



hudobný život

ROČNÍK XLIX

10

2017

2,16 €

hudobné  entrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Spravodajstvo: Slovenské historické organy / **Nekrológ:** Zuzana Růžičková / **Rozhovor:** Miloš Jurkovič / **História:** Hudba medzi kolkami / **Zahranicie:** Moderna aj belcanto v Salzburgu



**S novou hudbou
na Ostravských dňoch**

VOICINGERS
Grzegorza Karnasa

Abonentný cyklus 2017/2018

VENICE BAROQUE ORCHESTRA
ANDREA MARCON, DIRIGENT
MAGDALENA KOŽENÁ, MEZZOSOPRÁN

G. F. Händel: výber árií z oper

5. 11. 2017 / 19:30 / Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

CHAMBER ORCHESTRA VIENNA – BERLIN
RUDOLF BUCHBINDER, DIRIGENT, KLAVÍR

W. A. Mozart: Symfónia č. 10 G dur KV 74

W. A. Mozart: Klavírny koncert č. 9 Es dur KV 271 „Jenamy“

J. Haydn: Klavírny koncert č. 11 D dur Hob. XVIII:11

W. A. Mozart: Symfónia č. 29 A dur KV 201

9. 12. 2017 / 19:30 / Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

WIENER PHILHARMONIKER
GUSTAVO DUDAMEL, DIRIGENT

G. Mahler: Symfónia č. 10 - Adagio

H. Berlioz: Symphonie Fantastique op. 14a

11. 1. 2018 / 19:30 / Veľká sála Musikverein Viedeň

CAPPELLA ANDREA BARCA
SIR ANDRÁS SCHIFF, DIRIGENT, KLAVÍR
SCHAGHAJEH NOSRATI, KLAVÍR

J. S. Bach: Koncert pre dva klavíry c mol BWV 1060

W. A. Mozart: Serenáda c mol KV 388

J. S. Bach: Koncert pre dva klavíry c mol BWV 1062

J. S. Bach: Ricercare à 6 (Hudobná obeť BWV 1079)

W. A. Mozart: Klavírny koncert č. 24 c mol KV 491

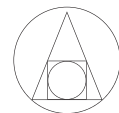
31. 1. 2018 / 19:30 / Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

Abonentky v predaji!

Firemná: 300 € / Obyčajná: 160 € / ISIC/ITIC/Dôchodca: 50 €

**Kúpou firemnej abonentky dotujete lístok pre študenta, učiteľa a dôchodcu.
V cene abonentky je transfer autobusom na koncert do Viedne.**

Gesamtkunstwerk, Obchodná 2, Bratislava
Tel: +421 2 5564 5886, e-mail: tickets@gesamtkunstwerk.eu
Pondelok a štvrtok 14:00 – 18:00, piatok 09:00 – 13:00
Predaj abonentiek do 30. 10. 2017.



GESAMTKUNSTWERK

Editorial

Vážení čitatelia,

možno nie celkom typická „hudobná“ obálka októbrového vydania *Hudobného života* rozprúdi debatu o tom, kde všade sa dnes môže hudba prezentovať a čo všetko ešte možno za umenie považovať. Podobné otázky si zaiste kladie aj pozoruhodný festival našich susedov – Ostravské dny nové a experimentálnej hudby. Je obdivuhodné, čo všetko sa vďaka iniciatíve Petra Kotíka za šesťnásť rokov existencie Ostravského centra novej hudby podarilo v podobe súborov Ostravská banda či ONO – Ostrava New Orchestra, alebo expandovania do (ne)koncertných priestorov, akými sú Provoz Hlubina v oblasti bývalých čiernouhoľných baní alebo Trojhalí Karolina medzi centrom Ostravy a Dolní oblasti Vítkovice. Fotografia na obálke zachytáva rezidentov Institutu Ostravské dny práve počas prehliadky oblasti Vítkovice.

To, že hudba znie skutočne všade, proklamuje aj náš „domáci“ festival Melos-Étos, ktorého 14. ročníku bude patriť druhý novembrový týždeň. Stretnutia reflektujúce aktuálne hudobné dianie u nás aj vo svete budú síce prebiehať v omnoho tradičnejších priestoroch (Mozesova sieň, Veľké/Malé koncertné štúdio Slovenského rozhlasu, Koncertná sieň Dvorana VŠMU, Mirbachov palác, Koncertná sieň Klarisky), výnimočný zážitok však sľubuje hneď otvárací koncert s vynikajúcim nemeckým sláčikovým ansámblom Minguet Quartett, ktoré okrem iného predstaví aj novú skladbu v Nemecku pôsobiacej Viery Janárčekovej. Znieť však budú aj diela „klasikov“ Valentina Silvestrova (*Symfónia č. 8*) či Antona Webera (*Langsamer Satz* v interpretácii Mucha Quartet), špecifikom budú autorské profily Tristana Muraila (s vynikajúcim österreichisches ensemble für neue musik) a Ilju Zeljenku (Martiné v Mirbachovom paláci bude jedinečnou možnosťou vypočuť si jeho *24 prelúdií pre klavír* v podaní Magdalény Bajuszovej).

Dôkazom, že slovenská hudba i slovenskí umelci sa (zatiaľ aspoň príležitostne) objavujú aj na prestížnejších fórach, bude októbrové sčítanie newyorských prestížnejších Cluster ensemble, na ktorých sa súbor pod vedením Ivana Šillera a Fera Királyho chystá prezentovať nielen hudbu Philipa Glassa, ale aj Martina Burlasa a Daniela Mateja. Držme im v New Yorku (a predtým aj v Prahe či vo Viedni) palce!

Pokojné čítanie praje
Peter MOTYČKA



M. Jurkovič



K. Lang



G. Karnas

Obsah

Spravodajstvo, koncerty, festivaly

- 2 Vokálny recitál v Mirbachu, epoche_f international 2017, Zuzana Růžicková (14. januára 1927 – 27. septembra 2017), Slovenské historické orgány 2017, Hudba Modre, Pozoruhodná klavírna Dvorana, Hummelova súťaž pod japonskou vlajkou, Ceny Hudobného fondu 2017, ŠKO Žilina

Rozhovor

- 8 Miloš Jurkovič – S flautou okolo zemegule M. Puškášová

Mimo hlavného prúdu

- 13 col legno / Hudba dneška v SNG: DVA-JA 4 A. Demoč, R. Kolář

Rozhovor

- 14 Klaus Lang: „Zústať nadšený z toho, čo robím, a veriť své práci.“ L. Nota

História

- 17 Hudba medzi kolkami R. Šebesta

Music Zoom

- 20 Nezvyčajní hudobní autori P. Katina

Zápisník

- 23 Z opery do opery / Kreatívne hudobné divadlo / Barenboimova Má vlast M. Mojžišová, D. Marenčinová, M. Józová

Zahraničie

- 24 Ostrava: Žít súčasnosť L. Nota
26 Pesaro: Operné divadlo trikrát inak M. Mojžišová
27 Grafenegg: Blízky neznámy festival B. Ažaltovič
28 St. Margarethen: Rigoletto v kameňolome J. Červenka
28 Viedeň: Chovančina po prestávke T. Ursínyová
29 Drážďany: Koncerty oslávnuté ohňom A. Schindler
30 Salzburg: Moderna aj belcanto – M. Mojžišová, P. Unger, B. Ažaltovič
32 Torre del Lago: V pucciniovskej mekke M. Mojžišová

Jazz

- 33 Ron Carter: kontrabasová legenda po prvýkrát na Slovensku
34 Grzegorz Karnas: „Nemôžeme rozbiť realitu vôkol nás a prispôbiť si ju na vlastný obraz.“ J. Sudzina
37 Jazz Inspirations v Prešove T. Pirníková

Recenzie

Kam/kedy

Mesačník *Hudobný život*/október 2017 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 Mojžišová – Hudobné divadlo, Zahraničie (michaela.mojzisova@hc.sk)
Jazykové redaktorky: 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 13 35 41 40 • Obálka: Ostravské dni (Foto: M. Popelář) • 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

Vokálny recitál v Mirbachu

Prvé septembrové Nedeľné matiné v Mirbachovom paláci predstavilo troch účastníkov tohtoročnej medzinárodnej speváckej súťaže Imricha Godina IUVENTUS CANTI vo Vrábľoch. Popri víťazke najvyššej vekovej kategórie, sopranistke **Michaele Krausovej**, a jedinom slovenskom mužskom účastníkovi záverečného kola súťaže, tenoristovi **Karolovi Kurtulíkovi** (oba sú členmi zboru ŠO v Banskej Bystrici, na ktorej javisku vytvárajú aj menšie sólové úlohy), na koncerte 3. 9. vystúpila aj sopranistka **Belinda Sandiová**, ktorá na Godinovej súťaži získala ceny Hudobného fondu a Hudobného centra. Mladých spevákov sprevádzal skúsený klavirista **Matej Arendárik**, ktorý si zgustol na drobných „medzihrách“ jednotlivých hudobných čísel a v dvoch prípadoch speváčku sprevádzala gitaristka **Zuzana Bednárová**. Pri čítaní curriculum vitae účinkujúcich sú zrejmé výhody tejto generácie mladých umelcov, ktorí si svoj talent a schopnosti mohli zdokonaľovať aj v zahraničí u renomovaných pedagógov. Výkony mladých spevákov boli (aj v porovnaní s ich prezentáciou na spomínanej súťaži) milým prekvapením. Dramaturgia koncertu vyzerala na prvý pohľad trochu ako nejaké pêle-mêle, ale v skutočnosti bola ideálne šitá na špecifiká a danosti jednotlivých účinkujúcich. Správna bola aj prevaha piesňového repertoáru nad operným, ktorý si väčšinou vyžaduje spievanie plným hlasom, čo celkom nekorešponduje s akustikou pomerne malej koncertnej sály. Michaela Kraus začala svoje vystúpenia áriou Morgana z Händlovej *Alciny*. Spievala ju štýlovo, jej spev naznačil potrebnú pohyblivosť hlasu a tón potrebnú pružnosť.

V piesni *Spring* amerického skladateľa Dominicka Argenta i v Suchoňovej *Piesni milému* rozšírila svoj prejav o polohy výrazového spevu. V dvoch piesňach Mikuláša Schneidra-Trnavského *Nesedaj, sláviček* a *Vtedy sa mi prisnejú* vynikli jej pekná farba lyrického soprán a prejav, ktorý by sme mohli nazvať „lúbezným“. Pri nástupe do druhej piesne dokonca vznikol dojem, že počujeme legendárnu Mimi Kišonovú. V árii z Mechemovej opery *Tartuffe* (1980) dokázala postihnúť frivolnú



Účastníci vokálneho matiné (foto: D. Godár)

náladu a naznačila, že jej môže byť dosť blízky aj operetno-muzikálový repertoár. Istú výhradu (platnú aj pre niektoré miesta záverečného duetu z Donizettiho opery) možno mať k niektorým vysokým tónom, ktoré pôsobia zbytočne tmavo a široko. Ideálny repertoár pre svoj mladodramatický soprán, schopný výrazových nuáns, si vybrala Belinda Sandiová. V piatich piesňach britského autodidakta Johna Williama Duarteho, autora približne 150 skladieb pre gitaru, znel

jej hlas „teplo“, s pekným prirodzeným vibrantom a bohatým vcitovaním sa do spievaného textu. V zdanlivo jednoduchej, no mimoriadne pôsobivej piesni mladej skladateľky Kamily Šimonovej *Láska* sopranistka opäť kombinovala kvality hlasu so speváckym výrazom. Výber z *Canciones españolas antiguas*, ktoré veľký španielsky básnik Federico García Lorca citlivo zharmonizoval pre spev a gitaru, dokázal vyčariť diferencovanú atmosféru jednotlivých piesní, či už zalúbených, veselých alebo smutných, akým bola *Los mozos de Monleon*, venovaná (podobne ako aj celá Lorcová básnická skladba) úmrtiu jeho priateľa Sancheza Mejiasa. Opernú tvár

speváčka ponúkla v prvej árii Cileovej *Adriany Le-couvreux*, ktorej ťažký záver (stúpanie hlasu po poltónoch) zvládla lepšie než vo Vrábľoch, hoci k dokonalosti ešte čosi chýbalo. Za úrovňou prednesu sopranistiek mierne zaostával tenorista Karol Kurtulík. Jeho priveľmi lineárny tón ho stavia na pomedzie medzi odbor lyrický a compri-mario. Najlepším číslom

jeho programu bola ária Lenského spievaná v pomerne rýchлом tempe a s pokusom o záverečné *messa di voce*. V piesňovej tvorbe (Liszt, Trnavský) bol predsa len diapazón jeho dynamicko-výrazového spevu o čosi užší než u jeho kolegyň a v záverečnom duete *Adiny* a *Nemorina* z *Nápoja lásky* chýbalo jeho prejavu viac elegancie. Priaznivci klasického spevu si na koncerte prišli na svoje a môžu sa tešiť na ďalšie stretnutia so speváckou mladou.

Vladimír BLAHO

epoche_f international 2017

Koncert špičkového súboru súčasnej hudby **Ensemble Modern** a účastníkov medzinárodných interpretačných kurzov **epoche_f international 2017** pod vedením členov Ensemble Modern sa uskutoční v sobotu 21. 10. o 19.00 v Malom koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu v Bratislave. Podujatie nadväzuje na letné interpretačné kurzy Medzinárodnej akadémie Ensemble Modern – epoche_f international 2017, ktoré prebiehali na prelome augusta a septembra na Štátnej hudobnej akadémii v dolnosaskom Wolfenbütteli. Vybraní laureáti národných i medzinárodných súťaží sa pod vedením členov Ensemble Modern a dirigenta **Lucasa Visa** intenzívne venovali štúdiu a príprave diel 20. a 21. storočia, ktoré následne prezentujú na koncertoch v Nemecku, Dánsku a na Slovensku. Mladí hudobníci získali popri skúsených interpretoch súčasnej hudby Ensemble Modern jedinečnú príležitosť aktívne sa oboznamovať s náročnými partitúrami



súčasných autorov, skúšať rozličné moderné hráčske techniky, ako aj hľadať a podieľať sa na formovaní novej zvukovosti. Každý z frekventantov dostal zároveň možnosť individuálnych hodín zameraných na konkrétnu sólovú skladbu.

Na tohtoročných kurzoch sa zúčastnili traja domáci zástupcovia: z Konzervatória Jána Levoslava Bellu v Banskej Bystrici hráč na bicích nástrojoch **Adam Druga** a huslista **Martin Pavlík** a hráčka na lesnom rohu **Dominika Gúberová** – študentka Konzervatória v Žiline a členka Slovenského mládežníckeho orches-

tra. Účastníci Medzinárodnej akadémie Ensemble Modern – epoche_f international 2017 spoločne našťudovali a na koncerte uvedú skladby autorov ako Martin Stauning, Samuel Hvozdič, Xiaogang Ye, Ľubica Čekovská, Matej Bonin, Magnus Lindberg. Dvojica slovenských skladateľov Ľubica Čekovská a Samuel Hvozdič, ako aj slovinský autor Matej Bonin budú na koncerte osobne prítomní.

Majstrovské kurzy epoche_f organizuje International Ensemble Modern Academy (IEMA) z poverenia Krajinskej hudobnej rady Dolného Saska, v spolupráci tejto inštitúcie s Úniou európskych hudobných súťaží (EMCY) a nadácie Jugend musiziert Dolného Saska, s podporou Nadácie Dolného Saska, Kultúrnej nadácie Allianz a Goetheho inštitútu. Kurzy sú zároveň jedným zo študijných programov federálnej súťaže Jugend musiziert. Usporiadateľom koncertu je Hudobné centrum v spolupráci s EMCY Slovensko.

Koncert je sprievodným podujatím 14. ročníka medzinárodného festivalu súčasnej hudby Melos-Étos.

(red)

nekrológ

Zuzana Růžicková

(14. januára 1927 – 27. septembra 2017)

Vo veku deväťdesiat rokov zomrela v Prahe koncom septembra rešpektovaná čembalistka a pedagogička Zuzana Růžicková. Jej interpretačný záber siahla od baroka až k súčasným (viac ako polstoročie strávila po boku svojho manžela, skladateľa Viktora Kalabisa), no ocenenie prvá dáma čembala si zaslúžila predovšetkým predvádzaním diel Johanna Sebastiana Bacha. Jeho kompletnú tvorbu pre čembalo a komornú hudbu nahrala v 60. a 70. rokoch minulého storočia pre firmu Erato vo svetovej premiére. Oceňovaný komplet, na ktorom participovali aj flautista Jean-Pierre Rampal, violončelista Pierre Fournier alebo huslista Josef Suk sa nedávno objavil v reedícii pri príležitosti Růžickovej životného jubilea na 20 CD pod názvom *Johann Sebastian Bach: The Complete Keyboard Works* (Erato/Warner Classics). „Tvorba Johanna Sebastiana Bacha pre mňa bola, je a stále bude hudbou, ktorá prináša poriadok. Keď som sa po vojne vrátila z koncentračných táborov, veľmi mi pomohlo, že som sa upla na tohto skladateľa.“ Hoci titul profesorky na pražskej AMU jej bol priznaný až po páde komunistického

režimu (často jej vyčítali, že propaguje „feudálny a religiózny“ nástroj), ako pedagogička vchovala generáciu nových adeptov hry na klávesových nástrojoch. V rokoch 1972–1983 pôsobila ako externá profesorka v Bratislave



a vďaka jej pedagogickému vedeniu bolo na VŠMU možné študovať hru na čembale ako hlavný predmet (asistentom Zuzany Růžickovej sa stal Róbert Grác, k jej absolventom patrila napríklad Marica Dobiášová). Okrem toho viedla majstrovské kurzy pri Festwochen v Zürichu, v Stuttgarte, Budapešti či Tokiu, k jej žiakom patrili napríklad Christopher

Hogwood, Michiko Inoue, Jaroslav Tůma, Sylvia Georgieva, Giedrė Lukšaitė-Mrázková, Vojtěch Spurný, Monika Knoblochová, Václav Luks alebo jeden z najrešpektovanejších mladých čembalistov súčasnosti, Iránc Mahan Esfahani.

Zuzana Růžicková bola štvornásobnou laureátkou prestížnej ceny Grand Prix du Disque Académie Charles Cros, nositeľkou francúzskeho titulu Rytier umení a literatúry, Granátovej hviezdy, Classic Prague Awards a mnohých ďalších.

Minister kultúry Daniel Herman ju vo februári 2017 menoval Dámou českej kultúry. Spolu s publicistkou Mariou Kulijevyčovou je tiež spoluautorkou spomienkovej knihy *Kráľovna cembala* (2004), vo februári 2017 mal

premiéru dokumentárny film o jej osudoch pod názvom *Zuzana: Music is Life* (r. P. Getzels, H. G. Getzels). Rozsiahle nekrológy a spomienkové profily Zuzany Růžickovej sa po jej odchode objavili na stránkach svetových periodík ako *The Guardian*, *The Washington Post* alebo *Gramophone*.

(red)



Galéria Nedbalka

MUCHA QUARTET

Hudobno-literárny cyklus *musica_litera* 2017 v Galérii NedbalkaMUCHA QUARTET
musica_litera - koncert

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

Z MÉHO ŽIVOTA | 19.10.2017 o 18:00 h.
Smetana - Erben
host - Ľudmila Swanová

SLNKO NOCI | 9.11.2017 o 18:00 h.
Ravel - Satie - Milhaud - Prévost
host - Matúš Kráthy

TÚŽBY A SPOMIENKY | 7.12.2017 o 18:00 h.
Alexander Albrecht
host - Alfréd Swan

www.nedbalka.sk

www.musicalitera.sk

www.muchaquartet.sk

BRATISLAVA
MÚZIKOVÝ FONDBratislavský
samosprávny
kraj

hudobný život

melos design studio

Múzikový fond
Music Fund SlovakiaMAGÁČKA
ZSE

Slovenské historické organy 2017

26. ročník, 26. augusta – 2. septembra, Spolok koncertných umelcov

Aktuálny ročník festivalu ponúkol päť koncertov, tentokrát výlučne v rímskokatolíckych kostoloch na historických nástrojoch z druhej polovice 19. storočia, pričom až na jednu výnimku išlo o malé jednomanuálové nástroje s pedálom.

Pred každým z koncertov sa publiku prihovril hlavný organizátor podujatia Ján Vladimír Michalko, predseda Spolku koncertných umelcov. Stručne priblížil poslanie festivalu, ako aj radosť z prezentácie každého opraveného (v lepšom prípade kompletne reštaurovaného) nástroja, ktorý ešte na festivale nezaznel. Vyzdvihol spoluprácu a ochotu

nového repertoáru: ide zväčša o malé nástroje disponujúce skromným počtom registrov, častokrát bez spojky do pedálu a najväčším limitom býva malý rozsah pedálu. Aj pri nástrojoch s obvyklým klávesovým rozsahom pedálu *C – f* alebo *C – h*, je väčšinou reálne znejúci tónový rozsah len *C – H*, čo prakticky znamená, že napríklad na pedálových kláve-

z miniatúrneho nástroja Vincenta Možného z roku 1898 (šesť registrov v manuáli, dva v pedáli bez spojky) vo Farskom kostole sv. Ladislava v Pustých Úľanoch. Úvodný koncert bol spolu s vystúpením banskobystričského pedagóga organovej hry **Petra Sochuľáka** (1. 9. vo Farskom kostole Narodenia Panny Márie v Matúškove pri Galante) umeleckým vrcholom festivalu z hľadiska nástrojovej virtúozity, čistoty hry a poslucháčskej pútavosti dramaturgie. Peter Sochuľák hral diela G. Muffata (tú istú *Toccata decimu* zo zbierky *Apparatus musico-organisticus* ako M. Rzewuski), J. Pachelbela, B. M. Černohorského, J. S. Bacha, C. Seixasa, A. Zimmermanna, V. A. Petraliho a M. Moyzesa. Ako finále zvolil známu *Tokátu G dur* Théodora Duboisa,

vzhľadom na dispozície nástroja však vyznela (odhliadnuc od harmónie) skôr ako skladba baroka a nie 19. storočia (podobne však vyznelo aj záverečné *Prelúdium* z op. 29 G. Pierného v Pustých Úľanoch). Škoda, že Černohorského *Toccata C dur* nezakončil niektorým zo štýlovo príliehavejších záverov (od J. Horu, J. Smolku, A. Bártu alebo J. Túmu) z najnovších notových vydání tejto skladby. „Pôvodný“ záver *tokáty* z jej prvého vydania (1900) je dnes vo všeobecnosti pokladaný za neštýlový doplnok editora (okrem prudko kontrastujú-



Organ S. Wagnera v Tužine (foto: www.tuzina.sk)



P. Sochuľák (foto: M. A. Mayer)

jednotlivých farských úradov pri organizovaní koncertov a ocenil prístup farníkov, ktorí pochopili, že historický organ v ich kostole je súčasťou kultúrneho dedičstva, a sú ochotní investovať do jeho opravy, ladenia a odbornej starostlivosti. Profesor Michalko ubezpečil poslucháčov, že pozvaní umelci predvedú organ v ich kostole ako plnohodnotný hudobný nástroj, na ktorom môže znieť nielen liturgická, ale aj koncertná hudba. Všetky koncerty navštívil aj zakladajúci spoluorganizátor festivalu a špecialista na historické organy, Dr. Marian Alojz Mayer, autor viacerých publikácií, ktorý už niekoľko desaťročí vyučuje organológiu študentov organovej hry a cirkevnej hudby na VŠMU v Bratislave a je autorom odborných textov o jednotlivých nástrojoch v bulletin festivalu.

Koncipovanie dramaturgie koncertov na historických organoch je náročnou úlohou, pretože na väčšine z nich nie je možné hrať takmer nič zo základného koncertného orga-

soch *C* a *c* znejú tie isté píšťaly zodpovedajúce veľkej oktáve. Takýto 12-tónový rozsah pedálu mali na aktuálnom ročníku nástroje v Tužine, Matúškove a v Brezovej pod Bradlom. V takejto situácii je vhodné obohatiť program umelecky hodnotnými improvizáciami, čo sa s mimoriadnou presvedčivosťou podarilo hneď na prvom koncerte (26. 8.) **Mateuszovi Rzewuskému** z Poľska, ktorý je napriek mladému veku renomovaným interpretom ovenčeným viacerými cenami z medzinárodných súťaží. Tri skvelé improvizácie (meditatívne *Andante*, temperamentné *Scherzo* a improvizácia na gregoriánsky chorál) boli ideálnym kontrastom k vhodne zvolenému výberu skladieb siahajúcemu od 17. storočia až po súčasnosť (G. Muffat, J. I. Schnabel, F. Mendelssohn Bartholdy, G. Pierné, M. Sawa). Pestrý program interpret stvárnil štýlovo diferencovane, so širokou škálou výrazu od lyrickej spevnosti po sviežu iskrivú virtúozitu, vyťažiac maximum náladových polôh

cej zmeny faktúry a harmonických postupov navyše nelogicky ústi do *G dur*, keďže záverečné takty v dnes už nezvestnom prameni pravdepodobne chýbali. Organ v Matúškove od Johanna Fazekasa bol na tomto ročníku najstarším nástrojom (1850) a je len o jeden register väčší (7+2) ako nástroj v Pustých Úľanoch (ten bol naopak najmladší a ako jediný z prezentovaných jednomanuálových nástrojov nemá zásuvkové vzdušnice s tónovými, ale kuželkové s registrovými kancelami). Príjemnému, ešte značne barokovému zneniu nástroja v Matúškove napomáha vynikajúca akustika chrámu.

Dramaturgickú pestrosť (J. J. Froberger, D. Buxtehude, J. S. Bach, F. X. Brixl, L. van Beethoven, G. Valerj a improvizácia) a virtuóznou iskru podporenú zodpovednou prípravou mal aj záverečný koncert **Marka Vrábela** (2. 9., Farský kostol Najsvätejšej Trojice v Brezovej pod Bradlom). Škoda, že suverénny a muzikálny prejav interpreta nenašiel adekvátneho

partnera v nástroji, ktorý, žiaľ, navzdory vykonanej oprave nebol v ideálnom stave (po technickej i zvukovej stránke), čo opäť potvrdzuje opodstatnenosť potreby odborného overovania zmlúv a následne rozsahu i kvality vykonaných prác. Umelec sa obdivuhodným spôsobom dokázal vnútorne oslobodiť od stavu nástroja a podal koncentrovaný výkon. Obzvlášť pôsobivý bol artikulačne prepracovaný „minicyklus“ dvojhlasných *Duet BWV 802-805* zo zbierky *Clavier-Übung III* J. S. Bacha (druhé dueto v *F dur* na 4'-stopovom registri), ako aj milá zvukomalebná *Sýkorka* F. X. Brixiho a virtuózna improvizácia interpreta inšpirovaná tónmi B-A-C-H. Organ Martina Šaška zo 60. – 70. rokov 19. storočia (6+2) má rozsah manuálu mimoriadne malý ($C - c^3$), čo bolo v druhej polovici 19. storočia už aj na Slovensku zriedkavé (ostatné prezentované nástroje mali rozsah manuálových klaviatúr zhodne po f). Impozantný, nádherne reštaurovaný interiér Farského kostola sv. Jakuba apoštola v Tužine disponuje organom Samuela Wagnera z roku 1858 (registre 8+3) – najstaršieho žiaka Martina Šaška, ktorý si založil vlastnú organársku dielňu. Nástroj v chráme zasadenom do inšpiratívneho prostredia nádhernej prírody rozozvučala 27. 8. významná česká interpretka **Věra Heřmanová**. Udivovala odvahou volených temp, ktoré boli veľmi svižné, no nie

vždy zvládnuté. Päť pastorelových skladieb od českých anonymných kantorov 18. storočia s typickými ľudovými motívami vystavanými z rozkladov durových kvintakordov, s radostnými figuráciami a gajdoškými kvintami vytvorilo s občas „kolovrátkovými“ klasicistickými skladbami J. K. Kuchařa navzdory nápaditej a pestrej registrácii pomerne dlhý blok výrazovo podobnej hudby. Takzvaná *Fantázia g mol* je v súčasnosti považovaná za štýlovo a formovo nie celkom bezproblémový neskorší editorský kompilát troch samostatných Kuchařových skladieb (*g mol*, *C dur*, *a mol*, pôvodné pramene nie sú k dispozícii). V programe zazneli aj diela B. M. Černohorského, J. P. Sweelincka, D. Zipoliho a na záver dvojica *Variácií na staroburgundské ľudové piesne* Clauda Balbastra (samozrejme, bez možnosti využitia typických francúzskych jazykových registrov). Takmer plný kostol poslucháčov ocenil hráčsky náročný a posluchácky atraktívny program dlhým potleskom. Podstatne väčšie možnosti z hľadiska šírky vhodného repertoáru poskytol jediný dvojmanuálový organ zaradený do aktuálneho ročníka festivalu. Nástroj kapucínskeho kostola Najsvätejšej Trojice v Pezinku s rozsahom pedálu $C - d^4$ je z roku 1887 (Gebrüder Rieger, Jägerndorf-Krnov) a má už registrové kancelary a kužľkové vzdušnice. Je typickým extenziovým organom, keďže jeho 18 regis-

trov (10+4+4) je vytvorených len z deviatich radov píšťal (z každého radu dvojica registrov s oktavovým odstupom, napr. *Princípál 8'* a *Oktáva 4'* z jedného radu, *Bourdon 16'* a *Kryt 8'* z ďalšieho radu, atď.). Nástroj rozozvučal taliansky organista, čembalista, zbornajster, pedagóg a autor odborných štúdií **Antonio Caporaso** v programe z diel nemeckých skladateľov. Zvukovému charakteru a technickému riešeniu nástroja najlepšie zodpovedali skladby F. Mendelssohna Bartholdyho rámcujúce program (*Prelúdium a fuga G dur op. 37/2* na začiatku a *Sonáta c mol op. 65/2* ako finále) a dve chorálové predohry J. Brahmsa z *op. 122*. Dramaturgiu obohatil vhodne vybranými tromi chorálovými spracovaniami J. S. Bacha a skladbami Maxa Regera (*Melodia a Benedictus* z *op. 59*), ktoré už počítali s organom s pneumatickou traktúrou a množstvom hracích pomôcok, vrátane žalúzií, ktoré, samozrejme, nástroj v Pezinku nemá. Program bol posluchácky náročnejší ako väčšina hudby, ktorá znela na ostatných koncertoch, no jedinečne korešpondoval s chrámovým prostredím. Tempá volil interpret občas pomalšie, ako sme dnes navyknutí, avšak kládol typicky taliansky dôraz na spevnosť melodických línií a jemné agogické vlnenie podporujúce prirodzené vyznenie harmonických a formových vzťahov.

Stanislav TICHÝ

Hudba Modre pokračuje

Slovenskom, ako takmer celým okolitým svetom, sa prehnala mohutná vlna letných kultúrnych podujatí. Zdá sa, že okrem centier neobišla ani najodľahlejšie viesky, ktoré sa tak pridružili k „svetovým festivalovým dejiskám“. Bola to vskutku priam invazívna sila, súdiac aspoň podľa avíz, ktoré sa nepretržite valili z médií a iných reklamných centier. Takže v lete naša verejnosť, kultivujúc svoj profil, *prefestivalovala* horúce dni a noci. Kým väčšina z podujatí – festivalov, koncertných sérií, solitérov, žije efemérnym životom, niekoľké si za ostatné roky vybudovali hrdý titul stálic. K tým patrí aj Hudba Modre, jedna z výsadných koncertných sérií Moyzesovho kvarteta, jednak ako usporiadateľa, ale aj účinkujúceho telesa v súbore programov jedného augustového víkendu (18. – 20. 8.). Program ponúkol tradične štyri koncerty a úspešne tak zväčšil svoj dvanásť ročník. Prvý koncert podujatia vždy patrí jazzu: atraktívne priestory modranského Evanjelického kostola nemeckého hostili bratislavskú formáciu **Fats Jazz Band**, venujúcu sa swingovej hudbe obdobia jej zlatej éry 20. – 40. rokov minulého storočia. A tak si početné publikum hovel pri sugestívnych melódiách a rytmoch americkej, ale aj domácej proveniencie. Evidentným spiritus movens ansámblu je klavirista **Ladislav Fančovič**, spoločne s brisknými inštrumentalistami dokáže presvedčivo zapôsobiť na vnímavé publikum. Punc univerzál-



Bergerovo trio (foto:archív)

neho hudobníka Fančoviča potvrdil aj na koncerte **Bergerovho tria** (spolu s klarinetistom **Branislavom Dugovičom** a violončelistom **Jánom Slávikom**). Každý z členov sa prezentoval okrem súborového súznenia (V. d'Indy) aj ako sólista. Hostom s efektným doplnením dramaturgie bol skvelý trubkár **Rastislav Su-**

chan (B. Martinů, G. Enescu). Modranská ZUŠ patrí k najstarším prosperujúcim hudobným učilištiam na Slovensku. V samostatnom soirée s názvom *Malý koncert veľkých nádejí* tak ako zvyčajne participovala vystúpením talentovaných frekventantov školy všetkých vekových kategórií. Vyvrcholením bolo vystúpenie „hostiteľa“ festivalu, **Moyzesovho kvarteta**. Vo veľmi dobrej kondícii uviedol súbor okrem ukážky z tvorby Franza Schuberta aj *Sládkovú kvarteto č. 4* nedávno zosnulého Mariána Vargu. Kódu vytvoril krásny *Dvořákov op. 81, Klavírne kvinteto A dur* s hosťujúcou kórejskou klaviristkou **Sung-Suk Kang**. Komplementárnou súčasťou programov v Modre je aj poézia. Tentokrát v podaní **Božidary Turzonovovej** zneli okrem veršov Márie Rázusovej-Martákovovej aj ukážky z poézie modranskej rodáčky Lýdie Vadkerti-Gavorníkovovej. Medzinárodný festival jazzu a komornej hudby Hudba Modre znova uspel. Obhájil svoj zavedený model a presvedčil o zmysluplnosti existencie. Sympatické na ňom sú jeho skromnosť, prirodzenosť a najmä schopnosť oslovíť poslucháča. Upozorní ho na hodnoty, pre ktoré sa hodno započúvať do hudby, ktorá aj pre nezainteresovaného poslucháča odrazu dokáže znieť vlúdne a prístupne.

Lýdia DOHNALOVÁ

Pozoruhodná klavírna Dvorana

V koncertnej sieni Dvorana na pôde VŠMU zaznel 13. 9. doktorandský koncert klaviristky **Moniky Csibovej**. V interpretačne náročnej, ale divácky atraktívnej dramaturgii zazneli diela Johanna Nepomuka Hummela, Fryderyka Chopina a Sergeja Rachmaninova. Csibová je typom interpretky, ktorá dokáže svojím vycibreným hudobným vkusom, majstrovským dotykom s nástrojom a schop-

nosťou absolútneho obsahového ponoru do tlmočeného diela vyvolať maximálne zaujatie a koncentráciu publika. V Hummelových *Bagatelách op. 107* sme obdivovali cit pre komornú proporionalitu klasicistickej interpretácie, vkusnú mikroagogiku, ako aj neomylnú virtuoziu v pasážových úsekoch. V troch *Nokturnách op. 15* Fryderyka Chopina umelkyňa predostrela hudobný obraz maximálne

stotožnený s vlastnou osobnosťou, prikladajúc obsahovú váhu každému tónu. Pri tom sa ale vyhýbala interpretačnému manierizmu a samoučelným „vylepšeniam“ autorovho textu. Vrcholom rozsiahleho recitálu boli *Variácie na Corelliho tému op. 42* z pera Sergeja Rachmaninova. Bezproblémovým zvládaním technických úskalí, pôsobivou kontrastnosťou jednotlivých variácií a zmyslom pre dramatickú výbušnosť bez zvukovej vulgarity priviedla koncert k povznášajúcemu záveru.

