



hudobný život

ROČNÍK LI

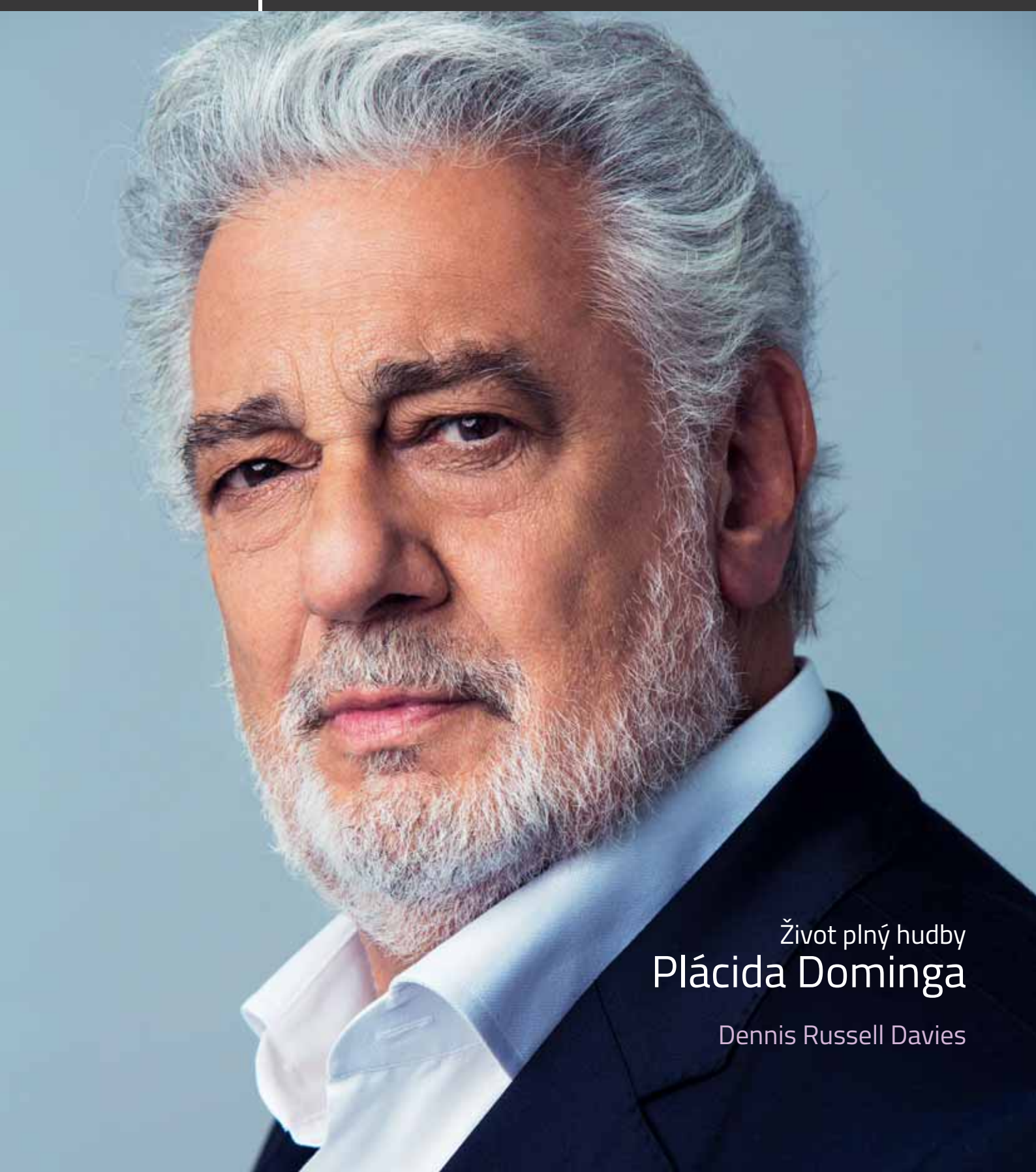
10

2019

2,16 €

hudobné  entrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Spravodajstvo: Konvergenie 2019 / **Rozhovor:** Lukas Ligeti / **Reportáž:** Ostravské dni novéj hudby / **Zápisník:** Les Misérables v SND / **Jazz:** Bratislavské „jazzáky“ (opäť) bez jazzu



Život plný hudby
Plácida Domingo

Dennis Russell Davies



Slovenské
národné divadlo
Balet

Don Quijote

Ludwig Minkus,
Vasilij Medvedev, Stanislav Fečo

1

()

()

HUDBA LUDWIG MINKUS | CHOREOGRAFIA VASILIJ MEDVEDEV, STANISLAV FEČO/ PODĽA MARIUSA PETIPU A ALEXANDRA GORSKÉHO | HUDOBNÉ NAŠTUDOVANIE, DIRIGENT DUŠAN ŠTEFÁNEK | SCÉNA ANDREI VOITENKO | KOSTÝMY ELENA ZAJCEVA MASKY JURAJ STEINER | ÚČINKUJÚ SÓLISTI A ZBOR BALETU SND, ŽIACI TANEČNÉHO KONZERVATÓRIA EVY JACZOVEJ, BALETNÁ PRÍPRAVKA SND, ORCHESTER OPERY SND

PREMIÉRY 22. A 23. NOVEMBRA 2019 o 19.00 h NOVÁ BUDOVA SND

WWW.SND.SK



Zriaďovateľ SND

Generálny partner

Hlavný partner
storočnice SND

Hlavný partner

Partneri

Oficiálna
minerálna voda
pre SND

Partneri
premiér

Produktový
partner

Generálny
mediálny
partner

Mediálny partner
premiér

Hlavní mediální
partneri



Editorial

Vážení čitatelia,

počas posledných korektúr na materiáloch do októbrového vydania časopisu nás zasiahla séria správ o smutných odchodoch umeleckých osobností. Tou prvou bola strata americkej sopranistky a bojovníčky za ľudské práva Jessye Norman. Diva divina s unikátnym dramatickým sopránom tmavej farby a obdivuhodným rozsahom poctila svojou návštevou aj Slovensko, keď sa v roku 1980 predstavila sólovým recitálom na Bratislavských hudobných slávnostiach. Ďalším bol odchod gruzínskeho skladateľa Giju Kančeliho, ktorého ťažko zaraditeľnú hudbu označovali niektorí ako „minimalistický mysticismus“ či „nová duchovnosť“. O nezmyselnosti podobných kategórií možno zaiste polemizovať, v každom prípade nás tento veľikán obdaroval hudbou prekvapujúcou extrémnym napätím i prekvapujúcimi dynamic- kými, rytmickými a zvukovými kontrastmi, ktorá napriek všetkému ostávala neuveriteľne čistou a odzbrojujúco úprimnou. Bolo vzácnou príležitosťou vidieť a najmä počuť Kančeliho počas jeho rezidenčného pôsobenia na festivale Melos-Étos 2007. Menej známou (aspoň v našich končinách) je Kančeliho úspešná kariéra skladateľa populárnej a estrádnej hudby, ktorá bola napríklad od polovice 60. rokov minulého storočia neoddeliteľnou súčasťou sovietskej kinematografie. Je pochopiteľné, že verejnosťou i médiami najviac rezonovala strata českej speváckej legendy Karla Gotta a neostáva iné, ako sa skloniť pred umeleckým odkazom všetkých troch umelcov. Speváčka (i dirigentská) legenda Plácido Domingo na obálke by si za iných okolností nevyžadovala vysvetlenie, no vo svetle (či skôr v tieni) udalostí vychádzajúcich na povrch v posledných týždňoch to bude nevyhnutné. Viaceré „pro et contra“ predkladá vo svojej úvahe náš mníchovský redakčný spolupracovník Robert Bayer a z pohľadu šéfredaktora s ním súhlasím. Exkluzívny rozhovor i obálku časopisu sme dohodli ešte v júli, keď žiadna z udalostí, kvôli ktorej sa americká umelecká scéna otočila k maestrov chrptom, nebola známa. Zatiaľ nám naozaj ostáva len zásada „in dubio pro reo“, ako aj množstvo pozoruhodných audio- či videozáznamov, ktoré Plácido Domingo počas svojej nesmierne plodnej kariéry zanechal.

Pokojně čítanie i počúvanie praje
Peter MOTYČKA



D. R. Davies



M. Zavorský



L. Ligeti

Obsah

Spravodajstvo, koncerty, festivaly

- 2 **Koncert bez bariér, Shlomo Mintz na majstrovských kurzoch v Bratislave, Stará hudba v Prešove, Hudba Modre, Konvergenie 2019, Slovenské historické organy, Händlovo výročie v trnavskej bazilike, Siam Sinfonietta v Bratislave**

Rozhovor

- 7 **Dennis Russell Davies: „Orchestre si musia rozširovať repertoár a poskytovať publiku nové zážitky.“ A. Šuba**
12 **Plácido Domingo: „Isem rád, že mohu zpívať barytonové party, tím jsem si prodloužil pěveckou kariéru.“ M. Jůzová**

Reportáž

- 16 **Ostrava: fenomén a svätostánok súčasnej hudby O. Veselý**

Rozhovor

- 18 **Orfeus 2019: Bláznovstvá s orchestrom A. Platzner**

História

- 22 **Mozart a jeho Gran Partita. K datovaniu fenomenálnej serenády pre dychové nástroje. R. Šebesta**

Rozhovor

- 24 **Lukas Ligeti: „Najťažšie sa dosahujú veci, ktoré máme najbližšie.“ O. Smetanová**

Seriál

- 27 **Účinky hudby na zdravie hudobníka – Ergonomické a zdravotné aspekty klavírnej hry M. Vencel**

Hudobné divadlo

- 30 **Hrad kniežaťa Modrofúza v koncertnej podobe T. Ursínyová**
31 **Bohatí Bedári na Novej scéne T. Ursínyová**

Zápisník

- 32 **Do jubilejnej sezóny krívačnou nohou M. Mojžišová**
33 **Les Misérables v SND / K obvineniam voči Domingovi R. Bayer**

Zahraničie

- 34 **Praha: Slávnostní koncerty Mezinárodního hudebního festivalu Dvořákova Praha, České filharmonie, FOK a Národního divadla M. Jůzová**
36 **Praha, Terezín: Večná nádej a morálny záväzok – festival v Prahe a Terezíne A. Schindler**

Jazz

- 38 **Bratislavské „jazzáky“ (opäť) bez jazzu P. Motyčka**

Recenzie

39

Koncert bez bariér

Cyklus s názvom *Mimoriadne koncerty* odštartoval na pôde Slovenskej filharmónie 13. 9. Koncert bez bariér v Stípovej sieni Reduty. Bolo to stretnutie so **Slovenským komorným orchestrom Bohdana Warchala** s jeho dlhoročným umeleckým vedúcim **Ewaldom Danelom** a so sólistami **Petrom Zwiebelom** (viola d'amore), **Marošom Bangom** (tenor) a **Jakubom Mitríkom** (teorba; basso continuo).

Úvodná časť koncertu patrila hudbe z obdobia baroka (G. F. Händel, A. Vivaldi a J. S. Bach). Händlovo *Concerto grosso G dur op. 6 č. 1* je myšlienkovito bohato rozvrstvené koncertantné dielo, je poslucháčsky vďačné a právom často frekventované na koncertných pódioch. Čo sa týka interpretačného výkladu, mám isté výhrady. Prvé dve časti tohto čarovného diela boli, čo sa týka dynamického poňatia, preforsované; forte v barokovej hudbe nespí byť natoľko predimenzované. Nepočul som kompaktný, jednoliaty zvuk komorného telesa, ale izolovaný zvuk sláčikových nástrojov, ktoré sa prekárili vo svojej intenzite. *Adagiu* zasa chýbala neha a vznešenosť, členitosť myšlienok nebola interpretačne diferencovaná, chvíľami prevládala až silová, expresívna hra.

Po tomto nie najšťastnejšom úvode odznel Vivaldiho *Koncert pre violu d'amore a orchester a mol RV 397*. V tomto diele sa roztvára širší priestor pre dynamickú a dramatickú výrečnosť, čo sa interpretačne podarilo dotvoriť. Sólová viola d'amore presvedčivo dominovala a dotvárala dialóg s komorným orchestrom. Rušivo na mňa pôsobilo nepretržité tieskanie po jednotlivých častiach každého kompozičného diela. Na to by bolo možno potrebné zareagovať v sprievodnom slove tak trochu

úsmevne spôsobom, ako to dokázal napríklad iránsky dirigent Alexander Rahbari, ktorý si po kadencii v prvej časti nemenovaného husľového koncertu počkal na potlesk, obrátil sa k poslucháčom a žartovne poznamenal: „*Bola to skutočne krásna kadencia*.“ Nastal smiech a všetci pochopili, čo to znamená.



M. Bango (foto: archív)

V ďalších ukážkach odznali veľmi známe sakrálné diela – najskôr Gounodova a potom Schubertova *Ave Maria*. Vokálny part stvárnil nevidiaci tenorista Maroš Bango, ktorého poslucháči prijali s úprimnými sympatiami. Je obdivuhodné, že človek v takej ťažkej život-

nej situácii nachádza potešenie v sakrálnnej hudbe a v jej interpretácii. Ďalším uvedeným dielom bol *Menuet G dur* z Bachovej *Knižičky pre Annu Magdalenu Bach* s názvom *Gajdy*. Tu by som úplne súhlasil s interpretačným výkladom SKO, pretože tu išlo o ilustráciu a napodobenie gájd, výraznejšia expresivita tu mala svoje opodstatnenie. Členenie tohto vtipného Bachovho diela malo svoj zmysel ako dramaturgický kontrast, pretože opäť nasledovali sakrálné diela – Mozartovo

Ave verum corpus a *Parasceve* Césara Francka. I v týchto ukážkach zožal tenorista spontánny potlesk. Opäť som si uvedomil, že hudba nemá na človeka len estetický, ale aj terapeutický a hlavne duchovný účinok. Je správne a umelecky dômyselné, že SKO pojal do svojej dramaturgie uvedené sakrálné diela v interpretácii takého vzácneho človeka.

Záverečná ukážka, po Beethovenovom *Menuete č. 2 G dur*, nadväzovala na tradičný programový zámer SKO potešiť poslucháčov, tentoraz vtipnou hudbou Jaroslava Ježka na texty Voskovca a Wericha: *Nebe na zemi, Stonožka, Život je jen náhoda*. Tak ako v minulosti, i teraz vznikol žiadateľný kontakt medzi interpretmi a poslucháčmi. Poučením z koncertu je asi to, aby sme sa hlbšie zamýš-

ľali nad interpretáciou barokovej hudby. Pri písaní tejto recenzie mi z televíznej stanice Klassik zaznela náhodou hudba J. S. Bacha v podaní Gidona Kremera. Jeho interpretácia vyznela pre mňa ako ranná modlitba.

Igor BERGER

Shlomo Mintz na majstrovských kurzoch v Bratislave

V poradí už 7. ročník Majstrovských kurzov svetových husľových virtuózov v Bratislave sa v tomto roku uskutoční v dňoch 24.–25. októbra. Po veľmi úspešných predchádzajúcich ročníkoch tohto mimoriadneho projektu povedie kurz ďalšia osobnosť svetového husľového umenia. Izraelský huslista **Shlomo Mintz** doplní zoznam výnimočných lektorov kurzov, ktorí predviedli v Bratislave nielen svoje interpretačné, ale aj pedagogické umenie. Boli nimi Julian Rachlin, Ilya Gringolts, Alexandra Soumm, Renaud Capuçon, Midori Gotō a Vadim Gluzman.

Shlomo Mintz sa predstaví samostatným recitálom vo štvrtok 24. októbra o 19.00 hod. vo Veľkom evanjelickom kostole na Panenskej 28 v Bratislave. Na klavíri ho bude sprevádzať

fenomenálny izraelský klavirista Itamar Golan. Vstupenky na koncert je možné zakúpiť v sieti Ticketportal.

Majstrovské lekcie budú prebiehať v piatok 25. októbra od 9.30 do 13.30 hod. v Koncertnej sieni VŠMU – Dvorana na Zochovej 1 v Bratislave. Vstup na majstrovské kurzy je voľný. Spomedzi aktívnych účastníkov majstrovských lekcii bude vybraný jeden mladý huslista, ktorému budú poskytnuté do užívania majstrovské husle z dielne významného slovenského husliara Martina Kubiša.

Všetky potrebné informácie nájdete záujemcovia na stránke usporiadateľa kurzov, ktorým je OZ Sinfonietta Bratislava (um. vedúci Pavel Bogacz ml.).

www.sinfonietta.sk



S. Mintz (foto: archív)

Stará hudba v Prešove

V rámci festivalu komornej hudby ARTIS zavítal do Prešova po ročnej prestávke komorný súbor **Le nuove musiche**, v ktorom sa okrem stálych členov často predstavujú aj zahraniční hostia. Na koncerte 3. 8. vo Františkánskom kostole účinkovali sopranistka **Hilda Gulyás** a mezzosopranistka **Jarmila Balážová**, na barokových husliach hrali **Esther Neumann** a **Adam Szendrei**, na viole da gamba **Mateusz Kowalski**, na barokovej harfe **Margit Schultheiss**, na organe **Martin Gedeon** a **Jakub Mitřík** na chitarrone. Dovoľujem si odhadnúť, že súbor v tomto zložení nehráva celoročne, čo sa odrazilo na úvod koncertu v nesúrodosti zvuku. Dôvodom bolo rozdielne ponímanie frázovania. Interpretačný prejav Esther Neumann mal výraznejšie až ostré rytmické akcenty, hlavne v ozdobách, Adam Szendrei hral menej výrazne a súhra medzi nimi sa kryštalizovala až po úvodných dvoch skladbách. Priestor pred oltárom nebol pôvodne určený na hudobnú produkciu a nezanedbateľnou skutočnosťou pri vnímaní hudby je aj schopnosť poslucháča prispôbiť svoje receptory daným akustickým podmienkam.

Program koncertu bol zostavený s dôrazom na cirkevnú tvorbu Claudia Monteverdiho. Sólistka Hilda Gulyás bez zábran nechala zaznieť svoj hlas v priestore a spolu s Jarmilou Balážovou v duete *Iste confessor* upriamili pozornosť na seba v typickej podobe monodického štýlu raného baroka. Vokálne dueto vystriedala *Ciaccona* Tarquinia Merulu, kde si imitačne odpovedali husle a viola da gamba, čo opäť podnietilo moje úvahy nad akustikou priestoru v súvislosti s rozmiestnením nástrojov. Mateusz Kowalski hral virtuózne s mäkkým zvukom, no ten zanikal pri ostatných nástrojoch v priestore. V druhej Merulovej skladbe *Ruggiero* bol zvuk omnoho lepší. Z inštrumentálnych skladieb zaznela *Gagliarda prima* (G. M. Trabaci) v neobvykle pomalom tempe. V ostatných tancoch bolo tempo adekvátne. Vynikajúco bola interpretovaná Monteverdiho ária pre mezzosoprán *Confitebor tibi Domine*, v ktorej Jarmila Balážová preukázala schopnosť prepojiť hlasové schopnosti s hereckým výrazom. Nie však v gestách a pohybe, ale v speváckej technike. Farby jed-

notlivých registrov pretavila do sýtosti farieb a výbornú prácu s dychom do ľahkosti v melizmách. V Monteverdiho *Pianto della Madonna sopra al Lamento d'Arianna* využila možnosť naplno ukázať svoje schopnosti aj Hilda Gulyás. Prosba o milosrdnú smrť a vykúpenie z bolestí tohto sveta speváčka predniesla s hlbokým zainteresovaním a emóciami v rôznofarebnosti svojho hlasu. Obdivuhodné bolo aj jej frázovanie, ktoré je základom pre súznenie s vnímaním poslucháča. Nekompromisne nasadené rovné tóny sa zarezávali do vedomia ako nemenný fakt smrteľnosti. Obe speváčky sa s ľahkosťou pohrávali so svojimi hlasmi aj v nasledujúcich optimistickjších a oslavných Monteverdiho skladbách *Laudate Dominum*, *Jubilet tota civitas*, *Venite, venite* a napokon *Et resurrexit*.

Z koncertu som odchádzala s úvahami nad tým, ako asi vnímajú historicky poučenú interpretáciu nepoučení poslucháči. Do akej miery potrebujú poznať jej zákonitosti či dokonca rozumieť spievaným textom? Myslím si, že väčšina z nich úplne postačuje počúvanie hudby ako zvuku. Z plného kostola odchádzali s pokojným úsmevom na tvári.

Katarína BURGROVÁ

Hudba Modre

Aj v malokarpatskej Modre, ktorá hudbe nebývala príliš naklonená, sa v ostatných rokoch zabývalo niekoľko festivalov. K tým, ktoré sa hlásia ku klasike, patrí kolekcia koncertov, nazvaná výstižne a jednoznačne Hudba Modre. Ešte dávno, tesne po prevrate, tu zasialo semienko peknej hudby iniciatívne Moyze-sovo kvarteto. Dnes, po viacerých modifikáciách, sa podujatie pretvarovalo do sviatku jazzu a komornej hudby a popri miestnom Kultúrnom centre má nad festivalom odbornú gesciu Bergerovo trio. Medzi 16.–18. augustom boli teda večery v Modre už po štrnásty raz vyhradené hudbe.

Sympatickým vkladom bolo po druhýkrát entrée v superkomornom prostredí záhrady evanjelickej fary so skvelou prednáškou približujúcou dejiny legendárneho modranského Učiteľského ústavu, ktorý v prajných rokoch začiatku minulého storočia vyprodukoval mnohých vzdelancov (najmä) v oblasti literatúry. Nanajvýš zasvätené o tom hovoril odborník historik **Adam Herceg**. Štýlovo s ním tematicky korešpondoval večerný koncert v podmanivej atmosfére Nemeckého evanjelického kostola so známou formáciou **Fats Jazz Band**. *Malý koncert veľkých nádejí* býva tradične defilé úspešných interpretačných adeptov miestnej hudobnej školy. **Česko-slovenské violončelové kvarteto** je zasa špeciálitou, ktorú pyšne pestujú najmä naši iniciatívni protagonisti tohto skvostného nástroja. Sympaticky „ignorujú“ rozdelenie bývalej republiky ponúkli naši špičkoví violončelisti (**Eugen Prochác**, **Ján Slávik**) spolu s český-

mi kolegami (**Jiří Hanousek**, **Aleš Kaspřík**) exkluzívnu československú programovú vzorku, z ktorej okrem skladieb a adaptácií

Bergerovo tria (*The Long, Long Goodbye* pre klarinet, violončelo a klavír). Netreba hádať, že Kolkovič je sytený viacerými hudobnými žánrami, jeho hudba je absolútne výživná, aj pre laika pochopiteľná, vlúdna a... pekná. Záverečný koncert, na ktorom francúzsky sa-



Bergerovo trio (foto N. Skalíková)

G. Goltermána, D. Poppera, I. Zeljenku alebo českého súčasníka R. Haasa vynikli najmä pôsobivé, až apelatívne skladby Pavla Šimaia (*Tack*) a premiéra údernej a adresnej *Toccaty* od Jozefa Kolkoviča. Tento náš skladateľ žijúci a tvoriaci (asi) nastalo v ďalekej cudzine exceleloval aj v programe nasledujúceho koncertu

xofonista **Philippe Portejoie** servíroval spolu s našimi zdatnými hudobníkmi, **Ladislavom Fančovičom**, Jankom Slávikom a **Braňom Dugovičom** (krásny Stravinskij!), pohodu aj posluchácke potešenie, bol ozajstným vyvrcholením festivalu.

Lýdia DOHNALOVÁ

Konvergenencie 2019

20. ročník medzinárodného festivalu komornej hudby,
11.–24. septembra, Bratislava

Začiatok jubilejných dvadsiatych Konvergencií ma zastihol v Tbilisi, a tak som na tradičnom bratislavskom sviatku komornej hudby mohol byť prítomný až počnúc Bartókovým Hradom kniežat'a Modrofúza. Pôjde teda z mojej strany viac o fragmenty než celostnú reportáž z festivalu, navyše sústredené na jeho klasickejšiu a prevažne inštrumentálnu časť, ktorá však vždy bola dramaturgickým ťažiskom Konvergencií. Aj tentoraz bola programová ponuka motivovaná rôznymi výročiami a festival tým celkom pochopiteľne nadobudol retrospektívny charakter. To okrem iného znamenalo prítomnosť hostí, ktorí sa na ňom v minulosti už objavili či sa na ňom dokonca objavovali systematicky. Tak mohla Bratislava opäť privítať členov Brodsky Quartet, Rominu Basso, Roberta Cohena či Ahiho Avitala, ale aj celý rad osvedčených domácich interpretov, bez ktorých by Konvergenencie neboli tým, čím sú.

Bratislavská noc komornej hudby

Už tradičný maratón troch komorných koncertov oddelených krátkymi prestávkami a s úvodnou neformálnou diskusiou prebehol 19. 9. v obvyklých priestoroch design factory na Mlynských nívách. A popri už tradičnom meniacom sa farebnom osvetlení pribudla aj nie práve žiaduca zvuková kulisa pochádzajúca z intenzívnych stavebných prác v tesnej blízkosti Design Factory a s nemilosrdnou nástoživosťou naznačujúca, že aj do nej samotnej sa možno už čoskoro zahryznú developer-ské bagre a Bratislava príde o ďalší zaujímavý koncertný priestor. Bola by to veľká škoda, lebo práve tu mali konvergenčné noci komornej hudby svoju neopakovateľnú atmosféru. Výročia mali pri zostavení programu tejto noci určujúci význam, súvis medzi uvedenými skladbami bol však skôr numerologický a v širšej rovine ideový než priamo hudobný. Podujatie bolo venované spomienke na Jána Albrechta, ktorý sa narodil pred sto rokmi a ktorý reprezentoval pre niekoľko generácií hudobníkov ducha bratislavského domáceho muzicírovania, spoznávania hudby a zapáleného debatovania o nej či o umení všeobecne. Spomienkam na „Hansiho“ Albrechta a albrechtovský dom na Kapitulskej ulici bola venovaná aj diskusia pred koncertom, ktorú moderoval **Adrian Rajter**.

Ján Albrecht bol okrem iného hráčom na viole a doslova fanatikom v oblasti violového repertoáru, preto musel patriť úvodný koncertný blok tomuto nástroju. Zhodou okolností práve v tomto čase vyšlo CD so skladbami pre violu a klavír, ktoré nahral vedúci violovej sekcie Slovenskej filharmónie a na Konvergenciách dobre etablovaný komorný hráč **Martin Ruman** so svojou klavírnou partnerkou **Alenou Hučkovou**, a tak sa naskytla vhodná príležitosť prezentovať niektoré z týchto skladieb. Samozrejme, ako prvé museli zaznieť *Tri skladby pre violu a klavír* Alexandra Albrechta, transkripcie piesní na nemecké texty z rokov 1909 a 1910, ktoré skladateľ pripravil pre svojho syna v roku 1957. Ich výrazový arzenál je neskororomantický, s dokonalou štýlovou čistotou priliehajúci k zvyklostiam piesňového

žánru nemeckého jazykového okruhu (lyrika, dramatismus, melanchólia...), no môže, najmä pri odpútaní sa od obsahu textu, uspokojiť vo pôsobí ako inštrumentálna hudba. Presne v týchto intenciách – v intenciách inštrumentálnej hudby s výraznými vokálnymi kvalitami – podchytili Albrechtove *Tri skladby* aj



A. Hučková

obaja interpreti a pridali iskru muzikantskej spontaneity a nefalšovaného záujmu o odhaľovanie a sprístupňovanie hudby pre tento krásny sláčikový nástroj.

V roku 1919 uzrela svetlo sveta okrem Jána Albrechta aj *Sonáta pre violu a klavír* anglickej skladateľky a violistky Rebecky Clarkovej, napísaná pre anonymnú súťaž, vďaka ktorej vznikli aj diela pre violu a klavír od Ernesta Blocha a Paula Hindemitha. No ešte pred jej uvedením zaznela kompozícia inej skladateľky. Ľubica Čekovská prijala ponuku napísať novú skladbu ako pendant práve k týmto trom dielam. Premiéru jej *Eseje pre violu a klavír* možno považovať za úspech, hoci interpreti museli zväzdať boj s konkurenciou neďalekých miešačiek a ďalších stavebných mechanizmov. Trilky v hlbokoj polohe sordinovanej violy s náznym či priamo „hmyzí“ zvukom akoby odkazovali na živel ohňa a boli vynikajúcim východiskovým materiálom pre rozvinutie formy s centrálnou ostinátou plochou. Odkryl sa tu priestor pre virtuozitu, no najmä pre váš-

nivú expresivitu a nápaditú zvukovú farebnosť. *Esej* padne charakteru aj timbrovým kvalitám violy ako uliata, symbióza so zvukom klavíra v nej funguje dokonale... Clarkovej *Sonáte* darovali obaja interpreti dávku vnútorného nadšenia a tiež dobre premyslenú koncepciu jej stvárnenia od voľby temp po detaily frázovania, dynamického a farebného tieňovania. Je to svieža, harmonicky aj z hľadiska sadzby veľmi nápaditá kompozícia, voľbou melodického materiálu a rytmov citelne anglická, no s ľahkou prímiesou dobových francúzskych novôt v oblasti harmónie. V 1. časti vyzneli niektoré z týchto harmonických situácií doslova čarovne, v tanečnej 2. časti s vtipným využitím pizzicata Hučková aj Ruman preukázali svoju muzikalitu aj súlad rytmického čítania, v záverečnom *Adagiu* schopnosť trpezlivo a bez prílišnej fragmentácie vystavať v pomalom tempe efektne finále sonátového cyklu.

K albrechtovskému domu neoddeliteľne patrí aj komorná hudba Roberta Schumanna a Johannes Brahmsa. Prvý z nich bol v druhej fáze koncertného večera prítomný nepriamo, prostredníctvom *Hommage à R. Sch.* Györgya

Kurtága pre violu, klarinet a klavír, druhý priamo, prostredníctvom *Klavírneho tria č. 3 c mol op. 101*. K Martinovi Rumanovi pribudol na pódium klarinetista **Branislav Dugovič**, Alenu Hučkovú za klavírom vystriedala **Nora Skuta** a mohol sa rozohrať rad šiestich (takmer) miniatúr, ktoré sú akoby metahudbou, odkazmi k hudbe minulosti a jej postavám (Kurtág odkazuje cez Schumanna k Fritzovi Kreislerovi či Guillaumovi de Machaut), no zároveň môžu byť vnímané aj ako dokonale samostatná, od akýchkoľvek asociácií oprostena komorná hudba. Komorný dialóg napriek miestami závratnej technickej obťažnosti materiálu prebiehal hladko a s porozumením medzi trom hráčmi, ktoré bola radosť pozorovať. Trocha menej nadšenia vo mne vyvolalo Brahmsovo trio. Jednak preto, že sa po Kurtágovi podľa mňa dramaturgicky príliš nehodilo (možno by tu bolo vhodnejšie *Klarinetové trio a mol* alebo *Hornové trio Es dur*, ktoré ponúka alternatívu nahradenia lesného rohu violou alebo violončelom), no

najmä preto, že jeho interpretácia (Nora Skuta, **Igor Karško**, **Jozef Lupták**) pôsobila z hľadiska expresivity mierne predimenzovane, čo malo za následok nepresnosti, najčastejšie v partoch klavíra a huslí, hoci na druhej strane vášnivý zápal všetkých troch zúčastnených hudobníkov, ktorí išli „na doraz“ od prvého taktu po posledný, vedel chytiť za srdce. V poslednom bloku dostala priestor hudba tretej skladateľky, Clary Schumannovej, v súčasnosti čoraz viac objavovanej, vynášanej na svetlo a oceňovanej. Najprv Alena Hučková predniesla *Andante z Troch romancí* a potom, spoločne so sopranistkou **Ingridou Gápovou** výber štyroch piesní na slová Friedricha Rückerta: *Liebst du um Schönheit; Warum willst du and're fragen; Er ist gekommen; Die gute Nacht, die ich dir sage*. Publikum bolo vďaka dokonale spoľahlivým interpretkám na chvíľu prenesené do atmosféry nemeckej romantiky prvej polovice predminulého storočia; svet vokálnej lyriky veľmi nadanej klaviristky a manželky slávneho skladateľa (pravda, pokiaľ ide o slávu, za ich života to bolo skôr naopak...) je veľmi jemný, poetický, kde-tu trocha naivný a možno aj trocha prvoplánový, no štýlovo



Soft November Music



Kvarteto na koniec času

Kvarteto na koniec času

Opätovné zaradenie Messiaenovho *Kvarteta na koniec času* (nie „koniec časov“, ako bolo chybné uvedené v bulletine) som chápal ako retrospektívny krok, snahu znova privolať atmosféru, ktorá sprevádzala uvedenie tohto unikátneho diela v design factory pred niekoľkými rokmi. Zostava bola prakticky rovnaká: Nora Skuta, **Peter Biely**, **Ronald Šebesta** a Jozef Lupták. Zmenilo sa len miesto konania – tentoraz (v piatok 20. 9.) kvarteto zaznelo v Kostole klarisiek. Bola to skvelá dramaturgická voľba a pre mňa osobne jeden z vrcholov tohtoročných Konvergencií. Najmä preto, že sa na pódium zišla zostava, ktorá má túto hudbu naozaj „zažitú“ a dokonale jej rozumie. Menší percepčný problém som zaznamenal len pri úvodnej *Liturgie de cristal*, kde sa hráči akoby snažili zžiť s chrámovou akustikou, v ktorej do istej miery zanikala artikulácia jasnosť „vtáčích“ formuliek v huslovom parte. Ďalej však už bolo všetko v poriadku. Obdivoval som klaviristkinu schopnosť dynamického aj farebného tieňovania, dávkované ho presne podľa potrieb konkrétnej hudobnej

Soft November

Po popoludňajšom koncerte v sobotu 21. 9. určenom prednostne detskému poslucháčovi, na ktorom Tomáš Boroš za asistencie Ivana Šillera prezentoval svoje *Situations*, patrila Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca pripomienke blížiaceho sa 30. výročia Novembra '89. Spomínalo sa slovom aj hudbou; publiku sa okrem Jozefa Luptáka prihovorili Ladislav Snopko či Daniel Matej, výber hudby symbolicky reprezentoval generáciu, ktorá sa u nás do diania pred 30 rokmi, buď priamo aktívne zapájala, alebo aspoň tvorila tú menej konformnú časť našej kultúrnej sféry a dokázala vo svojej tvorbe zachytiť ducha onej prelomovej doby.

