



hudobný život

ROČNÍK LI

3

2019

2,16 €

hudobné  **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Rozhovor: Manfred Honeck / **Skladba mesiaca:** Igor Stravinskij: Tri kusy pre sláčikové kvarteto /

Miniprofil: Flautissimo / **Zahraničie:** Viedeň: Lucia di Lammermoor s vynikajúcim Flórezom



Konvergenie
so Stravinským

Violončelistka
Camille Thomas

KOŠICKÁ HUDOBNÁ JAR 64.

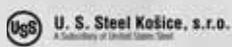


Medzinárodný hudobný festival
02. 05. – 30. 05. 2019

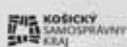
S podporou:



Hlavný reklamný partner:



Partner:



Festival sa koná pod záštitou ministerky kultúry SR a je prioritným projektom MK SR.

Pokladnica ŠfK – Dom umenia, Moyzesova 66, Košice • Po – Št: 14.00 – 17.00, Pí zatvorené • Tel.: 055 2453 123 • vstupenky@sfk.sk • www.sfk.sk a www.navstevnik.sk • Predaj vstupeniek od 25. 3. 2019. Zmena programu a účinkujúcich vyhradená.

02 MÁJ OTVÁRACÍ KONCERT FESTIVALU

19:00 hod. | Dom umenia
ŠfK | Finnegan Downie DEAR, dirigent | Felix KLIESER, lesný roh
R. Strauss: Don Juan, symfonická báseň, op. 20
R. Strauss: Koncert pre lesný roh a orchester č. 1 Es dur, op. 11
L. van Beethoven: Symfónia č. 6 F dur, op. 68 „Pastorálna“

06 MÁJ CHOPINOVE NÁLADY

19:00 hod. | Východoslovenská galéria, Hlavná 27
Kun Woo PAIK, klavír
F. Chopin (výber z diela)

10 MÁJ SMO & DALIBOR KARVAY

19:00 hod. | Dom umenia
SLOVENSKÝ MLÁDEŽNÍCKY ORCHESTER
Igor KARŠKO, umelecký vedúci | Dalibor KARVAY, husle
H. M. Górecki * J. S. Bach * L. Weiner * E. Suchoň

12 MÁJ JANOSKA SYMPHONY

19:00 hod. | Dom umenia
ŠfK | JANOSKA ENSEMBLE | Julian RACHLIN, dirigent
Sprievodné podujatie festivalu * Bonus pre abonentov KHJ

14 MÁJ ZEMLINSKY QUARTET

19:00 hod. | Východoslovenské múzeum, Námestie Maratónu mieru 2
ZEMLINSKY QUARTET
J. Haydn * L. van Beethoven * A. Zemlinsky

16 MÁJ MÁJOVÁ NOC

19:00 hod. | Dom umenia
ŠfK | Robert JINDRA, dirigent | Cosmin IFRIM, tenor
R. Schumann: Symfónia č. 1 B dur „Jamá“
R. Leoncavallo: La nuit de mai (Májová noc), kantáta pre tenor a orchester

19 MÁJ NEDELNÁ ROMANTIKA

19:00 hod. | Dom umenia
MISKOLCI SZIMFONIKUS ZENEKAR
Mátyás ANTAL, dirigent | József BALOG, klavír
S. Rachmaninov: Koncert pre klavír a orchester č. 3 d mol op. 30
P. I. Čajkovskij: Symfónia č. 5 e mol op. 64

21 MÁJ KLÁRA BÁBEL & JURAJ KUKURA

19:00 hod. | Dom umenia
Klára BÁBEL, harfa | Juraj KUKURA, umelecký prednes
S. Márai & G. F. Händel * F. Chopin * B. Bartók * Z. Kodály * F. Glinka
F. Godefröid

23 MÁJ TALIANSKY KLENOT

19:00 hod. | Dom umenia
ŠfK | Zbyněk MÜLLER, dirigent | Petra ÁLVAREZ ŠIMKOVÁ, soprán
Rafael ÁLVAREZ, tenor | Jakub KETTNER, barytón
W. A. Mozart: Symfónia č. 41 C dur, KV 551 „Jupiterská“
U. Giordano: Andrea Chénier (scény z opery)

28 MÁJ MUSICA AETERNA

19:30 hod. | Kostol Najsvätejšej Trojice (Premonštrátov), Hlavná 58
MUSICA AETERNA | Peter ZAJÍČEK, umelecký vedúci
H. I. F. Biber * G. Muffat * J. H. Schmelzer * J. Fischer

30 MÁJ ZÁVEREČNÝ KONCERT FESTIVALU

19:00 hod. | Dom umenia
ŠfK | Ondrej LENÁRD, dirigent | Andrea VIZVÁRI, soprán
Juraj HOLLY, tenor | Filip BANDŽÁK, barytón
Peter PAŽICKÝ a Aleš SOLÁRIK, klavíry
SLOVENSKÝ FILHARMONICKÝ ZBOR | Jozef CHABROŇ, zbormajster
C. Orff: Carmina Burana, kantáta

Vážení čitatelia,

dalo by sa povedať, že jasnou osobnosťou marcového vydania *Hudobného života* je legendárny ruský „vynálezca hudby“ Igor Stravinskij, aj keď označeniu „ruský“ by sa zrejme bránil sám skladateľ. „Narodil sa blízko Sankt Peterburgu, žil vo Švajčiarsku, Francúzsku a v Kalifornii; zomrel v New Yorku a pochovali ho v Benátkach. Do života vstúpil ako Rus, žil ako Francúz a zo sveta odišiel ako Američan. Učil sa od veľkých mužov 19. storočia, spolupracoval s poprednými umelcami dvadsiateho a neprestáva zaujímať tvorivých duchov a ovplyvňovať naše životy ani dnes. Otriasol svetom hudby *Svätením jari*, opäť tento svet stvoril v *Pulcinellovi* a zaskočil ho prostredníctvom *Movements*.“ Takto výstižne charakterizujú svetáckeho *maestra* v známej monografii *The Apollonian Clockwork* holandský skladateľ Louis Andriessen spolu s muzikológom Elmerom Schönbergerom. Stravinského odkazu – od kultových opusov *Svätenie jari* v dvojkľavínom predvedení, *Dumbarton Oaks Concerto* či *Príbehu vojaka*, po menej frekventované „miniatury“ – bola venovaná aj zimná edícia jubilujúcich *Konvergencií*. Pre tých, ktorí toto výnimočné podujatie nestihli, pripravil kolega Robert Kolář prehľadný sumár tohoto výdatného degustačného menu. A šťastlivci, ktorí začiatkom februára navštevovali koncertné štúdiá Slovenského rozhlasu, si iste radi oživia odkaz osobnosti prehlasujúcej, že „voči hudbe máme povinnosť, pretože ju musíme vynájsť...“

Aby nebolo málo, Skladbou mesiaca sú Stravinského pozoruhodné *Tri kusy* pre sláčikové kvarteto z roku 1914. Okrem toho nájdete v marcovom vydaní sériu podnetných rozhovorov, napríklad so sympatickou francúzsko-belgickou violončelistkou Camille Thomas, vychádzajúcou hviezdou nahrávacej spoločnosti Deutsche Grammophon, ktorá prednedávnom vystúpila v *Redute* s Violončelovým koncertom Camilla Saint-Saënsa. Alebo s dirigentom a hudobným riaditeľom Pittsburgh Symphony Orchestra Manfredom Honeckom, držiteľom ocenení Grammy či *Umelec roka 2018*.

Príjemné čítanie praje
Peter MOTYČKA



C. Thomas



P. Malovec



M. Honeck

Spravodajstvo, koncerty, festivaly

- 2 **Camille... , Sóló pre zbor, Tri symfónie s rozhlasovými symfonikmi, Zimné Konvergencie: Stravinskij, Repräsentanti českej a slovenskej hudobnej kultúry vo svete, Concertissimo, Štátna filharmónia Košice, Jubilujúci Ferdinand Klinda, Milade Hriankovej, ŠKO Žilina**

Rozhovor

- 10 **Camille Thomas: Ak chcete zaujať, musíte uvažovať nad imidžom** A. Šuba
16 **Pavol Malovec: Život s otcom je už prežitý a mal obrovskú cenu** O. Veselý

Stará hudba

- 18 **Od invenčného neporiadku k upratanému schematizmu / Stará a nová: siamské dvojčatá?** P. Sabo, A. Štefunko

Miniprofil

- 19 **Flautissimo** J. Zelenková

Skladba mesiaca

- 20 **Igor Stravinskij: Tri kusy pre sláčikové kvarteto** R. Kolář

V zrkadle času

- 23 **Jedenásť stretnutí v Harmónii. Rozhovory s Iljom Zeljenkom (2004–2006)** V. Godár

Rozhovor

- 26 **Norbert Bodnár: Eklekticismus nie je náduška** K. Burgrová

Seriál

- 28 **Účinky hudby na zdravie hudobníka: Hudba a mozog: neurovedy v hudobnej fyziológii a medicíne** M. Vencel

Hudobné divadlo

- 32 **Nevšedný umelecký zážitok v košickej opere** L. Urbančíková
33 **Neopakovateľná primadona opery, operety a muzikálu (nekrológ)** T. Ursínyová

Rozhovor

- 34 **Manfred Honeck: Hráči Pittsburgh Symphony Orchestra jsou technicky a umelecky fantastičtí** M. Jůzová

Zahraničie

- 36 **Paríž: Archetypy očami súčasných režisérov** M. Mojžišová
37 **Viedeň: Lucia di Lammermoor s vynikajúcim Flórezom** T. Ursínyová

Recenzie

Mesačník *Hudobný život*/marec 2019 vychádza v *Hudobnom centre*, Michalská 10, 815 36 Bratislava, IČO 00 164 836
Zapísané v zozname periodickej tlače MK SR pod ev. číslom EV 3605/09
Redakčná rada: Alžbeta Rajterová, Igor Wasserberger, Vladimír Zvara, Andrej Šuba
Šéfredaktor: Peter Motyčka - Jazz, Spravodajstvo (tel. +421 2 20470420, 0905 643 926, peter.motycka@hc.sk)
Redakcia: Robert Kolář - Spravodajstvo, Skladba / skladateľ mesiaca, Portrét, Súčasná hudba (robert.kolar@hc.sk), Barbara Rónaiová - Recenzie CD / DVD / knižky, Rozhovory, web (barbara.ronaiova@hc.sk), Robert Bayer - Hudobné divadlo, Zahraničie (robert.bayer@hc.sk)
Jazykové redaktorky: Zuzana Konečná, Eva Planková
Výtvarná spolupráca: Róbert Szegény

Distribúcia a marketing: Patrik Sabo (tel: +421 2 20470460, fax: +421 2 20470421, distribucia@hc.sk) • **Adresa redakcie:** Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, www.hc.sk/hudobny-zivot/ • **Grafický návrh:** Peter Beňo, Róbert Szegény • **Tlač:** ULTRA PRINT, s.r.o., Bratislava • **Rozširuje:** Slovenská pošta, a.s., Mediaprint-Kapa a súkromní distributéri • **Objednávky na predplatné** prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty, alebo e-mail: predplatne@slposta.sk • **Objednávky do zahraničia** vybavuje Slovenská pošta, a.s., Stredisko predplatného tlače, Uzbecká 4, P.O.BOX 164, 820 14 Bratislava 214, e-mail: zahranicna.tlac@slposta.sk Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. Použitie novinových zásielok povoľené RPPBA Pošta 12, dňa 23.9.1993, č. 102/03. • **Indexové číslo** 49215. ISSN 13 35 41 40 • **Obálka:** M. Paľa (foto: archív festivalu Konvergenzie) • **Názory a postoje** vyjadrené v uverejnených textoch nie sú stanoviskom redakcie. Redakcia si vyhradzuje právo redakčne upravovať a krátiť objednané i neobjednané rukopisy. Texty akceptujeme len v elektronickej podobe. • **Vyhľadávať** v dátach uverejnených v tomto čísle môžete na adrese www.siac.sk

Camille...

Symfonicko-vokálny cyklus **Slovenskej filharmonie** ponúkol 19. a 20. 2. koncert zasvätený francúzskej hudbe z prelomu 19. a 20. storočia. Dramaturgia tentoraz siahla po dielach Saint-Saënsa, Debussyho a Ravela. Orchester SF s dirigentom **Junom Märklom** uviedol v úvodnej časti koncertu Saint-Saënsovu symfonickú báseň *Omfalin kolovrátok op. 31*. Autor v tomto deväťminútovom diele siahol po príbehu z gréckeho bájoslovía o kráľovnej Omfale, silákovi Herkulovi a rozprávkovom kolovrátku. Programový podtext dokázali interpreti pôsobivo vykresliť, dirigent mal prepracovanú koncepciu diela. Sústredil sa však rovnako aj na detailné úseky. Pochopil a vniesol do interpretácie jednotu v mnohosti a drobnokresbu vsadil do jednotiacieho celku.

Dominantnou súčasťou prvej polovice večera bol Saint-Saënsov *Koncert pre violončelo a orchester č. 1 a mol op. 33*, sólistkou bola **Camille Thomas**. Ide o dielo, ktoré patrí k vrcholom koncertantnej tvorby určenej pre tento nádherný nástroj. Saint-Saëns vo svojom koncerte rozohral feériu jedinečných myšlien-

ok v zmysle skutočného romantického koncertantného štýlu. Dialóg so sólovým nástrojom mal pôvab, dynamiku a poéziu. Pôžitkom bolo sledovať výkon sólistky, ktorý umelecky siahal po najvyšších métach. Bol to nepretržitý rozhovor s nástrojom. Taký výrazový a dynamický diapazón som už dávno nepočul. Bolo to doslova láskanie sa s nástrojom. Fortissimá boli spevné, vyhrotené, pianissimá nesmierne nežné. Na sólistkinej tvári bolo možné sledovať všetko to, čo prežívala (radosť, smútok, vzrušenie, nehu atď.), technicky bola dokonale vybavená, preto sa mohla sústrediť na to najpodstatnejšie – na muzikalitu. Dirigent v tomto koncertantnom diele dokonale využíval svoju dôslednosť a perfekcionizmus, publikum bolo nadšené z nevšedného umeleckého zážitku.

Debussyho *Nokturná* majú oveľa širší výrazový rozptyl, ako by mohli naznačovať názvy troch častí – *Oblaky*, *Slávnosti* a *Sirény*. Ich hudba (ako to vyznelo v interpretácii) nie je len čarovaním farieb a nálad, je to výzva na komunikáciu s predstavivosťou a obrazo-

tvornosťou, ktorá rozohrieva duchovnú škálu v človeku. Tak bola zameraná aj interpretácia, s cieľom zarezonovať, zanechať stopu v ľudskej duši a v srdciach. Nebolo to len nežné láskanie sa s farbami, ale aj predstava, že Debussyho farebné palety majú v sebe vôňu kvetov, že vánok, ktorý trvalo žije v jeho hudbe, dáva do pohybu oblaky i pohyb tancujúcich sirén. V interpretácii vyznelo čaro inštrumentácie a dynamický pôvab diela. Do tohto diela vstupuje i ženský zbor (členky **Slovenského filharmonického zboru**, zbornajster **Jozef Chabroň**). Je to volanie do neznáma hlasmi vábenia, zmyslového pokušenia. Záverečná časť koncertu patrila Ravelovmu *Boleru*. Bola to skutočne odvaha napísať pätnásťminútové dielo s nepretržite sa opakujúcou tematickou floskulou bez ďalšieho rozvedenia, len na základe premenlivej inštrumentácie s cieľom postupne dynamizovať hudobný proces. Nech sa *Bolero* komentuje akokoľvek, bola to geniálna vízia, ktorá pozvnaša poslucháčov na celom svete. Interpretácia bola dôsledne realizovaná, mala svoj gradačný rituál, ktorý je alfou a omegou Ravelovho posolstva.

Igor BERGER

Sólo pre zbor

Slovenský filharmonický zbor je nepochybne naše najvýznamnejšie zborové teleso, ktorého kvality sú známe v európskom i svetovom kontexte. Túto povest mu zabezpečili početné hosťovania na významných koncertných i operných pódiiach i pravidelné účinkovania na domácej pôde spolu so Slovenskou filharmóniou. Zbor má, samozrejme, aj sólové ambície, ktoré naplňa prostredníctvom mimoriadnych koncertov na pôde bratislavskej Reduty. V jubilejnej 70. koncertnej sezóne sa predstavil s ambicióznym a dramaturgicky hodnotným projektom, na ktorom sa dvaja súčasní slovenskí skladatelia stretli s významným českým klasikom prvej polovice 20. storočia.

Na úvod koncertu 8. 2. zaznel *Magnificat* od Pavla Kršku (1949) pre soprán, mužský zbor, organ, dve trúbky, trombón a bicie nástroje. Dielo má vyslovene komorný charakter s hlbokým duchovným ponorom; dominuje part sóloveho sopránu v dialógu s mužským zborom. Nástrojová zostava vytvára pôsobivý zvukový kontrast a obohacuje ho o slávnostný rozmer. Sólistka **Vladimíra Široká**, spievajúca príjemne sfarbeným a obsažným sopránom, sa sústredila na sakrálny obsah diela. Kultivovanou frázou a nasadzovaním rovných tónov odkázala na korene skladby v minulosti, no dynamickou nemennosťou pôsobil jej prejav trocha monotónne. Mužská časť zboru dokonale vystihla duchovný a radostný rozmer diela, pôsobivo tieňovala dynamiku zdôraznením jednoduchosti a úprimnosti.

Polní mše Bohuslava Martinů (1890–1959) pre mužský zbor, sólový barytón a orchester je sugestívnou a závažnou skladbou s hlbokým posolstvom, ktorá sa vyrovnáva s hrôzami vojny a strachom zo smrti. Strohý zvuk mužského zboru, bicích, dychových nástrojov, klavíra a organu pôsobí moderne a napriek tomu poslucháčsky veľmi prívetivo. Dve ro-



SFZ a J. Chabroň (foto: J. Lukáš)

viny diela tvoria zbor a barytonista: hlasová masa reprezentuje všeobecnú emotívnu rovinu širokého spektra od expresívnych pocitov až po úpenlivú modlitbu; sólový barytón zasa osobnú výpoveď. Barytonista **Martin Mikuš** krásne vyklenul a mimoriadne precízne interpretoval svoj part v introvertnom pohľade, ktorý siahal za hudobnú štruktúru. Mužská časť filharmonického zboru dokonale vypo-

intovala nuansy súvisiace so zhudobneným slovom a sugestívnou atmosférou jedinečného diela. Opäť bravúrne pracovala s dynamikou a zaujala príkladnou českou deklamáciou. Záverečné pianissimo na slovo *Amen* sa doslova rozplynulo do ticha v sále, kde by bolo počuť aj povestný padajúci špendlík.

Rundadinela pre miešaný zbor, plechové dychové nástroje a perkusie od Jevgenija Iršaja (1951) je poctou skladateľa Carlovi Orffovi, hravou oslavou života a hudby a nezaprie

svoj didaktický rozmer. Rytmicke pulzujúca, efektná skladba na latin-
ský text koncert dramaturgicky odľahčila a bola optimistickou bodkou. Tentoraz kompletný Slovenský filharmonický zbor podal efektný, svižný a muzikálne hravý výkon bez zbytočnej monumentalita, napriek tomu precízny a v obsažnej zvuko-

vej farebnosti. Celý koncert sprevádzal spoľahlivý výkon členov orchestra Slovenskej filharmonie a organistu **Mareka Štrbáka**. Hudobné našťudovanie a vedenie **Jozefa Chabroňa** pôsobilo suverénne a prirodzene motivujúco, malo šťavu a presnosť, s dôrazom na bravúrnú stavbu celku, odkrývanie drobných, potešenie vyvolávajúcich detailov i kontemplatívnosť.

Jozef ČERVENKA

Tri symfónie s rozhlasovými symfonikmi

V piatkový večer 15. 2. Veľké koncertné štúdio SRo výnimočne nepatrilo práve prebiehajúcim Konvergenciám, ale pokračovaniu abonentnej sezóny **Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu**. Koncert pod taktovkou predchádzajúceho šéfdirigenta orchestra, **Maria Košika**, mal dve dramaturgické zvláštnosti. Prvou bolo zaradenie hneď troch symfónií, hoci prostredná z nich bola koncertantná, s partom sólového klavíra takmer na úrovni klavírneho koncertu. Druhou bolo „spárovanie“ dvoch nespravodlivo zanedbávaných klasikov hudby 1. polovice minulého storočia z európskej periferie, Karola Szymanowského a Carla Nielsenena, s Josephom Haydnom.

Hneď ako sa však rozoznala Haydnova *Symfónia č. 39 g mol, Hob. I:39*, bolo jasné, že nájst premostenia s Nielsenovou symfonickou prvotinou vôbec nebude ťažké a vyčnievať v tejto trojkombinácii bude skôr Szymanowského *Symfonia koncertujúca*. Ukazuje sa, že Haydn (podobne ako Mozart) dokáže byť veľmi originálny, keď komponuje v molovej tónine. Symfónia v duchu „Sturm und Drang“ nie je svojská iba dramatickými pauzami v expozícii 1. časti, ale aj obsadením – so sláčikmi, s dvoma hobojmi a v tom čase vôbec nie samozrejmov štvoricou lesných rohov. Môžem iba zopakovať pripomienku k všetkým produkciám klasicis-

tických diel v podaní rozhlasových symfonikov: ak už sa nepristúpi k snahe aspoň sa priblížiť k zvuku dobových nástrojov, mohlo by sa aspoň pristúpiť k logickejšiemu rozsadaniu orchestra. Stereoeffekt prvých a druhých huslí sediacych oproti sebe je oveľa bližší dobovej praxi a verím, že by v rozhlasovom štúdiu prispel k prehľadnosti zvuku. A ak už teda „búrka a vzdor“, aj v interpretácii mohlo byť oveľa viac ohňa a tvorivosti. Zo symfónie ma viac oslovili len posledné dve časti, *Menuet*, v ktorého triu treba pochváliť bezpečný prvý lesný roh v najvyššom registri (škoda, že na koncerte to bola posledná príležitosť chváliť lesné rohy...), a finálne *Allegro di molto*, kde orchester pôsobil trochu uvoľnenejšie a spolu s dirigentom neváhal otvorenejšie muzicírovať.

Sólistom Szymanowského *Symfónie č. 4 op. 60* bol poľský klavirista **Marian Sobula**, disponovaný a absolútne suverénny hráč, interpretujúci dielo svojho krajana s odovzdanosťou a možno aj s pocitom „misie“, s vedomím, že Karol Szymanowski je bezkonkurenčne najvýznamnejším poľským skladateľom 1. polovice 20. storočia a kvality jeho hudby treba svetu neustále pripomínať. Nie je to celkom symfónia, ale ani klavírny koncert; skladateľov extatický secesný byzantinizmus sa tu prelína s goralskými tanečnými melódiami,

tak veľmi pripomínajúcimi jeho „zbojnický“ balet *Harnasie* a tak veľmi povedomými slovenským ušiam. Ako to všetko dokáže koexistovať v jednom celku, je trochu záhada. Marian Sobula držal kľúče k jej rozriešeniu pevne v rukách, Mariovi Košíkovi by sa to s bohato obsadeným orchestrálnym telesom iste darilo lepšie pri kompaktnejšej súhre a jednoznačne pri sústredenejších výkonoch kvarteta lesných rohov, ktorých intonačná a zvuková rozháranosť by mohla byť dostatočným dôvodom na vypísanie konkurzu...

V mladíckej a žoviálnej *Symfónii č. 1 g mol* (v skutočnosti viac *C dur*) Carla Nielsenena sa dirigent azda najviac cítil byť vo svojom živle. Neváhal zariskovať, experimentovať s pohybmi tempa, hoci na to, aby boli zahladené „švy“, by zrejme potreboval o skúšku naviac. No túto odvahu treba v každom prípade oceňovať. Nielsenov chvíľami výbušný, chvíľami zasa hlboko melancholický naturel mu evidentne konvenoval a jeho nemalý energetický výdaj sa blahodarne preniesol aj na orchester. Škoda len nie vždy vyvážených dynamických pomerov, občasných nedostatkov pri kreovaní sóľ dychových nástrojov a najmä chorálovej epizódy na konci scherza, kde skupina plechových nástrojov ako celok pôsobila veľmi nekonsolidovane. Inak však zanechal Nielsen u rozhlasového publika priaznivý dojem a určite ho u nás treba hrať častejšie!

Robert KOLÁŘ

90
SOSR

Symfonický orchester
Slovenského
rozhlasu

22. 3. 2019
19.00 hod.

7. abonentný koncert 90. sezóny
Symfonického orchestra
Slovenského rozhlasu

Martin Burlas
Paralelné fóbie
(svetová premiéra)

Magnus Lindberg
Koncert pre klarinet
a orchester
(slovenská premiéra)

András Szóllósy
Transfigurazioni
(slovenská premiéra)

Martin ADÁMEK klarinet Zsolt NAGY dirigent

www.sosr.sk facebook.com/sosr.sk

Veľké koncertné štúdio Slovenského rozhlasu
Mýtna 1, Bratislava

rtv:

Zimné Konvergenzie: Stravinskij

Konvergenzie sa v tomto roku dožívajú úctyhodného dvadsiateho jubilea. Festival si za ten čas vybudoval rovnako úctyhodnú poslucháčsku bázu, ktorá vďačne prijíma ponuku výbornej komornej hudby v podaní osvedčených interpretov. Na Konvergenzie sa jednoducho chodí; vždy sa na nich zide početná vzorka bratislavskej kultúrnej elity či prinajmenšom ľudí otvorených dramaturgiám exkluzívnejšieho razenia. Aj táto vernosť umožnila festivalu rozrásť sa v posledných rokoch o zimnú sériu monotematickejšie zameraných podujatí. Po Šostakovičovi, Bartókovi a Beethovenovi prišiel rad na Stravinského – hoci v jeho prípade možno o monotematickosti hovoriť iba s naozaj veľkými úvodzovkami.

Svätenie jari

Pravdaže, aj tentoraz tu boli sprievodné podujatia s rozprávaním (nielen) o Stravinského hudbe, „čítačka“ z jeho memoárov a *Hudobnej poetiky*, premietanie filmového dokumentu o skladateľovi aj animovanej verzie *Príbehu vojaka*. No obmedzím sa na to najdôležitejšie, teda na koncerty, na ktorých znel len a len Stravinskij. Dejiskom bolo opäť Veľké koncertné štúdio SRO, kde pred hlavným bodom programu prvého z koncertov (7. 2.), dvojklavírnou verziou *Svätenia jari* v naštudovaní klavírneho dua Miki Skuta – Nora Skuta, dostali príležitosť výňatky zo Stravinského ostatných, nemenej populárnych javiskových diel v komorných podobách. Jednou z nich, *Chanson russe* z opery *Mavra*, sa publiku prihovoril

vystúpení so Stravinským v 30. rokoch pripravil huslista Samuel Dushkin, budú zbavené náznakov interpretačnej rutiny. Najprv *Talianka suita*, koncertantný „derivát“ z baletu *Pulcinella*: Tak ako si Stravinskij prisvojil Pergolesiho hudbu (a tým jej zaručil nesmrteľnosť), aj Milan Paľa si „prisvojil“ Stravinského. Presnejšie, dal mu pečat čohosi bytostne osobného. Nebolo tu cítiť snahu o barokovú štylizáciu ani podobné prostriedky „objektívizácie“ hráčskeho prejavu. Naopak, plno charakteristického vášnivého vibrata, zafarbenia tónu, spôsobu frázovania, výbušného rytmického a agogického čítania. V každom jednom tóne to bol stopercentný Milan Paľa, udivujúci na jednej strane technickou erudíciou (v bravúrnej *Tarantelle* alebo vo finále...), na druhej neustávajúcou ochotou vrhnúť sa do rizík, na

pohybe strhla od prvého okamihu, priestor na obídienie konvencií sa našiel aj tu – v kreatívnom narábaní s kontrastmi dynamiky a zafarbenia tónu huslí, čo neraz vytvorilo celkom nečakaný a svieži efekt.

Po prestávke patrilo pódium ďalšiemu manželskému páru. **Miki Skuta** a Nora Skuta predniesli *Svätenie jari* v minulom roku na klavíroch značky Fazioli v prítomí Moyzesovej sály a kto si túto vzácnu možnosť vtedy vychutnal naživo, mal príležitosť na zaujímavé dejá vu. Musím priznať, že na Konvergenziách ma interpretácia oslovila ešte o čosi viac, možno aj preto, že publikum malo Skutovcov tentoraz ako „na dlani“ a mohlo dokonale sledovať aj čisto fyzický aspekt predvedenia, ktorý pri hudbe tohto druhu zohráva nemalú úlohu. No prvoradú úlohu majú predsa len hudobné kvality. V tomto ohľade nezostali interpreti dielu nič dlžní, počnúc artikuláciou legendárneho vstupného sóla fagotu a následným rozpriadaním spleti kontrapunktických hlasov, ktoré ani v „monochromatickom“ klavírnom znení nestrácali prehľadnosť a čitateľnú rytmickú diferencovanosť. Rytmus „divošských“ epizód z *Les augures printaniers*, *Danse de la Terre* alebo záverečného *Danse sacrée* však nijako neprekážal tónovej kultúre, zdobiacej aj tie menej dynamicky exponované, no rovnako podmanivé zákutia partitúry. Okrem tejto bezprostrednej roviny zážitku



Svätenie jari (foto: M. Šimkovičová)



M. Paľa a K. Paľová (foto: M. Šimkovičová)

spiritus movens festivalu, violončelista **Jozef Lupták** v sprievode **Nory Skutovej**. Výber to bol vynikajúci – obsah tu do bodky zodpovedá názvu: je to skutočná „chanson russe“, staromódna „profažnaja“, aké vo svojej hudbe rád parafrázoval a štylizoval Glinka a jeho súčasníci, nostalgické ohliadnutie večného emigranta za navždy stratenou domovinou zmiešané s náznakom ironizujúceho odstupu a zámerne umelej štylizácie. Interpretácia v dokonalom pomere vystihla jedno aj druhé. Vzápätí pódium ovládli **Milan Paľa** a **Katarína Paľová**. Bola to absolútna záruka, že adaptácie dôverne známych melódií z *Pulcinella*, *Bozku víly* a *Petrušku*, ktoré pre potreby spoločných

ktoré by si trúfol málokto interpret. Potom *Divertimento* pre husle a klavír, odvodené z *Bozku víly*, odvodeného z (rovnako nesmrteľných) drobností Čajkovského. Tu bolo udivujúce, že ak táto potpourri z lúbivých melódií dokáže v rukách renomovaných virtuózov orientovaných na konzervatívnejšie odvetvia klasického kánonu vyznieť ako rad na efekt zacielených salónnych kusov, od manželov Paľovcov zaznela celkom inak. Nie bez ostrých hrán, dôrazných akcentov a životodarnej „kontrolovanej špinavosti“ vo zvuku; slovom, znela ako – Stravinskij! A nakoniec *Danse russe*, jedno z najpopulárnejších čísel z *Petrušku*. Energia brilantných akordov klavíra v proti-

tu bolo možné oceniť tiež vyzretý nadhľad nad dramaturgiou celku, obzvlášť dôležitý, ak je dielo zbavené tanečnej zložky aj efektného orchestrálného šatu. V interpretácii bolo všetko dôkladne pripravené a premyslené; neočakávanosť, ktorú Stravinského do minulosti zahladeným dielam dodala hra manželov Paľovcov, má *Svätenie jari* uloženú vo svojom genetickom kóde. Stačilo len spoľahlivo tlmočiť zápis, čo sa aj na sto percent stalo. Ide to teda aj bez násilného prizvukovania (pseudo)folklorného elementu a barbaroidných efektností. *Svätenie jari* je klasikou, ktorá už nešokuje, no ostáva ohromujúcim a v istom zmysle neprekonateľným monumentom ľudskej kreativity.

Concertino

Koncert v nasledujúci večer bol kaleidoskopickým prehľadom vývoja Stravinského tvorivej dráhy, ktorá nasledovala bezprostredne po *Svätení* a neprestáva udivovať rôznorodosťou svojich výsledkov. Tomu zodpovedal aj neustále sa meniaci počet hráčov na pódiu (od sóla po pätnásťčlenný ansámbl) a variabilita obsadenia. Funkciu „pozdravu publiku“ splnila stručná improvizácia klarinetistu **Branislava Dugoviča** na fragment melódie



Tri piesne na texty W. Shakespeara (foto: P. Drežik)

Pour Picasso, ktorú na kus papiera v hoteli v Ríme pre nekonvenčného Španiela naškriabal nekonvenčný Rus po jednej zo spoločne prehrávaných nocí. Bolo to milé aj vtipné... Skutočnú, hlbokú a neokázalo vyjadrenú originalitu Igora Stravinského môže poslucháč objaviť v jeho aforistických *Troch kusoch pre sláčikové kvarteto*. Na malých plochách uplatnené kompozičné prístupy, formálna aj zvuková diskontinuita, asketická redukcia výrazových prostriedkov, to všetko predostiera možnosti komornej hudby vyslobodenej z prostredia meštianskeho salóna, aktuálne prakticky dodnes. Interpretoval **Konvergenzie Quartet** v zložení **Peter Biely, Ivana Kovalčíková, Martin Ruman** a **Jozef Lupták**. Na prvý pohľad nenápadnej (a pritom technicky občas priam krkolomnej) hudbe *Troch kusov* na bezprostrednom účinku azda trochu ubrala nie príliš prajná akustika štúdia a rad drobných prehreškov najmä v druhom z kusov (motív v oktávových unisonach neznel vždy čisto...). Pantomimická hudba inšpirovaná vystúpením britského komika s umeleckým menom Little Tich, ktoré Stravinskij navštívil v Londýne, plná náhlych „strihov“ mimoriadne náročných na synchronizáciu pohybu všetkých štyroch hráčov, si vyžaduje skutočne zohratý ansámbl. Na druhej strane, skúsenosti „konvergenčných“ hudobníkov s množstvom odohranej hudby mladšieho dáta tu boli zúročené okamžite, hneď od prvých taktov s nehybnou malou nónou violy hrajúcej *sul ponticello*. „Sound“ komornej hudby 20. storočia ako na dlani;

hráči v ňom boli ako doma, s plným pochopením pre štýl. V tomto zmysle najviac potešila enigmatická heterofónia chorálu záverečného z kusov, podaná s výborným načasovaním, dynamickým aj zvukovo farebným stvárnením. *Concertino*, ktoré konvergenčné kvarteto prezentovalo v neskoršej fáze koncertu (hneď po uvedení krátkučného *Dvojitého kánonu*, kontrapunktického „epitafu“ pre maliara Raoula Dufyho s charakteristickými premenami metra – ibaže už nie simultánnymi, ale u každého člena kvarteta indivi-



Dvojité kánon a Concertino pre sláčikové kvarteto (foto: P. Drežik)

duálnymi!), mohlo byť predvedené s trocha väčšou dávkou odvahy a intonačnej koncentrácie. Rozhodne to však nebol márný pokus; originálne riešená sonátová forma s koncertantne poňatým partom prvých huslí (Peter Biely) postupne nabrala jasnejšie kontúry a znela čoraz konsolidovanejšie. Motorické rytmy a nervný pulz s tými najprekvapujúcejšími posunmi akcentov sa napokon nemohli minúť účinkom. Nádherne zaučinkovala vokálna vsuvka – najprv *Štyri piesne* na pitoreskné a hravé ruské texty, potom *Tri piesne na texty Williama Shakespeara*. Spievala **Eva Šušková**, ktorú v prvom prípade sprevádzali **Irmgard**

Messin na flaute, **Mária Kmetková** na harfe a **Ondrej Veselý** na gitare, v druhom popri rakúskej flautistke **Branislav Dugovič** a ďalší zo stabilných hostí festivalu, **Juan-Miguel Hernandez** na viole. Prvé boli akoby návratom z prvej polovice 50. rokov o štyri dekády späť – k *Pribautkám* a nepriamo aj k vokálnemu štýlu Musorgského, hoci v novom, aktualizovanom zvukovom šate. **Eva Šušková** sa v tomto type repertoáru cíti ako ryba vo vode, pôžitkom bolo aj príkladné komorné muzicírovanie sprevádzajúcich inštrumentalistov. Shakespeareovské piesne sú značne odlišného razenia, hoci vznikli v rovnakom období ako nová verzia ruských piesní a tento fakt dokonale vystihuje Stravinského skladateľský naturel. Hovorí v nich dvoma jazykmi súčasne – na jednej strane svojsky „adoptovanou“ seriálnou technikou, na druhej archaizujúcimi prvkami, nevynímajúc ilustratívnu zvukomalbu (záverečné vtáčie hrkútanie medzi flautou a klarinetom...), v ktorej nemožno prepočítať ľahký erotický podtext – presne tak ako v nádherne štekľivej dvojznačnosti textu anglického básnika.

