberá rozvojom vlastných schopností a rozširovaním svojich horizontov. Touto lacnou, manichejskou kontrapozíciou sa tu zaoberať nebudeme a obmedzíme sa na vyzdvihnutie prípadov zhody či, prinajmenšom, analógie, ktoré odhaľujú podobnosť problémov v tých najrozmanitejších sektoroch súčasnej kultúry a ktoré poukazujú na spoločné prvky nového svetonázoru.

Ide tu o zblížovanie problémov a požiadaviek, reflektovaných umeleckými formami spôsobom, ktorý by sme mohli nazvať *štruktúrna analógia*; nie je však pritom nevyhnutné nastoľovať rigorózne paralely.⁵ „Diela v pohybe“ a podobné fenomény takto súčasne reflektujú vzájomne si odporujúce epistemo-

logické situácie, či už úplne rozporné alebo ešte nezmierené. Stáva sa napríklad, že kým otvorenosť a dynamickosť diela pripomínajú pojmy neurčitosti a diskontinuity vlastné kvantovej fyzike, môžu sa tiež zároveň javiť ako sugestívne ilustrácie niektorých situácií einsteinovskej fyziky.

Multipolárny svet seriálnej kompozície⁶ – v ktorom recipient nepodlieha vplyvu absolútneho centra a utvára si vlastný systém vzťahov, postupne sa vynárajúci zo zvukového kontinua, kde niet predpísaných uhlov pohľadu, kde majú všetky perspektívy rovnakú hodnotu a ponúkajú rovnako bohaté možnosti – sa javí veľmi blízky Einsteinovej predstave o časopriestorovom univerze, v ktorom „všetko, čo pre každého z nás predstavuje minulosť, prítomnosť a budúcnosť, je dané vcelku a súbor všetkých, z nášho uhla pohľadu následných udalostí, z ktorých pozostáva existencia hmotnej častice, sa zobrazuje ako čiara – svetočiara častice... Každý pozorovateľ objavuje postupom svojho času takpovediac nové výseky časopriestoru, ktoré sa mu javia ako následné aspekty hmotného sveta, hoci súbor udalostí, z ktorého pozostáva časopriestor, existoval v skutočnosti už pred tým, než ho spoznal.“⁷

Einsteinovské ponímanie sa od kvantovej epistemológie líši práve touto vierou v totalitu vesmíru, ktorého náhle prejavy diskontinuity a neurčitosti nás nepochybne dokážu znepokojiť, avšak, povedané Einsteinovými slovami, nepredpokladajú Boha hádzuceho kockami, ale Spinozovho Boha, ktorý svet riadi dokonalými zákonmi. Relativita tohto vesmíru spočíva v nekonečnej variabilite zážitkov a v nekonečnosti meraní a možných perspektív, avšak objektivita celku tkvie v nemennosti jednoduchých formálnych opisov (diferenciálnych rovníc), ktoré stanovujú práve relativitu empirických meraní. Neprináleží nám tu posudzovať vedeckú platnosť tejto implicitnej Einsteinovej metafyziky; ide najmä o to, že medzi týmto vesmírom a vesmírom *diela v pohybe* existuje sugestívna analógia. Boh Spinozu, ktorý je v Einsteinovej metafyzike len záležitosťou experimentálne neoveriteľnej viery, sa v umeleckom diele stáva skutočnosťou a zodpovedá autorovmu organizačnému úsiliu. V rámci poetiky *diela v pohybe* môže autor bez všetkého tvoriť s vedomím interpretačnej slobody, šťastnej neurčitosti výsledkov a diskontinuity nepredvídateľnosti voľby, ktorá nepodlieha žiadnej nevyhnutnosti. Táto *možnosť*, ktorej sa dielo *otvára*, je však možnosťou len v rámci určitého *poľa* vzťahov. Podobne ako v einsteinovskom vesmíre, popieranie existencie jediného pravého zážitku neimplikuje chaos v jeho vnútorných vzťahoch, lež existenciu pravidla umožňujúce ich organizáciu. *Diela v pohybe* teda spočíva v možnosti mnohoroako doň osobne zasahovať, a nie v nejasnej výzve svojvoľne s ním zaobchádzať: je výzvou, nie jednoznačnou ani nevyhnutnou, zaobchádzať s ním kvalifikovane, slobodne vstúpiť do sveta, ktorý je však stále svetom autorových úmyslov.

Inými slovami, autor ponúka recipientovi dielo *na dokončenie*. Nevie presne, akým spôs-

bom sa to udeje, avšak vie, že dielo bude aj po dokončení stále *jeho* dielom, nebude to nejaké iné dielo, a na konci interpretačného dialógu sa skonkretizuje forma, ktorá bude stále *jeho* formou, hoci usporiadanou niekým iným tak, ako to nemohol predvídať. Autor vlastne predostiera možnosti, ktoré sú už racionálne usporiadané, orientované a obdarené organickými požiadavkami na ďalšie rozvíjanie. Beriova *Sequenza* v podaní dvoch rôznych flautistov, Stockhausenov *Klavierstück XI* či Pousseuove *Mobiles* v podaní rôznych klaviristov (alebo v dvoch rôznych podaniach toho istého interpreta) nebudú nikdy rovnaké, no nebudú nikdy ani čímsi celkom náhodným. Mali by sa ponímať ako realizácie výrazne individualizovanej *formativnosti*, ktorej predpoklady sú prítomné v autorových pôvodných údajoch.

Platí to jednak o týchto hudobných skladbách, jednak o plastikách, ktoré sme spomínali. Ich premenlivosť je vždy usmernená v medziach určitého vkusu či formálnych tendencií a napokon, umožňuje a orientuje ju konkrétna poddajnosť materiálu, ktorý sa nám ponúka na manipuláciu. Brechtové divadelné hry sa tiež odvolávajú na slobodnú reakciu diváka, avšak sú vybudované tak (z hľadiska ich rétorického aparátu a argumentačnej účinnosti), aby vyvolali usmernenú reakciu, pričom – ako je zrejmé z niektorých pasáží Brechtovej poetiky – napokon predpokladajú logiku marxistickej dialektiky ako východisko možných reakcií.

Všetky uvedené príklady „otvorených“ diel a *diel v pohybe* sa vyznačujú týmto fundamentálnym aspektom, vďaka ktorému stále pôsobia ako „diela“, a nie ako zhľuky náhodných prvkov, ktoré vystupujú z okolitého chaosu a nadobúdajú ľubovoľný tvar. Slovník nám ponúka tisíce slov, z ktorých môžeme voľne tvoriť básne a fyzikálne traktáty, anonymné listy či zoznamy potravín. Je veľmi „otvorený“ akémukolvek usporiadaniu ponúkaného materiálu, avšak nepredstavuje *dielo*. *Otvorenosť* a dynamickosť diela naopak spočíva v možnosti použiť celý rad doplnkov, ktoré vstupujú do štruktúrnej vitality diela. Táto vitalita je prítomná aj v ešte nedokončenom diele a pôsobí presvedčivo aj s ohľadom na rôznorodosť možných výsledkov.

Treba to zdôrazniť, pretože ak vravíme o umeleckom diele, naše západné estetické povedomie požaduje, aby sme „dielo“ chápali ako osobný výtvor, ktorého recepcia síce môže byť rôznorodá, avšak ktoré si zachováva svoju organickú fyziognómiu a odhaľuje pečať osobnosti, vďaka ktorej existuje, nadobúda platnosť a komunikuje. Pri úvahách musíme používať teoretické hľadisko estetiky, ktorá sa zaoberá rozličnými poetikami, avšak napokon sa usiluje o všeobecnú definíciu (nemusia byť dogmatické ani večné) umožňujúce homogénnu aplikáciu kategórie „umeleckého diela“ na mnohoraké skúsenosti (od *Božskej komédie*

až po elektronické kompozície založené na permutáciách zvukových štruktúr). Táto nevyhnutnosť má svoje opodstatnenie a zvyčajne smeruje k odhaleniu konštantných základných štruktúr ľudského správania v historickom procese premien vkusu a postojov voči umeniu.

Videli sme teda, že (1) diela, ktorých „otvorenosť“ spočíva v tom, že sú v pohybe, nás pozývajú vytvárať dielo spolu s autorom; (2) na vyššej úrovni (ako rod nadradený druhu „dielo v pohybe“) existujú diela, ktoré sú už fyzicky dokončené, avšak zároveň i „otvorené“ neustálemu klíčeniu vnútorných vzťahov, ktoré musí adresát odhaliť a vybrať si z nich v akte vnímania totality stimulov; (3) každé umelecké dielo, čo i vytvorené na základe explicitnej alebo implicitnej poetiky nevyhnutnosti, je vo svojej podstate otvorené potenciálne nekonečnému radu možných interpretácií, ktoré všetky oživujú dielo podľa osobnej perspektívy, vkusu či predvedenia. [...]

Tieto tvrdenia, formulované z teoreticko-estetického hľadiska, možno uplatniť na všetky umelecké fenomény a diela akéhokoľvek obdobia. Nebude však zbytočné poznamenať, že nie náhodou estetika pociťuje a rozvíja problematiku „otvorenosti“ práve dnes. Požiadavky, ktoré zo svojho hľadiska kladie na všetky druhy umeleckých diel, sú v istom zmysle totožné s explicitnejšími a rozhodnejšími požiadavkami poetiky „otvoreného“ diela. Neznamená to však, že existencia „otvorených“ diel a diel v pohybe nijako neobohacuje našu skúsenosť, keďže všetko sa už odpradáva nachádzalo vo všetkom, tak ako sa zdá, že všetko už objavili Číňania. Musíme tu odlišiť teoretickú a definičnú rovinu estetiky ako filozofickej disciplíny od operatívnej a angažovanej úrovne poetiky ako tvorivého programu. Estetika presadzuje požiadavku, ktorá je v dnešnej dobe obzvlášť živá, a objavuje tak možnosť určitého typu zážitkov v akomkoľvek umeleckom výtvore, nezávisle od operatívnych kritérií, ktorými sa riadil jeho vznik; poetika (a prax) diel v pohybe túto možnosť vníma ako špecifické zameranie, pričom sa otvorenejšie a vedomejšie viaže na podnety a tendencie súčasnej vedy, vedie k programovej aktuálnosti tvorby a uplatňuje v hmatateľnej podobe to, čo estetika považuje za všeobecnú podmienku interpretácie. Táto poetika teda považuje práve „otvorenosť“ za fundamentálnu možnosť súčasného recipienta a umelca. Estetika zas musí tieto zážitky vidieť ako potvrdenie svojej intuície a ako najvyššie naplnenie procesu recepcie, ktorý sa môže realizovať na rôznych úrovniach intenzity.

Táto nová recepčná prax však vlastne otvára novú, omnoho rozľahlejšiu kultúrnu kapitolu, čím prekračuje hranice úzko estetickej problematiky. Poetika diel v pohybe (a sčasti i poetika „otvoreného“ diela) nastoluje nový druh vzťahov medzi umelcom a publikom, nový mechanizmus estetickej percepcie a nové postavenie umeleckého výtvoru v spoločnosti; popri dejinách umenia otvára novú kapitolu i v sociológii a pedagogike. Vytváraním no-

vých komunikačných situácií nastoluje nové praktické problémy a nový vzťah medzi konceptuálnou a použitím umeleckého diela. Situácia v dnešnom umení – vo svetle jej historických predpokladov a vzájomnej súhry odkazov a analógií, ktorými je sprífbuzená s rozličnými aspektmi súčasného nazerania na svet – je situáciou v procese rozvoja, ktorá nie je ani zďaleka celkom objasnená alebo katalogizovaná a ponúka viacúrovňovú problematiku. Je to skrátka otvorená situácia v pohybe.

Poznámky:

- ¹ Treba tu hneď odstrániť jedno možné nedorozumenie: praktické pôsobenie interpreta ako „realizátora“ (instrumentalistu hrajúceho hudobné dielo alebo herca prednášajúceho text) sa zjavne líši od pôsobenia interpreta – užívateľa (človeka, ktorý sa pozerá na obraz, ticho číta báseň alebo počúva hudobné dielo v podaní iných). V kontexte estetickej analýzy však na oba prípady treba nazerať ako na odlišné prejavy toho istého interpretačného postoja: každé „čítanie“, „kontemplácia“ či „pôžitok“ z umeleckého diela predstavuje istú formu „predvedenia“, čo i súkromnú a implicitnú. Pojem interpretačného procesu pokrýva všetky tieto postoje. Pozri PAREYSON, Luigi: *Estetica – Teoria della formatività*. Torino 1954 (2. vydanie, Bologna: Zanichelli 1960. V ďalšom texte sa odvolávame na toto druhé vydanie). Samozrejme, môžeme sa stretnúť s dielami, ktoré sa ich realizátorovi (instrumentalistovi, hercovi) prezentujú ako „otvorené“ a publiku sa predkladajú až ako jednoznačný výsledok definitívnej voľby; v iných prípadoch môže publiku ostať možnosť voľby i napriek predchádzajúcej voľbe interpreta.
- ² Pre takéto ponímanie interpretácie pozri PAREYSON, ref. 1 (najmä kapitoly V a VI); ohľadom „disponibility“ diela a jej extrémnych dôsledkov pozri BARTHES, Roland: *Avant-propos*. In: *Sur Racine*. Paris: Seuil 1963: „Táto disponibilita nie je len menej významnou kladnou črtou; naopak, je samotnou podstatou literatúry dovedenou do krajnosti. Písať! – to znamená otriast zmyslom sveta, podrobiť ho nepriamemu spytovaniu, na ktoré sa spisovateľ vo svojej konečnej nerozhodnosti zdráha odpovedať. Odpoveď dávame my všetci a vkladáme do nej naše príbehy, jazyky a našu slobodu. Avšak tak, ako sa príbeh, jazyk a sloboda donekonečna menia, je nekonečná i odpoveď sveta autorovi: nikdy sa neprestáva odpovedať na to, čo sa napísalo, bez ohľadu na všetky odpovede; zmysly zanikajú, deklarujú sa, uvádzajú do protikladu a napokon nahrádzajú, no otázky pretrvávajú. [...] Ak však chceme túto hru hrať, [...] musíme dodržiavať určité pravidlá: na jednej strane je nevyhnutné, aby bolo dielo ozajstným tvarom, aby načrtávalo neistý zmysel, a nie zmysel uzavretý.“ [...] Literatúra tak v tomto zmysle (skôr by sme však mali povedať

každý umelecký odkaz) jasne načrtáva nejasný objekt.

- ³ HEISENBERG, Werner: *Natura e fisica moderna*. Milano: Garzanti 1957, s. 34.
- ⁴ BOHR, Niels: *Discussione epistemologica con Einstein*. In: *Albert Einstein scienza e filosofia*. Torino: Einaudi 1958, s. 157. Celkom správne epistemológovia spätí s kvantovou metodológiou vystríhajú pred naivným prenosom fyzikálnych kategórií na pole etiky a psychológie (stotožnenie neurčitosti s morálnou slobodou atď.; por. napr. Frank, Philipp: *Present Role of Science*, úvodná prednáška XII. medzinárodného filozofického kongresu v Benátkach, september 1958). Našu analógiu preto neslobodno chápať ako analógiu medzi štruktúrami umeleckých diel a predpokladanými štruktúrami sveta. Neurčitosť, komplementárnosť, a nekauzalita nepredstavujú spôsoby bytia fyzického sveta, lež deskriptívne systémy, užitočné pri našom pôsobení v ňom. Nezaujímá nás preto vzťah medzi „ontologickou“ situáciou a morfológickými vlastnosťami diela, ale medzi určitým spôsobom operatívneho objasnenia fyzikálnych procesov a spôsobom, ako operatívne objasniť procesy umeleckej tvorby a recepcie. Ide tu teda o vzťah vedeckej metodológie a poetiky (explicitnej či implicitnej).
- ⁵ Formulovať jednoduché analógie je bezpochyby nebezpečné; avšak rovnako nebezpečné je odmietať hľadanie vzťahov pre bezdôvodný strach z analógií, ktorý je vlastný prostým mysliam alebo konzervatívnym intelektom. Pripomeňme si vetu Romana Jakobsona: „Tým, čo sa hneď ľakajú odvážnych analógií, vravím, že ani ja neznášam nebezpečné analógie: milujem však analógie plodné.“ (JAKOBSON, Roman: *Essais de linguistique générale*. Paris: Ed. de Minuit 1963, s. 38). Analógia prestáva byť neoprávnenou, keď z nej urobíme východiskový bod ďalšieho overovania. Náš problém teraz tkvie v redukcii rôznych javov (estetických a iných) na rigoróznejšie štruktúrne modely, s cieľom spozorovať v nich už nie štruktúrne analógie, lež homológie – štruktúrne podobnosti. Uvedomujeme si, že úvahy, ktoré v tejto knihe predostierame, ešte nie sú na úrovni takejto formalizácie; tá si okrem rigoróznejšej metodiky vyžaduje, aby sme sa vzdali viacerých vrstiev diela a aby sme našli odvahu jednotlivé javy ešte viac ochudobniť, ak sa máme dopracovať k modelu, s ktorým sa bude dať ľahšie manipulovať. Našu rozpravu by sme stále mali považovať len za všeobecný úvod k takej práci.
- ⁶ O „mnohosmernom triedení štruktúr“ (*éclatement multidirectionnel des structures*) pozri tiež BOUCOURECHLIEV, André: *Problèmes de la musique moderne*. In: *Nouvelle revue française*, december 1960 – január 1961.
- ⁷ BROGLIE, Louis de: *L'opera scientifica di A. Einstein*. In: *Albert Einstein scienziato e filosofo*, ref. 4, s. 64.

Miroslav Tóth:

Hudobný obojživelník
a eklektik na pohľadanie



(foto: M. Šulík)

Nasledujúci text je prvou časťou seriálu venovanému rôznym experimentálnym pohľadom slovenskej hudobnej scény. Jeho cieľom je predstaviť umelcov, promotérov a kurátorov vydavateľstiev prekračujúcich žánrové, ale aj geografické hranice, so zámerom neustáleho progresu, hľadania a zaplňovania prázdnych miest na zvukovej mape Slovenska. Profily a rozhovory budú mapovať aktuálne dianie, zaujímavé vydavateľské počiny a priblížia nosné myšlienky a východiská jednotlivých zástupcov scény. Kľúčové slová: experiment, invenčnosť, koncept, improvizácia, neobvyklosť...

Pripravil **Jakub JUHÁS**

Na otázku, či sa cíti byť viac skladateľom alebo interpretom, aplikuje metaforu o korytnačke a jej rozpoltenom obojživelnom živote. Miro Tóth je typom umelca, pohybujúceho sa s ľadnou prirodzenosťou medzi rôznorodými projektmi, ktoré sa častokrát vyznačujú až antagonistickou formou či poetikou. V jeho podaní sú však všetky hranice narušené a do popredia tak vystupuje kompaktné dielo s charakteristickým rukopisom, v ktorom má každá zastávka, projekt a uvažovanie svoje zmysluplné miesto a výborne dopĺňa rozsiahlu sieť prístupov.

Pri pohľade na jeho webovú stránku si môžeme všimnúť hneď niekoľko základných znakov tvorby. Prvým je eklekticismus, prejavujúci sa vo vzťahu improvizovaného a komponovaného, klasického a experimentálneho, historického a súčasného, performatívneho a interaktívneho. Je celkom pozoruhodné, že vo veku 34 rokov má Tóth za sebou projekty ako Dunkeltherapie, jedenást dielov so súborom Frutti di Mare, viacero realizovaných otvorených partitúr s Musica Falsa et Ficta, improvizáčnej skupiny Shibuya Motors, My Live Evil, Ensemble Mi-65, tri súčasné videoopery, ktoré majú zároveň javiskovú podobu, niekoľko kompozícií pre rôzne obsadenie a množstvo odohratých koncertov, hlavne v rámci strednej Európy s viac či menej premenlivými zoskupeniami.