Jednou z týchto postáv bol nepochybne Marián Varga a fakt, že Jozefa Luptáka k nemu viaže neskrývaný obdiv (nakoniec, z Vargovej diskografie pochádza aj samotný názov festivalu...), nám umožnilo nahliadnuť aj do jeho menej známej, „klasickej“, v prísnom zmysle komponovanej tvorby. *Antifóna pre violončelo a klavír* (Jozef Lupták, Nora Skuta) bola teda hudobným predslovom k celému

vždy absolútne čistý. To, čo mu však vždy bude chýbať, je individuálny charakter, punc osobnosti a autorského štýlu. Teda presne to, čo človek zachytí okamžite pri úvodných akordoch *Klavírneho kvinteta Es dur op. 44* Roberta Schumanna. O dramaturgický vrchol večera sa zaslúžila tretia klaviristka, **Jordana Palovičová**, spoločne so sláčikovou zostavou, ktorú tvorili Igor Karško, **Jana Karšková**, Martin Ruman a vzácný hosť z Britských ostrovov **Robert Cohen**. Plnokrvná, takmer symfonicky robustná hudba diela, ktorým sa vlastne začínajú dejiny klavírneho kvinteta, mala úžasný ťah a kompaktnosť – tak v tutti, ako aj pri dialogických situáciách (napríklad v konštelácii klavír – viola – violončelo). Krásne vyznela aj hudba smútočného pochodu 2. časti, ktorá napriek svojej dĺžke pútala pozornosť až do konca. Ohnivý scherzo a hybné finále zavŕšené návratom témy úvodnej časti v kontrapunktickom spracovaní mali onú muzikantskú samozrejmú a náboj, pre ktoré je publikum Konvergenciám verné už po dvadsať rokov...

situácie, francúzsky šarm a eleganciu klavírneho zvuku v akordických sekvenciách, ale aj v unisonách s ostatnými nástrojmi. A tiež hlbavú premýšľavosť klarinetistu v sólovej *Abîme des oiseaux*, v ktorej bol doslova ako doma, či expresívnu hru violončelistu, ktorý exceloval v meditatívnom dialógu s klavírom v *Louange à l'Éternité de Jésus*. Pridanou hodnotou bola – oproti minulému predvedeniu – nečakane intenzívna expresivita (pri zachovaní presnosti súhry) motorických pasáží v oktávových unisonách v *Intermède* alebo *Danse de la fureur, pour les sept trompettes*. Akokoľvek ich skladateľ mohol pokladať za epizodické, v tomto podaní boli priam preplnené významovou závažnosťou. Ešte väčšou hodnotou bola interpretačná výstavba kvarteta ako celku. Napriek tomu, že Messiaen používa jednotlivé nástroje úsporne a v záverečnej časti z celého ansámblu ostávajú znieť iba husle a klavír, bolo tu jasne cítiť kontinuálnu dramaturgickú gradáciu smerom k finále, ktorá mala obdivuhodný účinok. Bravo!

podujatiu a bola to v najlepšom zmysle veľmi pekná hudba, hoci vo mne zanechala ľahký pocit skicovitosti. Vargova *Insomnia* pre elektroniku a ženský hlas (**Eva Šušková** a **Pjoni**), ktorá zaznela v druhej polovici koncertu, ma dokázala zaujať oveľa menej, pričom v tejto chvíli nie som schopný analyzovať dôvody; jednoducho nastal prípad, keď kompozícia v prijímateľovi nevyvolá takmer žiadnu rezonanciu...

V súvislosti s Novembrom, samozrejme, nemohli chýbať dve klavírne kompozície predstaviteľov generácie autorov narodených okolo polovice 30. rokov, ktorých prostredie a praktiky bývalého režimu v negatívnom zmysle ovplyvnili tak v oblasti ľudskej existencie, ako aj tvorby. A pritom ide o navzájom veľmi odlišné skladby. *Sonáta č. 4 „17. november 1989“* Ilju Zeljenku s revolučnými udalosťami nemá priamy súvis okrem toho, že vznikala práve v tom čase. Je skôr riešením abstraktné hudobných problémov a plná typicky zeljenkovských formuliek, z ktorých

→ mozaikovito vyrastá zaujímavá a na prekvapenia bohatá forma. No pri všetkej abstrakcii a absencii mimohudobného programu ju môžeme chápať ako ideovo-zvukový záznam prelomového obdobia, najmä ak ju vložíme do širšieho kontextu Zeljenkovej tvorby, ktorá jej predchádza, a aj tej, ktorá nasleduje potom. Je teda vzácnym dokumentom, ktorý opäť vynikajúco sprostredkoval **Ivan Šiller**. *Soft November Music* Zeljenkovho priateľa Romana Bergera možno „prečítať“ programovnejšie; z úvodnej hudby, ktorá je naozaj „soft“, vyrastajú epizódy smerujúce k omnoho drsnejším výrazovým polohám, k onomu povestnému štrnganiu kľúčmi, ktoré tu raz zaznieva výhražne, inokedy zasa ako memento. Zvrásnenou dramaturgiou publikum bravúrne previedol **Miki Skuta**, príbeh tejto hudby – aj pri istej rétorickej oďažitosti – pútal od začiatku do konca. Silným zážitkom bol aj *Ricercar* Vladimíra Godára vo verzii pre klavírne kvarteto (Nora Skuta, Peter Biely, Martin Ruman, Jozef Lupták), hoci tu opäť išlo viac o záznam dobového a generačného genia loci než priamy sú-

hy samostatného Slovenska a na úsvite toho najhrubšieho mečiarizmu, no ak sa má táto rituálne hypnotická hudba chápať vo vzťahu k dejinným udalostiam, rovnako dobre prilieha k tragikomédii, ktorej (dúfajme) posledné dejstvo prežívame v našej najaktuálnejšej súčasnosti. Ansámbl zložený z už spomenutých hudobníkov (doplnili ich Braňo Dugovič na basklarinete a **Jakub Kudláč** na keyboarde) hral presne ako švajčiarske hodinky, tempo, dynamika a artikulácia bez obalu skandovaných rytmov boli dokonalé a boli jasnou odpoveďou na – viac rétorickú – otázku Jozefa Luptáka, či má zmysel pripomínať si aj po 30 rokoch November '89.

Sólo pre Brittena a dve oktety

Aj koncert vo Veľkom evanjelickom kostole v nedeľu 22. 9., ktorý bol oficiálne slávnostným koncertom k 20. výročiu Konvergencií, bol sčasti návratom do minulosti. Pred piatimi rokmi na Konvergenziách zazneli skladby pre sláčikové okteto Dmitrija Šosta-

5. časť, *Serenata: Allegro pizzicato*, no najmä 7. časť, *Bordone: Moderato quasi recitativo*. V nej popri nepretržitom burdone na d strune zaznievajú motívy na susedných strunách, no akoby prichádzajúce odkiaľsi z dialky, po istom čase dokonca vzájomne komunikujúce. Cohenova schopnosť dynamicky a farebne ich odlíšiť pri nepretržitom znení malého *d* bola fascinujúca; jeho majstrovstvo v ovládaní sláčika vytváralo dokonalú ilúziu, že tu zneli tri violončelá súčasne...

Potom pódium obsadila osemčlenná sláčiková zostava: Igor Karško, Jana Karšková, **Marián Svetlák**, Peter Biely, Martin Ruman, **Petr Holman**, Robert Cohen a Jozef Lupták. *Dve skladby pre sláčikové okteto op. 11* ešte veľmi mladého Dmitrija Šostakoviča zaznamenali svoje konvergenčné repete, George Enescu uvoľnil miesto Felixovi Mendelssohnovi Bartholdymu a jeho veľkolepému *Sláčikovému oktetu Es dur op. 20*. Samotné pripomenutie výročia festivalu s predstavením a poďakovaním oddanému a obetavému dramaturgickému/organizačnému tímu

prebehlo v krátkej prestávke medzi oktetami. K interpretácii oboch môžem povedať tolko, že na jednej strane sa opakoval onen energetický príliv, či chvíľami doslova hurikán, na aký je publikum Konvergencií dobre zvyknuté a v tomto smere neostalo o nič ukrátené. Skutočne, energia súhry a živelnosť vkladu jednotlivých hráčov dokázali

u publika zabrnkať na tú správnu strunu. Na strane druhej ma veľmi nepotešila nie práve príkladná intonačná kultúra. Najmä u Igora Karška som mal vyššie očakávania, no bol to problém vo všeobecnosti, najmä vo vyšších polohách. Pri Šostakovičovi som mal preto veľa krát ťažkosti rozoznať harmonické súvislosti a výsledný účinok sa nevyrovnal hlbokému dojmu, ktorý som si z okteta odniesol pred piatimi rokmi. Chápem, že veľmi expresívna a energická hra má bezprostredný účinok na publikum (ktoré bolo aj teraz veľmi spokojné), no nemyslím si, že je dobré obetovať jej aj intonačnú čistotu...

Nechcem však končiť pesimisticky, práve naopak; Konvergencie sa za tých 20 rokov úspešne rozrástli a ich rozšírenie o jarný festival, prienik do Košíc či obohatenie o sprievodné podujatia naznačuje, že ich pozícia je v našom kultúrnom živote takmer nezastupiteľná. A len dúfam, že ono nadšenie, ktoré do podujatia vkladá tím okolo Jozefa Luptáka, tu vydrží prinajmenšom ďalších 20 rokov.

Robert KOLÁŘ

Fotografie: **Viktória KOLLEROVÁ**



Záznam siedmeho dňa



Slávnostný koncert k 20. výročiu Konvergencií

vis s novembrovými udalosťami. Aspoň interpretačný výklad smeroval k tejto sfére, hoci si myslím, že aj keď bola vypätá expresivita hry namieste, viac intonačnej istoty by výsledku určite neuškodilo.

Vynikajúci efekt mala dvojica skladieb o generáciu mladších súpútnikov, Daniela Mateja a Martina Burlasa. Prvý blok uzatvárala Matejova *MORSeARIA* vo verzii pre ženský hlas a elektroniku, tzn. bez účasti inštrumentálneho ansámblu, ako to pri jej uvedení býva najčastejšie. Apelatívne prosby o zmilovanie a za pokoj (s nápadito navrstvenými hláskami slov „miserere nobis“ na elektronickej stope) majú práve dnes najnaliehavejšiu aktuálnosť, hoci máme tendenciu hovoriť o 30 rokoch slobody a demokracie. Eva Šušková napriek ľahkej (sotva postrehnuteľnej) indispozícii zvládla boj s chvíľami extrémnymi nárokmi vokálneho partu aj zvukmi prednahratej stopy bravúrne, hudba ťala do živého. Mocnú apelatívnosť, ktorá akoby odmietala vyblednúť a zostarnúť, má aj ikonický *Záznam siedmeho dňa* Martina Burlasa, ktorý koncert uzatváral. Ten vznikol v roku 1993, teda na začiatku drá-

koviča a Georgea Enesca a bol to mimoriadny poslucháčsky úspech. Preto nie div, že sa organizátori rozhodli k tomuto formátu vrátiť, hoci s menšími obmenami. A preto, že Konvergencie sú nielen festivalom pravidelných návratov, ale aj stabilných umeleckých partnerstiev a osobných priateľstiev, ešte pred oktetami dostal priestor jeden z najčastejších hostí festivalu, bývalý pedagóg Jozefa Luptáka v Londýne, vynikajúci britský violončelista Robert Cohen. Voľba padla na britskú violončelovú literatúru, konkrétne na *Suitu pre sólové violončelo č. 1 op. 72* Benjamin Brittena a bolo to veľmi dobré rozhodnutie. Cohen v nej doslova ovládol pódium, hoci nie brilantnou virtuozitou (ako kedysi dávno v Haydnovom *Koncerte C dur* na BHS, keď som ho videl hrať po prvýkrát), ale intenzitou ponoru do hudby a kultivovanosťou hráčskeho prejavu. Suita poprepletaná štyrmi „spevmi“ (*Canto primo – Canto quarto...*) predkladá viacero zaujímavých prístupov k možnostiam sólového violončela, no robí to, možno zámerne, spôsobom značne odlišným od Bachových súit. Veľmi zaujímavým počúvaním bola



(foto: archív Filharmonie Brno)

Dennis Russell Davies:

Orchestre si musia rozširovať repertoár a poskytovať publiku nové zážitky

Kúsok za riekou Moravou akoby začínal iný hudobný vesmír. V aktuálnej sezóne Brnianskej filharmónie si bude možné okrem „klasiky“ vypočuť aj diela Rautavaaru, Vasksa, Tüüra či Eötvösa, ale napríklad aj Leonoru Antonína Rejchu. Do Brna príde koncertovať Laurie Anderson, Elisabeth Leonskaja zahrá všetky Beethovenove klavírne koncerty a americký dirigent Dennis Russell Davies, ktorý od sezóny 2018/2019 orchestru šéfuje, uvedie spolu s violončelistami Filharmonie Brno komplet Beethovenových variácií a sonát pre violončelo a klavír. S charizmatickým hudobníkom sme sa stretli pred letom, keď bol v Brne dirigovať v rámci festivalu Mozartove deti, ktorým Brnianska filharmónia podporuje talenty z prostredia žiakov základných umeleckých škôl.

Pripravil **Andrej ŠUBA**

■ **Táto otázka nepôsobí veľmi invenčne, odpovede však bývajú zaujímavé. Aké sú vaše najranejšie hudobné spomienky?**

Keď som navštevoval materskú školu, nesmierne ma fascinovalo sledovanie skúšok „marching bandu“, ktorý hrával na neďalekej strednej škole. Mama vždy musela prísť a doslova ma odtiahnuť domov, inak by som tam stál a hľadel na tú kapelu azda celú večnosť. Moji rodičia – žili sme v Toled v Ohio – neboli hudobníci, no hudbu milovali a už ako malého ma brávali na koncerty. Takto som mal napríklad možnosť počuť recitál slávneho violončelistu Gregora Piatigorského.

■ **Ako by ste charakterizovali hudobné prostredie, v ktorom ste vyrastali? Boli ste „záračným dieťaťom“?**

Nemyslím si, že som bol záračným dieťaťom, no rozhodne som mal veľký talent a okolo seba množstvo zdatných amatérskych hudobníkov, ktorí ho dokázali podporiť. Otec, ktorý pracoval v továrni, hrával na klavíri – klasiku i pop. Od detstva som bol teda vystavený pôsobeniu hudby. Okrem toho som mal šťastie, že som dokázal na sebe tvrdo pracovať.

■ **Narodili ste sa v štyridsiatych rokoch 20. storočia, takže ste museli veľmi intenzívne vnímať, čo sa v šesťdesiatych rokoch v USA dialo. Máam na mysli napríklad vojnu vo Vietname, hnutie za občianske práva... Ako vás to ovplyvnilo?**

Vojna vo Vietname patrila pre moju generáciu medzi najdôležitejšie témy. Koncom šesťdesiatych rokov som bol na Juilliarde. Tamojší študenti boli brilantní hudobníci, no nemal som pocit, že by sa nejako zvlášť zaujímal o to, čo sa deje za múrmi školy. Ale keď sa potom stala tá tragédia – „Kent State shootings“ –, pri ktorej v areáli univerzity Národná garda zastrelila niekoľko študentov, to bolo priveľa, dokonca aj na Juilliard. Výsledkom boli masívne demonštrácie: protestujúci ležali pred neďalekým Lincolnovým centrom a blokovali ho. Nikdy nezabudnem na to, ako môj profesor dirigovania, Jean Paul Morel, vyšiel zo školy a ľahol si k nám, k študentom. Bolo to veľmi silné. Hnutie za občianske práva bolo dejinnou nevyhnutnosťou, pretože väčšina z nás žila spokojne vo vlastnom svete, kde bolo všetko v poriadku, ale študenti a občania inej farby pleti mali inú skúsenosť. Museli sme sa ich naučiť počúvať.

■ **Je povinnosťou umelca vyjadrovať sa k závažným spoločenským témam?**

Myslím, že našou hlavnou zodpovednosťou je hudba, ktorú milujeme a ktorej veríme a ľudia, ktorí ju chcú počúvať. Súčasne sa však nemôžeme vyhnúť tomu, aby sa nás nedotýkalo to, čo sa vôkol nás deje. Myslím si, že najlepšie, keď si každý na túto otázku zodpovie sám a bude konať v súlade so svojou osobnou integritou. Človek si musí byť istý, že to, čo robí, je úprimné a má to zmysel.

■ **Richard Taruskin v *The Oxford History of Western Music* napísal, že v čase, keď na Juilliarde študoval Philip Glass, bolo pravdepodobnejšie, že po ukončení tejto školy sa zo skladateľa stane „elitársky modernista“ než „avantgardný umelec“, pričom minimalizmus chápe ako „avantgardu“. Vy ste tiež študovali na The Juilliard School of Music, aká bola atmosféra a kultúrna klíma na škole v tých časoch?**

Ja osobne som veľmi veľa získal tým, že na škole pôsobili naozaj vynikajúci učitelia. Mal som obrovské šťastie, že v tom čase do New Yorku prišiel Luciano Berio. Stretnutie s ním malo pre mňa zásadný význam. Keď som



→ začal so štúdiom dirigovania, vybral si ma za svojho asistenta, takže som mal blízky kontakt s vynikajúcim umelcom, cez ktorého som potom získal prístup k osobnostiam ako Pierre Boulez, Bruno Maderna alebo Hans Werner Henze. Ako na každej hudobnej škole, aj na Juilliarde boli, samozrejme, pedagógovia, ktorí sa zaujímali len o svoj nástroj. No boli tam aj tí druhí. Ak ste boli ako hudobník otvorený, mohli ste si nájsť zaujímavú cestu, ktorou sa oplátilo ísť.

■ **Od sedemdesiatych do deväťdesiatych rokov 20. storočia ste ako dirigent a hudobný riaditeľ spolupracovali s niekoľkými americkými orchestrami, no nedirigovali ste „Big Five“. V akej východiskovej pozícii ste sa ako dirigent po skončení školy v USA ocitli?**

Moja pozícia nebola vôbec ľahká. Len pre zaujímavosť – k „veľkým“ americkým orchestrom som sa, paradoxne, dostal až po tom, ako som odišiel do Európy. V dobe, keď som v Amerike začínal, nebola situácia v krajine priaznivo naklonená aktuálnej americkej orchestrálnej tvorbe. Súviselo to s tým, že väčšina dirigentov a hudobných riaditeľov boli Európania, ktorí našu hudbu nepoznali a mám pocit, že sa o ňu ani nijako zvlášť nezaujímal. Odpoveďou bolo založenie Ame-

■ **V čom vidíte rozdiely medzi orchestrálnymi hudobníkmi, respektíve orchestrami v USA a Európe?**

Hudobníci majú dnes všade veľmi vysokú úroveň, v USA je, samozrejme, množstvo vynikajúcich hráčov, no v súčasnosti sa cítim viac doma v Európe. Zvlášť som si obľúbil stre-



(foto: archív Filharmonie Brno)



(foto: archív Filharmonie Brno)

rican Composers Orchestra, pri ktorého zrode som v sedemdesiatych rokoch stál. Nemal som síce prístup k veľkým orchestrom, ale krásne časy som zažil aj so Saint Paul Chamber Orchestra.

■ **Prečo ste z USA odišli do Európy?**

Vďaka Hansovi Wernerovi Henzemu som dostal pozvánku do Stuttgartu, najskôr ako hosťujúci dirigent, neskôr som tam získal miesto hudobného riaditeľa. V mojej kariére tento angažmán predstavoval rozhodujúci zlom. Vtedy som sa tiež rozhodol opustiť USA a usadiť sa v Európe.

doeurópske orchestre, hrajú so skutočným zaujatím a vášňou. Hráči sú niekedy menej disciplinovaní, no vždy veľmi muzikálni. To sú pre mňa kvality, na ktorých záleží. Mám rád zvuk tunajších sláčikových nástrojov, sýty, vrúcny, no dokáže zniesť aj agresívne, v hre cítiť vplyv ľudovej hudby.

■ **Niekoľko rokov ste strávili ako šéf rozhlasového orchestra vo Viedni. Akú výzvu predstavoval tento post v meste, kde sídli jeden z najlepších orchestrov na svete a z kvalitnej ponuky hudobných podujatí je problém si vybrať?**

Dôležitou súčasťou existencie rozhlasových orchestrov bolo odjakživa uvádzanie súčasnej hudby. Predstavovala jeden z dôvodov ich existencie. Vo Viedni preto nebolo potrebné súťažiť, boli sme jednoducho iní. Mnohé rozhlasové orchestre akoby na toto zabudli a snažia sa robiť mainstreamové programy,

často veľmi nudné. Na éru vo Viedni spomínam veľmi rád. Samozrejme, že sme hrali aj klasiku. S moderným repertoárom si orchestr poradil väčšinou rýchlo, pretože z dlhoročnej skúsenosti poznal všetky záľudnosti partitúr skladateľov 20. storočia. Tak vzniklo viac času na Beethovena či Brahmsa, ktorých potom hudobníci skúšali, ale i hrali s veľkým nasadením. Podobná tradícia rozhlasových orchestrov v Spojených štátoch neexistuje.

■ **Ste známy ako dirigent, ktorý okrem „Osmičky“ nahral všetkých dvanásť symfónií Philipa Glassa – *Piatu* vám skladateľ venoval. Kým jeho ostatná tvorba je vnímaná ako klasika, filmovú hudbu možno dokonca označiť za populárnu, symfónie nie sú prijímané jednoznačne. Myslíte, že sa aspoň niektoré z nich stanú trvalou súčasťou klasického repertoáru? Ako by ste charakterizovali ich miesto v kontexte tradícií symfonickej hudby? Kde by ste prípadnému záujemcovi o jeho symfónie odporučili začať?**

Dobрым začiatkom môže byť *Prvá a štvrtá symfónia* na témy piesní Davida Bowieho, potom *Druhá symfónia*, kde prvýkrát používa vlastné témy, následne by som pravdepodobne siahol po *Ôsmej symfónii*, komplexnom a vážnom diele, ktoré si rozhodne zaslúži byť hrávané i počúvané. Myslím si, že prinajmenšom niektoré Glassove symfónie by sa mohli stať dôležitou súčasťou orchestrálneho repertoáru, no dirigenti by ich najskôr museli spoznať a naučiť sa ich. Stále existujú mnohí, ktorí ani netušia, že Glass komponuje symfónie. Vidia „minimalizmus“ a nepovažujú ho za dostatočne „vážny“. Philip Glass je

slávny skladateľ, existuje množstvo ľudí, ktorí majú jeho tvorbu radi, no isté veľké orchestre a operné domy ju stále ignorujú. Nazval by som to bojkotom. Nezužoval by som tento stav len na problém americkej hudby či minimalizmu, v širších súvislostiach ide o rozširovanie repertoáru a snahu poskytnúť publiku

som ju. Philip sa dostal do pozornosti veľkých koncertných inštitúcií a orchestrov a mohol napísať skladby pre veľké obsadenia v Európe. V USA takúto pozornosť nemal. Preto mal Philip Glass Ensemble taký veľký význam pre jeho hudbu, inak by sa nebola hrala. To sa zmenilo len posledných desať rokov.



(foto: archív Filharmonie Brno)

nové zážitky. Čo sa týka tradície symfonickej hudby, Brucknera a Glassa vnímam ako skladateľov, ktorí sú si v mnohých ohľadoch blízki. Škoda, že ich diela sú príliš rozsiahle, aby sa dali spoločne uviesť na jednom koncerte.

■ V čom vidíte problém s „nouhou“?

Netýka sa to len „novej hudby“. Orchestrálni hudobníci sú vo všeobecnosti skeptickí voči hudbe, s ktorou nemajú častý kontakt. Väčšina českých hráčov vám napríklad povie, že Dvořák skomponoval štyri symfónie a zvyš-

■ Prečo ste sa rozhodli práve pre Brno? Aké sú vaše plány do budúcnosti?

Nečakal som to. Prišiel som sem hosťovať, spolupráca sa mi páčila. Práve som skončil v Linzi, kde žijem a ktorý je pomerne blízko. V Brne oceňujem záujem robiť zaujímavé programy. Bolo veľmi príjemné, keď ma dramaturg Vítězslav Mikeš povzbudzoval, aby som „bol ešte viac sám sebou“ a nebál sa dobrodružstiev. Začiatok spolupráce s Brnianskou filharmóniou osobne považujem za vydatený. V blízkej budúcnosti bude však veľ-

mi dôležité vyriešiť problém s koncertnou sieňou. Kvôli pódiu momentálne nemôžeme hrať vo veľkých obsadeniach. Minulú sezónu sme sa vrátili z opery, kde bolo síce viac miesta, no horšia akustika. Výzvou je ostať optimistickí a napredovať, kým

nebude k dispozícii nový koncertný priestor. Verím, že sa to podarí, orchester i publikum si ho zaslúžia.

■ Ako vnímate reakcie publika na svoje pôsobenie?

Publikum v Brne našťastie je. A hoci ekonomika hrá dôležitú úlohu, koncerty musia ostať cenovo prístupné. Je potrebné tvoriť programy, ktoré zaujmú mladých, no neodradia ani starších, možno konzervatívnejších návštevníkov. Mám radosť z reakcií poslucháčov. Často prevrátim zaužívaný poriadok – krátka predohra, „niečo súčasné“

a „skutočná hudba po pauze“ – po prestávke zaradím nové dielo a publikum reaguje veľmi dobre! Vidia, že to myslím vážne s „klasikou“, ale že prikladám váhu aj „novej hudbe“. Urobil som to napríklad v programe, kde zaznela *Prvá symfónia* Dvořáka a *Harmonielehre* Johna Adamsa. Bola to nádherná kombinácia, väčšina publika nepoznala ani jednu skladbu. (*Smiech.*) Zatiaľ sme sa „nedostali k Boulezovi“, ale podarilo sa mi tu predstaviť viacero nových diel a autorov.

■ V čom vidíte význam symfonických orchestrov? Nie sú prežitkom?

V spoločnosti potrebujeme skladateľov, ich hudba potrebuje koncertné sály a oni potrebujú nástroj, na ktorom by hrali. Nové diela sú prínosom aj pre hudobníkov, rozvíjajú ich ako interpretov, umožňujú tiež „nový pohľad na staré diela“. Symfonická hudba je súčasťou našej civilizácie, mali by sme ju poznať. Keby som o tom nebol presvedčený, nebol by som našťudoval komplet Haydnových symfónií. Bolo to ako výstup na Mount Everest, ale som rád, že nie som ako mnohí, ktorí z Haydna za celý život spoznajú desať skladieb. X



né nestoja príliš za reč. Ale v skutočnosti od *Šiestej symfónie* nadol tieto diela nepoznajú, pretože nie sú živou súčasťou tradície, v ktorej sa pohybujú. Na druhej strane, zmienený skepticizmus môže byť aj zdravý. Skladateľ komponujúci pre orchester musí mať potrebný remeselný štandard, poznať idiomatiku písania pre jednotlivé nástroje, vedieť, čo robí a aký zvuk chce dosiahnuť. Sám by mal mať isté zručnosti ako inštrumentalista. Hráči to spoznajú a ocenia. V prístupe k súčasnej hudbe je mimoriadne dôležitý postoj dirigenta. Ako hudobný riaditeľ v Stuttgarte i Linzi som sa za Glassovu hudbu postavil a uvádzal

Dennis Russell DAVIES – americký dirigent a klavirista známy širokým repertoárom zaberom siahajúcim od klasického orchestrálného a operného repertoáru po najnovšiu hudbu. Úzko spolupracoval s osobnosťami ako Luciano Berio, William Bolcom, John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, Aaron Copland, Hans Werner Henze, Michael Nyman, Keith Jarrett a d. Pôsobil ako hudobný riaditeľ komorného orchestra Saint Paul v Minnesote (1972–1980), šéfdirigent American Composers Orchestra (1977–2002). Po presťahovaní do Európy sa usadil v Nemecku a Rakúsku. Bol hudobným riaditeľom opery v Stuttgarte (1980–1987), šéfdirigentom orchestra Beethovenhalle, hudobným riaditeľom opery a Medzinárodného festivalu L. van Beethovena v Bonne (1987–1995). Bol tiež šéfdirigentom Stuttgartskeho komorného orchestra (1995–2006), s ktorým nahral komplet Haydnových symfónií. V Rakúsku bol šéfdirigentom Symfonického orchestra Viedenského rozhlasu (1997–2002), v rokoch 2002–2017 bol šéfdirigentom Brucknerovho orchestra v Linzi (s telesom nahral komplet Brucknerových symfónií) i riaditeľom tamjšej opery. Pôsobil tiež ako profesor dirigovania na Mozarteu v Salzburgu. Ako hosťujúci dirigent spolupracoval s najznámejšími svetovými orchestrami. Ako operný dirigent sa predstavil v Bayreute, na Salzburskom festivale, v newyorskom Lincoln centre a Metropolitnej opere, v Houston Grand Opera, v Hamburskej a Bavorskej štátnej opere, v Chicagskej lyrickej opere, ale tiež v Paríži, Madride a Viedni. Za svoje umelecké aktivity získal vo Francúzsku a Rakúsku vysoké štátne ocenenia, je členom Americkej akadémie umení a vied. Od sezóny 2018/2019 je šéfdirigentom a umeleckým riaditeľom Filharmonie Brno.
www.dennisrusselldavies.com

Slovenské historické organy

28. ročník medzinárodného festivalu, 25. augusta – 1. septembra,
Spolok koncertných umelcov

Každý ročník Slovenských historických organov je niečím výnimočný a neopakovateľný a nebolo tomu inak ani tento rok. Hoci pozostával len zo štyroch koncertov, všetky prezentované nástroje boli opravené len v nedávnom čase a na festivale zazneli po prvýkrát. Išlo o malé nástroje – dva jednomanuálové s pedálom a dva pozitívy. Programový bulletin mal štandardne vysokú grafickú úroveň a obsahoval nielen informácie o programe koncertov a interpretoch, ale tak ako po minulé roky aj podrobné informácie o nástrojoch z pera Dr. Mariana Alojza Mayera.

Na úvodnom koncerte 25. 8. zaznel organ, ktorý bol v rámci aktuálneho ročníka najmladší a zároveň najväčší. V rímskokatolíckom Kostole Božského Srdca Ježišovho v Moste pri Bratislave ho v roku 1887 postavil prešporský organár Vincent Možný, pôvodne ako šesťregistrový bez pedálu. Po podstatnom

lantných tempách s podmanivo presvedčivou muzikalitou a vycibreným zmyslom pre štýl. Nebojím sa povedať, že išlo o jeden z najúžasnejších interpretačných výkonov, aké som v rámci viacerých ročníkov festivalu počul. Po úvodnom *Koncerte F dur* Tomasa Albinoniho (v úprave Johanna Gottfrieda

ešte krátku oktávu, v pedáli znie 18 tónov zodpovedajúcich jednotlivým klávesom (C, D, E, F, G, A, B, H, c, cis až a). Na záverečnom koncerte festivalu 1. 9. nástroj rozozvučal **Stanislav Šurin** v pestro zostavenom repertoári starých majstrov od 16. storočia (Jan Pieterszoon Sweelinck), cez 17. (Samuel Marckfelner, Johann Caspar Kerll, Juan Cabanilles), 18. (Domenico Zipoli, Baldassare Galuppi) až po začiatok 19. storočia (fúgy Jana Křtitele Vaňhala). Interpret v skladbách predviedol vhodné jednotlivé registre a ich rôzne zvukové kombinácie. Popri pekne znejúcom plene prekvapil zvukovo výdatný pedál.