Opäť sólo: *Elégii* pre sólovú violu pokladám za jedno z najkrajších Stravinského komorných diel. **Juan-Miguel Hernandez** ju predniesol s mimoriadnou dávkou rozvahy, pokoja a koncentrácie. Striedme, veľmi kontrolované vibrato nechalo vyznieť sekvenciám podmanivých súzvukov v plnej nádhere violového

tónu – zvukovej farbe, ktorú nedokáže zastúpiť žiadny iný nástroj, dokonale priliehavej k charakteru neprávom zanedbávanej kompozície.

Večer bol uzavretý vo veľkom štýle s *Dumbarton Oaks Concerto*, Stravinského poctou Bachovi, vyslovenou aj pri preberaní modelov barokového koncerta grossa s neopakovateľne osobným espritom. **Irmgard Messin**, **Branislav Dugovič**, **Peter Kajan** (fagot) **Viliam Vojčík**, **Peter Kižňanský** (lesné rohy), **Igor Karško**, **Peter Biely**, **Ivana Kovalčíková** (husle), **Juan-Miguel Hernandez**, **Martin Ruman**, **Peter Vrbincík** (violy), **Jozef Lupták**, **Andrej Gál** (violončelá), **Juraj Griglák** a **Robert**

→ **Ragan** (kontrabasy) tvorili kompaktné teleso, ktoré tento esprit dokázalo zapálenou a vášnivou hrou bez prekážok pretlmočiť publiku. Najmä onen „chytľavý“ opakujúci sa hlavný motív záverečnej časti musel nejednému z prítomných víriť v hlave ešte dlho po opustení rozhlasového štúdia...

Príbeh vojaka

Vo svojej pozoruhodnej knihe o Stravinskom z roku 1965 napísal Peter Faltin, že „... Príbeh [vojaka] znamená dôsledné zahubenie hudobnej ilustrácie a iluzívnosti divadla. (...)

sa opakoval aj v nedeľu) v tmavom štúdiu predniesol Branislav Dugovič. S takou grációznosťou a samozrejmosťou, že sa v mysli mohli vynárať tie najodvážnejšie eskapády Petrušku a jeho „spoluhráčov“ z jarmočného bábkového divadla.

Potom sa mohol na Konvergenciách po šiestich rokoch opäť rozohrať *Príbeh vojaka*. Pôvodný text tejto faustovskej bájky od C. F. Ramuza preložili/prebásnili do rýmovanej a zľahka aktualizovanej slovenskej podoby Elena Flašková a Ján Štrasser, režisoval **Silvester Lavrík**. Úlohu rozprávača znova bravúrne zastal **Robert Roth**, tanečníkmi

(vojak) putuje, vyjednáva s diablom, hrá na husliach, vychutnáva rozkoše pozemského sveta, všetko je v poriadku, spád hudby a pohybu drží diváka v hrsti. Hneď ako však Jozef prichádza k princeznej a tancuje s ňou zmes tanga, ragtime a valčíka, slávi s ňou sobáš pri skvostnom choráli štyroch dychových nástrojov, tempo klesá a nevdojak sa sem vtiera nuda, hoc aj vznešená. Vždy som si kládol otázku, či tu dokáže pomôcť režisérka alebo choreografická nápaditosť, či na tom nemôže mať podiel kvalita hudobnej interpretácie. No zdá sa, že nie. Tanečníci boli fantastickí, scéna, réžia aj kostýmy rozhod-



Príbeh vojaka (foto: V. Kollerová)

Epické divadlo slávi ďalší triumf. Autonómnosť hudby je vďaka víťazstvu intelektu a kontroly dosiahnutá. Ale za akú cenu?“ Iste, sotva by sme v druhej dekáde minulého storočia našli typickejší príklad antiiluzívneho hudobného divadla, ako je *Príbeh vojaka*. S tou autonómnosťou hudby to však nie je také jednoznačné, ako sa mohlo zdať pred vyše 50 rokmi, v zlatom veku avantgardy. Je totiž bytostne spätá s predstavou pohybu, viac alebo menej abstraktného, pohybu človeka, pohybu bábok a podobne – preto bol Stravinskij baletným skladateľom par excellence. Týmto asociáciám sa nedá vyhnúť ani pri počúvaní diela „absolútnej“ inštrumentálnej hudby, akým sú *Tri skladby pre sólový klarinet*, ktoré pod bodovým osvetlením (v sobotu 16. 2.; program

boli **Ivica Franeková** a **Krisztián Gergey**. Kľúčovým vizuálnym prvkom bola tieňohra (**Martina Šimkovičová**), premietaná na plátno zavesené za plochou v strede pódia, ktorú „obývalo“ septeto hudobníkov. Pomáhala dokreslovať, metaforicky vysvetlovať, naznačovať príbeh. A tiež ho dynamizovať v okamihoch, keď je hudba schválne statická (ikonický pochod, v ktorom kontrabas tvrdohlavo strieda iba dva tóny...), no vždy reagujúca na jej vrtošivý pulz. V každom prípade, platilo tu *prima la musica*, preto boli inštrumentalisti posadení v centre diania, bez textu a tanca by to však bola iba suita uzavretých hudobných čísel, ktoré od istého okamihu vyčerpajú poslucháčsku bdelosť. To je podľa mňa aj hlavný problém *Príbehu vojaka*. Kým Jozef

neboli skromné nápady, zostava hudobníkov bola jedna z najlepších, aké sme si mohli priať: ansámbl neochvejne viedol huslista Igor Karško, Juraj Griglák na kontrabase, **Zoltán Molnár** v parte kornetu, **Branislav Belorid** na trombone, Peter Kajan na fagote, **Ronald Šebesta** na klarinete a **Peter Kosorín** za súpravou bicích nástrojov spolu s ním tvorili skvelo zohratý tím s vynikajúcim štýlovým cítením. Každý z nich bol sólistom a virtuózom; zvláštnym pôžitkom pre mňa bola hra hostujúceho prvého trubkára Maďarského národného symfonického orchestra, ktorého zamatový kornetový tón (oproti trúbke mäkkší a zvučnejší v nízkej polohe) bol doslova pohladením pre uši, čím však v žiadnom prípade nechcem obísť hodnotu výkonov jeho skve-

lých kolegov. Ktovie, možno bolo ono dramatické spomalenie, vyvolávajúce ochabnutie pozornosti práve v okamihoch očakávania silnej pointy, zámerom autorov. Príbeh je uzavretý, no nie rozuzlený, prakticky sa vracia do východiskového bodu – a možno to tak má byť, možno to je ten najväčší triumf antiiluzívnosti.

Uzavreli sa aj zimné Konvergencie a po tejto produkcii by bolo namieste očakávanie pokračovania príbehu so Stravinským. Festival okolo seba združuje špičkových interpretov a má schopný realizačný tím, ktorý by sa v budúcnosti mohol „pustiť“ napríklad do *Renarda* alebo *Svadebky*. Konvergencie by pre ne boli v súčasnosti priam ideálnou platformou.

Robert Kolář

Reprezentanti českej a slovenskej hudobnej kultúry vo svete

Najvýznamnejším dejinným míľnikom uplynulého roka bola nesporne storočnica vzniku Československa. Keď **Československé komorné duo**, ktoré tvoria huslista **Pavel Burdych** (CZ) a klaviristka **Zuzana Běrešová** (SK), dostalo od Odboru kultúrnej diplomacie Ministerstva zahraničných vecí a európskych záležitostí Slovenskej republiky ponuku reprezentovať svoje krajiny na kultúrnych podujatiach spojených s výročím vzniku Československa, následne sa pridali aj zástupcovia diplomatických misí Českej republiky. Dvojica umelcov tak ponúkla českú a slovenskú hudbu na podujatiach k výročiu oboch republík takmer v 30 krajinách sveta. Výber dua Burdych – Běrešová, ako rezidenčného súboru diplomatických misí Českej a Slovenskej republiky, vychádzal z ich sústavnej činnosti v prospech českej a slovenskej hudobnej kultúry. Spomeňme autorské koncerty z tvorby Miloslava Ištvana (2006), Eugena Suchoňa (2008), Bohuslava Martinů (2009), Antonína Dvořáka (2011), Ilju Zeljenku (2012), Bélu Kélera (2015), Ladislava Kupkoviča (2016) a Petra Machajdíka (2018). Napriek vyťažnosti zahraničnou reprezentáciou vytvorili obaja umelci v roku 2018 na objednávku Festivalu Forfest v Kroměříži projekt *Slovenské a české skladateľky v Československu*, pričom Českú kultúru reprezentovali Vítězslava Kaprálová, Ivana

Loudová a Sylvie Bodorová, slovenskými zástupkyňami boli prešovská rodáčka Iris Szeghy a rodáčka zo Svitú Viera Janárčeková. Burdych a Běrešová predstavili v uplynulom roku svoje majstrovstvo nielen v metropólach na európskom kontinente (Atény, Bern, Budapešť, Bukurešť, Dublin, Kišičov, Lisabon, Nikózia, Podgorica, Riga, Rím, Štokholm, Varšava, Vilnius), ale aj v Ázii (Jakarta, Peking, Šanghaj, Taipei, Zhongjie), Južnej Amerike (Brazília, Havana, Recife, Salvádor, São Paulo) a Afrike (Káhira, Nairobi). Počas koncertných ciest sa im podarilo uskutočniť v brazílskom meste Salvádor aj majstrovské kurzy pre študentov hry na klavíri a husliach na tamojšej Bahijskej federálnej univerzite. Koncertné ohlasy publika z radov diplomatických zástupcov, českých a slovenských krajanov i bežných poslucháčov boli mimoriadne pozitívne. Skladby piatich českých (Antonín Dvořák, Bedřich Smetana, Leoš Janáček, Bohuslav Martinů, Josef Suk) a piatich slovenských skladateľov (Béla Kéler, Mikuláš Schneider-Trnavský, Ilja Zeljenka, Ladislav Kupkovič, Peter Machajdík) zožali ohlas aj v publiku, ktoré nemá s „európskou hudbou“ (ako klasickú hudbu nazývajú poslucháči v Ázii, Amerike alebo v Afrike) častý kontakt. Z ohlasov a hodnotení nemožno povedať, či bola pozitívnejšie prijímaná česká alebo slovenská hudba, aj keď mená

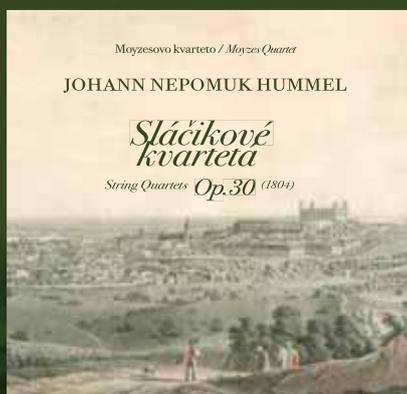
českých skladateľov sú vo svete oveľa známejšie. Poslucháči však vnímali rozdielnosti v charakteristike hudby oboch krajín, čo umelcom reflektovali v neformálnych rozhovoroch po skončení koncertov. Z konkrétnych diel zaujala skladba „1-9-1-8“, ktorú im Peter Machajdík dedikoval a začlenil do nej motívy českej a slovenskej hudby. „Zaujímavosťou“ bola *Spomienka na Bardejov* tamojšieho rodáka Bélu Kélera, keďže táto skladba je najhrávanejším tematickým celkom Kélerovej tvorby, bohužiaľ, v *Uhorskom tanci* č. 5 Johanna Brahmsa, ktorý citoval 32 taktov Kélerovho „bardejovského čardáša“. Počas jej interpretácie dochádzalo k častému šumu, pretože poslucháči v programe márne hľadali Brahmsov tanec...

V tomto roku môžeme Československé komorné duo počuť najmä na českých, slovenských, nemeckých a rakúskych pódioch, v priebehu júna ho čaká niekoľko koncertov v Portugalsku. Duo sa tiež pripravuje na nahrávanie zvukového nosiča s hudbou Antonína Dvořáka a Eugena Suchoňa. Pavel Burdych sa tiež venuje historiografickému výskumu v Šarišskom múzeu v Bardejove (*Idylické hudobné obrazy: Karpaty a Alpy v kontexte doby a tvorby Bélu Kélera*), Zuzana Běrešová sa orientuje na hudobno-výchovnú činnosť v realizácii akreditovaného seminára MŠMT ČR pre učiteľov hudobnej výchovy základných a stredných škôl *Hudobný interpret a mladý poslucháč – konzekvence predvedenia hudobného diela*, ktorý sa v marci 2019 uskutoční v Prahe, Brne a v Olomouci.

Irena MEDŇANSKÁ

Novinky medzi hudobnými titulmi

JOHANN NEPOMUK HUMMEL
Sláčikové kvarteta



www.moyzesquartet.sk

Moyzesovo kvarteto - koncert & krst CD
15.3.2019 o 18.00 Dvorana VŠMU, Zochova 1

MUCHOVO KVARTETO
Štyria hudci



www.muchaquartet.sk

Kúpíte v predajniach: **Dr. Horák, Medená 19** | **Divyd, Kloboučnícka 2** | **Artforum, Kožia 20**



Concertissimo

Dvořák s Danielou Hlinkovou a Moyzesovcami

Monotematický koncert 29. 1. z diela Antonína Dvořáka v Malej sále Reduty bol vzácnym dramaturgickým činom. V prvej časti sme počuli *Cypřiše B. 152* vo verzii pre sláčikové kvarteto, ktoré autor skomponoval ako cyklus 12 ľúbostných piesní na texty Gustava Pflagra Moravského v roku 1865. Sú významným lásky dvadsaťštyriročného skladateľa k Jozefíne Čermákovéj, sestre jeho budúcej manželky Anny. Ide o jednu z najstarších zachovaných skladieb autora, mnohé z melódií použil v neskorších dielach. Sú umne inštrumentované, cítiť v nich skladateľovo budúce majstrovstvo vo vedení melodického línie, pevnej forme a schopnosti vyjadriť hudbou obsah – veľký nenaplnený cit. Melódie zvereň hlavne prvým husliam a viole vyspievali



F. Braley a G. Capuçon (foto: R. Tappert)

v krásnom legate prvý huslista **Jozef Horváth** a violista **Alexander Lakatoš**. V podaní **Moyzesovho kvarteta** (violončelo **Ján Slávik**, 2. husle **František Török**) vynikla prehľadná faktúra diela.

V druhej časti koncertu odznelo *Klavírne kvinteto č. 2 A dur op. 81* spolu so slovenskou klaviristkou **Danielou Hlinkovou**, žijúcou v Berlíne. Dielo z vrcholného obdobia skladateľovej tvorby vzniklo revíziou staršej skladby (*op. 5*) a v podobe z roku 1887 patrí medzi najčastejšie uvádzané skladby svojho druhu. Vynikajú v ňom Dvořákové invenčné melódie a majstrovská forma a inšpirácia českou poetikou v *Dumke* v druhej časti a vo *Furiante* v časti tretej. Dojímavé violončelové vstupy, virtuózne klavírne part, krásne husľové sóla a celková kompozičná zomknutosť sú silnými prvkami diela. Daniela Hlinková a Moyzesovci boli výborne zohratí, ich podanie malo eleganciu, švih a slovanskú spevnosť. Hlin-

ková bola dobrou voľbou – jej hra je jemná, výrazovo precítená a virtuózna. Absolventka hudobných učilíšť v Petrohrade, Bratislave (D. Varínska), Bergene (J. Hlinka) a Kolíne nad Rýnom (P. Gililov) je laureátkou mnohých domácich i zahraničných ocenení, koncertuje po celom svete a dáva majstrovské kurzy (najnovšie v Číne).

Edward Elgar a Charles Olivieri-Munroe

Kanaďan **Charles Olivieri-Munroe** je na Slovensku známy z vedenia Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu (2001–2004) aj z pódia Slovenskej filharmónie, od roku 2015 je umeleckým riaditeľom Krakovskej filharmónie. Na dvojici abonentných koncertov **Slovenskej filharmónie** (31. 1.–1. 2., hodnotím 1. 2.) uviedol so svetoznámych čes-

V nasledujúcej skladbe boli filharmonici naozaj presvedčiví – strhol ich zápal dirigenta a plnokrvná koncertná predohra *Na juhu* Edwarda Elgara. Jednočasťová skladba, ktorá vznikla za krátky čas na dovolenke v Taliansku v roku 1904, je prežiaraná slnkom a plná optimizmu. Autor na rukopis partitúry napísal, že Taliansko je záhradou sveta a v jednom z rozhovorov uviedol, že nejde o programovú skladbu, ale o impresiu. Jeho hudba je však veľkou oslavou krásy krajiny. A Slovenská filharmónia ju vyspievala – výborne reagovala na gestá kanadského dirigenta, predviedla predohru energicky, svižne, s gradáciou smerom k záveru. Sólo violy v poetickom strede skladby utišuje príval hudby (neskôr ho skladateľ prepracoval do samostatného *Canto Popolare* pre violu), krásne ho odohral **Martin Ruman**. Hudba mala všetky atribúty brisknej predohry – energická spevná časť na začiatku, poézia v strede, búrlivý záver. Pekne vyzneli nástojčivé melódie sláčikov, neskôr prevzaté dychovými nástrojmi. Elgarova hudba je príťažlivá, menej obohraná a filharmonici si ju doslova užívali, ich výkon bol sústredený a krásny.

Famózne duo Gautier Capuçon a Frank Braley

Aj vďaka sérii koncertov Gesamt Kunstwerk žije Bratislava intenzívnym hudobným životom už štvrtý rok. Na programe druhého koncertu aktuálnej sezóny (1. 2.) bolo unikátne francúzske duo – violončelista **Gautier Capuçon** a klavirista **Frank Braley**. Usporiadatelia venovali večer pamiatke Jana Palacha, ktorý sa pred tridsiatimi rokmi upálil na protest proti okupácii Československa, a Jánovi Kuciakovi a Martine Kušnírovej, ktorí boli pred rokom zavraždení.

Obaja umelci majú významnú medzinárodnú kariéru. Gautier Capuçon patrí k najvýznamnejším súčasným violončelistom a Bratislava tvorila na jeho ceste k svetovej sláve významnú zastávku, keďže v roku 2001 sa tu stal laureátom New Talent. Duo uviedlo program z najlepších Beethovenových komorných skladieb i diel svojho druhu: *Sonáty pre violončelo a klavír* (č. 4 C dur op. 102 č. 1 / č. 2 g mol op. 5 č. 2 / č. 5 D dur op. 102 č. 2). Capuçon hrá na krásne znejúcom nástroji z roku 1701, ktorý pochádza z dielne benátskeho lutnistu Mattea Gofrillera. Má skvelú virtuóznú techniku a precítený výraz. Jeho Beethoven bol exaktný v zmysle tradičnej interpretácie hudby obdobia klasicizmu, hoci s jemným nádychom romantizmu v pianisimách. Tempá boli exaktné, svižné, interpretácia zvýraznila pevnú formovú štruktúru diel. Klavirista bol veľmi citlivým a skúseným rovnocenným partnerom. Medzi sonátami odznelo aj *Sedem variácií na Bei Männern, welche Liebe fühlen* z Mozartovej opery *Čarovná flauta* Es dur WoO 46 a po koncerte dvojica prídavkov (Britten a Saint-Saëns).

Viera POLAKOVIČOVÁ

Štátna filharmónia Košice

Štátna filharmónia Košice pripravila 17. 1. tradičný koncert pre Slovenskú akadémiu vied, zostavený výlučne z Mozartovej tvorby. Dirigentom bol **Zdeněk Klauza** z Národného divadla v Prahe, sólistami výrazné osobnosti mladej speváckej generácie – **Michaela Kušteková** a **Tomáš Šelc**. Z interpretácie predohier k operám bolo zrejmé, že orchester má častejšie na programe predohru k *Figarovej svadbe*, *Don Giovanni* bol menej presvedčivý. Taktiež *Symfónia č. 38 D dur „Pražská“* je „lakmusovým papierikom“, ktorý jasne ukáže všetky nedostatky precízne dotiahnuté detaily. Hoci išlo o drobnosti, pri takom známom

hlasom čítala texty zo spomienok na Leva Nikolajeviča Tolstého a z jeho korešpondencie **Božidara Turzonovová**. Odznali spomienky jeho syna na to, ako Tolstoj hral na klavíri, aká hudba sa mu páčila a ku ktorým skladateľom bol so svojím obdivom zdržanlivý. Vypočuli sme si list, ktorý písal Gándhímu, ale aj spomienky Ilju Repina a Alberta Škavrana. Pred očami sa nám otváral plastický obraz nielen jeho osobnosti v širokom názorovom spektre, ale i obraz doby a miest, na ktorých žil. V neodoslanom liste písanom manželke sa nám predostrela jeho vnútorná bolesť zo zápasu medzi svetom, v ktorom



L. Šrámek, Š. Bartuš, N. Nikitin, K. Marktl (foto: M. Fenciková)



M. Kušteková a T. Šelc (foto: J. Laš)

diele si ich nebolo možné nevšimnúť. Možno hudobníkov vyviedlo z koncentrácie aj publikum, ktoré nadšene tleskalo po každej časti... Prekvapila ma napríklad farebná nevyváženosť dychových nástrojov, narúšajúca plasticnosť hlasov v harmónii. Neplatilo to pre fagoty a flauty, ktoré zneli výborne. V druhej časti koncertu však orchester aj dirigent odvrátili všetky moje momenty rozčarovania. Odznali v nej árie a duetá z opier *Don Giovanni*, *Figarova svadba* a *Così fan tutte*. Kuštekovej technika umožňuje ľahké dokonale vospievané figurácie. Tónová vyrovnanosť s primeranou intenzitou vo výškach potešila predovšetkým v Ronde Fiordilidgi *Per pietà, ben mio perdona*. Programové čísla nedávali Tomášovi Šelcovi mimoriadnu príležitosť predviesť technickú virtuoziu. V „Katalógovej“ árii sa síce ukázal ako skúsený Leporello, no zdá sa, že Figara až tak často nespieva. Vo viacerých smeroch výnimočný bol literárno-hudobný večer 22. 1., ktorý sa pravdepodobne pre veľký záujem presunul z foyeru do koncertnej sály. Svojím neopakovateľným

žila jeho rodina, a svetom, ktorý bol vlastný jemu samému. Nemenej dôležitým „maliarom“ v obrazotvornosti poslucháčov bol klavirista **Matej Arendárik** a v jeho interpretácii diel Haydna, Beethovena, Chopina, Schuberta, Schumanna a Rachmaninova akoby doznievali vypovedané slová. Podal maximálne koncentrovaný výkon bez najmenších zaváhání. Dramaturgia večera bola v rukách Márie Špakovej Kornucíkovej, no jej meno nebolo nikde uvedené, čo ma mrzí, keďže odvieďa absolútne profesionálnu a dokonalú prácu. Vo štvrtok 24. 1. sa v doobedňajších hodinách konal koncert pre školy a dvojicu skladieb, ktoré odznali aj na večernom koncerte (*Musica per orchestra sinfonica* Yasushiho Akutagavu a *Rozprávky pre akordeón a orchester* Václava Trojana) vhodne doplnila *ETUDA (vybrané tóny po „c“)* Lubicie Čekovskej. Sólistom bol akordeonista **Boris Lenko**, dirigoval **Chuhei Iwasaki**, moderátorkou bola **Lubica Čekovská**. Výber skladieb aj ich časové trvanie boli úplne ideálne. Dielo japonského

skladateľa malo jasnú štruktúru, ľahko zapamätateľné melódie a rytmické členenie plné kontrastov. Trojanove „malé veľké“ skladbičky sú blízke farebnému svetu Ravela a Debussyho. Boris Lenko ich interpretoval s absolútnou ľahkosťou a vrúcnosťou. S podobným nadšením sa neľahkej úlohy ujala moderátorka. Vyžarovala z nej úprimná snaha priblížiť detskému divákovi čaro hudobného sveta aj prostredníctvom aktivity. Deti sa na chvíľu stali dirigentmi a spoločnými silami prispeli k príjemnému záveru koncertu so skladbou Ľ. Čekovskej. Myslím si, že ak by sa chcela tejto veľmi potrebnej a záslužnej činnosti venovať aj v budúcnosti, bolo by to pre slovenskú koncertnú pedagogiku veľkým prínosom.

Katarína BURGROVÁ

Camille Thomas

Ak chcete zaujať, musíte uvažovať nad imidžom

Sympatická francúzsko-belgická violončelistka Camille Thomas patrí medzi vychádzajúce hviezdy Deutsche Grammophon. Slovenské publikum ju však malo možnosť spoznať ešte predtým, ako podpísala kontrakt s legendárnym žltým labelom. Na Slovensku v minulosti uviedla violončelové koncerty Šostakoviča a Elgara, stala sa laureátkou Tribúny mladých interpretov v rámci BHS, predstavila sa tiež na žilinskom festivale mladých víťazov prestížnych zahraničných súťaží Allegretto. Vo februári tohto roku vystúpila v Redute s Violončelovým koncertom Camilla Saint-Saënsa. A do Bratislavy sa plánuje budúci rok vrátiť s koncertom Never Give Up tureckého skladateľa a klaviristu Fazila Saya.

Prípravil Andrej ŠUBA

■ **Saint-Saëns sa narodil v roku 1835, teda ani nie dekádu po Beethovenovej smrti, a zomrel 86-ročný v roku 1921, zažil teda ešte rozruch okolo Stravinského Svätenia jari. Mohlo by sa zdať, že hudba je dobrým receptom na dlhý život. Súhlasíte?**

Rada by som tomu verila, no napríklad – ako iste viete – Mozart nežil tak dlho. Nám interpretom dáva hudba množstvo energie, radosti a lásky. Takže možno povedať, že v každom prípade robí život krásnym.

■ **O Saint-Saënsovi je známe, že sa zaoberal klasickými jazykmi, zaujímal sa o astro-nómiu, archeológiu – čítal som, že dokonca aj**

o okultizmus. Bol tiež cestovateľ a spisovateľ. Aké sú vaše záľuby okrem hudby? Zostáva vám na nejaké čas?

Už keď som bola dieťa, bolo mojou prioritou violončelo. Pri všetkom, čo som robila, bol nástroj vždy na prvom mieste. Ale veľmi rada čítam, pozerám filmy, chodím do opery i do divadla. Myslím si, že to pomáha aj hudbe, ktorú hrám, pretože prostredníctvom hudby túžim rozprávať príbehy. Rada sa preto nechám inými príbehmi inšpirovať. Na čítanie mám popri hudbe pravdepodobne najviac času, čítam väčšinou, keď cestujem. Práve teraz napríklad opäť čítam Dumasovu *Dámu s kaméliami*, pretože ma nedávno nadchla

Traviata v Paríži. Prvýkrát som túto knihu čítala ako pätnásťročná a teraz ju vnímam z novej perspektívy. Zaujíma ma láska ako téma, považujem ju za dôležitú silu v živote jednotlivca i spoločnosti, spája nás.

■ **V posledných rokoch ste často uvádzali violončelové koncerty Lala, Saint-Saënsa, Schumanna, ale tiež Fazila Saya. Aké sú vaše plány pre bližšiu i vzdialenejšiu budúcnosť?**

Budúci rok, kedy uplynie sto rokov od premiéry, budem hrať viackrát Elgarov koncert a už sa na to veľmi teším. Mimochodom, toto dielo som po prvýkrát hrala práve v Bratislave. Bolo to pred tromi rokmi. Budem tiež hrať koncert Fazila Saya *Never Give Up*, ktorý nahrávam na moje ďalšie CD pre Deutsche Grammophon. Bude sa volať *Hope*. Tento projekt patrí momentálne medzi moje priority, ide o dielo, ktorému verím a mám ho skutočne veľmi rada. Je o živote, ktorý žijeme, o vojne, nádeji, slobode, o tom, že sa netreba vzdávať. Chystám sa tiež na koncerty Dvořáka a Šostakoviča.

■ **„Violončelový koncert je krásne a kvalitné dielo, plné citu, ktoré má súdržnú a zaujímavú formu,“ napísala kritika po premiére Saint-Saënsovho koncertu v roku 1872. Ako vidíte túto skladbu ako violončelistka v 21. storočí po nahrávke a viacerých uvedeniach koncertu?**

Saint-Saëns písal skladbu pomerne mladý, ide o prvé dielo, ktoré mu prinieslo renomé veľkého umelca. Ľudia, ktorí nemajú radi jeho hudbu, hovoria, že je akademická. Niečo na tom je, aj koncert je brilantne napísaný. No technické nároky, majstrovské zvládnutie formy, elegancia a krásna nie sú všetko. Je v ňom tiež bohatstvo emócií, hĺbka, neha, entuziazmus, šťastie a mladosť. Pre mňa ako Francúzku a mladú umelkyňu sú tieto kvality diela rovnako dôležité, sú mi blízke.

■ **Aké je to hrať tú istú skladbu, často v krátkom časovom odstupe, s rôznymi dirigentmi? Zmenili niektorí váš pohľad na dielo?**

Musím povedať, že včerajší koncert s Junom Märklom sa mi veľmi páčil. Skúšal a dirigoval veľmi efektívne a mal o diele jasnú predstavu. Zvlášť oceňujem jeho tvarovanie zvuku a hry orchestra. Tá nesmie byť ťažkopádna, pretože potom toto dielo nefunguje. Na skúškach venoval tomuto problému veľa energie. Páčilo sa mi tiež, že mi ako sólistke poskytol priestor, sledoval ma, reagoval na mňa, no súčasne mi navrhol niektoré veci, ktoré aj do budúcnosti považujem za mimoriadne zaujímavé. Od každého dobrého dirigenta, s ktorým spolupracujem, sa vždy niečo nové naučím. Aj preto hrám hudbu. Hudba je pre mňa spôsobom komunikácie. Je to jazyk, ktorý ma spája s publikom, s hudobníkmi a keď komunikácia funguje, dokážu sa diať magické veci. Efektívnosť tejto komunikácie do veľkej miery nastávajú dirigent a sólista. Rada spolupracujem s dirigentmi, ktorí sú v hudobnom dialógu inšpirujúcimi partnermi.

■ **Máte obľúbené nahrávky tohto koncertu? Zaujímajú vás nahrávky?**

Historické nahrávky považujem za veľmi zaujímavé. No najšť rozumný prístup k počúvaniu iných interpretácií nie je pre umelca úplne ľahké. Rada sa nechám inšpirovať, no nechcem sa nechať ovplyvniť inými. Chcem sa k hudbe dostať cez vlastnú hru, vlastné prežívanie, byť pravdivá. Veľmi napríklad obdivujem Stevena Isserlisa, u ktorého som absolvovala aj majstrovské kurzy, kontakt s ním je vždy mimoriadne inšpirujúci. Keď ste študent, snažíte sa ľudí, ktorých obdivujete, v niektorých veciach napodobňovať – je to v poriadku, aj ja som prešla touto fázou. Časom však zistíte, že to nefunguje, pretože nie ste sami sebou. Viem napríklad, že v prípade Stevena Isserlisa neriskujem, pretože je výnimočný, odlišný a má na mnoho vecí úplne iný názor ako ja, stále však môže byť pre mňa inšpiráciou. Mám rada jeho nahrávky Faurého i Saint-Saënsa. Som, samozrejme, veľkou obdivovateľkou Jacqueline Du Pré, u ktorej obdivujem hĺbku a schopnosť priniesť v interpretácii vždy niečo živé, niečo osobité.

■ **Ak som napočítal dobre, do konca leta vás čaká tridsať koncertov – vystúpení s orchestrami, sólových i komorných programov, nielen v Európe, ale tiež v Anglicku, USA a Mexiku. Ako je možné zvládať takýto program a nevyhorieť?**

Dobrá otázka. Pracujem na tom každý deň. Som veľmi vášnivý človek a z vecí, ktoré sa momentálne okolo mňa dejú, som nadšená, preto to zatiaľ nevnímam ako veľký problém. A tieto pozitívne emócie sa snažím vkladať do všetkého, čo robím. Páči sa mi život, ktorý žijem. Hudba dáva človeku energiu. No uvedomujem si, že umelec musí byť tiež veľmi zodpovedný, ak chce, aby v hudbe vydal na koncertoch zo seba maximum. Preto musí neustále zvažovať, či bude mať na hudbu dost síl, nebude trpieť nedostatkom spánku, pretože cestoval a podobne. Nemožno, samozrejme, vždy všetko predvídať, no je to súčasť našej práce, uvažovať o veciach aj z tohto hľadiska.

■ **Aká je vaša denná rutina, čo sa týka cvičenia?**

Nie je ľahké udržiavať si dennú rutinu, najmä ak máte program, ktorý sa vám každý deň mení. Teraz som sa napríklad tešila, že keďže v Bratislave trávim niekoľko dní, budem môcť cvičiť aj skladby, ktoré ma čakajú po koncerte v Slovenskej filharmónii. Saint-Saënsa som v poslednej dobe hrala naozaj veľmi často, takže na ňom nepotrebujem nijako zvlášť pracovať. No opäť som sa raz presvedčila, že človek vždy pracuje najmä na tom, čo ho najbližšie čaká. Hovorila som o tomto aj so Stevenom Isserlisom, ktorý mi povedal, že hoci hral Schumannov koncert už viac než stokrát, stále ho pred koncertom intenzívne cvičí. Takže, keď cestujem, cvičím to, čo hrám. Keď cestujem, skúšam s orchestrom, cvičím

ešte sama, v priemere asi tri hodiny denne. Keď som doma, trávim s nástrojom viac času, šesť alebo sedem hodín.

■ **Akú pauzu si dožičíte od nástroja?**

Momentálne maximálne deň. Je to, keď sa vrátim domov po dlhšej dobe a som skutočne veľmi unavená. Na viac nemám čas.