Navyše s väčšinou zo spomenutých projektov sa spája špecifický svet, ktorý dokáže premeniť svoje slabiny a obmedzenia na nosné prvky pamätnej najmä svojou nekonvenčnosťou. Sem patrí aj ďalší znak, a tým je citlivý výber spoluhráčov alebo postáv do opier. Tóth zaujíma predovšetkým aura jedinečnosti, čoho príkladom je napríklad obsadenie ikonickú postavu slovenskej experimentálnej scény Samča, brata dážďoviek (*Oko za oko, Zázračná masážna tyč*). Spoločne so súborom Musica Falsa et Ficta tiež opiera grafické partitúry z histórie slovenskej hudby a dokáže ich spoločne s konkrétnymi skladateľmi posunúť do súčasného kultúrno-spoločenského kontextu. To je tiež prípad minuloročného albumu *Hexenprozesse*, ktorý nahrál spoločne s Martinom Burlasom a ktorý je nominovaný na Radio Head Awards 2015 v novej sekcii pre experimentálnu hudbu. Okrem neho je tam tiež album *Tren ofiarem Fukuszými* – Tóthova spolupráca s Michalom Paľkom. Rozhovor približuje pozadie vzniku oboch albumov, ale tiež odhaľuje možnosti živého improvizáčného hrania v strednej Európe.

■ **Čo stálo za vznikom albumu *Tren ofiarem Fukuszými*? Spojenie cimbalu, altsaxofónu a extenzívneho spevu nie je bežným ani vo všepohlcujúcich vodách experimentálnej hudby.**

Mišo je mimoriadny. V mojich projektoch je ústredným hráčom. Je pre mňa veľkou ra-

dostou s ním hrať a rozvíjať spoločné skladateľské myšlienky. Keď som začal pravidelne hrať v Krakove, on tam práve študoval, niekedy vtedy vznikla idea spoločného hrania v duu, ktorá prerástla až do tvorby spoločnej opery *Zub za zub*. Mišo si v sebe nesie niečo výnimočné, čo je počut v jeho zvláštnom prístupe k cimbalu, ktorý sa vyznačuje tým, že spája a aplikuje viacero štýlov naraz. Hráva klezmer, ľudovú hudbu, súčasnú hudbu, ako skladateľ vychádza zo základov poľskej avantgardnej školy, rovnako je otvorený improvizovanej hudbe a zároveň interpretuje starú hudbu. Výnimočnosťou je oná flexibilita, charakterizujúca aj ostatných ľudí, s ktorými spolupracujem. Nepotrebujeme sa spolu dohadovať takmer o ničom, stačí nám istým spôsobom hrať. Pri nahrávaní *Tren ofiarem Fukuszými* sme si vytvorili niekoľko zvukových okruhov – japonský, bukolický, dodekafonický, čiže výsledok vzišiel z tejto atmosféry. Nahrávali sme to v deň výbuchu jadrovej elektrárne Fukušima a tomuto strašnému momentu sme album venovali. Verím, že *Tren ofiarem Mochovce* nebude musieť nikto nahrávať.

■ **Je tam okrem názvu, grafickej úpravy a spomenutého okruhu ešte aj hlbšie prepojenie so zvukovou estetikou japonskej hudby? V kontexte tvojej poetiky – práce s vypätosťou hraničiacou až s teatralnosťou a so špecifickou performatívnou stránkou – mi prirodzene naskakujú asociácie s japonskou noisovou scénou.**

Ak máš na mysli to, že Japonci dokázali už koncom 80. rokov posunúť improvizáciu do extrémnej, akým je harsh noise, vygradované ho v 90. rokoch, tak potom áno. Nikdy som to doma nepočúval a veľmi okrajovo sme sa tohto žánru dotkli s projektom Q30J666222 alebo so Shibuya Motors. Pre mňa to funguje len v princípe živého predvedenia. Keď človek improvizuje, pracuje so zložkou nevedomia a s určitým druhom kontroly, ktorú vraj riadi ľavá hemisféra, lepšie povedané, racionalizuje hudobný výber. Pri improvizácii, kde pričleňuješ kreatívnu zložku k zložke, pričom sa žiadna z nich viackrát nezopakuje, a keď udržuješ napätie, funkčné na nejakej ploche, nakoniec sa vždy vyberieš na cesty, ktoré ťa samého prekvapia. V niečom by som to prirovnal k snovému svetu, keď nepredpokladáš, že sa vyskytneš práve v takomto sne a v takejto situácii a v ich rôznych kombináciách. Je veľmi dôležité dostať sa do tohto módu. Samozrejme, teatralnosť a všetko ostatné záleží od konkrétnej individuality. V tom tkvie pointa rozdielu medzi svetom improvizovaným a komponovaným, ktoré ale od seba nedokážem oddeliť.

■ **Nahrávka *Hexenprozesse*, späť s menom Martina Burlasa, je ďalším pokračovaním tvojho výskumu otvoreného diela v histórii slovenskej hudby. Za týmto účelom si sformoval improvizáčny orchester Musica**

Falsa et Ficta. V akom štádiu sa momentálne nachádza?

Popri štúdiu hudobnej vedy, ešte predtým, ako som študoval kompozíciu, som sa začal venovať problematike otvoreného diela, partitúram so základom v koncepte, ktorý sa dokončuje až na pódiu a ktorý sa vyskytoval u viacerých autorov na Slovensku. Jedným z nich bol Martin Burlas, ktorý v roku 1990 predviedol *Hexenprozesse* spoločne s Adamčiakovým Transmusic comp. a ostatnými výtvarníkmi či hudobníkmi hrajúcimi na vlastnoručne vyrobených nástrojoch. Zaujímavé bolo to, že sa *Hexenprozesse* zahrali iba jedinýkrát. Môj výskum spočíval v obvyčajnom porovnávaní, čo sa stane s „otvorenou“ partitúrou a celkovo s dielom tohto charakteru po dvadsiatich piatich rokoch,



Z premiéry opery *Oko za oko* v Kasárinách-Kulturpark Košice (foto M. Simon)

nakoľko sa bude meniť, alebo ostane zafixované. Podobne som pred dvoma rokmi zrealizoval *Die schöne Glenn-Millerin* Marka Piačeka a mám skúsenosť aj s realizáciou *Possible Stories (... and Other Stories)* Dana Mateja v dvoch koncertných verziách.

Odiaľ pochádza nápad interpretovať partitúry s ručne vyrobenými nástrojmi a ktorá časť procesu realizácie diela ťa zaujíma najviac?

Niektorí členovia Transmusic comp. si vyrábali vlastné hudobné nástroje. V archíve RTVS je o tom krásny dokument. Mojou snahou bolo, aby reinterpretácia mala potenciál nasledovať zvukovosť pôvodnej realizácie. Na druhej strane, v novej verzii skladby prišlo zo strany Martina Burlasa ku kompletnej zmene vyznenia, štruktúracie a spoločensko-politického kontextu. To je zasa jedinečnosť daná Maťkovi Burlasovi, čo bolo veľmi zaujímavé a poučné sledovať. Ešte k tomu dokáže vytvoriť také prostredie a náladu, že prestaneš pociťovať generačnú vzdialenosť. Najzaujímavejšia bola performatívna realizácia diela, pri ktorej je účastný aj autor a javiskové predvedenie sa stáva konečným vyznením diela so všetkými rizikami. Pre mňa ako skladateľa bolo spoznávanie hudby ostatných slovenských skladateľov hľadaním vlastnej identity v danom regióne. Išlo o hľadanie identity spojenej s odlišnosťou a výnimočnosťou

nášho prostredia alebo toho, akú kvalitu vieš ty sám vniesť do konkrétneho diela. Bol to vlastne prehľadový výskum, kedy som mohol sledovať konkrétnych skladateľov, sám sa zúčastniť na naštudovaní a mať trochu aj možnosť predbehnúť čas, pretože som porovnával, ako funguje vzťah autor – dielo po viac ako 25 rokoch (za ten čas, keď sa dielo vôbec nehralo), nakoľko sa deformuje, aké sú jeho limity a ako pri ňom starne samotný skladateľ.

Ako sa presúvaš medzi danými projektmi?

Keď človek robí viac vecí, akoby nadväzoval z viacerých strán na to, čo robil predtým. V tomto by som nevidel žiaden problém. Je to podobná technika, ako keď máš rozčítaných viacero kníh, alebo máš načrtnutých viacero príbehov, a čím dlhšie sa pohybuješ v takomto prostredí, tým je to pre teba prirodzenejšie a jedno-
duchšie.

Hrávaš hlavne v susedných štátoch, takže máš možnosť porovnávať jednotlivé scény. Prečo je na Slovensku menej príležitostí na hranie?

Slávo Krekovič by potvrdil opak, teda, že príležitostí je dosť. Je to vďaka jeho nadštandardnému projektu KRAA, v ktorom, našťastie, niekoľko rokov mapuje improvizáciu a elektroakustickú scénu, pretože nik iný by sa na to nepodujal. Každoročne prináša prehľad viac ako stovky

je to celkom dosť. V Budapešti hráči hrávajú tri až štyrikrát do týždňa. Bežne dosahujú číslo 150 za rok. Je to úplne iné prostredie pre rozvíjanie sa, hlavne v štýle voľne improvizovanej hudby. Väčšina ľudí, s ktorými tam hrávam, sa v minulosti objavila v mojich projektoch. Takéto fungovanie vo Visegráde je v konečnom dôsledku úplne ideálne. Rozumieme si regionálne, máme spoločné témy, každý každého pozná. Každú krajinu mám rád aj po hudobnej stránke, čo znamená, že viem, čo môžem u hráčov hľadať, čo očakávať, ako pre nich písať a čo s nimi robiť. Samozrejme, keď som robil *Fruti di Mare* a *Musica Falsa et Ficta*, hralo tam v roku 2011 približne 65 Slovákov. Uvedomil som si, že je tu 65 ľudí, s ktorými je možné pracovať na rôznorodých hudobných experimentoch, a tí ľudia navyše dokázali fungovať aj medzi sebou, čo bola šokujúca správa o tom, že Slovensko my sami častokrát pokladáme za akúsi „čiernu dieru“. Nikto by to nečakal, nemali sme na to ani historický predpoklad, ani nijaké iné základy. V tom je to čaro.

Aké máš plány do budúcnosti? Čo ťa čaká a neminie v najbližšom období?

Tento rok bude bláznivý, ak to vezmem od konca, tak na budúcu jar pripravujem orchestrálnu skladbu do Prahy. Predtým sa uzavrie javisková verzia *Zázračnej masážnej tyče*. Video bude hotové do dvoch mesiacov, bude mať podobu krátkometrážneho filmu, zvukovo situovaného na šesťkanálový zvuk. Neskôr sa to bude realizovať ako interaktívne site-specific predvedenie. Dorábam projekty v Budapešti – *Funeral Marching Orchestra*, v Prahe contemporary punk projekt *Ľudová drť* a ešte ma čaká napísanie klavírneho kvinteta, takže je toho dosť, ale je to nadväzovanie na časy, kedy som si dva roky privy-



projektov a albumov nahratých v danom roku. Tieto projekty však existujú viac vo virtuálnom svete, teda skôr prostredníctvom nahrávania než samotného živého predvedenia. Medzi nimi je iba zopár výnimiek, ľudí, ktorí pravidelne hrávajú. Preto hrám častejšie v zahraničí, v Budapešti, Prahe a v Krakove, je tam skrátka viac príležitostí. Prakticky, ak slovenský improvizátor zahrá ročne 15 koncertov experimentálnej hudby,



Martin Burlas & Musica falsa et ficta – *Hexenprozesse* (Atrakt Art 2015)

rábali rôznymi spôsobmi a sedel väčšinu času doma ako nezamestnaný. Bola to situácia, ktorú spätne hodnotím kladne, keď som šesť až sedem hodín denne skladal a písal. Dostať sa do toho je veľmi náročné, ale vyzerá to tak, že jediná možnosť, ako si udržať návyk koncentrovanejšieho komponovania, je byť nezamestnaný. Niečo na tom bude. Zároveň si tento rok šetrím uši, keďže sa chvíľu budem vyhybať noisovým projektom. X



Nahrávanie folklóru na území Slovenska XII

Osudy nahrávok Leoša Janáčka a jeho spolupracovníkov

Marián MINÁRIK

Janáčkovské fonogramy si získavali uznanie vlastne už od chvíle, keď vznikli. Svedčia o tom aj spomienky Františky Kyselkovej na nahrávanie v hostinci v Lazoch pod Makytou v roku 1910: „Já jsem totiž v hostinci také některou píseň zachytila do fonografu, vyměnila zvukovku a dala píseň právě zpívanou reprodukovat. Celá hospoda se k tomu sběhla [...]“ (Františka Kyselková: *Jak jsem sbírala národní písničky*, Brno 1948)

Samozrejme, tu ide skôr o záujem vyvolaný technickou zaujímavosťou a zároveň o pocity

prvých interpretov, ktorí mohli počuť sami seba. Ale s nadšeným prijatím fonografických nahrávok sa stretávame aj medzi odborníkmi. Citovali sme Janáčkovu hodnotenie fonogramov, ktoré zaslal v roku 1909 ako správu do Viedne. Na schôdzi Pracovného výboru pre českú národnú pieseň na Morave a v Sliezsku 5. mája 1910 dal Janáček na otázku: „Kterak dále sbírat?“ jednoznačnú odpoveď: „Fonograf“. V tlačovej správe *Lidová píseň ve fonografu* sa uvádza: „Fonograf zakoupený na zachycování zpěvů se osvědčuje věrným podá-

ním a bude nyní znamenitou pomůckou.“ (Národopisný věstník československý, r. 5, 1910, s. 150–151). Na výročnej schôdzi 28. decembra 1910 po vypočutí niekoľkých nahrávok členovia Pracovného výboru znovu zdôraznili potrebu nahrávať aj recitovaný text piesní, lebo pri speve sa často nedalo rozumieť slovám. O presvedčivosti, s akou pôsobili fonogramy na súčasníkov, svedčí skúsenosť s nahrávaním duchovných piesní. V roku 1912 boli na inšpekcii v Organovej škole v Brne dvaja kanonici Olomouckého arcibiskupstva a Janáček im prehral piesne z *Božanovho kancionála*, nahraté vo Vnorovoch. Po ich vypočutí dalo arcibiskupstvo oficiálne povolenie spievať piesne z *Božanovho kancionála* na rímskokatolíckych bohoslužbách, čím odvolalo zákaz vnorovského farára.

Zaujímavý postreh o možnosti zachytiť pri nahrávaní to, čo sa nedá zaznamenať ani v najdôkladnejšom notovom zápise, prináša článok Emila Axmana: „Ve fonografu je zachycen charakter zpěvákov hlasu, ozdobování nápěvu, jež v notách velmi těžko se dá vypsati; mnohé písni jsou neurčité svou tóninou, zpívají se v dur i v moll, nápěvy jejich zpívá zpěvák pokaždé jinak – takže vím z vlastní zkušenosti, jak těžko je takovou píseň fixovati. A fonograf?



Fonograf na kresbě
Leoša Janáčka

Zachytne všechno.“ (*Lidová píseň ve fonografu*, Pozor, 19. 9. 1910). Axman si uvedomoval nevyhnutnosť zachytiť konkrétnu realizáciu piesne, čo nebolo pre všetkých zberateľov samozrejmé.

Leoš Janáček sa pri štúdiu zvukových nahrávok sústreďoval najmä na sledovanie tempa piesní. Vyplynulo to z jeho presvedčenia o potrebe aplikovať vo folkloristike pozitivistické metódy. V roku 1914 sa písomne obrátil na lingvistu a dialektológa Josefa Chlumského, ktorý pôsobil v experimentálnom laboratóriu Collège de France v Paríži. Vďaka Chlumskému sa Janáček zoznámil s vtedajšími výsledkami experimentálnej fonetiky, ktorou sa na Collège de France zaoberal zakladateľ tohto odboru Jean-Pierre Rousselot. Pri meraní pracoval Janáček najprv len so sekundovou ručičkou hodiniek, neskôr si zaobstaral Hippov chronoskop, ktorý meral s presnosťou desiatich minút. Janáčkovu údaje o trvaní strofy niektorých piesní v sekundách boli po sto rokoch využité na overenie správnej rýchlosti prehrávania valcov.

Janáčkovu nadšenie z prvých fonogramov a z piesní, ktoré na nich boli zachytené, sa odrazilo v úprave *Šest národních písni, jež zpívala Gabel Eva* pre spev so sprievodom klavíra z roku 1909. Ich interpretáciu chcel zveriť speváčke Marii Calme Veselej a klaviristovi

Václavovi Javůrkovi. Na naštudovanie ich pozval k sebe, aby si vypočuli spev Evy Gabelovej a pesničky si prespievali spolu s pôvodnou interpretkou. Toto uvedenie sa nerealizovalo, lebo premiéra sa konala až 5. marca 1911 s inými interpretmi.

Po roku 1912 nahrávacie akcie Leoša Janáčka nepokračovali. Azda na tom mala najväčší podiel skutočnosť, že po prvotnom nadšení bol Janáček trochu rozčarovaný z technických možností fonografu. Akoby si väčšmi uvedomoval jeho nedostatky ako prednosti: „*Za živou písní je třeba jít, pozorovat ji – třeba za keřem, kdekoli. Fonograf je pro ni nešťastný prostředek! Opotřebuje se. Pětkrát jej spustím a není z toho nic. Jak se vydře ta masa jehlou, je po písni!*“ (prednáška, Svobodné učení sel-ské, Brno 1922)

Azda ešte väčšmi Janáčka odrádzal negatívny vplyv prítomnosti prístroja na psychiku spevákov: „*Sbérateli je třeba nerušeného celého skladebného průběhu lidového skladele – pěvce: od centrálního podnětu až k projevu vůle sdělovat píseň. Nevynucovat si píseň, neměnit prostředí zpívajícího, nezastrašovat jej svou přítomností – neb lesklou nálevkou fonografu. Nejdokonalejší bude notovaný obraz, naslouchám-li z úkrytu,*



Etiketa mäkkej platne Fotophon

nepozorován, písní.“ (K notaci lidové písně. In: *Leoš Janáček o lidové písni a lidové hudbě*. Praha 1955, s. 503)

Napriek týmto okolnostiam si Leoš Janáček veľmi dobre uvedomoval nenahradiťnosť zvukového záznamu pre etnomuzikológiu. Preto ho neskôr zaujala možnosť využiť trvanlivejší záznam, ktorý sa dal ľahšie uchovať aj vďaka jednoduchšiemu kopírovaniu lisovaním – gramofónovú platňu. Ešte v roku 1928, v poslednom roku svojho života, presadzoval na schôdzi Štátneho ústavu pre ľudovú pieseň, aby bola v Prahe nahrávaná ľudová hudba Samka Dudíka z Myjavy, a sám s muzikantmi vyjednával o podmienkach nahrávania.

Pre ďalší osud fonografických valcov je dôležitá Janáčkova odhodlanosť, s akou uchránil v roku 1917 zbierku pred žiadosťou ústredia akcie Ľudová pieseň v Rakúsku, aby boli zbierky odovzdané do Viedne. Janáček odpovedal,

že Organová škola v Brne je najbezpečnejším miestom na uloženie valcov počas vojny, že s nahrávkami stále pracuje a nebolo by možné bezpečne ich previezť. Fonogramy teda ostali naďalej v Brne a po vojne ich opatroval Štátny ústav pre ľudovú pieseň, neskôr Akadémia vied Českej republiky. V roku 1954 sa Olga Hrabalová z Ústavu pre etnografiu a folkloristiku v Brne postarala o ich prepis pôvodným fonogramom (upraveným elektrickou prenoskou) na gramofónové fólie v štúdiu Fotophon v Brne. Tieto mäkké platne v roku 1986 prepísal majster zvuku Jiří Burda zo Supraphonu na profesionálne magnetofónové pásy. Pásy využili v roku 1998 editori Jiří Plocek a Jaromír Nečas na zostavenie reprezentatívneho výberu nahrávok, ktoré vyšli na CD s knižkou *Nejstarší zvukové záznamy moravského a slovenského lidového zpěvu*.