Eduard LENNER

Hummelova súťaž pod japonskou vlajkou

Na aktuálnom 9. ročníku Medzinárodnej klavírnej súťaže Johanna Nepomuka Hummela (18. – 23. 9.) sa predstavili mladí interpreti z trinástich krajín. Na koncerte trojice finalistov zazneli v Koncertnej sieni SF s orchestrom **Slovenskej filharmónie** a dirigentom **Rastislavom Štúrom** klavírne koncerty Wolfganga Amadea Mozarta (*B dur KV 595*) a Ludwiga van Beethovena (*č. 3 c mol op. 37*). Podľa medzinárodnej poroty zloženej z prestížnych klaviristov a pedagógov (Pavel Gililov – Nemecko, Andrea Bonatta – Taliansko, Eva Cahová – Slovenská republika, Martin Kasík – Česká republika, Marian Lapšanský – Slovenská republika, Eliso Virsaladze – Gruzínsko, Andrey Yaroshinsky – Rusko) získal prvú cenu japonský klavirista **Yu Nitahara**, za ním skončila jeho krajanka **Kana Ito** a poslednou z trojice finalistov bola **Tatiana Dorokhova** z Ruskej federácie. Mimoriadnu cenu spoločnosti Petronius pre najlepšieho slovenského účastníka získal **Miloš Biháry**. Víťaz Yu Nitahara je absolventom Hudobnej



Laureáti súťaže J. N. Hummela (foto: J. F. Lukáš)

akadémie v Tokiu a od roku 2015 študuje na Univerzite Mozarteum v Salzburgu. Získal viacero ocenení na medzinárodných súťažiach (Pianale v Nemecku, Medzinárodná Viottiho

hudobná súťaž v Taliansku), ako sólista i komorný hráč účinkoval v Japonsku, Južnej Kórei a mnohých európskych krajinách.

(red)

Ceny Hudobného fondu 2017

Členovia Rady Hudobného fondu vyhlásili 3. 10. na slávnostnom ceremoniáli v Zichyho paláci v Bratislave tohtoročných laureátov

cien Hudobného fondu. Cenu Jána Levoslava Bellu získal za svoju *Missu posoniensis op. 55* hudobný skladateľ **Vladimír Bokes**, laure-



Laureáti Cien Hudobného fondu za rok 2016 (foto: J. Šimková)

átom Ceny Frica Kafendu sa za výnimočné interpretačné výkony a sústavnú prezentáciu slovenskej organovej tvorby doma i v zahraničí stal koncertný organista **Marek Vrábel**, za publikáciu *Umelec a intelektuál v zrkadle času* ako objektívne faktografické spracovanie osobnosti Otta Ferenczyho a procesov vývoja hudobného života druhej polovice 20. storočia na Slovensku si hudobná teoretička a pedagogička **Tatiana Pirníková** prevzala Cenu Jozefa Kresánka. Za vynikajúce interpretačné výkony získala jazzová speváčka **Hanka Gregušová** Cenu Ladislava Martoníka, Cenu Pavla Tonkoviča si za mimoriadny celoživotný prínos pre folklórne umenie na Slovensku a v zahraničí prevzal folklorista **Ondrej Molota** a skladateľ a dirigent dychovej hudby **Pavel Šianský** sa stal laureátom Ceny Karola Pádiveho za svoju dlhoročnú úspešnú skladateľskú, dirigentskú a pedagogickú prácu pre rozvoj dychovej hudby na Slovensku, laureátstvo v autorských súťažiach Novomestská nota a množstvo kompozícií pre dychové hudby na Slovensku.

(red)

ŠKO Žilina

Na úvod sezóny

Otváracím koncertom 14. 9. začal **ŠKO Žilina** písať dejiny svojej 44. sezóny. Na pódiu sa zišla orchestrálna zostava vedená gestom hlavného dirigenta telesa **Theodora Kuchara** doplnená o atraktívnu sólistickú dvojicu, harfistku **Katarínu Turnerovú** a pôvodom maďarskú klaviristku **Kláru Würtzovú**. Program bol váž-

formulované interpretkou, avizovali umeleckú pohodu. Klaviristka, vybavená skvelou umeleckou prípravou aj praxou, pristupovala k dielu senzitívne a kreatívne. Imponovala jej odovzdanosť hudobnému textu, dôslednosť v stotožnení sa so zápisom. S jej „výkladom“ Beethovena sa dá súhlasiť. Ak treba, možno polemizovať, argumenty jej kreativity však nepovolila... Skvelou voľbou na finále večera

s nemeckou sólistkou **Jeanne Christéovou**, ktorá, naopak, s ŠKO spolupracuje už niekoľko rokov. Jej umelecká dráha sa odvíjala zrejme jednoznačne, priamočiaro a efektne, tak, ako to v praxi poznáme u typov požehnaných mimoriadnymi danosťami z kategórie zázračných detí. Jasne artikulovaný, ostrý tón, brilantná technika, kresba fráz „pevnou rukou“ – to všetko umocnené podmanivým zvukom (nástroj Stradivari 1721). Z Mozartovho sveta sa však v pretlmočení huslistky vytratila oná dráždivá roztopašnosť, hravosť, iskra, bola to



T. Kuchar

ny aj závažný... Bol reakciou na životné jubileum skladateľa Milana Nováka (90), dlhodobú umeleckú spoluprácu s tvorcom reflektovalo zaradenie jeho skladby do vstupného slávnostného programu. *Koncert pre harfu a komorný orchester* je jedným z mála pôvodných opusov pre harfu v našej literatúre. Vznikol v roku 1972 ako „utilitárium“ s dedikáciou a myšlienkou na skladateľovu dcéru, protagonistku hry na tomto vznešenom nástroji. Novákovu hudobnú konfesiu vždy sprevádzala vysoká dávka prirodzenej muzikality. Do ničoho sa nemusel projektovať, ani zdanlivo cudzie podnety mu nerobili problémy. Z hudobného textu harfového koncertu ľahko identifikujeme dobu jeho vzniku. To, čo sa kompozične „nosilo“ v polovici minulého storočia, je tu zjavné. Navyše, voľná tonalita v kombinácii s prirodzenou spontaneitou tu (napokon ako v celej Novákovej tvorbe) nevyzníeva krčovitó. Novák vždy rozumel prirodzeným hudobným tvarom a farbám, nebol sofistikovaným architektom, nechával sa viesť naturálnym cítením, vnútornou imagináciou, čo sa mu vždy zúročilo. Preto jeho opus aj po niekoľkých desaťročiach presvedčí. Na túto devízu spoľahlivo stavila suverénna, tvorivo participujúca sólistka. Náročný Beethovenov koncertantný opus, *Koncert pre klavír a orchester č. 3 c mol op. 37*, patrí k vrcholným skladbám svojho žánru. Už prvé tóny, s bázňou a „očakávaním“

urobil tak prezieravo aj adresne. V jej partitúre sa ukázkovo orientoval, skvelo hierarchizoval plochy, rozvážne určoval časomieru a napokon, súhlasne s podtextom „*Eroiky*“ hrdinsky zvíťazil...



H. Sigfridsson

Hommage à Mozart

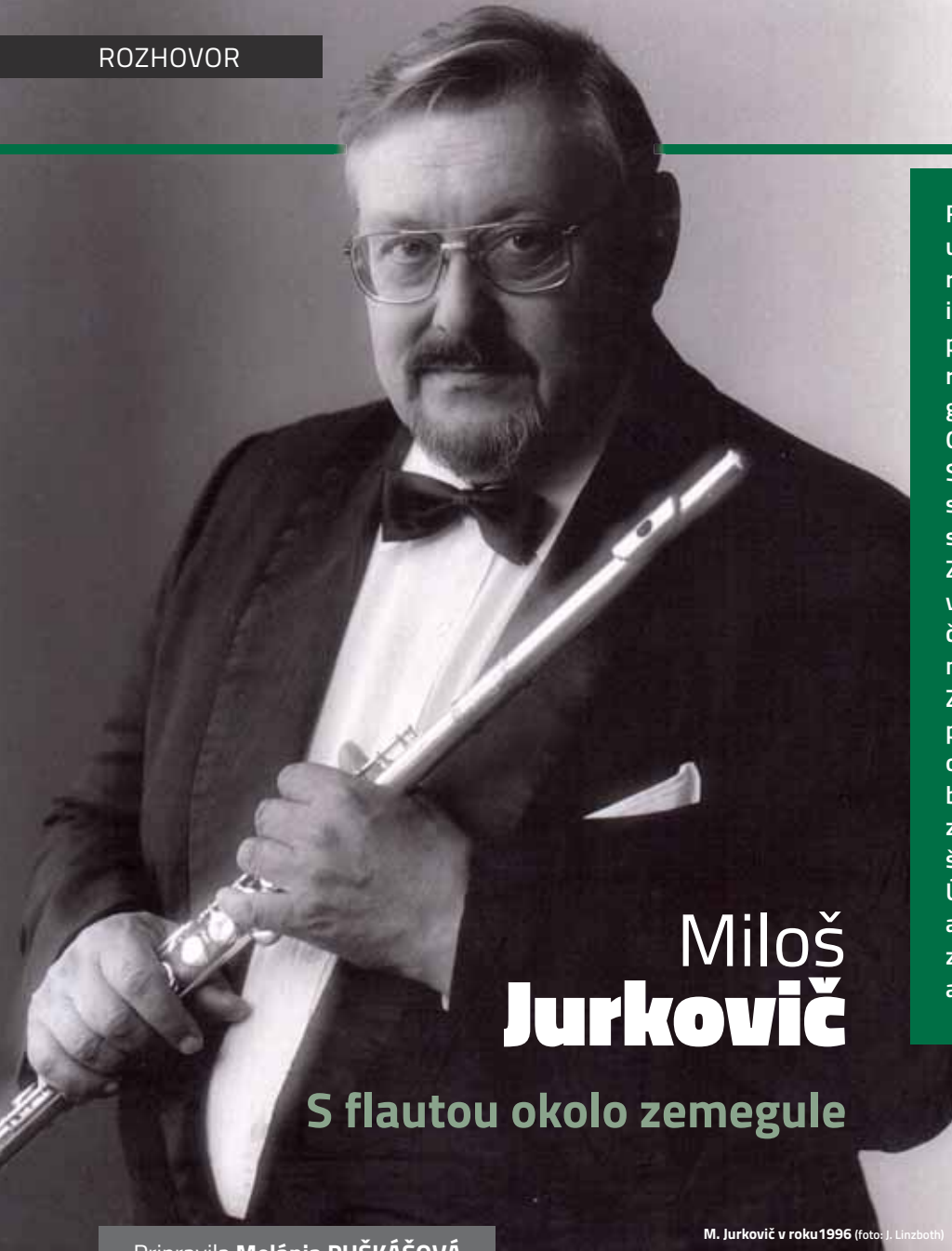
Fínsky dirigent **Henri Sigfridsson** mal 21. 9. v spolupráci so žilinským orchestrom svoju slovenskú premiéru. Ohlásený mozartovský program jasne naznačil umelcovu afinitu. Okrem dvoch majstrovských symfónií dramaturgia ponúkla aj *Husľový koncert č. 2 D dur KV 211*

tvorba sebaistá až rutinná, vzdialená kontemplácii s exponovaním lyriky, lesku aj stíšených polôh. Výber dvoch symfónií v programe zaujal: dirigent zvolil z Mozartových opusov dva odlišné, typologicky aj chronologicky vzájomne vzdialené. *Symfónia č. 14 A dur KV 114* a *č. 41 C dur KV 551* zosobňujú zdanlivo protikladné póly: prvá sa pohybuje v ľahkých rokokových valéroch, druhá v závažných gestách predostiera skladateľov individuálny symfonizmus. Impozantné bolo sledovať koncepcie dirigenta,

pre ktorého sú zrejme rozvaha, koncentrovanosť a skôr analytický prístup. Obe symfónie vystaval korektne, precízne a dôsledne, nepoukázal na konfrontačné charakteristiky, čím sa však nevyhol aj istému interpretačnému akademizmu, v dôsledku ktorého výraz miestami nadobúdala matné farby, a priam edukačný ráz. Dirigent, ktorý je aj renomo-

vaným klaviristom, si s hudbou Mozarta rozumie, má k nej však trochu iný, „zasmušíly“ prístup a optiku, ktorá klasickú dikciu nenadľahčuje. Líder v žilinskom „mozartovskom“ orchestri našiel oporu, spoľahlivého a vnímavého partnera.

Lýdia DOHNALOVÁ
Fotografie Roderik KUČÁVÍK



Miloš Jurkovič

S flautou okolo zemegule

Pripravila Melánia PUŠKÁŠOVÁ

M. Jurkovič v roku 1996 (foto: J. Linzboht)

■ „*Starne ako hviezdy, / rútime sa do seba rýchlosťou času. / Chceme sa predbehnúť! / Obrovská hmota spomienok a skúseností / zahutí sa do ťažkého bodu, / v ktorom mizne túžba byť vypočutý.*“ (6. 10. 1980) Rada by som poznala vašu odpoveď na túto Iljuvú sentenciu.

Viem, čo tým chcel Ilja povedať: obrovská hmota životných skúseností a rokov praxe v rôznych polohách. V mojom prípade to bolo vždy okolo hudby a prinieslo mi to veľa skúseností. Akoby som žil paralelné životy. Kniha rozhovorov s Agnešou Kalinovou má názov *Mojich 7 životov*, teraz práve čítam Paula Lendvaia, ktorý napísal *Moje tri životy*. Ja som tie svoje zatiaľ nerátal, sú to rozličné svety, aj keď v rámci hudby. Svet orchestrálneho hráča, jeho životný rytmus, záujmy, spoločenské styky a život sólového hráča sú celkom odlišné. Absolútne iný je život jazzového hráča. To sú náznaky niekoľkých životov. Ten ďalší sa odohrával vo funkciách, od tajomníka katedry po rektora VŠMU. Preskákali som všetky stupne, ani jeden som nevynechal. Dnes viem, že mi to nebolo na škodu, práve naopak. Všetko išlo v logickom slede, aj keď som

bol vo funkciách v Hudobnom fonde, v komisiách či ako predseda festivalového výboru.

■ Absolútny čas a osobný čas sú dve rôzne veličiny. Nedávno som zachytila trefný bonmot Milana Lasicu, že „*v poslednom čase sú Vianoce príliš často*“. Nezdá sa aj vám, že váš aktívny život s flautou a hudbou ubehol akosi príliš rýchlo?

V prítomnosti beží čas pomaly, ale keď začnem spomínať na minulosť, vtedy zisťujem, že čas veľmi letí. Dvojakoť v pocite sa odráža veľmi rozdielne. Válek má v jednej svojej básni: „*v úplnej nehybnosti času*“. Veľmi to na mňa zapôsobilo, niekedy som to cítil pri veľkých udalostiach. Inokedy som mal pocit, že čas sa nedá ani zastaviť. Bolo tomu tak na konci osemdesiatych rokov na VŠMU. Z toho obdobia, žiaľ, nemám žiadne zápisky, lebo udalosti sa valili akosi prírychlo... Vtedy sa písali dejiny.

■ Hudby ste sa dotkli zo všetkých možných aspektov: od aktívneho hráčskeho cez logistiku, koncertné vystúpenia, školstvo. Mnohí muzikanti sa dostali k hudbe všelijako kľu-

Flautista, orchestrálny hráč, koncertný umelec, uznávaný profesor-pedagóg, rešpektovaný jazzový flautista i saxofonista, člen súťažných porôt; pracovitý prodekan-dekan-prorektor-rektor, predseda festivalového výboru BHS, generálny riaditeľ OPUS-u, šéfredaktor Odbornej redakcie hudby Rádia Devín, šéf SOSR-u, predseda Slovenskej hudobnej spoločnosti, starosta Umeleckej besedy slovenskej, viceprezident Dvořák Society... Zoznam týchto profesionálnych postov v portfóliu Miloša Jurkoviča svedčí o jeho čínorodom živote. „Sme výrobcovia minulosti...“, povedal v roku 1979 Ilja Zeljenka. Aj v rozhovore s jubilujúcim profesorom, v ktorom poodhrnieme oponu minulosti, si občas vypomôžeme básnickým slovom Ilju Zeljenku zo zbierky *Radostná samota*, ktorú k jeho šesťdesiatke vydali jeho priatelia. Úryvky z Iljových veršov z obdobia 1956 a 1979–1992 doplnia kostrbaté otázky so zámerom vyprovokovať iné odpovede, než aké očakávame.

kato. Aký symbolický „*náklad múdrosti, biblie, koránu i starých náuk egyptských*“ (Zeljenka) formoval vašu cestu?

Odpoviem okľukou. Pochádzam z rodiny, ktorá hudbu brala ako krásnu záľubu, ale povolanie hudobníka bolo v chápaní mojich rodičov dehonestujúce. Pritom sme chodili do opery, na koncerty, na Talicha, ktorého som počul dirigovať ako dvanásťročný... Hudba sa hrávala na rodinných seansách; ľudová aj Čajkovskij. Chodil som povinne na klavír, ale nebol som vyslovene orientovaný na hudbu. Vôbec som to nemal v hlave. Až dotyk so swingom! To bol bod, od ktorého som sa stále viac zaoberal hudbou. Nie klasika, ale swing! Klavír ma nevzrušoval, chcel som spievať. V období puberty som počul aranžmány Glenna Millera, Vlachov orchester, bebop a bol som tým uveličený. Začal som s flautičkou, klavír mi už nestačil, potom klarinet bez hmatovej tabuľky, neskôr saxofón, „spievajúce“ nástroje... Po maturite na gymnáziu som chcel ísť na konzervatórium, lenže rodičia boli proti. Tak som študoval chémiu na SVŠT. Dnes vôbec neľutujem, že to bolo také krivolaké, lebo všade som sa niečo naučil. Tri semestre na vysokej a potom späť na strednú – konzervatórium –, odkiaľ som ako maturant z gymnázia mohol už po treťom ročníku pokračovať na VŠMU, kde som sa dostal do skvelej spoločnosti: Juraj Hrubant, Laco Kupkovič, Lucia Poppová, Ivan Parík, Peter Kolman, Milka Vášáryová, Dáča Tur-

zonovová, Milan Lasica, Julo Satinský, Josef Bulva, Miško Dočolomanský, e tutti quanti... Tá generácia bola príslubom, ktorý splnila.

Rodinné vzťahy

■ **Família Jurkovič má v slovenských reáliách viacero významných predstaviteľov. Možno najznámejším bol zakladateľ slovenskej architektúry a etnograf Dušan Jurkovič, ktorého sedemdesiate výročie úmrtia si pripomenieme teraz v decembri, či jeho brat kňaz...**

Mám rád humornú nadnesenosť, a preto žartom hovorievam, že naša rodina spolu s ďalšími siedmimi založila v devätnástom storočí Slovensko. Neberte to veľmi vážne. Môj otec bol múzejník, riaditeľ SNM a urobil rodokmeň – začína Samuelom Jurkovičom, ktorý založil v Sobotišti prvé gazdovské družstvo a jeho dcéra Anička Jurkovičová, prvá slovenská herečka, sa vydala za Hurbana, a tak ďalej. Architekt Dušan Jurkovič bol bratom môjho starého otca, mojím prastrýkom. Je to významný rod. Moju príslušnosť k tejto rodine som chápal, že by som mal počas života konať tak, aby po mne niečo ostalo. Či sa to podarilo – to nech zhodnotia druhí...

■ **Nosiť významné meno zrejme zaväzuje, možno až stresuje. A ešte ste sa oženili s nositeľkou iného slávneho mena...**

Zaujímavé je, že evanjelická Jurkovičovská a katolícka Moyzesovská vetva sa spojili v mojej rodine. Často som sa bránil tomu, aby ma nazývali „Moyzesov zať“; tak mi totiž zvykol vravievať Rudo Vanek. Vždy som oponoval, že ja som Jurkovič, nie niekoho zať... Ale je pravda, že tradície rodín Jurkovičovcov a Moyzesovcov si veľmi ctím a vážim. Nikdy som sa nesnažil využiť to ako „zjazdovku“, na ktorej sa ľahko poveziem životom.

futbalu, na štadióne trúbil na detskej trúbke, pričom pani Kitty ho vždy krotila. Suchoň bol tichší; „ujo Žeňko“ sa zaoberal svojou hudbou a bol veľmi láskavý. Moyzes – ten bol zurvalec, ktorý vedel vybuchnúť, ale rýchlo vychladol. Ak sa mu niečo nepáčilo, dokázal svoju nechuť dať najavo. Na akomsi zjazde kohosi okríkol: „Keď sa hovorí o hudbe – ty chod' preč!“ Keď mal po februári 1948 istý rozhlasový komunista nevhodné požiadavky, Moyzes ho vykopol z miestnosti. Potom autor *Februárovej* predohry dostal padáka z rozhlasu. Toto by Suchoň neurobil, lebo bol príliš distingvovaný. Ale Moyzes vedel dať svoj názor tvrdo najavo, bol priamočiary a vedel explodovať. Chodili sme často do malokarpatských pivníc, s Kardošom, Lacom Slovákom na hodiny a hodiny zaujímavých rozhovorov o muzike. Aj tak sa robila hudba. V košickom byte Ivana Sokola sme spolu s Jozefom Grešákom, Bystrikom Režuchom a Jožom Podprockým vypili nemálo tokajského a tam sa otvárali zase iné obzory. Frico Kafenda si naveky získal moju detskú dušu tým, že som mu mohol hovoriť fujo Rico, nie ujo Frico. No a samozrejme, priateľstvo s Hansim Albrechtom človeka hlboko poznačilo. Ale aj moja generácia – Parík, Martinček, Malovec, Kolman, Kupkovič, o niečo starší Roman Berger, Šimai a Zeljenka a k tomu vzrušujúce šesťdesiate roky – to bolo čosi, čo by vydalo na celú knihu.

■ **Existuje kniha Ilju Zeljenku *Rozhovory s Alexandrom Moyzesom* (Scriptorium Musicum 2003), autentický prepis rozhovoru z roku 1984 – neštylizované spomienky, ktoré nám zachovali Moyzesa v istej podobe. Aké boli jeho pracovné rituály?**

Moyzes bol veľmi zaujímavá osobnosť. Keďže sme bývali v jednom byte, poznal som ho dôverne. V prvom rade ako veľmi pracovitý

Od štúdia k profesúre

■ **V rokoch 1956–1959 ste študovali flautu na Konzervatóriu v Bratislave u profesora Vladislava Brunnera staršieho. Päťdesiate roky boli zvláštne, silne zošnúrované ideologickou doktrínou, čo iste nebolo ľahké.**

Stačí, keď vám poviem, že môj otec musel opustiť riaditeľské miesto v múzeu, lebo nebol členom komunistickej strany; jeho brat bol vystahovaný v rámci Akcie B, jeho syna Ivana Jurkoviča, ktorý sa neskôr predsa len stal dekanom Lekárskej fakulty v Košiciach, v momente z medicíny vyhodili. Keď som študoval, bolo mi všetko jasné. Nemal som dobrý pôvod, bolo nutné, aby som chodil každé prázdniny na brigády a pomáhal socialistickým stavbám: stavali som bytovky pre handlovských baníkov, hydrocentrálu v Novom Meste nad Váhom a podobne. Nosil som cement, miešal betón. Skúsenosť to síce nebola zlá, ale to bolo to, čo som musel.

■ **V socializme štát síce umožnil študovať, vzdelávať sa a koncertovať, ale v mantinloch umeleckej neslobody. Mohli ste počas štúdia aspoň občas uniknúť ideologickej šablóne?**

Na „Sväzáckych predpoludniach“ v rokoch 1959–1960 sa zrodila nová generácia hercov, muzikantov, umelcov, ako Laco Déczi, Braňo Hronec, Paľo Polanský, ja, Peter Mikulík, Eva Mária Chalupová, ako dvojica tam začali účinkovať Lasica a Satinský. Bol to základ tichého protestu proti vtedajšiemu režimu. Aby súdruhovia boli spokojní, schovávali sme sa ako chameleóni za nedeľné „zväzacké predpoludnia“ v Tatra revue, pre vrchnosť s podtextom: „vraj aby mládež nechodila do kostola!“ Tak nám to vrchnosť dovolila... Pomáhali nám rôzni ľudia – Ján Kalina, iniciátorom bol

Ján Meravý, ktorý dokázal presvedčiť rozličných súdruhov. My sme prvýkrát na Slovensku postavili jazz na koncertné pódium, dovtedy to bol len prívesok tanečnej hudby. Ale neskôr nás predsa len odhalili a po dvoch rokoch to nazvali protištátnou činnosťou. Tak bolo po našej „zväzackej činnosti“ zadarmo v rokoch

1959–1960. Spomienky na „Sväzacké predpoludnia“ ma sprevádzajú dodnes.

■ **Patrite k zakladateľskej generácii oddelení dychových nástrojov na slovenských konzervatóriách i na VŠMU v Bratislave. V akom stave bol flautový odbor na týchto školách, keď ste začínali?**

Prišiel som do triedy Vladislava Brunnera, ktorý bol vynikajúcim českým flautistom, výborným pedagógom, vchoval veľa dobrých



Vo Věčku s M. Lasicom a J. Satinským
(foto: archív M. Jurkoviča)



So študentmi na Piešťanských
kúrzoch (foto: archív M. Jurkoviča)

■ **Ste v rodinnom zväzku s familiou Alexandra Moyzesa, jeho dcéra bola vašou manželkou. Poznali ste slovenských skladateľov jeho generácie takpovediac „od stola“, intímne, osobne, s kalíškom či bez... Akí boli Moyzesovi vrstovníci?**

Príliš veľa spomienok... Traja králi – Suchoň, Cikker, Moyzes – boli v korektných vzťahoch. Keď mal niektorý z nich premiéru, ostatní dvaja vždy prišli gratulovať, to sa už dnes nenosí. Cikker bol vášnivý turista, fanúšik

ho. Keď sa pustil do partitúry, chodili sme po špičkách. Na prstoch mal až mozole od písania nôt; cigareta od cigarety... Vedel takto intenzívne pracovať celé týždne. Keď to dokončil, odišiel na celý týždeň preč do lesa, na nejakého srnca. Povestné boli jeho záťahy s Jurajom Haluzickým, Deziderom Kardošom, tí spolu toho veľa zvládli... Keďže vtedy neboli mobily, často sme netušili, kde sú... Boli to bohémi. Ale na ich umeleckej výkonnosti to nebolo badať.

→ flautistov. Najčastejšie vyučoval metódou: „Já ti to zahraju a zkus to!“ A ukázal ako. Tak učili mnohí hráči jeho generácie. Slovenská metodická literatúra ani preklady neexistovali. Ale boli to výborní muzikanti, aj keď ich spôsob vyučovania bol príliš empirický. Bola taká doba; Čech Brunner bol prvým flautistom v Slovenskej filharmónii a takmer všetci ostatní prví hráči – dychári, boli tiež Česi. Vtedy to bolo bežné. Až naša generácia priniesla špičkových slovenských dychárskych hráčov.

■ **Flautistka Monika Štreitová uvádza v nedávnom rozhovore pre časopis *Harmonie* vašu osobnosť ako hlavný motív, prečo prišla po ostravskom konzervatóriu študovať**



Koncert s K. Okada na BHS (foto: archív M. Jurkoviča)

na VŠMU. Spomína na mnoho cenných rád, ktoré ste jej dali v súvislosti s interpretáciou súčasnej, ale aj barokovej či klasicistickej literatúry. Vďaka tomu získala dobré základy, na ktorých stojí jej súčasná koncertná prax; medzitým už sama vychovala absolventov na univerzite v portugalskom Évore.

Aj na Slovensku sa postupne situácia menila, keď mohli mladí absolventi flauty z VŠMU nahradiť odchádzajúcich starších hráčov. Určite by sa to stalo, aj keby tam Jurkovič nebol, ale som rád, že som k tomu prispel. Tešil som sa z nových hráčov, ktorých sme v škole vychovávali, že boli schopní a prechádzali konkurzmi. Vždy sa poteším, keď vidím na koncerte či v orchestri flautistov z mojej triedy.

■ **Na pedagogických postoch ste prešli prakticky všetkými pozíciami, až po rektorské kreslo. Popri tom ste permanentne zastávali post profesora flautovej hry, venovali sa sólovému hraniu, nahrali viac ako dve desiatky albumov, početné záznamy v rozhlase, televízii...**

Sám nerozumiem, ako bolo možné stihnúť to, čo som ako mladý človek dokázal. Chcelo to režim. Už v treťom ročníku na VŠMU som bol flautistom v SOČR, bol som ženatý, mali sme dieťa a moja manželka ešte študovala medicínu. Ráno o šiestej som už bol v škole na Štúrovej ulici, kde som cvičil do deviatej, potom som bežal do Vládnjej budovy, kde rozhlasový orchester nahrával, potom rýchlo na

obed, domov a večer opäť – do školy, cvičiť, prednášky, hodiny... A predsa sa to nejako dalo zvládnuť. Človek musí byť rozhodnutý, tým viac, že som si muziku vybral sám a proti vôli mojich rodičov. Musel som to dokázať a obhájiť svoje rozhodnutie.

Medzi klasikou a jazzom

■ **S flautou ste precestovali množstvo krajín – aký status má pedagogická muzikantská profesia u nás a v zahraničí?**

Napríklad nemecký inštalatér mal väčší plat ako my. A profesor? To sa nedalo porovnávať. Keď som bol za socializmu na stretnutí rektora na „Západe“, nevím som medzi nami



kvintet Medík, 1962 (foto: archív M. Jurkoviča)

rozdiely: boli k nám veľmi kolegiálni a otvorene hovorili o problémoch. Spoločenský problém bol, že naše diéty nestačili na to, aby sme im napríklad oplatili pozvanie na večeru... Museli sme sa všelijako vyhovárať, lebo by to nepochopili.

■ **Pôsobili ste aj ako lektor na kurzoch a boli členom porôt na viacerých interpretačných súťažiach, dokonca nielen flautových...**

Áno, bol som na viacerých, na Pražskej jari, v Budapešti, v Mníchove... Nesloboda za socializmu bola vyvážená tým, že štát študentom financoval účasť na zahraničných súťažiach. Ja som viedol výberovú komisiu, nielen dychársku. Napríklad slovenskí akordeonisti v istom období vyhrali svetové súťaže a keďže ich bolo veľa, mali zvláštnu komisiu, ktorej som roky predsedal. Tri súperiace akordeónové školy potrebovali arbitra, bez neho by sa nedohovorili. Vtedy som spoznal veľa literatúry pre akordeón a učil sa aj súťažnej diplomácii... Aj tieto skúsenosti ma formovali a urobili zo mňa univerzálného profesionála, ktorý vedel zastať všetko.

■ **Ved' aj Nietzsche údajne povedal, že čo ma nezabije, to ma posilní... Na domácej scéne ste počas vašej aktívnej kariéry spolupracovali s mnohými interpretmi. Niektoré umelecké spojenectvá prerástli do osobných vzťahov, iné sa viazali na skladateľskú scénu. Patrite k interpretom, ktorých oddanosť**

slovenskej avantgardnej hudbe nielen podnietila vznik nových flautových diel, ale najmä experimentálnych spôsobov tvorby tónu, dynamiky... Spomeniem aspoň oddanosť dielam Ivana Paríka.

Experimenty sa píšú pre inštrumenty, ktoré majú dobrých interpretov. Premiéroval som nielen všetky Paríkovy skladby, ale aj viac ako dve desiatky ďalších skladieb pre flautu a diela slovenských autorov som hral s veľkou radosťou. Mali sme spoločného priateľa – výtvarníka Miloša Urbáška – a keďže robil abstraktné, nefiguratívne plátna, bol v nemiľosti... V čase mierneho oteplenia v roku 1968 dostal ponuku vystaviť svoje práce v Galérii Cypriána Majerníka. Urbásek organizoval

výstavu, Ivan skomponoval skladbu, Miloš flautista ju zahral a výtvarník Miloš mal vernisáž... Skladba má názov *Hudba k vernisáži*. Takéto objednávky sa rodili aj pri víne. Ivan z nej urobil aj elektronickú verziu. Originálna je v tom, že je to prvá slovenská elektroakustická skladba, ktorá používala zmixované zvuky flauty z akustickej verzie, nie vygenerované umelé.

■ **Možno ste boli v šesťdesiatych rokoch jedným z prvých slovenských interpretov, ktorý dokázal plnohodnotne hrať klasickú i jazzovú hudbu. Menila sa sínusoida vašej rozpoltenej muzikantskej duše?**

Prišlo obdobie, keď som si začal robiť meno na klasickom pódiu aj v pedagogike. Zistil som, že nestíham všetko. Rozhodol som sa, paradoxne – po získaní Zlatej medaily v kategórii malých jazzových súborov na Svetovom festivale mládeže 1962 v Helsinkách –, že s jazzom končím, tam som zastavil svoj jazzový vývoj. Až teraz, v tomto neskorom veku, som zase začal hrať jazzové štandardy, aj keď fyzické sily ubúdajú. Ale hrať s priateľmi, nie pre verejnosť, lež pre vlastné potešenie, je príjemné.

■ **Koncertný repertoár je dôležitým ukazovateľom interpretovho zamerania. Počas aktívnej koncertnej kariéry ste hrávali skladby Moyzesa, Paríka, Bokesa, Beneša, Malovca, Nováka, Martinčeka, Šimaia, Hrušovského,**

Zeljenku, Očenáša, Nováka, Bázlika a, samozrejme, svetový repertoár od Telemanna po Poulenca. Časť repertoáru je nutná, iná je povinná, niečo hráme pre potešenie... V akom stave zrelosti by mal mať nachystané skladby pedagóg?

Boli skladby, ktoré som nikdy nehral na pódiu, ale našťudoval som si ich pre študentov. Na hodinách som ich musel ovládať. Nestačí len rozprávať, musíte aj predviesť ukážku. Tým som si veľmi rozšíril repertoár. V časoch môjho štúdia skomponoval Andrej Očenáš *Concertino* pre flautu a klavír. Skladbu som priniesol Brunnerovi na hodinu, ale veľmi ho to nezaujalo. Tak som si poradil sám. Vtedy boli celoštátne prehliadky mladých koncertných umelcov a na jednej z nich som v Rudolfine hral s Perlou Čáповou práve *Concertino* a sólovú *Sonátu* od Paríka. Obávaný kritik, profesor Sádlo nám povedal, že sme dobre reprezentovali, čo nás potešilo... To bol vlastne môj pódiový štart a hneď v Rudolfine. O mnoho rokov neskôr som v tej istej sále nahrával Bachove sonáty so Zuzanou Růžičkovou a Jurajom Alexandrom ako prvú digitálnu CD nahrávku OPUS-u. Tá nahrávka vďaka licenciám obehla zemeguľu.



Dekan Hudobnej fakulty (foto: archív M. Jurkoviča)

■ Povinná vojenská služba bola v minulosti realitou, ktorej sa len málokto mohol vyhnúť. Mnohí umelci si ju „odkrútili“ v rámci Vojenského umeleckého súboru a hoci dnes nazeráme na túto ustanovizeň kriticky, zväčša pomáhala hudobníkom udržať sa v hráčskej pohotovosti. Ako vnímate túto inštitúciu po rokoch?

