



hudobný život

ROČNÍK LI

6

2019

2,16 €

hudobné  **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Spravodajstvo: Bratislava CROSSOVER festival / **Rozhovor:** Vladimír Bokes /

Zrkadlo času: Ľudovít Beladič / **Zahraničie:** Konwitschného večný súboj pohlaví v Linzi



Bach podľa Milana Paľu

Async(h)rónie 2019

*Sonatas
and
Partitas*
BWV 1001-1006

milan pála



www.jkmertz.com
www.ticketportal.sk



BKIS

BRATISLAVA
TOURIST BOARD

44. GITAROVÝ FESTIVAL — J. K. MERTZA —



16. – 22. JÚN 2019 BRATISLAVA

16. 6. HOMMAGE À JOAQUÍN RODRIGO

Karol Samuelčík Karin Remencová

19.00 Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca

17. 6. JURAJ BURIAN JAZZ PROJECT

Juraj Burian Juraj Griglák Johan Svensson

19.00 Nádvorie Sv. Jána Nepomuckého, Primaciálny palác

18. 6. IL VIAGGIO D'AMORE

HIRUNDO MARIS: Arianna Savall

Petter Udland Johansen Michał Nagy

19.00 Koncertná sieň Klarisky

19. 6. IL FENOMENO Aniello Desiderio

19.00 Koncertná sieň Klarisky

20. 6. VEČER VÍŤAZOV

17.00 I. Laureáti slovenských detských gitarových súťaží

19.00 II. Laureáti medzinárodných gitarových súťaží

Carlo Curatolo Chiawei Lin

Koncertná sieň Klarisky

21. 6. ETERNAL DREAM Johannes Möller

19.00 Koncertná sieň Klarisky

22. 6. KARAMAZOV PLAYS BACH – GODÁR – BROUWER

Edin Karamazov Petra Noskaiová Mucha Quartet

19.00 Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca

SPRIEVODNÝ PROGRAM / 9. 6. MELODIE Z ROKU RAZ DVA – Český loutnový orchestr & Jiří Tichota & Pavel Peroutka (CZ) – 19.00 Pálffyho palác na Zámockej ulici / 19. – 21. 6. MAJSTROVSKÉ KURZY, PREDNÁŠKY, BESEDY na HTF VŠMU.

Vstupenky sú dostupné v sieti TICKETPORTAL alebo 1 hodinu pred koncertom na mieste konania.

Zmena programu a interpretov vyhradená! Festival sa koná pod záštitou primátora mesta Bratislava Matúša Valla. Festival z verejných zdrojov podporujú: Fond na podporu umenia – hlavný partner a Bratislavský samosprávny kraj.



u. fond
na podporu
umenia



Editorial

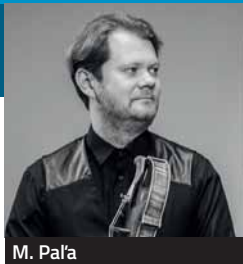
Vážení čitatelia,

pozoruhodný huslista Milan Paľa sa už na obálke Hudobného života objavil v súvislosti s festivalmi Bratislavské hudobné slávnosti či Konvergencie. Jeho nesmierne činnosť nahrávacie aktivity (obdivovali sme jeho trúfalosť – či odhodlanosť – popasovať sa s takmer kompletnou tvorbou slovenských skladateľov pre husle sólo, nasledovali kompletne cykly sonát pre husle a klavír Suchonča, Brahmsa, Beethovena, Griega, Bartóka, Šostakoviča...) priniesli už viacero prekvapujúcich zistení, že na hudbu „klasikov“ možno nahliadať rozličnou optikou. Nedávno dozrel čas a v Brne pôsobiaci umelec sa vrátil k sólovým Sonátam a Partitám Johanna Sebastiana Bacha. No nebol by to Milan Paľa, keby jeho nahrávka týchto klenotov svetového umenia nerozvírila stojaté vody zaužívaných interpretačných tradícií...

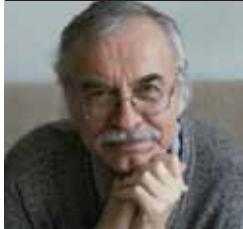
Je viac ako potešujúce, že Milan Paľa sa napriek svojmu moravskému exilu nezriedka objavuje na slovenských pódioch. Len v rámci júňového vydania sa jeho meno skloňuje pri obhliadnutiach sa za dvojicu festivalov: novom podujatí s objavnou dramaturgiou Bratislava CROSSOVER festival a Async(h)róniách, ktoré už dávno presiahli rozmer študentskej prehliadky. Nenapodobiteľnosť Paľovho zvuku pripomína na stránkach časopisu aj skladateľ Adrián Democh. Hoci jeho kompozícia Struny: steny, zhluky, sny bola pôvodne premiérovaná ako svojrázny „koncert“ pre milano, päťstrunové husle Milana Paľu a sláčikový orchester, na nedávnych ISCM World Music Days 2019 v Estónsku zaznela v inej (núdzovej?) verzii „bez sólistu“.

Do tretice pripomeniem rodné mesto Milana Paľu – Prešov, kde pred niekoľkými rokmi vznikla z iniciatívy muzikologičky a hudobnej pedagogičky Tatiany Pirníckovej Literárna kaviareň VIOLA. Malé kultúrne centrum sa postupne vykrystalizovalo na pozoruhodnú platformu, ktorá poskytla priestor hudobným, divadelným, výtvarným či literárnym aktivitám. A určite aktérov teší, že podujatia centra pre umenie VIOLA čoraz častejšie lákajú k návštevám nielen Prešovčanov.

Letné zlákanie hudbou praje
Peter MOTYČKA



M. Paľa



V. Bokes



A. Chitz

Obsah

Spravodajstvo, koncerty, festivaly

- 2 **Niekoľko spomienok na dr. Pavla Poláka, Komu zvonila...?, Stretnutie s Brahmsom, Britský vietor do rozhlasových plachiet, Guarneri Trio v nitrianskej Galérii hudby, Technik STU v Banskej Štiavnici, Bratislava CROSSOVER festival, Bachove Matúšove pašie v Bratislave, ŠKO Žilina, Async(h)rónie 2019, Košická hudobná jar, ISCM World Music Days 2019 v Estónsku, Banskostavnické klavírky**

Rozhovor

- 8 **Milan Paľa: „Návrat k Bachovi mi trval dvanásť rokov.“ R. Kolář**
15 **Vladimír Bokes: „Slabé skladby ešte nikdy v histórii škandál nespôsobili.“ O. Veselý**
22 **O centre pre umenie VIOLA s Tatianou Pirníckovou a Ondrejom Veselým P. Katina**

Seriál

- 25 **Účinky hudby na zdravie hudobníka: Fyziologické, ergonomické a zdravotné aspekty hry na dychových hudobných nástrojoch M. Vencel**

Zrkadlo času

- 28 **Od bigbítu k populárnej a orchestrálnej hudbe M. Jurčo**

Hudobné divadlo

- 30 **Partitúry prešpikované drobnými hudobnými pokladmi – Návrat doktora Arthura Chitza do hudobného života takmer po 90 rokoch A. Schindler**
32 **Slubný režijný debut J. Červenka**
33 **Biblická freska podľa Romana Poláka M. Glocková**
34 **Cyrano nezostarol – ani jeho hudba T. Ursínyová**

Zahraničie

- 35 **Praha: Hudobne šťavnaté pomaranče M. Mojžišová**
36 **Viedeň: Na ceste k súčasnému divákovi S. Jakubek**
37 **Linz: Konwitschného večný súboj pohlaví R. Bayer**

Recenzie

Mesačník Hudobný život/jún 2019 vychádza v Hudobnom centre, Michalská 10, 815 36 Bratislava, IČO 00 164 836
Zapísané v zozname periodického tlače MK SR pod ev. číslom EV 3605/09
Redakčná rada: Alžbeta Rajterová, Igor Wasserberger, Vladimír Zvara, 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, Recenzie CD / DVD / knihy, (robert.kolar@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@sposta.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@sposta.sk Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. Používanie novinových zásielok povolené RPPBA Pošta 12, dňa 23.9.1993, č. 102/03. • Indexové číslo 49215. ISSN 13 35 41 40 • Obálka: Hudobné CD M. Paľu (foto: M. Z. Šimkovičová) • 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

nekrológ

Niekoľko spomienok na dr. Pavla Poláka (14. 2. 1925–21. 5. 2019)

Prednedávnom nás opustila posledná významná osobnosť silnej prvej povojnovej generácie slovenských hudobných historikov – PhDr. Pavol Polák, CSc. Patrili do nej aj Richard Rybáříč, Jana Mária Terrayová, Ladislav Mokřý a ďalší. Vzhľadom na ťažký život, najmä v detstve, keď sa ako chlapec zo židovskej hudbymiľovnej rodiny významného bratislavského lekára skrýval sedem mesiacov pred koncom vojny v Nitre (sám v tmavej jame jednej pivnice), sa náš kolega a priateľ dožil úctyhodného veku 94 rokov.



Laureát ceny J. Kresánka 2015 (foto: J. Šimková)

Paľko – ako sme ho familiárne volali – bol však napriek uvedeným životným okolnostiam z mladosti vždy človek veselý, charakterizoval ho osobitý židovský zmysel pre humor, aj keď nevyčerpatelnou studnicou židovských vtipov bol skôr jeho kolega dr. Rybáříč. Ospravedlňujem sa teda láskavému čitateľovi za trochu osobný tón tohto textu, ale pri takejto príležitosti to azda ani inak nejde.

Osobne sme sa spoznali už v čase môjho pôsobenia vo vydavateľstve Opus v 70. rokoch minulého storočia. Autor vynikajúcej knihy *Hudobnoestetické náhľady v 18. storočí* (1974), ktorá bola a dodnes je „povinným čítaním“ študentov muzikológie a vari aj hudby vôbec, dostal na lektorovanie rukopis notového vydania *„Koncertu pre organ“* J. K. Vaňhala, ktorý ponúkol vydavateľstvu vtedajší všemocný vládca hudobného vysielania televízie J. Meier. Je fakt, že ten posudok vznikol veľmi dlho, a najmä pán Meier bol časom dosť netrpezlivý. Ale trochu neskôr som pochopil, prečo to trvalo tak dlho a že sa oplatilo čakať. Bol to zrejme najdlhší a určite aj najlepší posudok, aký si zo svojej redaktorskej praxe pamätám. Bola to akoby úvodná štúdia k vydaniu skladby. Dr. Polák urobil vlastne prácu, ktorú mal urobiť

p. Meier: dal si totiž cez archívnych kuriérov poslať do Bratislavy ďalšie dva zachované rukopisy uvedenej skladby z Čiech. Stretli sme sa navyše v mestskom archíve (AMB), kde bol uložený nekompletný (defektný) odpis Vaňhalevej skladby, ktorú J. Meier „dokomponoval“. Oba exempláre z českých archívov boli samozrejme kompletne (čiže vôbec nebolo treba nič „dokomponovať“...), navyše koncert bol určený pre čembalo, respektíve pre čembalo alebo organ a podobne. Kolega Polák mi v archíve na rukopisoch všetko priamo ukázal, povysvetľoval a zasnáboval ma tak vlastne prvýkrát do tajov (detailov) techniky práce hudobného historika.

Jeho zmysel pre detailnú prácu sa prejavil aj na vlastných (žiaľ, menej početných) vedeckých štúdiách. No napríklad štúdia *Zur Erforschung der Lebensdaten von Anton Zimmermann* (1978) je vo svojej oblasti dodnes neprekonaná, nikomu

sa k životopisu významného bratislavského skladateľa európskeho klasicizmu doteraz nepodarilo priniesť novšie poznatky. Nie div, keď dr. Polák vtedy študoval popri matrikách a podobných archívnych dokumentoch aj historické, dobové vojenské mapy, keďže Zimmermann sa narodil v Sliezsku počas prvej rakúsko-pruskej vojny a všetky tieto okolnosti boli dôležité.

V decembri 1982 sme sa potom stretli na jednom pracovisku: nastúpil som na miesto dr. Terrayovej v Oddelení hudobnej histórie Umenovedného ústavu SAV – de facto „znormalizovaného“ bývalého a neskoršieho ponovembrového Ústavu hudobnej vedy SAV, v ktorom strávil dr. Polák štyri desaťročia, t. j. celý svoj profesionálny život. V čase nevyhnutnej vnútornej „emigrácie“ sme tam zažili mnoho veselých príhod a situácií. Vedeli sme napríklad, že náš Paľko je aj veľký športovec, že robí dokonca turistického vodcu jedného bratislavského oddielu. V čase snehovej kalamity prišiel dokonca raz do ústavu z domu na Kramároch až na nábrežie k Dunaju, kde vtedy ústav sídlil, na bežkách. Počas jednej konferencie (nie v zime!) sa však objavil v auditórii s jednou dlhou bežeckou lyžiarskou palicou. Pýtali sme sa ho, načo mu jedna palica bude (na podpíranie ju nepotreboval),

ale známy tajnostkár to nechcel prezradiť. Až pri jeho referáte za rečníckym pultom sme pobavení zistili, že palicu si priniesol ako ukazovadlo, keďže také niečo organizátori nezabezpečili...

Keď sme už pri konferenciách, treba povedať, že dr. Polák ako organizátor medzinárodných vedeckých konferencií nastavil po otvorení hraníc po roku 1990 latku vysoko. Zásadne sa orientoval na tých najlepších zahraničných odborníkov, ako napríklad Ch. Wolff, W. Plath, F. W. Riedel, H. Federhofer, R. Levin, J. Sehnal, R. Münster a i. (viacerí boli jeho osobnými priateľmi).

V osemdesiatych rokoch vyvinul zasa veľkú iniciatívu na založenie pobočky Spoločnosti pro starou hudbu na Slovensku. Keď sme sa vracali z Prahy, z návštevy u prof. Venhodu a vystupovali sme z vlaku na hlavnej stanici, nie mne, ale práve nášmu Paľkovi vyfúkla para priamo pod nohy, takže nevidel, kde vystupuje a spadol pod (našťastie) stojaci vlak, na koľajnice. Podobných neveselých príhod bolo viac, na nášho kolegu sa určite vzťahovalo nemecké slovo „Pechvogel“. Ale tých veselých bolo určite oveľa viac: napríklad keď sme sa pracovníci ústavu vracali v noci autobusom z priateľskej návštevy partnerského Ústavu hudobnej vedy Maďarskej akadémie vied v Budapešti a dr. Polák svojimi historkami tak zabával starších kolegov sediacich vpredu, že šofér musel na diaľnici neplánovane zastaviť (po viacerých salvách smiechu vtedy povedal, že „neručiť za našu bezpečnosť“...).

Ako veľký milovník Mozarta založil v 90. rokoch Mozartovu spoločnosť na Slovensku.



S obrovským entuziazmom organizoval festival Mozartov týždeň, prednášky popredných zahraničných mozartovských odborníkov a podobne. V roku 2003 mu prezident Rakúskej republiky prá-

vom udelil vysoké štátne vyznamenanie – Čestný kríž za veda a umenie.

Humor a svieža myseľ neopúšťali dr. Poláka ani vo vysokom veku, keď posledné roky odkázaný na vozík trávil dni v stálej opatrovateľskej službe, nemohol už chodiť na koncerty ani nikde inde. Priam povestné boli jeho pokusy zvládnuť PC (nakoniec sa mu to na elementárnej úrovni podarilo...). Tých spomienok by bolo iste ešte veľa. Dúfajme, že aj u ďalších, ktorí kolegu Poláka poznali, zostane v pamäti pozitívny obraz tohto „dobráka od kosti“, hoci práve takí to v živote často nemávajú ľahké...

Ladislav KAČIČ

Komu zvoní...?

Dvojica prvých májových koncertov **Slovenskej filharmónie** (2. a 3. 5.) patrila našťudovaniu pravidelného hosťa nášho prvého orchestra, dirigenta **Leoša Svárovského**. Veľmi nesúrodý program spájalo to, že išlo o tri raritnejšie uvádzané diela troch dobre zavedených autorov: *Wallensteinov tábor* Bedřicha Smetanu, *Koncert pre dva klavíry* a *orchester* Bohuslava Martinů a vokálna symfónia *Zvony* Sergeja Rachmaninova. Konštelácia, ktorá si žiadala dve pomerne zásadné percepčné „preladenia“.

Z troch Smetanových symfonických básní zo švédskoho obdobia inšpirovaných klasikmi svetovej drámy bol *Wallensteinov tábor* podľa Schillerovej rovnomennej hry vždy tou najpopulárnejšou: znázornenie živého hemženia vo vojenskom tábore, tanečné intermezzo, kázeň kapucínskeho mnícha chrliaceho oheň a síru (trombóny a tuba), nočný výjav, kroky stráží (pizzicato nižších sláčikov), trúbky vydávajúce povely k víťaznému pochodu, to všetko je až naivne ilustratívne, no zrozumiteľné a aj pri trocha prehustenej inštrumentácii hudobne veľmi efektne. Je to však zároveň jedno z prvých diel, v ktorých možno hneď po niekoľkých taktach bezpečne identifikovať smetanovský rukopis a rozoznať tu budúceho autora *Dalibora*

trálne fresky s dvoma virtuóznymi obligátnymi klavírmi. Takisto tu takmer neexistuje konflikt medzi kontrastnými témami, dynamizmus typický pre sonátové cykly. Z toho vyplývajú dve nebezpečenstvá, a síce že sólové nástroje budú nenávratne „utopené“ v orchestrálnom pradiave a že ich často veľmi repetitívne figurácie vyznejú viac ako technické cvičenia. Nič z toho však v piatkový večer nehrozilo; jednak preto,

prechádzka po záhrade s prebujnelou vegetáciou dnes kladie značné percepčné nároky; „pocitový čas“ na strane poslucháča môže byť nekonečne dlhší a chvíľami sa môže prehupnúť do vznešenej, no mučivej nudy, z ktorej niet úniku, prípadne nakaziť silným narkotickým účinkom – napriek pravidelne citelnej prítomnosti zborového fortissima, ktoré by som bez váhania nazval akustickou cunami. Môžem iba s pokorou vzdať hold interpretačnému aparátu, orchestru, dirigentovi, **Slovenskému filharmonickému zboru**, jeho zbornajstrovi



M. Štefko a J. Palovičová



L. Svárovský, E. Hornyáková, J. Březina, S. Tolstov, SF a SFZ

či *Blanika*. Kvalitatívne kritériá interpretácie boli viac-menej splnené, pri jednotlivých epizódach sa len žiadalo trocha viac dynamického aj tempového odlišenia, aby lepšie vynikla individualita charakterov. Svižnejšie tempo si jednoznačne zaslúžil záverečný pochod. Trúbky (pre účinnejší stereo efekt rozsadené po dvoch na oboch krajoch zadnej časti pódia) síce dvakrát briskne ohlásili budičiek, zvyšku tábora však veľmi do vstávania nebolo... Myslím si, že pri rezkejšom pulze sa mohlo predísť menšiemu zaváhaniu v súhre inak dobre disponovaných trúbok v záverečných taktach.

Vítaným repertoárovým osviežením bol spomenutý koncert pre klavírne duo Bohuslava Martinů z americkej emigrácie vojnových liet (1943). Nie je to koncert v tradičnom zmysle – koncertantný princíp, „zápas“ sólových nástrojov s orchestrom, resp. medzi dvoma nástrojmi navzájom, tu takmer neexistuje, sú to viac tri orches-

že redukovaný orchester bol rozsadený v polkruhu v úctivej vzdialenosti od klavírov, no najmä preto, že sólových partov sa zhostili **Marcel Štefko** a **Jordana Palovičová**, ktorí im prepožičali – okrem technickej samozrejmosti – aj neprehliadnuteľný charakter. Všetko živo pulzovalo, figurácie aj typicky martinůvské akordické sledy v chirurgicky presných synkopických rytmoch boli

všetky na správnom mieste a trblietajúce sa vo sviežich farbách. Stredná časť odkryla priestor aj pre výraznejšie melodické útvary a účasť sólových nástrojov z orchestrálneho aparátu – k potešujúcej spokojnosti.

Druhá polovica koncertu patrila Rachmaninovovej monumentálnej symfónii pre sóla, zbor a veľký orchester s názvom *Zvony* podľa básne E. A. Poea. Je to jedna z početných skladateľských reakcií na tvorbu amerického básnika z obdobia fin de siècle, mohutná, inštrumentálne pestrofarebná, melanchóliou obťažaná secesná nádhera a zároveň ďalšie zo zosobnení ducha ruského „strieborného veku“, ducha predrevolučného Ruska Andreja Bielého, Nikolaja Berďajeva či Konstantina Baľmonta, ktorého veľmi voľný preklad Poeových veršov Rachmaninov v roku 1913 dostal v anonymnom liste do Ríma, kde sa podujal ku kompozícii svojho diela. Trištvrtedínová

Jozefovi Chabroňovi a v neposlednom rade trojici sólistov, **Eve Hornyákovovej** (soprán), **Jaroslavovi Březinovi** (tenor) a **Sergejovi Tolstovovi** (barytón) za nemalé penzum práce a úsilia vynaložené na prípravu a predvedenie tohto kolosu.

Nechcem nikoho uraziť, no nedá mi nezveriť sa s ešte jedným pozorovaním: letný pohľad do publika vzbudzoval dojem, že sa človek nachádza v akomsi klube seniorov. Proti ich prítomnosti, samozrejme, nemožno nič namietkať, naopak, záujem o kultúrne dianie u tejto vekovej kategórie je chvályhodný. Zdá sa mi však, akoby to bol zo strany filharmónie výsledok pohodlného a osvedčeného „biznis modelu“: Seniori na konci týždňa prídu, dostanú svojho Rachmaninova a spokojní zasa odídu domov. Zatiaľ to funguje spoľahlivo, ak sa však dramaturgii už dnes nepodari osloviť aj mladšie ročníky, o 10-15 rokov môže mať filharmónia s návštevnosťou značné problémy...

Robert KOLÁŘ

Fotografie: **Ján LUKÁŠ**

V májovom vydaní *Hudobného života* sme v rubrike *História* pri olejomalbe maďarského maliara Bélu Ballu, na ktorej je zobrazený skladateľ Mikuláš Moyzes, neuviedli meno fotografa **Miloša Jurkoviča**. Autorovi sa týmto ospravedlňujeme.

Redakcia

Stretnutie s Brahmsom

Dramaturgiu koncertov Symfonicko-vokálneho cyklu 16. a 17. 5. možno nazvať stretnutím s vrcholným koncertantným a symfonickým dielom Johanna Brahmsa. Orchester SF s dirigentom **Georgom Pehlivanianom** a huslistom **Stephenom Waartsom** mali pred sebou náročnú umeleckú výzvu: jednak stvárniť Brahmsov *Koncert pre husle a orchester D dur op. 77* a v druhej časti *Symfóniu č. 4 e mol op. 98*.

To, že Brahmsov husľový koncert patrí k absolútnym vrcholom koncertantnej tvorby, je známe už z obdobia vzniku tohto mimoriadneho diela, v ktorom sa vo vyváženej proporionalite strieda a prelína symfonizmus s koncertantným fenoménom. Je málo takýchto koncertantných diel, v ktorých by sa evolučná práca tak vyčerpávajúco spájala s variabilitou. Brahms nepretržite pretvára exponované myšlienkové tvary, aby vytvoril mozaikovitý kompozičný celok. Znameníť

sólista s postavou basketbalistu, no s poetickou dušou, sa v maximálnej miere zahĺbil do svojho partu. Výnimočný bol predovšetkým v tom, ako pracoval s kantilénami, napríklad v počiatočnom vedení melodiky stupňoval expresivitu svojho prejavu – v pokračovaní, ako sa približoval k finálnej spevnej časti, došlo k náhlemu prielomu do maximálne stíšenej, priam šeptom dopovedanej myšlienky. Dôsledne sledoval prácu dirigenta s orchestrom a v istých okamihoch využíval možnosť pripojiť sa k orchestrálnym partnerom v prímoch. Bol teda maximálne napojený na orchester. Dirigentove gestá boli nesmierne jednoduché, no o to čitateľnejšie. Sústreďoval sa na detailné premeny v tempách a dynamike – no hlavne na myšlienkovú podstatu diela. Vyžarovala z neho bohatá skúsenosť a dôsledná príprava. Musím spomenúť sólistov prídavok z Bachovej *Sonáty C dur*. Počas tejto nevšednej výpovede sa otvorili brány

nebies dokorán. Bol to nielen umelecký, ale hlavne spirituálny zážitok – rozhovor vyslovený šeptom, možno krátka modlitba...

V druhej časti programu odznela spomenutá *Symfónia č. 4 e mol*, ktorá sa vo všeobecnosti hodnotí ako skladateľovo vrcholné symfonické dielo. Súčasťou Brahmsovho kompozičného rukopisu sú i vzdialené reminiscencie smerujúce do obdobia klasicizmu a baroka. Všetko to slúži ako podklad k tvorivej polyštýlovosti, čo má nesmierny vplyv na interpretačnú výrečnosť. Ten, kto sa bližšie stretol s Brahmsovou tvorbou, pozná ten neopakovateľný pocit duchovnej nerozhodnosti či balansovania na prahu štýlov. Interpretom sa podarilo skĺbiť evolučnú a variačnú prepracovanosť. O tejto príznačnej Brahmsovej črte sa neraz zmienil i A. Schönberg ako o nevyčerpatelnej variabilite a zároveň evolučnej kontinuite. Túto Brahmsovu fenomenálnu schopnosť znamenite pochopili i interpreti. Bola to teda veľmi šťastná dramaturgia, hudba, ktorá sa bude prihovárať generáciám aj v budúcnosti stáročia.

Igor BERGER

Britský vietor do rozhlasových plachiet

Britskí dirigenti mávajú celý rad obdivuhodných vlastností. Prvou je priam žoviálny entuziazmus, s ktorým sa vrhajú do našťudovania snád akejkoľvek hudby, potom neochvejná vytrvalosť, s ktorou čelia akýmkoľvek prekážkam, a v neposlednom rade nevyčerpatelná fyzická energia, ktorou dokážu nainfikovať orchester aj publikum. Potvrdilo sa to aj v prípade mladého londýnskeho rodáka **Kevin Griffithsa**, ktorý sa v piatok 24. 5. postavil pred **Symfonický orchester Slovenského rozhlasu**. Začalo sa s Cikkerovými *Spomienkami*, melanchóliou obostretými reflexiami z tesne povojnového obdobia, zaodetými do intímneho šatu sláčikového orchestra doplneného o dychové kvinteto. Griffiths od začiatku starostlivo modeloval každú frázu, z jeho gest a pohybov bolo cítiť, že na výslednom tvare mu veľmi záležalo a že partitúra slovenského autora ho nenechala ľahostajným, čo je veľmi potešujúce. Orchester dokázal plnohodnotne zmobilizovať svoj lyrický výrazový potenciál; v pohyblivejších úsekoch mu možno chýbal kúsok kompaktnosti v súhre, nie však natoľko, aby to vyslovene rušilo. Z počúvania mi vzišli tri pozorovania. Po prvé: slovenská hudobná moderna by bola nepredstaviteľná bez Zoltána Kodálya. Po druhé: Cikkerove orchestrálne diela na našich pódioch chronicky absentujú. Po tretie: je to veľká škoda.