Kompletný súbor nahrávok sa dočkal vedeckeho vydania v roku 2012. Prepis originálnych valcov urobil na modernom univerzálnom archeofóne Franz Lechleitner z Archívu fonogramov Rakúskej akadémie vied vo Viedni. Čiastočne sa podarilo prehrať aj rozbité valce, ktoré z črepov zrekonštruoval Milan Fügner, bývalý pracovník Výskumného ústavu zvukovej, obrazovej a reprodukčnej techniky v Prahe. Nahrávky vydal Etnologický ústav Akadémie vied Českej republiky, pracovisko Brno. Súbor tvoria 2 CD so slovenskými piesňami zo Strážovských vrchov, Javorníkov a z Terchovej doliny (spolu 98'13"), 1 CD s nahrávkami z Moravy (Vnorovy) a CD-ROM (nesprávne označený ako DVD), na ktorom sú zoznamy piesní, oskenované pôvodné zápisy piesní od Hynka Bíma, Františky Kyselkovej a Leoša Janáčka, nové transkripcie piesní, ktoré nemajú pôvodné zápisy, komentáre a ďalšia dokumentácia. Sú tu i zvukové záznamy, ktoré pre zlú technickú kvalitu neboli zaradené na CD 1–3, a zvukové ukážky dokumentujúce reštaurovanie nahrávok. Súčasťou vydania sú dve knihy. V prvej sú štúdie o dejinách nahrávania folklóru, o fonografických akciách Pracovného výboru pre českú národnú pieseň, o janáčkovských fonografických nahrávkach a ich dobovej recepcii. Nahrávkam piesní z oblasti Strážovských vrchov a Javorníkov sa venuje štúdia Hany Urbanovej, nahrávkam z Terchovej a okolia štúdia Alžbety Lukáčovej a piesňam z Vnorov štúdia Lucie Uhlíkovéj. Ďalej tu nájdeme technické štúdie a správy o fonografických valcoch a ich reštaurovaní, spomienky Františky Kyselkovej a podrobné vydavateľské správy, registre a obrazové prílohy. Obsahom druhej knižky sú textové transkripcie (pripravili Jarmila Procházková, Hana Urbanová, Alžbeta Lukáčová a Lucie Uhlíková), ktoré sú vzhľadom na technickú kvalitu nahrávok aj vynikajúcou pomôckou pri ich počúvaní.

Takéto vydanie storočných nahrávok ľudových piesní je neoceniteľným prameňom pri etnomuzikologickom bádaní, ale poskytuje aj neobyčajne vzrušujúci zážitok pre každého vážnejšieho záujemcu o folklór a o kultúrne dejiny národa. A znovu v nás prebúdzá ľútosť,

že ešte stále nemáme rovnako spracované a sprístupnené nahrávky Karola Antona Medveckého a ďalších zberateľov, ktoré sú uložené v Slovenskom národnom múzeu v Martine, ani nahrávky Bélu Bartóka, Zoltána Kodálya a Mártona Vikára.

Jevgenija Liňovová

Ruská folkloristka Jevgenija Eduardovna Liňovová, rodená Papricová, sa narodila v Breste 9. januára 1854, zomrela v Moskve 24. januára 1919. Pochádzala z rodiny učiteľa a riaditeľa strednej vojenskej školy, jej matka bola speváčka a učiteľka spevu. Jevgenija študovala spev na konzervatóriách v Moskve, Petrohrade a vo Viedni, ako speváčka debutovala vo Viedni v roku 1873. Ako kontraaltistka vystupovala v operách vo Viedni, Budapešti, Paríži, Londýne a v Moskve. V 80. rokoch 19. storočia sa zapojila do ilegálneho študentského hnutia. Písala si s Friedrichom Engelsom a prekladala ho do ruštiny. V roku 1889 sa zosobášila s inžinierom Alexandrom Loginovičom Liňovom (1840–1916). Liňov bol v styku s narodníkmi, za revolučnú činnosť bol väznený a v roku 1890 odsúdený na vyhnanstvo z Ruska. Jevgenija s ním odišla do Londýna a v roku 1892 do New Yorku, kde ostali do roku 1896. Liňovová tu založila ruský spevácky zbor, ktorý mal v repertoári klasické i ľudové piesne. Už koncom roku 1892 vystupoval v Carnegie Hall, v roku



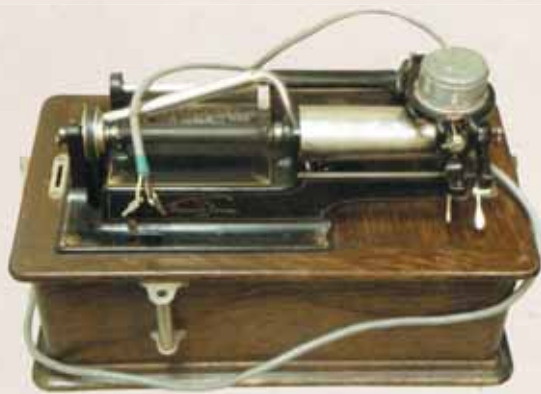
Jevgenija Liňovová

1893 ho pozvali na veľkú medzinárodnú výstavu v Chicagu, kde jeho vystúpenia dopĺňali expozíciu ruského maliarstva. Ako jednému z najlepších zborov na výstave mu usporiadali turné po USA.

Jevgenija Liňovová sa zaujímal o ľudové piesne už pred emigráciou, ale intenzívnejšie sa im začala venovať práve v Amerike. V Chicagu vydala zbierku ruských ľudových piesní v anglickom preklade s komentárom a poznámkami. S fonografom sa pravdepodobne zoznámila vďaka Henrymu E. Krehbielovi, hudobnému kritikovi New York Tribune, ktorý sa venoval

→ aj etnomuzikológii. Liňovová si u Edisona kúpila fonograf a už v Amerike na ňom pokusne nahrávala. V roku 1896 dostal inžinier Liňov v Moskve prácu na budovaní prvej trasy električky. Liňovovci odišli do Moskvy a tu sa na návrh hudobného skladateľa Pavla Ivanoviča Blaramberga stali členmi Národopisného oddelenia Spolku milovníkov prírodovedy, antropológie a národopisu. Jevgenija sa tu mala angažovať ako hudobníčka, Alexander ako inžinier, ktorý poznal najmodernejšie zariadenia na záznam zvuku. Mal za úlohu vyriešiť problém, ako nahrávať ruský viachlasný spev. Edisonov fonograf bol totiž schopný zachytiť jednou trúbou maximálne 5–6 spevákov. Alexander Liňov uvažoval o dvoch možných riešeníach – o využití celého systému fonografu alebo o zapojení viacerých trúb na jeden fonograf. Nakoniec prišiel na pomerne jednoduché a zrejme účinné riešenie. Použil tri trúby či lieviky a spojku ich napojil na záznamovú prenosku s rycou ihlou.

Prvé nahrávky robila Jevgenija Liňovová na zdokonalenom fonografe v roku 1897 v strednom Rusku. Výsledky výskumu predviedla v tom istom roku na zasadnutí spolku a ako o tom svedčí odozva v dobovej tlači, riešenie inžiniera Liňova spĺňalo všetky požiadavky. Takto nahrála Jevgenija Liňovová v strednom Rusku a v Novgorodskej gubernii v rokoch 1897–1901 asi 170 piesní, dodnes sa zachovalo približne 100 valcov z tohto obdobia. Pri spolku bola založená etnomuzikologická komisia,



Fonograf Pracovného výboru s elektrickou prenoskou nasadenou r. 1954

ktorej členmi boli skladatelia a etnografi Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov, Michail Ivanovič Ippolitov-Ivanov, Sergej Ivanovič Tanejev a ďalší. V roku 1903 sa Jevgenija Liňovová stala tajomníčkou tejto komisie a odišla nahrávať na Ukrajinu. Neskôr bola s fonografom na výskume medzi ruskými sektármi na Kaukaze (1910), v Rakúsko-Uhorsku (1913) a v Kalužskej gubernii (1914). V roku 1909 cestovali Liňovovci po západnej a strednej Európe a 25.–29. mája sa Jevgenija aktívne zúčastnila na III. zjazde Medzinárodnej hudobnej spoločnosti vo Viedni, ktorý sa konal pri príležitosti 100. výročia Haydnovej smrti. Pravdepodobne tu sa začala zaujímať o piesne slovanských národov, ktoré žili v Rakúsko-Uhorsku. Na podujatie dostal pozvánku aj predseda Pracovného výboru pre českú národnú

pieseň na Morave a v Sliezsku Leoš Janáček, ale rozhodol sa, že do Viedne nepocestuje, len pošle správu o činnosti výboru.

Okolo 8. septembra bol Janáček v Luhačoviciach a zoznámil sa tam s Liňovovcami, ktorí boli ubytovaní v Dome Bedřicha Smetanu. Jevgenija venovala Janáčkovi svoju knihu *Velikorusskija piesni v narodnoj garmonizacii* (1904), ktorá sa zachovala aj so skladateľovými poznámkami. Je to napríklad nesúhlas s autorkiným tvrdením, že na zberateľské práce je najvhodnejšie obdobie pred začiatkom poľných prác, vyjadrený poznámkou: „ženskál“

Je pravdepodobné, že toto stretnutie utvrdilo Janáčka v jeho rozhodnutí kúpiť fonograf na nahrávanie ľudových piesní, a je možné, že už tu (alebo pri neskoršom pozvaní) dal Janáček Liňovovej návrh, aby prišla nahrávať viachlasný spev na hornotrenčianske Považie a na Kysuce.

Jevgenija Liňovová sa vrátila do Rakúsko-Uhorska v roku 1913, aby nahrávala viachlasný spev slovanských národov, ktoré žili na tomto území. V jej rukopisných zápisoch sa dočítame: „Necelé tri mesiace, ktoré som tu prežila, to je priveľmi krátky čas, aby sa človek dôkladnejšie oboznámil s novou krajinou, s málo známym jazykom. Ale niektoré dojmy, ktoré som tam zažila... niektoré stránky života sú natoľko zaujímavé, že sa cítim byť morálne zaviazaná podeliť sa s tým, čo som videla a spoznala.“ (Iz pojezdki 1913 goda, podľa citátu v knihe J. Kann-Novikovovej, s. 139)

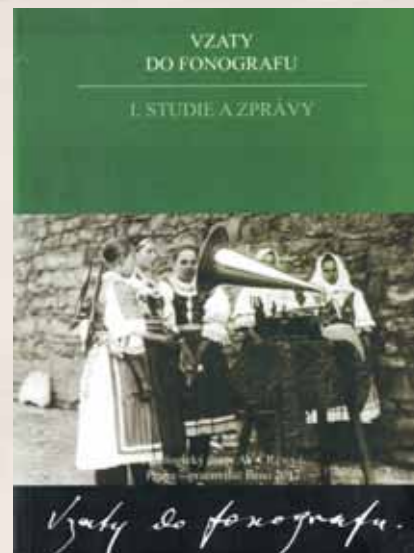
Žiaľ, tieto zápisky robila Liňovová napochytr, na útržkoch papiera, azda priamo na cestách, a zachovalo sa z nich iba torzo. Dočítame sa, že cesta po slovanských krajinách Rakúsko-Uhorska mala byť predmetom samostatnej správy pre Etnomuzikologickú komisiu v januári 1914, ale ani tento dokument sa nezachoval. Jeden nevelký zošit v pozostalosti Jevgenije Liňovovej má nadpis *Slovackije piesni (Černiaki)*. Na niekoľkých ceruzkou popísaných lístkoch sú Liňovovej prvé transkripcie často len úvodných taktov piesní.

Z výskumov v Rakúsko-Uhorsku (Halič, Slovensko, Slovinsko) sa zachovalo

116 valčekov, ktoré sú uložené v archíve fonogramov Ruskej akadémie vied v Puškinovom dome v Petrohrade a boli prepísané na magnetofónové pásy. Prácu s týmto materiálom sťažuje aj skutočnosť, že pri neskoršom archivovaní boli azda pomiešané nahrávky slovenských a slovinských piesní, ako sa nazdáva slovinský etnomuzikológ Drago Kunej. Presnejšie údaje o nahrávkach z hornotrenčianskeho Považia a z Kysúc zatiaľ nie sú dostupné.

Už v roku 1906, keď publikoval Jiří Polívka svoj obsiahly článok *Fonograf ve službě národopisu* a priniesol v ňom prehľad využitia fonografu v dialektológii a etnomuzikológii (spomína aj K. A. Medveckého), mimoriadnu pozornosť venoval práve Jevgeniji Liňovovej. Citátom z Polívkovho príspevku si môžeme priblížiť aspoň niečo z atmosféry, akú zažila Jevgenija Liňovo-

vá pri nahrávaní v Rusku a na Ukrajine: „Tak ku pr. zaznamenala o jedné své pěvkyni, mladé a neobyčejně veselé to ženě, že zpívající sbor svým veselím, a to se odrazilo i na fonografu: nálada znamenitě byla podána, ale technická strana utrpěla, neboť zapadaly do fonografu i zvuky dosti divoké. Nepříjemně ohlásilo se ve fonografu, když píseň v malé komnatě příliš hlučně se zpívala. V jiné písni, zpívané od pěti žen, bylo slyšeti pouze dva jasné hlasy, v jiné písni, zpívané od 8 mužů, zbylo ve fonografu pouze 6 hlasů. Vy-



Vzatý do fonografu – 1. zvázok kritického vydania

davateľka pripojila na konci svojich vývodů řadu výroků lidových o fonografu. Z těch možno souditi, že lid nebyl celkem jat jakousi pověřenou bázni před nevidanou mašinou, ani obzvláštním úžasem. Někdy ještě poučoval lid pěvkyně, aby do 'trouby' strčily 'huby', neodvracely jich na stranu a p. Sám pak lid nasvědčoval, že fonograf věrně podává jeho písne: 'Sotva pochybíš, už to vytkne', 'Jak se mašinka rychle naučila', 'Jděte poslechnout svou píseň', 'Lidičky! Z trouby zpívá lid!', 'A kde to sedí?', 'Zrovna šest lidí v troubě zpívá', tak a podobně vyslovoval se dobrodušně lid.“ (Fonograf ve službě národopisu. Národopisný věstník československý, 1906, s. 167–174) X

Literatúra:

ELSCHEK, Oskár: *Leoš Janáček a kysucké ľudové piesne*. In: Aktuální problémy současné folkloristiky. Studie o Těšínsku, 14, 1989, s. 11–16.

КАНН-НОВИКОВА, Елизавета: *Собираательница русских народных песен Евгения Линёва*. Москва 1952.

KUNEJ, Drago: *Fonograf je dospel!* Ljubljana 2008.

PLOCEK, Jiří – NEČAS, Jaromír – PROCHÁZKOVÁ, Jarmila – ŠTĚDROŇ, Miloš – TONCROVÁ, Marta: *Nejstarší zvukové záznamy moravského a slovenského lidového zpěvu*. Brno 1998.

PROCHÁZKOVÁ, Jarmila – LECHLEITNER, Gerda – URBANCOVÁ, Hana – LUKÁČOVÁ, Alžbeta – UHLÍKOVÁ, Lucie – LECHLEITNER, Franz – FÜGNER, Milan – MACH, Václav – ŠKOPÍK, Michal: *Vzatý do fonografu*. Brno 2012.

Návrat bočnými dvermi

Opereta mala v kultúrnom živote Bratislavy vždy pevné miesto. Nevymýtili ju ani medzi vojnoví „antidrašarovci“, ani pofebruároví „antiburžujníci“. Paradoxne, poslať ju na smetisko dejín sa takmer podarilo až ponovembrovým „demokratom“ – a to diktátom financií. Dve dekády od zrušenia spevoherného súboru Novej scény však nestačili na pochovanie populárneho hudobno-divadelného druhu, o čom svedčia i vypredané reprízy sporadických operetných produkcií Opery SND. Najnovšie sa rozhodlo zaradiť operetu do svojho repertoáru súkromné divadlo **Teatro Colorato**, ktoré sa doposiaľ orientovalo na činoherné projekty.

Štyľové poučky o scénickej výpravnosti by táto inscenácia Lehárovho *Grófa Luxemburga* napl-

ňala len ťažko. No aj keď bol javiskový priestor, ktorý vznikol z prednej časti novoscénickej kaviarne Olympia,

miniatury a orchester (**The Ladies Ensemble**, dirigent **Daniel Simandl**) našiel útočisko na schodoch, inscenátori dokázali z mála vyťažiť maximum. Javištiatko využili šikovne a účelne, na kostýmoch sa nešetřilo a režijnej koncepcii **Petra Weincillera** nechýbali dynamika, vtip ani zmysel pre pointovanie mizanscén. Operetná typológia krásne fungovala, a hoci nie všetci interpreti by skúšku z operetného kumštu (najmä z jeho vokálnej zložky) zložili na jednotku, ich entuziazmus a radosť z hry prekryli aj občasné nedostatky.

V septete protagonistov druhej premiéry (4. 2.) sa vynímal zvučný, farebný, dynamicky pestrý soprán primadony predstavenia **Blanky Jílkovej** (Angelika), s ktorým milo kontrastoval strieborný zvonček **Lenky**

Jombíkovej (Juliette). **Tomáš Dedič** vytvoril herecky podmanivého Brissarda, ostrieľaný starokomik **Igor Šimeg** si priam labužnícky vychutnal part zamilovaného starého kocúra Basila Basilskeho. Odhliadnuc od prílišnej koncentrácie na spevácky výkon uspokojil aj titulný predstaviteľ **Pavol Oravec**. Komický nerv predstavenia vkusne rozihrali **Miroslava Marčeková** (Pani Kokossowa) a **Juraj Vodila** (Právnik). Jediným vážnym hendikepom produkcie tak ostalo rušivé technické ozvučenie.

Opereta sa do teda Živnostenského domu vrátila bočnými dvermi, cez kaviareň Olympia. V malej javiskovej forme, s komorným orchestrálnym obsadením a napol s neskúsenými interpretmi – ale zato s chuťou, radosťou a slušnou dávkou divadelníckeho kumštu.

Michaela MOJŽISOVÁ

Vo fínskom meste Riihimäki sa 11. 2. uskutočila nenápadná svetová premiéra novej slovenskej kompozície. Slovenský výtvarník, sklár **Palo Macho** tu vo Fínskom múzeu skla prezentoval svoju veľkú retrospektívnu výstavu. Súčasťou vernisáže, na ktorej sa zúčastnili aj fínska ministerka školstva a kultúry Sanni Grahn-Laasonen a slovenský veľvyslanec vo Fínsku Tibor Králik, sa stala premiéra piesňového cyklu **Petra Zagara** s rovnakým názvom, aký niesla výstava: ... a čo ty, vieter? Podtitul diela poskytuje vysvetlenie: *Štyri piesne na básne Pala Macha pre alt a klavír*. Výtvarník sa totiž popri svojej „hlavnej“ profesii venuje i poézii a je autorom dvoch básnických zbierok.

S nápadom zhudobniť Machove básne prišla mezzosopranistka **Mária Henselová**, ktorá ich s klavírnym sprievodom skladateľa aj premiérovovo uviedla. Nevelký, približne desaťminú-

Tichý hlas vetra

tový cyklus spôsobil u vernisážového publika, ktoré obvykle nebýva práve nehluché, dokonalé stíšenie a koncentráciu. Spevácky part i klavírný sprievod sa v takmer celom diele pohybujú v nízkej dynamickej hladine. Machove básne, ktoré sú svojím voľným veršom, lakonickou stručnosťou a občasným racionálnym brnknutím na romantickú strunu ťažko zhudobniteľné, sa v Zagarových rukách stali prekvapivo sviežim a expresívnym dielom s veľmi presne stanovenými hranicami dynamiky, tempa a harmonického jazyka. Skladateľ komponuje v dokonalom súlade s textom a v klavírnou parte si neodpustí ani diskrétnu vtipnú frčku Schubertovi. Melodika pôsobí navonok ľahko zapamätateľne, no vyhába sa predvídateľnej pravidelnosti. Pohybuje sa

viac-menej v hraniciach bežnej harmónie, ale jej priebeh je zriedka konvenčný. Tlmeným výrazom bez psychológie miestami odkazuje na piesne Valentina Silvestrova, ktoré však popri Zagarovi vyznievajú oveľa viac romanticky. Zagar, na rozdiel od Silvestrova, udržuje stredo európsky skeptický nadhľad a neberie sa v piesňach smrteľne vážne.