Napriek všetkému sme si počas vojenčiny vo VUS-e užili aj veľa zábavy. Teraz v auguste mal jeho umelecký šéf Milan Novák deväťdesiat rokov; dodnes máme veľmi priateľské kontakty. Skvelý muzikant. Keďže bol exponovaný v minulom režime, dnes je málo hrávaný... Pritom si pamätám, že práve vďaka svojmu postaveniu pomohol mnohým (nielen) muzikantom. Napríklad Moyzesovmu kvartetu hrozila vojenčina v rôznych rokoch a Milan Novák zariadil, aby sa dostali spolu do VUS-u a ich umelecké dozrievanie bolo koordinované. Inak by to bol koniec kvarteta. Ja som vtedy v Slovenskom hudobnom fonde zariadil

dvom hráčom z kvarteta aj fondové štipendium a kombinácia štipendia s odkladom vojenskej služby spojila Moyzesovcov do jedného obdobia. Novák ich nechal vo VUS-e ako súbor a hoci to nebolo ideálne, kvartetisti mohli ďalej študovať nový repertoár. Mimochodom, prvá nahrávka Moyzesovho kvarteta pre Opus bola práve Nováková *Hudba pre flautu a sláčikové kvarteto*. Nahrávali sme ju v Redute pomedzi intervaly, keď nehrkala električka... Je to veľmi dobrá skladba, nestarne. Bolí ma, že tento umelec nie je docenený. Milan Novák si zaslúži uznanie nielen za svoje diela, ale aj pre svoje ľudské kvality.

Rektorom v dvoch režimoch

■ „*Marcusiáni-novotomisti-hardinisti-komunisti-liberáli-moslimi a katolíci, / vďaka vám pavúci za siete. / Definovali sme parcely štastia, / križovatky so semaformi, / privedú nás do malej ríše, / kde sa treba zmesť do kože, / za túto malú daň z prepychu / nemusíme myslieť!*“ (Zeljenka: *Allelluja*, 2. 8. 1979)

Jedno obdobie vášho rektorského pôsobenia na VŠMU bolo späté s udalosťami Nežnej revolúcie. Spoločenský chaos neposkytoval



Riaditeľ vydavateľstva OPUS (foto: J. Linzbohl)

veľa návodov, ako obstať so čtou. Čo vás motivovalo konať v oných mesiacoch po novembri 1989 tak, ako ste konali? Recept na prežitie „*pri hľadaní nových parciel štastia*“ neexistoval. K nežnému priebehu prispelo veľa ľudských faktorov a vy ste boli rektorskej školy, ktorá patrila k základniám študentskej revolúty.

Spomínam si – Mistríková, Lauko, Vaculík, Popovič... – dominantné postavy tej študentskej skupiny. Asi mali ku mne dôveru, lebo nezačali štrajkovať bez môjho vedomia. Treba si prečítať, čo hovoril Peter Breiner o atmosfére v osemdesiatych rokoch na škole, nazval to ostrovom slobody na VŠMU. Snažil som sa, aby to tak bolo, neraz som bol „na koberci“ u súdruha Pezlára. Vravieval mi: „*Súdruh rektor, na VŠVU to má Kulich pevne v rukách, ty nemáš ideológiu na škole v poriadku, varujem ťa...*“ Keď prišli za mnou študenti, že chcú ísť do štrajku, šiel som s nimi. Mal som v pamäti to, čo svokor Moyzes zažil, keď odsúdil vstup

vojsk v roku 1968. Odvolali ho z funkcií, zakázali hrať jeho hudbu a vytlačení partitúru jeho *Ôsmej symfónie* s podtitulom 21. 8. 1968 zošrotovali. Len zásluhou riaditeľa Hudobného fondu Alojza Stušku, ktorý tajne odniesol dvesto kusov partitúr, sa z nákladu aspoň niečo zachovalo. Moja žena vedela, že sa možno niekedy nevrátim domov; ale podporovala ma. Aj ona bola hrdinka... Nikto z nás nevedel, čo bude. Zabarikádovali sme sa v škole, dal som študentom k dispozícii rozmnožovaciu techniku aj auto šesťstotrinástku so šoférom; radili sme sa spolu, nuž, bol to čudný novembrový mesiac. Pre mňa to skončilo tak, že ako jediný rektor som bol po revolúcii opäť zvolený do funkcie.

■ **Osobné postoje v zlomových časoch si žiadajú iné zložky ľudskej integrity. Vtedy ste nekonali ako hudobník – boli ste odvážny, či azda hazardér?**

Hazardérstvo nemám v povahe; bál som sa, ale urobil som to, čo som považoval za správne.

■ „*Kol'ko umu a fantázie / vložili sme do skvelého projektu / prepojiť svet kol'ajami, dialnicami / a vysielame si odkazy / a správy via satelit / – ktoré nás okamžite utvrdia / vo vzájomnej ľahostajnosti...*“ (24. 1. 1981). Dnešný svet je navyše zosieťovaný via internet. Koniec informačným bariéram o novej hudbe. Hudobník sa dozvie o akomkoľvek koncerte, vďaka technológiám sa okamžite dostane k notám, knihám, nahrávkam... Porovnajte, prosím, vašu dobu, túžiacu po spoznávaní hudby spoza hraníc, a túto fázu globálnej hudobnej dediny, ľahko dosiahnuteľnej od laptopu. Bude hudba lepšia?

Pridávam vymoženosť ísť na zahraničný koncert; keď hrá dobrý interpret vo Viedni, môžem tam ísť. Pamätám sa, ako som raz veľmi chcel ísť na Karajana, ale nedalo sa. Dnes sa k tomu mladý človek dostane okamžite, plus noty, nahrávky, ale aj hudobné nástroje. Kvôli notovým materiálom sme sa za mojej éry stretávali v Sovietskej knižnici pri Sv. Trojici v Bratislave. To bol cenný zdroj. Sovieti totiž v tom čase nerespektovali autorské a vydavateľské práva a jednoducho mnohé notové materiály západných vydavateľstiev okopírovali a predávali za pár korún. No nekúpte to! Druhým zdrojom boli koncertné turné. Ako člen orchestra, aj ako sólista som miňal devízy hlavne na notoviny, ktoré u nás nebolo možné zohnať. Dnes môže mať hudobník stlačením klávesu čokoľvek za sekundu, to je úžasná vymoženosť. Učiteľia majú dokonca na internete svoje masterclassy... Preto je dnešná generácia na tom lepšie, ako sme boli my. Či majú aj lepší životný pocit, to je iná otázka.

→ ■ **Vaša interpretačná minulosť je mimoriadne pestrá a kvantitatívne pozoruhodná. Čo bolo najcennejšou devízou vášho flautového spolužitia?**

V baroku a klasicizme bola flauta obľúbený nástroj, neskôr v čase romantizmu už nebola taká atraktívna pre skladateľov, išla do úzadia. Až v dvadsiatom storočí prišiel Jean-Pierre Rampal, ktorý sa zaslúžil o renesanciu sólovej flauty a jej literatúry. Ako osobnosť bol veľmi príjemný, charismatický, vrátil flaute jej postavenie. Veľmi som

Koncert pre flautu, harfu a orchester. Týmto aktom Jurkovič z koncertného pódia odchádza. Vydržal som na ňom viac ako polstoročie. Stačilo.

■ **Nesmiem zabudnúť ani na Slovenský rozhlas, kam ste sa vrátili po mnohých desaťročiach. Čo sa vám vo vedúcich funkciách v rámci tejto inštitúcie podarilo a čo nie?**

Pripomeniem, že práve Alexander Moyzes zaviedol pravidelné verejné koncerty rozhlasového orchestra. Ja som kládol veľký dôraz na

kompletný návrh; vedeli, že v júni 1990 na zasadnutí Federálneho zhromaždenia bude možné na dlhý čas naposledy niečo zmeniť. Prezentovali sme úspechy katedry a minister sa dal presvedčiť. Predložil návrh Federálnemu zhromaždeniu, a skutočne v júli 1990 bola Filmová a televízna fakulta VŠMU schválená. Ako rektor som bol aktívne pri tom a som na to pyšný. Možno aj na to, že sa podarilo udržať budovu na Zochovej ulici pre VŠMU, lebo hrozilo nebezpečenstvo, že polovicu budovy stratíme. Bojoval som ako



Zľava M. Telecký, M. Jurkovič, K. Nováková (foto: archív M. Jurkoviča)



Blues s G. Hermélyovou (foto: archív M. Jurkoviča)



S I. Hrušovským po premiére jeho skladby (foto: archív M. Jurkoviča)

vnímal Rampalov príklad a mal tajnú túžbu vyzdvihnúť flautu na podobnú úroveň aj v slovenskom hudobnom živote. A to sa mi azda aj podarilo. Preto som prijal ponuku učiť, aby som mohol odísť z orchestra, lebo súčasne hrať v orchestri aj sólovo bolo veľmi náročné.

■ **V rámci koncertných sólových aktivít ste dosiahli významné úspechy doma aj v zahraničí, o čom svedčia aj tituly Zaslúžilý umelec,**

dramaturgiu koncertov. Zaviedol som tematické koncerty a ako šéf SOSR-u som sa snažil zlepšiť podmienky pre orchester. Bol som tam počas zdravotnej krízy šéfdirigenta Roberta Stankovského. Po jeho smrti sa mi vzápätí podarilo angažovať kanadského dirigenta Charlesa Olivieriho-Munroa, a tak sme preklenuli toto obdobie. Návštevnosť koncertov, aj ich úroveň, bola vtedy veľmi dobrá, mali sme dosť zahraničných zájazdov, orchester na to rád spomína. Po mojom „šéfovaní“ tam

lev. Založenie nových študijných odborov ako hudobná teória, gitara, akordeón či bábkoherectvo, aj za tým je moja práca. Ďalej, môžem pripomenúť digitalizáciu a vydanie dvoch stoviek CD titulov, analógových LP nahrávok slovenských interpretov a sólistov, aj orchestrov, najmä pôvodnej tvorby za mojej éry v OPUS-e. A ešte som si spomenul na mládežnícky orchester. Jeho terajšie znovuoživenie nadväzuje na éru, keď som spolu s Pavlom Tužinským ako predseda Slovenskej hudob-



štátne vyznamenanie Za vynikajúcu prácu, Ocenenie umeleckej agentúry Slovkoncert či Cena Fríca Kafendu za interpretáciu slovenských skladieb.

Pre mňa bolo veľké šťastie, že som sa mohol viac venovať sólovej hre. Súbeh akademických funkcií a koncertovania bol niekedy náročnejší. Dobrý partner je na nezaplatenie: veľa som koncertoval s Jozefom Zsapkcom, Helenou Gáfforovou, Ivanom Sokolom a ďalšími. Partnerstvo v sonátovej hre je osobité. Komornú hru milujem, pritom každý dychár je nutne komorný hráč. Mojimi poslednými partnermi boli Ján Hajnal, s ktorým som nahral svoje posledné CD *Classic Blue*, a harfistka Katka Turnerová – s ňou som spolu so Slovenským komorným orchestrom pred dvomi rokmi odohral moje posledné vystúpenie, Mozartov

ostali napríklad rampy pre vozičkárov, aby sa mohli dostať do koncertnej siene. Neuveríte, ale musel som o ne tvrdo bojovať!

■ **Čo sa vám ešte podarilo na iných frontoch? Dali ste si niekedy symbolicky vlastný gól?**

Nikdy nie v dôležitých veciach. Myslím si, že v podstatných veciach som si góly nedával. Viete, že Miloš Jurkovič pomáhal založiť Filmovú a televíznu fakultu VŠMU? Filmová a televízna katedra dovtedy fungovali ako súčasť Divadelnej fakulty. Porevolučným ministrom školstva bol Ladislav Kováč a za jeho ministrovania som bol potvrdený vo funkcii rektora. Vtedy filmári na čele s Martinom Slivkom a Tiborom Vichtom hľadali možnosti, ako založiť FTF na VŠMU. Pripravili

nej spoločnosti (v spolupráci s Mariánom Turnerom, Karolom Kevickým, Mirkom Krajčim, Eugenom Prochácom a ďalšími) v rokoch 2000–2004 zorganizoval päť ročníkov letných sústreďení a koncertov tohto telesa mladých orchestrálnych hráčov. V roku 2004 sme s veľkým úspechom dokonca účinkovali v berlínskom Schauspielhause. Som rád, že táto tradícia založená ešte v osemdesiatych rokoch doktorom Ladislavom Mokrym, Ľudovítom Rajterom, Jánom Pragantom a Ivanom Paríkom, našla pokračovanie v novej generácii mladých hudobníkov.

■ **Ako by ste stručne zhodnotili svoj život?**

Sú hudobníci, ktorí majú možno jednoduchší život. Ale ja som mal taký košatý a som tomu rád. Mám na čo spomínať. ✕

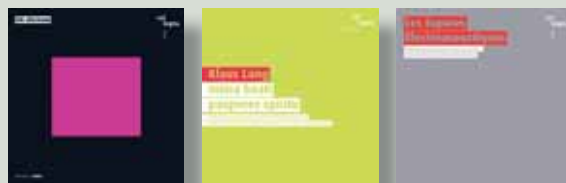
col legno

Neviem, či možno rakúske vydavateľstvo col legno naozaj predstaviť ako vydavateľstvo „mimo hlavného prúdu“. Skôr by sme mohli povedať, že col legno „hľadá“. A často nachádza pozoruhodné tituly, pozoruhodnú hudbu. Mimo a vnútri rôznych prúdov. Od súčasnej vážnej hudby cez jazz, world music, klasickú hudbu po elektroniku. A hudobníkov, ktorí stoja na pomedzí či rôznym spôsobom „preskakujú“ medzi rôznymi žánrami. A od známych mien (Strauss, Pärt, Cage, Rihm, Sciarrino...) k menej známym menám a zoskupeniam (daniel schnyder, iris electrum, alma...).

V spolupráci s Inštitútom pre počítačovú hudbu a zvukovú technológiu v Zürichu pripravilo col legno na konci minulého roku dvojalbum s názvom *Les Espaces Electroacoustiques*, na ktorom predstavuje vybrané medzníkové elektroakustické kompozície vo verzii pre 5.1 dolby surround. Výber skladieb dokumentuje vývoj elektroakustickej hudby za obdobie približne 30 rokov, počnúc ranými analógovými kompozíciami a prvotnými digitálnymi skladbami z 80. rokov končiac. Skladby využívajúce akustický základ boli nanovo nahrané, rovnako však boli „zrekonštruované“ aj čisto elektronické skladby, napríklad Varèsevo *Poème électronique* či Ligetiho *Glissandi* z roku 1957, ktorá bola pôvodne realizovaná v „mono“ verzii. Skutočným potešením je realizácia skladby *Mortuos Piango Vivos Voco* Jonathana Harveyho z roku 1980.

Antológia *Austrian Heartbeats* je založená na jednoduchom koncepte: renomovaní skladatelia vyberajú podľa vlastného uváženia a vkusu najpozoruhodnejšie diela mladších či menej známych skladateľov. V roku 2015 vyšiel druhý diel antológie, ktorej kurátorom bol dnes snáď najvplyvnejší rakúsky skladateľ, Georg Friedrich Haas. Hudba Petra Jakobera, prezen-tovaného hneď dvomi skladbami, má blízko

k americkému experimentalizmu (Tenney, Lucier) či procesuálnosti a osciláciou medzi pravidelným pulzom a zahmlenou textúrou k Ligetimu a samotnému Haasovi. Nezvyklým timbrom je pôsobivá najmä jeho skladba *Ab* pre 3 diskantové citary z roku 2013. Skladba in



Stille síce začína trochu klišéovitým oscilovaním okolo jedného tónu na spôsob Giacinta Scelsiho, v priebehu formy sa však dostáva do zvukovo a obsahovo prekvapujúcich plôch, striedajúcich vypäté a pokojné pasáže, občasne pripomínajúce litovského experimentátora Rytisa Mažulisa. Na procesuálnych premenách zvuku (teda dialektika: škript/hluk – čistý tón/súzvuk) je postavená skladba *abbozzo V* pre štvrttónový akordeón a sláčikové kvarteto od Hannesa Kerschbaumera.

Dvanásťčlenné zoskupenie *iris electrum* na albume *colors* (2017) predstavuje veľmi príjemné

a svojrázne poňatie popu, prechádzajúceho naprieč rôznymi žánrami. Hudba albumu je nasiaknutá melancholickou atmosférou pripomínajúcou najlepšie obdobie holandských The Gathering (prevaha molových tónin, repetície, ženský vokál), no s veľmi invenčnými a decentnými aranžmánmi, ktoré zasa môžu letmo evokovať skvelý debut *Let It Die* kanadskej speváčky Feist.

Lahôdkou pre fanúšikov súčasnej „world music“ je zoskupenie *Federspiel*, septet prevažne plechových dychových nástrojov (len občas zaznie vokálna vsuvka, prípadne klarinet či citara). Hudba na ich albume *Smaragd* z roku 2016 čerpá mnoho z balkánskej ľudovej tradície, teda aksakových rytmov a rýchlych behov, etnických a žánrových vplyvov je tu však rozhodne viac. Nad ostinatou však často rozvíjajú

príjemné improvizované sóla, ako napríklad v skladbe *15/8*.

Z kmeňových skladateľov vydavateľstva by som rád upriamil pozornosť na Wolfganga Mitterera, nevyspytateľného skladateľa, organistu, hráča a programátora rôznych elektronických zariadení.

Kým na albume *Sopop* sa pohráva s popovými „groovmi“, často akoby stojacími na mieste, a svojrázne využíva hlasový prejav známej speváčky z viedenského Burgtheater Birgit Minichmayrovej, album *Stop Playing* je založený na organovom zvuku.

Missa beati pauperes spiritu na rovnomen-nom albume je jednou z najvydarenejších skladieb rakúskeho skladateľa Klausa Langa. Dlhé zádrže sa krásne prepájajú a vpájajú do jednohlasných častí omše. Čas je spomalený, takmer stojí, prípadne sa točí ako špirála.

Adrián DEMOČ

Hudba dneška v SNG: DVA-JA 4

SNG Esterházyho palác, Bratislava 27. 9.

Marko Ciciliani, skladateľ, performer a teoretik zaoberajúci sa vzťahmi zvukového a vizuálneho umenia, ktorý sa stal známym najmä vďaka experimentom s bezvstupovým mixážnym pultom, mal na prvom z koncertov Hudby dneška pôvodne vystúpiť s huslískou Barbarou Lüneberg. Pre jej chorobu však Cicilianiho hudobným partnerom ostal tretí člen pôvodného zoskupenia, zvukový dizajnér **Davide Gagiardi**, a predstavenie tak zotrvalo v rovine interaktívnej elektroniky, bez konfrontácie s prvkom tradičnejšie ponímanej inštrumentálnej hry. Napriek tomu tu prepojenia s „tradíciou“ (experimentálneho žánru) bolo dosť a zdá sa, že zámerne.

Koncepcia performancie odkazovala na postupy, ktoré dávnejšie „kodifikoval“ John Cage. A v prvej zo štyroch kompozícií večera, vsadených medzi vybrané kúsky z Cicilianiho štúdií pre bezvstupový mixpult *81 matters in elemental order*, bol jeho odkaz prítomný aj priamo, prostredníctvom výroku „Na rytme záleží najmenej“ a názvom

8'66". Nebolo to však „dvakrát ticho“, ale vysokorýchlostná invázia významov Cageových slov, rozložených na jednotlivé písmená, vo vysokom tempe zobrazované na tabletoch, s ktorými obaja performer pomaly krúžili po miestnosti a zároveň na premietacom plátne. Súvis so zvukovou stopou, pozostávajúcou z voľne „rozosiatach“ elektronických ruchov a hlbokých sínusových tónov, pôsobil ako viac-menej náhodný, na rytme, zdá sa, záležalo najmenej...

Ku konceptu Cageových *Imaginary Landscapes* pre gramofóny, magnetofóny či rozhlasové prijímače mala blízko ukážka z Cicilianiho *Pop Wall Alphabet*, 26 koláží z piesní slávnych popových kapiel. Zaznelo písmeno *P*, „zvuková stena“ z piesní Pink Floyd a pridaných statických zvukových prvkov. Vďaka štvorkanálovému ozvučeniu zapôsobila táto citátová skrumáž, vzdialene asociujúca kompozície Charlesa Ivesa, ibaže „transponovaná“ do súčasnej hudobnej reči, skutočne imerzívne, obzvlášť v okamihoch, keď sa vo vnímaní poslucháča mohli vynoriť

rozmanité „inherentné patterny“ a tiež asociácie, ktorým nechýbal prvok vtipu. Tu, naopak, na rytme záležalo... Zvyšné dve kompozície vo mne zanechali menšiu rezonanciu. Cicilianiho hra s monome, otvoreným interaktívnym nástrojom premieňajúcim dotykové impulzy na vizuálne a zvukové elementy, odkazovala v *Atomic Etudes* v súlade s Cageovou ideou estetizácie činnosti, ktoré pôvodne nemali hudobnú či umeleckú intenciu, na svet hracích konzol a automatov. Spomínam si, ako sme s Frutti di Mare pred asi desiatimi rokmi robili niečo podobné a výsledok bol pestrofarebnejší, zábavnejší a interaktívnejší. K interaktivite vyzývala aj záverečná *Tympanic Touch* pre ozvučené objekty a live electronics. Tu mi napadala podobnosť s realizáciami partitúr Milana Adamčiaka (Ivan Šiller a Fero Király kresliaci na ozvučenom stole a webkamerou prenášaní na premietacie plátno...), participácia publika rozoznievajúceho rozdane kúsky papiera pomocou špiariel, bola skôr formálna, prekonalaniu bariéry akoby bránil profesionálny odstup performerov. Nebránil však špecifickému, ľahkou nostalgiou obostretému estetickému zážitku – ani pri vedomí, že o mnohom z prezentovaného platilo ono známe „všetko už bolo povedané“.

Robert KOLÁŘ

Klaus LANG

**Zůstat nadšený
z toho, co dělám,
a věřit své práci**



(foto: www.klang.mur.at)

Rakouský skladatel Klaus Lang (1971) působil na letošních Ostravských dnech nové a experimentální hudby nejen jako lektor pro kompozici, ale na jednom z koncertů zazněla v provedení Ostravské bandy jeho skladba *weisse farben* (2014), tématicky související s o sedm let starším dílem *weisse äpfel*. Klaus Lang komponuje, vyučuje na univerzitě v Grazu i na letních skladatelských kurzech v Darmstadtu a věnuje se těž hře na varhany.

Připravila **Lenka NOTA**

■ **Hudbu pro sebe definujete jako svobodný, za sebe stojící akustický objekt. Jak se s tímto postojem vyrovnává vaše skladatelské ego?**

Estetika romantismu včetně Richarda Wagnera je v opozici k mému kompozičnímu přístupu. Pro mě je cílem vytvořit umění, skladbu, která se mnou, s mým já nemá nic společného. Samozřejmě jsem, jaký jsem, a musím s tím nějak vyjít. Roli umělce vidím podobně jako např. u truhláře, který vytvoří stůl, s nímž ale ve finále nemá přímo moc společného. Zajímá mě umění samo o sobě, ne umění skrze umělce. Ale to je samozřejmě můj osobní postoj. Nechci tím říct, že jinak nahlížené umění je horší.

■ **Takže umělec jako služebník nebo zprostředkovatel umění...**

Spíše jako řemeslník, který něco vytváří. Tak se vidím především. Mým vzorem jsou velcí skladatelé předromantické doby, autoři šestnáctého a sedmnáctého století. Například Palestrina napsal přes padesát svazků mší, madrigalů a motet. Takové množství hudby

nemůže někdo napsat ve stavu nějaké inspirační extáze, nebo že mu andělé něco předzpívají. Je to jednoduše práce. Vytváření zvukových objektů. A tak to bylo u všech velkých skladatelů až do devatenáctého století.

■ **Jste také tak pilný?**

Ano jsem. Mám už poměrně dlouhý katalog děl. Spíš než o pílí, jde v mém případě o radost z hudby. Když můžu doma sedět a přemýšlet o své práci, komponovat, je to pro mě ten nejkrásnější stav. Jsem vděčný za každou minutu. Samozřejmě, je pěkné, když skladba zazní, přesto je pro mě ale lepší sedět doma za stolem a psát.

■ **Jak byste sám sebe definoval jako skladatele?**

Svým způsobem už jsem se definoval jako řemeslník. To je jedna z možností. Jde mi o to ukázat věci, které už známe jiným způsobem. Vnímát je jinak. Svým způsobem jde až o jakousi vědeckou činnost. Ne ve smyslu vynalezení něčeho nového, ale spíše v uvědomění, vnímání světa jiným způsobem;

jeho nová interpretace, výklad. Například když zkoumáte pod mikroskopem dřeva, nevidíte vlastně kus dřeva, ale vidíte věci, které jste v něm předtím neviděli. Podobně je tomu v kompozičních technikách, například kontrapunkt umožňuje slyšet určité aspekty zvuku, které v něm před tím byly schované. Takže žádný originální vynález skladatele, ale objevení něčeho, co už existuje. Představte si například polyfonní skladbu šestnáctého nebo sedmnáctého století; skladatel vezme nějaký již předem daný materiál, gregoriánský chorál nebo lidovou píseň, tedy nepřijde s ničím novým, ale pracuje s objektem, který už našel. Kontrapunktická skladba není v podstatě nic jiného, než na různé způsoby kombinované téma. Jde tedy o velmi přesné pozorování materiálu, který byl nějak nalezen. Takový způsob práce je mi velmi blízký. Nejdůležitější je, aby byl člověk nadšen tím, co dělá. Aby věřil tomu, co dělá. Aby viděl ve své práci život. Pokud chcete být skladatel, je tento postoj tím nejdůležitějším. Čistě statisticky viděno je pravděpodobnost toho, že člověk napíše geniální, nebo velmi dobrou skladbu, extrémně nízká. Takže vlastně, když člověk sedne ke komponování, pak je radost z hudby to jediné. Je to vlastně jenom tento vnitřní pohon, nadšení z práce, kterou děláte. I přesto všechno je strašně důležité, že stále existují lidé, kteří tuto práci dělají, kteří pokračují v tradici komponování. Mozart byl proto Mozartem, že existovaly stovky jiných

skladatelů, kteří dělali totéž, co on. Bach je velký skladatel jenom proto, že byl schopen všechny techniky, všechny myšlenky své doby integrovat do své práce. Analyzujete-li jeho dílo, vidíte zřejmou inspiraci italskou školou, Couperinem, Buxtehudem. Důležitost té které skladby není podstatná, podstatné je, že umění v lidské kultuře nadále existuje. A o to jde, udržet umění; zcela realistický cíl.

■ Co si myslíte o vývoji soudobé hudby v dnešní době?

Existuje řada průměrných skladeb. To je úplně normální. Kdybychom se vrátili například do roku 1810 a prohlédli si všechny kompozice, které v té době vznikly, pak jich přibližně 99,9% bude průměrných. To je standardní fenomén, na tom není nic zvláštního. Za posledních třicet let se role umění ve společnosti zásadně proměnila, ve veřejném vnímání už nehraje žádnou roli. V Rakousku je tato situace extrémní. Instituce pečující o naši kulturu jako Státní opera nebo Vídeňští filharmonikové reprezentují hudbu devatenáctého století, jsou zcela odříznuty od hudby, jenž se snaží myslet dál do budoucna. Takže na jedné straně tu máme jakousi reprezentativní kulturu, uvězněnou v hudbě devatenáctého století, a potom různé skupinky specializující se na hudbu toho kterého konkrétního století, dnes už kromě specialistů na sedmnácté a osmnácté století máme i specialisty na jednadvacáté století. To je politováníhodné. V devatenáctém století v souvislosti se vzestupem měšťanstva se hudba společensky rozšířila, všechny ty nové operní budovy a koncertní sály, byla to svým způsobem abnormalita v lidských dějinách. Srovnáme-li to například s šestnáctým nebo patnáctým stoletím, kdy se takzvanou klasickou hudbou zabývalo jen velmi malé procento lidí. Můžeme tedy říci, že jsme se na počátku dvacátého století vrátili z hypertrofního stavu devatenáctého století zase do normálu. Na jednu stranu toho můžeme litovat, na druhé straně si je třeba uvědomit, že například Ockeghemova mše si co do rozsahu komplexity v ničem nezadá s operami Donizettiho nebo Verdiho. Popularizace hudby a její rozšíření vedlo k jejímu zploštění, k jisté povrchnosti, ve srovnání s hudbou například šestnáctého století. V dnešní době není třeba sloužit masám, máme znovu šanci psát subtilní, čistou, precizní hudbu. Na výběr máme řadu prostředků. Nerad bych mluvil o nějakém zániku.

Bohužel všechny obrovské orchestry a hudební instituce pohltnou většinu kulturního rozpočtu, v porovnání s komorními, malými koncerty soudobé hudby. A stejně tak pracovní podmínky souborů hrajících soudobou hudbu jsou nesrovnatelné s hudebníky ve Státní opeře – celé je to absurdní. Myslím, že tato situace není v naší společnosti dále udržitelná, myslím tím ony velké instituce. Jsou to muzea, pěstující kulturu, jež zapadla už před sto lety, přičemž se nesnaží jakýmkoliv způsobem přizpůsobit se dnešní době. Pokud to neudělají, pak si můžeme klást otázku, jaké mají oprávnění

pro svou existenci a finanční podporu? Velké orchestry jsou typický vynález devatenáctého století. Ockeghem zkomponoval grandiózní mši pouze pro pět zpěváků. Teď jsem možná trochu rozpolcený, protože sám rád píši pro orchestr, na druhou stranu, ale pokud jej беру jako instituci, musím se ptát, proč teče 99% rozpočtu do reprodukčního umění, které stále znovu a znovu opakuje skrze výběr třiceti stále dokola hraných skladeb devatenáctého století. To je zásadní otázka, myslím.

■ Čím to a co s tím můžeme dělat?

V dřívějších dobách podporovala umění šlechta. Dnes v době demokracie převzala tuto roli ministerstva, která rozdělují peníze. A otázka zní, co chceme podporovat? Jak se skrze toto umění, tuto kulturu chceme reprezentovat? Divím se tomu, proč to má být právě kultura devatenáctého století.

■ Problém je, že politici často nemají vůbec žádnou představu o současném umění, možná o umění vůbec...

Já jsem v životě neviděl žádného politika na koncertě. To je katastrofa. Ještě do šedesátých let existoval určitý druh většinou konzervativního měšťanstva, které podporovalo umění a zajímalo se o něj. Například nejdůležitější festival soudobé hudby v Rakousku – Štýrský podzim – je v podstatě evropský unikát, který vznikl díky podpoře Rakouské lidové strany. Jde o to, že i když se nám to třeba nelíbí, stojí

no, a jen to, co se dá prodat, má nárok na existenci – to vše bohužel totálně převládalo konzervativní ideály starší doby.

■ Myslíte, že tento trend mohou umělci sami o sobě nějak změnit?

Nevím. Možná volit ty správné strany... Musíme věřit tomu, že život probíhá v cyklech. Že máme vrcholy a propady a že dnes jednoduše vědomí důležitosti kultury a umění není společensky na vrcholu. Já jako jednotlivec s tím mohu dělat jediné to, že budu jednoduše pokračovat ve své práci, ve svém poslání.

■ Jedna z vašich skladeb se jmenuje *The Book of Serenity*. Je pro vás klid a ticho důležité?

Určitě ano. Je to centrální aspekt, který, alespoň doufám, mohu posluchačům ve své hudbě nabídnout. Možná je to právě to, co v naší společnosti chybí.

■ Filozof Hartmut Rosa hovoří o zrychleném času, zrychlené době jako o totalitním režimu, kontrolujícím všechny aspekty našeho života. Je to důvod, nebo inspirace pro vaši práci, proč mají vaše skladby pomalý průběh, tichou dynamiku?

Tak jednoduché to není, tedy ve smyslu, že si přečtu názor nějakého filozofa a pak podle něj komponuji. Takovouto hudbu jsem psal vždy. Samozřejmě si při tom kladete otázku, jakou funkci má moje práce, jak mohu svou umělec-



K. Lang v Ostravě (foto: M. Popelář)

za to takovéto umění podporovat. Tyto postoje se v posledních desetiletích úplně zřítily. Absurdní je, že umělci jsou většinou orientováni doleva nebo směrem k zeleným stranám, přičemž ale většina těch, co znám, volí v dnešní době paradoxně měšťanské nebo katolické strany. Levicové strany se dnes orientují na multi-kulti festivaly a nejsou schopné vyjít ze stínu rockové hudby padesátých let. A je tragické slyšet, co vedoucí představitelé těchto stran vědí o hudbě. Vůbec nic a nemají ani jakýkoliv zájem o ni. Neuvědomují si vůbec, jak je péče o umění pro společnost důležitá. K tomu ještě neoliberální vývoj v posledních dvaceti-třiceti letech, ve smyslu prodat všech-

kou práci propojit se světem, ve kterém žijí? V naší době tento aspekt chybí, pustit se do něčeho, na něco se soustředit, vstoupit do nějakého prostoru, který na první pohled nemá okamžitě nějaký důvod, to je to, co může umění nebo hudba nabídnout; ta racionální stránka věci. Současně mě jako člověka tento druh hudby vždy přitahoval. Kladl jsem si otázku, jaký druh hudby bych sám rád slyšel? A takovou se snažím komponovat. Kritérium mé práce je tedy to, čemu mohu sám věřit.

■ Jak publikum přijímá vaši hudbu? Většinou je totiž zvyklé na hluk, všemožné experimenty...

→ Za prvé, takto komponuji už relativně dlouho. Takže během těchto let jsem se setkal s rozdílnými reakcemi. Mezitím se ale moje hudba nějakým způsobem etablovala, takže se hraje častěji a našla si své místo. V posledních deseti-patnácti letech došlo k velkému rozšíření toho, co je esteticky možné. Jsem dodnes velmi vděčný svému učiteli Hermannu Markusovi Preßlovi, který mi dal dobré základy.

■ Také vyučujete...

Ano, mám poloviční profesorský úvazek ve Štýrském Hradci.

■ Jak se dá kompozice vyučovat?

Je to velmi osobní, samozřejmě. Podobně jako u doktora. Sedím ve třídě, každý skladatel přijde se svým problémem a já k tomu něco řeknu. Většinou ale výuka probíhá tak, že kladu otázky. Já, ne studenti. Centrální pro mě je zvládnutí řemesla, tedy schopnost přetlumočit skrze nástroje svoje představy. Za druhé, vědomí toho, že člověk ví, co dělá. Když napíše tento tón, vím, proč ho napíše, ne proto, že mě momentálně nic jiného nenapadne. Všechno musí mít své zdůvodnění a jasnost. Vědomé kladení tónů je pro mě zcela zásadní, přičemž je mi jedno, v jakém stylu. Já sám pracuji s všemožným materiálem, s hluky, ruchy. A takové ty představy, co člověk může nebo smí použít, jsou pro mě zcela irelevantní. Přijde mi směšné, jak vlastně všechny ty neuvěřitelné hráčské techniky a vynálezy dvacátého století, díváte-li se z nadhledu, existovaly

už dávno v jiných kulturách po tisíce let. Když slyšíte např. japonskou flétnu šakuhači, jsou v ní použity všechny techniky dnešní současné hry, které v Japonsku zněly již v šestnáctém století. Pokaždé mě tyto až kolonialistické představy evropských skladatelů pracujících



K. Lang (foto: M. Popelář)

s šumy, hluky apod. ve smyslu, že jde o velké a nové umění, udivují. Zahraje-li totéž nějaký Japonec, pak jde o lidovou hudbu. A přestože je to absurdní, dodnes v těchto kategoriích uvažujeme. Studenti by se tedy měli především zabývat tím, co je zajímavé, co je pro ně důležité, co s daným materiálem udělají, jak si s ním poradí, aby dali dohromady sklad-

bu, a neuvažovali v kategorii, tak teď použiji elektroniku nebo hluky. Definovat modernost nebo současnost skrze materiál je z pohledu tisíciletého vývoje hudebních dějin absurdní.