Koncertantným dielom večera bol populárny *Koncert pre violončelo e mol*, opus ultimum Edwarda Elgara. Bol som veľmi zvedavý, ako sa v jeho neskororomantickej expresii uplatní osobitý temperament **Jozefa Luptáka**. Ukázalo sa, že veľmi dobre; hra s vysokým energetickým nábojom, dôraz na spevnosť melodických línií vyjadrený intenzívnym

vibratom a výrazná rytmická artikulácia tam, kde hudba aspoň imanentne vychádza z tanečných koreňov, sa veľmi žiadajú v prípade, že Elgarov koncert nemá byť len prvoplánovo „peknou“ kompozíciou distingvovaného a zdržanlivého anglického džentl-



J. Lupták (foto: Z. Šumská)

mena smútiaceho za definitívnym odchodom viktoriánskej éry, ale silnou výpoveďou o tragédii 1. svetovej vojny. Myslím si, že v Luptákovom prípade by prvá možnosť ani nebola mysliteľná. Jeho výkon prezrádzal kvalitnú prípravu (nie celkom sa vydarili iba rýchle behy v „husľových“ polohách violončela) a aj úprimné zaujatie dielom, ktoré má síce štatút absolútneho repertoárového mainstre-

amu, no vždy sa k nemu dá pristúpiť nanovo a vtlčiť mu punc originality.

Moju zvedavosť provokovala aj Beethovenova *Symfónia č. 2 D dur op. 36*, ponúknutá v druhej časti večera. Dielo zaujímavé tým, že je ešte v podstate juveníliou, no už stojacou na prahu veľkého prerodu, ktorý symfonický žáner akoby skokovo posunul do celkom inej dimenzie. Už len ten postupný nábeh na tempo sonátového allegra v 1. časti s rytmicky sofistikovanou gradáciou dáva tušiť ohromný kreatívny potenciál autora navonok nevinne pôsobiacej hudby. Kevin Griffiths sa evidentne snažil o štýlového raného Beethovena; pravdaže v rámci „rozhlasáckych“ mantinelov – daných aj nevelmi logickým rozsadením, značne nevhodným pre hudbu z úvodu 19. storočia –, no predsa. Tempá boli veľmi živé, logicky priliehajúce charakteru hudby (škoda len nedostatkov v súhre sláčikárov, čo je chronický neduh rozhlasového orchestra), vibrato na naše pomery krotké, zvuk telesa transparentný

a kompaktný. Oproti predchádzajúcemu abonentnému koncertu išlo o badateľne sústredenejší interpretačný výkon a možno dúfať, že umelecký riaditeľ a prvý dirigent Collegium Musicum Basel, ktorý prešiel formáciou osobnosťami taktovky, akými sú Simon Rattle, Roger Norrington či Colin Davis, sa na našich pódioch objaví aj v budúcnosti.

Robert KOLÁŘ

Guarneri Trio v nitrianskej Galérii hudby

V poradí druhý koncert jarného komorného cyklu Galérie hudby v Nitre predstavil 14. 5. klavírne **Guarneri Trio Prague** s huslistom **Čeňkom Pavlíkom**, violončelistom **Markom Jeriem** a klaviristom **Ivanom Klánským**. Klavírne trio *G dur Hob. XV/25* Josepha Haydna sa, tak ako ostatné triá, vyznačuje výraznou dominanciou klavírneho partu, často zdvojeného v husliach v unisone alebo v oktávach. Klavír a najmä violončelo majú často len harmonickú a rytmickú funkciu. Klavír Ivana Klánskeho tak prirodzene, možno až priveľmi, dominoval nad sláčikovými partmi, hoci sa očividne snažil prenechať im dostatok priestoru. Violončelo nebolo veľmi počut a z tria bolo skôr duo pre husle a klavír. Zásahy, ktoré zrejme urobili interpreti v Haydnovom texte, mali možno za úlohu skoncentrovať hudobné dianie, alebo posilniť slabšiu pozíciu violončela. Išlo o vypustenie opakovaní v téme s variáciami v 1. časti, *Andante*, ako aj nahradenie huslí violončelom pri opakovaní kantabilnej témy v časti *Poco adagio. Cantabile* (pôvodné opakovanie je len v husliach). Intonačne citlivé unisona huslí a klavíra s bohatými melodickými mikrohodnotami (oporami, obalmi), cha-

rakteristické pre sadzbu Haydnovho tria, boli čisté a rytmicky dokonale zjednotené aj v záverečnej časti *Rondo all'ongarese. Presto*, kde Haydn použitím maďarských verbunkových prvkov anticipoval neskoršie Lisztove *Uhorské rapsódie* a Brahmsove *Uhorské tance*. Guarneri Trio dalo tejto haydnovskej zvláštnosti takmer burlesknú atmosféru. Dramaturgia bola postavená na konfrontácii klasicizmu a romantizmu. V *Klavírnom triu g mol op. 15* Bedřicha Smetanu sa do istej miery zopakoval problém s istou zvukovou nevyváženosťou partov, ktorá sa týkala najmä zvukovo zanikajúceho violončela. Pre interpretačnú koncepciu Smetanu v 1. časti *Moderato assai* bolo charakteristické dôrazné pomalé tempo a skôr zmiernovanie mimoriadnej metroritmickkej exponovanosti a expresívnosti v emfatických rytmických figúrach, bodkovannej rytmiky nasýtenej sforzatami a akcentmi s typickým označením *marcatissimo*. Mimo-riadne nároky, ktoré Smetanovo trio kladie na interpretov v podobe polyrhythmie, kánonických postupností spojených s intenzívnou tremolovou artikuláciou a s chromatickými sekvenciami, zvládli členovia Guarneri Tria so

suverenitou a prehľadom. Pripomienky možno mať k sólovým kadenčným rapsodickým vstúpom v parte huslí, ktoré neboli najmä vo veľmi vysokých registroch a v glissandách vždy intonačne presné. Sugestívnym dojmom vždy pôsobil najmä výkon Ivana Klánskeho – svojou mimoriadnou hudobnou citlivosťou v dialógoch a v konfrontáciách so sláčikovými nástrojmi, v lyrických vstupoch klavíra v 1. časti, v akordickej sadzbe vo vysokom registri a so stlmenou pedalizáciou (*dolce, a due corde*), alebo v ich následnej rytmicky uvoľnenej „lisztovskej“ (či „chopinovskej“) verzii (*Tempo rubato*). Klavír tu pôsobil ako lúč svetla a nádeje v životnom utrpení, z ktorého sa Smetanovo trio zrodilo. Interpreti sa v Smetanovi snažili očividne uplatniť čo najvyššiu mieru kantability a podobnú stratégiu použili aj v *Klavírnom triu H dur op. 8* Johanessa Brahmsa. (Treba podotknúť, že išlo o Brahmsovu neskoršiu, druhú a revidovanú verziu z roku 1889.) *Trio H dur* v poňatí Guarneri Tria malo v 1. časti *Allegro con brio* silne akcentovanú melodickú sadzbu v terciových a sextových paralelách alebo v unisone, v takmer „legatissimo“ artikulácii so silnou melodickou kontinuitou. Ponúka sa tu porovnanie s interpretačným prístupom v predchádzajúcom Haydnovom triu.

Vladimír FULKA

Technik STU v Banskej Štiavnici



Technik STU v Banskej Štiavnici (foto: archív)

Spevácky zbor **Technik STU** pod vedením **Petry Torkošovej** uviedol predposlednú májovú sobotu koncert s netradične zostaveným programom, do ktorého zaradil dve zádušné omše. Kostol sv. Kataríny na Radničnom námestí malebnej Banskej Štiavnice nás prekvapil výrazným chladom nepríjemným pre

obecenstvo, ako aj účinkujúcich, no napriek tomu publikum svätostánok takmer zaplnilo. Koncert bol zároveň poctou banskoštiavnickému rodákovi, evanjelickému farárovi, predstaviteľovi renesančnej drámy Pavlovi Kyrmezerovi, ktorý značnú časť svojho života prežil na Morave. Z jeho literárnej tvorby pozostávajúcej najmä z vieroučných spisov a divadelných hier s biblickou tematikou zazneli počas večera úryvky z *Komedie českej o bohatci a Lazarovi*. Úvodné slovo vystriedala svetová premiéra skladby *Brevi oratione pro defunctis* pre miešaný zbor, sláčikové kvarteto a organ Ľuboša Bernátha. Dielo zostavené z vybraných piatich častí zádušnej omše pôsobilo kompaktné, jednotlivé časti v rámci výstavby disponovali podobnými črtami so subtilnými introdukciami a kódami s významne klenutými gradáciami stredných úsekov. Na jemných pianach a pútavých gradáciách malo veľkú zásluhu zborové teleso, ktoré by svojím zvukom, dynamickou škálou a intonačnou čistotou zatienilo aj niektoré profesionálne telesá. Vynikajúco vyznela aj inštrumentálna zložka v zastúpení **Mucha Quartet** a organistu **Petra Mikulu**. Témy z gregoriánskej

Missa pro defunctis použil Maurice Duruflé vo svojom *Requiem op. 9* pre alt, barytón, sláčikové kvarteto a organ, pričom v niektorých častiach s presnosťou dodržiaval princípy gregoriánu a v iných melodiku chorálu do- tvárал kompozičnými postupmi svojej doby. Vznikla zaujímavá fúzia, ktorá kladie nemalé nároky na interpretáciu a najmä umelecké uchopenie a stvárnenie diela. Sólóového partu sa zhostila altistka **Judita Andelová** so zaujímavou rozvinutou farbou vo vyšších polohách, naopak jej hĺbky splyvali a zanikali v sprievode ansámblu. Barytón **Romana Kršku** bol vyrovnaný, zrozumiteľný a presvedčivý. Významnejšia úloha patrila prekomponovanému partu kvarteta, naopak organ zastával funkciu určitého akcentovania. Neobvykle zostavený program si vyžadoval umelecky vyrovnaný výkon protagonistov, ako aj diferencovanie oboch omší, čo sa v konečnom výsledku Petre Torkošovej podarilo.

Eva MIŠKOVIČOVÁ

V rámci osláv výročia M. R. Štefánika zaznela s úspechom v Berlíne (14. 5. – Berliner Dom) a v Prahe (15. 5. – Dvořákova síň Rudolfiny) *Symfónia č. 4 „In memoriam M. R. Štefánik“* skladateľa Petra Martinčeka van Groba v podaní **ŠKO Žilina** a **Speváckeho zboru Lúčnica** pod taktovkou **Leoša Svárovského**. Premiérovou bola skladba uvedená na BHS 2014 a v nasledujúcom roku získala Cenu J. L. Bellu.

(red)

Bratislava CROSSOVER festival

6.–28. apríla, ORGANYzácia, o.z. / RTVS, Bratislava – Slovenský rozhlas, Klarisky

Organizátori nového festivalu priniesli do hlavného mesta sériu koncertov zameranú na prieniky klasickej hudby s inými žánrami. Háklivosť a riskantnosť takejto dramaturgickej koncepcie vyvážili výberom zaujímavých projektov, interpretov a premiérových predstavení.

Patril medzi ne aj koncert s názvom *Bartók / Kodály: Back to the Roots* v Koncertnej sieni Klarisky (13. 4.). Béla Bartók patrí ako zberateľ ľudových piesní a priekopník etnomuzikológie k autorom, po ktorého úpravách „ľudoviek“ a autorských dielach často siahajú rôzni interpreti. Spolu so svojim priateľom Zoltánom Kodályom cestovali po uhorskom vidieku a zbierali ľudové piesne. Začiatkom 20. storočia rástol záujem o ľudovú kultúru a tradíciu a je zaujímavé, že podobné tendencie môžeme sledovať aj v dnešnej dobe. Obaja nám zanechali hodnotné dedičstvo, po ktorom siahajú rôzni umelci. Ako dnes čerpajú z tohto „archívu“, ktorý pokladám za súčasť aj našej tradície, záleží na ich schopnosti a vkuse. *Back to the Roots* je projektom hráča na dychových nástrojoch (gajdy, ľudové píšťaly, sopránový saxofón, tárogató) **Balázsa Dongó Szokolaya** a organistu **Lászlóa Fassanga**. Na prvý pohľad nesúrodá zostava priniesla kvalitný hudobný zážitok a predstavila napríklad Bartókove a Kodályove úpravy ľudových piesní, Bartókove *Rumunské tance* a *Allegro barbaro* alebo Szokolayovu verziu moldavského ľudového tanca či pieseň zo Sedmohradska.

vyrobil tárogató, a píšťaly zozbieral z rôznych kútov bývalého Uhorska. Ešte skôr ako sa začal venovať „svojim koreňom“ – ľudovej hudbe, fascinovali ho Jimi Hendrix a blues.



Slovenské spevy (foto: F. Lukáš)



B. D. Szokolay a L. Fassang (foto: F. Lukáš)

Fassang je známejší ako organista, no tentoraz sa uviedol ako klavirista so schopnosťou štýlovo improvizovať (venuje sa aj jazzu a world music), čím sa klasifikoval ako vhodný partner pre kolegu – „ľudového hráča“. Szokolay je muzikantským „samorastom“, učil sa sám a podľa sluchu študoval rôzne ľudové piesne, objavil nástrojára, ktorý mu

krásy a charakteru utopením sa v komplikovaných schémach a rytmických groovoch. Na otázku, prečo hrá transylvánske piesne, prichádza Szokolayova strohá odpoveď: „Lebo sa mi páčia“, čím vylučuje akýkoľvek kalkul a podčiarkuje svoj intuitívny priamočiary prístup. Z jeho hry badať citovú previazanosť k repertoáru a z nej prameniaca „ľudovká-

sku“ živelnosť. Fassang sa veľmi dobre dokázal prispôsobiť tomuto charakteru a spôsobu hry. Plasticitou svojej zvukovosti a štýlom hry podporoval kolegu a „farbe“ jeho nástrojov napomáhal spôsobom, ktorým sa snažil prepojiť komponovanú hudbu s improvizáciami a netradičnou zvukovosťou dychových nástrojov. Píšťaly neumožňujú dynamické a technické extrémny a Fassang by určite mohol (a vedel) využiť rozsiahlejšie možnosti klavíra. Nesnažil sa však spoluhráča „prehrať“. Pri svojich improvizáciách súznel s kolegom a vkusne ho doprevádzal pri jeho sóloch tak, aby vyznel jednoliaty celok a nie virtuózne preteky dvoch individualít.

To mu dodalo zemitosť, priamočiarosť a schopnosť improvizovať. Pohybuje sa síce v rámci jednoduchších harmonických štruktúr, čo však v tomto prípade nie je na škodu. Fúzií ľudovej hudby s inými žánrami je v dnešnej dobe veľa a často-krát im hrozí strata pôvodnej

Crossover festival ponúka v porovnaní s „tradičným“ dramaturgickým konceptom viac než len transkripcie skladieb. Umožňuje umelcom slobodnejšie upraviť diela, improvizovať, použiť netradičné nástroje. Nové spracovanie a interpretovanie klasickej hudby býva riskantné a môže skončiť ako nechcené „vplávanie do plytkých vôd“ fúzie žánrov. Keďže Bartók a Kodály vychádzali z ľudovej hudby, mal tento projekt svoju logiku a obľúbením sa akoby vracal ku koreňom, k ľudovej tradícii. Minimálne pri *Back to the Roots* festivalová dramaturgia nespravila prešlap a predstavila poslucháčom zaujímavú fúziu ľudovej a klasickej hudby a interpretov rôzneho muzikantského „backgroundu“. CROSSOVER festival pokračoval v Koncertnej sieni Klarisky ďalšími dvomi koncertmi, ktorými úspešne dokumentoval svoje úsilie hľadať prieniky medzi hudobnými žánrami. Na prvom z nich s názvom *Slovenské spevy* sa v nedeľu 14. 4. v preplnenej sále bývalého chrámového presbytéria predstavili známe inštrumentálne súbory **PaCoRa Trio** a **Muchovo kvarteto** s folklórnou speváčkou **Slávkou Zápotočnou-Horváthovou**. Ťažiskom koncertného programu boli Bartókove *Slovenské ľudové piesne* a výber zo skladateľovho

klavírneho cyklu *Deřom* v úprave Vladimíra Godára pre spev a sláčikové kvarteto. Bolo priam pôžitkom sledovať autentický vokálny prejav známej oravskej sólistky, ktorej sekundovalo naše renomované komorné teleso a v uvoľnenej atmosfére sa podchvíľou zapájalo do produkcie aj vlastným spevom. Striedalo ich PaCoRa Trio (**Stanislav Palúch**, **Marcel Comendant** a **Róbert Ragan**), ktoré svoje inštrumentálne majstrovstvo predvádzalo vo folklórne ladených autorských skladbách i v bravúrnych nástrojových improvizáciách, počas ktorých Palúch svoje obratné husle príležitostne menil za virtuózne píšťaly. V závere koncertu sa oba súbory pri sprievode speváčky spojili a v jednom z prípravkov ponúkli priestor aj sólistkinmu otcovi, známemu folklórnemu speváčkovi **Jaroslavovi Zápotočnému**.

Originálny crossoverový projekt zavŕšilo o dva týždne neskôr v Klariskách vystúpenie dvoch inštrumentalistov, ktorí sú v súčasnosti ozdobou slovenského koncertného umenia. V programe so súhrnným názvom *Bach: Mixed Identity* účinkovali 28. 4. huslista **Milana Paľa** a barytónsaxofonista **Ladislav Fančovič**. Obaja sú vrcholovými hráčmi nielen v domacom, ale aj v širokom medzinárodnom priestore. Kým Milan Paľa si svoju umeleckú reputáciu vybudoval na dokonalom ovládaní rôznych sláčikových nástrojov (okrem tradičných huslí hrá aj na viole a päťstrunovom „milanole“), Ladislav Fančovič dosiaľ figuroval v povedomí verejnosti ako prvotriedny klasický klavirista, s občasnými únikmi do produkcií na píšťalovom organe (v tejto pozícii sa uviedol na minuloročnom Bratislavskom organovom festivale). Na prezentovanom koncerte sa



M. Paľa a L. Fančovič (foto: F. Lukáš)

však premiérovu predstavil ako sólový hráč na barytónsaxofóne, čo je nástroj na míle ďaleko od jeho pôvodného. Pre zasvätených to však nebola novinka: Fančovič sa saxofónu venuje dlhodobo, už pred rokmi stál pri zrode swingového orchestra Fats Jazz Band a pod jeho ve-

dením vzniklo aj kvarteto Saxophone Syncopators (s oboma súbormi vydal aj viacero CD). Na koncerte v Klariskách predniesol transkripciu Bachovej *Suity č. 2 d mol BWV 1008* pre sólové violončelo (s prekvapením sme si uvedomili, že saxofonista musí, na rozdiel od violončelistu, medzi dlhými frázami aj dýchať) a potom spoločne s Milanom Palom transkripciu štyroch duet z 3. dielu Bachovho cyklu *Clavier-Übung BWV 802-805*. Bol to zážitok, ale vrchol koncertu z môjho pohľadu tvorila Paľova interpretácia *Suity č. 6 D dur BWV 1012* pre sólové violončelo v transkripcii pre milanolu. Bachovský večer pre labužníkov. Ostáva ešte dodať, že za organizačnou prípravou podnetného projektu CROSSOVER festivalu stoja dve šarmantné a profesionálne zdatné dámy, ktorým treba vysloviť

uznanie – Andrea Serečinová, manažérka a redaktorka RTVS (tá oba koncerty aj slovne uvádzala) a Martina Tolstova, tlačová tajomníčka Slovenskej filharmónie.

Erik ROTHENSTEIN (13. 4.)

Ivan MARTON (14. 4., 28. 4.)

Bachove Matúšove pašie v Bratislave

Veľkolepé *Matúšove pašie* BWV 244 Johanna Sebastian Bacha zazneli v Bratislave v priebehu takmer tridsiatich rokov, ktoré nás delia od pádu minulého režimu, už viackrát. Uvedenie kompletného diela vo Veľkom evanjelickom kostole na Panenskej ulici v Bratislave v sobotu 13. 4. bolo výnimočné tým, že na ňom rozhodujúcim podielom participovali slovenskí (alebo na Slovensku žijúci) umelci s účasťou niekoľkých vokalistov a inštrumentalistov zo susedných krajín (Česko, Poľsko, Maďarsko). Samotný **Miloš Valent**, umelecký vedúci súboru *Solamente naturali* hrajúceho na dobových nástrojoch alebo ich kópiách, vníma uvedenie impozantného diela ako dosiahnutú métu, významný okamih na dlhoročnej ceste štúdia a uvádzania jednotlivých kantát a inej cirkevnej hudby slávneho lipského kantora. Veľkolepé zbory a chorály stvárnili *Vocale ensemble SoLa* v naštudovaní umeleckej vedúcej **Hildy Gulyás** v zvukovo vyváženom kompaktnom zvuku a citlivo klenutých melodických frázach. V úvodnom zbore spieval cantus firmus (prvú strofu chorálu *O Lamm Gottes unschuldig – Ó, nevinný*

Baránok Boží) **Bratislavský chlapčenský zbor** (zbormajstri **Magdaléna Rovňáková** a **Gabriel Rovňák ml.**), umiestnený nad ostatnými účinkujúcimi na chóre napravo od kazateľne. Jednotlivé časti približne trojhodinového diela Bach rozdelil medzi dva orchestre a dva zbory. Mimoriadny obdiv patrí profesionalite čembalistky **Barbary Marie Willi**, ktorá sama hrala kontinuové party oboch orchestrov, a to úplne vľavo od všetkých účinkujúcich na zapožičanom pozitíve s krátkou oktávou (vo veľkej oktáve chýbajú tóny *Cis*, *Dis*, *Fis* a *Gis*, ktoré Bach bežne predpisuje v ľavej ruke, a tóny *C*, *D* a *E* znejú na iných klávesoch, ako na bežnej chromatickej klaviatúre). Určitým tieňom na celkovo priaznivom vyznení kolosálneho diela boli intonačné problémy pri hre na hoboji da caccia (hráči prvého orchestra striedali tri typy nástroja – barokový hobo, oboe d'amour a oboe da caccia). Hoci sa všetci participujúci umelci snažili vydať zo seba to najlepšie, hviezdne okamihy hlbokého duchovného zážitku a dokonalej interpretácie som prežíval pri áriách altistiek **Markéty Cukrovej** a **Jarmily Balážovej**. Jedinou duchovnou

atmosférou dýchali basové árie **Tomáša Šelca**, obzvlášť *Komm, süßes Kreuz* (Poď, sladký kríž) so sólovou violou da gamba (**Lucia Krommer**). Suverénny a technicky dokonalý Tomáš Šelc s nádhernou farbou hlasu mimoriadne citlivo, pokorne a s umeleckým nadhľadom, stvárnili v debovej (evanjeliovej) línii postavu Ježiša Krista. Do najnáročnejšieho vokálneho partu Evanjelistu sa vcítil skvelý **Jan Petryka**, čo sa premietlo v jeho dramaticky adekvátnom, angažovanom a technicky presvedčivom vyznení. Celkovú koncepciu umeleckého stvárnienia diela, voľbu temp a dramatický ťah debovej línie, mal pevne v rukách nemecký dirigent **Nils Kuppe**, pôsobiaci v súčasnosti ako cirkevný hudobník (kantor, organista, zbormajster) v Marburgu, v krajine, v ktorej má výučba i prax cirkevnej hudby veľkú tradíciu a úroveň umožňujúcu uvádzanie kvalitnej a interpretačne náročnej tvorby (nielen Bacha, ale aj množstva iných autorov od najstarších čias až po súčasnosť). Citlivo zostavený výber častí z diela zaznel v kostole v rámci služieb Božích aj nasledujúce dopoludnie na Kvetnú nedeľu, a tak sa veriacim opäť pripomenulo, že *Matúšove pašie* Bach komponoval nie ako koncertné, ale liturgické dielo.

Stanislav TICHÝ



Milan Paľa: Návrat k Bachovi mi trval dvanásť rokov

Na tempo nahrávacích aktivít Milana Paľu si naša hudobná obec už akoby zvykla: po monumentálnej sérii desiatich CD s tvorbou slovenských skladateľov pre husle sólo prišiel rad na sonáty pre husle a klavír európskych klasikov od Beethovena po Bartóka v spolupráci s Ladislavom Fančovičom. Keď však v minulom roku vyšiel na labeli Pavlík Records komplet sonát a partít pre sólové husle Johanna Sebastiana Bacha, zákonite to muselo vzbudiť pozornosť. Milan Paľa vstúpil na teritórium, ktoré je žiarlivo stráženou výsadou akadémie, a nikoho zrejme neprekvapí, že jeho interpretačný prístup bol aj v tomto prípade neortodoxný.

Pripravil: Robert KOLÁŘ, fotografie: Martina Zuzana ŠIMKOVIČOVÁ

■ **Keď si mi v decembri dával do rúk svoj čerstvo vydaný bachovský komplet, povedal si, že kvôli tomuto sa s tebou už traja ľudia prestali rozprávať. Bolo to myšlené viac ako žart alebo si naozaj zaznamenal až takéto reakcie?**

Nebol to žart a myslím, že medzitým ich ešte pribudlo. Nahrávka, na ktorú som sa dlho pripravoval po tom, čo som Bacha roky nehral, spôsobila v mojom okolí istý rozruch. Aj medzi mojimi priateľmi. Hoci ma dobre poznajú a vedia, čo robím a ako to robím, a zrejme čakali, že výsledok nebude „normálny“, aj tak boli zaskočení. Dosť ma to prekvapilo, ale zároveň som sa potešil, lebo mojím cieľom pri interpretácii akejkoľvek hudby je, aby sa hranice trošku posunuli. To, že provoku-

jem ľudí a oni celkom nerozumejú tomu, čo robím, je možno signál, že idem správnou cestou. Chcem niečo nájsť alebo vylepšiť; ak hovoríme konkrétne o Bachovi, jeho partitúry sú také otvorené, že im nemôže ublížiť žiadny kvalifikovaný interpretačný prístup. Dnes existuje veľmi veľa interpretácií Bacha a každá z nich je trochu iná. A aj preto, že ich je tak veľa, mi trvalo naozaj dlho, kým som sa k Bachovi vrátil. Zistil som, že teraz je ten správny čas vyjadriť sa. Bachova hudba je pre mňa jednou z najdôležitejších a držala ma pri živote, keď nadišli ťažké chvíle.

■ **Zaujímalo by ma, aké konkrétne výhrady malo okolie k tvojej interpretácii.**

Väčšina z nich sa ku mne dostala sprostred-

kovane, no niektorí mali odvahu povedať mi priamo, že to možno už trochu prehľadám. Niektorí kritici tu v Česku sa vyjadrujú v tom zmysle, že sa len snažím na seba upútať pozornosť. Beriem to s veľkou rezervou, pretože tu vládne úplne iná rovina hľadania na interpretáciu a na hudbu vôbec. Pravdaže, každý môže mať svoj názor. To, čo som chcel tými tromi CD povedať, je môj osobný názor. Nechcem tvrdiť, že takto by to malo byť a že je to jediná správna cesta. To ukáže čas. K tomu som dospel a trvalo mi veľmi dlho, kým som sa mohol vyjadriť k Bachovi, kým prešiel proces mojej prípravy. Bol som nainfikovaný rôznymi profesormi a ľuďmi vo svojom okolí v čase, keď som študoval, a najprv som sa toho musel zbaviť.