Mária Henselová interpretovala premiéru so vzácnou schopnosťou ísť po zmysle spievaného slova, s dokonalým pochopením skladateľovho zámeru. V Zagarovej piesňovej estetike sa cítila komfortne, takmer celým cyklom bravúrne preplávala v mezza voce či piane a v niekoľkých hudobných vrcholoch dostala príležitosť plne rozvinúť svoj šťavnatý mezzosoprán. Zostáva veriť, že aj slovenské publikum dostane príležitosť vypočuť si tento nenápadný, no nádherný piesňový skvost.

Jozef ČERVENKA

nekrológ

Odišiel nezabudnuteľný Paganini

19. 2. zomrel v Prahe významný slovenský tanečný umelec **Andrej Halász** (1937–2016). Jeho interpretačné, choreografické a pedagogické majstrovstvo prispelo k zásadnému rozvoju tanečnej a baletnej profesionality v slovensko-českom kontexte druhej polovice 20. storočia.

Absolvent Hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU v odbore pedagogika tanečného umenia (1965) začal profesionálnu kariéru ako zborový tanečník Maďarského ľudového umeleckého súboru v Hodoch pri Galante (1953–1956). Neskôr bol sólistom SĽUKu (1956–1961), baletu SND (1961–1969) i baletu Štátneho divadla Košice (1969–1981). V Košiciach spoločne s manželkou, baletnou majsterkou a choreografkou Marilenou Halászovou založili tanečné oddelenie na tunajšom konzervatóriu (1974) a v di-

vadle vytvorili autorské choreografie, ktoré umelecky obohatili nielen košický repertoár: *Carmen* (1974), *Zázračný mandarín* (1974), *Pieseň o živote* (1975) a i. Od roku 2000 koreovali manželka Halászovci dramaturgicko-pedagogické smerovanie baletného súboru v Košiciach.

V osemdesiatych a deväťdesiatych rokoch exceloval Halász ako tanečný pedagóg aj v zahraničí (Hudobná a tanečná škola Bagdad v Iraku, Pražský komorný balet Pavla Šmoka, Štátne konzervatórium Praha, Mestské divadlo Ústí nad Labem, Divadlo J. K. Tyla Plzeň atď.). Jeho muzikalita i dynamika skokových a rotačných výrazových prostriedkov sa stali odrazovým mostíkom pre bratov Bubeníčkovcov, Václava Kuneša, Stanislava Feču, Pavla Ďumbalu, Ondreja Šotha – tanečníkov a choreografov, ktorí významne obohatili

európsky inscenačný kontext baletného umenia 21. storočia.

Interpretačné umenie Andreja Halásza oscillovalo medzi klasickým, neoklasickým a ľudovým tanečným repertoárom. Jeho „neskrotný“ tanečný temperament bol vzácné doplnený precíznou partnerskou prácou na javisku. Mužná elegancia a plasticita dominovali v klasických postavách princov i v charakterových, životom skúšaných postavách: v Giottovi (*Francesca da Rimini*, ŠD Košice 1963), Donovi Josém (*Carmen*, ŠD Košice 1974), Zázračnom mandarínovi (*Zázračný mandarín*, ŠD Košice 1975) a najmä v nezabudnuteľnom Paganini (*Paganini*, SND 1962 i ŠD Košice 1970), ktorým Halász potvrdil bravúru umelca, hrajúceho na svojom „telesnom nástroji“ ľahko a s neopakovateľným vnútorným prežitkom.

Česť jeho pamiatke!

Peter MAŤO

Svetlo a tma Slovenských tancov

Tmavovlasý muž v čiernom tričku sa pozerá priamo do objektívu. Časť jeho tváre je v tme, ale spoza tej osvetlenej sa do nás zapicháva ďalší pohľad, ženin. Jej blond vlasy ostro kontrastujú s čiernym pozadím. Čiernobiely propagačný vizuál zvestuje o najnovšej premiére Baletu SND Slovenské tance možno viac, ako sa zdá.

Muž a žena

Peter Breiner, úspešný skladateľ, hudobník a spisovateľ žijúci v New Yorku zložil *Slovenské tance* ako suitu šesťnástich symfonických skladieb na podklade piesní z východného Slovenska. V rozmanitých podobách ich už predstavil na rôznych miestach, vrátane festivalu Pohoda či newyorského Central Parku. Ich javiskový potenciál si uvedomil riaditeľ Baletu SND Jozef Dolinský ml. a angažoval k ich inscenovaniu choreografku **Natáliu Horečnú**, tiež Slovenku pôsobiacu v zahraničí. Tá k baletu vytvorila libreto, znížila počet skladieb na trinásť a upravila ich poradie. Skladateľ prehodil miesta hráčov v orchestri, aby lepšie vyzneli, predstavenie sám hudobne naštudoval a na oboch premiérach ho aj dirigoval. Ľudové piesne sú farbisto zaranžované, niekde znejú ako Slovensko, niekde ako *West Side Story*. Je v nich jazz aj pop a ešte veľa iného, čím Peter Breiner na svojej ceste z rodného Humenného cez Kanadu až po New York prešiel. Ku klasickým nástrojom pridala ľudové, a keď sa počas predstavenia ozve fujara, na balkóne to zľahka zašumí, mnohí sa naklonia, aby ju v orchestrisku zahliadli. Jej efekt je dobre využitý, fujara zakaždým ohlási zaujímavý obraz na scéne.

Natália Horečná je na Slovensku známa iba v baletných kruhoch. Má za sebou skvelé úspechy, bola sólistkou v Hamburskom baletе Johna Neumeiera a členkou Nederlands Dans Theater pod vedením Jiřího Kyliána. Pre tieto i ďalšie popredné európske scény ako Viedenský štátny alebo Dánsky kráľovský balet či Monte Carlo Balet už stihla vytvoriť aj baletné diela, spolu ich je tridsaťdva. Získala cenu Taglioni, je našou jedinou baletnou choreografkou, ktorá sa presadila v zahraničí. A zároveň prvou od roku 1990 a len piatou v celej histórii, ktorá dostala možnosť samostatne vytvoriť pre Balet SND celovečerný kus.

Tma

Dielo má podtitul *Život svetiel*. Ako jeho inscenačnú formu zvolila režisérka dejový balet, ktorý vykresľuje príbeh lásky Janka a Aničky. Nepraje im Dáma Temnota (mimochodom, blondína z vizuálu **Chelsea Andrejic**), lebo sama má o Janka a jeho Prameň svetla záujem – to je konflikt, na ktorom je postavené dynamické prvé dejstvo. No vzhľadom na to, že Temnota podľa bulletinu „vládne mestu“, zo scény odchádza pomerne skoro a v podstate bez boja. Na konci prvého dejstva je po všetkom, Janko získa späť svoje svetlo a Anička (**Ana-Sanziana Beschia**) s ním vo wilsonovsky krásnom záverečnom obraze víťazne beží vzduchom. V druhom dejstve Temnota zúfalo chýba. Jednak osobne – okrem svadby sa dej už nikam nepo-

sunie, Dáma Temnota sa už len pripomenie v závere. A tiež technicky – po úvodnom tanci Duší prichádza Osem svetelných párov s jemným svietiacim káblom v kostýme, netancujú ale v dostatočnej tme na to, aby sa efekt podarilo pretaviť do atmosféry. Fujara ohlasi parádne entré Jin/Jang, ten však ako duet protikladov choreograficky nenaplnil svoj potenciál. Originálnym nápadom je aj obsadenie Troch poštových holubov, nádherne zatancovaných, ale málo holubích, a aj pri informácii z bulletinu ťažko rozpoznateľných.

Svetlo

Choreografkiným obľúbeným skladateľom je minimalista Terry Riley, na jeho skladby už vytvorila osem baletov. Aj spoluprácu s Breinerom si pochvalovala. Baletu SND priniesla nový štýl – stále je to klasika, ale ako sama hovorí „zašpi-nená“ súčasnými vplyvmi. Pre súbor je to ten

pad než Slovensko a použitie obrovskej svetelnej konštrukcie iba na poslednú minútu predstavenia je trochu rozšafné. Celkovo však režisérka a jej tím vytvorili produkciu na vysokej úrovni.

Priamo do objektívu

Tým, na čom každý balet stojí a padá, je magické pradenie spájajúce hudbu a tanec. V *Slovenských tancoch* je zlatom vtkané do ľúbostného pas de deux Aničky a Janka. Neoklasický baletný slovník a folklórne rozjarená hudba si spolu ale nie vždy sadnú.

Natália Horečná mala ťažkú úlohu našiť svoje tance na hudbu, ktorá, ako jej názov napovedá, už z jedných (ľudových) vychádza. Slovenský folklór od detstva miluje, jeho prvky jemne pospлетala s klasickým i súčasným jazykom choreografického materiálu. V hudbe však onen prechod od folklóru cez klasiku až do súčasnosti chýba, niet v nej žiadneho náznaku súčasného zvuku či konceptu. Na to, ako briske Peter Breiner reaguje na aktuálne problémy Slovenska vo svojej známej publicistickej činnosti, je trochu zarážajúce, ako málo sa súčasnosť hudobná prenáša do jeho kompozičného jazyka. Akoby si ho ňou, na rozdiel od choreografky, nechcel „zašpiniť“. Možno aby ochránil svetlo, ktoré *Slovenské tance* majú šíriť. Z celej produkcie (aj podľa



S. Shojima a A. Shojima (Jin/Jang) (foto: P. Brenkus)

prvý pohybový jazyk: technicky náročný, a pritom neskostnatý, obohatený o nové slová aj o skutočné použitie hlasu. Predstaviť Janka, **Peter Dedinský**, „na takýto pohyb čakal od roku 2008“. Aj Horečnej režijné videnie je súčasné, svoj obľúbený minimalizmus nasmerovala na vizuálnu stránku baletu. Z kostýmov módnjej návrhárky **Ley Fekete** žiari precízne riešenie a použitie materiálov – už spomínaný Jin/Jang, obsadený Japonkami **Sakurou** a **Sumire Shojimovými**, je optickým magnetom: abstraktným, no zároveň slovensky zemitým aj orientálne etno. Režisérka dáva vyznieť striedmej scénografii **Petra Janků**: krásny je moment, keď na konci prvého dejstva sledujeme ponad Jankovu družinu, tešiacu sa zo znovunájdeného svetla, postavu bicyklujúcu po vrškoch horizontu. Ku lisa mesta pripomína skôr americký Stredozá-

slov Petra Breinera) je zjavné, že práve to má byť posolstvo svetu – „priniesť trochu radosti a svetla. Všetkým sa nám to zide.“

V roku parlamentných volieb a slovenského predsedníctva EÚ určite. Na posune v estetickom smerovaní Baletu SND má ale väčšiu zásluhu Natália Horečná, ktorá sa súčasnosti nezrieka. Keby sa takému postoju náš balet ešte viac otvoril, vôbec by to nemuselo byť na zahodenie.

Katarína ZAGORSKI

Peter Breiner – Natália Horečná: *Slovenské tance*
 Dirigent: Peter Breiner
 Scéna: Peter Janků
 Kostýmy: Lea Fekete
 Choreografia a réžia: Natália Horečná
 Premiéry v Baletе SND, 19. a 20. 2.

Dáma na šachovnici

Znie to takmer neuveriteľne, no Händlova Alcina je prvou veľkou barokovou operou v sedemdesiatročnej histórii jubilujúceho košického divadla. Pritom subtilný priestor tunajšej divadelnej budovy, krásny štýlový interiér i skvelá akustika sú pre daný typ repertoáru ako stvorené. A najnovšia premiéra ukázala, že nielen oni.

Operný šéf Karol Kevický urobil dobre, keď sa pred dvomi rokmi nechal inšpirovať vtedajšou dramaturgičkou **Lindou Keprtovou** a prijal myšlienku na ambiciózný projekt – inscenovanie Händlovej *Alciny*. Zo šťastného impulzu vyšli ďalšie šťastné kroky: angažovanie medzičasom hosťujúcej Keprtovej do pozície režisérky, utrafený casting na náročné party, a predovšetkým prítomnosť nanajvýš povolaneého českého dirigenta **Mareka Štryncľa**, špecialistu na poučenú interpretáciu starej hudby. Výsledkom je inscenácia, akú Košičania od *Dialógov karmelitánok* nemali.

Po úspechu Poulencovho diela (2013) a o čosi spornejšej *Ariadne na Naxe* (2014) pridala mladá česká tvorkyňa tretí kamienok do svojej slovenskej (zatiaľ výlučne košickej) mozaiky. *Alcina* nezaprie vyhranený rukopis režisérky, ktorá je zároveň scénickou výtvarníčkou realizovaných inscenácií. Nielen daný moment otvára pokúšenie pripodobniť Lindu Keprtovú k inej úspešnej predstaviteľke tohto povolania, Zuzane Lackovej-Gilhuus. Obe režisérky-výtvarníčky vnímajú opernú inscenáciu cez prizmu vysokej estetizácie a štylizácie hudobno-divadelného tvaru, u oboch prevláda intelektuálny odstup nad živelnou emocionálnosťou, obe rady čarujú so symbolmi a metaforami. A zhodu okolností sú podpísané pod jedinými slovenskými inscenáciami skvostného Händlovho diela.

Alcina, inšpirovaná Ariostovým *Zúrivým Rolandom*, zhudobňuje príbeh čarodejnice, ktorá na svoj ostrov láka kresťanských rytierov a potom ich, zavrhnutých milencov, premieňa na zvieratá či rastliny. Keprtová vyňala sujet z historicko-rozprávkových reálií a odela ho do nadčasového šatu. Jej Alcina je dámou na šachovnici. Vládné neprirodzenému lživému svetu bez farieb a vôní (scéne dominuje prítmie a bielo-strieborno-čierna ne-farebnosť), svoje obete ráňa (amorovým?) šípom ukrytým v kytičích smútočných ľalií a zotročuje ich nylonovými pančuškami. Jej potravou sú erotická rozkoš a obdiv zmanipulovaného okolia. Jediným, o čo skutočne stojí, je láska opantaného Ruggiera a blízkosť roztopašnej sestričky Morgany. Kým opera dospeje do finále, oboch stráca: pre Ruggiera si prichádza snúbenica Bradamante a Morganu rozzúrená Alcina omylom zahubí vražedným šípom, keď sa pokúsi vlastným telom ochrániť Bradamante.

Dáma dostáva mat: potupená a zničená Alcina s puknutým srdcom (symbol červenej kvetiny) končí v rovnakej striebornej klietke, v akej väznila svoje obete. Režisérka sa však neuspokojila s rozprávkovým happyendom (napokon, ani u Händla nie je čarodejnica jed-

nostranne negatívnu postavou, ale rozpoltenou ženou, chvíľami budiacou súcit) a pridala vlastnú originálnu pointu: Kráľovná je mŕtva, nech žije kráľovná! Na scénu vchádza nová Alcina, kruh sa uzatvára, zotročený svet si vyvolil novú panovníčku. K jej nohám sa skladajú obyvatelia ostrova i neverník Ruggiero a do kolekcie puknutých srdcí pribúda ďalšie, Bradamantino.



A. Manske (Ruggiero), M. Cukrová (Bradamante) a M. Várady (Alcina) (foto: J. Marčinyš)

Keprtovej koncepcia je bez debaty inšpiratívna, vzťahy medzi postavami zrozumiteľne rozkryté (čo v zamotanom deji, komplikovanom prezelekmi, stojí samo o sebe za pochvalu) a vizuálny dojem veľmi príjemný. V prípade interpretačne chúlостivej barokovej opery by to však na úspech nestačilo. No košická *Alcina* je, našťastie, vydarená nielen v obraze, ale predovšetkým vo zvuku. Je až neuveriteľné, čo sa Marekovi Štrynclovi podarilo dostať z telesa, ktorého každodenným chlebom sú Verdi či Puccini. Disciplína a motívická priehľadnosť zvuku budia obdiv, tempá sú krásne pestré a výrazovo utrafené, súhra komorného ansámblu vzorová a Štrynclova radosť z muzicírovania náklazlivá (popri dirigovaní odohral aj continuo na španielskej barokovej gitare a sólový violončelový part v Morganinej árii).

Energia a oddanosť štýlu na oboch premiérach sršali nielen z orchestrálnej jamy (pre tento účel mierne vyvýšenej), ale tiež z javiska. V dvojito obsadenom septete náročných postáv zaznelo viacero výkonov, ktoré sa zapíšu do tunajšej interpretačnej kroniky.

Štýlovo disponovaná primadona súboru **Michaela Várady** si vychutnávala vokálnu zložku exponovaného titulného partu, prezentujú v ňom príjemný timbre čoraz tmavšieho lyrického sopránú i sebastotu v koloratúrach. Škoda len marginalizovanej dikcie a málo výraznej hereckej kresby vnútorne sa vyvíjajúcej

postavy. Jedno ani druhé nechýbalo **Lucii Kašpárkovej**, ktorá sa Alciny zmocnila s vervou najmä v dramatických pasážach. Jej rezervy ostali v málo pružných a svetivých koloratúrach. Charakterom rozdielne sú aj obe predstaviteľky Morgany, pričom v kvalite si ich výkony zasluhujú znamienko rovnosti: **Mariana Hocheľová** obdarila Alcininu sestru zvučným, farebným koloratúrnym sopránom a temperamentným prejavom, Morgana **Anety Hollej** bola panenskejšia farbou inštrumentálne vedeného hlasu i jemnejšou hereckou kresbou.

Košičania mali šťastnú ruku tiež pri angažovaní hosťujúcich mezzosopranistiek. Češka **Markéta Cukrová** (Bradamante) zúročila bohaté skúsenosti s interpretáciou starej

hudby aj kompaktný farebný materiál, mladá Viedenčanka **Anna Manske** (Ruggiero) hladkala ucho mäkkým vrúcny hlasom i precíteným prejavom. Alternujúce domáce interpretky **Myroslava Havryliuk** (Bradamante) a **Viera Kállayová** (Ruggiero) o čosi zaostali najmä v schopnosti melizmatického spevu, obe však zvládli náročné úlohy na slušnej úrovni. Štýlovosť ko-

loratúr a umné zaobchádzanie s komorným materiálom boli hlavnou doménou **Marie Taytakovej** v autenticky stvárnenej detskej postave Oberta. S filigránskym händlovským partom sa úctyhodne vyrovnal aj **Maksym Kutsenko** (Oronte), pre ktorého zvučný tenor nebude stará muzika typickým domicilom, v rovnakom parte menej uspokojil široko vedený hlas **Davida Maggioniho**. Ne každodennú interpretačnú výzvu uspokojivo zvládli aj kmeňoví barytonisti košického súboru, **Marek Gurbaľ** a **Marián Lukáč** (Melisso). Osobitnú pochvalu si zasluhuje zbor (zbormajster **Lukáš Kozubík**), ktorý síce nedostal veľký priestor na spievanie, no o to významnejšiu hereckú funkciu mu prisúdila režisérka: choreograficko-výrazová perfektnosť a herecká disciplinovanosť kolektívnej postavy by sa nestratili ani na zahraničných javiskách.

Operná sezóna 2015/2016 zažila jeden zo svojich vrcholov. Kiež *Alcinu* po zásluže ocení a návštevníckou priazňou obdarí aj košické publikum.

Michaela MOJŽISOVÁ

Georg Friedrich Händel: *Alcina*
Dirigent: Marek Štryncel
Kostýmy: Danica Hanáková
Scéna a réžia: Linda Keprtová
Premiéry v Štátnom divadle Košice, 26. a 27. 2.