Zvláštny pôvab mali koncerty na pozitívoch v evanjelických kostolíkoch augsburského vyznania. Šesťregistrový nástroj s rozsahom C – f^{'''} chromaticky postavil pre kostol v Horných Zeleniciach trnavský organár Ignác Fazekaš v roku 1856. Pozitív je vzácnym okrem iného aj tým, že je jediným nástrojom, ktorý od Igná-



Ručné ťahanie mechov pozitívu v Brdárke (foto: S. Tichý)



Pozitív v Horných Zeleniciach (foto: S. Tichý)



P. Kšica (foto: S. Tichý)

zväčšení kostola v roku 1910 ten istý organár nástroj rozšíril o Gambu 8' v manuáli a 2-registrový pedál so zapínateľnou spojkou z manuálu. Hoci pedálová klaviatúra má rozsah C až f, rozsah je len 12 tónov chromaticky (v rozsahu c až f znejú tie isté píšťaly ako vo veľkej oktáve), čo bolo na našom území v 19. storočí ešte obvyklé, hoci po roku 1910 už anachronické riešenie. Vzhľadom na možnosti nástroja prezentoval taliansky organista **Enrico Viccardi** jeho zvukové kvality odvážne zvoleným, ale perfektne interpretačne zvládnutým repertoárom. Umelec je nielen prvotriednym virtuózom, ale aj odborníkom na historické organy. Napriek ťažkému chodu traktúry, pružiaciej „trampolínovej“ klaviatúry a neštandardnom starom pedáli zvládol technicky náročný repertoár v bri-

Walthera) nasledovali skladby Domenica Scarlattiho, anonymného autora z mesta Pistoia, Ferdinanda Provesiho, Filippa Capocciho a Vincenza Antonia Petraliho. Vynikajúco vystavaná dramaturgia bola vzácnym spôsobom tematicky uzavretá – umelec predstavil reprezentatívny výber z tvorby talianskych skladateľov 18. a 19. storočia. Starší nástroj rímskokatolíckeho Kostola Všetkých Svätých v Kamennej Porube mal v istom zmysle podobnú históriu. Pôvodne šesťregistrový a bezpedálový organ postavila v roku 1830 známa organárska dielňa Pažických z blízkeho Rajca. Neskôr bol nástroj prenesený do nového kostola (postaveného 1860–1870), kde ho v roku 1885 majstri z rovnakej dielne rozšírili o trojregistrový pedál bez spojky. Organ má v manuáli i v pedáli

ca Fazekaša s istotou poznáme (na základe mimoriadnej podobnosti je mu ešte možné pripísať štvorregistrový pozitív v rk. kostole v Sokolciach v okrese Komárno). Český organista **Přemysl Kšica** predstavil 29. 8. zvuk pozitívu v skladbách českých (František Xaver Brixi, Josef Seger, Karel Blažej Kopřiva) a nemeckých (Johann Pachelbel, Georg Böhm, Johann Sebastian Bach, Johann Kaspar Ferdinand Fischer) skladateľov 17. a 18. storočia. Rozmanité farebné možnosti vrátane jednotlivých registrov 8- a 4- stopovej polohy predviedol najmä vo variáciách Böhmovej chorálovej partyty *Freu dich sehr, o meine Seele*. Jemnejšie registre použil v známej Pachelbelovej *Ciaccone f mol*, ktorej notový zápis je možné interpretovať aj manualiter (bez použitia organového pedálu). Dramaturgiu



F. Beer (foto: S. Tichý)

koncertu obohatil vlastnými improvizáciami – jednou vo forme allegrovej časti barokového koncertu a druhou vo forme prelúdia

a fúgy, ktorou sa ako prídavkom rozlúčil s vďačným publikom. Nádherný starodávny evanjelický kostolík z roku 1696 v gemerskej obci Brdárka (asi 27 km od Rožňavy) bol pred niekoľkými rokmi značne schátralý. Obec je poslednou v doline pod vrchom Radzim a v súčasnosti eviduje len 41 obyvateľov. Vďaka iniciatíve občianskeho združenia pre záchranu kostola v Brdárke sa kostol podarilo zachovať pre ďalšie generácie – z prostriedkov Ministerstva kultúry SR bola vymenená strecha, na spolufinancovaní reštaurovania oltára z roku 1754 sa podieľalo aj občianske združenie Gotická cesta v spolupráci so Stredoeurópskou nadáciou. V roku 2017 sa podarilo pamiatkovo obnoviť aj barokový pozitív z roku 1762 od organára Daniela Wallachyho mladšieho zo Spišskej Soboty. Zvukové kvality na aktuálnom ročníku najstaršieho, päťregistrového nástroja s krátkou oktavou (C, D, E, F, G, A, B, H, ďalej od c až po c^{'''} chromaticky), predviedol 31. 8. mladý slovenský organista **František Beer** v mimoriadne šťastne zvolenej, premyslenej

a pestrej dramaturgii, umocnenej precíznou interpretáciou skladieb. Popri hudbe starých majstrov (Georg Matthias Monn, Johann Sebastian Bach, Jan Pieterszoon Sweelinck, Johann Adam Reincken, Johann Pachelbel) zaradil do programu aj skladby súčasných autorov vhodné pre takýto typ nástroja – výber z cyklu *Capricci* (2004) od Kurta Estermana (*1960) a *Estampie* Franza Danksagmüllera (*1969), u ktorého Beer absolvoval štúdiá na Musikhochschule v nemeckom Lübecku. Miniaturný nástroj má výdatný sýty zvuk (vrátane krytov 8' aj 4' prezentovaných v *Prelúdiu a fúge C dur BWV 846* z prvého dielu *Temperovaného klavíra*). Fúgu od Monna stvárnil umelec odvážne na sólovom 2' princípáli. Do takmer sedemminútovej improvizácie na východoslovenskú ľudovú pieseň *A ja taka dzivočka, cingi, lingi, bom* zakomponoval Beer aj špecialitu nástroja – zvukovú hračku „tympany“, pozostávajúcu z dvojice veľkých drevených píšťal ladených do výrazného rýchleho chvenia. Nástroj nemá čerpadlo vzduchu s elektromotorom a do dvojice klinových mechov sa vzduch vháňa ručným ťahaním remeňov umiestnených na bočnej stene sokla skrine nástroja.

Händlovo výročie v trnavskej bazilike

Pravdepodobne druhým najstarším domácim organovým festivalom (po Slovenských historických organoch), konaným v chrámových priestoroch po Novembri '89, sú Trnavské organové dni. Koncerty uplynulých 24 ročníkov v trnavskej Bazilike sv. Mikuláša sprostredkovali slovenskému poslucháčovi množstvo svetovej i domácej literatúry nielen pre sólový organ, ale aj veľa diel komornej, orchestrálnej, zborovej i sólovej vokálnej cirkevnej hudby s organom. Vystúpilo množstvo významných umeleckých osobností a telies svetového formátu. Záverečný koncert aktuálneho ročníka festivalu sa konal 25. 8. a bol výnimočný okrem iného zameraním na inštrumentálnu tvorbu Georga Friedricha Händla, ktorého 260. výročie úmrtia si aktuálne pripomínáme. Nemec z Halle dosiahol najvýznamnejšie umelecké úspechy v Londýne svojimi oratóriami spracúvajúcimi témy biblických príbehov. Jeho inštrumentálna tvorba je veľmi obľúbená a pomerne rozsiahla, hoci v pomere k tvorbe dominantne vokálno-inštrumentálnej (opery, kantáty, oratóriá) tvorí nepatrný zlomok jeho skladateľského odkazu. Na koncerte sa predstavil aj zakladateľ a hlavný organizátor Trnavských organových dní Stanislav Šurin, ktorý má okrem iného veľké zásluhy na oprave a zabezpečovaní stálej starostlivosti o obidva organy v bazilike. Na starom zreštaurovanom jednomanuálovom organe bez pedálu od trnavského organára Valentina Arnolda z roku 1783 (nachádza sa v prednej časti baziliky) zazneli obidva *Organové koncerty g mol (Prvý a Tretí) op. 4. Koncert č. 3*

HWV 291 s koncertantnými husľami a violončelom v pomalých častiach hral na organe **Martin Bako**. Záver koncertu patril radosťne rozjasenému *Koncertu č. 1 HWV 289* (v „tem-

sršiaci päťčasťový *Concerto grosso G dur HWV 319*, prvé z cyklu *12 Concerti grossi op. 6* s typicky „händlovskou“ fúgou (štvrtá časť). Ambiciózny a mimoriadne flexibilný mladý súbor **Il cuore barocco** hral všetky party v sólovom obsadení: **Peter Zelenka** (1. husle), **Adam Szendrei** (2. husle), **Ivan Bečka** (viola),



M. Bako a Il cuore barocco (foto: R. Lutzbauer)

nej“ tónine g mol je iba rozsiahlejšia úvodná pomalá časť, obidve rýchle časti sú v *G dur*), v ktorom organový part hral **Stanislav Šurin**. Vznešenú slávnostnú atmosféru navodila už úvodná štvorčasťová *Ouvertúra* z oratória *Theodora HWV 68*. Medzi organovými koncertmi zaznelo svieže a pozitívnu energiou

Tomáš Kardoš (violončelo), **Matyáš Berdych** (violon), **Jakub Mitřík** (teorba) a **Martin Gedeon** (čembalo, organ). Händlovo dušu povznášajúcu a radosťou naplňujúcu hudbu odmenilo početné publikum v zaplnenej bazilike výdatným potleskom.

Dvojstranu pripravil **Stanislav TICHÝ**



Plácido Domingo

Jsem rád, že mohu zpívat barytonové party, tím jsem si prodloužil pěveckou kariéru.

G. Verdi: Don Carlo (foto: Wiener Staatsoper / M. Pöhn)

Když slavný pěvec, dirigent a manažer Plácido Domingo dirigoval Vídeňskou filharmonii a jejich společný „Koncert pro Evropu“ v roce 2006 v zahradách zámku Schönbrunn, dostala jsem z vedení orchestru pozvání ke slavnostnímu koncertu a společenskému zámeckému večeru. Tehdy jsem s Maestrem Domingem vedla první větší rozhovor a později jsem s ním měla možnost hovořit v zákulisí Vídeňské státní opery či v Praze, kde dirigoval Orchestr Národního divadla v roce 2017 a 2019. Navštívila jsem i jeho tiskové konference. Náš rozhovor je časosběrný. Vždy jsme si našli chvíli, abychom spolu krátce hovořili.

Připravila **Markéta JÚZOVÁ**

Po úspěšné spolupráci na pražských projektech s Orchestrem ND ve Stavovském divadle, kde jste v roce 2017 řídil dvě mimořádná představení *Dona Giovanniho* ke 230. výročí od světové premiéry a slavnostní tradiční koncert „Mozartovy narozeniny“ v roce 2019, se stala historická budova Národního divadla v létě dějištěm 27. ročníku světové operní soutěže Operalia. Maestro, kdy jste se rozhodl pro její realizaci v Praze?

Možnost příprav realizace soutěže jsem zvažoval již v době, kdy jsem dirigoval ve Stavovském divadle. Operalii jsem založil v roce 1993, začala v Paříži a letos se uskutečnila již po sedmadvacáté. Podobných operních soutěží je ve světě celá řada, ale jsou spjaté s jedním

místem a městem, zatímco předností Operalie je její konání v různých velkých městech světa. Praha mne nadchla svou kulturou a bohatou hudební historií, což přispělo k mému rozhodnutí.

Zahraniční porotu tvoří jedenáct členů, nejvýznamnější mezinárodní operní umělci a castingoví ředitelé. Kdy jste hovořila s Peterem Mariem Katonou, ředitelem castingu Královské Opery Covent Garden, vyprávěl mi, jak přistupuje k hodnocení. U všech čtyřiceti letošních účastníků ve věku 18–32 let si dělal poznámky a případně u některých z nich zvažoval jejich angažmá v Londýně. Jste nejen zakladatelem, ale i prezidentem

soutěže a současně i generálním ředitelem Opery v Los Angeles, vaše profesní zapojení je intenzivnější...

Jsem zodpovědný za uměleckou stránku. Operalia je pro mne téměř jak rodinný podnik. Můj syn Alvaro má na starosti ekonomickou stránku. Jsem rád, že více než dvacet let podporuje soutěž finančně Rolex, který je pro její fungování zásadní, zbytek rozpočtu v každém ročníku bývá na hostitelské zemi a jejích kulturních institucích. Ve prospěch soutěže jsem ve své kariéře dal 1 000 000 USD, jednalo se o mezinárodní hudební cenu, kterou jsem dostal od pěvkyně Birgit Nilsson. V roce 2011 cenu obdržel Maestro Riccardo Muti, v roce 2014 Vídeňská filharmonie a vloni sopranistka Nina Stemme. V budoucnu bych rád založil Společnost přátel Operalie, ze které by vzešly další příspěvky.

Vzhledem k tomu, že diriguji, pěvce v přípravné fázi i doprovázím na klavír při áriích. I když porotě Operalie předsedám, nehlasuji. Jen v případě u celkového součtu bodů, který může být mezi soutěžícími nepatrný, mohu ovlivnit finální rozhodnutí členů. Do semifinále postupuje zpravidla dvacet účastníků, a pokud by byl někdo vynikající, může jich být dvaadvacet nebo čtyřadvacet. Finalistů bývá deset, ale někdy i dvanáct jak v Praze. K jednotlivým pěveckým výkonům si dělám poznámky i kvůli případné nabídce interpretům do Opery v Los Angeles.

Přál byste si, aby se Operalia konala v budoucnu v Bratislavě?

Ovšem, že by bylo skvělé, uskutečnit soutěž také v Bratislavě. Víte, naše plánování výběru lokalit vhodných velkoměst funguje i prostřednictvím nabídek vedení operních domů z různých zemí, kde by se Operalia mohla konat. V současnosti zvažujeme její organizaci v nadcházejících letech v některém z měst Dánska a jistou výzvou je pro nás i San Sebastián ve Španělsku. Je velmi pravděpodobné, že soutěž bude probíhat i v Singapuru.

Když jste zastával post generálního hudebního ředitele Washingtonské národní opery, založil jste vzdělávací program pro mladé nadané pěvce. Jak byl projekt úspěšný v kontextu soutěže Operalia?

Ve Washingtonu je centrála Operalie a program pro mladé operní pěvce. Úspěch dokládá fakt, že šest či sedm nejnadanějších z nich se stali vítězi soutěže. Další pobočky máme v Los Angeles a ve Valencii. Zvažujeme další otevření v Římě a v některém z měst v Mexiku.

Jaký dojem jste měl ze své spolupráce s Orchestrem Národního divadla?

Už jen vstoupit do budovy Stavovského divadla, vejít do orchestřiště a nasát atmosféru bylo pro mne velmi emotivní. Jsem přesvědčen, že se obě mozartovská představení v Praze vydařila a publikum jsme potěšili.

Z Orchestru Národního divadla jsem měl vynikající dojem, přičemž neříkám svůj názor jen ze zdvořilosti. I hráči ví, že jsem měl pocit, že mají Mozartovu hudbu v krvi. Sklonil jsem se před nimi. Jistě, že jsou na světě různé orchestry, které také hrají skvěle, ale při interpretaci opery *Don Giovanni* jsem cítil, jak jsou hráči s Mozartem spjati. Sen se pro mne stal skutečností. Jsem rád, že se nám s Gabrielou Boháčovou a společností Domingo Mozart Prague podařilo zamýšlený projekt dokončit a dát dohromady vynikající pěvce, zahraniční laureáty světové operní soutěže Operalia a vynikající české i další zahraniční interprety společně s výborným orchestrem. Oba večery byly pro mne velmi emotivní, protože místo, kde se odehrála světová premiéra *Dona Giovanniho* v 18. století, je prodchnuto géniem loci. Navíc jsme byli konfrontováni i s jistým tajemstvím, neboť jsme neznali přesné detaily tehdejšího slavnostního večera. Nevíme, kolik měl orchestr se skladatelem zkoušek, možná více než my, protože vše bylo tenkrát složitější. Nejsme si jisti, zda hrál v úvodu Mozart na klavír, nevíme, jak dirigoval. Dnes žijeme v době, kdy si z mobilů a iPhoneů můžeme vše sdělit bleskově. Jsem přesvědčen, že

orchestr, věřím, že hudebníci se něco učí ode mne a já zase od nich. Velmi rád diriguji Orchestr Vídeňské státní opery, koncertně samozřejmě Vídeňskou filharmonii, protože těleso má vynikající hráče a mnohé jsme spolu zažili. Na druhé straně mne baví dirigovat i jiné významné orchestry, protože miluji zkouškový proces, kdy interpretaci děl zlepšujeme.

■ **Vnímáte hru hudebníků prioritně a přirozeně ze své pěvecké profese. Když diriguje, inspirujete se i herectvím? Například při artikulaci tónů, melodii a frázování melodických linií...**

Ano, do jisté míry. Uvedu vám příklad z dramatu *Hamlet* Williama Shakespeara, které patří k mým oblíbeným dílům. Je velký rozdíl, když interpret řekne v replice „to be, or not to be, that is the question“, nebo „to be, or not to be, is the question“. Pokaždé je zdůrazněna jiná významová část. A podobné rozdíly musí dokázat akcentovat a odlišit i orchestrální hráči v artikulaci hudebních frází. Jsem přesvědčen, že každý dirigent má svou metodu, jak vést hudebníky. Jak jsem vám již řekl, v mé dirigentské profesi mne velmi inspiroval Carlos Kleiber. Jeho způsob diri-

■ **Ve své závratné kariéře jste nastudoval úctyhodných sto padesát rolí. Která z nich byla pro vás nejobtížnější? A z jakého důvodu?**

Nejnáročnější postavou byl pro mne Tristan. Titulní role *Tristana a Isoldy* mi byla dvakrát nabídnuta ke ztvárnění, nejdříve v Bayreuthu, a později ve Vídni. Byl jsem přesvědčen, že je pro mne i jednou z nejnebezpečnějších postav. Velmi mne lákala, hudebně i tvárně. Pro Tristana potřebuje pěvec hlas a schopnost vydržet pravého hrdinného tenoristy, což nebylo pro mne. Tehdy jsem byl oborově Lirico spinto, tenorista schopný zpěvu lyrických a dramatických partů. Přijal jsem až třetí nabídku, která byla studiová, určená pro nahrávku labelu EMI v roce 2005 s Orchestrem a Sbohem Královské opery Covent Garden. Hudebně ji nastudoval Antonio Pappano, pěvecké obsazení bylo hvězdné: Nina Stemme, Mihoko Fujimura, Olaf Bär, René Pape, Rolando Villazón a Ian Bostridge, přičemž Stemme a Villazón byli vítězi Operalie.

Obtížnost role Tristana ve studiu byla jiná, než kdybych ji zpíval na scéně. Na jevišti bych musel ztělesnění postavy zachytit mimikou, gesty a jazykem těla, abych dosáhl v souladu



P. Domingo, Orchestr Národního divadla v Praze (foto: R. Šubín)



A. Gonzalez a P. Domingo (foto: R. Šubín)

by si představení *Dona Giovanniho* zasloužilo zopakovat, třeba opět na výročí premiéry nebo v rámci večera „Mozartovy narozeniny“.

■ **Víte, že jsem poznala i vaše dirigentské zkoušky s Vídeňskou filharmonii. U kterých dirigentů jste se inspiroval?**

Měl jsem štěstí pozorovat velké dirigenty při zkouškách, kde jsem zpíval. Patřil k nim Karl Böhm, Carlos Kleiber, Herbert von Karajan, James Levine, Riccardo Muti i Rafael Kubelík. Snažil jsem se od nich pochopit hloubku interpretace, imponovala mi jejich zaujatost.

■ **Jak přistupujete k hráčům v orchestru?**

Na orchestrální hráče se dívám přes zpěv, každý z orchestru je jedinečnou osobností a hraje na nástroj se specifickou barvou. Velmi rád pracuji systematicky, detailně s jednotlivými skupinami hráčů, a když je dost času, rád se s muzikanty seznamuji osobně. Když řídím

gování jsem velmi obdivoval, v paralele k výtvarnému umění mi připomínal mistrovství velkého malíře. Líbilo se mi, jak se dokázal jasně vyjadřovat, někdy i jednoduše, ale velmi fundovaně. Z orchestru vytěžil přesně svou představu. Jeho interpretace děl dosahovaly mnoha odstínů nástrojových barev a značně širokou dynamickou škálu.

■ **S Vídeňskou státní operou jste spojen pěvecky více než padesát let, v divadle rovněž diriguje. V současnosti zpíváte barytonové role, blízké jsou vám Verdiho opery...**

Jsem rád, že mohu zpívat barytonové party, tím jsem si prodloužil pěveckou kariéru. Giuseppe Verdi je můj nejmilovanější skladatel, měl neuvěřitelnou fantazii, psal srdcem krásné melodie. Mám pocit, že zvláště barytonové role odráží jeho vnitřní osobní bolest. Během pár let ztratil obě děti i svou milovanou ženu, měl těžký osud.

s pěveckým výkonem dramatické vyjádření. Ve studiu jsem musel roli zprostředkovat posluchačům čistě akusticky, artikulací a barvami zvuku. U Wagnera mne nejvíce lákalo zazpívat slovo i tón v jednom souladu s artikulací a legatem.

■ **Fenoménem ve světě se staly koncerty „Tří tenorů“ s Lucianem Pavarottim a Josém Carrerasem a jejich úspěchy vyvolaly velký zájem o operu...**

Po prvním vystoupení „Tří tenorů“ v římských Caracallových lázních v roce 1990 nikdo z nás netušil, že by se záznam koncertu s dvanácti milióny prodanými nosiči stal nejúspěšnějším a nejprodávanějším v dějinách klasické hudby. Koncert v Los Angeles v roce 1994 sledovalo u televizních obrazovek přes jeden a půl miliardy posluchačů. Vystoupení hodně zpopularizovala operu, večery nadchly nejen masy lidí, ale z nich i politiky, kteří udělují



→ dotace. Stále se mi ještě stává, že mi posluchači za ně děkují, že prý jsem je s Lucianem a Josém přitáhl k poslechu oper a častějším návštěvám představení. Jsem rád, že jsme vyvolali tak obrovský zájem ve světě. Mám pocit, že i v současnosti se stále více lidí zajímá o operu.



„Mozartovy narozeniny“ – S. Alberghini, P. Nekoranec, Š. Pučálková, A. Zaharia, P. Domingo (foto: H. Smejkalová)

■ **Luciano Pavarotti zpíval na koncertech se svým typickým bílým kapesníkem. Provází vás také nějaký rituál či talisman pro štěstí? A jaký byl váš vztah?**

Luciano a já jsme debutovali v newyorské Metropolitní opeře v roce 1968 a přiznávám, že mezi námi byla dlouhou dobu jistá rivalita i žárlivost, ale časem převážila kolegiálnost a respekt. Já se před každým vystoupením



M. Jůzová a P. Domingo (foto: archiv autorky)

modlím k patronce hudby sv. Cecílii a také ke sv. Blažejovi, který je vyzván proti bolestem krku. Je-li to možné, rád chodím po skončení hudebního večera ještě na prázdné jeviště, cítím vděk a zazpívám si začátek árie opery, která mne čeká příště.

■ **Velký úspěch jste měl v České republice také v roce 2011, kdy jste se stal tvář prestížního 20. ročníku Mezinárodního hudebního festivalu Český Krumlov. Váš velkolepý open-air koncert se konal na závěr hudební přehlídky. Po vašem boku zpívala Portoričanka Anna María Martínez a doprovázel vás Symfonický orchestr Českého rozhlasu s Eugenem Kohnem. Prý jste opět v jednání s vedením festivalu...**

Pro mne bylo velkým potěšením, že jsem se mohl zúčastnit 20. ročníku festivalu a je mi ctí, že jsem byl vyzván, abych se stal rovněž „tvář festivalu“. Nejen Praha, ale i menší města Nelahozeves, Litomyšl a Hukvaldy sehrály důležitou roli v dějinách hudby. Před konáním tehdejšího jubilejního ročníku fes-

tivalu jsem se dozvěděl, že zpěvák a skladatel z 18. století Joseph Karl Ambrosch, rodák z Českého Krumlova, byl hlavním tenorem Královské opery v Berlíně. Na koncert mám krásné vzpomínky. Český Krumlov se svým krásným hradem a dalšími architektonickými skvosty by měl být místem konání festivalu, který přiláká umělce z celého světa. Byl jsem opravdu nadšen, že jsem se mohl zúčastnit tak skvělé akce a oslavit 20. výročí. Za dva roky se uskuteční 30. ročník a moc mne těší, že je opět v jednání můj koncert v Českém Krumlově.

■ **S dirigentem Eugenem Kohnem a Budapešťským festivalovým orchestrem jste realizoval krásnou nahrávku *Italia, ti amo*, která vyšla na jaře 2006 u Deutsche Grammophon. Proč jste se rozhodl natočit písně z italské provenience?**

Delší dobu jsem čekal na možnost nového CD s italskými a především neapolskými písněmi. Na začátku mé kariéry jsem zpíval v mém rodném jazyce nejraději španělské písně. Postupně jsem nahrál alba árií ze zarzuel a také mexické i kubánské písně. Měl jsem pocit, že je hodně italských tenoristů, kteří by měli zpívat a nahrávat italské písně... Fascinován jsem byl zejména nahrávkami, které natočili Mario Lanza, Giuseppe di Stefano a Francesco Albanese. Především Albanese mne nadchl, když zpíval neapolské písně, protože působily velmi srdečně. Postupem času se staly italské písně, zejména neapolské, součástí mých koncertů, a tak jsem si stále více přál natočit kompaktní disk. Když mám možnost navštívit Neapol, jsem ohromen atmosférou města. Líbí se mi, jak lidé hudbou žijí na ulicích, v pizzériích, v přístavech... Písně si zpívají i při práci. Já jsem spíše chtěl nahrát

písně z období s větším časovým záběrem jejich zrodu 19.–21. století. Vybral jsem si songy, které se mi líbí emocemi, hloubkou, melodičností a současně mají v sobě citlivý vliv operní hudby. Pro nahrávku jsme zvolili orchestrální aranžmá, aby vynikla krása barev. Je v nich cítit melancholie a radost.

■ **Jakou hudbu rád posloucháte ve svém volném čase?**

Rád bych měl více času k poslechu hudby, třeba za pár let... Má kariéra plyne rychle, neuvěřitelným tempem. Ve volném čase se musím věnovat čtení a dirigování partitur a učit se texty rolí, které ztělesňuji na scénách. Jsem rád, že můj život je plný hudby. X

Plácido DOMINGO (1941), rodák z Madridu, se přestěhoval se svými rodiči do Mexika v roce 1949, kde studoval v Ciudad de México na Národní konzervatoři hudby (dirigování u Igora Markevitcha a zpěv u Carla Morelliho). Brzy začal získávat jevištní zkušenosti, zejména v tradičních španělských zarzuelách, neboť jeho otec Plácido Domingo Ferrer a matka Pepita Embil patřili k významným pěveckým osobnostem španělského typu operet – zarzuel. V roce 1959 se ucházel o místo barytonisty v Národním divadle v Ciudad de México, ale vedení scény Dominga přesvědčilo ke zpěvu rolí tenorových. V Izraelské opeře v Tel Avivu získal posléze angažmá (1962–1965) a záhy po jeho skončení debutoval v Newyorské městské opeře. V roce 1968 debutoval v MET, jednalo se o záskok za Franca Corelliho v roli Maurizia (*Adriana Lecouvreur* F. Ciley). Ve své kariéře tenoristy obsáhl pěvecký rozsáhlý repertoár, který sahá od italských a francouzských belcantových rolí až po úspěšná nastudování náročných partů oper Richarda Wagnera, v poslední době jej navíc rozšířil o pozoruhodný přechod k vrcholným barytonovým rolím Giuseppe Verdiho. Fenomémem se stali Domingovy koncerty ve hvězdné sestavě Tří tenorů společně s Lucianem Pavarottim a Josém Carrerasem v devadesátých letech 20. století. Zpíval ve všech významných operních domech světa, ve 150 různých rolích vystoupil ve více než 4 000 představeních. Podílel se na nevidaném množství nahrávek, z nichž více než sto jsou záznamy kompletních oper. Stal se držitelem devíti cen Grammy a tří cen Latin Grammy. Natočil více než 50 videozáznamů (např. operní velkofilm *La traviata* a *Otello* v režii Franca Zeffirelliho a *Carmen* v režii Francesca Rosiho) a získal rovněž dvě ceny Emmy.

Na vrcholu své pěvecké kariéry se vrátil i ke své vystudované profesi dirigenta (poprvé v Newyorské městské opeře v roce 1973) a dosud řídí koncerty a operní představení na prestižních scénách. Od roku 1986 spolupracoval s operou ve Washingtonu, kde se stal v sezoně 1996/1997 uměleckým ředitelem a od roku 2003 je generálním ředitelem Opery v Los Angeles. Současně zastává posty předsedy Mezinárodní federace fonografického průmyslu (IFPI), prezidenta organizace Europa Nostra pečující o evropské kulturní dědictví, zakladatele a prezidenta světové pěvecké soutěže Operalia a majitele restaurace Pampano v New York City.

Siam Sinfonietta v Bratislave

V Malom koncertnom štúdiu SRO sa 8. 9. pod vedením dirigenta **Somtowa Sucharitkula** predstavil **Thajský mládežnícky symfonický orchester Siam Sinfonietta**, ktorý Bratislavu navštívil v rámci európskeho turné zahŕňajúceho vystúpenia v Olomouci, Piešťanoch, Budapešti, Prahe, Mníchove, Bayreuthe a v Baden-Badene, pričom oba koncerty na Slovensku organizačne zastrešovalo OZ Cultura Humana. Výberový štipendijný orchester pozostávajúci z mladých thajských inštru-

mentalistov vo veku 12 až 25 rokov a založený v roku 2010 popredným skladateľom, spisovateľom, zakladateľom prvej opernej spoločnosti v Bangkoku a dirigentom Somtowom Sucharitkulom, je prípravným telesom Orchestra Bangkokskej opery a počas svojej existencie si prostredníctvom vystúpení na popredných umeleckých fórach získal medzinárodné renomé. Predstavuje edukačnú nadstavbu pre mladých hudobníkov so zreteľom na pôsobenie v profesionálnych súboroch a pracuje

sa v ňom podľa jeho zakladateľom vyvinutej výukovej metódy, zasadzujúcej skladbu do širšieho historického, kultúrneho aj interpretačného kontextu.

Pozitívne prekvapilo, že orchester dramaturgiou nestavil na „istotu“ symfonickej klasiky, ale sledoval líniu tvorby súčasných thajských autorov, ako aj európskych skladateľov 20. storočia. Išlo o neobyčajnú, pozoruhodnú voľbu a – vzhľadom na nižší vek hráčov na pódium a na interpretačnú náročnosť spojenú s uvádzaním súčasnej hudby – zároveň aj o istý druh výzvy, s ktorou si však mladí umelci poradili so ctou. Európske diela na koncerte reprezentovali farebne aj

rytmicky spleťité a na súhrn pomerne zložitú *Melodien* Györgya Ligetiho a päťica miniatúr Antona Weberna *Päť kusov pre orchester op. 10*. Skladby thajských autorov zneli na Slovensku premiérov: na úvod *Restoration* mladého skladateľa, dirigenta a spoluzakladateľa Siam Sinfonietty Trisdeeho na Patalunga či následne dynamickými kontrastmi naplnené a z thajskej ľudovej melódie voľne vychádzajúce *The Open Field* Pantawita Kiangsiriho, tentoraz pod vedením mladého dirigenta a skladateľa **Vorapracha Wongsathapornpata**. Skladba *E. Dreams* Brucea Gastona odkazuje prostredníctvom E. vo svojom názve na Charlesa E. Ivesa a vinie sa ňou myšlienka tayoi (každý kráča svojou cestou, no všetko sa na pokon spojí v spoločnom ciele), vyjadrená synchronizovanými rytmi, ktoré dirigent riadil a usmerňoval celkom nevšedne, prostredníctvom thajského bicieho nástroja ching. Koncert uzatvorila štvorčastová suita z opery *Helena Citrónová* Somtowa Sucharitkula so sólistkou **Sassayou Chavalitovou** (soprán). Zaujímavé je, že dej opery vychádza zo skutočného príbehu slovenskej židovky, ktorá prežila intenzívny lástobný vzťah s príslušníkom SS v Osvienčime. Keď si pred siedmimi rokmi skladateľ na BBC vypočul rozhovor s Helenou, jej príbeh ho zaujal natoľko, že sa rozhodol podľa neho skomponovať operu, vrátane vlastného libreta. Kompletne uvedenie opery je naplánované na budúci rok, práve pri príležitosti 75. výročia oslobodenia Osvienčimu.

Eva PLANKOVÁ

ORFEUS 2019
od 16. 10. do 26. 10.

20. ROČNÍK ŠTUDENTSKÉHO FESTIVALU SÚČASNEJ HUDBY

Hudobná a tanečná fakulta VŠMU v Bratislave
Katedra skladby a dirigovania
KONCERTNÁ SIEŇ DVORANA • MALE ŠTÚDIO SLOVENSKEHO ROZHLASU • A4 – PRIESTOR SÚČASNEJ KULTÚRY

16.10. • 19:00
Malé koncertné štúdio
Slovenského rozhlasu
ORFEUS OPENING

21.10. • 20:00
A4 – priestor súčasnej kultúry
ORFEUS ELEKTROAKUSTIK

23.10. • 19:00
Koncertná sieň Dvorana
ORFEUS VOICES

26.10. • 9:00
Koncertná sieň Dvorana
ORFEUS JUNIOR

17.10. • 19:00
Koncertná sieň Dvorana
ORFEUS RETROSPEKTÍF

22.10. • 19:00
Koncertná sieň Dvorana
ORFEUS CHAMBER

24.10. • 10:00
Koncertná sieň Dvorana
**WORKSHOP
O KOMPOZÍCII PRE ZBOR**

Kontakt: HUDOBNA A TANEČNA FAKULTA VŠMU
ZOOCHOVA 1, 813 01 BRATISLAVA
WWW.HTF.VSMU.SK
INFO: HTF@VSMU.SK
FACEBOOK: HTF VSMU PROJECTS
INSTAGRAM: HTF VSMU

VSTUP NA VŠETKY AKTIVITY FESTIVALU JE VOĽNÝ

Projekt z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia

U. Bratislava
Hudobný fond Music Fund Slovakia
rtv: RÁDIO DEVÍN
VŠMU
HTF
TLIS
hudobný život
ap
hudobné centrum

Ostrava: fenomén a svätostánok súčasnej hudby

Keď som pred dvomi rokmi navštívil Ostravské dni novej hudby (OD) po prvýkrát, odchádzal som presvedčený o nevyhnutnosti prítomnosti a nenahraditeľnosti súdobej hudby v našom svete. O festivale a jeho spiritus movens Petrovi Kotíkovi som vtedy v tlači referoval ako o ambasáde a veľvyslancovi súčasnej hudby – a z toho presvedčenia neupustím ani dnes! Kotíkovo nadšenie a bezpodmienečná viera v hudbu rozoznievali inovatívnymi spôsobmi rozmanité akusticky prajné zákutia Ostravy aj tento rok (22.–31. 8.).

Ostravské dni ako fenomén

Poslanie festivalu najlepšie vyjadrujú slová organizátorov: „*Hrať hudbu, ktorá je skomponovaná tu a teraz, a bezprostredne ju aj počuť tak, ako to bolo za čias Bacha, Mozarta a Janáčka. Zažiť „normálnu“ situáciu, keď hudba nie je „muzeálnym kusom“, ale súčasťou našich životov...*“

Počas dvoch rokov, ktoré uplynuli medzi minulými a tohtoročnými OD, vo mne pocit o prirodzenej zúčastnenosti súdobej hudby (v tejto ekonomicky determinovanej dobe) pomaly vyprchával. Netrpezlivo som tak oča-



A. Curran hrá na jemenskom šofare

kával záver tohtoročného augusta. Rok 2019 priniesol aj 10. výročie festivalu, a tým aj príležitosť pre oslavy i bilanciu. V rámci desiatich dní a štrnástich koncertov bolo uvedených 80 skladieb širokého spektra hudobných štýlov, poetík a foriem, z čoho 25 diel odznelo vo svetovej premiére. Ako špecifikum, ktoré si cením asi najviac, je príležitosť počuť diela najmladších autorov v rovnakom čase a priestore ako diela už etablovaných skladateľov. Desať dní pred samotným festivalom začal tzv. Inštitút Ostravských dní, ktorý paralelne pokračoval až do jeho konca. V rámci neho konzultujú mladí skladatelia svoju hudbu v tvorivých dialógoch s osobnosťami, akými sú Frederic Rzewski, Christian Wolff, Chaya Czernowin (profesorka skladby na Harvarde), Petr Kotík, Klaas de Vries, Klaus Lang, Bernhard Lang, Marc Sabat a iní. OD sú napokon napojené na svetovú špičku už od svojho vzniku (2001), keď Kotík konzultoval dramaturgiu vtedajšieho ročníka s Christianom Wolffom, Earlom Brownom a Alvinom Lucierom. Tým (a nielen

tým) pripomínajú OD niekdajší význam a oslnivú charizmu Darmstadtu.