■ Vaše kompozice jsou často podloženy příběhy. Vymýšlíte si je sám?

Je to rozdílné. Moje hudba je vždy přísně organizovaná, má jasnou kompoziční strukturu, proporce, všechno je přesně naplánováno a vystavěno, takže kompozice mají zřetelnou formu. Přičemž zvuk reprezentuje v pozadí ležící kompoziční, architektonickou strukturu. Ale to je jen jedna z možností reprezentace této formy. Ta druhá možnost je slovní. To znamená, že struktura řeči může v nějakém smyslu vyjadřovat formu daného kusu. Titul takové skladby je vlastně jiný druh představení téže formy. Tedy žádné obsahové provázání, nýbrž formální. Řada příběhů nebo krátkých textů, které píšete, popisují přesně formální průběh, nebo myšlenky, které mohou znít náhodně, přesto jsou zcela přesně provázány.

■ Na čem nyní pracujete?

Na Ostravských dnech jsem dokončil skladbu pro dva klavíry a bicí, která bude provedena v prosinci v New Yorku. Pak pracuji na nové opeře pro operní dům v Bayreuthu (ne pro Wagnerovu svatyni Festspielhaus), která má být uvedena v příštím roce. Bude se pravděpodobně jmenovat *Der verschwundene Hochzeiter*, je to vlastně jedna pohádka z Dolního Rakouska.

×



slovenská filharmónia
69 / koncertná sezóna
2017/2018

james judd
šéfdirigent slovenskej filharmónie
požýva na koncerty

26. 10. /št/	27. 10. 2017 /pia/
02. 11. /št/	03. 11. 2017 /pia/
22. 03. /št/	23. 03. 2018 /pia/
28. 03. /št/	29. 03. 2018 /pia/
12. 04. /št/	13. 04. 2018 /pia/
19. 04. /št/	20. 04. 2018 /pia/
31. 05. /št/	01. 06. 2018 /pia/

www.filharmonia.sk

Hudba medzi kolkami



Hoci hudba a kolky nemajú na prvý pohľad veľa spoločného, v tvorbe Wolfganga Amadea Mozarta nachádzame niekoľko zaujímavých prienikov. Je všeobecne známe, že Mozart obľuboval biliard či kolky. Podľa Konrada Küstera mu ich spolu s jazdou na koni odporučil viedenský lekár Sigmund Barisani ako formy fyzických cvičení.¹ Mozartov životopisec Georg Nikolaus von Nissen uvádza, že skladateľ napísal fragmenty z Dona Giovanniho počas hry kolky v záhrade svojej priateľky Josefy Duškovej a niektoré čísla z *Čarovnej flauty* v kaviarni pri biliarde.²

Róbert ŠEBESTA

W. A. Mozart (foto: archív)



→ „Medzičasom mám pripravené kolkové ihrisko [Kegelstatt] v záhrade, pretože moja žena je veľkým fanúšikom tejto hry.“
(Mozartov list otcovi z 12. júla 1783)³

Kolky hral Mozart aj v dome slávneho botanika baróna Mikuláša von Jacquina. Práve pri nich údajne napísal tzv. *Kegelduette* KV 487 (Kolkové duetá) a *Kegelstatt Trio* KV 498 (Kolkárenské trio), ktoré premiérovane zazneli počas jacquinovských stredajších hudobných salónov. Ich atmosféru opisuje Mozartova žiačka, spisovateľka Caroline Pichler (1769 – 1843), ktorá v mladosti patrila do okruhu známych jacquinovskej rodiny:



Kolky boli v 18. storočí obľúbenou spoločenskou hrou (foto: archív)

„Pred približne šesťdesiatimi či sedemdesiatimi rokmi bola rodina slávneho baróna von Jacquina centrom vedeckého sveta vo Viedni i mimo nej a mnohí ju tiež navštevovali pre ich príjemné sociálne väzby. Zatiaľ čo vedci a budúci adepti vedy vyhľadávali význačného otca a jeho syna Franza, tiež botanika, ... mladší návštevníci sa zhromažďovali okolo mladšieho syna Gottfrieda, ktorý očaroval živým, vzdelaným rozumom a skvelým hudobným talentom, ale aj príjemným hlasom, (...) a okolo jeho sestry Franzisky. (...) Franziska hrala obdivuhodne na klavíri a bola jednou z najlepších Mozartových študentiek; pre ňu skomponoval trio s klarinetom a navyše pekne spievala. (...) Stredajšie večery v tomto dome boli plné pohostinnosti. (...) Učená konverzácia [prebiehala] v otvorenej pracovni a my mladí ľudia sme sa rozprávali vonku, žartovali sme, robili hudbu, hrali malé hry a [zažívali] skvelé časy.“⁴

Niet pochyb, že Pichlerová zmienkou o Mozartovom triu s klarinetom myslela na *Kegelstatt Trio*, ktoré je ako jediné napísané pre kladivkový klavír, klarinet a violu. K jeho skomponovaniu Mozarta podnietil Franziskin talent, ale aj priateľstvo s klarinetovým virtuózom Antonom Stadlerom. Motivovaný túžbou po spoločnom muzicovaní skomponoval „Freundschaftstück“⁵ s bezprecedentnou nástrojovou kombináciou a jedinečnou hudobnou poetikou. Zrkadlí sa v ňom autorovo šťastie, ktoré prežíval v kruhu priateľov i mimoriadna umelecká symbióza, prehĺbená vzájomným ľudským porozumením a uvoľnenou atmosférou jacquinovských „hauskonzertov“. Mozart nazýval Franzisku Signora Dinimininimi a Stadlera Natschibinitschibi, čo dokumentuje jeho familiárny vzťah k obom umelcom.⁶

Kegelstatt Trio získalo prezývku podľa ihriska (Kegelstatt), na ktorom sa kolky hrajú. Hoci v súčasnosti poznáme najmä interiérový variant tejto hry, väčšina dobových malieb ju v 18. storočí zobrazuje v plenéri. Zdá sa, že práve exteriérovú verziu kolkov Mozart intenzívne hrával

v lete roku 1786. Táto okolnosť sprevádzala vznik *Duet* KV 487, ktoré skomponoval 27. júla 1786 s poznámkou, že skladby napísal počas „hry kolky“ („untern Kegelscheiben“).⁷ O pár dní neskôr, 5. augusta 1786, napísal *Kegelstatt Trio* Es dur KV 498, ktoré vo svojom zozname diel (*Verzeichnüss aller meiner Werke*) zaznamenal ako „Ein Terzett für Klavier, Clarinett und Viola“ bez uvedenia ďalších okolností. *Kolkárenským triom* skladbu nazval až Ludwig von Köchel v tematickom katalógu Mozartových diel v roku 1862. Čo ho k tomu viedlo? Zrejme časová blízkosť vzniku oboch vyššie menovaných opusov, ako aj skutočnosť, že trio venoval svojej žiačke Franziske Jacquinovej, v dome ktorej sa kolky hrávali pravidelne. Köchel však mohol pracovať aj s ďalšími informáciami, ktoré dnes nepoznáme.

Názov diela sa v priebehu času ujal a nepopierateľne zvýraznil jeho unikátnosť. Trojčastová kompozícia má okrem mimohudobnej prezývky a originálneho nástrojového obsadenia aj niekoľko ďalších zvláštností. Ťažko vysvetliteľnou je najmä zámena kladivkového klavíra (*Piano forte*) za čembalo v druhej a tretej časti. Mozart zmenu nástroja zdôraznil trojnásobným podčiarknutím predpisu „Cembalo“, takže niet pochyb, že ju urobil vedome a premyslene. Hoci v tomto období existovali len malé zvukové rozdiely medzi oboma nástrojmi, z dôvodu odlišnej tvorby tónu sa ich party líšili v idiomatike či faktúre. Nie však v tomto diele. Príkladom je spevnosť melodickéj kontúry a typ sprievodu rondovej témy v úvode tretej časti, ktorá volá po použití klavíra, no autor predpisuje čembalo. Zaujímavé je, že part má v celom priebe-

hu veľmi malé množstvo dynamických znamienok. Mozart v prvej časti nevyužíva dynamické možnosti kladivkového klavíra. V ďalších častiach ich čembalo zase nedokáže diferencovať. Zdá sa, že partu by najlepšie svedčal univerzálny predpis *Clavier*, ktorý sa používal pre označenie bližšie neurčeného klávesového nástroja. V koncepcii diela je zaujímavá aj absencia zásadnejšieho tempového kontrastu medzi jednotlivými časťami. *Andante* (1. časť), *Menuetto* (2. časť) a *Allegretto. Rondeaux* (3. časť) sú skomponované v rýchlostne porovnateľných tempách. Či ide o zámer alebo vplyv mimohudobných okolností, môžeme dnes ťažko posúdiť. Isté je, že skladbe nechýba tematická originalita, ktorá (okrem iných aspektov) dostatočne kompenzuje tempovú nivelizáciu jednotlivých častí.

Fascinovaný basetovými rohmi

Mozartova radosť, ktorú prežíval v kruhu rodiny Mikuláša von Jacquina, sa prejavovala v dramaturgickej kreativite hudobných večierkov. Ich experimentálny priebeh načrtávajú aj vyššie zmienené *Kolkové duetá* KV 487 pre dva basetové rohy, ktoré zazneli spolu so skladbami napísanými pre rozmanité formácie basetových rohov či klarinetov. Poukazuje na to viacero nedokončených kompozícií pre tri basetové rohy, doplnené jedným či dvoma klarinetmi napr. KV 580a, KV 484b, KV 484c, ktoré naznačujú spôsob experimentovania s týmito nástrojmi. Ich základnou nástrojovou kombináciou je trio basetových rohov. Jeho homogénny súzvuk sa efektívne uplatnil najmä v majestátnych hudbách s chorálovou textúrou a nápaditou harmóniou. Príkladom sú nielen viaceré pomalé časti z *Fünfundzwanzig Stücke für drei Bassethörner* KV 439b, ale aj dokončené *Adagio B dur* KV 411/484a pre dva klarinety a tri basetové rohy či tzv. „kánonické“ *Adagio F dur* K 410/440d pre dva basetové rohy a fagot. Predpokladáme, že tieto skladby Mozart

komponoval priamo u Jacquinovcov pre pozvaných klarinetistov, na čele s fenomenálnym Antonom Stadlerom, jeho bratom Johannom, Raymundom Griesbacherom, či Theodorom Lotzom. Mozarta zjavne fascinovali sonoristické možnosti basetových rohov. V osobe Antona Stadlera a pánov klarinetistov našiel adekvátne partnerov pre svoje kreatívne kompozičné experimenty a v členoch Jacquinovej rodiny a ich hostí zase vďačných konzumentov.

Sei Notturmi

Šesť *Noktúr KV 436, 437, 438, 439, 346/439a, 549* pre tri vokálne hlasy a tri basetové rohy je unikátnou sériou skladieb, premostujúcich dva umelecké svety, v ktorých sa Mozart pohyboval. Využil v nich spevácke kvality členov jacquinovskej rodiny (najmä mladšieho syna Gottfrieda a dcery Franzisky) a prítomných „basethornistov“. Skladateľ v týchto dielach vytvoril celkom nový kompozičný koncept zdvojovania vokálnych hlasov basetovými rohmi, ktorý neskôr úspešne využil aj v *Rekviem KV 626*. Jeho objavnou črtou je podmanivá zvuková väzba medzi ľudským hlasom a basetovým rohom, ktorú si v roku 1855 všimol aj Johannes Brahms. Pri príležitosti uvedenia Mozartovej árie Kláre Schumannovej napísal: „Pani Guhrau bude spievať Mozartovu áriu so sprievodom orchestra. K mojej veľkej radosi ju budú sprevádzať dva basetové rohy... myslím si, že k ľudskému hlasu sa žiadny iný nástroj nehodí lepšie.“⁸

O Mozartovom autorstve *Sei Notturmi* existujú určité pochybnosti. Súvisia s už spomínaným Gottfriedom von Jacquinom, spevákom a amatérskym skladateľom, s ktorým Mozarta viazalo úzke priateľstvo. Skladateľ zrejme súhlasil s tým, aby Jacquin niektoré z jeho diel priradil k vlastným skladbám a uvádzal ich pod svojím menom. Predpokladáme, že takto postupoval aj v prípade *Noktúr*. Jacquin figuruje ako autor odpisu kompletného opusu pod názvom *Sei Notturmi*, ktorý je zachovaný v *Gesellschaft der Musikfreunde* vo Viedni. Vráťane nokturna *Più non si trovano KV 549* („Veru už nenájdeš“), ktoré Mozart evidoval vo svojom *Verzeichnüss aller meiner Werke* ako malú canzonetu. Zaujímavé je, že ostatné *Notturmi* sa v tomto súpise diel nenachádzajú. Napriek tomu predpokladáme, že je ich autorom. K nokturnám *Ecco quel fiero istante KV 436* („Nadišla tá hrdá chvíľa“) a *Se lontan, ben mio, tu sei KV 438* („Ak preč si, môj poklad milý“) sú zachované Mozartove rukopisné skice v archíve rakúskeho opátstva v Kremsmünsteri. Mozartov geniálny skladateľský rukopis nesie aj nokturno *Mi lagnerò tacendo KV 437* („Mlčky budem bedáka“). Úvahy o možnom autorstve Jacquina otvára menej nápaditá hudobná substancia v nokturnách *Due pupille amabili KV 439* („Tie dve očičká plné nehy“) a *Luci care, luci belle KV 439a* („Svetlá krásne, roztomilé“). Ale aj napriek tomu je oveľa pravdepodobnejšie, že bol

len spoluautorom týchto skladieb. Túto možnosť napokon naznačila aj Constanze Mozartová, keď uviedla, že Jacquin je autorom vokálnych partov.⁹ V štyroch *Nokturnách* sú zhudobnené texty básnika a libretistu Pietra Metastasia. Ich ľúbostný charakter je dôležitou súčasťou charakteru nokturna ako reprezentanta žánru nočnej hudby, v dobovom žargóne nazývaného *Nachtmusique*. *Sei Notturmi* vychádzajú z modelu kompozičného druhu *Duetto Notturmo*, za ktorého tvorca sa považuje sicílsky tenorista a skladateľ Guglielmo d'Ettore. Mozart v nich dodržiava koncepciu hudobnej miniatúry, umiernené tempá aj rovnocennosť horných dvoch hlasov a ich pohyb v terciách a sextách s nezávislým kontrapunktickým basom na spôsob triovej sonáty. Jeho inováciou je, že tradične inštrumentálny bas zdvojuje vokálnym hlasom. Skladby korešpondujú s nokturnovým štýlom aj introvertným, respektíve intímnym charakterom či výberom ľúbostných prípadne lunárne koncipovaných textov. Zaujímavé je, že tento štýl majú aj niektoré čísla v opere *Così fan tutte KV 588*, napríklad *Terzettino „Soave sia il vento“*, v ktorom Mozart efektívne zúročil skúsenosti, získané pri komponovaní diskutovaných noktúr. Mozartove diela, ktoré zazneli počas hudobných soirée u Jacquinovcov, spája nielen experimentálny charakter, ale aj špecifická afektuozita, ktorá je odrazom skladateľovho vnútorného psychického rozpoloženia – pocitu šťastia, priateľstva, porozumenia a domova. A práve v nich je ukryté čaro umeleckosti, ktorým dýchnu na poslucháča otváracieho koncertu Bratislava Mozart Festival 2017. X

Poznámky

- KÜSTER, K.: *Mozart. A Musical Biography*. (transl. M. Whittall) Oxford: Clarendon Press, 1996, s. 234–239.
- NISSSEN, G. N. von: *Biographie W. A. Mozarts*. Leipzig, 1828, s. 559–561.
- Mozartov list otcovi z 12. 7. 1783. In: MOZART, W. A.: *Briefe und Aufzeichnungen: Gesamtausgabe*. (W. A. Bauer a O. E. Deutsch, eds.) 2. zv. (1777–1789), Kassel: Bärenreiter, 1962, s. 280.
- PICHLER, C.: *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben*. Wien, 1844, s. 179–181.
- Termín prevzatý zo štúdie STREBEL, H.: Mozarts “Kegelstatt”-Trio in Es-dur KV 498 und seine Besetzung. In: *Mozart-Studien 15*, 2006, s. 165.
- MOZART, W. A.: cit. dielo, 4 zv. (1787–1857) Kassel: Bärenreiter, 1963, s. 113 a 118.
- V záhlaví rukopisu Mozart uvádza: „Juli 27, untern Kegelscheiben.“
- SCHUMANN, Cl. – BRAHMS, J.: *Briefen aus den Jahren 1853–1896* (B. Litzmann ed.) 2 zv. Leipzig, 1927; reprint Hildesheim und Wiesbaden, 1989.
- MOZART, K.: *Briefe, Aufzeichnungen, Dokumente 1782–1842*. (Arthur Schurig ed.) Dresden: Opal-Verlag, 1922.

BRATISLAVA MOZART FESTIVAL 15. – 27. 10. 2017

15. 10. 2017 • 18:00 • Primaciálny palác HUDBA MEDZI KOLKAMI

W. A. Mozart: Kolkárenské trio K 498 a ďalšie komorné opusy
Petra Somlai (HU) • Schöllnast consort umelecký vedúci Róbert Šebesta
Andrea Vizvári • Terézia Kružliaková • Tomáš Šelc

17. 10. 2017 • 19:00 • Dvorana VŠMU SOIRÉE À PRESBOURG 1809

J. N. Hummel: Kvarteto Es dur S. 78 pre klarinet a sláčikové trio
J. Družický: Serenáda Es dur pre hoboje, klarinet, invenčný roh, fagot,
husle, violu, violončelo a kontrabas
Collegium Wartberg umelecký vedúci Ján Krígovský

20. 10. 2017 • 19:00 • Dvorana VŠMU MOZART: GRAN PARTITA

W. A. Mozart: Serenáda K 370a B dur
Maria Theresia Harmonie umelecký vedúci Benoît Laurent (BE)

27. 10. 2017 • 19:00 • Dóm sv. Martina MOZART: REQUIEM

W. A. Mozart: Requiem K 626
Sólisti Salzburgskej koncertnej spoločnosti • Orchester 1756
Chorus XVII • dirigent Konstantin Hiller (AT)

f Bratislava Mozart Festival • www.lotzt trio.com

Zmena programu vyhradená

ORGANIZUJE SPOLOČNOSŤ
THEODORA LOTZA, o. z.

V SPOLUPRÁCI

Salzburger
Konzertgesellschaft

eskoart
AGENCY

S FINANČNOU PODPOROU
HLAVNÝ PARTNER

u. fond
na podporu
umenia

Bratislavský
samosprávny
kraj

Festival z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia

BRATISLAVA
ARS BRATISLAVENSIS

MEDIÁLNI PARTNERI

rtv:

RÁDIO DEVIN

RÁDIO_FM

hudobný život

in.ba

CITYLIFE.SK

OPERA

Vybrané

VSTUPENKY

ticketportal

Nezvyčajní hudobní autori

Peter KATINA

J. J. Rousseau (foto: archív)

V 20. storočí sa ako nadaný autor prejavil napríklad hollywoodsky herec Clint Eastwood (1930), ktorý vydal album vlastných diel pod názvom *Mystic River*. Kompozícií sa venoval tiež spisovateľ Anthony Burgess (1917–1993), autor románu *Mechanický pomaranč*, ktorý neskôr sfilmoval režisér Stanley Kubrick. Burgess komponoval priebežne po celý život, písal symfónie, vytvoril muzikál a zanechal po sebe i operetu. Aj britský astronóm, talentovaný amatérsky hudobník a skladateľ Patrick Moore (1923–2012) bol mimoriadne plodný. Napísal až 70 skladieb, 3 opery a jeho diela nahral Royal Scottish National Orchestra. K ďalším slávnym (ne)skladateľom (nielen) z britských ostrovov však treba siahnuť o čosi hlbšie do histórie.

Šesť strún Henricha VIII.

Anglický panovník Henrich VIII. (1491–1547) získal vynikajúce vzdelanie. Vynikal v love, šermi, lukostrelbe, rytierskych súbojoch, zápase, tanci, písaní poézie, speve a vynikajúco hral údajne aj na lutne, organe a čembale. Hudba sa stala Henrichovou celoživotnou vášňou. Sústredil rozsiahlu zbierku nástrojov, ktorá obsahovala desiatky flaut, violy, lutny, šalmaje, kornety a údajne vlastnil i jeden z prvých typov pianoly – virginal, ktorý údajne „hral sám“. Panovník bol uznávaný ako talentovaný hudobník i spevák a na

dvor si pozýval len tých najlepších umelcov. Na vrchole slávy disponoval takmer stovkou hudobníkov a skladateľov. Jeho kapela bola dokonale zorganizovaná, fungovala na zme-



Henrich VIII., portrét H. Holbeina (foto: archív)

Henry VIII Songbook (foto: archív)

ny, aby mohla kráľovmu neukojiteľnému hudobnému apetítu poskytnúť už od prebudenia takmer nepretržitú hudobnú produkciu. Hudba, samozrejme, znela aj počas dámskych návštev v jeho budoároch. Henrich si budoval obraz renesančného polyhistora a jeho dvor bol centrom umeleckých inovácií a okázalých výstrelkov. Napísal veľké množstvo skladieb, z ktorých sa, bohužiaľ, veľká časť stratila. Výnimočná zbierka hudby z jeho čias, známa aj ako *Henry VIII Songbook*, je uchovávaná v Britskej knižnici v Londýne. Kniha obsahuje

Existuje viacero pozoruhodných skladateľov, ktorí sa preslávili v iných profesiách. Patrí medzi nich napríklad všestranný britský astronóm William Herschel (1738–1822), ktorý je autorom 24 symfónií. Z 19. storočia určite treba spomenúť princa Alberta, manžela britskej kráľovnej Viktórie. Okrem komponovania sa venoval tiež organu a jeho hru veľmi obdivoval Mendelssohn. Rozsiahly kompozičný odkaz po sebe zanechal nemecký spisovateľ E. T. A. Hoffmann (1776–1822), ktorý napísal 8 oper, balety, symfónie, ouvertúry i klavírne sonáty. Kompozícií sa venoval aj americký básnik Ezra Pound (1885–1972), autor oper Testament François Villona a Cavalcanti. Komponoval tiež americký baletný choreograf gruzínskeho pôvodu George Balanchine (1904–1983), ktorý študoval spolu s dirigentom Jevgenijom Mravinským. Zachovali sa tiež rané diela choreografa slávneho Ruského baletu Sergeja Ďagileva (1872–1929), hoci o jeho mladíckej tvorbe sa Rimskij-Korsakov nevyjadril práve lichotivo.

vyše 300 svetských skladieb dobových tudorovských skladateľov, pričom takmer tretinu zbierky tvoria kompozície pochádzajúce priamo od kráľa. Henrichovou najznámejšou skladbou je pravdepodobne *Pastime with Good Company* z roku 1509, ktorú napísal tesne po svojej korunovácii. Išlo doslova o hit, ľudia si pieseň spievali na uliciach i v tavernách a neskôr sa stala najobľúbenejšou skladbou Henrichovej dcéry, budúcej kráľovnej Alž-

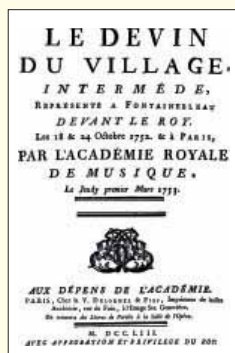
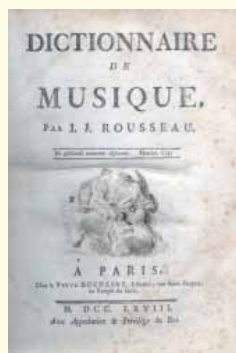
bety I. Mimoriadny hudobný talent sa u Tudorovcov dedil, keďže okrem výbornej čembalistky Alžbety sa aj Henrichova ďalšia dcéra, Mária I., stala vyni-

kajúcou lutnistkou a v roku 1533 o nej súčasníci zanechali svedectvo ako o „vynikajúcej hráčke, súdiac podľa rýchlosti jej rúk a štýlu hrania.“

Filozofia vidieckej lásky

Francúzsky filozof a spisovateľ Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) bol tiež skladateľom. Jeho rané diela ostali spočiatku bez povšimnutia, no úspech zaznamenala jeho opera *Les Muses Galantes* (1743) a *Pygmalion* (1776, jedna z pr-

vých melodram na hudbu Horacea Cogneta). Rousseau ďalej napísal 2 symfónie, množstvo inštrumentálnych diel, piesní, zanechal i duchovnú hudbu. Spomedzi opier je najznámejším dielom jednoaktovka *Le Devin du Village* (*Dedinský veštec*), ku ktorej Rousseau napísal aj libreto. Bolo to prvé dielo v repertoári Kráľovskej hudobnej akadémie, ktorého hudbu i text napísal ten istý autor. Premiéra sa uskutočnila v roku 1752 na kráľovskom dvore vo Fontainebleau v Théâtre du Palais-Royal. Kráľ Ľudovít XV. si dielo tak zamiloval, že Rousseauovi ponúkol doživotnú rentu, ten ju však odmietol. Opera sa stala jedným z najobľúbenejších diel doby a priniesla svojmu autorovi slávu a bohatstvo, dokonca ju uviedli na svadbe mladého kráľa Ľudovíta XVI. s Máriou Antoinettou. Svojím sentimentálnym, pastorálnym námetom sa odlišuje od talianskych opier 1. polovice 18. storočia, pričom nečerpá z mytológie, ale z Rousseauovho idealistického pohľadu na prírodu. Pastier Colin ľúbi svoju družku Colette, ale zároveň sa navzájom podozrievajú z nevery. Obaja hľadajú pomoc u dedinského veštca, aby im pomohol oživiť ich city. Po sérii bizarných zápletiok pár k sebe opäť nájde cestu a „žijú spolu šťastne až do smrti“. Úsmevne naivné libreto sprevádza svieža a nápaditá hudba.



J. J. Rousseau, titulné strany Hudobného slovníka a Dedinského veštca (foto: archív)

Rousseau bol už za života považovaný za úspešného skladateľa a hudobného teoretika. Obľúbená opera *Dedinský veštec* sa v roku 1768 stala predmetom paródie 12-ročného Mozarta v podobe singspielu s názvom *Bastien a Bastienka*, áriu *Non, Colette n'est point trompeuse* z tejto opery neskôr zaranžoval Beethoven ako samostatnú pieseň.

Valčík z Jasnej Pol'any

Spisovateľ Lev Nikolajevič Tolstoj (1828–1910) študoval hudbu od útleho detstva a hodiny klavíra navštevoval aj v dospelosti. Jeho klavírna hra bola vraj veľmi rytmická a expresívna a repertoár obsahoval sonáty Mozarta, Chopinovu *Baladu* č. 4 i valčíky Johanna Straussa. Ako priateľ prominentných hudobníkov, akými boli Rubinstein, Čajkovskij či Tanejev, bol Tolstoj na ich koncertoch častým návštevníkom. Doma ho pravidelne navštevovali aj ďalší majstri ruskej hudby: Skriabin, Rachmaninov i Rimskij-Korsakov. Okolo roku 1850 sa Tolstoj pridol k skupine milovníkov hudby, v ktorej bol

aj spisovateľ a muzikológ Vladimir Odojevskij. Členovia tohto krúžku amatérskych hudobníkov zároveň komponovali. Približne v tomto období Tolstoj napísal svoje jediné zachované dielo *Valčík F dur* – klavírnú miniatúru vytvorenú pravdepodobne s pomocou priateľa violončelistu Ippolita Zybina. Valčík je napísaný v štýle salónnej hudby 19. storočia. V roku 1906 Tolstoj dielko sám uviedol na spoločenskom večierku v spoločnosti, kde boli prítomní Sergej Tanejev a klavirista Aleksandr Goldenweiser.



L. N. Tolstoj (foto: archív)

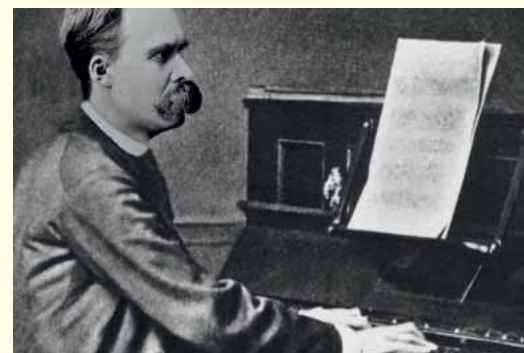
O diele položartom povedal: „Vzniklo v mladosti, ale už si ani nespomínam, či som ho vlastne napísal ja sám, alebo skladateľ, u ktorého som študoval.“ Tanejev i Goldenweiser vzápätí skladbu zapísali podľa sluchu do nôt a Goldenweiser o večierku po mnohých rokoch lakonicky napísal: „Keď sme v roku 1906 s Tanejevom navštívili Jasnú Pol'anu, Lev Nikolajevič nám zahral svoju skladbu. Bolo to jedinýkrát, čo sme počuli Leva Nikolajeviča hrať.“ Goldenweiser, profesor moskovského konzervatória a pravidelný návštevník Tolstého domácnosti, si všimol, že Lev Nikolajevič, rovnako ako aj viacerí členovia jeho rodiny, bol hudobne nadaný, a vedel, že Tolstoj v mladosti trávil celé hodiny za klavírom a dokonca zamýšľal stať sa skladateľom. Lev Nikolajevič definoval hudbu ako „prostriedok, vzbudzujúci emócie prostredníctvom tónov“ a neskôr si zapísal do denníka, že „hudba je stenograf pocitov.“ Mal rád hudbu plnú vášnivého vzrušenia, s precíznou vyjadreným rytmom a jasnou melodikou. Obzvlášť si cenil tvorbu Mozarta a Haydna. Keď počúval Chopina, zakúšal podľa vlastných slov „totálne umelecké uspokojenie“. Inštrumentálna hudba robila na Tolstého silnejší dojem než spev, preto opovrhoval všetkými operami, okrem Mozartových. Keď napríklad zhladal Wagnerovho *Siegfrieda*, napísal naň v roku 1897 vo svojej knihe *Čo je umenie?* zdrvivú kritiku. Literárny i hudobný život Leva Nikolajeviča Tolstého boli veľmi bohaté, no plné paradoxov. Jedným z nich je aj fakt, že kým v literárnej sfére zanechal gigantický odkaz, jeho jediným hudobným dedičstvom ostáva miniatúrna valčík, ktorý trvá iba minútu a pol...

Nietzscheho hudobné aforizmy

Žiadny filozof nepreukázal také nadšenie pre hudbu ako Friedrich Nietzsche (1844–1900). Hudbe pripisoval vo svojej filozofii významnú úlohu. Považoval ju za nadradenú všetkým

druhom umenia, lebo priamo vyjadruje život a metafyzický základ sveta. Preto ju vnímal ako najvyššiu umeleckú formu vyjadrenia: „Aj najhoršia hudba spolu s najlepšou poéziou môže stále tvoriť dionýzovský základ sveta.“ Raz dokonca vyhlásil, že život bez hudby je omyl. Je to podľa neho jediná vec, ktorá robí život znesiteľným. O jeho neobvyklom egu svedčí aj citát z roku 1887: „Ešte nikdy sa nenarodil filozof, ktorý by bol vo svojej podstate takým hudobníkom, ako som ja.“ Už v mladosti sa Nietzsche stal schopným klaviristom a vytrvalo komponoval. Napísal 50 diel, ktoré tvoria väčšinou krátke klavírne skladbičky a piesne. Nie sú to majstrovské skladby a flirtovanie veľkého filozofa s hudbou nebolo prijímané príliš pozitívne. Franz Liszt síce chválil aspirujúceho skladateľa, no známy dirigent Hans von Bülow o jeho diele *Manfred*, ktoré mu Nietzsche poslal na posúdenie, drsne napísal, že ide o „najextrémnejšie dielo ubíjajúcej extravagancie“ a o „najneprijemnejší a najmuzikálnejší notový zápis, aký som kedy počul“. Jednu zo svojich

skladiel predstavil aj Wagnerovcom, ale ani u nich sa nestretol s príliš veľkým nadšením. Nietzscheho najrozsiahlejším dielom je *Hymnus na priateľstvo* (*Hymnus an die Freunde* –



F. Nietzsche (foto: archív)

chaft) – 20-minútová skladba, ktorú neskôr prepracoval pre zbor a orchester. Jeho klavírne skladby majú pokojný, hravý a improvizovaný charakter vzletných aforistických miniatúr a vyžarujú z nich melanchólia a pôsobivá jemnosť. Kritika skladateľských pokusov však Nietzscheho viedla k tomu, že prestal komponovať a zameral sa na filozofiu. Svoje literárne diela v komentároch popisuje, akoby to boli hudobné skladby, napríklad knihu *Tak vrazil Zarathustra* nazýva symfóniou, kým polemiku *O genealógii morálky* nazýva sonátou v troch častiach, pričom tempo, rytmus a melódiu jeho syntaxe údajne „viedla hudba“.

Klavírna sonáta doktora Živaga

Spisovateľ Boris Pasternak (1890–1960) sa narodil v prominentnej židovskej rodine v Moskve. Jeho otec Leonid bol slávny maliar, profesor výtvarného umenia a portrétoval okrem iných aj Tolstého, Rilkeho, Rachmaninova a Skriabinu. Pasternakova matka, Rosa Kaufman, bola významná koncertná klaviristka, žiačka

→ Rubinsteina a Leschetizského. Pasternak ako jednu z prvých spomienok na detstvo uvádza, ako doma počúval koncerty, ktoré organizovala jeho matka. V mladosti Pasternak často navštevoval koncerty veľkých majstrov, Rachmaninova a Kusevického. Rodina vlastnila „daču“, kam často prichádzali na návštevu ruské umelecké celebrity. Pasternak mal pred sebou sľubnú hudobnú kariéru. Vynikajúce umelecké výsledky jeho matky ho však odrádzali, aby sa stal klaviristom. V roku 1903 sa rodina Pasternakovcov zoznámila so skladateľom Alexandrom Skriabinom, do tohto obdobia spadajú aj začiatky Pasternakovho komponovania. Skriabina veľmi obdivoval a bol svedkom vzniku jeho *Symfónie č. 3 „Božskej poémy“*. Ním povzbudený sa doslova vrhol na štúdium kompozície a nastúpil na moskovské konzervatórium. Po čase však začal mať pochybnosti o svojich hudobných schopnostiach, štúdium v roku 1910 ako 20-ročný prerušil a začal študovať filozofiu v Marburgu. O štyri roky sa vrátil do Moskvy, definitívne rozhodnutý pre literatúru a vydal prvú zbierku básní ovplyvnenú Alexandrom Blokom a ruskými futuristami. Vo svojej autobiografii píše: „*Hudbu, milovaný predmet šiestich rokov práce, nádejí a úzkostí, som si odtrhol od srdca ako niečo, čo si cením nadovšetko. Zvyk improvizovať za klavírom ešte istý čas stále pretrvával, ale postupne ochabol. Potom som sa rozhodol od toho upustiť, prestal som hrať na klavíri, prestal som navštevovať koncerty a prerušil som styky s hudobníkmi.*“ Hoci bol zhrozený brutalitou nového komunistického vedenia krajiny, v ZSSR zostal, zatiaľ čo jeho rodičia a sestry v roku 1921 emigrovali do Nemecka. Pasternak namiesto hudby vrhol svoje sily do literatúry so známym výsledkom: v roku 1958 získal Nobelovu cenu za román *Doktor Živago*. Z Pasternakových raných skladateľských čias sa zachovali tri skladby pre klavír: dramatické *Prelúdium Es dur* z októbra 1906 a *Prelúdium gis mol*, ktoré vzniklo o dva mesiace neskôr. Pasternakovým najrozsiahlejším dielom je však *Klavírna sonáta*, ktorú dokončil v júni roku 1909. Je jednočastová a založená na prísnej sonátovej forme. Kým prelúdiá vykazujú silný Skriabinov vplyv, klavírna sonáta prezentuje Pasternakovu zrelosť a individualitu. Je to harmonicky odvážna kompozícia s častými zmenami predznamenaní a využitím chromatických disonancií. Zaujímavým v kontexte Pasternakovej hudobnej kariéry je fakt, že jeho druhou manželkou sa stala Zinajda Nejgauzová, predtým vydatá za slávneho klaviristu a zároveň Pasternakovho najlepšieho priateľa Genricha Nejgauza.