■ **Kedy si začal Bachove skladby pre sólové husle študovať po prvý raz?**

Na konzervatóriu v Banskej Bystrici. Bolo to tak ako u všetkých ostatných, keďže tieto diela patria k základnému repertoáru každého začínajúceho huslistu. S tým momentálne absolútne nesúhlasím a nikdy by som Bachovu hudbu – a sonáty a partity už vôbec – nedával hrať študentom na konzervatóriu, možno ani na vysokej škole. Dovolil by som ich hrať až človeku, ktorý už niečo prežil a niečo si vyskúšal. Mám pocit, že sa z nich urobila takpovediac povinná jazda – podobný štatút majú Paganiniho capricciá a stále tie isté tri Mozartove koncerty, pretože sa vyžadujú na všetkých súťažiach a konkurzoch –, stala sa z toho až etudoidná záležitosť, ku ktorej sa prestalo pristupovať ako k naozajstnej hudbe. Často sa jej ubližuje aj tým, že v mladom veku zohráva silnú rolu puberta a vôľa presadiť sa. Pamätám sa, že som bol veľmi pribojný a snažil sa okolie presvedčiť, že „takto by to malo byť“. Dnes mám pochybnosti o tom, ako by to naozaj malo byť, moje vyjadrenie je mojim subjektívnym pocitom, nesnažím sa ho nikomu nanútiť. Nie je to preto, aby som ľudí vyprovokoval a ukazoval, že chcem byť silou-mocou iný ako ostatní.

■ **Ako dlho si sa Bachom vôbec nezaoberal a čo bolo impulzom, aby si sa k nemu znova vrátil?**

Trvalo to dvanásť rokov. Nhrať Bacha vždy patrilo na prvé miesta medzi mojimi životnými cieľmi – tak, ako som mal sen nahrať huslové koncerty Berga a Szymanowského, čo sa mi aj podarilo, hoci dnes by som sa k tým interpretáciám už rád vrátil a prehodnotil ich. Nhrať sonáty a partity som pokladal za svoju povinnosť. Aj keď si ma okolie zaradilo ako huslistu, ktorý hrá len súčasnú hudbu, Bach bol pre mňa vždy dôležitý. Po vysokej škole, keď som cez Viedeň prešiel do Brna na JAMU, som zistil, že túto hudbu už nemôžem hrať. Musel som prestať, lebo som cítil, že niečo nie je v poriadku. Bol to dôsledok nainfikovania určitými pedagógmi a tradícia – hoci ťažko povedať, či to vôbec bola tradícia – alebo klasické klíše typu

„takhle se Bach nehraje“, ktoré sa na vysokých školách často objavujú a ničia študentov, lebo im bránia pochopiť túto hudbu. Ako by stačilo zapnúť metronóm a povedať: „Takhle se to hraje ve světě.“ Osobný prístup akoby tu vôbec neexistoval, čo je paradoxné, pretože Bachov notový zápis je svojím spôsobom celkom voľný, všetka informácia je daná len notami, je tu minimum ďalších inštrukcií. Je na každom človeku, aby doň vložil svoj vnútorný pocit, ak ho zo seba vôbec dokáže dostať. Musel som v istom momente prestať, vyhodiť všetky noty s poznámkami od mojich pedagógov a na všetko naozaj zabudnúť. Bola to mojím spôsobom očista – zabudnutie. Netvrdím, že som sa Bachovi nevenoval vôbec; počúval som veľa jeho hudby, s interpretmi, ktorých málokto pozná. Napríklad *Temperovaný klavír* so Samuilem Feinbergom, ktorý nie je považovaný za najlepšieho, no pre mňa to je najlepší Bach. Alebo *Umenie fúgy a Hudobnú obeť* s Hermannom Scherchenom. To udržiavalo pri živote moju nádej, že sa k Bachovi jedného dňa vrátim. Trvalo to teda dvanásť rokov, až kým som nezačal vyučovať a neprišla študentka, ktorá chcela hrať *Ciacconu*. Keďže učím s husľami v ruke a pri vysvetľovaní veľa hrám, cítil som, že možno už prišiel ten správny čas, že som sa už oslobodil od nánosov recyklovaných názorov na interpretáciu. Recyklácia je dobrá pre našu planétu, no myslím si, že v hudbe veľa dobrého neprináša. Ak sa sto rokov recyklujú tie isté názory, nemôže nastať nijaký pohyb vpred. A aj keď pochádzajú od veľkých ľudí, nemusia mať racionálny základ a nie sú záväznými historickými dokladmi. Dnes to cítim tak, ako som to urobil, a netreba mi brať môj subjektívny pocit. Môže nastať čas, keď to budem vnímať inak.

■ **Pri počúvaní som si aj myslel, že keď budeš mať päťdesiat, vrátiš sa k Bachovi znova a budú z toho úplne iné nahrávky. A znova prekvapíš svoje okolie.**

To je celkom možné. Hneď ako sme s Rostom Pavlíkom dokončili nahrávanie, mi bolo jasné, že akonáhle odznie posledný tón, už je to minulosť a musím sa s tým zmieriť. V prípade Bacha ma to až trápilo; musel som sa v danom okamihu prejavíť tak, ako som cítil. Nie kedy to bolo veľmi ťažké, pretože každý deň priniesol niečo iné. Vedel som, že k niektorým okamihom sa ešte budem chcieť vrátiť, no nedalo sa, projekt bolo treba dotiahnuť do konca. Snažil som sa zachovať si aj tu svoju tvár a príliš sa nepodobáť, lebo dnes už sa na seba interpretácie veľmi podobajú. No opäť chcem zdôrazniť, že nie preto, aby som sa nasilu odlišoval, ale preto, že takto hudbu cítim.

■ **Podme k niektorým detailom. Čo ma v istom mysle šokovalo, keď som do prehrávača vložil prvé CD, bol hlavne zvuk huslí. Najmä pri pomalých častiach mám pocit, akoby som sa pozeral na zrýchlené zábery rozvíjajúceho sa kvetu. Zvuk prichádza akoby odnikiaľ a len veľmi postupne zo „šepotu“**

prejde k hre plným tónom a metaforicky sa približuje k poslucháčovi...

Presne tak. K tomuto typu interpretácie som dospieval naozaj veľmi dlho a stálo ma veľa síl zmieriť sa s tým, že už nemám inú možnosť a musím zájsť do takýchto krajností. Pri interpretácii do nich zachádzam často a dynamická škála mojej hry je obrovská – a tu sa mi žiadalo, aby bola ešte extrémnejšia ako kdekoľvek inde. Prvotný šok pre poslucháča je moje *Adagio* zo *Sonáty g mol*. Vyšiel som zo zvuku, ktorý sa líši od všetkých ostatných a neskôr ho používam aj v rýchlych častiach, napríklad v doubles v *Partite h mol*. Snažím sa ich predstaviť ako „tíene“ zodpovedajúcich tancov, zaznievajúce z diaľky. Partita je napísaná naozaj úžasne; tance a ich doubles možno hrať súčasne, počty taktov aj harmonický pôdorys do seba zapadajú – takto som ich hral tu na JAMU s mojím spolužiakom Mariánom Svetlíkom. Nieкто môže double chápať ako dvojité náklad tempa a emócií oproti tancu, po ktorom



nasleduje; ja som ho vnímal ako niečo, čo stojí „za“, na hlbšej rovine, niečo, čo je skryté. Zaujímavé je sledovať, akým spôsobom sa vyvíjali jednotlivé tance. Bach bol jedným z prvých, kto porušil ich pôvodné schémy; napríklad *allemande* sa stala prúdom šesnástinových nôt a už v nej neboli okamihy rytmického uvoľnenia, keď mohli tanečníci ostať stáť na špičkách a rozhliadnuť sa okolo seba. Na niektorých interpretáciách mi prekáža, že síce majú silný ťah, no chýbajú miesta, na ktorých sa obrazne môžeš zastaviť a porozhliadnuť. A ďalším impulzom bolo, že som začal študovať Bachov životopis, no nie ten klasický, ktorý všetci poznáme, ale od Christopa Wolffa, ktorý sa zamerával na Bacha ako osobnosť, na to, aký bol vo svojom každodennom živote. Padli tu viaceré mýty, ktorými sú opradení veľkí skladatelia, z ktorých občas robia dokonalých ľudí až svätcov. Ukázal, že Bach si bol dobre vedomý svojho

talentu a presne vedel, čo robí. Najviac ma povzbudilo to, že bol podporovateľom pokroku – ak sa napríklad objavili nové registre na organe, bol prvý, kto ich chcel vyskúšať, novinky prijímal s nadšením, chcel veci vylepšovať. Nechápem teda spiatočnícky postoj, že Bach by sa mal hrať iba na barokových husliach. Nekritizujem to, no viem, že musím ísť inou cestou.

■ **V *Grave* Sonáty a mol je postup obrátený: z plného zvuku sa v závere prejde do šepotu, a keď zaznejú trilký v sextách – čo sa musí náramne ťažko hrať –, mám pocit, že už nepočúvam Bacha, ale Sciarina...**

(Smiech.) To je dobre povedané. U Sciarina, v *Sei capricci*, sa naozaj vyskytujú podobné veci. Je zaujímavé, že rýchle trioly alebo priamo trilký v dvojjzvukoch začal používať až Eugène Ysaÿe. V notovom materiáli, ktorý sme mali k dispozícii v čase môjho štúdia, v starých edíciách od Petersa a v ruských vydaniach, ktoré – musím to povedať napl-

no – poničili, čo sa len dalo, to ani nebolo vyznačené, niekde boli dokonca pozmenené niektoré akordy. A niektorí z nich hrávajú dodnes, nevediac, že isté detaily by sa mali vrátiť do súladu s pôvodným znením. Bach napísal vlnovky v oboch hlasoch; videl som kópiu jeho autografu aj prvý odpis, ktorý urobila Anna Magdaléna. V ďalších odpisoch, z ktorých hrávali Joachim alebo Menuhin, sa už trilkovalo len na vrchnom tóne. Ja som sa vrátil k sextám a aj mňa samotného tento zvuk spočiatku šokoval. Harmonicky akoby to vôbec nepatrilo do obdobia, v ktorom Bach žil. No takých miest je v sonátach a partitách viac. Napríklad vo fúge *Sonáty C dur* nad seba postavil dve oktávy, čo je pre huslistu „masaker“, pretože sa nejde cez prázdne struny. Treba na to veľkú ruku a veľa rozmyšľania, ako to vôbec zahrať. Skúšal som hrať aj na barokových husliach požičaných od spolužiačky a nezdá sa mi, že by to išlo ľahšie.

→ ■ **Nemali by sa trojzvuky alebo štvorzvuky hrať ľahšie barokovým sláčikom pre jeho oblúkovitý tvar?**

Priznám sa, že som to veľmi nepostrehol. (Smiech.) No všimol som si novší trend hrať Bacha síce na modernom nástroji, ale s použitím barokového sláčika. Možno je to výlučne otázka zvuku, keďže moderné struny majú iné pnutie a neumožňujú to, čo sa dá dosiahnuť na črevových. Ja som rád, že som mohol ísť na hranu možností, za čo vďačím aj naozaj geniálnemu nástroju z dielne majstrov Bursíkovcov, ktorý je azda najlepší, na akom som kedy hral, hoci mám aj nástroj od Stradivariho žiaka. Ten je tiež geniálny, no stále by som dal prednosť tomu bursíkovskému.

■ **Sciarrina som spomenul aj preto, lebo v tej dvanásťročnej pauze si sa venoval prednostne novej hudbe a tvorbe slovenských skladateľov. Vplyv tejto skúsenosti sa musel premietnuť aj do tvojej interpretácie Bacha.**

To je jednoznačné. Klamal by som sám sebe, keby som povedal, že nie. Všetka informácia nahromadená rokmi štúdiá a hrania nielen súčasnej hudby, ale aj skladateľov devätnásteho storočia, sa tu nevyhnutne musela prejavovať. No okrem toho som sa začal tiež venovať človeku, vďaka ktorému sa Bachov záujem upriamili aj na tvorbu pre sólové sláčikové nástroje. Bol ním Johann Paul Westhoff, ktorý ako prvý písal polyfonickú hudbu pre sólové husle. Hral som všetkých jeho *Šesť partít*, tri z nich aj na Slovensku, na recitáloch progra-

prejaví. Preto sa mi zdá, že sa mi podarilo niečo, čo zatiaľ nikto neurobil, dostať moju hru do polohy, ktorá sa dosiaľ na svete neobjavila. No to ukáže čas a dnes už je veľa vecí, ktoré pri živých predvedeniach nekorešpondujú s mojou nahrávkou.

■ **Ako na tvojho Bacha reagujú ľudia pri živom predvedení?**

Úprimne, som milo prekvapený. Keď som hral Bacha pred tými dvanástimi rokmi, reakcia okolia bola prakticky nulová. Dnes ho často hrávam v kombinácii so súčasnou hudbou – k Bachovi sa výborne hodí akákoľvek súčasná hudba – a reakcia je priam neuveriteľná; na niektorých recitáloch som ešte musel pridávať. Takže je šťastie, že ich mám v repertoári všetky. Na jeden koncert sa zmestia najviac tri, viac by si žiadalo enormne veľa času a ľudia u nás nie sú zvyknutí, aby sa hralo niekoľko hodín vkuse. Snažím sa ich publiku priblížiť aj slovne, lebo aj keď sa bavíme o Bachovi, je to veľmi náročná hudba na počúvanie a žiada si, aby nad ňou človek aj trochu rozmýšľal.

■ **Predpokladám, že väčšina negatívnych reakcií vyšla z akademického prostredia. Bolo to preto, že si akoby svätokrádežne siahol po niečom, čo akadémia pokladá za svoje posvätné teritórium?**

Presne tak, všetky negatívne reakcie, ktoré som dostal, boli výlučne z akademického prostredia. Dokazuje to, ako je akademická pôda pozadu, nielen u nás, ale v celom bývalom Československu. No deje sa to aj vo svete. Mám pocit, že interpretácia dosiahla svoj vrchol a zdá sa mi, že čoskoro to „praskne“. Bol som na niekoľkých koncertoch, ktoré kritika vynášala do nebies ako niečo svetové, a pritom ten človek nepriniesol nič, len zahrál noty. Samozrejme, zahrál ich pekne, interpreti sú dnes úžasní, no už je nás príliš veľa. Vyzerá to tak, že čím menej interpret vnesie do hudby, tým viac ho akademická obec dokáže oceniť. Ak chceš do hudby vložiť niečo viac, tak sa aj viac zašpiníš a hra sa stáva o to ťažšou. Zahrať adagio alebo grave v takých pomalých tempách, ako to robím ja, je

naozaj ťažké. Všimol som si, že pomalé časti hrávam o tri až štyri minúty dlhšie ako väčšina huslistov. Ak grave znamená „ťažko“ – a nemyslím si, že v tej dobe to znamenalo niečo iné –, tak to tam musí byť cítiť. Ďalšia vec je hra akordov. Akord je u Bacha priam architektonickým pojmom; ak nie sú dobre postavené piliere katedrály, stavba sa rozsype. Keď sa všetky tóny akordu nedajú držať naraz, lebo máme len štyri struny a jeden sláčik, tak treba niektoré akordy zahráť širšie. Snažím

sa ukázať Bachovu harmóniu, nielen dookola prízvukovať kontrapunkt alebo vyzdvihovať vrchný hlas. Okolo nich je veľa zaujímavej hudby, ktorá sa jednoducho „vyseká“, len aby bolo neustále počuť tému fúgy. Všetci už vieme, že je to téma fúgy, tak načo ju bez prestania zdôrazňovať?

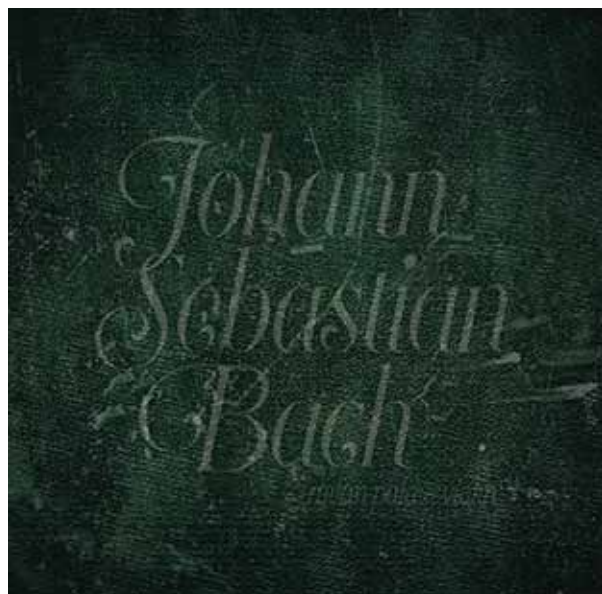
■ **V akordických pasážach sa niekedy vyskytuje melodická línia v treťom alebo štvrtom hlase. Sláčik sa po zahrnutí arpeggia musí vrátiť, aby sa neporušila kontinuita melódie. Ako si sa vyrovnal s podobnými situáciami?**

S tým sa človek zoznami vo Westhoffových suitách, preto ich pokladám za základ. Ale u nás jeho meno nepoznajú, preto študentom stále pchajú Bacha. Ak sú akordy, napríklad vo fúge *Sonáty C dur*, s melodickou linkou v base, hráme ich zvrchu. Ale ak je v tenore, ako napríklad v prvej variácii *Ciaccony*, existuje možnosť, že si huslista trochu skomplikuje hmaty a hrá linku na tej istej strune, dá sa to registrovo krásne odlišiť. To som sa aj snažil dodržiavať, aby sa zvýraznil efekt odlišenia jednotlivých registrov. Niekedy sa mi však zdalo, že kontrapunktický hlas sa dáva do popredia až príliš a zabúda sa na to, že aj harmónia má svoju dôležitosť, najmä pokiaľ ide o zvyšovanie napätia. Posunulo ma to iným smerom, zrazu som zistil, že tu môžem ukázať niečo oveľa silnejšie ako len tupo donekonečna upozorňovať na kontrapunkt. Beethoven povedal, že Bach bol praotcom harmónie, a je to tak; netreba ju za každú cenu zničiť. Preto niektoré akordy hrám aj na dva alebo tri smyky, aby vyzneli dostatočne široko.

■ **Jednou z najväčších výziev v tomto smere je úvodné *Adagio Sonáty C dur*, kde Bach necháva preznievať niekoľko vrstiev tónov, doslova ich na seba vrší, ako keby bol skladateľom dvadsiateho storočia.**

Presne tak, ako skladateľ dvadsiateho storočia... Sú to fenomenálne akordy, ktoré na huslistu kladú enormné požiadavky. Napríklad držať dve kvinty nad sebou. Kvinty sme zvyknutí držať jedným prstom a zrazu sú tu dve naraz. Ako to vyriešiť, ak mám príliš veľké prsty a nevojdú sa tam? Každý ich má narastené inak, pre každého je to obrovská výzva. A tiež fúga, ktorá potom nasleduje. Je monumentálna a svojim spôsobom je ako bachovský chorál. Ak človek zahrá tieto dve časti, dostane sa takmer na hranicu vyčerpania – a to má ešte pred sebou zvyšné dve. Odkedy som túto hudbu nahral a hrávam ju na pódiu, akoby sa pred mnou otvárali celkom nové dimenzie a cítim, že čoskoro, možno už o pár rokov, sa k nahrávaniu budem musieť vrátiť znova. Takže bachovský komplet nena- hrám dvakrát, ale možno až trikrát. (Smiech.) Je to doslova božská hudba, v ktorej možno stále objavovať a z ktorej sa stále možno niečo naučiť.

Pokračovanie rozhovoru s Milanom Paľom prinesieme v letnom dvojčísle.



movaných ako prierez hudbou od baroka po súčasnosť, ktoré som vždy začínal Westhoffom. Sú kratšie než tie Bachove a majú vždy rovnakú štvorčasťovú schému, no je v nich veľa akordov a človek sa tak veľa naučí. Študentom by som dával skôr hrať Westhoffa, až potom Bacha. To všetko ma prinútilo hľadiť na Bacha ináč, najmä z hudobnej stránky, nielen z technického hľadiska. Bach poskytuje obrovské možnosti v tomto smere a len málo z nich sa v rôznych interpretáciách naozaj

ŠKO Žilina

Úspešný izraelský záskok

Záskok za pôvodne ohlasovaného japonského dirigenta priviedol do pozornosti žilinského publika izraelského umelca **Baraka Tala**. Dirigent je podľa sprievodných informácií vo svojej krajine etablovaným umelcom a čo je sympatické, venuje sa aj mladej generácii hudobníkov. Bolo to napokon zjavné aj z programovej skladby večera 9. 5., v rámci ktorého mal sólovú pozíciu mladý violončelista z Japonska, laureát Medzinárodnej súťaže Johanna Brahmsa v Pörschachu **Michiaki Ueno**. Dialóg lídra s mladým hráčom bol nasýtený empatiou a vzájomným rešpektom. To sme si vychutnávali po úvodnej, dobre zvládnutej „rozohrávke“, Beethovenovej predohre *Coriolanus*, v ktorej dirigent vyslal dosť zreteľné signály o svojich charakteristikách. Je zrejme uvážlivým typom „staviteľa“, frázy a celky buduje induktívne, trpezlivo akcentuje gradačné uzly a vychutnáva si pointy skladby. Vrátim sa však k sólistovi, mladému violončelistovi, ktorý staval na spoľahlivú klasiku, Haydnov

árovým dielom Žilincanov a očividne patrí aj k dirigentovým programovým preferenciám. To sa dalo prečítať už z úvodných taktov krásne tvarovaného romantického cyklu. Dirigentovo gesto je osobité, pomerne široké, pružné línie prenáša a aplikuje napríklad aj na košato tvarovanú dynamiku. A znova: cítili sme rozvážnosť aj tvorivú imagináciu pri definovaní jednotlivých častí. No najmä pôžitok, ktorým je dirigent napájaný v súvislosti s impulzmi vpísanými do partitúry. Ktovie, či pekný večer, ktorý so žilinským orchestrom aj s výnimočným sólistom dirigent pripravil, ho bude motivovať k návratom pred náš orchester...

Nevesta Nílu

Aj ďalší májový koncert (23. 5.) predstavil Žilincanom dosiaľ nepoznaných interpretov, dirigenta aj vokálnych sólistov. Navyše, v premiére ponúkol atrakciu, pôvodnú skladbu, ktorej autorom je dirigent večera **Nader Abbassi**, pôvodom z Egypta. Večer to bol poslucháčsky lákavý, s populárnou prvou časťou,

profesijné certifikáty. Účinkuje na operných scénach Európy, profil si dopĺňa piesňovým aj oratoriálnym repertoárom. Sympatický spevák vstupom na pódium (ária Figara *Non più andrai...*) vťahal okamžite do akcie aj publikum. Okrem pekne sfarbeného, skvele ovládaného hlasu vlastní dar živej komunikatívnosti. Hereckými aj výrazovými danosťami okorenil aj áriu *Finch'han dal vino* Dona Giovanniho, no skvele motivoval a dopĺňal svoju vokálnu partnerku Amiru Selim v duetách, ktoré boli ťažiskom ich programu. *La ci darem la mano* z *Dona Giovanniho*, no najmä pôvabné dialógy Paminy a Papagena z *Čarovnej flauty* boli lahôdkou a ukážkou príkladnej inšpirovanej spolupráce plnej vzájomného rešpektu a obdivu oboch protagonistov. To, čo obaja vo svojej mozartovskej časti večera produkovali, možno nazvať noblesnou pohodou a výsostne inteligentnou zábavou.

Priestor na prezentáciu poskytla dirigentovi druhá časť večera. Najskôr, okrem interpretačnej aj autorskej účasť v orchestrálnej skladbe nazvanej podľa mystickej starovekej legendy *Nevesta Nílu*. Efektná, originálna, hudobne koncentrovaná skladba zaujala.

Zračí sa v nej autorova profesionálna akribia,

ale najmä schopnosť pojať do komplexu kompozície integrovaným spôsobom prvky signifikantne pre hudbu jeho rodnej krajiny. Typické melizmy a osobitá ornamentika, no najmä silný dôraz na rytmický segment (zosobnený komplexom bicích), to všetko zasadené do umne ohraničeného a dramaturgicky účinne gradovaného pôdorysu, boli ukážkou impozantnej očarovnosti hudobného myslenia autora. Jeho hudobný príbeh sa odohral na

pomerne malej ploche, no dokázal poskytnúť poslucháčovi esenciálnu, priam vizuálne pôsobiacu sugestívnu hudobnú atrakciu. Dirigenti si zväčša na záver programov nechávajú svoje osobné tromfy, skladby, ktoré reflektujú ich vnútornú zaujatosť. Krásna, prežiarená, pohodová *Symfónia č. 8 F dur* Ludwiga van Beethovena je zrejmu konštantnou inšpiráciou dirigenta Abbassiho. K cyklu pristupoval koncepčne rozvážne, tvoril so zmyslom pre hierarchiu fráz, dynamiku vkusne dávkoval a definoval kontrasty. V Beethovenovi nepodľahol pokušeniu hýriť s tempovými hodnotami (čo sa mu podarilo viackrát „prepáliť“ v Mozartových predohrách v prvej časti večera...), uviedol sa ako zdatný líder hodný zaslúženého obdivu aj uznania.

Lýdia DOHNALOVÁ

Fotografie: Roderik KUČAVÍK



B. Tal



A. Selim a R. A. Rittelmann

Koncert *C dur*. Hre na nástroji sa začal venovať v ranom detstve, absolvoval štúdiá v Japonsku, neskôr v Španielsku, bol frekventantom mnohých workshopov vedených elitami violončela, na konte má úspechy z mnohých súťaží. To sú údaje – ornamenty v životopisných dátach, podstatná je však umelecká realita. To, že si mladý violončelista zvolil často hrávaný opus, je dvojsečná zbraň. V známom teréne však skóroval viac než úspešne. Je vybavený veľmi spoľahlivou muzikantskou potenciou, brilantne formuluje, s príznačnou afinitou k detailnej drobnokresbe. Inšpiratívnu podporu našiel aj v orchestri a dirigentovi, ktorý sprievod formuloval s rešpektom, uvoľňujúc dôstojný priestor pre sólistovu kreáciu. Záver večera Tal vygradoval *Symfóniou č. 4 A dur „Talienskou“* Felixa Mendelssohna Bartholdyho. Skladba je osvedčeným reperto-

ktorá pozostávala z kolekcie obľúbených árií, duet aj predohier k operám W. A. Mozarta. Sopranistka **Amira Selim** pochádza z Káhiry, študovala najmä v Paríži, pohybuje sa na francúzskych operných scénach, ale aj v rámci celej Európy sa realizuje v oblasti vokálno-orchestrálnej aj piesňovej literatúry. Speváčka predviedla výsostne kultivovaný výkon v dvoch mozartovských áriách, ktoré upozornili na jej výbornú vokálnu výbavu, danú predispozíciami i peknou farbou hlasu, technickou zdatnosťou a osobitne kultivovaným výrazom. Senzitívnou vrúcnosťou podporila áriu *Zaide Ruhe sanft, mein holdes Leben* a auditórium očarila známou trblietavou koloratúrnou ekvilibristikou v árii *Kráľovnej noci* z *Čarovnej flauty*. Barytonista **Richard Alexandre Rittelmann** pochádza zo Švajčiarska, kde aj (na ženevskom Conservatoire Supérieur) získal

ASYNCHRÓNIE 2019

5. ročník festivalu súčasnej hudby, 20.–23. 5., VŠMU Bratislava

AsynChrónie majú tú výhodu, že z hľadiska obsahu nie sú čisto študentským festivalom, hoci ich organizujú študenti, resp. nedávni absolventi skladby na VŠMU na pôde svojej alma mater, a ich prvoradý význam spočíva práve v prezentácii mladej tvorby. Vždy je tu prítomný aj prvok konfrontácie s hudbou sveta za hranicami akadémie a inak to nebolo ani tentoraz. Štyri koncertné večery lemovali dva sólové klavírne recitály: úvodný koncert vyplnila hra Ivana Šillera, na ten záverečný do Bratislavy opäť zavítal jeho pedagóg z Gentu a popredný expert na menej konvenčnú klavírnú literatúru 20. a 21. storočia, Daan Vandewalle. Prítomnosť exkluzívneho hosťa z Belgicka však určite nebola jediným dôvodom, prečo bolo dobré tohtoročné AsynChrónie nepremeškať.