Z pohľadu recenzenta musím akcentovať moje presvedčenie, že načúvať hudbe môžeme azda neobmedzenými spôsobmi. Tento rok som sa odhodlal k viac intuitívnemu, neanalytickému načúvaniu hudby, oslobodzujúc tak ňou samotnou vybudené podvedomé obsahy.

The Past – koncert s dnes už ikonickými skladbami *In C* (Terry Riley) a *The Wolfman* (Robert Ashley) inauguroval tohtoročné OD. Obe skladby pochádzajú z roku 1964 a zásadne ovplyvnili ďalšie generácie (v rámci nasledujúcich dní zaznela ešte jedna podstatná kom-

pozícia z toho istého roku: Kotíkovo *Spontano*). Druhý koncert večera – *The Coming* – priniesol kontextovú komparáciu hudby najmladších skladateľov-rezidentov rámcovanú tvorbou známych osobností berlínskej scény dneška (Ablinger, Weismann). Z prvej skupiny autorov zaujala *softly say goodbye* (2018) z pera doneckého skladateľa Viacheslava Kyrylova. Jej poetika bola veľmi svojbytná

a so silnou obsahovou výpoveďou. V podaní **Martyny Zakrzeskiej** priniesla premyslene prepauzované úseky, descendenčné akordy, ako aj náznaky spevu, pričom na krátky okamih inkarnovala intímne aspekty krásy. Vrcholom večera sa však pre mňa nakoniec stala audiovizuálna skladba *Generation S* skladateľky a performerky Steffi Weismannovej.

Individuálne zážitky

Absolútne ojedinelé, z ostatného programu vyčnievajúce zážitky priniesli štyri skladby: *Die Bärtige Frau* Klausa Langa (*Hlasy v katedrále I*), *wow and flutter* Oxany Omelchukovej (*From Vienna*), spomínané *Spontano* Petra Kotíka a *Shofar Rags* Alvina Currana (obe na koncerte *Piano Piano Kudu*). Skladba K. Langa pre organ a orchester sprostredkovala výnimočný hudobno-duchovný čas. Skladateľ k nej čerpal inšpiráciu v ohrození vychádzajúcom z nekonečnosti vesmíru i sveta pod mikroskopom. Omelchukovej dvojkoncert pre

dva trombóny a ansámbl/kapelu zasa korzoval po pomyselnom blšom trhu zabudnutej i „zaprásenej“ časti histórie jazzu. Spomínajúc na *Spontano* Petra Kotíka musím konštatovať, že skladba priniesla asi najradikálnejšiu poetiku v rámci celých OD. Kotík ju venoval ďalšiemu tohtoročnému hosťovi, klaviristovi a skladateľovi **Fredericovi Rzewskému**. Ten ostával pre mňa záhadou po celý čas a svojou zádušnosťou mi podchvilou pripomínal Beethovena. Záver koncertu *Piano Piano Kudu* patril legendárnemu **Alvinovi Curranovi** hrajúcemu na jemenskom šofare (rohu z antilopy kudu), klavíri a syntetizátore. Jeho hodinová kompozícia vystavila publikum transcendentálnym prienikom siahajúcim k počiatkom hudby. Pre viacerých zúčastnených to bola jedna z najsilnejších hudobných udalostí roka.

Dlhá noc

Druhý deň OD patril projektu mamutích rozmerov s názvom *Dlhá noc: 18 hodín hudby*. Trvanie koncertu nebolo samoúčelné, lež napomohlo súdobej hudbe vdýchnuť nové, v rámci tradičného profilu koncertného večera neuskutočniteľné kontexty. *Dlhú noc* otvorila skladba *Harley Davidson* (pre 9 motoriek, trúbku a syntetizátor) Dietera Schnebela, ktorá rozvibrovala námestie pred Katedrálou Božského Spasiteľa. Nasledovala energická a odviazaná skladba *Crazy Nigger* černošského skladateľa, tanečníka a speváka (a dlhoročného spolupracovníka Petra Kotíka) Juliusa Eastmana. Fascinácia dlhotrvajúcimi statickými plochami (a ich pendantmi v bežnom svete: vrčanie elektrického vedenia a pod.) determinovala minimalistickú hudbu La Monte Younga. *Composition 1960 #6* uviedol **Ostrava New Orchestra** (ONO). Young v nej neurčil inštrumentálne obsadenie, iba definoval interval kvinty *h – fis*, ktorý má byť „držaný po dlhú dobu“. ONO pod gesciou **Petra Kotíka** (flauta) interpretovalo tento takmer hodinový kus absolútne profesionálne a plastycky. Netušil som, že načúvať oscilácii jednej kvinty bude pôsobiť tak príjemne a doslova utišujúco. Kotíkova kompozícia *The Plains at Gordium* (2014) pre 6 perkusionistov nanovo potvrdila jeho svojrázne skladateľské majstrovstvo. Skladba vo mne vyvolávala podobné asociácie a pocity ako načúvanie japonskému gagaku (hoci verím, že autor naň pri písaní vôbec nepomyslel). Kotíkov prístup k tvorbe je úplne neopakovateľný, slobodný – a preto môže bigotnejších poslucháčov dráždiť. V tomto ohľade sa mi nateraz natískajú dva výroky. Jeden od Johna Cagea: „*Nepokúšajte sa vytvárať a analyzovať súčasne, sú to dva rôzne procesy*“, a jeden od Vladimíra Godára: „*Odstrániť z tvorby riziko znamená odstrániť z tvorby človeka*.“

Ak som sa na niektorý z bodov programu tešil mesiace dopredu, tak išlo o *Inner Cities* Alvina Currana v podaní belgického klaviristu **Daana Vandewalleho**. Interpretovať Curranovu hud-

bu je podobné povrazolezectvu (maximálne koncentrovaný zážitok pre performer a poslucháča), ako aj kroteniu levov. Zvláštnosťou *Inner Cities* je, že znejú akoby boli vytvárané (nie improvizované) priamo na mieste. Vandewalleho interpretácia vybraných častí cyklu zaberala takmer 3 a pol hodiny (od 2.25 do cca 6.00) a priniesla rôzne osobitosti zapríčinené skorou rannou hodinou, ako aj všetkou predchádzajúcou hudbou. Odhladiť od geniál-



F. Rzewski a P. Kotík

nych interpretačných kvalít som mal občas pocit, akoby bol Vandewalle vystaveným exponátom, ktorého sme mohli obdivovať/pozorovať spolu s hudbou. Ešte predtým, ako *Dlhú noc* na obidvoch brehoch rieky Ostravice ukončila skladba mladého Angličana Thea Finkela *Super-Ostrawitzka*, zaznela štvorhodinová *For Philip Guston* (1984) Mortona Feldmana. Nechápal som, ako dokáže Petr Kotík po toľkých hodinách práce organizátora a účasti v úlohe skladateľa/interpreta ešte odohrať, spolu s **S.E.M. Ensemble**, takýto náročný part (v čase 6.30–11.00).

Orchestrálna hudba

Špecifikum OD je viacdňový fokus na orchestrálnu hudbu interpretovanú dvoma „domácimi“ telesami (Ostrava New Orchestra a **Ostravská banda**). V rámci koncertov *Orchestra Opening*, *Ostravská banda I a II* či *Evening @ Opera* zaznelo toho roku množstvo obsahovo i poeticky divergentnej hudby (Feldman, Czernowin, Mundry, Lo, Sciarrino, Srnka, Kotík, Bakla, Rzewski, Wolff, Cígler a iní). V pamäti mi svojou zvláštnosťou nadišlo ostnajúcu skladbu *Wednesday at RW on Spring Street* Petra Kotíka a *Small Orchestra Piece* Christiana Wolffa. Kanadský skladateľ (dlhodobo žijúci v Berlíne) Marc Sabat je azda najnezvyčajnejším stúpencom aplikácií prirodzeného ladenia v súčasnej hudbe (pokračujúc tak v tradícii Elsie Hamiltonovej, Jamesa Tenneyho či Wolfganga von Schweinitza). Práve Sabat bol so skladbou *Lying in the Grass*, *River and Clouds* pre mňa jedným z najväčších objavov z OD 2017. Prítomnosť jeho hudby je v každom prípade jedným z najmarkantnejších dôkazov o nekompromisnosti realizačného tímu OD, ako aj o absolútnej oddanosti hrá-

čov bezpodmienečne realizujúcich súčasnú hudbu v dramaturgii festivalu. Poetika Sabatovej hudby je jemná, prchavá, často až astrálna. Pri načúvaní jeho skladbe *The Luminiferous Aether* (2018) som sa neubránil predstavám o akomsi (za)čarov(a)nom lese. Lese síce existujúcom v našom svete, ale za prirodzeným okolností nedostupnom nášmu ľudskému vnímaniu (ospravedlňujem sa za opisno-poetický slovník). Inými slovami mi Sabatova hudba vyznievala ako nahliadnutie mimo zvukovosti našej doby, dotýkajúc sa však tých najelementárnejších zložiek môjho intímneho individuálneho duchovného sveta. *The Luminiferous Aether* v sebe inkarnuje indický princíp jogy „nada“ učiaci o zvuku ako o prvotnej a všadeprítomnej substancii nášho sveta (sláčiková sekcia ku koncu skladby zdvojuje party jemným spevom).

Studio Dan po premiére skladby *wow and flutter* Oxany Omelchukovej

Rakúsky skladateľ, klavirista, počítačový programátor a lektor na Universität für Musik und darstellende Kunst v rakúskom Grazi, Bernhard Lang, je stálym hosťom Ostravských dní od roku 2011. Langova tvorba je zaujímavým prípadom zbiehania rozmanitých výdobytkov postmoderny v hudbe, napr. recyklácie hudobnej minulosti (Lang k nej pristupuje ako ku kolosálnemu archívu samplov), konvergencií žánrov/štýlov či transverzálneho zbiehania hudobných médií v jeden celok. Významným aspektom Langovej hudby je tiež naviazanie jeho diela na filozofiu, predovšetkým na predstaviteľa francúzskeho postštrukturalizmu Gillesa Deleuzea. Práve filozofický spis *Diferencia a opakovanie* zapôsobil na Langu ako „Pavlovo zjavenie“. Deleuze považoval *rozdielnosť* a *opakovanie* za komplementárne javy: bez opakovania nemôže nastať rozdielnosť a bez rozdielnosti ne-

existuje opakovanie. Lang tento koncept aplikuje na hudbu od roku 1998 v sériách kompozícií s rovnomennými titulmi *Differenz/Wiederholung* (DW) a od roku 2007 na cyklus *Monadologie*. V nich podrobuje krátke sample hudby minulosti radikálnym repetíciám/slučkám, spektrálnej a rytmickej modulácii a novým kontextom. Na tohtoročných OD zaznela Langova DW28 „*Loops for Davis*“ (2017), v ktorej nateraz zavŕšil spoluprácu s britským géniom basklarinetovej hry Garethom Davisom a s Experimentálnym štúdiom SWR vo Freiburgu. V skladbe je sampler opäť povýšený na autonómne a štruktúrne nosné hudobné médium, pričom orchester vystupuje v úlohe jeho extenzie/makrosamplera generujúceho burácajúce a rytmicky dráždivé slučky. Sólový part doluje z Davisových neobmedzených interpretačných dispozícií maximum, pričom kombinuje tradičné a rozšírené hráčske techniky. Ďalšou zaujímavosťou diela je prítomnosť kapely (syntetizátor, sampler, kontrabas a bicie), ktorá nadväzuje na jazz ako taký. Posledné, nasamplované slová v skladbe patria Milesovi Davisovi: „*I don't know what you are talking about and I don't care too*“, z roz-

hovoru z 80. rokov. Rytmicky svieža a oslnivá skladba bola príjemným zážitkom a dramaticky geniálne vystavaným záverom programovo bohatého koncertného večera. Okrem dych vyrážajúceho interpretačného výkonu **Garetha Davisa** som obdivoval aj hráčske dispozície **Františka Výrostka** hrajúceho sólový kontrabasový part. V predchádzajúcich riadkoch som sa obmedzil (okrem niekoľkých faktov o skladateľoch a skladbách) výlučne na referencie o mojich osobných zážitkoch z diel na Ostravských dňoch 2019. Pre vlastné zážitky odporúčam všetkým čitateľom navštíviť buď budúci ročník NODO (Dni novej opery Ostrava), alebo nasledujúce OD v roku 2021. Festival OD je fenomén i svätostánok pre ľudí potrebujúcich súčasnú hudbu pre svoju zdravú existenciu!

Ondrej VESELÝ

Fotografie: Martin POPELÁŘ

Orfeus 2019: Bláznovstvá s orchestrom

M. Zavorský (foto: A. Platzner)

Študentský festival, na ktorom vyrástli dve generácie slovenských skladateľov, tento rok oslavuje svoje 20. výročie. Čo prinesie jubilejný ročník, aké sú možnosti mladých skladateľov verejne prezentovať vlastnú tvorbu a prečo niektorí skladatelia nakoniec neodovzdali skladbu? Odpovedá hlavný organizátor 20. ročníka festivalu Orfeus, doktorand na Katedre skladby a dirigovania VŠMU, Marián Zavorský.

Pripravil Alexander PLATZNER

■ V čom je 20. ročník festivalu Orfeus iný oproti minulým rokom?

V prvom rade je omnoho väčší než mnohé predošlé ročníky. Tento rok máme až päť koncertov, k tomu workshopy a prednášku o slovenských hudobných teoretikoch. Veľmi veľkým a ojedinelým momentom v našej hudobnej obci bude otvárací orchestrálny koncert, kde je pripravených 14 premiér skladieb pre symfonický orchester od študentov skladby a oslovených absolventov VŠMU, etablovaných skladateľov, ktorý odznie pod taktovkou dirigenta, skladateľa a pedagóga VŠMU Mariána Lejavu. Jeden z ďalších koncertov festivalu bude špecifický tým, že sa hudobne obzerá za skladbami, ktoré odznali v predošliých ročníkoch, teda na ňom zaznie výber skladieb za uplynulých 20 rokov.

■ Aké workshopy ste tento rok pripravili a pre koho budú určené?

V rámci festivalu pripravujeme pre študentov majstrovskú triedu zborovej hudby, ktorú povedú zborový dirigent a profesor dirigovania na Akadémii umení v Banskej Bystrici, prof. Štefan Sedlický, a skladateľ, vedúci katedry kompozície a dirigovania na Akadémii umení v Banskej Bystrici, Peter Špilák. Obaja majú

dlhoročné skúsenosti, či už s vedením vokálnych telies, alebo s komponovaním pre takéto súbory. Tip na nich som dostal od študenta skladby na VŠMU Ľuboša Kubiznu, ktorý navštevoval ich prednášky počas svojho štúdia na Konzervatóriu v Banskej Bystrici. Som rád, že sa tieto dve inštitúcie môžu prepojiť práve odovzdávaním si skúseností. Workshop prebehne po odznení zborových skladieb študentov na druhý deň, kde sa budú tieto skladby analyzovať z kompozičného pohľadu. Zároveň chceme priblížiť študentom a záujemcom z verejnosti prínos dvoch významných slovenských hudobných teoretikov, ktorí prispeli k formovaniu hudobnej vedy u nás – Jozefa Kresánka a Miloslava Filipa. Prednášku zastrešia študenti Katedry hudobnej teórie VŠMU.

■ Všímol som si, že festivalové koncerty, hlavne v posledných rokoch, boli nejakou tematicky zamerané. Minulý rok to bola pocta Gershwinovi a Bernsteinovi. Bude aj tento ročník orientovaný na hudobné osobnosti? Už je to taká tradícia, že každý ročník je venovaný niektorému nežijúcemu skladateľovi, svetovému alebo slovenskému. Tento ročník sme sa však rozhodli zamerať na samotný festival. Oslavujeme 20. výročie, venujeme

ho tomuto jubileu, retrospektíve a samotnej tvorbe a jej tvorcom. Pripravených je viacero koncertov, no ťažiskom je otvárací koncert, ktorý je orchestrálny. To nebyva často.

■ Dalo by sa teda povedať, že tento Orfeus bude v podstate venovaný dvom skladateľským generáciám, ktoré na ňom ako študenti VŠMU vyrástli?

Áno, presne tak.

■ Z akých hráčov bude zložený festivalový orchester?

Skladby otváracieho orchestrálneho koncertu bude hrať VŠMU Modern Orchestra, zložený zo študentov interpretov VŠMU. Retrospektívny koncert budú interpretovať vybraní študenti inštrumentalisti zo všetkých ročníkov. Ďalej pripravujeme koncert elektronickej hudby, kde študenti skomponujú vlastnú skladbu pre elektroniku a buď si ju budú interpretovať sami, alebo si prizvú ešte nejakého inštrumentalistu zo školy. Komorný koncert zastreší Ansámbeľ Asynchrónie pod vedením dirigenta a skladateľa Petra Javorku, zložený väčšinou z bývalých absolventov VŠMU. No a nakoniec máme pripravený zborový koncert, na ktorom sa predstavia dva zbery: jeden pod vedením zbormajsterky Ivety Weiss Viskupovej, druhý pod vedením zbormajstra Michala Stahla.

■ Okrem retrospektívneho koncertu budú v programe ostatných koncertov iba nové skladby začínajúcich skladateľov?

Práve preto, že ide o jubilejný ročník, som mal myšlienku trochu to rozšíriť, takže festival bude nielen pre súčasných študentov skladby, ale aj pre bývalých absolventov. Oslovil som niektorých z nich, aby napísali nové skladby. Chcel som, aby sa tieto dve generácie mladších a už etablovaných skladateľov a tých najmladších, ktorí sú ešte len študenti, navzájom spoznali.

■ Máš pocit, že medzi týmito skladateľmi existuje nejaká generačná príbuznosť? Viem si predstaviť, že za dvadsať rokov sa môže objaviť nejaký výrazný generačný hlas.

Na škole som bol od roku 2009 a absolvoval som v roku 2014. Mal som obrovské šťastie, že som bol súčasťou silného absolventského ročníka, kde sme spolu s Mirom Tóthom, Matúšom Wiedermannom a ďalšími kolegami z iných umeleckých odborov založili združenie alebo hudobné zoskupenie, ktoré fungujú dodnes. Taktiež za ďalšie obdobie školu ukončili skladatelia, ktorí už dnes aktívne komponujú a o ktorých ešte budeme počuť, napríklad Lenka Novosedlíková, Samo Hvozdič, Dominik Kopcsay alebo Matej Slovoda. Jedna veľmi zaujímavá vec, ktorá sa ukázala pri organizácii dvadsiateho ročníka, bola, že keď som na retrospektívny koncert oslovoval skladateľov ako Lucia Chuřková, Viľam Gräffinger či Ivan Buffa, povedali mi, že

skladby majú napísané len rukou. Čiže vtedy ešte nebolo úplne bežné, aby si skladatelia prepisovali vlastné skladby, nie každý mal k dispozícii počítač. Vznikol teda problém, že skladby neboli prepísané v elektronickej forme, a druhý problém bol, že ich nevedeli nájsť, keďže to bolo už dávno. Pri možno dvoch-troch skladateľoch, ktorých som oslovil, to stroskotalo práve na tom, že mali len rukopisné partitúry, často aj ťažšie čitateľné.

■ **Mali renomovaní skladatelia, ako napríklad Ivan Buffa, záujem zúčastniť sa?**

Áno, bol záujem. V tomto konkrétnom prípade to, žiaľ, zlyhalo na časových dispozíciách, pretože Ivan Buffa je koncertne veľmi vyťažенý. Musím však povedať, že všetci oslovení skladatelia boli veľmi pozitívne prekvapení a prejavili záujem a nadšenie.

■ **Festival Orfeus je svojím zameraním ojedinelé podujatie. Spolupracujú v tomto smere s VŠMU aj ostatné vysoké školy umeleckého zamerania?**

Akadémia umení v Banskej Bystrici a Hudobná a umelecká akadémia Jána Albrechta Banská Štiavnica majú svoje vlastné interné podujatia, ktoré však nemajú taký rozsah ako Orfeus. Je pravda, že Orfeus sa sústreďuje pre-

organizovalo združenie SOOZVUK, čiastočne prevzal festival Asynchrónie pod vedením Lenky Novosedlíkovej a Peťa Javorku. Je to festival, ktorý ponúka možnosť realizovať sa širokému spektru skladateľov prakticky z celého Slovenska od študentov až po profesionálov do 35 rokov. Okrem týchto možností si študenti môžu organizovať vlastné koncerty sami, buď s podporou školy, alebo si napíšu grant. To, samozrejme, ešte podlieha istým organizačným nárokom, ako napríklad potrebe mať občianske združenie, ale v zásade je tých možností dnes viac a niektoré závisia od toho, ako je konkrétny študent aktívny.

■ **Sám si spomenul, že otvárací koncert je ojedinelý v tom, že prinesie študentom skladby možnosť vyskúšať si prácu so symfonickým orchestrom. Smeroval som skôr k tomu, či majú študenti kompozície na VŠMU a vo všeobecnosti na Slovensku dostatok možností písať pre symfonický orchester a vypočuť si svoje skladby v živjej interpretácii.**

Je veľký nedostatok týchto možností, jednak pre študentov skladby na konzervatóriách, jednak na VŠMU. Je toho žiaľostne málo, čo je veľká škoda, no zodpovedné sú za to inštitúcie, ktoré majú podobné aktivity zastrešovať.



Orfeus 2017 (foto: S. Babjaková)

dovšetkým na VŠMU a bratislavské prostredie. Veľký študentský skladateľský festival, ktorý by oficiálne združoval viaceré hudobné inštitúcie na Slovensku, nám chýba. Ktovie, možno sa počas nasledujúcich dvadsiatich rokov Orfeus rozrastie.

■ **Aké sú možnosti študentov kompozície počas akademického roka prezentovať svoju tvorbu verejne?**

Okrem Orfea na VŠMU prebiehajú koncerty katedrové, čo sú vlastne také malé kompozičné večierky. Mimo školy existuje vzdelávacia platforma Kompozičné laboratórium, ktoré zvykne oslovovať študentov aj profesionálov, aby sa zapojili do projektov. Štafetu niekdajšej Prehliadky mladých skladateľov, ktorú

Môj názor je, že škola by mala mať vyhradený orchester aspoň raz za dva roky vyslovene len na interpretáciu skladieb študentov bez ohľadu na to, či ide o Orfea, alebo inú akciu, kde sa študenti skladby len pridružia. Žiaľ, nefunguje to, a preto tieto možnosti hľadáme inými cestami. Napísať skladbu pre symfonický orchester a vypočuť si ju by mala byť „povinná jazda“ počas štúdia.

■ **Zdá sa teda, že festival Orfeus supluje alebo doplnia dôležitú súčasť vzdelávacieho procesu na VŠMU...**

Čiastočne áno. Dáva študentom viac možností overovať si svoje kompozičné a inštrumentálne prístupy. Keď skladatelia píšu akúkoľvek skladbu počas štúdia, majú možnosť ju kon-

zultovať so svojím pedagógom a inak to nie je, ani keď píšu pre festival Orfeus. Nakoniec si svoj vlastný kompozičný pokus vypočujú, čo je veľmi dôležité. Bez toho, aby skladateľ počul svoje kompozičné pokusy, nemá jeho práca reálne význam, a zvuková skúsenosť je to, čo ho remeselne posúva vpred. Čím viac má študujúci skladateľ takejto zvukovej skúsenosti počas štúdia, tým obratnejšie a rozumnejšie sa vie rozhodovať pri každej ďalšej práci na skladbe v budúcnosti. Čím viac experimentuje, tým viac svetov spoznáva. Aj o tom je Orfeus. O experimentovaní s hudbou, s myšlienkami o nej a o určitom „bláznovstve“, vďaka ktorému vie postaviť základy svojich budúcich kompozičných kvalít. Niekedy sa však zamýšľam, do akej miery je slovenský absolvent skladby remeselne konkurencieschopný oproti kolegovi z krajiny, kde majú napríklad každoročne k dispozícii orchester, ktorý predvedie študentské skladby, alebo špičkovu vybavené elektroakustické štúdio.

■ **Program 20. ročníka je bohatý a veľmi zaujímavý. Prečo by mal na tohtoročného Orfea prísť niekto, komu tieto prívlastky nestačia?**

Pôjde doslova o explóziu nápadov mladých ľudí, ktorí sú ochotní tvoriť súčasnú hudbu aj v čase, keď nie je populárna. Je extrémne dôležité nielen pre túto krajinu, ale aj všeobecne, aby tento druh umenia bol stále prítomný a neustále sa rozvíjal, lebo vidíme, že v dnešnej dobe prichádza, mierne povedané, k určitej revízii hodnôt, ktorá nesmeruje k dobrému vývoju celej spoločnosti vrátane mládeže. Preto si myslím, že reálnymi, ako sa dnes hovorí, *influencerami*, „ovplyvňovačmi“, by mali byť práve títo ľudia, ktorí aj bez vidiny zástupov fanúšikov tvoria technicky veľmi náročné dielo, akým je skladba pre orchester alebo sólové skladby pre klavír a orchester interpretované ich rovesníkmi, a rozvíjajú tým seba aj poslucháčov. Kultivujú vnímanie a celkový pohľad na svet a na život, ak to poviem takto romanticky. Paleta skladieb bude veľmi pestrá. Každý skladateľ je iný – ako človek aj ako tvorca –, má svoju myšlienku, ktorú chce vyjadriť. Bude tam zastúpená široká škála kompozičných prístupov od náročnejších koncepcií až po tie tradičnejšie; predstavia sa skladatelia, ktorí sú veľmi inšpirovaní napríklad hudbou 16. storočia, čo môže byť veľmi zaujímavá syntéza novšieho a starého. Máme tam elektroniku, čo je provok, s ktorým by sa mal dnešný skladateľ nevyhnutne konfrontovať. Spájanie elektroniky so živými nástrojmi je dnes na poli nielen súčasnej vážnej hudby veľmi populárne a na Slovensku stále nie veľmi prebádané. Ťažiskom festivalu však ostáva už spomínaný otvárací koncert. Nespomínam si, že by sa na Slovensku niekedy stretlo na jednom pódiu také množstvo skladateľov dvoch generácií s orchestrálnymi premiérami. Naozaj, bude to explózia tvorby a novej hudby. Pozývam všetkých, aby si to prišli vypočuť, bude to veľmi zaujímavé a inšpirujúce. ✕



Melos-Étos

15. medzinárodný festival
súčasnej hudby

Bratislava / Piešťany

8. - 15. november 2019

www.melosetos.sk

 MELOS-ETHOS

Autorka diela: Klára Bočkayová



Melos-Étos

15. medzinárodný festival
súčasnej hudby

Bratislava / Piešťany / 8. – 15. 11. 2019

Piatok 8. 11. 19:00

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Slovenská filharmónia
Zsolt Nagy – dirigent
Martin Adámek – klarinet
Nora Skuta – klavír
Kamil Mikulčík – hovorené slovo
Fero Király – elektronika

Dušan Martinček *Prerušené ticho* **
Erkki-Sven Tüür *Koncert pre klarinet a orchester "Peregrinus ecstaticus"* **
Benjamin de la Fuente *On Fire* *

Sobota 9. 11. 19:00

Koncertná sieň Klarisky
Ensemble 2e2m
Angèle Cemin – spev
Clément Caratini – klarinet
Elisa Humanes – bicie nástroje

Les 7 Crimes de l'amour
Georges Aperghis
Graffiti*
Les sept crimes de l'amour *
Récitations op. 46 * – výber
5 couplets op. 89 *
Simulacre I op. 97 *

Nedeľa 10. 11. 10:30

Mirbachov palác
Ondrej Veselý – gitara

Tõnu Kõrvits *Estonian Lullaby*
Pēteris Vasks *Vientulības sonāte* *
Pavol Malovec *Monologo per chitarra* **
Magnus Lindberg *Mano a Mano* *
Vladimír Bokes *Sólo pre gitaru op. 91*
Salvatore Sciarrino *L'addio a Trachis II*

Nedeľa 10. 11. 19:00

Malé koncertné štúdio Slovenského rozhlasu
Quasars Ensemble
Ivan Buffa – dirigent, umelecký vedúci
Joanna Freszel – soprán
Eric Lamb – flauta

Carola Bauckholt *Treibstoff* *
Toshio Hosokawa *Drawing*
Daniel Oliver Moser *L'appel du vide* **
Michael Jarrell *...Un temps de silence...* *
György Ligeti *Mysteries of the Macabre* *

Pondelok 11. 11. 17:00

Malé koncertné štúdio Slovenského rozhlasu
EnsembleSpectrum
Matej Sloboda – dirigent, umelecký vedúci

Gérard Pesson *Récréations françaises* *
Simone Movio *"Di fragili incanti"* *
Paweł Siek *Midspaces*
Samuel Hvozdk *Telo* **
Peter Adriaansz *Waves 11 - 13* *

Pondelok 11. 11. 19:00

Veľké koncertné štúdio Slovenského rozhlasu
PHACE Ensemble
Nacho de Paz – dirigent
Daisy Press – soprán
Fausto Romitelli
Natura morta con fiamme *
An Index of Metals * – videoopera
pre soprán, ansámbel, multimediálnu projekciu a elektroniku

Utorok 12. 11. 19:00

Koncertná sieň Klarisky
Eva Šušková – soprán
Milan Paľa – husle
Sláva Daubnerová – réžia

György Kurtág
Kafka – Fragmente op. 24 *

Streda 13. 11. 17:00

Veľké koncertné štúdio Slovenského rozhlasu
Ansámbel Asynchrónie
Peter Javorka – dirigent

Ivan Fedele *Arcipelago Möbius* *
Michal Paľko *PURIMSPIEL II.* **
Peter Javorka *Five little pigs*
Pavol Bizoň *Kvarteto bez jedného hráča*
Jevgenij Iršai *La mia tristezza* **
Franco Donatoni *Arpège* *

Streda 13. 11. 19:00

Malé koncertné štúdio Slovenského rozhlasu
Het Collectief

Evis Sammoutis *Metioron*
Bram Van Camp *Music for 5 instruments*
Kee Yong Chong *The Lost Psalm of the Abyss*
Kryštof Mařatka *Sylinx*
Stanislav Pristáš *Mutation of Cells* **
– objednávka festivalu Melos-Étos 2019

Štvrtok 14. 11. 19:00

Malé koncertné štúdio Slovenského rozhlasu
Rezidenčný súbor Rádia Devín
Martin Adámek – klarinet
Zuzana Biščáková – klavír
Jossalyn Jensen – viola
Štěpán Filípek – violončelo

Boško Milaković *Continuous (Hommage à Morton Feldman)* **
György Kurtág *Hommage à R. Sch. op. 15d*
Béla Kovács *Hommage à Béla Bartók*
Jozef Kolkovič *Will the Hammer Bow to the Wind?*
Huw Watkins *Speak Seven Seas* *

Piatok 15. 11. 19:00

Elektrárňa Piešťany
Meitar Ensemble

Yuval Avital *Fuga Perpetua* *
– icon-sonic opera

** svetová premiéra / *slovenská premiéra
Zmena programu a účinkujúcich vyhradená

Mozart a jeho Gran Partita

K datovaniu fenomenálnej serenády pre dychové nástroje.



W. A. Mozart (foto: archív)

„Ďakujem Vám, veľký virtuózi! S vaším nástrojom ste dokázali čosi, čo som nikdy nepočul. Nemyslel som si, že klarinet dokáže imitovať ľudský hlas tak verne, ako ste ho imitovali vy... Počul som dnes hudbu pána Mozarta pre dychové nástroje, štyri časti – nádherné a vznešené! Zahŕňala trinásť nástrojov, štyri rohy, dva hoboje, dva fagoty, dva klarinety, dva basetové rohy, kontrabas, a za každým nástrojom sedel majster – ó, aký účinnok vytvorili – prekrásny a veľký, znamenitý a vznešený.“¹

Róbert ŠEBESTA

Každý, kto pozná Mozartovu *Gran Partitu* KV 361/370a musí súhlasiť so Schinkom, hoci sa vyjadruje s určitou nadsázkou. A každý, kto ju nepočul, patrí do kategórie šťastlivcov, ktorí ešte len spoznajú hudbu ohromnej krásy a hĺbky. Koncert, o ktorom referuje Schink, sa uskutočnil 23. marca 1784 vo viedenskom Burgtheatri. Noviny *Wienerblättchen*² ho oznamovali ako benefičný koncert pre „pána Stadlera staršieho“, ktorý uvedie „veľkú dychovú hudbu špeciálneho typu, ktorú skomponoval pán

Mozart“, čo nemohla byť iná skladba ako *Gran Partita*. Táto udalosť tiež poskytuje prvý dôkaz o prepojení medzi klarinetovým virtuózom Antonom Stadlerom a Mozartom – vzťah, ktorý sa neskôr ukázal ako veľmi plodný. Podobne ako v živote Antona Stadlera, tak aj v tvorbe Wolfganga Amadea Mozarta, zostáva mnoho otázok nezodpovedaných. Na úvod: rukopis *Serenády B dur KV 361/370a*, uložený v Kongresovej knižnici vo Washingtone, tvorí sedem častí, nielen štyri, ktoré spomenul Schink. Možno pre zmienený koncert skladba ešte nebola dokončená. Alebo sa z nejakého dôvodu Stadler pri tejto príležitosti rozhodol uviesť iba štyri zo siedmich častí. Ktoré to boli? Rukopis neposkytuje dôkaz o tom, že by skladba bola skomponovaná v rôznych časoch, takže nie je možné zistiť, ktoré časti zneli na inkriminovanom koncerte. Kto boli ďalší hráči? V roku 1784 Stadler už nejaký čas pôsobil vo Viedni. V roku 1782 bol vymenovaný za člena cisárskej dvorskej dychovej harmónie Kaiserlich-Königliche Harmonie (K. K. Harmonie), spolu so svojim bratom Johannom, tiež klarinetistom, hoboistami Triebenseem a Wendtom, hráčmi na invenčných rohoch Kuppom a Eisenom a fagotistami Kautnerom a Drubenom. Friedrich Cramer (Hamburg, 1783) ich opísal ako formáciu virtuózných hráčov na dychových nástrojoch. Pravdepodobne najlepší „dychári“ vo Viedni mali za úlohu produkovať *Harmoniemusik* (dobový termín pre repertoár dychových formácií), pôvodné skladby aj operné aranžmány pre cisársku domácnosť počas návštev a iných spoločenských príležitostí. Keď Mozart obrátil svoju pozornosť k písaniu pre dychové nástroje, mal k dispozícii formáciu najvyššej možnej kvality.



