



hudobný život

ROČNÍK XLVIII

10

2016

2,16 €

hudobné  **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Spravodajstvo: organové festivaly / **Výročie:** Morton Feldman / **Preklad:** Šum času / **Seriál:** Fonografický ústav ČAVU / **Zahraničie:** O krok späť v Bayreuthe / **World music:** Slovensko a world music



Martin Majkút

Americké osudy slovenského dirigenta

Emil Gilels – titan klavíra

Bratislavská lýra (1966–1998)

epoché

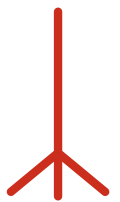
Nová slovenská hudba

30 koncertov < 100 skladateľov
250 skladieb < 100 interpretov

www.epoche.sk

2016
Bratislava
3. 11. – 15. 11.

2016 ROK
SLOVENSKEJ
HUDBY



Slovenská filharmónia • Opera SND
Symfonický orchester Slovenského rozhlasu
Balet SND • Štátna opera Banská Bystrica
Moyzesovo kvarteto • Slovenský komorný orchester
Quasars Ensemble • Ivan Buffa • Musica aeterna
Solamente naturali • Jevgenij Iršai
Cellomania • Octet Singers • Eva Šušková
Gitarové duo Radka Krajčová a Martin Krajčo
Mucha Quartet • Milan Paľa • Magdaléna Bajuszová
Tomáš Šelc • Peter Pažický • Lotz Trio • Marek Vrábel
Miki Skuta • Slovenské dychové kvinteto
Ensemble Spectrum • Spevácky zbor Adoremus
Spevácky zbor slovenských učiteľov
Spevácky zbor Technik (STU)
Symfonický orchester Konzervatória v Bratislave

www.hc.sk
vstupenky na
www.ticketportal.sk

hudobné **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA
Spolok slovenských skladateľov



Editorial

Vážení čitateľa,

v nedeľu 4. septembra bola v Ždiari odhalená pamätná tabuľa čestného občana tejto podtatranskej obce – skladateľa Alexandra Moyzesa. V tamojšej drevenici z roku 1936 nachádzal národný umelec vo svojom ťažkom období potrebný azyl a na prelome 70. a 80. rokov tu vytvoril svoje posledné symfónie. Medzi prítomnými, ktorí sa v deň 110. výročia narodenia majstra zišli, bol aj jeden z jeho prvých žiakov, Milan Novák. Viac o tejto udalosti prinesieme v nasledujúcom vydaní *Hudobného života*.

Pozornosť a obdiv si bezpochyby zasluhuje nová nahrávka vokálno-symfonických diel Jána Levoslava Bellu a to nielen z dôvodu, že albumy s hudbou najvýznamnejšieho predstaviteľa hudobného romantizmu na Slovensku sa neobjavujú často (z posledného desaťročia je dostupná len koncertná nahrávka duchovných diel so súborom Solamente natural a kompletnej tvorby pre klavír s Petrom Pažickým). Pozoruhodnou je tiež skutočnosť, že CD *A Tribute to Ján Levoslav Bella* sa objavilo pod hlavičkou flámskeho vydavateľstva Phaedra a záujemcom ponúka nový pohľad na slávnostnú *Omšu Es dur*, dvojicu árií pre hlas (soprán a bas) s orchestrom, kantátu *Lobet den Herrn, alle Heiden* alebo *Koncertnú skladbu v uhorskom štýle*.

Hoci diela slovenských skladateľov expandujú za hranice zriedkavejšie, naši koncertní umelci sa na zahraničných pódioch objavujú pomerne často. Naposledy nás potešila správa, že violončelista Eugen Prochác a akordeonista Rajmund Kákoní uvedú svetovú premiéru *Dvojkonzertu pre violončelo, akordeón a orchester* mladého portugalského skladateľa (a violončelistu) Tiaga de Sousa Derriçu. Pokiaľ by ste mali 6. novembra cestu okolo malého mesta Valpacos na severe Portugalska, môžete si našich sólistov (ako duo vystupujú už od roku 2002) vypočuť spolu s Orquestra do Norte a ich šéfdirigentom Josém Ferreírom Lobom.

Pokojný jesenný čítanie praje
Peter MOTYČKA

Obsah

Spravodajstvo, koncerty, festivaly

- 2 Reagujete, Úspešný večer Mucha Quartet, Katedrálny organový festival Bratislava, Bratislavský organový festival, Nedeľné matiné v Mirbachovom paláci, Európska hudobná akadémia Bratislava – Schengen, Slovenské historické organy 2016

Rozhovor

- 6 Martin Majkút: „Byť dobrým človekom je dôležitejšie než úspech.“
A. Šuba

Stará hudba

- 10 Edičný rad starej hudby Musicalia Istropolitana V. Král

Hudba & IT

- 11 LilyPond V. Král

Výročie

- 12 Morton Feldman (1926–1987) D. Matej

Preklad

- 14 Julian Barnes: Šum času

Seriál

- 16 Nahrávanie folklóru na území Slovenska XVI: Fonografický ústav ČAVU – ďalší osud gramofónových platní M. Minárik

História

- 20 Emil Gilels (1916–1985) – titan klavíra P. Katina

Mimo hlavného prúdu

- 23 Hudba dneška v SNG 19: Babylonská veža / A4: Tyč R. Kolář
24 Filip Drábek – Od partnerského lo-fi projektu Pāfgens k terénym nahrávkam na Islande J. Juhás

V zrkadle času

- 26 Bratislavská lýra (1966–1998) O. Lehotský

Zahraničie:

- 29 Salzburg: Objavný aj divácky B. Ažaltovič, P. Unger
30 Bayreuth: O krok späť R. Bayer
32 Aix-En-Provence: Provensálske spevy lásky L. Evrard, Z. Bojnanská
33 Benátky: Svieži elixír J. Červenka

World music

- 34 World music festival Bratislava Y. Kajanová
35 Konferencia Slovensko a world music Y. Kajanová, V. Potančok

Zápisník

- 36 Ako Martin Vanek nepredal Smetanovu nevestu / Obnovená Krútnava / Nezabudnuteľný a nedocenený Jozef Konder M. Mojšišová,
V. Blaho, P. Unger

Recenzie

Kam/kedy

Mesačník *Hudobný život*/október 2016 vychádza v Hudobnom centre, Michalská 10, 815 36 Bratislava, IČO 00 164 836
Zapísané v zozname periodického tlače MK SR pod ev. číslom EV 3605/09
Redakčná rada: Alžbeta Rajterová, Igor Wasserberger, Vladimír Zvara
Šéfredaktor: Peter Motyčka – Jazz, Spravodajstvo (tel. +421 2 20470420, 0905 643 926, peter.motycka@hc.sk)
Redakcia: Robert Kolář – Spravodajstvo, Skladba / skladateľ mesiaca, Stará hudba, Súčasná hudba (robert.kolar@hc.sk), Andrej Šuba – Recenzie CD / DVD / knihy, História, Stará hudba, Rozhovory (andrej.suba@hc.sk), Michaela Mojšišová – Hudobné divadlo, Zahraničie (michaela.mojzisova@hc.sk), Zora Šikrová – Web (zora.sikrova@hc.sk)
Jazykové redaktky: Andrea Draganová, Eva Planková
Výtvarná spolupráca: Róbert Szegény

Distribúcia a marketing: Patrik Sabo (tel: +421 2 20470460, fax: +421 2 20470421, distribucia@hc.sk) • Adresa redakcie: Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, www.hc.sk/hudobny-zivot/ • Grafický návrh: Peter Beňo, Róbert Szegény • Tlač: DOLIS, Bratislava • Rozširuje: Slovenská pošta, a.s., Mediaprint-Kapa a súkromní distributéri • Objednávky na predplatné prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty, alebo e-mail: predplatne@slposta.sk • Objednávky do zahraničia vybavuje Slovenská pošta, a.s., Stredisko predplatného tlače, Uzbecká 4, P.O. BOX 164, 820 14 Bratislava 214, e-mail: zahranična.tlac@slposta.sk Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. Používanie novinových zásielok povolené RPPBA Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03. • Indexové číslo 49215. ISSN 1335-4140. • Obálka: M. Majkút (foto: Ch. Briscoe) • Názory a postoje vyjadrené v uverejnených textoch nie sú stanoviskom redakcie. Redakcia si vyhradzuje právo redakčne upravovať a krátiť objednané i neobjednané rukopisy. Texty akceptujeme len v elektronickej podobe. • Vyhľadávať v dátach uverejnených v tomto čísle môžete na adrese www.siac.sk

→ Reagujete

AD HŽ 9/2016: Reagujete AD
HŽ 7-8/2016: Syndróm 3 ½

Nalejme si čistého vína! Dlhodobu pohrdavý postoj režiséra Martina Bendika k relevantnej slovenskej opernej kritike (abecedne špecifikovanej v reakcii teoretičky Michaely Mojžišovej), jeho frustrácia z dojmológií publikovaných najmä v kultúrnych rubrikách denníkov *SME* a *Pravda*, sú vlastne celkom pochopiteľné, a nič na tom nezmení ani akokoľvek nabrúsená reakcia dotknutej strany. Glosa je aj o tom, že operná reflexia zamrzla v minulom tisícročí, keď ešte bolo možné chápať operu ako hudbu realizovanú v divadle, keď sa ostentatívne odmietala špecifikácia: divadelný druh využívajúci hudobný prejav, ktorý ale nie je samospasiteľný, keďže je súčasťou množiny prostriedkov komunikácie medzi realizátormi a prijímateľmi. Voči týmto tvrdeniam moja reakcia *Syndróm 3 a pol a ešte čosi* v nijakom prípade nemienila namietat. O opere sa v minulosti z času na čas vyjadrovala aj divadelná kritika (Ladislav Čavojský, Jano Jaborník, Juraj Svoboda, Mira

Trávníčková...) a voči ich postrehom sa pohrdavý postoj nedostavil.

Opodstatnenosť Bendikovej glosy dokumentuje článok *Aká bola operná sezóna 2015/2016?* (publikovaný v HŽ 9/2016), ktorý rozložil kvalitu opernej inscenácie na hudobnú a divadelnú zložku, pričom tieto kritériá sú vlastne nedeľiteľné a navzájom sa determinujú. (Kam to dospeje, keď dirigent ťahá „čihi“ a režisér „hota“, jasne ukázalo košické naštudovanie Donizettiho *Lucie z Lammermooru*.) Pociť operného režiséra, že „reflexia je v ešte väčšej kríze ako samotná tvorba“, je takisto oprávnený. Ide totiž o spojené nádoby a situácia v obidvoch prípadoch je viac katastrofálna ako priaznivá. Aktívni kritici by prostredníctvom svojich článkov mali formovať nielen obraz, ale sprostredkovane aj obsah operného divadla – politický inotaj aktuálny v Taliansku 19. storočia (formulovaný vo Verdiho *Nabuccovi*) síce rezonoval v Československu druhej polovici 20. storočia, v súčasnosti však prislínne zapácha starinou. Na sprostredkované formovanie obsahu však treba zaznamenať progresívne prúdy v tom-ktorom naštudovaní. Doplatila na to napríklad Pucciniho *Manon Lescaut*, skonštruovaná tímom P. Gábor, M. Lejava, P. Hochel, J. Valek a M. Havran. Dostupné kritiky, či už publikované alebo verbali-

zované, sa predhánali v definovaní veristických východísk, avšak ich autori odmietali pripustiť možnosť prehĺbeného obsahu diela, mimochodom, popierajúceho jalové tvrdenia autora námetu Abbého Prévosta, či jeho inovovanej inscenačnej podoby, reagujúcej na predchádzajúci výkladový posun. V Pucciniho prípade je pritom verizmus viac ako diskutabilný (podľa *Encyklopedického atlasu hudby* je „verizmus ekvivalen-
tom literárneho naturalizmu“).

Neuralgické nie je ani pobúrené konštatovanie glosy: „Problém je v tom, čo sa slovenskej kritike páči!“ Čomu inému už má režisér Bendik vystaviť ponúknutú, častokrát nevyargumentovanú hierarchiu hodnôt, ak nie vlastnému názoru? Čo je neuralgické, to je autorkina svojvoľná formulácia. Nič podobné ako „*Bendikov Fidelio*“ jakživ neexistovalo, a ani existovať nebude. Existuje iba Bendikova inscenácia Beethovenovho *Fidelia*. Mazľavú sentimentalitu romantickej predlohy síce treba vytlačiť na vedľajšiu koľaj – Beethoven však stále zostane Beethovenom. Režisérsku predlohu možno spomínať asi iba v prípade, ak bol vklad tvorcu mimoriadne určujúci a to je pri opere len ťažko predstaviteľné (napr. Grotowského *Vytrvalý princ* podľa Calderóna a Słowackého).

Jano RÁCZ

Úspešný večer Mucha Quartet

Keď sa objaví oznam o koncerte **Mucha Quartet**, veľká časť návštevníkov komorných podujatí si názov súboru dokáže okamžite spojiť s menami huslistov **Juraja Tomku**, **Andreja Barana**, violistky Veroniky Prokešovej (na recenzovanom koncerte 12. 9. v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca za ňu zaskakoval **Adam Pechočiak**) a violončelistu **Pavla Muchu**. Koncert zastrešila Európska hudobná akadémia Bratislava-Schengen, ktorá prezentuje Bratislavu v širšom hudobno-kultúrnom kontexte a zaisťuje jej prívlastok hudobného mesta. Od svojho založenia v roku 2003 tiež sprostredkúva umelecké príležitosti nádejným sólistom, komorným zoskupeniam i orchesterálnym hráčom. „Muchovci“ venujú pozornosť hudobnému štýlu predvádzaných diel, ich hra upúta tiež hudobno-výrazovou disciplínou a zacielením na umelecko-výrazovú jednotu. Zvukovú identitu zoskupenia formuje aj „striedmy“ husľový tón primária. Svojrásnosť až irečiteľnosť výsledného timbru kvarteta potvrdilo už počúvanie Mozartovho *Sláčikového kvarteta F dur KV 458*. V skladbe boli interpretácie zdôraznené kompozičnou štruktúrou, vedenie hlasov, motivicko-tematická práca a formovo-tektonické špecifiká. Kvarteto s neautentickým podtitulom „Lovecké“ získalo vďaka vecnému a transparentnému prístupu interpretov sympatickú podobu bez zbytočného podsúvania mimohudobného obsahu. Okrem toho (a to si tiež zasluhuje zmienku) tento spôsob interpretácie súladil s obsahom sprievodného textu, duchaplné a inteligentne napí-

saného i autorizovaného Jánom Albrechtom. V tejto súvislosti patrí zásluha PhDr. Tatiane Okapcovej – redaktorky zodpovednej za jeho prípravu. Podobnú zvukovú decentnosť až eleganciu prezentovali členovia kvarteta aj pri interpretovaní *Emmeleie* Vladimíra Godára – čarovnej, skúsenejšiemu poslucháčovi už istý čas dobre známej kompozície vytvorenej s tvorivým nadhľadom a zmyslom pre triednosť. Interpretácie dispozičie súboru sa odrazili aj v naštudovaní Janáčkovho *Sláčikového*

kvarteta č. 1, tentoraz s autorizovaným názvom „*Kreuzerova sonáta*“. Úvodné *Adagio con moto* znelo zvukovo veľbne so zdôraznením účinnosti tektonických štruktúr v ostatných častiach. Účinnými boli aj „janáčkovské“ zvukové zlomy, v ktorých skladateľ pôsobí akoby nesústredene a nervózne (v tomto prípade napríklad *Con moto – Vivo andante*). Celkovo však bola janáčkovská denervovanosť uhladená, s pôsobivým postupným stupňovaním smerom k finále. Hudba tak oscillovala medzi figuratívnosťou, svojráznym typom kantability a latentnou rudimentárnosťou.

Ingeborg ŠÍŠKOVÁ

MUCHA QUARTET

Hudobno-literárny cyklus *musica_litera* 2016 v Galérii Nedbalka

Lístky v predaji v Galérii Nedbalka, Nedbalova 17, 811 01 Bratislava

DON QUIJOTE 4.10.2016 o 18:00 h. Boccherini - Cervantes - Tedesco	MOZARTOVE LÍSTY 10.11.2016 o 18:00 h. Portrét Wolfganga Amadea Mozarta	STAREC ZOŠIMA 8.12.2016 o 18:00 h. Pärt - Dostojevskij
---	--	--

www.nedbalka.sk www.musicaliteras.sk www.muchaquartet.sk

Katedrálny organový festival Bratislava

7. ročník, 28. júla – 8. septembra, Tribus Musicae, Bratislavská arcidiecéza, BSK

Podujatie spojené s bratislavskou Katedrálou sv. Martina prinieslo tento rok osem rôznorodých koncertov. Na prvom sa vo štvrtok 28. 7. predstavil mladý nemecký organista **Johannes Trümpler**, ktorý v súčasnosti zastáva prestížny post organistu Hofkirche v Drážďanoch so slávnym trojmanuálovým organom Gottfrieda Silbermanna. Úvod a záver recitálu koncipovaného ako „Hommage à J. S. Bach“ patril dvom veľkým dielam tematicky vyrastajúcim z tónov B-A-C-H, a to dobre známemu *Prelúdiu a fúge* F. Liszta a zriedka hrávanej *Introdukcii, passacaglii a fúge op. 150* Sigfrida Karg-Elerta. Bachovmu *Prelúdiu a fúge C dur BWV 547* predchádzala *Esej o pozemskom živote a večnej blaženosti* z Messiaenovho diela *Diptyque*. Novinkou v slovenskom prostredí bolo uvedenie bizarnej mozaikovitej koláže – *Organovej fantázie na témy J. S. Bacha* z pera Najiho Hakima, Messiaenovho nástupcu za organom parížskeho kostola Sainte-Trinité. V náročnom programe preukázal umelec hráčsku virtuozitu, avšak v registrácii mohol byť dynamicky striedmejším v používaní vyššie-stopových registrov a kornetovej farby.

Celkovo vysokú dynamickú hladinu mal koncert nitrianskeho organistu **Vladimíra Kopca** a hráča na trúbke **Tibora Ďuriaka** (4. 8.). Osvedčená atraktívna kombinácia nástrojov v transkripciách barokových koncertov A. Vi Valdiho a T. Albinoniho a v *Prelúdiu z Te Deum* M.-A. Charpentiera by si žiadala slabší zvuk organa v záujme transparentnejšieho vyznenia trúbky-pikoly. Brilantne zahranej prvej *Sonáte d mol op. 42* A. Guilmanta by taktiež prospela prepracovanejšia, dynamicky striedmejšia (aby bolo z čoho gradovať) a lepšie zvukovo vyvážená registrácia (pedál v pomalejši časti bol príliš silný).

Chorého Poliaka Witolda Zalewského vo štvrtok 11. 8. pohotovo zastúpil rakúsky organista **Klaus Kuchling**. Výborná dramaturgia koncertu postupovala od úvodného bloku z tvorby J. S. Bacha (*Fantázia a fúga g mol BWV 542* a tri väčšie chorálové spracovania) cez jemné poetické *Andante KV 616* W. A. Mozarta, do jazzu presahujúce *Mozart Changes* Zsolta Gárdonyiho, hlbavú *Prière (Modlitbu) op. 20* C. Francka, dve skladby J. Alaina až k *Chorálovým variáciám na Veni Creator* z op. 4 M. Duruflého. Veľká škoda, že zvukovo komornejšie ladený program, v ktorom umelec citlivo rozohral farebne bohatú paletu jemnejších odtieňov katedrálného organa, bol narušený silným hlukom rockovej kapely, ktorý do chrámu prenikal z bezprostrednej susediaceho Rudnayovho námestia. Vzhľadom na to, že podobné problémy sa vyskytli už aj počas minulých ročníkov, je v budúcnosti

potrebné v spolupráci s magistrátom a BKIS zabezpečiť lepšiu koordináciu plánovania hudobných podujatí.

Talian **Giulio Mercati** (18. 8.) po bloku barokovej hudby (dve *Prelúdiá* D. Buxtehudeho v „stylus fantasticus“, chorálová predohra a *Toccata, adagio a fúga BWV 564* J. S. Bacha) rozohral farby katedrálného organa vo vydarenom výbere troch skladieb z 24 *Pièces en style libre* L. Vierna a napokon svoj recitál vygradoval vo *Fantázii na chorál Wie schön luechtet der Morgenstern op. 40 č. 1* Maxa Regera. Obdivuhodný temperament talianskeho virtuóza by si však vyžadoval viac ústretovosti voči akustike chrámu s veľkým dozvukom, pretože mnohé detaily



J. Trümpler (foto: M. Spodniaková)

Regerovho harmonicky a kontrapunkticky komplikovaného diela (vrátane trilkov v pedáli) bolo v daných tempách možné viac sledovať na premietacom plátne ako reálne počuť. Bratislavské publikum tradične s veľkým záujmom a nadšením prijalo recitál svojrázneho amerického virtuóza **Davida di Fioreho** (25. 8.), ktorý svoj štýlovo a žánrovo pestrý program (od renesancie po jazz) zostavil na princípe striedania väčších závažnejších organových kompozícií (J. S. Bach, C. Franck, P. Eben, L. Vierne, J. Langlais, M. E. Bossi) so zvukovo skromnejšími drobnejšími skladbami (A. Valente, G. Caccini, D. Zipoli, B. Galuppi, J. Utterbach, P. Yon).

Posledné dva koncerty v Katedrále boli zamerané na hudbu krajín, z ktorých umelci pochádzajú. Belgický organista **Xavier Deprez** (1. 9.) v recitáli nazvanom „Musical Greetings from Brussels“ po úvodnom *Prelúdiu a fúge a mol BWV 543* J. S. Bacha pokračoval trojčastovou *Symfóniou d mol op. 1* Alphonsa Maillého a výberom z organového diela Josepha Jongena, zakončeným jeho reprezentatívnou *Sonátou Eroickou op. 94*. Pomedzi diela Belgičanov umelec zaradil *Elégii* v Belgicku žijúceho slovenského dirigenta

a organistu Jána Valacha. Španielsky organista **Esteban Elizondo Iriarte** (8. 9.) bol univerzitným profesorom organovej hry v San Sebastiani a podstatnú časť života venoval organovému umeniu Baskicka a Navarry, ktoré prezentoval v početných publikáciách, notových edíciách a nahrávkach. Pôsobivú dramaturgiu správne striedajúcu náladové, dynamické, farebné, temповé a formové kontrasty zostavil výlučne z tejto hudby (J. Antonio de San Sebastián, N. Otaño, T. de Elduayen, J. Ma Usandizaga, J. Guridi, E. Torres, L. Urteaga, T. Garbizu), spadajúcej do 20. storočia a harmonicky zväčša oscilujúcej medzi neoromantizmom a impresionizmom, často inšpirovanej folklórom daného regiónu. Jeho zanietený hráčsky prejav sprevádzala vysoká zvuková kultúra.

Tohtoročný festival ako celok kombinoval osvedčený tradičný organový repertoár s množstvom zaujímavých, domácejmu poslucháčovi doposiaľ neznámych diel. Skutočnou lahôdkou a balzamom na dušu v dnešnej hektickej dobe

bol záverečný nedeľný „Koncert v arcidiecéze“, ktorý sa tradične koná v Kostole sv. Margity Antiochijskej v Zohore (11. 9.). Umelecký riaditeľ festivalu **Stanislav Šurín** si prizval k spolupráci jedného z najznámejších hráčov na panovej flaute **Helmuta Hauskellera**. Jednoduchý, no dokonalý hudobný nástroj si nemecký umelec zhotovuje sám z bambusového dreva. V priebehu koncertu hral na troch nástrojoch s nezameniteľnou charakteristickou farbou zvuku, ktorá sa nádherne niesla chrámovým priestorom na pozadí decentného organového sprievodu. Skladby od renesancie po súčasnosť si interpreti vybrali a upravili (P. Attaignant, G. Caccini, J. S. Bach, G. Fantini, M. Corette, T. O'Carolan, A. Hovhannes), pôvodnými pre toto komorné zoskupenie boli dve skladby z pera Malteho Rühmanna. Dramaturgiu obohatili sólové organové *Fantázia a fúga g mol BWV 542* J. S. Bacha, *Postlúdium z Glagolskej omše* L. Janáčka a *Fanfares* S. Šurina. Po oficiálnej časti programu zakončenej úpravami melódii ľudovej hudby z Čile, Kuby, Írska, Rumunska a Ukrajiny sa interpreti nadšenému publiku odvdáčili ešte tromi prídavkami.

Stanislav TICHÝ

Bratislavský organový festival

5. ročník, 28. júna – 10. júla, ORGANYzácia, Bratislava

Na jubilejnom 5. ročníku festivalu, podporeného hojnou účasťou publika, ponúkli jeho organizátori Marek Vrabel a Andrea Serečinová rovnaký počet rozlične zameraných koncertov v piatich zvukovo odlišných akustických priestoroch. Projekt *Organ & Voice & Trumpet* (28. 6.) sa uskutočnil v Hudobnej sieni Bratislavského hradu. Maďarský organista **Soma Dinyés**, špecialista v hre na barokovú trúbku **László Borsódy** a skvelý slovenský barytonista **Tomáš Šelc** zostavili v súlade s neobarokovou zvukovou koncepciou tamojšieho nástroja (Rieger-Kloss z r. 1976) program výlučne z diel skladateľov vrcholného baroka (Buxtehude, Bach, Händel). Sólovo

Po prvýkrát sa organizátori rozhodli zaradiť do festivalu aj koncert mimo Bratislavu. Nemec **Franz Lörch** hral na historickom dvojmanuálovom organe firmy Rieger, Krnov z roku 1887 v Kapucínskom kostole Najsvätejšej Trojice v Pezinku (3. 7.). Dramaturgiu koncertu organista zostavil zo skladieb 17. a 18. storočia (J. Pachelbel, D. Buxtehude, G. F. Piazzza, J. E. Eberlin, J. S. Bach, J. P. Sweelinck, D. Zipoli), hoci svojím zvukovým charakterom a registrovou dispozíciou sa nástroj viac hodí pre hudbu 19. storočia. Organista v úctyhodnom veku udivoval virtuóznymi tempami, ktoré však budili dojem až neprirodzeného chvatu a hektiky. Súčasným

aj ako spevák s tmavo zafarbeným hlasom a v niektorých ovládala pravou nohou sadu strieborných omšových zvončekov.

Jedinečným zážitkom bol improvizovaný koncert **Martina Baka** na výber z tvorby básnika druhej slovenskej literárnej moderny, evanjelického kňaza, teológa a prekladateľa Emila Boleslava Lukáča vo Veľkom evanjelickom kostole v Bratislave (7. 7.). Takmer storočný štvormanuálový nástroj krnovskej firmy Rieger bol prvým veľkým koncertným organom postaveným na Slovensku (1923) a jeho farebný i dynamický potenciál rozohral skúsený hráč v nápaditých, formovo i náladovo kontrastných improvizáciách reflektujúcich nadčasové, emóciami, symbolikou a metaforami nabitú verš básní *Kyrie eleison*, *Echo*, *Gramatika*, *Európsky hodokvas*, *Vzdych*, *Bratislava*, *Salve Regina* a *V Chráme svätej Magdalény*, dramaticky prednášané **Borisom**

Farkašom. Bakove skvelo gradačne nadväzujúce improvizácie boli tematicky zjednotené použitím dvoch hudobných tém, ktoré mohli poslucháči sledovať v programovom bulletinu (prvou z nich bol evanjelikom dobre známy chorál G. Neumarka *Wer nur den lieben Gott lässt walten* – *Kto len na Boha sa spolieha*). Rozhodnutie organizátorov ponúknuť na pochopenie náročné Lukáčove texty k dispozícii aj v tlačenej podobe bolo správne a napomohlo hlbšej reflexii ich obsahu.

Festival dôstojne vyvrcholil recitátom významného

francúzskeho organistu **Stéphana Béchyho** (10. 7.) v bratislavskej Katedrále sv. Martina na organe Geralda Woehla z roku 2010, zostaveným výlučne z tvorby francúzskych autorov 18. a 19. storočia. V jeho úvode zaznela suita na *Magnificat* J.-F. Dandrieua s formovo a registračne charakteristickými časťami francúzskeho organového baroka. Nasledoval veľký blok slovenskému poslucháčovi takmer neznámej hudby autorov francúzskeho rokoka, klasicizmu a raného romantizmu (Michel Corette, Guillaume Lasceux a jeden z neskorších pokračovateľov slávneho hudobníckeho rodu Gervais-François Couperin). Umelec sa nedal strhnúť monumentálnym zvukovým potenciálom nástroja, ale jednotlivé skladby registroval veľmi decentne, citlivo a farebne priliehavo s dobre premysleným radením náladových kontrastov jednotlivých skladieb, v ktorých preukázal jemnú prstovú virtuoziu v rýchlych figuráciách a ozdobách. Veľký zvuk nástroja si ponechal až na záverečnú obľúbenú *Toccatu* Théodora Duboisa, ktorej účinok ešte vygradoval zaradením Guilmantovej transkripcie populárnej *Labute* z *Karnevalu* zvierat Camilla Saint-Saënsa.

Stanislav TICHÝ



L. Borsódy (foto: archív)



K. Chroboková (foto: M. Lukáč)

zazneli dve veľké *Prelúdiá a fúgy* (c mol BWV 546 a h mol BWV 544) J. S. Bacha z jeho zrelého lipského obdobia a viacdielne *Prelúdium g mol BuxWV 149* v „stylus fantasticus“ Dietricha Buxtehudeho. Organistu poznajú bratislavskí návštevníci koncertov starej hudby ako skúseného hráča bassa continua dlhodobo spolupracujúceho so súborom Solamente naturali. Obdivuhodná bola jeho pohotovosť, keďže všetky inštrumentálne sprievody hral aj s použitím pedála priamo z orchestrálnej partitúry. Ako celok bol však koncert značne dynamicky nadsadený (hlučný), čo sa najviac prejavilo v áriách J. S. Bacha i v záverečnej *The Trumpet Shall Sound* z Händlovho *Mesiáša* a viedlo k tomu, že inak skvelý Tomáš Šelc musel neprirodzene namáhať svoj nádherný hlas. V tomto prípade by bolo vhodnejšie vzdať sa farebnej registračnej predstavy organa a radšej sa dynamicky podriaďiť prirodzenej hlasitosti sprevádzaného hlasu a trúbky. László Borsódy očaril mimoriadne krásnym, čistým a svetlým zvukom dvoch rôznych barokových trúbok (jedna z nich bola zhotovená podľa známeho vyobrazenia z Bachových čias a zaskvela sa v *Suite in D HWV 341* G. F. Händla).

interpretačným kritériám by vyhovovala prepracovanejšia, vzdušnejšia artikulácia, členenie a akcentácia podporujúca vnímanie metro-rytmických vzťahov poslucháčmi. Odvážnym projektom kombinujúcim diela z tradičnej organovej literatúry s vlastnou tvorbou presahujúcou do popu bol koncert *Organ Goes Pop* českej interpretky **Kateřiny Chrobokovej** vystupujúcej pod umeleckým menom **KATT**. Uskutočnil sa vo Veľkom koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu (5. 7.), pričom v skladbách J. S. Bacha a O. Messiaena umelkyňa využila veľký píšťalový koncertný organ (Rieger-Kloss z r. 1987) a v skladbe A. Pärta i vo svojej tvorbe vlastný digitálny nástroj bielej farby s „nasamplovanými“ zvukmi organov z celého sveta, umožňujúci aj reprodukcii nahraných rytmických podkladov. Dramaturgia koncertu korešpondovala s jej najnovším albumom *KATT* (Supraphon 2016, recenzia v HŽ 9/2016) a bola premiérou jeho koncertnej verzie. Oproti nahrávke dala KATT väčší priestor vlastnej tvorbe v bloku nazvanom *Inside the Apple*. Skvelá hráčka pôsobila sebaisto a mierne extravagantne – na organových pedáloch hrala bosými nohami, vo svojich skladbách sa prezentovala

Nedeľné matiné v Mirbachovom paláci

Novú sezónu matiné v Mirbachovom paláci otvorili prvú septembrovú nedeľu (4. 9.) **Milan Paľa** (husle, viola) s klaviristom **Ladislavom Fančovičom** a hoci netvorila stálu dvojicu, z ich čoraz častejších stretnutí vyžaruje umelecko-interpretačné porozumenie. Prejavuje sa v detailoch: napríklad keď huslistov dramatický, emocionálne bezprostredný, chvíľami až rudimentárny tón súladí s Fančovičovou pohotovosťou, prípadne zvukovou zdržanlivosťou. Proti sebe stoja výrazovo uvoľnení umelci so schopnosťou extrémnej zvukovej kontroly a zároveň maximálneho vypätia hudobnej vášne, a hoci to môže vyznieť ako protirečenie, skúsenejší poslucháč vie, že ide o charakteristiky hudby, ktoré dvojica dokáže efektívne zvýrazniť. Toto umelecké prepojenie sa prejavilo už v *Sonáte č. 3 c mol op. 45* Eduarda Hagerupa Griega. Úvodný úsek *Allegro molto ed appassionato* zaznel v dvoch polohách hudobného výrazu: huslistu hrajúceho v plnej vážnosti vrcholiaceho romantizmu a klaviristu, ktorý akoby podmaľoval dramatismus divadelnej hry. Oboje súladne splyvalo a až po klimax diela v záverečnom *Allegro animato* pôsobilo nevšedným hudobným účinkom. Matiné vyvrcholilo Šostakovičovou *Sonátou op. 147*, v ktorej Paľa siahol po viole. Nádher-

ná trojčastová skladba sa vďaka hudobnej disciplíne, decentnosti vyjadrovania, hĺbavosti prístupu a úcte voči vytvorenému dielu doslova vznášala.

V nedeľu 11. 9. sa v Mirbachovom paláci predstavili flautistka **Tünde Jakab** s klaviristom **Petrom Valentovičom**. Interpretka disponuje kvalitným tónom, technikou, bezpečnou intonáciou a rešpektovaním frázovania. Snáď miestami nepatrne sterilný výraz dodáva jej hre priezračnosť znenia pri zachovávaní hudobnej bezprostrednosti a prirodzenosti vo vyjadrovaní. V úvodnej *Fantaisie pastorale hongroise op. 26* Franza Dopplera vôbec neprekážala absencia onoho „hongroise“, keďže interpretka dokázala zdôrazniť pastorálnu náladu kompozície. S klasicistickou triezvosťou v duchu estetiky francúzskej hudby veľmi pekne vyzneli tri časti *Sonáty pre flautu a klavír FP 164* Francisa Poulenca. Huslová *Sonáta A dur* Césara Francka je s obľubou uvádzaná aj v transkripcii pre flautu, a hoci si interpretka mohla zvoliť iné dielo (výber je dostatočný), jej celkový prístup, spôsob hry i chápanie diela boli nanajvýš duchaplné a presvedčivé. Výrazne nadaný dirigent, spevák a klavirista Peter Valentovič prispel okrem vynikajúceho sprevádzania aj vlastnými klavírnymi improvizáciami, v ktorých

sa prepájali rôznorodé vplyvy Čajkovského, Smetanu, Dvořáka, previedol nás chromatickými pasážami, akordickými rozkladmi a najrozličnejšími kaskádami od pianissima k fortissimu a späť, z čoho bolo publikum pochopiteľne, nadšené.

Dlhodobu pôsobiacu klavírne duo **Ida Černecká** a **František Pergler** sa predstavilo na matiné 18. 9. K ich dramaturgických záľubám patrí hudba 19. storočia a prvých desaťročí 20. storočia, ak, pravda, odhliadneme od niekoľkých premiérových slovenských diel. Repertoár tentokrát rozšírili o cyklus dvánástich kusov *Jeux d'enfants op. 22* Georgesa Bizeta, náladových obrazov z detského života komponovaných s francúzskym šarmom a humorom. Skladby vyvolávali atmosféru rodinnej pohody, evokujú hru rodičov pre poslušné deti (i keď niektoré z týchto kompozícií sú určite komponované so zámerom „aj pre dospelých“). Dvanásť kusov obsahuje špecifický druh poetickosti, ktorý však v interpretácii absentoval. Zdá sa, akoby v danej chvíli dvojica dosiahla svoj interpretačný limit. Zaujímavejších bolo *6 Morceaux op. 11* Sergeja Vasilieviča Rachmaninova. Hoci ide o skladateľov raný opus, možno v ňom pozorovať zmysel pre farbu nástroja, jeho registráciu, rozloženie hudobných tvarov a myšlienok do štyroch rúk. Dvojica Černecká-Pergler svojou hrou potvrdili opodstatnenosť uvádzania tohto diela.

Európska hudobná akadémia Bratislava – Schengen



E. Rabchevská (foto: archív)

Na koncerte vo Dvorane VŠMU, ktorý sa uskutočnil ako súčasť Európskej hudobnej akadémie Bratislava – Schengen, sa o príjemný večer 20. 9. postarala huslistka **Eva Rabchevská** so svojou umeleckou partnerkou, klaviristkou **Ivetou Sabovou**. Rabchevská študovala v rodnom Lvove, neskôr aj na bratislavskom Konzervatóriu

(2012–2014) a na koncert ju prišlo podporiť množstvo mladých ľudí. Už od prvých tónov bolo zrejme, že svoj nástroj ovláda úplne bezpečne: intonácia, rytmické cítenie, zmysel pre výstavbu hudobnej frázy, to všetko pôsobilo sebaistým, uvoľneným a očarujúcim dojmom. Všetky skladby mali v jej podaní interpretačnú svojráznosť a komornú inti-

mitu. Hoci diela Wieniawského (*Variácie na vlastnú tému*), Čajkovského (*Meditácie pre husle a klavír op. 12*) či Kreislera (*Caprice viennois*) sú skôr hudobnými atrakciami (akokoľvek ich tvorcom nemožno uprieť vkus) než vážnymi opusmi, obecenstvo ich miluje a žiada si ich. Obidve umelkyne zaobchádzali s hudbou s rešpektom, ich

interpretáciu zdobili emocionálna bezprostrednosť a technická zdatnosť. Éterické podanie Szymanowského skladby *La fontaine d'Aréthuse (z Mýtov op. 30)*, spadajúcej do obdobia jeho príklonu k modernej, poskytlo poslucháčom vzácnu príležitosť uvedomiť si hudobné kvality skladateľovej tvorby. Interpretačné prednosti Rabchevskej a Sabovej potvrdila aj Beethovenova výrazne novátorská *Sonáta c mol pre husle a klavír op. 30/2*. Huslistka správne pochopila zmysel široko koncipovaného *Adagia* a spolu s klaviristkou sa jej podarilo udržať požadovanú rovnováhu koncepcie diela. Pôsobivo vyzneli aj 1. časť (*Allegro con brio*) a finále (4. časť). Interpretky, každá zo svojho uhla pohľadu, v nich zdôraznili osobitý beethovenovský pátos, ktorý sa im však nevymkol spod hráčskej kontroly. Aj vďaka tomu mohla skladba skutočne naplno vyznieť. Vyvrcholením celého večera sa stala koncertantná *Sonáta pre husle a klavír A dur D 574* (nazývaná aj „Grand Duo“) Franza Schuberta. Poeticky uchopené hudobné myšlienky, výrazne a prehľadne koncipovaná sieť vzájomných vzťahov a koordinácie huslí i klavíra vyzneli výrazne v prospech tohto diela, v ktorom tak vystúpili na povrch schubertovská jemnosť harmónií, nové rytmické štruktúry a motívická práca. Často sa totiž možno stretnúť s vokálnym chápaním skladby, čo celkom nevystihuje skladateľov zámer.