MNÍCHOV

Ako zavraždiť Carmen alebo čvirikanie o opere

„Vážené dámy a vážení páni, prosíme, aby ste si vyplli Vaše mobilné telefóny.“ Na túto vetu, ktorá sa divadelný či hudobný akt snaží vyčleniť zo sveta hustých informačných sietí a večnej (telefonickej) dostupnosti, si už divák zvykol. Pred každým predstavením poukazuje na jedinečnosť performatívneho aktu, ktorého neopakovateľnosť býva – či už z ignorancie alebo zábudlivosti – nezriedka demontovaná nástojčivým zvončením telefónu kdesi v difúznom šere auditória.

Najnovšia produkcia mníchovskej **Divadelnej akadémie Augusta Everdinga** *Carmen Assassinée* (Zavraždená Carmen, premiéra 18. 2.) sa rozhodla autoritu tohto oznamu podkopať. Na hlavnú orchestrálnu skúšku a na premiéru ostatnej produkcie pozvalo tlačové oddelenie desať digitálnych nomádov, ktorí mali komentovať svoje dojmy prostredníctvom mobilov cez svoje blogy a kontá na twitteri priamo počas predstavenia.

Smartfóny už dávno neslúžia len ako telefóny. Okrem fotografovania fungujú aj ako informačné uzly v čoraz intenzívnejších sociálnych sieťach. Popri facebooku je to hlavne twitter (z angličtiny: čvirikať), ktorý sa v západnej Európe a v zámorí teší veľkej obľube. Ide o akýsi systém miniblogov, v ktorom je každá správa obmedzená na presne 140 znakov. Pri tak malom priestore si autor musí správu nielen rozmyslieť, ale ju aj pregnantne a vypointovane sformulovať. Naratívny potenciál twitteru si dnes osvojili už takmer všetky divadelné scény. Vďaka agilita a aktuálnosti vychádzajúcej z krátkého reakčného času sa twitter stal dôležitou marketingovou stratégiou a informačným prameňom. Vyjadrenia jednotlivých užívateľov twitteru k istej téme sa zhromažďujú pod takzvaným „hashtagom“. Tvorí ho vždy mriežka „#“ a za ňou heslo, ktoré vystihuje tému.

Divadelná akadémia Augusta Everdinga sa rozhodla porušiť tabu zapnutého mobilu počas predstavenia hashtagom #carmenundich (#carmenaja) a vyzvala divákov k aktívnej konfrontácii s operou Georgesa Bizeta *Carmen*. Zavraždiť Carmen bolo však výzvou aj pre inscenačný tím akadémie pozostávajúci z absolventov tretieho semestra, niekoľkých hostí a **Mníchovského rozhlasového orchestra** pod taktovkou **Karstena Januschkeho** a v réžii **Christopha Nela**. Pretavila sa do výpravy za koreňmi pôvodnej verzie opery. Bizet s libretistami Ludovicom Halévym a Henriom Meilhacom napísali *Carmen* pre parížsku scénu Opéra Comique s pre ňu štýlovo príznačnými hovorenými dialógmi. Diváci prijali premiéru v roku 1875 len vlažne. Keďže Bizet pár mesiacov po premiére zomrel, rozhodol sa jeho skladateľský kolega Ernest Giraud dokončovať pred viedenským uvedením opery recitatívny, vďaka ktorým sa *Carmen* stala jednou z najobľúbenejších a najhrávanejších opier vôbec. Žiaľ, Giraud úplne odignoroval harmonickú a hudobnodramatickú stavbu

Bizetovej kompozície a z *Carmen* sa tak stala romantizujúca gýčová karikatúra španielskeho hudobného koloritu. Nel s Januschkem sa rozhodli prinavrátiť *Carmen* pôvodný esprit opéry comique a dekonštruovať Bizetov kompozičný zámer. Z partitúry ponechali len hudobné highlighty, ktoré popretkávali citátmi z rovnomennej novely Prospera Meriméeho, literárnej predlohy libreta.

Meriméeho knihu akoby náhodne objaví na scéne skupina mladých spevákov. Títo si z nej predčítajú a za sprievodu Bizetovej hudby postupne rozohrávajú príbeh o Carmen, Donovi Josém a Escamillovi. Bez klíše španielskeho folklóru, bez arény a býčích zápasov. Scénu tvoria len steny z baliaceho papiera, ktorý sa v priebehu večera trhá a krčí – tak ako Bizetova opera v priebehu jej inscenačnej tradície. Na steny hľadiska



Carmen Assassinée
(foto: Bayerische Theaterakademie)

a kulís premietal scénograf **Thomas Goerge** videoinštaláciu pozostávajúcu z čiernobielych historických snímok starších inscenácií, útržkov textu z Meriméeho novely a filmových sekvencií s témou Carmen. Pôsobili ako záblesky pamätových stôp, prepájajúce spomienky a predstavy divákov so scénografiou na javisku. Zhustená *Carmen* s príkro zoškrtanými zbormi sa odohrála bez prestávky v priebehu dvoch hodín. Koncept divadla v divadle pripomenul dramaturgiu Bizetovho originálu, v ktorom sa dráma konštruje bez predpríbehov postáv, v ich priamej konfrontácii v priebehu diela.

Začínajúci speváci a speváčky si počínali pozoruhodne. Aj keď nie vždy štýlovo presne, avšak takmer bez výnimky s imponantným hlasovým materiálom kreovali príbeh s hereckým nadšením a speváckym oduševnením. Karsten Januschke, ktorý sa s vyvýšeným orchestrom stal jedným z aktérov veselej

chasy na javisku, ich sprevádzal s eleganciou v štihlej línii mimo folkloristických klíše. Napriek pomerne riedkemu obsadeniu (v orchestri chýbajú, tak ako u Bizeta, napríklad tuba a basklarinet) sa mu podarilo dosiahnuť plný a vyrovnaný zvuk.

Blogeri v lôžach, ale aj tí pri počítačových obrazovkách (premiéra sa vysielala v priamom prenose cez internet na stanici BR Klassik) kvitovali príbeh i jeho réžiu v priamom prenose. Ich názory na dielo samotné („dirigent Januschke vynechal všetko, čo bolo prikomponované po Bizetovej smrti“), réžiu („moderná scénografia, no úplne konvenčná réžia. Konwitschny by povedal: schnickschnack“) či výkon **Victórie Realovej** v úlohe Micaely („wow, vynikajúce! Intenzívnejšie to už ani nejde! :-“) sa dajú spätne prečítať pod vyššie spomínaným heslom #carmenundich.

Je otázne, či by takýto postup mal byť bežným pri každej návšteve operného divadla. Jedinečnosť performatívneho umenia je krehká. Niektoré koncertné domy a divadlá však už na tento trend naskočili a divákovi, ktorí chcú in medias res komentovať predstavenie, ponúkajú špeciálne miesta v hľadisku. Stuttgartská opera zorganizovala podobné stretnutie blogerov z twitteru (#twoper) už po treťi raz. Komentovanie však bolo dovolené len pred predstavením, cez prestávky a po ňom. V prípade Straussovej *Salome* to však ani inak nešlo. Významová

mnohohrstvovosť inscenácie Kirilla Serebrennikova totiž priam nedovoľovala odlepiť oči od diania na javisku. O to intenzívnejšie sa rozprúdila debata na twitteri po predstavení. Zasiahla do nej aj dramaturgička Ann-Katrine Mecke, aby vysvetlila prípadné nejasnosti. Opera na twitteri je horúca téma. Fanúšikovia si tu vymieňajú názory, dojmy i tipy. Operné divadlá využívajú tento kontext na propagáciu, komunikáciu, vo významnej miere však aj na popularizáciu operného umenia, priblížením jeho príbehu priamo do telefónu či počítača diváka. Nejednen z novších fanúšikov sa priznal, že jeho záujem o operu vzbudil internetový prenos predstavenia a debata okolo neho na sociálnych sieťach. V prípade mníchovskej *Carmen Assassinée* profitovali z takejto opernej dekonštrukcie všetky strany. Produkčný tím, študenti, diváci i Bizet samotný. Tak prečo nie?

Robert BAYER

MNÍCHOV

Polarizujúci South Pole

Premiéra opery *South Pole* od českého skladateľa Miroslava Srnku a jeho austrálskeho libretistu Toma Hollowaya bola skutočne svetová. Marketingovú mašinériu sprevádzajúcu inscenačný proces totiž Bavorská štátna opera ešte nikdy nerozbehla na takých vysokých otáčkach. Jej efekt sa pár dní pred premiérou nedal prehliadnuť. Mediálne echo bolo obrovské, odozva najmä u mladého publika pozitívna.

Krátko pred premiérou sprístupnilo hudobné vydavateľstvo Bärenreiter na svojej internetovej stránke kompletnú partitúru. „Hudobnú mapu“ *Južného pólu* si tak záujemcovia mohli našťudovať vopred. Jej horizonty, jagajúce sa celou plejádou známych ale i nových a netradičných perkusií (na hudobné nástroje boli povýšené šmirglový papier, pružiny či krájače na vajčička), boli zrejme už na prvý pohľad.

Mladých autorov zaujal príbeh pretekov o dobytí Južného pólu, ktorý v roku 1911 zvedli Nór Roald Amundsen a Brit Robert Falcon Scott. Príbehu oboch expedícií sa v partitúre priblížili takmer dokumentaristicky. Sformulovali prvú konfrontáciu polárnych výskumníkov skrz telegrafickú správu v morseovke, v ktorej Amundsen oznamuje svojmu rivalovi Scottovi, že sa napriek pôvodným plánom rozhodol predsa len pre expedíciu na Južný pól, cez putovanie ľadovou púšťou s jej nástrahami, fyzické a psychické vypätie, až po dosiahnutie cieľa a návrat, ktorý bol pre Nóra triumfálnym, pre Brita tragickým.

Srnka s Hollowayom neboli prví, ktorí sa pokúsili zložiť južný pól opernou cestou. Prvolezcom bol pravdepodobne Winfried Zillig (1905 – 1963): námet spracoval v opere *Das Opfer* (Obet'), no na rozdiel od *Južného pólu* sa orientoval výlučne na tragický osud Scottovho tímu. Zilligova opera so štyrmi protagonistami, ktorej súčasťami sú i zbor a balet tučniakov, mala premiéru v hamburskej opere v roku 1937.

Postdramaticky skomponovaná „double opera“ *South Pole* pozostáva z dvoch súčasne prebiehajúcich dejov a pripomína komiksový štýl grafickej novely. Rozdielne príbehy majú aj svoje paralely. Obom dobrodruhom sa zjaví ženy ich života. Scottovi milujúca manželka Kathleen, ktorú ustavične podozrieva z nevery počas jeho neprítomnosti, Amundsenovi zasa Landlady, ktorá kedysi kvôli nemu spáchala samovraždu. V základnom tábore si Briti krátia dlhú chvíľu nahrávkou *Kvetinovej árie* Enrica Carusa z historicky doloženého carusofónu, Nóri si zasa z gramofónu prehrávajú Griegovu *Solveiginu pieseň* v podaní Borghild Bryhn-Langaardovej. Zatiaľ čo sa Scottova expedícia potýka s technickými a logistickými problémami, Amundsenova výprava „Fram“ je, odhliadnuc od vnútorného rozporu medzi Amundsenom a Johansenom, korunovaná úspechom. Ani jedna z ústredných postáv však neponúka divákovi priestor pre identifikáciu. Polárni dobyvatelia jednáajú z vypočítavosti chladnej ako zima, ktorej sa snažia vzdorovať.

Partitúra v C dur sa divákovi prihovára šepotom širokospektrálnych hutných plôch s mi-

nuciózne rozvrhnutou dynamikou. Ich zvuk praská, duní, dychčí, oblúky sú vyšperkované leskom, jaganím, miestami krištáľovým zvonivým chvením evokujúcim ľad, chlad a nedozernú, no diferencovanú belobu. Nad ňou sa vznášajú barytóny Amundsenovej skupiny,



ktorým šarmantne konkurujú tenory Scottovej družiny. Barytóny dopĺňa vysoký soprán Landlady, víziu tenoru je vláčný mezzosoprán Kathleen. Relatívne pozvoľne plynúca, monumentálne znejúca a famózne inštrumentovaná hudba má aj podmanivo skomponované vrcholy. Kvartet Kathleen, Landlady, Scotta a Amundsena, ktorý sa akoby mimochodom vyvinie z duetu oboch rivalov, uzemňuje difúznú malbu orchestra. Dramaticky priradené sú accelerandá, ktoré za hektickej recitácie geografických koordinátov vytrhávajú hudbu zo zdanlivej letargie, ilustrujúc tak polárnu rallye. Škoda, že podobná muzikálna invencia chýba jednotlivým hlasom, ktoré sú skomponované viac-menej konvenčne.

Právo prvej inscenácie sa ušlo grandovi apelačnej réžie **Hansovi Neuenfelsovi**. Paralelné diania dvojopery inscenoval na otvorenej jasnobielej scéne (**Katrin Connan**, Hans Neuenfels) pripomínajúcej pohľad do prevráteného stanu či nakrojeného ľadového kryštálu. Preklopenej pyramíde na zadnom horizonte dominovalo čierne „X“ ako znak geografického pólu, oba tímy striktné rozdeľoval biely trám v strede javiska. Biela scéna bola pôsobivou projekčnou plochou Srnkovej znejúcej Antarktídy. Štatisti v čiernych kostýmoch a s čiernymi zvieracími hlavami predstavovali poníky Scottovho a psy Amundse-

novho tímu. Psychológii postáv a situáciám bohatým na konflikty však chýbala povestná neuenfelsovska akribia. Zdalo sa, že režisér sa v mnohom spoľahol na herecké skúsenosti jednotlivých protagonistov.

Chladného Amundsena stvárnil **Thomas Hampson** s psychologicky realistickým nervom. Jeho impozantný zjav dominoval večeru nielen opticky, ale aj hlasovo. Srnkovu partitúru zvládol s koncentrovanou rutinou a suverénnym prehľadom. **Rolando Villazón** ako exaltovaný Scott síce herecky zapôsobil, jeho kedysi lyrický hlas však v charakterovej role miestami narážal na svoje limity. **Tara Erraught** mu bola lyricky vlácnou a spevnou víziou manželky v čiernych dlhých šatách. Éterická **Mojca Erdmann** ako

prelud Landlady zo záhrobia, s plechovým vedrom s chemikáliami, ktorými sa kedysi otrávil, zasa vynikla presným a koncentrovaným vysokým sopránom.

Na úspechu hudobného textu partitúry má zásluhu najmä dirigent **Kirill Petrenko**. Zlievaniu hudobných plôch zabránil jasnou štruktúrou. Artikulácia zostala pod jeho vedením zrozumiteľná, vrcholy a špičky Srnkovho objemného hudobného ľadovca sa mu podarilo prepojiť čitateľným a zreteľným oblúkom – aj napriek miestami preťaženému libretu, ktoré sa snažilo o príliš verné líčenie historickej udalosti. Škrty by prospeli nielen textovej zložke. Scéna strieľania unavených zvierat oboch tímov je zdĺhavá, podobne aj trhliny v ľadovci, do ktorých spadnú Amundsenovi druhovia hneď niekoľkokrát. A hoci keď Srnkova hudba na pozadí zdanlivo nedozernej snehobielej scenérie podmanivo irizuje, *Južnému pólu* by možno viac pristal komornejší formát.

Robert BAYER

Miroslav Srnka: *South Pole*
 Dirigent: Kirill Petrenko
 Scéna: Hans Neuenfels, Katrin Connan
 Kostýmy: Andrea Schmidt-Futterer
 Svetlo: Stefan Bolliger
 Premiéra v Bavorskej štátnej opere, 31. 1.

DRÁŽDANY

Vypukla zvláštna choroba: Ľudia nemôžu zomrieť

Február v Semperovej opere bol bohatý na mimoriadne hudobné udalosti. Šéfdirigent Staatskapelle Dresden Christian Thielemann pripravil na spomienkových koncertoch venovaných bombardovaniu Drážďan v roku 1945 nezabudnuteľnú interpretáciu Beethovenovej *Missa Solemnis*. V rovnakom čase finišovala opera pod Thielemannovým vedením s prípravami na uvedenie Wagnerovej *Valkýry* a paralelne sa s projekčným orchestrom chystala premiéra komorného operného diela *Der Kaiser von Atlantis oder die Todverweigerung* (Cisár z Atlantídy alebo odmietnutie smrti) od Viktora Ullmanna.

Ullmannovo dielo nemá v hudobnej histórii obdobu. Vzniklo v rokoch 1943–1944 za absurdných podmienok – skladateľ patril k deportovaným židovským hudobníkom koncentračného tábora Terezín. Tam sa nielen angažoval v nacistami trpenom hudobnom živote, ale počas internovania vytvoril i podstatnú časť svojho umeleckého odkazu. *Cisárom z Atlantídy* sa tvorivo vzbúril proti nacistickému diktátu, stal sa umeleckým konšpirátorom proti Hitlerovi. Ullmann komponoval akoby dielo na objednávku. Vzniklo pre obmedzené interpretačné možnosti v tábore, pre sedem vokalistov a trinásť inštrumentalistov, a ešte v roku 1944 sa dočkalo naštudovania i generálky v Terezíne. Premiéra sa nekonala. Pochopili nacisti provokačný zámer a predstavenie zakázali? Nechceli umelci riskovať a sami sa vzdali verejného prevedenia? Faktom je, že na jeseň došlo k deportáciám terezínskych umelcov. Aj skladateľa Viktora Ullmanna a autora nemeckého libreta, maliara a básnika Petra Kiena, odviekli v októbri 1944 z Terezína do Osvienčimu, kde oboch krátko po príchode zavraždili. Ullmann predvídavo zveril rukopis opery (cca 140 rukopisných strán) spoluväzňom, ktorí našťastie holokaust prežili. Na premiéru si však musela opera počkať takmer tridsať rokov, uskutočnila sa v roku 1975, v novom aranžmáne v Amsterdame. Medzičasom sa v snahe po návrate k originálu toto unikum podrobilo ďalším rekonštrukciám a bolo uvedené na mnohých významných medzinárodných scénach. V roku 1995 zaznelo aj v Terezíne, vtedy ešte za prítomnosti niektorých preživších, ktorí sa na Ullmanna



a na prípravu jeho *Cisára* pamätali. (Autorka článku bola na predvedení v Terezíne prítomná, husiu kožu zdieľala s mnohými inými poslucháčmi.)

Drážďanská premiéra sa uskutočnila na malej scéne Semperovej opery 19. 2., jej hybnou silou bol dirigent **Johannes Wulff-Woesten**. Sedem postáv jednodieľstvej opery – Cisár Overall (**Sebastian Wartig**), Reproduktor (**Matthias Henneberg**), Vojak (**Simeon Esper**), Harlekýn (**Aaron Pegram**), Smrť (**Tilman Rönnebeck**), Bublikopf, vojak (**Emily Dorn**) a Bubeník (**Gala El Hadidi**) – rozvíja v piatich obrazoch nasledovný dej: Nikomu nie je počas vojen do smiechu, ťažké to má nielen Harlekýn, ale i Smrť. Cisár Overall vyhlásil vojnu celému ľudstvu, ale Smrť mu vypovedala poslušnosť a vstúpila do štrajku. Ľudia nemôžu zomrieť, ani tí odsúdení na smrť, ani ťažko zranení. Cisár zisťuje, že stráca moc, pretože smrťou, tou najväč-

šiou hrozbou, nie je možné ľudstvo zastrašiť. Aj dvaja vojaci odmietajú medzi sebou bojovať. Z jedného z nich sa vyklúje dievča, zamilujú sa, zvíťazí láska. Odmietnu nasledovať Bubeníka, vzopru sa cisárovi. Aj Smrť je ochotná znova vykonávať svoju prácu, avšak pod podmienkou, že Overall bude jej prvou obeťou. Cisár súhlasí – antropozof Ullmann nechal napokon diktátora kapitulovať.