Titulná stránka partitúry (foto: archív)

Je preto logické, že práve oni účinkovali na koncerte so Stadlerom. Prídanie páru basetových rohov sa pripisuje viedenskej prítomnosti dvojice pôvodom českých cestujúcich virtuózov, Antona Davida a Vincenta Springera. Pre týchto priateľov slobodomurárov Mozart napísal viac než desať opusov, ktoré zahŕňajú viaceré basetové rohy, ako napríklad *Slobodomurársku smútočnú hudbu* KV 477, päťhlasné *Adagio* KV 411 a trojhlasné *Adagio* KV 410.

Do roku 1784 Mozart skomponoval viaceré diela pre rôzne formácie dychových nástrojov. V roku 1773 napísal pre Miláno a Salzburg dve tentéž pre dva hoboje, anglické rohy, klarinety, rohy a fagoty KV 186 a 159b. Nasledovalo niekoľko divertiment pre dychové sexteto (KV 213, 240, 252, 253 a 270), všetky napísané ešte pred Mozartovým príchodom do Viedne v roku 1781. Dve väčšie a zrelšie diela pre dychové nástroje patria k prvým dokončeným skladbám vo Viedni. *Serenádu Es dur* KV 375 dokončil v októbri 1781, len pár mesiacov pred tým, než cisár vymenoval



Skúška Mozartovej Gran Partity (foto: archív Bratislava Mozart Festival)

K. K. Harmonie. Napísal ju pre dva klarinety, rohy a fagoty, zrejme pre Stadlera. V roku 1782 ju doplnením dvoch hobojev prepracoval na oktetovú verziu a následne skomponoval pre dychové okteto *Serenádu c mol* KV 388. Obe diela vznikli pravdepodobne ako reakcia na vznik cisárskej K. K. Harmonie, a či oba opusy, ktorých datovanie je jasné, predchádzali vzniku *Gran Partity*, nie je jednoduché zodpovedať. Problémom je datovanie samotnej *Gran Partity*. Hoci má rukopisná partitúra v pravom hornom okraji prvej stránky uvedený rok 1780, bol zjavne opravovaný a preto aj spochybný. Ludwig von Köchel dielu pridelil opusové číslo 360 na základe presvedčenia, že skladateľ ho napísal v roku 1780 v Mníchove počas produkcie opery *Idomeneo*. Alfred Eistein zmenil v roku 1937 číslo na 370a s predpokladom, že Mozart dielo skomponoval po príchode do Viedne v roku 1781. Na základe skúmania notového papiera

sa k tomu prikláňa aj Alan Tyson.³ Nemožno však vylúčiť, že Mozart tento papier použil aj neskôr. Vzhľadom na rozsiahlosť *Gran Partity* je pravdepodobné, že zaznela pri špeciálnej príležitosti. V tejto súvislosti sa najčastejšie spomína Mozartova svadba s Constanze Weberovou v roku 1782. V súčasnosti sa všeobecne usudzuje, že dielo vzniklo medzi rokmi 1781 až 1784. Daniel Leeson a David Whitwell v *Mozart Jahrbuch* (1976–1977)⁴ sú presvedčení, že opus vznikol v roku 1784 špeciálne pre benefičný koncert Antona Stadlera. Podľa ich názoru sa nezdá pravdepodobné, že by Mozart skomponoval tak štylisticky zrelé a rozsiahle dielo pred *Serenádami* KV 375 a 388. Nie nepodstatná je v tejto súvislosti aj prítomnosť basetových rohov a ich mimoriadna idiomatická vyspelosť, ktorá sa viaže na hru Davida so Springerom a ich pobyt vo Viedni v rokoch 1784–1785. Ak Mozart skutočne skomponoval skladbu až v roku 1784, vzniká otázka, prečo ju nezapísal do vlastného katalógu diel (*Verzeichnüss aller meiner Werke*), v ktorom evidoval kompozície už od februára 1784. V tomto zozname však chýba okrem *Gran Partity* ďalších pätnásť skladieb, ktoré preukázateľne vznikli po tom, čo si Mozart začal písať svoj zoznam diel. Takže absencia *Gran Partity* v tomto zozname nie je natoľko rozhodujúca. Je určitým paradoxom, že jej dokonca nedal ani názov. Označenie „*Gran partitta*“ je spolu s rokom „1780“ v partitúre dopísané inou osobou neskôr. Predpokladá sa, že oba údaje dopísal vydavateľ Johann Anton André, ktorý skladbu získal od Constanze Mozartovej v roku 1799 spolu s množstvom iných rukopisov. Názov *Gran Partita* napriek tomu vystihuje veľkoleposť tohto diela a dodáva mu nepopierateľnú charizmu. X

Poznámky:

- 1 Schink, J. F.: *Litterarische Fragment*. Graz, 1785
- 2 Deutsch, E.: *Mozart: Die Dokumente seines Lebens*. Kassel, 1961, s. 206
- 3 Tyson, A.: *Mozart: studie of the autograph scores*. Harvard University Press, 1987
- 4 Leeson, D. N.: *Concerning Mozart's Serenade in Bb for thirteen instruments, KV 361 (370a)*. In: Leeson, D. N.; Whitwell, D.: *Mozart-Jahrbuch*, Kassel, 1976–1977, s. 122

25. 10. – 10. 11. 2019

BRATISLAVA MOZART FESTIVAL

25. 10. 2019 • 19:00 • Katedrála sv. Martina

Mozart: REQUIEM

Sólisti Salzburgskej koncertnej spoločnosti

Orchester 1756 • Chorus XVII • Konstantin Hiller^(AT) DIRIGENT

27. 10. 2019 • 19:00 • Primaciálny palác

MOZART & DRUŽECKÝ: Hobojové kvartetáGrundmann-Quartett^(DE)

30. 10. 2019 • 19:00 • Hudobné múzeum SNM

MÁTE RADI BRAHMSA?

J. Brahms: Klarinetové sonáty op. 120

Róbert Šebesta KLARINET • Ladislav Fančovič KLAVÍR

10. 11. 2019 • 19:00 • Primaciálny palác

Mozart: GRAN PARTITA

Schöllnast consort

Alfredo Bernardini^(IT) UMELECKÝ VEDÚCI

S FINANČNOU PODPOROU

u. fond na podporu umenia

BRATISLAVSKÝ SAMOSPRÁVNÝ KRAJ
NAJLEPŠIE MIESTO PRE ŽIVOTHudobný fond
Music Fund Slovakia

Festival z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia

MEDIÁLNI PARTNERI

rtv:

RÁDIO DEVIN

PARTNER

VSTUPENKY

hudobný život

CITYLIFE.SK

in.ba

PALACIUM

ticketportal

OPERA SLOVAKIA

HUDBA.SK

bratislavamozartfestival.sk • Bratislava Mozart Festival

Zmena programu vyhradená

ORGANIZUJE SPOLOČNOSŤ THEODORA LOTZA o.z.

Lukas Ligeti:

Najťažšie sa dosahujú veci, ktoré máme najbližšie.

Lukas Ligeti je jediným synom skladateľa Györgyho Ligetiho. Do Bratislavy zavítal po prvý raz v júni a prešiel sa aj po miestach, ktoré v Bratislave navštívil jeho otec.

Pripravila **Ol'ga SMETANOVÁ**

■ Vyrastali ste vo Viedni a až doteraz ste Bratislavu nenavštívili. Nie je to zvláštne?

Áno, vyrastal som vo Viedni a Bratislava bola blízko, ale počas mojich detských a študentských čias nebolo jednoduché prísť na Slovensko bez toho, aby ste na to mali konkrétny dôvod. Po páde železnej opony som hrával ako bubeník v súbore Kombinat M, často sme účinkovali v Maďarsku, dokonca aj v Prahe, ale nikdy nie na Slovensku. V roku 1994 som sa presťahoval do USA. Do Rakúska som sa vracal často, no trávil som čas so svojou matkou a otcom, ktorý v tom čase ešte žil. Niekedy sa najťažšie dosahujú veci, ktoré máme najbližšie. Som veľmi rád, že som konečne tu, a dúfam, že sa sem budem vracieť.

■ **Váš otec navštívil Slovensko dvakrát. V roku 1968 bol pozvaný na Smolenické semináre. Bolo to krátke obdobie, keď sa v Československu otvorilo okno do slobodného sveta. Na konci svojho pobytu bol svedkom invázie sovietskych tankov. Jeho druhá náv-**

števa sa uskutočnila na začiatku demokratického procesu v roku 1991. Presne 16. októbra 1991 bola jeho hudba uvedená na prvom festivale Melos Étos v podaní Pierra-Laurenta Aimarda. Keď prišiel do Bratislavy, bol chorý. Ostal krátko, pretože sa musel vrátiť do nemocnice. Vedeli ste ako malý chlapec, čo sa deje za železnou oponou? Hovorili ste o tom doma?

Povedal by som, že moji rodičia boli touto témou posadnutí. Zažili komunizmus, prežili nacizmus a neustále o tom hovorili.

■ **Boli vďační za to, že mohli žiť v slobodnej krajine?**

Mimoriadne vďační.

■ **Váš otec pomáhal mnohým umelcom za železnou oponou. Nad'a Hrková o ňom hovorila nielen ako o geniálnom skladateľovi, ale ako o mimoriadnom človeku, ktorý aj jej pomohol v ťažkom období po roku 1968. Viete o tom?**

Ale áno. Môj otec sa vždy znepokojoval týmito vecami a vždy sa snažil pomáhať. Keď som bol mladý, aj ja som bol zapojený do pomoci, napríklad pri úniku na Západ.

■ Rodičia vám teda vysvetľovali všetko čo sa dialo?

Áno. Aj vďaka tomu som si uvedomoval, aké mám šťastie, že som nikdy nemusel žiť v sovietskom bloku. Ako dieťa som bol niekoľkokrát v Maďarsku. Nechodil som tam často, nemal som tam najbližšiu rodinu. Obaja moji starí otcovia a strýko zahynuli v koncentrákoch. Matkina mama žila vo Švajčiarsku. Otcova mama dostala v roku 1968 povolenie Maďarsko opustiť. Moji rodičia sa mohli prvýkrát vrátiť do Maďarska v roku 1970 kvôli koncertu môjho otca. Pred cestou ma inštruovali, že rozprávať sa budeme až po návrate. Báli sa, že nás budú v hoteli odpočúvať. Bol som aj na školskej exkurzii vo východnom Nemecku, aj v Argentíne počas vojenskej diktatúry. Všade bola rovnaká bezútešná atmosféra. Smútok, šed, beznádej. Vo Viedni nás občas navštevovali priatelia z Nemecka alebo Maďarska. Bolo mi ľúto, že sa museli vrátiť, do niečoho, čo vyzeralo ako väzenie. Boli to milí ľudia. Boli takí uvoľnení a tešili sa, že sú aspoň na chvíľu na slobode. Myslím, že som si vytvoril citlivosť na nedostatok demokracie. Preto trpím súčasnou situáciou v USA, kde sa mi zdá, že postupne prichádzame o slobodu.

■ Často cestujete z kontinentu na kontinent. Kde sa cítite doma?

Doma sa cítim všade tam, kde sú milí ľudia a kde môžem robiť zaujímavé veci. Vzdal som sa myšlienky, že budem niekde úplne doma. Osud mojej rodiny a môj životný príbeh ma predurčili byť kozmopolitom. Najviac času som prežil v New Yorku, cítim sa tam veľmi dobre no zároveň aj ako outsider, vlastne takmer všade som tak trochu outsider. Momentálne mám hlavnú základňu v Južnej Kalifornii.

■ Pôsobíte ako asistent na Kalifornskej univerzite v Irvine.

Vyučujem integrovanú skladbu, improvizáciu a technológiu južne od Los Angeles. Stále som doma aj vo Viedni a v Johannesburgu. Trávim tiež veľa času vo Wagadugu v Burkine Faso. Všetky tieto miesta sú pre mňa akýmsi domovom.

■ Zdá sa, že všetky ovplyvňujú hudbu, ktorú píšete. Ako by ste charakterizovali svoj hudobný štýl?

Ovplyvňujú moju hudbu rovnako ako iné miesta, kde nie som doma. Robím veľa rôznych druhov hudby, komponujem klasickú hudbu, veľa improvizujem, hrám elektronickú hudbu, pracujem s africkými tradičnými hudobníkmi. Na prvý pohľad to vyzerá ako rôzne druhy hudby. Ale ak sa pozriete pod povrch, všimnete si, že len toho istého na-

(foto: M. Seppner)

hého cisára obliekam do iných šiat. Zaujímajú ma polymetrické, polyrytmické a polytempové štruktúry. V západnej hudbe sme už pred mnohými rokmi prišli na to, že môžeme hrať naraz viac ako jeden tón. Z toho vznikli intervaly, harmónie, konsonancie a disonancie. Snažím sa to isté spraviť s rytmom a tempom. Nie som prvý, kto robí polymetrickú hudbu. Chcem vytvárať napätie a uvoľnenie a spolieham sa, že to dosiahnem superpozíciou tempa a rytmu. Výsledkom je iný spôsob počúvania hudby tak u poslucháča, ako aj interpreta. Pre mňa je kľúčové sledovať spôsoby myslenia pri počúvaní a hraní hudby.

■ Prečo siahate po elektronike?

Väčšina súčasných hudobných skladateľov používa elektronickú hudbu kvôli novým farbám, odtieňom – ako napríklad spektralisti. Aj mňa zaujíma farba, ale môj záujem o elektroniku pochádza skôr zo štruktúrnych dôvodov. S elektronikou môžem vytvárať nové typy hudobných štruktúr, nové hudobné formy. Umožňuje flexibilitu ladenia, možnosť tvoriť nové rytmy, melódie a podobne.

s tým, že keď vidíte interpretov elektronickej hudby hrať, ich pohyby neladia s tým, čo hrajú. V Stanforde som sa o tomto chcel rozprávať so svojimi kolegami skladateľmi, ale ich to vôbec nezaujímalo.

■ Myslíte si, že rozpor v auditívnom a vizuálnom vneme komplikuje percepciu?

Áno. Dnes o tomto probléme hovoria všetci moji študenti v Irvine. Pred 25 rokmi to nebol pre skladateľov vôbec problém, bol to len problém pre mňa. Podľa mňa treba používať MIDI nástroje, pretože ich môžeme ovládať podobne ako tie akustické. Ale väčšina ľudí preferuje notebooky a nechce ísť k podstate, k niečomu, čo je rozpoznateľné podobne ako nástroj.

■ Používate elektronickú Marimbu Luminu.

Je to MIDI ovládač založený na magnetických poliach.

■ Keby som Vás videla hrať na Marimbu Lumina naživo, rozoznám vzťah medzi tým, čo vidím, a tým, čo počujem?

■ Naozaj? Vaša skladba *Pattern Transformation* je taká zložitá, že by som si nemyslela, že ju možno napísať bez toho, aby ste vedeli hrať na marimbe.

Pattern Transformation je skladba, ktorej zložitost' vychádza zo vzájomného prepojenia rôznych častí. Nejde tu o písanie pre nástroj, skôr ide o premýšľanie nad tým, ako sa hráči navzájom koordinujú. Skladba *Thinking Songs* je pre marimbu skutočne technicky náročná. Ale mnoho skladateľov napísalo technicky náročné skladby pre nástroj, na ktorom vôbec nehrajú. Môj otec napríklad napísal svoje *Etudy* pre klavír. Síce na klavíri hral, ale *Etudy* by nezahládol.

■ Myslela som si, že ste študovali hru na bicích nástrojoch, teda aj marimbu.

Vôbec nie. Študoval som na Viedenskej hudobnej akadémii a väčšinu nástrojov tam vyučovali hráči z Viedenskej filharmónie, ktorá má svoju vlastnú zvukovú kultúru. Neradi prijímajú študentov, ktorí sú už vyškolení inými ľuďmi. Radšej berú začiatočníkov. Začal som ako tympanista a tiež trochu ako hráč



G. Ligeti (druhý zľava) na Smolenických seminároch 1968 (foto: www.melos.hrckova.sk)



G. Ligeti pred prednáškou o Klavírných etudách na festivale Melos-Étos 1991 (foto: www.melos.hrckova.sk)

■ Svojim nástrojom pridávate špeciálne črty, ktoré by inak nemali. Ako sólista môžete dosiahnuť zvuk súboru.

Nechcem sa zbavovať hudobníkov. Väčšina hudobníkov, s ktorými spolupracujem, hrajú na nástrojoch lepšie ako ja. Ale ako sólový umelec mám možnosť rozšíriť možnosti svojho nástroja.

■ Ako profesor kompozície prinášate tieto myšlienky študentom. Je váš pohľad na technický vývoj v oblasti hudby optimistický, alebo skôr pesimistický?

Mnohí študenti sú v používaní elektroniky omnoho pokročilejší ako ja, pretože nie som programátor. Študenti sú často aj vývojári hudobného softvéru. Majú úplne iný spôsob myslenia. Je zaujímavé sledovať, ako sa vyvíjajú a menia názory v tejto oblasti. Keď som prvýkrát začal s hudobnou elektronikou v polovici deväťdesiatych rokov, strávil som dva roky ako hosťujúci študent na Stanfordskej univerzite. Znepokojoval ma problém spojený

Áno, je možné pochopiť vzťah medzi hraným a počutým, ale nebude to úplne jasné.

■ Vaše skladby pre marimbu významne obohatili literatúru pre tento nástroj.

Dúfam, že áno, hoci to nebol zámer. Nikdy som neplánoval napísať niečo špeciálne pre marimbu. A nenapísal som toho až tak veľa. Napísal som *Thinking Songs*.

■ Áno, počula som ich. Sú extrémne náročné.

Bolo pre mňa veľmi náročné napísať túto skladbu. Je to najťažšia skladba, aká bola kedy napísaná pre marimbu.

■ Ste skladateľ súčasnej hudby, hráte na bicích v niekoľkých súboroch rôznych žánrov. Ako môže mať niekto tak veľa rôznych polôh?

V New Yorku to nie je nič zvláštne. Ale ja som väčšinou bubeník. Nie som klasický perkusionista. Nevieť hrať na marimbe.

na xylofón. Ale čoskoro som si našiel učiteľa jazzových bicích. Vždy ma zaujímala improvizácia. Ako hráč som výlučne improvizátor. Nehrávam zapísanú hudbu.

■ Ale komponujete riadne notované skladby...

Áno. Pre iných ľudí skladby zapisujem. *Thinking Songs* je takto napísaná skladba, ale ja by som ju nikdy nemohol hrať. Jediná marimbistka, ktorá zahrála celú skladbu, je neuveriteľná virtuózka Ji Hye Jung, ktorá pochádza z Kórey a vyučuje na Vanderbilt University v Nashvile. Je jednou z najlepších hudobníčok, ktoré som v živote stretol. Jej úroveň hry na marimbe je porovnateľná s klaviristami ako Arthur Rubinstein, Vladimir Horowitz alebo Alfred Brendel. Ja nie som taký hráč.

■ S hudbou ste začali pomerne neskoro. Neštudovali ste ju s otcom?

Nie. Nikdy. Ako dieťa som vždy spieval. Vždy som bol muzikálny. Chceli ma dať do chlap-



→ čenského zboru. Videl som však fotografie, kde všetci mali na sebe námornícke uniformy a vôbec sa mi to nepáčilo. Tak som tam nešiel. Otec mi vravel, že som talentovaný a že by bolo skvelé, keby som chcel hudbu študovať. Ale ak nechcem, je to v poriadku. Chodil som na klavír, ale chceli odo mňa, aby som cvičil. Veľmi rýchlo som to vzdal. S hudbou som sa znova stretol až po skončení strednej školy. Uvedomil som si, že v mysli ju stále počujem.



L. Ligeti (foto: R. Bauer)

■ Predpokladám, že ako dieťa ste boli obklopený hudbou.

Nebol som až tak obklopený hudbou, ako si myslíte. Môj otec komponoval a počúval veľa hudby, ale robil to vo svojej izbe. Moja mama je psychoanalytička, rada počúva hudbu, ale sama o sebe tvrdí, že je nemúzická. Takže sme ako rodina spolu nehrávali komornú hudbu. Občas som išiel s otcom na koncert. Zneli tam veľmi zvláštne zvuky, považoval som to za úplne normálne. Aj to, že niekto môže byť skladateľom, bolo pre mňa normálne. No keby môj otec nebol skladateľom, asi by mi nikdy nezišlo na um sa ním stať. Je to veľmi zvláštne povolanie.

■ Čo Vás priviedlo do Afriky? Z histórie vašich rodičov, ktorí museli opustiť svoj domov bez možnosti návratu a museli sa naučiť žiť mimo vlasti, by sa dalo usudzovať, že ste sa tiež naučili sťahovať z miesta na miesto. Ovplyvnilo vás to natoľko, že nemáte korene nikde a zároveň ste všade doma?

Je to tak. Do školy som začal chodiť v Kalifornii, kde sme vtedy chvíľu žili. Po príchode do Viedne som pokračoval na medzinárodnej škole a moji spolužiaci boli z celého sveta. Z USA, Kanady, Dánska, Izraela, Japonska, Angoly, Etiópie, Jordánska, Indie, Brazílie.

■ Stále ďaleko od Afriky.

Stalo sa niekoľko vecí, ktoré vzbudili môj záujem sa o Afriku. Prvou z nich bola veľká zbierka afrického umenia, ktorú mala moja stará mama, hoci v Afrike v živote nebola. Páčili sa mi z nej malé africké sošky. Keď som mal asi 20 rokov a začal som študovať

hudbu, môj otec písal *Etudy* pre klavír a veľmi sa zaujímal o africkú hudbu. Hoci som s ním hudbu nikdy neštudoval, veľa sme o nej spolu hovorili. Vymieňali sme si hudbu a raz mi dal kazety s africkou hudbou. Veľmi ma to zaujalo.

Potom som počul prednášku rakúskeho etnomuzikológa Gerharda Kubika o tradičnej hudbe Ugandy. A vtedy mi to došlo. Bol to pre mňa úplne nový hudobný svet, ľudia spolu hrali na úplne odlišných princípoch koordinácie ako v západnej

hudbe. Inšpirovalo ma to. Začal som o tom premýšľať a rozvíjať vlastné nápady. Začal som sa viac zaujímať aj o iné druhy africkej hudby. Začal som komponovať vlastné skladby na základe afrických konceptov. Moja hudba vôbec neznala ako africká hudba. Raz to počul niekto z Goetheho inštitútu a v roku 1994 ma poslali na Pobrežie Slonoviny. Mal som 28 rokov,

prvýkrát som odišiel do Afriky a bol to zážitok, ktorý mi zmenil život. Už na konci môjho dvojtyždňového workshopu som mal skupinu s tradičnými africkými hudobníkmi, a tak som sa tam pravidelne vracal. V roku 1997 sme vydali CD. A nemohol som prestať. Všetko ma tam bavilo, mám s Afrikou veľa spoločného.

■ Ste jediným potomkom Györgya Ligetiho. Je pre vás záťažou niesť toto dedičstvo?

Zaujímavá otázka. Vždy som chcel robiť svoje vlastné veci. Nikdy som nechcel byť profesionálnym synom. Ani môj otec to nikdy nechcel. Keď som začal komponovať, otec mi povedal, aby som sa príliš nestaral o jeho hudbu, keď už tu nebude, a tvoril vlastnú. Vzal som si to k srdcu, pretože si myslím, že je to správne. Môj otec má vydavateľov, takže z právneho hľadiska nie je toho veľa, čo by som mohol robiť. Pre mňa je dôležité, aby bol môj otec vnímaný ako skutočne nezávislý skladateľ. Keď prišiel prvýkrát na Západ, na chvíľu bol súčasťou skupiny okolo Darmstadtu. Ale veľmi rýchlo si našiel svoju vlastnú cestu. Je pre mňa dôležité, aby môj otec nebol skonzumovaný mainstreamovou modernou, ale uznávaný ako nezávislý skladateľ. V minulosti som uvažoval aj nad tým, že by bolo možno pre mňa lepšie zmeniť si meno, pretože s týmto menom sa ma ľudia vždy pýtajú na môjho otca. Nevadí mi to, som veľmi hrdý na dielo, ktoré môj otec vytvoril, ale zároveň je nudné odpovedať na rovnaké otázky, ako napríklad či mal môj otec rád moju hudbu alebo ako sa mne páči jeho hudba. Keď ľudia počujú moje meno, očakávajú, že moja hudba

bude znieť rovnako ako hudba môjho otca. Na začiatku som sa od neho chcel čo najviac dištancovať, nie preto, že by sa mi jeho hudba nepáčila, ale preto, že som chcel robiť vlastné veci. Odmietol som veľa možností len preto, že som nechcel, aby na jednom pódii bola otcova a moja hudba. Dnes to už tak nevidím. Pochopil som, že bez ohľadu na to, čo robím, ľudia sa ma budú vždy pýtať na môjho otca. Keď otec zomrel, moja hudba sa k nemu priblížila. V mladosti som sa snažil vyhnúť celej európskej tradícii, oveľa viac som sa zaujímal o tú americkú. Teraz učím harmóniu a to ma dostalo bližšie k európskej hudbe. A môj otec je jej súčasťou. Som rád, že otcova hudba pretrváva, že sa na neho nezabudlo, pretože bol skutočne skvelým skladateľom. Je veľa ľudí, ktorí sú slávni bezdôvodne, je veľa takých, ktorí by si zaslúžili byť slávni, ale nie sú. A potom je pár tých, ktorí sú slávni a zaslúžia si nimi byť. Môj otec mal veľké šťastie, že je jedným z nich. X

Lukas LIGETI sa narodil vo Viedni v roku 1965, študoval kompozíciu a jazzové bicie na Viedenskej hudobnej akadémii. Je etablovaný perkusionista najmä v oblasti jazzu a voľnej improvizácie, inicioval množstvo medzikultúrnych hudobných projektov, okrem iných africkú elektronickú skupinu Burkina Electric. V hudbe ho zaujímajú predovšetkým idey, zložité polymetrické štruktúry a medzikultúrna spolupráca, pričom mnohé z jeho diel vyplývajú z jeho hlbokého a dlhodobého záujmu o africkú hudbu. Jeho tvorba zahŕňa napr. *Pattern Transformation* pre štyroch hráčov na marimbe, extrémne náročné *Thinking Song* pre marimbu alebo skladbu *Surroundedness* pre viedenský súbor die reihe. Ako skladateľ a perkusionista žije v rôznych kultúrach, žánroch a na rôznych kontinentoch. Ako sólista hrá na MIDI kontrolovanej Marimbe Lumina navrhutej Donom Buchlom. Pedagogicky pôsobil na Univerzite Witwatersrand (Južná Afrika) a na Univerzite v Chane. V súčasnosti zastáva pozíciu asistenta integrovanej kompozície, improvizácie a technológií na Kalifornskej univerzite v Irvine. Ako bubeník spolupracoval s Johnom Zornom, Marilyn Crispell, Garym Lucasom, Johnom Tchicaiom, Henrym Kaiserom, Miya Masaokou, Michaelom Manringom, Tarekom Atouim, Thollemom McDonasom a i. Je členom tria Hypercolor, spolupracuje s tradičnými hudobníkmi z Pobrežia Slonoviny, Zimbabwe, Lesotho, Mozambiku, Ugandy, Kene, Egypta a Indie. Napísal skladby na objednávky súborov Bang on a Can, Kronos Quartet, Eighth Blackbird, Ensemble Modern, American Composers Orchestra, MDR Orchestra, pre Håkana Hardenbergera a Colina Currieho a ďalších. Jeho hudbu uviedli Symfonický orchester Viedenského rozhlasu, Orchestre National de Lyon, Tonkünstler Orchestra, London Sinfonietta, Liverpool Philharmonic, Ensemble 10/10, San Francisco Contemporary Music Players, Present Music, Ensemble mise-en, Ensemble die reihe Amadinda, Kroumata a mnoho ďalších. V roku 2010 získal cenu CalArts Alpert Award za hudbu.



A. Rubinstein (foto: www.steinway.com)

Účinky hudby na zdravie hudobníka

Ergonomické a zdravotné aspekty klavírnej hry

Miroslav VENCEL

V pokračovaní seriálu o hudobnej fyziológii sa tentoraz pozrieme na hru na klavíri z hľadiska pohybového aparátu umelca. Keďže hra na klavíri a iných klávesových nástrojoch sa odohráva spravidla v sede, je dôležité, aby hráč vedel správne sedieť a túto schopnosť ovplyvniteľnú vedomým používaním podporil tiež vhodným nastavením sedacej plochy a okolia. Základná pozícia by nemala byť statická, individuálne špecifiká by nemali ísť proti princípom zdravého pohybu. Vzpriamenému sedu môže okrem dobrých vrodených dispozícií a získaných návykov napomáhať aj bdelať pozornosť a skutočný záujem o aktuálne interpretovanú hudbu.

Nezaškodí v stručnosti uviesť najdôležitejšie poznatky o polohe sedu, v ktorej musí profesionálny klavirista počas svojho života tráviť tisíce hodín. Na úvod poznamenajme, že v polohe sedu trávime v priemere viac času, než je pre pohybový systém vhodné, preto i ten najsprávnejší sed je potrebné prerušovať stojom, krátkymi prechádzkami alebo ľahom na nestudenej podložke. Lepších je viac krátkych prestávok, než jedna dlhšia, pokiaľ by sme chceli „vypočuť hlas“ pohybového aparátu, hlavne driekovej chrbtice, na ktorú v sede pôsobí o dosť väčšia záťaž než v stoji. Stabilná, pevná a príjemná poloha sedu je jednou zo základných polôh tela, jazykom kineziológie je súčasťou postury, čím sa označuje aktívne udržiavanie pohybových segmentov tela proti pôsobeniu vonkajších síl, hlavne gravitácii. Posturou označujeme relatívne statickú, východiskovú zložku cieľového (ideokinetického) pohybu, vraví sa, že postúra sleduje pohyb ako jeho tieň. Od tohto nastavenia závisí, či bude pohyb vykonaný najlepším možným spôsobom, šetrným k pohybovému aparátu. Zdravý človek dokáže najlepšie sedieť v prvom roku života – matrice pohybového vývoja sú geneticky kódované, potom sa to väčšinou už



G. Gould (foto: D. Hunstein)

len zhoršuje a z rôznych dôvodov sa prirodzené pohybové vzory prestávajú používať. Iná, než vzpriamená poloha chrbtice, spôsobuje neoptimálne východiskové postavenie ramenných kĺbov pre používanie horných končatín, čo vedie k nerovnomernému zaťažovaniu svalov a opotrebovaniu kĺbov, preťaženiu a bolesti v najmenej odolných

miestach pohybového aparátu. Vzpriamený, pevný a nenásilný a aj trochu dynamický sed, chráni nielen chrbticu pred bolesťou, ale aj ruky klaviristu pred preťažením a bolestivými zápalmi šliach predlaktia, takže vďaka správne sedu môže adept klavírneho umenia o niečo dlhšie fyzicky cvičiť, než dôjde k preťaženiu. To nijako neznižuje význam mentálneho cvičenia, čítania a zapamätávania si klavírnej partitúry, ktorá časť svalového úsilia pretransformuje do mentálneho úsilia spojeného s hudobnou predstavou, pamäťou a plánovaním pohybových sekvencií.

Od pedalizácie k sedu

Za najväčšiu asymetriu spojenú s klavírnou hrou môžeme považovať činnosť pedalizujúcej pravej nohy. Pohyb pri pedalizácii sa deje v členkovom kĺbe, zaťažované sú svaly: ohýbače prstov, svaly priehlavku – *extensor digitorum longus*, sval *m. tibialis anterior*, lýtkový sval (*soleus*). Skĺbenie, v ktorom sa odohrávajú pohyby chodidla voči holennej a vretennej kosti (flexie/extenzia, supinácia/pronácia), je nadmerne a nerovnomerne zaťažované a šlachy môžu byť touto asymetriou iritované. Môže dochádzať k poškodeniu mäkkých tkanív (svaly, šlachy, fascie) z preťaženia, hlavne na prednej strane holene (syndróm svalu *tibialis anterior*, prejavujúci sa pocitom zatuhnutia, kŕču a intenzívnej bolesti na prednej strane holene). Podobné nepríjemnosti poznajú vodiči motorových vozidiel, hráči na harfe či bicích nástrojoch. Poruchy v členkovom kĺbe sa prejavujú nielen lokálnou bolesťou, obmedzením pohybu a prenesením problémov do oblasti kolien i vzdialenejších častí tela,

ale majú vplyv aj na stabilitu stoja z dôvodu zmenenej propriocepcie (aferentácie, prenášania senzitivných nervových impulzov do mozgu) z tohto skĺbenia. Táto patológia bola zistená u klaviristov a organizmov (syndróm *m. tibialis anterior*).¹ Takáto nenápadná asymetria môže mať výrazný vplyv na držanie tela a ovplyvniť tak aj dýchanie, čo opäť súvisí s bolesťami chrbta, šije a horných končatín. Je potrebné dosiahnuť vyvážené zapojenie svalov okolo

členkového kĺbu v neutrálnej polohe medzi plantárnou a dorzálnou flexiou chodidla (smerom na špičku/na päty), medzi evertziou a inverziou nohy (medzi vytočením chodidla dovnútra a von), ide o súhrn medzi svalmi *tibialis anterior* a *posterior* z vnútornej strany a *mm. peronei* z vonkajšej strany členku, pôsobiace ako laná na sťažniach plachetnice.