Groteska v orchestri

Komik Charlie Chaplin (1889–1977) sa hudbou zaoberal od útleho detstva. Jeho rodičia boli súčasťou anglickej kabaretnnej scény, Chaplin na nej debutoval ako 5-ročný, v šoubiznise sa uchytil najskôr ako tanečník stepu. Od roku 1907 sa začal sám učiť hrať na husliach. Bol lavák, a preto mal špeciálne husle s opačne

natahnutými strunami. Zároveň sa sám naučil hrať na aj na klavíri a violončele. S rozvojom zvukových a nahrávacích technológií využil Chaplin už v roku 1930 synchronizovaný orchestrálny soundtrack vo filme *Svetlá veľkomesta*. Bol hudobný amatér, neštudoval kompozíciu, nepoznal noty a pri orchestrácii využíval pomoc profesionálnych skladateľov Davida Raksina, Raymonda Rascha a Erica Jamesa. Napriek tomu, ako uvádza filmový historik Jeffrey Vance, „*Hoci sa na spolupracovníkov spoliehal pri inštrumentácii, v hudbe mal vždy posledné slovo a v partitúre nebola ani jedna nota bez jeho súhlasu a odobrenia*“. Chaplin bol súčasne autorom viacerých populárnych piesní: hitom sa stala napríklad *Smile* (pôvodne melódia témy lásky z *Modernej doby*), ktorú nahral Nat King Cole. Pieseň *This Is My Song* z filmu *Grófka z Hong Kongu* dokonca vyhrala britskú hitparádu a hudba k filmu *Svetlá rámp* získala v roku 1973 Oscara za najlepšiu pôvodnú partitúru. Vrcholom Chaplinovej kompozičnej kariéry je však inovatívna partitúra k filmu *Moderná doba* (1935–1936). Podľa oficiálnych dokumentov napísal hudbu Chaplin a aranžoval ju s pomocou hudobného režiséra Alfreda Newmana a skladateľa Davida Raksina. Hudba vznikala tak, že Chaplin sedel v kúpeľni a „hm-ka“ melódie. Raksinovou úlohou bolo prepí-



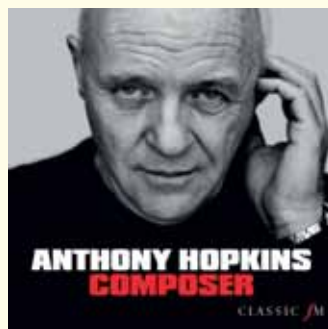
Ch. Chaplin (foto: archív)

sať ich do partitúry a synchronizovať hudbu podľa situácie vo filme. Partitúra mala takmer 90 minút a celá nahrávka vznikla pod Chaplinovým dohľadom. Išlo o náročné 4-týždňové nahrávanie, počas ktorého Chaplin neustále experimentoval. Obsadenie orchestra dosahuje doslova symfonické proporcie a zvuková stopa filmu obsahuje aj občasné dialógy, zvukové efekty a zvuky rádia. Film a soundtrack k nemu zaznamenali obrovský úspech a od tohto filmu Chaplin písal hudbu k všetkým svojim filmom: *Diktátor*, *Monsieur Verdoux*, *Svetlá rámp*, *Kráľ v New Yorku* a *Grófka z Hong Kongu*. V rokoch 1942–1976 spätne dokomponoval hudbu k pôvodne nemým filmom *Zlatá horúčka*, *Cirkus*, *Kid* a *Žena v Paríži*.

Utajený skladateľ Sir Anthony Hopkins

O britskom hercovi Anthonym Hopkinsovi (1937) niektoré zdroje tvrdia, že „*jeho školské roky boli neproduktívne, radšej sa ponáral do hlbín umenia, maľby, kreslenia a hry na klavíri, než aby navštevoval štúdium.*“ Hopkins

mal k hudbe intenzívny vzťah od útleho detstva. Ako 6-ročný sa začal v rodnom Margame učiť hrať na klavíri. Jeho matka podľa jeho slov snívala, že sa jej syn raz stane slávnym klaviristom a začiatky boli naozaj sľubné. „*Absolvoval som prvé kroky na klavíri v našej predsieni s veľkými nádejami a očakávaniami, cvičil som tie prekliate stupnice, mučivé prstové cvičenia s takou vervou a neskrutnou vášňou, že moja mama uverila, že som nezaostaviteľný.*“ Toto nadšenie však vždy vydržalo maximálne polhodinu a Antohny Hopkins sa virtuóznym nikdy nestal. No keď mal 12 rokov, začal improvizovať na klavíri, rozvíjať melodické línie a zapisovať ich na papier. Hoci komponoval a naučil sa kvalitne inštrumentovať orchestrálne skladby, jeho skladateľské aktivity ostali celé desaťročia popri hviezdnej hereckej kariére takmer v úplnom utajení. Iba najbližší vedeli o jeho skladateľských a improvizovaných schopnostiach. Všetko sa zmenilo v roku 2001, keď huslista André Rieu vydal album, na ktorom sa nachádzala aj skladba *And the Waltz Goes On*, ktorú napísal iba 19-ročný Hopkins. O pár rokov bolo koncertne uvedené jeho dielo *The Masque of Time* a po desaťročiach „utajeného“ komponovania vydal v roku 2012 Hopkins album klasikej hudby pod názvom *Composer*. Nahral ho



CD A. Hopkinsa (foto: archív)

Birminghamský symfonický orchester a ide o prvú komplexnú nahrávku Hopkinsových skladieb, ktorá pozostáva z deviatich pôvodných diel a filmových partitúr. Album obsahuje aj hudbu k filmom, ktoré režíroval a zároveň v nich hral, ako napríklad *Slipstream* a *August*. Hopkins pri tejto príležitosti polozartom vyhlásil: „*Komponoval som hudbu celý život a ak by som bol býval nadanejší, mohol som ju študovať na konzervatóriu. Ale napokon som sa musel uspokojiť s herectvom.*“ Vydaniu albumu predchádzal dňa 23. 7. 2011 slávnostný koncert, na ktorom Sir Anthony Hopkins predstúpil pred Birminghamský symfonický orchester, aby uviedol vlastné kompozície zo svojich najznámejších filmov. Na pódiu vyhlásil: „*Hercom som sa stal čistou náhodou. Hudba bol pre mňa najväčší dar, aký som mohol dostať, lebo sa stala raketovým palivom, ktoré ma poháňalo vo všetkom, čo som v živote robil.*“

Popularizačný cyklus *Music Zoom: Netradičné rozprávanie o hudbe* bola séria tematických prednášok hudobného publicistu Petra Katinu, ktoré pozostávali z hovoreného slova a hudby, a zameriavali sa na oblasť klasikej hudby, jazzu, world music a menšinových žánrov. Prednáškový cyklus bol uvádzaný v rokoch 2014–2016 v košíckych Kasárňach/Kulturparku.

Z opery do opery

Už po piaty raz otvorila Opera SND novú sezónu predstavením pre najmladšieho diváka: v rámci obľúbenej akcie Deň otvorených dverí (9. 9.) uviedla do javiskového života titul *Z opery do opery*. Jeho autor a moderátor, duša detského cyklu **Martin Vanek**, v jubilejnej časti edukačno-umeleckého projektu opustil bezpečný priestor komickej opery (*Nápoj lásky*, *Barbier zo Seville*, *Predaná nevesta*) či singspielu (*Čarovná flauta*) a vtiahol deti do „dospeláckej“ opernej atmosféry, plnej vášni, krvi a tragiky. Na prezentáciu tiež „Všetky opery sú o láske“ a „Zbrane do opery patria“ si vybral tri z najpopulárnejších opier: Mozartovho *Dona Giovanniho*, Verdiho *Rigoletta* a Bizetovu *Carmen*. Prirodzene, mládeži neprístupným pôvodinám bolo treba zapnúť detskú poisťku. Malí diváci sa tak v trojitom opernom priereze nedozvedia nič o zneuctení Dony Anny

a Gildy, nespoznajú ani pašerácku avantúru Dona Josého. Nutné skratky neprekážali, skôr zamrzeli dejové dezinformácie (Don Giovanni navštívi Donu Annu a následne bojuje s Komtúrom bez inkognita; dáma na balkóne, ktorej spieva kavatínu, je podľa Vanekovho výkladu Zerlina; francúzsky skomponovaný Dona Josého vyslovuje moderátor španielskym „Don Chozé“). No najväčšmi vadilo roztľieskavanie publika v priereze *Carmen* – na striedačku sa ho dopúšťal moderátor aj interpreti. K prezentovaným poučkám by som tak pridala ešte jednu: „Potlesk v opere je ocenením pre interpretov, nie prejavom rytmických divákov.“ Odhliadnuc od týchto chýb krásy, *Z opery do opery* je vydarený kúsok, hoci nutnosť skomprimovať tri tituly na deväťdesiatminútovú plochu prinútila Martina Vaneka ubrať z obvyklých edukačných komentárov aj z interaktívnych vsuviek, ktorými obvykle aktivizuje deti. Rozpráva sa tu predovšetkým o hudbe (pekný rozbor kvarteta z *Rigoletta*), a naj-

mä – viac než inokedy sa spieva. Pár výkonov z premiéry v novej budove (Deň otvorených dverí) i z prvej reprízy v historickej budove (od 16. 9. je trvalým domicilom inscenácie) stálo zato. Popri **Andreji Vizváriovej**, disponujúcej sladkým, štekľivým sopránom (Zerlina, Gilda), a muzikálnom **Pavlovi Remenárovi** (Don Giovanni) dominoval obom predstaveniam výkon **Róberta Remeselníka** (Vojvoda, Don José), ktorého tenor sa javí byť čoraz perspektívnejším vďaka výbornej dychovej technike a suverénne zvládnutej vysokej polohe. Predstavenia dirigoval **Dušan Štefánek**, ktorý bez podceňovania detského diváka vyčaril najmä na druhom z nich pravú opernú atmosféru.

Hoci je najnovší diel seriálu omnoho viac zameraný na hudobnú zložku než tie predchádzajúce, neubralo to ani z dynamiky tvaru, ani z pozornosti malých divákov. To druhé je dobrá správa o stave nášho operno-diváckeho dorastu.

Michaela MOŽIŠOVÁ

Do programu Festivalu divadiel strednej Európy 2017 (Košice, 6.–10. 9.) sa dostala aj mimoriadne zaujímavá forma hudobného divadla, predvedená **Divadlom Maladype** z Budapešti (8. 9.), ktorú jej tvorcovia označili ako malú, polovážnu „operu“. Pôdorys diela v hrubých črtách skutočne zachováva vnútornú dramaturgiu opery. Jeho os tvoria predohra, sólové spevy, duetá, ansámble, zbor, dohra, pohyb (tanec) – ale v odlišnej forme, než v akej si divák v kontexte klasických znakov opery vybavuje. Hudbu skomponoval maďarský skladateľ László Sárosi, súc inšpirovaný pojmovou abstrakciou poézie Sándora Weöresa *Témy a variácie*.

Sárosi, odchovanec avantgardných maďarských skladateľov Zoltána Jenneya a Lászlóa Vidovszkého a kurzov Novej hudby v Darmstadte, patrí stále k zástancom tejto hudby v maďarsko-európskom kontexte.

Kreatívne hudobné divadlo

Jeho krédom je kreatívne rozvíjanie hudobného myslenia, pozitívna motivácia improvizovaných schopností a fenoménu koncentrácie, čo zhmotnil i vo svojom pedagogickom systéme („Sárosiho systém“) a príručke *Kreatív zenei gyakorlatok* (Kreatívne hudobné cvičenia) pre nástrojovú hru a spev. Do svojej opery *Remek hang a futkosásban* (v oficiálnom preklade *Skvelý zvuk v zhone*, presnejšie by však bolo „Skvelý tón v neustálom pobeňovaní“) obsadil dve flauty, klarinet, klavír, drevené ladené trubičky, cinkátka a neladené píšťalky, ktoré rozširujú skomponovanú aj improvizovanú hudbu v diapazone jej farebnosti, a spolu s vytľieskavaním či inými rytmizovane prevádzanými zvukmi (napr. rytmizovanou hrou s dámskymi lodič-

kami) viedli líniu rytmu do zložitejších polyrytmických štruktúr.

Práve vynaliezavosť rytmických tvarov a ich vyjadrenie pohybom a telom patrili k dynamizujúcim článkom inscenácie, ktorá sa zaobišla bez kulís, kostýmov či iných javiskových prostriedkov. Jednoducho odetí členovia okteta boli zároveň hráčmi na hudobných i nehudobných nástrojoch a tiež spevákmi či tanečníkmi. V hudbe, skladateľom zohľadňujúcej improvizovaný aspekt, sa vzdialene dali identifikovať i Beethovenove, Bachove a iné hudobné motívy, v speve zase náznačky intonácie maďarskej ľudovej piesne. Operné dielko do imponujúco sústredenej a vo svojej abstrakcii zrozumiteľnej inscenácie pretlmočil režisér **Zoltán Balázs**, hudobne ho viedol jeden z účinkujúcich, **Lajos Rozmán**.

Dita MARENČINOVÁ

Barenboimova Má vlast

Slavný dirigent **Daniel Barenboim** stanul nejen v čele Vídeňské filharmonie na zahajovacím koncerte letošního 72. ročníku Mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro ve Smetanově síni Obecního domu, ale stal se i hlavní postavou nového filmu s názvem *Barenboim / Smetana / Má vlast*. Dokument natočil režisér a scénarista **Martin Suchánek** v průběhu sezony 2016/2017 v České republice a zahraničí, kde zažil zkoušky i koncerty Maestra se Staatskapelle Berlin a s Vídeňskými filharmoniky, s nimiž hudebně nastudoval erbovní dílo české hudby, cyklus symfonických básní *Má vlast* Bedřicha Smetany. Světová premiéra snímku se uskutečnila 5. 9. v pražském kině Lucerna. Posluchači dlou-

hým potleskem přivítali vzácného hosta Daniela Barenboima, který po

boku Martina Suchánka zasvěceně hovořil o svém vztahu k českému národnímu dílu. *Mou vlast* považuje za mimořádnou a přál by si, aby se hrála pravidelně na koncertních pódiiích ve světě. Společně připomněli zážitky z natáčení. Večer moderoval **Petr Vizina**, z části i pro ČT art, kde byl film současně vysílán. Pozoruhodný snímek o délce pětáctyřiceti minut vznikl v koprodukcii s Českou televizí, MHF Pražské jaro a rakouskou veřejnoprávní televizí ORF.

Pohled režiséra na Barenboimův vztah k velkolepému českému dílu je velmi přínosný. Nesmírně zajímavé jsou jeho úvahy a pečlivý přístup ke zkouškám s oběma věhlasnými tělesy. K průběhu hudebního nastudování díla se vyjádřili i vybraní hráči

z orchestrů. Snímek je studií Barenboimova dirigentského umění. Maestro rád vzpomínal, jak byl již v mládí inspirován Rafaelem Kubelíkem, Leopoldem Stokowskim, Sirem Johnem Barbirollim a Otto Klempererem. *Má vlast* zní v ukázkách po sledu symfonických básní a obohacena je komentářem k obsahu.

Zvuk rozdílných orchestrů plyne sice logicky po melodických liniích, ale snímání záběrů vždy přesně nekorespondují s typickým zněním tělesa, jež dílo právě hraje. Odlišnosti orchestrů film bohužel nenabízí. Dokument postrádá včasné informace o lokalitách, přesnější fakta ke skladateli, více záběrů na celky těles.

Po uvedení filmu na Mezinárodním televizním festivalu Zlatá Praha bude distribuován do zahraničí.

Markéta JÚZOVÁ



B. Ferrandis a ONO – Ostrava New Orchestra v Divadle A. Dvořáka

OSTRAVA

Žít současnost

Ostravské dny nové a experimentální hudby, 24. srpna – 2. září,
Ostravské centrum nové hudby

Je tomu již neuvěřitelných šestnáct let, co se Petru Kotíkovi podařilo uspořádat první ročník Ostravských dnů – festivalu soudobé hudby s paralelně probíhajícími kurzy pro skladatele pod vedením vynikajících autorů (letos např. Bernhard Lang, Miroslav Srnka nebo Christopher Butterfield). Skladby rezidentů kompozičních kurzů zaznívají během festivalu na některém z koncertů, takže komponisté mají možnost jednak svá díla slyšet živě, ale i v konfrontaci s ostatními kolegy a přesvědčit se tak, jak jsou na své náročné umělecké cestě daleko.

„Jsem rád, že se nám daří upevňovat pozici Ostravských dnů na světové hudební scéně a stále konfrontovat nové mladé autory a umělce s těmi zavedenějšími,“ říká zakladatel, dramaturg, organizátor, dirigent a skladatel Petr Kotík a dodává: „Zajímají nás výhradně ti autoři, kteří umí pochopit současnost a hledět s nezátíženou myslí do budoucnosti, v hudbě i v životě.“

Ostrava jako město plné industriálních budov – tedy prostor pro soudobé umění jako stvořených, které jsou navíc velmi citlivé a se vkusem proměněny v až umělecké objekty – je ideální platformou pro akci takového zaměření. Město Ostrava si Ostravské dny vzalo za své a podporuje je nejen finančně, ale i organizačně. Festivalu vychází vstříc i jiné instituce – hotely, konzervatoř, Český rozhlas, což vše dokládá smysluplnost, důležitost a úroveň této kulturní události. Jedině tak a ve vzájemné spolupráci je možné pořádat akci takového rozsahu a záběru. A právě možnostmi a důležitostmi spolupráce hudebníků, pořadatelů, institucí a podporou soudobé hudby ze strany veřejných činitelů, politiků, stejně jako otázkou jejího přijetí a společenského ohodnocení, se zabývalo tříhodinové setkání pořádané Institutem umění – Divadelním ústavem v Praze v předvečer zahájení festivalu. Setkání se

zúčastnili organizátoři, skladatelé, manažeři a novináři zabývající se soudobou hudbou a společně se pokusili sestavit základní platformu pro další postup. Zazněla zde řada podnětů týkajících se podpory provozování soudobé hudby, vzniku nových děl, jejich uvádění na příslušné profesionální úrovni a především zařazení této hudby do běžného koncertního provozu. V předvečer zahájení festivalu proběhla dne 23. 8. předpremiéra hodinového dokumentu České televize *Nezkrotitelný Kotík* v ostravském Cineportu, při jejíž příležitosti obdržel Petr Kotík za svoji dlouholetou práci pro soudobou hudbu Cenu České hudební rady.

Novinkou letošního ročníku bylo založení 85-členného orchestru **ONO (Ostrava New Orchestra)**, který se poprvé představil na koncertě 26. 8. v prostorách Trojhalí Karolina. Myšlenka založení vlastního symfonického tělesa se zrodila už na předchozím bienále. Ostravská banda, která na mezinárodní hudební scéně existuje již dvanáct let, se za tuto dobu stala vyprofilovaným, renomovaným souborem špičkových interpretů, sólistů, umělců vzdělaných, poučených a především novému umění otevřených. ONO je dalším mezinárodním projektem, jeho členové pochází z 20 zemí světa, a to nejen z Evropy, ale např. i z Venezuely nebo USA. Jedná se o stu-

denty nebo čerstvé absolventy hudebních akademií pozitivně naladěných na novou a experimentální vlnu.

Open Space

Festival zahájil odpolední koncert z děl rezidentů pod symbolickým názvem Open Space v prostorách Provozu Hlubina. Hudba Milese Waltera, Christiana Ferlaina, Iana Mikysky, Timothyho Page, Jaceka Sotomského a Adriána Demoče zazněla v komorním obsazení v podání členů **Ostravské bandy**. Mě osobně nejvíce zaujala skladba Jacka Sotomského *Accordion GO* (2016). Výstup sólo akordeonisty doprovázel výborně natočený vtipný a kreativní klip na téma, čeho všeho je akordeon schopen ve svých mutacích. Jacek Sotomski patří ke generaci mladých skladatelů, otevřených neomezeným možnostem digitální techniky. Ta je mu nicméně prostředkem k realizaci vlastních tvůrčích nápadů, nikoliv bezbřehým prostorem, ve kterém by se topil. Protipólem k multimedialitě a klipovosti dnešního světa byl hned druhý koncert v Koste sv. Václava. Industriální prostor byl vystřídan prostorem sakrálním, komorní obsazení se zredukovalo na jednoho interpreta a jednu skladbu. Téměř hodinové *Requiem* (2001) Borise Guckelsbergera je interpretačně nesmírně náročnou skladbou pro sólo violu, jak po technické, tak především obsahové stránce. **Nikolaus Schlierf**, mj. člen Ostravské bandy, přednesl tuto mimořádnou skladbu naprosto fenomenálním způsobem a publiku doslova vyrazil dech. Viola zazněla v neuvěřitelných barvách a proměnách, zpívala, šeptala, místy zněla jako orchestr, kontrapunkticky vedené hlasy vyzněly v celé své kráse a dialogu. Vynikající akustika i překrásný komorní prostor kostela tuto výjimečnou událost ještě umocnili. Podobný duchovní a umělecký zážitek zprostředkoval v těchto prostorách soubor **Neue Vocalsolisten Stuttgart** (1. 9.) v nesmírně náročném programu zakončeném geniální kompozicí Karlheinz Stockhausena *MENSCHEN HÖRT* (1997) z cyklu *Světlo*.

Scénická díla

Na festivalu zazněly i dvě scénická díla. První z nich (25. 8.) od Kate Soperové nazvané *Here Be Sirens* (2014) pro tři sopranistky a klavír na libreto skladatelky dalo nahlédnout do všedního života trojice Sirén, krátících si na ostrově všemožným způsobem čas při čekání na další námořníky odsouzené k záhubě. Druhým scénickým dílem byla opera Miroslava Srnky *Make No Noise* (2011) uvedená 1. 9. v režii Jiřího Nekvasila v prostorách Trojhalí Karolina. Miroslav Srnka, působící v letošním roce na ostravských dnech i jako lektor, patří dnes právem k evropské skladatelské špičce. Tento fakt ostatně mj. potvrdila i premiéra opery *South Pole* v Bavorské státní opeře v Mnichově v hlavní roli s Rolandem Villazónem a Thomase Hampsonem. I komorní

opera *Make No Noise* vznikla na zakázku tohoto operního domu, kde byla uvedena v roce 2011. Zpracovává příběh dvou traumatem postižených lidí – hluché ženy, jež na vlastní kůži zažila hrůzy válečného konfliktu, a dočasně osleplého muže, kterému se tato nehoda stala při záchraně přítele, jehož zradil nevěrou s jeho ženou a chtěl tímto napravit své špatné svědomí. Autor libreta Tom Holloway osekal původní filmový scénář Isabel Coixetové na nejnужnější a nejpodstatnější repliky, takže nebylo zbytečných slov, jak tomu často v dnešních operách bývá. O to více narostlo vnitřní napětí, kongeniálně umocněné hudbou. Industriálnost a strohost prostředí – využití šikmé plochy, jednoduchá scéna (**David Bazika**) a práce se světlem příběh ještě více podtrhli. Všichni zpěváci i orchestr byli vzhledem k akustice v hale nazvučeni, a přestože to v opeře není zvykem, vůbec to nevadilo.

Momenta a radikální minulost

Na festivalu se několikrát představil **Momenta Quartet** – mladý soubor z New Yorku, který má za sebou již stopadesát premiér soudobých děl a svým interpretačním umem a šíří repertoáru od klasiky k soudobé hudbě a různým žánrovým přesahům má nakročeno stát se

odpustit koncert pod názvem Radikální minulost (30. 8.), který dramaturgicky spojil klasiky nové hudby od Charlese Ivese, Johna Cage až po Mortona Feldmana nebo Philipa Glasse. Zastoupeni byli i dva čeští autoři – Rudolf Komorous a Jan Rychlík. Právě jejich skladby patřili k tomu nejzajímavějšímu, jak co do kompozičního principu a invence, tak co do interpretace. Komorous a jeho *Olympia* (1964) v provedení svých dnes již poněkud postarších žáků **Christophera Butterfielda** a **Owena Underhilla** byl roztomilou reminiscencí na stará dobrá šedesátá léta s jejich hravostí, vynalézavostí, přitom ale seriózním přístupem k hledání nových cest tehdy ještě tzv. Nové hudby. Dodnes inspirující a svěží hudba. První šestiminutová věta z *Afrického cyklu* (1961) Jana Rychlíka byla neuvěřitelně milým osvěžením. Rychlík totiž v této skladbě geniálně použil prvky tzv. minimální hudby o mnoho let dříve, než jeho světově proslulí kolegové. Koncert přenášel živě Český rozhlas Vltava s průvodním slovem redaktorky Hany Dohnákové a Petra Kotíka.

Pocta Rudolfa Komorousovi byla vzdána i následujícího dne prostřednictvím komorního koncertu z děl jeho kanadských žáků ve špičkové interpretaci **Ostravské bandy**, Momenta Quartet a **Andreje Gála** (violoncello) za řízení

The People United

Newyorský **Loadbang** je těleso neobvyklého nástrojového obsazení: basklarinet, trubka, trombon a baryton. Pro kompozisty vynikající a inspirující sestava, pro posluchače vizuální i akustický zážitek. S entuziasmem a radostí z muzicírování představili newyorské současné autory a zasloužili si právem ovace ve stoje.

Jedním z vrcholů festivalu bylo provedení skladby *The People United Will Never Be Defeated* (1975) Frederica Rzewského klavíristou **Daanem Vandewallem**. Frederic Rzewski je významnou postavou americké avantgardy, zabývá se a skrze svou tvorbu upozorňuje na sociální a politické události a problémy. Stylový rozsah jde od tonálních a zábavných skladeb až k avantgardě, hudbě atonální či seriální, a to vše dokáže zkombinovat v rámci jedné skladby. To byl případ i hodinové kompozice pro klavír, kde veskrze banální melodii variačně proměnil na ploše šedesáti minut do neuvěřitelných podob.

Závěrečný koncert v prostorách Trojhalí Karolina (2. 9.) byl zaplněn do posledního místa. Zazněla na něm díla klasiků moderny, rezidentů i nejnovější skladby v premiéře v podání **Ostrava New Orchestra** a Ostravské bandy.

Zahajující *Ionisation* (1929–1931) Edgara Varèse pro bicí nástroje je i po téměř devadesáti letech stále svěží, moderní a inspirující. Koncert zahájili i ukončili bicí nástroje – festival se s posluchači rozloučil koncertem pro bicí Olgy Newirthové, skladbou *Trurlidae – Zone Zero* (2015–2016) ve vynikajícím provedení **Victora Hanny**, který ji premiéroval již na festivalu v Luzernu. Další perličkou večera byla na objednávku Ostravských dnů vzniknuvší skladba *Monodologie XXXVII Loops for Leoš* Bernharda Langa. Invenční a vtipné dílko pohrávající si s motivky z díla Leoše Janáčka by slavnému rodákovi určitě svým současným pohledem/

nadhledem na jeho dílo udělalo radost. Petru Kotíkovi a jeho týmu se podařilo vybudovat akci, která přitahuje pozornost, která má svou důležitost a poslání v dnešní společnosti a která dává nové impulzy jak mladým kompozitům a hudebníkům, tak i publiku. Stálo by možná jen za zvážení množství jednotlivých koncertů (každý den, některé dny i tři koncerty za sebou), vzhledem k náročnosti soudobé hudby, jak pro posluchače, tak i pro interprety. Pokud je posluchač unaven, nebo nestíhá přeběhnout z jednoho koncertního sálu do druhého, přichází tak o možnost, nechat v sobě koncert doznít, zamyslet se nad ním, prožít si jej. I když se mi mnohdy výběr skladeb jevil z mnoha důvodů sporný, jsou Ostravské dny mimořádnou, společensky důležitou a potřebnou akcí a zaslouží si po všech stránkách podporu. Těšme se na to, s čím za dva roky přijde jubilejní, desátý ročník.

Lenka NOTA

Fotografie: **Martin POPELÁŘ**



D. Doniga, E. M. Gieslová a A. Podracká Bendová v opeře Kate Soperové *Here Be Sirens* v Provozu Hlubina



B. Ferrandis, V. Hanna, Ostravská banda a ONO v Trojhalí Karolina

následovníkem věhlasného Kronos Quartet. Na odpoledním koncertě 30. 8. představil hudbu sedmi autorů, většinou v české premiéře. Pro mě nejzajímavější byla patrně první skladba Alexe Minceka *String Quartet No. 3* (2010), a to především díky své vnitřní stavbě a logice. Od počátečních roztržitých tónů se faktura zhušťovala do syrytmických bloků, přičemž charakteristická barva tohoto nástrojového obsazení se skladateli stala výchozím prvkem. Nejstarším autorem, a tím i nejstarší skladbou byla *Meditación from dos Bosquejos* (1927) mexického autora Juliána Carrilla. Táhlá, krásná, hluboce tragická skladba působila v kontextu ostatních kompozic v tom nejlepším slova smyslu jako z jiného světa. Vynikající technika, soustředěná interpretace, pečlivá příprava každé ze skladeb, osobní zaujetí a skromnost – to je jen stručná charakteristika interpretačního přístupu Momenta Quartet. Přestože Petr Kotík svou dramaturgií i uměleckým založením hledí vpřed, nemohl si

Owena Underhilla. Tento druh hudby neznámá na festivalech soudobé hudby příliš často, možná pro svou „neavantgardnost“, přesto má na nich své místo, jak dokládají i Ostravské dny. Jde o jiný hudební směr či styl. Skladby jsou psány pro klasické tradiční nástroje, které jsou použity i klasickým tradičním způsobem, typické pro ně je dokonalé zvládnutí skladatelského řemesla a instrumentace, takže přestože se na první pohled mohou jevit nemoderně, jde o pozoruhodnou, novou hudbu. Pro mě nejzajímavější byly skladby *Morning Glory* (2007) Lindy Catlin Smithové, *Koncert pro violoncello a orchestr* (2016) Owena Underhilla a *Pastorale* Christophera Butterfielda. Americká hudba vyrůstá z jiné tradice, často je tonální, inspiruje se hudbou jiných žánrů, což se evropskému uchu vyrostlému na Nové hudbě mnohdy může jevit primitivně, neoriginálně, naivně; nic z toho ale nebyl případ dramaturgicky i interpretačně velmi vydařeného koncertu.

PESARO

Operné divadlo trikrát inak

Umne zostavená exkluzívna dramaturgia. Priateľsky neformálna atmosféra. Hladko fungujúca organizácia. Atraktívny kolorit jadranského letoviska. A predovšetkým úžasné spevácke výkony. Rossini Opera Festival je jednoducho stávkou na istotu. Túto tradíciu neporušil ani v 38. ročníku (10. 8. – 22. 8.).

Ťažiskom programu monotematického festivalu, ktorý je venovaný dielu pesarského rodáka Gioachina Rossiniho, sú obvykle tri operné produkcie (každá v štyroch predstaveniach), odohrávajúce sa buď v útulnom Teatro Rossini, alebo v priestrannej, na divadelné účely upravenej športovej hale Adriatickej arény. Popri tom majú diváci možnosť spoznať nové nádeje rossiniovskej interpretácie v sedemnásťročnej, no stále nesmierne sviežej a energiou nabitej scénickej kantáte *Il viaggio a Reims* (Cesta do Remeša). Obohatením festivalového programu bývajú popoludňajšie vokálne koncerty v Teatro Rossini (s orches-

terne prepracované, vzťahovo vypointované herectvo. Opera sa odohráva na panstve grófa Asdrubala, o ktorého priazeň bojujú tri mladé šľachticné – Clarice, Aspasia a Fulvia. Náklonnosť bohatého grófa patrí Clarice, ale keďže principiálne nedôveruje ženským citom, vyskúša nezištnosť dám (a tiež prítomných gavalierov) predstieraním bankrotu. Obstojí iba Clarice a urazená podvodom sa rozhodne úder vrátiť. Prestrojená za vlastné chlapčenské dvojča prichádza grófovi oznámiť, že svoju milovanú už nikdy neuvidí. Grófovo zúfalstvo je veľké – a ešte väčšia jeho radosť, keď zistí, že išlo len o žartovnú odvetu.

hlavných predstaviteľov **Gianlucu Margheriho** (Asdrubale s vyšportovanou postavou, ale na pesarské pomery technicky neistým, málo farebným barytónom) a **Aye Wakizonovej** (vizuálne krásna, avšak timbrom fádna a dynamicky nepostačujúca Clarice), obraz sa našťastie zväčša stretol so zvukom. V oktete zostávajú si zvlášťne vyzdvihnutie zaslúžia pesarská stálica, basbarytonista **Paolo Bordogna** (Pacuvio) – skvelý komediant s rossiniovskou ortuťou v hlase, a **Davide Luciano** s farebne mimoriadne príťažlivým, pevným a zároveň pružným barytónom (Macrobio). Dynamika javiska korešpondovala so sviežosťou turínskeho **Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai**, ktorému v ten večer ľahkým tanečným pohybom velil dirigent **Daniele Rustioni**.

Torvaldo e Dorliska

Najkomplexnejší zážitok priniesla divadelne „najkonzervatívnejšia“ z inscenácií, *Torvaldo e Dorliska* v réžii **Maria Martoneho**. Príbeh krásnej Dorlisky, ktorej láska k manželovi, rytierovi Torvaldovi, pretrvá aj za jeho (domnelý) hrob, situoval režisér na romantickú lesno-hradnú scénu (**Sergio Tramonti**) a protagonistov odel do dobových kostýmov (**Ursula Patzak**). Inscenácia melodicky opojnej a hudobno-dramaturgicky skvelo vystavanej semiserie (t. j. polovážnej opery) napriek tomu nepôsobila starosvetsky. Popri pár milých scudzujúcich gagoch (počas vzbury sedliakov proti brutálnemu vojvodovi d'Ordowovi sa do publika rozpršali červené plagátky – no namiesto revolučných politických hesiel nimi režisér žmurkol na divákov veselým „Viva Rossini!“) sa o to zaslúžili predovšetkým fantastické spevácko-herecké výkony.