Tone Roads

Zdá sa, že **Ivanovi Šillerovi** sa formát projektu *Fifty* venovaného päťdesiatinám skladateľa Daniela Mateja viac ako zapáčil a po štyroch rokoch sa rozhodol pre zopakovanie niečoho podobného: za základ si zvolil skladby z projektu *Tone Roads*, ktorý bol pripomienkou 130. výročia narodenia rovesníkov Arnolda

nedávna), vystupujúca v podobe mien ako Christian Wolff, Hauke Harder, Boško Milaković, Peter Graham, Martin Smolka, Alvin Curran či Juraj Beneš (a niekoľko ďalších) splyvala s prítomnosťou zosobnenou menami Peter Javorka, Barbora Tomášková, Veronika Škutová, Lenka Novosedlíková, Petr Bakla, Miroslav Tóth, Marek Kepřt, Martina Kachlová či Dalibor Kocián.

prekvapili mladé skladateľky – Barbora Tomášková (*Energico*), Veronika Škutová (*TCHI?*) alebo Lenka Novosedlíková, v ktorej skladbe *Scratched Arnold* si za jeden stôl s Arnoldom a Charlesom symbolicky zasadol aj Henry Cowell a mohla sa rozohrať abstrakcia zvukov vyludzovaných priamo na strunách klavíra. Zomknutosťou materiálu a dôslednosťou kompozičnej práce (vychádzajúc zo Schönbergovho prístupu) prekvapila Martina Kachlová – hoci pre toho, kto pozná aj jej skoršiu čisto inštrumentálnu tvorbu, to už žiadnym prevapením nemuselo byť. Prijemným zážitkom bolo aj zoznámenie sa s dielami Tomáša Boroša [*Var. X (Ein kleines Stück für Klavier)*], Miroslava Tótha (*Polgulovitá chyža*), Petra Baklu (*My Way*) alebo Marka Kepřta [*Elfen-Laub (nach A. Schönbergs Op. 11)*], z ktorých každý po svojom zareagoval na podnet zo strany jedného alebo druhého z predmetných klasikov a dovolil akoby cez kľúčovú dierku klavírnej miniatúry nahliadnuť do podhubia svojej kreativity. A príjemné bolo tiež znova sa naživo stretnúť s *Pick Outs* Daniela Mateja,



I. Šiller



P. Javorka a Ansámbl Asynchrónie

Schönberga a Charlesa Ivesa v rámci Večerov novej hudby 2004, a oslovil rad autorov rôznych národností, vekových kategórií aj estetických východísk, aby k nim dokomponovali ďalšie klavírne miniatúry. Výsledok, prirodzene, opäť nemal ďaleko k hudobnému svetu Daniela Mateja a medzi predvedenými dielkami nemohli chýbať ani jeho drobnosti zo zbierky *A Set of Five Pick Outs*, kde sa k slovu dostanú okrem menovaných klasikov hudby minulého storočia aj duchovia Satieho, Bartóka, Feldmana alebo Messiaena. Téma však bola zadaná pomerne presne: inšpirácia vybranými skladbami spomenutých majstrov narodených v roku 1874, konkrétne Schönbergovými *Klavírnymi kusmi op. 11* a *op. 19* a Ivesovou *Three Page Sonata*. Niektorí z oslovených z nich čerpali priamo, iní skôr všeobecne z estetík ich autorov (tzn. z postoja radikálneho rozchodu s konvenciami a zároveň špecifickej naviazanosti na tradície minulosti), v niektorých prípadoch bol súvis viac v asociatívnej rovine. Minulosť (hoci

Výhodou takto koncipovaného „maratónu“ miniatúr je značná estetická otvorenosť, ktorá sa nebráni ani tonálnym prvkom a harmonickým postupom, ani sonoristickej abstrakcii, a vďaka ktorej si môže poslucháč nájsť „to svoje“ a popri tom načrieť do jemu vzdialenejších hudobných svetov. Prirodzene, aj na strane príjemcu sa očakáva porovnateľná otvorenosť a každý, kto už nejaký čas sleduje vystúpenia Ivana Šillera, si môže byť istý, že podmienka otvorenosti a pochopenia pre autorský zámer skladateľa bude takmer so stopercentnou pravdepodobnosťou splnená. Zaujímavosťou bolo prepojenie skladieb spred 15 rokov s tými nedávno vytvorenými. Možno to bolo Šillerovým interpretačným prístupom, ktorý tu pôsobil ako „amalgám“, no medzi jednými a druhými nezávala žiadna priepasť, jednotlivé kusy akoby boli všetky napísané len nedávno, hoci estetiky ich autorov boli odlišiteľné, rovnako ako spôsob prejavu ich kreativity v momente konfrontácie so Schönbergom a Ivesom. Otvorenou expresivitou

ktoré tvorili stred a pomyselný záchytný bod dramaturgie, reprezentujúcu osobu, ktorej dávnejší popud stojí (nielen) za myšlienkou tohto projektu. Myslím si, že po istom časovom odstupe a miernom interpretačnom doladení a dozretí z toho môže vziť ďalšie CD.

Young Chamber Music

Dva večery medzi recitálmi vyplnila produkcia **Ansámblu Asynchrónie**, ktorý, ako sa zdá, pod pevnou rukou svojho umeleckého vedúceho **Petra Javorku** umelecky stále napreduje. Prvý z komorných (resp. ansámblových) večerov sa odohral vo Dvorane a popri výbere z najaktuálnejšej študentskej tvorby takisto ponúkol možnosť konfrontácie s dosiaľ nepočutou hudbou skôr narodených autorov. Prvým z nich bol hosť z Českej republiky František Chaloupka. Jeho meno som po prvýkrát zachytil v roku 2011 v súvislosti s projektom *VENI ACADEMY Fontana Mix*, do ktorého prispel svojou skladbou. Po tých rokoch mi

v pamäti ostal hmlistý dojem nežne poetickej, v istom zmysle až exotickéj hudby a to aj determinovalo moje očakávania pred zaznením Chaloupkovej novinky s krásne surrealistickým názvom *Ke xylofonii obscénního nad vědomím v agonii* – prevzatým z prekladu básne Antonina Artauda. Pod ním sa skrývali dve skladby s názvami prezrádzajúcimi úzku tematickú previazanosť: *Danse Macabre* a *Mephisto Waltz*. Lisztovské a saint-saënsovské asociácie boli viac ideovým východiskom špecifickej zvukovosti než odkazom na hudbu minulosti či tanečné formy. Xylofónia od prvého okamihu prenikala celým ansámblom; výrazný drevený element obsahujú popri xylofóne samotnom aj sláčikové nástroje (rozochvievané napríklad jemným tukaním nechtov na struny a hmatník), cimbal, klavír aj klarinet a aplikovanie rozšírených techník hry bolo dokonale prirodzeným postupom, nie vyjadrením potreby byť nasilu „súčasným“. Krehká a chvejivá štruktúra nenápadne sa prelievajúca na vyznačenom teritóriu umne rozvrhutej formy. Výsledok bol, podľa očakávania, opäť nežne poetický a zľahka exo-

okorenené štipkou vkusného humoru, no na druhej strane trocha príliš predvídateľné. Inak k nim niet čo dodať, možno pri *Kvintete* by som spomenul svoj pocit neukončenosti po druhej časti – ak už byť neoklasicistom, tak do dôsledkov a pociťo dokonponovať briskné a efektne záverečné rondo. Ďalšie dve kompozície boli (vzhľadom na naše podmienky) takmer už etablovanou „klasikou“ z tvorby našej mladej skladateľskej generácie, keďže verejne zazneli už niekoľkokrát a dokonca boli zaznamenané na CD: *Rhythmus*. *Diagonale* Mateja Slobodu a *Quintetto* Petra Javorku. Prvá bola obohatená o videoprojekciu (dva paralelne premietané nemé filmy s pohybujúcou sa geometrickou abstrakciou) a temnejšie registre basovej flauty a basklarinetu a vo svojej chvejivej meditatívnosti pôsobila takmer feldmanovsky; pravdaže nie bez podprahovo prítomnej, nepopierateľne „európskej“ inštrumentálnej drámy. Druhá zase opätovným potvrdením, že jej autor dokáže jasne formulovať svoj zámer a dať mu priliehavú formu aj kompozičné spracovanie, no zároveň mu nechýba zdravá dávka sebaíronie,

gal, Tunisko, Maroko, vrátili sa do Uhorska, k Jettingovmu pomníku... Piačekov „telefonát do minulosti“ však zahrňal viac ako neskorý barok; za spomenuté folklórne eskapády by sa nemusel hanbiť ani taký Kara Karajev v období svojej *Albánskej rapsódie* a možno tu strašili ďalší, oveľa obskúrnejší duchovia z geograficky bližších teritórií, ktovie. V každom prípade, *Peripetie* Karola Jettinga držala pohromade kompaktnosť formy a pri všetkej štýlovej či vkusovej rozšafnosti bolo možné vyzdvihnúť aj autorovo bezpečné uchopenie kompozično-technickej stránky.

Connections

Nasledujúci koncert mal šťastí multimediálny charakter, a preto sa odohral v neďalekom Štúdiu Lab na Svoradovej. Tmavá premietacia sála, k hudobnej produkcii neustále pridávajúca nepredvídateľné ambientné zvuky v podobe pukotu rozohriatych reflektorov, na začiatku patrila **Milanovi Paľovi**, ktorý uviedol skladbu *Okupácia* pre sólové milanoló od Tímy Hvozdičkovej (donedávna Maščákovovej). Tentoraz to bola monódiá do dôsledkov, postavená na permutačnej práci s niekoľkými intervalmi, no efektne využívajúca tak hlboký, violový register tohto päťstrunového nástroja, ako aj ten najvyšší husľový – vždy v tom správnom okamihu, na pôde výborne rozvrhutej formy.

Potom už nastala chvíľa pre prieniky s ostatnými umeleckými sférmi, hoci s drobnými výnimkami (napríklad inštrumentálne *Jiskry* na koncerte prítomnej českej skladateľky Sone Vetchej), alebo s elektronickou manipuláciou zvuku. Dvere konceptualizmu sa mohli otvoriť dokorán, vítaná bola akákoľvek podoba. Napríklad pohybová akcia. Tancovanie zamilovaného páru v kuchyni okolo prípravy instantnej polievky, ku ktorému vyhráva rezké melódie a tanečné úryvky akordeón (**Kamil Čekauskaitė**) v *Safe zone* Veroniky Škutovej. *Road Runner* Johna Zorna je možno hudobne vtípnejší, ono balansovanie na hranici absurdity (alebo tesne za ňou) ma na Veronikíných skladbách vždy dokáže rozveseliť, najmä ak boli otrepané akordeónové valčíkové klišé a banality „prehnané“ cez scudzujúcu optiku vtípne použitej elektroniky. Alebo spolupráca ďalšieho páru (**Lenka Novosedlíková** a **Juraj Helcmanovský**) pri rozoznávaní cimbalu – paličkami aj ťahaním žiniek prevlečených cez struny – v Lenkinej skladbe *Pure strings*. Tento „africký gamelan“ dokresloval videoprojekciu s pomaly sa otáčajúcimi krásnymi imaginárnymi lebkami neidentifikovateľného človeka-zvierata, ktoré vymodelovala a zosnímala Lucia Čarnecká. Obraz a zvuk sa vynikajúco dopĺňali napriek tomu, že obe autorky pracovali nezávisle od seba. Hudba znela povedome, spomínam si na projekt amerických hudobníkov hrajúcich pomocou ťahaných žiniek na koncertnom krídle v Slovenskom rozhlasu pred mnohými rokmi, hoci tentoraz bola štruktúra omnoho abstraktnejšia a – na rozdiel od mojej dávnej



M. Piaček a Ansámbl Asynchrónie

tický – a, našťastie, bez obscénosti či snahy uvrhnúť vedomie poslucháča do stavu agonie. A potom už naozaj mladá komorná hudba. Jedinou dámou medzi predstavenými autorami bola Anna Paluchová-Didiová so skladbou *NOVÁ KRAJINA No. 2* pre husle sólo (**Adam Szendrei**). Rubátová expresívna monódiá (hoci popretkávaná viaczvukmi, tremolami či flažoletmi) so vzdialenými folklórnymi ohlasmi je ďalším príspevkom do bohatej slovenskej literatúry pre sólové husle a – v dobrom zmysle – ženským vyjadrením hudobnej kreativity kladúcej prvoradý dôraz na expresívnu kantilénu. *Kvintet* Martina Langa (pre husle a dychové kvarteto) a *Uhol pohľadu* Ľuboša Kubiznu boli výletmi do bezpečných teritórií tonality, možno by som ich označil ako štýlové cvičenia – a ich prítomnosť na študentskom festivale je absolútne legitímna –, technicky veľmi dobre zvládnuté, nápadito inštrumentované (z tejto stránky na citeľne vyššej úrovni, ako to pri skladbách podobného razenia bývalo v minulosti) a aj

ktorú dokáže neopakovateľným spôsobom komunikovať publiku – ako skladateľ aj interpret (dirigent) zároveň.

Pri záverečnom ansámblom kuse tentoraz voľba padla na Marka Piačeka. Ten Ansámblu Asynchrónie ušil na mieru suitu inšpirovanú osudmi prešporského rodáka Karola Jettinga, ktorý žil (ak vôbec existoval) v časoch Márie Terézie a Jozefa II. a pre svoje cestovateľské dobrodružstvá si vyslúžil prezývku „prešporský Robinson“. Kto iný ako Marek Piaček, tento geniálny hudobný mystifikátor, by mohol dať tejto látke adekvátnejšie hudobné stvárnenie! Sled recyklácií tanečného a folklórneho „odpadového materiálu“ neraz prudko gýčovej proveniencie mohol (a zrejme aj mal) byť indikátorom autorského odstupu a úsmevne provokatívneho chuligánstva postmodernej irónie. Presne podľa očakávania. Nemohol chýbať valčík a potom štylizácie v duchu folklóre imaginaire, ako ich obľubovala baroková opera, no videné cez prizmu viacnásobného odcudzenia. Navštívili sme imaginárny Sene-

→ rozhlasovej reminiscencie – nepôsobila zdĺhavo. Pocit povedomej známosti som mal aj pri *Atlantiku* aktuálne v Portugalsku študujúcej Barbory Tomáškovej, sérii pekných, na premietacom plátne zobrazovaných grafických partitúr, ktoré mali evokovať vlnenie, „tanec vodnej masy“, čo sa súboru pod vedením Petra Javorku aj trefne podarilo sprítomniť. Pre mňa osobne to bolo ľahké déja vu, spomienka na časy, keď sme s VENI alebo Cluster ensemble interpretovali *La mer* Milana Adamčiaka, hoci si nemyslím, že by autorka chcela priamo nadväzovať na túto, u nás dobre etablovanú tradíciu. Pocit už počutého ma pomerne dlho prenasledoval aj pri *.jouissance_b*, ktorej autorom je Patrik Kako, aktuálne študujúci v Prahe. Veľmi riedka štruktúra pozostávajúca z osamotených ruchov akustických nástrojov (ideál, ktorý miluje ikona voľne improvizovanej hudby Keith Rowe) spočiatku odvážne napína poslucháčsku trpezlivosť. Je tu síce zaujímavý, autorom zamýšľaný element transformácie zvuku v úzko vymedzenom frekvenčnom pásme pomocou živej elektroniky, mám však pocit, že pri predvedení tu čosi technicky nezafungovalo. V istom momente však prišiel nápad, ktorý napriek tomu skladbu dynamizoval, a tým v podstate aj zachránil. Myslím si, že práve to je dokladom sily Kakovho kompozičného talentu, ktorý sa prejavil už v minulosti, a verím, že sa ešte neraz prejaví. Čo sa už zachrániť nedalo, bolo záverečných *5 Things That Really Matter in 2019* Mikołaja Laskowského. Súhrn starých klíšé a „vizuálnych kadencií“ (strúhanie nar-

načasovaniu udalostí, ale aj vydarenému zapojeniu akustických nástrojov, violončela, klarinetu a cimbalu, integrácii komponovaných štruktúr do sveta elektroniky.

Vandewalle plays Rzewski

V posledný deň festivalu patrila Dvorana jedinému umelcovi a jedinému dielu. Monumentálny cyklus 36 variácií na čilskú pieseň *El pueblo unido jamás será vencido!* (v anglickom preklade *The People United Will Never Be Defe-*



Natri ma tiež

ated!) pre sólový klavír patrí k najznámejším dielam amerického skladateľa poľsko-židovského pôvodu Frederica Rzewského a o jeho slovenskú premiéru sa postaral ten najpopulárnejší expert – **Daan Vandewalle**. Tento

svojím dielom komunikovať. Penzum variačnej práce je tu naozaj obdivuhodné, *People United...* sú kompozične dôsledne previazaným a prepracovaným cyklom v duchu tých najlepších tradícií európskej klasičky: každá šiesta variácia je rekapituláciou prechádzajúcich piatich, záverečné sú zasa rekapituláciami týchto „variácií na variácie“... Postupne sa vynárajúce reminiscencie a ich obmeny udržiavajú v mysli poslucháča kompaktnosť klenby obrovskej formy, chvíľami pôsobia priam ako halucinačné preludy a vytvárajú dojem veľkého

a myšlienkového skutočne hlbokého opusu, ktorý dokáže potlačiť aj možné, podchvíľou sa objavujúce, vkusové otázky či pochybnosti. Úroveň virtuózných nárokov niektorých variácií je veľmi vysoká, čo na Daana Vandewalleho evidentne pôsobí ako červená plachta na býka vpusteného do arény. Od prvého okamihu, od nastolenia agitačne zapálenej „masovej piesne“ bolo z jeho strany cítiť to, čomu angličtina

hovorí „presence“. Absolútna zaangažovanosť, dokonalé technické zvládnutie hudobného textu a jasná predstava o smerovaní monumentálnej formy. Bolo obdivuhodné, aký diapazón dynamiky dokázal belgický klavirista vydolovať



D. Vandewalle

cistických póz s nástrojmi – na spôsob robenia selfie – na povel dirigenta) mohol zaujať kdesi na Varšavskej jeseni pred 40 rokmi, no dnes podľa mňa sotva mohol účinne fungovať ako „reflexia a paródia konzumerizmu, kultov a fenoménov súčasnej spoločnosti“, ako to v sprievodnom texte predostrel autor. Skôr sa to mohlo podariť koprodukcii Martiny Kachlovej a Adama Štefunka s provokatívnym názvom *Natri ma tiež*. Filmové zábery tancujúcej performerky, ktorá v istých okamihoch na isté partie svojho sporo odetého tela prstami rozotiera pestré farby a na ktorú reaguje živý tanečník na pódiu, mala neskrývaný erotický náboj. V spojitosti s elektronikou, ktorá sa nestránila ani nasadenia komerčných beatov, bol efekt dokonale parodický, hoci nie celkom prvoplánovo. Hudobná zložka tvorila k videonému skvelý kontrast vďaka výbornému

pedagóg klavírnej hry na Kráľovskom konzervatóriu v Gente priam dychtivo vyhladáva podobné interpretačné výzvy a viacerí skladatelia súčasnosti (vrátane Rzewského) mu venovali svoje diela, ktorých časové proporcie a technické nároky neraz siahajú takmer do sféry nemožného. *People United...* z roku 1975 chápem v istom zmysle ako pendant ku *Goldbergovým variáciám*; Rzewského gestika, ktorou pridáva ďalšie a ďalšie harmonické, sadzbové, ale aj významové vrstvy k chytľavej melódii revolučného protestu songu z čias kampane Salvatoreho Allendeho, má blízko k „veľkej pianistike“ lisztovského či rachmaninovského razenia (jedným okom poškľučujúc po dvoch rozsiahlych klavírnych sonátach Charlesa Ivesa), čo iste mnoho prezrádza o autorových skladateľských ambíciách. A tiež o vážnosti sociálneho apelu, ktorý chcel

z ťažko skúšaného Bösendorfera – a napriek „telocvičňovej“ akustike Dvorany nestratiť veľa z čitateľnosti artikulácie. V neskorších fázach cyklu, keď bolo možné aj bez partitúry postihnúť motivické a harmonické súvislosti, dostávali jednotlivé, do popredia vystupujúce tvary svoje absolútne významy a výraz Vandewalleho hry takmer démonické dimenzie. Na druhej strane, klaviristi v ani jednom okamihu nechýbala racionálna sebakontrola a disciplína, čo bolo najobdivuhodnejšie v zákratnej, na mieste improvizovanej kadencii pred triumfálnym návratom témy variácií. V týchto okamihoch mohli prítomní vo Dvorane zachytiť aspoň odlesk toho, čo zrejme zažívali pred vyše 150 rokmi návštevníci legendárnych matiné u Franza Liszta.

Robert KOLÁŘ

Fotografie: Simona BABIAKOVÁ

Vladimír Bokes:

„Slabé skladby ešte nikdy v histórii škandál nespôsobili.“

(foto: P. Kastl)

Vždy ma bavil protiklad výrazu Bokesovej hudby a jeho jemného, až kulantného osobného štýlu. Po istom koncerte na festivale Melos-Étos som sa odvážil a opýtal sa ho, či by ešte nechcel niečo napísať pre gitaru – nedarilo sa mi totiž dostatočne uchopiť jednu z jeho starších skladieb. Prekvapil ma jednoduchou odpoveďou: „Dobre, ale nebude to nič dlhé.“ Akoby sa nechumelilo...

Pripravil Ondrej VESELÝ

Vaša skladateľská cesta prešla pestrým, často neľahkým, a napokon aj prajným obdobím. Po snahách o tvorivé umlčanie prišlo obdobie, v ktorom ste sa etablovali ako rešpektovaný pedagóg kompozície na VŠMU. Nastalo po odchode z pedagogického postu akési uvoľnenie (či umocnenie) tvorivej slobody? Zmenili nové podmienky aj spôsob a podobu vašej tvorby?

Odchod do dôchodku som znášal vcelku dobre. Niekoľko rokov predtým začali na kompozičnej katedre pôsobiť viacerí moji absolventi. Myslí, že sa im darí umelecky aj pedagogicky a to je pre mňa dobrý pocit. Áno, na písanie a tvorbu mám viac času ako hocikedy predtým, ale na druhej strane musím priznať, že to, čo som mal kedysi hotové za týždeň, mi dnes trvá nepomerne dlhšie. Samozrejme, v tridsiatke či v štyridsiatke som patrila na naše pomery k dosť

nestráviteľnej avantgarde. Dnes za sedemdesiatkou je to, čo píšem, už asi aj dosť tradičné. Tento problém však neriešim. Rád si prídem vypočuť koncert zo skladieb dnešných mladých autorov a tam očakávam aj hudbu, ktorá je avantgardou dneška. S radosťou môžem skonštatovať, že ju tam niekedy objavím.

Niektorí teoretici dnes považujú termín avantgardy za mŕtvu a v rámci skladateľských prehliadok mladých autorov často počuť značný eklektizmus. (Azda pod vplyvom možnosti doby s prístupnosťou partitúr a šírenia hudby online?) Aké možnosti má dnešná avantgarda a aké smerovanie považujete v súčasnosti za životaschopné?

Pochybovať o avantgarde – to už patrí k teórii a najmä ku kritike. Mimochodom, pokiaľ mi pamäť slúži, lúčili sa s ňou takmer už

pred päťdesiatimi rokmi slovami: „Dost bolo experimentovania, teraz ideme tvoriť vážne!“ Na novej hudbe je pekný názor vládnuceho dlhého desaťročia, že už všetko bolo vymyslené. Napriek tomu sa vo svete vždy nájde niekto, kto posunie veci o kúsok vpred. A potom sa všetci čudujú, šomrú: „... veď takéto niečo mohol vymyslieť hocikto.“ Možnosti dnešnej avantgardy vidím v rozvíjaní serializmu, minimalizmu, elektroakustickej hudby, tradície a ich vzájomného prelínania. Samozrejme, nemožno vynechať zvláštne spôsoby hry na nástrojoch.

Na ktorých skladateľských kolegoch máte najkrajšie spomienky?

Tých mien bude určite viac. Zo študijných rokov uvediem Juraja Pospíšila na Konzervatóriu, Dezidera Kardoša na VŠMU a Eugena Suchoňa, ktorý bol vtedy predsedom absolventskej komisie. Z čias pedagogického pôsobenia na týchto školách spomeniem Jozefa Sixtu, Ivana Hrušovského, Ivana Paríka či Juraja Beneša. Zmenu som cítil v rokoch 2000–2007 – v tom čase mnohí z nich zomreli a ani som si nevšimol, ako som sa ocitol medzi seniormi. Ak sa rozhlíadame po svete, práve vtedy odchádzala generácia skladateľov spojených s Darmstadtom. Zdá sa, že sme v tom čase zažili významný prelom.

Ktoré prelomy a zmeny v hudobnej estetike či v histórii, ktorých ste boli svedkom, vnímate ako významné?

Možno som to už viackrát opakoval. Zmeny v politickej situácii a v kultúre majú veľa spoločných momentov. Sú to aj naše „osudové“ osmičky, z ktorých ma ovplyvnili aspoň dve. Rok 1968, keď som ako študent veľmi prežíval krátky čas oživenia a dlhé roky nedobrovoľného mlčania. Potom rok 1989, ktorý sa stal predĺžením ďalšej osmičky – po dlhých dvadsiatich rokoch začali lepšie časy. Pre porovnanie: moji starí rodičia spoznali krátko po vstupe do aktívneho života, čo je vojna a po skončení tej druhej odchádzali do dôchodku. Rodičia ju tiež prežili vo veku, v ktorom by mali vytvárať najväčšie hodnoty a penzijného veku sa ani nedočkali. S takouto retrospektívou by sme mali pristupovať k dnešným problémom – určite nie sú také ťažké.

Zlomy v hudobnej estetike? Ak by sme vzali do úvahy, že dnes už azda bývalá východná Európa menila v každom desaťročí znamienka plus a mínus, ktoré by sme z dnešného hľadiska už ani nemali brať do úvahy, tak sa v nej až tak veľké zmeny neudiali. Možno len toľko, že sme takzvanou normalizáciou premrhali čas, keď sa z avantgardistov Darmstadtu stali klasici konca 20. storočia. Nepatrná zmena, ale dôležitá.

Zaujímavé, ako výrazne je hudba ovplyvnená politickými udalosťami.

Ale dobrou správou je, že slobodne vytvorená hudba môže mať pozitívny vplyv na politiku. Trvá to síce dlho, ale stojí to za to.