→ Bolesť mení pohybové stereotypy i celkové psychické ladenie jednotlivca, preto je dobré, keď predchádzame jej príčinám. Súčasťou fyzioterapie je aj nácvik stoja za účelom obnovenia propriocepcie z chodidiel pomocou stimulácie – chôdzou naboso po kamienkoch a rôznych povrchoch, balansovaním na nestabilnej ploche.

Vráťme sa však k sedu. Správny sed pri klavíri sa prejavuje vzpriameným a uvoľneným držaním chrbtice, kontaktom prednej časti sedacích kostí so stoličkou a zhruba pravouhlým zaosením v bedrových, kolenných a členkových kĺboch, s pocitom kontaktu celých chodidiel s podložkou, s fyziologickými zakriveniami vzpriamenej chrbtice, teda zložkami, ktoré by mali byť nápomocné pri zapojení fyziologického bráničného dýchania. Správny sed je taký, z ktorého je možné sa ľahko postaviť. Vstávanie zo sedu by preto malo byť veľmi častým úkazom v činnosti klaviristov, ako aj kancelárskych pracovníkov. Už pri obyčajnej predstave vstávania zo sedu, ešte pred začiatkom pohybu, sa aktivujú svalové súhry smerujúce k správne držaniu tela. Základné znaky charakterizujúce ergonomickú pozíciu pri hre na klavíri sú dané sedom, ako aj vzdialenosťou a výškou sedacej plochy. Ide o napriamený trup, rovné nepredsunuté držanie hlavy, uvoľnené svalstvo ramien a z nich vertikálne visiace nadlaktia, takmer

Ergonomické zabezpečenie sedu

K udržaniu správnych pomerov svalovej aktivity udržiavajúcej vzpriamený sed je popri posturálnej disponovanosti klaviristov potrebné ergonomické zabezpečenie. Ide hlavne o výšku



G. Gould na skúške s Detroit Orchestra (foto: archív)

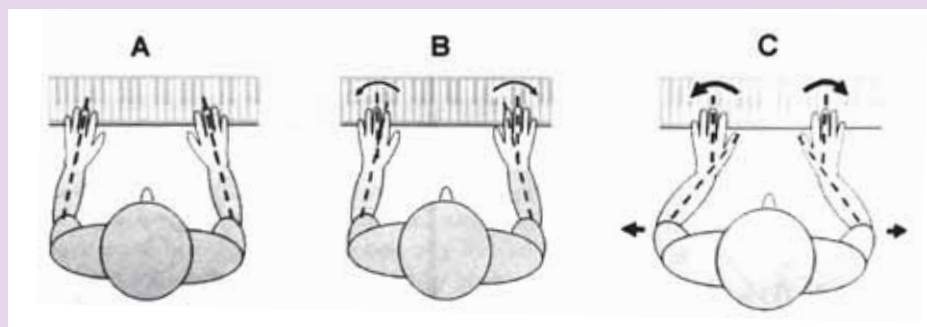
Ak je stolička príliš ďaleko od klavíra, hráč sa nakláňa nad klaviatúru, dochádza ku kyfotickému zakriveniu v drierkovej chrbtici, zvýšenému napätiu v krčnej chrbtici, ramená sú vystrčené dopredu (časť bicepsov a predná časť deltových svalov obojstranne sú zby-

točne zaťažované).

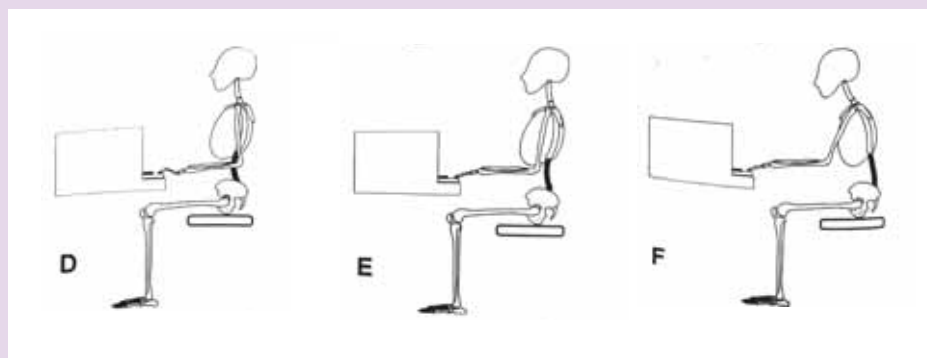
Ak je stolička príliš blízko, sú ramená posunuté dozadu a zdvihnuté, lakťe sú vzadu a lordotické zakrivenie v drierkovej chrbtici je príliš veľké. Oba extrémny vyžadujú nadmerné svalové úsilie a zvyšuje sa riziko bolestí chrbta.

Nebezpečná z dlhodobého hľadiska je príliš nízka poloha stoličky, čo dokazuje v odborných kruhoch často zmieňovaný prípad Glenna Goulda. Jeho učiteľ trval na príliš nízkej polohe stoličky a mladý klavirista mu v tomto dôve-

roval. Lakťe, ktoré sa dostanú pod úroveň klaviatúry, spôsobujú vynútené nadvihovanie ramien a východiskovú polohu zvýšenej flexie (ohnutia) v zápästiach. Tomuto sa klavirista bráni zdvíhaním lakťov do strán, čo znamená nadmernú svalovú prácu (*deltoidi* v strednej časti, *horné trapézy*) a tiež tým stúpa u klaviristov už za normálnych okolností zvýšená ulnárna dukcia v zápästi (smerom k lakťom), čo vedie k útlaku ulnárneho (lakťového) nervu. Dlhodobá je takéto hranie neudržateľné a preto aj Gould musel zo zdravotných dôvodov skončiť. Tento problém súvisí s tým, že predlaktia klaviristov aj za normálnych okolností nesmerujú kolmo ku klávesom, pretože lakťe sú od seba ďalej než stredy zápästí, čo vedie k miernej ulnárnej dukcii (pohybu malíčkovkej hrany zápästia smerom k lakťu). Pri pohľade na Glenna Goulda za klavírom si môžeme všimnúť, ako nízko sedí, hrbí sa a zdvíha ramená a lakťe (hoci jeho interpretácii Johanna Sebastiana Bacha patrí obdiv). Aký je to kontrast pri pohľade na hrajúceho Vladimira Horowitza či Arthura Rubinsteina, ktorého dávame za príklad dokonalého držania tela pri hre na klavíri! Ich postúra sa navonok môže javiť ako statická, funguje ako opora („bašta“) pre jemnú motoriku, v skutočnosti sa však dynamicky mení, prispôsobujúc sa neustále sa meniacim požiadavkám skladby. Obvykle sa zaobíde bez nadbytočných pohybov. V súčasnosti môžeme aj medzi najlepšími pozorovať trendy zdanlivo prehnane veľkých, teatrálnych pohybov rôznych rozsahov – od celého tela až po malíček, avšak u umelca



Ohnutie v zápästi smerom k lakťu súvisí s rovnou klaviatúrou, ale aj širokou polohou lakťov a nízkou polohou sedacej plochy



Príliš blízka, vhodná a príliš vzdialená sedacej plochy od klavíru

vodorovné predlaktia, zápästie tiež takmer vodorovné a prsty relaxované. Exaktné merania nemeckých bádateľov potvrdili prirodzenú logickú domnienku, že biomechanicky najlepšia poloha prstov pre hru na klavíri je ich mierne ohnutie, teda ani príliš vystreté ani príliš zahnuté prsty nedávajú optimálne biomechanické podmienky desiatkam svalov vykonávajúcim jemnú motoriku prstov.

klavírnej stoličky, jej vzdialenosť od klavíra, sklon, poddajnosť a povrch sedacej plochy, osvetlenie, vzdialenosť a sklon nôh ovplyvňujúce postavenie očí, hlavy, krčnej a hrudnej chrbtice, ramien a tým aj celých horných končatín. Správna výška stoličky umožňuje takmer vodorovnú polohu stehien a predlaktí tvoriacich so zápästiami a relaxovanými prstami jednu líniu.

ako napríklad Lang Lang všetko vychádza z dobre zabezpečenej postury, pohyby sú ladné a účelné.

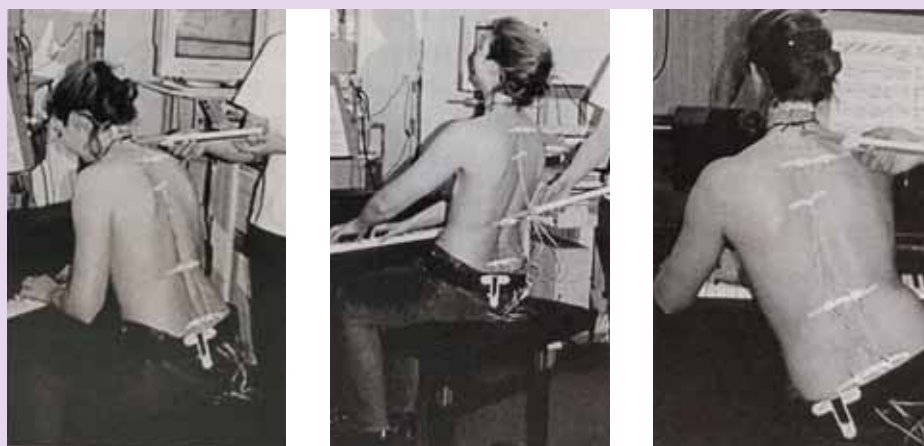
Zvýšenú polohu klavírnej stoličky, keď sú sedacie kosti vyššie než kolená, môžeme pozorovať relatívne často. Sledoval som to aj pri dvoch mladých klaviristoch svetovej úrovne na koncertoch v pražskom Rudolfinne. Obaja sa značne hrbili v hornej hrudnej chrbtici, hlavne pri koncentrácii na klaviatúru. V iných úsekoch výraznejšie rytmického a tanečného charakteru, keď sa ich ruky pohybovali viac synchrónne a pohyb vychádzal relatívne viac z lakťov, sa ich chrbtice napriamovali. Väčšinu času zostávali predklonení v hornej hrudnej chrbtici, k čomu prispievala aj zvýšená poloha sedacej plochy. Niektorým klaviristom môže hrbenie sa pri klavíri preniknúť aj do bežného života a naopak, iní si to uvedomujú, pracujú na sebe a dosiahnu zlepšenie.

Na tomto mieste je vhodné pripomenúť, že správne držanie tela a ergonómia v žiadnom prípade nie sú nevyhnutnou podmienkou hodnotnej umeleckej produkcie. Ľudia so skoliózami, posturálnymi chybami a držaním tela sa môžu krásne vyjadrovať hudbou. Bývajú často umelecky založení a istým spôsobom môžu byť zaujímavejšími osobnosťami. Keby si hudobníci boli od detstva vedomí rizík patologických bolestivých procesov spojených s dlhodobou udržovanými ergonomicky nevýhodnými pozíciami, svalovými dysbalanciami, extrémnym a decentrovaným postavením v kĺboch, istotne by sa svojim nezdravým posturálnym a pohybovým návykom radšej vyhli, aj keď majú radi svoje zvyklosti a v ich pohyboch sa zrkadlia emócie, cítenie a prežívanie hudby.

Merania a výskum

Klaviristi sa často pri hraní i pri vyučovaní orientujú na fyzické aspekty umenia. Vnímajú celé telo, precítujú svoje paže, prsty, ramená, do podrobností skúmajú svoje pocity vo vzťahu k technike hry. Znalosti o stavbe a fungovaní ľudského tela môžu poskytnúť informácie k ďalšiemu psychickému spracovaniu. Príkladom zvýšeného záujmu klavírneho pedagóga o hudobnú fyziológiu je Elgin Rothová, ktorá študovala názory autorov klavírnych metód, fyzioterapeutov, učiteľov pohybu a dýchania. Vo svojej rozsiahlej monografii rieši tieto tematické okruhy: metodika, tvorenie tónu, celok, rovnováha, zdroj sily, ťažisko, bod opory, napriamanie, sed, retropulzia a ťah, nastavenie odporu, koordinácia versus fixácia, kompenzačné a vyrovnávacie pohyby.² Tieto oblasti si stanovila ako dôležité a pri každej z nich cituje rozličné zdroje (G. Alexander, T. Bandmann, W. Bardas, J. Blum, R. Breithaupt, J. Buytendijk, E. Ca-land, F. Clark, C. Czerny, J. Eigeldinger, M. Feldenkreis, H. Kosnick, C. Marek, C. Martienssen, H. Neuhaus, L. Oborin, B. Ott, P. Pichier, J. Rameau, F. Steinhausen, H. Taylor, E. Tetz- el, M. Varró, Chr. Wagner, B. Ziegler a ďalší).

Aktuálne prístupy v klavírnej pedagogike čím ďalej viac zohľadňujú aj ergonomické aspekty klavírnej techniky a ich nadobúdanie cvičením. Príkladom sú práce Libuše Tichej a Aleny Vlasákovéj.³ Pozornosť si zasluhuje aj mentálne cvičenie, ktoré znižuje dobu záťaže pohybového aparátu na konto väčšej záťaže riadiacej zložky. Výskumy na Institut für Musikphysiologie und Musikermedizin in Hannoveri (IMMM) poukázali na veľký potenciál mentálneho tréningu. Už dvadsať minút mentálneho tréningu a desať minút fyzického cvičenia priniesli pri zadaní novej skladby, Scarlattioho sonáty, takmer rovnako dobré výsledky, ako polhodina len fyzického cvičenia. Najšikovnejšiemu účastníkovi experimentu sa podarilo zahrať sonátu spamäti



Možné polohy trupu a snímkanie aktivity paravertebrálnych svalov (foto: archív autora)

len po tridsaťminútovom mentálnom tréningu. Schopnosti mentálneho tréningu sa môžu zlepšovať používaním.

Klaviatúra sa využíva aj v rámci ďalších výskumov na IMMM, a to hlavne v súvislosti s objasňovaním porúch riadenia pohybu pri profesionálne podmienenej fokálnej dystónii hudobníkov. Elektronické klávesové nástroje sa aj vďaka možnosti prepojenia s počítačom využívajú v hudobno-fyziologických experimentoch. Zmerať je možné rýchlosť pohybu klávesu, čas a silu dopadu v momente zaznenia tónu. Hlavnými úlohami softvéru je nahráť a transformovať merané veličiny do numerickej formy, konvertovať dáta rôznych formátov a previesť ich do režimu compatibility, aplikovať matematické funkcie potrebné k získaniu vizuálnej, numerickej a štatistickej analýzy vstupných dát.⁴ Skúmať sa môže rytmická presnosť, koordinácia, rovnomernosť a sila úhozu jednotlivých prstov, rýchlosť (napríklad trilku), efektivita a náročnosť rôznych druhov klavírnych úhozov, programovanie a kontrola motoriky, chybovosť a reakcie mozgu na chybu, koordinácia oko-ruka pri hre z nôt, hudobná pamäť a ďalšie veci. K informáciám prichádzajúcim z klaviatúry sa môžu v počítači pripojiť a synchronizovať EMG merajúce elektrickú aktivitu zúčastnených svalov, zobrazenie vzájomného postavenia kĺbov hrajúcich horných končatín, EEG aktivita mozgu (pri mechanickom hraní, hre z listu,

improvizácii). Tieto výskumy majú význam pri vedeckej objektivizácii empiricky zisťovaných faktov, pomáhajú diagnostikovať niektoré špecifické poruchy riadenia pohybu a hodnotiť úspešnosť liečby, monitorujú a vizualizujú aktivitu meraných svalov a častí mozgu pri rôznych typoch hudobných úloh a môžu tiež prispieť k prevencii preťaženia rúk klaviristov, hlavne v kombinácii s bio-feedbackom a ďalším mentálnym spracovaním získaných poznatkov.

Problémom rúk klaviristov vyplývajúcim z preťaženia, útlaku nervov a fokálnej dystónie, sa ešte budeme venovať podrobnejšie v špeciálnej kapitole. Klaviristov najčastejšie trápia syndróm karpálneho tunelu, preťaženie šliach extenzorov, preťaženie pronáto-

rov (jedného na lakťovej strane predlaktia, druhého blízko zápästia, nie sú to povrchové svaly). Tieto problémy nesúvisia iba s dlhodobým preťažovaním, nevhodnou ergonómiou, nedostatočnou technikou a psychickou nepohodou, ale tiež s návykovým držaním tela. Správne pohybové návyky, ktoré je možné získavať cielavedomým a trpezlivým cvičením podľa vhodnej metodiky, zvyšujú odolnosť organizmu voči bolestiam horných končatín, pretože sú posilňované efektívnejšie spôsoby pohybu a tiež sa „automaticky“ zlepšuje stabilita východiskových polôh – teda aj sedu. Technika klavírnej hry nemá byť v rozpore so zásadami zdravého pohybu.

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

Poznámky:

- 1 Rein, S. et al: Der Einfluss der beruflichen Exposition auf die funktionelle Sprunggelenksstabilität bei Musikern. In: *Musikphysiologie und Musikermedizin* 3/2011, s. 94
- 2 Roth, E.: *Klavierspiel und Körperbewußtsein. Eine kommentierte Auswahl historischer klaviermethodischer Zitate*. Wißner, Augsburg 2001
- 3 Tichá, L.: *Slyšet a myslet u klavíru*. Akademie múzických umění, Praha 2009
- 4 Windsor, L.: Measurement and models of performance. In: *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford University Press, Oxford 2009, s. 323-332

Hrad kniežat'a Modrofúza v koncertnej podobe

Bartókova jednodejstvá opera Hrad kniežat'a Modrofúza zaznela v rámci nedávneho 20. ročníka slovenského hudobného festivalu Konvergenzie ako zvláštny dramaturgický prínos. Pomenovanie festivalu znamená v preklade „približovanie“ – organizátormi ešte spresnené slovami: „... obsahom Konvergencií sú prekvapenia, napätie a vzruch“. Takým bolo aj koncertné uvedenie Hradu kniežat'a Modrofúza (A kékszakállú herceg vára), jedinej opery Bélu Bartóka.

Bartókova opera nie je v bratislavských pomeroch neznáma: prvý raz ju uviedli 3. 2. 1974 v Opere Slovenského národného divadla v réžii Braňa Krišku a v nezabudnuteľnom dirigentskom naštudovaní Zdeňka Košlera, na pochmurnej, symbolickej scéne Ladislava Vychodila, v kostýmoch Heleny Bezákovej. Náročné spevácke party vtedy vynikajúco a na vrchole svojich vokálnych schopností naštudovali Magdaléna Blahušiaková a barytonista Juraj Hrubant. Druhý raz sme toto mnohovrstvové operné dielo zažili v SND 6. 3. 2003 v réžii Martina Bendika (Kriškovo žiaka), v kostýmoch Alexandry Gruskovej a v hudobnom naštudovaní Jánosa Kovácsa. Hlavné spevácke party pozoruhodne zvládli sopranistka Jolana Fogašová a basbarytonista Gustáv Beláček.

Béla Bartók napísal svoju jedinu operu v roku 1911, ale po jej neúspechu v budapeštianskej hudobnej súťaži partitúru *Modrofúza* ďalej prepracoval. Svetová premiéra bola až v roku 1918 v Budapešti. Dej čerpá zo stredovekej povesti o kniežati Modrofúzovi, ktorá vychádza z nemeckej i francúzskej tradície (známa je zvlášť rozprávka francúzskeho spisovateľa Charlesa Perraulta z r. 1697, neskôr báseň francúzskeho symbolistu Mauricea Maeterlincka, alebo novelistické spracovanie príbehu Anatolom Franceom). Pre operetu hudobne spracoval *Modrofúza* Offenbach, pre operu A. E. M. Grétry, N. Dalayrac a P. Dukas. Libreto opery od symbolistu Bélu Balásza pôvodne ponúkli Z. Kodályovi, ktorého však neinšpirovalo, tak ho „posunul“ priateľovi Bélovi Bartókovi. Ten bol nadšený témou, v ktorej nachádzal aj niektoré problémy svojho vtedajšieho života.

O pripomenutie geniálnej Bartókovej opery a jej koncertné naštudovanie sa v rámci Konvergencií 2019 v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca v Bratislave zaslúžili: sopranistka **Eva Šušková**, barytonista **Peter Mazalán**, v úvodnom, do slovenčiny pretlmočenom prólogu člena Činohry SND **Jana Olhová**, klavírny part obdivuhodne interpretoval **Peter Pažický**, pod vizuálne projekcie večera sa podpísal **Ján Šicko**, elektroniku mal na starosti **Jonatán Pastirčák** – la **PJONI**. Režijný-scénický koncept koncertnej performance „vymysleli“ **Peter Mazalán** (vo svojej profesijnej dvojdielnej architekti a profesionálny spevák), pôsobiaci nielen na zahraničných operných scénach, ale najmä doma v originálnych inter-mediálnych projek-

toch – a sopranistka Eva Šušková, vynikajúca interpretka modernej hudby. Táto viacerými domácimi cenami ohodnotená umelkyňa sa v posledných rokoch podpísala pod množstvo výnimočných projektov (a nahrávok) hudby 20. a 21. storočia. Jej kvalitne vedený, všetkým nástrahám súčasnej hudby odolávajúci, vo výškach nosný, prierazný, výrazovo bohatý, veľakrát do mezzosopránových hĺbok siahajúci hlas je magnetom autorov a citelov súčasnej hudby. Dvojica generačne blízkych spevákov dokazuje, že v slovenskej hudbe nie



Hrad kniežat'a Modrofúza (foto: J. Uhlíková)

je všetko iba nehybná hladina a vychodené dramaturgické chodníčky, ale aj nepokojný prúd osobností, ktoré oživujú umelecké dianie a vzbudzujú záujem obecnstva. S profesionálne naštudovaným barytónovým partom Petra Mazalána vytvorila Eva Šušková operné dueto, ktoré sugestivne prednieslo rozsiahlu partitúru v originálnom maďarskom jazyku libreta, za výdatnej jazykovej spolupráce **dr. Alžbety Rajterovej**. Bartókova opera bola zásluhou všetkých zúčastnených mimoriadnym prínosom jubilejných Konvergencií. Škoda len, že svetelno-zvukový autorský koncept Mazalána a Šuškovej, počítajúci v tmavej Zrkadlovej sále s premietanými náznakmi starobylých múrov hradu, resp. krásnymi reálnymi lustrami siene i farebnými vstupmi svetla (vytvárajúcimi atmosféru), nenašiel stopercentne adekvátnu podobu vo zvukovej

realizácii. Vadilo zbytočné napojenie hlasov a klavíra na mikrofóny – v evidentne komornom, akusticky takmer ideálnom prostredí sály. Elektroakustické zvuky a šumy, ozvlášťňujúce baladický príbeh, však výstižne komentovali rozprávkovosť príbehu. Každý poslucháč si mohol zobrať zo symboliky obsahu o otváraní siedmich izieb kniežat'a Modrofúza jeho mladou manželkou Juditou to, čo mu bolo blízke a zrozumiteľné. Či z Jungovej filozofickej teórie vedomia a podvedomia, alebo z nadväzovania na psychoanalytické smery v umení zo začiatku 20. storočia, alebo na umelecký symbolizmus. Hlavné však na večné témy partnerskej lásky, jej svetla i postupnú „smrť“, pričom iba spomienky zostávajú živé. Nad všetky posolstvá však zapôsobila na predvedení hudba Bélu Bartóka, ktorá ani po vyše storočí nestratila nič na sile a imaginácii, hoci jej bohatý orchestrálny sprievod bol tentokrát zúžený len na klavírny part. I tak sme z hudby vycítili náznaky príznačných motívov, inšpirovaných Wagnerovými operami či krehkosť harmonických väzieb, ktoré

Bartóka očarili v Debussyho *Pelléovi* a *Méli-sande*, modernú atonalitu zo začiatku 20. storočia, alebo expresívny symbolizmus napojený na prvky maďarskej hudobnej zemitosti. Pretlmočiť rozmanitosť tejto mnohovrstvovej hudby a jej nároky na interpretáciu, sa podarilo aj virtuóznemu, perfektnému klaviristovi Petrovi Pažickému. Kto si pamätá na bohatstvo orchestrálnej partitúry tejto opery, tentokrát obdivoval aspoň autorov klavírny prepis, považovaný významným nemeckým muzikológom Theodorom Adornom za najkvalitnejšie pretlmočenie orchestrálneho partu. *Hrad kniežat'a Modrofúza* bol nielen dôstojným otvorením opernej a koncertnej sezóny v hlavnom meste, ale aj pripomienkou bohatšej dramaturgickej minulosti takmer storočnej Opery SND.

Terézia URSÍNIOVÁ

Bohatí Bedári na Novej scéne

Muzikáloví Bedári sú po každej stránke asi najbohatším dielom svojho druhu. Pred jeho premiérou v Divadle Nová scéna informovala generálna riaditeľka NS Ingrid Fašiangová o doterajších umeleckých a ďalších ziskoch Bedárov slovami:

„Muzikál Bedári je najslávnejším a najdlhšie hraným muzikálom na svete. Má na svojom konte 160 medzinárodných ocenení, vrátane ôsmich cien Tony Awards. Svetová premiéra titulu bola v roku 1980 v parížskom Paláci športu, anglickú verziu po prvý raz uviedli v londýnskom Barbican Theatre v roku 1985 a o dva roky neskôr na Broadwayi. Do dnešného dňa muzikál videlo viac ako 70 miliónov divákov a diváčok v 52 krajinách sveta a v 22 rôznych jazykoch. V januári 2010 zarobila londýnska pokladňa Bedárov svoj prvý **bilión** libier. Dodnes je každé predstavenie Les Misérables – ako znie originálny francúzsky názov muzikálu skomponovaného na témy slávneho rovnomenného románu Victora Huga (1862) – vypredané.“

Uvedenie Bedárov v malej Bratislave je malým zázrakom, o ktorom kedysi sníval dnes už zosnulý režisér Jozef Bednár. Až 45 rokov od svetovej premiéry si konečne mohli finančne a interpretačne siahnuť po Bedároch aj v Bratislave. Je to nepochybne zásluha podpory Ministerstva kultúry SR, ale aj rozšafnej domácej súkromnej sféry. Bedári boli naštudovaní na základe dohody s Music Theatre International Europe a spoločnosťou CAMERON MACKINTOSH LTD. Je to dramaturgický i umelecký vrchol niekoľkoročných snažení Novej scény a jeho vedenia, zvlášť generálnej riaditeľky **Ingrid Fašiangovej** a riaditeľa umeleckého súboru **Karola Čáliku**. Nová scéna sa v ostatných rokoch stala ambicióznym súborom, zloženým z prevažne mladej a strednej generácie všestranne profilovaných umelcov. Jej dramaturgia je vyvážená činohernými, muzikálovými a ojedinele tiež opernými dielami. Konečne sa odvážila siahnuť aj po svetovej špičke – azda najslávnejšom muzikále Bedári. Bolo však treba nájsť adekvátnych predstaviteľov hlavných rolí a návratit divadlu živý orchester: vo svete sa muzikál nikde nehrá z nahrávky. Táto snaha sa vedeniu Novej scény postupne podarila cez malé hudobné skupiny až po 25-členný orchester zostavený z hráčov **Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu** pod vedením dirigenta **Petra Valentoviča**.

Autori Bedárov, libretista Alain Boublil a skladateľ Claude-Michel Schönberg, prišli aj na premiéru do Bratislavy. Spolu s režisérkou a hudobnou supervízorkou inscenácie **Marie Zamora** a so slovenskou koordinátorkou réžie **Gabrielou Petrakovou** dozerali na naštudovanie a výsledný tvar, ktorý by sa síce nemal odkláňať od licenčnej podoby, no môže ponúknuť aj niečo vlastné. Tým bolo najmä scénografické, kostýmové a hudobno-interpretačné naštudovanie diela 35 slovenskými a niekoľkými českými sólistami. Potešilo

uznanie autorov muzikálu, keď bratislavskú inscenáciu zaradili medzi päť najúspešnejších naštudovaných diel.

Malé javisko Novej scény nemožno prirovnať k parížskemu Palacu športu či iným veľkorysým divadelným priestorom, kde Bedárov uvádzali. Scéna **Petra Hlouška** však výtvarne zaujímavo, bez experimentov, zato verne dobe



T. Tóbisz ako Jean Valjean v slovenskej premiére muzikálu Bedári (foto: M. Malúšek)

i obsahu vystihla dejové premeny 49 obrazov skoorinovaných pružnými prestavbami. Prvotriedna kostýmová výtvarníčka **Ľudmila Várossová** navrhla spolu s ďalšou nadanou výtvarníčkou **Adrienou Adamíkovou** 280 invenčných kostýmov. Vyjadrovali nielen úbohosť „bedárov“ a spodiny veľkomesta, ale aj eleganciu parížskej módy 19. storočia. Trojhodinové predstavenie je umeleckou atrakciou plnou efektov, pohybu, premien, svetiel, výstižných obrazov a hudobných čísiel, ktoré hudobne vkusne, štýlovo a v korešpondencii s talentom a s vokálnymi danosťami jednotlivých sólistov i zboru zosúladiť SOSR pod vedením dirigenta Petra Valentoviča. Zborové čísla precízne naštudovala **Iveta Weis Viskupová**.

Bez mikroportov a nadmerného ozvučenia divadelnej sály sa to na NS už tradične nezaobíde. Mladým divákom to nevadí, starší pretrpia... Preklad prózy pripravila **Katarína Labajová-Pokorná**, piesne prebásnil **Ján Štrasser** s nefalšovanou básnickou strunou, citom, fantáziou a poctou slovenčine. Hlavné postavy boli väčšinou v dvojito obsadení, iba Jeana Valjeana hral a spieval výlučne **Titusz Tóbisz**, sólista Štátneho divadla v Košiciach, ktorý má za sebou viac významných operných rolí (Canio, Manrico, Laca Klemeň, Otello, Samson). Bol to výber typovo i spevákky výstižného „Heldentenora“, ktorý silákovi Valjeanovi s nekonečne dobrým srdcom vtišol mnohé vokálne i herecké podoby. Tóbisz vyniká pevnými, zvučnými a veľkými tónmi tenorovo-barytónovej farby s mimoriadnym

rozsahom, dokonca s požadovanými falzetovými výškami v technicky náročnej, no citovo hlbokoj *Modlitbe Jeana Valjeana*. Jeho kreácia centrálnej postavy Bedárov je v zrelom veku umelca mohutnej postavy taká fascinujúca, že by ho divák chcel vidieť zas a znova. Je totiž nielen spevákom, ale aj hercom, ktorý zjavom a prejavom pripomína veľkého Jeana Gabina v pôvodnom filmovom spracovaní Bedárov z roku 1958. Na NS pripravil tento kedysi metalový (!) spevák vokálno-herecký koncert hodný ocenenia.

Príbeh o Jeanovi Valjeanovi, galejníkovi na celoživotnom úteku pred pred policajným komisárom Javertom a o malej sirote Cosette,

ktorá našla u Valjeana domov a otcovstvo, ako aj vedľajšie dejové zápletky, kontrastné zvlášť v komickej dvojici krčmárov Thénardiérovcov, ktorí prežijú akýkoľvek politický režim, to všetko je na javisku NS výstižne stvárnené na pozadí leta roku 1830, keď v Paríži opäť raz vyrástli barikády, ktoré mali nielen hrdinov, ale aj nevinné obete. Dobová freska je strie-

daná intímnymi ľudbostnými vzťahmi a centrálnym posolstvom Jeana Valjeana, ktorý sa premenil v celoživotné dobro, lebo aj on raz stretol odpustenie, láskavosť a dobrotu.

Niekoľkomesačná príprava muzikálu priniesla v dvoch obsadeniach aj ďalšie pozoruhodné kreácie. Z prvého obsadenia zaujal český barytonista **Jiří Daniel**, ktorý spevácky a herecky bezchybne načrtnul negatívnu postavu chladného komisára Javerta. S presvedčivou emóciou v hlase excelovala ako Fantina **Veronika Prášil Gidová**. Komická dvojica Thénardiera a Thénardiery bola skvele charakterizovaná v šansónovom speve a výraznom hereckom prejave (i v tanci) **Jaroslavom Rusnákom** a **Martou Kurčík Potančokovou**. Lúboštnú dvojicu Mariusa a Cosetty úspešne stvárnil **Peter Makranský** a **Alžbeta Bartošová**. Mimoriadny úspech u obecenstva zožal malý, mimoriadne nadaný **Maroš Bañas** ako chlapec Gavroche. Enjolrasa spieval s pridaným hrdinským pátosom **Patrik Vyskočil**.

Terézia URSÍNIOVÁ

Alan Boublil a Claude-Michel Schönberg: *Bedári*
Réžia a scénická koncepcia: Marie Zamora
Hudobné naštudovanie: Iveta Weis Viskupová,
Jakub Židek a Peter Valentovič
Choreografia: Ján Ševčík
Scéna: Petr Hloušek
Kostýmy podľa návrhov Ľudmily Várossovej:
Adriana Adamíková
Svetelný dizajn: Matúš Gazdík a Gabriela Petraková
Slovenské premiéry v Divadle Nová scéna 20. a 21. 9.

Do jubilejnej sezóny krívajúcou nohou

Stalo sa tradíciou, že Slovenské národné divadlo vstupuje do novej sezóny otváracím koncertom. S tým tohtoročným sa spájali očakávania výnimočnej udalosti, veď bol bránou do jubilejnej storočnice. Žiaľ, želané kritériá nenaplnil v žiadnom ohľade.

Otváracie večery dostali za roky svojej existencie rôznu podobu. Raz boli hudobno-dramaturgickými avízami nastávajúcich sezón, inokedy galakonzertmi domácich osobností či zahraničných hviezd a ich hostí, sezónu 2012/2013 uvádzalo slávnostné predstavenie Suchoňovej *Krútnavy*. V živej pamäti je vlaňajší koncert, ktorým si SND pripomenulo storočnicu Československa, keď ponúкло tretie dejstvá zo slávnostných opier oboch národov – Smetanovej *Libuše* a Suchoňovho *Svätopluka*.