■ **V januári ste koncertovali v Elbphilharmonie v Hamburgu. O akustike v tejto novej sále sa v poslednej dobe – aj na sociálnych sieťach – medzi hudobníkmi veľa diskutovalo. Aká je?**

Hrať v tomto priestore bol pre mňa výnimočný zážitok. Na pódiu som sa cítila skutočne veľmi dobre. No musím povedať, že keď som tam hrala vlni na udeľovanie Echo Klassik Prize, nemala som rovnaký pocit. Ako by sa zvuk môjho nástroja v sále strácal, preto som mala pred návratom do Hamburgu zmiešané

mi na Alondre imponovalo, že sa nesnažila pôsobiť ako muž, bola veľmi príjemná, načúvala orchestru, rešpektovala názor orchestra a brala ho do úvahy. Bol to možno subtilnejší prístup – hoci dokázala byť i rázna – ako v prípade muža-dirigenta, ale tiež fungoval veľmi efektívne.

■ **Hráte na zapožičanom nástroji. Špičkové sláčikové nástroje sa zmenili na investície, ktoré si často nemôžu dovoliť ani najlepšie interpreti. Pamätám si diskusie, keď Frank Peter Zimmermann musel pred časom vrátiť požičané husle. Aká je vaša skúsenosť?**

Hrám na nástroji od Gagliana „Château Pape Clément“, ktorý mi láskavo zapožičal Bernard Magrez. Som šťastná, že môžem hrať na tomto výnimočnom violončele, ktorý by som si sama nikdy nemohla dovoliť. Je to ako riadiť Ferrari a bežné auto. Keď hráte v sálach ako Elbphilharmonie, nedávno som hrala v Českej



(foto: A. Roberti)

pocity. Myslím si, že sa v sále medzičasom uskutočnili aj nejaké akustické úpravy. Tá sála je obrovská, monumentálna, povedala by som, že až priveľká. Ako by mohla byť akustika rovnako dokonalá na každom mieste?

■ **V Hamburgu ste sa predstavili pod taktovkou mexickej dirigentky Alondry de la Parra. Akým zážitkom bolo účinkovať so ženou-dirigentkou?**

Nemá to, samozrejme, nič s mierou talentu či muzikality. Ale tak, ako napokon aj v živote, ženy a muži sa v niektorých veciach jednoducho líšia. Predtým som nad tým príliš neuvažovala. Môj priateľ zvykol niekedy hovoriť veci ako: „Tá Janine Jasen hrá tak žensky.“ A mňa to trochu dráždilo a protestovala som: „Vôbec nie, hrá proste vynikajúco a hotovo!“ Podľa mňa rozdiel medzi mužmi-dirigentmi a ženami-dirigentkami sa možno neprejavuje ani tak vo výsledku, ako pri skúšaní, ide o iný spôsob komunikácie s orchestrom. To, čo

filharmónii Dvořáka, nevyhnutne „Ferrari“ potrebujete. Je skvelé, že existujú osvietení sponzori, no stále žijete s pocitom, že nástroj nie je naozaj váš a jedného dňa – nikdy nemôžete vedieť úplne presne kedy – oň proste prídete. Hovorím si, že je to len kus dreva, ja som umelec, rozozvučím teda iný nástroj, ale nie je to pre mňa ideálny pocit. Uvažujem aj nad zmenou nástroja.

■ **Ako dlho trvá adaptovať sa na nový nástroj?**

Aby ste skutočne spoznali nový nástroj, môže to trvať od šiestich mesiacov do roka. No každopádne už po pár dňoch viete, že tento je „ten pravý“.

■ **Vašou prvou nahrávkou pre Deutsche Grammophon bol album so skladbami Saint-Saënsa a Offenbacha s Orchestre National de Lille pod taktovkou Alexandra Blocha. Na CD účinkujú aj huslista Nemanja Radulović**

→ **a spevák Rollando Villazón – bola to vaša vol'ba? Akou skúsenosťou bolo pracovať pre toto veľké vydavateľstvo?**

Keď som sa dostala do Deutsche Grammophon, čo je naozaj veľká firma, trochu som sa obávala tlaku, pretože všetko sa musí diať veľmi rýchlo a efektívne. Bolo však príjemným prekvapením zistiť, že hoci vydavateľ za mnou prichádza s rôznymi nápadmi a návrhmi, mám slobodu povedať nie. Prínosom labelu, ktorý považujem za legendárny, je pre mňa možnosť byť v kontakte s množstvom ľudí, klasická hudba si podľa môjho názoru zaslúži takúto veľkú platformu. Samozrejme, že súčasným trendom je komercializácia umenia, človek si preto musí strážiť rovnováhu medzi vytváraním hodnôt a ich prezentáciou.

■ **Na čo ste mali pri nahrávaní dosah?**

Vydavateľstvo vybralo orchester, pretože všetko sa muselo udiť veľmi rýchlo. Kontrakt som podpísala v januári a v máji malo byť moje profilové CD pre Deutsche Grammophon hotové. Nemanja Radulović je vynikajúci hudobník, chcela som si s ním zahrať. Rolando Villazón bol niečo ako môj mentor, predstavil ma na začiatku kariéry vo svojej televíznej šou, kde ma veľa ľudí po prvýkrát počulo. Jeho účinkovanie na CD bolo preto prirodzené.

■ **Gidon Kremer v knihe *Listy mladej klaviristke* píše o sebaaprezentácii umelcov, ktorá podľa neho ide často na úkor umenia.**



(foto: J. Lukáš)

S dešpektom zmieňuje šály Pavarottiho a Pogoreliča, hovorí tiež, citujem „...odhalené plecia dámy, občas i čosi viac, pasujú ku každému nástroju. Vlk či labuť ešte umocnia účinok. Ide však o hudbu? Interpretáciu? Obávam sa, že oboje je vedľajšie.“ Mám pocit, že aj vy máte nejaké fotky s vlkmi...

Gidon Kremer má svojim spôsobom, samozrejme, pravdu. Veľmi si ho vážim, je to výnimočný umelec, ktorý tvorí zaujímavé a inšpirujúce projekty a dramaturgie, umenie je u neho sku-

točne vždy na prvom mieste. Veci, o ktorých píše, sa ma týkajú a často nad nimi aj sama uvažujem. S Gidonom Kremerom súhlasím, pokiaľ ide o neprirodzenú štylizáciu, ktorej cieľom je prvoplánovo pritiahnúť pozornosť. Nemusím, samozrejme, zdôrazňovať, že hudba je vždy to najhlavnejšie, takže nič by sa nemalo diať na jej úkor. Je pravda, že na sociálnych sieťach zverejňujem mnoho (aj) štylizovaných fotografií, no som mladé francúzske dievča, mám prirodzene rada krásu. Mám rada krásne šaty, chcem byť atraktívna, elegantná, no v žiadnom prípade netúžim pôsobiť vyzývavo. Dúfam,

že sa mi to aj darí. Identita, imidž, vizualita a sebaaprezentácia sú pre moju generáciu, generáciu tridsiatnikov niečím úplne iným ako pre Gidona Kremera. Aj v súvislosti s nasledujúcim diskom veľmi uvažujem nad jeho vizuálnou prezentáciou. Pretože dnes sa ľudia ako prvé rozhodujú podľa vizuálneho vjemu. Vidia video na YouTube, obal nahrávky, potom si ju možno vypočujú, možno prídu na koncert. Musíte uvažovať nad prezentáciou, ak chcete zaujať, tak to proste je. ✕

Bratislava

CROSS

Fats Jazz Band Goes Classical

Ladislav Fančovič – organ
sobota 6. apríla 2019
Veľké koncertné štúdio Slovenského rozhlasu
19.00

REVOLVER

Slovenské spevy

Slávka Horváthová, PaCoRa Trio
Mucha Quartet
nedeľa 14. apríla 2019
Koncertná sieň Klarisky – 19.00

Bach: Mixed Identity

Ladislav Fančovič – barytónsaxofón
Milan Paľa – milanoló
nedeľa 28. apríla 2019
Koncertná sieň Klarisky – 19.00

Bartók/Kodály: Back To The Roots

Balázs Dongó Szokolay — píšťalky, gajdy, tárogató
László Fassang — klavír
sobota 13. apríla 2019
Koncertná sieň Klarisky – 19.00

festival

Galéria hudby

**Cyklus
komorných
koncertov
14. ročník
Koncertná
sála Župného
domu v Nitre**

10. APRÍL 2019 O 19.00 HOD.

**DALIBOR KARVAY – HUSLE
DANIEL BURANOVSKÝ – KLAVÍR**
Program: C. Franck, J. Massenet,
M. Ravel, E. Elgar, F. Waxman

Vstupné: Dospelí 10 eur / Študenti, deti,
dôchodcovia, ZŤP 6 eur

14. MÁJ 2019 O 19.00 HOD.

**GUARNERI TRIO PRAGUE (CZ)
ČENĚK PAVLÍK – HUSLE
MAREK JERIE – VIOLONČELO
IVAN KLÁNSKÝ – KLAVÍR**
Program: J. Haydn, B. Smetana, J. Brahms

Vstupné: Dospelí 8 eur / Študenti, deti,
dôchodcovia, ZŤP 5 eur

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

Predpredaj: Nitrianska galéria
(v čase otváracích hodín)

Jubilujúci Ferdinand Klinda

V týchto dňoch sa dožíva významného životného jubilea slovenský organista a pedagóg **prof. MUDr. Ferdinand Klinda**, s ktorého menom sa spája rozvoj organového umenia na Slovensku v celej jeho šírke a zároveň systematické úsilie o jeho komplexné uchopenie ako dôležitej súčasti hudobnej kultúry. V období, keď bol organ ideologicky odmietaným nástrojom, zaslúžil sa nielen o jeho etablovanie ako koncertného nástroja, ale aj o výchovu niekoľko generácií kvalitných organistov, výstavbu nových a záchranu historicky cenných organov, zavedenie koncertných cyklov organovej hudby, ako aj o teoretické zakotvenie tejto oblasti umenia odbornou literatúrou a pedagogickým úsilím. Brázda Klindovej činnosti svojím rozsahom i dosahom presiahla hranice jedného odboru a má miesto v dejinách slovenskej hudobnej kultúry. Svedčí o tom aj množstvo jeho ocenení: Cena Frisca Kafendu (1968), Štátna cena (1971), Zlatý erb vydavateľstva OPUS za dokumentáciu historických organov (1984), Čestný diplom a plaketa Slovkoncertu (1988), Pocta ministra kultúry SR (1997), Cena Jozefa Kresánka za knihu *Organ v kultúre dvoch tisícročí* a za propagáciu a slovnú reflexiu organa (2001), Rad Ľudovíta Štúra II. triedy za mimoriadne zásluhy v oblasti kultúry a vzdelávania (2008), Cena predsedu Národnej rady SR za rozvoj kultúry a humanitného vzdelávania pre rok 2009, Cena primátora mesta Bratislavy za celoživotné dielo virtuóza a vysokoškolského pedagóga hry na organe (2009) alebo Cena Sebastian za prínos k odkazu diela J. S. Bacha (2010).

Ferdinand Klinda účinkoval na významných hudobných festivaloch doma i v zahraničí (Pražská jar, Wiener Festwochen, Festival Estival de Paris, Settimana di Monreale, Bachfest Leipzig, Bachfest Graz a i.), vystupoval s radom



F. Klinda (foto: P. Kastl)

slovenských i zahraničných hudobných telies (Orchester Radio Baden-Baden, Berliner Symphoniker, Česká filharmonie, FOK, Bruckner Orchester Linz, Drážďanská filharmonia, Gewandhausorchester Leipzig, Moskovská filharmonia, Osaka Philharmonic a d.). Repertoár Ferdinanda Klindu obsahuje diela organovej literatúry od konca renesancie až po

súčasnosť. Uvádza slovenskú organovú tvorbu 20. storočia, inšpiroval slovenských skladateľov k napísaniu nových diel pre organ a niekoľko z nich aj premiéroval (L. Burlas, J. Grešák, I. Hrušovský, Š. Jurovský, D. Kardoš, J. Malovec, Š. Németh-Šamorínsky, E. Suchoň, I. Zeljenka). Zredigoval a pripravil na vydanie dva zväzky dovtedy nevydaných slovenských organových skladieb (1957, 1964). Súčasťou jeho repertoáru boli aj staršie skladby objavené v zborníkoch a archívoch na Slovensku.

Propagoval tvorbu svojho dlhoročného priateľa, francúzskeho skladateľa Oliviera Messiaena. Sám i prostredníctvom svojich absolventov sa zaslúžil o súborné predvedenie Messiaenovej organovej tvorby v Bratislave (1988). Ako prvý interpretoval Messiaenove diela nielen na Slovensku, ale v celom bývalom východnom bloku. Je medzinárodne uznávaným znalcom tvorby tohto autora.

Ferdinand Klinda sa zaslúžil o ochranu a propagáciu vzácných historických organov na Slovensku a v spolupráci s vydavateľstvom OPUS zdokumentoval zvuk historických nástrojov rôznych regiónov. Je aj autorom dispozícií pri stavbe viacerých koncertných organov na Slovensku (v Koncertnej sieni Slovenského rozhlasu, na Bratislavskom hrade, v Dome umenia v Piešťanoch i v Žiline, na VŠMU).

Skúsenosti z početných koncertov, kontaktov s nástrojmi v zahraničí a teoretické vedomosti využil vo svojich publikáciách, ktoré vychádzali doma aj v zahraničí. Spomeňme aspoň monografie: *Alexander Albrecht* (1959), *Organová interpretácia* (1983), *Organ v kultúre dvoch tisícročí* (2000) a *Kráľovský nástroj a ja* (2009).

(red)

Milade Hriankovej

Nebýva príliš častým úkazom, aby si žiaci až v takej korporatívnej účasti pripomínali jubileum svojho pedagóga. Ten „bežný“ pedagóg býva totiž zväčša prísny, nekompromisný, kladúci na svojich adeptov veľké nároky. To všetko síce platí aj o žilinskej hobojskej **Milade Hriankovej**, k jej charakteristickej mentálnej výbave však treba prirátat aj osobitnú empatiu, priamosť a veľkorysú ľudskosť. Táto obdivuhodná hudobníčka si spoločne s desiatkami (!) svojich absolventov začiatkom roka pripomenula vzácne životné jubileum. Žilinské konzervatórium je jej domovskou zónou, kde vyše štyri dekády odovzdávala svoje pedagogicko-umelecké skúsenosti, prehlbovala a kultivovala u svojich žiakov vzťah k hudbe, umeniu a ušľachtilým hodnotám života. Profesionálne základy získala na škole, ktorej ostala po celý aktívny profesionálny život osudovo verná. Začínala v triede J. Vaneka, po absolutoriu konzervatória postúpila na VŠMU (Ing. R. Novák), patrí tiež k zakladajúcim členom ŠKO, kde pôsobila jedenásť



M. Hrianková (foto: archív)

rokov. Žilinské konzervatórium sa stalo jej dominantným pedagogickým domovom, no treba zdôrazniť, že v oblasti edukácie sa môže v reláciách slovenského umeleckého školstva pýšiť nielen enormným počtom absolventov, ale aj výsledkami garantovanými vysokými kvalitami jej následníkov. Ak prejdeme or-

chestre u nás (SOSR, SF, ŠKO, SND, ŠOBB) aj v blízkom českom a európskom okolí, všade nájdeme stopy a odtlačky jej empatického pôsobenia. So svojimi príkladne vedenými žiakmi získavala množstvo úspechov a ocenení v domácich i zahraničných interpretačných konfrontáciách. Sama iniciovala niekoľko súťažných podujatí a ako rešpektovaná odborníčka sa zúčastňuje ako členka porôt na profilových súťažiach, najmä na báze konzervatórií. Medzi jej osobnostnými črtami možno obdivovať vysokú dávku sebadisciplíny, vnútornej sily a cieľavedomosti, ktorými dokázala prekonávať neraz doslova

nezdolateľné prekážky. Okrem zaslúženého rešpektu treba jubilantke vyjadriť slová obdivu a priat jej do ďalších rokov zdravia, veľa síl a zdaru v prítomnosti milovanej hudby a žičlivej spoločnosti okolia – jej blízkych, priaznivcov a zástupu vďačných žiakov.

Lýdia DOHNALOVÁ

ŠKO Žilina

Vždy trvá trochu dlhšie, kým sviatočná atmosféra v žilinskom orchestri vyprchá a koncertný život nabehne do obvyklých dramaturgických koľají. Po sviatočných, novoročných, karnevalových a fašiangových príležitostiach prišiel čas vrátiť sa do bežného koncertného rytmu. V začiatku nového roka hodno spomenúť poslucháčsky vďačné, no rovnako profesionálne produkcie formácie Bratislava Hot Serenaders (10. 1.) aj podujatie pripomínajúce nedávnu storočnicu Leonarda Bernsteina v kreáciách Bohemia Voice s Petrom Chromčákom (24. a 25. 1.).

Novoročné ozveny

Tonizujúcu pohodu do Domu umenia Fatra priniesol **Juraj Čížmarovič** (17. a 18. 1.), huslista, dirigent a kompozičný „dizajnér“ v jednej osobe. Sugestívne komunikuje so svojim okolím, inšpiruje spoluhráčov, stimuluje ich k otvoreným, hudobnícky vybaveným výkonom. Ako huslista v stále dobrej kondícii atestoval kvality najmä v dvoch autorských úpravách, v známom *Valse triste* Oskara Nedbala a elektrizujúcej *Polke* Alfreda Schnittkeho. Čížmarovič permanentne pôsobí v popredných nemeckých orchestroch ako hráč aj ako dirigent, zdatnosť mu garantujú sólistické aj komorné kreácie. Sympatické je, že nie je skúpy ani k domácim auditóriám. Aj jeho dirigentské

vo vzorovo koncipovanom, poslucháčsky aj divácky spektakulárnom fašiangovom podujatí (Verdi, Mascagni, Puccini, Bizet, Rossini, Giordano, Dvořák). Chrípka v tom čase neobišla ani umelcov. Uznanie a potlesk si zaslúžil M. Dvorský, ktorý napriek ohlasovanej vokálnej indispozícii pristúpil k svojej produkcii hrdo a bezozvyšku profesionálne. V sóloch nešetril, v duetách zdatne komplementoval a vyspieval si pomyselnú cenu sympatií za solídny, ba pekný výkon. Sopranistka Hornyáková v ostatnom čase viackrát dopriala dávku svojho umenia aj Žilincanom. V tejto fašiangovej nádielke bola znova očarujúca. Aktuálne sa nachádza v zenite svojej kariéry a obdivovať možno jej suverénny ťah, vládu nad zreteľne vyprofilovaným technickým aj

vysokej školy v švajčiarskom Lausanne má tie najvyššie ambície preniknúť a zásadne prehovoriť vo svojom interpretačnom odbore. Marcellov opus (a najmä jeho *Adagio*) poznáme ako sladký a ľúbivý. Mladá hobojska ho prezentovala v novom svetle. Frázovanie by som označila za nekompromisné, zasvätené, slúžiace celému konceptu aj skeletu skladby. Rovnako mi imponovali dynamický rozptyl, mierne posuny, presné definície registrov. Štrbovej pohľad je neopozeraný, inovatívny, smelý, grandiózny. Možno sa len tešiť na jej návraty z veľkého hudobného sveta. Rozbeh do zóny superlatívov sa tu nekončí. Na scénu vstúpil Ilian Gârnet s Piazzollovým opusom *Ročné doby* v *Buenos Aires* v husľovej adaptácii L. Desiatnikova. Huslista odnepamäti kooperuje s dirigentom Katzom, pamätám si ho z mnohých tunajších kreácií a spomínam aj na jeho nezabudnuteľné výkony na španielskych turné orchestra. Gârnet je výnimočný huslista. Skromný, odvážny, tvorivý, prezieravý. S roztopašným štvorčastovým kompletom sa najskôr pohrával, akoby skúmal terén, ktorý následne ovládol a podal k nemu zmysluplný komentár. Odrazu vystaval roztopašnú, až pitoreskne svetielkujúcu kontúru, zmes nápadov, hrejivých vízií, originálnych aj



J. Čížmarovič



M. Dvorský a E. Hornyáková



M. Katz

gesto je presvedčivé: bodoval už v úvodnej Glinkovej predohre k *Ruslanovi a Ludmile*, vtipne hudobnícky argumentoval v „strausovkách“ aj v Offenbachovi. Smelou dramaturgickou voľbou bolo Ravelovo populárne *Bolero*. Hypnotizujúci Ravelov repetitívny kus dirigent vystaval dôsledne, „trpezlivo“ aj nápadito, hráčom v sólistických vstupoch doprial trblietavé prezentačné príležitosti. Bola to tvorivá radosť, prežiatená hudobnícka pohoda. Nemožno obísť ani vokálnu sólistku pôvodom z Poľska, ktorou bola sopranistka **Sonia Warzyńska-Dettlaff**. Pekný, kultivovaný hlas v prejave „dochutený“ náznakovými scénickými gestami bol dôstojným príspevkom (Gounod, Lehár, Strauss, Kálmán...) smerujúcim do presvedčivého, úsmevnou energiou sršiaceho večera.

Operné gala

Osvedčeným magnetom pre Žilincanov sú operné galakonzerty. Zvýšenú pozornosť verejnosti exponovali mená **Eva Hornyáková**, **Miroslav Dvorský** a **Rastislav Štúr** 14. a 15. 2.

výrazovým arzenálom, osobitnú dávku múzického vyžarovania a plasticitu pri modelovaní vokálnych príbehov aj epizód. Dirigent Štúr vládne neokázalým gestom, je pohotový, vždy citlivo reagujúci líder, disponujúci nadhľadom aj prehľadom pokojného, pokorného tvorivého intelektuála.

Románske a galské inšpirácie

Silná zostava protagonistov koncertu 21. 2. avizovala skvelú umeleckú avantúru: dvaja zarúčení sólisti, domáca mladá hobojska **Anna Štrbová**, moldavsko-ruský svetobčan a fenomenálny huslista **Ilian Gârnet** a v našich končinách oslavovaný dirigent **Misha Katz**. Čo viac si možno priať na ten správny ponovoročný rozbeh? Dej koncertu sa začal bez povinnej rozcvičky. Odchovankyňa tunajšieho konzervatória (vystúpenie venovala svojej pedagogičke jubilantke M. Hriankovej) Anna Štrbová so sláčikovým sprievodom hudobne doslova fascinovala v známom Marcellovom *Koncerte c mol*. Nateraz študentka prestížnej

„ulúpených“. Ozývali sa tu názvuky, alúzie aj urputne prenikajúce „miesené“ citáty. Gârnet bol v tejto provokatívne slastnej hudbe pokorným sprostredkovateľom, rovnako však brisbným a vkusným spolutvorcom, tlmočníkom juhoamerických voluntaristických hudobných vírení. *Bravo!*

Aj keď sa zdá, že Misha Katz zavše žongluje a možno stavia na čaro nechceného, jeho kalkul mu vždy (aspoň v ŠKO) vychádza. Noblesný mág sa nechal inšpirovať najskôr Gounodovou baletnou hudbou z opery *Faust a Margaréta*, čo je hudobný terén akoby určený preňho. Priebeh hudby priebežne účinne tlmil rubátovými oázami a, naopak, lesk ešte pôsobivo zdôraznil brilanciou. A čo Bizet? V jeho hudbe už neraz konfirmoval svoju príslušnosť (aj) ku galskej kultúre. Bizetova *Arlésanka* bola ukážkou farieb a celého spektra nálad. Bola však aj atraktívnym, farbistým avízom k dirigentovým ďalším, v Žiline stále vítaným produkciám.

Lýdia DOHNALOVÁ

Fotografie: Roderik KUČAVÍK

Pavol Malovec:

„Život s otcom je už prežitý a mal obrovskú cenu.“

(foto: archív P. Malovca)

Pochádza z hudobníckej rodiny a jeho kompozičné i umelecké smerovanie ovplyvnila v študentských rokoch inklinácia ku gitare. Dnes jeho poetiku viacerí prirovnávajú k odkazu Arva Pärta. Skladateľ a gitarista Pavol Malovec.

Pripravil **Ondrej VESELÝ**

■ **Tvoj otec a skladateľ, Jozef Malovec, významne ovplyvnil dejiny slovenskej hudby. Ako si spomínaš na mladosť? Ovplyvnilo prostredie domicilu tvoje inklinácie k hudbe a k umeniu?**

Rodinné prostredie bolo umelecké. Matka, Helena Malovcová, bola poetka a k hudbe a komponovaniu ma nesporne doviedol otec. Ako dieťa a neskôr študent som spoznával otcovu hudbu stále, a nielen jeho, ale celý ten hudobný svet bol pre mňa akosi normálny. Otec sa ma pýtal, keď som končil gymnázium v roku 1976, či chcem študovať hudbu, a keďže som ustavične hral na gitare a občas niečo zapísal do nôt, bral som to ako začínajúci zmysel svojho života.

■ **Prezradíš aj niečo zaujímavé zo spôsobu, akým pracoval a aký si mohol (od)sledovať doma?**

Otcova práca na hudbe spočívala v tom, že sme nič nevedeli. Akurát sme občas museli byť pár dní úplne ticho. Potom sme zrazu počuli, ako hrá štyri hodiny v kuse Frescobaldiho na klavíri. A to bolo celé tajomstvo vzniku hudby Jozefa Malovca. Inokedy doniesol z rozhlasu Led Zeppelin na magnetofónovom páse alebo niekoľkohodinový záznam bubnov z Afriky. Ale to sú už len spomienky. Život s otcom je už prežitý a mal obrovskú cenu.

■ **Ktoré otcovo dielo si nesieš dodnes blízko srdca? Ovplyvnila jeho poetika aj tvoju tvorbu?**

Najviac sa mi páčia jeho úžasné elektronické skladby. Otec bol objaviteľ! Jeho *Theorema*,

Orthogenesis, *Záhrada radostí* boli zázračnými vecami, ktoré tvoril v Experimentálnom štúdiu Slovenského rozhlasu spolu s Petrom Janíkom. Osobne mám z jeho orchestrálnych skladieb (odhliadnuc od toho, že napísal množstvo komornej hudby) najradšej *Prvú symfóniu* a *Predohru* pre veľký orchester, ktorú skomponoval v roku 1957 – v roku môjho narodenia. Otcova poetika ma ovplyvnila sprostredkovane – všetko išlo z jeho osobnosti. Ku koncu života písal komplikovanú dodekafóniu, ktorá sa mala tváriť ako modalita. Bol to jeho veľký experiment, ako celá jeho nebeská hudba. Mal neutíchajúcu invenciu a nikdy ju nestratil.

■ **Tu je na mieste otázka, čo bolo prvé: gitara či kompozícia? Idú tieto umelecké vyjadrovanie médiá ruka v ruke?**

Na gitare som hral celé svoje študijné roky na bratislavskom gymnáziu, takže gitara bola prvá. Aj na prijímacích skúškach na Konzervatóriu som predkladal svoje gitarové skladbičky. V tom čase sa objavil Varga a Collegium musicum a mojím cieľom bolo naučiť sa Grigálkovo gitarové sólo v *Šeherezáde*.

■ **Kompozíciu si študoval na Konzervatóriu u Juraja Pospíšila, ktorý prekvapivo dobe a miestu „prepašoval“ do výučby i kompozičné techniky vtedajšej Novej hudby. Ty si napriek tomu autorsky ostal v inej hudobnej poetike. Čo ti utkvelo najviac v pamäti? Pospíšil mal tichú dohodu s vtedajším riaditeľom Konzervatória Zdenkom Nováčkom,**

že bude učiť intervalový systém, resp. dodekafóniu. Takto sa tomu v tých časoch – osemdesiatych rokoch – hovorilo. Jeho hodiny skladby boli pre začínajúceho študenta kompozície fascinujúco objavné. V jeho podaní to bola akási fyzika hudby a všetkému sme ako študenti rozumeli. No Pospíšil okrem dodekafónie dokonalo ovládal aj klasickú harmóniu i všetky finesy romantической či klasickej inštrumentácie. Bol to naozaj veľmi vzdelaný človek, akých bolo málo. Neskôr, keď som začal komponovať *quasi* tonálne, bol z toho smutný – vôbec tomu nerozumel. Veril, že hudba sa bude uberať iným smerom.

■ **Zaujíma ma tvoje štúdium pod vedením Jozefa Zsapku. Je známe, že pán profesor mal na svojich študentov gitarovej hry vždy tie najvyššie nároky. Bol počas štúdia priestor aj na prezentáciu vlastných kompozícií?**

Profesorovi Zsapkovi vďačím za veľa. Jeho štýl hry vychádzajúci zo Segovievej techniky bol základom gitarovej školy na Slovensku. Dnes si málokto uvedomuje, že Zsapka postavil gitaru, jej vyučovanie a metodiku „na zelenej lúke“. Všetky ZUŠ, na ktorých sú kvalifikovaní učitelia gitary, môžu Zsapkovi poslať ďakovné listy za deti, ktoré sa môžu učiť hrať na gitare. Zsapka mal skutočne vysoké nároky. Neučil len techniku, ale od začiatku učil hudbu – tá tam musela byť. Tvorba tónu, koordinácia rúk... Bola to proste precízna práca so žiakom, stará škola, keď školiteľ pôsobí silou svojho príkladu a osobnosti. Žiadne asertívne nezmysly keby a čoby. Hudba je proste daná a musí sa naplniť a ak to neviete, tak ako interpret nemáte význam. V jeho triede sa chcel každý stať osobnosťou. To, že som študoval aj skladbu, bolo pre Zsapku a gitaru na Slovensku prínosom. Nakoniec som predsa absolvoval *Prelúdiom pre gitaru a orchester*, čo bolo prvé gitarové dielo s orchestrom na pôde Konzervatória, a ak išlo o naštudovanie mojich skladieb, dával mi úplnú voľnosť v interpretácii.

■ **Po skončení Konzervatória si tvoril samostatne a túto pauzu si potiahol sedem rokov. Nakoniec viedli tvoje kroky v roku 1988 k štúdiu kompozície na VŠMU.**

Po maturite na bratislavskom Konzervatóriu som sa hlásil na VŠMU. Žiaľ, neprijali ma, keďže som nevedel dobre preludovať na klavíri. Neskôr som sa dostal k profesorovi Ivanovi Hrušovskému, ktorý bol excelentným pedagógom. Boli to však časy prelomu, rok 1989 a všetko sa menilo. Živil som rodinu, mal dve až tri zamestnania a prestal som zvládať štúdium.

■ **Tvorba i osobnosť Ivana Hrušovského je pre mňa malou neznámou, keďže dnes z jeho odkazu počujeme len pramálo. V čom spočívala jeho metodika výučby skladby?**

Hrušovský mal nejaký tajný vedecký systém, ktorý som ja, ako začínajúci minimalista, nechápal. Ako pedagóg sa snažil premeniť moje myslenie na niečo konzekventne racionálne,

z čoho mala potom vychádzať hudba *an sich*. Na druhej strane bol jeden z mála svetlých javov na VŠMU, ktorý mal také dobré srdce, že nedokázal obmedzovať svojho študenta, aby písal inak, ako mu prikazovala jeho invencia.

■ **Neskôr si sa dostal do triedy k Vladimírovi Bokesovi, ktorého inklinácie smerujú k odlišnej poetike a výrazovosti...**

Profesor Bokes bol svetlý zjav na mojej študentskej púti. Napriek tomu, že niektorí z neho robia otrocku Fibonacciho postupnosti a zlatého rezu či jednotvárneho štrukturalistu, bolo jeho myslenie neskutočne hudobné, odvážne a voľné. Ničím sa neobmedzoval a dodnes sa mi páči jeho hľadanie v tvorbe, hoci je to úplne odlišná poetika od mojej. Dokonale chápal moje postupy a ako jediný pedagóg zistil, že píšem v intervalových štruktúrach.

■ **Ako si spomínaš na svojich rovesníkov z radov vtedajších študentov kompozície a na vtedajšie podmienky štúdia hudby na Slovensku? Ide o obdobie okolo revolúcie...**

Na túto otázku je veľmi dlhá odpoveď. Skôr by som odpovedal, ako si spomínam na svojich kolegov, vtedajších mladých skladateľov.

môžeme študovať, čo bolo a čo bude, ale ako to bude s hudbou, je záhada, keďže sa na Slovensku stráca akýkoľvek rozmer historickej Európy, ktorý si ničia sami Európania, keď sa naťahujeme všetkými desiatimi po niečom, čo už ani v Burundi na konzervatóriu neučia, lebo tam učia určite aj Šostakoviča alebo Kančeliho alebo nebudaj Schnittkeho.

■ **Tvoje diela sú značne komunikatívne. Dobová kritika (HŽ 1984 a 1985) v spojitosti s recepciou *Invocazione per violino solo* (1983) viackrát prisúdila tvojej hudbe lyrický, meditatívny či poetický charakter. Stotožňuješ sa s tým? Respektíve, čo považuješ za dôležité aspekty tvojej hudby a jej bazálneho kompozičného materiálu? Prezradíš, ako pracuješ?**

Od istého času, a je to už pár desiatok rokov, komponujem na latinské texty. Ak píšem pre inštrumenty, píšem intervalovo. Pracujem s akýmsi vnútorným jazykom motívov, ktoré musím objaviť. Motív je slovo, ktorým si pomenujeme ohraničený fragment hudobného myslenia, aby sme s ním mohli pracovať. Takže môže byť aj nepočutý, hoc prítomný. V tom je to ťažké, že to tam musí byť, inak to nie je inteligibilné. Vo fyzike, ako zaiste aj

objednávka. Umelci však napriek tomu hľadajú nové svety a krásu, ktorú v tých nových dimenziách vidia. A tak to bude stále.

■ **Počas svojich štúdií na VŠMU som sa neraz stretol s prirovnávaním poetiky tvojej tvorby k hudbe Arva Pärta. Akoby konsonantnosť sama o sebe dnes stačila na to, aby skladateľa takto zaškatuľkovali. Teraz neviem, či by vo mne „zovrela žiľ“ alebo by mi takéto asociácie lichotili...**

Viacerí sa zo mňa snažili urobiť nadoblačeného slovenského Pärta. Na to ja však nemám, aby som si čo i len prst omočil vo sväteničke Pärtovej hudby. On sa nedá kopírovať. Tí, ktorí sa o to pokúšali, urobili smiešnu hudbu zloženú z kvintakordov a nič viac. Tu ide o pochopenie takzvanej minimal music (Glass, Pärt atď.). Táto hudba je o novom zvuku a o precíznej interpretácii.

■ **Vnímaš záujem slovenských interpretov a hudobných inštitúcií o šírenie odkazu slovenskej hudby? Zaiste máš interpretov, s ktorými prebehla tvorivá iskra a rozumiete si.**

Veľmi rád pracujem s mladými interpretmi. Mám rád ich názor na moje skladby a často sa interpretovmu pohľadu na hudbu rád podriadujem. Je to ďalší rozmer danej kompozície, keď skladateľ počuje inak ako interpret. A to je prínosom pre vznik nového diela, pretože to dielo vznikne, až keď zaznie. Medzi špičkových interpretov zaradujem Milana Palu, neskutočného génia huslí, ktorý sa dokáže presne orientovať v akejkoľvek skladbe, Martina Krajča, pedagóga gitary na VŠMU, i violistu Petra Zwiebela, ktorému som venoval moju *Hudbu pre violu*. Keď som bol mladší, veľmi ma inšpiroval Juraj Čizmarovič, ktorému som napísal *Invocazione* pre husle sólo.