Hudobnú partitúru, ktorej nechýbajú grotesknosť ani pregnantné rytmy, skladateľ popri inom naplnil nacistami zakázaným bluesom či foxtrotom, náznakmi songov nežiadúceho

Kurta Weilla, hudby nedovoleného Gustava Mahlera i citáciou nemeckej hymny. Štyľovo farebná rôznorodosť našla pendant aj v rýchlo sa striedajúcej scéne a v celkovom inscenačnom poňatí. Nič nenaznačovalo táborovú situáciu, obrazová výpoveď bola napriek indiferentnosti aktuálnej, globálna, nadčasovo štylizovaná scéna i kostýmami. *Cisár z Atlantídy* bol hudobne a scénicky excelent-

ne vypracovanou víziou možnosti vyriešenia aktuálnych konfliktov sveta. Ponúkol výzvu na zamyslenie sa, na prekonanie vlastnej pohodlnosti či nerozhodnosti. Presvedčivé hudobné vedenie, jedinečný komorný orchester, exkluzívny súbor sólistov a inscenátorov neostal Ullmannovmu majstrovskému dielu nič dlžný. Z partitúry i scény vanuli nadšenie a vášeň, inscenácia sa stala apoteózou umenia, humánnosti a života.

Agata SCHINDLER

Viktor Ullmann: *Der Kaiser von Atlantis oder die Todverweigerung*
 Dirigent: Johannes Wulff-Woesten
 Scéna: Christian Andre Tabakoff
 Kostýmy: Natascha Maraval
 Réžia: Christiane Lutz
 Premiéra v Sächsischer Staatsoper Dresden, Semper 2, 19. 2.

STUTTGART

Maršálkin sen

Bol to všetko vari len sen? Blúznivé polobdenie, či dokonca nočná mora? „Ist ein Traum, kann nicht wirklich sein“ (Je to sen, to nemôže byť naozaj), spieva ku koncu *Gavaliera s ružou Sophie*, akoby stále nemohla pochopiť, čo sa to vlastne stalo. V duete s Octaviánom zaujme pozíciu, ktorú jej veľkodušne, no s ťažko melancholickým povzdychom prenechala Maršálka, viediac, že jej čas – „tá zvláštna vec“ – sa naplnil.

Režiséri **Stefanovi Herheimovi** rozhodne nechýba cit pre hudobnú psychológiu. Do Straussovho *Gavaliera s ružou* sa ponoril ako do sna. Vycizelované skladateľove hu-

dobné šifry rozkryl pomocou obrazov vykreslených s obrovskou fantáziou a s citom pre javiskovú mágiu. Podobne ako bayreuthského *Parsifala* (2010), aj Straussovu „komédiu

s hudbou“ inscenuje v niekoľkých rovinách: psychologicky, historicky, politicky a kriticky voči interpretačnej tradícii.

Rúško novalisovskej noci, v ktorej je snenie tou skutočnou existenciou bytia, pôsobivo prevážuje začiatok a koniec inscenácie. V úvode vidíme Maršálku pri nočnom stolíku pred zrkadlom. Hviezdny firmament obklopujúci scénu s veľkopošnou barokovou kolážou, ktorý na horizonte prepája Makartov *Triumf Ariadny* a Boucherov *Únos Európy*, pôsobí ako sklenená snežná guľa, spod ktorej sa Maršálka vyslobodí pástou cez zrkadlo. V črepinách divoko tancujú sny, z črepín je aj strieborná

ruža, ktorú Octavián odovzdá Sophie. Satyrovia v malbe na pozadí pomaly ožívajú, aby rozbehli „viedenskú maškarádu“ vo fantastických kostýmoch a maskách **Gesine Völlm**, ktoré karikujú a portrétnujú jednotlivé charaktery vo zvieracej podobe, pripomínajú Ezopove bájky. Vôbec neprekvapuje, že sa uprostred tejto zveri objavil aj pyšný a ješitný pštros (po nemecky Strauss). V druhom dejstve vtipne pôsobia hrebienok kohúta Faninála, aj intrigánsky pár Annina a Valzacchi v kostýmoch mole a plošnice. Výstup speváka s citáciou Lullyho *Ballet des Nations* a Moliérovho *Le Bourgeois gentilhomme* v kostýme Baccha vymaňuje dej z konkrétneho časového ukotvenia estetiky 18. storočia. Klasicismus je u Straussa už len prvoplánový. Relativizáciu času rozvíja Herheim aj pomocou zborového chaosu v paláci Faninálovcov, ktorý ilustruje obrazmi Francúzskej revolúcie, či atmosférou kaviarne v treťom dejstve, pripomínajúcou predvečer vypuknutia 1. svetovej vojny. Na záver sa hviezdami posiaty zvon z pomyselného skla opäť znesie na postavy na javisku, čím

ich definitívne vymaní z kolobehu času a konkrétneho priestoru. Subtilný tercet v éterickom Des dur na prázdnej scéne je spevom bábok, s ktorými vo svojom sne hrala Maršálka divadlo o mladosti a premenlivosti času. V každej surreálnej maškaráde tkvie však aj čriepok zrkadla, v ktorom sa odráža kus mihotavej reality. V Herheimovom nadpozemskom éterizme záverečného obrazu však tragédia Maršálky trochu vybledla.

Stuttgartský štátny orchester pod vedením **Georga Fritzscha** sprevádzal konverzáciu postáv na javisku na slovo presne. Centrálny valčík podal vždy s novými nuansami, podarilo sa mu rozochvieť i nezvyčajné podtóny. Spevákovi na javisku však dynamicky nešetril a miestami by mu pristala oddanejšia vernosť straussovskej melodickéj zasnenosti. **Simone Schneider**, primadona stuttgartského ansámblu, ktorá sa len pred pár týždňami zaskvela ako melancholicky tmavá Salome, kreovala postavu Maršálky s elegantnou koketériou. Zo Straussovho deus ex machina vydolovala náležitú pestrú paletu farieb v sýtych a plných

tónoch. Každý krok a každé gesto presvedčivo charakterizovalo veľkú dámu, ktorej čas sa už nenavráti. **Lenneke Ruiten** zaujala ako poetická Sophie s pevne ukotvenými výškami. **Paula Murrihy** ako Octavián sa miestami trochu strácala v burácavom zvuku orchestra, o to viac však vynikla v prezlečení za roztopašne zvonivú slúžtičku Mariandl, ktorú sa ukážkovo deklamujúci **Friedemann Röhl** v postave chlípného Ochsa snaží zviešť.

Hofmannsthalov *Rosenkavalier* patrí k azda najkrajším libretám opernej literatúry. Jeho geniálnu hudobnodramatickú šifru sa Herheimovi podarilo odkryť zasnenou, ironickou, vtipnou, ale i poeticky melancholickou pointou.

Robert BAYER

Richard Strauss: *Gavaliere mit der Blauen Blume*
Dirigent: Georg Fritzsche
Scéna: Rebecca Ringst
Kostýmy: Gesine Völlm
Réžia: Stefan Herheim
Obnovená premiéra v Opere Stuttgart, 14. 2.

VIEDEŇ

Michielettova parafráza Otella

Z deviatich operných drám, ktoré Gioachino Rossini skomponoval v rokoch 1815 až 1822 pre Neapol, patrí k častejšie uvádzaným *Otello*. Aj on prešiel obdobím ignorancie, aj jeho vrátila na javiská celosvetová vlna renesancie belcantovej vážnej opery. V druhej polovici februára do Theater an der Wien.

Hľadať v partitúre zrkadlo Shakespeara je nezmysel, podobne ako prirovnávať ju ku geniálnemu Verdiho spracovaniu látky o sedemdesiat rokov neskôr. Na druhej strane, stávanie režijnej koncepcie na parafráze pôvodného textu, na zmenených portrétoch postáv, na ad hoc odklonených vzájomných vzťahoch, hraničí so samoúčelnou exhibíciou. Takáto sa vo Viedni podarila **Damianovi Michielettovi**. Z titulného hrdinu (v librete „d'Africa figlio“) spravil moslimského obchodníka (dnešným jazykom imigranta), z Emílie Desdemoninu zloprajnú sestru, v Jagovi a Rodrigovi objavil homosexuálny pomer. Svoju „dramatizáciu“ oprel o myšlienku zisťujúceho spojenia dvoch bohatých rodov a ich potomkov (Elmiro a dcéra Desdemona, Dóza a syn Rodrigo), pričom k úmyslu posunúť predlohu do formátu rodinnej drámy sa dopodrobna priznáva v bulletine. Chytiť sa témy konfliktu medzi prišielcom iného vierovyznania (navyše praktizujúcim moslimom) a uzavretou tradičnou komunitou je dnes módné, no aktualizácia s očividným odklonom od pôvodiny je v Rossiniho *Otellovi* skôr kontraproduktívna. Na javisku sa síce odvíja miestami až expresívna dráma, končiaca Desdemoninou samovraždou (!), ožívajú asociácie s Danteho *Božskou komédiou* (Francesca da Rimini a Paolo na maľovanom obraze i ako nemé postavy), zjaví sa aj Desdemonou spomínaná priateľka Isaura, no všetko sú to vrstvy domyslené režisérom. Akoby Rossiniho libretistom bol



skôr Michieletto než Francesco Berio di Salza. Kontroverzná inscenácia prináša nielen vynovenia, ale aj klíše (otrepaný invalidný vozík). S režijnou koncepciou ladí moderná scéna **Paola Fantina** – uzavretý mramorový priestor, ktorý sa zdvihnutím zadnej opony mení na spoločenskú salu. Podobne civilné sú aj kostýmy **Carly Tetiovej**.

Dirigent **Antonello Manacorda** nepatrí do kategórie renomovaných odborníkov na Rossiniho dielo a jeho poňatie sledovalo väčšmi stopu Michielettovej javiskovej úpravy. Na čele **Viedenských symfonikov** síce neponúkol toľko delikátnych nuáns, ako vo festivalových uvedeniach v Pesare dokázali v ostatnom štvrtstoročí Gianluigi Gelmetti, Corrado Rovaris či Renato Palumbo, no v dramatických scénach dosiahol strhujúce napätie. Hoci Ros-

sini zrejme nie je Manacordovou „srdcovkou“, jeho hudobná koncepcia v základných rysoch zodpovedala danému štýlu.

K dosiahnutiu potrebného efektu mu poslúžilo výborné spevácke obsadenie. **John Osborn** (Otello) timbrom zodpovedá charakteru „barytenora“ s tmavou strednou polohou a zároveň strhujúco kovovými, objemnými

výškami. Virtuózný part Rodriga stvárnil naslovovzatý rossiniiovský tenorista **Maxim Mironov**, technicky bezpečný aj v najvyšších polohách a koloratúrach. Trojicu dominantných tenorových postáv charakterovo poňatým Jagom (režijne trochu preexponovaným) rovnocenne dopĺňal **Vladimír Dmitruk**. **Nino Machaidze** dala Desdemonu nielen krásny vzhľad, ale najmä tmavo

sfarbený mladodramatický soprán, modelujúci štýlové frázy, ozdobu i špičkové tóny. Emiliu nádejným lyrickým mezzosopránom odspievala z orchestriska **Alix Le Saux**, zatiaľ čo indisponovaná **Gaia Petrone** postavu nemo odohrala na javisku. Do posledného miesta zaplnené divadlo odmenilo sólistov vrúcny potleskom. Inscenačný tím sa na repríze, našťastie, neklania.

Pavel UNGER

Gioachino Rossini: *Otello*
Dirigent: Antonello Manacorda
Scéna: Paolo Fantin
Kostýmy: Carla Teti
Réžia: Damiano Michieletto
Premiéra v Theater an der Wien 19. 2., navštívené predstavenie 28. 2.

Ondrej Juraši

„Idem podľa inštinktu, držím sa popri melódii.“

Ondrej Juraši patrí medzi výrazných jazzových (či multižánrových) hudobníkov svojej generácie. Je aktívny najmä ako bigbandový hráč, ale uplatnil sa aj v rôznych iných hudobných konceptoch a koncom roku 2015 vyšiel jeho profilový album POST.

Pripravil Erik ROTHENSTEIN

Fotografie Miroslava NEUSCHLOVÁ

■ Si muzikant v najlepších rokoch, prežil si toho veľa. Kedy začala tvoja profesionálna kariéra?

Profesionálne hrám od roku 1998. Po štúdiu na konzervatóriu a po skončení základnej vojenskej služby som začal pôsobiť vo Vojenskom umeleckom súbore (VUS), kde som však už zaskakoval počas školy. Vojenský bigband fungoval viac-menej dobre, založil ho Bohuslav Trnečka transformáciou z dychovej hudby, respektíve z väčšieho hudobného telesa.

■ Vo VUS pôsobilo množstvo hudobníkov, ktorí dodnes patria k „muzikantskému podhbiu“ rôznych zoskupení. Ako si spomínaš na atmosféru?

Okrem toho, že tam pôsobili skúsení muzikanti ako Juraj Henter, Juraj Lehotský či František Karnok, bolo to obdobie intenzívneho cvičenia a delených skúšok, čo už dnes, žiaľ, neexistuje. Teda aspoň v našich podmienkach. Voľakedy bolo bežné, že osobitne skúšali trúbky, saxofóny, trombóny, rytmika a až potom všetci spolu. Bola to príjemná spolupráca s dobrým výsledkom.

■ Aká je dnešná prax?

Dnes všetko hráme z listu, alebo narychlo skúsime v deň koncertu a delené skúšky sú samozrejme minulosťou. Problémom zrejme budú čas i financie...

Za jazz na zmrzlinu

■ Svoje profesionálne pôsobenie si začínal v Orchestri Gustava Broma, kam si šiel hneď na prvú trúbku, čo je pre nováčika neobvyklé...

Áno, hneď som naskočil na prvú trúbku. Bromovci hľadali trubkára a mňa odporučili Fero Karnok a Juraj Lehotský. Pozvali ma do rozhlasu, kde bola sedemhodinová skúška na koncert, ktorý mal byť v nasledujúci deň. Tam mi Vlado Valovič oznámil, že s nimi od zajtra budem hrať lead. Bol tam som mnou aj môj brat, ten však zaspal, keďže ma dlho skúšali a musel som dokola hrať všeličo možné. (Smiech.) Okrem Juraja Lehotského a Fera Karnoka vtedy hrali ešte u Bromovcov Juraj Griglák, Matúš Jakabčic a Mišo Motýľ na basovom trombone. Bolo to plné bigbandové obsadenie so štyrmi trúbkami a trombónmi, piatimi saxofónmi a „full“ rytmikou aj s gitarou.

■ Ako je možné, že si bol ihneď schopný zvládnuť prvú trúbku? Mal si dobré základy už z domu?

K trúbke som sa dostal cez otca, samozrejme s psychickou podporou mojej mamičky. Sme muzikantská rodina: otec Ján študoval trúbku na Konzervatóriu v Košiciach, strýko Jozef zasa pozaunu a druhý strýko František sa venuje saxofónu.

■ Vraj ste s bratom začali už ako štvorroční...

Áno, dostali sme trúbku do vienkla.

■ Žiadna zobcová flauta?

(Smiech.) Nie, rovnou trúbka. Mali sme len dvojročnú pauzu, keď nám vypadli mliečne zuby. Potom sme začali chodiť k otcovi do LŠU na trúbku aj na klavír. Chcel nás dať aj na bicie, avšak študovať tri nástroje naraz vtedy nebolo možné. Cieľom bolo, aby sme mali komplexné vedomosti, rytmus a har-

móniu. Okrem toho otec v škole viedol detský big band, kde som sa naučil prvé štýlové veci – tradičný jazz, latino, pop a podobne.

■ Musela to byť veľká rarita. Mali ste chuť hrávať v takejto kapele?

Pokiaľ mám dobré informácie, bol to jediný detský big band svojho druhu v Československu! Vznikol v roku 1980 pod názvom Kamaráti. Otec písal po nociach aranžmány prevzatých i vlastných skladieb. Vedel dobre motivovať žiakov, oni mali veľký záujem hrať v kapele a po skúške sme išli za odmenu na zmrzlinu. Hrávať som chcel a bola tam aj tá chuť čokoládovej zmrzlinky...

■ Prečo kapela skončila, keď bol taký záujem?

Po prevrate presťahovali školu, nastali tam aj personálne zmeny a hoci bol pán riaditeľ Žabka tomu naklonený a big band podporoval, nešlo to. Okrem toho tam fungovali spevácky zbor i sláčikový orchester a jazz bol trochu potláčaný. Niektorí učitelia tomu neboli naklonení, možno to brali ako konkurenciu.

■ Big band pod vedením Bohumila Trnečku bol aj na bratislavskom konzervatóriu.

Áno, mal som šťastie, že z LŠU som išiel na konzervatórium do Bratislavy, kde bol opäť big band. Tie bigbandy sa so mnou ťahajú celý život, keďže potom nasledovali VUS a Orchester Gustava Broma.

■ Na konzervatóriu mal učiť jazzovú trúbku aj Juraj Bartoš. Prečo sa to nezrealizovalo?

Neviem presne. Asi nebola podpora zo strany pedagógov, možno ani záujem žiakov. Ja som jazzovú trúbku chcel študovať, žiaľ, to ale neprešlo, ako veľa iných vecí. Mohli sme mať jazzovú školu aj v Bratislave, podobne ako je tomu v okolitých krajinách. Dokonca už ani big band na bratislavskom konzervatóriu neexistuje. Sú to také paradoxy – všetko, čo bolo dobré, sa zrušilo.

„Chránený“ pred dychovkou

■ Prečo ste s bratom nešli na Konzervatórium v Košiciach?

Chceli sme, ale nevzali nás. Dodnes to ostáva nejasné, študoval tam aj otec a my sme mali pokračovať v jeho šlapajách. Dokonca sme už pred nástupom ovládali konzervatoristickú látku! Všetky tie cvičenia sme absolvovali už na LŠU. Nikto nevie prečo, alebo niekto vie... Zamotalo sa to, no v Bratislave to, našťastie, videli inak. Boli sme prijatí a učil nás pán profesor Michal Jánoš.

■ Boli ste ešte deti, ako ste to zvládali?

Nebolo to ľahké. Všetko sme si museli vybudovať sami, život a vzťahy v nových podmienkach. Ale na druhej strane to bolo aj prospešné. Naučil som sa spoliehať sám na seba a veľa cvičiť, počúvať a zasa cvičiť, stále dokola. Učil som sa od okolia a potom to už išlo nahor.



Zl'ava J. Fečo, Z. Huszárík, O. Juraši, P. Bereza a O. Hejnic

■ Akú hudbu si počúval?

Najviac jazz, ten bol na prvom mieste. Ale otec nám od malička púšťal veľa vecí – od Louisa Armstronga po koncerty Tomasa Albinoniho s Mauriceom Andréom. Jediné, od čoho nás „chránil“, bola dychovka – kvôli frázovaniu. Neskôr prišli Arturo Sandoval, Wynton Marsalis, Maynard Ferguson, Miles Davis, Kenny Wheeler či Chet Baker. Od týchto jazzmanov som nasával atmosféru a výber tých správnych tónov.

■ Hrával si aj klasickú hudbu?

V Symfonickom orchestri Slovenského rozhlasu som hral druhú trúbku, niekedy aj prvú. Po troch rokoch som však odišiel. Jednak som to časovo nestíhal a tiež som tam nevidel perspektívu. Neustále sa diali nejaké zmeny, množstvo muzikantov odišlo, aj tých kľúčových. Ale za tie roky som získal veľkú skúsenosť, čo sa týka hrania v symfonickom orchestri.

■ Účinkoval si aj s rôznymi svetovými interpretmi. Ktoré spolupráce ti utkveli v pamäti?

Určite s Bennym Golsonom, Ericom Marienthalom, Jamesom Morrisonom a Billom Evansom. To bol veľký zážitok a cenné skúsenosti. Golson je úžasný človek, legenda jazzu a hrať s takými ľuďmi na jednom pódiu sa podarí raz za život. Všetci sú veľkí „profíci“ a bolo to na nich aj vidieť, keď prišiel koncert. Neriešili hlúposti, plne sústredili sa na vystúpenie a bolo z nich cítiť pokoru pred hudbou.

POST

■ Prečo si sa rozhodol nahráť sólový album?