V podobnom, česko-slovenskom duchu sa niesol aj vstup do jubilejnej sezóny. Uprieť logiku zvolenej koncepcii rozhodne nemožno. Bez českých umelcov by SND v roku 1920 nevzniklo, ani by v pomerne rýchlom čase nedosiahlo vysoké profesionálne méty. A bez slovenskej tvorby by sme zase nemohli hovoriť o prvej národnej scéne. Škoda len, že si to zostavovatelia opernej časti programu (primárne o nej bude táto glosa) natoľko zľahčili. Ak tri z desiatich operných čísel českého bloku zabrala Smetanova *Predaná nevesta* (predohra, duetá Jeníka s Kecalom a Mařenkou) a ďalšie štyri Dvořákov *Rusalka* (ako inak, bez neodmysliteľnej árie o mesiačiku), vyšla z toho jednofarebne populárna, drasticky zdeformovaná vzorka toho, čím českí skladatelia obohatili storočný repertoár SND. S úctou k všetkým ostatným, kam sa podel aspoň Leoš Janáček, ktorého *Káťa Kabanová* uviedlo SND už dva roky po svetovej premiére ako v poradí štvrté divadlo v histórii tohto opusu (1923) a ktorého *Jej pastorkyňa* má v Bratislave úctyhodnú inscenačnú tradíciu? Slovenskí skladatelia dopadli podobne. Najplodnejší operný autor Ján Cikker a prvý hudobno-divadelný avantgardista Juraj Beneš sa prostredníctvom *Vzkriesenia* a *Hostiny síce* dostali do sprievodného slova, nie však do programu koncertu. Iste, interpretovať Jochananovu modlitbu *Prajte mi ticha, žičte pokoja* by chcelo väčšiu námahu i dlhšiu prípravu než prezentovať čísla z *Krútnavy* a *Svätopluka* či áriu z Frešovej detskej opery *Martin a slnko*, ktoré má súbor pomerne čerstvo nastudované. Takáto investícia sa neudiala, takže aj obraz o slovenskej tvorbe ostal žalostne skreslený.

Oproti vlaňajšiemu „osmičkovému“ koncertu bol ten „storočnicový“ nielen dramaturgickým, ale tiež interpretačným krokom vzad. Pri počúvaní svätoplukovského miš-mašu, mixujúcim čísla bez chronologickej logiky (po monológ Svätopluka z tretieho dejstva sme sa vrátili k zborovému číslu z dejstva prvého a odeň skokom opäť do záveru tretieho dejstva), sa nedalo nespomenúť na vlaňajší strhujúci zážitok, ktorý publiku

pripravili orchester SND a poprední sólisti súboru (Peter Mikuláš, Adriana Kohútová, Daniel Čapkovič, Tomáš Juhás) pod vedením českého dirigenta Jaroslava Kyzlinka. Nedá sa povedať, že by tohtoročný **Aleš Jenis** vokálno-výrazovými kvalitami zaostal za Čapkovičovým Mojmírom II., ani že by si **Peter Mikuláš** nedržal spevácku formu, napriek



Otvárací koncert 100. sezóny v SND. Orchester SND, K. Flórová, T. Juhás, D. Štefánek (foto: SND)

tomu sa úspech nezopakoval. Orchester SND pod taktovkou **Dušana Štefánka** znel fádne a toľko chválený **zbor SND** bol farebne a objemovo nevýrazný. Nestalo sa to však iba vinou málo zanieteného hudobníckeho prístupu, ale aj kontroverzne riešeného priestoru. Prirodzené dispozície javiska historickej budovy totiž padli za obeť dramaturgickej koncepcii koncertu, ktorá na javisku spojila operný a baletný súbor. Miesto pre tanečné výstupy (čísla z Nedbalovho *Hlúpeho Jana*, Dvořákových *Slovanských tancov*, Suchoňovej *Angeliky*, Frešovho detského baletu *Narodil sa chrobáček* a tanečný výjav zo *Svätopluka*) vzniklo prekrytím orchestriska, čo vysunulo orchester na javisko a zbor situovalo k zadnému horizontu. Skreslenie zvukového dojmu následne dovŕšilo akustické ozvučenie spevákov, popierajúce základné profesionálne kánony operného umenia.

Je ťažké hodnotiť vokálne výkony, keď do nich vstúpil takýto nepatričný technický prvok. Niektorým z umelcov mikrofón vyslovne prekážal, napríklad temperamentnej, veľkým hlasovým fondom obdarenej **Katarína Flórovej**. Iní si ním až nápadne pomáhali, ako **Eva Hornyáková** dodávajúca volúmen málo zvučnej nízkej polohe. Napriek tomu by bolo nespravodlivé obísť pozitívne momenty večera a nevyzdvihnúť nádherné vystavanú áriu Voka zo Smetanovej *Čertovej steny* v podaní vládne frázujúceho, širokým a voľným dychom vládnuceho Aleša Jenisa či pekne dozrievajúci mladodramatický sop-

rán a muzikalitu Evy Hornyákovovej v číslach z *Rusalky*. Otáznikom v obsadení, ktorého povinnosťou bolo prezentovať to najlepšie, čím Opera SND momentálne disponuje (popri vyššie zmienených sólistoch sa predstavil aj tenorista **Tomáš Juhás**), ostáva **Katarína Kurucová** – mladá sopranistka bez akéhokoľvek vzťahu k našej prvej scéne, pričom svoju prítomnosť neopodstatnila ani technicky značne problematickou interpretáciou piesne Barče zo Smetanovej *Hubičky* a árie Studenej princeznej z Frešovej opery *Martin a slnko*. Rovnako je ťažké uhádnuť, prečo šéf súboru Rastislav Štúr nedirigoval slávnostný galakonzert, ale sa uspokojil

s robením „štafáže“ generálnemu riaditeľovi Vladimírovi Antalovi, keď ho spolu s kolegami Petrom Kováčom (čerstvo vymenovaný riaditeľ Činohry SND) a Jozefom Dolinským (šéf Baletu SND) nemo sprevádzali na javisku počas nedôstojného, sotva minútového privítacieho príhovoru.

Zatiaľ čo operný a baletný súbor sa na otváracom koncerte prezentovali prostredníctvom umeleckých výkonov, činohru symbolicky zastupovali moderátori večera, **Monika Potokárová** a **Štefan Bučko**. Ich ústami sa zostavovatelia (scenár a réžia **Pavol Smolík**) podujali predstaviť dejiny a vyzdvihnúť dôležité mílniky trojsúborového SND. S rešpektom voči náročnosti zadania (je ťažké vtesnať sto rokov do pár zmysluplných viet), ani táto časť nepridala večeru na pomyselných hviezdčkách – historický exkurz vyznel nevyvážene a chvíľami aj nepresne.

Slovenské národné divadlo nevykročilo do jubilejnej sezóny šťastnou nohou. Žiaľ, ani výhľad do nasledujúcich mesiacov nedáva veľa nádejí na vyladenie kroku. Kvantitu predstavení v zimnej časti sezóny poznačí prebiehajúca technická rekonštrukcia Sály opery a baletu v novej budove, operný repertoár prenesený z predchádzajúcich sezón je prestarnutý (vekový priemer inscenácií je približne desať rokov) a avizované dramaturgické prírastky – Verdiho *Aida*, Mozartova *Figarova svadba* a Dvořákov *Rusalka* – hovoria o nulových ambíciách aktuálneho operného vedenia.

Michaela MOJŽISOVÁ

Les Misérables v SND

V októbromom vydaní nášho magazínu sme pôvodne plánovali rozhovor s generálnym riaditeľom SND, Vladimírom Antalom. Žiaľ, niekoľkomesačná snaha o interview zostala bez udania dôvodu dodnes nezodpovedaná. Odhliadnuc od skutočnosti, že na stránkach *Hudobného života* bolo vždy vyhradené miesto aj pre rozhovor s najvyšším manažmentom SND, sme chceli jeho súčasnemu vedeniu dnes ponúknuť priestor, na ktorom by mohlo predstaviť koncept konsolidácie finančnej situácie, ale hlavne dramaturgiu a plány stej sezóny prvej slovenskej divadelnej inštitúcie, ktorej súčasťou je aj operný a baletný súbor. Nezostáva nám teda nič iné, len konzultovať internetovú stránku divadla, kde sa dozvedáme, že Opera SND pripravila v jubilejnej sezóne 104 operných predstavení, z toho 3 premiéry operných evergreenov *Rusalka*, *Figarova svadba* a *Aida* a 59 baletných predstavení. Svojim operným divákom, pre ktoré zdvihne oponu v priemere dvakrát(!) za týždeň, tak ponúkne dramaturgiu, ktorá je v kontexte historického a spoločenského významu divadelnej sezóny 2019/2020 v SND škandalózna. Prvá operná scéna vo svojej stej

sezóne organizačne i umelecky tápe, čoho výsledkom je neinvenčnosť ponúkaného programu. Opakovane treba skonštatovať, že trojsúborové divadlo formátu SND je dnes už historickým prežitkom. Ťažkopádnosť takto organizovaných riadiacich i umeleckých štruktúr znemožňuje výstavbu a profiláciu modernej hudobno-divadelnej scény, cieľenú formuláciu umelecky ambiciózneho dramaturgie a užšiu väzbu na návštevníka, ktorý je nielen daňovým poplatníkom, ale aj divákom zasluhujúcim si nové umelecké výzvy, dramaturgicky výrazný rukopis s črtami kontinuity, konfrontáciu s pestrou paletou inscenačných poetík, no najmä umelecký súbor, ktorý by rástol a dozrieval s každou inscenáciou a s každým predstavením. Vedenie SND vo svojich tlačových vyjadreniach často pranieruje absentujúcu profesionalitu ohlasov v médiách, kriticky komentujúcich personálne rošády v SND. Ich leitmotívom je najmä výčitka chýbajúcich manažérskych schopností odvolaných pracovníkov z riadiacich postov. Samozrejme, prekérna finančná situácia divadla si vyžaduje aj svižný krízový manažment, ktorý by zrealizoval nápravu. Nemenej dôležitá je však aj umelecko-organizačná kvalifikácia, ktorá pri pohľade na hrací plán jubilejnej sezóny frapantne

podčiarkuje aj (už chronický) dlh dramaturgický. Dramaturgia bratislavskej opernej scény v dvadsiatych a tridsiatych rokoch minulého storočia bola pestrá a odvážna aj za cenu rizika zlyhaní, po sto rokoch sa jej dá atestovať iba plytká jednotvárnosť a invenčná bieda. Ak sa vedenie SND odmieta zodpovedať verejnosti prostredníctvom médií, chýba mu aj mediálna kompetencia. Na narodeninovú oslavu tak neboli pozvaní najdôležitejší hostia: formulácia nových umeleckých mét, ale aj retrospektíva a kritické spracovávanie kapiitol z temných období umeleckej neslobody a politickej totality, v slovenských dejinách, žiaľ, pomerne rozsiahlych. Práve tu je čo dohádzať, pripravovaná publikácia reflektujúca ikonické inscenácie uplynulých sto rokov by si zaslúžila aj teatrologicko-historické sympóziu prístupné i pre zainteresovanú verejnosť. Deň otvorených dverí, ktorého súčasťou sú ukážky (vraj) prominentnej kozmetickkej značky, je ohlušujúcou fackou dejinám divadla na Slovensku i divákovi. Ste narodeniny by boli peknou príležitosťou pre legislatívnu, finančnú, dramaturgickú i organizačnú konsolidáciu. Voľne podľa Jeana Jaurèsa: ctiť si tradíciu totiž nespochová v klaňaní sa pahrebe, ale v udržiavaní ohňa.

Robert BAYER

K obvineniam voči Domingovi

Z inscenácie Verdiho opery *Macbeth* v renomovanej newyorskej MET odstúpil Plácido Domingo len jeden deň pred premiérou. Prvá premiéra sezóny v MET mala byť prvým Domingovým vystúpením v USA potom, čo ho počas uplynulých mesiacov 20 žien obvinilo zo sexuálneho obťažovania. V inscenácii účinkovala aj Anna Netrebko, ktorá video z klaňačky po predstavení komentovala na svojom instagrame odkazom: „We love you Plácido.“ MET pred premiérou 25. 9. vyhlásila, že Domingo musí produkciu opustiť. Podľa *New York Times* protestovali proti jeho angažmánu viacerí zamestnanci a zamestnankyne MET. Domingove vystúpenia boli už pred tým zrušené v operných divadlách v San Franciscu a vo Philadelphii po obsiahlej rešerši spravodajskej agentúry AP, v ktorej voči 78-ročnému spevákovvi vzniesli viaceré ženy obvinenia. Opera v Los Angeles, v ktorej bol Domingo generálnym riaditeľom, ho suspendovala a obvinenia vyšetruje. Deň pred premiérou *Macbetha* v New Yorku vyhlásil, že v MET, kde debutoval pred päťdesiatimi rokmi a kde účinkoval 706-krát, už nikdy viac nevystúpi. Vo svojom vyjadrení prízvukoval, že odstúpenie nie je priznaním viny. Chce len zabrániť tomu, aby jeho účinkovanie v inscenácii *Macbeth* neodváždzalo pozornosť od tvrdej práce jeho kolegov na scéne i za scénou a súčasne sa označil ako obeť krivého obvinenia. Iná situácia je v Európe. Počas Salzburških slávnos-

tí a len niekoľko týždňov po vznesení obvinení oslavovalo publikum Dominga ováciami v stojí. Jeho nastávajúce a draho predávané vystúpenia v Zürichu, Mníchove vo Viedni či



P. Domingo (2019) (foto: Fotografías – archimadrid.es)

v Labskej filharmónii v Hamburgu zrušené neboli. Zatiaľ čo sa v USA rozpútala voči Domingovi prudká vlna odporu, v Európe stále platí „in dubio pro reo“. Pokiaľ neexistuje žiadny rozsudok, platí nevina obžalovaného – princíp, ktorý je jedným z najdôležitejších

pilierov právneho štátu. Ako však zaobchádzať s umelcami a umelkyňami, voči ktorým boli v rámci debaty „Mee Too“ vznesené takéto závažné obvinenia? Je možné ich aj naďalej oslavovať, alebo ich zatracovať? A kto ochráni postihnuté obeť? Mnoho prípadov je už premlčaných, v niektorom prípade je dokazovanie príliš zložitá. Ignorovať dielo obžalovaného bez rozsudku, tak ako v Spojených štátoch, však nemôže byť riešením. Každý zo zainteresovaných má nárok na spravodlivý proces. Ako obvinení, tak aj obeť. Mezzosopranistka Brigitte Fassbaender vo svojich memoároch pod názvom *Neprestávam sa čudovať*, ktoré vznikli ešte pred prvými výčtkami Domingovi (vyjdú 15. 10. vo vydavateľstve C. H. Beck) spomína, že pri jednej zo skúšok Massenietovho *Werthera* v Mníchove v roku 1978 sa Domingo pri bozkávaní „viac rozohnil“. Fassbaender sa vtedy vehementne ohradila, iné ženy toľko guráže nemali. Ak debata „Me Too“ niečo odhalila, tak je to skutočnosť, že sexualizované násilie je v našej spoločnosti stále veľmi rozšírené a, žiaľ, aj často bagatelizované.

Ak sa proti nemu nebude bojovať razantnejšie a konzekventnejšie, netreba sa čudovať, že obeť vo svojej zúfalosti siahnu pri vymáhaní spravodlivosti aj po takých prostriedkoch, ktoré sú motivované hlavne volaním po pomste.

Robert BAYER

PRAHA

Slavnostní koncerty Mezinárodního hudebního festivalu Dvořákova Praha, České filharmonie, FOK a Národního divadla

Mezinárodní hudební festival Dvořákova Praha zahájil svůj dvanáctý ročník 8. září, v den připomínky narozenin světoznámého skladatele Antonína Dvořáka. Festival nabízející koncerty hvězdných osobností, nejvýznamnějších sólistů, dirigentů, orchestrů a komorních souborů oslavuje tradičně širokou hudební tvorbu slavného komponisty v zajímavých konfrontacích. Pozoruhodné srovnání dramaturgie přinesly ovšem i zahajovací koncerty sezony 2019/2020 některých významných pražských orchestrálních těles. Slavnostní hudební večery vyzdvihly jejich umělecké směřování.

MHF Dvořákova Praha úspěšně pořádá Akademie klasické hudby. Její ředitel **Robert Kolář** před letošním zahájením zdůraznil, že vedení festivalu neustále usiluje o vyšší úroveň. O koncerty projevují návštěvníci velký zájem. Nahlédneme-li do statistik, v letech 2008 – 2018 se uskutečnilo v době konání festivalu 215 koncertů, které si vyslechlo v sálech více než 156 000 posluchačů.

Letošní 12. ročník probíhal ve dnech 8.–23. 9. v Anežském klášteře a ve Dvořákově síni Rudolfiny. Jeho profil ovlivnil již i nový programový ředitel **Jan Simon**. Repertoár se dlouhodobě soustředí převážně na romantickou hudbu, ale programy se otevírají i tvorbě skladatelů epochy barokní až po soudobá díla 21. století. Akcentování bývají autoři, které chtějí pořadatelé konfrontovat s kompozicemi Antonína Dvořáka v inspirativních paralelách dramaturgie.

Neméně často se ovšem stává, že pozvaní sólisté či orchestry a letos i Česká filharmonie, která je stálým rezidenčním tělesem festivalu, upřednostní ve svých dohodách s pořadatelem a vedením Dvořákovy Prahy své programové zájmy, které zohledňují jejich propagaci, repertoár zahraničního turné či umělecké směřování.

Slavnostní zahájení bylo tentokrát svěřeno Národnímu symfonickému orchestru Italského rozhlasu a televize (Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI), který řídil renomovaný německý dirigent **Christoph Eschenbach**. Otevření koncertu proslulým Dvořákovými díly *Koncert pro violoncello a orchestr h moll, op. 104, B. 191* a *Symfonie č. 8 G Dur, op. 88, B. 163 „Anglická“* byly přijaty publikem vstřícně. Nadějný rakouský violoncellista s perskými kořeny **Kian Soltani** svůj sólový výkon naplnil vášnivým dramatickým temperamentem a dravou virtuozitou. I orchestr, paradoxně v obou dílech, hrál v atmosféře rozvláčných emocí a vášni, což se odrazilo nestabilně v interpretaci tektoniky děl a také intonačně lehce kolísavě a technicky ne vždy na nejzdařilejší úrovni. Eschenbach si však za analýzu partitury zaslouží uznání. Očekávání vyvolal koncert **Essenské filharmonie** s jejím šéfdirigentem **Tomášem**

Netopilem. Jejich ryze dvořákovský program potěšil mnohé návštěvníky. Sólistou večera byl významný klavírista **Ivo Kahánek**, po koncertě 9. 9. proběhl také křest jeho CD.

Výraznou charakteristikou festivalu jsou programové řady, hlavní z nich s názvem „Dvořák Collection“ byla zaměřena na prezentaci skladatelových koncertantních kompozic.



A. Forsyth, P. Inkinen, P. Zukerman, FOK (foto: P. Dyc)

Kurátorem komorní řady byl renomovaný americký houslista **Gil Shaham**, který se představil mezinárodnímu publiku nejen v komorních programech 10., 12. a 15. 9. společně s dalšími hudebníky, ale sólově vystoupil i s **Pražskou komorní filharmonií**. Pod taktovkou jejího šéfdirigenta **Emmanuela Villauma** přednesl 14. 9. v Rudolfinu Dvořákův *Houslový koncert a moll, op. 53*. Svému pojetí propůjčil bravuru, eleganci, stylovost a vřelost. Dílo s podporou vnímavého a bystrého Villauma poutavě oprostil od tradic. PKF mu byla výborným partnerem.

Česká filharmonie se svým šéfdirigentem **Semyonem Bychkovem** hrála na Dvořákově Praze po návratu z Londýna ve dnech 13., 17. a 21. 9., ale její program zahrnoval pouze kompozice P. I. Čajkovského. Každý koncert

měl hvězdného sólistu, nejdříve francouzské bratry **Capuçonovi**, violoncellistu **Gautiera** a houslistu **Renauda**, a dále rusko-amerického klavíristu **Kirilla Gersteina**. Doufejme, že v budoucnosti nebude ČF se svým šéfdirigentem propagovat více ruských děl než českých, čemuž letošní sezona nenásvědčuje.

Vrcholným orchestrálním koncertem letošního festivalu se stalo 15. 9. vystoupení světoznámé **Izraelské filharmonie** s legendárním **Zubinem Mehtou**. Monumentální *Symfonii č. 3 d moll* Gustava Mahlera nastudoval dirigent z paměti a vystavěl ji jak architektonický zázrak. Jeho gesta byla střídma, přesná a jasná. Hráči orchestru byli vynikající. Znění prochnulo transparentností zvuku ve vrstvách díla, v maximální škále dynamiky a mnoha odstínů barev. Dílo gradovalo radostně jak rostoucí organismus. Mezzosopranistka **Gerhild Romberger**, která zaskočila za nemocnou Mihoko Fujimurovou, podala mimořádný výkon. **Pražský filharmonický sbor** (sb. **Lukáš Vasilek**) a **Kühnův dětský sbor** (sb. **Petr Louženský**) přispěly k mimořádnému hudebnímu zážitku. Ministr kultury **Lubomír Zaorálek** dirigentovi udělil v Praze

Cenu Artis Bohemiae Amicis. V programové sekci „Opera in concert“ zazněla po devadesáti letech novodobá premiéra koncertního uvedení Dvořákovy opery *Král a uhlíř* (1871). Provedení v Rudolfinu se zhostil 19. 9. **Symfonický orchestr Českého rozhlasu** pod taktovkou **Tomáše Braunera**, sólisté **Kateřina Kněžíková**, **Roman Hoza**, **Jozef Benci**, **Richard Samek**

a **Pražský filharmonický sbor**. Z koncertu byla pořízena nahrávka ČRo, která se stala jediným existujícím záznamem opery v její první verzi.

Pozoruhodná byla na festivalu konfrontace klavírních recitálů v Rudolfinu. Izraelský klavírista ruského původu **Boris Giltburg** přednesl 20. 9. dvanáct *Transcendentálních etud* Franze Liszta a třináct *Preludií op. 32* Sergeje Rachmaninova. Ve svých pětaticeti letech prokázal mimořádné nadání pro celovečerní přednes nejnáročnějších děl klavírní literatury, detailní analýzu a brilanci snoubící se s nadhledem i lehkostí. V pojetí upřednostnil specifickou charakteristiku jednotlivých skladeb a krásu vyznění bohaté škály dynamických odstínů. Jeho večer vyvolal obrovské nadšení posluchačů.

Chorvatský klavírista **Ivo Pogorelich** představil 22. 9. díla napříč epochami, od hudby barokní Johanna Sebastiana Bacha, klasicistní Ludwiga van Beethovena, romantické Fryderyka Chopina a impresionistické s vlivy moderny Maurice Ravela. Šedesátiletý sólista mimořádně vynikal v pojetí děl Bacha a Ravela. Jeho výkony ovšem bývají rozporuplné, zejména v programech s více díly různých skladatelů, což je výzvou pro pořadatele, aby pečlivě zvážili výběr skladeb z jeho nabízeného repertoáru. Bohužel, žádný z obou významných pianistů nehrál Dvořákovu hudbu.

Na závěr hostila Dvořákova Praha **Estonický národní symfonický orchestr**, který řídil **Neeme Järvi**, bývalý dlouholetý šéfdirigent tělesa z období 1963–1979. Orchestr v úvodní skladbě poutavě vtáhl posluchače do hudby své země, z tvorby Estonce Heino Ellera zahrál symfonickou báseň *Úsvit* z roku 1920, která mísí vlivy folklóru a hudebních evropských tradic. Pozornost publika strhla záhy britská houslistka **Nicola Benedetti**, bývalá vítězka prestižní soutěže BBC Young Musician. V *Koncertě pro housle a orchestr d moll, op. 47* Jeana Sibelie virtuózně excelovala, v nízkých

V době konání festivalu rozhodla rada akademiků, že Cenu Antonína Dvořáka, kterou vyhlašuje od roku 2009 Akademie klasické hudby, obdrží pěvkyně Gabriela Beňačková. Slavnostní ceremoniál se uskutečnil 21. 4. 2020 ve Dvořákově síni Rudolfiny. Ocenění získávají osobnosti, které svým celoživotním dílem nebo mimořádným uměleckým počinem se významnou měrou zasloužily o propagaci a popularizaci české klasické hudby v České republice a zahraničí.

Skvělá dramaturgie zahajovacího koncertu FOK, „sametové“ oslavy ND a polemický program ČF

Zahajovací koncerty sezon provází zpravidla společenská symbolika aktuálních událostí či charakteristika směřování dramaturgie těles.

Česká filharmonie otevřela svou 124. sezonu ve Dvořákově síni Rudolfiny již 4. 9. 2019. S ohledem na aktuální společenskou připomínku 80 let od začátku druhé světové války, vzbudil zvolený program s jejím hudebním ředitelem a šéfdirigentem **Semyonem Bychkovem** jisté rozpaky. Repertoár večera

č. 8 c moll, op. 65 D. Šostakoviče. Dílo skladatelem považované za „báseň utrpení“ rozkryl Bychkov na rozdíl od hráčů s větším nadhledem, ale mnohé pasáže plošně forzoval. Velmi dobře zazněla orchestrální sóla. Stejný program zazněl na BBC Proms v Royal Albert Hall. Vybrané skladby z nejnovějšího společného Čajkovského projektu (7 CD pro Decca Classics) prezentuje ČF se svým šéfdirigentem i v zahraničí.

„Třicet let svobody: hudba poroby, vzpoury a smíření“ byl symbolickým podtitulem slavnostního zahajovacího koncertu sezony 2019/2020 k 30. výročí sametové revoluce. **Orchestr Národního divadla** řízený **Jaroslavem Kyzlinkem**, hudebním ředitelem Opery ND, zahrál 12. 9. ve vytříbeném dramatickém stylu úryvky a scény z Janáčkovy opery *Z mrtvého domu*, z Verdiho *Nabucca*, Beethovenova *Fidelie*, Giordanova *Andrey Chéniera* a Smetanových oper *Dalibor* a *Libuše*. V historické budově Národního divadla vystoupili mezinárodně uznávaní pěvci a pěvkyně i Sbor ND. Výjimečný výkon předvedla **Dana Burešová**. Je chvályhodné, že Kyzlinkův potenciál se pozitivně odráží na výkonech. Koncert byl završen provedením oslavné kantáty A. Dvořáka *Te Deum*, jež provázelo v roce 1989 prezidentskou inauguraci Václava Havla.

Symfonický orchestr hl. m. Prahy FOK vstoupil do své 85. koncertní sezony výtečně. 19. 9. se v Cukrárně Obecního domu konala před hudebním večerem beseda s umělci, šéfdirigentem **Pietarim Inkinenem** a houslistou **Pinchaselem Zukermanem**, současným rezidenčním umělcem FOK. Jejich setkání provázela dramaturg **Martin Rudovský** a ředitelka obchodu & PR **Anna Bakošová**. Inspirující setkání, profesionální i zábavně uvolněné, překvapivě i v takovém duchu se nesl koncert, který byl ve Smetanově síni Obecního domu na skvělé úrovni. Fenomenální izraelský sólista, držitel dvou cen Grammy, se zhostil bravurně a velmi niterně *Romance pro housle a orchestr f moll, op. 11* A. Dvořáka. Naopak poněkud paradoxně, razantněji a temperamentněji rozehrála Dvořákovu skladbu *Klid lesa pro violoncello a orchestr Des dur, op. 68/5* Zukermanova manželka **Amanda Forsyth**, Kanadanka pocházející z Jižní Afriky. *Dvojkonzert pro housle a violoncello a moll, op. 102* J. Brahmsa byl jejich standardem, který provedli na vysoké úrovni. Detailní souhra s orchestrem však měla ještě své rezervy v kompaktnosti. Po vtipném předávku, kdy si dirigent půjčil od Zukermana Guarneriho housle a pizzicatem v duu s Forsyth předvedli veselé *Droplets* J. Sibelie, dirigoval Inkinen zpaměti *Symfonii č. 5 Es dur, op. 82*. Novoromantické dílo nastudoval s velkým pochopením a stylově perfektně. Orchestr jeho pojetí plně respektoval. Inkinen na sklonku sezony po pěti letech předá post Tomáši Braunerovi. Doufáme, že vedení tělesa přizve k FOK i mezinárodně věhlasné dirigenty, protože orchestr by si je velmi zasloužil.

Markéta JÚZOVÁ



G. Romberger, Z. Mehta, Izraelská filharmonia (foto: © P. Hajská)

polohách rozehrála tmavé syté barvy a ve vysokých polohách oslnivé výšky. V závratných tempech dokázala dát plno jasu vrstevnaté struktuře. Dirigent vedl těleso citlivě v souhře se sólistkou a řídil hráče střídavě s taktovkou nebo i bez taktovky, kdy využil širší paletu gest. Jeho pojetí *Symfonie č. 4 Es dur, WAB 104*, „Romantická“ Antona Brucknera neslo akcent na melodiích a významových obloucích, což přispělo k dramatickému efektu. Dispozice orchestru jsou na relativně vysoké úrovni. Festival uzavřeli hosté radostně předávkou Dvořákovy *Humoresky*. Festival byl zpestřen autogramiádami, debatami, výletem „Po stopách A. Dvořáka“ do Plzně a Rodinným dnem. Některé koncerty byly zaznamenány Českou televizí, Českým rozhlasem a sítí EBU.

také připomínal zastoupenými autory dramaturgii tělesa z období sklonku čtyřicátých a průběhu padesátých let 20. století. Slavnostní koncert otevřel orchestr sice vřele a radostně předehrou k opeře *Prodaná nevěsta* B. Smetany a následně *Polkou*, *Furiantem* a *Skočnou*, vybraných tanců ze stejné opery. Dirigent jim však vtiskl tíhu rytmů a těžkopádnost přednesu. Ačkoliv ČF prioritně nehraje operní repertoár, zazněla dále *Dopisová scéna* z 1. dějství opery *Evžen Oněgin*, op. 24 P. I. Čajkovského, k níž byla přizvána ruská lyricko-dramatická sopranistka **Jelena Stichina**. Pěvkyně více zaujala výbornou pěveckou technikou a sytým světlým hlasem, než interpretací role Taťány, k níž zvolila poněkud chladnější přístup, ovlivněný jistým odstupem od prožitku postavy. Večer vyvrcholil velkolepou *Symfonií*

PRAHA, TEREZÍN

Večná nádej a morálny záväzok – festival v Prahe a Terezíne

Ešte keď na ceste medzi Prahou a Teplicami na okraji Krušných hôr nebola diaľnica, prechádzali všetky autá cez ošarpaný Terezín. Hlavná cesta viedla takmer cez jeho centrum. Koľko z tých stoviek áut sa v Terezíne aj zastavilo, koľko ľudí z nich vystúpilo a obzrelo sa okolo seba, o tom pravdepodobne žiadna dokumentácia neexistuje. Okrem Malej pevnosti, politickej väznice, tam nebolo pamätihodností a nebolo čo obzerat'. Terezín ako stredisko rasového prenasledovania v rokoch 1941–1945 a jeho geto sa stali pojmom vlastne až po Zamatovej revolúcii. Na jeho území sídli inštitúcia Pamätník Terezín, ktorého vedecká, zberateľská a kultúrna činnosť dostáva smutnú a tragickú minulosť postupne do povedomia širokej verejnosti.

Minulosť Terezína ležala dlhé roky v šedi zabudnutia tej skutočnosti, že v roku 1940 začali nemeckí národní socialisti meniť jeho tvár na geto. Už o rok neskôr sa stalo toto miesto pre-

„terezínski skladatelia“ dnes vnímame predovšetkým v gete internovaných skladateľov a hudbu Pavla Haasa (1899–1944), Hansa Krásu (1899–1944), Viktora Ullmanna (1889–1944),



Sládkikové trio Virtuosi Brunenses a sólisti Baletu Divadla Josefa Kajetána Tyla v Plzni. (foto: A. Schindler)

chodným sústreďovacím táborom predovšetkým pre židovské obyvateľstvo z Čiech a Moravy na ceste za smrťou do vyhladzovacích koncentračných táborov. Táborom Terezín prešlo podľa najnovších výskumov vyše 140 000 väzňov, z ktorých na mieste takmer štvrtina zahynula a približne 88 000 bolo deportovaných do nemeckých koncentračných táborov. Že v táboře Terezín zohrala svoju úlohu aj hudba, ba dokonca v dejinách hudby do tých čias nepoznanú, sa český a slovenský hudobný svet dozvedel až v roku 1990 z publikácie českého muzikológa Milana Kunu *Hudba na hranici života*.¹ V tejto publikácii, ktorá sa ako prvá obšírne zaoberala hudbou v nacistických väzniciach a v koncentračných táboroch, sa bolo možné dočítať, že na priam nepochopiteľných a súčasne obdivuhodných kultúrnych programoch v terezínskom gete sa podieľal celý rad deportovaných hudobníkov. Pod označením

Zikmunda Schula (1916–1944), Gideona Kleina (1919–1945), ako i politického väzňa Rudolfa Karla (1880–1945), väzneného gestapom v Malej pevnosti. Všetci šiesti boli obratí o svoje životy a ľudstvo o hudobné diela, ktoré by boli ešte mohli vytvoriť. Po deportácii do Terezína im ostalo iba to, čo im nikto nemohol zobrať: láska k hudbe. Vytvorili si (okrem Rudolfa Karla) svoj svet, svoje koncerty a kultúrne programy. V rámci tzv. „Freizeitgestaltung“ vznikli v gete spočiatku tajné, postupom času tolerované a napokon nacistami ako propaganda využívané podujatia. Zo skromných začiatkov sa vyvinul rad vynikajúcich a zaujímavých koncertov, ktoré navyše vzbudzujú obdiv a úctu hlavne preto, lebo sa uskutočňovali v neľudských podmienkach – v hlade, v katastrofálnych hygienických podmienkach a v strachu o to, čo prinesie zajtrašok. Napriek tomu pripomínali občas kvalitou i množstvom podujatí hudobný

život veľkomesta. Ruka v ruku so skladateľmi sa na umeleckých aktivitách podieľali umelci rôznych žánrov, medzi ktorými boli renomovaní i začínajúci interpreti. Ku klaviristkám patrili z Prahy do Terezína deportované Edith Steinerová-Krausová, Renée Gaertnerová-Geiringerová, Alice Herzová-Sommerová, ďalej klaviristka zo Slovenska, Julietta Arányi, ktorej Bohuslav Martinů venoval v roku 1938 svoje *Concertino* pre klavír a orchester, či skladateľ a klavirista Gideon Klein.