■ **Myslím si, že naposledy sme mohli od teba počuť vskutku nádherný *Prolog pre gitaru a sláčikové kvarteto* (2017). Na čom momentálne pracuješ?**

Pristihol si ma tou otázkou... Pred dvomi rokmi som mal dva koncerty, ktoré boli usporiadané k môjmu okrúhlemu jubileu. Na jednom z týchto koncertov odznela aj premiéra *Prologu*. Odvtedy som si dal tvorivú pauzu, ale mám objednanú na gitarový koncert a v domácom štúdiu sa zaoberám elektronikou.

■ **Za zmienku stojí i tvoja bohatá pedagogická činnosť. Učil si napríklad aj Andreja Šebana, ktorý v istom rozhovore priznal, že hoci začínal s klasickou gitarou, veľmi ho neobavila. Teraz je čas na otázku k druhej strane: akým bol Andrej Šeban žiakom?**

Gitaru učím už 37 rokov a mám veľa žiakov. S Andrejom je to len taká perlička zo života z našich mladých čias. Učil som ho klasickú gitaru, techniku, prstové cvičenia, ale bolo to pre neho trochu nezáživné. Andrej bol už vtedy muzikant, ktorý nasával hudbu, ako sa hovorí, všetkými pórmami. Dnes sa z toho smejeme... ✕



J. Malovec, I. Szeghy, P. Malovec, V. Bokes (foto: K. Polák)

Tie mená sú všeobecne známe: ľudia, ktorí kreovali verejnú mienku a postavili novú paradigmu, že nová generácia skladateľov po Zeljenkovi a Bergerovi je ako generácia zbytočná. Ale pre vysvetlenie zbytočná v zmysle Umberta Eca – keďže sme sa odrazu ocitli v postmoderne, kde sa všetko začalo spájať so všetkým. Objavila sa nová tonalita, ktorá prišla po serializme a nik nemusel o nič bojovať, lebo už bolo dávno dobojované. Všetci spomínajú Godára, až je toho možno priveľa. Ale Vladimír Godár je skutočný guru slovenskej hudby, akého nebolo a dlho nebude. Ťažko povedať, či tento génius niečo v hudbe neovplyvnil.

Po takzvanej revolúcii sa nám veľa vecí ujasnilo a veľa vecí sa už viac ako dvadsať rokov komplikuje. Geopolitika je priehľadnejšia,

v hudbe, sa objavujú nové svety tak, že o nich premýšľame. Tým chcem povedať, že skladatelia tie nové svety skutočne objavujú. Svety, ktoré pohnú ľudským srdcom, myslou, vôľou, citom. Každý podvedome v umení vidí niečo ako zrkadlo svojej duše, ktorá je vždy dobrá. Je symptómom doby, že dnes sme v moci technológií a aby sme si zachovali niečo ako vlastnú identitu, musíme ustavične dešifrovať seba, okolie, prírodu, vzťahy. Svet chce dnes stvoriť veľkého homunkula, čo je snom čiernych mágov 21. storočia. Tá veža z pálených tehál je však narušaná nesmrteľným umením – ako hovorí Anselm Kiefer vo svojich monumentálnych plátnach. Teoretické úvahy o tom, ako krása spasí svet, sme od čias Dostojevského už dávno opustili. Na túto tému neexistuje v súčasnosti spoločenská

Od invenčného neporiadku k upratanému schematizmu

„Akú ťažkú prácu som musel urobiť, aby som vytvoril tú trochu, čo som spravil imitáciou. Dúfam, že to nebude znieť nepekne, ale nakoniec si ma skôr budú pamätať za inováciu hudobného štýlu než za komponovanie obvyklým spôsobom,“ napísal Claudio Monteverdi v októbri roku 1633. Sťažoval sa tak na nedostatok inšpirácie a potrebu vynaloženia množstva invencie pri komponovaní v novom štýle. Táto myšlienka podnecuje dva rôzne pohľady na kvalitu ranej a vykryštalizovanej podoby hudobného slohu. Príležitosť na podobnú konfrontáciu poskytla **Musica aeterna** pod vedením **Petra Zajíčka** v rámci prvého koncertu cyklu *Musica cameralis – Musica sacro-profana* s názvom „Talianske pramene trio sonáty“ 23. 2. Ak sa na chronologicky zoradenú dramaturgiu koncertu pozrieme očami hudobného teoretika alebo historika, koncert sa postupne „zlepšoval“ od ranobarokových sonát s nejasnou formovou štruktúrou k vykryštalizovaným triovým sonátam z konca 17. storočia. Ak sa však na ten istý program pozrieme cez prizmu úvodného citátu Claudia Monteverdiho, trend vyzerá opačne a postupne odbúda miera voľnej invencie a nastupuje určitý predvídateľný schematizmus. Rozdiely medzi jednotlivými fázami barokového štýlu a ich konfrontácia sú pre poslucháčov, pochopiteľne, zaujímavé. Na druhej strane, takýto program predstavuje pre interpretov výzvu, pretože musia medzi skladbami flexibilne „prepnúť“ do iného hudobného jazyka. Vysoké nároky na všestran-

nosť sa prejavili najmä pri úvodnej a zároveň najstaršej skladbe od Daria Castella. *Sonata Terza* zo zbierky *Sonate concertate in stil moderno, libro primo* (1621) pôsobila ťažkopádne a chýbala jej ranobaroková ľahkosť gesta vo frázovaní, nepravidelnosť artikulácie a tvorba tónu spôsobom, ako ho opisuje Francesco Rognoni Taeggio v tlači Selva di varii passaggi.



P. Zajíček, G. Szathmáry, J. Mitrik a A. Gál (foto: P. Sabo)

Lepšie by vyzneli aj nadnesenejšie afekty v kadeniciách a pri hre *passaggi*. V princípe nemožno tvrdiť, že bola zahraná zle, ale skôr podľa princípov interpretácie vrcholného baroka. Okrem chronologického vývoja triových sonát bol predmetom koncertu aj kontrast medzi ich sakrálnym a profánnym zameraním. *Folias echa para mi Señora Doña Tarolilla de Caralenos* zo zbierky *Il primo libro di canzone, sinfonie, fantasie...* Andreu Falconieriho zreteľne ukázali obzvlášť silnú stránku súboru, ktorou je hra tanečných skladieb a častí. Harmonický sprievod tu zohrával dôležitú úlohu pri zvý-

raznení tanečného výrazu a podporení afektu šialenosti. Veľmi efektne bolo aj rozdelenie prízvukov v závere skladby striedavo medzi všetky zúčastnené nástroje. Program obohatili aj nápadité skladby zo zbierky *Sonate cioè balletti...* menej známeho Giovanniho Antonia Pandolfiho Meallioho. *La Spata Fora Trombetta* a *Il Marquetta Passacaglio*, obsahovali mix rôznych štýlov v invenčnej kombinácii. Bohatosť kontrastov a afektov sa podarilo oživiť Petrovi Zajíčkov (husle) a **Gabrielovi Szathmárymu** (husle) oduševnenou hrou, ktorá však chvíľami strácala dynamickú plasticnosť a vrstvenatosť v akusticky relatívne suchom priestore. Inak povedané, príliš hlasné *forte* a príliš tiché *piano*. Už vyformované sonáty „a tre“ druhej polovice 17. storočia dostali slovo v druhej polovici koncertu, pričom od prvých tónov bolo zrejme, že toto je štýl, v ktorom je súbor obzvlášť udomácnенý. Hudba Giovanniho Battistu Vitaliho aj Giovanniho Mariu Bononciniho st. ťažili z interpretácie vkladu Petra Zajíčka, ktorý

nešetril improvizovanými ozdobami a melodickými diminúciami. **Andrej Gál** (violončelo) interpretoval figuratívny bas vyspeljej triovej sonáty s pozoruhodným nasadením. Jeho precízna hra bola doplnená precítnym výrazom a výborne podporená **Jakubom Mitrikom** (teorba) a **Petrom Guľasom** (čembalo). Dá sa povedať, že sprítomňoval známe kvetnaté opisy hry Archangela Corelliho, ktorého výborne zahrané tri sonáty zo zbierok *Sonata da Chiesa a tre op. 1* a *Sonata da Camera a tre op. 2* zavýšili koncert.

Patrik SABO

Stará a nová: siamské dvojčatá?

„Ak by nebolo nič nové, neexistovalo by ani nič staré,“ týmito slovami sa začal koncert rakúskeho zoskupenia **Vierhalbier** v Rakúskom kultúrnom fóre v Bratislave 20. 2. Teleso zložené zo štvorice **Sofie Thorsbro Dan** (husle), **Barbara Riccabona** (violončelo), **Claudia Norz** (barokové husle) a **Anna Tausch** (barokové violončelo) experimentuje so spájaním barokovej a súčasnej hudby, čím sa snaží poukázať na to, ako sú tieto dve hudobné obdobia prepojené. Už od začiatku bolo jasné, že teleso je prirodzene rozdelené na modernú a barokovú časť.

V úvode vtiahli hudobníčky poslucháčov do zvláštneho hudobného priestoru. Znelo tu niečo ako vrčanie pokazeného transformátora, chvíľami pripomínajúce spev neznámych vtákov. Realnosť tohto priestoru bola umocnená aj polohou hudobníčok v priestore sály. Obe violončelistky hrali z pódia, pričom huslistky sa počas hry plynule presúvali po bokoch sály z jej zadnej časti na pódium. Výsledkom bol pôsobivý stereoeffekt. Z týchto elektrických zvukov sa vynoril začiatok Ru-

žencovej sonáty č. 1 „Zvestovanie“ Heinricha Bibera. Sonáta vďaka pridanému elektronickému šumu a praskaniu „modernej“ časti kvarteta znela ako zo starého gramofónu. Išlo o spomienky na starú dobrú minulosť v novom pretechnizovanom svete? Odpoveď na otázku mohla priniesť ária s variáciami, ktorá v podaní interpretky na barokových husliach čisto so sprievodom violončelového pizzicata znela veľmi prirodzene, takmer ako improvizácia. Vo finále skladby sa opäť objavili zvuky transformátora. Tu už však nepôsobili tak presvedčivo ako na začiatku a boli skôr rušivé.

Moderná časť telesa hrala intonačne presvedčivo a veľmi sústredene. V skladbách Christiana Wolffa *Edges* a Giacinta Scelsiho *Duo pre husle a violončelo* si interpretky dali záležať na sonoristickej stránke interpretovaných diel a precíznom používaní moderných techník hry. Nedostatkom bol chýbajúci kontrast a invencia v dramaturgii, ktorá bola založená na dielach prevažne sonoristického charakteru s množstvom dlhých vydržiavaných tónov.

Historický protipól predstavovala *Sonata quarta* talianskeho skladateľa vrcholného baroka Francesca Mariu Veraciniho. V 1. časti violončelistka hra pizzicato nereflektovala plasticnosť huslovej hry. S nastúpením hry sláčikom v 2. časti prišiel výraznejší charakter, ale aj vážne intonačné problémy, ktoré boli ešte prítomnejšie v 3. časti sonáty. Záver koncertu tvorili diela, do ktorých sa zapojil celý súbor. Kompilácia úryvkov *Dhipli zyia* Iannisa Xenakisa a *Sonaty VII op. 4* Evarista Feliceho Dall'Abaca nepredstavovala zo začiatku ani dialóg a ani súboj dvoch skladieb rozličných štýlových období. Bola skôr televíziou, na ktorej divák striedavo prepínal medzi dvoma kanálmi. Úplne nečakane sa však tieto dva kanály spojili až do finálneho chaosu. Skladba *Die Zerstörungen* (Deštrukcie) mladého autora Lorenza Trojaniho bola návratom k začiatku koncertu. Zazneli elektrizujúce zvuky, ktoré už však predstavovali stelesnené nebezpečenstvo v podobe padajúcich bômb v podobe violončelových glissánd. Dôkazom vernej interpretácie môžu byť aj slová jednej z návštevníčok: „Presne takto to bolo, keď sme sa za vojny schovávali v krytoch.“

Adam ŠTEFUNKO

miniprofil

■ Kto bol iniciátorom vzniku Flautissima?

Martina Kuštárová (MK): Ako trio sme začali hrať na konzervatóriu, práve na podnet našej pani profesorky Marty Braunsteinerovej, ktorá nám poskytla nielen pedagogické vedenie, ale aj notový materiál z repertoáru pre tri flauty.

■ Ako vznikol názov súboru?

MK: Pri pomenovaní tria nás opäť podporila Profka, ako ju medzi nami nazývame. Myslím, že to bol jednoznačný návrh a dlho sme nad inými ani neuvažovali.

■ Neuvažovali ste, ako tri melodické nástroje, nad angažovaním harmonického nástroja?

Dominika Regešová (DR): Zatiaľ nie, premýšľali sme len o využití rôznych druhov flaut, ale zatiaľ iba v teoretickej rovine.

■ Špecializujete sa na určitý druh repertoáru, ktorý je pre váš súbor ťažiskový?

DR: Ťažiskovým repertoárom sú predovšetkým skladby z obdobia klasicizmu a romantizmu. Friedrich Kuhlau má krásne skladby pre flautové trio. Venujeme sa aj kompozíciám 20. a 21. storočia, hrávame rôzne transkripcie. Dramaturgiu vymýšľame spoločne podľa druhu koncertu, ale snažíme sa prispôbiť repertoár aj publiku, pre ktoré hráme.

■ Vedie samotné naštudovanie a výslednú interpretáciu jedna z vás, alebo je skôr spoločným výtvorom?

Veronika Vitázková: Na naštudovaní pracujeme spoločne. Každá z nás povie svoj názor a čo ma na našom ansámblu veľmi teší, je to, že si to hovoríme priamo a otvorene. Vďaka tejto konštruktívnej kritike a nápadom sme navzájom rástli a učili sa, ako čo najlepšie interpretovať skladby.

■ Vedeli by ste porovnať štúdium na Slovensku a v zahraničí?

MK: Ja som študovala na Konzervatóriu v Bratislave a na univerzite vo Viedni. Samozrejme, hlavný rozdiel je v tom, že



(foto: A. Mogyorosi)

Flautissimo

flautové trio

Martina Kuštárová (1. flauta) – Universität für Musik und darstellende Kunst (MDW) vo Viedni, ročný študijný pobyt na Hochschule für Musik und Theater v Mníchove

Dominika Regešová (2. flauta) – Akadémia umení v Banskej Bystrici

Veronika Vitázková (3. flauta) – MDW vo Viedni a Konservatorium Privatuniversität Wien

Bývalé členky: Zuzana Bujnová, Soňa Pecariková

Majstrovské kurzy: Hansgeorg Schmeiser, Jan Ostrý, Christian Pouvier, Matteo Petrilli, Alia Velkaverh, Ivica Gabrišová-Encingerová, Herve Hotier, komorná hra na Universität für Musik und darstellende Kunst vo Viedni u Gottfrieda Pokorného

Ocenenia: Klassik auf der Strasse 2012, Bad Ragaz-Maienfeld (CH) – ako ocenenie získali pozvanie účinkovať v rámci Kammermusikstage Maienfeld v októbri 2012, Concorso Musicale Città di Filadelfia, Premio Speciale Paolo Serrao, Filadelfia (IT) – 2. miesto v kategórii komorná hra (2014), 2. miesto v kategórii komorná hra (2015)

Umelecké spolupráce: Mária Pindešová (flauta), Pavol Varga (husle), Lukáš Turčina (husle), Pavol Kulifaj (violončelo)

Nahrávky: Mirko Krajčí: *Flautrino* (nahraté na MDW, 2014)

Konzervatórium je stredná škola, kde študentov berú viac-menej ako deti. Na vysokej škole je človek braný profesormi rovnocennejšie a má vyššiu mieru zodpovednosti za svoje štúdium a výsledky. Keby som študovala vysokú školu na Slovensku aj v Rakúsku, pravdepodobne by som vedela porovnať rozdiely objektívnejšie. Dôvodov, prečo som rada, že som išla študovať do Viedne, je veľa. Je tam oveľa väčšia medzinárodná konkurencia, ktorá ma prinútila zlepšovať sa. Na univerzite si môžete vyberať predmety v rámci tzv. Schwerpunktu (ťažiska štú-

dia) – ja som si vybrala komornú hudbu, vďaka ktorej sme mali aj s Flautissimom hodiny u môjho profesora flauty, ale aj v rámci komornej hudby u profesora Pokorného. Komorná hudba sa vo Viedni vyučovala neskutočným spôsobom, každý študent visel profesorovi na perách, z akého ďalšieho hľadiska sa pozrie na danú skladbu, čo ešte sa dá vylepšiť, aký ďalší detail si vezme na mušku.

■ Čo ťa vo Viedni inšpirovalo?

MK: Rozličné predmety, ktoré sa zaoberajú fyziológiou či mentálnou prípravou, čo je pre mňa veľmi zaujímavá téma. Na univerzite sú špičkoví profesori v danom odbore. Pred rokom som sa pripravovala na dva konkurzy a práve v tom semestri som mala hodiny koncentrácie. Povedala som si, že to vyskúšam. Dodržiavala som pár bodov z tipov mentálnej prípravy olympijských športovcov prevzatých pre hudobníkov. Robila som rôzne cvičenia spojené s dýchaním a vizualizáciami a na konkurze to fungovalo. Viem, že na Slovensku napríklad takéto predmety na umeleckých vysokých školách nie sú a pritom by študenti z nich určite profitovali.

■ Marta Braunsteinerová je pojmom, ktorý je zárukou vynikajúcej výučby. Čo ste si od nej odniesli „do života“?

MK: Hlavne sme v nej mali úžasný ľudský vzor. Je to dáma, ktorá si svojou eleganciou a inteligenciou získa všetkých. Mám k nej veľký rešpekt. Čo sa samotného štúdia týka, dala nám všetkým výborný základ, bez ktorého sa nepohne žiadny flautista. Motivačne nás brávala na koncerty študentov viedenskej univerzity, po ktorých sa cvičilo naozaj s väčšou chuťou a zároveň sme videli, ako brilantne sa dá na flaute hrať. Rozhodnutie ísť študovať k pani profesorko do Bratislavy považujem za veľmi dôležité a viem určite, že bez jej základov v hre na flaute by som nebola tam, kde som dnes.

Pripravila **Jana ZELENKOVÁ**

Igor Stravinskij (1882–1971)

Tri kusy pre sláčikové kvarteto

Robert KOLÁŘ



I. Stravinskij (foto: archív)

„Ak má pasáž takéhoto druhu vôbec nejaké miesto v ume-
ní sláčikového kvarteta, možno povedať, že koniec je
blízko.“¹ Takto okomentoval istý britský kritik posledný
z Troch kusov pre sláčikové kvarteto Igora Stravinského
z roku 1914. Prvé dielo napísané počas skladateľovho
pobytu vo Švajčiarsku skutočne znamenalo koniec – nie-
len obdobia „ruských“ baletov, ktoré mu v Paríži priniesli
svetovú slávu –, ale zároveň aj začiatok niečoho nového
a skutočne prelomového. Niečoho oveľa radikálnejšieho,
než akým sa na prvý pohľad mohlo zdať škandalózne uve-
denie Svätenia jari rok predtým.

Okrem *Concertina* z roku 1920 a krátkučkého *Dvojitého kánonu* z neskoré-
ho obdobia (1959) sú *Tri kusy* Stravinského jediným príspevkom do bo-
hatej literatúry pre sláčikové kvarteto. Nie je to veľmi prekvapujúce; jeho
starší súčasníci Debussy a Ravel majú na konte iba po jednom kvartete.
No kým oni ešte ponúkli štvorčasťové sonátové cykly, viac alebo menej
zodpovedajúce zvyklostiam výsostne „germánskeho“ žánru, Stravinskij
bez rozpakov staré pravidlá a tradíciu sugerované očakávania celkom
ignoruje. V každom smere a absolútne radikálne.

Typické je aj to, že ich vznik čiastočne motivovali praktické dôvody – ob-
jednávkou od švajčiarskeho kvarteta Flonzaley – a že pôvodný materiál
nebol určený pre sláčikové nástroje, ale štvorročný klavír, a autorovi nič
nebránilo, aby ich neskôr spolu s *Etudou pre pianolu* inštrumentoval do
podoby *Štyroch etúd pre orchester*. Dochádza teda k dokonalému odde-
leniu hudobného materiálu od interpretačného média, čo však nie je
zdaleka jediný spôsob, akým Stravinskij ukázal chrbát tradícii.

MAXIMALIZMUS VERZUS REDUKCIONIZMUS

Richard Taruskin argumentuje, že Stravinského odklon od tvorby pre
orchester (trvajúcí od *Svätenia jari* po *Pulcinellu*, čiže medzi rokmi
1913–1919) nebol vynútený iba vonkajšími okolnosťami, teda úbytkom
orchestrálnych hráčov v dôsledku svetovej vojny či nedostatkom finan-
čných prostriedkov. Vďaka dirigentovi Ernestovi Ansermetovi (adresá-
tovi venovania *Troch kusov*) mal prístup k orchestrom vo Švajčiarsku,
kde Stravinskij absolvoval svoj verejný debut ako dirigent. A začiatkom
roku 1917 na Ďagilevov popud upravil pre orchester *Spev slávik* z ma-
teriálu svojej opery *Slávik*.² Možno teda predpokladať, že dlhší odklon
od orchestrálnej tvorby mal v prvom rade umelecké dôvody. Po troch
veľkých baletoch – *Vták ohnivák*, *Petruška* a *Svätenie jari*, z ktorých kaž-
dý predstavuje značný vývinový posun oproti predchádzajúcemu – zá-
konite musel prísť zlom. Aj napriek šokujúcim disonanciám a dovtedy
nevidanej metrorhythmickkej komplexnosti bolo *Svätenie jari* viac uzavre-
tím staršej vývojovej línie než otvorením novej. Pod „starším“ sa môže
rozumieť dedičstvo orchestrálnej hudby jeho skôr narodených francúz-
skych kolegov, najmä Debussyho a Ravela, bez ktorých by bola partitúra
Svätenia nemysliteľná. Je to aj modalita a z nej vychádzajúca harmónia
a v neposlednom rade rafinovanosť techniky orchestrácie, ktorej tajom-
stvá Stravinskij ovládol absolútne dokonale a vo *Svätení* ich predložil
v ostentatívne maximalistickej podobe s mamutím orchestrom. No
tomu všetkému je po roku 1913 koniec.

V *Troch kusoch pre sláčikové kvarteto* sa Stravinskij stal modernistom
úplne do dôsledkov. Prvým, najviditeľnejším znakom je totálna reduk-
cia materiálu na nevyhnutné minimum. Najlepším príkladom je hneď
prvý z kusov, kde má každý nástroj striktné pridelené dva až štyri tóny
v úzkom ambite a opakuje ich. Rozširovanie tónového materiálu je
striedme a možno za ním vypozerovať vopred určené pravidlá; Stravin-
skij je aj v tomto ohľade „fanatikom disciplíny“, ako ho charakterizoval
Peter Faltin. Ďalším javom je rezignácia na tradíciu ustálenú sadzbu.
Sotva tu možno nájsť melódiu s harmonickým sprievodom a basovou
líniou či kontrapunktickú sadzbu: prvý kus je vzájomným prekrytím
štyroch typov nepravidelného ostinata; druhý je formálne natoľko dis-
kontinuitný, že sadzba sa v ňom utvára „situačne“ vždy len na niekoľko
okamihov, aby sa vzápätí celkom zmenila; v treťom panuje zvláštny
typ heterofónie a všetky štyri nástroje sa takmer bezvýhradne pohy-
bujú syrytmicky. Chýbajú tu aj ostatné poznávacie znaky typické pre
žáner kvarteta: dialogické vedenie hlasov absentuje úplne (povaha prvé-
ho kusa to priam vylučuje, nástroje majú krajne diferencované funkcie
a nemajú spolu ako komunikovať, v treťom zasa splyvajú do totálnej
zvukovej aj rytmickej homogenosti, dialóg tu síce existuje, no v znač-
ne neočakávanej podobe), princípy variácie a rozvíjania majú zámerne
úzko stanovené medze.

Redukcionizmus nevyhnutne znamená aj repetitívnosť a akoby mecha-
nizáciu hudby aj jej predvedenia. Ak Stravinskij ponímal klavír (a *Tri
kusy* boli pôvodne klavírnymi kompozíciami) ako perkusívny nástroj,
sláčikové kvarteto čiastočne chápal ako mechanizmus. Aj preto k nim
v neskoršej orchestrálnej úprave poľahky priradil svoju etudu pre me-
chanický klavír. Bol baletným skladateľom a jeho hudba je bytostne spä-
tá s predstavou pohybu, na čo veľmi dobre poukazuje prostredný z kusov.
To ho veľmi odlišuje od skladateľov 2. viedenskej školy, s ktorými býva
vďaka aforistickému vyjadrovaniu v komornej hudbe často (a povrchné)
porovnávaný.³ Viedencania, vrátane Weberna, chtiac-nechtiac priamo
nadväzujú na obrovskú tradíciu svojej komornej hudby, Stravinskij je
svojou spätosťou s pohybom a s rytmom v určitom zmysle radikálnejší
a slobodnejší.

DANSE

Pôvodne boli *Tri kusy* iba lakonicky označené poradovými číslami. V orchestrálnnej verzii im autor pridal názvy vzdialene zodpovedajúce ich hudobnému obsahu, prípadne mimohudobnej inšpirácii: *Danse, Excentrique, Cantique*. Prvý z nich je skutočne tancom, akoby detskou riekankou sprevádzanou ostinátnymi rytmami. Možno je to ruský tanec, no tento dojem vzniká skôr tým, že poslucháč po prvých taktach neomylné identifikuje Stravinského autorský rukopis a to, čo počuje, bude automaticky pokladať za „ruskú“ hudbu. Z melódie pozostávajúcej z opakovania štyroch susedných tónov však možno jej etnickú provenienciu určiť len ťažko. Ani z toho, že hudba vďaka svojej sadzbe vzdialene evokuje hru na gajdách alebo ninere.

Pozoruhodné je, ako sa skladateľovi podarilo diferencovať jednotlivé nástrojové hlasy. Komponuje síce pre sláčikové kvarteto, myslou však už akoby bol pri nasledujúcich projektoch využívajúcich nekonvenčné obsadenia (*Príbeh vojaka, Svadobka, Renard...*). Presne ako si povzdychol Sergej Ďagilev v liste Ansermetovi: „... štyria hudobníci, z ktorých jeden sa nachádza v Honolulu, druhý v Budapešti a zvyšní dvaja bohviekdá inde.“⁴ Docielil to predovšetkým rozvrhnutím tónového materiálu medzi štyri nástroje. Prvé husle nepretržite hrajú melodickú líniu výlučne z tónov tetrachordu G-A-H-C, druhé husle odpovedajú zostupným tetrachordom F#-E-D#-C#, viola nepretržite hrá na G strune tón d' ako zádrž a súčasne na D strune ho opakuje v pizzicate ľavou rukou (v prvých a záverečných troch taktach hrá namiesto pizzicata malé cis na C strune), violončelo v pizzicate opakuje tóny es a des v súzvuku s veľkým C na prázdnej strune. Rozdielnosť je ešte podčiarknutá technikou hry a spôsobom artikulácie: prvé husle dostávajú inštrukciu hrať vždy plnou dĺžkou sláčika, nemajú teda znieť ako prvoplánová imitácia ľudového škripania, druhé husle majú predpísanú, naopak, veľmi dôraznú artikuláciu s využitím čo najkratšej časti sláčika, buď opakovanými pohybmi od žabky, alebo od špičky, viola má zvýrazniť svoj nazálny tón hrou sul ponticello, violončelo hrá výhradne pizzicato (Príklad č. 1).

Príklad č. 1

Otázkou je, čo tieto rôznorodé prvky spája. Pojem tóniny sa ukazuje ako veľmi problematický. Melódia by mohla evokovať G dur a tomu by zodpovedala aj zádrž na „dominante“ v parte violy. Tú však neguje violončelo tónmi, ktoré sú „tesne vedľa“, a tiež odpovede druhých huslí, ktoré naznačujú hypotetickú príslušnosť k vzdialenej tónine cis mol. V cis mol však hudba neplynie ani náhodou; ak oba huslové tetrachordy spojíme, dostaneme oktatonický rad, hoci nie dokonale symetrický (namiesto H by muselo byť B, aby sa zachovala postupnosť poltón-celý tón). V takom prípade viola nehrá zádrž na dominante, ale stojí celkom mimo určeného radu, a violončelo oba tetrachordy enharmonicky čiastočne prepája.

Práca s oktatonickými radmi a ich variáciami, samozrejme, nie je nová myšlienka. Ani ich rozdeľovanie na menšie kusy a odlišovanie pomocou registra, artikulácie, rytmu či inštrumentácie. Známym príkladom je úvod Debussyho *Mora*, kde pomedzi sláčiky vstúpi téma v anglickom rohu a trúbke. Stretávajú sa dve tónové oblasti, ktoré navonok pôsobia diatonicky, určiť príslušnosť celku k nejakej základnej tónine je však takmer nemožné. Pre Stravinského je príznačné, že túto ideu aplikuje s absolútnym minimom materiálu v až na kosť obnaženej podobe.

Zaujímavosťou je metroritmické členenie skladby. Pravidelne sa tu opakuje jeden trojštvrťový takt nasledovaný dvoma dvojštvrťovými. Naznačovaná sedemdobá periodicitá (akú napríklad vo svojej *Snehulienke* pou-

žil Stravinského učiteľ Rimskij-Korsakov) však má iba veľmi voľný vzťah k tomu, čo sa odohráva v melodických hlasoch. Melódia v prvých husliach má rozmer 23 dób a opakuje sa trikrát bez prestávky (štvrtýkrát zaznie len jej incipit), to znamená, že jej začiatok aj prízvuky dopadajú vždy na inú dobu v takte. Návraty motívu druhých huslí sú ešte nepravidelnejšie, znižujú sa striedavo raz alebo dvakrát za sebou, vždy s rôznou periodicitou. Sedemdobému členeniu zodpovedá iba ostinato violového a violončelového pizzicata, ktoré však vďaka opakovaniu toho istého tónu, respektíve striedaniu susedných tónov, stráca povedomie prízvukových a neprízvukových dób a sotva môže pôsobiť ako orientačný bod. Čo je tu melódiu a čo sprievodom, čo popredím a čo pozadím? A k tomu všetkému ešte možno pridať nemennosť dynamických hladín a tempa – s upozornením, že v závere sa určite nemá spomaľovať. Skladateľ na začiatku nastavil pravidlá, chvíľu nechá samovoľne prebiehať spustený proces, ktorý po troch stránkach partitúry jednoducho prestane. A to je všetko.

Ani túto myšlienku Stravinskij nevyňašiel sám. Príklady nepravidelne sa prekrývajúcich ostinátnych vrstiev nájdeme v partitúrach Debussyho, Ravela a tiež vo *Svätení jari*. Tu je však idea spracovaná celkom samostatne, už nie ako epizodická pasáž v rámci dynamickej formy, ale ako „mechanizmus“, ktorý dokonale funguje a žije si vlastným životom. Od tejto trojstranovej skladbičky vedie priama cesta k prvej časti Messiaenovho *Kvarteta na koniec času*.

EXCENTRIQUE

Pozadie vzniku druhého z kusov najlepšie osvetľuje sám skladateľ v rozhovoroch s Robertom Craftom: „Bol som fascinovaný pohybmi Little Ticha, ktorého som videl v Londýne v roku 1914, a trhaný krčovitý pohyb, zdvihy a poklesy, rytmus – ba dokonca aj nálada či vtip – tejto hudby, ktorej som dal neskôr názov Excentrique, mi vnuklo umenie tohto veľkého klauna (a vnuknutie mi pripadá ako správne slovo, keďže sa nesnaží prehlbiť tento vzťah, nech je akýkoľvek).“⁵ Okrem inšpirácie vystúpením Harryho Relpa, anglického komika liliputána s umeleckým menom Little Tich, vo svojej dobe presláveného svojimi virtuóznymi kúskami s topánkami dlhými takmer ako lyže a cylindrom, hovorí Stravinskij aj o súvislostiach s *Petruškom*. Opäť je to však súvis vo veľmi abstraktnej rovine, hudba je to už celkom iná ako v balete spred troch rokov.

Excentrique je ďalším z príkladov „pantomimickej“ a vo veľmi špecifickom zmysle „programovej“ hudby, ktorá sa v tom období tešila zvláštnej pozornosti – napríklad v *Général Lavine* – *eccentric* z druhej knihy Debussyho *Prelúdií* (1913; opäť inšpirácia vystúpeniami klauna, tentoraz amerického) alebo v strednej časti *Violončelovej sonáty* (1915) toho istého autora. Miera diskontinuity je tu však celkom nevídaná, jeden typ štruktúry tu sotvakedy trvá dlhšie ako štyri takty. Forma je kaleidoskopicky

Príklad č. 2

„vyskladaná“ z krátkych a vzájomne veľmi odlišných útržkov. Najprav mechanicky opakovaný pohyb dvoch súzvukov zložených z dvoch čistých kvint, respektíve ich obratov (Príklad č. 2), potom kvartový motív vo flażoletoch, podľa Richarda Taruskina⁶ odvodený z bretónskej tanečnej melódie, prípadne popevku, ktorý Stravinskij pravdepodobne zachytil pri návšteve londýnskeho cirkusu a zaradil medzi skice k *Trom kusom*. Potom prichádza oblúkový melodický fragment hraný legato v oktávových unisonach, rázne zastavený jachtavým vyháknutím niekoľkých

→ osminiek s pokynom hrať „nadmieru krátko a sucho“. Rozdrobenosť je ďalej zvýraznená prudkými dynamickými kontrastmi, zmenami tempa či úplným zastavením pohybu, skrátka takmer filmovými strihmi. Stredný diel (predsa tu možno hovoriť aspoň o vzdialenom náznaku prekomponovanej formy ABA) sa – na tri pokusy – snaží rozohrať tanečnú epizódu s náznakom tradičného rozdelenia na melódiu v 1. husliach a sprievod v ostatných troch nástrojoch (Príklad č. 3). Možno je to aj



Príklad č. 3

štylizácia populárneho cake-walku, podobne ako v spomenutom Debussyho prelúdiu, ilúzia však netrvá dlho. Opäť kvartový flažoletový motív (s pokynom pre violončelistu, aby „vydával priškrtený zvuk“) a rekapitulácia toho, čo zaznelo na začiatku – s pridaním glissánd a drobným preskupením prvkov, z hľadiska účinku celkom nepatrným.