Cítil som potrebu niečo vytvoriť. Celý život len hrám a hrám a nejak som sa k tomu nedostal. V istom zmysle ma k tomu „dotlačil“ aj okruh muzikantov-kamarátov, ako Michal

Motýľ, Milo Suchomel alebo aj ty. Chcel som vytvoriť svoju výpoveď, odkaz a teraz prišiel ten čas.

■ Na domáce pomery si zvolil neobvyklú inštrumentáciu, keďže akordeón sa v jaze objavuje zriedkavo.

Páči sa mi jeho farba, počujem tam prírodnosť s trúbkou a niektoré registre spolu veľmi dobre znejú. Chcel som mať tradičné akustické nástroje a muzikantov, s ktorými si rozumiem aj ľudsky. Na kontrabase hral Josef Fečo, na akustickej gitare Pavol Bereza, na bicích Otto Hejnic a do toho akordeón Zdenka Huszáríka. Zostava nám dobre sadla, chlapi sú veľmi flexibilní a výborní muzikanti.

■ Swing sa ozve len v jednej pesničke, prevažujú groovy a latino rytmy.

Latino som mal rád už od malička, hrával som aj v nejakých „slovensko-kubánskych“ kapelách a ovplyvnil ma Arturo Sandoval. Je to priamočiara hudba, niet kam uhnúť a to mám na nej rád.

■ Na albume ma zaujal kontrast medzi priamočiarosťou a expresívnosťou, na druhej strane cítiť určitú intimitu a lyrický prístup.

Vychádzal som zo svojej praxe v symfonickom orchestri, bigbandoch, latino či popových kapelách a to množstvo štýlov sa tam nejak odzrkadlilo. Čerpám aj zo životných situácií a príbehov, jednu skladbu som venoval otcovi, jednu baladu mojej manželke Majke. Život nie je úplne ľahký, manželka sa stará o deti, o chod domácnosti a niekedy si ani nevšímam, čo všetko leží na jej pleciah. Keď sa nám narodil prvý syn Ondrejko, hral som v Poľsku a množstvo vecí musela zvládnuť sama. Preto som jej venoval baladu *Slzy*, keďže život ide niekedy aj cez ne. Veľmi som sa potešil, keď ma Matúš Jakabčic pozval do svojho CZ-SK Big Bandu, lenže dva dni pred prvým koncertom na festivale v Přerove mi zomrel otec. Preto som mu venoval skladbu *Jusko*.

■ Ovládaš „jazzový language“, máš zvládnuté rôzne štýly hudby. Otec ti dal základy – kde si sa však naučil jazyk a improvizovať?

Počúval som množstvo hudby, ale nevychádzal som z jazzových kníh a škôl. Nemám ani jazzové vzdelanie, keďže na konzervatóriu som vyštudoval klasiku. Od otca som, samozrejme, dostal základy, na konzervatóriu niekoľko hodín jazzovej harmónie u Matúša Jakabčica a profesor Trnečka mi vysvetlil základné pravidlá, kedy a ako sa frázujú slabiky „t“ a „d“. Som ten prípad, ktorý nestahoval sóla, idem podľa svojho inštinktu. Snažím sa držať popri melódii. Priamočiario.

■ Ako sa cítiš po toľkých rokoch aktívneho hrania?

(Smiech.) Som už trochu zvetraný, ale ide to. Na stojane mávam noty prvej trúbky. Takže sily už trochu ubúdajú... X



Trubkár **Ondrej JURAŠI** (1975) sa narodil v Košiciach, študoval na Konzervatóriu v Bratislave, kde pôsobil aj vo VUS. Ako bigbandový hráč (prvá trúbka) účinkuje vo viacerých domácich i zahraničných orchestroch (Big Band Gustava Broma, Matúš Jakabčic CZ-SK Big Band, Kelag BIGband, Big Ostrava Band). Bol členom SOSR a spolupracoval s množstvom domácich i zahraničných hudobníkov (B. Golson, E. Marienthal, New York Voices, J. Morrison, B. Evans). Hostuje na mnohých nahrávkach i v rôznych jazzových a popových skupinách, od roku 2015 je pedagógom na ZUŠ E. Suchoňa v Pezinku. Jeho profilový album *POST* vyšiel v decembri 2015 vo vydavateľstve Hudobného fondu.



Pocta utláčanému básnikovi

Veľký obdivovateľ Puškina i Okudžavu; jeden z najväčších ruských básnikov a predstaviteľov autorskej piesne 2. polovice 20. storočia, ktorému počas života vyšla knižne len jediná báseň, opakovane mu zamietli žiadosť o členstvo vo Zväze spisovateľov ZSSR a neuznali ho ako skladateľa; divadelný a filmový herec Vladimir Semionovič Vysockij (1938–1980) sa cítil po celý život zodpovedným za zúbožený stav svojho národa, spamätávajúceho sa zo zranení 2. svetovej vojny a naďalej trpiaceho pod vládnucim režimom. Napriek neustálým zákazom sa rozhodol spievať každému – kričať nezameniteľným chrapľavým hlasom pravdu o živote a dobe.

Bratislavské KC Dunaj v spolupráci s občianskym združením literarnyklub.sk privítali 1. 2. v rámci koncertného turné *Hommage à Vladimir Vysockij* medzinárodnú formáciu pesničkárov – spievajúcich básnikov. Týchto umelcov spojila ambícia usporiadať vo

svojich domovinách koncerty piesní „typického bojovníka a utláčaného básnika“, ktorý by bol pre všetky krajiny rovnakým symbolom. Spoločného menovateľa ľudskosti našli okamžite – Vladimir Vysockij. Každý z interpretov spieval nadčasovú pravdu Vysockého piesní v rodnom jazyku. Sála tak počas poldruhodinového koncertu rezonovala „azbukou kričiacimi“ hlasmi **Alexeja Kudrjavceva** (Rusko), **Oľgy Zalesskej** (Bielorusko) a **Sergeja Džigurdu** (Ukrajina), aj v „latinke potichučky spievajúcimi“ hlasmi **Antonia Murackého** (Poľsko) a **Jiřího Vondráka** (Česko). Spev striedal prednes Vysockého veršov v ruštine, v podaní vedúceho projektu *Zem Vysockého* **Alexeja Galybina** (Azerbajdžan). Dramaturgia koncertu ponúkla tematicky pestrý výber z Vysockého bohatej tvorby. Zazneli piesne vážne i humorné, piesne filozofických a etických úvah, ľúbostnej poézie, historických ná-

metov, sociálnopsychologické recitatívy či kompozície pre film a mnohé ďalšie. Atmosféra gradovala striedaním baladických tónov a temperamentných akordov, ktoré vyvrcholili pozitívnym zakončením vo viere v lepší svet: v „Zem Vysockého“ – bez politického, ideologického, geografického či iného ohraničenia. V danej chvíli sa všetci prítomní v sále na takomto slobodnom mieste naozaj ocitli. Keďže východiskovou myšlienkou turné bola tvorivá spolupráca umelcov („Let's work together“ a „Vazmjom sa za ruki, družja,“ ako povedal na úvod Jiří Vondrák), koncert sa nemohol skončiť inak než v piatich jazykoch spoločným humorným *Dialogom pri televízore* i nádejou plnou *Loďou*: „Túžim však uveriť / že je aj iný svet / kam sa raz lode navrátiť / cez každý orkán. / Veď aj ja prídem späť / v túžbach druhov a v piesni / a pieseň bude znieť / ani nie o pol roka.“ (preklad Lýdia Vadkerti-Gavorníková). Hľadisko i pódium sa v ten večer zhodlo, že Vysockij skutočne „prišiel späť“ – a že vlastne nikdy nikam neodišiel...

Vysockého tvorba je stále aktuálna

Básnik, hudobník, spevák, predstaviteľ autorskej piesne, zakladateľ hudobnej skupiny Projekt AK a herec Alexej L'vovič Kudrjavcev (1972) je Moskovčan žijúci v Brne. V roku 2013 vydal album Struna s piesňami Vladimira Vysockého.

■ Piesne skladáte od štrnástich rokov. Už vtedy ste sa rozhodli byť pesničkárom?

Tvoriť som začal pod vplyvom Vysockého. Bol som mladý, v niečom veľmi naivný, ako Buratino z rozprávky Alexeja Tolstého. Myslel som si, že „vytvorené ľudom pre radosť“ budú moje piesne žiadané. Naivné, veľmi naivné.

■ Ako do vášho života vstúpil Vladimir Vysockij?

V roku 1981, mal som vtedy deväť rokov, otec priniesol domov práve vydanú platňu s Vysockého piesňami (bolo to už po smrti Vladimira Semionoviča) – a začalo to naberať obrátky.

■ Vyštudovali ste však Fakultu aerodynamiky na Moskovskom leteckom inštitúte. Chceli ste byť spievajúcim leteckým inžinierom?

Presne tak – spievajúci inžinier. V Sovietskom zväze to bola tradícia: spievajúci fyzici, geológovia, pedagógovia... Autorská pieseň sa v tom čase nepovažovala za profesiu. Aj Vysockij bol spievajúcim hercom. Absolvoval som letecký inštitút a chcel stavať lietadlá. Ale v roku 1995 naše nové demokratické Rusko nepotrebovalo inžinierov a konštruktérov. Na chlieb bolo treba zarábať inými spôsobmi. Pracoval som ako realitný agent, nakladač, strážnik, montážnik svetelných reklám... Súčasne som pokračoval v skladaní piesní a vo vystupovaní. Vtedy to nebolo mojím hlavným zamestnaním, no k tvorbe

som vždy pristupoval opatrne a čestne, nikdy som to neflákal. Dnes je to inak – komponovaniu sa venujem profesionálne už viac než desať rokov. Ale lietadlá a všetko, čo je spojené s letectvom, sú pre mňa stále obrovskou vášňou.

■ Filológ Jurij Andrejev, jeden zo zakladateľov klubu autorskej piesne Vostok, sa pýtal Vysockého: „Keď sa skladá pieseň, čo prichádza prvé: hudba? slová? melódia?“ Ako je to u vás?

Zložitá otázka. Predtým mi ako prvé prichádzali na um verše, teraz čoraz častejšie hudba. Inokedy naopak. Ale aký je v tom rozdiel? Dôležitý je výsledok.

■ Čo je pre vás najväčšou inšpiráciou?

Život. Všetko, čo sa deje navôkol. Som veľmi aktívny a spoločenský človek. Záleží mi na všetkom, čo vzniká okolo. Svoje nádeje, radosť, zármutok i bolesť vyjadrujem v piesňach.

■ Spievate v nich aj „hlasom ľudu“?

Nie, nie, nie! Podľa mňa „hlas ľudu“ je niečo propagandistické. Ja spievam vo vlastnom mene, za seba samého. V piesňach vyjadrujem svoj uhol pohľadu a nikomu tento názor nevnučujem. Páči sa pieseň – dobre. Nepáči sa – aj to je dobre. Byť „hlasom ľudu“ je úloha politikov, obzvlášť v ich aktívnom boji za vlasť. Mne sa to prieči. Mimochodom, Vysockij opakovane hovoril, že piesne začal skladáť pre blízkych priateľov. A aj na koncertoch chcel vždy vytvoriť

priateľskú, dôvernú atmosféru. Autorská pieseň – to je pieseň pre navzájom si blízkych ľudí.

■ Spievate Vysockého piesne inak než svoje vlastné?

Nespievať piesne Vysockého ako svoje vlastné, neprežívať ich po svojom, to je lepšie nespievať ich vôbec.

■ Na turné s vami vystupuje aj vynikajúca pesničkárka a poetka Oľga Zalesská. Spievajú Vysockého piesne často aj ženy?

Áno, ale hlavne tie lyrické. Väčšinu z nich interpretovala Vysockého manželka, Marina Vlady, na známej nahrávke so súborom Melodija. Ale Oľga Zalesská, na rozdiel od mnohých interpretiek, môže spievať aj „mužskú“ pieseň *Nemám rád!*

■ Aký bol pre vás koncert v Bratislave?

Skvelý! Bratislavské publikum je výnimočné. Pred koncertom som všetkým povedal: „V Bratislave uvidíte, čo je to skutočné prijatie!“ Nespieval som vo vašom meste po prvýkrát, preto som vedel, o čom hovorím.

■ Ako dnes publikum vníma Vysockého piesne?

Veľmi dobre. Podľa mňa je to znak skutočnej poézie – Vysockij tu nie je už viac ako tridsaťpäť rokov, a jeho tvorba je stále aktuálna. Skutočný básnik píše o „večnom“ a nikdy sa nebude špiňať „jednorazovkami“ na objednávku publika.

■ Potrebujú dnes vôbec ľudia pesničkárov? Sú zárukou ľudskosti?

Veľmi krásne a presne povedané! Ľudia budú vždy potrebovať ľudskosť, a preto sa nikdy nevyčerpá potreba piesní pre dušu.

Stranu pripravila **Zuzana SPODNIÁKOVÁ**

alternatíva

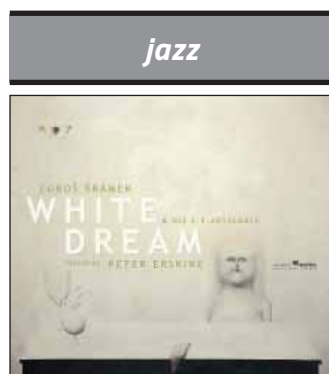


Various Comprovisations J. Fujak Hev-Het Tune 2015

Prvé, čo poslucháča na novom albume Júliusa Fujaka *Various Comprovisations* zaujme, je forma CD doplnená autorovými teoretickými textami na pomedzí muzikológie a hudobnej semiotiky. Rozsah mi nedovoľuje hlbšie analyzovať túto časť, v ktorej sa objavujú mená ako Peter Faltn, Vladimír Godár či John Cage, preto sa rovno presuniem k názvu, ktorý ak nie je pre Fujakovu tvorbu smerodajný, tak aspoň iniciálny. Iniciačný v súvislosti s načúvaním ako takým, keďže koncept komprovizácie výrazne odhaľuje spôsob, akým Fujak uvažuje o hudobnej improvizácii, kompozícii a ich vzájomnom prestupovaní sa. I o hybridnosti tohto neologizmu, rozrušujúceho hranice medzi striktnou improvizáciou a nemennou kompozíciou, už boli napísané viaceré eseje, objasňujúce jeho opodstatnenosť. Július Fujak hovorí o komprovizácii v kontexte svojho diela ako o „modus vivendi“, teda o podmienke spolunažívania oboch zdanlivo nezlučiteľných pólů. Onú zhodu, zmierenie a nájdenie rovnováhy možno sledovať skrz teoretické práce až ku kolobehu každodennosti, v ktorej sa objavuje ako akési Fujakovo životné krédo. Určite je namieste zamyslieť sa nad potrebami vytvárania podobných novotvarov, s ktorými sa môžu vynárať rôzne riziká, zbytočné „škatuľky“, zmlatočné odkazy či maskovania. V súvislosti s *Various Comprovisations* však skôr zaujme ono pnutie pojmu komprovizácia, dočasná zhoda, ktorá charakterizuje všetkých sedem skladieb, improvizácií, komprovizácií, špecifických zvukových prostredí, akokoľvek ich nazveme. Napriek tomu, že boli nahraté v rôznych obdobiach (2009–2015), vyznačujú sa plynulým prechodom medzi súkromným životom v podobe „rodinného“ zvukového albumu, tým teoretickým, z ktorého sa vyplavuje spätosť s mestom Nitra a umeleckým, v ktorom sa rozrušujú hranice medzi vysokým a nízkym, duchovným a konzumným, hudobným a nehudobným. Neexistujú tu viditeľné ani počuteľné ohraničenia, zvuky sa voľne prelievajú z osobného denníka rodinných detailov skrz tzv. field

recordings a zvukové fragmenty rôznych Fujakových projektov (počut tu napríklad trio NE:BO:DAJ, spoluprácu s Boleslavom Kladivom či Jean-Michel van Schouwburgom) až do záverečnej deklamácie teoretickej práce. Dobrým príkladom tematického záujmu a rozsahu albumu je zvukový prechod z Nitrianskeho Hrádku, kam Fujaka nasmerovali stopy dávnej minulosti až k regálom nákupného centra. Fujakov svet koláže sa môže v určitých momentoch javiť ako nepriepustná bublina, ktorú okolo seba dlhodobo nafukuje, to však nevnímam ako negatívum, pretože odmenou za pozorné načúvanie nie je nič viac a nič menej ako vnor do poetiky, v ktorej možno objaviť mnohé nekonvenčné riešenia. Nakoniec *Various Comprovisations* sľubuje stopercentný komprovizačný materiál, ako so štipkou irónie dodáva sám autor. Podobne sa javí aj jeho odpoveď na otázku, prečo práve komprovizácia? „A prečo nie?“ Tak prečo hlbšie nenazrieť do diela skladateľa a experimentátora, ktorý v 90. rokoch spoločne s Burlasom, Matejom, Piačekom, Burgrom či Kladivom vniesol na slovenskú scénu čerstvý vánok „iného“ premýšľania o hudbe.