Vrúcny soprán **Salome Jicia** s perlivými koloratúrami a veľkým dynamickým aj výrazovým rozpätím (Dorliska), pekne dozrievajúci lirico-spinto tenor **Dmitrija Korchaka** (Torvaldo), od vražedne rýchleho rossinovského parlanda až po mohutné držané dramatické tóny všetko skvele zvládajúci basbarytón **Nicolu Alaima** (Duca d'Ordow) či nesmierne muzikálny, aj pri všetkom komediantstve farebne závažný bas **Carla Leponeho** (Giorgio) patrili k najväčším zážitkom Rossini Opera Festivalu 2017. **Orchestra Sinfonica G. Rossini** v ten večer viedol pesarský debutant, štyridsaťročný rímsky rodák **Francesco Lanzillotta**. Spod jeho dirigentskej taktovky a v interpretácii troch skvelých interpretov vyšiel aj jeden z najkrajších hudobných okamihov festivalu: bravúrne zahrnaný a zapievaný tercet Torvalda, Ducu a Giorgia „*Ah ch'io non reggo ai moti*“.

Le siège de Corinthe

Z divadelného hľadiska dopadol najhoršie nový príspevok do pesarskej inscenačnej databázy, ktorý mal v tohtoročnej festivalovej trojici zjavne najvyššie divadelné ambície: *Le siège de Corinthe* z produkcie slávnej divadelnej skupiny **La Fura dels Baus**. Jedna



A. Wakizono (Clarice), *La pietra del paragone* (foto: archív)

trom), prípadne v koncertnej sieni miestneho konzervatória (s klavírom). Festival každý rok slávnostne ukončí hviezdne obsadená Rossiniho *Stabat Mater*, ktorú si popri návštevníkoch Teatra Rossini môžu prostredníctvom priameho videoprenosu užiť aj poslucháči na neďalekej Piazza del Popolo.

Tento rok sa na pesarský plagát vrátili dve staršie inscenácie melodrammy giocoso *La pietra del paragone* (Skúšobný kameň) z roku 2002 a drammy semiserie *Torvaldo e Dorliska* z roku 2006, ktoré doplnila nová inscenačná podoba tragédie lyrique *Le siège de Corinthe* (Obliehanie Korintu).

La pietra del paragone

Paradoxne, najstaršia z nich, *La pietra del paragone*, pôsobila „najmodernejšie“ – ak za týmto epitetom budeme popri súčasne pôsobiacej scéne a kostýmoch hľadať aj čino-

Pomerne zamotaná konverzačná komédia by sa ľahko mohla stať zdĺhavou a nudnou, tobôž pri nedostatočnej znalosti talianskeho jazyka (pesarský festival nepoužíva inojazyčné titulky zariadenie, napriek tomu, že jeho publikum tvoria z dvoch tretín zahraniční návštevníci). V inscenácii **Piera Luigiho Pizziho**, režiséra a zároveň autora vizuálne krásnej, divadelne funkčnej scény (neofunkcionalistická dvojpodlažná vila s bazénom a terasami) a kostýmov, ktoré by obstáli na akejkoľvek módnej prehliadke, sa však zmenila v ohňostroj vkusných gagov, vypointovaných situácií a vtipných tanečných kreácií. Režisér, ruka v ruku so skladateľom, nenadŕžal žiadnemu z pohlaví: demokraticky a rovnoprávne si strieľal tak zo ženskej vypočítavosti, ako aj z mužskej „ješitnosti“.

Súdiac podľa vizuálnej atraktivity interpretov, casting na aktuálne obsadenie inscenácie sa zrejme konal pred zrkadlom. Ak nepočítame

z posledných Rossiniho opier sa odohráva v 15. storočí, krátko po dobytí Konštantínopolu Turkami. Rieši sa v nej romantický konflikt lásky tureckého dobyvateľa Mahometa II. a gréckej princeznej Cléomène s jej povinnosťou voči vlasti. Katalánci zasadili historickú tragédiu medzi abstraktné kulisy (scéna a réžia **Carlus Padrissa**), tvorené stovkami veľkých plastových fliaš, a mužských protagonistov i celý zbor obliekli do nepekčných trikotov, ktoré pripomínali plazov (kostýmy a video **Lita Cabellut**). Z rozkošateného vizuálneho balastu, unavujúceho ustavične sa meniacimi abstraktnými výtvarnými projekciami a s predstavením nijako nesúvisiacou prezentáciou



Torvaldo e Dorliska (foto: archív)

obrazov Lity Cabellutovej, kde práca s hercami ostala bokom a k slovu sa nezriedka dostalo operné klišé či spievanie na rampe, sa pomerne ťažkopádne klúlo varovné posolstvo o svete, čo hynie v boji o vodu. Inscenáciu, našťastie, zachránilo hudobné naštudovanie **Roberta Abbada** a kvalitné spevácke obsadenie. Tomu po boku hviezdnej sopranistky **Nino Machaidze** (Pamyra) dominoval vokálne

i herecky charizmatický, krásnym mužným hlasom vládnucci **Luca Pisoni**, pre ktorého bol Mahomet II. pesarským debutom.

Tenors

V *Le siège de Corinthe* sa v pozícii festivalových debutantov ocitli i dvaja pozoruhodní tenoristi: **Sergej Romanovsky** (Néoclès) a **John Irvin** (Cléomène). Tí svoje kvality potvrdili na festivale hneď dvakrát: popri javiskových partoch aj na skvelom koncerte s jednoduchým názvom *Tenors*. Tu sa predstavili po boku stálice pesarského festivalu, unikátnym barytenom obdareného **Michaela Spyresa**, vo výborne

romantický repertoár románskej i slovanskej proveniencie), ani technikou (do frázy občas dáva o čosi viac materiálu, než si pýta delikátne rossinióvske belcanto)? Alebo Irvinovi s výborne posadeným, voľne vedeným lyrickým materiálom, ktorý je ale výrazovo príliš introvertný až indiferentný interpret? Či objemnému hlasu Spyresa, ktorého koloratúry boli v okrajovej výsokej polohe občas na pokraji zvládnuteľnosti, no jeho vokálny typ je unikátny a technika, s ktorou ovláda svoj mohutný fond, fenomenálna? Načúvajúci rozvášneným rozhovorom poslucháčov po koncerte usudzujem, že priazeň publika sa rozdelila približne pol na pol medzi Romanovského a Spyresa. (Prezradím, že ja som pomyselne hlasovala za druhého z nich).

Mladá krv

K výpočtu skvelých hudobných zážitkov z Pesaru 2017 treba pridať aj pár mien z tradičnej študentskej inscenácie *Cesty do Remeša*, v ktorej sa už sedemnásť rok predstavujú najlepší absolventi interpretačných kurzov Accademia Rossiniana. Z mnou videneho druhého obsadenia si najväčšie ovácie právom získali dvaja mladí muži: peruánsky tenorista **Oscar Oré** s vládnym, svietivým tenorom „flórezovského“ razenia, perfektnou vysokou polohou a neveriteľným javiskovým temperamentom (roznožka a noha vztýčená k hlave boli len drobnými komediantskými ozdobami jeho výkonu v náročnom parte Belfioreho), a basbarytonista **Roberto Lorenzi** (Don Profondo) s krásnym pružným materiálom a obdivuhodnou dychovou technikou. Nádej, že rossinióvsky festival na nedostatok mladej krvi nezahynie, podporil aj mladý, len 24-ročný, nesmierne talentovaný a pozitívnu (hudobnou) energiou sršiaci dirigent **Michele Spotti**.

Michaela MOJŽISOVÁ

Táto práca bola podporovaná grantovým projektom APVV 15-0764.

GRAFENEGG

Blízky neznámy festival

Grafenegg Festival, ktorého 11. ročník sa – ako obvykle – konal na prelome augusta a septembra (18. 8. – 10. 9.), patrí k najprestížnejším letným podujatiam v Európe. Tento rok ho navštívilo približne 50-tisíc návštevníkov. No hoci je od Bratislavy vzdialený len necelé dve hodiny autom, slovenskí diváci ho zatiaľ vo väčšej miere neobjavili.

Festival je situovaný v rodinnom sídle Metternichovcov – Grafenegg, ktorý sa nachádza 90 km juhozápadne od Viedne. V nádhernom parku stojí amfiteáter Wolkenturm (Veža oblakov) – snáď akusticky najlepší moderný amfiteáter v Európe. Má kapacitu 1700 miest na sedenie, ďalšie stovky poslucháčov nájdu miesta na prilahlých trávnikoch. V prípade zlého počasia sa koncert presúva do sály Auditorium s kapacitou 1300 miest, nižšie lístkové kategórie môžu sledovať priamy prenos vo Felsenreitschule (Jazdecká škola). Areál je ako stvorený na celodenný výlet: na trávnikoch sú rozmiestnené stoličky a ležadlá,

pripravené na piknik či poobedné drienie na slnku. Hostia môžu navštíviť reštauráciu, vináreň alebo zámok – jeden z najvýznamnejších rakúskych príkladov historicizmu, v ktorom sa spojila architektúra siedmich storočí, od gotiky, cez barok, biedermeier až k neogotike. K dispozícii sú celodenné sprievodné akcie, vrátane tých pre deti.

Umeleckým riaditeľom festivalu je najvýznamnejší rakúsky klavirista Rudolf Buchbinder. Festival ponúka každý deň popoludňajší komorný koncert, krátku besedu o večernom programe a napokon večerný koncert. V aktuálnom ročníku tu koncertovali napríklad

Viedenský filharmonici s Danielom Hardingom, Mníchovská filharmónia s Valerijom Gergievom, Sanktpeterburská filharmónia s Jurijom Temirkanovom, Česká filharmónia s Tomášom Netopilom, Pittsburský symfonický orchester s Manfredom Honeckom. A tiež najvyberanejší sólisti: Daniil Trifonov, Nikolaj Lugansky, Janine Jansen, Piotr Bezcafa, Diana Damrau, Matthias Goerne, Waltraud Meier, samozrejme Rudolf Buchbinder a rad ďalších.

Na jednom zo záverečných koncertov sa predstavil **Londýnsky symfonický orchester** pod vedením **Semyona Bychkova**. V prvej časti zaznel Brittenov *Koncert pre husle a orchester d mol*, v ktorom sólistka **Janine Jansen** predviedla nielen dokonalú techniku, ale aj obrovský vnútorný cit pre náročnú Brittenovu hudobnú poetik. V druhej časti sme počuli Mahlerovu *Symfóniu č. 5 cis mol*. Obe diela precízne preverili priezračnú akustiku amfiteátra, v ktorej sa tón nesie ako v najlepších koncertných sálach.

Boris AŽALTOVIČ

ST. MARGARETHEN

Rigoletto v kameňolome

Letný operný open air festival v rakúskom Sankt Margarethen vznikol v roku 1996. Koná sa v prostredí Rímskeho kameňolomu neďaleko mesta Eisenstadt a je jedným z najväčších podujatí svojho druhu v Európe, s kapacitou až 5000 divákov. Jeho existencia bola v roku 2014 z finančných dôvodov ohrozená. Z totožných dôvodov a pre organizačné problémy opäť hrozí, že ročník 2017 (12. 7. – 19. 8.) bol ročníkom posledným.

Od roku 2014 je organizátorom festivalu spoločnosť Arenaria založená nadáciou Esterházy. V snahe priblížiť sa k úrovni podobného, no renomovanejšieho festivalu v Bregenzi, bolo od počiatku jej ambíciou pozývať progresívnych divadelných tvorcov a nádejné spevácke talenty. Organizátori zároveň ostali verní konzervatívnej diváckej dramaturgii, preto aj tento rok siahli po osvedčenom Verdiho *Rigolettovi*.

Vizuálnou koncepciou poverili francúzskeho režiséra, scénografa a svetelného dizajnéra **Philippe Arlaud**. Ten sa nechal očariť prírodnou kulisou kameňolomu, doplnil ju vlastnými kaširovanými skalnými a statickými i dynamickými monumentmi (zlatá skala). Efektne červené schodisko je zovreté dvomi geometrickými pylónmi, modelom futuristickej horskej vily (Sparafucileho krčma) a obrovskou efektnou statickou konštrukciou tvorenou tromi osemstenmi. Tá je zrejme symbolom nezvratnosti osudu a v nej zavesený veľký kaširovaný balvan zasa symbolom kliatby, ktorá v závere zatlačí umierajúcu Gildu do zeme. Ďalšia veľká mobilná skala sa otvorením zmení na Gildin príbytok s veľkoplošnou obrazovkou plnou nesúrodých motívov. Veľkoplošné projekcie premieta režisér aj na reálne i kaširované skalné steny – vytvárajú náladu (nočná obloha, oheň, animácie znásobených použitých symbolov osudu), zobrazujú účinkujúcich, prípadne ilustrujú dej (búrka). Na rampe sa nachádza dlhý historizujúci stôl a stoličky, ktoré predstavujú



Rigoletto (foto: A. Bardel)

vojvodov palác, pred horizontom je našikmo postavené torzo krištáľového lustra.

Hlavné postavy sa zväčša pohybujú v rovine kvázirealistického herectva patetických gest; menšie postavy, zbor a komparz v pohybovej štylizácii a paródii. Kostýmy **Andrey Uhmannelovej** koncepciu podporujú: ústrední protagonisti sú individualizovaní v civilných odevoch; dvorania, zbor a komparz majú podobu štylizovanej červenej masy, s prvkami hyperboly a paródie.

Hudobná zložka je amplifikovaná a priestor kameňolomu nie je ideálne ozvučený, čo sťa-

žuje snahu o objektívne hodnotenie. Predstaviť Rigoletta, **Davideho Damianiho**, postihla pred navštívenou reprízou (18. 8.) náhla indispozícia. Ostal teda pri pantomimickom herectvom stvárnení a jeho part zo zákulisia pohotovo odspieval **Jacek Strauch** (pôvodne mal spievať Monteroneho). Barytonista s trochu unaveným hlasom má úlohu evidentne dobre zvládnutú, jeho doménou boli najmä dramatické pasáže.

V postave Vojvodu exceloval **Yosep Kang**. Mladý kórejský tenorista vynikajúco frázuje, skvele ovláda belkantový štýl a jeho pekne sfarbený, vyrovnaný hlas sa bez námahy rozbieha do extrémnych výšok. Navyše je herecky prirodzene suverénny. **Tatiana Larina** ako Gilda zaujala príjemným javiskovým zjavom i kultivo-

vaným lyrickým sopránom so solídnymi kolo-ratúrami, hoci s miernou labilitou vo výškach. Dokonale suverénnym Sparafucilem bol **Luke Stoker**. **Symfonický orchester Slovenského rozhlasu** a **Philharmonia Chor Wien** podali pod vedením dirigenta **Daniela Hoyem-Cavazzu**, preferujúceho najmä pomalšie tempá, solídny a spoľahlivý výkon.

Predstavenie ukončil tradičný ohňostroj, ktorý s tragickým koncom *Rigoletta* príliš neladil. Nemenej tradičný Kásekrainer v bufete pred predstavením bol však špičkový.

Jozef ČERVENKA

VIEDENĽ

Chovančina po prestávke

Z mimoriadne bohatej zásoby svojich, niekedy aj päťdesiatročných, inscenácií obnovila Viedenská štátna opera v sérii štyroch septembrových predstavení aj relatívne „mladú“ **Musorgského Chovančinu** z roku 2014. Popri menšom domácom Zbore Viedenskej štátnej opery sa na inscenácii podieľal aj vyše 70-členný **Slovenský filharmonický zbor**.

Naše vynikajúce zborové teleso spieva Musorgského päťdejtovú historickú opernú drámu nielen na viedenskom javisku. Cez prázdniny bolo pozvané aj do Londýna, kde 6. 8. spoluúčinkovalo na najväčšom a najstaršom festivale klasickej hudby na svete – na 123. ročníku slávneho londýnskeho BBC Proms, a to v jeho hlavnom dejisku, Royal Albert Hall. Tu bol **Slovenský filharmonický zbor** súčasťou koncertného uvedenia *Chovančiny* vo verzii Dmitrija Šostakoviča priamo na odporúčanie svetoznámeho dirigenta **Semyona Bychkova**, ktorý operu v Londýne

aj dirigoval (podobne ako scénickú premiéru *Chovančiny* vo Viedni v roku 2014). Pre obe produkcie pripravil náš zbor zbormajster **Jozef Chabroň**. Spolu s členmi BBC Symphony Orchestra, 36 členmi zboru **BBC Singers**, dvoma deťskými zbormi (**Schola Cantorum of The Cardinal Vaughan Memorial School** a **Tiffin Boys' Choir**) a poprednými zahraničnými sólistami malo koncertné uvedenie *Chovančiny* neobyčajný úspech, pričom výkon SFZ bol mimoriadne vyzdvihnutý.

Vráťme sa však k viedenskej inscenácii. SFZ spieval aj v predošlej podobe diela, ktorú pred

25 rokmi našťudoval Claudio Abbado. V aktuálnej sezóne vystriedal Semyona Bychkova **Michael Güttler**. Dramatická hudobná koncepcia aj bezchybne znejúci, farebný, neobyčajne výrazovo vypointovaný výkon **Viedenských filharmonikov** (v orchestrálny jame bolo vyše 70 hráčov) potvrdili renomé mladého nemeckého dirigenta. Jeho rýchla kariéra sa odvíja od nemeckých operných domov cez Tokio, Washington, Paríž, Moskvu, Lisabon až po hostovanie v petrohradskom Mariinskom divadle. *Chovančina* znela pod jeho rukami v plnej hudobnej kráse, vychádzajúcej z ruských ľudových nápevkov i pravoslávneho spevu, v citlivom sprevádzaní i prepracovanom podaní kvalitatívne vyrovnaných sólistov. Poslucháč tak nevnímal štvorhodinovú produkciu ako únavnú či dlhú.

V spomínanej orchestrálny verzii Dmitrija Šostakoviča (existujú aj orchestrácie od Nikolaja Rimského-Korsakova a Igora Stravinského) vyznieva dielo vo finále bezútešne.

Šostakovič tu zámerne znižuje dynamickú hladinu zboru do piana, akoby počiatkový ošial davu zhášal v depresii sektárov „starovercov“, ich zbytočnej kolektívnej smrti a celospoločenskej rezignácii. Ruský režisér **Lev Dodin** na scéne **Alexandra Borovského** zvýraznil depresívnosť príbehu nemeniacou sa kovovou konštrukciou, postavenou v centre



F. Furlanetto (Ivan Chovanskij) (foto: M. Pöhn)

javiska s viacerými podlažiami, na ktorých počas celého predstavenia spievali oba zbor i sólisti, oblečení v neutrálne vyznievajúcich šedých kostýmoch, akoby vystupujúcich z románov Dostojevského. Na tejto raz zdvíhajúcej sa, inokedy klesajúcej konštrukcii bolo možné odhaliť kríže či šibenice (reálne „inštalované“ v obraze popravy). Viedenská *Chovančina* nie je opernou inscenáciou určenou na oddych či pre pôžitok. Réžia pôsobí koncertne, bez historických reálií a kostýmov. Dominoval hudobný zážitok – vrátane metafor o sile mocných a slabosti malých, v politických bojoch všetkých čias a krajín sveta (nielen Ruska). Spomedzi sólistov zanechal nezabudnuteľný dojem stále prvotriedny basista **Ferruccio Furlanetto** (knieža Ivan Chovanskij). Jeho syna Andreja spieval tenorista prierazného dramatického hlasu **Christopher Ventris**, knieža Vasilija Golicina, protivníka Chovan-

ských, stvárnil v náročnom vokálnom parte s tragickým záverom kovovo znejúci tenorista **Herbert Lippert**. Part predstaviteľa starovercov Dosifeja predniesol s akcentom na finálny obraz masového fanatizmu sugestívny basista **Ain Anger**, farizejského bojara Fjodora Šaklovitého spieval s charakterovými metamorfózami **Andrzej Dobber**. Pisára, ktorý sa vynára a klesá na kinetickej miniploche javiska ako anonymný svedok dejín, zámerne z partitúry prednášal tenorista **Thomas Ebenstein**. Z troch ženských rol doslova strhla skvelá mezzosopranistka **Jelena Maximova** – vášnivo rozohraným herectvom a medovým hlasom (vo výškach i temných hlbkoch). Po skončení predstavenia sa všetci nekonečne dlho klaňali. Len na dva zbor, vrátane SFZ, sa v tejto poslednej „mizanscéne“ zabudlo. A pritom išlo o najväčších „hráčov“ *Chovančiny*.

Terézia URSÍNYOVÁ

DRÁŽĎANY

Koncerty ošľahnuté ohňom

Na prelome augusta a septembra sa na koncertných pódioch v Drážďanoch odohralo otvorenie novej sezóny Drážďanskej filharmónie a *Sächsische Staatskapelle Dresden*. V priebehu niekoľkých dní bolo možné vychutnať si dramaturgickú aj interpretačnú smotanku: oba špičkové orchestre sprostredkovali nezabudnuteľné zážitky.

Drážďanská filharmónia začala svoju prvú sezónu v novej koncertnej sieni zrekonštruovaného Paláca kultúry monumentálnou Mahlerovou *Symfóniou č. 8 Es dur* (25. a 27. 8.). V povojnových dejinách orchestra išlo len o druhé uvedenie tohto diela. Náročný opus dostal po premiére, ktorú v Mníchove v roku 1910 dirigoval osobne Gustav Mahler, prívlastok „*Symfónia tisícov*“. K interpretácii monumentálnej dvojčasťovej, osemdesiat minút trvajúcej skladby sú potrebné dva veľké miešané zbor, chlapčenský zbor, osem sólistov a mimoriadne veľký orchester aj externý inštrumentálny súbor. Opus vznikol ako symfónia na text stredovekého latinského katolíckeho hymnu *Veni Creator Spiritus* a na text záverečnej scény z Goetheho *Fausta*. Ale pred poslucháčom sa rozvíja skôr koncertantne interpretovaná hudobná dráma, alebo prinajmenšom oratórium či kantáta. I keď oproti prvému uvedeniu, na ktorom účinkovalo vyše 1000 vokalistov a inštrumentalistov, bolo súčasné drážďanské uvedenie s necelými 400 účinkujúcimi takmer komorné, nová koncertná sieň ponúkla zážitok, ktorý sa asi tak rýchlo nezopakuje. Šéfdirigent Drážďanskej filharmónie **Michael Sanderling** nechal Mahlerovo hudobné objatie celého sveta, ba i univerza vyspievať a zahrať v maximálne možnej oddanosti a v zápale pre vec. Z miniatúrnej hudobnej myšlienky vystaval monument lásky a ľudskosti, ktorý už nebolo možné ďalej stupňovať. Človek mal pocit, že nová, akusticky ideálna sieň je na hranici dynamickkej kapacity a interpreti na vrchole výrazových možností. Na jednoliatom, nesmierne muzikálnom tvare sa podieľali altistka **Gerhild Romberger**, tenorista **Brandon Jovanovich**, Drážďanský filharmonický zbor,

Drážďanský filharmonický detský zbor, **Rozhlasový zbor MDR** a **Zbor štátnej opery Drážďany**, ktorý si v tejto sezóne pripomína 200 rokov od založenia (existuje bez prerušenia). Otvorenie sezóny *Sächsische Staatskapelle Dresden*, orchestra sídliačeho v Semperovej opere, sa uskutočnilo 1. a 2. 9. Oba koncerty naplnené hudbou Maxa Brucha a Antona Brucknera, ktoré dirigoval šéf orchestra **Christian Thielemann**, sa konali v tradičnej „Koncertnej izbe“ na pódii opery – teda v nostalgických historických priestoroch, ktoré v porovnaní so susediacou novou koncertnou sieňou filharmónie posunú návštevníka o dve-tri storočia späť. Sólista večera, huslista **Nikolaj Znaider**, siahol po *Huslovom koncerte č. 1 g mol* Maxa Brucha. Dielo skladateľovej mladosti a jeho vôbec najúspešnejší opus bol vždy ukázkovým číslom významných interpretov. Legendárny huslista Joseph Joachim ho kedysi označil za „najbohatší a najviac okúzľujúci“ (o ďalších Bruchových huslových koncertoch takmer nevieme). Sólový part na drážďanskom koncerte potvrdil, že Znaider je huslistom par excellence. Jeho technicky perfektná, výrazovo bezprostredná interpretácia skutočne krásnych, romantických virtuózných melódií plynúcich v celom diele attacca bola strhujúca. Krajné vzletné časti nadobudli v sólových husliach obdivuhodné tempo, ktoré posunulo aj orchestrálnu zložku diela do akéhosi dramatického tutti. Druhú, melancholickú časť akoby hral na zamatových a hodvábných strunách, ktorými priam vrýval Bruchov odkaz poslucháčom do srdca. V dirigentovi Thielemannovi našiel Znaider hudobníka, ktorý farebnú inštrumen-

táciu a dynamickú paletu orchestra rozvíjal ruka v ruke so sólistom. Po záverečnom tóne nastala chvíľka úžasu všetkých prítomných – až potom nasledovalo vzájomné ďakovanie medzi Nikolajom Znaiderom, Thielemannom a orchestrom na pódii, aj neutíchajúci potlesk v radoch publika. So *Sächsische Staatskapelle* a s dirigentom Christianom Thielemannom spája Znaidera už viacročná intenzívna spolupráca a nové perspektívy.

Skladateľský štart Antona Brucknera bol omnoho komplikovanejší než štart jeho kolegu Maxa Brucha, jeho záver však o to úspešnejší. Je zaujímavé, že konečná verzia Bruchovho huslového koncertu a premiéra Brucknerovej *1. symfónie* sa uskutočnili v tom istom roku: obidve premiéry dirigovali v roku 1868 ich autori, Bruch v Kolíne nad Rýnom, Bruckner v Linzi. Bruckner však na seba svojou *Symfóniou č. 1 c mol* iba upozornil. Ne-skôr, keď sa o ňom ako o skladateľovi začalo konečne hovoriť v medzinárodnom kontexte, bol už Bruch takmer zabudnutý: žil a zomrel v biede (1920).

Uvedenie všetkých symfónií Antona Brucknera so *Sächsische Staatskapelle* – to je predsavzatie jej šéfa Thielemanna, ktorý Brucknerovi mimoriadne rozumie. *1. symfónia* v lineckej verzii pod Thielemannovou taktovkou zaznela ako čerstvá a živá hudba: na jednej strane ako pokračovateľka a rozvíjateľka foriem Beethovena, na druhej strane načierajúca do hudobného sveta Wagnera, dokonca s citátom z *Tannhäusera*. Na koncerte v Semperovej opere zaznela Brucknerova prvotina pozostávajúca zo štyroch častí ako čisté, vášnivé, ohňom ošľahnuté filozofovanie skladateľa i dirigenta o tom, ako je možné stupňovať vyváženost jednotlivých orchestrálnych skupín a transparentnosť zvuku v ďalších symfóniách. Na koncerte vynikli nádherné plechové nástroje. V druhej časti sálalo z orchestra hudobné teplo, razantné scherzo excelovalo pregnanciou, posledná, takmer čímsi neznámym hroziaca časť vyznela uzemňujúco. Nezabudnuteľný večer!

Agata SCHINDLER

SALZBURG

Moderna aj belcanto

Ambicióznejšej dramaturgii Salzburških slávností 2017 dominovali tri z profilových opier 20. storočia, uvedené pod spoločným mottom „Neuralgické body moderny“: Šostakovičova *Lady Macbeth mcenského újazdu* (1932), Bergov *Wozzeck* (1922) a Reimannov *Lear* (1978). Popri kritických reflexiách ich inšpiratívnych inscenácií vám v salzburskom festivalovom bloku prinášame tiež recenziu koncertného uvedenia Donizettiho opernej drámy *Lucrezia Borgia*.

V hlavnej úlohe hudobná dokonalosť

Šestnásť rokov po predchádzajúcej inscenácii a len po druhý raz vo svojej takmer storočnej histórii uviedli Salzburské slávnosti Šostakovičovu *Lady Macbeth mcenského újazdu*. Aktuálna inscenácia vojde do dejín festivalu predovšetkým vďaka úchvatnému hudobnému naštudovaniu salzburského debutanta, 74-ročného lotyšského dirigenta **Marissa Jansonsa**.



Lady Macbeth mcenského újazdu (foto: T. Aurin)

Hlavnou hrdinkou príbehu odohrávajúceho sa v Rusku 19. storočia je kupecká manželka Katarína Izmajlovová – emocionálne živoriaca žena, ktorá sa stane vrahyňou sadistického svokra Borisa a neschopného muža Zinovija. Jej túžba po naplnení života, ktoré dúfa nájsť po boku príťažlivého, no povrchného robotníka Sergeja, sa končí tragicky. Skladateľ pomenoval dielo tragicko-satirickou operou: vedľa seba (neraz v príkrých kontrastoch) postavil nielen dramaticky strhujúce úseky, lyrické pasáže a emocionálne pôsobivé zbor, ale aj sarkastické či groteskné miesta. To všetko Mariss Jansons v partitúre našiel, prečítal a vyložil takým nádherným spôsobom, až z poslucháča urobil spoluúčastníka dobrodružnej plavby medzi motívami, farbami, náladami a skrytými hudobnými významami. Chvilami som musela prekonávať nutkanie zavrieť oči a prežiť strhujúci príbeh po svojom – toľká divadelnosť sršala z orchestrálnej jamy, obsadenej famózne hrajúcimi **Viedenskými filharmonikmi**.

Inszenácia pritom nebola márna – koncipovaná realisticky, no nie popisne, meniac časopriestor, ale nie vyznenie opery. Režisér **Andreas Kriegenburg** situoval dej do ošarpaného činžiaku s pavlačovými bytmi (scéna **Harald B. Thor**). Vrchné poschodia obývali zamestnanci Izmajlovovej firmy (robotníci, úradníci), zo spodného podlažia sa vysúvali dva segmenty – Katarínina pekne zariadená spálňa a Zinovijova neútulná pracovňa. Postel však bola prázdna a obrazovka počítača vypnutá: ňou zmietať naplnená túžba, jeho paralyzovala permanent-

ná opitosť. Rodinné napätie zvyšoval diktátorský Boris Izmajlov v podaní fyzicky impozantného, vokálne dominantného a výrazovo absolútne plastického **Dmitrija Ulyanova**. Testosterómom sršiaci primitív Sergej vtrhol do Kataríninho sveta ako uragán. No kým ona u neho hľadala lásku, on v nej videl najmä prostriedok na zlepšenie vlastného sociálneho statusu. Sergejova vášeň ku Kataríne vyprchala ešte pred svadbou – skôr než sa odohral obrad, jeho mužnosť už provokovali iné ženy. Ťažko si predstaviť lepšieho predstaviteľa tejto postavy než **Brandona Jovanovicha** – v prvom a poslednom dejstve vulgárne maskulinného, v svadobnom obraze seabedomo elegantného, po celý čas vokálne perfektne disponovaného interpreta. Epicentrom inscenácie však bola **Nina Stemme**. Švédska sopranistka so znelým, dramatickým, pritom nikdy nie ostrým hlasom bravúrne rozohrala paletu Kataríninej zložitej povahy – od erotickými predstavami zmieta nej neuspokojenej manželky (bizarné snové

scény súložiach párov) cez ženu odhodlanú na všetko až po obetavo milujúcu, Sergejom a Sonetkou surovo pokorenú nešťastnicu. Jej samovražda nebola plodom afektu, ale prejavom hlbokého, rezignovaného smútku. Neskočila do Volgy, scénograf s režisérom jej žiadnu nepripravili. Počas posmeškov uviazala z lana dvojité slučku – v jednom konci skončila jej, v druhom Sonetkina hlava. Škoda, že režisér finále nezvládol rovnako realisticky ako celú inscenáciu: dve handrové atrapy obesenkýň neboli najuveriteľnejšou bodkou za dramatickým príbehom.

Drobná chyba (divadelnej) krásy však nemohla zmazať trojhodinový frapujúci zážitok, ktorý salzburské premiérové publikum prijalo s obrovskými ováciami.

Micheala MOJŽISOVÁ

Výtvarno-hudobný Meisterstück

Tohtoročné naštudovanie Bergovho *Wozzecka* bolo v histórii Salzburških slávností v poradí štvrtým. Predaj vstupeniek na to prvé sa v roku 1951 vôbec nevyvíjal dobre. Manažment festivalu preto pozval na premiéru vtedajšie hviezdy – v hľadisku sedela aj Marlene Dietrich. Uvedenie opery pod taktovkou Karla Böhma bolo nakoniec úspechom. Aj druhé hudobné naštudovanie (1971) viedol Böhm. Tretie nasledovalo v roku 1997, za dirigentským pultom stál Claudio Abbado. Pod hudobnú podobu súčasnej inscenácie sa podpísal **Vladimír Jurowski**.

Viedenski filharmonici pod Jurowského vedením ponúkli elektrizujúcu interpretáciu, ktorá fascinovala krištáľovo čistým, precíznym zvukom a krásnym pointovaním hudobných myšlienok. To všetko sa odohrávalo v dokonalej súhre s réžiou: priam hodinárska práca. Žiaľ, úroveň sólistov nedosiahla kvality orchestra. Hlas **Matthiasa Goerneho** (*Wozzeck*) bol zastretý, bez objemu a výrazu, **John Daszak** (*Tambourmajor*) a **Asmik Grigorian** (*Marie*) podali len priemerné výkony. V Salzburgu sme zvyknúť na vyšší štandard.

Magnetom inscenácie bol slávny výtvarník a animátor **William Kentridge**, ktorý – tentoraz v pozícii režiséra – ponúkol divákovi Bergovho *Wozzecka* ako výtvarné dielo, asambláž. Na scéne (**Sabine Theunissen**) rozostavil nábytok, premietacie plátno, rôzne lávky, kresby, koláže, plastiky. Na tom všetkom premietal hrôzostrašné filmové zábery a fotografie z 1. svetovej vojny, ich animácie aj filmové zábery animácií: dokonale čitateľný Kentridgeov rukopis. Všetko bolo presne vypočítané, zapadájúce do temporytmu opery. Vznikol tak jediný kompaktný obraz, v ktorom bol každý detail precízne domyslený.

Ak sa dá Kentridgeovej réžii niečo vytknúť, tak snáď len to, že inscenácia bola na jedno pozretie priam nešťastlivá. Bol to ten typ zážitku, ktorý vás ohúri, ale nestihnete ho celý absorbovať. Potrebujete to vidieť ešte raz, chcete predsa pochopiť nuansy režijnej interpretácie, psychológiu postáv, ich gestá a výrazy. To nám však Kentridge neumožnil: pri-

nútil nás vnímať svojho *Wozzecka* ako celok. Ako dielo, ktoré má podľa jeho slov dva prvky: „militarizáciu spoločnosti a násilie, ktoré s tým prichádza (...) a zúfalstvo chudoby“.

Divadlo v opere

„Nikto nikdy nenapíše lepšiu tragédiu, ako je *Lear*“, povedal o vrcholnom diele Williama Shakespeara iný anglický literárny veľikán, George Bernard Shaw. Uvedenie rovnomennej opery Ariberta Reimanna počas Salzburských slávností túto tézu režijne aj hudobne do bodky naplnilo.



Wozzeck (foto: R. Walz)

Nemecký skladateľ napísal operu na popud Dietricha Fischera-Dieskaua. Dielo sa pomerne presne drží Shakespearovej predlohy, hoci ju rozsahovo redukuje. Na javisku sa tak odohrájú obe rodinné tragédie – írského kráľa Leara aj Vojvodu z Glosteru. Autorom libreta v nemeckom jazyku je Claus Hobb Henneberg, ktorý ho vypracoval podľa prekladu Johanna Joachima Eschenburga z 18. storočia, autora prvého kompletného prekladu Shakespearových divadelných hier do nemeckého jazyka.