Stranu pripravila Ingeborg ŠÍŠKOVÁ

Martin Majkút

„Byť dobrým človekom je dôležitejšie než úspech.“

M. Majkút (foto: Ch. Briscoe)

Kedysi zo Slovenska odišiel, aby mohol dirigovať orchestre, domov sa však pravidelne vracia. Spolupracuje so Štátnym komorným orchestrom Žilina, viackrát dirigoval v Slovenskej filharmónii, spolupracoval tiež so Študentským orchestrom VŠMU. Práca s mladými hudobníkmi je pre neho spôsob, ako vrátiť to, čo dostal. V súčasnosti úspešne pôsobí ako hudobný riaditeľ a šéfdirigent Rogue Valley Symphony Orchestra v Oregone, nedávno získal od Ligy amerických orchestrov ocenenie Emerging Artist. Pri príležitosti koncertu Slovenského mládežníckeho orchestra sme sa s Martinom Majkútom rozprávali o jeho americkej kariére.

Pripravil Andrej ŠUBA

■ **Moja prvá a nadiho i posledná spomienka na teba je, ako si na Dňoch starej hudby v Klariskách dirigoval Josquinovu *Missa Pange lingua*, teda repertoár, ktorý sa u nás neuvádzal ani neuvádza. Tešil som sa na pokračovanie, ale ty si odišiel do Spojených štátov. Ako a prečo vlastne k tomu došlo?**

(Smiech.) Tak to sú už celé veky! Ako som sa dostal do USA? Jedného dňa som sa zobudil a pochopil, že ak ostanem na Slovensku, tak sa to mňa stane frustrovaný mladý a potom možno i starý dirigent. Šance, ktoré tu boli, boli veľmi obmedzené. Aj keby som s každým orchestrom dostal ročne jeden koncert, stále by to na umelecké napredovanie nebolo dosť. Orchester je dirigentov nástroj a ja som potreboval cvičiť. Začal som sa preto obzerať po rôznych štipendiách. Pôvodne som chcel študovať v niektorej európskej krajine, ale všade sa len zasmiali, keď počuli, o aký odbor mám záujem. Nakoniec som zavolať do americko-slovenskej nadácie Fulbright Comission, kde mi povedali: „Samozrejme, podporujeme aj študentov humanitných disciplín, pridte sa pozrieť.“ A spravili na mňa taký dobrý dojem, že hoci som nikdy nezamýšľal ísť do USA, povedal som si, že teraz sa tam chcem ísť pozrieť. Prijali ma na University of Arizo-

na v Tucso. Nevedel som vtedy veľmi, čo robím, a preto som nechcel ísť na konzervatórium. Myslel som si, že je to ako u nás – stredná škola. Pravdepodobne by mi ale „sedelo“ lepšie, lebo v Amerike ide o vysokoškolský typ vzdelávania zameraný na interpretačnú prax. Univerzitné štúdium je orientované viac akademicky. To všetko som sa však dozvedel až na mieste. Ale neľutujem, americké univerzity majú orchestre. Tá moja mala dva: jeden dirigoval profesor a druhý mali študenti pre seba. Úroveň bola síce oveľa nižšia, ako som bol zvyknutý zo Slovenska, no na druhej strane ma to prinútilo zamyslieť sa nad mnohými fundamentálnymi vecami, s ktorými som sa nemusel trápiť, keď som dirigoval Slovenskú filharmóniu. Myslím, že toto štúdium zo mňa napokon urobilo lepšieho muzikanta, a som veľmi spokojný, že som ho absolvoval.

■ **Ako by si porovnal vzdelávanie na Slovensku a v USA?**

Na Slovensku mi chýba výchova mladých ľudí k názoru. Aby vedeli, prečo robia to, čo robia. U nás je dobrá kvalita, mladí hudobníci sú zdatní hráči, ale často nevedia, prečo, čo a ako hrajú. Keď sa ich na to spýtaš, odpovedia, že im to tak povedal ich profesor. A jemu to zase možno povedal jeho profesor. V Ameri-

ke je úroveň hráčov rôzna, ale všetci majú na hudbu názor. Keď študujú dielo, ovládajú historický kontext, skladbu analyzujú a na základe týchto vecí sa rozhodnú pre konkrétny interpretačný prístup, ktorý dokážu zdôvodniť. Akademická časť môjho štúdia bola vynikajúca, otvorila mi nové obzory, strávil som množstvo času v knižnici. Vždy som veril, že raz príde doba, keď budem veľa dirigovať a nebudem mať na knihy už toľko času. Preto som svoj pobyt na univerzite venoval tomu, že som sa skutočne zahĺbil do štúdia.

■ **Čo bolo pre teba ako pre cudzinca najťažšie?**

Čo bolo pre mňa najťažšie ako pre cudzinca? Bola to skôr výhoda, pretože Američania majú radi náš prízvuk. (Smiech.) Ja som si zo Slovenska doniesol do USA dobré vzdelanie, vrátane takmer dokončeného doktorátu. Jazyk som sa naučil relatívne rýchlo, preto celé toto obdobie hodnotím skôr ako podnetné a vzrušujúce. To, že som bol cudzincom, som nevnímal príliš ako prekážku.

■ **Predpokladám, že dostať sa k orchestru po skončení školy ale nebolo ľahké...**

Bolo to komplikované, najmä som nevedel presne, ako veci chodia, a pri spätnom pohľade

si uvedomujem, že v tom všetkom bola z mojej strany prítomná aj veľká dávka naivitu. Väčšinu hudobníckych pozícií v Amerike obsadzujú absolventi niekoľkých inštitúcií, v prvom rade z Curtis Institute of Music, ktorý je číslom jedna, a potom, samozrejme, zo známej Juilliard School of Music. Tieto dve a azda ešte tri či

pre komunitu prospešný, musí konať dobro. Preto okrem koncertov rozvíjame aj iné aktivity, sme tak viac prepojení so spoločenstvom. Najdôležitejšou vecou je hudobná výchova. Môj orchester realizuje v tejto oblasti štyri rôzne programy. Ide o niečo, za čo sa zasadí aj človek, ktorý nevyhľadáva symfonickú hudbu.

Napriek tomu je mu zrejmé, že robíme pre komunitu niečo prospešné.

■ Mohol by si aspoň krátko priblížiť niektoré z programov?

Jeden z nich robíme napríklad v spolupráci s Carnegie Hall v New Yorku. Ide o celoročný program výučby spevu a hry na zobcovej flaute pre deti. Vybrali sme si školský distrikt, kde zrušili hudobnú výchovu – počas „miléniovej krízy“ v USA nezanikli len viaceré orchestre, ale, bohužiaľ, boli pochované aj mnohé umelecké programy. Neprekáža mi, ak na koncert

vo veľkom počte nechodia tridsať- alebo štyridsaťroční ľudia, je to normálna súčasť života. Keď vychovávate deti a máte istý rodinný rozpočet, návšteva podujatí klasickej hudby nebude pravdepodobne prioritou. Ak ste sa však dostali do kontaktu s hudbou ako mladý človek, existuje veľká šanca, že sa do koncertnej sály skôr či neskôr vrátite. No ak deti ani len netušia, že niečo podobné existuje, tak potom si tam len veľmi ťažko nájdú cestu a ďalšia generácia bude mať veľký problém dostať ľudí do publika. Naši hudobníci preto deti celý

šéf orchestra na základnej škole, že potrebuje pomôcť s violami, pošleme violistu, keď potrebuje trubkára, pošleme trubkára. Ohlas je neuveriteľne pozitívny, im to zlepšuje výsledky a my na to získavame granty, ktorými tento program sponzorujeme.

■ Z doterajšieho rozhovoru je zrejmé, že tvoj post nie je len šéfdirigentský, ale si tiež hudobným riaditeľom. Čo všetko to obnáša?

Plánujem celú sezónu, riešim personálne otázky, veľkou časťou mojej práce je fundraising. Ten je čoraz dôležitejší aj v Európe, najmä v súvislosti so zmenšujúcou sa štátnou podporou. Keď som prišiel do USA, fundraising bol pre mňa niečím absolútne cudzím, staval som sa k nemu a priori negatívne. Rýchlo som však pochopil, že ak chcem v Amerike zostať a robiť hudbu, budem sa k tejto povinnosti musieť postaviť inak. V USA existuje silná tradícia charitatívnej podpory rôznych aktivít a keď robí fundraising dirigent, je to veľmi efektívne, pretože – povedané priamo – všetci sa chcú stretnúť s tým, kto je na plagáte. Keďže mám rád spoločenský kontakt, postupne som sa do toho dostal a vďaka týmto aktivitám som spoznal ľudí, ktorých by som pravdepodobne inak nestretol. Pred niekoľkými rokmi mi za dobré výsledky dala orchestrálna rada dokonca dodatok ku kontraktu, ktorý sa týka špeciálne fundraisingu. Rozpočet môjho orchestra je dnes dvojnásobný, ako keď som nastúpil.

■ Na akú dlhú dobu máš kontrakt?

Kontrakt som mal na začiatku päťročný, teraz som v Oregone šiesty rok. Dohodli sme sa na ďalšie tri roky. Budúci rok bude mať môj orchester 50. výročie, čoho som chcel byť súčasťou. V rámci osláv jubilea som objednal päť premiér, bude to veľkolepé. Samozrejme, pozerám sa aj inam, hoci na mojej aktuálnej pozícii zažívam veľký pocit satisfakcie. Keď som toto miesto získal, niektorí kolegovia sa pýtali, prečo sa hneď nehlásim niekde inde. V živote si treba dávať pozor, aby

z vás túžba po kariére nespravila nešťastného človeka. Je vždy lepšie byť dobrým človekom než „len“ úspešným človekom. Do tohto orchestra som vložil veľké množstvo energie, ktorú mi moje okolie teraz vracia. Ale, samozrejme, chcel by som už vyskúšať aj niečo iné, takže uvidíme, ako sa veci vyvinú...

■ Keď sa povie „americké orchestre“, väčšine sa najskôr vybaví „Veľká päťka“, no v Amerike je evidentne veľké množstvo telies ako to tvoje. Ako by si charakterizo-



Na Slovensku mi chýba výchova mladých ľudí k názoru. Aby vedeli, prečo robia to, čo robia. U nás je dobrá kvalita, mladí hudobníci sú zdatní hráči, ale často nevedia, prečo, čo a ako hrajú. Keď sa ich na to spýtaš, odpovedia, že im to tak povedal ich profesor. A jemu to zase možno povedal jeho profesor. V Amerike je úroveň hráčov rôzna, ale všetci majú na hudbu názor. Keď študujú dielo, ovládajú historický kontext, skladbu analyzujú a na základe týchto vecí sa rozhodnú pre konkrétny interpretačný prístup, ktorý dokážu zdôvodniť.

štyri školy zoberú možno deväťdesiat percent všetkých miest. Takže pozíciu máte staženú už len na základe životopisu. Začal som sa hlásiť na miesta hudobných riaditeľov v regionálnych orchestroch a napokon som dostal ponuku z Oregonu, z mesta Ashland. Do konkurzu sa prihlásilo stošesťdesiat záujemcov, výberové konanie trvalo približne dva roky, napokon som to miesto získal. Ale musím povedať, že predtým som poslal osemdesiat, možno sto prihlášok.

■ Ako prebiehal konkurz?

Výberový proces, ktorý mal štyri či päť eliminačných kôl, bol v tomto prípade naozaj vynikajúco zorganizovaný a urobil na mňa veľmi dobrý dojem. Jednou z mojich úloh po akceptovaní prihlášky bolo napríklad vypracovať dramaturgiu sezóny i so sólistami. Následne som absolvoval konferenčný hovor, kde sa ma na môj program detailne pýtali. Musel som byť pripravený na otázky ohľadom spolupráce a celkového kultúrno-spoločenského zázemia v meste. Napokon sme ostali piati finalisti, ktorých pozvali na koncert. No nešlo len o skúšanie a dirigovanie, strávili sme tam pod drobnohľadom vyše týždňa. Súčasťou boli stretnutia s radou orchestra, prednášky pre rôzne kluby, napríklad Rotary klub, a podobne. Takže si nás preverili nielen ako dirigentov, ale aj ako ľudí, či do miestnej komunity „zapadneme“.

■ U nás je umenie na škodu veci často vnímané odťažito, akoby to bola výlučne štátna záležitosť, väzba na komunitu je v USA pravdepodobne silnejšia a intenzívnejšia...

Keď chce orchester v krajine, kde štátna podpora prakticky neexistuje – všetko sú súkromné peniaze a granty – prežiť, musí byť



rok učia a orchester to platí z grantov. Carnegie Hall nám dáva k dispozícii krásne farebné učebnice, ktoré si mladí muzikanti môžu potom nechať. Vyvrcholením projektu je koncert so symfonickým orchestrom: deti sú na javisku, deti sú v publiku – spievajú a hrajú, čo sa naučili. Popritom zahráme aj iné skladby, celé je to veľmi interaktívne. Ďalší program sme vyvinuli sami na základe dopytu komunity. Našich hudobníkov v rámci neho vysielame do orchestrov a dychových ansámblov na stredných a základných školách. Keď povie

→ **val orchester, v ktorom pôsobíš, akí hráči v ňom hrajú?**

New York, Chicago či Boston hrajú vlastnú ligu. No v USA existuje aj prekvapujúco životaschopná sieť menších regionálnych alebo lokálnych orchestrov. Väčšina z nich nepočítajú hráčom plný úväzok. Keď som býval v Tucson, a toto mesto má i s priľahlými oblasťami okolo milióna obyvateľov, orchester tam nebol na plný úväzok. Takže aj v mojom aktuálnom orchestri sú hudobníci, ktorí popri hraní učia a sú tam i takí, ktorí sa venujú len



D. Karvay a M. Majkút so Slovenským mládežníckym orchestrom v Slovenskom rozhlasu (foto: P. Drežník)

komornej a sólovej hre. Ďalšiu skupinu tvoria hráči, ktorí pôsobili vo vynikajúcich orchestroch a na sklonku kariéry prišli do tejto veľmi peknej časti USA na dôchodok. A mám v orchestri i mladých nadaných študentov, ide teda o taký mix. Orchester má šesťdesiatpäť stálych členov, no v prípade potreby môže mať i osemdesiat hráčov.

■ **Ako vyzerá tvoja dramaturgia koncertnej sezóny? Keď som pred časom hovoril s generálnou manažérkou Boston Early Music Festival, bolo zrejmé, že spôsob financovania zodpovednosť voči sponzorom a donorom do určitej miery ovplyvňujú tvorbu programov...**

Poslucháča si treba vychovať. Žijem v oblasti, kde je kultivované publikum, no moja prvá sezóna bola pomerne konzervatívna. Najmodernejším dielom bol Stravinského *Vták ohnivák*. Keď sa ma potom pýtali, prečo som volil konzervatívnejšiu dramaturgiu, odpovedal som, že poslucháči si na mňa musia najskôr zvyknúť ako na človeka i umelca. Nechcel som, aby sa mi po prvom stretnutí otočili chrbtom. Ďalšie sezóny už boli odvážnejšie. Môj koncert sa obvykle skladá z neznámej a veľmi známej skladby, samozrejme, snažím sa to variovať, nechcem, aby to bolo vždy podľa modelu predohra, koncert, symfónia. Dôležité je tiež nepodliezať latku, chcem svojmu publiku ponúknuť rovnaké programy ako San Francisco alebo New York. Nevidím žiadny dôvod, prečo by som ich mal „riediť“.

■ **Mohol by si byť konkrétnejší?**

Sezónu otvárame Rautavaarovou skladbou *Anadyomene*, v druhej polovici večera zaznie

Šostakovičova 9. symfónia a k tomu populárny Čajkovského *Husľový koncert* s vynikajúcou sólistkou. V januári budem, mimochodom, na americkej pôde premiérovať dielo Mariána Lejava. Niekedy pred rokom či dvomi mi poslal partitúru skladby *Candide*, ktorú mu uviedla Slovenská filharmónia a medzičasom aj ďalšie orchestre a mne sa toto dielo veľmi zapáčilo. Pôsobí na mňa ako Richard Strauss „apdejtunutý“ pre 21. storočie. Dielo súčasného autora „vyvážime“ Bartókovým 3. klavírnym koncertom a Dvořákovou „Novosvetskou“.

Nebránime sa ani hudbe 21. storočia, už zmienených päť premiér je na orchester našej veľkosti bezprecedentný podiel tvorby súčasných skladateľov.

■ **Hrajú hráči tvojho orchestra v rámci sezóny aj komornú hudbu? Na facebooku som si všimol, že aj ty sám vystupuješ ako komorný hráč.**

Máme aj komorné zoskupenia, niekoľko rokov sme počas letného obdobia robili pravidelné open air koncerty s komornou hudbou. Vyštudoval som klavír, no keď som sa naplno oddal

dirigovaniu, klavír išiel trochu bokom, čo mi neskôr začalo chýbať. Myslím si, že dirigent by mal dokázať – v Amerike tomu hovoríme „put your money, where your mouth is“ – teda nielen hovoriť ako robiť hudbu, ale ju aj hrať. Aj počas štúdiá v USA som si zvolil ako obligátny nástroj klavír a každý rok sa snažím naštudovať tri či štyri komorné programy s ľuďmi, ktorých mám rád, aby som sa udržoval vo forme.

■ **Stretli sme sa pri príležitosti tvojej práce s novozaloženým Slovenským mládežníckym orchestrom, registrujem tvoje návraty „domov“. Aké sú momentálne tvoje väzby s rodnou krajinou? Si už vlastne americký občan...**

Keď sa človek na dlhšiu dobu odsťahuje, pocit domova sa trochu vytratí. Na Slovensku sa cítim už čiastočne cudzincom a v Amerike je to v podstate podobné. Na druhej strane som aktuálnu „dvojdomenosť“ vymenil za veľmi bohatý život, niekedy mám až pocit, že žijem dva životy. Na Slovensko sa vraciam niekoľkokrát ročne, tie veci sa tu zase tak rýchlo nemenia a vždy po chvíli cítim, že táto krajina je súčasťou mojej DNA. Preto je pre mňa dôležité, aby sa táto niť nepretrhla. Dirigujem tu raz až štyrikrát ročne, často chodím do Žiliny, kde sa mi veľmi dobre pracuje. Teraz som mal viacero aktivít s mladými ľuďmi v Bratislave a mám z toho úprimne veľmi dobrý pocit. Je to spôsob, ako môžem vrátiť, čo som dostal a to je pre mňa veľmi dôležité. A, samozrejme, občas si zadirigujem aj iné orchestre. Dúfam, že to bude pokračovať. Nevylučujem, že sa ešte niekedy vrátim do Európy, ale najbližších pár rokov to nebude.

■ **Ako sa ti pracovalo s mladými hudobníkmi, ktorí sa prihlásili do mládežníckeho orchestra?**

Mama sa ma pýtala, či sa nebojím, že nebudú dosť dobrí. Mne to ani nenapadlo, pretože som veril, že v nich dokážem podporiť entuziazmus a chuť objavovať. Musím povedať, že všetci prišli na prvú skúšku veľmi dobre pripravení, mal som k dispozícii skúsených prvých hráčov. Myslím si, že po piatich dňoch intenzívneho skúšania sme podali výkon, za ktorý sa rozhodne nemusíme hanbiť. ✕



M. Majkút (foto: Ch. Briscoe)

Martin MAJKÚT je hudobným riaditeľom a šéfdirigentom Rogue Valley Symphony Orchestra v americkom Oregone. Pozíciu získal v roku 2010 na základe dvojročného konkurzu, orchester revitalizoval a teleso sa momentálne teší mimoriadnej podpore, vypredávajú koncerty s niekoľkotýždenným predstihom. V sezóne 2000–2001 pôsobil ako asistent šéfdirigenta v Slovenskej filharmónii. Na Slovensku dirigoval aj ďalšie renomované orchestre (ŠKO Žilina, SOSR, ŠfK), viedol tiež súbory starej hudby Solamente natural a Musica aeterna. V USA pôvodne pôsobil v Arizone, o. i. aj ako dirigent Southern Arizona Symphony Orchestra a asistent dirigenta v Arizonskej opere. Jeho aktuálne angažmány zahŕňajú účinkovanie s Queens Symphony Orchestra (New York), hosťovanie na Oregon Shakespeare Festival, ako aj vo Wallis Annenberg Center v Beverly Hills (Kalifornia).

M. Majkút premiérovito uviedol diela viacerých slovenských skladateľov (Godár, Hatrík, Kolkovič, Lejava, Parík, Piaček, Zeljenka). Jeho diskografia zahŕňa CD s kompozíciami V. Godára s ŠKO Žilina a huslistom J. Čížmarovičom (2001), live nahrávku Bachovho *Magnificatu* so Solamente natural a Chorus Marianum Trnava (2007). Majkút nahral aj CD so stredovekou hudbou a hudbou renesancie s vlastným súborom Voci Festose. Majkút je držiteľom doktorátov z VŠMU v Bratislave (2007) a z University of Arizona (2008), získal tiež prestížne Fulbrightovo štipendium. Študoval u Gianluigho Gelmettiho na Accademia Musicale Chigiana (Taliansko) a so Salvadorom Mas Condem v rámci Wiener Meisterkurse (Viedeň). Majkút je cenený nielen ako dirigent, ale aj ako zbornajster a pravidelne koncertujúci komorný klavirista. V januári bol Ligou amerických orchestrov ocenený ako „2016 Emerging Artist“.

Slovenské historické organy 2016

25. ročník, 19.–28. augusta, Spolok koncertných umelcov

Medzinárodný festival Slovenské historické organy oslávil štvrtstoročnicu svojej existencie, čo môže byť dôvodom na bilancovanie. Predseda Spolku koncertných umelcov Ján Vladimír Michalko ako hlavný organizátor podujatia v úvode každého zo šiestich koncertov pripomenul zmysel a ciele festivalu – poukazovať na národné kultúrne dedičstvo, ktoré máme v historických organoch rôznych veľkostí a štýlových období, a to od najmenších pozitívov až po viacmanuálové nástroje s pedálom. Pred 25 rokmi bol stav väčšiny týchto nástrojov veľmi zlý, až katastrofálny. Festival má tiež podnecovať vlastníkov nástrojov k ich odbornej oprave, reštaurovaniu a starostlivosti o ne. Avšak aj v súčasnosti sa perspektíva opravy mnohých hodnotných a reprezentatívnych nástrojov stráca v nedohľadne, a to nielen z finančných dôvodov. Na celkovo 155 festivalových koncertoch zaznelo doteraz 93 historických nástrojov, účinkovalo 31 slovenských a 50 zahraničných umelcov z 18 krajín. Hoci sa pre jubilejný ročník nepodarilo zabezpečiť toľko finančných prostriedkov ako po minulé roky (prejavilo sa to okrem iného aj v stručnejších popisoch organov vo festivalovom bulletine so zredukovaným počtom strán), festival mal po umeleckej stránke výbornú úroveň. Nástroje, ktoré na ňom zazneli, zvukovo korešpondovali s akustikou jednotlivých chrámových priestorov a účinkujúci umelci citlivo volili repertoár, ktorý vyhovoval obmedzeným možnostiam daných organov (obzvlášť limitujúce sú malé rozsahy manuálových klaviatúr, no najmä pedálu, ktorý pri pozitívoch absenteje úplne). Najstarším prezentovaným nástrojom bol 13-registrový jednomanuálový organ s pedálom z dielne Pažických z Rajca (3 registre pedálu boli pristavané o storočie neskôr Martinom Šaškom). Nástroj s krátkou oktávou a 12-tónovým pedálom (C-H) stojí v Rímskokatolíckom farskom kostole sv. Mikuláša v Kovarciach (okres Topoľčany). V premyslenej dramaturgii (G. Muffat, J. Pachelbel, J. P. Sweelinck, M. Reger, J. U. Steigleder) sa nádhorne znejúci nástroj z roku 1768 rozozvučal pod prstami vynikajúceho mladého slovenského organistu a cirkevného hudobníka **Martina Gála** (21. 8.), ktorý v súčasnosti pôsobí ako organista, zborový dirigent, hráč v rozličných ansámblach a ako pedagóg v diecéze Würzburg v Nemecku. Zaradenie troch malých chorálových predohier Maxa Regera motivované pripomienkou 100. výročia jeho úmrtia bolo štýlovým vybočením a účinným dramaturgickým obohatením inak úplne barokového (no interpretačne náročného) repertoáru. Všetky na danom nástroji chýbajúce tóny v pedálovom parte Regerových skladbičiek riešil interpret oktavovou transpozíciou v rámci tónového rozsahu pedálu.

Z rajeckej dielne Pažických pochádza aj pozitív z roku 1825 v Rímskokatolíckej Kaplnke Panny Márie v obci Klačno (okres Prievidza). Bezpedálový nástroj s piatimi registrami s rozsahom C, D, E, F, G, A, B, H až c³ s krátkou oktávou (vo veľkej oktáve chýbajú tóny Cis, Dis, Fis, Gis) bol najmenším organom prezentovaným v rámci tohto ročníka. Aj s takouto skromnou dispozíciou si skvelo poradila Slovenka **Zuzana Janáčková** (20. 8.), pôsobiaca ako organistka v kostole SS. Giacchino e Anna v Ríme. Program svojho koncertu zostavila najmä zo starej talianskej hudby 17. a 18. storočia (G. Valeri, G. Gherardeschi, A. Tinazzoli, D. Zipoli, F. Gasparini, G. A. Fioroni) a v menšej miere z diel



Slovenská Ľupča (foto: archív)

nemeckých a anglických autorov. O niečo väčší organ so siedmimi registrami v manuáli (rozsah C-d³, pričom chýbajú tóny Cis a Dis – na týchto klávesoch znejú tóny o oktávu vyššie) a s dvoma v 12-tónovom pedáli (tónový rozsah C-H, obidva pedálové registre sú 8-stopové) postavil neznámy majster pravdepodobne v prvej tretine 19. storočia v Rímskokatolíckom Kostole sv. Mikuláša v Bratislave-Jarovciach (nástroj rozšíril v roku 1886 Anton Schönhof v Bratislave). Mladý taliansky organista **Christian Tarabbia** (26. 8.) sa špecializuje na starú hudbu a v živé temperamentnej interpretácii ponúkol program siahajúci od diel D. Buxtehudeho, J. Bernarda Bacha, J. S. Bacha a J. Haydna k talianskym autorom 18. storočia (G. B. Pescetti, N. Moretti, P. Morandi). Výrazný náladový kontrast prinieslo predposledné *Adagio per voce umana* s pedálom od autora 19. storočia V. A. Petraliho. Ostatné predstavené nástroje boli už väčšie – dvojmanuálové s pedálom. Z roku 1841 pochádza 17-registrový (9 + 5 + 3) organ bratislavského Johanna Fazekasa v Rímskokatolíckom farskom Kostole sv. Filipa a Jakuba ml. v Bratislave-Rači. Profesor organovej hry a titulárny organista katedrály Santa Maria la Real de La Almudena v Madride **Roberto**

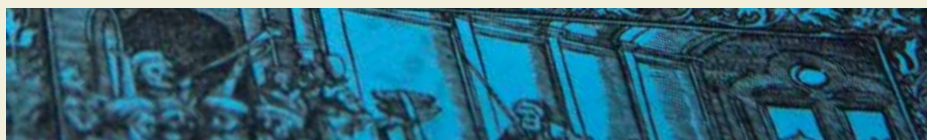
Fresco (19. 8.) ponúkol koncert s neštandardným, no pútavým a nástroju primeraným repertoárom. Slávnostnú náladu večera uviedli dve skladby významného španielskeho skladateľa 1. polovice 17. storočia F. Correu de Arauxo. Program pokračoval dielami skladateľov 20. storočia, čím umelec demonštroval, že pri dobrom a starostlivo uváženom výbere možno interpretovať na historických organoch aj novšiu hudbu. Z tvorby jeho krajanov zaznela štvorčasťová suita *Modo antiquo* M. Castilla a kompozícia *Volpijeras* A. G. Viejoa. Intermezzom boli *Štyri duetá BWV 802-805* J. S. Bacha, ktorých vyzneniu by ale prospela detailnejšia práca s artikuláciou a prízvukmi. Koncert vygradoval vo variácii *Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst* Hugua Distlera a v tanečnom *Fandango mio* Guya Boveta s bohatším uplatnením pestrých registračných zostáv. Umelec sa s poslucháčmi rozlúčil sonátovým

Allegrom Josého Lidona (prelom 18. a 19. stor.).

Najmladšími nástrojmi a zároveň reprezentantmi novšej zvukovej estetiky konca 19. storočia boli organ Józsefa Angster z roku 1893 (7 + 5 + 3, žalúzie pre celý organ okrem prospektu) v Rímskokatolíckom Kostole sv. Františka Xaverského v Trenčíne a o niečo menší nástroj z dielne Wegenstein C. Lipót z rumunského Temešváru z prelomu 19. a 20. storočia (5 + 5 + 2, žalúzie pre II. manuál) v Evanjelickom a. v. kostole v Slovenskej Ľupči. Prvý z nich má ešte oba manuály

vybavené mechanickou traktúrou a zásuvkovými vzdušnicami s tónovými kancelami, no traktúra pedála je už pneumatická, tlaková. Nástroj v Slovenskej Ľupči má už všetky vzdušnice s registrovými kancelami a traktúra je pneumatická, kuželková. Obidvaja účinkujúci umelci – profesor organovej hry na Hudebnej akadémii vo Varšave **Jan Bokszaanin** (28. 8., Trenčín) i v Nitre a Bratislave (VŠMU) pedagogicky pôsobiaci **Marek Štrbák** (27. 8., Slovenská Ľupča) si nenechali ujsť príležitosť využiť pomerne bohaté dispozičné možnosti oboch nástrojov, a každý z nich zaradil do programu po jednej zo *Šiestich organových sonát op. 65* F. Mendelssohna Bartholdyho. Starostlivo pripravený Štrbák predniesol rozsiahlejšie *Variácie a finále na God Save The King* Chr. H. Rincka a zaujal primeraným výberom z pôvodnej slovenskej organovej tvorby (M. Schneider-Trnavský, J. Rosinský, M. Moyzes, J. Grešák). Poľský organista načrel pri koncipovaní svojho koncertu do tvorby G. F. Händla, J. Brahmsa a svojich rodákov M. Surzyńskiego a M. Sawu. Počas čakania na oneskoreného poľského hosťa profesor J. V. Michalko pohotovo predstavil nástroj v krátkej pôsobivej improvizácii.

Stanislav TICHÝ



Edičný rad starej hudby *Musicalia Istropolitana*

Edičný rad starej hudby *Musicalia Istropolitana* je od roku 2007 pripravovaný na pôde Katedry hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského (aktuálne Katedra muzikológie, KM FFUK) v Bratislave. Iniciátorkou a vedeckou editorkou radu je Marta Hulková, vedecko-pedagogická pracovníčka UK. Jednotlivé zväzky edičného radu sa realizujú v rámci vedeckých projektov členov KM FFUK s finančnou podporou grantových agentúr Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu Slovenskej republiky a Slovenskej akadémie vied (VEGA a APVV). Hlavnou ideou edičného radu *Musicalia Istropolitana* je vytvoriť priestor pre študentov, doktorandov, vedecko-pedagogických pracovníkov Katedry a ich spolupracovníkov z partnerských inštitúcií

vydaných 7 zväzkov, radených do šiestich tematických sérií, otvorených pre ďalšie pokračovanie.

Prvé dve série prinášajú tvorbu hudobníkov F. X. Tosta a J. M. Spergera pôsobiacich v Bratislave v období klasicizmu. Publikované skladby *Bone Jesule* a *Ave Regina in G* boli komponované pre potreby bratislavského uršulínskeho kláštora. Editorkou týchto skladieb je Lenka Antalová. **Tretia séria** ponúka moteto *Israel hat dennoch Gott zum Trost* T. Michaela z jeho autorskej tlače *Musikalischer Seelenlust* (1634), ktoré na vydanie pripravila Anna Kňažíková. Zverejnená skladba tvorila súčasť dobového repertoáru na Spiši v 1. polovici 17. storočia. **Štvrtá séria** prináša skladbu *Te deum laudamus / Te Boha chwalime*

skladieb pre gitaru v rámci edície realizuje Michal Hottmar. Predmetom **siedmej série** je zbierka cirkevných skladieb *Philomela angelica cantionum sacrarum* (1688) od D. Speera. Zväzok z nej prináša tri skladby a predstavuje piaty z ôsmich plánovaných zväzkov série.

Ako editori pri ich príprave spolupracujú Jana Bartová a Peter Zajíček.

Publikované skladby predstavujú iba malú časť z rozsiahleho repertoáru, ktorý sa zachoval v hudobných fondoch a zbierkach z územia Slovenska. Ich vydaniu predchádzalo veľké úsilie a odhodlanie hudobných vedcov, motivované záujmom o zachované pamiatky, ktoré predstavujú súčasť našej histórie. Vďaka tomu sa dnes na Slovensku *Musicalia Istropolitana* zaraďuje k stabilným edičným radom zameraným na starú hudbu. Rôznorodosť publikovaných skladieb je dôkazom bohatého hudobného života a tvorby pestovanej na našom území, ktorá dnes, žiaľ, často zapadá prachom v archívoch. Situácia v oblasti vydávania notových edícií starej hudby je po zániku hudobného vydavateľstva OPUS na Slovensku pomerne skromná. Aktuálne napredovanie spočíva zväčša na iniciatíve a úsilí vedeckých a vedecko-pedagogických



na publikovanie výsledkov ich aktuálnych hudobno-historických výskumov. Edičný rad vychádza z tradície slovenských hudobno-vydateľských aktivít realizovaných vo vydavateľstve OPUS v 70. a 80. rokoch 20. storočia. Jednotlivé zväzky sú pripravované s dôrazom na profesionalitu v spolupráci s odborníkmi na starú hudbu a z oblasti jazykovedy. Ich recenzovanie pred publikovaním zabezpečujú domáci a zahraniční odborníci. *Musicalia Istropolitana* ponúka zaujímavé hudobno-historické pramene cirkevného a svetského charakteru z obdobia baroka a klasicizmu z územia dnešného Slovenska, ktorými chce osloviť hudobných vedcov a profesionálnych i neprofesionálnych interpretov starej hudby. Niektoré skladby edičného radu sú vhodné aj pre pedagogické účely, keďže ich náročnosť nepresahuje schopnosti študentov hudobných konzervatórií a talentovaných absolventov základných umeleckých škôl. Doteraz bolo

z tzv. *Lubického spevníka*, ktorá je špecifická tým, že dokumentuje podiel slovenského etnika na evanjelickej hudobnej tradícii 17. storočia na Spiši. Editorom skladby je Peter Ruščin. V **piatej sérii** vyšli dva vokálno-inštrumentálne duchovné koncerty *Alleluja. Lobet den Herren in seinem Heiligtum* a *Zion spricht, der Herr hat mich verlassen* sliezkeho skladateľa M. A. von Löwensterna, ktorého diela sa zachovali na viacerých miestach Európy, ale jeho polychorické kompozície v najväčšom počte nachádzame na Spiši a Šariši, kde patrili v 17. storočí k obľúbenému hudobnému repertoáru. O rekonštrukciu skladieb a ich vydanie sa zaslúžil Peter Ján Martinček. **Šiesta séria** edície sa pripravuje a bude obsahovať výber skladieb zo súbornej hudobnej tlače *Thesaurus Harmonicus* (1603), ktorú zostavil a čiastočne i autorsky obohatil J. B. Besard. V tejto tlači sú skladby zaznamenané francúzskou lutnovou tabulatúrnou notáciou. Transkripciu a úpravu

inštitúcií a ich pracovníkov, ktorí sú limitovaní finančným zabezpečením svojich vedeckých projektov. Dôležité však je, aby tradícia vydávania starej hudby na Slovensku pokračovala a inšpirovala tak ďalší záujem o našu hudobnú minulosť. Aktuálne sa pripravuje ďalší zväzok do štvrtej série edície *Musicalia Istropolitana*, konkrétne výber duchovných piesní z *Lubického spevníka*, a do siedmej série ďalšie tri skladby D. Speera. Ôsma séria bude pozostávať z výberu z hudobného repertoára v meste Nitra v období klasicizmu. Distribúcia zväzkov edičného radu vo vydavateľstve Stimul Filozofickej fakulty UK je obmedzená, jednotlivé publikácie nemôžu byť bežne predávané, keďže vydávanie sa realizuje z vedeckých grantových financií. Objednať ich možno na e-mailovej adrese: muzikologia@uniba.sk, záujemcom sa poskytne zdarma.

Vlado KRÁL

LilyPond

Notačný softvér LilyPond začal vznikať už v roku 1996 z iniciatívy Han-Wen Nienhuysa a Jana Nieuwenhuizena. Hlavný dôvod pre vznik LilyPond bol, podľa slov jeho vývojárov, „bezduchý“ vzhľad notových partitúr pripravených vo vtedy dostupných notačných softvéroch. LilyPond dnes podporuje inštaláciu na troch operačných systémoch: Windows, MacOS X a Linux. Softvér je vyvíjaný pod General Public License (GNU), čo znamená, že je k dispozícii zadarmo. Taktiež je možné zapojiť sa do vývoja softvéru, prípadne pracovať s jeho zdrojovým kódom, ktorý je dostupný na oficiálnej stránke lilypond.org.

Inštalácia a prvé spustenie

Inštalácia softvéru je jednoduchá, keďže nemá žiadne špecifické technické požiadavky. Výhodou oproti iným voľne dostupným notačným softvérom je absencia reklám. To však nie

nodušene povedané, LilyPond funguje tak, že používa značkovací jazyk pre popis dokumentu (notovej partitúry) pomocou textu, a ten je následne interpretovaný do grafickej podoby. V praxi to znamená, že všetky elementy, ktoré sú súčasťou notového zápisu, majú svoj

textový ekvivalent

– značku. V rámci

syntaxe LilyPond

existujú určité

pravidlá, ktoré

treba dodržiavať.

Medzi tie základné

patrí, že pred kaž-

dým príkazom sa

kladá lomítko (\),

za ktorým nasle-

duje text príkazu

s určitou hodnotou.

Napríklad pri

zadávaní tempa

Andante sa napíše

príkaz `\tempo`

s hodnotou „An-

dante“, nastavenie

taktu definuje

príkaz `\time`, za

ktorým môžu nasle-

dovalať hodnoty

2/4, 4/4, 6/8 atď.