→ ■ **Pred časom ste spomenuli, že súčasný stav kultúry na Slovensku vám pripomína časy normalizácie. V čom vidíte riziká tohto stavu?**

Problém je najskôr v tom, že spoločnosť povedome odmieta vplyvy súčasnej kultúry zo zahraničia. Pod pojmom kultúra obvykle rozumie to, čím je ľudová kultúra. A to je predsa len rozdiel. V literatúre, vo výtvarnom umení a v divadle sú tieto vplyvy takmer samozrejmosťou. V hudbe existujú doteraz rôzne bloky typu „táto hudba je len pre odborníkov“. Pod pojmom „súčasná hudba“ rozumie väčšina ľudí hudbu oddychovú, kedysi sa používal výraz „populárna“. Mnoho interpretov je presvedčených, že súčasnou hudbou je aktuálna interpretácia beethovenovského či romantického repertoáru. Aj z toho vyplývajú tie riziká a je len samozrejmé, že ak je tá naozajstná súčasnosť organicky spojená s kritickým duchom a s kritickým postojom, oheň na streche vzbĺkne hocikedy.

■ **V tomto kontexte si uvedomujem, že sa mi hudba slovenských skladateľov bytostne spája s ich osobnosťou či priamym kontaktom a práve tento „luxus“ mi chýba pri odkaze Sixtu alebo Hrušovského.**

Ivana Hrušovského som spoznal v roku 1965, najprv ako predsedu maturitnej komisie a potom ako docenta hudobnej teórie na VŠMU. Jeho prednášky boli náročné. S prehľadom tichým hlasom hovoril o najzložitejších harmonických a formových vzťahoch analyzovaných skladieb klasicizmu a romantizmu (dvadsiate storočie bolo doménou Ferenczyho), čo nás študentov dostalo do akejsi nirvány. Dost dlho a ťažko sa vyrovnával s následkami moyze-sovskej školy, ktorej bol výrazným predstaviteľom, a tak si v šesťdesiatych rokoch udržoval mierny odstup od mladších kolegov. Bol miernej povahy, vyhýbal sa otvoreným a ostrým konfliktom, a to napokon zanechalo odraz na jeho tvorbe. Najmä jeho komorné diela, predovšetkým sláčikové kvartetá, by mali na našich pódiiach znieť častejšie.

Jozef Sixta bol takisto Moyzesovým žiakom, hoci predstavuje určitú výnimku – nikdy s ním nemal konflikt. V čase, keď som začal učiť na konzervatóriu, sa Sixta vrátil kvôli chorobe svojej matky zo študijného pobytu v Paríži. Odvtedy sme boli kolegami, od roku 1975 aj na VŠMU. Vzťah k súčasnej hudbe nás spájala, hoci on svoje výrazové prostriedky začal redukovat a ja som vtedy „pridával“. Spájala nás aj kritika, každý rok po pravidelnej prehliadke novej tvorby niektorý z nás dostal nálepku nezrozumiteľnosti či prílišnej modernosti. Myslím, že vďaka svojej pokojnej povahe to znášal oveľa lepšie ako ja.

■ **Vaše rané skladby čerpali (pre mnohých azda prekvapivo) aj z (neo)folklorizmu. Čím a ako vás oslovila dvanásťtónovosť, že ste sa prostredníctvom nej začali autorsky vyjadrovať a neskôr stali nestorom tejto poetiky v domácom prostredí?**

Trochu mi robí problém rozlíšiť, čo je ešte

folklorizmus a čo neofolklorizmus. Možno by sa to dalo časovo ohraničiť – k dispozícii sú dáta 1945, 1968 či 1989. Najskôr by sa dala hra- nica hľadať a nájsť v histórii poľskej hudby niekde medzi Lutosławským a Pendereckým. K dvanásťtónovým postupnostiam, teda k dodekafónii: moja mama bola muzikologička aktívna v päťdesiatych rokoch. Zúčastnila sa na jednej z prvých Varšavských jesení a pri- niesla odtiaľ niekoľko partitúr a kníh, okrem iného aj učebnicu dodekafónie. Pred premiérou Suchoňovho *Svätopluka*, poznačeného chromatikou viac ako mnohé skladby pred- tým, chcela charakterizovať rozdiel medzi touto hudbou a Schönbergom. Podľa jej názo- ru vyrastala Suchoňova chromatika z moda- lity, ktorej korene sú vo východoeurópskom folklóre. Na rozdiel od toho Schönbergova



V. Bokes – *Tri miniatúry op. 33*

dodekafónia mala svoje korene v neskororo- manticknej harmónii (vtedajšia terminológia hovorila „vo vykonštruovanosti“). Krátko po návrate z Varšavy maminka ochorela a zom- rela. Tak som sa, ako druhák na konzerva- tóriu, začal dodekafóniou zaoberať od roku 1962. Pomerne skoro som pocítil, že je to celé viac ideologický ako technologický problém. V priebehu šesťdesiatych rokov sa dodekafó- niou začali zaoberať takmer všetci, po roku 1968 s tým zas takmer všetci skončili. Dokon- ca aj tí zakázaní. Vtedy mi bolo jasné, že je rad na mne ukázať svoju „neposlušnosť“. Zdá sa, že to malo svoj zmysel.

■ **Jednou z prvých skladieb po uvrhnutí re- presálií na vašu osobu boli *Tri miniatúry op. 33* pre gitaru. Prečo práve gitara v týchto nepri- jemných časoch?**

Na takto postavenú otázku sa dá odpovedať stručne aj obsérne. Stručne: Zsápka chcel

a napísal som. Určite je však vo výraze tejto skladby počuť niečo z toho, čo som prežíval. Už som hovoril o následkoch premiéry *Kon- certu pre klavír č. 1* v roku 1978, keď som sa po zverejnení kritiky ozval a nasledoval na pôde Zväzu skladateľov konflikt vedúci k formu- lovaní vyhranených názorov na všetkých stranách. Jednoducho povedané: bolo živo. Vďaka tomu sa o dva roky neskôr dostala na program Týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby *Druhá symfónia* pokračujúca v tomto smere. Po nej už bolo ticho. Ticho až príliš zreteľne hovoriace, čo sa deje. *Tri miniatú- ry* pre gitaru, sú rovnako ako aj iné skladby z týchto čias obrazom tohto ticha vynúteného cenzúrou. Nie pokojného, ale naopak. Trvalo to takmer do novembra 1989. Zsápka sa však prejavil ako kamarát a keď skladbu nemohol hrať na Slovensku, uviedol pre- miéru v Budapešti. Neskôr urobil nahrávku a doteraz mám pocit, že je celkom dobrá.

■ **Prečo aj dnes vzbudzuje od- lišná poetika hudby miestami až agresívne reakcie?**

Skladateľ potrebuje prevapit publikum, a čo potrebuje publi- kum? Prekvapenie vyvolá oživenú reakciu, no a keď je prekvapenie príliš veľké, môže sa to odraziť v agresívnej reakcii. Nie je to vynález dvadsiateho storočia. V spomienkach Carla Czerného je krátka pasáž venovaná prvému uvedeniu Beethovenovej *Tretej symfónie* a hoci sa tejto udalosti venuje veľmi opatrne, je zrejme, že to bol poriadny škandál. Na Youtube som pozeral spomienky Igora Stravinského na premiéru *Svätenia jari* v Paríži aj Boulezov rozhovor o jeho premiérach v päť- desiatych rokoch. Zvyknem na to odpovedať, že skladateľ prejaví svoj talent, keď dokáže vyvolať takúto reakciu publika. Alebo lep-

šie: slabé skladby ešte nikdy v histórii škandál nespôsobili. A preto som dnes na staré kolená šťastný, že to poznám na vlastnej koži.

■ **Pri porovnaní notového zápisu vašich starších diel s novšími sa mi zdá, že upúšťate od aleatoriky, respektíve prísnejšie fixujete svoje predstavy do tradičnej notácie. Je to pravda?**

Áno, občas sa ešte k aleatorike vraciam, je to však obvykle už len určitý úsek, nie v komple- xe celej formy (napríklad záver skladby *Musi- ca stricta*). Mám pocit, že si to opúšťanie alea- toriky doteraz málokto všimol. Takisto aj fakt, že približne od *Sonáty pre dva klavíry* (1982) nemá seriálna štruktúra v mojich skladbách veľa spoločného s dodekafóniou. Ide o typ takzvaného nekonečného radu kombinujúci dvanásťtónové a tonálne postupy. Kedysi som používal termín polyserializmus. Publi- kum a kritika boli mojimi predchádzajúcimi

skladbami zrejme také vyvedené z konceptu, že si to nevšimli. Napokon, toto by nemal byť žiadny problém. Iba dlhý čas strávený problematikou serializmu prináša výsledky. Priestor rytmických štruktúr, ktorý čoraz častejšie prijíma impulzy serializmu, sa týmto spôsobom vzdaluje aleatorike, čo si môžete overiť na skladbách väčších majstrov.

■ **Musím skonštatovať, že pri hre komorných diel predpisujúcich aleatoriku som často nadobudol pocit, že tradícia rytmickej fixácie v notácii inhibovala u interpretov schopnosť pristupovať k dielu naozaj tvorivo.** Samozrejme. Už od začiatku, keď som s priateľmi z Košického kvarteta či z Bratislavského dychového kvinteta pripravoval prvé predvedenia svojich aleatorických skladieb, sme vždy hovorili: „*Toto treba hrať ako jazz.*“ Vtedy tá hudba získava potrebný výraz, šmrnc či „drive“. Bolo by chybou zamlčovať takéto súvislosti. Už mnohí hovorili, že dobrá hudba je iba jedna...

■ **V *Troch Žalmoch op. 89*, konkrétne v druhej časti, používate série paralelných tercií a sext v symbolickej rovine. V tejto súvislosti spomínate výlet do Jeruzalema a práve tieto „bloky“ predstavujú semiózu spomienky na tamojšiu architektúru: „Gitarové dvojzvuky sú k sebe priradené ako kamenné kvádre múrov Večného mesta.“ Využívate semiotiku vo vašej tvorbe častejšie?**

Uvediem dva príklady, ktoré by mohli dokumentovať tieto súvislosti. Prvým je tubové sólo z *Tretej symfónie* (1980) – karikatúra predstaviteľa niekdajšieho gerontokratického režimu. Druhým je celkom odlišný výraz začiatku *Šiestej symfónie* (2003), predstavujúci dýchanie odchádzajúceho blízkeho človeka.



To bol tiež dôsledok spomenutého veľkého zlomu z čias okolo roku 1989, keď sa skladby označované ako konštrukcie bez výrazu stali doslova v priebehu jedného dňa skladbami s jednoznačným obsahom. Určite by som však našiel skladby, kde takýto vzťah existuje aj spontánne, bez vopred stanoveného zámeru – a to je na tom zaujímavé.

■ **Vášim posledným rozmernejším dielom je *Te Deum op. 93*, forma objavujúca sa v slovenskej hudbe skôr sporadicky. Aká je jeho genéza?**

S touto témou som sa začal zaoberať krátko po premiére *Missa Posoniensis*, ktorú som začal písať ešte pred revolúciou. Povedal som si, že ak som zakázaný, môžem si písať, čo chcem. Všetko sa zmenilo, omšu som dokončil v roku 1991, no napriek tomu trvalo štvrtstoročie, kým sa ju podarilo zaradiť do programu. Jedna jej časť, *Credo*, sa svojím výrazom vzťahuje k demonštrácii v marci 1988, a preto som si dovolil na premiéru pozvať Františka Mikloška. Ten prišiel a pri blahoželaní mi akoby mimochodom spomenul, že všetky susedné národy majú svoje *Te Deum*, iba my Slováci ho nemáme a či by som neskúsil... *Te Deum* sa vzťahuje k roku 1989. Napriek všetkým aktuálnym problémom máme byť za čo vďační. Túto zmenu prežila v aktívnom veku práve moja generácia. Opäť sa vrátila otázka, teraz v takto zosobnenej podobe: „*Kedy, ak nie teraz? Kto, ak nie ty?*“ O pár mesiacov som teda skúsil, práca ma veľmi zaujala a po dvoch rokoch bola s Božou pomocou hotová.

■ **Zdá sa, že pre skladateľa znamená dôchodok niečo iné, ako napríklad pre chirurga...**

Aj na dôchodku možno sedieť pri klavíri alebo pri stole a písať noty. Iste, už tie skladby budú mať trochu iný výraz ako kedysi, ale radosť z tvorby tu stále je, a to je zrejme najdôležitejšie. X

29. jún 2019
19:00

IVAN BUFFA

Skladateľský portrét

QUASARS ENSEMBLE
Eric Lamb, flauta (AT/USA)
Mário Polónyi, skladateľ (SK)

Malé koncertné štúdio Slovenského rozhlasu, Mytna 1, Bratislava
www.quasarsensemble.com
vstup voľný

Koncert je súčasťou projektu Cyklus koncertov Quasars Ensemble, ktorý z verejných zdrojov podporil partner podujatia Fond na podporu umenia. S finančnou podporou Bratislavského samosprávneho kraja, SOZA a Hudobného fondu.

u. fond na podporu umenia Bratislavský samosprávny kraj Hudobný fond Music Fund Slovakia SOZA rtv: :RADIO DEVIN hudobný život humanisti

Košická hudobná jar

64. ročník medzinárodného hudobného festivalu, 2.–30. mája, Štátna filharmónia Košice

V reprezentatívnych priestoroch Východoslovenskej galérie sa 6. 5. predstavil juhokórejský klavirista **Kun Woo Paik** s programom označeným ako „Chopinove nálady“. Štúdiá u Rosiny Lhévinne na Juilliard School a v Londýne u Ilony Kabos mu otvorili cestu na svetové pódia. Dnes už zrelý umelec si na košický recitál vybral skladby, v ktorých Chopin vyjadril svoje intímne pocity plné vášne, lásky, bolesti i smútku, aké prežíval v začiatkoch, ale aj pri rozpade vzťahu so spisovateľkou George Sandovou. Kým v úvodnom *Impromptu* č. 2 *Fis dur* zažiaril Paik perlivými pasážami, nasledujúce *Nokturná* (op. 15/2, op. 27/1, op. 15/1, op. 48, op. 55/2, op. 32/2) prezrádzali umelcove schopnosti vo vysokom technickom sústreďení modelovať mnohotvárnny obraz sprvu šťastných, a postupne dramaticky exponovaných tónov. Medzitým zaradil brilantnú *Polonézu*

Eugena Suchoňa. Úvodné Góreckého *Tri tance* v starom štýle navodili atmosféru sústreďeného kompaktného telesa so štýlovým akcentovaním charakteristických rytmov a tancov a ich striedavými náladami, nevynechajúc folklorizujúce námety. Podobne aj *Divertimento* č. 1 op. 20 Lea Weinera predstavilo staré uhorské tance pre sláčiky. Samotná partitúra priniesla väčšie kontrasty a tanečnosť, temperament v tempovo striedaných piatich častiach od čardášu cez pochod až k trblietavému záverečnému *Prestu*. V prvej polovici večera odznel aj Bachov *Koncert pre husle a sláčiky a mol BWV 1041*, ktorého sólový part hral Dalibor Karvay na husliach od Julie Marie Pasch z Viedne. Zaujal štýlovým prednesom, v lyrickom *Andante* upútal súhrou nad statickými violončelami a violami nad bassom continuum čembala. Ľahkosť

Po slávnostnom začiatku postupne gradujúcou dynamikou vytvorili autentický hudobný obraz prebúdajúceho sa života zeme. Pomalé *Larghetto* a attacca nasledujúce *Scherzo* exponovali po vážnom vstupe hravými tónmi tanečnej nálady, záverečná časť stála na farebných kontrastoch, miestami s tienistými úsekmi, gradujúc do oslavného symfonizmu. Hoci v orchestri bolo možné badať drobné neistoty, dirigent ho viedol logicky v témach, presných nástupoch a v súvislostiach, telesu dodával charakteristický zvuk, monumentalitu a dramatismus. Tieto znaky naplno uplatnil po prestávke v diele talianskeho operného skladateľa, ktoré pozostávalo zo siedmich inštrumentálnych častí striedaných piatimi so sólovým tenorom. Dielo vzniklo na námiet francúzskeho básnika Alfreda de Musseta, ktorého verše zachytili lásku k spisovateľke George Sandovej a sklamanie z nej. *Májová noc* predstavuje symfonickú drámu, ktorú skladateľ vystavil na kontrastnom dialógu spisovateľa a jeho Múzy. Každá z orchestrálnych častí má svoj dramatický oblúk, drsné tóny, zmeny farieb, časté nástrojové sóla a neobvyklé impresie.



K. Woo Paik (foto: J. Lás)



SMO a Dalibor Karvay (foto: J. Lás)

Fantáziu As dur op. 61 z roku 1846, nechýbali ani optimistické *Valčíky* a na záver hlboko pôsobivá *Balada* č. 1 *g mol*. Hoci nástroj značky Petrof bol technicky spôsobilý, jeho tónové kvality neboli dostatočné a od umelca vyžadovali miestami až ostré tóny. Celý program vyznel virtuózne a uvoľnene, najmä kontrasty dynamiky. Umelcovi sa podarilo spamäti a bez prerušenia predniesť náročný a obzvlášť pôsobivý recitál.

Slovenský mládežnícky orchester sa predstavil 10. 5. v Dome umenia s umeleckým vedúcim a huslistom **Igorom Karškom**. Sólistom bol renomovaný huslista **Dalibor Karvay**, univerzitný profesor vo Viedni, s ktorého umeleckými výkonmi sme sa mnohí stretávali od jeho útleho veku. Privítali sme sláčikovú sekciu orchestra s programom, ktorý si zaslúži zvláštnu pochvalu. Hlavnými „bodmi“ boli diela Johanna Sebastiana Bacha, obkolesené reprezentantmi stredoeurópskej komornej tvorby – Poliaka Henryka Mikołaja Góreckého, Maďara Lea Weinera a Slováka

a virtuozita tretej tanečnej časti nechala vyznieť sviežemu tónu sólistu. V Bachovom *Koncerte pre dvoje husle a sláčiky d mol BWV 1043* sa Karvay s Karškom zhostili sólových partov v protiváhe k tutti orchestra súťaživo a dravo virtuózne. Na záver uviedol orchester *Serenádu pre sláčikový orchester* op. 5 Eugena Suchoňa v plnom nasadení, zvukovo, rytmicky a hráčsky pôsobivo, akcentujúc baladičnosť a melodický pôvab diela. Koncert 16. 5. nazvaný „*Májová noc*“ sa do histórie jubilujúcej **Štátnej filharmónie Košice** zapíše ako pozoruhodný umelecky aj dramaturgicky. Na programe orchestra boli *Symfónia* č. 1 *B dur* „*Jarná*“ Roberta Schumanna a kantáta *Májová noc* pre tenor a orchester talianskeho operného tvorcu Ruggiera Leoncavalla. Dirigentom bol **Robert Jindra**, sólistom mexický tenorista **Luis Chapa**. Veľký symfonický orchester s dvomi harfami a šiestimi pultmi prvých huslí sa zmocnil partitúry Schumannovej symfónie sústredene. Zdôraznil jej romantickú melodiku, sviežosť a jarnú náladu.

Luis Chapa disponuje veľkým, nosným a sýtim tvárnym tenorom, svoj part viedol k najvyšším dynamickým vrcholom, aj napriek maximálnym fortissimovým tónom orchestra znel jeho tenor naplno ako vrchol hudobného obsahu. Inštrumentačne skladateľ tvoril partitúru v duchu impresionizmu, ale aj wagnerovského expresívneho výrazu. Búrka vášní, citov, všetkých sóla v orchestri a sústredenosť hudobnej stavby vyzneli vďaka dirigentovej koncentrácii v závere efektne a úspešne ako doposiaľ nepoznaná výnimočná hudobná poéma. Jediným hostujúcim symfonickým telesom na hudobnej jari v Košiciach bol **Symfonický orchester Miskolc** s dirigentom **Mátyásom Antalom** (19. 5.). V *Koncerte pre klavír a orchester* č. 3 *d mol* op. 30 Sergeja Rachmaninova hral sólový part **József Balog**, v druhej časti večera zaznela Čajkovského *Symfónia* č. 5 *e mol* op. 64. Mátyás Antal je umeleckým riaditeľom orchestra od roku 2018 a odvtedy sme počuli jeho teleso v Košiciach prvýkrát, hoci v predchádzajúcich sezónach sme zazname-

nali ich viaceré výnimočné hostovania. Tentokrát sme pociťovali v celkovej tvári a zvuku orchestra badateľnú únavu aj pri evidentnej koncentrácii na tempové a interpretačné výkony inštrumentalistov. Najmä v klavírnom koncerte bola sústredenosť na sprievodné tóny náročného diela v súlade so sólovým partom, symfónii však chýbal jas, sviežosť, dramatismus ale aj výrazové stvárnenie skladateľových predstáv. Vrcholom sa preto stal výkon sólistu. Stvárnenie náročného partu

pre klavír počuli aj Brahmsov *Uhorský tanec* č. 5 hraný s veľkým zaujatím v plnom orchestrálnom zvuku.

Počas koncertu 23. 5. s názvom „*Taliansky klenot*“ sme privítali šéfdirigenta ŠFK **Zbyňka Müllera** a sólistov s dramaturgicky neobvyklým programom. Po Mozartovej *Symfónii* č. 41 *C dur „Jupiterskej“* zneli koncertné scény z opery *Andrea Chénier* talianskeho veristického skladateľa Umberta Giordana. Podobne ako Leoncavallo bol odchovancom

obsahom a dramatickými situáciami diela. Text libreta Luigiho Illica sme počuli v origináli a nad pódium bolo možné sledovať český preklad z pera Marie Kronbergrovej. Opera vychádza z pucciniovskej kantilény, je bohatá na kontrasty a najmä pôsobivú melodickú krásu. V Müllerovej koncepcii sme sledovali osobné vyjadrenia, stvárnenie troch hlavných postáv z obdobia Veľkej francúzskej revolúcie. Negatívnymi, ale aj citovo zmätenými pocitmi vynikal sluha Gérard, osoba revolučnej mašinerie, teroru a násilia. Jeho predstaviteľ, český barytonista **Jakub Kettner** s plným nasadením surovo znejúceho výrazu a hnevliového tónu uviedol poslucháča do drásavej atmosféry deja, ktorý nemal ďaleko od historickej skutočnosti. Básnik *Andrea Chénier* sa staval nielen voči teroru a násiliu, jeho láska k Magdalene sa postupne rozvíjala do nebývalých rozmerov. Jej predstaviteľka **Petra Álvarez Šimková** s prekrásnymi sólovými i ansámblovými vstupmi vniesla farebne zvláštnym, tvárnym a lyrickým sopránom do vzťahu s manželom-tenoristom **Rafaelom Álvarezom** z Mexika nezabudnuteľnú citovú a muzikantsky hlboko presvedčivú náladu. Na úspechu celého projektu mal jednoznačný podiel dirigent skvele naštudovaným dielom a sústredením sa na stále prítomný zvuk orchestra a sólových vstupov, dokonalú súhru so sólistami a dynamicky premyslené „krytie“ kvázijaviskových pohybov sólistov.

Lýdia URBANČIKOVÁ



L. Chapa (foto: M. Fenciková)



R. Jindra (foto: M. Fenciková)

(len 1. 3. hral rovnaký koncert so Štátnou filharmóniou Košice Lukáš Vondráček) zaujalo brilantnosťou, bezchybnou technikou ako prostriedkom k výraznému muzikálnemu cíteniu a obdivuhodnému zaujatiu pre jeden z najnáročnejších klavírných opusov. Ako prídatok sme okrem drobnej Bartókovej skladby

neapolského konzervatória a rovnako sa z jeho bohatej opernej tvorby dostáva na pódia takmer vždy len toto jediné dielo. V Košiciach bola ako celok inscenovaná v roku 1977 v réžii Drahomíry Bargárovej, až súčasné koncertné uvedenie scén prispelo k tomu, aby sa verejnosť oboznámila s prekrásnymi melódiami,

Bratislavský
BRATISLAVA
Organový
ORGAN FESTIVAL
Festival

25.06. — 21.07.2019

FARBY VZDUCHU Ut 25. 06. / 10.30
 Bratislavský hrad, Kaplnka Sedembolestnej Panny Márie
Tomáš Boroš moderátor (SK)
Juraj Křemen organ (SK)

PÍŠTALY A STRUNY Ne 30. 06. / 19.00
 Veľké koncertné štúdio Slovenského rozhlasu
Hana Bartošová organ (CZ)
Iva Bartošová klavír (CZ)

ROMANTICKÝ ORGAN Štv 04. 07. / 19.00
 Katedrála sv. Šebastiána, Krasňany
Michael Utz organ (DE)

VYCHÁDZAJÚCE HVIEZDY Ut 09. 07. / 19.00
 Katedrála sv. Šebastiána, Krasňany
Filip Šmerda organ (CZ)

HLAS A ORGAN Ne 14. 07. / 19.00
 Kapucínsky kostol, Pezinok
Eva Garajová mezzosoprán (CZ)
Marek Vrábel organ (SK)

ORGAN V NEMOM FILME Ne 21. 07. / 19.00
 Veľké koncertné štúdio Slovenského rozhlasu
Martin Bako organ (SK)

Hlavný organizátor
ORGANYZÁCIA

Spoluorganizátori
rtv:
Kláštôr
Kapucínov
Pezinok

Ordinariát
ozbrojených síl
a ozbrojených
zborov SR

Hlavný partner podujatia
u. fond
na podporu
umenia

S finančným príspevkom
Hudobný fond
Music Fund Slovakia

Podakovanie
Mr Geoffrey Piper
MusicEnterprise

Predpredaj
v sieti
TICKETPORTAL

www.facebook.com/BratislavskyOrganovyFestival
mjuzik@muzik.leu

ISCM World Music Days 2019 v Estónsku

Postrehy z festivalu a prezentácia slovenských skladateľov

ISCM (International Society for Contemporary Music) je svetovou značkou, za ktorou sa skrýva takmer už 100-ročná história. V súčasnosti ISCM zabezpečuje pôdu pre prezentáciu skladateľov, rôznorodých kompozičných techník, štýlov a estetických hodnôt bez ohľadu na rasu, presvedčenie či sociálny status. Hlavným výstupom sú niekoľkodňové festivaly, ktoré organizuje každý rok iná členská sekcia (Slovensko bolo organizátorom spolu s Rakúskom v roku 2013). Estónska vízia festivalu pre rok 2019 bola predstavená už v juhokórejskom Tongyeongu a zanechala pozitívny dojem u zúčastnených delegátov aj skladateľov.

V dňoch 2.–10. 5. sa tento významný festival súčasnej hudby uskutočnil v estónskych mestách Tallinn, Tartu a Laulasmaa. Na festivale sa zúčastnili slovenskí skladatelia Lukáš Borzík a Adrián Demoč a delegát Slovenskej sekcie ISCM Juraj Beráts. Väčšina aktivít prebehla v hlavnom meste Tallinn s prekrásnym historickým centrom a množstvom koncert-

Výber skladieb

Každoročne vyhlási festivalový výbor výzvu na zasielanie skladieb (Call for scores) v určitých kategóriách. Pre festival v Estónsku to bolo spolu 33 kategórií, v ktorých bolo prijatých 500 skladieb. Výzva bola koncipovaná s dôrazom na zborové diela, keďže vokálna hudba

Stromy namiesto kvetov

Estónsko má silný vzťah k svojej prírode. Témou festivalu bol les, čo podčiarkoval aj festivalový slogan: *Through the Forest of Songs* a celkový vizuál propagačných materiálov. Neostalo to však iba pri frázach. Organizátori sa rozhodli darovať interpretom a skladateľom po uvedení ich skladieb namiesto tradičných kvetov jeden zasadený strom. Celkovo tak bolo po skončení festivalu zasadených 200 stromov. Myslím si, že je to skvelá a aktuálna myšlienka, ktorou by sa mohli inšpirovať aj organizátori podujatí na Slovensku.