Režisér inscenácie, **Simon Stone**, naplno využil potenciál netypického divadelného priestoru Felsenreitschule (scéna **Bob Cousins**). Ponechal len úzke predĺžené javisko bez akýchkoľvek typických kulís, za ktorým vytvoril ďalšie hladisko s takmer poldruha stovkou štátistov. V prvom dejstve vysadil na proscénium záľahu kvetov, ktoré Learova družina postupne plienila. V momente vyhnanja Leara z kráľovského dvora sa spustil zo stropu dážď: vôňa vlhkej zeme ešte umocnila priam neznesiteľné napätie. V druhom dejstve ostala na javisku len mláka krvi. Komparzisti ňou boli postupne pošpinení – popravčia čata si z hladiska na scéne vyberala odsúdencov. Záverečná scéna mala silný katarzný účinok. Okolo celého javiska sa spustil polopriesvitný záves. Znovu nájdení – chorý otec a umierajúca najmladšia dcéra – tak ostali spolu, akoby v inom svete. Žeby predsa len láska v momente smrti zvíťazila? Alebo sme sa stali svedkami večného mementa tragédie?

Náročná režijná koncepcia Simona Stona by nebola možná bez výborných spevácko-hereckých výkonov. Obdivuhodným kreáciam interpretov, spájajúcim mimoriadne náročné vokálne party s čínoherným herectvom, dominoval titulný predstaviteľ **Gerald Finley**. Jeho nádherný farebný barytón obsiahol všetky polohy: od rozšafného búrlivého kráľa cez Parkinsonovou chorobou postihnutú ľudskú trosku až po opäť milujúceho otca. Obe predstaviteľky starších dcér – dramatické soprany **Evelyn Herltizius** (Goneril) a **Gun-Brit Barkmin** (Regan) – pevným, kovovo chladným hlasovým prejavom autenticky vystihli

bezcitné, intrigujúce ženy. **Anna Prohaska** (Cornelia) s mäkkším lyrickým sopránom priniesla najmä v závere víťaný kontrast vokálnym zhmotnením milujúcej dcéry. Spevácke obsadenie nemalo ani v menších partoch slabé miesto. Pochvalu si zaslúžia znely barytón **Lauriho Vasara** (gróf Gloster), ostro expresívny kontratenor **Kaia Wessela** (Edmund), objemný tenor **Charlesa Workmana**, či až strojová presnosť **Michaela Maertensa** (blázon Narr).

Viedenský filharmonici pod taktovkou **Franza Welsera-Mösta** podali túto melodicky, rytmicky aj farebne nesmierne bohatú operu vskutku strhujúcim spôsobom. K výnimočnému zážitku prispelo aj netypické rozmiestnenie hudobníkov: rozsiahla sekcia bicích nástrojov bola umiestnená na pravej strane nad javiskom. Bezchybná akustika Felsenreitschule sa tak dostala na ďalšiu úroveň: výrazne kontrastné perkusie sa niesli nad sláčikovými a dychovými sekciami, výsledkom bol zvuk ako z perfektnej reprodukčnej akustickej zostavy.

Boris AŽALTOVIČ

Lucrezia Borgia so skvelým Flórezom

Koncertné uvedenia operných diel majú na Salzburskom festivale najmä od osemdesiatych rokov nezastupiteľné miesto. Ekonomicky úspornejšia forma prezentácie menej hraných diel je dnes bežná a plne rešpektova-

ná aj v repertoárových divadlách. Tohtoročný festival ponúkol nescénicky popri Verdiho *Dvoch Foscariovcoch* aj *Lucreziu Borgiu* od Gaetana Donizettiho.

Začiatok roka 1833 priniesol do dramatickej spisby tragédiu Victora Huga *Lucrece Borgia*, spracúvajúcu príbeh renesančnej talianskej šľachtickej, povestnej travičky. Do necelých jedenástich mesiacov od jej parížskej premiéry bola na svete rovnomená opera. *Lucrezia Borgia* otvorila 26. 12. 1833 v La Scale milánsku karnevalovú sezónu. Zrodila sa v strednej tvorivej fáze, keď sa Donizetti ešte hlbšie vnáral do psychológie postáv a v kompozičnom jazyku rozvíjal účinné princípy romantického belcanta. Borgiovská téma s komplikovanosťou charakterov a vzťahov mu umožnila vytvoriť jednu zo svojich najemotívnejších a najdramatickejších partitúr.

Vedenie festivalu zverilo titulnú postavu bulharskej sopranistke **Krassimire Stoyanovej**, známej rozptylom repertoáru medzi postavy verdiovské, straussovské a slovanské. S talianskym belcantom má síce skúsenosti, nie je však jej doménou. Lucrezie sa zhostila po prvýkrát – možno aj preto boli jej oči až príliš upreté do nôt. Stoyanovej soprán je rozhodne technicky kvalitný, vyrovnaný v polohách, má príkladnú kultúru frázovania. Fakt, že koloratúra v záverečnej cabalette *Era desso il figlio mio* neboli stopercentné a niektoré výšky nespievala (z pamäti sa vynára a núka na porovnanie Edita Gruberová na BHS 2011), nepovažujem za kľúčový. Komplexne ma však jej Lucrezia nepresvedčila najmä výrazovo, málo diferencovanými emóciami.

Opakom bol **Juan Diego Flórez**, rovnako debutujúci v role Gennara. Jeho stále lyrický, no ocelovo pevný, vrúcny a plastický tenor sa môže oprieť o dokonalú belcantovú techniku. Vďaka nej nielen ideálne frázuje, tieňuje dynamiku, ale najmä nepozná rozsahové limity. Aj najvyššie tóny spieva uvoľnene a s rezervou, vie ich okoreniť príťažlivými korunami. Zároveň bol vierohodný vo výraze a v prejavovaní citových vzťahov. **Ildar Abdrazakov** (Don Alfonso) je osvedčeným vyznávačom talianskej vokálnej estetiky, ovláda jej princípy, ktoré do svojho bohatého, zmyselne sfarbeného basbarytónu včleňuje s veľkým výrazovým nasadením. Pozitívom obsadenia bola aj mladá talianska mezzosopranistka **Teresa Iervolino** (Maffio Orsiniho) – krásny tmavý materiál, výborná technika a štýl. **Andrzej Fiłończyk** (Gubetta), **Andrew Haji** (Rustighello) či **Gordon Bintner** (Astolfo) vložili do menších úloh kvalitu.

Dirigent **Marco Armiliato** patrí k najpovolannejším interpretom talianskej opery. Donizettimu vtisol pevnú, premyslenú koncepciu, reflektujúcu chvenie atmosféry a podmaľujúcu komplikované citové rozporenia hlavných hrdinov. **Mozartemurchester Salzburg** a **Zbor Viedenskej štátnej opery** mu vychádzali v ústrety v maximálnej miere. Odozvou u publika boli – v Salzburgu zriedkavé – ovácie postojačky.

Pavel UNGER

TORRE DEL LAGO

V puccinovskej mekke

Už po 63. raz sa v toskánskom Torre del Lago, na brehu malebného jazera Massaciuccoli a v tesnej blízkosti vilky, kde Giacomo Puccini skomponoval svoje najslávnejšie opusy, konal monotematický Festival Puccini (14. 7. – 30. 8.).

Tohtoročnému festivalovému plagátu dominovali tri z vrcholných skladateľových diel – *Tosca*, *Bohéma* a *Turandot*. Prvé dve sa naň vrátili v obnovených naštudovaniach starších inscenácií, tá posledná v novej podobe. Na ich umeleckej úrovni to bolo poznať – *Turandot* predstihla *Toscu* aj *Bohému* vybrúsenosťou divadelnej i hudobnej zložky.

Pritom ultratradične pojatá *Tosca*, pripomínajúca rekonštrukciu slávnej Zeffirelliho inscenácie z Covent Garden (1964), mala vďaka kvalitnému vokálnemu obsadeniu dobré vyhliadky stať sa cenným bodom festivalového programu. A to napriek tomu, že druhé rotácie inscenácií v Torre del Lago bývajú čo do zvučnosti mien úspornejšími verziami sólisticky vyšperkovaných prvých obsadení. Mladý tenorista **Dario di Vietri** (Cavaradossi) síce klišéovitými, staroopernými gestami a závislosťou od dirigentovej taktovky neašpiroval na titul spievajúceho herca roka, divadelné nedostatky však vo veľkej miere saturoval vláčnym lirico-spinto tenorom krásnej talianskej farby a nekaždodenného kovového lesku.

Slabinou prvej z augustových repríz (10. 8.) bolo hudobné naštudovanie. Orchester pucciniovského festivalu je príležitostným telesom s obmedzenou dobou skúšania a na jeho úrovni je to poznať. Ako sa ukázalo neskôr v *Turandot*, pod vedením dobrého dirigenta sa vie vypnúť ku kvalitnému výkonu. Takým však **Dejan Savić** nebol. *Tosca* sa pod jeho rukami zmenila na opus wagnerovských rozmerov – nie síce dynamických (orchester znel v náročných akustických podmienkach chvíľami až nemiestne diétne), zato však časových. Vlekľé tempá, ako aj nedostatok kontrastov a dramatického vzrušenia ubrali festivalovému predstaveniu dôležitú hviezdiku, ktorá by ho povýšila na zážitok takej kvality, akú by si bol vďaka dobrému speváckemu obsadeniu zaslúžil.

Ešte horšie dopadol nasledujúci večer venovaný *Bohéme*. V tomto prípade Dejan Savić zachránil konanie predstavenia, preberajúc taktovku po pôvodne naplánovanom Märtinšovi Ozoliņšovi. Možno by však bolo bývalo lepšie reprízu zrušiť. Orchester sa pod dirigentovými

opera sa svojím spektakulárnym charakterom najlepšie hodí na uvádzanie v exteriéri. Usporiadatelia si na jej podobu dali skutočne záležať. Na čelo orchestra sa postavil **Vegard Nilsen** – a doposiaľ mdlé, neskoncentrované teleso odrazu čarovalo farbami a maľovalo atmosféru. Najkrajšie vyšiel tercet Pinga, Panga a Ponga: z komických postavičiek sa mihnutím taktovky stali smutní, unavení muži, ktorí si vylievali srdcia na vankúši lyrického orchestrálneho sprievodu. Osobitnú pochvalu si opäť zaslúži barytonista **Raffaele Raffio** (Marcello z *Bohémy*), ktorého mäkký vrúcny Ping mal sharples-sovské dimenzie.

Hoci augustová rotácia priniesla aj v prípade *Turandot* menej atraktívne mená než júlová perióda (Martina Serafin, Stefano La Colla), celkový dojem z vokálneho obsadenia bol pozitívny. Soprán titulnej predstaviteľky **Irieny Rindzunerovej** znel síce v lyrickejších polohách menej kompaktné než by bolo ideálom, no spevčka to vyvážila zvučnosťou, leskom a suverenitou vysokej polohy, s ktorou dominovala otvorenému priestoru. Naopak, Liù v podaní **Angely De Lucia** by boli väčšími svedčali komornejšie podmienky, aby sme si mohli naplno vychutnať jej vrúcny, trblietavý, vo výškach mätko krytý materiál. Najväčší aplauz patrila **Amadimu Laghovi**, majiteľovi mužného zvučného tenoru, od ktorého si publikum hlasným BIZ! vyžiadalo opakovanie populárnej Calafovej *Nessun dorma*.

Turandot dominovala festivalu aj v divadelnej zložke. Na tradične poatej, vizuálne efektnej, pritom veľmi funkčnej „čínskej“ scéne sa pohybovali interpreti, ktorí boli nielen nositeľmi prekrásnych kostýmov, ale aj uveriteľných emócií. Režisér **Alfonso Signorini** si napriek konvenčne sa tváriacej koncepcii „neodpustil“ originálny, i keď nenásilne prezentovaný výklad, spočívajúci v strete dvoch diametrálne odlišných žien – frigidnej *Turandot* a vášnivej, amazonkovsky odvážnej Liù. Druhá z nich nebola obligátnou obeťou, ale aktívnou aktérkou príbehu: to ona poradila Calafovi správnu odpoveď na poslednú z hádaniek, hrdá sa postavila proti *Turandot* a pokúsila sa im spojiť ruky do vybojovaného zväzku. Keď si napokon s demonštrátnym odhodlaním vzala život, Calafommu otcovi Timurovi pri jej nohách puklo srdce. Záverečný bozk *Turandot* a Calafa, ktorý po Pucciniho smrti zhudobnil už jeho žiak Franco Alfano, tak dostal nádych až demonštratívneho cynizmu. Odporúčanie na záver: pri návšteve pucciniovského festivalu netreba vynechať prehliadku skladateľovej vily. Nachádza sa v nej múzeum, starostlivo spravované Spolkom priateľov domu Giacoma Pucciniho, ktorého prezidentkou je skladateľova vnučka Simonetta Puccini. Od maestrevej smrti sa v nej pramálo zmenilo – genius loci je tu priam fyzicky prítomný. A určite nielen preto, že v malej kaplnke spočívá telesná schránka posledného z veľkých skladateľov talianskej opery.

Michaela MOJŽISOVÁ

Táto práca bola podporovaná grantovým projektom APVV 15-0764.



Jeho milienka Floria Tosca v podaní americkej sopranistky **Kristin Sampsonovej** bola herecky presvedčivejšia, s pribúdajúcou dramatickosťou partu však jej pekný mladodramatický soprán trošku strácal na rezonancii. Tu treba podotknúť, že akustika nie je silnou stránkou pucciniovského festivalu – v otvorenom amfiteátri sa spieva bez amplifikácie, takže v ňom naplno vyznejú len naozaj prirázne hlasy. Výraznú herecko-vokálnu štúdiu policajného riaditeľa Scarpiu ponúkol taliansky barytonista **Alberto Gazale**, disponujúci ušľachtilým, štýlovo vedeným materiálom (slovenskému publiku je umelec známy zo Zámockých hier zvolenských).

rukami rozpadával, gýčovitá scéna cukríkovej farebnosti s nevkusnými projekciami (vrcholom bol dážď maľovaných ružičiek) urážala oko a pomerne slušné vokálne obsadenie (**Raffaele Abete** ako Rodolfo, **Raffaele Raffio** ako Marcello, **Marina Zyatková** ako Musetta) zdegradovala hlavná ženská predstaviteľka. **Olivera Mercurio** odspievala Mimì unaveným, subretne sfarbeným, vo výškach nepríjemne ostrým a v nižšej polohe sotva počuteľným sopránom bez náznaku výrazu, za čo ju priebežne ubúdajúce obecenstvo „odmeňovalo“ po každej árii hlasným bú. Renomé festivalu zachránila už spomenutá *Turandot*. Nielen preto, že Pucciniho posledná

Ron Carter: kontrabasová legenda po prvýkrát na Slovensku

Bratislavský Ateliér Babylon bude 4. 11. svedkom výnimočného koncertu afroamerického kontrabasistu Rona Cartera a francúzskeho akordeonistu Richarda Galliano.



Ron Carter je žijúcou legendou medzi kontrabasistami. Nahrál (buď ako líder alebo side-man) viac ako 2200 albumov s takými menami, ako Miles Davis, Wayne Shorter, Herbie Hancock, Tony Williams, Bill Evans, Dexter Gordon, Freddie Hubbard, Lee Morgan, Chet Baker, Chick Corea, Paul Desmond či McCoy Tyner. Je dokonca zapísaný v Guinnessovej knihe rekordov ako najnahrávanejší jazzový kontrabasista. Preslávil sa v druhom Miles Davis Great Quintet, kde nastúpil v roku 1963.

V rokoch 1993 a 1998 získal prestížnu cenu Grammy Award. Nemenej známy **Richard Galliano** je považovaný za jedného z najlepších akordeonistov na svete. Vyrastal v Nice ako potomok učiteľa akordeónu, spolupracoval so špičkou svetovej hudby – Astor Piazzolla, George Mraz, Brigitte Fontaine, Al Foster, Juliette Greco, Chet Baker, Enrico Rava, Miroslav Vitouš, Trilok Gurtu, Jan Garbarek, Michel Petrucciani alebo Wynton Marsalis.

V roku 1990 dvojica Carter – Galliano nahrala album jazzových duet *Panamanhattan*, ktorý vznikol počas živého vystúpenia v Paríži. Album je mixom vášnivých a rafinovaných duet v nástrojovom obsadení nezvyčajnom pre jazz. Na albume je deväť skladieb, z ktorých tri sú dielom Cartera a štyrmi kompozíciami prispel Galliano. Skladby sú kombináciou šarmu tradície a jazzového modernizmu plného melodickej, lyrizmu a sú nenáročné na počúvanie.

„Odozva publika bola ohromujúca,“ hovorí usmievavý osemdesiatnik plný energie. „Nedostali sme žiadne kritické recenzie, takže neviem, čo si médiá myslia. Ľudia, ktorí si nás však prišli vypočuť, reagovali veľmi dobre, takže si myslím, že to robíme dobre, resp. dostatočne dobre. Zdá sa, že sa to ľuďom z nejakého dôvodu páči.“

Ron Carter oslávil v máji svoje 80. narodeniny, jeho koncertné aktivity však nijako neochabujú. V tomto roku opäť koncertuje s Richardom Gallianom a v rámci európskeho turné zavítajú 4. 11. do Bratislavy. Ich vystúpenie sa začne o 20:00 a bude jedinečnou príležitosťou vypočuť si dvoch svetovo uznávaných improvizátorov, ktorí ponúknu výber jazzových štandardov a originálnych kompozícií.

Lístky dostupné na www.roncarter.sk

(red)

Piatok, 20.10.

19:00 **MATÚŠ JAKABČIG**

20:00 **CZ-SK BIG BAND**

21:00 **ANDREW THE BULLET LAUER (USA)**

22:00 **JULIE SILVERA (USA)**

Sobota, 21.10.

19:00 **KATARÍNA MÁLIKOVÁ (SK)**

20:00 **SLUK+**

21:00 **PACORA TRIO (SK)**

22:00 **MAREK PASTÍRIK**

23:00 **DJABE (HU)**

WWW.ORAVAJAZZ.SK

HLAVNÝ PARTNER

PARTNER

FESTIVAL Z KRAJINĽOV ZOBRAJEN POUŽIL FOND NA PODPORU UMENIA

Jazz Inspirations v Prešove

V umeleckom klube VIOLA v Prešove sa koncom septembra konal druhý ročník hudobnej prehliadky Jazz Inspirations (22.–23. 9.). K jej uskutočneniu sa usporiadatelia odhodlali nie z dôvodu, že by v regióne festival tohto žánru chýbal, ale zo skúsenosti, že existuje vákuum v poslucháčskej základni pre menšinové žánre. Súčasný percipient, intenzívne

v danej chvíli vyhodnotiť podnety týkajúce sa temperamentu, skúsenosti a nadania každého účastníka. Predstava, že ide o prostú činnosť, založenú na náhodnej improvizácii, je mylná. Naoko jednoduchý zámer, priblížiť elementárne formy muzicírovania, znamená v skutočnosti pre lektora hlboko sústredenú činnosť, ktorá, ak je naladenie náhodne zo-

András Dés, ktorý viedol workshopy s deťmi a mladými ľuďmi, sa prezentoval ako výnimočne empatický a kreatívny lektor. Jeho premyslene vystavaný sled činností priniesol efekt spoločne kreovaného celku. Rovnako bola inšpiratívnu prednáška *Jazz v srdci Európy*, v ktorej sa **Yvetta Kajanová** sústredila na pomenovanie špecifik stredoeurópskeho jazzu. Zároveň uvádzala príklady prienikov do iných kultúrnych prostredí a odkryla súčasný stav v manažmente tohto žánru.



G. Karnas a A. Wykpiż



Trio Squelini a D. Rohmann

masírovaný mediálnou reklamou, je stále menej schopný spontánne vycítiť a rozlíšiť umelecky hodnotnú tvorbu, ktorá v sebe nesie znaky autenticity a originality. Masírovanie smerom k hromadnému vkusu je celostným trendom tejto spoločnosti, pričom jeho dôsledky sú zásadné: deformujú ľudskú psychiku a oslabujú jej schopnosť prirodzene sa vyvíjať. Jedným z prejavov tohto stavu je pasivita voči akýmkoľvek druhom kreatívnej činnosti. Najvypuklejšie sa prejavuje u mladšej generácie. Možnosťami, ako daný stav zlepšiť, sú impulzy z umeleckého prostredia. V prípade hudby pripadá do úvahy organizovanie popularizačných prednášok, besied, workshopov, na ktorých sa vytvára platforma pre spoločné uvažovanie a slobodné muzicírovanie v elementárnych podobách, dostupných každému človeku, nezávisle na nadaní, veku, skúsenosti, žánrovej preferencii. Niet pochýb o tom, že súčasná doba ponúka celú plejádu kvalitných jazzových hudobníkov, ktorých interpretačné umenie nesie znaky profesionality. Len časť z nich však venuje pozornosť práci s deťmi a mladými ľuďmi. Zdanlivo neatraktívna práca, ktorá len výnimočne prináša výsledky prezentovateľné na koncertných pódioch, máva v konečnom dôsledku svoj význam, pretože prebúda v mladých ľuďoch dôveru vo vlastný tvorivý potenciál, ktorý sa môže následne prejavovať v rôznych druhoch činnosti. Muzicírovanie s náhodne zostavenou skupinou detí či mladých ľudí je činnosťou, ktorá vyžaduje od lekora špecifický prístup. Často ide o prvé stretnutia jednotlivcov, ktorí majú byť postupne zapájaní do kolektívnej hry, aby výsledkom bola kreácia spoločného celku. Lektor musí

stavenej komunity priaznivé, môže priniesť skutočný pedagogický efekt. Vyžaduje však od hudobníka plné nasadenie a rovnakú koncentrovanosť, aká je potrebná napríklad pri koncertnom výkone. Z hľadiska pedagogickej disponovanosti je potrebná, v závislosti od veku vzdelávaných, aj lektorova schopnosť selektovať elementárny hudobný tvar a dispozícia pracovať s ním.



Workshop s J. Bezek

Pri zrode projektu Jazz Inspirations stojí klaviristka a skladateľka **Jana Bezek**. Už na prvom ročníku podujatia predstavila prešovskému publiku dvoch osobitých umelcov z Poľska – Annu Gadt a Grzegorza Karnasa, ktorí okrem večerného koncertu viedli dva hudobno-pohybové workshopy. Hostami druhého ročníka boli maďarský perkusionista András Dés, slovenská muzikologička Yvetta Kajanová, maďarské Trio Squelini, opakovane do Prešova zavítali spevák **Grzegorz Karnas** s kontrabasistom **Alanom Wykpiżom**.

Celý rad hudobných podnetov priniesol svieži večerný koncert v zostave Karnas – Wykpiż – Dés. Presahy smerom k world music ponúkla temperamentná hra na Slovensku neznámeho **Tria Squelini**. Trio disponovalo originálnym hudobným prejavom, ktorého základom bolo prepájanie melodickej slovanskej typu s balkánskym temperamentom a súčasne s nástrojmi, rytmami i melodikou Indie. Inter-

pretácia bola vyzretá a koncentrovaná, spoluvytvárali ju osobití umelci: hráč na východných strunových nástrojoch **Szabolcs Szőke**, saxofonista **Dániel Vácsi** a perkusionista **Péter Szalai**, ktorý študoval klasickú indickú hudbu a patrí k najlepším hráčom na tabla v Európe. Hostom tria bola violončelistka **Ditta Rohmann**, ktorej hra sa vyznačova-

la nevšednou zvukovou plasticitou. Na Jazzové inšpirácie nadviazal nedeľný koncert speváčky **Anny Gadt**, ktorú sprevádzali akordeonista **Zbigniew Chojnacki** a bubeník **Krzysztof Gradziuk**. Podujatie síce patrilo k inému cyklu vo VIOLÉ – *Poetika v ženskom šate*, no líniu jazzových inšpirácií dokonale dopĺňalo. Poľská vokalistka na ňom predstavila svoj projekt *Renaissance*, ktorý vyšiel začiatkom roka v košickom vydavateľstve Hevhetia.

Tatiana PIRNÍKOVÁ

Fotografie: Peter HORKAVY

Grzegorz Karnas

„Nemôžeme rozbiť realitu
vôkol nás a prispôbiť si
ju na vlastný obraz.“

O histórii festivalu Voicingers, jeho súčasnosti a víziách, ale aj o jeho najnovšom umeleckom projekte sme sa zhovárali s dušou podujatia, umelcom, multilingvistom (hovorí anglicky, francúzsky, rusky, čínsky, arabsky, vietnamsky či hebrejsky) a cestovateľom Grzegorzom Karnasom.



G. Karnas (foto: archív Voicingers)

Sliezske banícke mesto Żory, ležiace neďaleko českých hraníc, je na poľské pomery malým mestekom a napriek tomu, že patrí v Poľsku medzi najstaršie, je takmer neznáme. Snaha obstať v konkurencii okolitých miest a upútať je očividná. Vybudovaním Múzea ohňa (obrovský požiar v roku 1702 zničil takmer celú oblasť) či Westernového mesteka sa autority mesta a podnikatelia snažia prilákať turistov a zatriktívniť i skvalitniť život jeho obyvateľov. Čo je ale v Žorách naozaj svetové a čo presahuje hranice nielen regiónu, ale aj samotného Poľska, je festival Voicingers, založený v roku 2008 poľským spevákom (a miestnym rodákom) **Grzegorzom Karnasom**. Podujatie je pozoruhodné aj na pomery krajiny, v ktorej každoročne prebieha viac ako dvesto jazzových festivalov, prehliadok a hudobných súťaží (mnohé z nich majú dlhoročnú tradíciu, veľké rozpočty a pri účasti svetových hviezd aj vysoký rating). Žiaľ, ako to už býva, v samotných Žorách, v poľskom hudobnom prostredí, ako aj v médiách málokto oceňuje skutočný význam a potenciál tohto podujatia.

Hlavným poslaním festivalu je tvorba hudobných projektov, presahujúca všeobecne prijímanú schému umeleckých koncepcií, prinášajúcich originálne autorské diela a ich prezentáciu pred publikom a skupinou zahraničných promotérov. Práve to som si mohol už po druhýkrát vychutnať v celom rozsahu ako člen medzinárodnej poroty speváckej súťaže,

ktorá je súčasťou festivalu. Samotné podujatie stojí na troch základných pilieroch – workshopy, spevácka súťaž, festivalové koncerty –, ktoré sa prelínajú a spolu tvoria synergiu obsahu, spolupráce, nových umeleckých impulzov i ekonomickej bázy podujatia. Workshopy ponúkajú priestor žiakom miestnych škôl (nielen hudobných), ako aj deťom lektorov a hudobníkov, ktorí sa zúčastňujú na festivale, ale tiež platiacim začínajúcim hudobníkom. Lektormi sú špičkoví poľskí i zahraniční umelci, vyučujúci nielen spev, ale aj ostatné hudobné či podporné elementy (rytmus, intonácia, harmónia, improvizácia, dýchanie, joga, psychohygiena, udržiavanie pohybového aparátu vo funkčnom stave a podobne).

Voicingers je aj súťažou spevákov z celého sveta, ktorá má tradične vysokú úroveň: víťazmi ostatných ročníkov boli napríklad Francúz **Lois Le Van**, Talianka **Francesca Palamidessi**, domáca **Martyna Kwolek** či tohoročná **Nastja Volokitina** z Ukrajiny. Víťaz získava okrem prestíže aj možnosť nahráť a vydať vlastný album, ponuku na množstvo koncertov na partnerských podujatiach v zahraničí a, samozrejme, mediálnu pozornosť.

■ Čo bolo impulzom založenia festivalu a súťaže Voicingers a aké boli jej začiatky?

Dôvod bol jednoduchý: ako hudobník som sa viackrát zúčastnil na súťažiach. Jednou z prvých bola Young Jazz Singer Competition v Belgicku, organizovaná prevádzkovateľom klubu v centre Bruselu. Medzitým zanikla, no

tam som po prvýkrát zažil komorné podujatie s výbornou tvorivou atmosférou a začal premýšľať o priestore, ktorý by podobným spôsobom slúžil na vzájomné prepájanie hudobníkov. Ďalším impulzom bola účasť na súťaži a festivale Crest Jazz Vocal v malom francúzskom mestečku s približne siedmimi tisíckami obyvateľov, pričom koncerty v open-air hľadisku sledovalo asi tritisíc návštevníkov. Prekvapilo ma, že podujatím s viac ako štyridsaťročnou históriou žilo nielen celé mesto, ale aj región. Výraznou motíváciou bola aj moja návšteva Azerbajdžanu, cena za víťazstvo v súťaži. Tam som spoznal organizátora festivalu, ktorý ma presvedčil, že najlepším spôsobom propagácie hudby a kultúry či prezentovania vlastných aktivít je organizovanie vlastného festivalu. Vtedy som sa rozhodol, že do toho pôjdem. Podarilo sa mi presvedčiť mestské zastupiteľstvo, že je to výborný spôsob prezentácie mesta. Žory sú sedemdesiatitisícovým banským mestom a prakticky polovicu obyvateľov tvoria potomkovia dedinčanov, ktorí sem kedysi prišli za prácou. Nebola tu univerzita a čo sa týka kultúry, nemali sme ani divadlo, len kino. Hotely a reštaurácie, ktoré sa tu nachádzali ešte pred vojnou, zanikli s odsunom Židov. V zničenom mestečku neostalo veľa ľudí, mnohí došli až v 70. rokoch s objavom nových uhoľných ložísk. Tí však hľadali prácu a nie kultúru. Ja som sa v Žorách narodil a prežil tu celý život, preto som vnímal festival ako niečo, čo môžem priniesť svojmu mestu.



→ ■ Odkiaľ sa vzala idea prelínajúcich sa workshopov, speváckej súťaže a festivalových koncertov?

Ľudom treba ponúkať impulzy, a preto každý rok hľadáme nové spôsoby, ako vtiahnuť do diania aj miestnych. Prvý ročník prebehol v starom kine, ktoré bolo práve po rekonštrukcii a k jeho funkčnosti ešte chýbali rôzne povolenia. Spomínam si, ako sme deň pred jeho začiatkom riešili množstvo problémov s požiarnikmi, aby sprístupnili sálu. Bol to však výborný priestor, pri ktorom som si uvedomil, že vhodne zvoleným prostredím, so svetlami, dobrým zvukom a dramaturgiou môžeme obohatiť mesto o úplne nový rozmer. Hoci prvý ročník so štyrmi dňami súťaženia a večernými koncertmi dopadol dobre, premýšľal som, ako podujatie obohatiť a keďže som v tom čase pedagogicky pôsobil na Hudobnej akadémii v Katoviciach, rozhodol som sa pripojiť kurzy a workshopy. Prvé dva roky boli prístupné zadarmo, no boli sme nútení uvažovať „kapitalisticky“, keďže verejné toky tečú nepredvídateľnými korytami, podľa toho, ako sa menia priority. Nebol to ale jediný dôvod: stávalo sa, že prihlásení ľudia sa nakoniec neukázali, pričom



Koncerty (foto: archív Voicingers)

blokovali miesto iným záujemcom, ktorých nebolo málo. Keď sme však prišli so zápisným, spočiatku symbolickým, neskôr trochu vyšším, odrazu prichádzali všetci prihlásení. Tieto financie nám pomáhajú pri plánovaní rozpočtu. V pomerne slušnej kvalite tiež archivujeme videozáznamy jednotlivých vystúpení a snád sa niekedy podarí aj ich zostriehanie. Často však hneď po koncerte spracujú naši filmári kratšie videá, ktoré ráno zavesia na YouTube. Nemá to len dokumentárny charakter, je to prezentácia podujatia ako takého.

■ Pokúsiť sa priblížiť hlavnú tému Voicingers – ľudský hlas?

Je to zdanlivo presne definovaná téma, no napriek tomu nesmierne širokospektrálna téma. Hlas je čakrou hrdla, odhalením vnútorného sveta, vyjadrením vlastnej podstaty. Zablockovaná čakra hrdla naznačuje problémy s kreatívnosťou, ako aj s nesprávnym vnímaním samého seba. V rámci našich kurzov upriamujeme pozornosť na viaceré z týchto aspektov. Hlavným cieľom je osobnostný rast v spojitosti s hudbou a samotné kurzy, ako aj všetko okolo, sú vlastne len pridanou hodnotou. Keď sme sa o tom bavili s účastníkmi Voicingers, väčšina z nich tu prichádza práve

kvôli nadobudnutiu istej sebestačnosti. Umelcom sprostredkujeme platformu, v rámci ktorej sa môžu realizovať, či už spevácky alebo v rámci zoskupení, napríklad na jamsessions. Podmienkou je, že prídu s iniciatívou, nikoho „nevodíme za rúčku“. Sami musia premýšľať, nemôžu čakať, že ktosi rozhodne za nich. Musia si uvedomiť, že nie sú našimi klientmi, ale spolupodieľajú sa, či už finančne alebo umelecky, na formovaní nášho programu. Stávajú sa tak súčasťou celej hry, ktorou rozvíjajú svoje nielen hudobné schopnosti. Dôležitými aspektmi bývajú tiež schopnosti nadväzovania nových kontaktov či prispôbovania sa situáciám. Podobne ako v jaze – nemôžem sa



Na workshope (foto: archív Voicingers)

nechať zaskočiť, keď môj spoluhráč hrá sólo o čosi rýchlejšie ako včera, prípadne ho dofarbí iným akordom ako minule, či nečakane použije staccato. Nemá to význam, pokiaľ nedokážem spontánne reagovať, pretože to je podstatou nielen jazzu a improvizovanej hudby vôbec, ale aj života: nemôžeme rozbiť realitu vôkol nás a prispôbiť si ju na vlastný obraz. Potom to je vojna s veternými mlynmi. Účastníkom pripomínam, aby hrali a spievali, ako chcú. Toto nie je jazzová súťaž. Je to otvorená scéna, kde sa môžu realizovať v spolupráci s jazzovými hudobníkmi, ale to, ako to celé urobia, je ich vec. Jediné, čo nás zaujíma, je koncept, akým nás vpustia nahliadnuť do svojho vnútra. Vďaka dlhoročnej skúsenosti poznám množstvo muzikantov a snažím sa z nich vyskladať súbory, ktoré budú podnecovať k tvorivosti. Často tiež zafungujú protiklady – k introvertovi s lenivejšími reakciami je dobré postaviť niekoho, kto ho bude neustále prebúdzat. Tiež sa snažím motivovať umelcov, ktorí nemajú pedagogické skúsenosti, aby dokázali vpustiť ľudí do svojho vnútra. Zoznámiť sa s novými ľuďmi a po niekoľkých dňoch skúšania repertoáru, hľadania spoločného jazyka a cesty sa postaviť pred publikum si vyžaduje pomerne dosť energie. Poslucháči v hľadisku to však dokážu oceniť, keďže sú svedkami iniciácie, zrodu čohosi úplne nového. Sotva vedia odhadnúť, čo môžu čakať.

Muzikantov zasa burcuje vedomie, že vstupujú do neznáma. Práve tá energia a elektrizujúce napätie, ktoré na pódiu vzniká, dokáže nabiť ale aj „zabiť“. Voicingers sú akýmsi „energy“ festivalom a mňa samotného to nabíja.

■ Kam sa podujatie za niekoľko rokov posunulo a ako vidíš jeho budúcnosť?