CANTIQUE

Záverčný z Troch kusov je oproti predchádzajúcemu maximálne kontrastný, najmä čo sa týka zvukovej homogenity. Takmer bez výnimky sa tu všetky štyri nástroje pohybujú v rovnakom rytme a v pomerne úzko ohraničenom ambite a aj zmeny dynamiky, artikulácie aj techniky hry sa dejú vždy spoločne. Heterofonický štvorhlasný chorál s vedúcim hlasom v rozsahu malej tercie je trikrát zakončený vždy navlas rovnakou formulou (*Gospodi, pomiluj...?*) vo vyššej polohe (Príklad č. 4). Akoby si navzá-



Príklad č. 4

jom odpovedali dva zbory, ich odlišenie sa deje prostredníctvom zmeny registra, dynamiky aj „sýtosti“ tónu oproti predošlému sul tasto. Chorál sa nebadane premieňa, nie je to však v prvom zmysle variačná technika, skôr opäť „iba“ preskupovanie prvkov, mierne rozšírenie ambitu či chromatické zahustenie. Nič, čo by vyrušilo statický pokoj tohto trocha záhadného „rituálu“. Keď chorál zaznie po štvrtý raz, po troch taktov ho preruší variácia odpovede. V prvom štvortaktí vychádza výber tónov z oktatonického radu (C-D-D#-E#-F#-G#-A-H s pridaním „cudzieho“ tónu C#), pri jeho nasledujúcej parafráze a rozšírení je už v hre komplet dvanástich tónov chromatickej stupnice. Je to diskrétno zaobalený dramaturgický vrchol skladby, ktorá chce ostať nehybným, nezainteresovaným vyjadrením samej seba – a ničoho iného. Stravinského chromatismus (trvajúcí nanajvýš šesť taktov) je niečím iným ako u jeho viedenských spolupútnikov. Nie je „dopovedaním“ a dokonaním vývoja imperatívne predurčeného Richardom Wagnerom⁷, nie je tu ani stopy po jeho emocionálnom náboji, skôr je to opäť hra s materiálom, akou sa bravúrne blysol v *Petruškovi* či vo *Svätení*. Príznačný je aj záver – trikrát ten istý flažoletový syntetický akord v *ppp*, pomedzi to dve tiché reminiscencie chorálu/odpovede a celkom na koniec dva tóny violy, na hranici počutelnosti zavesené vo vzduchoprázdne, po tom, čo sa ostatné nástroje už definitívne odmlčali.

Tu Stravinskij evidentne necítil potrebu špecifikovať inšpiračné zdroje. Statickosť obradného antifonálneho dialógu, v ktorom jednoliaty zvuk kvarteta odpovedá sám sebe, dáva tušiť liturgické (ruské pravoslávne?) pozadie. Nie je to však sémantický odkaz, ale opäť skôr prevzatý model, na základe ktorého skladateľ rozvíja tok vlastnej – abstraktnej a autonómnej – hudobnej imaginácie.

NA PRAHU MODERNY

Ak sa aj Stravinskij omnoho neskôr vyjadril, že sa pri komponovaní nesnaží „myslieť“ dopredu⁸, jeho partitúry ho často usvedčujú z opaku. Takmer vždy je tu postrehnutelný istý princíp, hoci sa mohol vyvinúť intuitívnou cestou a aj po začatí práce. Práve týmto bude podnetnou postavou pre skladateľov nasledujúcich generácií, nielen Messiaena, ale napríklad aj Ligetiho (*Musica ricercata* je sériou modelov, ktoré zároveň nasledujú vopred určený princíp). A tiež vďaka vízií celkom nového, dosiaľ nepočutého zvukového sveta.



Little Tich v Paríži (foto: archív)

Tri kusy pre sláčikové kvarteto vznikli v umelecky veľmi dynamickom období európskej kultúry a bohatstvo ponúkajúcich sa paralel s týmto dielom je nepreberné. Jedným z príkladov by mohli byť v tom istom roku napísané miniatúrne *Tri kompozície pre klavír* Nikolaja Roslavca, jedného z nádejných reprezentantov „zlatého veku“ ruskej moderny, ktorého v 30. rokoch strana radšej na nejaký čas odpratala do Taškentu zbierať uzbecký folklór. Ich analýza odhaľuje kompozičný proces vychádzajúci z vopred stanovených tónových radov – vyše desať rokov pred Schönbergovým „vynájdenním“ dodekafónie. Medzi Roslavcom a Stravinským je však jeden zásadný rozdiel. Kým *Tri kompozície pre klavír* dnes pôsobia ako derivát neskorého Skriabina, *Tri kusy pre sláčikové kvarteto* znejú od prvého taktu len a len ako Stravinskij. X

Literatúra

- Craft, Robert: *Stravinsky in Conversation with Robert Craft*. Harmondsworth: Penguin Books, 1962.
 Faltin, Peter: *Igor Stravinskij*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1965.
 McKay, Nicholas P.: *Stravinsky's Sideward Glance: Neoclassicism, Dialogised Structures and the Reflected Discourse of Bach*. In: *The Journal of Music and Meaning*, vol 12, 2013/2014.
 Stravinskij, Igor: *Hudobná poetika. Kronika môjho života*. Bratislava: Hudobné centrum, 2002.
 Taruskin, Richard: *Definig Russia Musically*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

Notový materiál

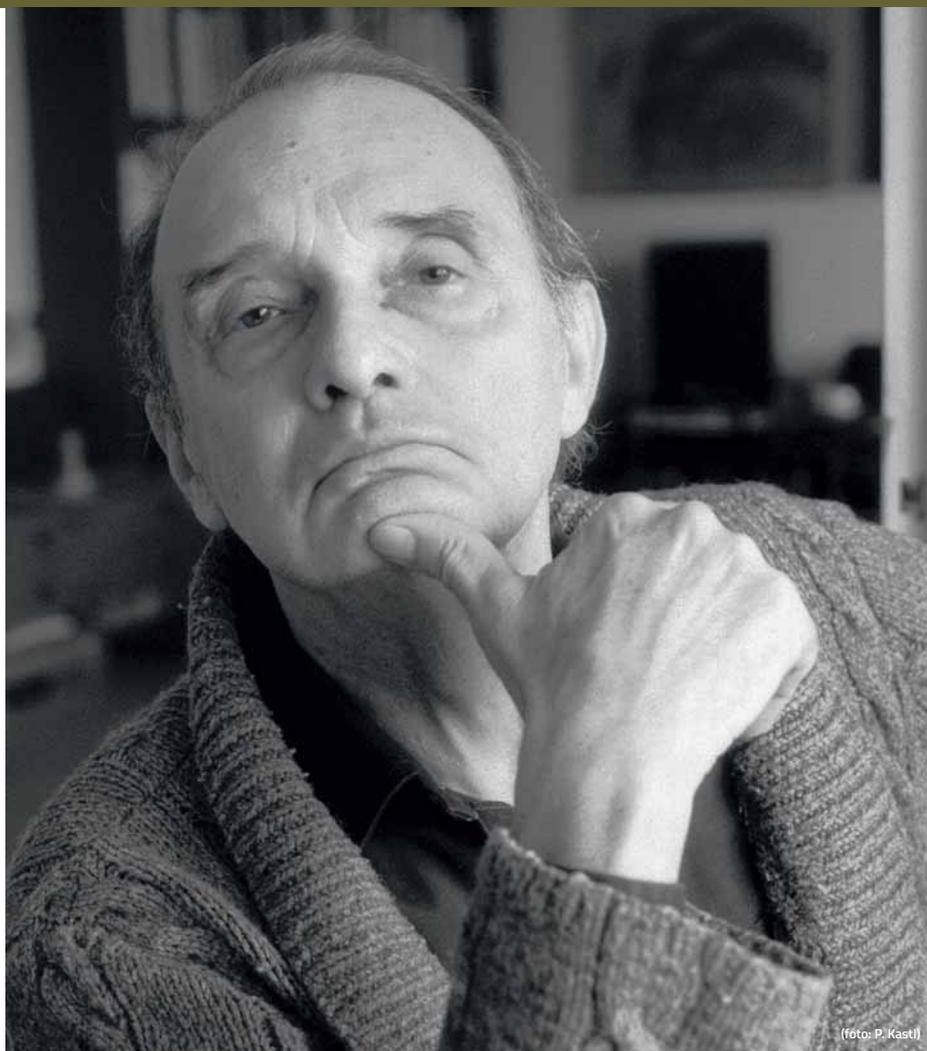
Stravinskij, Igor: *Tri p'iesy i Koncertino dla dvuch skripok, alta i violončeli*. Moskva: Izdatelstvo Muzyka, 1968.

Poznámky:

- 1 Taruskin (2000), 414.
- 2 Tamtiež, 413.
- 3 Stravinskij to napokon potvrdil aj sám v rozhovoroch s R. Craftom. V tom čase z hudby viedenských súčasníkov poznal iba Schönbergovho *Pierrota lunaire*. Craft, 223.
- 4 Taruskin, 413.
- 5 Craft, 223. Stravinskij pri zvýraznenom slove „prehĺbiť“ použil francúzsky výraz *aprofondir*.
- 6 Taruskin 418–421.
- 7 „Chromatismus dnes pre každého skladateľa znamená niečo iné.“ Craft, 245.
- 8 Tamtiež.

Jedenást' stretnutí v Harmónii.

Rozhovory s Iljom Zeljenkom (2004–2006)



(foto: P. Kastl)

Publikácia Rozhovory a texty Ilju Zeljenku, ktorá vyšla pred niekoľkými mesiacmi v Hudobnom centre, prináša nielen množstvo pozoruhodných textov skladateľa, venovaných rozmanitým aspektom hudobného umenia, ale aj takmer všetky jeho rozhovory. Unikátom je rozsiahly záznam jedenástich stretnutí Ilju Zeljenku, Kataríny Godárovej a Vladimíra Godára, ktoré prebehli v Harmónii v rokoch 2004–2006 (niekedy za tichej prítomnosti Iljovej manželky Marienky a spoluúčasti domácich mačiek). Ponúkame vám dvojicu úryvkov z 1. stretnutia (28. februára 2004) a časť 3. stretnutia (22. mája 2004).

Pripravil **Vladimír GODÁR**

(...)

VG: Točíme sa okolo roku 1951, keď už bolo Československo odrezané od Európy. Aktuálne v hudobnom živote už vypukol ždanovský socrealizmus ako nastolená, povedzme, vnútená ideológia, ktorá sa manifestovala istým folklorizmom, a to predovšetkým v dielach vašich vtedajších učiteľov. Boli tieto postoje vtedy pre vás prijateľné alebo neprijateľné? Vzbura mladých prišla až neskôr; najprv ste skutočnosť akceptovali, keďže nič iné vlastne nebolo? Alebo tu bol umelecký generačný

rozpor od začiatku? Ako ste vnímali trebárs Cikkerovu *Zdravicu Stalinovi*? Dnes sa všetci usmievajú, keď sa spomenie, no ja som ju v živote nepočul. Nevieť ani, či to bola dobrá alebo zlá skladba.

IZ: Ja môžem len za seba hovoriť, a teda povedať, ako to bolo u mňa. Postoje mohli byť rôzne. Cikkerovu *Zdravicu Stalinovi* som počul, je to pekná skladba, až na ten text a na ten účel, ale to sme, samozrejme, nebrali vážne. Požadovalo sa od nás také malé absurdné terceto: folklorizmus, optimizmus a zrozumiteľnosť.

Práve v tejto súvislosti som veľmi skoro začal cítiť, že stojím mimo a že musím stáť mimo. V praxi išlo o akési balansovanie, koľko si človek ešte môže dovoliť a koľko si už nemôže dovoliť. Ešte väčšia absurdita bola, že na marxizme sme museli memorovať také veci, že kybernetika je buržoázna paveda a že reakčný morgan–mendelizmus je zákerný, kapitalistický. To sa mňa osobne veľmi tvrdo dotklo. Iných možno nie. Vadilo mi, že sa hlásajú také absurdity. Trochu som sa vedou zaoberal a orientoval som sa na ňu predtým a zdalo sa mi celkom absurdné, že sa niečo také musíme učiť. To bola druhá vec. Tretia vec bola celková situácia – každý rok sme si museli vypočuť tie isté hlúpe prednášky o Veľkom Októbri a podobne, ktoré vždy zvykol hovoriť Mrlian. Na škole bola vôbec trochu taká atmosféra, že každý môže byť hocikedy vyhodnený, keď sa dopustí niečoho nevhodného. Na gymnáziu som tento pocit nemal, hoci sme tam tiež mali jedného takého...

VG: VŠMU teda bola umelecká škola, no jej absolvovanie bolo spojené s týmto existenčným strachom. Stopy po ňom tam boli aj po viac ako dvoch desaťročiach, keď som tam ja študoval.

IZ: Ten strach bol skutočne veľký. Môžem ho ilustrovať jedným príkladom, ktorý je azda trochu smiešny. Školu sme mali na Štúrovej a tam bol aj internát aj prednášková sieň. Tam sme niekedy zašli aj večer a doniesli sme si fľašky a popíjali, keď sme nemali kde ísť, lebo sme nemali peniaze. Raz sme si v tej prednáškovej miestnosti v dobrej nálade zahrali aj futbal. V tej miestnosti však na takom sokli stála Leninova busta. A ako sme tam hrali ten futbal, naraz sa ozval strašný rachot od miesta, kde stál Lenin, a bol to taký šok, že všetci ušli. Absolútne všetci ušli, zostali sme tam tuším len dvaja a ja som zistil, že Lenin je celý, že za ním bol skrytý nejaký luster (taká sklenená guľa) a ten sa rozbil – nie Lenin. Veľmi nám odľahlo, no potom sme ešte tých, čo ušli, držali v napätí tým, že Lenin je rozbitý, a čo teda vlastne bude s nami všetkými. Samozrejme, bola to hrôza.

Len občas sa stávali aj iné veci. Napríklad Mrlian monotónne čítal slávnostnú prednášku k Veľkému Októbru v aule, kde všetci spali a bolo absolútne ticho, čo sa vlastne opakovalo každý rok, keď náhle violista Ivan Vince asi tak v desiatom rade vstal a zakričal celkom neznáme slovo „VULE VU“ a zase si sadol. To bolo také šokujúce, že Mrlianovi sa muselo zdať, že sa mu to len sníva. Len tak ukradomky sa pozrel a videl, že všetko je pokojné, všetci sedia, všetci sú ticho, a tak musel si myslieť, že má halucinácie. Takže bola to doba

→ presne aj na takéto kanadské žarty. No, ale to sú skôr také sprievodné, vedľajšie príhody.

(...)

VG: Nedávno som sa rozprával s Ladislavom Burlasom na tému Benešovej kantáty *Červená šatka*, ktorú napísal počas štúdií u Cikquera roku 1962.

IZ: Beneš napísal kantátu *Červená šatka*? To som nevedel. Trochu zmeškal dobu.

VG: Pýtal som sa, či to je pravda, lebo sa to popieralo alebo tvrdilo, že išlo o provokáciu, za ktorú ho chceli vyhodiť zo školy. No Burlas mi povedal: „Nebola to provokácia, bolo to vážne myslené. Bola to taká doba – ja som napísal *Banickú kantátu* a Ivan Hrušovský zasa *Bolševický signál*.“ O tom som tiež nikdy nepočul.

IZ: Ani ja – *Bolševický signál*, chudák Hrušovský sa teraz obracia v hrobe. No *Banickú kantátu* poznám.

si pamätám. Boli sme vtedy spolu na nejakej kultúrnej brigáde v Tatrách, Burlas tam brigádoval tak, že púšťal magnetofón a usilovne inštrumentoval *Banickú kantátu*. Ešte som sa pozeral, čo to robí. Trochu sa za to hanbil, ale vydržal to. Laco Burlas nosil ten magnetofón a Laco Mokrý ho púšťal a mal prejav. To boli také vzácné chvíle. Aj pani Macudziňská tam bola s nami.

(...)

VG: Ktoré skladby svojich kolegov si pokladal za výnimočné? Čo podľa teba vytváralo dobovú líniu slovenskej hudby?

IZ: Vcelku som mal rád Kolmanove skladby, mal som rád presné úmysly a Kolman bol v tomto zmysle veľmi presný. Páčila sa mi aj Malovcova *Orthogenesis*, to bola prvá elektronika na profesionálnej úrovni, hoci bola robená na kolene. Vtedy sme ju všetci robili na

však nežil iba tu, často som chodil do Ruska a tam som mal tiež priateľov, ktorých hudba sa mi páčila. Boli štyria skladatelia, ktorí ma zaujali a s ktorými sme si vymieňali hudbu – Edison Denisov, Arvo Pärt, Alfred Schnittke a Rodion Ščedrin. Boli aj ďalší, ale tých hudbu som už detailnejšie nepoznal.

VG: Poznal si ich teda skôr, ako sa ich hudba stala svetoznámu.

IZ: Samozrejme, zoznámili sme sa v roku 1967, boli sme si takí podobní, navzájom sme si hrali hudbu a rozprávali sa. Denisov mi vtedy púšťal kantátu *Slnko Inkov*, Schnittke *Druhý husľový koncert*. Arvo Pärt mal vtedy *Perpetuum mobile*, to bola vlastne seriálna skladba, Rodion Ščedrin mi púšťal *Klavírny koncert*, ktorý si sám hral. Ja som tam mal vtedy *Osviencím* a veľmi sa im páčil, a tak som vlastne týmto pásom akoby vstúpil do ich klanu. Ja však vlastne neviem, či to bol klan, lebo oni sa spolu stretávali, ale neskôr sa rozstretali, lebo mali rôzne cesty.

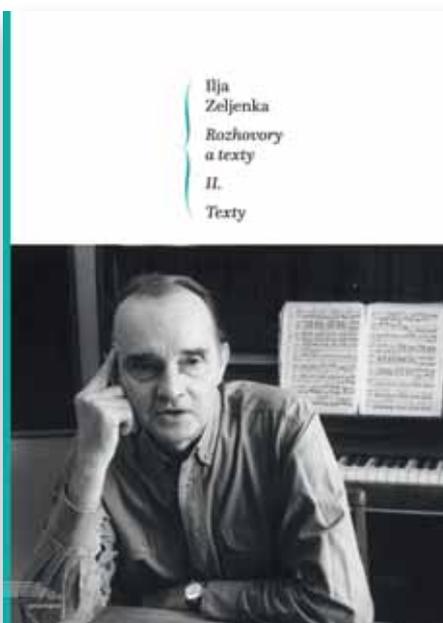
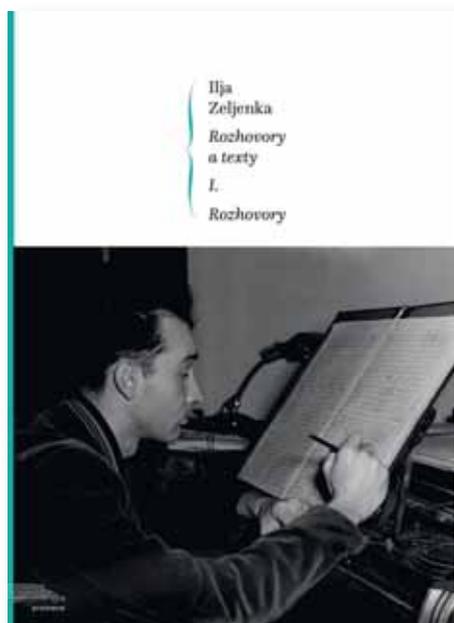
VG: Mali vtedy v Moskve taký krúžok na poznávanie súčasnej hudby, ten fungoval v šesťdesiatych rokoch, chodil tam aj Rumun Anatol Vieru a Čech Václav Kučera.

IZ: Tam som teda asi bol. Bol tam aj ďalší, ktorých si nepamätám. Taký najpodnikavejší z nich bol asi Denisov, ten si vtedy už asi tri roky písal so Stravinským a to sa mu dalo i závidieť. Ja by som nedokázal niekomu takto napísať list, ale Denisov to dokázal. Denisov mi tiež venoval skladbu, keď k nám prišli Rusi. Dolu celkom milimetrovým písmom napísal, že je venovaná k tomu dátumu, keď sem prišli. Ja som potom tú skladbu dal Holáskovi, aby ju nahral, lebo to bol zbor. Holásek s ňou išiel do rozhlasu za Vajdičkom a povedal mu, že je to Denisovova skladba mne venovaná, a dokonca k tomu dátumu. To však nemal povedať, lebo keď to Vajdička počul, tak už vtedy povedal, že to nemôžu nahráť. Reagoval už celkom normalizačne. Keď som sa potom v Moskve stretol s Denisovom, tak sa ma pýtal, či sme ju nahrali. Povedal som mu, že nie, že boli problémy. A on sa pýtal: Aké problémy, veď Rusi došli k vám a toto je ruská skladba.

VG: Asi to bol zbor *Jeseň* na Chlebnikova. Je to pre jedenásť hlasov a veľmi ťažké.

IZ: To neviem isto, lebo ja som ju dal Holáskovi a on mi odvtedy hovorí, že ju nemôže nájsť. Holásek často niečo nemôže nájsť, kedysi som mu dal kritiky z Bazileja na *Hry*, a tie mi tiež nevrátil a tvrdil, že ich nemôže nájsť. Mal som jedinú dobrú kritiku a on ju nemôže nájsť.

VG: V minulom roku vyšla Schnittkeho monografia od Cholopovej, ktorá bola tiež účasťou tých moskovských stretnutí a detailne opisuje umelecké východiská tejto generácie. Tvrdí tu, že umelecká sila tejto generácie spočívala v dvoch predpokladoch. Rusko neprehralo vojnu a povojnová generácia päťdesiatych rokov nebola zatažená takým pocitom viny ako trebárs nemecká generácia v západnej Európe, pričom umelecké formovanie tejto generácie prebehlo práve



VG: Chceme sa spýtať, ako je možné, že teba to obišlo. Cikker azda nepoznal osnovy?

IZ: Cikker mi nikdy ani len pol slovom nenaznačil, že by som azda mal niečo také urobiť. Nikdy. Pani Cikkerová mi raz v sedemdesiatych rokoch (keď som bol vyhodенý zo Zväzu) povedala: „Nebudte taký hlúpy, prečo ste taký hlúpy a naivný?“ A Cikker jej vtedy povedal: „Kitty, nechaj to!“ Bol vtedy skutočne fešák. Hoci si myslím, že pani Kitty húdla svoje do Cikquera rovnako. Vplyv manželiek býva niekedy všelijaký. Cikker mi ani pol slovom nič podobné nenaznačil, boli sme si pritom dosť dôverní, najmä v prvom či druhom ročníku sme sa rozprávali o všeličom a vždy som mal dobrý pocit.

VG: Môže to súvisieť s tým, že mohol mať dvojakú reakciu na svoju *Zdravicu Stalinovi*. Mohol sa za ňu hanbiť a nechcel, aby aj jeho žiaci mali ten istý problém. A mohol tiež chcieť, aby aj oni mal ten istý problém, ako mal on.

IZ: Tu sa hráš na psychológa. Cikker mi ani raz mi nenaznačil, že niečo také by sa hodilo, lebo sme v škole, ani raz. To musím povedať k jeho dobru. Tú Burlasovu *Banickú kantátu*

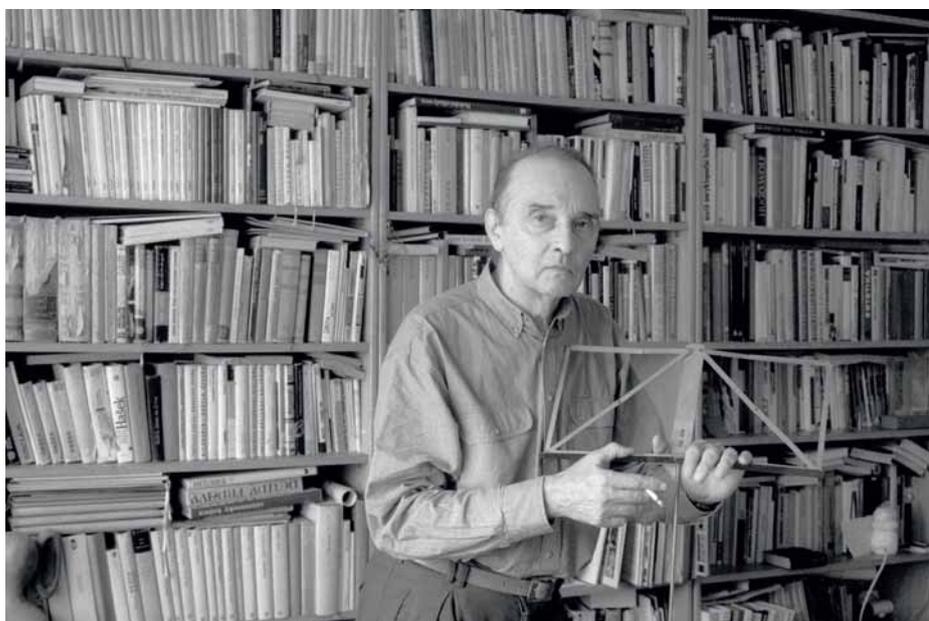
kolene. Salvu som veľmi nechápal, no niekedy sa mi jeho hudba veľmi páčila, ale to šlo skôr o hudbu z neskorších rokov. Páčil sa mi aj Burlasov *Planctus*, ktorý vznikol v roku 1968. Samozrejme, tiež Mirko Bázlik. Boli sme vlastne kamoši, hoci on začal študovať vtedy, keď ja som končil. On prišiel z Prahy, kde študoval matematiku, a písal skladby úplne v brahmsovskom duchu, mám doma dokonca jeden rukopis jeho sonáty. K tej novšej hudbe pristúpil svojimi *Piesňami na čínsku poéziu*, tie sa mi páčili. Bol som aj na premiére jeho opery *Peter a Lucia*. Bola to dobrá opera, pre mňa to vtedy však znelo trochu romanticky a ja som bol niekde inde. Mirove elektroniky sa mi tiež páčia, ale myslím si, že tie robil už neskôr.

Roman Berger vtedy veľa nekomponoval. *Suita v starom slohu* a *Transformácie* sa mi páčili. Potom napísal *Konvergenie* pre rôzne nástroje – husľové, violové, violončelové. Najzaujímavejšie sa mi zdali tie violončelové, tie husľové a violové boli pre mňa menej stráviteľné. Parík vtedy písal také miniatúrne, koncízne veci. Jurkovič mu hrával tie flautové. Ja som

v rokoch onohu chruščovovského odmäku. Sila, vyplývajúca z týchto dvoch zdrojov, im umožnila vlastne správať sa aj v bolševickom Rusku nekonformne, pričom táto generácia – podľa Cholópovej – stratila svoju nevinnosť práve v súvislosti s okupáciou Československa. Tento moment považuje za kľúčový pre morálny profil tejto generácie. Mohol by si si spomenúť na nejaké zážitky s týmito ľuďmi, ktorých si pocítoval ako umelecky blízkych, ba ako priateľov?

IZ: O tej vojnovnej téme, ktorú si spomínal, sme nehovorili, vojna akosi nikdy nedošla do reči. Reči sa točili skôr okolo istej protirežimovosti, najmä s Arvom Pärtom. Pärt bol z nich všetkých najzhovorčivejší, najmenej sa bál nejakých mikrofónov, zastrčených pod stolom. Hovoril vždy veľmi otvorene, asi aj preto, lebo sme si dali k debate nejakú vodku. Pärt mi

že Andropov je už na penzii a je to veľmi milý človek. Potom ma veľmi veľkoryso predstavil: „Toto je najlepší skladateľ na svete.“ Ja som povedal: „To nie je pravda, najlepší skladateľ na svete je Ščedrin, ja som najlepší len v Európe.“ Takto sa začala uvoľnená debata v bielom salóniku. „Kak v Prage?“ spýtal sa ma Andropov, lebo celé Slovensko bolo vlastne Praha. Hovorím mu, „Praha je krásna a je tam veľmi, veľmi ticho.“ A on zareagoval celkom presne: „Ak chcete trochu väčšiu dynamiku, choďte do Poľska.“ Takáto bola moja malá debata s bývalým šéfom KGB a potom o dva týždne som sa v Bratislave z viedenských správ dozvedel, že sa práve stal „Brežnevom“. Tak som si vpravil, pôjdem na poštu, pošlem telegram na adresu Moskva – Kremel, drahý Jurij, blahoželám k zvoleniu, a potom už z tej pošty nevyjdem a čaká ma psychiatria. Tak som neurobil nič.



(foto: P. Kastl)

vtedy povedal: „Dúfam, že nepôjdeš zajtra ráno na tú povinnú návštevu mŕtvol.“ Myslel tým Leninovo mauzóleum. Povedal mi tiež: „Na tú Chrennikovovu operu nemusíš ísť, ja ti obsah poviem a hudba aj tak nestojí za nič.“ Schnittke bol zasa veľmi dobrácky, no azda aj najviac poznačený strachom z KGB a podobných úkazov. Keď som bol uňho doma, vcelku hovoril veľmi otvorene, no zároveň pustil rádio, televízor, vodovod, ba aj roletu spustil. Raz som mu volal veľmi neskoro v noci, lebo som došiel z divadla, a on sa strašne vylakal, keď mu o jednej v noci zazvonil telefón.

Ščedrin tam mal také zvláštne postavenie, pretože jeho manželka Plisecká mala svojské privilégiá, veľmi ju obdivoval aj Andropov a práve touto cestou som sa s ním cez šampanské zoznámil. Ščedrin ma pozval, keď mala päťdesiatku a tancovala Carmen, pričom zasypaná kvetmi vyzerala fantasticky. Ščedrin na však chcel cez prestávku zoznámiť s „istým zaujímavým človekom“ a keď som sa ho spýtal, kto to bude, povedal mi, že bol šéfom KGB a aj v Amerike o ňom vyšla kniha. Na to som mu povedal, tak toto mi tak ešte chýba, a on na to,

Ščedrin mi chcel veľmi pomôcť, keď ma vyhodili zo Zväzu skladateľov, lebo vedel, že to nie sú len žarty, Maja Plisecká pochádzala z rodiny diplomata v Nórsku a tí, ktorí slúžili na západe, zväčša končili v koncentrákoch. Chodieval som k nim na čaj, no jeho kolegovia mu nie celkom dôverovali práve kvôli jeho zvláštnemu postaveniu. Ja som však nemal dôvod mu neveriť, vychádzali sme veľmi dobre. Denisov bol „delovoj človek“ – ako hovorili Rusi. Keď sme sa stretli, hneď chcel niečo vybaviť, šiel rovno k veci. Samozrejme, poznal som aj ďalších. Mojm dosť dobrým priateľom bol aj nebohý Sidelnikov, tento veľký priateľ Mira Bázlika, s ktorým boli podobné povahy – obaja boli nedôverčiví a striehli, kto proti nim zaútočí.

Slonimského som poznal len zbežne, stretol som aj Karena Chačaturiana, ktorý robil Stravinskému sprievodcu a potom z toho žil celý život. Doma mal také malé múzeum Stravinského a z odpočívania si robil skôr žarty. Keď som prišiel k nemu, povedal mi, že si môžeme vybrať rozprávať alebo nerozprávať, no treba vedieť, že ten dom

je postavený z tzv. sovietskeho mikrobetónu, ktorý nie je vystužený železnými tyčami, ale mikrofónmi.

Vela priateľom som mal aj v Gruzii, v Turkménsku. Gija Kančeli bol môj veľký kamarát, Nodar Gabunia i Cincadze, ktorý napísal veľa sláčikových kvartetov. Poznal som aj starého pána Andriu Balančivadzeho, ten vedel všetko a on bol ten jediný človek, ktorý zodvihol ruku proti, keď odsudzovali Šostakoviča. Bol to slobodomyselný človek, jeho brat bol ten slávny choreograf George Balanchine. Balančivadze bol náhodou tu, keď ma vyhodili zo Zväzu skladateľov, a urobil tu aj škandál, ktorý, samozrejme, nikomu nepomohol.

Gabunia bol môj najbližší priateľ, bol nielen solídny skladateľ, ale aj mysliteľ, encyklopedicky vzdelaný človek a výborný klavirista. Študoval v Moskve u Nejgauza a nahral aj celý Bachov *Temperovaný klavír*. Chodieval aj s rodinou na leto k nám.

VG: Spomenieš si aj na poľských priateľov?

IZ: Priateľil som sa s Andrzejom Markowským, ktorý mi dirigoval *Štruktúry*. Aj on mal skvelé historiky, napríklad počas hostovania v Sovietskom zväze na hoteli hľadal v izbe mikrofón a našiel pod kobercom záhadnú škatulu, ktorú odkrútil. Nato v hotelovom vestibule spadol luster. S Góreckým sme sa poznali, on prišiel aj do Smolenic. Lutosławski bol starší, dôstojnejší a aristokratickejší, s ním som nezažil podobné príhody. Naposledy sme sa stretli v Baranowe, kde mi počas seminárov hrali 2. *sláčikové kvarteto*.

VG: Ja som kedysi poznal v podstate všetku hudbu, čo Lutosławski napísal, no až po prevrate som sa mohol dočítať, že jeho mama ostala s piatimi malými deťmi sama, keď jej manžela ako poľského dôstojníka odsúdili Rusi na smrť a popravili ho. Potom sa presťahovali do Varšavy. Za druhej svetovej vojny mu zasa bratov zabili Nemci a jemu samému sa podarilo vyskočiť zo zajateckého vlaku.

IZ: To je neuveriteľný príbeh.

VG: Samozrejme, Poliaci to iste vedeli, orálna história určite fungovala, my zvonku sme o tom vôbec netušili.

IZ: Nepočul som o tom, hoci som mal poľských priateľov. Chodil sem Patkowski, posielal nám nejaké schémy, keď sme so Stadtruckerom robili elektroniku. Tieto kontakty však boli neskôr sporadickejšie. Pravidelný kontakt s Poliakmi má Roman Berger, on je tam aj členom nejakého skladateľského zväzu a je de facto Poliak.

S maďarskými skladateľmi som nemal nijaké kontakty, neviem po maďarsky a do Maďarska som nechodil. Takisto len veľmi málo som sa dostal na západ, bol som zopárkrát na festivaloch ISCM, kde mi niečo hrali – v Dánsku, vo Švajčiarsku. V Rakúsku som už nebol, tam ma nepustili. Nemecký skladateľ Achim Müller-Weinberg mi zasa pomáha občas niečo uviesť v Nemecku. Revanšovať sa mi však nemôžem, lebo dnes nemám nijaký vplyv na domácu koncertnú činnosť – som skôr pustovník.

(...)

Norbert Bodnár

„Eklekticismus nie je nadávka.“

N. Bodnár (foto: P. Kastl)

Koncom novembra 2018 bola v Štátnej filharmónii Košice uvedená v rámci festivalu ARS NOVA premiéra diela *Tartuffe* – operné scény pre sóla, zbor a orchester skladateľa Norberta Bodnára a pri tejto príležitosti nám autor poskytol rozhovor.

Pripravila Katarína BURGROVÁ

■ **V jubilejnej 50. sezóne sa Štátna filharmónia Košice obrátila s objednávkami novej tvorby predovšetkým na domácich autorov a 29. novembra malo premiéru tvoje dielo. Je však známe, že operu *Tartuffe* si začal písať ešte v roku 1996...**

Prvá verzia vznikla v období 1996–1997. Bol som vtedy pozitívne naladený, keďže v roku 1994 sa konala premiéra mojej prvej opery *Netreba toľko slov*. Vtedy som sa trochu recesisticky vyjadril v zmysle, že chcem napísať toľko opier ako Rossini, no realita sa trochu zmenila. Uviesť „veľkú“ operu so zborom a množstvom sólistov nebolo z rôznych príčin možné. V tejto prvotnej verzii ostal *Tartuffe* odložený.