Silné stránky festivalu

Festival ponúkol naozaj kvalitné a špičkové súbory, orchestre, zbory, ale aj sólistov, ktorí garantovali vysoké očakávania pri predvedení skladieb. Vďaka dramaturgickej rozmanitosti sme mali možnosť počuť (a vidieť) rôzne podoby tej najsúčasnejšej hudby. Jednotlivé aktivity prebiehali hladko a na organizáto-



Spoločná fotografia delegátov ISCM a hostí s A. Pärtom (foto: R. Jakobson)



A. Demoč (foto: S Tupits)

ných sál, ale aj kostolov s vynikajúcimi akustickými vlastnosťami a zázemím pre organizovanie takýchto podujatí. Festival ponúkol návštevníkom 28 koncertov na 22 rôznych miestach, takže o presuny a pestrosť výberu nebola núdza. Súčasťou festivalu je každý rok aj valné zhromaždenie ISCM, na ktorom sa zúčastňuje viac ako 50 delegátov z krajín takmer celého sveta. Zhromaždenie prijíma dôležité rozhodnutia pre fungovanie spoločnosti a jej jednotlivých aktivít, ale najmä podporuje vzájomnú výmenu skúseností a kontaktov. Je miestom stretnutí ľudí zameraných pre súčasnú hudbu z rôznych krajín sveta a na jeho pôde často vznikajú dlhodobé vzájomné spolupráce. Na festivale spolupracovalo viac ako 200 skladateľov, súborov a interpretov. Siedmeho mája sa festival presunul do neďalekého mesta Laulasmaa, v blízkosti ktorého nedávno otvorili Arvo Pärt Centre v novej, modernej a veľkorysej budove. Svojou návštevou poctil delegátov v rámci valného zhromaždenia aj samotný skladateľ Arvo Pärt, ktorý je zároveň čestným členom ISCM.

má v Estónsku veľkú tradíciu, silné základy a množstvo vynikajúcich telies. Do výberu pre festival sa dostalo spolu 99 diel vrátane zvukových inštalácií. Podieľalo sa na ňom viac ako 40 členov, ktorých zastupovali organizátori, umelci a najmä oslovení interpreti. Slovensko reprezentovali tieto diela a skladatelia:

Lukáš Borzík: *Credo*

Estonian Philharmonic Chamber Choir
4. 5., 19.00 – St. Nicholas' Church/Niguliste kirik

Marián Lejava: *Narcissus*

George Kentros & Mattias Pettersson
4. 5., 12.30 – Estonian Academy of Arts

Adrián Demoč: *Struny, steny, zhľuky, sny*

Tallinn Chamber Orchestra
5. 5., 18.00 – House of Black Heads

Tímea Hvozdková: *Nezábudka*

Tallinn Chamber Orchestra & Estonian Philharmonic Chamber Choir
10. 5., 19.00 – St. John's Church/Jaani kirik

roch bolo poznať, že majú s organizáciou podobných podujatí skúsenosti. Počas 8 dní som nezaznamenal akékoľvek organizačné „zakopnutie“ či problém. Kladnou stránkou bol jednoznačne aj programový bulletin, ktorý bol koncipovaný prehľadne a jednoducho. V prípade, že ste si ho na koncert nevzali, pomohla vám aj webová stránka, výborne fungujúca aj na mobilných telefónoch, pre ktoré bola dokonale prispôbená. Koncerty sa začínali presne, miesta na sedenie boli organizované predpredajom vstupeniiek a publikum bolo mimoriadne pozorné a vďačné. Pozitívne reakcie som vnímal počas festivalu aj od zahraničných hostí. Festivalu by som vytkol azda len horšie počasie, ktoré nás zastihlo počas niektorých dní v Tallinne. Kvalitné umelecké zážitky však aj túto malú nepríjemnosť dokázali celkom dobre zatlačiť do úzadia.

Postrehy skladateľov

Adrián Demoč: Festival bol veľmi intenzívny, nabitý program často neumožňoval počuť

všetky skladby na festivale (často sa po jednom koncerte muselo doslova bežať na ďalší). Myslím, že sa organizátorom podarilo zostaviť zaujímavý program, čo určite nebolo jednoduché. Komunikácia s organizátormi bola výborná, odpovedali obratom na všetky moje otázky či pripomienky. Zúčastnil som sa na štvrtej skúške plus generálnej skúške svojej skladby. Dirigent Risto Joost pristupoval k skladbe veľmi profesionálne a s rešpektom. V rámci obmedzených časových možností (typická festivalová situácia) urobili s orchestrom pre skladbu, čo sa dalo. Samozrejme, moja osobná účasť na skúškach pomohla ujasniť niektoré interpretačné nejasnosti (tempo, ladenie, mikrorintervaly, spôsob artikulácie jednotlivcov a celku atď.), zasvätiť hudobníkov do sveta tejto skladby, čo samotnú interpretáciu posunulo o niekoľko krokov dopredu. Práca s dirigentom aj orchestrom bola obohacujúcim umeleckým zážitkom.

Skladba *Struny: steny, zhľuky, sny* bola premiérovaná vo verzii ako svojrázny „koncert“ pre Milana Paľu a jeho milanolu a sláčikový orchester (súbor Opera Diversa z Brna dirigoval

Symphony Orchestra, Tallinn Chamber Orchestra, Kadri-Ann Sumera atď.). Prezentácia hudby z celého sveta na jednom mieste poskytuje výhodu akéhosi prierezu. Na jednej strane je tu prílišná estetická „pestrosť“, zároveň poslucháč môže (samozrejme, v obmedzenej miere) pozorovať dianie v jednotlivých krajinách, sledovať, KDE je AKÁ hudba považovaná za kvalitnú. Interpretácia skladieb na „inej pôde“ je určite nesmierne dôležitou skúsenosťou pre každého skladateľa. Odhliadnuc od možnosti konfrontovať svoju hudbu s dianím v hudobnom svete (to je esenciálny dôvod), je to aj akási „skúška zápisu partitúr“ – skúška zrozumiteľnosti a jasnosti myšlienky pre hudobníkov z iného kultúrneho prostredia. Potom je tu, samozrejme, možnosť spoznávať hudbu iných, čo je samo osebe obohacujúce.

Lukáš Borzík: Festival som vnímal počas svojho pobytu (2.–5. 5.) predovšetkým ako jedinečnú príležitosť spoznať množstvo kvalitnej hudby z celého sveta v širokom spektre skladateľských poetík, ktoré festivalový

len v duchu jemných korekcií tempa, dynamiky, zdôraznenia špecifických miest v skladbe či predĺženia času ticha, v ktorom by mohla primerane, vzhľadom na impozantný čas dozvuku v Kostole svätého Mikuláša (Niguliste kirik), doznievať každá fráza diela čo najprirodzenejšie.

Hlasové dispozície, kultúra tónotvorby a intonačný perfekcionizmus spevákov Estónskeho filharmonického komorného zboru je na vysokej úrovni. Moje *Credo* pre miešaný zbor patrí k harmonicky, intonačne a výrazovo náročným dielam aj vzhľadom na to, že sa celou skladbou vinie najmä sylabicko-syrytmický spev a len v závere so slovom Amen sa ako pointa objaví melizmatický prednes, čo si vyžaduje dokonalo zladené dýchanie a nepretržitú koncentráciu všetkých členov zboru, aby zneli ako jeden organizmus. Premiéra v podaní Estónskeho filharmonického komorného zboru vďaka ich kvalite vrchovato naplnila moje očakávania. Skladba odznela veľmi prirodzene vďaka pochopeniu jej obsahu a správne, rovnako technickému, ako aj výrazovému predvedeniu. Dovolím si povedať, že moje *Credo* odznelo presne tak, ako

som ho vo svojom vnútri prežíval pri komponovaní a ako som si ho v duchu predstavoval už od samého začiatku, od momentu zachytenia jeho prvej hmatateľnej podoby. Reakcia publika na toto dielo bola kladná a myslím si, že bola spontánnym ohlasom na účinok, ktorý skladba vyvolala. To sa premietlo po koncerte aj do osobných rozhovorov s ľuďmi z publika a záujmom kolegu zo Švajčiarska, ktorý ma požiadal o partitúru diela, aby ju mohol sprostred-

kovať zborom vo svojej krajine.

Festival World Music Days 2019 bol inšpirujúci aj z pohľadu možnosti konfrontácie mojej tvorby v kontexte tvorby kolegov z celého sveta sústredenej na jednom mieste, čo ma naplnilo aj novými výzvami, ktoré, aspoň dúfam, povedú k tvorivému procesu v blízkej budúcnosti. Aj preto si myslím, že by sa skladatelia každého veku mali usilovať zapojiť svojou tvorbou do výziev, ktoré ISCM každoročne ponúka. Takéto impulzy sú pre aktívnu skladateľskú činnosť zdrojom poskytujúcim potrebný rozhľad a aj nadhľad nad problematikou estetiky a technickej vyspelosti, s ktorou je súčasný tvorca konfrontovaný.

Skladatelia, zapojte sa do výzvy pre festival na Novom Zélande 2020!

Výzva pre zasielanie skladieb 2020 na festival na Novom Zélande bude zverejnená na webovej stránke www.iscm-slovakia.org už čoskoro!

Pripravil **Juraj BERÁTS**



L. Borzík (foto: S Tupits)



Estónsky filharmonický komorný zbor (foto: S Tupits)

Marián Lejava, celý projekt je súčasťou albumu *4 Milanolo Concertos* vydaného na značke Pavlík Records). Túto nahrávku vlastne považujem za definitívnu – Paľa, Lejava aj orchester ju interpretovali s neuveriteľným oduševnením a zároveň ostali verní partitúre a jej pokynom, hudobnému svetu tejto skladby. Napriek tomu som bol s novou interpretáciou veľmi spokojný. Interpretácia Tallinn Chamber Orchestra, taktiež oduševnená a „verná“ pokynom, zároveň vniesla nové svetlo na túto partitúru. Takto si vlastne predstavujem vynikajúce predvedenie tejto skladby vo verzii „bez sólistu“ (zvuk Milana Paľu považujem za nenapodobiteľný). Tallinn Chamber Orchestra teda moju predstavu naplnili.

Na festivale ma zaujala najmä „klasika“ (John Cage, Simon Steen-Andersen). Je skvelé, že sa nové skladby môžu konfrontovať s dielami a so skladateľmi so svetovým renomé. Zároveň ma zaujala vynikajúca interpretačná úroveň na všetkých koncertoch, ktoré som videl (estónsky Philharmonic Chamber Choir, Estonian Philharmonic, Estonian National

program ponúkal v excelentnej interpretácii estónskych zborov, komorných súborov, orchestrov.

Silnou stránkou festivalu bola už počas príprav aj efektívna, vždy promptná a vysoko profesionálna komunikácia s organizátormi z ISCM. Rovnako počas festivalu bola ich ochota pomôcť účastníkom s akýmkoľvek otázkami a problémami absolútnou samozrejmosťou. Aj vďaka tomu som mohol ako hosť festivalu 2019 navštíviť Arvo Pärt Centre (Arvo Pärti Keskus) v Laulasmaa, vzdialeného 35 km od Tallinnu, v ktorom je sústredená kompletná tvorba estónskeho skladateľa Arva Pärta.

Nachádzajú sa tam taktiež jeho obsiahla knižnica, fonotéka, študovne, koncertná sála a v strede centra kaplnka s ikonami a troma zvonmi symbolizujúcimi skladateľovu kompozičnú techniku tintinnabuli.

Skúška mojej skladby *Credo* bola naozaj nevšedným zážitkom. Dirigent Kaspars Putniņš pripravil Estónsky filharmonický komorný zbor natoľko, že sa priebeh skúšky niesol už



Urban Hudák (foto: archív VIOLY)

O centre pre umenie VIOLA s Tatianou Pirníkovou a Ondrejom Veselým

Za veľkými oknami na prízemí nenápadnej uličky v centre Prešova sa okrem útulnej kaviarne obloženej knihami nachádzajú pôsobivé viacúčelové koncertné i javiskové priestory, takmer nepretržite naplnené pestrými a kvalitnými umeleckými aktivitami, predovšetkým v hudobnej oblasti. VIOLA – centrum pre umenie, dokázala, okrem iného, v priebehu niekoľkých rokov svojej existencie poskytnúť hodnotnú platformu pre premiérové uvedenie množstva súčasných svetových i slovenských hudobných diel. O špecifikách činnosti centra sme sa porozprávali s Tatianou Pirníkovou a Ondrejom Veselým.

Pripravil **Peter KATINA**

■ **Prešovská VIOLA niesla istý čas „podtitul“ Literárna kaviareň, v posledných mesiacoch je to Centrum pre umenie. Aký je vlastne jeho presný status a odkedy je aktívne?**

Ondrej VESELÝ: Dnes je VIOLA už pred koncom svojej tretej sezóny, v rámci ktorej prešla z literárnej kaviarne na platformu umeleckého centra. Portfólio literárnej kaviarne je jeho súčasťou a je naďalej činné aj po tejto transformácii. V decembri minulého roku pribudol VIOLÉ nový priestor – divadlo, ktoré je akusticky a priestorovo mimoriadne vhodné aj pre koncerty s odvážnejšou dramaturgiou. Súčasným a oficiálnym názvom je teda VIOLA – centrum pre umenie.

■ **Dušou VIOLY je muzikologička a hudobná pedagogička Tatiana Pirníková, ktorá je všestrannou manažérkou, organizátorkou a hybnou silou všetkých aktivít centra. Kto spolu s ňou tvorí personálne jadro?**

OV: Okrem toho, že Tatiana je umeleckou a organizačnou riaditeľkou, je taktiež garanciou kvality, o ktorú sa ako dramaturgia môžeme oprieť. Pre literárne portfólio je hybnou

silou Soňa Pariláková, o hudobný program sa starám v dramaturgickom tandeme s Tatianou ja. Súčasťou dramaturgickej rady sú v externej spolupráci pre divadlo Katarína Jánošová a Alžbeta Verešpějová a pre pripravovaný festival starej hudby Musica Testudinis s nami spolupracuje lutnista Michal Hottmar.

■ **Aké je priestorové, technické, zvukové a nástrojové zabezpečenie centra?**

Tatiana PIRNÍKOVÁ: V súčasnosti máme klubovú sálu s pódiumom a s pianínom, divadelnú sálu s koncertným krídlom a tri ateliéry, kde je umiestnená zbierka Orffových, bicích a ďalších ľahko ovládateľných nástrojov a zvukových hračiek. V klube, ktorého súčasťou je aj kaviareň, sa konajú klubové koncerty, literárno-hudobné večery, podujatia čitateľského klubu, prezentácie kníh a vydavateľstiev, vernisáže a výstavy výtvarných prác, spomienkové večery na umelcov a významných predstaviteľov kultúry či interaktívne umelecké programy pre školy. Divácka kapacita je 55 miest. Javiskový priestor divadla je určený na realizáciu komorných divadelných insce-

nácií a zároveň na koncerty vážnej, súčasnej a experimentálnej hudby. Vo vybavení sály máme nový koncertný nástroj – krídlo Yamaha a profesionálne divadelné osvetlenie. Kapacita pre divákov je 90 miest. Oba priestory majú výbornú akustiku a zároveň možnosť ozvučenia, osvetlenia a premietania. Presné technické parametre sú uvedené priamo na stránke www.violapresov.sk.

■ **Podľa čoho sú podujatia rozdelené v rámci dvoch „scén“ centra – priestoru kaviarne a novootvoreného koncertného priestoru?**

TP: Podujatia rozdeľujeme podľa spôsobu, akú komunikáciu chceme divákovi poskytnúť. Ak je to divadelné predstavenie pre rodičov s deťmi viazané na bohatý svetelný dizajn, uskutočňujeme ho v divadle. Ak je to kontaktný workshop, kde sú priamo deti zapájané do deja, uskutoční sa v klube, kde nie je pevné sedenie, a tak môžeme priestor prispôbiť aj pohybovým aktivitám detí. Koncerty folkových spevákov patria jednoznačne do klubu, koncerty sólovej a komornej hudby zas do divadla.

■ **Viaceré malé kultúrne centrá sa pokúšajú spájať koncerty s posedením pri dobrej káve či víne s expozíciou výtvarných diel a vytvárajú miesto pre intelektuálne podnetné stretávanie širokého spektra ľudí. Je táto synergia citeľná aj vo VIOLE?**

OV: Spomínajúc takúto synergiu mi prichádza na myseľ večer venovaný Jane Kmitovej zo začiatku tejto sezóny. V rámci večera sa Kmitová predstavila nielen ako skladateľka, ale spolu s dcérou aj ako interpretka, poetka a výtvarníčka. Priestory klubu sú vhodné a aj využívané na synergiu výtvarného a hudobného umenia. Zároveň je k dispozícii aj (na Slovensku jediná) kamenná predajňa vydavateľstva Portál. Čo sa týka podávania nápojov počas koncertov, sú prípady, keď ide naozaj o vhodné spostenie, nie však vždy! Ako dramaturg sa posledný čas zameriavam skôr na možnosti multimédií či dokonca na (v našom prostredí netypickú a možno aj prekvapujúcu) platformu uvádzania hudby, keď poslucháči načúvajú umeniu v polohe ležmo. Rôznorodých a inovatívnych možností je dostatok. Prirodzene, snažíme sa z toho spektra vyberať citlivo a nepodliehať automaticky módnosti. No ak považujeme ne-tradičný a nový spôsob umožnenia umeleckej komunikácie s návštevníkom za funkčný, s radosťou ho implementujeme do programu.

■ **Je VIOLA niečím osobitá z hľadiska svojej polohy v centre Prešova a akým spôsobom sa v nej prejavuje genius loci? Spolupracuje s podobnými centrami na Slovensku?**

OV: VIOLA je súčasťou priameho centra Prešova a nachádza sa na Tkáčskej ulici. Záležalo nám, aby kompletné priestory boli zasadené do mesta čo najcitlivejšie. Pozornosť sa venovala tomu, aby VIOLA bola súčasťou *genia loci* mesta a nenarúšala ho. Autorom architektonického riešenia oboch priestorov je Irakli Eristavi (Architekti zerozero), inovatívny architekt, ktorý má okrem slovenských aj gruzínske korene.

Čo sa týka spolupráce s inými kultúrnymi stánkami, sme v kontakte s Novou synagógou v Žiline, s Dierou do sveta v Liptovskom Mikuláši či s hudobným festivalom Hudba u Fullu v Ružomberku. Vždy sa tešíme všetkým možným prienikom umení a spolupráce.

■ **Ako vznikla myšlienka celovečerného umeleckého profilu s názvom *O hudbe s jej tvorcami*, ktorý pozostáva z diskusie s domácom skladateľom a koncertným uvedením jeho diel? Týka sa iba autorov s koreňmi z východného Slovenska alebo má širší kontext?**

OV: S tradíciou uvádzať program venovaný slovenským skladateľom prišla ešte v prvej sezóne Tatiana Pirníková. V tom čase sa profiloval na skladateľov žijúcich v zahraničí (Olga Kroupová, Iris Szeghy, Alexander Michalič) – odtiaľ názov *Návraty domov*. Keď ma Tatiana oslovila k programovej spolupráci, bolo pre mňa prirodzené pokračovať a rozvíjať možnosti uvádzania slovenskej hudby. Dnes sa teším častým a pozitívnym ohlasom zo strany hudobnej obce na Slovensku, ktorá reflektuje prítomnosť

slovenskej hudby vo VIOLE. Keďže z Prešova pochádza niekoľko skladateľov, bolo prirodzeným krokom venovať program aj im, nejde však o výlučnú profiláciu. Doposiaľ sa u nás predstavili, okrem už spomínaných, Vladimír Bokes, Peter Machajdík, Peter Duchnický či Juraj Hatrík. V rámci spomienkových večerov sme venovali program V *retrospektíve* Jánovi Cikkerovi a Jánovi Zimmerovi. Verím, že vývin bude umožňovať rozvíjanie týchto večerov i naďalej, a to aj s perspektívou rozširovania na medzinárodné kontexty.

■ **Vo verejnosti výrazne zarezonovali hudobné podujatia *Sólo-duo-trio* alebo *ViolaKlasik*. Aká je ich náplň a aké ďalšie základné programové línie VIOLA ponúka?**

TP: Prešov je ako krajské mesto špecifické tým, že nemá žiadnu hudobnú inštitúciu, ktorá by kontinuálne rozvíjala koncertný život. Festivaly, akými sú napríklad Festival ARTIS alebo Prešovské dni klasickej gitary, pokrývajú tento hendikep len čiastočne, pretože ide o niekoľkodňové aktivity. Prešovská hudobná jar, ktorú organizuje PKO, je zasa primárne orientovaná



P. Pažický a E. Šušková (foto: archív VIOLY)

na komerčnejšie tituly. Dramaturgiu vo VIOLE sa usilujeme koncipovať do cyklických programov, ktoré s výnimkou leta plynú celý rok. Prehliadka *Sólo-duo-trio* vstúpila do svojho tretieho ročníka a snažíme sa ňou nahradiť absenciu súčasnej hudby, prevažne experimentálnej a improvizovanej, ktorá si svojho poslucháča, ak k tomu nebol roky vedený, hľadá len pomaly. *ViolaKlasik* je zase cyklus sólových a komorných koncertov hudby 17. až 20. storočia, ktorú verejnosti prezentujeme úsmevným sloganom *Nebojte sa klasiky!*

Výchovne smerom k získavaniu stálej poslucháčskej základne je zameraný cyklus *Cesty k hudbe*, ktorého súčasťou je popri už spomínaných večeroch so skladateľmi a spomienkových večeroch na skladateľské osobnosti, aj cyklus *Túžba tvoriť*. Ide o popularizačné prednášky spojené vždy s koncertnou časťou, na ktorých sú prezentované rôzne polohy súčasnej interpretačnej praxe.

■ **Vo svojom portfóliu máte pedagogické a detské predstavenia, akými sú premiéry divadelných hier *Špinuška* a *Chrobáčikovia*. Dará sa vám oslovovať školy a predškolské zariadenia?**

TP: Divadelné inscenácie určené detskému divákovi našťudoval profesionálny tím (režisér, scénograf, dramaturg, hudobník, kostymér) a účinkujú v nich herci, absolventi divadelných fakúlt. Najväčší záujem o tieto podujatia sme zatiaľ zaznamenali zo strany širokej verejnosti (dospelí s deťmi). Spolupráca so školami sa rozvíja pomalšie. Za jeden z hlavných dôvodov považujeme skutočnosť, že školy sú dlhodobo zahlcované nekvalitnou ponukou výchovných programov, ktorá prichádza predovšetkým zo súkromnej sféry, a tak je ich prioritou komunikovať v tomto smere s inštitúciami, ktoré už fungujú roky i desaťročia, akými sú štátne divadlá, filharmónia a podobne. Potešujúcou a povzbudzujúcou je pre nás skúsenosť, že tie školy, ktoré už VIOLU navštívili, sa opakovane vracajú. Problematike umeleckých programov pre školy venujeme sústredenú pozornosť aj prípravou ďalších

predstavení, ktoré staviame na interaktivite, priamom zapájaní detského diváka do deja alebo na dielňových činnostiach, ktoré prinášajú detským kolektívom priamu skúsenosť s elementárnym muzicovaním. Uskutočnili sme v tomto smere celý rad podujatí a spolupracovali s viacerými výbornými hudobníkmi. Spomeniem aspoň klaviristku a skladateľku Janu Bezek a multiinstrumentalistu Michala Smetanku.

■ **VIOLA výrazne podporuje súčasnú, avantgardnú aj experimentálnu hudobnú tvorbu. Ako je to s poslucháčskym ohlasom a návštevnosťou v centre pri „nemainstreamových“ podujatiach?**

OV: Snažíme sa o „výchovu“ poslucháčov k načúvaniu rôznorodých poetík hudby, ako aj k vnímanosti rozmanitej výrazovosti umenia. Podpora súčasného, avantgardného a experimentálneho umenia je pre nás teda



→ samozrejmosťou. Veríme totiž, že umenie nemôže mať hranice a akákoľvek snaha vymedzovať umeniu cestu má len obmedzené výsledky. Snažíme sa však usmerňovať frekvenciu a samotné zasadenie „náročnejších programov“ do celkového zasadenia programu centra. Napriek tomu, že plná sála nie je vždy garanciou kvality (možno práve naopak), vnímame citlivo aj návštevnosť, ktorú nateraz stále nie je možné definovať.

■ Výrazné bilbordy propagujúce VIOLU vidieť napríklad aj v Košiciach. Ako riešite marketing a reklamu?

OV: Teší nás čoraz väčšia návštevnosť z radov Košičanov, pričom po desaťročia to bolo vo vzťahu Prešov – Košice skôr naopak. V rámci marketingu sa snažíme využiť čo najširšie spektrum marketingových možností, či už virtuálnych, alebo tlačných. V poslednom období sa tiež darí šíriť správy o VIOLE aj v širších kontextoch slovenských médií.

■ Rozsah pestrých a takmer každodenných kultúrnych aktivít vo VIOLE je obrovský. Okrem podpory klasickej hudby a jazzu sú zreteľné menšinové žánre, folk, pesničkári, poézia, „čítačky“, prednášky, podujatia malých divadelných foriem. Podľa akého kľúča zostavujete plán aktivít v centre?

TP: Usilujeme sa vyhovieť osobným žánrovým i tematickým preferenciám a zároveň načúvať „hlasu verejnosti“. Sledujeme to, čo vykazuje známky umeleckej kvality a v meste i širšom okolí absentuje. Takou je napríklad nostalgia za Československom. S veľkým záujmom verejnosti celého regiónu sa stretla séria koncertov českých pesničkárov (Hutka, Merta, Jahelka, Dobeš, Andrtová-Voňková). Popri kategórii detského diváka a náročného záujemcu o hudbu je v našej trvalej pozornosti stredná a staršia veková kategória.

■ Silným prvkom aktivít centra je aj kultúra jazykových menšín v podobe prezentácie kníh, koncertov a divadelných predstavení. V akom rozsahu tieto aktivity rezonujú medzi predstaviteľmi samotných menšín?

TP: V začiatkoch činnosti VIOLY sme venovali sústredenú pozornosť rusínskej národnosti. Viac ako rok sme pravidelne dvakrát do mesiaca pripravovali programy zamerané na umeleckú kultúru a históriu tohto etnika. Naša ponuka je v súčasnosti v tomto smere širšia, oslovujeme väčšie spektrum záujemcov o umenie národnostných menšín. Usilujeme sa nachádzať témy, ktoré sú univerzálne a každé etnikum sa s nimi vyrovnáva príznačne. Takou bola napríklad téma baladickosti, ktorú sme prezentovali v rámci odborného fóra – konferencie – i v rámci hudobnej oblasti. Podnetom bolo vydanie rozsiahlej zbierky Oresta Zilynského *Balady východného Slovenska*, ktorú sme editorsky pripravili a jej umeleckej prezentácii cez rôzne žánrové uchopenia. Špecifické zameranie má cyklus *Na 49. rovnobežke*. Po prvom ročníku, ktorý bol zameraný na pozoro-

vanie literárnych a hudobných kontextov piatich vybraných národností – pre mesto Prešov príznačných, venujeme druhý ročník významným osobnostiam histórie, ktoré boli s Prešovom prepojené, zároveň však prenikli aj do sveta. Takým je napríklad barokový maliar Jacob Bogdani, ktorého cesty smerovali z Prešova cez Viedeň a Amsterdam až do Londýna, kde bol maliarom aj na dvore kráľovnej Anny. Hudobnú časť večera venujeme práve výberu dobových skladieb, ktoré mohli znieť na vtedajšom anglickom dvore.