Ďalším základným

pravidlom je, že

noty sa vždy píšu

vo vlnitých zátvor-

kách {}.

Jednoduchý

notový zápis

vyzerá nasledovne: `\relative c' { \time 4/4 \clef treble c d c d e f e d c }`. Výsledok je zobra-

zený v príklade č. 1.

LilyPond obsahuje príkazy pre vytváranie

rozličných druhov notového zápisu. Na po-

notácie. Okrem toho možno medzi príkazmi nájsť sekciu venovanú editorským poznámkam či napríklad `world music` a rôznym ďalším témam. Manuál a dokumentácia k notovému zápisu v LilyPond je rozsiahla, komplexná a vyčerpávajúca. Nevýhodou základnej verzie LilyPond je, že grafické zobrazenie zapísaných nôt neprebíha automaticky, ako je to v prípade iných notačných softvérov, ale pomocou vygenerovania PDF súboru z dokumentu vo formáte .ly, s ktorým LilyPond pracuje. PDF je možné vygenerovať po uložení a uzavretí dokumentu. Ten sa následne prenesie na ikonu LilyPond, ktorý automaticky vygeneruje PDF súbor s notovým zápisom. Okrem PDF súborov je možné pomocou príkazu `\midi` vygenerovať súbor aj v tomto formáte.

Výhody a nedostatky

Notačný softvér LilyPond môže na prvý pohľad pôsobiť komplikovane a neefektívne. Iným spôsobom notového zápisu sa ale netreba nechať odradiť. LilyPond predstavuje nástroj určený pre profesionálnych editorov pripravujúcich partitúry. Výhodou je možnosť použitia spomenutých neštandardných notá-



Príklad č. 2. Kyjevská notácia a notácia gregoriánskeho chorálu.

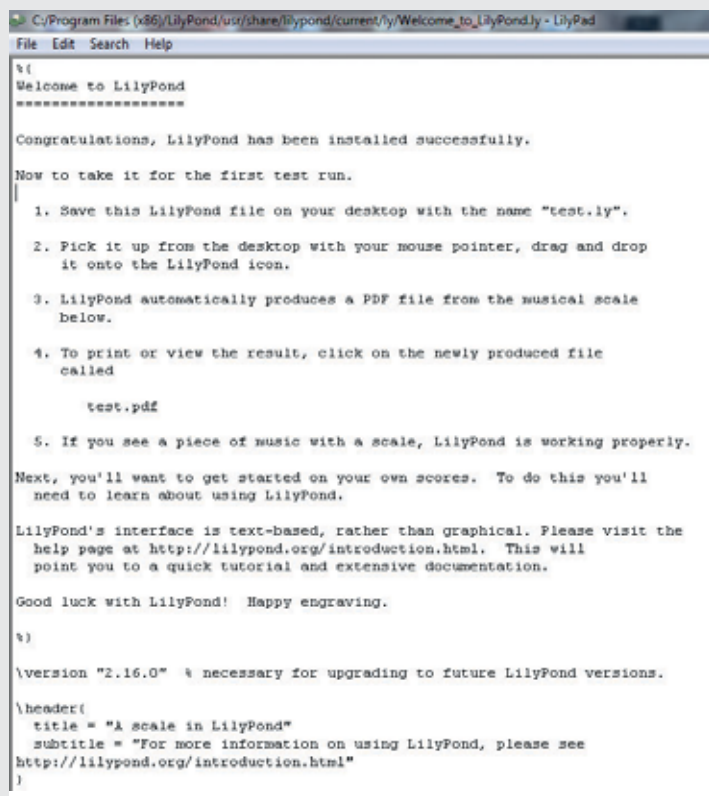
cií. Taktiež sadzba nôt a úprava dokumentu prebieha z veľkej časti v režii LilyPond a používateľ sa o ne nemusí starať. Plusom sú aj minimálne systémové požiadavky a rýchla inštalácia. Softvér nájde využitie pri rýchlej príprave notových príkladov, incipitov a jednoduchých partitúr. Nevýhodou základnej verzie je obmedzený počet formátov, v akých možno vytvorené dokumenty ukladať, a kom-

plikovane pôsobiaci systém notového zápisu. Výhodou je, že softvér LilyPond je vyvíjaný pod GNU licenciou, čo uľahčuje vytváranie rôznych rozšírení.

Tie dokážu eliminovať

nevýhody základného LilyPondu – napríklad absenciu grafického užívateľského prostredia. LilyPond predstavuje projekt, ktorého potenciál v rámci nototlače sa ukazuje už pri prvom prezretí rozsiahlej dokumentácie, a prácu s ním sa oplatí vyskúšať.

Vlado KRÁL



Úvodná stránka

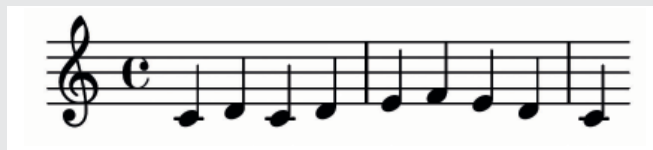
je jediný rozdiel. Zásadná odlišnosť spočíva v tom, že LilyPond je textovo založený softvér, ktorý vo svojej základnej verzii nepracuje s grafickým užívateľským prostredím. To znamená, že sa skôr podobá na programovací jazyk. Po inštalácii a kliknutí na ikonu na ploche sa zobrazí úvodné okno softvéru LilyPond. To vyzerá ako tradičný Notepad, ktorý je bežnou súčasťou systému Windows. Nachádzajú sa tu základné informácie o tom, ako softvér pracuje, ako vytvoriť PDF, ktoré potom možno vytlačiť, a odkaz na ďalšie návody.

Notový zápis a jeho zobrazenie

Úvodná obrazovka, alebo skôr dokument, ktorý sa otvorí po spustení, slúži zároveň na vytváranie notového zápisu. Pretože ide o textovo zameraný softvér, noty sa zadávajú písaním textu do otvoreného dokumentu. Zjed-

notený príklad netreba veľa času, napriek odlišnosti pracovného prostredia.

Výhodou LilyPond je, že umožňuje zápis od jednoduchých notových príkladov po zložité orchestrálne partitúry, vrátane zápisu gregoriánskeho chorálu, menzurálnej a kyjevskej



Príklad č. 1.

Dve okrúhle výročia. Výročie prvé – **Morton Feldman** (1926–1987)

(foto: G. Dainotti)

Sú skladatelia, ktorých mená sú známe, no odjakživa akoby stáli na okraji „hlavného prúdu“ dejín hudby. Svet si pripomína ich okrúhle výročia, no okrem nich zaznieva ich hudba skôr sporadicky. Dve takéto výročia pripadajú aj na tento rok – pred 150 rokmi sa narodil Erik Satie a nedožitý 90. narodeniny „oslávil“ aj Morton Feldman. Čo majú spoločné? Na prvý pohľad osamelosť – ľudskú aj umeleckú –: obaja tvorili hudbu, ktorá svojším spôsobom „vytŕčala“ z dobového kontextu, a obaja, hoci nezaložili nijakú „školu“, ovplyvnili značné množstvo svojich súčasníkov aj nasledovníkov. Pri tejto príležitosti prinášame osobné reflexie skladateľa Daniela Mateja, ktorý má – ako organizátor hudobných podujatí aj ako pedagóg – zásadný podiel na uvádzaní hudby oboch autorov na Slovensku. Tú feldmanovskú v aktuálnom a satieovskú v nasledujúcom čísle.

Predstava, že by sa Morton Feldman nikdy nenarodil, resp. že by sa nikdy nestal skladateľom, ma naplňa „hrôzou“: nechcem si domýšľať dôsledky prípadnej absencie jeho hudby v období po roku 1950, ako si ani nechcem – a vlastne ani neviem – predstaviť, ako by vyzerala napríklad hudba viacerých mojich priateľov, vlastnú nevynímajúc...

Feldman, o 14 rokov mladší Cageov súputník, vniesol do americkej experimentálnej hudby zvláštneho ducha, plného krehkej vnútornej poézie a senzibility. V jeho tvorbe sa neobvyčajným spôsobom spojili dva z istého hľadiska nezlučiteľné svety: radikálny experiment (s hudobným materiálom, procesom, priestorom, časom) a citlivý výraz, ktorého charakter sa blíži (akokoľvek bizarne to môže znieť) skôr k „citovosti“ hudby ukrytej v romantických klavírných miniatúrach ako k radikálnej „ne-citovosti“ mnohých prejavov americkej experimentálnej hudby... Jedným dychom však – aby nedošlo k nedorozumeniu – treba zároveň dodať (a to je snáď ešte bizarnejšie), že tejto krehkej „citovosti“ chýba oná typická projekcia autorského ega, taká charakteristická pre väčšinu hudby 19. storočia: mohli by sme teda povedať, že Morton Feldman je akýmsi oneskoreným „objektívnym romantikom“ 20. storočia.

Dvanásteho januára tohto roku by sa bol býval dožil 90 rokov. Ak by sa tak bolo stalo, vzniklo by iste veľa ďalších podmanivo krásnych a poetických skladieb. Feldmanov umelecký aj ľudský hlas však navždy utíchol vo veku, „keď sa ešte nezomiera“, pár týždňov po premiére jeho poslednej skladby *Piano, Violin, Viola, Cello*.

WOLPE – TUDOR – CAGE

Morton Feldman sa narodil v New Yorku do židovskej prisťahovaleckej rodiny pochádzajúcej z Kyjeva. Od dvanástich rokov študoval klavír, ako pätnásťročný začal študovať skladbu u Wallingforda Rieggera, jedného z prvých amerických nasledovníkov Arnolda Schönberga. V štúdiu kompozície ďalej pokračoval u Stefana Wolpeho, ktorý prišiel do USA v 30. rokoch a pred emigráciou žil v Berlíne, kde študoval u Franza Schreкера a okrem iného udržiaval aj kontakt s tamojšími dadaistami, najmä s Kurtom Schwittersom. Okrem toho Wolpe krátko – počas pobytu v Rakúsku pred emigráciou do USA – študoval aj u Antona Weberna. Vo Feldmanovom živote zohral tento umelec veľmi dôležitú úlohu nielen ako „inšpiratívny sprievodca jeho kompozičnými začiatkami“, ale aj ako ten, ktorý ho zoznámil s kľúčovou postavou newyorskej experimentálnej scény, Davidom Tudorom. A ten ho zas v roku 1949 doviedol k Johnovi Cageovi. Toto stretnutie bolo začiatkom umeleckého spojenectva, ktoré malo pre hudbu v Amerike v 50. rokoch zásadný význam. Cage Feldmana povzbudzoval, aby dôveroval svojim inštinktom, ktoré ho viedli k tvorbe úplne intuitívne koncipovaných kompozícií.¹ Feldman nikdy nepracoval so žiadnym racionálnym systémom, ktorý by bol jasne identifikovateľný a uchopiteľný, pracoval takpovediac „od momentu k momentu“, „od zvuku k zvuku“, teda v istom zmysle veľmi podobne ako Edgard Varèse, ktorého vízia hudobnej kompozície napokon patrila tiež ku kľúčovým východiskám a umeleckým impulzom pre mladého Feldmana.²

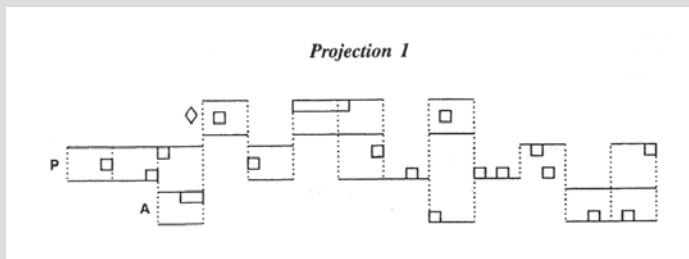
HĽADANIE „VLASTNÉHO HLASU“

Začiatkom 50. rokov sa Feldman postupne zoznámil s ďalšími experimentálnymi umelcami, pôsobiacimi na newyorskej scéne, skladateľmi Earlom Brownom a Christianom Wolffom³ a maliarmi Markom Rothkom, Philipom Gustonom, Franzom Klineom, Jacksonom Pollockom a Robertom Rauschenbergom, s ktorými spolu vytvorili neformálne umelecké zoskupenie, v dejinách umenia známe pod pojmom „newyorská škola“. Menovaní umelci (najmä výtvarníci) Feldmana zásadne ovplyvnili pri hľadaní „vlastného hlasu“, takého, ktorý by bol bezprostrednejší a „fyzickejší“ ako akýkoľvek iný „hlas“ predtým.

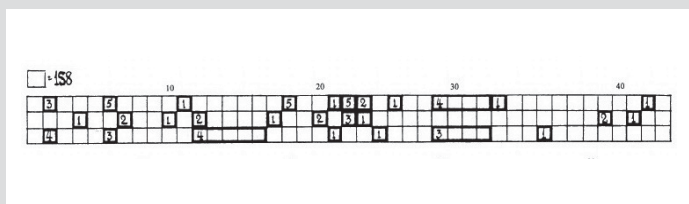
Hľadanie „vlastného hlasu“ doviedlo Feldmana najprv k experimentom s grafickou notáciou. Prvými sériami skladieb, v ktorých skúmal možnosti otvoreného notačného záznamu, boli *Projections 1–5* (1950–1951) a *Intersections 1–5* (1951–1953). Feldmanove grafické partitúry z tohto obdobia pre rôzne obsadenia sú založené na princípe používania neurčitých tónových výšok, vymedzených len tromi základnými pásmami registra daného nástroja (nízky, stredný a vysoký), z ktorých si interpret *ad hoc* vyberá tóny alebo skupiny tónov, pričom v prípade *Projections* grafická notácia určuje aj artikuláciu (napr. *arco*, *pizzicato*, *flažolety* a pod.). Štrukturálne proporcie nahrádzajú grafické „okienka“, určujúce jednotku trvania. V prípade *Intersections* jedno okienko reprezentuje základnú časovú jednotku (dobu) v rámci vymedzeného tempa, v prípade *Projections* okienko zodpovedá štyrom dobám v danom tempe. Feldmanovi sa tak podarilo – o niečo skôr ako Cageovi – dosiahnuť stav „neurčenosti“⁴ vo viacerých parametroch skladby, o ktorom Cage

- 1 „Občas uvažujem na tým, ako by sa moja hudba vyvinula, keby nebolo tých Johnových počiatkových povzbudení k tomu, aby som dôveroval mojim inštinktom“, napísal Feldman v jednom zo svojich autobiografických textov (cit. podľa M. Feldman: *Autobiography – Morton Feldman Essays*, s. 37)
- 2 „Bez Varèse by som sa pravdepodobne nikdy nebol stal skladateľom“, vyhlásil Feldman v roku 1977. (cit. podľa Claren, S.: *A Feldman Chronology* in: <http://www.cnvill.net/mfchronology.pdf>, s. 3)
- 3 „Počas rokov 1950–1951 sa stretli štyria skladatelia (...) a niečo sa stalo. (...) Každý z nás svojím spôsobom prispel ku konceptu hudby, v ktorej sme sa zriekli kontroly nad rôznymi prvkami hudby (rytmom, tónovou výškou, dynamikou a pod.). A pretože táto hudba nebola „fixovaná“, nemohla byť ani notovaná starým spôsobom. Každá nová myšlienka, každá nová idea v rámci tejto myšlienky vyvolávala potrebu jej osobitej notácie.“ (cit. podľa M. Feldman: *Predeterminate/Indeterminate – Morton Feldman Essays*, s. 46)
- 4 V českej a slovenskej jazykovej mutácii sa k prekladu termínu *indeterminacy* viažu dva slovné tvary: „neurčitost“ (termín, ktorý používa Peter Zagar v preklade Nymanovej publikácie *Experimental Music – Cage a Beyond*) a „neurčenost“ (ktorý používajú prekladatelia Cageovej *Silence* Jaroslav Šťastný, Radoslav Tejkl a Matěj Kratochvíl). Zdá sa mi však, že termín „neurčenost“ o čosi viac zodpovedá obsahu pôvodného anglického výrazu.

píše v texte prednášky *Lecture on Something*, ako aj v neskorších textoch (napr. *Indeterminacy*). Podľa Cagea tak Feldman „preniesol zodpovednosť skladateľa z tvorenia na prijímanie (...) čohokoľvek, čo prichádza bez ohľadu na možné dôsledky...“ (in: J. Cage: *Silence – Lecture on Something*, s. 129)



Projection 1 pre violončelo



Intersection 2 pre klavír

HĽADANIE „ZÁZNAMU VLASTNÉHO HLASU“

Feldman však po nejakom čase prestal byť spokojný s metódou, ktorá interpretom poskytovala možnosť (hoci len obmedzenej) improvizácie, a v období rokov 1953 až 1958 grafickú notáciu postupne opustil. Precízna notácia sa mu však po krátkom období začala tiež javiť ako príliš jednodimenzionálna, a tak sa v orchestrálnych dielach *Atlantis* (1959) a *Out of Last Pieces* (1961) znovu vrátil ku grafickej notácii.

V hľadaní adekvátnej notácie pre zachytenie svojho „vlastného hlasu“ potom pokračoval v sérii inštrumentálnych skladieb *Durations 1–5* (1960–1961), v ktorých sú tónové výšky síce vypísané presne, avšak interpretovi je v oblasti tónových dĺžok ponechaná istá sloboda v rámci predpísaného tempa. Jednotlivé skladby tak boli na jednej strane v rôznych interpretáciách pomerne jasne zvukovo identifikovateľné, na strane druhej týmto typom uvoľnenosti vznikali každým uvedením neopakovateľné a nepredvídateľné štruktúrne aj zvukové varianty „modelu“ zachyteného v partitúre...⁵

Príbeh Feldmanovho hľadania adekvátneho notačného záznamu sa ďalej jednoznačne vyvíjal smerom k precíznej (takpovediac tradičnej) notácii, ktorou presne fixoval výškové, ako aj časovo-proporčné vzťahy. Prvýkrát takúto „klasickú notáciu“ použil v roku 1969 v skladbe *On Time and the Instrumental Factor* a (s výnimkou dvoch diel na začiatku 70. rokov) pri tomto zázname svojich hudobných predstáv už zotrval.

V roku 1973 vytvorila univerzita v Buffale pre Feldmana špeciálny pedagogický post, „Edgard Varèse Professor“, na ktorom ostal pôsobiť do konca svojho života.

TKANIE ORIENTÁLNYCH KOBERCOV „ROZVINUTÝCH V ČASE“

Od konca 70. rokov začal Feldman písať skladby neobvyklých dĺžok: jeho *Druhé sláčikové kvarteto* môže trvať až päť a pol hodiny. Táto nová vlastnosť jeho diel bola často príčinou vzniku mnohých kontroverzií. Feldman bol však vždy šťastný, keď sa mohol pokúsiť vysvetliť dôvod, ktorý za tým je: „Celá moja generácia lipla na skladbách s rozsahom 20 až 25 minút. Boli to naše rozmery. Všetci sme to vedeli a takisto sme vedeli, ako to urobiť. Len čo ste však nechali skladbu prerásť

cez 20–25 minút v jednočastovej kompozícii, nastali rôzne problémy. Do trvania jednej hodiny rozmýšľate o forme, ale po hodine a pol začnete premýšľať o systéme. Forma je ľahká – je rozdelením vecí do častí. Ale systém je iná záležitosť. Musíte mať kontrolu nad dielom – a to vyžaduje vysokú mieru koncentrácie. Predtým boli moje diela ako objekty, teraz sú ako rozvíjajúce sa veci.“ (cit. podľa: <http://www.universaledition.com/composers-and-works/Morton-Feldman/composer/220/aboutmusic>).

Písať také veľkorozmerné skladby na konci uponáhľaného 20. storočia si vyžaduje veľkú dávku odvahy, osobného presvedčenia, ale predovšetkým kompozičného majstrovstva, ako aj mimoriadne strategické schopnosti a predvídavosť. Prvý problém, ktorý sa v mysli klasicky vzdelaného hudobného poslucháča v súvislosti s informáciou o neobvyklej dĺžke skladieb vynorí, sa zrejme bude týkať tektoniky: ako vybudovať štruktúru takejto hudby tak, aby sa jej stavba nezrútila? Na takto sformulovanú otázku, vychádzajúcu zo skúsenosti s monumentálnymi dielami európskeho symfonizmu, dáva (aspoň sa mi tak zdá) Feldman jednoduchú odpoveď, ktorá pramení z jeho veľkej záľuby v orientálnych kobercoch: takúto hudbu budeme tvoriť podobnou metódou, akou sa tká orientálny koberec. Jeho štruktúra pozostáva z množstva vzájomne na seba nadväzujúcich vzorov, vytvárajúcich reťazce takej dĺžky a komplexnosti, akú potrebujeme na to, aby výsledok zodpovedal daným rozmerom koberca. Reťazce vznikajú na báze repetície alebo analógie, pričom symetria tu nemusí hrať vždy rozhodujúcu úlohu. Aj Feldmanova hudba je „utkaná“ z takýchto reťazcov malých „vzorcov“ (*patternov*), alebo buniek, ktoré na seba nadväzujú najrozmanitejším spôsobom. Táto hudba nepotrebuje monumentalitu, potrebuje iba dostatočne veľký priestor, aby sme ju mohli pohodlne „rozvinúť v čase“. A ak chceme objavovať jej krehkú a záhadnú krásu a „citovosť“, nemôžeme ju „pozorovať klasickým spôsobom“ (teda byť „iba“ jej „poslucháčmi“), potrebujeme doslova „vstúpiť do jej vnútra“ a stať sa súčasťou tohto postupného „tkania“, „narastania“ a „putovania“...

V júni 1987 sa Morton Feldman oženil s kanadskou skladateľkou Barbarou Monk. Ich manželstvo však netrvalo ani tri mesiace; 3. septembra 1987 zomrel na rakovinu pankreasu vo svojom dome v Buffale vo veku 61 rokov.



For Christian Wolff pre flautu a klavír/čelesto

POKRIVENÁ SYMETRIA CHROMATICKÉHO POĽA – „LÚBOSTNÝ LIST WEBERNOVI“

Ak niektorí hudobní historici, teoretici či kritici nazývajú Feldmana skladateľom „minimal music“, majú iste na mysli práve tú jeho procesualitu („tkanie kobercov“), istým spôsobom nie nepodobnú postupom skladateľov „repetitívnej (alebo minimalistickej) hudby“. Na rozdiel od Glassa, Reicha či Rileyho, ktorých hudobné procesy sú založené na pomalom repetitívnom rozvíjaní krátkych melodicko-rytmických modelov prevažne diatonickej povahy, je však Feldmanova „(pseudo)-repetitívnosť“ skôr aplikáciou ivesovskej myšlienky „príroda neznáša repetíciu, ale miluje analógiu“ a náplňou, obsahom jeho „vzorcov“ (buniek) je skôr matéria, ktorú môj kolega a priateľ, americko-holandský skladateľ David Dramm, raz nazval „ľúbostným listom Antonovi Webernovi“. Je to hudba (či už tá raná, „aforistická“, alebo tá neskorá, „rozvinutá na nekonečne dlhých plochách“) „pokrivenej symetrie vzorcov v chromatickom poli“...⁶

Daniel MATEJ

5 Iným zaujímavým prípadom analogického napätia medzi fixnou notáciou „modelu“ a jeho variantnými interpretáciami sú skladby typu *Piece for Four Pianos*, v ktorých každý z interpretov číta ten istý part, ale môže ho realizovať v miernych tempových odchýlkach.

6 Táto parafráza je alúziou na názvy jeho dvoch skladieb z posledného obdobia: *Crippled Symmetry* a *Patterns in a Chromatic Field*...



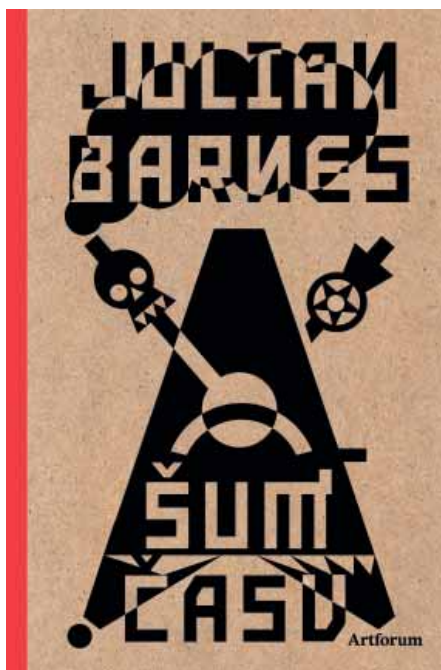
Vydavateľstvo Artforum prináša v týchto dňoch na slovenský trh preklad novej knihy známeho britského prozaika Juliana Barnesa *The Noise of Time*. Jej hlavným hrdinom je Dmitrij Šostakovič, hudobný génus, konformista, hračka v rukách moci...

Šum času Julian Barnes (úryvok)

D. Šostakovič (foto: archív)

Bezpochyby fajčil aj vtedy, keď do jeho života vkročila Nita. Nina Varzarová, najstaršia z troch sestier Varzarových, priamo z tenisového kurtu, šíriaca okolo seba veselosť, smiech a pot. Atletická, sebavedomá, obľúbená, s vlasmi takými zlatými, až sa zdalo, akoby pozlacovali aj jej oči. Naslovovzatá fyzička, vynikajúca fotografka, ktorá mala svoju vlastnú fotokomoru. Je pravda, že sa príliš nezaujímal o vedenie domácnosti; ale vlastne ani on. Ako v poviedke, všetky jeho životné úzkosti, zmes sily a slabosti, jeho sklony k hystérii mala rozmetať krútnava láska, vedúca do blaženého závetra manželstva. No jedným z mnohých životných sklamaní bolo, že to nebola poviedka, Maupassantova alebo čiakoľvek. Dobré, azda krátky satirický príbeh od Gogoľa.

A tak sa s Nitou zbližili a stali sa z nich milenci, no on sa stále pokúšal získať Táňu od jej manžela späť, a potom Táňa otehotnela, a potom on a Nina stanovili deň svojej svadby, ale v poslednom okamihu tomu nebol schopný čeliť, nuž nenaplnil očakávanie, ušiel a skrýval sa, ale aj tak vydržali spolu a o pár mesiacov nato sa zobrali, a potom si Nina našla milenca, a potom sa uzhodli, že ich problémy sú natoľko vážne, že by sa mali odlúčiť a rozvieť, a potom si on našiel milenkku, a odlúčili sa a podali žiadosť o rozvod, ale kým prešli rozvodovým konaním, uvedomili si, že spravili chybu, a tak sa šesť týždňov po rozvode opäť zosobášili, ale svoje ťažkosti ešte stále nedoriešili. A uprostred toho všetkého napísal svojej milenke Jelene.



„Mám veľmi slabú vôľu a neviem, či budem schopný dosiahnuť šťastie.“ A potom Nita otehotnela a všetko, čo vzniklo z núdze, sa ustálilo. Okrem toho, že Nita bola v štvrtom mesiaci, začínal sa priestupný rok 1936 a v jeho dvadsiaty šiesty deň sa Stalin rozhodol, že zájde do opery.

Po prečítaní úvodníka v *Pravde* najprv zatelegrafoval Glikmanovi. Požiadal svojho priateľa, aby zašiel do centrálneho leningradského poštového úradu a vybavil si predplatné na

všetky relevantné noviny a zbieral výstrižky. Glikman mu ich mal každý deň prinášať do jeho apartmánu, aby si ich spolu každý deň prešli. Kúpil si veľký zápisník a prilepil „Chaos namiesto hudby“ na prvú stranu. Glikman to považoval za príliš masochistické, no povedal: „Musí to tam byť, musí to tam byť.“ Potom tam prilepil každý nový článok, len čo sa objavil. Nikdy predtým sa nazapodieval zhromažďovaním recenzií; toto však bolo iné. Teraz nielenže prehodnocovali jeho hudbu, ale rozúvodníkovať sa o jeho jestvovaní.

Všimol si, ako kritici, čo už dva roky nepretržite chválili *Lady Macbeth Mcenského okresu*, v diele znenazdajky nenachádzali nič cenné. Niektorí otvorene priznávali svoje predchádzajúce omyly, objasňujúc, že článok v *Pravde* spôsobil, že sa im otvorili oči. Ako strašne boli obalamutení tou hudbou a jej skladateľom! Konečne zistili, akému nebezpečenstvu formalizmu a kozmopolitizmu a ľavičiarstva bola vystavená pravá prirodzenosť ruskej hudby! Taktiež si všimol, ktorí hudobníci ihneď učinili verejné vyhlásenie proti jeho dielu a ktorí priatelia a známi sa rozhodli od neho dištancovať. S rovnakým zdanlivým pokojom čítal listy, ktoré prichádzali od obyčajných ľudí z publika, ktorých väčšina čírou náhodou poznala jeho súkromnú adresu. Mnohí z nich ho varovali, že by mu jeho oslie uši mohli useknúť vedno s gebulou.

A potom sa v novinách začala objavovať formulácia, z ktorej sa nešlo spamätať, zkomponovaná do tých najbežnejších viet. Napríklad: „Dnes sa bude konať koncert z diel

nepriateľa ľudu Šostakoviča.“ Také slová sa nikdy nevolili náhodou alebo bez súhlasu z najvyšších miest.

Nechápal, prečo moc práve teraz obrátila svoju pozornosť k hudbe a k jeho osobe. Moc sa vždy viac zaujímala o svet, v ktorom spisovatelia, nie skladatelia, boli označovaní za inžinierov ľudských duší. Spisovatelia bývali odsúdení v *Pravde* na titulke, skladatelia až na tretej strane. Delili ich od seba dve strany. A to predsa nebolo zanedbateľné: mohlo to znamenať rozdiel medzi životom a smrťou.

Inžinieri ľudských duší: chladná, neosobná fráza. A predsa... s čím narábala umelec, ak nie s ľudskou dušou? S výnimkou umelca, ktorý chcel byť len ozdôbkou, iba psíčkom bohatých a mocných. Pokiaľ šlo oňho, v pocitoch, názoroch a umeleckých zásadách bol vždy antiaristokratický. V tých optimistických časoch – naozaj len pred niekoľkými rokmi –, keď budúcnosť celej krajiny – ak nie aj samotného ľudstva – sa pretvárala, zdalo sa, akoby

sa všetky umenia napokon mohli zomknúť do jediného úžasného spoločného projektu. Hudba a literatúra a divadlo a film a architektúra a balet a fotografia by mohli vytvoriť dynamické partnerstvo, nielen reflektovať alebo kritizovať, alebo satirizovať spoločnosť, ale vytvárať ju. Umelci zo svojej slobodnej vôle a bez akéhokoľvek politického usmernenia by mohli pomáhať svojim kolegom, aby ľudské duše napredovali a prekvitali.

Prečo by nie? Bol to najodvážnejší sen umelcov. Alebo, ako sa domnieval v momentálnom rozpoložení, najdávnejšia chiméra umelcov. Pretože politickí činníci sa poponáhľali chytrou prevziať kontrolu nad týmto projektom, aby z neho vylúhovali slobodu a imagináciu a zložitosť a odtienky, bez ktorých sa umenie stáva smiešnym. „Inžinieri ľudských duší.“ S tým súviseli dva hlavné problémy. Tým prvým bolo, že mnohí ľudia nechceli inžinierovať svoje duše: že veľmi pekne ďakujeme, vrelá vďaka. Boli spokojní so svojimi dušami,

ak im ich nechali také, aké boli, keď prišli na svet; a keď ste sa ich pokúšali usmerňovať, odolávali. Súdruženko, priď na tento bezplatný koncert pod šírým nebom. Ach, naozaj sa domnievame, že by si sa na nom mal zúčastniť. Áno, samozrejme, že je to dobrovoľné, ale bolo by chybou, ak by si sa neukázal... A druhý problém s inžinierovaním ľudských duší bol oveľa triviálnejší. Šlo o nasledovnú vec: kto inžinieruje tých inžinierov?

Spomínal si na koncert pod holým nebom v parku v Charkove. Prvá symfónia rozpútala brechot všetkých psov v okolí. Zhromaždený dav sa smial, orchester hral hlasnejšie, psy ziapali ešte mocnejšie, obecnosť sa váľala od smiechu. Teraz jeho hudba vyvolala brechot väčších psov. História sa opakovala: prvý raz ako fraška, druhý raz ako tragédia.

Preklad: Ján LITVÁK

Layout: Palo BÁLIK

Vydáva Artforum 2016



J. Barnes (foto: archiv)

Julian BARNES (1946) – narodil sa v roku 1946 v anglickom Leicestri. Študoval na prestížnych školách City of London School a na Magdalen College Oxfordskej univerzity. Po ich absolvovaní pôsobil ako lexikograf pre *Oxford English Dictionary*, ako kritik a literárny editor v médiách. Patrí medzi popredných britských spisovateľov. Je autorom jedenástich románov, medzi ktoré patrí *Metroland*, *Flaubertov papagáj*, *Dejiny sveta v 10 a 1/2 kapitolách*, *Keď ma ešte nepoznala*, *Arthur & George*, *Pocit konca*, *Roviny života* (posledné menované vyšli aj v slovenskom preklade); ako aj troch zbierok poviedok: *Prejsť cez kanál La Manche*, *Citrónový stôl* a *Pulz*. Knižne mu vyšli aj novinárske články v zbierkach *Listy z Londýna*, *Niečo na prečlenie* a *Puntičkár v kuchyni*. Julian Barnes sa teší veľkému rešpektu nielen na britských ostrovoch, ale aj v mnohých ďalších krajinách ako autor, ktorý sa zaoberá témami histórie, lásky a pravdy. Jeho diela boli preložené do viac ako tridsiatich jazykov a priniesli mu aj mnohé významné ocenenia. Napríklad v roku 2011 získal Cenu Davida Cohena za literatúru a za román *Pocit konca* prestížnu Man Bookerovu cenu. Jeho najnovší román o Šostakovičovi *The Noise of Time/Šum času* sa stal súčasťou „šostakovičovských vojen“. Žije v Londýne.

GALÉRIA HUDBY

Cyklus komorných koncertov
11. ročník

Koncertná sála Župného domu
Nitrianska galéria

Vstupné:
Dospelí: 6 eur / permanentka: 36 eur
Študenti, deti, dôchodcovia, ZTP: 4 eur / 24 eur

Predpredaj: Nitrianska galéria
(v čase otváracích hodín a na webovej stránke)



GALÉRIA
ROKA 2014

Nitrianska galéria, Župné námestie 3, Nitra
www.nitrianskagaléria.sk

Hlavný partner:

Tento projekt podporil
z verejných zdrojov
Fond na podporu umenia.

u. fond
na podporu
umenia

Hudobný fond
Music Fund Slovakia
S finančným príspevkom Hudobného fondu.

hudobný život

Program:

5. 10. 2016 o 18.00 hod.
MARTIN KASÍK (CZ) – KLAVÍR
Program: L. Janáček, S. Rachmaninov,
M. P. Musorgskij

19. 10. 2016 o 18.00 hod.
BERLIN PIANO QUARTET (DE)
Program: W. A. Mozart, A. Schnittke, R. Schumann

3. 11. 2016 o 18.00 hod.
FAMA QUARTET (CZ)
Program: A. Webern, G. Kurtág, V. Godár,
D. Chudovský, G. F. Haas

16. 11. 2016 o 18.00 hod.
DANIELA VARÍNSKA – KLAVÍR
Program: J. Cikker, R. Schumann,
L. van Beethoven

30. 11. 2016 o 18.00 hod.
SOCIETAS INCOGNITORUM (CZ)
Program: C. Monteverdi, G. P. da Palestrina,
O. di Lasso, J. Knöfel, K. Harant, G. B. Alovisei,
J. H. Gallus, A. Rigatti, H. L. Hassler, T. Weelkes,
T. Vautor, T. Morley

7. 12. 2016 o 18.00 hod.
MUSICA CASSOVIA
MARÓŠ POTOKÁR – UMELECKÝ VEDÚCI
Program: P. Hindemith, R. Berger, D. Šostakovič

30. 01. 2017 o 18.00 hod.
MICHAELA FUKAČOVÁ (CZ) – VIOLONČELO
MARIÁN LAPŠANSKÝ – KLAVÍR
Program: J. Brahms, B. Martinů, C. Franck

Zmena programu vyhradená.