■ **Čím bol podmienený výber literárnej predlohy?**

Vždy som mal rád návraty ku klasike. S libretistom Jánom Pavlíkom, s ktorým som spolupracoval už pri opernej prvotine, sme sa rozhodovali, či vyberieme Shakespearovu *Komédiu omylov*, alebo to bude P. Calderón de la Barca a jeho hra s príťažlivým názvom *Život je sen*. Napokon sme sa rozhodli pre *Tartuffa*. Pre potreby libreta však bolo nutné text trochu skrátiť a tiež sme si dovolili zmeniť záver. V pôvodnej dráme prichádza na konci zvrátenie deja zásahom kráľa a všetko sa končí pozitívne. To sa nám zdalo, slušne povedané, v dnešnej dobe „nerealistické“, preto záver evokuje otázku: „Čo keď to tak nemusí byť? Čo ak sa nám to iba zdá?“

Keď som dostal ponuku Štátnej filharmónie Košice, z viacerých scén som vytvoril koncertnú verziu so šiestimi sólistami, miešaným zborom a symfonickým orchestrom.

Je to osem menších a väčších častí v rozsahu približne štyridsiatich minút. Najdôležitejšie, a teda aj najzávažnejšie, sú úvodná a záverečná časť. Z hudobnej stránky je to nový pohľad na Molièrovo dielo, no neoklasický prístup nezapriem – je tu obligátne striedanie recitatívov, árií... Inak pôvodný Molièrov text je veľmi konverzačný, jednotlivé postavy si neustále odpovedajú a je problematické nájsť súvislý monológ vhodný pre klasickú áriu. Pre skladateľa je to určitá výzva.

■ **V pôvodnej hre vystupuje pomerne veľké množstvo postáv. Musel si sa rozhodovať, kto sa dostane „do užšieho výberu“?**

Pre zjednodušenie interpretácie sú postavy kumulované. Skoro každý sólista spieva dve postavy, keďže často ide iba o krátke konverzačné vstupy, pre ktoré by museli byť na scéne ďalší sólisti. Vyplýva to zo spomínaného charakteru textu.

■ **Snažil si sa o hudobnú charakteristiku jednotlivých postáv? Nájdeme tam napríklad príznačné motívy?**

Vo svojej prvej opere som veľmi dôsledne odlišoval jednotlivé postavy (pravdupovediac hra *Tanec nad plačom* Petra Zvona, ktorá je predlohou libreta prvej opery, k tomu priamo nabáda). Napríklad neoklasisticky boli charakterizovaní tí, ktorí zišli z obrazov. A bola tam postava básnika, ktorú som zhudobnil dodekafonicky. S dodekafóniou sa nekamarátim, preto sa mi zdala vhodná na vyjadrenie postavy básnika (s ním sa tiež nekamarátim). Pri *Tartuffovi* som si povedal, že budem pracovať zrozumiteľnejším jazykom.

■ **Určite sa ti podarilo hudobne veľmi výstižne stvárniť zmenu správania Elmiry (Orgonovej manželky), ktorá je zvädzaná pokryteckým Tartuffom. Najprv je pohoršená jeho trúfalosťou a potom žensky rafinovaná. Naoko sa nechá zväzdať, aby mohla Orgonovi otvoriť oči.**

Pracoval som s niekoľkými návratnými motívmi, ktoré sa objavujú napríklad v zbere, ale aj melodická linka Elmiry, blízka piesni, sa tam objavuje častejšie. Všetci vieme, že nič, teda aj hudba, nevzniká vo vzduchoprázdne. Preto už v prvých taktach „prezrádzam“ inšpiráčne zdroje – spomínaný neoklasizmus a jazzovo-swingovú impresiu, predovšetkým v rytmickej zložke a „walking“ base, ale aj „malú aleatoriku“. Základným krédom je hudba pestrá, no súčasne z formovej stránky jednotná. Je to jasné už od antiky – Unitas multiplex – jednota v mnohosti. Naplnenie tohto kréda je nielen mojim zámerom, je to aj základná úloha umenia.

■ **Ako by si charakterizoval svoj hudobný jazyk?**

Myslím, že už som dosť starý na to, aby som nešiel proti svojej podstate, aby som písal hudbu, ktorú chcem ja sám počúvať. Mám rád hudbu, ktorá nadväzuje na európske tra-

dície, na to, čo asi bolo v hudbe najlepšie. My Európania sa môžeme chváliť svojím tonálnym harmonickým systémom, ktorý je prítomný v pozadí hudobnej tvorby tých najlepších období a v určitej oklieštenej podobe trvá dodnes. Eufemisticky povedané – na začiatku 20. storočia hudba dobrovoľne vyprázdnila svoje pozície iným odvetviam, dostala sa aj do polohy, v ktorej víťazí rúco nad emóciami (dodekafónia, serializmus, punktualizmus). Z tejto nešťastnej slepej uličky je nutné vy-



Premiéra diela v novembri 2018 (foto: archív ŠFK)

cúvať – hudba má mať svojich poslucháčov, nie iba uzavreté terárium: interpreti, autori a hudobní kritici. Napríklad minimalistická hudba poprela všetky vrcholné výdobytky eu-

rópskej hudby a zrazu sa správa ako tibetské modlitebné mlynčeky (nič proti nim nemám, no patria do inej kultúry). Samozrejme, ja to nezmením, no pokladám to za omyl. My Európania máme v hudbe tri základné zložky: melódiu, harmóniu a rytmus. Ako hovoril Stravinskij, mala by spievať, hrať a tancovať.

■ Na čom pracuješ v súčasnosti?

Od roku 2014 sa venujem predovšetkým tvorbe piesní pre deti. Je to relácia RTVS s názvom

Trpaslíci, čo je pomerne časovo náročné, keďže som aj pri nahrávaní a celkovej finálnej realizácii. Dúfam, že sa mi tento rok podarí uviesť sláčikové kvarteto, ktoré je hudobnou reminiscenciou na moje obľúbené mesto Paríž. Aj podtitul má „parížske“. Je to moja fiktívna prechádzka po tomto meste. Má viacero častí: prvá sa začína na stanici a jej názvu 7,13 nemôže nezainteresovaný poslucháč

rozumieť. Môj otec pracoval ako podnikový právnik na Správe východnej dráhy (tak sa to kedysi volalo) a keď som bol malý, veľmi rád som sledoval cestovné poriadky a sníval

o ceste do Paríža... Vlakové spojenie z Košíc cez Prahu a neprístupné „Západné“ Nemecko sa končilo na parížskej stanici práve o 7.13 h. V ére, keď sa inak nedalo, „cestoval“ som vo svojej fantázii a vzniklo kvarteto v mojom obľúbenom, pre poslucháčov prijateľnom neoklasickom duchu. Ďalšie časti sú prechádzkou po známych miestach – Notre-Dame, Place de la Concorde, Étoile....

■ Nájdem v ňom aj inšpirácie Parížskou šestkou?

To ani nie, možno v motorickosti, skôr je to mozartovské, pohodové, veď prakticky v celej svojej tvorbe sa snažím naznačiť, že eklektizmus nie je nadávka, ale solídny umelecký smer. ✕

Norbert BODNÁR (1956) bol po gymnaziálnych štúdiách a štúdiu kompozície na Konzervatóriu v Košiciach (J. Podprocký, 1975–1976) prijatý na VŠMU v Bratislave (A. Očenáš, 1976–1981). Od roku 1982 pôsobí ako interný pedagóg hudobno-teoretických predmetov a odboru skladba na Konzervatóriu v Košiciach. Jeho tvorba zasahuje aj do scénickej, filmovej či populárnej hudby (viaceré populárne piesne zazneli na festivale Košícky zlatý poklad). Za doterajšiu tvorbu bol ocenený v Bulharsku (Zlatý delfín) a na Slovensku (Cena Jána Levoslava Bellu – 1993 a Cena Oldřicha Hemerku – 1994).

OPERA
SLOVAKIA

www.operaslovakia.sk

Koncert pod záštitou
Petra Dvorského

SLÁVNE OPERNÉ ZBORY

— z pera majstrov romantizmu —

Aida | Nabucco | Otello | Sedliacka česť | Turandot
Carmen | Knieža Igor

Boris Godunov

Dirigent:
Ladislav Kaprinay

Klavír:
Petra Mazúchová

Sóla:
Katarína Flórová
Michaela Šebestová
Roman Krško

50

členný
operný zbor

Zložený z umelcov zboru Opery Slovenského národného divadla

24. marca 2019
o 17. hod.

Veľké koncertné štúdio
Slovenského rozhlasu
v Bratislave

S podporou:



Mediálni partneri:



Vstupenky v sieti Ticketportal a hodinu pred koncertom priamo na mieste.



ticketportal



Gitarista hrajúci počas operácie mozgu (foto: archív)

Účinky hudby na zdravie hudobníka

Hudba a mozog: neurovedy v hudobnej fyziológii a medicíne

Miroslav VENCEL

V doterajších dieloch seriálu sme sa zaoberali zdravotnými a pohybovými aspektami hudobného umenia v rámci hudobnej fyziológie, ergonómie, medicíny, fyzioterapie a prevencie špecifických problémov hudobníkov. Všetky tieto oblasti sa odrážajú aj v ľudskej psychike, ktorá sa na somatickej úrovni prejavuje v prvom rade stavbou a činnosťou nervového systému.

Neurobiológia, neurofyziológia a neurovedy sú do určitej miery synonymá označujúce oblasť vedy a dôležitú, v aktuálnej dobe až hlavnú súčasť hudobnej fyziológie, ktorá skúma biologické aspekty činnosti spojenjej s hudbou. Aby mohlo hudobné dielo zaznieť, je potrebný hudobný nástroj, vhodné prostredie a pohyb telesných segmentov interpreta, ktorý je iniciovaný, generovaný a spätne korigovaný elektrickou aktivitou miliárd neurónov a vykonaný oporno-pohybovým systémom kostry, šliach, svalov a pokožky v súčinnosti s vnútorným prostredím organizmu zabezpečujúcim logistickú podporu (výživu a metabolizmus). Riadenie tohto celku vyžaduje vysokú organizovanosť mozgu na viacerých hierarchických úrovniach, z ktorých najvyššiu, resp. vývojovo najmladšiu predstavujú koncové časti kortexu a hemisfér mozgu, vďaka ktorým sme schopní špecificky ľudských aktivít.

Mozog tvorí centrálnu nervovú sústavu a zaisťuje informačné prepojenie organizmu s prostredím. Spracováva nervové vzruchy a triedi vstupné informácie, dôležité ukladá do pamäti a zaisťuje vypracovanie optimálnych reakcií. S organizmom je spojený pomocou periférnych nervov, ktoré tvoria periférny nervový systém. Senzitívne nervové vlákna

vedú vzruchy z receptorov špecializovaných pre určité druhy podnetov (z kĺbov, svalov, šliach, pokožky, vnútorných orgánov, očí a uší) vzostupnými dráhami do mozgu, kde sú využité k vypracovaniu optimálnych motorických odpovedí. Zložité motorické odpovede, pri ktorých dochádza ku kontrakcii mnohých svalových skupín, sú podkladom reči, mimičky, hry na hudobných nástrojoch. Túto časť tela ukrytú v lebečných kostiach až celkom donedávna nebolo možné pozorovať zrakom, čo už čiastočne prestáva platiť zásluhou zobrazovacích metód umožnených rozvojom fyziky a techniky. Oblúbené a snád aj pravdivé kliše niektorých hudobných pedagógov „všetko je v hlave“ začína byť čiastočne overiteľné aj pomocou prístrojovej techniky. Pod skratkami EMG, EEG, BOLD, fMRI, CT sa ukrývajú názvy zobrazovacích metód, bez ktorých by súčasný neurofyziologický výskum hudobnej činnosti nebol možný.

Učítelia hudby často správne odhadujú funkcie mozgu. Sledujú techniku hry na nástroji, zvukový výsledok, pohybový prejav a pozície tela, svalové napätia, dýchanie, koncentráciu, nervozitu, hudobné myslenie a precítenie určitej kompozície. Vytvoreniu obrazu môžu napomáhať aj výsledky exaktných výskumov

a ich názorné zobrazenie, ktoré umožňujú „viesť žiakovi do hlavy“ a môžu viesť k poznatkom, odporúčaniam či varovaniam, niekedy aj k prekvapivým záverom. Výsledky neurovedného bádania môžu byť užitočné v hudobnej pedagogike a praxi, v muzikoterapii a medicíne hudobníkov, v hudobnej psychológii.

Vplyv hudby na mozog

Dnes už početné výskumy dokazujú vplyv hudby na funkčné systémy ľudského mozgu, na jeho formovanie a štruktúrne zmeny. Týmto tiež môžu byť lepšie objasnené príčiny niektorých profesionálnych ochorení hudobníkov spadajúcich do oblastí neurológie, psychológie a psychiatrie.

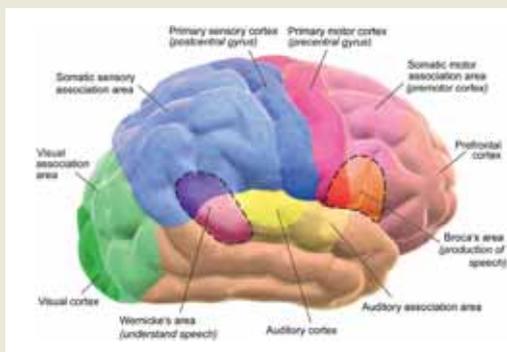
Mozog má určitú anatomickú stavbu. V nedávnej minulosti bolo možné poznávať funkcie príslušných častí mozgu len podľa lokalizácie ich poškodenia. Výpadok určitej časti mozgu spôsobený úrazom či infarktom sa prejavil poruchou nejakej funkcie, napríklad reči, pohybu alebo správania. Neinvazívne zobrazovacie metódy poskytli možnosti pozorovania aktivity mozgu v priebehu počúvania a hrania hudby, čím vytvorili základ pre kvantitatívnu analýzu časopriestorovej organizácie komplexných pohybov pri vytváraní hudby.

V súvislosti s hudbou môžeme na neurofyziologickom podklade sledovať javy ako rozsah a zložky muzikálnosti a jej nedostatku (amúzie), vnímanie a očakávanie určitého rytmu, výšky tónu a intervalov, melodických kontúr, farebnosti. Patrí sem aj zložitá problematika fyziológie sluchu, poruchy a možnosti rozvoja sluchu (napríklad v súvislosti so slepotou), stereofónne počutie, absolútny sluch, vzťah reči a hudby, otázka tzv. synestézie a iné zvláštnosti vo vnímaní hudby. Z neurologického hľadiska je možné všimnúť si aj hudbu v hlave – vedomé či automaticky prebiehajúce hudobné predstavy, niekedy až nutkavo sa vtierajúce banality, hudobné halucinácie až epileptické záchvaty, hudobné sny, náhle a prekvapivo sa objavujúci silný citový vzťah k hudbe u laikov alebo naopak jeho strata u hudobníkov následkom vzácne sa vyskytujúcej mozgovej príhody súvisiacej s výpadkom niektorej zložky hudobného sluchu.

Vzájomné ovplyvňovanie hudby a vývoja reči môžeme pozorovať u malých detí, kde zistujeme zrýchlenie rozvoja reči ako sekundárny, vedľajší efekt hrania a spievania jednoduchých pesničiek. Veľká pozornosť sa venuje výskumu emócií a pamäti v súvislosti s hudbou. Prostredníctvom schopnosti vyvolať emócie hudba súvisí s oblasťami limbického systému a amygdaly. Tieto štruktúry ovplyvňujú tiež zapamätávanie, takže pri nácviku skladby si zapamätávame aj aktuálny emóčný stav. Cvičenie v podmienkach stresu a strachu z chýb vedie k interpretácii taktiež v (amygdalou vyvolaných z pamäti) podmienkach stresu a strachu z chýb. Aj vzťah medzi hudbou a pohybom je veľmi významný, napríklad pri liečbe nie-

ktorých porúch pohybu ako parkinsonizmus, Touretteov syndróm, alebo aj pri fokálnej dystónii profesionálnych klasických hudobníkov, ktorej sme venovali celú predminulú kapitolu (pozri HŽ 12/2018). Dobre fungujúci a trénovaný mozogček (cerebellum) a intaktné bazálne gangliá sú nevyhnutné z hľadiska pohybovej a rytmickej zložky interpretácie hudby. Skúmalo sa tiež prepojenie sluchového asociačného kortexu so zrakovou oblasťou pri čítaní notového zápisu, v tejto súvislosti sa záujem vedcov sústredil aj na otázku, ako sa pohybujú a s akým časovým predstihom sa do nôt pozerajú oči klaviristu pri hre z listu.

Ako ďalší príklad uvidíme výskum tzv. „chill out“ (husej kože) pri počúvaní hudby, jeho fyziologické prejavy – kožný odpor a vodivosť, tepová a dýchová frekvencia –, ako aj hudobné štruktúry, ktoré tieto reakcie vyvolávajú u rôznych skupín poslucháčov. Často sú to nečakaná zmena a ostinato.¹ Bolo lokalizované dokonca centrum hudobného pôžitku (nucleus accumbens). U narkomanov dochádza k chemickej stimulácii nucleus accumbens heroínom, kokaínom, metamfetamínom či alkoholom, čím sa postupne znižuje citlivosť receptorov pre dopamín (mediátor týchto odmien) alebo sa znižuje sekrécia dopamínu. Podobný stav konštatuje neurológ Stránský aj u častých užívateľov sociálnych sietí.



Mozgové centrá (foto: archív)



F. Klieser (foto: archív)

Plasticita mozgu znamená jeho schopnosť prispôbiť sa zmeneným podmienkam, prevzatie funkcie jednej (poškodenéj) časti mozgu inou časťou, napríklad využitie plochy zrakového centra v okcipitálnom kortexe mozgu inými zmyslovými modalitami (sluch, hmat, lokalizácia zvukov, pamäť na jazyky, zlepšenie vzťahu k hudbe) u nevidiacich. Plasticita sa prejaví aj pri formovaní mozgu následkom dlhodobého intenzívneho hudobného tréningu. V princípe platí, že pokiaľ registrujeme nejaký psychologický či fyziologický fenomén, očakávame ekvivalentné zmeny v riadiacej zložke CNS. Je známy prípad od narodenia bezrukého hornistu Felixa Kliesera, ktorý sa naučil hrať pomocou nôh, čo sa v jeho mozgu prejavilo značným nárastom plochy motorického kortexu reprezentujúceho ľavú nohu, ktorou hornista stláčal klapky.² Neurofyziológ František Věle z Fakulty telesnej výchovy a športu Univerzity Karlovej v Prahe ukazoval na prednáške z kineziológie video bezrukého gitaristu hrajúceho pomocou nôh a v tejto sú-

vislosti poukázal aj na rozdiely v pohybovom prejave medzi hercom a idiotom.³ Ak sa zaoberáme vzťahom hudby a mozgu, je užitočné zasadiť tieto úvahy do kontextu súčasných výskumov mozgu.

Špecifické účinky interpretácie hudby na mozog hudobníkov

Mozgy hudobníkov, podobne ako ich pohybový prejav a psychika, vykazujú určité špecifické znaky. Je to umožnené neuroplasticitou mozgu, kde podobne ako pri formovaní muskulatúry veríme zásade „funkcia formuje orgán“. Neuroplasticita CNS sa prejavuje zmenami elektrickej aktivity mozgu podľa vykonávanej činnosti, neskôr dochádza i k trvalejšej, štruktúrálnej prestavbe. Napríklad u detí, ktoré sa pol roka učili hrať na klavíri, bol pozorovaný nárast veľkosti pravostranného motorického kortexu (príslušného pre ľavú ruku), sluchovej oblasti v spánkovom laloku a prepojení medzi hemisférami v prednej časti corpus callosum.⁴ Adaptačné zmeny mozgu v súvislosti s hudobným tréningom prebiehajú rádovo v sekundách až rokoch. Aktivácia neurónov a synapsií v reakcii na hudobný podnet nastáva v priebehu sekúnd, počet synapsií narastá v priebehu minút, počet dendritov a neurónov narastá v priebehu

niekoľkých dní, myelinizácia axónov v priebehu týždňov zrýchľuje vedenie vzruchov, interakcia s podpornými gliovými bunkami bielej hmoty mozgu a vaskularizácia (prekrvenie príslušne zmenených častí mozgu) prebiehajú mesiace až roky.⁵

Kto sa učí hrať na hudobnom nástroji, pre-pája mozgové centrá, ktoré sú príslušné pre počutie, videnie a pohyby. Kto začína s intenzívnym muzicírovaním asi do siedmeho roku života, mení dokonca formu svojho mozgu. Hudobníci majú viac neurónových spojení a súvisiacich gliových substancií v pohybových, rečových a sluchových centrách. Prepojenie medzi hemisférami je výraznejšie a nervové dráhy idúce z pohybových centier mozgu do motoneurónov v mieche sú hrubšie a vedú informácie rýchlejšie. Profesionálny hudobný tréning nám ukazuje a posúva hranice možností ľudského vnímania a hudobno-pohybovej koordinácie.

Hlavné zmeny v mozgu hudobníkov uvádza Watson:⁶

- Primárny sluchový kortex (Heschlov gyrus) – nárast neurónov šedej hmoty až o 30 %
- Planum temporale (sluchové centrá) nárast, zvýraznenie asymetrie (vľavo viac), súvis s absolútnym sluchom a skorým začiatkom hudobného tréningu
- Primárny senzorycký a motorický kortex je zväčšený v oblastiach reprezentujúcich extenzívne a intenzívne trénovanú časť tela, napríklad u huslistov oblasť pre ľavú ruku v pravom motorickom a senzoryckom kortexe, u dýchárov oblasť pre svaly orofaciálnej oblasti
- Brocova oblasť – motorické centrum reči
- Corpus callosum: prepojenie ľavej hemisféry s pravou, počet prepojení je vyšší hlavne v prednej časti
- Cerebellum – orgán rovnováhy, korekčné impulzy v čase zaisťujú koordináciu pohybov, napríklad súlad polohy prsta huslistu s očakávaným zvukovým výsledkom, „sochár orezávajúci nadbytočné pohyby“

Dlhodobá, s hudbou spojená aktivita periférnych častí systému (rúk, orofaciálnej oblasti), môže zmeniť charakter systému, ktorý ich riadi. Vzťahy sú obojsmerné – intenzívne cvičenie od raného detstva na klavíri alebo husliach môže ovplyvniť svalstvo a zo istej miery aj dĺžku prstov.⁷ Adaptačné zmeny se teda prejavujú prestavbou periférnych častí tela aj CNS.

Špecifická stavba a aktivita mozgu hudobníkov sú odrazom ich činnosti, aj tu však môže dochádzať k patologickým javom, akými sú fokálne dystónie alebo chronické bolesti pohybového aparátu, a k ďalším neurologickým poruchám, ktoré s profesionálnou hudobnou činnosťou súvisia menej.

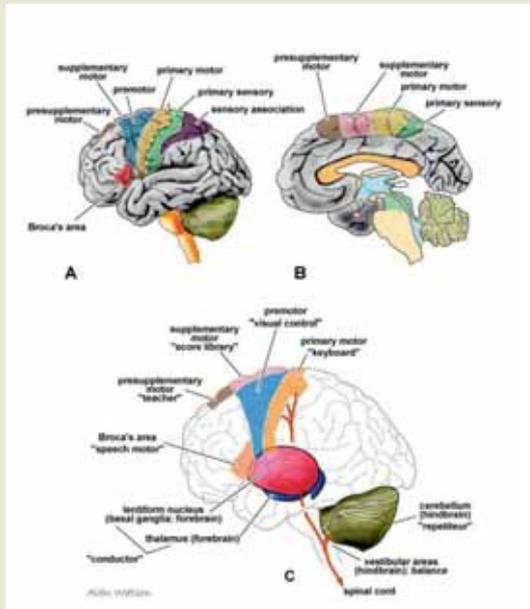
Neurofyziológia riadenia pohybu rúk hudobníkov

Hudbu môžeme chápať aj ako komunikáciu, ktorá oslovuje prostredníctvom sluchu ľudskú psychiku a prejavuje sa v estetickom zážitku, súvisiacom s emóciami a vytváraním hudobných predstáv. V rámci pohybového systému hovorme o jemnej (obratnej a komunikačnej) motorike, ktorá by však nemohla správne fungovať bez hrubej (posturálnej a lokomočnej) motoriky a dostatočného celkového zdravia organizmu. Pohyb rúk sa považuje viac za činnosť obratnej motoriky, pohyb horvidiel za činnosť komunikačnej motoriky.⁸ Tieto pohyby označujeme ako ideokinetické, slúžiace uskutočneniu nejakých predstáv. Ak predstava nie je dostatočne živá a primerane emočne podfarbená, ideokinetický pohyb sa neuskutoční. Vedomé obratné pohyby cielenej motoriky rúk hudobníka sú riadené hlavne z kortexu mozgu. Vôľový pohyb je vedený pyramídovou dráhou zo senzomotorického kortexu (Broadmanova area 5,6) až do prstov s rýchlejšim vedením signálu, vždy za spoluúčasti dráh extrapyramídového systému (posturálno-lokomočného), ktoré vedú vzruch cez viac než dva motoneuróny, teda pomalšie a s väčšou možnosťou chemického ovplyvne-

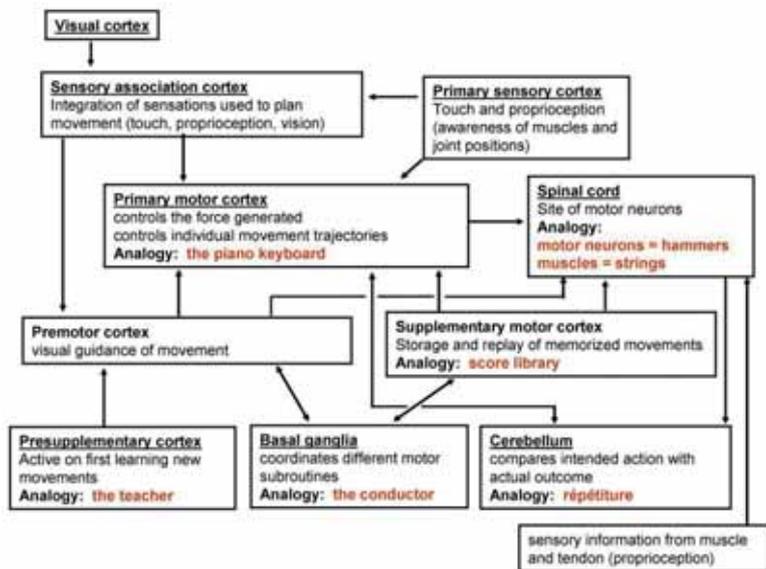
→ nia. Obratná činnosť prstov a komunikácia prebiehajú za väčšej účasti vedomia než pohyby ramenného kĺbu s väčšou účasťou hrubej motoriky. Podrobnejší popis riadenia pohybu by však presahoval rámec tohto textu.

- Keď hudobník hrá skladbu, ktorú už našťudoval, sú aktívne premotorické, senzomotorické i asociačné oblasti.
- V situácii, keď si hudobník iba predstavuje, že hrá (mentálne cvičenie), sa aktivuje

očí, zmien svalového napätia v oblasti rúk, pocitov sprostredkovaných autonómnym nervovým systémom (teplota pokožky, potenie). Dôležitý je vplyv činnosti mozgu na pozície tela a dychové pohyby a, pochopiteľne, prejavy



Lokalizácia, funkcia a vzájomné vzťahy častí mozgu zúčastňujúce sa na riadení pohybu. (foto: archív)



Popis funkcií a vzájomných vzťahov častí mozgu aj s pomocou terminológie z oblasti hudby. (zdroj: Alan Watson, The Biology of the Musical Performance.)

Časť kortexu v temenej (parietálnej) oblasti, kde sa všetky senzorké informácie tvoriace neuronálny základ komplexnej hudobnej skúsenosti (hmat, zrak, sluch) integrujú, informuje ďalšie oblasti kortexu: motorický, senzorký a tiež premotorický kortex, ktorý akoby vizuálne dohliada na pohyb. Tu je zrejme lokalizovaná predstava pohybu. Elektrická aktivita v premotorickom kortexe predchádza aktivite v motorickom kortexe, kde sa kontrolujú sily a trajektórie pohybov (a teda nie adresne jednotlivé svaly). Oblasť senzorkého a motorického kortexu príslušné pre obratnú motoriku rúk, úst a jazyka sú u človeka omnoho väčšie než pre ostatné svalstvo pohybového systému využívané skôr pri držaní tela a chôdzi. U hudobníkov dlhodobo, často a už od detstva využívajúcich ruky alebo oblasť úst a tváre je príslušný región kortexu ešte výraznejší. Keďže sa v motorickom kortexe kontrolujú sily a trajektórie pohybov, mozog pri generovaní pohybu nekontroluje jednotlivé svaly, ale pohyb ako celok na základe zámeru – v prípade umeleckej činnosti hudobníkov podriadeného sluchovej predstave.

- V situácii, keď sa učíme celkom nové hudobno-pohybové sekvencie, sa okrem senzomotorického kortexu aktivuje tzv. presuplementárny kortex – „učiteľ“ pohybu, zatiaľ čo premotorická oblasť nie je aktívna – obraz sa ešte len vytvára. Existuje tiež suplementárny kortex, kde sú uložené pohybové zručnosti, ktoré sme sa už naučili. Presuplementárna a suplementárna oblasť ležia viac vpredu, už takmer v čelnej oblasti (súvisiacej s myslením, rečou, plánovaním, rozhodovaním, slušným správaním a sociálnymi kontaktmi).

premotorická a asociačná oblasť, zatiaľ čo senzomotorická oblasť odpočíva.

- Keď hudobník dáva voľný priebeh automatickému hraniu, znižuje sa aktivita premotorického kortexu dohliadajúceho na pohyb.

Procesy v mozgu sprevádzajúce pohyby rúk hudobníka sú ešte komplexnejšie. Pamäťové záznamy obratnej a komunikačnej motoriky je potrebné oživovať. Ak huslista dlhší čas necvičí, pohybové sekvencie zabudne a musí tieto dynamické stereotypy pracne a postupne obnovovať. Pre obratnú motoriku rúk z neurofyziologického hľadiska je podľa Altenmüllera charakteristické:⁹

- štruktúrna adaptácia senzorkkej, motorickej a sluchovej oblasti, ktorá je daná začiatkom hudobného tréningu pred 10. rokom života. Oblasť kortexu príslušné pre ruky a sluch sa zväčšia.
- funkčná adaptácia tréningom vyvolaného zväčšenia neurónových sietí príslušných pre vnímanie a pohyby rúk. Tento druh plasticity možno pozorovať aj u dospelých hudobníkov.
- automatické spájanie senzomotorických a sluchových regiónov mozgu s multimodálnou centrálnou reprezentáciou hudby

Otázkou je, či môžeme vnímať svoj mozog priamo, t. j. na základe poznatkov o lokalizácii určitej funkcie vnímať napríklad zvýšenú aktivitu mozgu v okcipitálnom kortexe pri čítaní nôt. Keďže mozgovú tkanivo nemá žiadne receptory (ani bolesti), môžeme prejavy jeho činnosti vnímať iba nepriamo na základe odozvy z pohybového systému, ako napríklad podľa drobných pohybov mimických svalov,

činnosti mozgu môžeme sledovať aj v hudobnej interpretácii. Skôr než priame vnímanie mozgu môžeme od neurofyziologických poznatkov a biofeedbacku očakávať vytvorenie zaujímavých a podnetných predstáv, na základe ktorých môžeme voľiť vhodnejšie stratégie hudobného cvičenia, práce, životosprávy, pohybu, výživy a uvažovania.

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

Poznámky:

- 1 Altenmüller, E.: Ist Musik die universelle Sprache der Gefühle? In: *Jahrzehntenlange Höchstleistung als Musiker*, Bad Neustadt 2006.
- 2 Altenmüller, E.: Die Neurobiologie der sensomotorischen Entwicklung im Kindes- und Jugendalter. In: *Musizieren lehren und lernen - Licht und Schatten*, Psychosomatische Klinik Bad Neustadt 2010, p. 37-55.
- 3 Véle, F.: *Kineziologie pro klinickou praxi*. Grada Publishing, Praha 1997, p. 271.
- 4 Altenmüller, E.: *Wiesendanger, Kesselring: Music, motor control and the brain*. Oxford University Press 2006.
- 5 MacDonald, R., Kreutz, G., Mitchell, L.: *Music, Health, & Wellbeing*. Oxford University Press 2012, p. 13.
- 6 Watson, A.: *The Biology of Musical Performance and Performance-related Injury*. Scarecrow Press 2009, p. 236.
- 7 Wagner, Ch.: *Hand und Instrument: Musikphysiologische Grundlagen - Praktische Konsequenzen*. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 2005.
- 8 Véle, p. 87-88.
- 9 Altenmüller, E.: Neurophysiologische Untersuchungen zur Feinmotorik der Hand des Musikers. In: *Musikphysiologie und Musikmedizin 3/2000*, p. 92-94

hudbasvetzilina.sk

HUDBA SVETA ŽILINA 2019

3. APRÍLA

15:00 ROSENFELDOV PALÁC
Michal Smetanka
– koncert a workshop 

19:00 STANICA ZÁRIEČIE
Michal Smetanka
BANDA

4. APRÍLA

19:00 NOVÁ SYNAGÓGA ŽILINA
Maija Kauhanen
Guessous Meshi Trio 

5. APRÍLA

20:00 SMER KLUB 77
Bojan Krstič Orkestar
DJ Potkan Hudba Sveta_FM 

Hlavní partneri



Partneri



Mediálny partneri



Nevšedný umelecký zážitok v košickej opere

V súčasnosti sa každý obdivovateľ operného umenia môže rozhodnúť o spôsobe, akým chce spoznávať diela, autorov, inscenátorov, rôzne režijné prístupy, javiskové stvárnenia, dirigentov, spevácke aj inštrumentálne výkony operných divadiel prakticky z celého sveta prostredníctvom internetových streamov, filmu a televízie, priamych alebo oneskorených prenosov a pod. Napriek tomu účasť na „živom“ predstavení zostáva nenahraditeľným spôsobom vnímania umeleckého diela, premiéra a nové nastudovania sú mimoriadnou udalosťou, vrývajú sa do pamäti diváka a účinkujúcich na mnoho rokov.

Dodnes si pamätáme na výnimočné nastudovanie Verdiho opery *Otello* z roku 1971 vďaka réžii Drahomíry Bargárovej a nezabudnuteľnému tenoristovi Jozefovi Konderovi pod taktovkou veľkého znalca talianskej opery Borisa Velata. Až po uplynutí dlhých desaťročí sa súčasné vedenie opery v Košiciach odhodlalo pristúpiť k inscenácii náročného diela pre nové generácie poslucháčov, divákov a celý operný súbor. Kým prvú inscenáciu *Otella* nastudovali výhradne členovia „domáceho“ súboru v jednom obsadení, dnes sa v pracovnom tíme zišli viacerí umelci zo zahraničných scén v dvoch speváckych obsadeniach, ktoré dnes už nie sú žiadnou výnimočnosťou. Z Maďarska prizvali Košičania k spolupráci operného režiséra **Viktora Nagya**, scénografa **Balázsa Horesnyho** a kostýmovú výtvarníčku **Erzsébet Rátkaiovú**. Český zbornajster **Lukáš Kozubík** už patrí do menoslovu domáceho súboru, rovnako aj nový šéfdirigent **Vincius Kattah** z Brazílie. Stretli sa tu osobnosti, inscenátori, ktorí sa zhodli v názore na dielo, na dokonalosť hudobného a dramatického čítania troch veľkánov umenia: Williama Shakespeara, Giuseppe Verdiho a libretistu Arriga Boita. Pre súčasného diváka vytvorili hudobnú drámu, v ktorej základným inscenačným cieľom sa stalo jednotné hudobno-dramatické dielo vrcholného romantizmu.