Dlhší čas mi trvalo, kým som pochopil potrebu využívania miestnych zdrojov a práce s nimi. V prvých rokoch som mal veľké oči a nazdával sa, že na všetko budem pozývať profesionálov. Nemyslel som na potenciál, ktorý je v ľuďoch z okolia. Aj preto to nie celkom fungovalo. Až neskôr som pochopil, že pokiaľ dáš pocí-

tiť miestnym ľuďom, že sú potrební –, čo aj v skutočnosti sú –, práve oni dokážu podujatiu vtláčať niečo z vlastného vnútra a veci začínajú fungovať. Na Voicingers to taktó beží druhý rok a vďaka tomu mám množstvo plánov a vízií, na ktoré som sa kedysi ani neodvážil pomyslieť. Som optimistický pri pohľade na toto endemické miesto, napredujúce aj vďaka mojej povahe prostredníctvom ľudí, ktorých to zrejme priťahuje. Nesmierne si vážim všetkých, s ktorými spolupracujem. Každý podľa mňa dostáva v živote to, čo si zaslúži, a nazdávam sa, že ľudia, ktorých k sebe priťahujem, sú pre mňa barometrom správnoty cesty, na ktorú som sa rozhodol nastúpiť.

■ Nielen v rámci Voicingers sa prepájajú aktivity umeleckého riaditeľa, dramaturga festivalu a súťaže s tvojimi vlastnými aktivitami interpreta. Nedávno si spomenul, že aktuálnym albumom *Power Kiss* akoby uzatváraš jednu etapu. Nastupuješ na diametrálne odlišnú cestu?

V prvom rade premýšľam o novom repertoári. Nevieť však, či je to otázka štýlu, pretože zmena štýlu je niečo podobné, ako keď sa človek prezelecie. Od istého momentu však na sebe vnímam kategorické zmeny. Filozofia sa v skutočnosti nemení, hoci z roka na rok kryštalizuje, no vnímam ju čoraz jasnejšie, vzrástla sa a rozvíja. Nedá sa až natolko zmeniť – keď som

raz vyrástol ako dub, nestanem sa postupne smrekom. Vidím však nové možnosti rozvíjania svojho „dubového rastu“. Už som viac-menej dozrel, hoci dlho som sa cítil ako mladík. Teraz sa však pozerám na svet ako muž, a s tým sa viažu isté dôsledky. Veci navôkol odrazu začínajú dávať zmysel. Nový materiál, ktorý mám v hlave, nebude o zmene štýlu, ale o snahe zoradiť akúsi úpornú mantru, ktorá sa mi neustále premiela v hlave vo forme niečoho, čo nazývam inšpiráciou. Elementy, ktoré mi roky prechádzajú mysľou, si teraz začínam uvedomovať ako nový kompozičný materiál. Nekomponujem spôsobom, akým to robia iní hudobníci. Skôr vo vnútri fixujem svoje hudobné mánie, ktoré sa pretavujú do hudby. Tie mantry a obsesie majú v mojej hlave vychodené cestičky, a preto nehládaj na svoju hudbu z hľadiska kompozičného či aranžérského, nazývam ju hudbou organickou. Nerodí sa vo mne týždeň či mesiac, skôr nonstop dozrieva a ja sa ju pokúšam zapísať, aby som jej mohol poskytnúť konkrétnu zvukovú matériu. Zatiaľ sa však necítim natoľko skoncentrovaný, aby som s ňou išiel navonok. Skôr sa sústredím na koncertovanie: mám za sebou šesť albumov a mojím pódium je v tejto chvíli svet. Ešte stále je toľko miest, na ktorých nepočuli o žiadnom z mojich albumov, takže namiesto toho, aby som vkladal energiu do niečoho nového, otváram staré knihy, ktoré ešte neboli prelistované. S mojím agentom Jakubom Krzeszowským sa teraz sústredíme na Áziu a v rámci projektu *Jazz Po Polsku* predstavujem svoju hudbu v Číne, chystám sa do Vietnamu, Malajzie, Indonézie, Singapuru... Naozaj je ešte množstvo

miest, na ktorých môžem predstaviť to, čo už mám vymyslené a odžité. Pred novým obecenstvom, s novými hudobníkmi a s nevelkými repertoárovými dodatkami dokáže aj starý materiál nabrať na sviežosti a ostáva tvorivým aktom. Všetko už bolo, len sa s tým treba vnútorne zžiť, pretože potom sa podobáme otcovi troch detí, ktorý čaká, že príchodom štvrtého konečne pochopí, aké je to byť otcom. Už to predsa dávno vie! Ja už mám tých „hudobných detí“ za sebou viacero, a preto sa teším na koncerty a na prácu pri festivale: toto sú veci, ktoré ma momentálne naplňujú.

■ **Album *Power Kiss*, koncertný záznam z čínskeho turné, je istým druhom filozofickej i duchovnej cesty v odlišnom prostredí, čo v tvojom prípade súvisí aj s fascináciou cudzími jazykmi – na koncertoch aktívne komunikuješ s čínskym obecenstvom. Vnímaš to ako duchovnú cestu alebo skôr uchvátenie iným typom publika?**

Ľudia ma nesmierne zaujímajú a v tomto máš pravdu, že bývam uchvátený iným typom publika. Európanov vnímam už ako svojich a hoci nepoznám všetkých, dokážem si na miesto nových ľudí dosadiť známe vzorce a podľa špecifických signálov tela či správania odhadnúť osobnosť. V Európe síce žijeme v rozličných krajinách, no s Francúzmi či Nemcami vieme o sebe vzájomne viac, ako by sa na prvý pohľad mohlo zdať. Toto si však človek uvedomí až pri kontakte s ľuďmi pochádzajúcimi z diametrálne odlišnej kultúry. Odrazu sa nevie oprieť o absolútne žiadnu jazykovú či náboženskú podobnosť, odlišný

je spôsob stravovania, iná klíma, politický systém, iná genetika, jednoducho, všetko je úplne iné. Pri svojich zahraničných pobytoch mám niekedy pocit, akoby som priletel na Mars a sledoval komunikáciu Marťanov. Učenie sa jazykov mi nejde úplne ľahko, no v istom zmysle sa mi dobre učia aj tie, ktorými nerozprávam často. Spočiatku jazyk študujem a následne prechádzam od obsesnej fascinácie k praktickému využitiu. Tak to bolo napríklad s čínštinou. Ešte ako pedagóg na Hudobnej akadémii som spoznal mladých Číňanov a to bol môj prvý kontakt. Keďže je to tónový jazyk, totálne odlišný od iných, spočiatku som sa trápil, no asi po polroku som vyskúšal turné po Číne, okrem iného aj s čínskym repertoárom; samozrejme, na pódium som používal napísané ťaháky. Napríklad pri *Langue d'amour*, dlhej trojčasťovej balade o láske, trochu zábavnej a trochu nostalgicko-melancholickej, ktorú mi preložili čínski priatelia. Základom je text Laurie Anderson o láske, žene, mužovi, ich vzťahu, o úniku, zrade, sklamaní... Zdalo sa mi, že tieto veci sa dotýkajú akejkoľvek kultúry, že tomu by mohli porozumieť aj v Číne. Štýl jazyka síce vychádza z našich koreňov, ale podstata ostáva dôležitá a zrozumiteľná pre kohokoľvek. Tú stačilo pretlmočiť a sledovať, že tomu rovnako rozumejú v Poľsku, Číne alebo v Maroku, kde som *Langue d'amour* prednášal v arabčine. Ukázalo sa praktické využitie toho celého konceptu. K duchovnu a spiritualite sa však radšej nevyjadrujem.

Pripravil **Ján SUDZINA**
Preklad **Peter MOTYČKA**

KARNAS: Power Kiss (Hevhetia 2017)

Keď sa na sklonku milénia objavil štúdiový debut **Grzegorza Karnasa** *Reinkarnasja*, bolo zjavné, že tento nespokojný spevák nepodľahne klamu vokálnej (i lokálnej) hviezdy dokola omieľajúcej jazzové štandardy. Karnas (ročník 1972) síce absolvoval „povinnú jazdu“ mladej poľskej jazzovej generácie na Hudobnej akadémii v Katoviciach, no edukácia v striktnom mainstreamovom idióme ho príliš nepoznamenala. Našťastie. O to väčšmi sa nechával inšpirovať svojimi pódiovými partnermi a na špecifickú dikciu jeho hudobnej reči mal výraznejší vplyv zvukový i melodický charakter mäkkej pizzicatovej hry violončelistu Adama Oleša. Ďalšími etapami Karnasovho vývoja boli niekoľko-ročná spolupráca s maďarským cimbalistom Miklósom Lukácsom (vyústila do dvojice albumov v produkcii Budapest Music Center) ako aj snaha o univerzálnejšie formulovanie svojho poslania. Tento pocit sprevádza poslucháča pri najnovšom albume *Power Kiss*, záznamoch z minuloročného turné Karnasovej kapely v Číne v rámci programu *Jazz Po Polsku*. Umelcom priznaná fascinácia odlišným typom obecenstva sa pretavuje do komunikácie s publikom a to od človeka z inej



kultúry, spontánne komunikujúcom v ich rodnom jazyku, prijíma aj náročnejšie vokálne ekvilibristiky s „otvorenejšou mysľou“. Napríklad zdanlivo nesúvisiace melodické útržky, prepletajúce sa s názvukmi ústnych perkusí v nahalenom zvuku v úvodnej *Black Crow* pesničkárky Joni Mitchell. V porovnaní s predchádzajúcimi Karnasovými kapelami prekvapuje väčší dôraz na pulzáciu; azerbajdžanský klavirista **Elchin Shirinov** rafinovane strieda polyrytmy s repetitívnymi figurami a podobne nápadito funguje tandem

kontrabasistu **Alana Wykpisza** s bubeníkom **Grzegorzom Masłowským**. Predpokladám, že vrcholom čínskych koncertov mohol byť neustále gradujúci bezslovný *Sinusoid* (jeho návrat možno zachytiť napríklad v kóde psychedelickej snovej vízie *Langue d'amour* 1). Ľahkosťou a plasticitou zvukomalebných vokalizí vyraža dych. Potešilo ma, že sa Karnas na koncertoch vracia k jednej zo svojich najpoetickejších balád *Dwie wieże / Two Towers*, jedným z mála rušivých elementov albumu je štvorminútové sólo na bicích nástrojoch na začiatku *Słodkiej / Sweetness*. Bonusom je priložené DVD so šiestimi skladbami, jednou alternatívnou verziou a ukážkou z workshopu z čínskych škôl. Koncertné záznamy z univerzity v Chengchune a z festivalu v Guangzhou prestriedávajú sekvencie z čínskych ulíc, prírody a zároveň sú akýmsi cestovateľským denníkom kapely počas presunov. Nadchnú aj tých, ktorí inak k dokonalému zvukovému zážitku nepotrebnú pohyblivé obrázky: zrýchlené zábery statickej kamery z rušných čínskych veľkomiest však vynikajúco korešpondujú s narastajúcou hektickosťou *Breakfast Turbulence* a prelety orliaka bielohlavého podčiarkujú majestátnosť v čínštine prednášanej *The Ballad Of A Watchful Butcher*.

Peter MOTYČKA

LP



Experimental Studio Bratislava LP Series 1–3 J. Ďuriš ed. VSMU 2015–2017

Pred dvoma rokmi, na podujatí pripravenom pri príležitosti polstoročia existencie Experimentálneho štúdia bratislavského rozhlasu (EAŠ), uviedol organizátor stretnutia Ing. Juraj Ďuriš, že sa rodí idea edície zvukových nahrávok z bohatého archívu tejto inštitúcie, ktorá by mala pripomenúť pozoruhodnú spoluúčasť viacerých generácií slovenských skladateľov na legimitizácii a participácii elektroakusticky generovanej hudby na novšom vývoji slovenskej kompozičnej tvorby. Idea sa zrealizovala v podobe trojice gramoplatní vydaných v rokoch 2015–2017 zásluhou editora Juraja Ďuriša a spolupráce VSMU (na ktorej Juraj Ďuriš pedagogicky pôsobí) so Slovenským rozhlasom a Hudobným centrom. Zvolený „starší“ nosič je jednak súčasťou návratu diskofílov k počúvaniu autentických nahrávok, ale symbolizuje tiež pôvodnú podobu prezentácie historických prvých nahrávok elektroakustických skladieb slovenských autorov v podobe dvoch titulov *Elektronická hudba* (Supraphon 1966, DV 6221; 1970, SUA 10951), na ktorých sa Zelenkova štúdia

o,3 a hudba k filmu *Výhybka* Jozefa Malovca (obe vyrobené v roku 1962 ešte vo Zvukovom pracovisku Československej televízie) ocitli v susedstve českých (V. Lébl, R. Komorous) i svetových skladateľov (L. A. Hiller, K. Penderecki, P. Henry). V čase vydania vykazalo novozaložené Experimentálne štúdio zásluhou invenčných pracovníkov-skladateľov Petra Kolmana a Jozefa Malovca prvé významné plody profesionálne vedenej činnosti, podčiarknuté aj úspechmi prvých autonómnych elektroakustických skladieb na domácej pôde (prvý koncert z produkcie pracoviska sa uskutočnil na jeseň roku 1968), ako aj v zahraničí (ocením diel Kolmana a Malovca na zahraničných festivaloch). Potom prišla doba určitého útlmu činnosti, vyvolaného tlakmi tzv. normalizácie v 70. rokoch (viedla k nútenému vystavovaniu sa Petra Kolmana do Rakúska), ktorej predstavitelia chápali autonómnou tvorbu zrodenú v EAŠ len ako prostú „zvukohru“, do „socialistickej“ hudby nepatriacu. Kontinuitu tvorivosti v rozhlasových podmienkach pomáhal zachovávať od roku 1978 čerstvý absolvent inžinierskeho štúdia Juraj Ďuriš, najskôr ako režisér, potom aj ako dramaturg. Po skončení totality stál na čele prípravy a realizácie dvoch CD titulov *Elektroakustická hudba* vydaných v rokoch 1992 a 1994 v Slovenskom rozhlasu v spolupráci s CECM (Centre of Electroacoustical and Computer Music). Tento výber zahŕňal 19 opusov približujúcich históriu zrodu a rozvoja autonómnej elektroakustickej tvorby na Slovensku, počnúc pilotnou kompozíciou *Orthogenesis* (1967) Jozefa Malovca a končiac aktuálnymi projektmi z pera Malovcových vrstovníkov, ale aj mladíkov vstupujúcich do hudobného života v prvej polovici 90. rokov. Recenzovaná kolekcia LP sa obsahovo tesne viaže na zmienené CD. Juraj Ďuriš považoval za potrebné nanovo pripomenúť nesporné vzrušujúcu oblasť záujmu domácich skladateľov o ovládanie širokého spektra zvukovofarebných možností, ktoré umožňuje EAŠ (s nezanedbateľným spolupodielom dvojice zvukových inžinierov Petrom Janíkom a Jánom Backstuberom). Prvá LP má názov *Iná hudba* a dokumentuje hľadácké a experimentálne štádium záujmu slovenských skladateľov o využitie nového média – nachádza sa tu napríklad pôvabný výsledok kolektívnej brikoláže s názvom *Žaba*, ktorý vznikol v spolupráci Romana Bergera, Ilju Zelenku a Pavla Šimaia v roku 1961 (teda v čase, keď sa prvé pokusy na pôde Československej televízie vtedajších mladíkov kombinovali s hrou so zvukmi v domácich podmienkach). Pripomí-

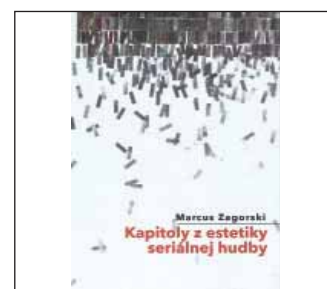
najú sa tu zároveň aj závažné opusy z prvého tvorivého vypätia slovenských skladateľov na prelome 60. a 70. rokov, dokumentujúce aj nespornú individuálne tvarovanú stratégiu objavovania a krotenia dispozičného materiálu – po pri koncentrovanej výpovedi Romana Bergera (*Elégia in memoriam Ján Rúčka*, 1969) si možno znovu pripomenúť decentnú zvukovú fantazijnosť Ivana Paríka vo *Vežovej hudbe* (1971), hravú, pritom myšlienkovú hlboko motivovanú *Theorému* Jozefa Malovca (1971) alebo osobitý rozkmit expresie v diele Petra Kolmana *Pomaly, ale nie príliš* (1972). Skladby Ivana Hrušovského *Idée fixe* (1973) a Tadeáša Salvu *Vrchárska* (1975) sú dôkazom prítlačivosti v čase ich vzniku proskribovaného EAŠ aj pre skladateľov, ktorí sa tomuto druhu tvorby predtým nevenovali. Spomenúť treba aj vyzreté umenie Mira Bázlika v podobe úryvku z jeho novej skladby *Motus vivendi* (2005), kultivovanosť Hrušovského „combinazioni sonore“ i invenčne prenikavé a priekopnícke stvárnenie autentickej folklórnej predlohy v Salvovej kompozícii ako potvrdenie životnosti a aktuálnosti slovenskej elektroakustickej tvorby. K nej v 80. rokoch začali prispievať aj reprezentanti vtedy nastupujúcej skladateľskej generácie, ktorých záujem prinútil aj organizátora každoročných týždňových Prehliadok novej hudobnej tvorby, Zväz slovenských skladateľov, aby v roku 1984 do programu zaradil aj samostatný koncert z čerstvých elektroakustických kompozícií. Na druhú LP, nazvanú *Nová generácia*, zaradil Juraj Ďuriš príspevky premiérovane na spomínanom koncerte: nástojčivo melancholický *Plač stromov* (1984) Martina Burlasa a svieže variačné spracovanie pôvodného motívu z orchestrálnej tvorby ruského skladateľa v skladbe Víťazoslava Kubičku *Pocha Musorgského* (1983). K nim sa pripojili výsledky skúseného znalca folklóru Svetozára Stračinu (*Reč pastierska*, 1983), či duchom stále progresívneho pedagóga viacerých vtedajších mladých Juraja Pospíšila (výber zo *Suity ad modum tympanorum*, 1983). K ukážke jednej z prvotín Roberta Rudolfa *Niečo povedať* (1987) sa pridružilo *Capriccio* (1983) komponujúceho autodidakta, muzikológa Milana Adamčiaka i plody novej aktivity EAŠ v novom tisícročí – *The End* (2004) Rudolfa Pepuchu a ukážka z rozsiahlejšieho diela *Panta Rhei* pre violončelo a magnetofónový záznam (2007) od skúseného Juraja Ďuriša.

Tretiu LP série editor výstižne nazval *Naši hostia*. Protagonisti bratislavského EAŠ sa totiž od svojich začiatkov usilovali prenikať z domáceho prostredia do širšieho užitočného prezentačného kontextu (už v roku 1964 na 1. Seminári

elektronickej hudby v Plzni ocenili českí kolegovia na čele s Miloslavom Kabeláčom výsledky Zelenku, Kolmana, Bergera a Malovca). Potom prišli legendárne Smolenické semináre pre súčasnú hudbu, na prvom z nich v roku 1968 nadviazala hlava vtedajšej hudobnej avantgardy Karlheinz Stockhausen kontakty aj so slovenskými skladateľmi (na čele s Ladislavom Kupkovičom). O rok neskôr do Smoleníc avítal nemeň významný reprezentant európskej hudby György Ligeti, aby tu premiérovou uviedol svoju *Symfonickú poému* pre 100 metronómov (1962). Táto kompozícia otvára spomínaný tretí LP titul. K histórii EAŠ patrí aj priebežné kolegiálne poskytnutie jeho priestorov a vybavenia pre študijné pobyty a tvorivosť skladateľov zo zahraničia – patrili k nim českí kolegovia a priaznivci slovenskej hudby Alois Piňos (*Speleofonie*, 1978), Milan Slavický (*Variace na laserový paprsek*, 1982), nemeckí skladatelia Lothar Voigtlander (*Meditation sur le temps*, 1975) a Georg Katzer (*Rondo*, 1978), ako aj Zoltán Pongrácz (*Mariphonie*, 1972) a Liviu Dandara (*Affectus Memoria*, 1973). Títo autori sa v Bratislave asi dobre cítili, pretože z ich pôvodných rozmernejších kompozícií sa na nahrávke mohli zaznamenať len vybrané ukážky. Editor Juraj Ďuriš vyslovil v jednom zo svojich stručne a výstižne formulovaných textov na obale LP série konštatovanie a nádej: „... čas už preveril životaschopnosť umenia zvuku. Môžeme s ľahkosťou tvrdiť, že umenie zvuku ako nová forma, ani doposiaľ nie je vyčerpaná a je schopná naďalej pokračovať v experimentovaní a hľadaní nového.“ Aj tento edičný počín potvrdil citované slová a stelesnenie perspektívy EAŠ pre možnú ďalšiu päťdesiatku jeho činnosti.

Ľubomír CHALUPKA

kniha



Kapitoly z estetiky seriálnej hudby M. Zagorski Asociácia Corpus 2016

Marcus Zagorski, americký hudobný skladateľ a muzikológ pôsobiaci na

Slovensku, vydal knihu siedmich štúdií s názvom *Kapitoly z estetiky seriálnej hudby*. Práca je v slovenskej muzikológii svojou témou, ako aj poňatím priekopníckou a ojedinelou. Treba však súčasne pripomenúť, že ide o slovenský preklad Zagorského staršej publikácie *Material and History in the Aesthetics of „Serielle Music“*, ktorá vyšla v roku 2009 v *Journal of Royal Music Association*, Vol. 134, No. 2. Texty preložil z angličtiny Robert Kolár. Obidve publikácie sú obsahom i koncepciou takmer totožné, hoci s modifikovaným názvom v slovenskej verzii.

Zagorského práca sa zameriava na jednu z najdiskutovanejších a súčasne najkontroverzejších a najzložitejších muzikologických tém v hudbe 20. storočia, problematiku seriálnej avantgardy 50. a 60. rokov. Boulezova a Stockhausenova seriálna avantgarda spochybnila základy viacerých zdánlivo nespochybniteľných paradigiem dejín európskej hudby, existujúcich v európskom povedomí niekoľko storočí (napr. jasne vymedzené kompetencie skladateľa a teoretika alebo poňatie hudobnej štruktúry s jej parametrami). Publikácia nie je apológiou serializmu, ale analýzou onej kontroverznosti tohto hudobného fenoménu, založenou na konfrontácii odlišných pohľadov. Jadrom vnútornej protirečivosti serializmu je tendencia tzv. „Materialdenken“, „materiálového myslenia“ (termín C. Dahlhausa). Podľa serialistov obsahuje hudobný materiál matematický a zvukovo-akustický potenciál, podmienky a zákony, ktoré má skladateľ objaviť, objektivisticky a bez osobnej a subjektívnej účasti, s „odstrihnutím sa“ od tradície a minulosti, od hudobných dejín. Jedinou relevantnou hudobnou hodnotou je avantgardnosť, fenomén progresívnej „novej hudby“, alebo – ako to formuloval Stockhausen – „čistých myšlienkových konštrukcií“ zbavených všetkých konvencií (7. kapitola: *Únik pred tým, čo bolo, a teoretizovanie o tom, čo príšlo*). Podľa Milтона Babbitta, úzko spriazneného s darmstadtstským fórom, je úloha skladateľa skôr podobná úlohe vedca-bádatela, fyzika a matematika než tvorcu komunikujúceho s poslucháčom. Kompozícia nepredstavuje estetický objekt, ale platformu pre riešenia vedeckých a intelektuálnych rébusov, experimentovanie, absolútnu organizáciu a kontrolu determinácie. Vieme, že Babbitt hovoril o 12-tónovej kompozícii ako o najdokonalejšom hypoteticko-deduktívnom systéme v hudbe. Schönberg má v eseji *Heart and Brain* podobné tendencie. Na „scientistické“ sklony seriálnej estetiky vedúcej k elektronickej hudbe

poukazuje Zagorski v kapitolách 5 a 6 (*Pokrok a estetika experimentu, Veda a „parameter“*).

Zagorski prezentuje seriálnu estetiku ako darmstadtstský estetický maximum „imperatívu materiálu“, „materiálového myslenia“ na širokej platforme Messiaenových, Stockhausenových a Boulezových skladieb a s nimi neoddeliteľne späté teoretickej reflexie (Stockhausenov *Arbeitsbericht*, 1952/1953, Boulezov protischönbergovský manifest *Schoenberg est mort*, 1952, alebo Boulezove *Relevés d'apprenti, Zápisky učňa*, 1966 a i.). Ako obhajobu serialistickej platformy „Materialdenken“ Zagorski uvádza esej Ligetiho *Wandlungen der Musikalischen Form* (*Premeny hudobnej formy*, 1960). Zagorski poukazuje na úlohu tejto filozofie-estetiky u Dietera Schnebela a Johna Cagea. Ja by som však na Zagorského mieste rozhodne nevynechal z úvah taký fundamentálny zdroj seriálnej materiálovej estetiky, akým je Boulezova povestná kniha *Penser la musique aujourd'hui* (*Myslieť v hudbe dnes*, 1963), v texte mi chýba aspoň zmienka o nej. Pre Zagorského predstavuje východiská hodnotenia teóremy „imperatívu materiálu“ najmä široká škála Dahlhausových a Adornových textov. Hlavné tieto autori mu umožňujú kriticky poukázať na filozofiu dejín ako hegelianske filozofické pozadie seriálnej estetiky (2. kapitola, *Filozofia dejín a „Materialdenken“*), filozofiu dejín vedených „vyšším účelom“ konštruktivismu a racionalizmu ako dejinnej nevyhnutnosti takéhoto smerovania. Úlohou progresívneho skladateľa je podrobiť sa „diktátu dejín“, pochopiť, čo od neho dejiny chcú, počúvať, kam ho hudobný materiál volá a nasledovať „hlas dejín“. Inak je podľa Bouleza ako skladateľ „zbytočný“. *Ligeti podobne ako Schönberg veril, že nemá inú možnosť ako komponovať hudbu, ako si žiadali dejiny, a seriálny princíp sa „usiloval o expanziu“ sám od seba.*“ (s. 20) Zagorským prezentovanú hegelovskú filozofickú panorámu estetiky serializmu by bolo možno rozšíriť: filozofické dedičstvo Boulezovho serializmu zahŕňa aj štrukturalizmus Clauda Léviho-Straussa a filozofiu jazyka viedenského logického empirizmu. Boulez sa odvoláva na filozofiu Descartesa, ako na to poukazuje vo svojej boulezovskej monografii Jonathan Goldman. Zagorski sledoval vo svojej knihe hegelovské pozadie seriálnej estetiky v súvislosti s kritikou Dahlhausa a Danusera, ktorej objektom je Adorno. Adorno bol pôvodcom „materiálového myslenia“, „imperatívu materiálu“ vo svojich esejach v 30. rokoch 20. storočia v súvislosti so Schönbergovou dodekafóniou, dávno pred nástupom boulezovského serializmu, hoci za pôvodcu

môžeme považovať aj Schönberga, od ktorého Adorno estetickú paradigmu materiálu prevzal. Adorno je v tomto zmysle takmer „ústrednou postavou“ Zagorského knihy (v 3. kapitole *Adorno a dejiny* a v 4. kapitole *Poškrvenie dejinami a nový začiatok*), ako apológét materiálového myslenia v knihe *Philosophie der neuen Musik*. Adorno však v nej, ale aj predtým v esejach (napr. *Zur Zwölfttechnik*), poukazoval na akoby budúce problematické seriálne implikácie, „nebezpečný“ potenciál 12-tónovej techniky („*technisches Kunstwerk*“, komponovanie „podľa logaritmickej tabuliek“, matric). Adorno priviedlo jeho filozofické „opus magnum“ – monografia *Dialektik der Aufklärung* (*Dialektika osvietenstva*, 1947) – k uvedomeniu si „nebezpečného“, „regresívneho“ potenciálu dodekafónie a serializmu, túžby po „*uchopení a usporiadaní všetkého zvuku a rozpustení magickej podstaty hudby v doméne ľudského rozumu*“ (Zagorského citát z *Philosophie der neuen Musik*, s. 39). Serializmus a jeho imperatív materiálu podrobil potom Adorno v tomto zmysle v 50. rokoch neúprosnej kritike v štúdiách *Vers une musique informelle* (*K neformálnej hudbe*) a *Das Altern der neuen Musik* (*Starnutie novej hudby*). Zmienku o týchto významných Adornových štúdiách by som u Zagorského v kontexte problematiky serializmu považoval za veľmi vhodnú. Adornov kritizmus serializmu je úzko spätý s neomarxistom, sociológom Maxom Weberom, jeho textami o deštruktívnej racionalite v prednáške *Wissenschaft als Beruf* (Veda ako povolanie). „*Serializmus sa zdal byť paradigmatickým príkladom toho, čo Weber nazval „odkúzením“ [Entzauberung].*“ (s. 39) Serialisti, prirodzene, tento problém vo svojej kompozičnej metóde nepocitovali. Štúdiá Gunnara Hindrichsa *Der Fortschritt des Materials* (*Pokrok materiálu*) uverejnená v encyklopédii *Adorno Handbuch*, (2011), hovorí o teóreme pokroku hudobného materiálu, ktorá dala „krídla serializmu“ („*Es beflügelte den Serialismus*“), stala sa filozofiou avantgardy a ústredným sporom a argumentom na kurzoch novej hudby v Darmstadte v 50. rokoch 20. storočia. Do tohto dávneho darmstadtstského sporu o seriálnu hudbu akoby vstupuje aj Marcus Zagorski so svojou knihou, s presvedčením vysloveným v *Závere* (8. kapitola), že hoci sa éra „autoritatívnej nadvlády“ boulezovského serializmu dávno skončila, vždy budú skladatelia, ktorých bude tento fenomén priťahovať. Ako už bolo povedané, Zagorského štúdiá je slovenskou verziou jeho pôvodnej anglickej štúdie. Text však obsahuje aj početné preklady z nemeckých textov. Preklad je korektný, hoci niektoré

prekladateľské riešenia by mohli mať lepšiu verziu: napríklad anglicizmus „prefabrikovaných usporiadaní“ (s. 15), by bol zrozumiteľnejší ako „vopred stanovených, daných usporiadaní“, alebo „organistickej ideál“ (s. 47) ako „organický ideál“. Výhrady možno mať k bibliografii, kde sú niektoré údaje neúplné, resp. nie celkom podľa bibliografických noriem. Domnievam sa, že nie je obvyklé označovať úvod ako prvú kapitolu, a rovnako záver ako poslednú kapitolu, ako je to v Zagorského knihe.

Vladimír FULKA

Ústav hudobnej vedy SAV

Novinky ECM



Theo Bleckmann
Elegy



Alexei Lubimov
Tangere



John Potter
Secret History



Valentin Silvestrov
Hieroglyphen der Nacht

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



**Slovenský
mládežnícky
orchester**

Hudobné centrum vyhlasuje konkurz do **Slovenského mládežníckeho orchestra** na doplnenie skupín 1. a 2. huslí, viol, violončiel a kontrabasov.

Termín konkurzu: 24. a 27. október 2017

Miesto a čas budú dodatočne ozná-

mené prihláseným uchádzačom.

Podmienky:

- prednesová skladba podľa vlastného výberu (bez klavíra)

- vybrané úryvky z partov *Serenády pre sláčikový orchester* P. I. Čajkovského

Na konkurz sa môžu prihlásiť slo-

venskí aj zahraniční študenti vo veku 16 – 28 rokov.

Uzávierka prihlášok: 20. október 2017

Vyplnené prihlášky zasielajte elektronicky na smo@hc.sk
Prihlášky a konkurzné party nájdete na www.hc.sk

Galéria hudby

12. ročník

Cyklus komorných koncertov

Nitrianska galéria

Koncertná sála Župného domu

www.nitrianskagaléria.sk

18 / 10 / 2017 / 19:00 / **Trio Mediæval (NO)** Program: Aquilonis — stredoveká a renesančná hudba z Islandu, Nórska, Talianska, Anglicka

25 / 10 / 2017 / 19:00 / **Nora a Miki Skuta** — dve koncertné krídla
Steinway & Sons a Fazioli Program: J. S. Bach, D. Šostakovič,
I. Stravinskij

10 / 11 / 2017 / 19:00 / **Štátny komorný orchester Žilina,**
Lukáš Pohůnek — dirigent, **Kristína Chalmovská** — violončelo,
Roman Patkoló — kontrabas Program: I. Szeghy, P. Krška,
G. Bottesini, S. Prokofiev

21 / 11 / 2017 / 19:00 / **Szymanowski Quartet (PL)**
Program: K. Penderecki, M. Markowicz, F. Schubert, A. Liadov,
F. Blumenfeld, N. Sokolov, A. Glazunov

6 / 12 / 2017 / 19:00 / **Igor Herzog** — 13-zborová baroková lutna
Program: S. L. Weiss

Vstupné: dospelí 6 eur / študenti, deti, dôchodcovia, ZŤP 4 eur

Predpredaj: Nitrianska galéria (v čase otváracích hodín)

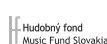
Nitrianska galéria, Župné námestie 3, Nitra / Zmena programu vyhradená.



Hlavný partner



Podujatie z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia.



S finančným príspevkom Hudobného fondu.





Melos-Étos

14. medzinárodný
festival súčasnej hudby

Bratislava
7. – 15. november 2017
www.melosetos.sk
f MELOS-ETHOS

Boris Eifman

Bratia Karamazovovci

Za hranicami hriechu

zazivasen.sk

S E 2017
—
Z Ó 2018
N A



Slovenské národné divadlo je štátna príspevková organizácia Ministerstva kultúry SR.

Foto Martin Machaj | Vizuál Barbora Šajgalíková

BALET BORISA EIFMANA NA MOTÍVY ROMÁNU FIODORA MICHAJLOVIČA DOSTOJEVSKÉHO BRATIA KARAMAZOVOCI
HUDBA RICHARD WAGNER, MODEST MUSORGSKIJ, SERGEJ RACHMANINOV | CHOREOGRAFIA, LIBRETO A RÉŽIA BORIS EIFMAN | HUDOBŇE
NAŠTUDOVANIE BRANISLAV KOSTKA | DIRIGENTI BRANISLAV KOSTKA, DUŠAN ŠTEFÁNEK | ZBORMAJSTER LADISLAV KAPRINAY | SCÉNA
A KOSTÝMY VIACHESLAV OKUNEV | MASKY JURAJ STEINER | SVETELNÝ DIZAJN BORIS EIFMAN | ÚČINKUJÚ PETER DEDINSKÝ, IGOR LEUSHIN,
ANDREJ SZABO, MARTIN KREML, JONATAN LUJAN, ADRIAN SZELLE, ILINCA DUCIN, SILVIA NAJDEŇÁ, ADRIAN DUCIN, VIACHESLAV KRUT,
SVETLANA RYMARENKO* (SPEV), SÓLISTI A ZBOR BALETU SND, ORCHESTER A ZBOR OPERY SND

* AKO HOŠT

PREMIÉRY 17. A 18. NOVEMBRA 2017 O 19.00 H

SÁLA OPERY A BALETU, NOVÁ BUDOVA SND



WWW.SND.SK
WWW.ZAZIVASEN.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



HLAVNÝ PARTNER
BALETU SND



OFICIÁLNA
MINERÁLNÁ VODA
PRE SND



PARTNER PREMIÉR



MEDIÁLNI PARTNERI