Mladucha z Bošáče
(foto: K. Plicka)

Nahrávanie folklóru na území Slovenska XVI

Fonografický archiv ČAVU Ďalší osud gramofónových platní

Marián MINÁRIK

Hoci Josef Chlumský už v roku 1930 písal, že platne Fonografického archívu ČAVU, teda aj nahrávky slovenského folklóru, sa budú predávať vo Francúzsku i inde vo svete, pravdepodobne sa tak nikdy nestalo. Podľa Chlumského boli platne vyľisované začiatkom roka 1930. Pathé frères mali podľa dohody dodať postriebrené matrice a z každej z nich desať vyľisovaných platní. Ich postupné zasielanie

sa napriek urgenciám pretiahlo až do septembra 1931. Po prvej zásielke začiatkom roka 1930 prišla ďalšia až v lete a z 380 platní bolo 110 chybných – boli to duplikáty, nesprávne skombinované matrice alebo platne, ktoré mali vyľisovanú iba jednu stranu. Popri reklamácii profesor Chlumský písomne požiadal predstavitelov firmy Pathé, aby zriadili oficiálne zastúpenie v Československu a umožnili tak pre-

daj vybraných platní pred koncom roka 1931. Pri výbere dbali členovia komisie na technickú kvalitu i na obsah nahrávok. Pri folklórnych nahrávkach posudzovali autenticitu, preto sa tu objavujú poznámky: „zpěvačka zkažena vystupováním v rozhlase“, „přednes afektovaný“. Z pôvodného výberu 47 platní sa nakoniec dostalo do predaja 42 a ČAVU i obchodníci sa usilovali dodávať ich školám ako učebné pomôcky a propagovať ich prostredníctvom piatich ministerstiev. Ale komerčné využitie platní ČAVU nebolo úspešné. Mnohé školy odvolali objednávky, niektoré inštitúcie za dodané platne nezaplatili. Pathé navyše pri malých nákladoch zvyšovali cenu za jeden kus. Samozrejme, nešlo tu iba o folklór, vo výbere boli zastúpené rôzne druhy nahrávok. Pre nás je dôležité, že kompletný súbor nahrávok slovenského folklóru sa dostal do Matice slovenskej a do archívu Univerzity Komenského. V roku 1965 prehrál Ľudovít Vajdička pre bratislavský rozhlas z gramoarchívu Československého rozhlasu v Prahe na profesionálne magnetofónové pásy takmer všetky Plickove nahrávky. Vďaka tomu sa niektoré z nich príležitostne dostali do vysielania. Sú zaradené v dokumentačnom fonde a v súčasnosti sú bádateľom prístupné v digitalizovanej podobe. Vcelku môžeme konštatovať, že nahrávky ČAVU boli vždy vysoko oceňované, ale málo sa využívali na vedecké či iné účely. Nahrávky folklóru a nárečí tvoria bezpochyby najcennejšie časti tejto zbierky, lebo výber hlasov osobností i reprodukčných umelcov bol dosť problematický a navyše sa prekrýval s hudobnými nahrávkami bežne dostupnými v predaji. Vieme, že nahrávky z týchto platní znejú popri autorskej hudbe Františka Škvora v Plickovom filme *Zem spieva* a vo výpožičnej knihe je zaznamenané Plickovo meno v roku 1933. Ďalšie zápisy svedčia o využití platní v rozhlasovom vysielaní, ale ani tých nie je veľa. Za protektorátu vydal Ultraphon na platniach niektoré nahrávky českých hercov, po vojne vyšli v reedícii v Supraphone. V roku 1960 vyšiel v Gramofónovom klube súbor piatich 25-centimetrových dlhohrajúcich platní *Český slavní*, ktorého základom bol výber zo súboru hlasov osobností z fonotéky ČAVU. Nahrávky folklóru prišli na rad až v roku 1962. *Starším mechanickým záznamom chodskéj hudby a spevu* z roku 1929 bola venovaná tretia, 17-centimetrová EP platňa zo súboru *Antologie autentických forem československého ľudebního folkloru* (v skrátenej reedícii vyšli tieto nahrávky neskôr na dlhohrajúcich platniach). Plickove nahrávky boli teda prístupné iba na pôvodnom vydaní výberu a znovu vyšli v roku 1950 v Supraphone (niektoré označené poznámkou „z archivu České akademie“ – Važec, Kopčany, Púchovská dolina, Hrochoť, Oravská Polhora). Iba ako výnimka sa v roku 1999 objavila na dvojalbume *Hrochoť – vrchárske srdce Podpoľania* ukážka, ktorú uvádza Plickov hlas slovami „vrchovský zpěv a lidová hudba“ – je pri nej neurčitá poznámka „20. roky SNM Martin“. Milan Križo má v sprievodnom texte zaujímavú informáciu, ktorú sa z Chlumského katalógu nedozvieme: „[...] výraznými osob-

nosťami boli iste speváci, ktorých si pozval prof. Karol Plicka s ľudovou muzikou do Prahy: Ondrej Mazúch Pánovka, Martin Potančok Zvrška a Martin Poničan Fujazda.“

Dokumentácia k Plickovým nahrávkam je v rámci Fonografického archívu ČAVU azda najdôkladnejšia, lebo zberateľ uvádza nahrávky menom informátora, názvom lokality a incipitom piesne. Vďaka tejto praxi sa interpreti nerozptyľujú tým, že by sa mali sami predstaviť (ako je to napr. u Paňkevyča) a zberateľ im takto navyše pripomína, čo majú počas troch minút na jednu stranu platne naspievať. Tento postup sa všeobecne považuje za vhodnejší ako vytváranie ďalšej neprirodzenej situácie pre interpreta, ktorý sa musí vždy znovu predstavovať. V niektorých prípadoch sú však údaje o nahrávkach celkom nedostatočné. Potom sa overujú len veľmi ťažko. Matěj Kratochvíl píše o nahrávke ľudovej hudby z Myjavy, na ktorej podľa počúvania hry identifikoval Samka Dudíka ako primáša jeho vnuk, huslista a znalec myjavského interpretačného štýlu Miroslav Dudík: „U nahrávke lidové kapely ze západoslovenské Myjavy neuvádí komise žádné informace o identitě hudebníků, na první poslech ale zaujme styl hry a zjevně vysoká technická úroveň hudebníků. Nápadné je i větší obsazení zahrnující velký cimbál, v první polovině 20. století nástroj stále ještě ne příliš rozšířený, především vzhledem k vysokým pořizovacím nákladům. Pro Fonografickou komisi by organizování cesty takového souboru představovalo úkol



Speváčky z Beluža, 1929 (neznámy autor)



Transkripčia matrice č. 1945 – ľudová hudba z Myjavy

značne náročný organizačne i finančne, pretože o ňom nejsou nikde žádné záznamy. Proto se lze domnívat, že komise využila hudebníky působící v Praze.

Při úvahách o možné identitě hudebníků na této sérii nahrávek se nabízí jméno slavného myjavského primáše Samka Dudíka (1880–1967). [...] Pod organizačním vedením Leoše Janáčka se Dudíkova muzika zúčastnila v roce 1927 mezinárodního hudebního festivalu ve Frankfurtu nad Mohanem. Ve druhé polo-

ze s určitostí potvrdit, pokud se neobjeví nějaké dosud neznámé prameny. Miroslav Dudík, vnuk Samka Dudíka a primáš myjavské cimbalové muziky, na základě poslechu nahrávek Fonografické komise potvrdil, že styl hry odpovídá stylu hry Samka Dudíka. [...]” (KRATOCHVÍL 2000, s. 60–62)

Tento dlhší citát z Matěje Kratochvíla uvádza ako príklad dôkladnej autorovej práce pri skúmaní prameňov, materiálu i pri rekonštrukcii chýbajúcich údajov. Hoci pri sloven-

vině dvacátých let 20. století začal také Samko Dudík se svou muzikou navštěvovat Prahu, v roce 1932 se v Praze se svou rodinou usadil a žil zde až do roku 1944. Hrál zde ve vinárnách, ale také s Českou filharmonií a v roce 1929 natočil slovenské lidové písně pro firmu His Master's Voice. Je tedy pravděpodobné, že jej členové Fonografické komise znali a mohli jej pro nahrávání kontaktovat. Stejně tak je možné, že jeho jméno u nahrávek nebylo uvedeno proto, aby se komise vyhnula konfliktu s His Master's Voice kvůli Dudíkově smlouvě u této firmy. Identitu hudebníků tedy nel-

skom folklóre sa u autora prejavili určité nedostatky pri regionálnom zaradovaní a presnej znalosti toponým (najmä pod vplyvom pôvodných údajov Fonografickej komisie) a v niektorých bodoch by sa s ním dalo polemizovať aj o hodnotení a charakteristike slovenských interpretov, jeho práce (najmä štúdiá k výberu z nahrávok vydaných na piatich CD z roku 2009 a dizertačná práca z roku 2010) sú najpodrobnejším historickým pohľadom na prácu Fonografickej komisie, ale vlastne aj jediným dôkladnejším vedeckým zhodnotením jej práce, jej nahrávok s hudobnými charakteristikami a žánrovým zaradením a stavu folklóru a interpretačných štýlov v Československu na prelome 20. a 30. rokov 20. storočia. Spomínaný súbor piatich CD je zatiaľ najreprezentatívnejším výberom nahrávok Fonografického archívu ČAVU, ktorý vyšiel ako druhý diel edície *Nejstarší zvukové záznamy lidové hudby* v Etnologickom ústave Akadémie vied Českej republiky v roku

2009. Komplet má názov *Lidová hudba v Československu 1929–1937 – Nahrávky Fonografické komise České akademie věd a umění* a piate CD je celé venované Plickovým nahrávkam zo Slovenska. Paňkevyčove nahrávky z Podkarpatskej Rusi vyšli ako príloha ku knihe Mikušláša Mušínskeho *Hlasý predkov* (2002).

Dokumentácia Fonografickej komisie ČAVU

Ako konštatoval Matěj Kratochvíl (KRATOCHVÍL 2010, s. 19–21), dokumentácia o činnosti Fonografickej komisie uložená v Archíve Akadémie vied ČR v Masarykovom ústave je iba fragmentárna. Okrem toho podstatného – kompletu kovových matric a výliskov gramofónových platní – sú v tejto inštitúcii archivované predovšetkým žiadosti o podporu a doklady o peripetiách spolupráce s firmou Pathé. Zmienky o výbere interpretov a repertoáru sú iba výnimočné. Žiaľ, chýba kompletný súpis nahrávok a interpretov, takže takmer jediné dostupné informácie poskytuje publikovaný katalóg Josefa Chlumského z roku 1935 a v prípade slovenského folklóru podrobnejšie zhlásenia Karola Plicku na platniach. Zachovalo sa dvanásť fotografií neznámeho autora pravdepodobne z nahrávania v Národnom dome v roku 1929 – na jednej z nich sú dve speváčky zo Slovenska, neznáme ženy z Beluža v Honte.

→ Ohlasy

Činnosť Fonografickej komisie prijímala väčšinou odborná i laická verejnosť s priazňou až nadšením. Ale aj tu sa našli výnimky. V čase nahrávania v Národnom dome bola prilahlá ulica zatvorená pre konské povozy, aby do štúdia neprenikal hluk. Národné listy z 18. októbra 1929 na to reagovali rozhorčeným článkom s titulkom *Exhibice zbytečného týrání koní*



Ženy z Párnice (foto: K. Plicka)

a vyvolávajú zmatku na Vinohradech. Za jedno dopoludnie tam vraj aj desaťkrát spadnú kone: „Koně sotva táhnou na hladké půdě do kopce a musí uhnouti, protože prý by bylo rušeno nahrávání desek pro Akademii věd a umění.“ Združenie priateľov zvierat v Prahe napísalo sťažnosť aj priamo do akadémie. Jej prezident Josef Zubatý odpovedal, že padanie koní spôsobuje asfaltový povrch, nie obchádzka, že kone na tie miesta vôbec nemajú chodiť a nahrávanie sa aj tak onedlho skončí. Vážnejší incident spôsobila prednáška slovenského zberateľa Matiju Murka, ktorý vychvaloval kvalitu svojich nahrávok na fonografe a tvrdil, že na platniach Fonografickej komisie sa ani nedá rozoznať hlas toho, kto hovorí. Komisia preto požiadala o odborný posudok Otakara Zicha, ktorý napísal: „Znaje hudbu, mně předvedenou, z originálních znění, dosvědčuji, že řečené desky reprodukuji ji po stránce technické bezvadně, po stránce zvukové s naprostou věrností. Zápisy jsou krátce dokonalé.“ (Otakar Zich, 23. 11. 1931, citované podľa: KRATOCHVÍL 2010, s. 30) Napriek jednoznačne kladnému posudku Otakara Zicha sa stal útok Matiju Murka jednou z príčin rezignácie profesora Chlumskeho z funkcie. Inak sa v tlači nahrávanie stretalo s kladným hodnotením: „Tato akce České akademie jest jistě záslužná. Čím rychlejším tempem bude

pokračovat, tím bude úspěšnější. Před nivelisací krajů a lidí.“ (České slovo, 8. 6. 1933) „Akademie udělala tu kus práce pro zachycení lidové písně československé, písní srbských z Horní i Dolní Lužice, lidové hudby, hlavně pak pro zachycení československých nářečí. Význam této práce poroste rok od roku, tím více, čím více bude zanikati krajový svéráz žijící svým vlastním nářečím i svoji vlastní písní lidovou.“ (Přítomnost, 1935; obidva citáty podľa KRATOCHVÍL 2010, s. 111)

ČAVU sa spoliehala predovšetkým na predaj výberu gramofónových platní školám. V reklamnom liste z roku 1932, adresovanom riaditeľom škôl, propaguje okrem rôznej podoby hovoreného slova aj platne vhodné „jako pomůcka pro buzení zájmu o ušlechtilý zpěv a hudbu (krásný sbor z vyhořelého Vážce nebo ženský sbor z Púchovské doliny) proti odrhovačkám, které dnes všecko zaplavují a zhoršují vkus“. (Citované podľa KRATOCHVÍL 2010, s. 39)

Charakteristická je odpoveď riaditeľa Verejnej obchodnej školy v Dvore Králové, ktorý o platniach informoval zbor i žiakov, ale objednať ich nemôže: „Pokud se týče školní potřeby, oceňuji prospěšnost desek, nemůžeme jich však v dohledné době kupovati, protože nemáme gramofonu. Finanční stav školy na jedné a naprosto nezbytné potřeby jeho na druhé straně odsunují možnost nákupu gramofonu a desek na větší vzdálenost časovou.“ (Citované podľa KRATOCHVÍL 2010, s. 39–40)

V roku 1935 kúpil Radiojournal viac ako 200 platní Fonografickej komisie a vieme aj o zaradovaní slovenského folklóru do vysielania bratislavského rozhlasu – tu sa však zrejme využívali iba platne dostupné v predaji. Zaujímavé je svedectvo o vý-

znamnej výstave *Staré umění na Slovensku*, ktorá sa konala v Prahe v roku 1937. Komisia na ňu objednala niekoľko nových výliskov s nahrávkami slovenského folklóru, ktoré potom prehrávali ako sprievodnú hudbu k expozícií.

Súčasný stav Fonografického archívu ČAVU

Matrice a šelakové výlisky gramofónových platní Fonografického archívu Českej akadémie vied a umení prevzal v 50. rokoch 20. storočia do opatery Ústav etnografie a folkloristiky ČSAV. V polovici 90. rokov celý súbor aj s dokumentáciou previezli do archívu Akadémie vied Českej republiky v Prahe-Bohnicach. Archív neďaleko Vltavy bol v lete 2002 zatopený pri povodni, a tak sa overila vhodnosť rozhodnutia spred siedmich desaťročí – uchovať hlasy, spev a hudbu na šelakových platniach a na kovových matriciach. Iniciátorom ich digitalizácie bol etnomuzikológ Lubomír Tyllner, vtedajší riaditeľ Etnologického ústavu Akadémie vied Českej republiky. Po očistení platní bolo v spolupráci s Dr. Dietrichom Schüllerom, riaditeľom viedenského Phonogrammarchivu, a s tamojším odborníkom na reštaurovanie zvukových záznamov Ing. Antonom Lechleitnerom v Etnologickom ústave



Matka s dieťaťom z Čičmian (foto: K. Plicka)

vybudované štúdio na digitalizáciu historických nahrávok. Digitalizátor Miroslav Loudil tu mal k dispozícii gramofón Technics MK3 s hrotmi Expert Diamond Stylus, predzosilňovač Elberg MD12 a konvertor Sek'D. Signál bol nahrávaný počítačom vo formáte WAV s parametrami 96 kHz a 24 bitov. Vybraté nahrávky boli upravené čiastočným odstránením šumu a praskotu a vyšli na spomínaných piatich CD s názvom *Lidová hudba v Československu 1929–1937*. Pri novom prehrávaní sa znovu potvrdila zvuková kvalita záznamov – predovšetkým tých, ktoré zhotovila firma Pathé – teda aj platní so slovenským folklórom. Široká drážka poskytuje dostatočný priestor na dobrý frekvenčný rozsah i dynamiku. Vynikajú najmä nahrávky sólového spevu, ale kvalitné sú aj nahrávky sláčikových nástrojov v zoskupení (Lidová hudba z Myjavy). Problematickejšie sú nahrávky s gajdami pre ich vysoké a hlasné tóny. Celkovo sú však nahrávky Fonografickej komisie v dobovom kontexte technicky nadpriemerné – už preto, že väčšina zberateľov v tých časoch ešte nahrávala na fonograf. Nahrávanie Fonografickej komisie ČAVU v roku 1929 je jedinou väčšou nahrávacou akciou na Slovensku v medzivojnovom období. Okrem nej poznáme iba zmienky o hudobnom skladateľovi Aloisovi Hábovi, ktorý

pomôže získať rozsiahlejšiu zbierku. Napokon tak získame prostriedok na kontrolu, bez ktorej sa nezaobíde nijaká exaktná veda.“ (Constantin Brăiliu: Outline of a Method of Musical Folklore. In: *Ethnomusicology*, 14, 1931, č. 3, s. 389–417; citované podľa českého prekladu Matěja Kratochvíla)



CD s výberom nahrávok Karola Plicku z roku 1929

O pol storočia neskôr sa Anthony Seeger priam zhrozil nad množstvom materiálu, ktorý sa za sto rokov nazbieral vo fonotékach celého sveta (v štúdiu The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today. In: *Ethnomusicology*, 30, 1986, č. 2, s. 261–276). Písal o tom, ako ostávajú archívne nahrávky nevyužité, lebo noví bádatelia uprednostňujú nahrávky, ktoré si sami nazbierajú. Pritom – a to už píše

v rokoch 1924–1932 údajne nahrával na fonograf na južnej Morave a na Slovensku a o náhodných nahrávkach niekoľkých slovenských a českých ľudových piesní, ktoré získal Gustav Adolf Küppers-Sonnenberg v Blede v roku 1935. Práve v čase nahrávania Fonografickej komisie ČAVU uvažoval rumunský etnomuzikológ Constantin Brăiliu o význame nahrávania pre výskum hudobného folklóru: „Iba stroj je bez akejkoľvek pochybnosti objektívny a iba jeho reprodukcia je nespochybniteľná a úplná. Akokoľvek dobre zapíšeme predvedenú melódiu do nôt, vždy bude v našom zápise niečo chýbať, či to bude timbre hlasu alebo svojské zdobenie vyplývajúce zo štýlu sedliackeho spevu, nehovoriac už o zvukových farbách nástrojov. Pri mechanikom zázname sa navyše vyhneme únave informátorov a to nám

Matěj Kratochvíl – „[...] teprve díky konfrontaci současných materiálů s těmi historickými je možné se z hudby zakonzervované na zvukových nosičích dozvědět něco podstatného o hudbě jako procesu probíhající v určité době a společnosti.“ (KRATOCHVÍL 2010, s. 4)

V prípade nahrávok Karola Plicku a Fonografickej komisie ČAVU z roku 1929 môžeme byť radi, že historické materiály sa v súvislosti s ich publikovaním stali predmetom záujmu súčasnej etnomuzikológie a že „ožili“ aspoň vo výbere na jednom CD. Pravdaže, aj tu by sme sa radi dočkali kompletného vydania. Mohlo by to byť o to jednoduchšie, že tieto nahrávky by iste oslovili aj širší okruh folkloristov-amatérov, členov folklórnych súborov a skupín, lebo sú zvukovo už veľmi prijateľné a oveľa čitateľnejšie ako staršie nahrávky z fonografických valcov. ✕

Literatúra:

GÖSSEL, Gabriel: Fonogram 2. Praha 2006, s. 113–120.

CHLUMSKÝ, Josef: Fonografický a gramofonický archiv České akademie věd a umění v Praze. In: *Časopis pro moderní filologii*, 16, 1930, s. 189–193.

CHLUMSKÝ, Josef: Fonografický archiv České akademie věd a umění. Zvláštní otisk z Věstníku České akademie 1935.

KRATOCHVÍL, Matěj: *Obraz lidové hudby v nahrávkách fonografické komise České akademie věd a umění*. In: *Sociální vědy a humanistika očima mladých*. Bratislava 2006, s. 305–309.

KRATOCHVÍL, Matěj: *Lidová hudba v Československu 1929–1937* (súbor 5 CD s knižnou prílohou). Praha 2009.

KRATOCHVÍL, Matěj: *Historie v drážkách*. Počátky zvukových záznamů etnické hudby. In: *ANTROPOWEBZIN*, 2010, 2, s. 79–83.

KRATOCHVÍL, Matěj: *Lidová hudba v nahrávkách Fonografické komise České akademie věd a umění*. Dizertačná práca, Praha 2010.

MUŠINKA, Mikuláš: *Hlasy predkov*.

Zvukové záznamy folklóru Zakarpatska z archívu Ivana Paňkevyča (1929, 1935). Prešov 2002.

ONDRÁČKOVÁ, Jana: *Doplňování fonografického archivu ČSAV*.

In: *Naše řeč*, r. 31, 1956, s. 237–241.

SEBŐ, Ferenc:

Pátia. Magyar népzenei gamofonfelvételek. „Pátia“. Gramophone recordings of Hungarian folk music (CD-ROM). Budapešť 2001.

SEDLÁKOVÁ, Viera: *Tradičný zvukový svet na gramofonových platniach*. Fonografický archív Českej akademie vied a umenia (1935).

In: *Etnologické rozpravy*, r. 9, 2002, č. 2, s. 40–43.

SUCHÝ, K.: *Jak vzniká náš národní fonetický archiv*. In: *Světovzor*, 1934, s. 27.

Emil Gilels (1916–1985) – titan klavíra



(foto: archív)

Sovietsky klavirista Emil Gilels patrí medzi najvýznamnejších interpretov klasickej hudby minulého storočia. Nikdy neposkytoval interview a žil v ústraní bez škandálov, možno aj preto dnes jeho mediálny obraz trochu zaniká v tieni excentrických klavírných celebrit 20. storočia. Gilels patril medzi najprominentnejších umelcov doby a Sovietsky zväz ho vysielal na Západ ako nositeľa tých najvyšších umeleckých ideálov moderného koncertného umenia. Jeho súčasníci i následníci ho hodnotia ako titanskú postavu, dynamického, majestátneho pianistu s nenapodobiteľným tónom osobitej kvality, hrajúceho s neuveriteľnou virtuozitou, oduševnením a citom, ktorý mal dokonalý zmysel pre proporcionality a krásu nachádzal v jednoduchosti a prirodzenosti.

Peter KATINA

Gilels sa narodil 19. 10. 1916 ako Samuil Hilels v rodine litovských Židov Esfiry a Grigorija Gilelsovcov v Odese v cárskom Rusku. (Z tohto mesta pochádzali okrem iných aj slávni huslisti David Oistrach a Nathan Milstein.) V Gilelsovej rodine neboli profesionálni hudobníci, otec bol však amatérskym hudobným nadšencom a rodina doma často muzicírovala. Emilova o tri roky mladšia sestra Jelizaveta sa stala vynikajúcou huslistkou. Gilelsovcovia žili v malom byte v chudobnej štvrti, no vlastnili klavír. Malý Emil citlivo reagoval na hudobné podnety – spev, vyzváňanie zvonov či tóny dychového orchestra. Mal absolútny sluch a dokázal určiť tónovú výšku aj pri nehudobných zvukoch. Talentovaným deťom sa v tom čase v Odese venovala veľká pozornosť, preto sa Emil Gilels začal už ako päťročný učiť u Jakova Tkača, tamojšieho slávneho pedagóga. Tkač študoval u francúzskeho klaviristu Raoula Pugno a svoj „umelecký rodokmeň“ si odvodzoval až k Chopinovi. Bol prísny, vyžadoval disciplínu a zdôrazňoval cvičenie stupníc a etud. Jeho spôsoby boli neľútostné a mladý Gilels, jemný a senzitívny dieťa, ktorého doma obklopovala milujúca atmosféra, musel skrývať svoje pocity a utrpenie. Tejto príprave však vďačil za svoje neskoršie fenomenálne technické schopnosti. Už po pár mesiacoch štúdia dokázal zahrať celé knihy Clementiho cvičení, z ktorých pochádzal jeho pevný technický základ. Jeho pedagóg o ňom povedal: „Mila Gilels sa narodil iba kvôli tomu, aby sa stal klaviristom a Sovietsky zväz v ňom

v budúcnosti získal akvizíciu svetovo renomovaného umelca.“ S ľahkosťou dokončil štúdium, mal prirodzene postavené ruky, skvelú pamäť a rýchlo získaval všetky potrebné schopnosti. Čím bola skladba technicky náročnejšia, tým väčšie potešenie mu poskytovala. Rád improvizoval, priťahovalo ho divadlo, občas komponoval a samého seba si predstavoval ako dirigenta. Ako jedenásťročný hral náročné koncertné etudy Chopina a Liszta. Tkač preventívne obmedzoval počet jeho vystúpení a keď mal deväť rokov, lakonicky na túto tému poznamenal: „Uchránil som ho od toho, aby sa stal zázračným dieťaťom.“ V máji v roku 1929 uviedol len dvanásťročný Gilels svoj prvý verejný koncert, na ktorom zahral Beethovenovu *Patetickú sonátu*, Lisztovu koncertnú etudu *Un sospiro*, Scarlattiho sonáty, Mendelssohnovo *Scherzo* a výber z valčíkov Chopina. Oslnil hĺbkou a oduševnenosťou, ale tiež nevšednou čistotou prejavu, ktorý bol vzdialený všetkému povrchnému a náhodnému. Tieto črty zostali charakteristické pre celú jeho kariéru. Gilels sníval o tom, že bude študovať u slávneho Felixa Blumenfelda, no ten bol vtedy už ťažko chorý a onedlho zomrel. Preto v jeseni 1930 Gilelsa prijali na odeské konzervatórium do triedy známej pedagogičky Berthy Reingbaldovej.

Dnes takmer zabudnutá Reingbaldová, sama vynikajúca umelkyňa (v obavách pred antisemitickými perzekúciami si v roku 1944 siahla na život), vyučovala mladého Gilelsa každý deň aj niekoľko hodín. Podporovala jeho silný charakter, rozšírila jeho kultúrny rozhľad o rôzne druhy umenia a predstavila ho známym odeským hudobníkom. V roku 1932 navštívil mesto slávny Arthur Rubinstein, pri tejto príležitosti si vypočul hru mladého Gilelsa a na stretnutie so šestnásťročným hudobníkom

neskôr spomínal takto: „Po pár taktach *Appassionaty* som okamžite rozpoznal jeho výnimočný talent. Pobožkal som chlapca na obe líca, spýtal sa ho, ako sa volá a starostlivo som si to poznamenal.“ Neskôr Rubinstein označil jeho hru za očarujúcu a predpovedal, že keď jedného dňa príde Gilels do Ameriky, zatieni všetkých, vrátane jeho samého. Zostali dobrými priateľmi až do smrti klavírnej legendy v roku 1982.



E. Gilels so sestrou Jelizavetou (foto: archív)

Úspech v Moskve

Gilels sa pod vedením Reingbaldovej zúčastnil na celoštátnej ukrajinskej súťaži, a hoci mal iba šesťnásť rokov a nespĺňal vekový limit, získal štipendium, ktoré mu umožnilo istú finančnú nezávislosť. V roku 1933 sa mal Gilels zúčastniť na prvej Všeľvázovej súťaži v Moskve, no keďže vtedy v Moskve ešte nebol známy, poslala ho Reingbaldová na jeseň roku 1932 ukázať sa slávnemu moskovskému pedagógovi Genrichovi Nejgauzovi, ktorého si vážil. Nejgauz však pravdepodobne úplne nepochopil Gilelsov talent, vnímal iba jeho brilantné virtuózne schopnosti a nevnímal si to, čo nadchlo Rubinsteina – hlboký obsah, ktorý nebol formulovaný romantickými prostriedkami, ale očarujúcou jednoduchosťou, ktorá akoby presahovala vek tohto mladého hudobníka. Súťaž ukázala, že Nejgauz sa mýlil. Gilels spôsobil veľkú senzáciu a keď dohrál, obecnosť povstala búrlivo aplaudujúca, dokonca mu tleskala aj porota. Stal sa jednoznačným víťazom súťaže. Jeho vystúpenie počuli okrem iných aj Šostakovič, Glière, Kabalevskij a Lev Barenboim. Podľa ich slov si jeho hra podmanila poslucháča „uchvacujúcou úprimnosťou, nezvyčajnou vrúcnosťou, plným a rôznorodým zvukom, pružným pulzujúcim rytmom, fenomenálnou virtuozitou, jasnosťou a logikou, dobrým vkusom a noblesnou jednoduchosťou.“ Súťaž

mala predviesť svetu úspechy sovietskeho umeleckého vzdelávania, Gilels vďaka nej dosiahol najvyšší možný umelecký status a jeho hra bola vyhlásená za vzorovú interpretáciu v duchu zásad a ideálov sovietskeho objektivismu. Úplne mu zmenila život, zrazu sa stal slávnym po celej krajine. Jeho sestra Jelizaveta bola tiež veľmi úspešná a sám Stalin upozornil na pozoruhodne talentované súrodenecké duo. Odvtedy však na Gilelsovu kariéru padol tieň politiky, ktorý ho prenasledoval po zvyšok života. Následné turné po ZSSR sprevádzali kritici, ktorí jeho hru v recenziách označovali za príklad vzorového sovietskeho interpretačného štýlu. Jeho prejav sa vyznačoval heroickou intenzitou a dynamickosťou. Kritizovali ho však za to, že využíva prehnané tempá, ktoré mu umožňujú jeho neuveriteľnú virtuoza a že zjednodušuje umelecké idey, čo malo zase prameniť z jeho mladíckej emocionálnej nezrelosti. Gilelsovu hru doboví recenzenti často charakterizovali jazykom vypožičaným z prostredia tovární („Gilels buduje konštrukcie rozľahlých štruktúr.“). Tieto hodnotenia ho však zraňovali, pretože sa pokúšal o pravý opak: chcel klásť dôraz na lyrické aspekty hudby. Navyše počas turné nemal čas cvičiť nový repertoár, pociťoval stres z vystúpení, preto napokon zrušil všetky koncerty a vrátil sa do Odesy k Berthe Reingbaldovej, aby u nej v roku 1935 dokončil štúdiá. Následne nastúpil do triedy Nejgauza v Moskve.

Symbol režimu

V roku 1936 sa Gilels na zúčastnil svojej prvej medzinárodnej súťaži vo Viedni. Víťazom sa stal jeho priateľ, romantizujúci klavirista Jakov Flier a Gilels vnímal vlastné druhé miesto ako zlyhanie. V roku 1938 sa obaja umelci vybrali na Medzinárodnú súťaž Eugèna Ysaÿa do Bruselu (dnes známu Súťaž kráľovnej Alžbety). Očakávalo sa, že obaja získajú pre Sovietsky zväz ceny, podobne ako sa to podarilo pred dvomi rokmi Davidovi Oistrachovi. V porote boli Arthur Rubinstein, Walter Gieseking, Ignaz Friedmann, Emil von Sauer, Robert Casadesus a Samuil Feinberg. Gilels jednoznačne zvíťazil, pričom napríklad Arturo Benedetti Michelangeli skončil až siedmy. Okrem virtuozy poslucháči vnímali aj jeho emocionálnu intenzitu, logickú koncepciu a jedinečný zvuk, ktorý Nejgauz nazval „zlatým tónom“, dynamické rozpätie, skvelé rozvrhnutie hudobného času, disciplínu, spoľahlivosť, vkus a ekonomickosť výrazových prostriedkov. O Gilelsovi zrazu začal rozprávať celý hudobný svet. Po návrate domov mu usporiadali veľkú oslavu a sovietske authority ho porovnávali so slávnymi vedcami, pilotmi či filmovými hviezdami. Bol držiteľom Stalinovej i Leninovej ceny a dvoch Radov Lenina, najvyšších národných vyznamení a ceny Hrdina socialistickej práce, kvôli čomu bol na Západe často obviňovaný zo spolupráce a nadštandardnej lojality voči režimu. Stal sa stelesnením epochy, „majákom“ všetkého sovietskeho v umení, hoci tieto charakteristiky nemali nič spoločné s Gilelsovým intímny, bohatým vnútorným svetom. V roku 1938 dokončil postgraduálne štúdium a začal vyučovať na Moskovskom konzervatóriu, kde sa v roku 1952 stal profesorom a učil tu až do roku 1976. Medzi jeho najznámejších žiakov patria Marina Mdivani, Valerij Afanasiev, Igor Žukov a Vladimir Blok.

Komplikovaný vzťah

Vzťah Gilelsa a Nejgauza bol zvláštny. Nejgauz akoby odmietal prijať fakt, že Gilels, laureát medzinárodnej súťaže, je slávnym hudobníkom. Neustále ironicky upozorňoval na Gilelsove drobné chyby. Myslel si, že je to potrebné, aby sa mladý klavirista nezačal cítiť namyslene a príliš spokojný sám so sebou. Gilels bol však výnimočne skromný, plachý a sebakritický a potreboval skôr povzbudiť vo svojom umeleckom hľadaní. Napriek tomu, že zvesť o Gilelsovom umení sa rýchlo šírila, Nejgauz ho ďalej považoval za virtuóza, ktorý potreboval pracovať na muzikalite a porozumení hudbe. Heroická vášnivnosť jeho pianizmu bola v rozpore s Nejgauzovou kultúrnou zjemnenosťou a zlé jazyky hovoria, že po vojne mu de facto vytvoril umelého oponenta – Sviatoslava Richtera. Ich vzťah preto nikdy nezískal srdečné pochopenie, po ktorom Gilels túžil. Na druhej strane Nejgauz zmiernil Gilelsovu mladícku lásku k extrémom a rozvinul a podporil jeho intelektuálne nadanie a bezchybný štýl. Gilelsovými devízami v ďalších rokoch sa tak stali precíznosť, expresívna energia, cit pre štýl a pianistická majestátnosť. Gilelsove životné podmienky neboli napriek priazni režimu ľahké. Predtým, než mu vláda prideliť byt, žil v prenaja-

tej izbe. Na konzervatóriu sa cítil izolovaný, jeho jedinými priateľmi boli Jakov Flier a Jakov Zak. Publikum ho zbožňovalo, no kritici sa ho pokúšali poučať. Nazývali ho „sovietskym vylepšením romantického virtuóza“. Šírili mýty, že Gilels je iba virtuóz, ktorý sa stále „musí zlepšovať a pochopiť hudbu“. „Virtuóz dozrieva na hudobníka,“ cynicky napísali noviny po uvedení beethovenovského koncertného cyklu s Kurtom Masurom vo Veľkej sále moskovského konzervatória. Unikala im však Gilelsova senzitivita, schopnosť analýzy, subtilné detaily a pestrý zvukový svet, ktorý nachádzal v každej fráze. Gilels netrpel maniermi ani excentrickosťou a jeho meno si získavalo stále väčšiu povesť v zahraničí. Keď v roku 1936 prišiel do Moskvy legendárny dirigent Otto Klemperer, aby tu uviedol Beethovenov Koncert č. 3 c mol op. 37, Gilels bol jeho voľbou. A dokonca aj inokedy kritický Nejgauz našiel v Gilelsovom výkone „štruktúrálnu integritu, pravdu a jednoduchosť“. Gilels plánoval odštartovať medzinárodnú kariéru už v roku 1939 koncertom na Svetovej výstave v New Yorku, no zabránilo mu v tom vypuknutie 2. svetovej vojny. Počas nej sa pridal k tzv. civilnému odporu a podľa rozkazu začal hrať v nemocniciach a na fronte, kde zabával sovietske oddiely recitálmi pod otvoreným nebom. Jeho vstup do Komunistickej strany v roku 1942 bol aktom vlastenectva, ktorým potvrdil lojalnosť vlasti a demonštratívne protestoval proti fašizmu. V roku 1943 hral Stravinského *Petrušku* vyhladovaným obyvateľom obliehaného



Dirigent E. Jochum a E. Gilels (foto: archív)

Leningradu. Počas vojny Gilels triumfálne uviedol Prokofievovu *Sonátu č. 8 B dur op. 84* vo Veľkej sále moskovského konzervatória (30. 12. 1944) a skvelo zapôsobil aj v Prokofievovom *Koncerte č. 3 C dur op. 26*. Vojnové roky zároveň otvorili novú kapitolu jeho vzťahov s Nejgauzom. Ten bol v novembri 1941 uväznený v neslávne známom moskovskom väzení Ľubianka a hrozila mu smrť. Gilels však mal príležitostný prístup k Stalinovi, ktorý ho občas pozýval hrať pre členov vlády a na diplomatické podujatia. Po koncertoch sa ho Stalin zvykol spýtať, či niečo nepotrebuje. Gilels ponuku vždy odmietal, ale pri tejto príležitosti sa spýtal Vodcu, či by neušetril Nejgauzov život. Stalina to najskôr podráždilo, no nakoniec mu to sľúbil. Nejgauza poslali do exilu vo Sverdlovsku, kde učil na tamjšom konzervatóriu. Gilels ho tam často navštevoval a občas si spolu zahrali obľúbené štvorročné klavírne úpravy.