Režisér V. Nagy rešpektoval prvoradosť hudobného nastudovania opery. Dramatický vývoj a napätie dosiahol na pôvodnom klasickom dejovom pôdoryse z 15. storočia, v ktorom zdôraznil spletité vzťahy ľudí, večný boj dobra a zla, kontrasty a symboly. Divák si mohol ľahko uvedomiť schopnosť človeka, jeho silné a slabé stránky, fakt, že silu jednotlivca akoľkoľvek obdareného možno zneužiť proti nemu prostriedkami známymi aj zo súčasnosti, ako sú klamstvo, výmysly, vraždy, zneužívanie citov, lásky a čestnosti. „*To je odkaz Otella, o tomto diele je a vždy bude!*“ vyjadril svoj názor pred premiérou režisér Nagy. Hoci *Otello* je často inscenovaný ako muž čiernej pleti, jeho *Otello* je výnimočný, nevšedný a farba pleti nie je podstatnou, veď napríklad jeho predstaviteľ, tenorista **Titusz Tóbisz**, je fyzicky iný, zdanlivo neprekonateľný obor v silnej telesnej kondícii, a predsa podľahne zlobe a strate dôvery. Obdivovali sme režisérovi „drobnokresbu“ v stvárnení postáv, ladné pohyby rúk, situačné zosúladenie členov zboru – dokonca pohyb podľa tónov partitúry! Evidentná je jeho spolupráca s výtvarnou a svetelnou zložkou. Scénograf

B. Horesnyi postavil na obvode točne poloblúk, náznak kamenného paláca s orientálnymi okennými otvormi, písmom a schodištom, do ktorého vstupovali podľa potreby jednotlivci, ba aj zbor podľa dôležitosti, ale dejové akcie sa diali na proscéniu (bočné lôže občas nevideli do hĺbky javiska). Symboliku večného ľudského hľadania spoločne vyjadrili na pripevnenom centrálnom kolese, akomsi znaku majáka, smerovania, ktorého odraz na okrúhlom pôdo-



T. Tóbisz (*Otello*) a L. Kašpárková (*Desdemona*) (foto: J. Marčínský)

ryse bol virtuálnym obrazom bludiska (známej detskej hračky), čím zamestnávali pozornosť a myslenie divákov. Mimoriadny úspech dosiahol režisér najmä v pijackej scéne, obraz zaškrtienia *Desdemony* by sa žiadalo dotvoriť. V súvislosti so scénickou zložkou inscenácie je nutné spomenúť aj pôsobivé kostýmy a mimoriadne náročné technické stvárnenie kolektívom scénickej a kostýmovej výpravy. Významnou zložkou predstavenia bol jednoznačne úspešný a dokonale sústredený spevácky zbor. Zbornajster L. Kozubík dosiahol, že aj pri najvýraznejších tempách a dynamických zmenách bol zbor vždy presný a farebne jednotný, schopný hereckej akcie, neustále v pohybe, pri hrách alebo dramatickom deji. Využitím zriedkavo exponovaného detského speváckeho zboru v hudobne pôsobivom spevnom intermezze navodil zbornajster pokoj a umiernenú atmosféru.

Šéfdirigent V. Kattah sa do análov košickej opery zapísal vlnajším uvedením Mozartovej opery *Don Giovanni*, ako aj slávnostným koncertom k 100. výročiu vzniku ČSR. Výkon,

ktorý dosiahol v *Otellovi* spoluprácou všetkých zložiek, ale hlavne orchestra, zboru a sólistov, je jedinečný. Zvuk, súlad, harmónia, dynamické zmeny v nástrojových skupinách, výrazová jednota so sólistickými partmi, výbušnosť a dramatickosť, tempové nároky, ale aj jeho úsporné a presné gestá obohatili zážitok z premiérových predstavení. Vždy dokonale rozlíšil výrazovú a dynamickú myšlienku, či pri plechových nástrojoch a razantných nástupoch, alebo jemnom anglickom rohu, osamelých tónoch kontrabasu alebo v posledných tónoch doznievajúcej hudobnej drámy. Vplyv dirigentovho hudobného názoru bolo neustále cítiť aj z javiska, najmä u predstaviteľov hlavných postáv. Kreácie sólistov na oboch premiérach boli nezabudnuteľné, jedinečné a chvályhodné, skvele načasované a efektne. Obdivovali sme najmä **Mariána Lukáča**, ktorý v postave Jaga podal gradujúci dramatický výkon: drsný, rozhodný, lomený a burácajúci, ako aj jeho jedinečné *Credo* v plastickej dynamike suverénneho barytónu. K vrcholným a ob-

divuhodným výkonom oboch večerov patrili predstaviteľia *Otella* **Titusz Tóbisz** a hostujúci **Míchal Lehotský**. Obe predstaviteľky *Desdemony*: vzdušná **Lucie Kašpárková** a zvlášť lyrická **Janette Zsigová** si získali divákov jemnou a tragickou polohou i dojímavou modlitbou *Ave Maria*. Menej sa darilo predstaviteľom *Cassia* (**Maksym Kutsenko** a **Jaroslav Dvorský**) napriek bezchybne zvládnutému šermu. Zaujal i **Lodovico Michala Onufera** a obe **Emilie (Viera Kállayová** a **Alena Kropáčková**). Nemožno tiež opomenúť vynikajúci tvorivý príspevok dramaturga **Petra Hochela** vo forme kvalitne zostaveného bulletinu, drsného pútača a hlavne spoluprácu pri tvorbe prekladu talianskeho libreta do slovenčiny.

Lýdia URBANČÍKOVÁ

G.Verdi: *Otello*
 Hudobné nastudovanie: Vincius Kattah
 Réžia: Viktor Nagy
 Scéna: Balázs Horesnyi
 Kostýmy: Erzsébet Rátkai
 Premiéry v Štátnom divadle Košice 22. a 23. 2.

nekrológ

Neopakovateľná primadona opery, operety a muzikálu

Gizelu Veclovú-Živojnovičovú (1. 5. 1923, Bratislava–27. 1. 2019, Košice) odprevádzali v médiách titulky: za prvou dámou muzikálu a operety. Gizela Veclová, ktorá sa vlni dožila požehnaného veku 95 rokov, bola nielen svedkom hudobno-zábavného divadla na Slovensku, ale aj predvojnového a povojnového diania v SND a vo Východoslovenskom národnom divadle (dnes Štátne divadlo Košice).

Pri našom spoločnom posedení v jej bratislavskom byte spomínala: „V našej rodine som nikdy necítila šovinizmus. Hoci mamička hovorila len po nemecky, otec ma dal od prvej ľudovej do slovenskej školy. Tvrdil, že v akom štáte žijeme, do takej školy bude chodiť naše dieťa.“ K ľudovej škole viazala Gizku aj spomienka na jej vtedajšiu učiteľku – neskôr kolegyňu v Opere SND – mladú, ešte slobodnú Máriu Kišonovú. Gizka, narodená v bratislavskej Trnávke (v časti známej ako Dornkappel), hovorila teda od detstva po slovensky, maďarsky a nemecky. Vďaka bezchybnej nemčine účinkovala v osemdesiatych rokoch na zjazdoch Spevohry Novej scény a po odchode na dôchodok zasa v nemeckých zjazdových súboroch.

Po skončení strednej školy pokračovala Gizka v štúdiu operného spevu na Hudobnej a dramatickej akadémii v triede známeho basového sólistu SND Arnolda Flögla. Dôverne prezradila (čo bolo v malej predvojnovej Bratislave nepochybne známe), že tento veľký spevák bol nielen jej vokálnym učiteľom, ale aj prvým životným partnerom. V 5. ročníku Hudobnej akadémie (neskôr Štátneho konzervatória) dostala ponuku na zaskok do úlohy Kuchárika v *Rusálke*. Bolo to 22. augusta 1942 – ako si zapísala do svojho poctivo vedeného divadelného denníka. Zakrátko sa stala riadnou sólistkou SND. Do konca sezóny 1944/45 bola sólistkou Opery SND, kde bol jej ľahký soprán (s koloratúrnymi danosťami) využitý buď v primadonských rolách klasickej operety, alebo v operných úlohách. Bola Lízou v *Zemi úsmevov*, spievala hlavné postavy v Dusíkových operetách: Sylvu v *Modrej ruži*, Editu v *Osudnom valčíku* (zaskok za Máriu Kišonovú-Hubovú), Zoru v *Tajomnom prsteni*, ale aj Valentína v hudobnej komédii A. Steinbrechera *Krajčír na zámku*, Ingeborg v *Svadbe miliónov* atď. V opernom súbore SND spievala malé, postupne závažnejšie úlohy. Bola Esmeraldou v *Predanej neveste*, Barbarinou vo *Figarovej svadbe*, Grófkou Ceprano v *Rigolettovi*, Musettou v *Bohéme*, Ludmilou v *Dvoch vdovách* či Martou v rovnomennej Flotovej opere.

Po skončení 2. svetovej vojny ju do vznikajúceho operného súboru Východoslovenského národného divadla v Košiciach prizval Janko

Borodáč. V rokoch 1945–1952 tu našťudovala Violettu v *Traviate*, Améliu v *Maškarnom bále*, Giuliettu v *Hoffmannových poviedkach*, Rosinu v *Barbierovi zo Sevilly*, Tosku, Čo-čo-san či Marienku v *Predanej neveste*. V sezóne 1946–1947 hosťovala aj v operete Štátneho divadla v Brne. Vďaka vokálnemu talentu a javiskovému šarmu sa rýchlo stala dominantnou postavou operného súboru. V Košiciach sa vydala za všestranného spevoherca Ernesta Kostelníka, s ktorým mala dcéru Danielu (vydatú Gažovú, stala sa herečkou v Štátnom



G. Veclová (foto: A. Šmotlák)

divadle). Na dôchodku, po návrate do Košíc, učila G. Veclová na tamojšom konzervatóriu umenie šansonu. Tu pôsobí už aj jej vnučka Danko, ktorá založila na škole muzikálny odbor.

V roku 1952 sa Gizela Veclová vrátila z Košíc do rodnej Bratislavy, kde bola plných 33 rokov sólistkou Novej scény (do r. 1985). Jej všestranný talent využila nielen spevohra, ale aj činohra NS. Manželstvo s Ernestom Kostelníkom trvalo desať rokov. Druhým manželom G. Veclovej sa r. 1958 stal ďalší sólista spevohry NS, pôvodom srbský umelec Dano Živojnovič, vlastným menom Daniel Slobodan (1905–1983). Na Novej scéne hrával postavy elegantov a milovníkov. Keď po 25 rokoch šťastného manželského života Dano Živojnovič zomrel, pani Gizka ešte dlho opatrovala v bratislavskom byte urnu s jeho popolom.

V Bratislave bola spočiatku členkou Komédie Novej scény, keďže spoločenská situácia obnoveniu klasickej operety nepriala. Ešte v prvej polovici 60. rokov stvárnila niekoľko činoherných postáv (U-levica v hre *Lofter alebo Straténá tvár*, Beatrice v *Klebetniciach*, Donna Elvíra v činohernom *Donovi Juanovi*). Jej hlas sa postupne menil na hlbší, tmavší, s využitím prsného registra. Do konca aktívneho života však

využívala klasicckú vokálnu kultúru, najmä v množstve operetných inscenácií: Helena (*Poľská krv*, 1953), Frasquita (*Mlynárka z Granady*, 1958), Augusta (*Keď je v Ríme nedeľa*, 1959, 1963, 1981), Filoména Volavá (*Bláznivá nedeľa*, 1960), Mirabella (*Cigánsky barón*, 1972), Jadwiga Pavlova (*Poľská krv*, 1970, 1977), Grófka Kokocová (*Gróf z Luxemburgu*, 1978). V nových a obnovených operetách G. Dusíka (*Hrnčiarsky bál*, *Tajomstvo modrej ruže*) neraz pripomenula umenie klasickeho spevu. Medzi jej najvýraznejšie muzikálové roly patria postavy Pani Higginsovej a Pani Pearsovej v *My Fair Lady*. Bola nezabudnuteľná ako Golda vo *Fidlikantovi na streche* – po boku Jozefa Kronera, Hortenzia v muzikáli *Grék Zorba* s Vladom Müllerom, za postavu

Dolly Leviovej v muzikáli *Hello, Dolly!* získala r. 1967 na festivale v Karlových Varoch Cenu pre najlepšiu muzikálovú herečku. V sedemdesiatych rokoch hrala početné roly aj v pôvodných slovenských spevohrách (I. Bázlika, T. Andrašovana) a v muzikáloch z tzv. východného bloku. Nezabudnuteľná bola jej Mešťanosťová z muzikálu *Revízor* od T. Šeba-Martinského, kde s Ivanom Krajčíkom vytvorila celú paletu „smiechu cez slzy“. Výborná bola jej Cigánka Vorzová z maďarského muzikálu *Červená karavána* s interpretáciou „cigánskeho spirituálu“.

Svoj talent a šarm využila aj v hudobno-zábavných programoch (*Melódie Novej scény*, *Z muzikálu do muzikálu*). Menšie postavy si zahrála i vo filmoch (*Medená veža*, *Zmluva s diablom*, *Páni sa zabávajú*). Spolupracovala s rozhlasom pri nahrávkach a prierezoch operiet a muzikálov. V roku 1969 sa stala „zaslúžilou umelkyňou“.

Gizela Veclová vytvorila nad 130 postáv v opere, muzikáli, klasickej operete, hudobnej komédii i činohre. Absolvovala 140 premiér. R. 1989 odišla definitívne do mesta svojej mladosti – Košíc, kde bola do r. 2005 umelecky aktívna prostredníctvom zahraničných agentúr. Dva-tri mesiace v roku bola pravidelne na zjazdoch. S berlínskym Metropol-Theater absolvovala turné s hudobnou komédiou *Moja sestra a ja* od Ralpa Benatzkého. Aj po dovŕšení osemdesiatky stvárnila v *My Fair Lady* Pani Peercovú a Nenettu v konverzačnej komédii *Pán Ornifle* od J. Anouilha.

Gizela Veclová bola nielen na javisku, ale aj v súkromí žena plná emócií, temperamentu, srdečnosti, aktivity a užešnosti javiskových primadon, čo sa už dnes málokedy vidí. Zabudnúť na ňu sa jednoducho nedá...

Terézia URSÍNIOVÁ

Manfred Honeck

Hráči Pittsburgh Symphony Orchestra jsou technicky a umělecky fantastičtí



M. Honeck (foto: F. Broede)

Světznámý dirigent Manfred Honeck, držitel Grammy a Umělec roku 2018, oslavil v letošní sezoně své jubileum a prodloužil kontrakt s Pittsburgh Symphony Orchestra. V lednu jsme se společně setkali k zajímavému rozhovoru v Rudolfinu.

Připravila Markéta JÚZOVÁ

■ **V roce 2008 jste se stal hudebním ředitelem Pittsburgh Symphony Orchestra a v letošní sezoně vám byla prodloužena smlouva vedení tělesa až do sezony 2021/2022. Jaké priority jsou pro vás nejdůležitější?**

Pečuji o uměleckou kvalitu orchestru, jeho směr a progresivní vývoj. Při interpretaci skladeb mi velmi záleží na prioritách, které souvisí jednak s uměním dosáhnout značné nuance zvuku a provést díla na fantastické úrovni. Důležitá jsou pro mne rovněž turné a účast na mezinárodních festivalech, například v Salcburku, Luzernu či BBC Proms, a dále koncerty v evropských velkoměstech. Zcela zásadní jsou pro mne nahrávky. Získali jsme čtyři nominace na Grammy, z nichž jsme jednu proměnili v roce 2018 za nahrávku *Symfonie č. 5 d moll* Dmitrije Šostakoviče a *Adagia* Samuela Barbera. Mám z úspěchů radost. Moc mne těší, že Pittsburgh Symphony Orchestra dělá mezinárodní kariéru, kterou lidé oceňují.

■ **Čím vynikají vaši orchestrální hráči?**

Hráči Pittsburgh Symphony Orchestra jsou technicky a umělecky fantastičtí. Na rozdíl od

mnohých amerických těles umí skvěle hrát rubato, což je enormně důležité pro romantiku a například pro díla Johanna Strausse, Johannese Brahmsa a Gustava Mahlera.

■ **U příležitosti vašeho životního jubilea složil americký skladatel Mason Bates *Resurrexit*, který jste dirigoval v Pittsburghu na začátku letošní sezony ve světové premiéře. Jak se vám jeho dílo líbí?**

Skladatel vychází ze spirituální roviny. Dílo má specifickou charakteristiku. Atmosférou a ve znění je ponořeno do tmy a směřuje ke světlu, z ticha přechází až do glorizace. Kompozice velmi dobře působí na posluchače, nesmírně mile a velkolepě. Také James MacMillan u příležitosti mého desátého výročí vedení Pittsburgh Symphony Orchestra složil *Larghetto for Orchestra*, které je hezké a mělo rovněž úspěch. Líbí se mi, že obě skladby mají velkou vnitřní sílu.

■ **Jak vnímáte svou dirigentskou profesi, ke které jste se rozhodl až relativně pozdě, kdy jste byl violistou Vídeňské filharmonie?**

Dirigování je velmi proměnlivé a plné výzev. Není lehké být dirigentem, i když se to někomu může jevit. Když jsem odešel z Vídeňské filharmonie a rozhodl se odvážně jít vstříc nové profesionální dirigentské dráze, podpořili mne i mí kolegové. Dnes jsem vděčný a šťastný, že mohu stále provozovat hudbu a věnovat se interpretacím velké šíře pestrého repertoáru. Líbí se mi, že hudba má mnoho barev. Těší mne, že stále poznávám mnoho lidí.

■ **Odchod ze světznámého orchestru ovlivnilo více okolností. Alexander Pereira, nový intendant Operního domu Zürich, vám nabídl pozici ve Švýcarsku...**

Když člověk získá členství v tak věhlasném orchestru, může setrvat na pozici celou svou kariéru. A já jsem byl v orchestru šťastný, ale nabídka od Alexandra Pereiry byla pro mne velmi lákavá. Ptal se mne, jestli chci s ním jít do Operního domu v Zürichu. Hned jsem věděl, že nastal správný čas.

Právě s mnoha zkušenostmi v orchestru jsem cítil, že mohu dál pokračovat a ještě více najít porozumění při mé práci s orchestrálními hráči. Dirigoval jsem různá tělesa, dělal jsem asistenta Claudiu Abbadovi a měl jsem z Vídeňské filharmonie nezapomenutelné vzpomínky na legendární mistry taktovky. Hrál jsem na violu skladby v nastudování Herberta von Karajana, Leonarda Bernsteina, Nikolause Harnoncourta, Carlose Kleibera či Riccarda Mutiho. V Zürichu jsem zůstal delší etapu, v letech 1991–1996 jsem byl prvním kapelníkem.

■ **Správnost vašeho rozhodnutí potvrdily jistě i vaše pozdější šance ve vedení těles. Zastával jste například post hudebního ředitele Norské národní opery, hlavního hostujícího dirigenta Filharmonie Oslo, šéfdirigenta Švédského rozhlasového symfonického orchestru ve Stockholmu, generálního hudebního ředitele ve Státní opeře ve Stuttgartu a řídil jste mnoho renomovaných těles ve světě, například i Českou filharmonii. S jakými pocity se vracíte k orchestru, s nímž vás spojuje i mnoho zkušeností a pěkných zážitků?**

K orchestrum, s nimiž jsem prožil krásné zážitky, se vracím vždy rád a není mi lhostejný jejich progres. S odstupem času mne těší, že mé další posty utvrdily mé rozhodnutí, změnit směr mé nové profesionální kariéry. S Českou filharmonií jsme realizovali mnoho koncertních programů. Naše setkání byla vždy pěkná a skvělá, v různých dobách historie. Dirigoval jsem v Praze v těžkých časech a po převratu ve šťastnějším období. Výjimečně i na turné. Orchester znám velmi dobře, vnímám citlivě jeho složení i příchod nových členů. Česká filharmonie má svou tradici a udržuje si znamenitě vlastní kulturu, což je pro mne velmi důležité, a proto se k orchestru velmi rád vracím.

■ **Zmínil jste, že program koncertů s Českou filharmonií (17.–19. ledna 2019) ve Dvořákově síni Rudolfinu vnímáte se vzpomínkou na**

zesnulého maestra Nikolause Harnoncourta a na program jste zařadil Mozartovo *Requiem KV 626* v původním, nedokončeném znění...

Nikolaus Harnoncourt také jednou podobný koncept provedl, a proto jsem chtěl program realizovat se vzpomínkou na něj. Mozartova smrt a jeho *Requiem* jsou obestřeny řadou mýtů. Chtěl jsem jej provést jen po část, kterou složil Mozart. Uzavírá se posledními osmi takty *Lacrimosa*. Nechtěl jsem jej nechat dílo zazní jen koncertně, neboť bylo skladatelem zamýšleno pro liturgické účely. Svým charakterem má blízko k sakrálnímu prostoru, a proto jsem si přál navodit v Rudolfinu podobnou atmosféru.

■ **V době vašich koncertů v Rudolfinu si lidé v Praze připomínali padesátileté výročí upálení studenta Jana Palacha na protest proti okupaci země vojsky Varšavské smlouvy a nastupující normalizaci v Československu. Zamýšlel jste uvedení smutečně laděného programu vašich lednových koncertů v souvislosti s naší historií?**



Pittsburgh Symphony Orchestra a M. Honeck (foto: M. Sahaída)

Upřímně a čestně řečeno, nemyslel jsem na historii vašeho státu a ani jsem o tomto smutném výročí nevěděl. Souhra termínů mého koncertu a okolností společenského života v České republice byla náhodná. V mém profesním kalendáři jsem měl jediný volný týden pro termíny s ČF. Domnívám se, že Mozartovo *Requiem* lze hrát vždy. Lidé umírají kdykoliv během roku. Odchod člověka ze života je v dobrém slova smyslu záležitost globální a nadčasová. Zvolenou koncepcí jsem v první části obohatil díly *Cantus in memoriam Benjamin Britten* Arvo Pärta, *Litanie na Památku všech věrných zemřelých* Franze Schuberta a *Musique funèbre* Witolda Lutosławského. Druhá část programu by se dala jednoduše nazvat *Requiem* – *W. A. Mozart a smrt v hudbě a písni*. Atmosféru jsem zpestřil i Mozartovými *Maurerische Trauermusik c moll*, *Laudate Dominum z Vesperae solennes de Confessore* a *Ave verum corpus*.

Do dramaturgie jsem vložil tradici ohlašování smrti smutečními zvony, která se dosud udržuje v Rakousku na některých vesnicích. Tři úderý zvonů symbolizují mystický zvuk odchodu člověka a trojedinost Boha Otce, Syna a Ducha Svatého. V Mozartově době se hodně zpívaly gregoriánské chorály, proto jsem je začlenil do koncepce, stejně jak čtení z dopisu Mozarta nemocnému otci a biblické texty ze *Zjevení Janova*. Paralelně jsem propojil ideje s katastrofou 20. století a pasážemi z tvorby nositelky Nobelovy ceny za literaturu Nelly Sachs. Je mi jasné, že dramaturgická volba programu nebyla příliš muzikologická, ale upřednostnil jsem navození atmosféry, jistého způsobu uvažování a citění.

■ **Jak se vám líbí zvuk České filharmonie? Líbí se mi. Je vynikající, velmi intenzivní a vášnivý. Orchesterální hráči dokáží velmi flexibilně tvarovat znění hudby. Specifický je zvuk dechových nástrojů. Sekce dřevěných dechových nástrojů je složena z vynikajících hudebníků. Líbí se mi, že si hudebníci při in-**

terně. Víte, že rád si také vybavuji moment, když jsem slyšel v roce 1989 poprvé zpívat Slovenský filharmonický sbor. Tehdy jsem ještě hrál na violu v Orchestru Vídeňské státní opery a v divadle byla na repertoáru *Chovanščina* Modesta Petroviče Musorgského, kterou řídil Claudio Abbado. Vzpomínám si, že hlasy sboristů byly velmi dobré. Sbor zpíval krásně.

■ **Hostoval byste rád opět na Slovensku?**

Doufám, že mé hostování v budoucnu vyjde. Slovensko je velmi zajímavé, jedna z nejhezčích zemí na světě. Strávil jsem také pěknou dovolenou poblíž polských hranic. Líbil se mi Trenčín a Liptovský Mikuláš. Setkání s lidmi bylo až dojemné. V Bratislavě jsem dirigoval Slovenskou filharmónií již před třiceti lety. Bohužel jsem často ve Spojených státech amerických a v jiných mimoevropských a evropských městech. Můj profesní kalendář je velmi plný a mám velké problémy najít čas na vhodný termín. Bohužel jsem také nenastudoval ještě žádné dílo Eugena Suchoně. Věřím, že zase někdy budu na Slovensku dirigovat. ✕



M. Honeck (foto: P. Hajska)

Manfred HONECK (1958) se narodil v rakouském Nenzingu. Hudební vzdělání získal na Vysoké hudební škole ve Vídni, po absolutoriu hrál na violu v Orchestru Vídeňské státní opery a stal se členem Vídeňské filharmonie. Po osmi letech se rozhodl s orchestru odejít a věnovat se profesi dirigenta. Jeho dráhu ovlivnil C. Abbado, jehož byl asistentem u Gustav Mahler Jugendorchester a posléze získal angažmá v Operním domu Zürich. Zastával post hudebního ředitele Norské národní opery, hlavního hostujícího dirigenta Filharmonie Oslo, šéfdirigenta Švédského rozhlasového symfonického orchestru (2000–2006, 2008–2011), generálního hudebního ředitele ve Státní operě Stuttgart (2007–2011). V letech 2013–2016 byl hlavním hostujícím dirigentem České filharmonie, od 2008 je hudebním ředitelem Pittsburgh Symphony Orchestra, se kterým koncertuje po celém světě. Manfred Honeck a PSO také vybudovali pevný vztah s vídeňským Musikvereinem a úspěšná spolupráce s PSO má rozsáhlou dokumentaci v podobě nahrávek. Od mnohých amerických univerzit obdržel čestné doktoráty, je nositelem čestného rakouského titulu profesor a odborná porota Mezinárodních cen klasické hudby zvolila Manfreda Honecka za Umělce roku 2018.

terpretaci díla rozumí i emocemi. Hrají nejen intelektuálně, ale i srdcem, což je pro mne velmi důležité.

■ **Do Rudolfinu jste se vrátil po zářiovém úspěšném koncertě s mezzosopranistkou Bernardou Fink, se Staatskapelle Dresden a Slovenským filharmonickým sborem. Krásným hudebním večerem jste završil 11. ročník Mezinárodního hudebního festivalu Dvořákova Praha. Posлуhači korunovali interpretaci děl dlouhými ovacemi ve stoje. Jaký dojem na vás učinil výkon Slovenského filharmonického sboru a jak na slavnostní večer vzpomínáte?**

Bernarda Fink podala zářný výkon, Staatskapelle Dresden hrála skladby Johannese Brahmsa a Antonína Dvořáka krásně, Slovenský filharmonický sbor vystoupil sice krátce, ovšem při interpretaci zřídka uváděného Dvořákova *Slavnostního zpěvu*. Sbor zpíval nád-

PARÍŽ

Archetypy očami súčasných režisérov

Paríž je pravým operným rajom. Päťica tunajších scén uvádza štýlovo široký repertoár, ponúkajúc popri nových inscenáciách aj kultové produkcie staršieho dáta. V prvý februárový týždeň sa tak dali deň po dni vidieť nová inscenácia oratória Alessandra Scarlattiho *Il primo omicidio* v réžii Romea Castellucciho a v hudobnom nastudovaní Reného Jacobsa, aj nestarnúca Carsenova metamorfóza Dvořákovvej Rusalky z roku 2002.

Keď otec neapolskej opernej školy komponoval opus o tragédii prvej ľudskej rodiny (1707), na konte mal už takmer pol stovky javiskových titulov. *Cain overo Il primo omicidio* (Kain alebo Prvá vražda) s biblickým námetom je síce oratóriom, no nechýba mu nič z podstatných operných atribútov: skúsený Scarlatti pretavil silnú tému do plastických recitátívov, pôsobivých árií i vydarených duet. Azda len menšia dramatickosť hudobného toku a prítomnosť alegorických postáv, Hlasu Boha a Hlasu Diabla, prezrádzajú mimoscénický pôvod diela. Ako však dokázala parížska inscenácia **Romea Castellucciho**, divadelnej adaptácii to neprekáža.

Inszenácie slávneho talianskeho výtvarníka, dramatika a režiséra sú kúskami pre náročné publikum. Husté tkanivá intertextových odkazov predpokladajú divákov s rozhladom vo filozofii, v histórii a umenovedných disciplínach. Príbeh Kaina a Ábela pritom už zo svojej podstaty nepatrí k ľahko interpretovateľným starozákonným čítaniam. Bratovražda nasledujúca po tom, čo Boh prijal obeť pastiera Ábela, no nevzhliadol k obeť jeho brata, roľníka Kaina, odjakživa vyvolávala otázky. Popchol Stvoriteľ svojím rozhodnutím Kaina k zločinu? Teologické argumentácie smerujú k tomu, že Božia vôľa je síce ťažko pochopiteľná, ale vždy sleduje ľudské dobro – ak si teda Boh vybral Ábelovu obeť, neznamená to, že nemal dobrý zámer s Kainom. Castellucci však svojou inscenáciou oponuje religióznym výkladom. Jeho Boh má bližšie k antickému než židovsko-kresťanskému ponímaniu: je vrtošivý a krutý. Kaina najprv ponechá napospas Diablovmu našepkávaniu a potom jeho zápalnú obeť nielen neprijme, ale ju rovno zadusí svojím kabátom. Áriu, ktorou odsudzuje prvého vraha v ľudských dejinách k životu štvanca, spieva Boh s nohou sadisticky vyloženou na zvičajúcom sa Kainovi. Vyjadrenie odmietavého postoja k Bohu bolo jediným zreteľným posolstvom inscenácie, to ostatné už počítalo s divákovou schopnosťou či ochotou čítať zašifrované metafory. Ako obvykle, aj v *Il primo omicidio* použil režisér odkazy na výtvarné umenie i modernú filozofiu. Hore nohami obrátená gotická maľba *Zvestovanie* od Simoneho Martiniho tvorila portál zavretej nebeskej brány, pred ktorou žialili vyhnanci z Raja, a zároveň vytvárala mentálny most medzi matkami ľudstva, prvou ženou Evou a Ježišovou matkou Máriou. Výrazné farebné plochy sa inšpirovali americkým abstraktným maliarom Markom Rothkom, modrý závoj na hlave trúchliacej Evy a umývanie dobitého Ábelovho tela zase evokovali emocionalitu

kresťanskej *Piety*. Do výrazného javiskového riešenia pretavil Castellucci aj teóriu talianskeho filozofa a estetika Giorgia Agambena o „det-skosti“ udalostí, ktoré sú zabudnuté v tradícii: Počnúc zavraždením Ábela sa spievajúci dospelí protagonisti presunuli do orchestrálnej jamy a príbeh na javisku dohrali ich detské alter egá. Inszenáciu ukončila vizuálne silná pointa: So záverečným vokálnym číslom sa dospelí Adam a Eva opäť vrátili na javisko, ktoré Boh prikryl obrovským igelitom, zúfalo hľadajúc svoje deti. Vymanenie ich malých dvojníkov spod pokrývky symbolizovalo zrod nového potomstva, budúcnosti ľudstva. Castellucciho výkladovo komplikované a vizuálne frapujúce koncepcie majú tendenciu strhávať na seba podstatnú časť divákov



Cain overo Il primo omicidio O. Vermeulen (Abele), K. Hammarström (Caino) (foto: B. Uhlig)

pozornosti. No na tom, že v *Il primo omicidio* prebrala part prvých huslí vizuálna zložka, sa podpísala nielen umelcova osobnostná dominantnosť, ale tiež málo strhujúce spevácke kreácie. Hoci nikto zo sólistického sexteta, ktoré tvorili mezzosopranistky **Kristína Hammarström** (Caino) a **Olivia Vermeulen** (Abele), sopranistka **Birgitte Christensen** (Eva), tenorista **Thomas Walker** (Adamo), kontratenorista **Benno Schachtner** (Voce di Dio) a basbarytonista **Robert Gleadow** (Voce di Lucifero), neprepadol cez sito kvalitatívnych nárokov, skutočne osobitým timbrom upútala iba predstaviteľka Evy. Špecializované teleso **B'Rock Orchestra** pod vedením barokového znalca **Reného Jacobsa** podalo technicky bezchybný výkon, no jeho farebne delikátny zvuk pôsobil vo veľkom priestore Palais Garnier trošku introvertne.

A tak hoci primárnym dôvodom mojej návštevy Paríža bola scarlattiovská produkcia, plnosť zážitku mi poskytla až inscenácia *Rusalky*, nastudovaná pred osemnástimi rokmi kanadským operným mágom **Robertom Carsenom**.

V čase premiéry revolučná interpretácia Dvořákovho opusu, nazerajúca na mýtus o vodnej víle a nevernom princovi cez prizmu psychoanalýzy, je učebnicovým príkladom toho, že múdro vymyslené a dobre urobené inscenácie nestarnú. U Carsena je Rusalka dospievajúcou dievčinou, ktorá vášnivo túži po láske, no zároveň má panický strach z fyzického zblíženia. Keď na ňu Princ priveľmi nalieha, sama privolá Cudziu kňažnú – svoj zrkadlový odraz, doposiaľ potláčanú, eroticky nespútanú časť vlastného ja. Až prekonanie bolesti a depresívnej úzkosti pomôže Rusalke dospieť a stať sa mužovou rovnocennou partnerkou. Netradičný, no s dielom nijako nebojujúci happyend (Rusalka prijme kajajúceho sa Princa do svojho lôžka a zatvorí dvere, aby cez ne viac neprenikol vyčítavý hlas otca Vodníka) dáva nádhernú bodku za inscenáciu, ktorá popri minuciózne vypracovanom výklade dodnes fascinuje aj technicky a výtvarne dokonalou scénografiou (**Michael Levine**).

Recenzovanej repríze spevácky dominovala fínska sopranistka **Camilla Nylund** – k ideálu sa blížiaci Rusalka s mätko nasadzovaným, farebne sýtim tónom a perfektnou dikciou. Vyhladávaný nemecký tenorista **Klaus Florian**

Vogt dal do služieb Princa prierazný jasný materiál, čosi dlhý ostal plastickejšou frázy. Výborná bola aj americká mezzosopranistka **Michelle DeYoung** – v duchu režisérovej predstavy nie démonická, ale žensky zmyselná Ježibaba. Obsadenie partu Vodníka nemeckým barytonistom **Thomasom Johannesom Mayerom** vyznelo v kontexte slovenskej interpretačnej tradície, ktorá preferuje tmavé sonórne basy, pomerne neobvykle, no „civilnejší“ charakter jeho materiálu možno opäť pripísať na vrub divadelnej koncepcii. Jediným disonantným momentom skvelého predstavenia tak ostalo len dynamicky neutrálne, tempovo rozfahané, k spevákom málo empatické hudobné poňatie fínskej dirigentky **Susanny Mälikovej**.