Práve tvorba Gideona Kleina, na ktorého si spomínáme v tomto roku pri príležitosti stého výročia jeho narodenia a na ktorého osud a tvorbu ako prvý poukázal Milan Slavický, sa v posledné augustové dni stala stredobodom pozornosti medzinárodného festivalu Večná nádej: Gustav Mahler a terezínski skladatelia (18.–25. 8. 2019, Praha, Terezín). Nadačný fond Večná nádej z Prahy usporiadal v uvedených dňoch už druhý ročník festivalu, ktorým, ako uviedol v tlačovej správe, „priblížil tvorbu skladateľov spätých s kontextom stredoeurópskej hudobnej kultúry v interpretácii popredných domácich a zahraničných umelcov“.

V roku 2019, kedy si pripomínáme aj ďalšie výročie súvisiace s getom Terezín – 75 rokov od zavraždenia Pavla Haasa, Hansa Krásu, Viktora Ullmanna a Zikmunda Schula v roku 1944, sa ich diela stali tiež súčasťou dramaturgie. Na spolu siedmich koncertoch rozložených do prestížnych pražských koncertných sieni – Sála Bohuslava Martinů, HAMU; Sukova sieň, Rudolfinum; Obecný dom; Kostol sv. Šimona a Júdu a terezínskeho Kultúrneho domu, znela hudba rôznych štýlov, žánrov i proveniencie. Ale takmer všetka mala jedného spoločného menovateľa: bola nositeľkou nádeje, aby sa historické udalosti spojené s Terezínom nikdy viac neopakovali.

Okrem už spomínaných autorov zazneli na koncertoch tiež ďalšie diela obetí holokaustu. Popri Erwinovi Schulhoffovi (*Päť kusov pre sládkikové kvarteto*) a Rudolfa Karla (*Nokturno pre klavír*) sa objavili aj sotva známe mená a diela: v roku 1944 v Osvienčime zavraždeného Holanďana Dicka Kattenburga (*Trio à cordes*), ďalej v jednom z nemeckých koncentračných táborov v roku 1945 zavraždeného maďarského skladateľa Sándora Kutiho (*Serenáda pre sládkikové trio*) a tiež žiaka Zemlinského a Hábu, v Terezíne v roku 1945 oslobodeného Hansa Winterberga (*Tri piesne na texty Franza Werfela*). Diela Antonína Dvořáka, Leoša Janáčka, Bohuslava Martinů a pre zbor a cappella Clytusom Gottwaldom upravené diela Gustava Mahlera dopĺňali prevažný český resp. moravský hudobný ráz a obraz festivalu.

K interpretom festivalu patrili klavirista **Ivo Kahánek**, Petrof Piano Trio, Irena Troupová a Jan Dušek, Bennewitzovo kvarteto, Virtuosi Brunenses a Martinů Voices so zbornajstvom Lukášom Vasilkom i americké sládkikové trio **Black Oak Ensemble**. Dva z koncertov sa uskutočnili v Kultúrnom dome v Terezíne, tam, kde sa už neraz stretli preživší. V deväťdesiatych

rokoch minulého storočia ešte sami zasiahli do koncertného diania pripomínajúceho koncertný život v tábore, niektorí boli i svedkami pokrstenia koncertného krídla Yamaha v roku 2000, ktoré darovala Terezínu japonská iniciatíva *Krídlo pre Terezín*. Generácia týchto umelcov už dnes nie je medzi živými, ale autorka s pietou spomína na stretnutie so spevákom, basistom Karlom Bermanom a klaviristkou Edithou Steinerovou-Krausovou – poprvýkrát vôbec v roku 1995. Stretnutia bývalých väzňov sa uskutočňovali paradoxne v tých priestoroch, kde počas ich internácie sídlila stráž zodpovedajúca za poriadok v gete. Organizovať v súčasnosti v Terezíne podujatia, a hlavne koncerty, musí byť dobre premyslená záležitosť. Samotné mesto a jeho obyvatelov nie je možné počítať k hlavnému publiku, to je nutné vopred zorganizovať. V rámci festivalu sa v spolupráci s **Inštitútom terezínskych skladateľov** konalo štvordňové

a klavír na slová Norberta Frýda), ktoré kedysi spievali v terezínskom gete deti deportované z českých miest. To porovnanie či paralela interpretov vtedy a dnes musela byť mrazivá pre každého poslucháča. O deň neskôr, 21. 8., sa Kultúrny dom v Terezíne stal svedkom koncertu k už spomínanej storočnici narodenia Gideona Kleina. Klein bol spolu s kolegami Krásom, Haasom, Ullmannom, ale i s Karlom Ančerlom deportovaný na jeseň 1944 z Terezína jedným a tým istým transportom do koncentračného tábora v Osvienčime. Ako mladý človek selekciu prežil, ale oslobodenia sa nedožil. Kedy a kde zahynul, nie je známe. Jeho diela pred deportácie zachránil jeho priateľ Eduard Herzog, diela z Terezína spoluväzni. Mladý a intelektuálne založený Moravák Klein bol nielen centrálnou umeleckou a organizačnou osobnosťou v koncertnom živote Terezína (o jeho tamjších koncertoch sú zachované kritiky z pera Viktora Ullmanna), ale, ako

Výborný klavirista Klein mu poskytol dielo komponované s neobyčajným porozumením pre klavír, ale i s citom pre zvuk a pre „živú“ dušu tohto hudobného nástroja. Škoda, že plánovaná štvrtá a zároveň finálna časť, ostala iba v skiciach. Kahánek by nám v nej bol poskytol pohľad na zopár ďalších nádherných taktov aj tak len skromne zachovanej Kleinovovej tvorby. Okrem Gideona Kleina ležala celá prvá polovica koncertu v Kahánkových rukách, bola to vlastne veľká sonátová časť koncertu. Janáčkovou nástojčivou *Sonátou I. X. 1905 „Z ulice“*, s časťami *Predtucha* a *Smrť*, antipoval život a osudy prenasledovaných skladateľov. Sólista Kahánek nechal zaznieť tiež často hrávanú *Sonátu č. 6* Viktora Ullmanna. Ide o jeho predposledné štvorčasťové klavírne dielo, ktoré vzniklo v roku 1943 v Terezíne, kde bolo i premiérovane. Kahánkovi sa podarilo veľkolepo predstaviť Ullmannov všadeprítomný kontrapunkt, ktorým skladateľ nadviazal na Bachove tradície a formovo sa zasa pridržal klasickej sonátovej formy.

V druhej časti koncertu zaznela *Passacaglia a fuga pre sláčikové trio* Hansa Krásu a *Trio pre husle, violu a violončelo* Gideona Kleina. Obidve diela patria vôbec k tým najhodnotnejším, ktoré v Terezíne vznikli, vynikajúce sláčikové trio Virtuosi Brunenses ich zahrlo s vervou. Dielo 25-ročného Gideona Kleina sa stalo navyše podkladom či hudobnou predlohou pre balet v podaní sólistov **Baletu Divadla Josefa Kajetána Tyla** v Plzni v choreografii **Zdeňka Prokeša**. Elementy optimistického moravského folklóru použité skladateľom hlavne v časti *Molto vivace* predviedli šiesti tanečníci v adekvátnom stvárnení. Srdečná atmosféra hudby a pódia sa rýchlo preniesla i na početné publikum, o potlesk nebola núdza, kvety pre každého z účinkujúcich boli vďaka usporiadateľom za námahu príprav hodnotného večera.

Po koncerte v Kultúrnom dome vyjde návštevník na námestie, na ktorom stoja najdôležitejšie budovy mestečka. Môj pohľad vyhľadal dvojposchodovú budovu vedľa kostola.

Tu, v jednej z izieb vtedajšieho stiesneného dievčenského domova, bola internovaná tanečnica Licka, Alica Flachová-Pastorová, budúca baletka Slovenského národného divadla.² V Terezíne si na hudbu Viktora Ullmanna vytancovala v predstavení *François Villon* ako 15-ročná svoj prvý naozajstný veľký potlesk... Samozrejme, za iných okolností ako tanečníci na koncerte práve spomenutého festivalu.

Agata SCHINDLER



Terezín 2019. V budove vedľa kostola sa nachádzal dievčenský domov, v ktorom bola od novembra 1941 do októbra 1944 internovaná Alice Flachová. (foto: A. Schindler)

Mezinárodné stretnutie študentov v Terezíne (19.–22. 8.). Na programe boli prednášky, študentská konferencia, premietanie filmov a ďalšie aktivity. Do toho termínu zapadli i koncerty konajúce sa v Kultúrnom dome (20. a 21. 8.). Pohnutá diskusia s 93-ročnou pani **Doris Grozdanovičovou**, ktorá prežila Terezín, sa 21. 8. skončila smutne. Táto svedkyňa doby na spiatočnej ceste do Prahy náhle skonala.

Skladateľa Karla Reinera, ktorý prežil koncentračné tábory v Terezíne i v Osvienčime, ktorý ušiel z pochodu smrti a ktorý je ešte nepochybne povedomý staršej generácii slovenskej hudobnej obce, sprítomnil **Detský zbor Brno** na prvom z terezínskych festivalových koncertov. V interpretácii slobodných, šťastných a muzikálnych detí zaznel výber z Reinerových pestrých piesní *Kvetovaný kôň*, (básne, hry a rýmovacky pre sóla, detský zbor, recitátora

jeho diela dosvedčujú, i mimoriadnym a originálnym skladateľským talentom. Bol dobre zorientovaný v hudobnej avantgarde 20. a 30. rokov, tesne pred deportáciou sa stal žiakom Aloisa Hábu. Trojčasťová Kleinova *Sonáta pre klavír*, ktorú skomponoval v roku 1943 v Terezíne a ktorú dedikoval tiež v Terezíne internovanej sestre Eliške, patrí dnes ku Kleinovým najhranejším kompozíciám. Jeho hudobná reč vypovedá o dobrej znalosti hudobných trendov, z ktorých invenčne čerpal, „hlavne zo sveta Druhej viedenskej školy (Schönberg, Berg) ako i z českej klavírnej hudby (Josef Suk, Kleinom často hrávaný a obdivovaný autor)“, uvádza sa v texte Nadácie Večná nádej. Okrem vycibrenej kompozičnej techniky voľnej atonality a pevných sonátových foriem nechal klavirista Ivo Kahánek, o ktorom sa Sir Simon Rattle vyjadril slovami „Ivo Kahánek is a great pianist“, dielo prehovoriť predovšetkým po citovej stránke.

1 Milan Kuna: *Hudba na hranici života, O činnosti a utrpení hudebníků z českých zemí v nacistických koncentračných táborech a věznicích*. Naše vojsko, Praha 1990.

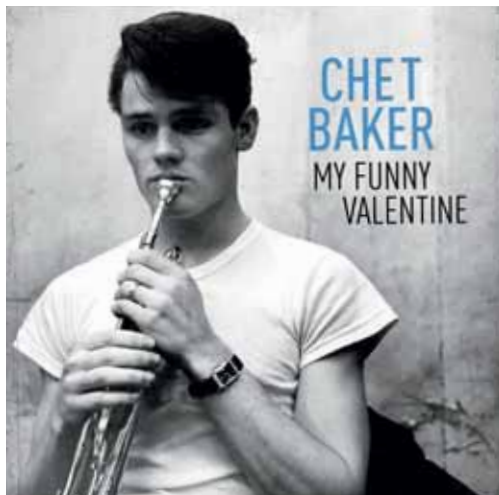
2 Volali ju Licka/They Called Her Licka. In: Agata Schindler: *Maličká slzička, Nacizmus a jeho ničivé dôsledky v životoch stredoeurópskych hudobníkov (1933–1945)/A Tiny Teardrop: The Devastating Impact of Nazism on the Lives of Musicians in Central Europe (1933–1945)*. str./p. 91–106 Hudobné centrum, Bratislava 2016.

Bratislavské „jazzáky“ (opäť) bez jazzu

Pravdupovediac, nikdy by mi nenapadlo, že budem musieť napísať podobný text, ale spomienky na pätnásť „odžitých“ ročníkov kedysi vynikajúceho festivalu Bratislavské jazzové dni mi inak nedajú...

Na legendárne podujatie, ktoré bolo naším každoročným „Oktoberfestom“, sme sa tešili mesiace vopred. Fungovali sme v akejsi detskej prostote, že nutričná hodnota pochutín, predkladaných dramaturgickým tandemom Peter Lipa – Pavel Daněš, nás nielen zasýti, ale aj zmysluplne rozšíri a obohatí naše (nielen jazzové) obzory. A bývali to hody skutočne lukulské; spomeniem aspoň niektoré z mojich „highlights“ zosobnené saxofonistom Bennym Golsonom a jeho hviezdny tímom Whisper Not, sofistickým kvartetom Grand Slam s Jimom Hallom, vokálnou ekvilibristikou Kurta Ellinga, nepredstaviteľnou ľahkosťou tria Esbjörna Svenssona, spúšťou zanechanou Kennym Garrettom, kubánskou bebopovou živelnosťou Chucha Valdésa či silným ročníkom, na ktorom nás svojou spontánnosťou opantali Joshua Redman a Chris Potter.

Pri pohľade na aktuálny 45. ročník festivalu vidím prázdnotu. Nedokážem pochopiť, ako mohol vymiznúť pocit (snáď) zodpovednosti či skôr výnimočnosti ponúknuť čosi objavné, úprimné a pritom neuveriteľne krásne. Zaiste, aj „jazzáky“ bez jazzu si nájdu svoje obecnstvo,



pretože namotať diváka na efektnú show dnes nie je veľkou výzvou. Keď som sa v posledných rokoch pýtal viacerých „jazzákových“ známych, čo ich na tom-ktorom ročníku oslovilo, zväčša otáľali s odpoveďou, keďže väčšiu časť festivalu strávili rozhovormi s ľuďmi, ktorých

roky stretávajú najmä tam. Zaiste, aj miesto príjemných spoločenských posedení je vo virtuálnej dobe vzácnosťou, prečo však musel za developerských obeť „privatizérov slovenského jazzu“ padnúť práve tento festival?

Samozrejme, od „čistého“ jazzu sa viac či menej odklonili aj legendárne Montreux Jazz Festival alebo North Sea Jazz Festival. Napriek tomu však výrazné percento ich ponuky vychádza z jazzového fundamentu (i tradície). Nie, nebudem ako zástupca jazzovej polície trvať na „čistote rasy“, ale aj menej zainteresovaný poslucháč musí uznať, že takáto provinciálna prehliadka komerčných odnoží jazzu, samozrejme bez etablovaných headlinerov, by sa nemala honosiť titulom najprestížnejšieho jazzového sviatku. Áno, aj postfusion, funk, neosoul či pesničkársky smooth jazz obsahujú (marginálne) množstvo výživových prvkov, no klásť týchto umelcov na úroveň vyššie spomínaných osobností je skutočne na smiech. Alebo zaplakanie? Chet Baker na obálke *My Funny Valentine* napriek názvu prílišným

optimizmom neprekypuje. Podobná skepsa ostáva aj na našej strane. Dokážu sa ešte kedysi legendárne „jazzáky“ odraziť? Pretože aktuálny ročník ťažko nazvať inak, ako Bratislavským jazzovým dnom.

Peter MOTYČKA



Galéria Nedbalka

MUCHA QUARTET

Hudobno-literárny cyklus *musica_litera* 2019 v Galérii Nedbalka



Lístky v predaji na www.nedbalka.sk

VALASKÁ ŠKOLA | 17.10.2019 o 18:00 h.
Gavlovič - Haydn
host - Alfréd Swan

OBRÁZKY Z VÝSTAVY | 21.11.2019 o 18:00 h.
Kořínek - Kafendá - Moyzes
host - Ľudmila Swanová

NOX ET SOLITUDO | 19.12.2019 o 18:00 h.
Krasko - Godár
host - Matúš Krátky

www.nedbalka.sk www.musicalitera.sk www.muchaquartet.sk



fond
na podporu
umenia

„Z verejných zdrojov podporil
Fond na podporu umenia“

hudobný život



hudobný fond
Music Fund Slovakia

kniha



Ilja Zeljenka Rozhovory a texty Hudobné centrum 2018

„Hudbe rozumie málokto, ale keď vlezieš niekomu do okna – tomu porozumie každý.“ (Ilja Zeljenka v rozhovore s Mariánom Vanekom.) Už si presne nespomínam, kedy a pri akej príležitosti som po prvýkrát stretol Ilju Zeljenku. Muselo to byť niekedy v polovici šesťdesiatych rokov, niekde v blízkosti mojej alma mater počas štúdia na katedre muzikológie a celkom určite bol pri tom nezabudnuteľný Peter Faltin, guru mladých hudobných teoretikov, ktorý mňa a mojich spolužiakov s Iljom zoznámil. Ilja bol už vtedy výraznou postavou kultúrneho života Bratislavy, nepochybne vedúcim zjavom svojej skladateľskej generácie, človek s nespornou umeleckou autoritou a osobnou charizmou. Sporadické, no družné spoločenské posedenia so Zeljenkom v čase, keď už od Dunaja zavanulo slobodou, korenené cigaretami a nadmernými prísunmi pohárikov alkoholu (to som ako nefajčiar a presvedčený abstinent musel voľky-nevoľky tolerovať), pôsobili na nás, naivných a neskúsených ucháčov, priam ako zjavenie. Iljova intonačne ležérna dikcia, jeho žoviálny verbálny prejav sa vyznačovali zvláštnou, dovtedy nepoznanou noblesou. Nepočul nás, ani nevychovával. A hoci si z nás z času na čas ironicky uťahoval, bol pri svojich hravých narážkach výsostne kultivovaný, chápavý a jemný. Nestávalo sa, že by, často potúžený vodkou, pri svojich voľnomyšlienkových úvahách prekročil hranicu, za ktorou sa vtip mení na arogantnú a vulgárnu hrubosť. Povestný bol aj jeho svojrázny humor plynúci bez náznaku banalít a floskúl. Dokázal prekvapujúco spájať nezľúčiteľné veci a šokujúco konštruovať absurdné sylogizmy, o čom svedčí aj navonok nezmyselná veta z dávneho Zeljenkovho rozhovoru s karikatúristom Mariánom Vanekom, ktorú som si k svojmu textu zvolil ako citát.

Tento dnes už zabudnutý dialóg dvoch uletených *enfants terribles* domácej

umeleckej scény je súčasťou rozsiahlej dvojzväzkovej publikácie s názvom *Ilja Zeljenka – Rozhovory a texty*, ktorú v roku 2018 v starostlivej edičnej adjustácii Vladimíra Godára vydalo Hudobné centrum. Kniha obsahuje takmer všetky texty či slovné prejavy, ktoré Zeljenka v priebehu svojho života napísal, respektíve komusi povedal. Sú tam zahrnuté desiatky rozhovorov pre dennú tlač i odborné periodiká, niektoré silne dobovo podmienené a teda už nevelmi aktuálne, iné zasa dojímavé osobné, s prenikavo obraznými metaforami („hudba pre mňa vždy bola istým druhom sna, ktorému dávam tvar, vnímateľný pre iných i po rokoch“), autorské úvahy a komentáre k vlastným skladbám, odpovede na ankety, zdravice, nekrológy, vtipné postrehy, kritické recenzie, slávnostné prejavy (pamätané „Už je to tu!“ na mimoriadnom zjazde ZSSKU v januári 1990) až po sugestívne, smútkom naplnené básne a neznáme prozaické útvary. Ústrednými kapitolami knihy sú však dva rozsiahle cykly rozhovorov, ktoré môžu čitateľovi poslúžiť ako kvalitná pramenná memoárová literatúra pri štúdiu dejín slovenskej hudby. V prvom texte *Rozhovorov s Alexandrom Moyzesom* (pôvodne vyšli vo vydavateľstve Scriptorium Musicum v roku 2003) Zeljenka podrobne spovedá nášho skladateľského barda, jedného z vedúcich predstaviteľov slovenskej hudobnej moderny. Moyzes v nich mapuje svoju životnú a umeleckú dráhu a pri jej rekapitulácii je prekvapujúco úprimný (rozhovory vznikali ešte počas normalizácie). V uvoľnenej, nenáročne ladennej diskusii otvorene priznáva, že seriálnej, ba ani dvanásťtónovej hudbe nikdy nerozumel, a tak neprišiel ani na chuť poetike hudobnej avantgardy. To mu však nebránilo, aby s pochopením sledoval a podporoval úsilie svojich žiakov o samostatnú kompozičnú výpoveď.

V druhej, o poznanie kvalitnejšej sérii jedenástich rozhovorov, ktoré vznikli s odstupom dvadsiatich rokov, diskutuje Vladimír Godár so skúseným a životne ukotveným tvorcom Iljom Zeljenkom. Skladateľ zaujímavo rozpráva o rodičovskom dome i o vojnovom detstve, o svojom obdive k prírodným vedám (najmä o fascinácii fyzikou), podrobne opisuje svoju kompozičnú metódu i skúsenosti s filmovou hudbou, spomína na priateľské kontakty s ruskými či gruzinskými hudobníkmi, hovorí o vzťahoch s generačnými kolegami, odkrýva pozadie kauzy svojej kantáty *Oświęcim*, letmo sa dotkne súboru Hudba dneška i legendárnych Smolenických seminárov pre súčasnú hudbu z konca šesťdesiatych rokov (mierne sa od oboch dištancuje, hoci

práve on bol jedným z najdôležitejších účastníkov podujatia). S prekvapením sa dozvedáme, že Zeljenka až do nástupu na vysokoškolské štúdium kompozície nemal za sebou vlastne žiadne systematické hudobné vzdelanie: nebol absolventom konzervatória, ba nenavštevoval ani len tradičnú ľudovú školu umenia, ktorá bola už vtedy módnou záležitosťou pre deti zo stredných mestských vrstiev. Pri vstupných pohovoroch na VŠMU vraj, podľa vlastných slov, nepoznal základné diela hudobnej literatúry 20. storočia, čím uviedol členov prijímacej komisie do stavu mierneho šoku. Ale prijali ho, talent pre hudobnú skladbu sa nedal prehliadnuť. Na Godárove kvalifikované podnety na tému skladateľská práca, kompozičný štýl či medzigeneračný konflikt reaguje Zeljenka zdržanlivo, s príslovečnou skromnosťou („nevidím to ako konflikt poetík, ale skôr ako konflikt etik“), pričom svoju osobu nikdy nekladie do popredia.

Medzi najpôsobivejšie texty publikácie patrí rukopisná esej *Moje utópie – o sebe, hudbe a ostatnom* (1986), kde Ilja okrem iného píše o svojom živote počas normalizácie v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch. Represie, ktoré v krajine nasledovali po potlačení tzv. obrodného procesu, tvrdo zasiahli všetky vrstvy obyvateľstva a celú jednu skladateľskú generáciu prakticky vyradili z umeleckého i zo spoločenského života. Časť Zeljenkových kolegov riešila svoju životnú situáciu zahraničnou emigráciou (Kolman, Šimai, Kupkovič, Faltin), časť zmĺkla a prijala svoj potupný údol bez toho, aby sa priveľmi zdiskreditovala. Ilja sa rozhodol inak, štýlovo: uchýlil sa na svoje tuscum do blízkej Harmónie, kde v tichosti žil a tvoril („v hudbe a prírode som hľadal odpovede na mnoho otázok – obľúbená literatúra: história, archeológia, grécki filozofi, biológia. Veľa som pracoval, hrajúc si nové skladby nevnímam som, že nie som hraný“). V dôstojnej samote a v intenzívnom pracovnom nasadení, obklopený len najbližšími priateľmi, pohrdavo ignorujúc normalizačné kreatúry typu Mikulu a Nováčka, prechádzal celým týmto kritickým obdobím ako morálne bezúhonný človek, ktorý sa v činoch či tvorbe nemusel po Novembri zodpovedať z kompromisov. Ale aj po revolučných zmenách a v novej politickej situácii pokračuje Zeljenkov životný príbeh sťa sínusoida. Istý čas je na vrchole – stáva sa predsedom Slovenskej hudobnej únie, stojí pri zrode festivalu súčasnej hudby Melos-Étos a na jeho pleciah sa zrazu zodpovednosť za riešenie naliehavých problémov jedincov i hudobných inštitúcií. Už po dvoch rokoch to unavený vzdáva, skladá

funkciu predsedu Únie, naďalej sa však angažuje vo výbere Melosu, odkiaľ ho v roku 2000, rok pred 6. ročníkom festivalu, hanebne vyobcujú. Všetok ten ročník tak aj vtedy dopadol...

Ilja Zeljenka, môj takmer o polduhu desaťročia starší druh, prežil čestný a vrchovato bohatý tvorivý život, s mnohými vrcholmi a pádmi. Tak už to v živote býva. Nikdy sa však nespreneveril mravnému imperatívu, ktorý si stanovil na začiatku svojej umeleckej dráhy. Jeho *Rozhovory a texty* sú toho presvedčivým svedectvom.

Ivan MARTON

alternatíva



Vrát'a Brabenec, Joe Karafiát, Jazz Khonspiracy Saman bez kmene bez rodu bez prérie Guerilla Records 2018



Pavel Zajíček, Ivan Acher, Michal Nejtek and others Svobodná místa / Places Of Freedom Guerilla Records 2019

Český underground vždy zásadne prezentovali kapely The Plastic People Of The Universe (PPU) a DG 307, ktoré byly v různých fázich také do určité míry svým způsobem spojenými nádobami. PPU se zpočátku odvíjeli od amerických a anglických vzorů (Zappa, Velvet Underground, The Doors) a teprve později si vytvořili specifický rukopis především díky skladatelskému potenciálu baskytaristy Mejly Hlavsy. DG 307 vedené básníkem Pavlem Zajíčkem již od svých počátků představovali svébytný, byť relativně kakofonický náprah k takzvané

→ nové hudbě, ovšem s velmi specifickým pojetím. Saxofonista PPU Vratislav Brabenec se jako svébytný autor prezentoval především v opusu *Pašijové hry*. V roce 1982 byl donucen emigrovat. Po svém definitivním návratu z Kanady v roce 1997 se přidal ke své domovské kapele, ale také vystupovat v dalších konstelacích zejména však v duu se svým kumpánem z exilu, kytaristou Joem Karafiátem, od roku 1997 rovněž členem PPU a řady dalších kapel. Společně jim již vyšla alba *Začni u stromu* (2006), *Kanadské vyty* (2007) a *Létání je snadné* (2013). V roce 2018 pak Guerilla Records vydali u příležitosti Brabencových pětasedmdesátin 2CD *Šaman bez kmene bez rodu bez prerie*, jehož první disk přináší záznam Brabencovy a Karafiátovy seance v čajovně Špejchar v Rakovníku z října 1998. Je to spontánní vystoupení, kde se těkavě roztvářejí, místy až kvílivý či kvákající saxofon skvěle doplňuje se zvukomalebnými a někdy až industriálně drsnými kytarovými plochami. Brabenec zde deklamuje své literární výtvořky, jež jsou směsicí poezie, jakýchsi deníků v podobě automatických textů a hospodských vyprávěnek, s patřičnou mírou nadhledu, ačkoliv se nezřídká dostává do hlubokých filozofických úvah, reflektuje přírodní děje a dotýká se i biblických motivů (to je u něj ostatně jako vystudovaného bohoslovce poměrně častý jev). Někdy jsou to úvahy o Bohu, občas poznámky psané po ránu na účt v nonstopu, jindy střípky vzpomínek na setkání s výraznými osobnostmi (nejen undergroundu (Hejránek, Magor, Wilson, Karásek, Bondy, Ferlinghetti atd.)). Celé by se to vlastně dalo pojmenovat jako civilistický surrealismus. Ovšem jsou tu i ekologické odkazy, hold indiánům či hrůzostrašné putování ztýraného zvířete ve skladbě *Vál hvězda ranní* s adekvátně úpící kytarou, při níž až běhá mráz po zádech. Druhý disk obsahuje vystoupení z července 2013 v čajovně U božího mlýna v Praze kapely příhodně nazvané Jazz Khonspiracy, jejíž jádro tvoří bubeník Jan Schneider (který ostatně hrál na perkuse na *Pašijových hrách velikonočních*), kontrabasista Petr Tichý, hráč na saxofony, klarinetu (a tady i koncovku) Michal Hrubý. Právě v letech 2012 a 2013 jim byl častým víc než hostem Vráta Brabenec, který tady mohl patřičně uplatnit své freejazzové sklony v kongeniální souvztažnosti s ostatním spoluhráči. Dýchá z toho jakoby pel dávných časů spontánních koncertů černošských velikánů z dob největšího rozmachu jazzu, ovšem na druhou stranu to má jasné kořeny ve slovanské melodice, byť přetavené do divokých eskapád, v nichž nechybí ani „klasická“ jazzová sóla.

Vložená recitace mezi hudebními čísly pochází ze čtení v kavárně Vrchlického divadla z února 2018 a má tak sice méně autentický šmrnc, ale zase na druhou stranu větší důraznost a preciznost, přičemž příběhy a reflexe jsou mnohem sevřenější, byť se tu zase opakují motivy črt z ranního nonstopu či úvaha, že se autor nechce podílet s Bohem o ulitou flašku rumu, když ho ani nezdá, vzpomíná se tu opět stylem automatických textů na určité lokace (zejména Vrsovice), Magora či Ludvíka Vaculíka a téma smrti se tu táhne jako červená niť. Obojí má silný emotivní náboj, který vtáhne posluchače in medias res. Základ alba *Svobodná místa / Places Of Freedom* pochází z koncertu v pardubickém Divadle 29 z února 2011, který

byl však ještě výrazně studiově upraven a byly na něj dodány další party. Autory hudby jsou zde skladatelé a interpreti Ivan Acher (preparované piano, piano, previola, sampler, kytary) a Michal Nejtek (syntezátory a sampler), kteří se začasť pohybuji na poli současné vážnohudební kompozice, zde pak brosí do vod jakéhosi protominimalismu a podmalovávají temné texty až mrazivým podkladem, do něhož pak vstupují občas zběsile vyjaté kytary Ivana Manolova či Garyho Lucase, které přidávají celku trochu rockový charakter. Pavel Zajíček tu deklamuje starší (*Co sme?*, *Banán prorok*, *Papírový a Psolutno*) i dříve neznámé texty s jeho specifickou naléhavostí, ale polohy různě mění někdy až téměř k šepotu nebo shovívavější tónu,

což vynikne zejména ve dvou nových podobách zhudebnění básně *Tělo*, kde je první verze pojata jako minimal techno oholené na dřevě, druhá pak mnohem procítěnější. *Vypíjej* je pak spíše než poezii vyprávěnkou a *Koulim vočima říkankou*. V *Tajemných hostinách* problematice i lyrický hudební motiv stejně jako v *Papírovém a Psolutnu*, kde se v návazně *Seš tu země nepoznaná*, kterou étericky zpívá Jana Věbová, dostáváme do poněkud jiného hudebního světa, abychom se pak vrátili zase zpět do modu blouznivého řádění. Texty jsou v repetičích mnohdy fragmentovány a dostávají nové významy. Uhrančivá záležitost, kterou je potřeba bedlivě vnímat a nacházet stále nové a nové spojitosti.

Petr SLABÝ



**Recitál
svetových
premiér**
Unikátny projekt!
29. október
18.00

PETER KATINA / akordeón
11 nových skladieb na jednom koncerte
Host večera: Lars Graugaard / Dánsko

Vstup zdarma

VIOLA, centrum pre umenie / divadlo, Prešov

u. fond na podporu umenia
Hudobný fond Music Fund Slovakia

SOZA hudobný život

GALÉRIA HUDBY

Cyklus komorných koncertov / 14. ročník

Koncertná sála Župného domu v Nitre

Nitrianska galéria

1. 10. 2019 o 19.00 hod.

EnsembleSpectrum

Program: I. Hrušovský, J. Sixta, I. Zeljenka,
L. Kupkovič, J. Pospíšil, J. Malovec
(vstup voľný)

23. 10. 2019 o 19.00 hod.

Slovenský filharmonický zbor
Jozef Chabroň – zbormajster
Slovenský komorný orchester
Ewald Danel – umelecký vedúci

Program: R. Twardowski, M. Lauridsen,
R. Thompson, F. Biebl, A. Pärt, S. Barber

12. 11. 2019 o 19.00 hod.

Het Collectief (BE)

Toon Fret – flauta, Julien Hervé – klarinet,
Wibert Aerts – husle, Martijn Vink –
violončelo, Thomas Dieltjens – klavír

Program: C. Debussy, B. Van
Camp, M. Pal'ko, O. Messiaen

27. 11. 2019 o 19.00 hod.

Jordana Palovičová – klavír

Program: C. P. E. Bach, M. Szyma-
nowska, Ľ. Bernáth, J. Cikker

Vstupné:

Dospelí: 8 eur

Študenti, deti, dôchodcovia, ŽŤP: 5 eur

Predpredaj: Nitrianska galéria
(v čase otváracích hodín)

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

WebSupport

TVnitrianska

hudobný život

E | N | S
M | B | L | E
S P E C T R U M

S finančným príspevkom
Hudobného fondu

Hlavný partner
fond
na podporu
umenia

NITRIANSKA
GALÉRIA
Umenie na
dobré adrese

in hľadisk

NITRADEN

mojaNitra

Hudobný fond
Music Fund Slovakia

Podujatie z verejných
zdrojov podpory
Fond na podporu umenia

• SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA



foto: P. Bronkus

1949
2019

Slávnostné koncerty

24. 10. štvrtok, A1

25. 10. piatok, B1

Koncertná sieň SF

19.00

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

JAMES JUDD *dirigent*

MARTIN RUMAN *viola*

JOZEF LUPTÁK *violončelo*

Vladimír Godár

Dariačangin sad, mýtus

podľa Otara Čiladzeho pre violu,
violončelo a orchester

Antonín Dvořák

Symfónia č. 8 G dur, op. 88



www.filharmonia.sk