Americký triumf

Po skončení vojny bol Gilels poverený osobitým poslaním, mal reprezentovať umenie víťaznej krajiny. Vystúpil na konferencii v Postupime v roku 1945 a zažíval obrovské úspechy v Taliansku, Belgicku, Škandinávii i vo Francúzsku. Publikum ho všade zahŕňalo priazňou a vyžadovalo od neho ďalšie prídavky. V Anglicku debutoval s veľkým úspechom v roku 1959. Čím bol starší, tým častejšie koncertoval: v 60. rokoch bol na turné desať mesiacov v roku. Jakov Flier ho nazval „monolitom“ – medzi rokmi 1950–1970 odohral vyše sto koncertov ročne. Gilels sa postupne začal objavovať aj mimo ZSSR, no vzťahy s USA mu zabránili sa tam dostať. Jeho prvé americké turné na vrchole Studenej vojny bolo možné vďaka pozitívnej atmosfére zo Ženevskej konferencie a vďaka úsiliu Yehudiho Menuhina, ktorý pomohol pre Gilelsa a Oistracha obstaráť víza. V roku 1955 sa tak stal prvým sovietskym umelcom, ktorý mal po 2. svetovej vojne koncertné turné v USA a vôbec prvým sovietskym klaviristom, ktorý vystúpil v Amerike od čias Prokofieva (1921). Tretieho októbra 1955 uviedol vo Filadelfii Čajkovského *Klavírny koncert b mol* s Eugenom Ormandym. Toto dielo

→ si ako debut svojho času zvolili aj Horowitz a Rachmaninov. Publikum v Carnegie Hall očakávalo Gilelsa v nepokojnom tichu, koncert však nakoniec skončil búrlivým aplauzom a umelcovi nechceli dovoliť odísť z pódia. Kritici sa vzáčne zhodli, že Gilelsova interpretácia bola jedinečná. V USA mali dovtedy šancu počuť Gilelsa iba v rozhlasu, no jeho povest šíril Sergej Rachmaninov, ktorý tu žil v exile. Keď počul Gilelsa hrať, označil ho za svojho následníka a poslal mu svoju medailu a diplom od Antona Rubinsteinu, ktoré Gilels opatroval ako posvätné relikvie po celý život. Gilels bol územčistý chlapík s hrivou pieskových vlasov a krátkymi, hrubými prstami, netypickými pre klaviristu. Americké publikum si rado stotožňovalo jeho vizáž s Beethovenom. Howard Taubman z *The New York Times* ho počas jeho debutu v New Yorku v roku 1955 označil za „famózneho klaviristu“. O týždeň, po jeho newyorskom recitáli, ho Harold Schonberg nazval „malým gigantom“. Absolvoval dokopy 14 amerických turné, naposledy v roku 1983. Jeho posledný newyorský recitál 16. 4. 1983 charakterizoval Donald Henahan v *The Times* ako „impozantný, plný úchvatnej techniky a nádherných detailov“. Gilels bol aj pri prvej návšteve sovietskeho orchestru v USA: Čajkovského koncert uviedol 3. 1. 1960 v Carnegie Hall s Moskovským štátnym symfonickým orchestrom. Srdečného a priameho muža americké obecenstvo vždy prijímalo s nadšením. „Prišiel som sem pred dvadsiatimi dvoma rokmi,“ povedal v roku 1977, „a zanechal som tu srdce. Prežil som tu značnú časť svojho života.“

Interpretačný štýl, repertoár, nahrávky

Gilels bol hlavne v neskoršom období vnímaný ako klavirista inklinujúci ku klasičke. Keď v roku 1970 odohral čisto mozartovský recitál, Allen Hughes ho označil ako „skele prepracovaný“. Jeho Mozart pôsobil jednoducho a úprimne a tieto atribúty možno považovať za všeobecnú súčasť Gilelsovho pianizmu. Disponoval tiež bohatým tónom, ktorým hravo prehlušil orchestr vo veľkých romantických klavírných koncertoch. Nebol vždy dokonalý, ale hudbu hral s takým nasadením, že prípadné chybičky pôsobili bezvýznamne. Na rozdiel od silových typov hráčov mal dar poetickosti, ktorý vyžíval hlavne v pomalých častiach. Jeho hra, v mladosti vzrušujúca, divoká a rozmarná, si v starobe zachovala majestátnosť a gestá veľkých ruských majstrov. V jeho interpretácii bola prítomná nesmierna energia, ale umelec bol schopný aj pozoruhodnej nežnosti. Hral s obrovskou vervou a prierezanosťou Prokofieva alebo Šostakoviča, no dokázal nástroj rozospievať so zdanlivou prostotou v Mozartovi či Schubertovi; Schumann a Chopin v jeho podaní prekypovali zmyslom pre poetiku. Joachim Kaiser v diele *Great Pianists of Our Time* (1972) napísal s obdivom: „Gilels okrem šarmu, vitality a oduševnenosti ponúka intelektuálny nadhľad a dynamický modernizmus, ktorý z neho robí popredného ruského klaviristu.“

Gilelsov repertoár bol rozmanitý, siahal od Scarlatiho po Stravinského. Hral všetky koncerty a sonáty Beethovena, oba Brahmsove koncerty, väčšinu diel Chopina a Schumannu, Schuberta, Lisztu a ruských autorov 19. a 20. storočia. Niektoré jeho nahrávky sa stali referenčnými na celé desaťročia, napríklad Brahmsove koncerty s Eugenom Jochumom a Berlínskou filharmóniou. Gilels bol jedným z prvých klaviristov, ktorí adoptovali moderný, objektívny štýl hry a interpretácie. Jeho repertoár v 60. rokoch zahŕňal diela autorov, ako J. S. Bach, Händel, Rameau, Scarlatti, C. Ph. E. Bach, Clementi, Haydn, Mozart, Weber, Schubert, Liszt, Brahms, Mendelssohn, Grieg, Franck, Saint-Saëns, Smetana, Debussy, Ravel, Fauré, Poulenc, Stravinskij, de Falla, Albeniz a Bartók. Spolupracoval s huslistami Dmitrijom Tziganovom a Olegom Kaganom, s Amadeus Quartet a The Sibelius Academy Quartet. Koncertoval s mnohými dirigentmi, ako Mravinskij, Svetlanov, Ivanov, Gauk, Ginzburg, Eliasberg, Järvi, Kitajenko a Barshai, obzvlášť dôležitá bola jeho spolupráca so Sanderlingom a Kondrašinom. Rodinný a profesionálny život boli u Gilelsa pevne prepojené. Keď si Gilelsova sestra Jelizaveta vzala huslistu Leonida Kogana, založil s ním v roku 1945 komorné trio spolu s violončelistom Mstislavom Rostropovičom. Často hral v súboroch, alebo uvádzal dvojrecitály s Jakovom Flierom, Jakovom Zakom alebo Jelizavetou. Bol dvakrát ženatý. Jeho prvou manželkou bola Rosa Tamarkina, druhýkrát sa oženil s Fariset Hutsistovou, mal s ňou dcéru Elenu, z ktorej sa

stala vynikajúca koncertná klaviristka. Medzi spoločnými nahrávkami klavírných duet otca a dcéry Gilelsovcov sa nachádza viacero klenotov, napríklad Mozartov *Koncert pre dva klavíry Es dur KV 365* a Schubertova *Fantázia f mol*. Gilels mal našťudovaný oveľa rozsiahlejší repertoár, než aký uvádzal na pódii. Formuloval Beethovenov štýl novým spôsobom, vyvíjal sa hraním na efekt a cyklus Beethovenových koncertov sa stal jeho jadrom. Veľmi cenené sú jeho nahrávky Chopinovho *Koncertu e mol*, Griegovho *Koncertu op. 16* a jeho *Lyrických kusov*, ktoré podľa nórskych kritikov „neboli ešte nikdy zahraté tak dobre“. V Rachmaninovovom *Koncerte č. 3* mal jediného konkurenta – autora samotného. Čajkovského koncert nahral pod taktovkou dirigentov, ako Kondrašín, Cluytens, Mravinskij, Svetlanov, Reiner, Mehta a Maazel. Miloval Prokofieva, nahrávky jeho *Sonát č. 2., 3. a 8.* sú legendárne. Aj Richter priznal, že nemôže hrať Prokofievovu *Sonátu č. 3* po Gilelsovej heroickej interpretácii. A keď počul Arthur Rubinstein Stravinského *Petrušku* v Gilelsom podaní, odmietol skladbu hrať, hoci mu bola venovaná.

Gilels sa rovnako intenzívne venoval aj nahrávacej činnosti. Nahrával pre firmy Melodiya, Angel, Ariola, EMI, Eterna and Deutsche Grammophon, v USA pre CBS a RCA Victor. Celkovo nahral vyše 500 diel, nepočítajúc amatérske a často nekvalitné audio a video záznamy z jeho recitálov. Pobyt na Západe Gilels zbožňoval, s blížiacim koncom nahrávania akoby naschvál predlžoval nahrávacie stretnutia, navrhoval prestávky a opakované strihy; Brahmsov koncert s Jochumom nahrával ešte v deň odchodu do Moskvy. Relatívne nenáročné Griegove *Lyrické kusy* Gilels nahrával celý týždeň, lebo osemkrát požadoval prestaviť pozíciu mikrofónov.

Nadpozemské meditácie

Gilelsa si mimoriadne vážili mnohé osobnosti svetovej hudby: Arthur Rubinstein, Alexander Borovskij, Isaac Stern, Jascha Heifetz či Fritz Kreisler. Obdivovali ho Francis Poulenc, Jean Sibelius, Arturo Toscanini i Josef Hoffmann. Ako sólista spolupracoval s dirigentmi, ako Otto Klemperer, Eugene Ormandy, Leonard Bernstein, Herbert von Karajan, Georg Solti, André Cluytens, Fritz Reiner alebo Eugen Jochum. Bol členom poroty Čajkovského súťaže v Moskve, ktorá v roku 1958 senzačne udelila prvú cenu americkému klaviristovi Van Cliburnovi.

V 70. rokoch začal Gilels obmedzovať aktivity, ktoré priamo nesúviseli s jeho hraním. Prestal učiť a vzdal sa členstva v porotách. V 80. rokoch prekvapil poslucháčov, keď začal reinterpretovať diela často hrávané v mladosti, ako boli Schumannove *Symfonické etudy op. 13*, Brahmsove *Variácie na Paganiniho tému op. 35*, ako aj Beethovenovu *Hammerklavier sonátu*. V pomalých variáciách Brahmsa a Schumannu Gilels „natiahol“ zvuk v časopriestore spôsobom priam nemysliteľným pre klavír a vytvoril jedinečný zvukový zážitok vyplnený jasnosťou a polyfonickou perspektívou.

V roku 1981 po recitáli v Concertgebouw v Amsterdame utrpel Gilels infarkt a jeho zdravie sa ďalej zhoršovalo. Naposledy vystúpil 12. 9. 1985 v Helsinkách, kde zahral diela Scarlatiho, Debussyho a Beethovena. Zomrel 14. 10. 1985, úplne nečakane počas rutinej lekárskej kontroly v Moskve, len pár dní pred svojimi 69. narodeninami. Sviatoslav Richter sa nazdával, že Gilelsovu náhodnú smrť zapríčinil lekár, keď mu v kremelskej nemocnici chybné aplikoval injekciu. Gilels zomrel uprostred nahrávania svojho veľkého umeleckého testamentu – cyklu Beethovenových sonát pre Deutsche Grammophon, ktorý tak zostal nedokončený. Na umelcovu počesť sa koná Festival Emila Gilelsa vo Freiburgu, ktorého 3. ročník v marci 2016 kládol osobitý dôraz na oslavu jeho 100. narodenín. Okrem iných na ňom koncertne vystúpili aj Jevgenij Kissin a Grigorij Sokolov. Ako uviedli *New York Times* po jednom z Gilelsových recitálov v Carnegie Hall: „Jeho schopnosť sprostredkovať poslucháčovi zmysel hudby, ktorú hral, bola na najvyššej umeleckej úrovni.“

A Klaus Bennett o Gilelsovi napísal: „Máme pred sebou portrét majstrovského klaviristu, ktorý začal kariéru ako dynamická, titanská postava a ktorý ju uzavrel, meditujúc s nadpozemskou ľahkosťou medzi intelektom a emóciou.“

X



Viacere vydavateľstvá si centenáriom Gilelsého narodenia pripomenuli edíciami pre zberateľov a diskofilov.

Hudba dneška v SNG 19: Babylonská veža

Sotva sa rozbehol nový akademický rok a ďalšie pokračovanie cyklu Hudba dneška v SNG na seba nenechalo dlho čakať. Kto si našiel cestu na koncert v stredu 28. 9., bol svedkom unikátne koncipovaného podujatia, ktorému dominoval vokálny element a na prvý pohľad takmer bizarne pôsobiaca autorská dvojica Mauricio Kagel – Meredith Monk. Domnievam sa, že práve meno americkej speváčky, skladateľky a performerky pritiahlo do priestorov galérie na Štúrovom námestí nečakane veľké množstvo záujemcov, z čoho vyplynuli menšie

tých istých spevákov, no vždy v iných vizuálnych a priestorových súvislostiach. Začínalo sa vo foyeri (s návštevníkmi sediacimi na stoličkách aj vankúšoch na schodíkoch či stojacimi, kde sa len dalo), **Eva Šušková** a **Peter Mazalán**, naaranžovaní akoby do podoby postáv strnulej antickej tragédie, predniesli anglickú a nemeckú časť Kagelovho cyklu. Tu by som spomenul moju prakticky jedinú výhradu k predvedeniu. Týka sa nie vždy dobrej zrozumiteľnosti textu (o tú po istom čase vlastne vôbec nejde, poslucháč veľmi rýchlo



P. Mazalán



P. Mazalán a E. Šušková

„logistické“ ťažkosti. Usporiadatelia sa totiž rozhodli, že možnosti ponúkané výstavnými priestormi využijú naplno a pri prezentácii jednotlivých hudobných čísel publikum prevedú jeho zákutiami. Skvelý nápad akoby odrážal dramaturgiu Kagelovho vokálneho cyklu *Der Turm zu Babel*, ktorý zhudobňuje ten istý starozákonný citát (o pomätení jazykov pri stavbe Babylonskej veže) v osemnástich jazykových mutáciách: publikum vidí a počuje

prestane textu venovať pozornosť, keďže sa jeho význam stále opakuje) a odlíšiteľnosti jednotlivých jazykových verzií. Kagel sa pohráva s rôznymi klišé „národných charakterov“ a ich vokálnych tradícií, čo sa spevákom podarilo zdôrazniť raz viac, inokedy menej. Pravda, nie vždy je to ľahké; možno parodicky zvýrazniť klišé nemeckej Lied, maďarského halgató či ruskej profažnej, no so spievaním napríklad v holandčine či svahilčine je to už ťažšie.

Kagelovskú „intelektuálnu“ skvele vyvážil postmoderný závan „estetiky ECM“ Monkovej cyklu *Three Heavens and Hells*, ktorého úryvky v podaní študentiek Pedagogickej fakulty UK a hostí (**Lenka Deáková, Mária Eliášová, Mária Salome-Mirto, Anna Čonková, Dominika Hanko a Zuzana Marczelová**), naštudované pod vedením Evy Šuškovovej, zapôsobili ako atraktívne a prirodzenou muzikalitou dýchajúce osvieženie. Osadenstvo sa postupne presúvalo od Messerschmittových hláv pomedzi sakrálné drevorezy k barokovým obrazom s výjavmi zostupujúcich anjelov. Tu podľa mňa z interpretov všetka strohosť opadla a Eva Šušková (stojac na stupienku a s nasadenou maskou) majstrovsky odspievala taliansku „áriu“. Myslím si však, že jej najväčším úspechom bola svahilská verzia, hoci asi polovica publika ju počula iba cez sklenené dvere, ktoré pred ňou Peter Mazalán obradne „zabuchol“. Spievalo sa aj na schodisku, na rôznych poschodiach súčasne, a v *Animal heaven and hell* sa takáto „hierarchizácia“ priam žiadala, hoc aj v obrátenom postavení – rajskej kánon sa totiž nachádzal o poschodie nižšie ako sféra inferálnych zvieracích škrekov. Refaz biblických asociácií potom zavŕšil Peter Mazalán, ktorý odspieval francúzsky úryvok Kagelovho cyklu poležiačky na obdĺžnikovej ploche v strede schodiska, a z výšky tak trochu pripomínal obraz na Turínskom plátne... Bol to koncert, na ktorý sa tak ľahko nezabudne. Vďaka všetkým interpretom aj dramaturgovi cyklu Danielovi Matejovi, že nestrácajú chuť prezentovať originálne veci neošúchaným spôsobom.

Robert KOLÁŘ

fotografie: Gabriel KUČHTA

A4: Tyč (30. 9.)

September v bratislavskej A4 znamenal tradičný poprázdňinový „rozbeh“, ktorého súčasťou bolo aj niekoľko hudobných podujatí. Po americkej formácii Negativland a jej zdrvivúcej kritike najrôznejších aspektov života v konzumnej spoločnosti (23. 9.) bolo jednou z najočakávanejších udalostí predvedenie videoopery *Tyč* **Miroslava Tótha**. Ide o voľné pokračovanie projektu *Zázračná masážna tyč pre úradníkov vo verejných inštitúciách* (2013) a v širšom zmysle nadväzovanie na rad „site-specific“ opier, ktoré Tóth vytvoril v spolupráci s Markom Kundlákom. V tomto prípade je však dominantným prvkom, určujúcim dramaturgiu predstavenia, filmová projekcia (jej autorom je sám skladateľ v spolupráci s **Janou Wernerovou, Martinom Burlasom, Samčom, bratom dáždoviek, Annou Anderluh, Lenkou Pastorkovou, Petrou Torkošovou a Andrášom Cséfalvayom**); pohybová či hudobná akcia na pódiu tvorili minimálnu časť performance. Sujet je tak

trocha kafkovský, dotýka sa absurdity sveta verejných inštitúcií: *„zamestnanec Samčo spraví prokrastinačnú chybu a má byť obetovaný riaditeľkou. Lenže minister sa rozhodne inak.“* Dokrešuje ho skutočnosť, že tu ide o umeleckú adaptáciu skutočného príbehu autorovho vlastného traumatizujúceho zážitku z kontaktov s takouto inštitúciou, ktorej duch je stelesnený v osobe despotickej dominy – riaditeľky. Výsledný tvar však, našťastie, nepôsobí dojmom nejakej „autoterapie“, bol skôr neurčitým, výdatnou dávkou čierneho humoru okoreným exkurzom do minulých desaťročí – podľa autorových slov paradoxne do akéhosi budúceho „nového stredoveku na bývalom území Slovenskej republiky“. Vyhýbal sa prakticky všetkému, čo by ho mohlo spájať s operným žánrom: deťovej línii, naratívnoti, zrozumiteľnému textu. Dlhé čiernebiele zábery na takmer nehybného Martina Burlasa v „ministerskom kresle“, draculovskú postavu Jany Wernerovej

v úlohe riaditeľky či sekvencie ženy plaziacej sa na koberci v pracovni ministra skvele súznili s atmosférou hudobnej zložky (drsný drónový dark ambient); absolútne dokonalá bola synchronizácia vybraných hereckých gest s tými hudobnými, pričom absurditou dýchajúce asociácie, ktoré pri tom vznikali, dokázali neraz nekontrolovateľne rozochvieť bránicu a mali punc priam geniálnych nápadov. Neartikulované telefonické „dialógy“ deformované elektronikou, sadomasochistické motívy či klaustrofóbná tiesnivosť samotných priestorov, kde sa natáčalo, vynikajúco dotvárali poetiku zámerného balansovania na hranici medzi morbidnosťou a smiešnosťou. Škoda len, že tieto dobre rozohrané motívy a nápady napokon nevytvorili nejakú užšiu prepojenú sieť, ale len trocha neadresne vyzneli do „kódy“ dvojice improvizujúcich barytónsaxofónov (Paulina Owczarek a Gergő Kovács) v okamihu, kedy by sa ešte žiadalo pokračovanie a ďalšie rozvíjanie. Je to však work-in-progress, takže sa už teraz možno tešiť na ďalšie pokračovanie.

Robert KOLÁŘ



Filip Drábek

Od partnerského lo-fi projektu Päfgens k terénnym nahrávkam na Islande

Filip Drábek bol pred pár rokmi basgitaristom slovenskej postrockovej skupiny The Ills, dnes sa však prioritne venuje partnerskému projektu Päfgens, ktorý spolu s priateľkou Janou Kočišovou postavili na DIY estetike. Zároveň je zakladajúcim členom vydavateľstva Exitab, ktoré viac než sedem rokov formuje slovenskú alternatívnu, experimentálnu a nezávislú hudobnú scénu. S Filipom sme sa rozprávali o jeho tohtoročnom sólovom albume denníkových nahrávok z Islandu, terénnom nahrávaní a zvukovej archivácii v projekte Dźwięki Jelonek.

Pripravil Jakub JUHÁS

to oveľa spontánnejší prístup. Myslím, že projekt ako Dźwięki Jelonek má zmysel len vtedy, ak je archív dostatočne široký a cítiť tam ten kontext. Pri zvukoch na 062015 je prirovnanie k denníkovej atmosfére celkom presné. Máme svoj malý digitálny Tascam, ktorý si so sebou nosíme na výlety, podobne ako fotoaparát. Na Islande sme nahrávali skôr malé zvukové úlomky. Niekoľko mesiacov po návrate nás oslovil Jano Solčáni, ktorý rozbiehal v Brne vydavateľstvo/projekt Skupina. Začal som sa opätovne prehrávať v nazbieranom materiáli.

Päfgens (foto: archív)

Kedy a v akom kontexte si sa začal zaujímať o terénne nahrávanie?

S priateľkou sme sa o nahrávanie pokúšali ešte v Bratislave, no výraznejšie sme sa tomu začali venovať až po presťahovaní sa do Varšavy a mojom odchode z The Ills. Vznikla z toho naša kapela Päfgens, s ktorou sme na jeseň v roku 2013 vydali podomácky nahranú koláž *Golo*. Vrstvy gitár a vokálu sme podkreslili rôznymi nahrávkami či už z domácnosti, alebo z prírody. Myslím si, že vtedy sme sa začali nahrávaniu venovať bližšie, čo neskôr vyústilo do prepracovanejšieho využívania terénnych nahrávok na našich albumoch a neskôr tiež do mojej sólovej práce a projektu Dźwięki Jelonek.

Aká je genéza projektu Dźwięki Jelonek // Sounds of Jelonki, ktorý bol úzko prepojený s tvojím životom vo Varšave a zároveň môže byť vhodným úvodom k tvojej práci s terénnymi nahrávkami?

Dźwięki Jelonek sú viac projektom mojej priateľky Jany Kočišovej, avšak od začiatku som sa na ňom čiastočne podieľal aj ja. Vo Varšave máme kamarátku Jurgu Krauzlis, ktorá býva na sídlisku Jelonki, plnom drevených domov, a je mimoriadne aktívna v rôznych spoločensko-kultúrnych aktivitách. Sídlisko postavili v 50. rokoch, v čase, keď Rusi vo Varšave stávali Palác kultúry. Neskôr v nich bývali profesori a študenti, časť z nich doteraz slúži ako internáty. Zároveň už roky hrozí, že túto jedinečnú časť Varšavy zbúrajú, keďže leží na stále pomerne atraktívnych pozemkoch. Jurga spolu s niekoľkými ďalšími ľuďmi začala pracovať na rôznych projektoch, ako napríklad na digitálnom archíve sídliska, rôznych susedských piknikoch a iných aktivitách. Vtedy

prišla Janka s nápadom zvukového archívu, začala spolupracovať s fotografkou Karolinou Majdanik, ktorá nafotila okná dreveníc ako vizuálnu súčasť zvukového archívu. Niekoľko týždňov sme chodili medzi drevenicami, nahrávali výpovede ľudí v ich prirodzenom prostredí, bežné zvuky z ich života, nákup v obchode, vlaky a električky, hmyz, vtáky... Moja úloha bola skôr technická, nahrávky som editoval, zvukovo upravoval a vytváral výsledný zvukový materiál. Ten vyšiel digitálne, vznikla tiež webová stránka, prepájajúca obraz so zvukom a celý projekt vyvrcholil verisážou. Bol to náš prvý koncepčnejší projekt s terénnymi nahrávkami.

Prišlo v rámci projektu aj ku konfrontácii s miestnymi obyvateľmi?

Boli sme, ak si dobre pamätám, v štyroch alebo piatich domoch a záhradách. Nahrávali sme rôzne rozhovory a veci od strihania nožničkami cez písací stroj až po rôzne vízgania plotov a podobne.

V projekte Dźwięki Jelonek a na tvojom aktuálnom albume badať dva odlišné prístupy k terénnemu nahrávaniu. V prvom prípade je to zvuková dokumentácia konkrétneho miesta, akustická geografia bez citeľnej dramaturgie. Naopak, v kontexte 062015 sa do zvukového prostredia Islandu odtlačujú melancholické plochy gitary. Dochádza tak k zaujímavému treniu reálneho zvukového sveta a určitej emócie, umeleckého gestu, čo vytvára introvertnú denníkovú atmosféru. Ktorý z týchto prístupov je ti bližší, resp. rozlišuješ medzi nimi?

Oba prístupy sú mi blízke, no pre mňa je rozhodne jednoduchšie predkresľovanie, keďže je

Časť z neho sme použili už na minuloročnom EP *Päfgens* a v konečnom výsledku ho nebolo tak veľa a v takej kvalite, aby som bol dostatočne spokojný so zvukmi v podobe samostatnej kompilácie. Doma som nahral niekoľko improvizovaných gitarových plôch s jedným hlavným motívom a jednoducho do nich prímiešal zvuky z Islandu. Skupine sa tento koncept páčil a vznikla nahrávka 062015.

Aký dôležitý je pre teba kontext, v ktorom zvuky nahrávaš, a ich následná archivácia? Niečo podobné mi napadá v prípade Jonáša Grusku, ktorý nahráva postupne miznúce zvuky starších typov električiek alebo trolejbusov v Bratislave. Charakter nahrávania je v určitom zmysle podobný fotografovaniu, čo si priznával už v inom rozhovore. Kde medzi nimi vidíš spojenia a kde, naopak, odlišnosti?

Jonášovu prácu si vážim, keďže dokáže stierať hranice medzi hudbou/tvorbou a archiváciou. Keď počujem vízganie dverí hlavnej bratislavskej pošty z jeho albumu *Kvílenia Bratislavy*, tak ma to vždy presunie späť, aj napriek tomu, že v Bratislave nebyvám už tri roky. Podobne, ako je štandardom robiť fotky alebo videá, tak aj osamotený zvuk dokáže jednoznačne vystihnúť miesto a dokonca otvoriť možnosti pre predstavivosť. Kontext je pre mňa veľmi dôležitý, možno nie hneď pri nahrávaní, ale vo výslednom diele áno. Ak by som ešte robil album zložený čisto len z terénnych nahrávok, určite by som nepracoval len s náhodnou zbierkou zvukov, nahranou v priebehu posledných týždňov.

Podľa čoho si vyberáš miesta, kde začneš nahrávať? Ako to bolo v prípade Islandu? Medzi denníkovou formou a každodenným

životom je len úzke prepojenie. Zaujímam ma idea denníkového nahrávania, hlavne z toho hľadiska, že sa v nej odrážajú mikropříbehy z tvojej cesty.

Nemám problém napríklad sadnúť si, zjesť žemlu a pritom mať zapnutý nahrávač s tým, že možno sa niečo objaví. Skôr sme ale nahrávali na miestach, kde si ľudia robili fotky, čiže vidíš a počuješ vodopád, peknú pláž, zvieratá. Výnimkami sú nahrávky lietadla a tiež futbalových fanúšikov v bare, kde som už presne myslel na denníkovú formu. Nie som ten typ, čo si na hodinu sadne a čaká, kým sa niečo stane, nemám na to veľmi trpezlivosť.

■ **Hrával si v postrockovej skupine The Ills. S basgitarou pokračuješ v duu Pāfgens, čo je z tvojho pohľadu zvukovo ešte viac prítlačlivejší a zaujímavejší príklad práce s poetikou dream popu v spojení s terénnymi nahrávkami. Snažíš sa posúvať hranice hudobných žánrov, alebo ťa baví ich minimalistická jednoduchosť, atmosféra a intimita?**

Musím povedať, že to, ako zneli The Ills a ako znie Pāfgens, nie je úplne moja zásluha. V čase, kedy sme zakladali The Ills, sme všetci počúvali veľa postrocku – Mogwai, This Will Destroy You, raného shoegazu (My Bloody Valentine) a tiež Cocteau Twins a The Cure. Naša cesta bola inšpirovaná tým, čo sa nám páčilo, nešlo ale o žiadne vedomé kopírovanie, nasledovanie nejakého trendu. Pāfgens vyšli z toho, čo som sa naučil za päť rokov v Illsoch, no zvuk je prevažne o Jankinom vokáli a gitare s reverbom a delayom. Tým, že sme životní aj hudobní partneri, sa náš záujem o hudbu výrazne prekrýva; myslím si, že sme nikdy príliš nerozmýšľali o tom, ako by to malo znieť, skôr to prišlo prirodzene pohrávaním sa s efektmi a tiež s tým, že Pāfgens je domáci projekt. Nemáme bubeníka, hráme vo dvojici, takže nám do toho nikto nevstupuje. Keď nehráme, trávime takmer všetok čas spolu, skúšame v našom byte, vyrábame si sami merch aj CD, takže naše hranie mi pripadá veľmi prirodzené a nenútené. Musím tiež povedať, že čím som starší, tým sa mi viac páči, keď je niečoho menej – v hudbe, dizajne, umení. Pripomína mi to nahrávanie jednej z našich vôbec prvých pesničiek, keď som sa ešte veľmi snažil navrstviť veľký zvuk, stále som nahrával ďalšie a ďalšie vrstvy gitár, basy, vokály, až som na pol roka úplne stratil o tú skladbu záujem. Potom sme sa na ňu pozreli s odstupom, všetko zminimalizovali a zrazu to znelo oveľa lepšie. Tiež sme sa neskôr rozhodli prestať experimentovať s rôznym kolážovaním – jednoducho preto, aby sme dokázali naše skladby zahrať bez problémov naživo. Mám rád, keď je ticho súčasťou skladby, tiež na to rád občas pritlačím.

■ **Na albume 062015 cítiť záujem o experimentovanie a posúvanie hraníc samotnej gitary, tak ako napríklad u Christiana Fennesza či Simona Scotta.**

Možno je to spôsobené tým, že gitara nie je nástroj, ktorý ovládam, ktorému rozumiem.

Keď hrám na gitare, hrám vlastne podobne, ako keby som hral na basgitare, nepoznám veľa akordov a efekty ako delay, reverb, distortion sú dôležitou súčasťou môjho hrania. Vždy som bol skôr nehudobník ako hudobník, preto mi taký insitný prístup k nástroju pripadá ako vhodná cesta. Môžem objavovať zvuky, hrať sa s nimi a neriadiť sa žiadnymi pravidlami štandardnej hry.

■ **Mohol by si povedať niečo o tvom vzťahu k médiu kazety, keďže tvoj album vyšiel v zaujímavom brnianskom vydavateľstve Skupina práve v tomto formáte, a z toho, čo som mal možnosť čítať, sa za týmto rozhodnutím skrýva celkom zaujímavý nápad.**

Ako dieťa som v 90. rokoch kazety, samozrejme, zažil. Nahrával som všetko, čo som vtedy počúval, až kým sa v mojom okolí neobjavila prvá napalovačka. Priznám sa, že keď sme s Exitabom začali s kazetami, bol som mierne



Obálka CD 062015

skeptický, respektíve, nerozumel som úplne tejto nostalgii. V každom prípade, zvykol som si počúvať Juraja Hoppa, s ktorým Exitab ťaháme, keďže sa to už niekoľkokrát predtým osvedčilo. On má na tieto veci dobrý čuch. Jednak máme v aute prehrávač na kazety a z pragmatického hľadiska je to najlacnejšie zaujímavé fyzické médium, na ktorom si môžeme dovoliť vydávať albumy v malých nákladoch. O tom, že 062015 vyjde na kazete, rozhodla Skupina, mňa to, samozrejme, potešilo a keďže celý môj prístup k nahranému materiálu bol dosť neambiciózný a nesmelý, rozhodli sa, že môj album nahrajú na staré pásky, čím bude kazeta deformovať výsledný zvuk a ako médium bude rozhodovať o tom, aký bude. Okrem iného je to veľmi podobné tomu, čo sme v Exitabe spravili pri vydaní prvej kazety *Obete sekty*. Skupina niekde „splasila“ sedemnášť kaziet, na ktorých sú nahraté rôzne rozhovory z nejakkej americkej rozhlasovej stanice, takže strana B je svojím spôsobom tiež celkom zaujímavá.

■ **S Pāfgens ste vydali zatiaľ jeden album a dve EP. Okolo celého projektu sa vznáša aura DIY estetiky. Aké máte plány do budúcnosti? Všeobecný cieľ je považovať Pāfgens za celistvý projekt, platformu nás oboch, v ktorej sa môžeme realizovať. DIY je pre nás dôležitý**

element, doteraz sme si – s výnimkou masteringu – robili všetko úplne sami: od nahrávania cez terénne nahrávky, rezanie papierov na obaly a ich tlač až po merch. Napriek tomu nás tiež posúvajú rôzne náhody. Na jar sme nahrali za jednu hodinu čistého času nový album v normálnom štúdiu vo Varšave. Vyjde niekedy na jeseň. Tiež budeme po prvý raz spolupracovať so škótsko-poľským labelom Too Many Fireworks. V lete sme sa presťahovali do Berlína, páčilo by sa mi, keby sme zapadli do nejakej miestnej komunity malých interpretov podobnej hudby tak, ako to čiasťtočne bolo vo Varšave.

■ **Prvý release v Exitabe ste vydali pred siedmimi rokmi. Zmenila sa za ten čas pozícia alebo filozofia vydavateľstva? Narazili ste na nejaké mantinely? Jednoducho, kam sa za tie roky posunula slovenská alternatívna a experimentálna hudba?**

Začínali sme s tým, že budeme vydávať pár kamarátov online, neskôr prišiel Bandcamp, začali sme s CD a tiež sme boli omnoho menej špecializovaní. Okrem Dead Janitora, ktorého projekty vydávame doteraz, sme spočiatku neboli zameraní výhradne na experimenty a elektroniku. Vydali sme napríklad indie pop Moustache, ktorý v tom čase celkom zarezonoval a pomohol vybudovať meno vydavateľstva. Dnes by sme do toho už nešli, keďže sa snažíme udržať si líniu. Rovnako by sme už nevydávali CD, radšej robíme malé náklady na kazetách a pri ambicióznějších veciach vinyly. Výrazné zmeny nastali medzi rokmi 2011 a 2012, kedy vyšli prvé vinyly a vydali sme Pjoniho, Ink Midgeta a Stroona, čím vznikla akási scéna okolo labelu. Dnes sa napríklad nebránime ani jednorazovým projektom. Mantinely, prirodzene, tvoria peniaze a malý trh, ale keby sme toto považovali za nejakú bariéru, svedčilo by to len o výhovorkách a našej lenivosti. Vždy je možné poslať veci von, za hranice. Na slovenskej scéne je to dobre vidieť. Čo sa týka nezávislej hudby, veci nikdy nezneli lepšie, interpreti hrávajú vonku: napríklad The Ills, ktorých sme predtým vydávali, idú hrať na Island a na obrovský festival do Holandska, nový album Dead Janitora vyšiel v Poľsku, náš sesterský label Proto Sites má veľkú distribučnú sieť a predáva neporovnateľne viac za hranicami ako u nás doma...

■ **Odporúčil by si niečo z vášho katalógu?**

Hudobne ma dlhodobo oslovuje Cási Cada Minuto, ktorému sme vydali jeden album a vinylový split s Imrem Kisom. Je to absolútne plynulý prechod medzi melodickým ambientom a dronom, neskutočne mi to sedí. Tiež sa mi páči, že Stroon minuloročným EP vstúpil do dronových vôd, a takisto mám rád všetko, s čím príde Dead Janitor, lebo je najväčší panák spomedzi elektronických producentov pod našim vydavateľstvom. Myslím si, že v našom katalógu je príliš veľa vecí na to, aby sa dal v krátkosti zmapovať, v každom prípade je tam pár pokladov, ktoré stoja za odhalenie. ✕

Bratislavská lýra (1966–1998)

Symbol zašlej slávy, výkladná skriňa normalizačnej popmusic, festival, ktorý preslávil Bratislavu v celosvetovom meradle či súťažná prehliadka toho, čo sa u nás ujalo (alebo pretlačilo). Názov medzinárodného hudobného festivalu Bratislavská lýra dodnes vzbudzuje rôznorodé asociácie a kým mladším generáciám sa nespája takmer s ničím, jeho protagonisti i aktéri si nedávno pripomenuli 50 rokov od uskutočnenia prvého ročníka.



E. Kostolányiová

Úvahy o slovenskej prehliadke autorov a interpretov populárnej hudby sa v hlavách jej protagonistov rodili už od konca 50. rokov. Pavol Zelenay a Ján Siváček patrili v tej dobe k popredným predstaviteľom domácej populárnej hudby a o potrebe usporiadať podujatie, aké prebiehalo napríklad v talianskom San Reme už od roku 1949, v poľskom Sopote od roku 1961 či pod názvom Zlatý Orfeus v Bulharsku od roku 1965, sa spolu rozprávali stále častejšie. Hoci Československo nebolo členom Eurovízie, určitý dosah na domáce hudobné dianie mala od roku 1956 „putovná“ súťažná prehliadka Eurovision Song Contest. Víťaznú pieseň zvyčajne po vyhlásení prespieval niektorý z našich interpretov v „domácom“ jazyku a mohla sa tak „legálne“ dostať do rotácie vtedajšieho Československého rozhlasu. Popudov na založenie podobného festivalu pribúdalo a po návrate nadšeného Siváčka so Zelenayom zo Sopotu v roku 1964, kde ich nadchli atmosféra, kvalitné skladby, ako aj výkony spevákov a festivalového orchestra, dostali sny o festivale tanečnej piesne jasnejšie kontúry.

Dobrý začiatok a český úspech

Prvý ročník sa uskutočnil koncom júna 1966 v priestoroch Parku kultúry a oddychu. Lýra sa od začiatku stala „odrazovým mostíkom“ pre mladých interpretov, hoci bola oficiálne autorskou súťažou. Prvé roky festivalu poznačila uvoľnená politická klíma druhej polovice dekády. Tabu preto neboli ani vystúpenia vtedajších hviezd populárnej hudby zo Západu. Úvodné ročníky možno označiť ako český úspech, keďže Zlaté lýry si z nich odniesli Karel Gott, Eva Pilarová, Marta Kubišová a Karel Černoch. Posledný menovaný ju však musel v roku 1969 vrátiť; necelý rok po invázii vojsk Varšavskej zmluvy sa v piesňach nescela objaviť narážka na udalosť z augusta 1968 či náznaky protisovietskych nálad a Černochova *Píseň o mé zemi* nebola v kontexte doby žiaducou. (Do finálneho výberu sa dostala napriek neodporúčaniu vtedajšieho zástupcu riaditeľa televízie a vedúceho informačného a tlačového strediska Ladislava Šoltýsa.) Zákaz vystupovania neskôr dostali viacerí účastníci

tohto ročníka festivalu a ich piesne sa nesceli objaviť ani v rozhlase alebo v televízii. Koniec 60. rokov poznačil festival napätím, rozporuplnými hodnoteniami hudobných odborníkov a politických ideológov. Nepriaznivá atmosféra tak prispela k paradigme „nepotrebnosti“ festivalu, ktorú presadzovali niektorí českí umelci (viacerí z nich v ďalšom období účast na Lýre bojkotovali, vďaka čomu sa na nej objavili nové mená). Napriek komplikáciám mala Bratislavská lýra aj svoje svetlé chvíle. Atmosféru festivalových večerov oživovali jam sessions v legendárnom V-klube, kde sa návštevníci festivalu mohli stretnúť napríklad s členmi americkej kapely The Beach Boys.

Zakázaný bigbít a snaha o štýlový progres

Aj napriek pochybnostiam a diskusiám o opodstatnenosti Bratislavskej lýry rozhodla napokon o jej ďalšej existencii zvyšujúca sa prestíž doma i v zahraničí, nadobudnuté renomé a kvalitatívny vzostup. Prvú polovicu 70. rokov poznačila normalizácia, ktorá mala za následok štýlový regres. Po odznení bigbítovej vlny 60. rokov začala byť opäť aktuálnou produkcia piesní tzv. stredného prúdu, avšak v modernejšej podobe. Swingový



Konferenciéri I. Krajčíček a O. Szabová na BL 1970

model bol sčasti nahradený novátorskými štýlovými prvkami, no zvuku aranžmánov stále dominovali početne obsadené bigbandy. Tomuto trendu sa nevyhla ani Bratislavská lýra a festivalový orchester sprevádzal všetkých interpretov bez ohľadu na ich štýlovú orientáciu. Rockovo ladená skupina Olympic, soulom inšpirovaný Janko Lehotský i mnohí ďalší interpretovali v roku 1973 súťažné piesne len v sprievode veľkého orchestra. Hrať štýlovo „tvrdšie“ a s menším telesom bolo nežiadu-

ce. Modernejšie znejúce kapely Slovkonzert „exportoval“ na zahraničné angažmány a členovia Modusu, Elánu, Prognózy či LBS si na živobytie zarábali (a do štátnej kasy prispievali) hraním vo švajčiarskych či švédskych baroch. (Uprednostňovanie archaickejšie znejúcej produkcie dokazuje napríklad „bigbiták“ Miro Žbirka, ktorý sa po návrate zo zahraničných angažmánov uplatnil v Orchestri Gustáva Offermanna.) Na Lýre 70. rokov sa presadzovala produkcia predstaviteľov stredného prúdu, ktorí neskôr našli svoje miesto v televíznych reláciách Ivana Krajčeka (*Diskotéka starších* v 80. a *Repete* v 90. rokoch). Motivácia a súťaživosť sa v priebehu dekády ukázali ako vhodný predpoklad pre výrazný kvalitatívny posun populárnej hudby na Slovensku. Zatiaľ čo prvým ročníkom dominovali stálice vtedajšej populárnej hudby v Československu, neskôr sa k slovu dostali aj mladí, menej známi interpreti, čo znamenalo aj výrazný štýlový posun vpred. V druhej polovici 70. rokov Bratislavská lýra významne ovplyvnila hudobnú scénu na Slovensku. Spolu s lokálnymi festivalmi, ako Košícky zlatý poklad, Detvianska zlatá ruža, Bystrické zvony či Festival mladých Bojnice, bola odrazovým mostíkom pre mladých (nie vždy len začínajúcich) interpretov. Napríklad skupina Modus, ktorá získala Zlatú Lýru 1977 s piesňou *Úsmev* a rok predtým debutovala s koncertným programom na Lýrovom pódii, pôsobila v tom čase – hoci v inej zostave – už desať rokov. Na Lýre však zabodovala vo svojej najreprezentatívnejšej zostave s Jankom Lehotským, Mekym Žbirkom a Marikou

došlo k ich obnoveniu v nových zostavách, úspech z „lýrových“ čias už neopakovali. Práve víťazstvo Modusu na Bratislavskej lýre 1977 označujú muzikológovia i hudobní publicisti za významný mílnik v histórii populárnej hudby na Slovensku a medzník pri jej periodizácii. Odrazu sa na lýrovom pódii mohli objaviť súťažiaci aj v džínsoch namiesto obleku a neprekážali ani malé kapely. Začiatok tzv. „Veľkej éry slovenskej populárnej hudby“ znamenal na oficiálnej, médiami podporovanej hudobnej scéne nástup mladších osobností a nových kapiel s takmer výlučne pôvodnou tvorbou, ktoré svojou hudobnou produkciou aj imidžom často preberali aktuálne trendy z modernej scény krajín za Železnou oponou.