Michaela MOŽIŠOVÁ

Alessandro Scarlatti: *Cain overo Il primo omicidio*
Dirigent: René Jacobs
Scéna, kostýmy, svetlo, réžia: Romeo Castellucci
Premiéra v Opéra national de Paris (Palais Garnier)
24. 1., navštívené predstavenie 6. 2.

VIEDEŇ

Lucia di Lammermoor s vynikajúcim Flórezom

Najnovšia inscenácia belcantovej opery Lucia di Lammermoor od Gaetana Donizettiho vo Viedenskej štátnej opere je hodenou rukavicou staršiemu publiku, spomínajúcemu na koloratúrnu ikonu Editu Gruberovú a výpravnú inscenáciu pred niekoľkými desaťročiami.

Edita bola veľká a jedinečná neprekonateľným vokálnym stvárnením roly Lucie (o čom svedčia aj jej dve nahrávky tejto opery) a psychologickým obohatením každej frázy. Je neuveriteľné, že v deň premiéry novej viedenskej inscenácie *Lucie di Lammermoor* (9. 2.) spievala táto čestná členka Wiener Staatsoper, 72-ročná operná primadona Edita Gruberová, rolu Lucie v inscenácii Maďarskej štátnej opery v Budapešti (na scéne Erkelovho divadla, pod taktovkou „svojho“ dirigenta Petra Valentoviča). Ktovie, koľko vokálnej virtuozity a výrazovej analýzy ešte zostalo tejto veľkej Lucii minulých desaťročí?

Vráťme sa však k novej inscenácii. Donizettiho Lucia je 184 rokov bombónom pre divákov a Mount Everestom pre speváčky. Dielo je inšpirované románom škótskeho básnika a spisovateľa Waltera Scotta – *Nevesta z Lammermooru*. V značne zmenenej a zredukovanej podobe napísal neapolský libretista Salvatore Cammarano literárnu predlohu k tejto 52. Donizettiho opere (skomponoval ich celkom 73). Niektoré čísla z tejto trojdejstvej opery seria s vyšperkovanými belcantovými áriami, krásnymi zbormi, komornými ansámbliami, ako aj s veľkými scénami so vstupnými dramatickými recitátivmi, sa objavujú tiež na koncertoch špičkových spevákov (napr. záverečná scéna Edgarda – *Tu che a Dio spiegasti l'ali*). Lucia je obdarená vokálnymi fioritúrami v „nebeských“ výškach (v sopráne po trojčiarčkové es), Edgardo vypätými tenorovými scénami, pričom musí niekoľkokrát zvládnuť vysoké c.

V hudobnom naštudovaní turínskeho rodáka, dirigenta **Evelina Pidò**, ktorý sa zameriava na taliansky a francúzsky romantický repertoár, sme vo Viedni počuli Donizettiho Luciu vypracovanú v hladkých melodických oblúkoch, takých typických pre **Orchester Viedenskej štátnej opery**, ale aj v dramaticky drsných tónoch, sprevádzajúcich najmä čísla mužských rolí. Z nich každý prináša na scénu tvrdú, scénicky i kostýmovo od romantizmu na „hony“ vzdialenú, zato režisérom podčiarknutú rodovú nenávisť a pomstu. Dirigent Pidò sa vrátil k pôvodnej Donizettiho požiadavke a v árii Lucie v 3. dejstve (*Il dolce suono mi colpì di sua voce!*) použil namiesto flauty zvukovo príliš jemnú sklenenú harmoniku. Tiež viedenský nápad vrátiť sa k pôvodnej partitúre zúžením koloratelia presne vypisovali ozdoby tak, aby sa bránili svojvoľnosti primadon!

Vo Viedni spievala titulnú postavu Lucie (v sérii februárových predstavení) krásna zjavom a autentická **Olga Peretyatko**, rodáčka z Petro-

hradu, dnes sólistka veľkých európskych scén i newyorskej MET. Peretyatko už naštudovala Luciu di Lammermoor aj v Deutsche Oper Berlin, takže Viedeň nebola v tomto prípade „prvoscénou“ tejto roly. Jej ľahký, nie príliš objemný lyricko-koloratúrny soprán slúži role v súlade s hereckým nadaním speváčky. Peretyatko pod vedením režiséra **Laurenta Pellyho** predstavila už od 1. obrazu vnútorné dramatický typ nervovo labilnej dievčiny



O. Peretyatko (foto: M. Pöhn)

s chvejúcimi sa rukami, ktorá by – aj bez rodovej tragédie – bola v ďalšom živote asi duševne chorá. Rozorvanosť a neistotu vnášala od počiatku aj do vzťahu s milencom Edgardom (**Juan Diego Flórez**). Vygradovala to ešte viac v obraze podpisovania svadobnej zmluvy – pod nátlakom brata Enrica (**George Peteana**), aby vskutku dramaticky stvárnila scénu šialenstva, ktoré prepuklo vo chvíli, keď zabila manžela Artura (**Lukhanyo Moyake**). Vokálne bola Peretyatkovej Lucia s rozsahom na trojčiarčkové c, iba v závere veľkej „Wahnsinnszene“ korunovala spev vysokým es. Jej fioritúry boli vyspívané čisto – s akcentom na istotu, pričom mnohým vysokým tónom chýbalo vládne citové messa di voce, ktoré veľa vypovedá o skutočnom obraze duše hlavnej hrdinky. Peretyatko nasadzovala vysoké tóny presne, ale bez spomínaného dynamického vejára. Silnou vokálnou, charakterom neústupnou postavou bol Enrico, Luciin brat v stvárnení rumunského barytonistu Georgea Peteana. Veľký, farebný, obsahovo sýty, v každej chvíli magický „Kavalierbariton“. Imaginatívne zapôsobil aj

juhokórejský basista **Jongmin Park** v postave Raimonda: šalapinovsky hlas typu basso serioso, azda ako jediný z predstaviteľov hlavných hrdinov, prejavil črty pochopenia a citového porozumenia duševných rozporov Lucie. Rodák z Kapského Mesta, tenorista Lukhanyo Moyake, spieval pomerne malú rolu Luciinho ženicha Artura menším, no príjemným hlasom. Vyrovnaný mezzosoprán prezentovala členka sólistického súboru Wiener Staatsoper – Francúzka **Virginie Verrez** (Alisa). Čilský tenorista **Leonardo Navarro** má svojím čistým, dobre vedeným hlasom vokálnu perspektívu lyrického tenora. Postave Normanna dal presné vlastnosti intrigána. Jednoznačne najväčší dojem zanechal Juan Diego Flórez – ako Edgardo di Ravenswood, Luciin milý a protivník jej brata Enrica. V čom je imaginatívnosť tohto špičkového speváka? Okrem stopercentne technicky znejúceho hlasu ľahko kovovej farby so stále prítomným lyrickým pozadím je to aj schopnosť spievať „céčka“ ako hobby. A nedefinovateľné fluidum, ktoré zo seba vyžaruje. Dnes 46-ročný Flórez už nie je iba sladkým C-tenorom, ale „Stimmcharakter“ s mladodramatickou silou nepoľavujúceho hlasu. K tomu sa pridáva jeho absolútna odevnosť postavy. Akoby sa celkom stotožnil s vášnivými citmi lásky k Lucii, a zároveň i s nenávisťou k jej rodu, ktorý mu vyvraždil blízkych a nakoniec dohnal milovanú ženu k šialenstvu. S tým sa nedá žiť, preto Edgardo zomiera s poslednými tónmi Donizettiho hudby. Vo forme, akú si Flórez neustále udržia, bol najväčšou hviezdou novej viedenskej inscenácie. Krásne zbory a najmä nádherné sexteto so zborom (*Chi raffrena il mio furore*) pred finále 1. dejstva boli tradične bezchybné, jednotné a účinne naštudované **Martinom Schebestom**. Scéna (**Chantal Thomas**), réžia a kostýmy (Laurent Pelly) boli čierno-biele, iba s náznakmi interiéru a kaštiela, spočiatku s bielym snehom – akoby celý svet zamrzol pod ľadom nevyriešených vzťahov. Iba scéna šialenstva je naznačená červeným pozadím a rovnakou farbou koberca, po ktorom prichádza Lucia so zakrvavenými rukami a v bielych šatách. Režisér umiestnil zbor v každom obraze ako statickú masu či figúrky na šachovnici. Len vo svadobnej scéne naznačili členovia boru štylizovaný tanec. Vývarne efektívny bol moment, keď muži zodvihli biele telo Lucie a odniesli ho z červeného koberca. Viedenská *Lucia di Lammermoor* je inscenačne a režijne na dreň a kosť „ohlodaná“ kostra príbehu nekonečnej rodovej nenávisťi a zmarenej lásky. Divák v tomto prípade zrejme našiel katarziu jedine v hudbe.

Terézia URSÍNOVÁ

Gaetano Donizetti: *Lucia di Lammermoor*
 Dirigent: Evelino Pidò
 Réžia a kostýmy: Laurent Pelly
 Scéna: Chantal Thomas
 Svetlo: Duane Schuler
 Premiéra vo Viedenskej štátnej opere 9. 2.,
 navštívené predstavenie: 12. 2.



Giulio Cesare A Baroque Hero R. Pe, La Lira di Orfeo Glossa 2018

V dávnej minulosti uchvacovali operné publikum spevácke hviezdy s umeleckými menami Farinelli, Senesino, Cusanino, Sciroletto. Dnes strážia nedostupné umenie barokových kastrátov ich dediči, kontratenoristi. Medzi interpretáčnu špičku, ktorú v súčasnosti predstavujú napr. Bejun Mehta, Philippe Jaroussky, Max Emanuel Cencic, Andreas Scholl či Xavier Sabata, sa so sympatickou vervou snaží preniknúť Talian Raffaele Pe. Mladý rodák z Lodi má za sebou popri účinkovaniach na renomovaných festivaloch a v operných domoch vo Florencii, v Bologni, Glydenbourne (a i.) aj úspešný debut na festivale v istrijskej Martine France, keď v sviežej inscenácii Scarlattioho komicko-epickej opery *Il trionfo dell'onore* zatienil svojich kolegov vypeľou technikou a interpretačnou zrelosťou (pozri *HŽ* 9/2018).

Barokový repertoár je vzhľadom na špecifický hlasový odbor prirodzeným domicilom talentovaného umelca nielen na javisku a koncertných pódiami, ale aj v nahrávacích štúdiách. V tomto segmente tvorby je zrejme Peova snaha o nevšedný, muzikologicky erudovaný prístup k dramaturgii. V sólovom debute *Bella Dama* (Resonus Classics, 2012), na ktorom spolupracoval so špecializovaným londýnskym ansámblom Spiritato!, sa zamerala na obraz ženy v talianskom umení 18. storočia. Nasledujúcim albumom, *The Medici Castrato* (Glossa, 2014), vzdal poctu kastrátovi Gualbertovi Maglimu, jednému z protagonistov svetovej premiéry Monteverdiho *Orfea*. Dramaturgicky najcenejším kúskom je však Peovo najnovšie CD s názvom *Giulio Cesare: A Baroque Hero*, vydané v spolupráci s barokovým ansámblom La Lira di Orfeo (koncertný majster Luca Giardini) v roku 2018, opäť v španielskom vydavateľstve Glossa.

Nahrávke predchádzala trojročná zberateľská práca zameraná na kastrátske party sprítomňujúce slávneho rímske-

ho vojvodu a politika. Výsledkom je CD, na ktorom sa po boku troch čísiel zo známej Händlovej opery *Giulio Cesare in Egitto* (Londýn 1724) ocitol osem doposiaľ nezaznamenaných árií. Popri moderných premiérach čísiel z opier Geminiana Giacomelliho (*Cesare in Egitto*, Benátky 1735), Nicollu Piccinniho (*Cesare in Egitto*, Miláno 1770) a Francesca Bianchiho (*La morte di Cesare*, Benátky 1788) je tu vo svetovej premiére prezentovaná aj ária z nikdy neinscenovaného diela Carla Francesca Pollarola (*Giulio Cesare in Egitto*, 1713). Jednotlivé čísla nie sú radené chronologicky podľa doby vzniku, ale v zmysle ich náladovej pestrosti a dramaturgickej gradácie. Zámerom tvorcov nebolo petrifikovať Cézara ako hrdivského vojvodu, ale vymodelovať plastický, výrazovo rozmanitý obraz človeka z mäsa a kostí, ktorého verejný život bol prepojený so súkromnou a intímnu sférou. O tejto dvojpólovosti vypovedá aj veľavravný vizuál obalu: portrét tvorený spolu kamennou sochou Gaia Lulia Cesara a spolu živou tvárou Raffaela Peho.

Nahrávku otvára ária *Va tacito e nascito* zo slávnej Händlovej opery. Možno išlo o psychologický ťah, snažiaci sa nalákať poslucháča na „známu“ melódiu, na druhej strane ostal spevák hneď v úvode vystavený podvedomému porovnávaniu so slávnejšími kolegami, oproti ktorým má jeho hlas preda len o čosi menej výnimočný timbre. Prvotný dojem však vzápätí napráva druhé číslo, ľúbostná ária z Bianchiho verzie príbehu. Tu sa preukáže, že napriek technickej výbave, ktorá Peovi umožňuje korektné zvládnuť koloratúrnu pasáž, nie je najsilnejšou stránkou muzikálneho speváka ekvilibristická virtuozita, ale zamatová mäkkosť zmyselne sfarbenej altovej polohy. Rovnaké kvality, podčiarknuté mäkkým nasadzovaním tónov a delikátnou prácou s dynamikou, potvrdzujú aj ďalšie lyricky ladené čísla, napríklad Piccinniho *Spargi omai di dolce oblio* či záverečná Bianchiho *Rasarena i mesti rai*, ktorej umiernený výraz a prirodzený vzťah slova a hudby už odkazujú k estetickým ideálom nastupujúceho klasicizmu. Za šperk nahrávky však považujem nádherné dueto Sesta a Cornelie z Händlovej opery. Hoci nejde o „dramaturgický objav“, ideálne ladiace hlasy – Peov kontratenor a mezzosoprán Raffaely Lupuinacci – poskytujú pravý melomanský pôžitok. Majstrovsky skomponované číslo zároveň (a zo strany zostavovateľa zrejme nie celkom úmyselne) dáva odpoveď na otázku, prečo sa z tu prezentovaných opier zachovala pri javiskovom živote iba jediná. Tá Händlova.

Michaela MOJŽISOVÁ



DEUS MEUS ET OMNIA hudba františkánskych skladateľov zo Slo- venska z 18. storočia Františkánska schóla Bratislava Serafín 2017

Vokálo-inštrumentálny súbor Františkánska schóla Bratislava pôsobiaci vo františkánskom Kostole Zvestovania Pána pôsobí na slovenskej hudobnej scéne a v liturgickom prostredí už viac ako jednu dekádu (2007). Venuje sa interpretácii hudby od stredoveku po súčasnosť. Špecifickou oblasťou umeleckého úsilia tohto súboru, vzhľadom na jeho konfesionálne aj časovo-priestorové ukotvenie, je interpretácia a novodobé „premiéry“ znovobjavených hudobných diel skladateľov františkánskeho rádu z 18. storočia. Súbor pozostávajúci z niekoľkých profesionálnych hudobníkov a bratov františkánov, ktorí aktuálne pôsobia v provincii, konkrétne v Bratislave, má za sebou koncerty doma i v zahraničí, realizované takmer výlučne v sakrálnych priestoroch, pre ktoré je ich hudba určená. Jeho umeleckou vedúcou, zbornajsterkou a organistkou je Sylvia Urdová. Jadrom súboru je mužský zbor bratov františkánov. Na nahrávke spievajú bratia Efrém Tomáš Zemjánek, František Mária Kadlecík, Ján Krstiteľ de la Salle Jozef Hóly, Rufin Tomáš Halčín, Samuel Martin Takács, Bartimej Peter Štípák a Jakub Branislav Martaus. Od počiatkov pôsobenia schóly sú jej vokálnymi sólistami Hilda Gulyás (soprán), Tomáš Šelc (basbarytón), z inštrumentalistov Júlia Urdová (viola), neskôr sa pridali Juraj Tomka (primárius Mucha Quartet, husle), hudobný skladateľ Gregor Regeš (violončelo) a Lumír Machek (kontrabas). Výsledkom veľkého zánietenia pre sprístupňovanie nášho hudobného dedičstva sú dve CD súboru. Po profilovom *Paratum cor* (*Ochotné srdce*) v roku 2014 prichádzajú v poradí s druhým nosičom *Deus meus et omnia* (*Môj Boh a moje všetko*), nazvanom podľa jednej zo skladieb albumu. Sú to slová sv. Františka z Assisi (1181–1226), uvedené v jednom z jeho neskorších životopisov. Františkánsky barok 1. polovice 18. storočia plynulo prešiel do tvorby františkánskej skladateľskej generácie, ktorej

tvorba do značnej miery prináleží už ku klasicistickému štýlu. Spomedzi jej reprezentantov, dramaturgia CD zvolila troch: P. Gaudentius Dettelbach OFM (1739–1818), P. Pantaleon Roškovský OFM (1734–1789) a P. Franz Joseph Leonti Meyer von Schauensee OFM (1720–1789). Spájajú ich viaceré väzby, prví dvaja v bratislavskom Kostole Zvestovania Pána vo svojej dobe určitý čas pôsobili, skladba *Ave Virgo spes reorum* pre sólo basbarytón od pátra F. J. Leonti Meyera von Schauensee sa na CD nachádza v aranžmáne p. Roškovského. Päť hudobných diel na CD (*Gaude Virgo gloriosa*, *In te Domine speravi*, *Contestor amorem*, *O Salutaris Hostia*, *Pietate si carerem*) sú hudobným odkazom anonymných pátrov skladateľov, čo vyplýva z typickej črty františkánskej hudby vychádzajúcej z cnosti chudoby – nevlastniť a nedbať na svetskú slávu. Mená skladateľov ako P. Dettelbach, P. Roškovský, P. Zrunek, P. Baján sú teda skôr výnimkami z tohto pravidla. Hudobné diela na nahrávke sú zasvätené mariánskemu a kristologickému kultu. Väčšina z nich je nahraná premiérov. Dve diela P. Roškovského: antifóna *Regina caeli laetare* pre soprán, basbarytón a schólu, a moteto *Haec dies quam fecit Dominus* pre basbarytón a schólu, v priehľadnej formovej a harmonicko-tonálnej štruktúre hudobného pradiava a kompozičnej bravúre predznamenávajú skorý nástup nových štýlových zmien.

P. Dettelbach je autorom troch nahraných diel: antifóna *Salve Regina* pre basbarytón a strofická ária *Deus meus et omnia* (citácia slov sv. Františka) sú svedectvom príklonu k hudobnému klasicizmu. V druhej z nich je hudobný text obohatený originálnymi partmi (*Ritornello*) pre dve trúbky, zapísané P. T. Hoffmannom OFM (1752–1801), žiakom P. Dettelbacha i P. Roškovského (na nosiči v interpretácii Jaroslava Kocúrka a Petra Juráška). Moteto *Salve supremi Regis* pre soprán a schólu uzatvára ochutnávku z rozsiahlej Dettelbachovej tvorby. Všetky diela sú zvyčajne jednookázňovo dvojhlasné, vokály sú sprevádzané inštrumentálnym sprievodom. Jasný a priezračný soprán Hildy Gulyás i mäkký a znely basbarytón Tomáša Šelca dávajú nahrávke punc profesionálne odvedenej vokálnej interpretačnej práce a iste boli v mnohom inšpiratívne aj pre spievajúcich bratov františkánov, zrejme prevažne talentovaných laikov.

Interpretačné nároky, ktoré kladie táto hudba vo vzťahu k (sólovým) vokálnym partom a k inštrumentálnemu sprievodu, sú technickej povahy a vyžadujú znalosť zásad historicky poučenej interpretácie hudby starších štýlových epoch. Umelci ich vyznávajú, súčasne spievajú a hrajú s ľahkosťou, prehľadom vo faktúre i výra-

ze, s oddanosťou voči duchovnému zmyslu každého tónu, pauzy, slova. Akustika kostola je prajná, ba na nahrávke prekvapí. Je to, samozrejme, aj zásluha hudobnej réžie (Mirko Krajčí), zvukovej réžie (Otto Nopp) a vhodných interpretačných spracovaní skladieb prispôbených akustickým možnostiam chrámu. Určitý improvizatívny vklad v zložke sprievodu (zanechaná podoba *particella* a pod.) je výsledkom tvorivého muzikantského prístupu a zúročenia skúseností samotných hudobníkov.

Výber a dramaturgiu skladieb na CD realizovala Sylvia Urdová. Tvorcom ťažiskového zasväteného textu bookletu je renomovaný muzikológ Ladislav Kačič, ktorý sa celoživotne zaoberá výskumom františkánskej hudby. Preklady liturgických textov do angličtiny (P. Ratcliffe), z latinčiny do slovenčiny (brat F. M. Kadlečík OFM) slúžia pre lepšie porozumenie hudobného a duchovného posolstva a dešifrovanie vzťahu slova a hudby.

CD nosič bol nahraný vo františkánskom Kostole Zvestovania Pána v Bratislave, domovskom prostredí účinkovania schôľ bratov františkánov a spriatelenej profesionálnych umelcov. Interpreti na ňom nezostali nič dlhší povesti radostných ohlasovateľov, plných pokory ku kumštu, radosti z daru hudby. Františkánska hudba na území Slovenska v 18. storočí vyjadruje radosť zo života (v duchu viery), nekomplikované kompozície s priezračnou faktúrou korešpondujú s ideálom jednoduchosti v duchu náuky sv. Františka. Sú pre dnešného človeka posolstvom plným radosti z objavovania toho, čo vďaka úsiliu bádateľov a interpretov dnes môžeme znova spoznávať a tešiť sa z nimi sprostredkovaného estetického a umeleckého zážitku.

Slávka KOPČÁKOVÁ



Boris Lenko Skladby pre deti Real Music House 2018

Popredný slovenský akordeonista Boris Lenko nedávno realizoval s pomocou Fondu na podporu umenia nevšedný a grandiózny projekt formou 5 CD nosičov, teda približne 5,5 hodiny nahrávok detskej literatúry pre sólový akordeón. Kompozície sú z pera dvoch tuctov slovenských au-

torov ako Svetozár Stračina, Július Letňan, Ladislav Castiglione, Pavol Bagin, Milan Novák, Juraj Pospíšil, Jozef Podprocký, Ivan Valenta, Juraj Tandler, Dezider Avran, Igor Dibák, Milan Dubovský, Andrej Lieskovský, Stanislav Hochel a ďalší.

Tento komplet predstavuje reprezentatívnu inštruktívnu vzorku prednesových skladieb určených deťom, ktorá vznikala počas uplynulého polstoročia a demonštruje akýsi návod, ako by tieto skladby mohli vyzerat v praxi. Voľba vyjadrovacích prostriedkov je zámerne veľmi skromná v zmysle priblíženia sa detskej predstavivosti a kapacite. O to slobodnejšie narába s hudobno-výrazovým potenciálom a s majstrovskou invenienciou kreuje programový obsah, ako to vidieť napríklad v *Suite choreice* Jozefa Podprockého alebo vo výbere z cyklu *Svet a deti* Svetozára Stračinu. Interpretácia Borisa Lenka je fascinujúca svojou vyváženosťou a korektnosťou celkového prejavu, artikulačnou precíznosťou, mimoriadnym rytmickým cítením a nepredstaviteľnou až šokujúcou technikou vyspelosťou. Je evidentné, ako bravúrne ovláda výrazové špecifiká akordeónu, ktoré citlivo uplatňuje v mnohoročnej variabilite hudobných mikropříbehov. Špeciálnu kapitolu tvorí takmer päťdesiatka krátkych valčíkov a táng v štýle francúzskej *musette*, kde preukazuje aj svoje jazzové improvizátorské schopnosti, čím provokuje potenciálnych hráčov k individuálnemu a slobodnejšiemu spracovaniu umeleckého materiálu.

Možno teda skonštatovať – skvelý nápad, skvelá idea, skvelá realizácia a skvelá pocta všetkým skladateľom, ktorí časť svojej práce venovali deťom, no vďaka iniciatíve Borisa Lenka neostala ich práca v šuplíku, ale môže reálne otvárať i dotvárať detskú dušu v jej nepredvídateľnom a neopakovateľnom čarovnom svete.

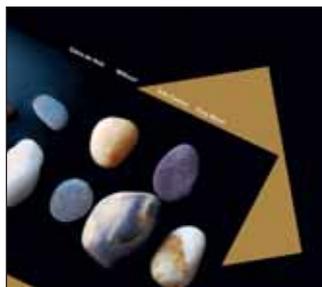
Album vyšiel v elektronickej podobe, po zakúpení na stránkach vydavateľstva je možné stiahnuť si ho vo formáte Mp3.

Rajmund KÁKONI

alternatíva



Jürg Frey 120 Pieces of Sound Ordinary Affects Elsewhere 2018



Clara de Asís Without E. Carlson, G. Stuart Elsewhere 2018

Mladučké vydavateľstvo Elsewhere je „dieťaťom“ Yuko Zama, dlhoročnej fotografky, dizajnerky a producentky známych vydavateľstiev experimentálnej hudby Erstwhile Records svojho manžela Jona Abbeyho a Gravity wave gitaristu a skladateľa Michaela Pisara. Erstwhile sa orientuje prevažne na silne redukované elektronickú hudbu. Spriaznenosť s estetikou vyššie spomenutých vydavateľstiev je zrejme už z výberu samotných umelcov – mená ako Jürg Frey, Clara de Asís či Stefan Thut by v ich katalógu určite neprekvapili. Kvalitou doposiaľ vydaných nahrávok im však tvorí veľmi silnú konkurenciu alebo skôr (v najlepšom slova zmysle) akýsi doplnok. Doterajších šesť vydaných albumov však dokazuje, že Elsewhere bude minimálne rovnocenným partnerom spomenutých vydavateľstiev, mapujúcich „tichú“ komponovanú, improvizovanú, komprovizovanú hudbu, ako aj podieľajúcich sa na formovaní, obohacovaní a (azda aj) prekračovaní podobného hudobného čítania.

Album *120 Pieces of Sound* predstavuje dve vyše polhodinové skladby švajčiarskeho skladateľa Jürga Freya. Ako napovedá už názov albumu, dohromady naozaj predstavujú stodvadsať „kusov“ zvuku alebo trochu presnejšie: súzvukov, (z)hlukov, okamihov zvuku, rôzne oddelovaných tichými pauzami premenlivých dĺžok. Prvá z nich, vyše tridsaťminútová *60 Pieces of Sound*, používa výhradne inštrumentálnu sadzbu. Skladba je notovaná ako trojhlas pre bližšie neurčité obsadenie, pričom tóny dvoch hlasov sú presne určené (notované), zatiaľ čo tretí hlas je zámerne nechaný „napospas náhode“ a môže byť interpretovaný jedným alebo viacerými nástrojmi či zvukovými zdrojmi súčasne. Na nahrávke je „dvojhlas“ zverený klarinetu a violončelu, tretí hlas

je interpretovaný hneď tromi nástrojmi (elektrická gitara, klávesy, husle). Všetky nástroje sú dynamicky vyvážené, žiadny hlas neprevláda, naopak, tvoria nádhernú farbu stojacu akoby „na pomedzí“ tradičného sláčikového kvarteta a „rockovejšieho“ obsadenia majúceho bližšie napríklad k ranému minimalizmu. Nástroje „tretieho hlasu“ zvukovo zastierajú melódiu dvojhlasu, ktorý je, najmä kvôli neustálym pauzám, relatívne zložité zachytiť, skôr sa dá akosi podvedome cítiť. Je zrejme, že „poučená interpretácia“ tu má nesmierne dôležitú úlohu. Skladba je skvelo interpretovaná kvartetom hudobníkov súboru Ordinary Affects, ktorý dopĺňa na klarinete sám Frey. Hudba ja krehká, miestami priam impresionistická, často „na hrane“ známych a neznámych akordických útvarov. *Lâme est sans retenue II* je zložená z nastrihaných terénnych nahrávok, ktoré sú takmer nepočuteľne dopĺňané sólovým basklarinetom. Ten v podstate len „dofarbuj“ niektoré akustické zložky nahrávok. „Hudba“ je tu ešte radikálnejšie „eliminovaná“ a evokuje skôr predpripravené zvukové stopy určené na ďalšie spracovanie. Pri pozornom sústredenom počúvaní celého CD (po tridsiatich minútach homofónnej akordickej hudby) však myseľ ochotného poslucháča prechádza bludiskom pozoruhodných „harmónií“ jednotlivých zvukových udalostí.

Album *Without* obsahuje rovnomennú štyridsaťdva minútovú skladbu od španielskej skladateľky a interpretky Clary de Asís, skomponovanú pre husle a bicie alebo lepšie povedané pre Erika Carlsona a Grega Stuarta. Partitúra skladby dáva hudobníkom značné množstvo slobody a v podstate len usmerňuje ich akcie. Tónovo aj hudobnou akciou, ako pri predchádzajúcej nahrávke, ide o veľmi redukovanú hudbu. Oproti Freyovým kompozíciám je však množstvo hudobných akcií početnejšie. Ani samotná forma skladby nie je geometricky jasná ako u Freya, ale plynie do stále nových situácií. Nástroje medzi sebou väčšinou jasne „nekomunikujú“, skôr jestvujú vedľa seba ako dva nezávislé svety. Množstvo ticha (páuz) v jednotlivých partoch zas umožňuje pozorovať aj jednotlivé hlasy osamote, zriedkavejšie si zas vychutnávať ich spoločné súznenie. Hráči aj skladateľka sa postarali, aby mal poslucháč tohto času dostatok.

Adrián DEMOČ

Allegretto Žilina

XXIX. stredoeurópsky festival koncertného umenia Central European Music Festival

Dom umenia Fatra, Žilina
8. – 13. apríl 2019

PONDELOK 8. 4. – 19:00 h 8,-/10,-/12,- €

Štátny komorný orchester Žilina
Niklas Benjamin Hoffmann dirigent / Nemecko
Dmytro Udovychenko husle / Ukrajina

- I. Zeljenka Sarkazmy
F. Mendelssohn-Bartholdy
Koncert pre husle a orchester e mol op. 64

F. Mendelssohn-Bartholdy
Symfónia pre sláčikové nástroje č. 2 D dur
W. A. Mozart Symfónia č. 35 D dur Haffnerova KV 385

UTOROK 9. 4. – 16:00 h vstup voľný

Koncert víťazov súťaží slovenských konzervatórií
za rok 2019

UTOROK 9. 4. – 19:00 h 6,- €

Karol Samuelčík gitara / Slovenská republika
Mira Farkas harfa / Maďarsko
Eszter Farkas cimbal / Maďarsko

- I. Albéniz Rumores de la caleta op. 71 č. 6
E. Pujol Seguidilla
L. Borzík L'Âube
E. Granados Valses poéticos
M. Llobet Variácie na tému Fernanda Sora op. 15

P. de Sarasate Introduction et Tarantella op. 43
G. F. Händel Prelúdium & Toccata c mol
G. Donizetti Lucia di Lamermoor
A. Hasselmans La Source op. 44
G. Allaga Vihar / Búrka
Koncertná etuda d mol
N. Paganini La Campanella op. 7

STREDA 10. 4. – 19:00 h 6,- €

Bruno Philippe violončelo / Francúzsko
– držiteľ Ceny festivalu Allegretto Žilina 2018
Tanguy de Williencourt klavír / Francúzsko

- F. Poulenc Sonáta pre violončelo a klavír FP 143
F. Chopin Sonáta pre violončelo a klavír op. 65

S. Rachmaninov Sonáta g mol pre violončelo a klavír op. 19

ŠTVRTOK 11. 4. – 19:00 h 11,-/13,-/15,- €

Janáčkova filharmónia Ostrava
Mihhail Gerts dirigent / Estónsko
Lukáš Vondráček klavír / Česká republika

- L. van Beethoven Koncert pre klavír a orchester č. 4 G dur op. 58

P. I. Čajkovskij Symfónia č. 6 h mol Patetická op. 74

PIATOK 12. 4. – 19:00 h 6,- €

Su Yeon Kim klavír / Južná Kórea
Anna Egholm husle / Dánsko
Filip Štrauch klavír / Slovenská republika

- J. Haydn Sonáta As dur Hob.XVI:46
P. I. Čajkovskij Méditation zo zbierky 18 Morceaux op. 72
R. Schumann Humoreska pre klavír B dur op. 20

E. Ysaÿe Sonáta pre husle č. 4 e mol op. 27
J. Brahms Sonáta pre husle č. 3 d mol op. 108
M. Ravel Tzigane

SOBOTA 13. 4. – 19:00 h 11,-/13,-/15,- €

Symfonický orchester Slovenského rozhlasu
Peter Valentovič dirigent / Slovenská republika
Zoya Petrova soprán / Rusko
Tigriy Bazhakin barytón / Rusko

- W. A. Mozart Predohra k opere Figarova svadba KV 492
Hai già vinta la causa
(ária grófa Almaviva z 3. dejstva opery
Figarova svadba KV 492)
Vorrei, spiegarvi, oh Dio! KV 418
G. Rossini Largo al factotum (kavátina Figara
z 1. dejstva opery Barbier zo Sevilly)
P. Mascagni Intermezzo z opery Cavalleria rusticana
A. Thomas Je suis Titania la blonde
(polonéza Philin z 2. dejstva opery Mignon)
Ch. Gounod O sainte medial / Avant de quitter
(kavátina Valentína z 2. dejstva
operu Faust)
J. Offenbach Les Oiseaux dans la charmille
(ária Olympie z 1. dejstva opery
Hoffmanove poviedky)

A. Moyzes Symfónia č. 1 D dur op. 4

Zmena programu a účinkujúcich vyhradená.

Predpredaj vstupeniek:

Informačná kancelária ŠKO, Dolný val 47, Žilina, Tel.: +421 – 41 245 11 11, Po – Pia od 7:00 do 18:00
Objednávky: vstupenky@skozilina.sk, www.skozilina.sk, online predaj na www.navstevnik.sk

f Allegretto Žilina / www.hc.sk

Organizátor



Hlavní partneri



Hlavný mediálny partner



Mediálni partneri



Partneri





Allegretto Žilina

Dom umenia
Fatra, Žilina
8. – 13. apríl 2019

XXIX. stredoeurópsky festival koncertného umenia

festival víťazov medzinárodných
interpretačných súťaží

www.hc.sk

vstupenky www.navstevnik.sk

Organizátor



Hlavní partneri



SLOVENSÁKÁ FILHARMÓNIA



Marec

- 1
- 7
- 8
- 9
- 12
- 13
- 14
- 19
- 20
- 21
- 22
- 24
- 28
- 29

2018/2019

www.filharmonia.sk

foto Ján Lukáš