■ Aká méta v podobe výrazného umeleckého mena, koncertu či predstavenia by bola splnením snom pre dramaturga kultúrneho centra? Aké sú dramaturgické plány a vízie do najbližšej budúcnosti?

OV: Do určitej miery sú splneným snom skladateľské večery. Tie považujem za svoj azda najvýraznejší „imprint“ v programe VIOLY. Podporu a šírenie slovenskej hudby považujem

za povinnosť slovenských interpretov. To, že mám šťastie rozvíjať tieto aktivity aj ako dramaturg, si veľmi vážim. Čo sa týka interpretov, krásnym koncertom bol nedávny recitál Daniely Varínskej. Dôležité však je, že čoraz viac sledujeme ľudí, ktorí prichádzajú do VIOLY pravidelne, čo je pre nás najväčším zadostučením.

Dramaturgické plány sú bohaté, štýlovo rozmanité a smelé. Pre nasledujúce sezóny som v kontakte so švédskym hráčom na zobcovej flaute Danom Laurinom, nemeckým violistom Nikolausom Schlierfom či s brazílskym gitaristom Odairom Assadom. Ďalším dôležitým cieľom je založenie ansámblu pre interpretáciu súčasnej hudby CAPELLA VIOLA, na ktorom pracujeme. Plánujeme pokračovať v podporovaní súčasnej (aj slovenskej) hudby a to aj spôsobom objednávanie skladieb od skladateľov. Prvým počínom sú dve nové skladby Viery Janárčekovej, ktorej skladateľský večer odznie ešte pred tohtoročným letom. ✕



CESTY K HUDBE
Viera Janárčeková
 18. jún - 19.00
 - moderovaný večer so skladateľkou -
 Peter Katina, Kamil Mihalov a Ondrej Veselý

VIOLA, centrum pre umenie, klub, Prešov
 Podujatie z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia, ktorý je hlavným partnerom projektu.

u. fond na podporu umenia hudobný život

VSTUP VOĽNÝ



(foto: archív)

Účinky hudby na zdravie hudobníka

Fyziologické, ergonomické a zdravotné aspekty hry na dychových hudobných nástrojoch

Miroslav VENCEL

V tejto kapitole seriálu sa budeme venovať hre na dychových hudobných nástrojoch z hľadiska hudobnej fyziológie a ergonómie. Hudobnou ergonómiou sme sa už zaoberali (HŽ 9/2018) a spomenuli sme všeobecné základy optimálnej organizácie a techniky hry vedúce k požadovaným hudobným výsledkom a to hlavne v súvislosti s držaním tela a záťažou pohybového aparátu v základných herných pozíciách vzpriameného sedu a stoja.

Spôsob hry na jednotlivých hudobných nástrojoch sa odvíja od ich stavby – veľkosti, tvaru, materiálu, hmotnosti a spôsobu tvorenia zvuku. Pri dychových hudobných nástrojoch je zvuk vytváraný prúdom vzduchu generujúcim kmitanie rezonátora, ktoré sa prenáša na ďalšie ozvučné časti nástroja. Tieto potom opäť rozkmitajú vzduch, ktorého chvenie vnímame prostredníctvom sluchového orgánu ako zvuk. Do tejto skupiny patrí aj akordeón alebo organ, vzduchom vydychovaným z pľúc sú rozoznievané štandardné dychové hudobné nástroje a, samozrejme, tiež fonačné, rezonančné a artikulačné orgány pri spievaní. Pri hre na dychových nástrojoch sú rozhodujúci dýchanie a nátlak.

Dýchanie a hra na dychových hudobných nástrojoch

Fyziológia dýchania vychádza z jeho základných funkcií.

Ventilačná a respiračná funkcia:

Respirácia zahŕňa dvojicu dejov: vonkajšie dýchanie – resorpciu O_2 a odstraňovanie CO_2 z tela a vnútorné dýchanie –, výmenu plynov medzi tkanivami a krvnou plazmou. Ventilácia je proces výmeny alveolárneho vzduchu, ktorý prúdi dýchacími cestami až do alveol v pľúcach obklopených elastickým hrudníkom. Nádech a výdech sú riadené z dýchacieho centra v predĺženej mieche, modulované

z retikulárnej formácie mozgu komunikujúcej s vyššími etážami mozgu a vykonané dýchacími svalmi. Do dýchania možno zasahovať vedome – zadržať dych, ovplyvniť jeho rýchlosť a podobne – významnejšie sú však automatické mechanizmy. Dýchanie je úzko späté s činnosťou obehovej sústavy. Je tiež ovplyvnené kašľovým a kýchacím reflexom, prehĺtaním, zívaním, hovorením, spievaním, hrou na hudobnom nástroji, emočnými a ďalšími psychickými vplyvmi.

Nádech je aktívny dej, hlavné nádechové svaly sú bránica a vonkajšie medzirebrové svaly. Popri svaloch hlavných sa za určitých podmienok zúčastňujú na respirácii i pomocné dýchacie svaly, ktoré sa upínajú na hrudníku, a môžu tak ovplyvňovať jeho tvar a tým obsah vzduchu (sternocleidomastoideus, scaleni, serratus anterior a posterior). Tieto svaly sa často podieľajú aj na pridržívaní hudobných nástrojov (husle, viola), čo spôsobuje problémy. Výdech je prevažne pasívny dej daný váhou a elasticitou hrudného koša, výdechové svaly sa pridávajú hlavne pri konci výdychu (vnútorné medzirebrové a brušné svaly). Pri hre na dychových nástrojoch sotva môžeme hovoriť o pasívite výdychu, požiadavky jednotlivých hudobných nástrojov sú však rozdielne. Pri dýchaní vzniká určitý časový sled zapojenia dýchacích svalov (dychová vlna), ktorý postupuje zdola nahor pri inspirácii a rovnakým smerom i pri expirácii. Od hĺbky dýchania závisí rozsah účasti dychových svalov a objem

prijatého vzduchu. Maximálny objem vzduchu, ktorý je schopný človek vydýchnuť po plnom nádechu, sa nazýva vitálna kapacita pľúc. Spolu s maximálnym objemom vzduchu vydýchnutým pri usilovnom výdychu z plných pľúc za prvú sekundu (časová vitálna kapacita) poskytujú diagnostickú informáciu o funkčnosti pľúc. Obe tieto hodnoty sa pravidelnou hrou na dychových nástrojoch zvyšujú, čím sa zlepšuje funkčnosť pľúcnej ventilácie.

Posturálna funkcia:

Aktivita dychových svalov sa podieľa na držaní tela – ide hlavne o bránicu. Na to by mali občas myslieť okrem dychárov aj hráči na klávesových a strunových nástrojoch, pretože to súvisí s bolesťami chrbtice, hrudníka a horných končatín.

Psychicko-regulatívna funkcia:

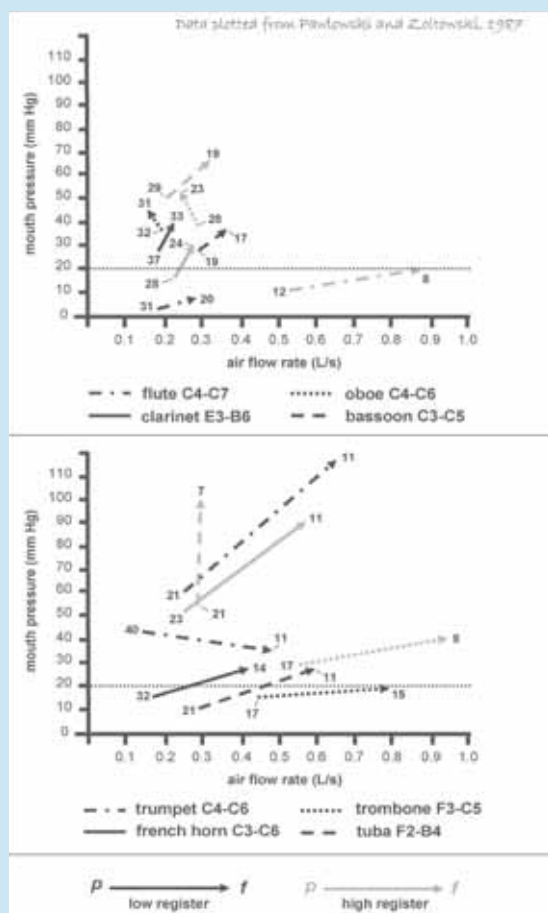
Psychické stavy ovplyvňujú dychovú a tepovú frekvenciu, objem vdychovaného a vydychovaného vzduchu, svalové súhry podieľajúce sa na dýchaní (horné, hrudné stredné, bránicové dýchanie). Dýchanie je sprievodcom psychického stavu. Je vhodné navyknuť si na pomalé a hlboké dýchanie, viac do bránice, spodnej časti hrudníka a do všetkých strán trupu. Dôležitý je úplný výdech, aby sa mohli pľúca naplniť novým čerstvým vzduchom.

Hudobná funkcia:

Pri speve a dychových nástrojoch je zrejmé, u ostatných nástrojov je dýchanie dôležitým vitálnym, ergonomickým i výrazovým elementom. Pre skupinu aerofónov je dýchanie spolu s nátlakom najdôležitejším faktorom tónotvorby, prejavujúcim sa spôsobmi dychu, okysličením krvi a pozíciami tela. Dýchanie sa pri hre na dychových nástrojoch značne odlišuje od normálneho pokojového dýchania. Výdech je predĺžený, aktívny, proti odporu (najmenší býva pri flaute), nádech je rýchly a nemá byť počuteľný, pauzy po nádechu a výdychu sa väčšinou strácajú. Vnútrohrudný a vnútroočný tlak sa pri dýchaní proti odporu zvyšujú, dochádza k zväčšeniu objemu ciev a k zvýšenému napätiu povrchových svalov, ktoré sa na dýchaní za normálnej situácie nepodieľajú. Akustické možnosti dychových nástrojov sú podmienené ich stavbou určujúcou spôsob rozochvenia vzduchového stĺpca, konštrukčným materiálom, technikou hry a hudobnou kompozíciou. Fyzikálne faktory jednotlivých nástrojov do značnej miery určujú charakter dýchania a nátlaku. Nátlak je výsledkom zložitej súhry svalov celého tela, hlavne však orofaciálnej a laryngeálnej oblasti, ktorým sa prispôbujú ostatné časti tela – podobne ako napríklad u huslistov sa všetko prispôbuje kontaktu prstov so strunou. Nátlak sa prejavuje určitým tlakom nástroja na pery, polohou a napätím jazyka a hrtana. Pre hudobníka je v tomto kontakte obsiahnuté množstvo senzorických a spätne-

→ väzobných informácií, ktoré zatiaľ nedokáže zmerať žiaden prístroj. Nátisk má priamy vplyv na dýchacie svaly v ich posturálnej aj dýchacej modalite.

Funkcie dychania pri tvorbe tónu môžeme opísať prietokom vzduchu rezonátorom (liter/minúta) a tlakom vzduchu vstupujúcim do nástroja pri nátlaku (mm Hg, tlak na jednotku plochy). Hodnoty, samozrejme, závisia aj od charakteru hudby, no za bežných podmienok môžeme týmto vyjadriť rozdiely medzi jednotlivými dychovými nástrojmi a fyzické nároky kladené najmä na svaly hrudníka, brucha, laryngeálnej a orofaciálnej oblasti, na pľúca a obehový systém.



Vzťahy medzi respiračnými parametrami a hudobným zvukom
(zdroj: Pawlowski, Z., Zoltowski, M.: A physiological evaluation of the efficiency of playing the wind instrument - an aerodynamic study. Arch Acoustics Poland 12/1987)

Nasledujúca tabuľka opisuje vzťahy medzi respiračnými parametrami a hudobným zvukom a poskytuje prehľadné porovnanie dychových nástrojov symfonického orchestra.

Každý dychový nástroj je v tabuľke vyznačený príslušnou čiarou dvakrát – čiernou a sivou. Úlohou hráčov bolo zahrať dlhú notu v nízkej a vo vysokej polohe, v oboch prípadoch začať *piano* a plynulo zosilňovať až do *forte*. Pri tom bol meraný prietok vzduchu ústami (airflow rate, v litroch za sekundu, os x) a tlak pier (=F/S; mouth pressure, v mm Hg, os y). Čierne línie reprezentujú nízky, sivé línie vysoký register. Začiatok každej čiar zodpovedá slabšej dynamike a šípka ukazuje smer zosilňovania tónu v čase (crescendo). Vidíme, že pri každom nástroji a registri sa zosilňovanie hlasitosti zvuku spája s nejakým zvýšením prietoku

vzduchu vstupujúceho do nástroja, výnimku tvorí trúbka v nízkej polohe, kde zosilňovanie zvuku hlbokého tónu je spojené s miernym znížením prietoku vzduchu. Dĺžka šípky reprezentuje veľkosť zmeny, trvanie zvuku je označené dvoma číselnými údajmi pri každej čiare označujúcej najkratší a najdlhší čas splnenia úlohy (v sekundách), spravidla boli pri každom nástroji merané 4 pokusné osoby. Bodkovaná vodorovná línia ukazuje hodnotu elastického spätného tlaku hrudníka pri maximálnom nádychu a z toho vyplývajúci maximálny tlak dosiahnuteľný pri pasívnom výdychu bez aktívnej účasti výdychových svalov. Vidíme, že pri väčšine nástrojov dosahuje tlak pri

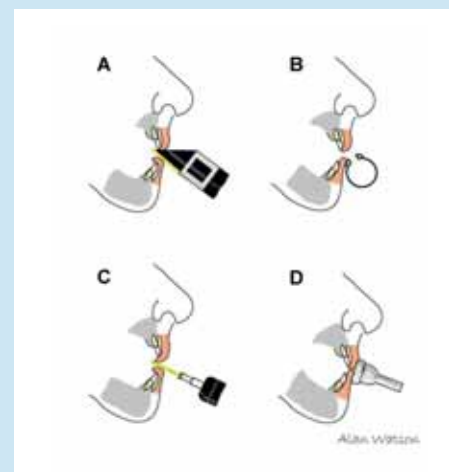
ich znení vyššie hodnoty, iba pri flaute a trombóne v nízkej polohe je potrebné pasívny tlak hrudníka po maximálnom nádychu trochu brzdiť (aktivitou nádechových svalov), hodnoty tlaku vydychovaného vzduchu požadovaného k zazneniu ich tónov sú nízke. Najväčší tlak úst si vyžaduje lesný roh a trúbka, najväčší prietok vzduchu trombón. Pri hoboji a fagote potrebujeme pomerne vysoký tlak nátlaku pri relatívne malom prietoku vzduchu.

Nátisk

Respiračné parametre opisujú prietok vzduchu a vyžadujú určitý tlak pier na nástroj, ktorý predurčuje spôsob kontaktu úst s nástrojom – nátisk. Ovládanie orofaciálneho svalstva je u dýchárov veľmi diferencované, rozvinuté a vedomé. Nátisk, a tým zvuk nástroja, sú ovplyvnené aj kontaktom chodidiel s podložkou, postavením kolien a panvy, zapojením priamych a šikmých brušných svalov a bránice v ich dýchacej a posturálnej funkcii, držaním a hmotnosťou nástroja a horných končatín, svalstvom v okolí hrtanu, celkovou kvalitou vzpriameného sedu a stoja; predsa však k bezprostrednému kontaktu dochádza medzi ústami a nástro-

jom. Preto je namieste zaoberať sa oblasťou úst a tváre podrobnejšie, podobne ako je zaujímavá pre huslistov a klaviristov stavba ruky. Hra na dychovom nástroji je najviac ovplyvnená svalstvom úst, jazyka a tváre, zubami, svalmi čelustných kĺbov (temporalis, masseter, pterygoideus medialis a lateralis), ktoré umožňujú pohyby spodnej čelusti nahor, dopredu, dozadu a do strán, svalstvom ústneho dna a hrtana. Zo svalov dolnej polovice tváre spomenieme kruhový ústny sval (orbicularis oris), párové svaly: zdvíhač hornej pery a ústneho kútika (levator anguli oris a levator labii superioris), sťahovače ústneho kútika a spodnej pery (depressor labii inferioris a depressor anguli oris), trubačský sval (buccinator), smiechový sval (risorius), platysma. K dobrému ovládaniu mimických a čelustných svalov je užitočné

poznať ich umiestnenie a funkcie a vedieť ich izolovane názorne predviesť.



Základné typy nátiskov podľa A. Watsona.

Pri skupine plechových dychových nástrojov (D) a flauty (B) je nástroj v externom kontakte s perami hráča, v prípade plechových je tlak pier najvyšší, pri flaute najnižší. Skupina plechov sa podľa veľkosti nátrubky môže člieniť na dve podskupiny: lesný roh s trúbkou a tuba s trombónom. Pery fungujú ako primárny generátor chvenia, na základe svojej elasticity sa periodicky otvárajú a zatvárajú, čím regulujú tlak vzduchového stĺpca vstupujúceho do nástroja. Pre frekvenciu chvenia pier (a tým výšku tónu) je rozhodujúci tlak vzduchu v ústnej dutine a napätie pier.

V skupine nástrojov flautového typu (B) sa vydychovaný prúd vzduchu láme na hrane pri vstupe do nástroja, spôsob dychania je najviac podobný dychaniu pri speve. V skupinách klarinetu a saxofónu (A) a hoboja a fagotu (C) sa periodické chvenie vzduchového stĺpca generuje chvením jednoduchého alebo dvojitého plátku. Spôsob nátisku ovplyvňuje zapojenie tvárových, ústnych, jazykových, hltanových, dýchacích a ďalších svalových skupín, postavenie spodnej čeluste a sily pôsobiace na zuby.

Zdravotné účinky a riziká hry na dychových nástrojoch

Vo všeobecnosti platí, že hra na dychových nástrojoch vyžaduje kvalitný muskuloskeletálny, kardiovaskulárny a dýchací systém, ktorých funkcie môže zlepšovať, výnimočne však i poškodiť. Preto by mali dychári zvážiť svoje fyzické dispozície vzhľadom na príslušný nástroj skôr, než sa rozhodnú pre profesionálnu dráhu. Príkladom je astma: spazmus priedušiek predstavuje významné ohrozenie možnosti hry na každom dychovom nástroji, no hra na dychovom nástroji (zobcová flauta) pomáha ako účinná terapia hlavne deťmi pacientom s astmou. Anatomicko-fyziologické danosti majú vplyv na tvorbu tónu a môžu byť zdrojom problémov, alebo aj ukazovateľom pri voľbe vhodného hudobného nástroja. Ďalšími ergonomicky významnými faktormi sú *hmotnosť a veľkosť nástroja*, v individuálnych prípadoch i materiál, z ktorého sú zhotov-

vené (alergie), v neposlednom rade tiež spôsob držania vyplývajúci z herných požiadaviek. Týmto sa napríklad relatívne ľahká priečna flauta (cca 460 gramov) stáva jedným z problematických nástrojov, vyžaduje výrazne asymetrickú pozíciu horných končatín a hlavy, pravý palec musí podopierať nástroj. Pri hoboji (cca 750 g) a fagote sú nároky na podopierajúci palec ešte väčšie. Zdravotné problémy dychárov pomáhajú riešiť prevencia, fyzioterapia a lekárske oblasti (ortopédia, kardiológia, pneumológia, neurológia, otorinolaryngológia, psychiatria, spolupráca dychárov so zubnými špecialistami predstavuje asi najpriamejšiu súvislosť medzi prácou hudobníka a lekára vôbec). Mimické svaly sú motoricky inervované zo VII. hlavového nervu (facialis), senzitivne vnemy a bolesť vstupujú prostredníctvom n. trigeminus (V. hlavový nerv). Pri periférnej paréze nervus facialis (n. VII) postihnutý stráca schopnosť motoricky ovládať polovicu tváre, napríklad kvôli ofúknutiu prievanu. Obnovenie funkcie vyžaduje starostlivú niekoľkotýždňovú rehabilitáciu, zahrňujúcu tepelné procedúry, masáže a uvoľňovanie skrátených tkanív, elektrickú a ručnú stimuláciu a vedomú reedukáciu pohybu precvičovaním mimických svalov. U dychárov je nutná kompletná obnova funkčnosti. Aj malé odchýlky od pôvodného fungovania, ktoré EMG prístroje ani nie sú schopné zachytiť, môžu znamenať výpadok funkcie znemožňujúci profesionálne hranie. Fokálnu dystóniu nátlakových svalov sme spomínali v inom diele seriálu. Keď prestane poslúchať nátlak, je to veľký problém. Dychári využívajú orofaciálnu muskulatúru a spodnú čeľusť k tvorbe tónu, na rozdiel od huslistov a violistov, ktorí ich používajú (nevhodne) k držaniu nástroja. Nielen u violistov, hráčov na trombone a drevených dychových nástrojoch (hlavne dvojplátkových), existuje riziko bolesti až dislokácie čelustného kĺbu – temporomandibulárneho skĺbenia medzi spodnou čeľusťou a lebkou. Hlavnými príznakmi problémov sú bolesť (väčšinou jednostranná) v pokoji aj pri pohybe, bolesť vyvolaná pri zatlačení na žuvacie svaly, zápal týchto kĺbov, obmedzenie pohybu a nerovnomerné otváranie úst, praskavé zvuky v kĺboch, zmeny senzitivity v príslušnej inervačnej oblasti. Problémy čelustných kĺbov môžu byť spôsobené okrem ergonomických, nátlakových a konštitutívnych faktorov aj psychickou záťažou – stresom, úzkosťou, obavami, čo vedie k zvýšenému napätiu mastikačných svalov. V spánku sa to môže prejaviť škripaním zubov (bruxizmus). Z dôvodu častého podielu psychiky na týchto problémoch je vhodná aj psychoterapia a fyzioterapia s cieľom relaxácie príslušného svalstva. Ani dychárom sa nevyhýbajú problémy pohybového aparátu. Horná časť trupu je preťažovaná prakticky u všetkých z dôvodu nutnosti nástroj zdvíhať, držať rukami a ešte doň fúkať. Správne dýchanie je i z tohto dôvodu nevyhnutné, aby nedochádzalo tak často k preťaženiu pomocných dychových svalov (mm. sternocleidomastoidei, scaleni, levatores scapularum, pectorales, horných trapéz) a celkovo oblasti krčnej a hrudnej chrbtice. Častá je

hyperlordóza drierkovej chrbtice. Funkcia a kontakt chodidiel, nožnej klenby a spôsob stoja má tiež významný vplyv na bránicu, a tým na dýchanie a postoj. U hráčov na plechových dychových nástrojoch nie sú bolesti chrbtice také časté ako u gitaristov, flautistov či violistov. Súvisí to s dýchaním a nátlakom podmienenými nutnosťou zapojenia bránice, spevneného držania trupu, „zakoreneného“ stoja, aktívnych kolien, centrovaného postavenia kĺbov chrbtice a hlavy. Tieto súhry sú nutné k dosiahnutiu tónu hlavne lesného rohu a trúbky, ktoré vyžadujú najvyšší tlak vzduchu vstupujúceho do nástroja, čo v dôsledku chráni chrbticu pred posturálnou nestabilitou, ktorá môže postupne viesť k dráždeniu receptorov bolesti. Vysoký tlak medzi ústami a nátrubkom je spojený s veľkou záťažou príslušných orofaciálnych, hlavne mimických svalov a s vysokým vnútrohrudným tlakom, skoro ako pri silnom kašľaní. Fúkanie proti odporu má podobný efekt ako tzv. Valsalvov manéver, čo je usilovný výdych pri zavretej hlasivkovej štrbine – zvýši sa vnútrohrudný a vnútrobrušný tlak, pri veľkom úsilí sa zvýraznia krčné cievy a zvýši sa vnútroočný tlak. Ak sa toto úsilie preháňa, nepôsobí to priaznivo na kardiovaskulárny systém. Niektorými lekármi očakávaná súvislosť hry na trúbke s chronickou obštrukčnou pľúcnou chorobou, ktorá postupne ničí alveoly, sa nepotvrdila. Tuba a trombón potrebujú vzhľadom na svoje veľkosti väčšie objemy vzduchu, no menší tlak vzduchu k dosiahnutiu tónu. Dvojplátkové nástroje hoboji a fagot potrebujú dosiahnuť pomerne vysoký tlak vzduchu pri nízkom prietoku, čo vyžaduje často maximálne využitie vitálnej kapacity pľúc a nutnosť rýchleho nadychovania veľkých objemov, ba aj rýchleho vydychovania vzduchu mimo nástroja. Tón sa tvorí tlakom pier a zubov úplne inak než u plechových nástrojov. V súvislosti s vplyvom dýchania na držanie tela, fyzickú kondíciu a psychiku, s ktorými sa profesionálny dychár denne stretáva, sú užitočné poznatky o fyziológii dýchania a možnostiach jeho zlepšenia cvičením. Znalosť dýchacích cvičení umožňuje hráčom na dychových nástrojoch lepšie pochopiť ich činnosť a vidieť ju v ďalších súvislostiach.

Zuby a hra na dychových nástrojoch

Poškodenie v oblasti zubov, ďasien a čeľustí, spôsobené úrazmi či postupnými zmenami, podstatne ovplyvňujú hru na dychovom nástroji. Postavenie zubov, pevnosť ich uchytenia, vzájomné vzdialenosti a sklon, kontakt plôch horných a dolných zubov, ich počet a zdravie sú dôležitými predpokladmi hry na určitom nástroji, hrou na dychových nástrojoch sa niektoré z týchto parametrov ovplyvňujú. Dôležitý je časový faktor. Pri dostatočne veľkom tlaku na zuby a gitar je jeho pôsobenia spôsobuje hra na trúbke a lesnom rohu posunutie zubov smerom vzad, niekedy až o 2 mm. Tlak na horné a dolné rezáky tu môže dosiahnuť až 20 N smerom dozadu. Väčšie nátrubky tuby a trom-

bónu rozložia menší tlak na väčšiu plochu. Po určitej dobe hrania sa svaly okolo úst udržujúce napätie pier unavia a nátrubok preto viac tlačí aj proti zubom.

U klarinetistov a saxofonistov vzniká následkom pôsobenia síl medzi spodnou perou a vrchnými zubami dlhodobý mechanický tlak vychýľujúci spodné zuby dozadu nadol a vrchné zuby dopredu nahor. Tieto sily ovplyvňujú aj zapojenie mastikačných (žuvacích) svalov vo funkcii, pre ktorú nie sú primárne určené, čo sa prejaví v oblasti skĺbení medzi lebkou a spodnou čeľusťou (temporomandibulárne kĺby). Zistilo sa, že hráči na jednoplátkových drevených dychových nástrojoch majú v priemere väčšiu vzdialenosť medzi vrchnými a spodnými prednými zubami než kontrolná skupina a hráči na iných aerofónoch. Nepatrné, ale štatisticky signifikantné posunutie predných zubov dorzálne (dozadu) bolo pozorované aj u flautistov, zrejme v dôsledku dlhodobého tlaku pier. Mechanicky pôsobiace sily môžu pôsobiť na postavenie zubov deformačne aj korekčne – to závisí od počiatočného postavenia zubov a pôsobenia nástroja. Boli opísané 4 hlavné druhy vzájomného postavenia spodných a horných predných zubov (rezákov), z toho jedno fyziologické. Podľa toho môže byť pre určité postavenie zubov hra na klarinete korekčná a hra na trúbke deformačná a u iného postavenia zubov naopak (Lapatki, B.: *Dentale und kieferorthopädische Probleme bei Bläsern*. In Spahn, Richter, Altenmüller: *Musikermmedizin*, Stuttgart: Schattauer 2011).