Moderná scéna s nemoderným zvukom

V 80. rokoch sa Bratislavská lýra profilovala ako moderný festival s viacerými scénami, hviezdou účastou a svojím významom prekračovala hranice Československa. Počas štyroch festivalových dní sa pozornosť médií upriamila na Bratislavu a podujatím „žila“ celá republika. Scéna sa z roka na rok inovovala a vizuálnej stránke postupne začali dominovať farebné osvetlenia a neónové nápisy. Časť organizátorov presadzovala mladých interpretov, iná zasa preferovala staršiu generáciu. V roku 1987 sa okrem hlavných podujatí uskutočnili aj Koncerty mladých (rocková časť festivalu) v amfiteátri na Búdkovej ulici, Poetická lýra (šansónové koncerty) v Štúdiu S

Začiatok 80. rokov sa niesol v znamení symbolického „odovzdania štafety“ mladšej generácii: „strieborný“ Elán predbehol na zimnom štadióne v Ružinove „bronzový“ Modus. Prvýkrát po osudnej autonehode sa v roku 1981 predstavila s dvomi piesňami mimo súťažného bloku Marika Gombitová. Počas nasledujúcich rokov sa na lýrových pódii objavili mladší interpreti, ktorí sa neskôr uplatnili na scéne (Peter Nagy, Robo Grigorov, Richard Müller, Berco Balogh, Mirka Brezovská, súrodenci Hečkovci) a významnú pozíciu si oceneniami (tentokrát už ako sólisti) potvrdili Meky Žbirka či Vašo Patejdl. Nezvyčajný incident sa odohral na pódii Športovej haly na Pasienkoch počas 24. ročníka v roku 1989, keď americká folková speváčka Joan Baez počas svojho recitálu pozdravila priateľov z Charity 77, ako aj z väzenia nedávno prepusteného Václava Havla, sediaceho v hladisku. Po krátkom prejave lámanou slovenčinou pozvala na pódium pesničkára Ivana Hoffmana s gitarou. Tomu sa však kvôli vypnutému mikrofónu nepodarilo dospievať pieseň *Nech mi nehovoria*. Udalosť sa stala symbolickou predzvesťou Nežnej revolúcie, ktorá prišla o pol roka neskôr a paradoxne mala za následok koniec Bratislavskej lýry.

Od úsporných opatrení po Jediné zbohom

Po zmene režimu sa zmenili priority, spoločenská klíma, finančné toky a záujem o domácu populárnu hudbu klesol v prospech

zahraničnej produkcie, ktorá začala byť po otvorení trhu prirodzene atraktívnejšia. Hneď prvý porevolučný ročník Bratislavskej lýry 1990 zasiahli úsporné opatrenia. Oveľa skromnejšia výzdoba, jeden súťažný večer, half-playback a ďalšie „low-costové“ riešenia boli neklamnou známkou radikálneho zníženia rozpočtu. Pôvodného organizátora (štátny Slovkonzert) nahradila agen-



M. Žbirka, 1976



H. Hegerová, 1967

Gombitovou. Dvanásť rok pôsobenia mala za sebou v roku 1979 aj skupina Elán, ktorá vtedy na festivale debutovala s piesňou *Bláznivé hry* (ocenenou za aranžmán) a nasledujúci rok súťažila s tromi piesňami, z ktorých *Kaskadér* získal Striebornú lýru. Nemožno teda hovoriť o začínajúcich hviezdach, hoci na domácej scéne sa výraznejšie presadili až po tom, ako zabodovali na Bratislavskej lýre. Obe zoskupenia sa však do piatich rokov od svojich veľkých úspechov paradoxne rozpadli, a hoci zakrátko

či predfestivalové koncerty. Hoci sa kapely obvykle sprevádzali samy, ešte v roku 1986 sa objavila dvojica piesní so sprievodom festivalového orchestra, ktorý relatívne súčasný zvuk jednej z nich „znemodernil“. Zatiaľ čo vtedajšej populárnej hudbe začínali dominovať syntetizátory a ďalšie elektronické nástroje, inštrumentácia prostredníctvom klasického bigbandového soundu vrátila Luciu Bílú s pôvodne synthpopovou piesňou *Neobjavená* minimálne o desať rokov naspäť.

túra Rock-Pop-Jazz a podujatie sa presunulo na september a do staronových priestorov PKO. Nasledujúci rok sa festival obmedzil len na sériu koncertov rozptýlených po bratislavských domoch kultúry bez súťažného bloku, s rôznymi sprievodnými podujatiami v znamení nastupujúcej éry komercie (bazár s hudobníkmi, prezentácia nahrávacích spoločností a i.). Kým Bratislavská lýra 1992 bola skôr hudobným veľtrhom a súťažou videoklipov, rok nato nová súkromná agen-



→ túra ponúkla podujatie „Festival Rock Pop Bratislava“ už bez prívlastku „Bratislavská lýra“. K sérii koncertov a súťaží videoklipov pribudlo vyhlasovanie rebríčka Pop Music Top Slovakia.

Po období „festivalovej dovolenky“ (1994 a 1995) sa uskutočnili posledné tri ročníky. Myšlienky zrealizovať „nultý“ a zároveň 31. ročník festivalu opäť pod názvom Bratislavská lýra sa ujal dirigent a kapelník Vladimír Valovič. Dva festivalové večery v budove Istropolisu boli

recitálov – Lýrové pódium. Ten patril k divácky najzaujímavejším, pretože sa na ňom striedali domáce hviezdy populárnej hudby so zahraničnými hosťami. Na galakonzerte počas štvrtého večera účinkovali víťazi a zahraniční hostia. Pre festival bola charakteristickou pomerne častá zmena miesta konania jeho hlavných podujatí. Väčšina ročníkov sa konala v PKO, hoci výnimočne sa Bratislavská lýra „presťahovala“ aj do Reduty (1972), trojica ročníkov (1976, 1977, 1989)

v roku 2012. Je zaujímavé, že festivaly v San Reme a Sopote pretrvali dodnes a umieráčik zatiaľ nezvoní ani Eurovízii. Od polovice 90. rokov sa na Slovensku postupne objavili multikultúrne hudobné open air festivaly na čele s Pohodou v Trenčíne, v televízii sa ujali súťažné formáty reality show typu Superstar, X-factor či Hlas. V prvom rade teda záleží na kvalite manažmentu, prioritách a schopnostiach zodpovedných ľudí a hlavne flexibilnom prispôbení sa trhu

i publiku. Bratislavská lýra možno mala šancu prežiť aj v konkurencii novodobých festivalov i formátov, možno stroskotala na mentalite či nesprávnom čase a mieste. A možno sa raz vráti v plnej sile a opráší svoju zašlú slávu. Zrejme si však Bratislavská lýra, ktorá každoročne na štyri dni zvýraznila na mape hudobného sveta miesto svojho konania, zaslúžila dlhšie trvanie a dôstojnejší koniec...

Pripomenutím podujatia, ktorého prvý ročník sa uskutočnil pred päťde-



Elán, 1982 (foto: F. Nemeč)

jasne diferencované. Na prvom – spomienkovom, účinkovali legendy českej a slovenskej pop scény: Marta Kubišová, Helena Vondráčková, Karel Černoš, Janko Lehotský, Jana Kocianová, Marcela Laiferová, skupina Olympic, Berco Balogh, Richard Müller a ďalší. Pre niektorých z nich znamenal rok 1996 zároveň návrat na scénu po období útlmu koncertnej činnosti, ktorý nastal po nežnej revolúcii. V druhý večer sa konala medzinárodná pesničková súťaž; oba večery pritom sprevádzal účinkujúcich festivalový orchester. Nasledujúci rok 1997 bola Zlatou lýrou ocenená pieseň *Jedno zbohom* autorskej dvojice Ján Lehotský/Kamil Peteraj v interpretácii Kataríny Hasprovej a hoci o rok neskôr sa festivalový bulletin 33. ročníka festivalu lúčil s poslucháčmi s práním: „Dovidenia na koncertoch Bratislavskej lýry '99“, jediné zbohom sa naplnilo a pre festival bolo zároveň posledným. Nakoniec, po roku 1989 prestali byť podujatia tohto typu postupne atraktívne, strácali svoje publikum a posledné ročníky Bratislavskej lýry prebehli s minimálnym záujmom médií i verejnosti.

Okenko do svetovej popmusic už nebolo kam otvárať

Organizačná a programová koncepcia Bratislavskej lýry bola pomerne jednoduchá a obvykle sa nemenila. Tri festivalové večery pozostávali z dvoch častí. Po súťažnej prehliadke domácich i zahraničných interpretov, ktoré vysielala v priamom prenose televízia, nasledoval blok nesúťažných

prebehla v Športovej hale na Pasienkoch či na Zimnom štadióne v Ružinove (1980). Osemdesiatym rokom (1981–1988) pre zmenu dominovali priestory vtedajšieho Domu ROH (dnešný Istropolis).

Nebolo pravidlom, že sa ocenené piesne stali hitmi či dokonca evergreenmi. Na víťaznú skladbu Bratislavskej lýry 1973 *Tou dálkou* v podaní Pavla Bartoňa si dnes spomenie len málokto, no *Slzy tvj mámy* skupiny Olympic, ktoré na rovnakom ročníku nezískali žiadne ocenenie, dnes pozná väčšina poslucháčov. Za hit storočia bolo označené *Vyznanie* Mariky Gombitovej, za ktoré získala Striebornú lýru 1979. V tom istom roku zlatom ocenené *Šaty z šátků* od Leška Semelku dnes poznajú azda len jeho verní fanúšikovia.

Vďaka kontaktom fotografa Deža Hoffmana sa počas prvých ročníkov objavilo na lýrovom pódiu viacero hviezd zahraničnej scény, najmä zo západnej Európy či USA. V tomto trende festivalová dramaturgia pokračovala a v nasledujúcich dekádach navštívili Bratislavu: The Beach Boys, Cliff Richard, Josephine Baker, Gilbert Bécaud, Mireille Mathieu, Amanda Lear, Smokie, Udo Jürgens, The Tremoloes, The Shadows, John Mayall, Donovan, Joan Baez, Billy Preston, Hot Chocolate, Boney M, Joe Cocker a ďalší.

Festival neprežil spoločenské zmeny po roku 1989. Po Lýre vznikli ceny Akadémie populárnej hudby (neskôr známe ako Aurel) a súčasne s Lýrou sa každoročne konala divácka anketa Zlatý slávik. Posledného Aurela si ocenené osobnosti prevzali v roku 2008 a Zlatý slávik zaspieval svoju labutiu pieseň



P. Hammel, 1970

siatimi rokmi, bude spomienkový koncert s názvom „Lýra 50 – Mám rozprávkový dom“ (18. októbra v priestoroch bratislavskej Incheby). Vo vysielaní verejnoprávnej televízie RTVS sa tiež v septembri objavili prvé časti nového 10-dielneho dokumentárneho seriálu „Zlatá lýra“ (producent Trigon Production, réžia Peter Hledík, námet a scenár Robert Valovič), ktorý prostredníctvom archívnych materiálov, výpovedí aktérov a protagonistov mapuje históriu festivalu. Tá ostáva zdokumentovaná aj v knihe Ivana Szabóa *Bratislavská lýra* (Marenčin PT 2010).

Oskar LEHOTSKÝ

Fotografie: Anton ŠMOTLÁK

SALZBURG

Objavný aj divácky

Mozaiku podujatí širokospektrálneho Salzburského festivalu v desaťčlennej hudobno-dramatickej sekcii otvárala absolútna novinka – Adèsov Anjel skazy a ukončil raritný bonbónik – Templár od Otta Nicolaia. Popri miestnom rodákovi Mozartovi a takmer „domácom“ Richardovi Straussovi sa ostatný ročník (22. 7. – 31. 8.) otvoril kultovému muzikálu, posilnil akcent na koncertné verzie oper a v neposlednom rade zacičil oko na dosiaľ neuvedené tituly. Štyridsaťjeden festivalových dní, 192 podujatí, z nich 46 operných predstavení. S približne štvrt' miliónom návštevníkov z ôsmich desiatok krajín – taký bol Salzburg 2016.

Opera podľa Buñuela

Svetová premiéra opery *The Exterminating Angel* (Anjel skazy) od autorov **Thomasa Adèsa** (hudba a hudobné naštudovanie) a **Toma Cairnsa** (libreto a réžia) sa zaradila k vrcholným kultúrnym udalostiam operného leta. Predpoklad úspechu jej dali do vienka už koprodukcia veľkých operných domov – Londýnskej kráľovskej opery, Metropolitnej opery New York a Kráľovskej opery Kodaň, premiéra na najprestížnejšom opernom festivale, jedinečný námet, aj uvedenie samotnými autormi.

vstupe do salónu. Film končí svätou omšou za zachránených. No je zrejme, že hoci fyzicky opustili salón, mentálne ostávajú navždy zavretí v miestnosti. Súčasťou dekadentnej spoločnosti sa stáva aj kňaz, ktorý zistí, že nevie opustiť kostol. Spracovanie sujetu opernými autormi je verné: opakujú sa dialógy aj postup deja, iba s o niečo zmenšeným počtom postáv. Aj Cairnsova inscenácia je vernou kópiou filmu, vrátane štylizácie do šesťdesiatych rokov, príchodu oviec, premietania medveďa a putovania odsekanej ruky po javisku. Chýba len záverečná scéna v kostole, ktorú tvorcovia



Predlohou Adèsovej opery je kultový surrealistický film Luisa Buñuela *El ángel exterminador* (1962), ktorý odkrýva najhoršie stránky dekadentnej smotánky a v divákovi vyvoláva skľučujúci, až klaustrofobický pocit. V luxusnej vile sa po návšteve opernej premiéry ocitne elitná spoločnosť, no služobníctvo z neznámych príčin utečie. Príslušníci smotánky sa celú noc bujaro zabávajú, až ráno zistia, že miestnosť nedokážu opustiť. Prepádajú depresii a zúfalstvu, obnažujú sa ich temné charaktery – nemanželské aféry, incest, šialenstvo, neschopnosť morálne konať. Do vily sa zároveň nevie dostať nikto zvonku, len niekoľko oviec a medveď, ktorého majiteľa chovajú. Smotánka vyjde von až vtedy, keď zopakuje presne to, čo urobila pri

nahradiť záverečnými latinskými veršami rekviem a posunutím dreveného portálu, ktorý zatlačá protagonistov do stále menšieho priestoru. Adèsov rukopis je čitateľný od prvých tónov. Bohatá hlasná orchestrácia sa strieda s čistými, priesačnými, až sonorickými pasážami; skladateľ využíva klavír, drevené dychy, tubu, harfu, Martenotove vlny. Autonómnymi hudobno-výrazovými prostriedkami tak veľmi efektne vytvára špecifickú, znepokojujúcu náladu: miestami depresívnu, miestami extatickú, miestami šialenú. Mimoriadne pôsobivými číslami sú óda na kávové lyžičky (nádherná interpretácia kontratenoristom **Iestynom Daviesom**) či lúbostno-samovražedný duet Eduarda a Beatrice, ktorí odchádzajú zomrieť

do šatníka. Na vytváranie pološialenej nálady využíva Adès úžasný koloratúrny rozsah dnes už svojej obľúbenej sopranistky **Audrey Lunovej**. Kontrapunktickým miestom opery je jej krásna melodická ária, ktorou oslobodzuje smotánku. V diele sú zrejme skladateľove inšpirácie hudbou klasicizmu, baroka aj piesňami sefardských Židov.

Jednoznačným plusom premiéry bolo výborné obsadenie. Hoci aj na malom priestore, každý z protagonistov vytvoril spevák i herecky osobitú postavu. Popri už spomínanej skvelej koloratúrnej sopranistke Audrey Lunovej treba za všetkých spomenúť úžasnú **Anne Sophie von Otterovú**, ktorá presvedčivo stvárnila smrteľne chorú Leonoru Palmu. Krásnym momentom bola aj rozmarná Paradisiho toccata z 18. storočia, ktorým bavila spoločnosť Blanca Delgado (mezosopranistka **Christine Rice**), či sladký trilkujúci soprán **Sally Matthewsovej** (Silvia de Ávila). Počtom sólistov (22), mimoriadne náročnými partmi pre vysoký koloratúrny soprán (Leticia) a vysoký barytón (Colonel) aj orchestráciou (Martenotove vlny) Thomas Adès predurčil, že *Anjel skazy* nebude často uvádzaným dielom. Hoci ide o hodnotný operný titul, neposkytol natoľko koncentrovaný zážitok ako Buñuelov film. Možno to bolo dané aj réžiou, do veľkej miery kopírujúcou film. Opere trochu chýbalo surrealistické stieranie rozdielu medzi vedomím a podvedomím – ono buñuelovské šepkanie, keď si divák nie je istý, či postava vetu skutočne povedala, alebo to bol jej sen.

Boris AŽALTOVIČ

Faust na zamyslenie, Templár objavom

Gounodova opera *Faust* prekvapujúco patrila do kategórie festivalových noviniek. Salzburské slávnosti ju uviedli po prvýkrát a hneď vo vizuálnom tvare zodpovedajúcom módnemu trendu. Jej režisér **Reinhard von der Thanen** spolupracoval vyše tridsať rokov ako výtvarník s Hansom Neuenfelsom, *Faust* je jeho treťou vlastnou opernou réžiou. Očakávaná nekonvenčná výpoveď sa dostavila, no inscenačný kľúč, akokoľvek neromantický a odpätetizovaný, nevyžíval hudbu na súboj – hoci nie všetky nápady boli rovnako čitateľné. Režisér koncipoval *Fausta* ako kombináciu filozofických posolstiev (zohľadňujúc časové roviny od stredovekého zrodu mýtu cez dobu Goetheho a Gounoda až po súčasnosť, ba rozvíjajúc ich o futurologickú víziu) s javiskovou metaforou obapolnosti dnešného človeka a spoločensko-kritickými ostňami. Nie je vrahyňa dieťaťa zároveň obeťou okolia? Preto zbor predstavuje jednoliato anonymnú karnevalovú masu, ktorej masky môžu zahaľovať zločin. Východiskovými kategóriami však nie sú nebo a peklo, skôr podnety nadčasové. Dobro a zlo žili i budú žiť vedľa seba. Obrovské magické oko v strede vzdušného, svetlého, v istých scénach farebne variovaného javiska všetko vidí. →

→ Reinhard von der Thanen vnáša do svojho poňatia aj nadľahčujúce vrstvy. Jeho Mefisto – čo je dnes bežné – vystupuje ako manipulátor, pokúšiteľ, impresário, druhé ja Fausta, mobilnú skrinku s rekvizitami má vždy poruke. Premena starého klaunského Fausta na mladíka v bielom obleku nie je žiadnym čarovaním, od tejto chvíle sú to dve duše v jednom tele. Do sveta dobrodružstiev doslova odtancujú. Vtipné sú momenty, keď si Mefisto spomenie na svoju rolu diabla a k civilnému obleku si demonštratívne pripevní čertovský chvostík. V árii o zlatom teľati tvaruje v rukách pružnú tanečnicu – časť jej trblietavých šiat neskôr nahrádza šperkovicu, ktorú nájde Margaréta. Úsmev vyvolá scéna na posteli so zámenou párov či obrovská kráčajúca kostra pri návrate vojakov. Alebo makety domčeka a kostolíka ako spomienka na režisérove detské časy s veľkým kvetom margaréty. Inscenácia sa vyhýba krvi a naturalizmu: mŕtvolku dieťaťa symbolizuje darčeková škatuľa, chrámovú scénu konkretizujú spustené píšťaly organa, žalár evokujú štatistami posúvané čierne gule. Valpurgina noc je škrtnutá. Popri podnetnej, nie však cielene provokatívnej inscenácii väzbu s predlohou verne držalo v rukách hudobné naštudovanie argentínskeho rodáka **Aleja Péreza**. **S Viedenskými filharmonikmi** a **s Philharmonia Chor Wien** rozohrával širokú paletu dynamiky, emócií, variácií v tempách, ktorých voľba nezachádzala v žiadnom okamihu do extrému. Konceptii spájajúcej lyriku s drámou zodpovedalo takmer exkluzívne sólistické obsadenie. **Piotr Beczala** je stále hlasovo sviežim a technicky

znamenite podkutým Faustom, nezáváhajúcim ani v okrajových tónoch. Výrazovo azda ešte účinnejšie zapôsobil **Ildar Abdrazakov** (Méphistophélès), ktorý síce neohúril démonickou čerňou timbru, no o to viac ušľachtilou a na nuansy bohatou paletou. Dramatickou, ale zároveň v pianach podmanivou Margaréťou bola **Maria Agresta**. **Alexey Markov** (Valentin) priťahoval sýtim a jadrným barytónom.

Meno nemeckého skladateľa Otta Nicolaia sa nám automaticky asociuje s pojmom nemeckej „Spieloper“, s *Veselými paničkami windsorskými* a so zrodom Viedenskej filharmónie. Sú to síce podstatné, no zďaleka nie kompletne faktografické údaje zo života rodáka z Königsbergu, dnešného Kaliningradu. Otto Nicolai sa v mladosti vydal na štúdiá cirkevnej hudby do Ríma a tam podľahol čaru talianskej belcantovej opery. Výsledkom je päť javiskových titulov, ovplyvnených daným slohom, vzniknúcich v rokoch 1837 až 1841. Tretí z nich vzkriesili v Chemnitzi pred ôsmimi rokmi a na piedestál ho vyniesol tohtoročný Salzburšký festival. *Il templario* (Templár), inšpirovaný románom *Ivanhoe* od Waltera Scotta, po mimoriadne úspešnom období medzi turínskou premiérou (1840) a koncom sedemdesiatych rokov 19. storočia, počas ktorého ho uviedlo deväťdesiat divadiel sveta, upadol do zabudnutia. Jeho triumfálne salzburské znovuzrodenie ukázalo, že neprávom. Partitúra čiastočne zrkadlí dobové konvencie, azda najväčšmi sa ponáša na Donizettiho operu seria a predznamenáva štýl Verdiho ranej periódy (na svete však bola len prvotina

Oberto), avšak nemožno jej uprieť vlastný rukopis, umocnený nemeckým inštrumentálnym duchom. Festivalový Salzburg volil koncertnú verziu, ktorá väčšmi než na zamotaný obsah upriamila pozornosť na hudbu a spev. Na čele orchestra, ktorý Otto Nicolai v roku 1842 zakladal, stál temperamentný Kolumbijčan **Andrés Ozorco-Estrada**. S Viedenskými filharmonikmi nechal vyniknúť dramatický nerv predlohy, diferencoval úseky cavatinové a cabalettové, účinne gradoval napätie. *Templárovi* dal optimálny orchestrálny rámec, vo vnútri ktorého sa popri výbornom zbore **Salzburger Bachchor** blysko spevácke obsadenie. V nesmierne exponovanom tenorovom parte s dramatickou dimenziou sa zaskvel **Juan Diego Flórez** ako Vilfredo d'Ivanhoe. Jeho delikátna kultúra fráz, oslnivé výšky a naznačená ambícia obsiahnuť aj dramatickejšie úseky (finále 1. dejstva) tvorili jeden z pilierov premiéry. Rovnocenným partnerom mu bol **Luca Salsi** (Briano), naslovovzatý dramatický barytón, objemný, farebný, príkladný v kantiléne. Mladá francúzska mezzosopranistka **Clémentine Margaine** (Rebecca), festivalová debutantka, uchvátila veľkým, tmavo sfarbeným materiálom, voľne tečúcim nad orchestrom. Rakúska sopranistka **Kristiane Kaiser** (Rovena) preukázala ušľachtilý mladodramatický timbre, nemenej upútali **Adrian Sâmpetean** (Cedrico) a **Armando Piña** (Luca). Premiérový úspech *Templára* bol vysoko nadštandardný, prorokovať osud tohto bonbónika si však netrúfam.

Pavel UNGER

BAYREUTH

O krok späť

Priam rituálnym pátosom neoplývajú len partitúry diel Richarda Wagnera. Pikantné okolnosti slávností, kortešačky pred premiérou, prominencia, provincia aj oddaný fanúšik „homo wagnericus“ – to všetko patrí k Bayreuthu tak, ako jeho stále sa opakujúci repertoár desiatich hudobných drám. Festival diel Richarda Wagnera, ktorý je najstarším operným festivalom na svete, funguje takto takmer bez prestávky už stoštyridsať rokov. Vzorku starších inscenácií Nibelungovho prsteňa, Blüdiaceho Holand'ana a Tristana a Izoldy rozšíril tohto roku nový Parsifal. Hudobné naštudovanie poslednej hudobnej drámy Richarda Wagnera bolo v Bayreuthskom festivalovom divadle opäť jedinečným akustickým zážitkom.

Ani tento rok sa predtaktie už tradične tridsať predstavení trvajúceho summitu v mekke nadšencov wagnerovského Gesamtkunstwerku (25. 7. – 28. 8.) nezaobišlo bez ústredného škandálu, ktorý sa stal témou dlhých prestávkových rozhovorov pred čerstvo zrekonštruovaným festivalovým divadlom. Len dva týždne pred premiérou *Parsifala* si totiž Andris Nelsons, zodpovedný za jeho hudobné naštudovanie, doslova zbalil kufre a bez udania dôvodu požiadal o rozviazanie zmluvy. Nemecké denníky a internetové fóra prevladovala divoká smršť špekulácií. Za Nelsonsov odchod je vraj zodpovedný Christian Thielemann, ktorý z pozície hudobného riaditeľa festivalu a veľkého znalca Wagnerových parti-

túr vystupoval voči mladšiemu kolegovi príliš autoritársky. Z kuloárov prenikla informácia o tom, ako neprijemne táto aféra naštrbila atmosféru v zákulisí.

Po režisérovi (pôvodne mal *Parsifala* naštudovať Jonathan Meese) tak musel byť preobsadený aj dirigent. **Hartmut Haenchen**, ktorý narýchlo vhuhol do mystického prepadliska pod javiskom, je síce bayreuthský debutant, no nie wagnerovský nováčik. Popri nedávnom *Prsteni* v Amsterdame naštudoval *Parsifala* už v bruselskej La Monnaie (recenziu sme priniesli v HŽ 03/2011). V Bayreuthu ako prvý dirigoval z kritickej edície súborného vydania diela Richarda Wagnera. Orchester dokázal primäť k dych berúcej koncentrácii a disciplí-

ne, ktorá sa pozoruhodne snúbila s výkonmi spevákov na javisku. V súlade s estetikou režisérskeho výkladu **Uweho Erica Laufenberga** pristupoval k miestami patetickému výrazu Wagnerovej partitúry triezvo a racionálne. Tempá uchopil skôr agilnejšie, nikdy však nie uponáhľane. Hudobné plochy, ktorých farby sa dokážu skutočne trblietať len v Bayreuthu, vykreslil spolu s festivalovým orchestrom v elegantne štíhlej, no stále plastickej línii. Najväčšou a najkomplikovanejšou bayreuthskou divou, ku ktorej zvláštnostiam patrí najmä kuriózne miešanie zvuku orchestra a spevákov, je akustika festivalového divadla. S jej vrtochmi sa musí vysporiadať ako dirigent, tak aj spevácky ansámbl. Sympatie publika si tohto roku vyslúžil najmä **Georg Zeppenfeld** – a to nielen ako sonórny, textovo zrozumiteľný a mohutný Gurnemanz. Vďaka jeho neplánovanému zástoju vo *Valkýre* (Hunding) a regulárnemu angažmánu v *Tristanovi a Izolde* (Marke) sa na „zelenom víšku“ začalo vtipkovať o premenovaní Slávností Richarda Wagnera na Slávnosti Georga Zeppenfelda. Famóznejšieho Gurnemanza totiž Bayreuth od čias Kurta Molla nezažil. Publikum oslavovalo aj **Elenú Pankratovu** ako Kundry. Jej soprán (postava býva tradične obsadzovaná mezzosopránom) blcal a planul dramatickou vervou, ktorá vedela ustúpiť i lyrickejší

tónom, vo výraze pripomínajúcim skôr Izoldu. Škoda len silného ruského akcentu a neko-rektností vo frázovaní a artikulácii. Kundera „Aaaach“ na začiatku tretieho dejstva neznelo v Bayreuthu nikdy ruskejšie. V skvelej forme sa predstavil aj **Klaus Florian Vogt** – lahkostou vo výraze azda najzoterickejší súčasný Lohengrin. Vogtov tenor medziasom nabral už i dimenzie Siegmunda, ktoré teraz obohatil o part Parsifala. Tenoristovu skvelú strednú polohu, pôsobivo sa vznášajúcu na rozčerenej hladine orchestra, museli oceniť nielen jeho fanúšikovia. Občasné manká v modulácii dokázal vyvážiť elegantným výrazom. *Parsifal* nepatrí k najjednoduchším dielam Richarda Wagnera. Odpovede na otázky miesta v librete, ktoré oplýva kresťanskou

ktorou ho bodol rímsky vojak Longinus. Veľa krvi. Aj Amfortas (atletický a štýlovo čistý **Ryan McKinny**) v bedrovej rúške s trňovou korunou na hlave vykrváca do grálu počas eucharistického obradu. Okolostojaci mníši si tak desať litrov divadelnej krvi, ktorá vyteká z realisticky pôsobiacej stigmy pod pravým rebrom a spod trňovej koruny, čapujú do pripravených plastických fľaštičiek. Záverečný akt Parsifalovho milosrdenstva je gestom, ktorým inšpiruje predstaviteľov svetových monoteistických náboženstiev, aby odložili ich sakrálny symboly do rakvy s Titulelovým prachom. V záujme mieru a porozumenia. Do spustnutého kláštora prerastajú obrovské zelené rastliny a na púšti sa rozprší práve do Gurnemanzových slov o slzách pokánia.

výklady mu pripadali natoľko divoké, že ich už nebol ochotný niesť. Pozvánke z Bayreuthu však napriek markantnej polemickosti režie **Franka Castorfa** nedokázal odolať. Zvuková skúsenosť z mystického prepadliska, ktorá mu v jeho kariére doposiaľ chýbala, bola priveľkým lákadlom. Žiaľ, Janowského averzia voči súčasnému opernému divadlu sa podpísala aj na celkovom výraze predstavení. Dirigentovi chýbal cit pre javiskovú akciu, mnohé scény sa museli prestavať v prospech jeho zmyslu pre výsledný zvukový obraz. Hudobné nastudovanie pôsobilo jemne uponáhľane a rozhodne mu chýbala ona sympatická posadnutosť detailom, vďaka ktorej Petrenko vlni rozozvučal neslýchané a oblažujúco čerstvé finesy Wagnerovho hudobného textu.



Parsifal (foto: E. Nawrath)

mystikou, musí dramaturgia každej inscenácie najprv nájsť a vyargumentovať. Ako vyložiť „posvätnosť“ v podnápise diela? Čo je to vlastne grál? Je vôbec *Parsifal* kresťanský? Je asexuálny? Nepriateľský voči ženám? Antisemitský? V čom spočíva zvláštnosť jeho zvuku? A čo si počať so zvonmi? Na rozdiel od geniálnych dramaturgií bayreuthských inscenácií Christopa Schlingensiefela (2004–2008) či Stefana Herheima (2009–2012) sa tím okolo Uweho Erica Laufenberga uspokojil s prekvapivo prvoplánovým riešením. Rytieri svätého grálu sú mníši cisterciánskeho kláštora kdesi na Blízkom východe, Klingsorovou čarovnou záhradou sú turecké kúpele s kvetinovými devami ako brušnými tanečnicami. Klingsor zbiera krucifixy, chcel by sa modliť ako moslim na koberčeku, no nevie, ktorým smerom je Mekka. Kundera sa v treťom dejstve premení na vráskavu starenu opatrujúcu Gurnemanza na invalidnom vozíčku. Grál je tou nádobou, do ktorej Jozef Arimatejský zachytil Kristovu krv kvapkajúcu z rany po kopiji,

Uwe Eric Laufenberg má jednoduchý a tak trochu naivný recept na mier i na Wagnerovu posvätnú slávnostnú hru, ktorú viac-menej len ilustruje. V novom bayreuthskom *Parsifalovi* sa filozofuje tentokrát v orchestrisku pod Haenchenovou taktovkou. Režisér sa voči zdrvivúcej kritike ostro ohradil. Recenzentom vyčítal intelektuálnu zaslepenosť, posadnutosť „režisérskym divadlom“ a zaznávanie slobody umeleckého výkladu. Prečo však odmietol uznať právo na slobodnú interpretáciu svojim kritikom, nevedno. Sedemdesiatšesťročný Haenchen nebol jediným pánom debutantom v rokoch. Po Kirillovi Petrenkovi, ktorý viedol Bayreuthský festivalový orchester v *Prsteni Nibelungovom* od premiéry v roku 2013 až do vlaňajška, zasadol na najvyšší schodík v orchestrisku **Marek Janowski**. Sedemdesiatšesťročný dirigent, ktorému vďačíme aj za štúdióvu nahrávku *Prsteňa* referenčného významu z osemdesiatych rokov, sa v deväťdesiatych rokoch s operným divadlom vlastne rozlúčil. Režisérske

Vinu na svižných tempách však do značnej miery nesie aj kondícia speváckeho obsadenia. Vlaňajšie bolo v porovnaní s tým tohtoročným priam zázrakom. Nielen **Heidi Melton** ako Sieglinde sa s tvárnym a hebkým sopránom Anje Kampeovej nedala ani porovnať. **Christopher Ventris** sa do Siegmunda (oproti vlaňajšiemu predstaviteľovi, nedávno zosnulému Johanovi Bothovi) pustil strmhľavo, čo sa mu vypomstilo najmä pri „*Winterstürme wichen dem Wonnemond*“, kde takmer stratil hlas. **John Lundgren** ako Wotan vo *Val-kýre* a Wanderer v *Siegfriedovi* (vlni spieval Wolfgang Koch Wotana a Wanderera už od *Rýnskeho zlata*) rástol s charakterom len postupne, podobne ako **Sarah Connolly** v postave Fricky (oproti vlaňajšej Claudii Mahnkeovej). Jedine **Catherine Foster** (Brünnhilde), **Stephan Vinke** (Siegfried) a **Albert Dohmen** (Hagen) vycizelovali svoje umenie oproti vlaňajšku ešte viac.

Nepekným intermezzom tohtoročných slávností boli zvýšené bezpečnostné opatrenia v divadle a okolo neho. Pre napätú situáciu sa nekonala ani tradičná promenáda prominentov na červenom koberci pred premiérou, ktorú vedenie festivalu venovalo obetiam júnového amoku v Mníchove. Rozhorčené publikum, frenetické prejavy nadšenia, odrieknutí režiséri, škandály za scénou či domnelý klesajúci záujem o festival nie sú v Bayreuthu ničím novým. Pôsobivo o tom vypovedajú i čerstvo vydané dvojzväzkové *Dejiny Bayreuthských slávností* od Oswalda Georga Bauera. Už dlhšie absentujúca monografia na túto tému dokumentuje nielen históriu inscenácií, ich dramaturgie i kritické percepcie. Je aj sedemkilogramovým dôkazom o veľkoleposti jednej z najvýznamnejších tradícií operného umenia.

Robert BAYER

AIX-EN-PROVENCE

Provensálske spevy lásky

Festival verný tým, čo sú mu verní. Tak by mohlo znieť motto desaťročnej éry súčasného riaditeľa festivalu v Aix-en-Provence, Bernarda Foccroulla. Pod vedením tohto Belgičana, ktorý o dva roky posunie žezlo kolegovi francúzsko-libanonského pôvodu Pierrovi Audimu, sa provensálsky festival vyšplhal na popredné miesto medzi podujatiami podobného typu. Aj ročník 2016 sa niesol v znamení vernosti: orchestrom, režisérom, dramaturgom, spevákom. Ak by sme hľadali spoločného menovateľa dramaturgie, boli by ním rozmanité podoby lásky: vernosť aj zvydy, ošiale aj dezilúzie, rozmary i zrady, žiarlivosť a iní démoni.

Mozartove *Così fan tutte* sú pravou opernou školou lásky. V tretej časti slávnej daponteovskej trilógie sme ďaleko od politických či filozofických podtónov *Figarovej svadby* a *Dona Giovanniho*. Na pôdoryse príbehu o stávke, ktorú starý lišiak Don Alfonso uzavrie s mladíkmi Guglielmom a Ferrandom, aby ich s pomocou slúžky Despiny presvedčil o nestálosti ich snúbeníc Fiordiligi a Dorabelly, skonštruoval Mozart fantastickú hudobno-architektonickú stavbu. Stojac na vrchole svojho

spevackej aj fyzickej stránke, dokázali umelci dokonca zachovať istú eleganciu. Obsadeniu dominovali ženské protagonistky: Holanďanka **Lenneke Ruiten** ponúkla uveriteľnú interpretáciu vinou sa zmietajúcej Fiordiligi, Američanka **Kate Lindsey** bola zmyselnou Dorabellou, Francúzka **Sandrine Piau** zase adekvátne šibalskou Despinou. **Freiburger Barockorchester** pod subtilným vedením **Louisa Langréeho** dôstojne ukončil svoj viacročný rezidenčný pobyt v Aix.