Jakub JUHÁS



White Dream L. Šrámek & His E. E. Artsemble feat. P. Erskine Hudobné centrum 2015

Hoci sa Ľuboš Šrámek pravidelne objavuje v rôznych hudobných konšteláciách (klavírne triá, spolupráca so spevákmí, účinkovanie v bigbandoch), jeho dominantným vkladom do domáceho i európskeho jazzu ostane zrejme séria albumov *Correspondance* (HF 2005), *Abstrutures* (HC 2008) a po viacročnom odstupe tretí, zatiaľ najvyzretejší a najimpozantnejší *White Dream*. Šrámek spočiatku inklinoval k 6- a 7-členným obsadeniam, novým albumom sa ustálil na oktete (trúbka, dvojica saxofónov, trombón, gitara, rytmická sekcia), ktoré poskytuje priestor pre kompozičné a aranžérske „vyžitie“ pri zachovaní spontaneity. V roku 2009 popísal Ľubomír Dorůžka na stránkach Harmonie vyznenie CD *Abstrutures*. Jeho

postrehy ostávajú v mnohom aktuálne a zároveň umožňujú uvedomenie si posunu Šrámkovej hudby: „*Hlasy jsou vedeny v jedné sadě (pro dělení na sekce tu není dostatek odlišných nástrojů a barev), frázují spolehlivě a společně, a ve výstavbě jednotlivých čísel jim připadá mimořádná úloha. Obecná tendence k posilování kompoziční složky se tu projevuje zvláště výrazně. Jednotlivá sóla – výrazná, ale nikoliv ovládající celé album – jsou neustále prokládána ansámblovými vložkami.*“ Už úvodná *Mr. D. E.* dedikovaná Ellingtonovi je fakticky inovatívne zaranžovaná Ellingtonovou skladbou *Come Sunday*, a to aj so zachovaním pôvodnej melódie (z tohto hľadiska mohol a mal byť ponechaný pôvodný názov i autor); Šrámek tu vynikajúcim spôsobom rozvíja podnety z minulosti do nových podôb. Už napríklad neplatí bezo zvyšku „*vedenie hlasov v jednej sade*“. Nečakané lineárne i kontrapunktické „prepletanie“ nástrojov, ktoré sa v krátkych úsekoch striedajú v „lead pozícii“, prispieva k farebnej rôznorodosti a pripomína niekdajšie projekty Gerryho Mulligana (sexteto a Concert Jazz Band). Vyznenie je, samozrejme, výrazne aktuálnejšie, pretože Šrámkovo hudobné myslenie je poučené najmä neo-bopom a inými trendmi 80. a 90. rokov. Poznávacím znakom Šrámkovej hudby ostáva charakteristické (akoby zadržované) frázovanie a predovšetkým jeho harmonický koncept, ktorý sám výstižne charakterizoval v rozhovore pre *Hudobný život* v roku 2009: „*Spôsob, akým funguje moje harmonické myslenie, je zväčša podmienený moderným, nepravdivým striedavým modálnym systémom, čo mi zaručuje častý výskyt prekvapivého momentu... Niečo podobné sa harmonicky deje v kompozíciách Waynea Shortera, ako sú Nefertiti, Pinocchio, inšpiroval ma tiež Herbie Hancock napríklad so skladbami Sorcerer a Fall. Nebránim sa názoru, že som ako komponista ľahšie harmonicky rozpoznateľný, nakoľko ma baví nekonvenčne spájať zaujímavé akordy obohatené o rôzne tenzie a to do určitej miery vytvára akúsi celistvú podobu, štýl, čo ma v podstate celkom teší...*“

Absorbovať a vychutnať detaily popísaného konceptu vyžaduje sústredené a analytické počúvanie a k dešifrovaniu rôznorodých, vynaliezavých aranžérskych, kompozičných a interpretačných invencií najprístupnejšie poslúži predovšetkým štylizácia štandardov (*Mr. D. E.* a *Autumn Leaves*), ako aj poslucháčsky snád najvďačnejšia Šrámkova lyrická kompozícia viacvýznamovo pomenovaná *Lubie My Tear*, venovaná pamiatke Ľuboša Tamaškoviča (zároveň je to ďalšia pripomienka na nepoznanie premenenej krásnej Monkovej balady *Ruby, My Dear*), v ktorej svoj nevšedný talent uplatňuje predovšetkým trubkár Lukáš Oravec. K mimoriadne pôsobivým sólistickým výkonom inšpiruje

táto charakterom „davisovsko-coltraneovská“ kompozícia s podmanivým lyrickým nábojom aj ďalších hudobníkov (Miloslav Suchomel, Ľ. Šrámek). Práve na konto improvizácií treba oproti predchádzajúcim Šrámkovým titulom zdôrazniť ich väčší priestor i frontálnejšie uplatnenie. Najmä niektoré témy členov ansámblu (*6 a. m.* Miroslava Hloucala a *Watch Your Step* Rostislava Fraša) počítajú s improvizáciami ako s dominantným prvkom. Vzrušujúca oscilácia medzi jazzovou súčasnosťou a minulosťou umožňuje štýlové až kontrastné uplatnenie rôznorodých prístupov: napríklad výnimočné gitarové sólo Matúša Jakabčica v titulnej *White Dream*, ktoré namiesto v súčasnosti dominujúceho „silového“ prístupu (strhujúca energia a virtuozita) dáva priestor plynulej hĺbavej melodike s invenčným riešením funkčných harmonických patternov. Punc dodáva albumu Peter Erskine a prítomnosť renomovaného bubeníka (jeho zásluhy napríklad ocenila čestným doktorátom Berklee College) je pre ktorýchkoľvek európsky ansámbl udalosťou. Aj keď Erskine býva zjednodušene „zaškatulkovaný“ ako najvýznamnejší exponent druhej generácie „fusion“ bubeníkov a z množstva konštelácií, v ktorých sa uplatnil, ostáva ako prelomový moment jazzovej histórie rytmický tandem s Jacom Pastoriusom (*Weather Report* i samostatné projekty), v našom kontexte je snád jeho najcennejším prínosom vytváranie magnetického swingujúco-mainstreamovo jazzového backgroundu. A hoci v ansámblových častiach sú na nerozoznanie výborní aj bubeníci Dušan Novakov a Marek Dorčík, rozdiel citliv sprostredkovane pri improvizáciách; tí istí sólisti hrajú v Erskineovej prítomnosti s výraznejším drivom, ich sóla majú iné vyznenie a nepopísateľnou energiou vtahujú poslucháča do diania. Skvostné sú tiež Erskineove sóla, k vrcholom patrí jeho konverzácia s lídrom v *Two Worlds*. Príbeh angažovania Erskina (hrá v piatich z celkového počtu desiatich nahrávok) by bol určite zaujímavý pre tých, ktorých osloví ponúknutá hudba a je škoda, že ostal v sprievodnom texte utajený. Rovnako zaujímavé by mohli byť informácie o východiskách Šrámkovej hudby, ktoré by uľahčili náročnú percepciu. Paradoxom je, že samotný Šrámek dokáže o svojej hudbe hovoriť zaujímavo, zrozumiteľne a s odstupom. Miesto toho sa púšťa do prázdnej meditácie, ktorá nasleduje za bližšie neidentifikovaným textom Milana Kunderu. To však priamo s hudbou nesúvisí a na verejnosť sa v prvom rade dostáva silná výpoveď generácie školami odchovaných hudobníkov, ktorí spájajú jazzovú tradíciu s vlastným, súčasným prístupom. Ak budú mať ich nahrávky úspech v medzinárodnom kontexte, bude plne zaslužený.

Igor WASSERBERGER

Bratislava

Slovenská filharmónia

Št 10. 03. – Pia 11. 03.

Slovenská filharmónia / Slovenský filharmonický zbor, J. Valčuha
J. Kukura, rozprávač
Beethoven, Stravinskij

Ne 13. 03.

Malá sála SF, 16.00
Slovenský komorný orchester,
E. Danel
M. Ruman, viola
I. Fábera, hobo
Dvořák, Hummel, Kalivoda, Godár

Ut 15. 03.

Malá sála SF
Ch. Hinterhuber, klavír
Hummel, Mozart, Beethoven, Liszt

Št 17. 03. – Pia 18. 03.

Slovenská filharmónia, A Rahbari
Slovenský filharmonický zbor, J. Chabroni
Bratislavský chlapčenský zbor,
M. Rovňáková
Beethoven, Godár

Ne 20. 03.

Katedrála sv. Martina, 15.00
Slovenský komorný orchester, E. Danel
Haydn

Ut 22. 03.

Malá sála SF
J. Bárta, violončelo
Š. Bučko, hovorené slovo
J. S. Bach

Št 23. 03. – Št 24. 03.

Slovenská filharmónia, P. Altrichter
Slovenský filharmonický zbor, T. Lang
Bartholdy

Št 30. 03.

Koncertná sieň SF, 18.00
Slovenská filharmónia, R. Štúr
T. Bertók, husle
S. Masaryk, trúbka
M. Alzola, klavír
Bartholdy, Tomasi, Šostakovič

Št 31. 03.

Solamente naturali, M. Valent
Musica Globus

Hudobné centrum

Nedelné matiné v Mirbachovom
paláci, 10.30

Ne 13. 03.

H. Varga-Bachová, soprán

E. Ginzery, cimbal
V. Sawicz, bicie nástroje
J. Šušanič, bicie nástroje
Dotyky a spojenia
Machaut, Janáček, Hatrik

Ne 20. 03.

Moyzesovo kvarteto
J. Horváth, husle
F. Török, husle
A. Lakatoš, viola
J. Slávik, violončelo
Haydn, Godár, Schubert, Kupkovič

Bratislava

Št 06. 04.

Pálffyho palác, 17.00
Hommage à Margita Procházková

Žilina

Štátny komorný orchester

Št 17. 03. – Pi 18. 03.

ŠKO, M. Katz
T. Sergeyenia, klavír
Verdi, Saint-Saëns, Bizet

Št 31. 03. – Pi 01. 04.

Veľkonočné koncerty
ŠKO, M. Majkút
I. Gajan, klavír
D. Karvaj, husle
J. Podhoranský, violončelo
Kupkovič, Beethoven, Pergolesi

Št 07. 04.

Forum per tasti
ŠKO, O. Dohnányi
L. Avagyan, klavír
Nomulner, Prokofiev, Čajkovskij

Košice

Štátna filharmónia Košice

Št 17. 03.

ŠfK, M. Potokár
L. Knoteková, soprán
E. Pavlů, alt
M. Lukáč, bas
Košický spevácky zbor učiteľov
Mozart, Mahler, Szymanowski

Ut 22. 03. – Št 23. 03.

Koncerty pre mládež, 11.30
ŠfK, L. Pohunek
M. Benešová, V. Čikovský, moderátori
Korsakov

Zahraničné festivaly

Pražská jar 2016

12. 5. – 4. 6. 2016

Praha, Česká republika
71. medzinárodný hudobný festival.
Súčasťou je medzinárodná súťaž
v kategóriách trúbka / klavír.
Info: www.festival.cz

Medzinárodný festival hudobných
univerzít Belfort 2016

13. – 16. 5. 2016
Belfort, Francúzsko
Kategória: komorný súbor, orchester
alebo amatérska skupina (jazz, rock,
rap, tradičná hudba, elektronická
hudba, súčasná hudba)
Info: info@fimu.com, www.fimu.com

Händel Festspiele 2016

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

Innsbrucker Festwochen 2016

19. 7. – 26. 7., 2. 8., 9. 8., 15. 8., 16.
8., 20. 8., 24. 8. 2016 (koncerty na
Zámku Ambras)
6. – 27. 8. 2016 (Festival starej hudby)
Info: www.altemusik.at

Medzinárodné súťaže

Medzinárodná spevácka súťaž
Hertogenbosch 2016

27. – 28. 5., 25. 6. 2016 (predbežné
kolá), 8. – 17. 9. 2016 (finálové kolá)
Sulmona, Taliansko, Hertogenbosch,
Holandsko
Kategória: a./ opera, oratórium, b./
piesňové duo
Vekový limit: muži – nar. po roku
1982, ženy – nar. po roku 1985,
klavírny sprievod (piesňové duo)
– nar. po roku 1979
Vstupný poplatok: 130 EUR (opera,
oratórium), 150 EUR (piesňové duo),
200 EUR (obidve kategórie)
Uzávierka: 26. 4. 2016 (Hertogen-
bosch, Holandsko), 15. 5. 2016
(Sulmona, Taliansko)
Info: info@ivc.nu, www.ivc.nu

Medzinárodná klavírna súťaž
Ferenca Liszta 2016

2. – 11. 9. 2016
Budapešť, Maďarsko
Kategória: hra na klavíri
Vekový limit: nar. po 1. 1. 1984
Vstupný poplatok: 140 EUR/180 EUR
Uzávierka: 15. 4. 2016 / 2. 5. 2016
Info: competition@filharmonia.hu,
www.filharmonia.hu

Medzinárodná skladateľská súťaž

"Città di Udine" 2015/2016
október 2016 (uviedenie 6 – 8 víťazných skladieb)
Udine, Taliansko

Kategória: a./ skladba pre komorný
súbor (kombinácie týchto nástrojov:
sláčikové kvarteto, klavír, flauta,
klarinet, bicie nástroje) alebo sólový
nástroj, b./ elektroakustická skladba
Podmienky súťaže: nepublikovaná
skladba, môže byť s uvedením. Trvanie
do 8 minút (inštrumentálna skladba),
do 10 minút (EA).
bez vekového obmedzenia
Vstupný poplatok: 35 EUR
Uzávierka: 31. 3. 2016
Info: competition@taukay.it,
www.taukay.it

10. ročník Bucharest International
JAZZ Competition

14.–21. 5. 2016
Bukurešť, Rumunsko
Vekový limit: do 35 rokov (narodení
po 1. máji 1981)
Info: office@jmevents.ro, www.jazz-
competition.ro, www.jmevents.ro

Medzinárodná súťaž pre bicie ná-
stroje Tromp Eindhoven 2016

10.–20. 11. 2016

Termíny na predklada-
nie žiadostí o poskyt-
nutie tvorivých podpôr
Hudobného fondu
v 1. polroku 2016

Premie za hudobné diela vysokej
umeleckej hodnoty v oblasti
vážnej hudby – 19. 04. 2016
Premie v oblasti populárnej hudby
– 29. 03., 03. 05. 2016
Premie za interpretačné výkony
vysokej umeleckej hodnoty v ob-
lasti vážnej hudby realizované od
16. 03. 2015 do 14. 03. 2016 – 15.
03. 2016
Ceny Hudobného fondu na
súťažiach vo všetkých tvorivých
oblastiach – 29. 03., 03. 05.,
31. 05. 2016
Študijské stipendiá v oblasti jazzo-
vej tvorby a interpretácie –
29. 03., 03. 05. 2016
Granty na projekty, ktoré sa začnú
realizovať v období od 01. 07. 2016
do 31. 12. 2016 vo všetkých tvor-
ivých oblastiach – 19. 04. 2016
Príspevky na výrobu profilového
CD slovenských koncertných
umelcov v oblasti vážnej hudby
– 15. 03. 2016

Viac informácií na www.hf.sk

Eindhoven, Holandsko
Vekový limit: do 30 rokov
Uzávierka: 1. 5. 2016
Info: www.tromppercussion.nl

Medzinárodná hudobná súťaž

George Enescu 2016

3.–25. 9. 2016
Bukurešť, Rumunsko
Kategória: klavír, husle, violončelo, skladba
Vekový limit: nar. po 1. 8. 1983
Vstupný poplatok: 100 EUR – klavír,
husle, violončelo, 50 EUR – skladba
Uzávierka: 1. 6. 2016
Info: enescucompetition@festival-
enescu.ro, www.festivalenescu.ro

ABRSM – medzinárodné uznáva-
né hudobné skúšky pre verejnosť

(bez vekového obmedzenia)
prebiehajúce v 93 krajinách
18. 06. – British International
School of Bratislava, Pekníkova 6,
Bratislava, 9.00
Deadline: 17. 4.
Informačné stretnutie o ABRSM
skúškach
18. 03. – British International
School of Bratislava, 15.30
Registrácia a info: rachael.
howarth@bisb.sk
+421 (2) 6930 7081
+421 (0) 944310232

Riaditeľ Štátneho komorné-
ho orchestra Žilina vypisuje
konkurz na miesto

2. koncertný majster huslí

Miesto: utorok 10. mája
2016 o 14.00 hod. v sále
Domu umenia Fatra v Žiline

Uzávierka: piatok 6. mája 2016
Požadované vzdelanie: VŠ v odbo-
re hra na husliach
Uchádzači si pripravujú:

- klasický koncert (pomalá
a rýchla časť vrátane kadencií)
- sólová sonáta alebo partita
J. S. Bacha (ľubovoľná jedna
časť)
- romantický koncert – rýchla časť
- orchestrálne party – zoznam
skladieb a noty na
www.skozilina.sk

Slobodným uchádzačom možnosť
poskytnutia ubytovania.
Prihlášky s CV zasielajte na
adresy:
e.filippi.sko@gmail.com,
petra.kovacovska@gmail.com

Internationally accredited music
exams are arriving in Slovakia

Theory Exam
Saturday 18th June 2016 9am
at



THE BRITISH INTERNATIONAL
SCHOOL Bratislava
A NORD ANGLIA EDUCATION SCHOOL

Entry deadline April 17th
Open to all no age restrictions
Contact Rachael.howarth@bisb.sk for more details





ŠTÁTNÁ FILHARMÓNIA KOŠICE
THE SLOVAK STATE PHILHARMONIC KOŠICE

61.

ročník medzinárodného
hudobného festivalu,
sa koná pod záštitou
ministra kultúry SR
a je prioritným projektom
MK SR

KOŠICKÁ HUDOBNÁ JAR

21. apríl 2016 Dom umenia o 19.00

Otvárací koncert festivalu

ŠfK | Leoš SVÁROVSKÝ | Ľubica VARGICOVÁ, soprán
Zagar * Chorál s variáciami
Mozart * Koncertantná ária „Mia speranza, adorata“
* Symfónia č. 1
* Ária Kráľovnej noci č. 1 z op. Čarovná flauta
Donizetti * Linda di Chamounix, predohra
* Ária „Ah Tardai Troppo...“
* Baletná hudba z op. La Favorita
* Ária Marie z 2. dejstva op. Dcéra pluku

25. apríl 2016 Východoslovenská galéria (Hlavná ul.) o 19.00

LenART Quartet a hostia

Erik JAMBOR, klavír | Adrián HARVAN, saxofón
Harvan * Swingujúca klasika pre sláčik. kvarteto a saxofón/P
Haydn * Sláčikové kvarteto č. 2 C dur, op. 54
Dvořák * Klavírne kvinteto A dur, op. 81

26. apríl 2016 Seminárny kostol (Hlavná 81) o 19.00

MUSICA FLOREA

um. vedúci Marek ŠTRYNCL Jan MIKUŠEK, kontratenor
Vivaldi * Concerto grosso d mol, op. 3/11
* Sonáta Es dur „Al Santo Sepolcro“
* Stabat mater f mol
* Koncert pre sláčiky a basso continuo, op. 3/10
* Nisi Dominus

28. apríl 2016 Dom umenia o 19.00

Velikáni

ŠfK | Ondrej LENÁRD | Jan MRÁČEK, husle
Beethoven * Koncert pre husle a orchester D dur, op. 61
Čajkovskij * Symfónia č. 6 h mol, op. 74 „Patetická“

3. máj 2016 Dom umenia o 19.00

Shakespearovské podoby lásky

Literárno-hudobný večer venovaný životu a dielu W. Shakespeara
Dominika KAVASCHOVÁ, Alexander BARTA,
Peter CIBULA, umelecký prednes
Miloslav ŠTUDENT, lutna

5. máj 2016 Dom umenia o 19.00

Čaro - vášeň - oheň

ŠfK | Konstantín DOBROYKOV, Michaela FUKAČOVÁ, violončelo
Ljadov * Začarované jazero, op. 62
Elgar * Koncert pre violončelo a orchester e mol, op. 85
Stravinskij * Vták Ohnivák, hudba k baletu

9. máj 2016 Východoslovenská galéria (Hlavná ul.) o 19.00

Dana ŠAŠINOVÁ & Stanislav ZAMBORSKÝ, klavírne duo

Czerny * Grande Sonate in F, op. 178
Stravinskij * Svätenie jari

10. máj 2016 Východoslovenské múzeum o 19.00

Slovenský komorný orchester Bohdana Warchala

um. vedúci Ewald DANIEL
Berger * Dvořák * Händel

12. máj 2016 Dom umenia o 19.00

Záverečný koncert festivalu

ŠfK | Zbyněk MÜLLER | Andrea VIZVÁRI, soprán
Magdalena IDŽIK, mezzosoprán | Adam ZDUNIKOWSKI, tenor | bas vo vybavení
Zbor Kardinála Mindszentyho, Miškóc
Rejcha * Sinfonia
Rossini * STABAT MATER

13. máj 2016 Historická budova ŠD o 19.00

Predstavenie opery Štátneho divadla Košice

Premiéra jednoaktoviek:
Rímskij-Korsakov * Mozart - Salieri
Lejava * Bohom milovaný

Zmena programu a účinkujúcich vyhradená.

PREDAJ VSTUPENIEK:

Pokladnica ŠfK, Dom umenia, Moyzesova 66, Košice (055 622 0763)
v čase: po 14:00 - 16:00 | ut | st | št | 14:00 - 17:00.
Večerná pokladnica ŠfK otvorená hodinu pred začiatkom programu
na mieste koncertu.
Rezervácie: vstupenky@sfk.sk | www.navstevnik.sk
Vstupenky je možné zakúpiť si aj v MIC, Hlavná 32, Košice

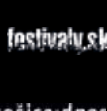
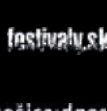
Festival sa koná s podporou



KOŠICE



Partneri





L u d w i g v a n B e e t h o v e n

FIDELIO

O p e r a v d v o c h d e j s t v á c h

Slovenské národné divadlo je štátna príspevková organizácia Ministerstva kultúry SR. Dizajn: Nora Nosterská

Hudobné naštudovanie János Kovács
Dirigenti János Kovács, Peter Valentovič
Réžia Martin Bendík
Scéna Juraj Fábry
Kostýmy Marija Havran
Zbormajster Pavol Procházka

Účinkujú František Ďuriáč, Boris Prýgl, Ján Ďurčo,
Maida Hundeling, Jan Vacík, Jozef Benci,
Jiří Sulženko, Jana Bernáthová, Mária Rychlová,
Ludovít Ludha, Róbert Remeselník
Spoluúčinkuje orchester a zbor Opery SND

PREMIÉRY
8. apríla 2016
10. apríla 2016

nová budova SND | Sála opery a baletu

www.snd.sk

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

Generálny partner



Hlavný partner



Partneri



Oficiálna minerálna
voda pre SND



Partneri premiér



Mediálni partneri