Warlikowski prišiel s radikálnym výkladom zasahujúcim do pôvodného vyznenia diela. Inscenácia sa začína frenetickým tancom na diskotéke, kde sa mládež oddáva všakovakým zakázaným pôžitkom, drogy nevynechávajú. Priateľ Krásky umrie na predávkovanie a ona sama musí podstúpiť detoxikačnú kúru, kde sa o ňu stará lekár Čas za asistencie zdravotnej sestry Dezilúzie, súperiac s neustálym zvädzaním Pôžitku, ktorý sa nechce vzdať svojej koristi. Vo Warlikowského rezolútne modernej réžii napokon Bellezza volí smrť vlastnou rukou: mladosť a krása sa nevedia vzdať radostných pôžitkov, ich koniec by znamenal stratu slobodnej voľby. Revoltujúci režisér tlmočí v bulletinnej odpor voči cirkvi – dobovej rímskej, aj ten súčasnej. Händlovo dielo je totiž podľa neho dogmatickým potvrdzovaním moci cirkvi. Hudobné naštudovanie oratória prinieslo výnimočný zážitok. V postave Krásky sa predstavila sopranistka **Sabine Devieille** – absolventka akadémie v Aix, ktorej meno si treba zapamätať. Jej očarujúci hlas vyniká vo všetkých registroch a je rovnako dobrou herečkou



Pelléas a Mélisanda (foto: P. Berger)

umenia (opera vznikla rok pred skladateľovou smrťou) využil úchvatný matematický inventár vzťahových kombinácií pre šesť osôb, ku ktorým treba, samozrejme, pripočítať orchestr ako siedmeho člena v účinných zrkadlových obrazoch protagonistov.

Hoci je jedinou témou tejto opery nestálosť ľudských citov, ľahkosť sujetu často privádza režisérov k interpretáciám s iným nábojom – napríklad s politickým. Tak to bolo aj v prípade francúzskeho spisovateľa a režiséra **Christopha Honorého**. Ten situoval provensálske *Così fan tutte* do Mussolinim okupovanej Etiópie. Mozartova opera sa v jeho interpretácii stala akousi skicou koloniálneho rasizmu. Belosi šliapu po černochoch a brutálne ich zotročujú, početné scény sexuálneho násillia sú neznesiteľné, celý dej sprevádzajú cynizmus a surovosť, takže citlivejšieho diváka nutká k dáveniu. No hoci si Honoré svojím výkladom vyslúžil masívne vypískanie, treba mu priznať znalosť režisérskeho remesla. V inscenácii, ktorá je nesmierne náročná po

Druhým titulom o peripetiách lásky, uvedeným na tohtoročnom festivale, bolo dielo mladého Georga Friedricha Händla *Il trionfo del tempo e del disinganno*. Dvojdejtvové oratórium je alegóriou boja Času a Dezilúzie s Pôžitkom. Hlavnou hrdinkou je Bellezza – Krása, ktorú prví dvaja vyššie menovaní protagonisti vyzývajú zanechať svetské slasti a obrátiť sa k viere, poslušnosti a asketizmu. V diele, ktorého libreto napísal kardinál Benedetto Pamphilj, musí morálka prirodzene zvíťaziť. Energická dirigentka **Emmanuelle Haïm**, stojaca na čele ansámblu **Concert d'Astrée**, zvolila prvú verziu oratória. Vtedy dvadsaťdvaročný Händel ju skomponoval v Ríme v roku 1707, neskôr dielo v Londýne dvojnásobne prepracoval. Haïm pripomína, že opus geniálneho skladateľa je tiež obrazom jeho osobných existenčných dilem: umelec, ktorý sa dožil vysokého veku, neunikol útrapám času, pričom impotencia a slepota neboli jeho jedinou daňou. Podobne ako Christoph Honoré v *Così fan tutte*, tak aj režisér Händlovo oratória **Krzysztof**

ako speváčkou. Argentínsky kontratenorista **Franco Fagioli** v role Pôžitku bravúrne predniesol jednu z najslávnejších Händlových árií *Lascia la spina, cogli la rosa* (túto hedonistickú hymnu skladateľ následne bez škrupúl použil aj v ďalších dielach).

Najvydarenejším príspevkom tohtoročného Aix však bola inscenácia Debussyho opery *Pelléas a Mélisanda* v réžii **Katie Mitchellovej**. Táto Angličanka (mimochodom, tiež verná duša festivalu) si nastavila minuloročnou Händlovou *Alcinou* veľmi vysokú latku, ktorú nepodliezla ani teraz. Mitchellovej štýl je okamžite rozpoznateľný. Scénografia je technicky nesmierne náročná (všetci technici sa zaslúžene zúčastnili na klaňačke), vertikálne i horizontálne členená, s početnými javiskovými prvkami (bazén, točité schody, terasa veľkého domu, chodby starého hotela atď.). Zložitá stavba sa neustále posúva a presúva, zmenšuje a rozširuje v akejsi – na milimeter vypočítanej – javiskovej choreografii. Všadeprítomná manželská posteľ (pamätáme si ju aj

z *Alciny*), v tomto prípade doslova prerastená zdivočeným stromom, prerážajúc múr Grand Théâtre de Provence navodzuje atmosféru nepokoja a úzkosti. Protagonisti sa pomalými pohybmi neustále presúvajú z reálneho sveta do sveta snového. Sen je hlavnou líniou Mitchellovej výkladu, nestálym spoločným vektorom vynikajúcej Debussyho adaptácie Maeterlinckovej divadelnej hry. Je to sen Mélisandy, ktorá snívajú svoj vlastný príbeh. V tejto onirickej produkcii niet miesta pre realizmus. Mélisanda sa násobí, zdvojuje – ako keď sme vo sne na viacerých miestach zároveň. Daný princíp zdôrazňuje prítomnosť baletky – Mélisandinej dvojníčky, ktorej ľahkosť a pomalosť pohybov ešte násobia efekt sna. Mélisanda neschádza zo scény, divák je neustále ponorený do jej úzkostí a dilem: dievčina sa zmieta medzi vášnivou láskou k Pelléasovi a takmer

dcérskou odovzdanosťou manželovi Golaudovi. Možnosť slobodnej voľby tu neexistuje.

Pelléasa a Mélisandu naštudoval **Esa Pekka Salonen**. So svojím **Philharmonia Orchestra** sa úchvatne vžili do skladateľovho štýlu: celá opera znela ako nekonečný recitativ ponorený do vln a ondulujúcich hudobných prvkov – akoby more obmývalo skaly, na ktorých vrchole stojí znepokojujúci Golaudov zámok. Vynikajúci boli i všetci sólisti: **Stéphane Degaut** (Pelléas), **Laurent Naouri** (Golaud), **Chloé Briot** (Yniold), ale najmä Kanaďanka **Barbara Hannigan**. Tá v kompaktnej spevacko-herecko-tanečnej kreácii zhmotnila nepokojnú tajuplnú Mélisandu ako krehkú divožienku, zúfalo hľadajúcu svetlo, ktoré nachádza až v smrti. Brilantná produkcia poputuje do Pekingu a potom do Varšavy, kam sa za ňou naozaj oplatí vycestovať. Bernard Foccroulle sa s intendantským postom

rozlúči v nasledujúcom ročníku festivalu. Jeho highligtom bude Bizetova *Carmen*. Verný bývalým absolventom Európskej akadémie hudby v Aix zveril Foccroulle titulnú postavu mezzosopranistke Stéphanie d'Oustracovej, nachádzajúcej sa na vrchole kariéry, režírovať bude nemenej slávny Dmitri Tcherniakov. Za zmienku stojí aj svetová premiéra opery *Pinocchio*, ktorú skladateľ Philippe Boesmans skomponoval podľa poviedky Joëla Pommerata – ten bude dielo aj režírovať. Festival v Aix, nedávno označený za najlepší operný festival, je totiž nielen miestom uvádzania časom overených skvostov, ale aj dejiskom javiskového zrodu súčasných diel. Foccroulle ho počas svojej éry dokázal dramaturgicky rozšíriť a interpretačne zatriktívniť. Túto zásluhu mu nikto nevezme.

Luc EVRARD
Zuzana BOJNANSKÁ

BENÁTKY

Svieži elixír

Opera si ani počas letných divadelných prázdnin nezvykne čerpať dovolenku. Činí sa nielen prostredníctvom populárnych letných festivalov – aj mnohé kamenné divadlá otvárajú svoje brány pre divákov, najmä ak sa nachádzajú v populárnych turistických destináciách. Medzi také rozhodne patria talianske Benátky. A tak nečudo, že slávne Teatro La Fenice, ktoré funguje na báze nadácie, nezahŕňa ani v lete a pravidelne pripravuje špeciálne predstavenia pre kultivovaných turistov.

Pojem „predstavenie pre turistov“ pôsobí pomerne odstrašujúco, no v prípade La Fenice netreba mať obavy – divadlo má vycibrený zmysel pre vkus a mieru. Navyše, počas leta dáva cenné príležitosti aj mladým speváckym talentom. Tento rok siahla dramaturgia po populárnej komickej opere Gaetana Donizettiho *Nápoj lásky* (premiéra 26. 8.). Domáci benátsky režisér **Bepi Morassi** zvolil pre novú inscenáciu príjemne anachronické ladenie (scéna a prvotriedne historizujúce kostýmy **Gianmaurizio Fercioni**). Maľované kulisy s citátmi z dobových grafík však nie sú iba podkladom, šepsom na napnutom plátne. Morassi síce nepriniesol do inscenácie žiadny nový výklad, no rozohral dokonalú hereckú akciu, založenú na mimoriadne precíznom budovaní charakterov postáv a brilantnom vypointovaní ich vzájomných vzťahov i dramatických a komických situácií. Inscenácia je ako rozpohybovaná dobová pohľadnica – dynamická a živá, s viacerými milými gagmi i pôsobivými melancholickými momentmi. Ako spomienka na režisérsku legendu Luchina Viscontiho pôsobí „dážď“ reklamných letákov z galérií, padajúci do hľadiska počas Dulcamarovho úvodného výstupu.

Dirigent **Stefano Montanari** akoby situoval Donizettiho partitúru na pomyselné pomedzie starej hudby a belcanta. Pri práci s frázou, tempom a dynamikou vychádzal skôr zo starej hudby. Orchester si jeho koncepciu dokonale osvojil a znel priam mozartovsky ľahučko. I spevácke party svojou čírou prostotou a absenciou veľkooperačnej manieri miestami viac odkazovali na Mozarta než na predverdivské

belcanto. Pre tento mimoriadne zaujímavý prístup sa v spevackej zostave zišli ideálni predstavitelia. Mladá ruská sopranistka **Irina Dubrovskaya** je vizuálne priam prototypom

morino bol herecky nesmierne ľudskou a dojímavou postavou na hrane medzi prostotou a jemnou zaostalosťou. Part mastičkára Dulcamaru si dokonale vychutnal **Omar Montanari**. Jeho zvučný barytón sa vyhral s každým tónom a vďaka prirodzenej hereckej dispozícii a komunikatívnosti sa stal miláčikom publika. **Marco Filippo Romano** (Belcore) podal skvelý spevácky výkon v dokonalom porozumení s dirigentskou koncepciou, herecky skôr nenápadne pripravoval pôdu ostatným kolegom. Zbor podal výkon hodný svojej povesti: znel nádherne farebne, kompaktne, diferencoval dynamiku a precízne artikuloval (zbormajster **Claudio Marino Moretti**).



Nápoj lásky (foto: M. Crosera)

Adiny – šarmantná, milo koketná a jemne melancholická. Má príjemné zvonivé zafarbenie hlasu, výrazne vyrovnané registre a schopnosť širokej dynamickej palety bez prvoplánovej exhibície. Mladý taliansky tenorista **Giorgio Misseri** je spevák s veľkou perspektívou, pravý južanský tenor žiarivej teplej farby s nefalšovanou emóciou a vzácnou disciplínou. Jeho Ne-

Benátsky *Nápoj lásky* dobrácky a vkusne žmurkol na diváka, akoby chcel povedať: „Samozrejme, je to rozprávka, ale tvárme sa, že jej veríme a bavme sa bez obáv.“ A veľké kozmopolitné publikum (ako vždy v La Fenice) rozprávke uverilo a odmenilo ju búrlivým aplauzom.

Jozef ČERVENKA

World Music Festival Bratislava

Hoci v uplynulých rokoch pribudlo na Slovensku množstvo festivalov, nie všetky sa dokázali prehupnúť cez svoj nultý či prvý ročník. Organizátorka nového World Music Festival Bratislava (9.–10. 9.) Jarmila Vlčková si svoje manažérske schopnosti vyskúšala na Festivale perkusií – World of the Drums v rokoch 2011–2015 v bratislavskom Ružinove. Tento rok sa jej občianskemu združeniu AMITY s pomocou sponzorov podarilo premiestniť festival do centra hlavného mesta a jeho novú kapitolu začať vo veľkom štýle s prezentáciou hudobných multižánrov, ale aj iných formátov v podobe konferencie, workshopov, detských programov, klubových koncertov (Kafé Scherz, Věčko), galakonzertu či open air vystúpení na Hlavnom námestí.

Festival, ktorý vdýchol do ulíc mesta úžasnú atmosféru pouličných sprievodov a procesií starej multikulturálnej Bratislavy, bol určite prínosom pre slovenskú scénu a jej propagáciu do zahraničia. Konferencier záverečného galakonzertu v Ateliéri Babylon (10. 9.) Vladimír Potančok okrem uvádzania jednotlivých skupín približoval publiku prezentované etnické hudobné nástroje či charakter hudby (z tohto pohľadu možno hodnotiť podujatie nielen ako zábavné, ale aj ako osvetové a náučné). Duet gitaristu **Kevinu Seddikho** s perkusionistom **Bijanom Chemiranim** priniesol hudbu z regiónov Iraku a Turecka, ktorá sa opierała najmä o kombináciu rôznych pravidelných a nepravidelných rytmov, improvizovaných na spôsob maquamu (v rámci jednej skladby sa striedali 2/4 a 4/4 metrá so 7/8, 5/8 či 9/8, čo bolo niekedy na prvé počutie ťažko identifikovateľné). V improvizáciách na tieto rytmické patterny perkusionista demonštroval neuveriteľné možnosti prstovej techniky pri úderoch na malý bubon, ktorý držal vo zvislej polohe. Podobne aj pri hre na darbuke, malom „krčahu“ udu alebo na rámovom bendire dosahoval len prstami, dlaňou či nechťami úžasné bohatstvo rytmických nuáns v presných rytmických a metrických zmenách. Gitarista Kevin Seddiki, bývalý spoluhráč Ala DiMeolu, na akustickej gitare príležitostne basgitarovo „slapoval“ a basové party ukladal do loop station. Hoci sóloval len zriedka, vždy sa pridrižoval maquamu a neprechádzal do harmonických vybočení. Pri duete na dvoch darbukách preukázala dvojica neuveriteľný cit pre nepravidelné metrum a polyrhythmy v rýchлом tempe a v unisone. Pokiaľ gitarista vychádzal pri hre z notového zápisu, perkusionista predkladal kompletne reťazce neustále sa meniacich rytmov spamäti. Rytmické patterny

nemali jednotvárnosť populárnej či rockovej hudby, ale prinášali množstvo beatov, off beatov a nuáns, ktorých zápis nedokáže zachytiť tradičná európska notácia. Tieto hudobné kultúry poskytujú pre súčasný jazz, rock a pop množstvo impulzov, ktoré bude možné podľa môjho názoru v budúcnosti vstrebať v rámci multikultúry a multižánrov. Obdivuhodný výkon dvojice ocenilo nadšené publikum. Z účinkovania s poľským jazzovým klaviristom Leszkom Możdżerom je u nás známy perkusionista **Zohar Fresco**, Turek narodený v Izraeli. Na jeho príklade možno demonštrovať prepojenie world music s politickou, sociologickou a etnickou problematikou: v New Yorku ho vyhodili zo školy kvôli hre na rámovom bubne tof miriam a malom bubienku toflea, a preto sa vrátil späť do Izraela. V Bratislave sa predstavil v ďalšom duete večera s gréckym hráčom na bambusovej flaute **Christosom Barbasom**, čo vystúpeniu z hľadiska dramaturgie čiastočne ublížilo. Naďalej znela hudba typu maquam, tentokrát v kombinácii s nástrojom prinášajúcim melódie v prirodzenej či molovej pentatonike, frýgickom alebo dórskom móde a štvrtónové melódie vyvolávali u domáceho poslucháča dojem exotiky. Flautu miestami zastupoval



Z. Fresco



M. Paľko

Frescov spev, čo pri jeho jednooktávovom rozsahu nepôsobilo vždy najšťastnejšie a po prvej piesni nastúpil dojem monotónnosti a stereotypu. Pri sólach na rámovom bubne či tamburíne pôsobilo jednotvárne najmä zdôrazňovanie základného beatu nohou s omotanými rolničkami. Nudná a podľa mňa aj zbytočná bola zvuková kulisa v podobe rozloženého akordu strunového nástroja, znejúca počas všetkých piesní z loopera. Hoci melódie na flaute pôsobili zaujímavo, druhá hodina

maquamov v pomalom alebo mierne rýchлом tempe publikum uspávala.

Zbytočne dlhé boli aj pauzy medzi jednotlivými vystúpeniami, spôsobené technickou prestavbou pódia. Po takmer polhodinovom čakaní prišlo konečne temperamentné latino v podobe salsy, samby a mamba. **Corcovado Salsa Club** tvoria kubánski, guatemalskí a rakúski hudobníci (v obsadení 2 trúbky, trombón, klávesové a bicie nástroje, perkusie) spolu s Peruáncom **Eddym Portellom**, žijúcim už niekoľko rokov na Slovensku. Prezentovali sa skôr ako ľudoví muzikanti s prirodzeným latino rytmom a ako dobrá kapela roztancovali publikum, čo bolo po predošlých produkciách potrebné. (Z taktosti opomeniem disonancie druhej trúbky, ktorá bola úplne „mimo“, indispozíciu hráčov a celej dychovej sekcie pri nástupoch v trojhlasoch.) Obdivuhodnou však bola rytmická sekcia, bez zaváhania prechádzajúca zo samby do reggae či merengue. Pre domáceho návštevníka bolo tiež novým poznaním počuť štýly ako merengue, reggaeton alebo bachata. Po Corcovado Salsa Clube sa na scéne objavil výrobca fujár a píšťaliek **Dušan Holík** z Očovej a pieseň *Hej popod grúň* v jeho podaní znela po spleti multikulturalizmu ako balzam na dušu. Holík potom odovzdal svoju fujaru britskému hudobníkovi **Andrewovi Cronshawovi**, ktorý pravidelne publikuje napríklad v *fRoots Magazine*. Ten pre-fukoval do vysokých polôh, ako to obvykle robia

slovenskí fujaristi, pri hre melódie a basových tónov však postupoval inak – hral dlhé, rovné tóny bez vibrata. V každom prípade išlo o zaujímavý a iný prístup dlhoročného nadšenca k slovenskému nástroju. Vyvrcholením galakonzertu bolo vystúpenie súboru **Muzička**. Šestica hudobníkov prezentovala známe slovenské ľudové piesne vo vynikajúcom zvukovom predvedení. Práve perfektný sound, na ktorý je súčasný náročný poslucháč zvyknutý, a používanie temperovaného ladenia či „dokonalej“ techniky ľudových muzikantov, môžeme pokladať za inovácie tradičnej slovenskej ľudovej hudby v podaní Muzičky. Možno aj tempá jednotlivých piesní boli upravené (zrýchlené) v porovnaní s autentickým prístupom v prospech komunikácie s poslucháčom. Feeling týchto muzikantov je agresívnejší a rytmicky dravý, čo možno chápať

ako nepriame impulzy pochádzajúce z rocku, ktorými je súčasná hudba akéhokoľvek žánru ovplyvnená. K Muzičke sa pridali aj poľskí hudobníci – huslista **Jan Słowiński** a speváčka **Joanna Słowińska**, ktorá v plnom nasadení hrdelného spevu ukázala úžasné hlasové možnosti. Po skončení mali účastníci možnosť pokračovania na afterparty Balkan Beats v neďalekom KC Dunaj.

Yveta KAJANOVÁ

Fotografie: Jaroslav NOVÁK

Konferencia Slovensko a world music

Súčastou festivalu bola aj dvojdná konferencia v Mestskej knižnici v Bratislave (9.–10. 9.), ktorá bola zameraná na manažment a prezentáciu slovenskej world music v zahraničí. Prostredníctvom diskusií manažérov európskych festivalov world music prezentovala fungovanie marketingu v tomto segmente, ako aj na veľtrhu WOMEX. World music je oblasťou, v ktorej prebieha množstvo inovácií a pod vplyvom jazzu, rocku a pop music sa tradičná hudba obohacuje o nové prvky. Otázne zostáva, ktorý z týchto žánrových okruhov momentálne prežíva svoju zlatú éru a kto koho viac „potrebuje“. V diskusiách o jaze a rocku sa objavujú tvrdenia, že sú momentálne mŕtve a nemajú čo poskytnúť pre ďalší vývoj. Tradičná (resp. ľudová) hudba sa vždy pýšila konotáciami autentická a originálna. Slovenskí teoretici prevzali pomenovanie „traditional music“ a miesto pojmu „ľudová“ začali používať synonymum „tradičná hudba“. Otázkou je, či originalitu môže hudba poskytnúť len uzavretá diaspora a hlavne život v chudobe, o čom presviedčal na konferencii najmä príspevok etnomuzikologičky **Jany Belišovej** *Príbehy v piesňach, piesne v príbehoch* o rómskych piesňach a komunitách na Slovensku. **Eva Ryšavá** z Centra pre tradičnú ľudovú kultúru priniesla správu o štyroch fenoménoch slovenskej ľudovej hudby – fujare, gajdošskej kultúre, terchovskej muzike a horehronskom viachlasnom speve v príspevku *Slovenské hudobné tradície*

zapísané v UNESCO. Muzikologička **Lubica Zajacová Záborská** prezentovala päť možností chápania pojmu *World music* – pojem, hudobná kategória alebo fenomén? Skladateľ a cimbalista **Michal Paľko** ponúkol okrem rozprávania o svojom prístupe k hudbe klezmer aj kuriozitu – klezmer verziu slovenskej ľudovej



piesne *Kopala studánku*, pravdepodobne staršieho predchodcu známeho nápevu a dnešnej štátnej hymny SR. **Jarmila Vlčková** na záver konferencie ponúkla vo videoukážkach krátky *Prehľad slovenskej world music scény*. Počas druhého dňa konferencie vystúpili viacerí zahraniční hostia a nabádali domácich umelcov v ich snahe preniknúť na zahraničný trh. **András Lelkes** z maďarského vydavateľstva Hangvető priniesol svoje skúsenosti z organizácie budapeštianskeho vydania veľtrhu WOMEX v roku 2015 a rozprával o tom, ako jeho premiérové usporiadanie vo východnej Európe zaktivizovalo hudobníkov z bývalých socialistických krajín, vrátane Slovenska. Podobný trend možno očakávať aj na budúcoročnom WOMEX-e v Katoviciach. Kapelník krakovskej skupiny Muzykanci a organizátor

festivalu Etnokraków/Rozstaje **Jan Słowiński** hovoril o svojich skúsenostiach z organizovania medzinárodného world music festivalu a tiež o tom, ako je dnes možné vydávať hudobné nosiče a starať sa o PR svojej kapely; Słowiński to robí sám s malým tímom ľudí a tiež si hľadá finančné zdroje. Odlišný príbeh načrtla **Riitta Huttunen**, ktorá prítomným porozprávala o histórii fínskeho hudobného exportu, na ktorého úspechu sa podieľajú rôzne štátne i súkromné organizácie a asociácie, export office a ďalší partneri. **Andrew Cronshaw** z Veľkej Británie vysvetľoval, prečo sa etno skupiny z iných častí Európy len zriedkakedy objavujú na britských špecializovaných festivaloch – ich organizátori majú podľa neho „slabú fantáziu“. Svoj koncept medzinárodného albumového rebríčka Transglobal World Music Charts, ktorý sa snaží preklenúť medzery medzi európskym, americkým a ázijským trhom, predstavila na záver hudobná redaktorka a producentka zo Španielska, **Araceli Tzigane**. Po diskusnom príspevku etnomuzikologičky a cimbalistky skupiny Banda **Alžbety Lukáčovej** sa medzi prítomnými rozprúdila debata o tom, čo je a čo nie je world music. Oba dni konferencie citlivo a erudovane moderoval americký etnológ a sociálny teoretik **Joe Grim Feinberg**, ktorý okrem iného skúma dejiny slovenského folklóru. Jedinou „škvrou“ na jej priebehu bola slabá účasť aktívnych hudobníkov zo Slovenska, hoci práve pre nich mohli byť mnohé informácie, ktoré na nej odzneli, užitočné a inšpiratívne.

Yvetta KAJANOVÁ a **Vladimír POTANČOK**

SAXOPHOBIA

BRATISLAVA
2017

WORKSHOP A SAXOFÓNOVÝ ORCHESTER

medzinárodné majstrovské kurzy hry na saxofón

24.-26.2.2017

Konzervatórium
v Bratislave

Lektori:

Oto Vrhovnik (A)

Phillippe Portejoie (FR)

Ryszard Zoledziewski (PL)

Lev Pupis (SL)

Alexander Stepanov (SK)



Uzávierka prihlášok do 30.11.2016 • kapacita obmedzená

Cena kurzu 35,- / 15,- Eur • Detailné informácie nájdete na [Facebook Saxophobia Bratislava](#)

Prihlášky a otázky posielajte na e-mail: saxophobiaBA@gmail.com

Kurzy sú vhodné pre študentov ZUŠ, SŠ, konzervatórií, VŠ aj pedagógov



Slovenské národné divadlo aj v sezóne 2016/2017 pokračuje v cykle detských verzií existujúceho operného repertoáru. Po *Nápoji lásky*, *Čarovnej flaute* a *Barbierovi zo Sevilly* chce najmladších divákov zaujať inscenáciou *Nepredajme nevestu!* Opäť ju pripravil skúsený autor a moderátor **Martin Vanek**, opäť mala premiéru v rámci Dňa otvorených dverí (10. 9.) a majitelia jednoeurových vstupeniek opäť naplnili Sálu opery a baletu takmer do posledného miesta.

Nutnosť zhutniť komplikovaný sujet takmer trojhodinovej Smetanovej opery do cca osemdesiatich minút neumožnila Martinovi Vanekovi omnoho viac než komentovaný prierez. Ochudobnená bola najmä edukačná zložka: na rozdiel od predchádzajúcich častí cyklu dostanú deti menej informácií o štruktúre a špecifikách opery. Priestor pre obľúbené interaktívne zapojenie malých divákov sa však aj tentoraz našiel: počas predstavenia sa z nich stanú tanečníci

Ako Martin Vanek nepredal Smetanovu nevestu

polky vo folklórnom súbore Krušinka, notári svedčiaci pri podpise zmluvy medzi Kecalom a Jeníkom, aj komedianti z Esmeraldinej spoločnosti. Výborným, vizuálne vtipným nápadom je premostenie deja sporom komentátora (hasič Martin Vanek) a Bedřicha Smetanu (zamaskovaný Vanek v prednahratej projekcii). Za menej šťastné považujem, že fóry z inscenácie **Pavla Mikuláščíka** (premiéra 2009), na ktorej pôdoryse vznikla skrátaná verzia, prezentoval komentátor ako súčasť diela. A tak si môžu stovky detí myslieť, že Smetanov Jeník jazdil na motorke a Mařenka pred nátlakom rodičov (*Rozmysli si, Mařenko*) utiekla na toaletu. Napriek výhradám je *Nepredajme nevestu!* vydareným pokračovaním cyklu. Škoda len, že najviac kríva na hudobnú nôžku. Poňatie **Dušana Štefánka** je „kapelnícky“ nezáživné

a väčšine spevákov nie je vo veľkom priestore Sály opery a baletu rozumieť. Niektorým pre subtilnejší materiál (**Štefan Horváth** ako Jeník), iným pre zlú výslovnosť (**Eva Hornýáková** ako Mařenka) a ďalším pre kombináciu oboch dôvodov (**Martin Malachovský** ako Kecal). Pravá láska k opernému kumštu v takejto konštelácii vzbúka len ťažko. Detskú *Predanú nevestu* čaká do konca sezóny desiatka repríz. Väčšina z nich je plánovaná v doobedňajších hodinách pracovných dní. „Oŕukávanie“ diváckeho dorastu s operou sa teda – podobne ako pri iných detských tituloch v SND – neodohrá v dôvernej rodinnej atmosfére, ale pod dohľadom pani učiteľiek. Čo nemusí byť priam najšťastnejšia východisková situácia pre „nábor“ budúcich fanúšikov opery.

Michaela MOJŽISOVÁ

Obnovená Krútnava

Opera SND sotva mohla zahájiť svoju 96. sezónu lepšie než obnovenou premiérou Suchoňovej *Krútnavy*. Oprela sa pri tom o inscenáciu **Juraja Jakubiska** (1999), ktorý náš národný operný klenot poňal ako drámu troch protagonistov na pozadí „roku na dedine“, čiže rôznych zvykoslív a žánrových obrázkov.

Po dlhšej časovej medzere bolo treba náročný opus prakticky znova naštudovať. Úsilie dirigenta **Dušana Štefánka** vyťažiť zo Suchoňových nôt tak krutý boj dobra so zlom, ako aj vypätú baladickosť a lyrickosť, prinieslo len čiastočný úspech. Zvuk orchestra zavše pôsobil až predramatizovane a voči sólistom málo ohľaduplne. Z veľkého množstva menších úloh by som vyzdvihol Pastierika v po-

daní **Márie Rychlovej**, ktorej nerobila problém vysoká poloha partu. Hlavný záujem sa však sústredil na ústredné trio.

Miroslav Dvorský úlohu spieval Ondreja v SND už v roku 2007. Od tých čias sa jeho tenor ešte viac posunul do dramatických polôh, takže úctyhodne zvládol aj mimoriadne exponovanú scénu mátnania v 5. obraze. Kým vo svadobnom 3. obraze (najmä z úzadia priveľmi otvoreného javiska) sa jeho hlas ešte dostatočne neniesol, hneď po prestávke vložil do vrúcneho spevu „*Vrav, dievča, kde si krásu vzalo*“ nielen viac hlasovej príznačnosti, ale aj nehy. Len prílišné akcentovanie Ondrejovej náklonnosti k alkoholovi viedlo k istému splošteniu postavy. O **Márii Porubčinovej** už nemožno hovoriť ako o novom talente, veď o svojej speváckej profesionalite už viackrát presvedčila publikum v Bratislave (Smetanova Mařenka,

Suchoňova Katrena) i v Banskej Bystrici (Pucciniho Angelika). Aj tentoraz sa jej mladodramatický soprán so správnou dávkou expresivity niesol ponad skladateľov „hustý“ orchestrálny part. Úlohu poňala dynamicky i výrazovo kontrastne: známu uspávanú odspievala v pôsobivom (možno až trocha prehnanom) pianissime. O dobrej technickej príprave svedčí, že jej nerobí problém nasaďiť vysoký tón jemne a potom ho rozvinúť do šírky a intenzity. **Ján Galla** v postave Štelinu najmä hlasovo (menej herecky, kde ukázal aj polohu zlomeného človeka) akcentoval jeho posadnutosť úlohou pomstiteľa, čo v prvej polovici večera pôsobilo impozantne. Hoci neskôr (s miernymi príznakmi hlasovej únavy) vyznel jeho spev o čosi menej presvedčivo, aj on sa pričínil o kvalitnú úroveň predstavenia.

Vladimír BLAHO

Nezabudnuteľný a nedocenený

Jozef Konder (13. 9. 1926 Medzibrod – 12. 4. 2008 Banská Bystrica)

Nerád by som podľahol falošnej spomienkovej sentimentálnosti, no pohľad na repertoár košickej opery sedemdesiatych rokov priam nabáda k úprimnej závisť. Jeho súčasťou boli veľké tituly: *Otello*, *Dalibor*, *Piková dáma*, *Boris Godunov*, *Simon Boccanegra*, *Andrea Chénier*, *Lohengrin*, *Don Carlo*. Vždy s domácim, zväčša alternovaným obsadením. V žiadnom z menovaných, ani v mnohých ďalších, nechýbal dramatický tenor par excellence, Jozef Konder. V septembri by sa horehronský rodák, po celú profesionálnu dráhu verný dvom operným domom – Banskej Bystrici a najmä Košiciam –, dožil deväťdesiatych narodenín. Na Slovensku je to už tak. Portréty osobností profilujúcich súbor nevisia na stenách di-

vadiel, prinajlepšom si ich pripomenieme v čase okrúhlych jubileí. Dnes sa mi premieta nemálo javiskových hrdinov Jozefa Kondera, ktorých som videl naživo. Plnokrvné, ostro profilované, emóciou a expresivitou nabité charaktery, vo vokálno-výrazovej a zároveň hereckej kresbe zodpovedajúce aj dnešným požiadavkám tzv. režisérskeho divadla. Za ostatné polstoročie sa v slovenských operných vodách sotva pohyboval dramatický tenor s natoľko objemnou, kovovo lesklou a tmavo bronzovou vysokou polohou. Či to bol Verdi (*Otello*), Gabriele Adorno, Don Carlo, Manrico, Radames, Jacopo Foscari), Puccini a iní veristi (Cavaradossi, Andrea Chénier, Canio), autori slovanskí (Čajkovského Herman, Suchoňov On-

drej, cikkerovskí hrdinovia, Janáčkov Laca, Musorgského Lžidimitrij), francúzski (Saint-Saëns Samson), alebo dokonca Wagner (*Lohengrin*) – zakaždým išlo o komplexne, hlbavo, vo výrazovej nuanse či hereckom geste minuciózne vybrúsenú kreáciu. Jozef Konder – hoci postavou skôr útlejší, bol na javisku veľikán. Nie vonkajškovým pátošom, ale vyžarovaním osobnostného fluida a umením byť nielen tenorovou jednotkou, ale aj pokorným, kolegiálnym partnerom. Jeho postavám nebolo možné neuveriť. A to vynechávam paletu operetných úloh z prvej, nie krátkej fázy umelcovej kariéry. Je nás tu ešte dosť – divákov, inscenátorov, recenzentov – čo sme Jozefa Kondera zažili na umeleckom zenite. Takmer naisto sa zhodneme na tom, že patrí k nezabudnuteľným. A nedoceneným.

Pavel UNGER

klasika



Pavol Breslik Mozart

P. Breslik, J. van Dam
Münchner Rundfunk-
orchester
P. Lange
Orfeo 2016/Divvyd

Pavol Bršlík (Breslik) patrí momentálne vo svete medzi najvyhľadávanejších mozartovských tenoristov. Napriek tomu, že do repertoáru premyslene zaraďuje aj diela iných autorov, vhodných pre jeho naturel a typ hlasu, Mozart v ňom stále dominuje. Bolo preto len otázkou času, kedy sa v rozrastajúcej diskografii speváka objaví album, ktorý bude akýmsi resumé jeho doterajšieho mozartovského lyrického pôsobenia. To sa mu podarilo a navyše si nahrávkou pootvoril dvere aj do ďalšieho repertoárového priestoru. Dramaturgia Bršlíkovho nového albumu nie je veľmi objavná, no pri tomto type bilančného CD pochopiteľná. Začína dvomi áriami z *Idomenea*. Pokiaľ Idamante už tenorista s úspechom na javisku spieval, nasledujúca veľká ária titulnej postavy je hneď prvým vrcholným momentom albumu. Smeruje do budúcnosti a ukazuje možnosti ďalšieho repertoárového vývoja, s ktorým sa dá nielen súhlasiť, ale už teraz sa naň možno tešiť. Prísľub obohatenia vzácné prirodzene a ľahko znejúceho hlasu o farebnú hlbšiu polohu, zmiernenie vibrata, vážny prejav a aristokratický výraz ponúkajú spevákov široké pole pôsobnosti v hrdinských mozartovských postavách, akými sú Mitridate či Tito. Po áriách z *Idomenea* na disku nasleduje kompletný prehľad doterajšieho mozartovského repertoáru umelca: Don Ottavio z *Dona Giovanni*, Ferrando z *Così fan tutte*, Belmonte z *Únosu zo Serailu* a famózne Tamino z *Čarovnej flauty*, pričom ďalšiu pridanú hodnotu albumu prináša spoluúčinkovanie speváckej legendy Josého van Dama. Pavol Bršlík vo všetkých áriách spieva v špičkovej forme. Vynikajúco frázuje a artikuluje v nemčine i taliančine, príkladne intonuje, pracuje s dynamikou a aj ťažšie koloratúry zvládá s technickou istotou a eleganciou. Dokáže byť

introvertný i vášnivo dramatický, čo dokazuje aj v druhom vrchole albumu: záverečnej veľkej koncertnej árii *Misero! O Sogno! – Aura, che intorno spira*. Celým albumom speváka spolaľivo a mozartovsky štýlovo sprevádza Münchner Rundfunkorchester, ktorý diriguje Patrick Lange. Dirigent preferuje veľmi svižné tempá, ktoré zo začiatku síce pôsobia sviežo, postupne však chýba väčší tempový kontrast a vzniká dojem monotónnosti. Drobná výhrada smeruje aj k minútáži, necelých 56 minút je na dnešné pomery trochu málo. Dramaturgia CD by určite zniesla ďalšiu áriu Ferranda, Idomenea či prídanie niektorého čísla z *La clemenza di Tito*.

Jozef ČERVENKA



Arwa Boris Lenko Works Hudobný fond 2016

Jeden z posledných vydavateľských počínov Hudobného fondu by stačilo zhodnotiť stručne: ide o škandál. Presnejšie, išlo by o škandál, keby sa niečo podobné udialo v spoločnosti vedomej si kultúrnej identity a citlivej na jej reprezentáciu, najmä pokiaľ sa realizuje prostredníctvom štátnych inštitúcií. Nevie, či sme u nás dozreli do tohto štádia, preto bude asi predsa len potrebné venovať väčší priestor analýze tohto, čo považujem za krajne neprofesionálne konanie. Už pri popise okolností vzniku nahrávky je človek paralyzovaný vydavateľskou schizofréniou: CD *Arwa* vyšlo totiž súčasne so sólovými sonátami Ivana Paríka, s ktorých umeleckými ambíciami ostro kontrastuje a ktorých kultúrny prínos akoby negovalo. Popri skromnejšom, no strategicky dôslednom dotváraní obrazu slovenskej hudby prostredníctvom nahrávok desaťročiami overených, avšak stále nedocenených domácich skladateľov, podporil Hudobný fond vydanie profilového CD umelca, ktorý je ako autor/skladateľ na scéne etablovaný asi ako študent kompozície bez konkrétnej predstavy o svojom profesionálnom hudobnom začlenení. Pre zachovanie objektívnosti možno ako charakteristiku projektu použiť aj mierne nesúvislé, no promočným sebavedomím srsiace výroky autora z bookletu či z „oficiálneho“ videa inštitúcie: „*Sú tam nejaké nánosy od Chopina počnúť po neviem*

koho ... aj Brahmsa ... mám niečo spoločné aj s Breinerovým spôsobom harmonického myslenia. Domnievam sa, že je to skôr klasika, ale asi nie úplne... Skladby vznikali ako náčrty nápadov za klavirom, ktoré som si potom zaznamenával do iPhoneu... Nemám skladateľskú školu, nie som vyštudovaný.“ Ďalej booklet odhaľuje, že: „*ostatné (skladby) som dokončil až potom, keď vznikla v Hudobnom fonde idea vytvorenia CD z mojich skladieb, v decembri 2015 až februári 2016.*“

Na tomto mieste sa plynule dostávame z dlhodobého ťažkého a umelecky komplikovaných podmienok stigmatizovanej postkomunistickej krajiny (kde sa okrem iného skladajú aj tony pozoruhodného a kultúrne-základotvorného notového materiálu v archívnom zabudnutí) k ignorácii úlohy profesionálneho manažmentu a dramaturgie, ktorá v agónii fantázie umožní aj skladateľskému začiatníčkovi vydanie profilového CD. Pritom ide o hudbu na úrovni kaviarenskej improvizácie, ktorú (akokoľvek dokáže niekoho potešiť) nemožno v žiadnom prípade zaradiť pod značku štátneho vydavateľstva a tým prakticky negovať dovtedy vydané seriálne tituly, vrátane zúčastnených umelcov predchádzajúcich nahrávok, spoľiehajúcich na meno inštitúcie a dúfajúcich v dôstojnú reprezentáciu.

Na disku sa nachádzajú diela, ako *5KA (KKKKK)*, *Real life* alebo *Etude No. 1*, kde sa za pokusom o vytvorenie minimalistickej skladby skrýva skôr momentálny nedostatok invencie. Podarilo sa len iritujúce opakovanie jediného prvku bez odvíjania skutočne štruktúrovaného procesu, vďaka čomu skladba nenadobudla minimalistickú výstavbu ani formu. Ďalej autor prezentuje päť skladieb nazvaných *Nocturne*, ktoré triviálnym harmonickým pôdorysom (či presnejšie jeho absenciou) a podobne neinvenčnou melodikou nemožno asociovať s dielami skladateľov, ktorí ako prví ustálili toto pomenovanie a ktorých tvorba predstavuje vrcholy poetiky klavíra. V skladbe *Brotherly* pre violončelo a klavír sa poslucháč stretne s parodovaním štýlu Arva Pärta a dostane aj možnosť prehodnotiť svoju akademickú definíciu motivickej a tematickej práce v trojčasťovej *Sonatine*, kde sa jeden melódický motív bez akéhokolvek vývoja zbytočne posúva cez otravné harmonické postupy (v 1. časti *Allegretto* aj v 3. časti *Allegro Finale*) – *Andante* je štýlovo opäť skôr vhodné „k zapálenej cigarete pri červenom svetle“... Na základe počutého bude potrebné prehodnotiť funkcie a kompetencie hudobných inštitúcií, často zredukované len na vysokoušľachtilé podpisovanie finančných podpôr, pričom na domácom trhu stále absenteje poskytovanie akéhokolvek manažérského zázemia, ktoré by výrazne odbremenilo výkonných umelcov od grantovej byrokracie. Ob-

zvlášť, ak majú slúžiť na podporu kvalít domácej scény a nie na ešte väčšie rozširovanie kultúrnej prázdnoty.

Zora ŠIKROVÁ

jazz

MIROSLAV VITOUS MUSIC OF WEATHER REPORT

ECM

Miroslav Vitous Music of Weather Report ECM 2016/Divvyd

Absolútna a univerzálna hudba plná spontánnosti, slobody a radosti, ktorá prechádza z exotického priestoru vesmíru do ezoterického hudobného sveta Miroslava Vitouša. Je príznačné, že práve dvaja zakladajúci členovia zoskupenia Weather Report stále rozvíjajú a prinášajú novú hudbu, ktorá posúva hranice poznania. Albumy *Without a Net* (Blue Note Records 2013) saxofonistu Waynea Shortera a aktuálny *Music of Weather Report* kontrabasistu Miroslava Vitouša sú toho príkladom.

Vitouš patrí nesporne medzi najvýznamnejších štýlotvorných improvizátorov a novým albumom nadväzuje na predošlé nahrávky *Universal Syncopations II* (ECM 2007) a *Miroslav Vitous Group w/ Michel Portal – Remembering Weather Report* (ECM 2009). Samotný autor už dlhšie ohlasoval novinku, na ktorej rozvinie princípy intenzívnosti hudobného motívu, hudobnej slobody a kolektívnej improvizácie. Napriek tomu, že sa nahrávka tematicky vracia k minulosti, hrá novým zvukom. Ten tvorí aj improvizatívny princíp, ktorý vychádza z práce s rytmom (časom), voľnej motivickej práce a vzájomných dialógov medzi hudobníkmi. Vitouš tento prístup označuje ako „*everyone solos and no one solos*“ (sólujú všetci a zároveň nikto). Album ponúka viacero tém legendárnych Weather Report – okrem známych motívov *Birdland* či *Seventh Arrow* sa tu objavuje aj doteraz nenahratá *Acrobat Issues* z raného obdobia. Shorterova skladba *Pinocchio* pochádza ešte z éry druhého kvinteta Milesa Davisa (album *Nefertiti*, Columbia 1968); práve v tejto zostave koncertne istý čas pôsobil aj Miroslav Vitouš. Spracovanie tém je typicky voľné a otvorené, väčšinou zaznievajú len citácie a fragmenty v miernych obmenách. Pozoruhodnými sú aj instrumentácia a samotný výber spoluhráčov. Rytmické

→ jadro tvorí spolu s kontrabasistom dvojica bubeníkov Gerald Cleaver a Nasheet Waits, pričom ich práca s rytmom a tempami je skutočne originálna. Napríklad vznikajúce posuny v troch ponúknutých verziách *Multi Dimension Blues*, keď 4/4 metrum v rýchлом tempe jedného z bubeníkov kontrastuje s beatom druhého v menej ako polovičnom tempe. Keďže druhé tempo nie je strojovo presným polovičným spomalením, vzniká touto „pracou s časom“ podľa slov samotného lídra „multidimenzionálna hudba, ktorá je s najväčšou pravdepodobnosťou hudbou budúcnosti“. Svoj priestor medzi spoluhráčmi označuje Vitouš ako „tunel slobody“ a dodáva: „Pocitovo to vytvára akoby tunel do nebies, je v tom absolútna sloboda, ktorá je neuveriteľná. Obrazne povedané – vymyká sa to zemskej gravitácii.“

Na nahrávkach badať, že niektoré skladby vznikali najskôr v trojici Vitouš – Cleaver – Waits, akosi rytmickým jadre projektu. Pred vydaním presakovali zmienky o celom albume v tomto triovom zložení, no po viacerých vypočutiach som získal bližšiu predstavu o nahrávaní. Výber ostatných hudobníkov ma prekvapil a potešil. Gerald Cleaver sa v prostredí vydavateľstva ECM pohybuje dlhodobo (spolupracuje s Tomaszom Stańkom, Craigmom Tabornom či Michaelom Formanekom), spolu s tu prítomným saxofonistom Garym Campbellom sa podieľal aj na spomínanej dvojici Vitoušových ECM albumov. Nasheet Waits hráva v kapelách Jazona Morana, Eddieho Gomeza alebo Orrina Evansa. Po boku Eddieho Gomeza pôsobí aj ďalší člen aktuálneho Vitoušovho projektu – turecký hráč na klávesových nástrojoch Aydin Esen. Sexteto dopĺňa druhý saxofonista Roberto Bonisolo. Myslím si, že výber kvalitných improvizátorov stál nad zámerom konkrétnej instrumentácie a aj preto považujem album *Music of Weather Report* za jeden z najvýraznejších hudobných počínov roka.

Nikolaj NIKITIN



Jack DeJohnette Ravi Coltrane Matthew Garrison *In Movement* ECM 2016/Divvy

Ak nahrá Jack DeJohnette album, je to pre mňa očakávanie čistej radosti. Ide o legendu, ktorá stála pri zrode naj-

progresívnejšej vlny moderného jazzu v 60. rokoch 20. storočia. Mojou prvou asociáciou, spájajúcou sa s jeho menom, je Charles Lloyd Quartet. Z tejto formácie prevzal kompletnú rytmiku Miles Davis a DeJohnette odišiel od Lloyda spolu s Keithom Jarrettom a Daveom Hollandom. To, čo nasledovalo, je známy príbeh. Album *Bitches Brew* sa stal bránou do sveta jazzového fusion a ukázal cestu mnohým. DeJohnette stál vtedy v prvej línii jazzového diania spolu s osobnosťami ako Hancock, Corea, McLaughlin, Peacock či Garrison (zámerne som opomenul saxofonistov: okrem spomínaného Lloyda to boli Coltrane, Shorter, Getz, Henderson, Lovano...). Pri týchto menách je zjrejmé, o akého bubeníka, skladateľa a klaviristu ide. Dnes môžeme DeJohnetta opäť počuť hrať s elitou (Lionel Loueke, Esperanza Spalding, Jason Moran), vrátane dvoch umelcov účinkujúcich na aktuálnom CD. Priezviská Coltrane a Garrison sú známe, v tomto prípade ide o druhú generáciu: synov saxofonistu Johna Coltrana a kontrabasistu Jimmyho Garri-sona. Obaja hudobníci majú za sebou kariéru, v ktorej nezaostávajú za „otcami zakladateľmi“. Ravi Coltrane (1965) sa objavoval po boku McCoya Tynera, Pharoaha Sandersa či Carlosa Santanu, vo vlastných zostavách hráva napríklad s Louisom Perdomom, Geri Allenovou, E. J. Stricklandom či Jamesom Genusom. Matthew Garrison (1970), ktorý má za sebou účinkovanie s Herbiem Hancockom, Ornettom Colemanom či Johnom McLaughlinom, hrá na albume *In Movement* na elektrickej basgitare a obsluhuje elektroniku. Album má typický „ECM sound“, čistý a príjemný aj pri dlhom počúvaní. Väčšina z 8 trackov pochádza z autorskej dielne bubeníka, ktorý ich dedikoval blízkym a priateľom (bubeníkovi Rashiedovi Alimu, manželke). Skladateľ-bubeník nebýva v našich končinách bežným javom, no DeJohnette (podobne ako napríklad Lenny White) je fenomenálnym skladateľom i klaviristom. Je zaujímavé, že dvojica DeJohnette-White sa objavila na legendárnom albume *Bitches Brew*, ktorého nálady miestami zrkadlí aj aktuálne CD. Na úvod zaznieva známa Coltranova *Alabama* a znalci originálu ju hneď spoznajú podľa spirituálnej a meditatívnej atmosféry. Balada *In Movement* (s DeJohnettom pri klavíri) je spoločným dielom tria, podobne ako progresívny groove s využitím elektroniky *Two Jimmys*, pocta Hendrixovi. *Serpentine Fire* je komornou coververziou skladby Earth, Wind & Fire a atmosférou pripomína funkovo a soulovo klubovú hudbu 70. rokov. *Blue in Green* od Billa Evansa sa pôvodne objavila na Davisovom albume *Kind of Blue* a v tomto prípade je ukážkou čistoty a priehľadnosti produkcií

Manfreda Eichera. ECM zvuk naznačuje aj Coltranovo využívanie sopránového či sopraninového saxofónu a v niektorých polohách a hlavne farbách mi pripomínal staršie ECM albumy Miroslava Vitouša alebo Johna Surmana. Album *In Movement* nie je postavený na novátorstve a hoci sa Jack DeJohnette ocitol pri niekoľkých „jazzových revolúciách“, toto je iný príbeh: demonštrácia čistoty, krásy, dokonalej súhry, komunikácie a veľká pocta osobnostiam jazzovej histórie.

Nikolaj NIKITIN

zborník



Musicologica Istropolitana XII Univerzita Komenského v Bratislave Bratislava 2016

Je zaujímavé vrátiť sa v myšlienkach päť rokov dozadu, na muzikologickú konferenciu, ktorá sa konala v septembri 2011 v priestoroch Univerzitnej knižnice v Bratislave a ktorú zdobila prítomnosť kvalitných prednášajúcich z domáceho prostredia aj blízkeho zahraničia. Trvalo dlhých päť rokov, kým uzrel svetla zborník z tejto konferencie a keďže medzičasom bola väčšina príspevkov publikovaná inde, bolo by trochu nadbytočné napísať tradičnú „zborníkovú“ recenziu. Zaujímavý je na tomto pohľade späť najmä myšlienkový kontext väčšiny textov vo vzťahu k daniu, ktoré v našom stredoeurópskom prostredí prebehlo v spomínanom období. Zborník nesie podtitul „Cesty hudobnej vedy v strednej Európe“ a prevažná časť príspevkov je orientovaná historiograficky, pričom vo viacerých zhodne rezonujú motívy nacionalizmu, vytvárania rozličných mýtov a mýtoideológií (mýtus pevných základov, mýtus „veľkého českého skladateľa“ atď.), ktoré najmä v uplynulom storočí výrazne (de)formovali rozmýšľanie a písanie o hudbe aj na našom území. Napríklad Ilona Ferenci si v úvodnom príspevku „*Wer wälzet uns den Stein?*“ („Kto nám odvalí kameň?“) kladie otázky ohľadom zlyhávania maďarsko-slovenskej spolupráce pri hudobnohistorickom bádani, pričom nešetrí kritikou do vlastných radov a ako koreň týchto prob-

lémov identifikuje nacionalizmus. Okolo nacionalizmu krúžia aj témy ďalších príspevkov. Vladimír Zvara sa zaoberá nad fenoménom „slovenskosti“ v tvorbe slovenských skladateľov niekoľkých generácií, nadväzujúc na myšlienky, ktoré v 90. rokoch v knihe *Tradícia, modernosť a slovenská hudobná kultúra* formulovala Naďa Hrková. V mýto-tvorbe vo vzťahu k vlastným hudobným dejinám nijako nezaostávali ani naši západní susedia: vytváraní „kónonu“ českej hudby (za ktorým stoja v prvom rade Hostinský, Nejedlý a Helfert) a jeho historickým premenám sa venuje Jarmila Gabrielová v príspevku „*Kanon“ in tschechischer Musikgeschichte*...“, Marta Ottlová sa zasa v príspevku *Die Spuren Richard Wagners in der tschechischen Musik – oder doch eher in der tschechischen Musikwissenschaft?* zaoberá nad mimoriadne problematickým vzťahom českého kultúrneho prostredia k hudbe a myšlienkovému odkazu nemeckého hudobného dramatika. Veľmi svojráznym vstupom do debaty je text Miloša Zapletala *Martyrdom and Moral Perfection: Zdeněk Nejedlý's Conception of the Great Czech Composer*, ktorý v Nejedlého mytologizovaní postavy Bedřicha Smetanu ako morálne dokonalého mártýra, štylizovaného do pozície akejsi mesiášskej figúry (obraz, na ktorý si sám pamätám z hodín hudobnej výchovy na základnej škole), nachádza zjavné paralely s novozákonným evanjeliom naratívom – a nijako tomu neprekáža ani fakt, že Nejedlý bol asociovaný s ľavičarskymi prúdmi a po 2. svetovej vojne bol súčasťou najvyšších poschodí komunistickej nomenklatúry v Československu...

Tieto fenomény by sa dali zhodne označiť ako príznačné pre malé národy či provinčné, periférne kultúry (čím nemožno vylúčiť, že aj veľké národy pestujú svoje mýty a ideológie). A práve v tomto ohľade vynieva poučné spomenutý časový posun. Keď sa v roku 2011 diskutovalo o týchto témach, pravdepodobne málokto tušil, kam sa bude uberať vývoj v našom prostredí: naši západní susedia sa ponorili do cynizmu zemanovsko-babišovského politického „folkloru“, južní susedia majú za sebou ďalšiu päťročnicu procesu „urbanizácie“, zatiaľ čo u nás boli zavedené novinky v podobe zrušeného divadelného predstavenia či hliadok na železnici a živnú pôdu pre nacionalistické prúdy opäť prekypila utečenecká kríza. Ide teda o opätovný návrat k provinčnosti a uzavretosti? Zborník však tiež prináša texty venované osobnostiam, ktoré dokázali práve túto provinčnosť prekonať: Béla Bartók (ako hudobný teoretik – v príspevku Lászlóa Vikáriusa), György Ligeti (a jeho folklorne inšpirácie – v príspevku Mártona Kerékfyho), ale aj Miroslav Filip.

Slovenskému teoretikovi sú venované hneď dva príspevky – Markéta Štefková sa zaoberá Filipovou koncepciou harmónie a Marek Žabka poukazuje na unikátne (a pritom celkom nezámerné) paralely medzi Filipovou koncepciou harmonických vzťahov a transformačnými teóriami, aktuálnymi v súčasnej americkej muzikológii. Pripomínanie si odkazu takýchto osobností poskytuje aspoň náznak optimizmu, že s tou provinčnosťou to predsa len nie je úplne najhoršie...

Robert KOLÁŘ

kniha



Jan Rejžek
Jak tohle vůbec můžete otisknout!
Hudební publicistika
1974–1993
Galén 2015

Predkladateľ čitateľovi súborné vydanie hudobno-publicistických textov na ploche osemsto strán (!) môže na prvý pohľad vyznievať absurdne. V prípade

Jana Rejžka (ročník 1954), českého hudobného a filmového kritika, novinára i básnika, to však nepôsobí len ako spomienková kuriozita, keďže jeho písané texty i lakonické vyjadrenia na adresu mnohých kultúrnych či politických osobností dlhoročne rozdeľovali českú (príležitostne aj slovenskú) verejnosť a provokovali k ďalším diskusiám (prípadne k súdnym procesom). Okrem toho patrí Rejžek, spolu s nedávnym osemdesiatnikom Jiřím Černým, k vrcholom československej hudobnej publicistiky, pričom ani jeden z nich neostal verný „len“ populárnej hudbe. Rejžek sa do značnej miery zaoberal aj filmovým umením (a vydal dve básnické zbierky), Černý zasa folklórom a hudobným divadlom. O mnohom napovedá Černého predhovor *Proč čtu Jana Rejžka*, ktorý knihu otvára napriek tomu, že v porevolučných rokoch si obaja kritici nedokázali prísť na meno. Je však zjavné, že jeden druhého si nesmierne vážia (počas normalizačného zákazu pre Černého Rejžek svojím menom zastrešoval jeho príspevky) a spájajú ich aj novinárske začiatky v športových rubrikách. Černý trefne diagnostikuje Rejžkovu „posadnutosť písaním“, dolovanie vtípu z jazyka a nachádzanie netušených súvislostí. Omnoho viac však prezradí hoci aj náhodilé listovanie súborným vydaním jeho hudobných kritik, recenzií a rozhovorov, mapujúce zásadné dve dekády tejto jeho činnosti. Čitateľovi sa dostáva mozaika pohľadov (predovšetkým z mesačníkov *Melodie* a *Gramorevue*) na pozoruhodné nahrávky či profily umelcov a s pre-

kvapením zistuje, že póza „na všetkých a na všetko nahnevaneho kritika“, ktorá Rejžekovi v dejinnom pohľade prischla, nebude celkom jednoznačná. Potvrdzuje to aj rozhovor s výstižným titulom *Říkáji mu Zuřivec*, ktorý s Rejžkom viedol začiatkom 80. rokov Jan Burian. Isté štylizovanie sa do zúrivosti síce Rejžek nepopiera, na druhej strane si však umýva ruky konštatovaním, že vedenia redakcií mu práve kvôli atraktivnosti rubrik podsúvali prevažne kontroverzejšie nahrávky. Nemožno sa preto diviť, že si v podobných prípadoch nedával pred ústa servítku a stretával sa s horlivými reakciami rozúrených fanúšikov, ktorí ho označovali za „ambicióznou trosku“ alebo ho „posielali šepkať do dutej vrby“. Niekoľko ukážok autentickéj dobovej korešpondencie (predovšetkým na pobavenie) publikácia ponúka. Ako čitateľ oceňujem, keď kvalitu produkcie naznačí už trefný titul: *Nudiť jako děšť* prezradí o programe *Zpívat jako děšť* Jiřího Korna takmer všetko. Ak môžem byť osobný, za väčšinu z Rejžekových „srdcoviek“ a preferencií by som hlasoval kedykoľvek, keďže z textov badať, že na domácom ihrisku dlhoročne „nadržiava“ Mišíkovi, Mertovi, Voňkovej, Viklickému, Stivínovi, Vargovi, Hammelovi alebo Ursinymu. Taktiež prekvapuje obdivom k Radošinskému naivnému divadlu, nielen z hereckého pohľadu, ale aj pre ich spôsob narábania s hudobnou zlozkou.

Datovanie v podtitule knihy nie je náhodné, pretože v 90. rokoch sa Rejžek zaoberal hudobnou publicistikou len

sporadicky na stránkach *Svobodného slova*. Je to škoda, pretože ponúknuté stĺpčeky *Pop úterý Jana Rejžka* prezrádzajú trefného glosátora (nielen) hudobného diania. Jeho niekoľkokoriadkové postrehy mohli naberať v porevolučnej dobe aj otvorenejšie a pichlavejšie kontúry. Publicista, na ktorého napríklad známy textár Zdeněk Rytíř po kritike jeho textov na kvázi-konceptuálnom albume *Prázdniny na zemi* kapely Olympic v roku 1980 „žaloval“ Štátnej bezpečnosti, sa mohol cítiť slobodnejšie. Napríklad v auguste 1990 glosuje zmienku o pripravovanom „porevolučnom“ albume Petra Nagya z časopisu *Gramorevue*, podľa ktorej sa majú fanúšikovia populárneho slovenského speváka na čo tešiť: „*Tak například v songu První facka v soft erotik Nagy rýmuje: 'Na rozbuše tvých vášní / spí zmiže zvaná zips / ale v boji s hadem / nesmíš udělat žádný kiks...' Článeček zřejmě bez ironie konstatuje: 'Poprvé se Peterovi dělali dobře texty..., prostě žádná autocenzura!' Je to vidět, je to vidět...*“ Dôkazom, že Rejžek neostával len pri „ľahších múzach“, sú napríklad recenzie či rozhovory so Sviatoslavom Richterom a Olegom Kaganom pre *Mladý svět* (1976) alebo Martialom Solalom či Gidonom Kremerom v *Huděbních rozhledech* (1979). V každom prípade, opätovné stretnutia s dobovým svedectvom „emeritného hudobného kritika“ sú poučnými sondami do histórie našej (nielen) populárnej hudby.

Peter MOTYČKA

Nové tituly ECM



Arvo Pärt: The Deer's Cry / Vox Clamantis



Zsófia Boros: Local Objects / Zsófia Boros - guitar



Tigran Hamasyan, Arve Henriksen, Eivind Aarset, Jan Bang: ATMOSPHERES



Jakob Bro, Thomas Morgan, Joey Baron: Streams

DIVYD s.r.o.

predajňa Hummel Music
Klobučnícka 2, 81102 Bratislava

e-shop: www.hummelmusic.sk
divyd@divyd.sk
Facebook: Hummel Music
Twitter: HummelMusicShop
www.divyd.sk

Ceny Hudobného fondu

Členovia Rady Hudobného fondu vyhlásili 20. 9. v Zichyho paláci v Bratislave tohtoročných laureátov cien, ktoré udeľuje Hudobný fond od roku 1963 (ceny za hudobné dielo a koncertné umenie) a 1991 (6 cien v oblasti vážnej hudby, folklóru, jazzu a dychovej hudby). Cenu Jána Levoslava Bellu za celoživotné dielo v oblasti duchovnej tvorby získal skladateľ **Pavol Krška**, za vynikajúce interpretačné výkony s prihladenutím na CD *secret VOICE* prevzala sopranistka **Eva Šušková** Cenu Frica Kafendu, za knižné dielo *Hudba ako kultúrny fenomén v dejinách Spiša* získala muzikologička **Janka Petőczová** Cenu Jozefa Kresánka. Huslista **Stanislav Palúch** sa stal laureátom jazzovej Ceny Ladislava Martoníka, **Pavol Kužma** prevzal Cenu Pavla Tonkoviča za dlhoročnú interpretačnú, zberateľskú a výskumnú činnosť v oblasti hudobného folklóru a Cenu Karola Pádívého za dlhoročnú a úspešnú skladateľskú, dirigentskú a pedagogickú prácu pre rozvoj Dychovej hudby Nadličanka z Nadlíc prevzal skladateľ a dirigent **Ivan Šmatlák**.

Bratislava Mozart Festival 2016

Na štyroch koncertoch 3. ročníka Bratislava Mozart Festival 2016 (16.– 28. 10.) zaznejú na kópiách historických nástrojov viaceré opusy slávneho majstra. **Festivalová banda** vedená **Petrom Zajíčkom** predstaví slávnu *Symfóniu g mol KV 550* spolu so *Serenádou c mol KV 388*, česká klaviristka **Petra Matějová** uvedie spolu s **Maria Theresia Ensemble** Mozartove a Beethovene klavírne kvintetá. **Lotz Trio** ponúkne dobovú úpravu *Čarovnej flauty* pre zoskupenie basetových rohov a záverečný koncert v Dóme sv. Martina bude tradične patriť Mozartovmu *Requiem KV 626*, sólistom Salzburjskej koncertnej spoločnosti **Orchestra 1756** a zboru **Chorus XVII**, ktoré bude dirigovať **Konstantin Hiller**.

Renaud Capuçon v Bratislave

V rámci Majstrovských kurzov svetových virtuózov sa 26. 10. predstaví v priestoroch Veľkého evanjelického kostola na Panenskej ulici v Bratislave jeden z najžiadanejších huslových virtuózov súčasnosti. **Renaud Capuçon** bude dopoludnia formou otvorených lekcí pre širokú verejnosť pracovať s mladými slovenskými hu-

dobníkmi v priestoroch Pálffyho paláca (Zámocká ul.). Edukačný projekt organizovaný Komorným združením Sinfonietta Bratislava priniesol v minulých rokoch do Bratislavy viacero pozoruhodných huslistov (Julian Rachlin, Ilya Gringolts, Alexandra Soumm). Spolu s klaviristkou Magdou Amara predvedie Capuçon na večernom recitáli svoje husle Guarneri del Gesù „Panette“ z roku 1737.

Epoché a Nová slovenská hudba

Aktuálny 28. ročník festivalu Nová slovenská hudba sa bude začiatkom novembra prelínať s prehliadkou Epoché (3.–15. 11.) pripravovanou Hudobným centrom. Hlavným usporiadateľom bienále súčasnej domácej tvorby je Spolok hudobných skladateľov. Počas 13 koncertov v priestoroch

Slovenského rozhlasu, Slovenskej filharmónie alebo Mirbachovho paláca zaznie viac ako 60 skladieb predstaviteľov staršej (Ivan Parík, Jozef Grešák, Alexander Moyzes, Ján Cikker, Ilja Zeljenka, Oto Ferenczy), strednej (Vítazoslav Kubička, Peter Zagar, Jozef Kolkovič) i mladšej generácie (Lukáš Borzík, Lucia Chufková, Lenka Novosedlíková, Michal Palko, Matej Sloboda), viaceré z nich budú uvedené premiérov. Nová slovenská hudba bude pri príležitosti prebiehajúceho Roku slovenskej hudby súčasťou prehliadky Epoché, ktorá rozšíri ponuku súčasných autorov a ich diel o spektrom skladieb pochádzajúcich z nášho územia od renesancie po súčasnosť.

Jánove pašie a Bach v Číne

Koncom októbra sa vďaka spolupráci s ansámblom **Solamente naturali**

po prvýkrát na Slovensku predstaví **Medzinárodná zborová akadémia Lübeck** spolu s jej zakladateľom a dirigentom **Rolfom Beckom**. Ten si na predvedenie *Jánových paší BWV 245* Johanna Sebastiana Bacha vybral sólistov spomedzi mladých slovenských spevákov, ktorí s akadémiou Lübeck spolupracujú (**Patrik Hornák**, **Tereza Maličková**, **Lucia Duchoňová**, **Matúš Šimko**, **Tomáš Šelc**). Po koncerte v Bazilike sv. Mikuláša v Trnave 23. 10. sa projekt nazvaný *Bach v Číne* presunie na ázijský kontinent a rovnaké dielo predvedie spolu s *Waterpassion* renomovaného Tana Duna, koncipovanými ako osobitá odpoveď čínskeho skladateľa na *Matúšove pašie* J. S. Bacha. Obe diela zaznejú v novej Shangai Symphony Hall v Číne po prvýkrát.

(mot)

MEDZINÁRODNÁ ZBOROVÁ
AKADÉMIA LÜBECK
SOLAMENTE
NATURALI

JOHANN SEBASTIAN BACH
JÁNOVE PAŠIE
BAZILIKA SV. MIKULÁŠA, TRNAVA
23. OKTÓBRA 2016, 20.00 HOD.

EVANJELISTA
PATRIK HORNÁK
JEŽIŠ
YANNIC DEBUS
PILÁT
BARTŁOMIEJ KŁOS
SOPRÁN
TEREZA MALÍČKAYOVÁ
ALT
LUCIA DUCHOŇOVÁ
TENOR
MATÚŠ ŠIMKO
BAS
TOMÁŠ ŠELC
DIRIGENT
ROLF BECK

PREDAJ LÍSTKOV: WWW.TICKETPORTAL.SK

CHOR AKADÉMIE LÜBECK

INFO: WWW.CHORAKADEMIE-LUEBECK.DE

SPRECHUM

hudobné centrum

CM PROJECT

Piatok 18. 11.

- 19.00 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Slovenská filharmónia
James Judd, dirigent
Vadim Repin, husle
- Dohnányi Symfonické minúty, op. 36
Šostakovič Koncert pre husle a orchester č. 1
a mol, op. 77
Britten Štyri morské interlúdiá
z opery Peter Grimes, op. 33a
Debussy More, tri symfonické skice L. 109

Sobota 19. 11.

- 18.00 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
**Royal Concertgebouw
Orchestra Amsterdam**
Semyon Bychkov, dirigent
Emanuel Ax, klavír
- Weber Oberon, predohra k opere J.306
v rámci projektu Side by Side
Mozart Koncert pre klavír a orchester č. 22
Es dur KV 482
Mahler Symfónia č. 5 cis mol

Nedeľa 20. 11.

- 10.30 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Slovenský komorný orchester
Ewald Danel, um.vedúci, husle
Spevácky zbor mesta Bratislava
Ladislav Holásek, zbormajster
Eva Šušková, soprán
Terézia Kružliaková, mezzosoprán
Martin Gyimesi, tenor
Boris Prýgl, bas
- Janáček Suita pre sláčikový orchester
Haydn Theresienmesse B dur Hob.XXII:12
- 16.00 Stĺpová sieň Slovenskej filharmónie
Slovenský filharmonický zbor
Jozef Chabroň, dirigent
Štefan Bučko, rozprávač
Albert Hrubovčák, trombón
Michal Motýľ, trombón
Martin Ondriska, Marek Piaček,
Marold Langer-Philippesen, libreto
- Piaček APOLLOPERA koncertné uvedenie

- 19.00 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Státny komorný orchester Žilina
Ad Una Corda, spevácky zbor
Andrew Parrott, dirigent
Marián Šipoš, zbormajster
Tomáš Šelc, bas; Ivan Zenatý, husle
Petr Nouzovský, violončelo
Matej Arendárik, klavír
- Bella Cirkevné kompozície
pre hlasy a orchester
Beethoven Koncert pre husle, violončelo a klavír
C dur op. 56

Pondelok 21. 11.

- 19.00 Malá sála Slovenskej filharmónie
Večer slovenskej komornej tvorby
Eva Garajová, mezzosoprán
Petr Nouzovský, violončelo
Matej Arendárik, klavír
Cyril Šíkula, flauta
Mucha Quartet

- Zach Sláčikové kvarteto **premiéra**
Godár Sonáta na pamäť Viktora Šklovského
Bázlik M. Päť piesní na čínsku poéziu
Zeljenka Zarietania pre sláčikové kvarteto

Utorok 22. 11.

- 19.00 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Klavírný recitál Boris Berezovsky
Liszt Transcendentálne etudy, S.139

Streda 23. 11.

- 19.00 Malá sála Slovenskej filharmónie
Graffovo kvarteto
Marcel Štefko, klavír
- Martinů Klavírne kvinteto č. 2, H 298
Brahms Klavírne kvinteto f mol op. 34a

Štvrtok 24. 11.

- 19.00 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
**Štátna filharmónia Košice
Slovenský filharmonický zbor**
Petr Altrichter, dirigent
Jozef Chabroň, zbormajster
Adriana Kučerová, soprán
Terézia Kružliaková, mezzosoprán
Oscar de la Torre, tenor
Peter Mikuláš, bas
- Dvořák Stabat mater, op. 58

Piatok 25. 11.

- 19.00 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Philharmonia Orchestra London
Juraj Valčuha, dirigent
Stefan Jackiw, husle
- Mendelssohn-Bartholdy Koncert pre husle
a orchester e mol op. 64
Šostakovič Symfónia č. 8 c mol op. 65

Sobota 26. 11.

- 16.00 Malá sála Slovenskej filharmónie
Vokálny koncert
Helena Becse Szabó, soprán
Eva Šušková, soprán
Pavol Kubán, barytón
Jordana Palovičová, klavír
Peter Pažický, klavír
- Piesňová tvorba slovenských skladateľov
Móry, Németh-Šamorinsky, Stanček

- 19.00 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
**Symfonický orchester
hlavného mesta Prahy FOK**
Ondrej Lenárd, dirigent
Vadym Kholodenko, klavír
- Strauss R. Veselé šibalstvá Tilla Eulenspiegela,
symfonická báseň op. 28
Prokofiev Koncert pre klavír a orchester č. 5
G dur op. 55
Čajkovskij Symfónia č. 6 h mol Patetická op. 74

Nedeľa 27. 11.

- 10.30 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Organový recitál Szabó Balázs
Reger, Vienne
- 16.00 Stĺpová sieň Slovenskej filharmónie
Clemencic Consort
Carissimi, Rognoni, Gallot

19.00 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

- Symfonický orchester
Slovenského rozhlasu**
Mario Košík, dirigent
Daniel Müller-Schott, violončelo
- Dohnányi Americká rapsódia op. 47
Prokofiev Symphony concerto pre violončelo
a orchester e mol op. 125
Moyzes A. Symfónia č. 4 Es dur op. 38

Pondelok 28. 11.

- 19.00 Malá sála Slovenskej filharmónie
Klavírný recitál Daniela Varínska
- Schumann Humoreska B dur op. 20
Cikker Tatranské potoky,
tri etudy pre klavír (1954)
Beethoven Sonáta č. 32 c mol op. 111

Utorok 29. 11.

- 19.00 Stĺpová sieň Slovenskej filharmónie
Musica aeterna
Peter Zajáček, umelecký vedúci, husle
The Czech Ensemble Baroque Choir
Tereza Váľková, umelecká vedúca
- Capricornus Jubilus Bernhardi,
24 duchovných koncertov, výber

Streda 30. 11.

- 19.00 Malá sála Slovenskej filharmónie
Komorný koncert
Jana Kurucová, mezzosoprán
Enikő Ginzery, cimbal, psaltérium
Michael Metzler, historické
a orientálne bicie nástroje
Ivan Palovič, viola
- Stredoveké mediteránske, arabské a uhorské
folklorne melódie a tance
- Hatrik Labutia pieseň Diotimy **premiéra**

Štvrtok 1. 12.

- 19.00 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
PKF – Prague Philharmonia
Emmanuel Villaume, dirigent
Louis Lortie, klavír

- Wagner Siegfriedova idyla WWV 103
Beethoven Koncert pre klavír a orchester
č. 4 G dur op. 58
Dvořák Symfónia č. 8 G dur op. 88

Piatok 2. 12.

- 19.00 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
**Tatarský národný
symfonický orchester**
Alexander Sladkovsky, dirigent
Denis Matsuev, klavír
- Musorgskij Noc na Lysej hore,
originálna verzia
Rachmaninov Koncert pre klavír a orchester č. 2
op. 18
Musorgskij/Ravel Obrázky z výstavy

Sobota 3. 12.

- 16.00 Malá sála Slovenskej filharmónie
Quasars Ensemble
Ivan Buffa, dirigent
Bojidara Kouzmanova, husle
- Podprocký Concertino pre husle
a sláčikový orchester op. 11
Parík Videné zblízka nad jazerom
pre recitátora a desať nástrojov
Kmitová Kamea pre šesť nástrojov
Martinček D. Koexistencie pre sláčikové kvinteto
Malovec Dve časti pre komorný orchester
Bachratá Frozen Colors pre klarinet, klavír,
akordeón, dvojce huslí a violončelo
- 19.00 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Drážďanská filharmónia
Michael Sanderling, dirigent
Julia Fischer, husle
- Wagner Rienzi, predohra k opere
Chačaturian Koncert pre husle a orchester
d mol op. 46
Beethoven Symfónia č. 7 A dur op. 92

Nedeľa 4. 12.

- 19.00 Koncertná sieň
Slovenskej filharmónie
**Slovenská filharmónia
Slovenský filharmonický zbor
Bratislavský chlapčenský zbor**
James Conlon, dirigent
Jozef Chabroň, zbormajster
Magdaléna Rovňáková, zbormajsterka
Tatiana Pavlovskaya, soprán
Toby Spence, tenor
Martin Gantner, barytón
- Britten Vojnové requiem op. 66



Zmena programu a účinkujúcich vyhradená

www.filharmonia.sk

PREDPREDAJ VSTUPENIEK

**V Slovenskej filharmónii v budove Reduty,
Námestie Eugena Suchoňa č. 1**

**pondelok 9.00 – 14.00
utorok – piatok 13.00 – 19.00**

počas BHS v pracovných dňoch do 19.30,
v sobotu a v nedeľu hodinu pred koncertom
Tel.: +421 2 20 47 52 33, +421 2 20 47 52 93
e-mail: bhsfest@nextra.sk

Predaj vstupeniek on-line cez

www.navstevnik.sk

ticketportal
VSTUPENKY NA DOSAH

eventim.sk

PARTNERI A MEDIÁLNI PARTNERI BHS

Krútnava

Eugen Suchoň

Opera v šiestich obrazoch v slovenskom jazyku

Libreto podľa novely Mila Urbana
Za Vyšným mlynom
napísal skladateľ Štefan Hoza

Dirigent Dušan Štefánek
Réžia Juraj Jakubisko
Dramaturgia Vladimír Zvara
Scéna Milan Ferenčík
Kostýmy Ľudmila Városová

Účinkujú Ján Galla, Miroslav Dvorský, Mária Porubčinová,
Ján Ďurčo, Denisa Šlepkovská, Eva Šeniglová, Jitka Sapara-
Fischerová, Katarína Juhásová-Štúrová, Michaela Šebestová,
Mária Rychlová, Jozef Kundlák, Roman Krško, Juraj Peter,
Martin Malachovský, Katarína Gálová, Igor Pasek,
Katarína Flórová, Gustáv Herényi

Spoluúčinkuje orchester a zbor Opery SND

PREDSTAVENIA
11. novembra 2016
12. januára 2017

 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
alebo na rezervacie@snd.sk

GENERÁLNY PARTNER



PARTNERI



OFICIÁLNA
MINERÁLNA VODA
PRE SND



PARTNERI PREMIÉR