Ak má niekto horné rezáky príliš vpred, môže hra na trúbke a lesnom rohu túto situáciu zlepšiť, ale hra na klarinete pôsobí ako páka posúvajúca zuby ešte viac dopredu a spodné zuby tlačí dozadu. Lapatki ďalej uvádza prípad pätnásťročného klarinetistu s anomálnym postavením spodnej čeľuste viac dozadu a s dohľadom vytočenými hornými rezákmi, pripravujúceho sa na profesionálnu kariéru. V anamnéze udával niekoľkoročné mnohohodinové, takmer každodenné cvičenie. Postavenie zubov, ktoré sa hraním ešte zhoršilo, sa rozhodol riešiť so zubným lekárom, no prvú terapiu ukončil hneď na začiatku, pretože nechcel prestať hrať. Po ďalšom zhoršení sa s iným špecialistom dohodol na kompromisnom riešení – nosení zubného strojčeka s cieľom udržať aktuálne postavenie zubov a zamedziť ďalšiemu posunu; nebol však ochotný obmedziť hru na klarinete. Nebezpečným nepriateľom dychárov je parodontóza a ďalšie poškodenie štruktúr udržiavajúcich zuby v ďasnách. Súvislosť medzi hrou na plechových dychových nástrojoch a zvýšenou parodontózou bola experimentálne vyvrátená. Môže to súvisieť s príkladnou starostlivosťou o zuby. Spolupráca hráča na dychových nástrojoch so zubným špecialistom je dôležitá. Dnešné možnosti protetiky a zubnej chirurgie dokážu vyriešiť takmer každý problém, aby mohol v hraní pokračovať. Väčšinou však ide o pomerne nákladnú záležitosť. ✕

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

Od bigbítu k populárnej a orchestrálnej hudbe

Meno klaviristu, hráča na klávesových nástrojoch, skladateľa a aranžéra Ľudovíta Beladiča je jednou z kapitol našej hudobnej kultúry. Hoci mal klasické hudobné vzdelanie, jeho začiatky ho začleňujú k bigbítu a populárnej hudbe ostal verný ako inštrumentalista aj ako skladateľ orchestrálnej hudby.

Ľudovít „Ali“ Beladič (6. 5. 1949–27. 10. 2001) pochádzal z hudobníckej rodiny v Trnave; mama neskôr pôsobila ako učiteľka klavíra na hudobnej škole v Seredi, hudobníkom bol aj brat Mikuláš. Po absolutoriu klavíra na bratislavskom Konzervatóriu študoval hudobnú teóriu na VŠMU. Stál pri vzniku a krátkej existencii skupiny Gattch (1969–1973), ktorú tvoril spolu s Tomášom Rédeym, Antonom Lančaričom a Jurajom Štefulom (chvíľu bol členom aj Karol Slanina). Priam legendárny je ich jediný album z roku 1971, jedna z prvých LP vydavateľstva Opus. Pre generáciu dnešných šesťdesiatnikov boli Gattch vo svojej dobe rovnako dôležití ako Provisorium, Prúdy či Collegium Musicum. Názov skupiny vznikol z anglických verzií iniciál krstných mien členov (G – George, A – Ali/Ľudovít, T – Tony, T – Tom, CH – Charlie),

a poslucháči ich môžu vnímať aj ako zaujímavý zvukový efekt.

Gattch úspešne koncertovali v Čechách aj na Slovensku, a keďže názov znel trochu anglicky, v nesúťažnom bloku Bratislavskej lýry 1972 ich radšej uviedli ako Skupinu bratislavských vysokoškôľákov (na rovnakom ročníku Lýry súťažili s piesňou *Zimozel* Juraja Štefulu na text Jána Turana, ktorú nahral pražský Tanečný orchester Čs. rozhlasu). Situácia v populárnej hudbe i nezhody medzi členmi čiastočne ovplyvnené existenciálnymi podmienkami spôsobili rozpad kapely. Každý člen išiel vlastnou cestou, hoci časom sa kroky niektorých kolegov spájali. Ľudovít Beladič pôsobil vo viacerých kapelách (Prognóza, Skupina Ľuba Beláka, Trend, Orchester Juraja Velčovského často pôsobiaci v západnej Európe), príležitostne prijal aj zahraničný angažmán.



Gattch v roku 1971 – zľava J. Štefula, A. Lančarič, Ľ. Beladič, T. Rédey (foto: archív autora)

ktorí boli väčšinou študentmi bratislavského Konzervatória. Hneď na Slovenskom beatovom festivale 1969 v Bratislavskom PKO skončili druhí (za skupinou The Gentlemen) a dostali cenu publika. V rozhovore pre časopis *Populár* v roku 1970 spomínali, že majú pripravených okolo 30 vlastných skladieb, ako aj ďalšie úpravy klasických skladieb. Úspech generoval ďalší úspech a po vzniku Opusu (1971) sa stal ambicióznym projekt artrockovej hudby hneď súčasťou edičného programu na aktuálny rok. Paradoxne, nahrávacie termíny v štúdiách sa objednávali ešte pred zasadaním komisie schvaľujúcej texty a preto ich pri mixáži v Experimentálnom štúdiu Československého rozhlasu v Bratislave na dnešnom Jakubovom námestí „rozostřili“, aby sa stali nezrozumiteľnými. Na obálku platne tak pribudlo meno Pavla Janíka ako tvorca zvukových efektov. Dnes sú nahrávky raritou

Významný bol v jeho kariére rok 1980, keď založil skupinu Popkodem, štúdiové a koncertné teleso pre viacerých interpretov. K jej členom patrili Ján Hangoň, Karol Morvay, Anastasis Engonidis či Ján Kapusta. Tam mohol uplatniť svoje skladateľské, no najmä aranžérske a interpretačné ambície ako hráč na rôznych druhoch klávesových nástrojov. Kapela sprevádzala na koncertoch i na Bratislavskej lýre 1980 speváčku Tatanu Lupovú (dnes žijúcu v Austrálii), ktorá spievala Beladičovu pieseň *Som šťastná*. Popkodem sa zaslúžil aj o dovtedy nevšedný jav, keď piesne detského interpreta dosiahli hitové dimenzie: spomeňme album desaťročnej Darinky Rolincovej *Keby som bola princezná Arabela* (Opus 1983). Ľudovít Beladič bol členom jeho širšieho autorského tímu, do ktorého patrili skladatelia Aladár Kováč, Tomáš Rédey, Peter Hanzely, Ali Brezovský a tex-

tár Peter Guldan. Na albume je síce len jedna jeho skladba (*Ukážte mi cestu*), no bol jeho aranžérom a zvukovým režisérom. V tom čase patril k vyhľadávaným štúdiovým hudobníkom, vybudoval si vlastné nahrávacie štúdio, ktoré v našich reáliách patrilo k prvým súkromným nahrávacím štúdiám. Postupne sa dostal do povedomia ako autor desiatok rôznych zvukiek televíznych a rozhlasových programov a tzv. doplnkovej hudby do publicistických relácií v televízii a rozhlase. Keďže mal vzťah k dobovo moderným syntezátorom a tvorbe hudby prostredníctvom počítača, skladby ktoré nahrával, zneli moderne. Tieto aktivity zintenzívnili v 90. rokoch, keď chvíľu vyučoval zvukovú techniku na VŠMU. Jeho meno bolo dlhé roky spojené so zvukovou grafikou niektorých rozhlasových relácií (*Zrkadlenie* na Rádiu Slovensko) a bol autorom kompletnej zvukovej grafiky Rádia Regina (do 2008). Pripravil množstvo slovenských verzií rôznych programov, napríklad detských kreslených seriálov (*Bol raz jeden život*, *Scoby-Doo*, *Flinstonovci*) a pesničky ku kurzom nemčiny a angličtiny s bábkovou postavičkou Harvepínom. Na toto obdobie spomína aj jeho kapelník Ľubomír Belák:

„V čase nášho zahraničného hrania sme potrebovali najmä schopných muzikantov, ktorí vedeli hrať z nôt a sprevádzať rôznych spevákov a zabávačov. Dobré sme si rozumeli. Dokonca sme rovnako prežívali jeden problém: hranie v európskych zábavných podnikoch nás pomaly, ale isto, prestávalo baviť. Neustále cestovanie, dokola hrávané otrepané šlágre, ale najmä trochu nedôstojné postavenie muzikanta v nočnom podniku nám nepridávalo na chuť hrať šesť až osem hodín denne. Ali to zabil prvý. Zostal doma a začal sa venovať hudbe na domácej scéne. Neskôr som to zabil aj ja a nastúpil som ako dramaturg do Československej televízie. Na hudbu som však nezanevrel. Mal som dostatok príležitostí uplatniť svoju zručnosť. Boli to najmä dabingy známych animovaných amerických filmov a seriálov. Vtedy som už naplno písal aj texty a úpravy prekladov do slovenčiny. Ali si v tom čase vytvoril v domčeku neďaleko Slovnaftu skromné hudobné štúdio. Napadlo mi, že sa na neho obrátim s otázkou, či by sme pesničky nemohli nahrávať u neho. Stalo sa. A tak ešte dodnes nachádzam v ponuke niektorých slovenských televízií disneyovky, ktoré sme pripravovali u Aliho. Malo to ešte jednu výhodu. Ali mal novú partnerku a Marcela Molnárová nebola len milé dievčatko, ale aj výborná speváčka.

Tak sa stalo, že sme vytvorili akýsi tandem na sériovú výrobu dabingových pesničiek. Neskôr, po roku 1989, keď vznikla možnosť podnikáť, Ali sa naplno vrhol na tvorbu a distribúciu magnetofónových kaziet s nahrávkami rozprávok a ja som dostal už ako nezávislý producent ponuky vyrábať televíznu reklamu. Opäť sme sa zišli u Aliho v domčeku. Moje návštevy boli nielen pracovné, ale aj súkromné.“

Spolupráca s Marcelou Molnárovou sa začala v roku 1984, keď sa stal popri Igorovi Bázlikovi takmer výlučným autorom a aranžérom jej

repertoáru. Objavil ju v Orchestri Juraja Velčovského a v spolupráci s Petrom Guldanom pre ňu pripravili niekoľko skladieb. Stál pri väčšine jej albumov, ktoré nahral s gitaristom Tomášom Rédeyom a hráčom na klávesových nástrojoch Pavlom Kvassayom, ale napríklad aj pri uvedení piesne *Všetky zvony sveta* na Bratislavskej lýre 1986, kde sa predstavila s Mikulášom Beladičom. Rovnako produkoval hudbu pre ďalších interpretov – pre Petra Stašáka nahral prvý „syntetizátorový“ a dodnes nedocenený a zabudnutý album *Bez veľkých obetí*.

Úspešným projektom bola aj séria dvadsiatich vianočných kolied v spolupráci s Igorom Bázlikom, Štefanom Hegedüsom a operným spevákom Daliborom Jenisom.

Ľudovít Beladič zomrel tam, kde trávil takmer celý život – vo svojom nahrávacom štúdiu. Dlhšie ho trápili zdravotné ťažkosti, svoje zaiste zohrala aj pracovná hektika. Pamiatkou na jeho umenie ostáva nedávna reedícia albumu *Gattch* v rámci edície *Opus 100*; ešte v roku 2002 vyšiel po prvýkrát na CD aj s množstvom bonusov.

Martin JURČO

Banskoštiavnické kladivká

S históriou Banskej Štiavnice sa spájajú železné kladivká ako pracovný nástroj baníkov, drevené kladivko klopačky a už štyri roky aj plstené kladivká súťaže Banskoštiavnické kladivká, ktorej hlavným poslaním je propagácia a popularizácia súčasnej slovenskej klavírnej tvorby. Začiatkom mája (6.–7. 5.) privítala ZUŠ v Banskej Štiavnici takmer 200 účastníkov tejto celoslovenskej súťaže, na ktorej sa prezentovali v sólovej alebo v štvorročnej hre. O nevšedný umelecký zážitok sa svojím klavírnym majstrovstvom v predvečer súťaže zaslúžili **Andrea Báležová** a **Tomáš Boroš**, členovia slovenskej sekcie ISCM. Na koncerte sa predstavili aj laureáti minulého ročníka **David Fančovič** (ZUŠ J. Albrechta, Bratislava) a **Ajma Marosz** s **Matúšom Bučekom** (ZUŠ L. Árvaya, Žilina).

Súťaž prebiehajúca súbežne v koncertnej sále ZUŠ a v Kultúrnom centre bola maratónom klavírných výkonov. Porotu tvorili renomovaní klavíri interpreti a pedagógovia: Jana Škvarková (predsedníčka), Jordana Palovičová, Maroš Klátik, Peter Špilák, Andrea Báležová

a Tomáš Boroš. Odznalo množstvo klavírných skladieb, predovšetkým slovenských autorov. Aktuálny 4. ročník bol zameraný na tvorbu Tomáša Boroša a práve jeho skladby



Porota s laureátmi sólovej a štvorročnej hry (foto: L. Lužina)

patrili k najčastejšie uvádzaným. Laureátom súťaže sa stala **Emily Viktória Grigerová** (ZUŠ M. Hemerkovej, Košice) a víťazmi v štvorročnej hre **Simon Burcl** a **Teo Burcl** (SZUŠ Nitra). Cenu Akadémie umení za najlepšiu interpre-

táciu skladby slovenského skladateľa získal **Ivan Zadrabaj** (ZUŠ Nové Zámky) za skladbu Františka Királyho *Boj o tajomný hrad v Karpatoch*. Cena AU za výnimočný interpretačný výkon udelila porota **Adamovi Mihaličkovi** (SZUŠ H. Madariovej, Nitra). Špeciálnu cenu ISCM za najlepšiu interpretáciu skladby

Tomáša Boroša získali **Livia Šušovicová** (ZUŠ Nová Baňa) a **Bianka Zacharová** (ZUŠ MAI Hurbanovo). Najmladším účastníkom súťaže bola sedemročná **Sára Štrelingerová** (SZUŠ H. Madariovej, Nitra). Poďakovanie patrí FPU, Banskobystrickému samosprávnemu kraju, Mestu Banská Štiavnica a SOZA, ktorí z verejných zdrojov súťaž podporili, ale i ostatným sponzorom, bez pomoci ktorých by nebolo možné podujatie zorganizovať. Tí, ktorí

hudbe a umeniu zasvätili svoj život, nielenže kultivujú svoju osobnosť, ale prinášajú do spoločnosti hodnoty, ktoré nemožno merať peniazmi.

Irena CHOVANOVÁ

Orchester detí a mládeže Harmónia z Bratislavy získal na prestížnom Európskom hudobnom festivale pre mladých umelcov v belgickom Neerpelte 1. cenu cum laude. Na 67. ročníku náročnej súťaže (3.–6. 5.) za účasti stovky súborov z celého sveta zvíťazil jediný účastník zo Slovenska v kategórii sláčikových orchestrov. Orchester Harmónia (27-členný súbor umelcov od 12 do 28 rokov) sa predstavil pod vedením **Tomáša Köppla** so skladbami J. S. Bacha, H. Burgoyne, B. Martinu, P. Breinera a I. Zeljenku. Ako informovala umelecká vedúca orchestra **Olga Podstavková**, teleso sa na festivale zúčastnilo po piatykrát. Keďže podujatie je oslavou nielen hudby, ale aj priateľstva a spolupatričnosti národov Európy, mladí umelci si z Neerpeltu vždy prinášajú aj nové skúsenosti a nezabudnuteľné zážitky.

Na 21. ročníku medzinárodnej speváckej súťaže Imricha Godina **Iuventus Canti**, určenej pre spevákov do 35 rokov, sa tento rok (29. 4.–3. 5.) zúčastnilo okolo stovky

spevákov z desiatich krajín. Súťaž vyhlásovanú Ministerstvom školstva SR každoročne organizuje ZUŠ Imricha Godina Vráble na počesť slávneho rodáka, operného speváka európskeho mena a významného pedagóga. Laureátmi jednotlivých kategórií sa stali: **Evan Erös** (Slovensko, I. kategória – dievčatá a chlapci do 12 rokov), **Gabriel Suchý** (Slovensko, II. kategória – dievčatá a chlapci do 15 rokov), **Alžbeta Reháková** (Slovensko, III. kategória – dievčatá a chlapci do 18 rokov), **Natalia Płonka** (Poľsko, IV. kategória – ženy do 24 rokov), **David Roy** (Poľsko, V. kategória – muži do 24 rokov), **Zuzana Weiserová** (Slovensko, VI. kategória – ženy do 35 rokov) a **Sebastian Mach** (Poľsko, VII. kategória – muži do 35 rokov). Finále súťaže vyvrcholilo koncertom víťazov 3. 5. na Mestskom úrade vo Vrábľoch.

Hudobné centrum v spolupráci s mestom Trnava, Trnavským samosprávnym krajom, Divadlom Jána Palárika a ZUŠ Mikuláša Schneidera-Trnavského usporia-

dalo v dňoch 19.–25. 5. v Trnave 23. ročník **Medzinárodnej speváckej súťaže Mikuláša Schneidera-Trnavského**. Hlavným cieľom súťaže je podpora mladých spevákov, podnecovanie ich umeleckého rastu, propagácia vokálnej tvorby s akcentom na dielo Mikuláša Schneidera-Trnavského a výber účastníkov na ďalšie medzinárodné spevácke súťaže. Súťaž prebehla v dvoch kategóriách, ktoré boli stanovené na základe náročnosti predvedeného repertoáru. Šesť súťažných dní, počas ktorých sa predstavili desiatky uchádzačov z celého sveta, ukončilo 25. 5. slávnostné odovzdávanie cien a koncert víťazov v Koncertnej sieni Marianum. Titul laureátov získali v I. kategórii **Magda Miziolek** z Poľska a **Ian Spinetti Brito** z Brazílie, v II. kategórii medzi ženami zvíťazila Slovenka **Katarína Kurucová**, medzi mužmi nebola udelená žiadna cena. Rozhovor s predsedníčkou medzinárodnej poroty Evou Blahovou priniesieme v letnom dvojčíse časopisu.

(red)

Partitúry prešpikované drobnými hudobnými pokladmi

Návrat doktora Arthura Chitza do hudobného života takmer po 90 rokoch¹

Významný nemecký vedec, univerzitný profesor a literát Victor Klemperer vo svojom denníku zaznamenal, že studený 15. január 1942 priniesol pre 240 židovských, ešte v Drážďanoch žijúcich občanov osudovú správu: príkaz k evakuácii. Transport sa týkal starých, slabých a chorých ľudí. Jedným z postihnutých bol z Prahy pochádzajúci 60-ročný dr. Arthur Chitz, ešte nedávno vážený hudobný riaditeľ Drážďanskej činohry. Nikto nezohľadnil desiatky scénických hudieb, ktoré komponoval pre činohru, nikto sa neobzrel späť na Chitza ako pohotového a žiadaného klaviristu, nikomu nenapadlo jeho vydaté dirigentské našťudovanie operiet, nikto si nespomenul na Chitza – hudobného historika, objaviteľa Beethovenovho rukopisu. Nebolo nikoho, kto by bol zohľadnil jeho prínos pre hudobný život, kto by pred deportáciou z Drážďan zachránil významnú osobnosť hudobného života strednej Európy.



Dr. A. Chitz (foto: archív rodiny Sheetsovcov)

Arthur Chitz sa narodil 5. septembra 1882 vo váženej, dobre situovanej nemeckej hovoriacej rodine. Svetlo sveta uzrel v tej židovskej historickej časti Prahy, ktorú dnes ako „kafkovskú Prahu“ frekventujú a obdivujú turisti z celého sveta. Už v detskom veku sa mu dostalo všestranného praktického i teoretického hudobného vzdelania. Po maturite na Gymnázii na Příkopech ho završil štúdiami na univerzitách v Prahe, Lipsku a vo Viedni v odboroch hudobnej histórie, ale i filozofie a prírodných vied. Svojou v roku 1905 v Prahe obhájenou, dnes nezvestnou dizertačnou prácou *Die Hofmusikkapelle Kaiser Rudolfs II. in Prag* (Dvorná kapela cisára Rudolfa II. v Prahe) upozornil na chyby takých hudobných historikov, akým bol Ludwig Köchel. Dozvedáme sa to zo zachovaného posudku o dizertácii. Čerstvý doktor filozofie, autor viacerých historicky objavných prác v súvislosti s Beethovenom, tiež už uvedených prvých vlastných kompozícií, sa oženil s Gertrud Helene Sternovou, dcérou šéfredaktora pražských novín *Bohemia*, nadanou maliarkou, literátkou, speváčkou a klaviristkou. Spolu

konvertovali na protestantizmus a presídlili sa do Drážďan. Tu, po štvorročnom štúdiu na Kráľovskej technickej vysokej škole, získal akademik Arthur Chitz v roku 1911 ďalší diplom, stal sa inžinierom chémie. Jeho nasledovný životný krok sa však ubral cestou hudby. Iste to bola záležitosť jeho srdca. Ale azda i priaznivé objektívne okolnosti umožnili jeho ďalší vývoj týmto smerom. Ako mimoriadny klavirista zasiahol do európskeho hudobného života ako klavírny partner „švédkeho slávika“, svojho času aj v Bratislave známej sopranistky Sigrid Arnoldsonovej, s ktorou absolvoval ročné koncertné turné po Európe. Chitz, dlhoročný Beethovenov bádateľ v zbierkach grófa Franza Clam-Gallasa, objavil ešte v jeho pražskom období beethovenovský rukopis *Thema mit Variationen* pre mandolínu a čembalo. Tento sa mu

podarilo v roku 1915 uviesť v dnešnom Ústí nad Labem. V rokoch 1914/15 bol docentom teórie a hudobnej histórie v drážďanskej hudobnej škole slávneho dirigenta, generálneho hudobného riaditeľa opery v Drážďanoch, Ernsta von Schucha. Neskôr vyučoval hudobnú estetiku na Orchesterschule so štatútom vysokej školy. Hlboké umelecké priateľstvo (a desiatky spoločných koncertov) ho spájalo s deťmi dirigenta von Schucha, s dobovými ozdobami hudobného života, s vyhľadávanými speváčkami a s violočelistom Liesel, Käte a Hansom von Schuchovcami. V rokoch 1915 až 1918 pôsobil Chitz ako korepetítor drážďanskej opery a súčasne bol neodmysliteľným článkom koncertného života mesta. Ako výborný klavirista spolupracoval s poprednými spevákmi a instrumentalistami. Okrem Drážďan bol známy aj v Berlíne, Dessau, v dnešnom Vroclave a v Prahe. V zbierke kritik o jeho činnosti, ktorú si sám založil, viedol a ktorá sa zázrakom zachovala, je možné nájsť pre jeho hru príznačnú recenziu jedného z pražských koncertov od uznávaného hudobného kritika

Ernsta Rychnovského: „V Schubertovom Pstružom kvintete prevzal vedenie Dr. Arthur Chitz. A tak to bolo dobre. Chitz na seba strhol svojou hudobne plnokrvnou hrou svojich kolegov k podobnému ohriú, ktorým sám horel. Spôsob, akým v potrebnom okamihu ustúpil sláčikovým nástrojom tam, kde si to vyžadovala skladateľova vôľa, dokazuje, že je pravým komorným hráčom, s ktorým je radosť muzicírovať a ktorého je radosť počúvať.“²

Etablovanie nového činoherného divadla v Drážďanoch – Dresdner Schauspielhaus – prinieslo v roku 1918 Arthurovi Chitzovi pre jeho spôsobilosť ideálne zamestnanie. Na jednom a tom istom mieste mohol uplatniť okrem klavírnej pohotovosti tiež svoj kompozičný a dirigentský talent. Ako hudobný vedúci, neskôr hudobný riaditeľ a napokon aj ako člen umeleckej rady divadla zasiahol azda aj do programu činohry. Počas nespočetných divadelných predstavení stál za dirigentským pultom činoherného orchestra, no najmä bol autorom desiatok scénických hudieb k premiéram i novým inscenáciám. V jeho kompozičnej dielni vznikli partitúry k činohrám takých literátov, mysliteľov a autorov, ako boli Lion Feuchtwanger, Knut Hamsun, Gerhart Hauptmann, Heinrich Heine, Gotthold Ephraim Lessing, Lev N. Tolstoj, Friedrich Schiller a William Shakespeare. Chitzova scénická hudba bola podľa správ v tlači úspešná, mimo Nemecka zaznela aj v divadlách v Brne, Prahe, Lipsku, Liberci a v Helsinkách (vtedajší Helsingfors). Chitz za ňu dostal ďakovné listy plné uznania – napríklad aj od Franza Werfela. K hrám *Das Opfer* (Obet) a *Vor Sonnenuntergang* (Pred západom slnka) komponoval hudbu na vyslovenú prosbu významného básnika Gerharta Hauptmanna. S hercom Erichom Pontom vytvoril mimoriadne vydaté vianočnú rozprávku *Trilltrall und seine Brüder* (Trilltrall) podľa Clemensa Brentana. O hudbe k nej sa po premiére v Drážďanoch v roku 1926 bolo možné dočítať, že Chitz „vytvoril viac ako hudobný rámec. Prehľadná, rytmicky živá hudba stojí na vysokom piedestáli. Nádherná predohra doznieva v refréne dychoch [...] Predohry, medzihry a finále v treťom obraze nadobúdajú na jednej strane symfonický ráz, na druhej strane slúžia zvukomalebným účelom. Melodika celého je získaná variáciou známych ľudových piesní“.³ Kompletný notový materiál tohto diela je jedným zo zachovaných Chitzových scénických hudieb uložených predovšetkým v archívoch opery a činohry v Drážďanoch. Len nedávno katalogizované, čiže dostupné a dnes použiteľné sú okrem iného partitúry, dokonca aj originály (sic!), prípadne iba rukopisné hlasy k rôznym rozprávkovým hrám. Originál partitúry je zachovaný napríklad i k hre *Vasantasena* Liona Feuchtwangera, k Werfelovej hre *Juarez a Maximilian* i k známym javiskovým dielam Schillera, Hebbela, Shakespeara a Kleista. Chitzove klavírne a komorné diela sú však nezvestné.

V roku 1932, keď v činohre pôsobil Chitz štrnásť rok, mu noviny *Dresdner Neue Presse* venovali celú stranu. Vážená osobnosť hudob-

ného života oslavovala 50. narodeniny a veru-že bolo čo umelecky bilancovať. V tom istom roku mu skladateľ Robert Scholz zveril do rúk nemeckú premiéru operety *Wenn die kleinen Veilchen blühen* (Keď kvitnú malé fialky). Inscenáciu v drážďanskom Schauspielhause režíroval Josef Gielen, otec nedávno zosnulého nemeckého dirigenta Michaela Gielena. Deník *Dresdner Nachrichten* zverejnil pri tejto príležitosti nasledovné hodnotenie: „Arthur Chitz sa jej (partitúry – pozn. autorky) pri predvedení zmocnil mimoriadne šikovne. V niektorých technických drobnostiach ju prispôbil tunajším pomerom, nechal ju zaznieť potrebným, ale nie prehnaným švihom, a zvláštnu obťažnosť, súlad medzi hlasmi hercov a spevákov, dokázal múdro a taktne preklenúť.“⁴ Robert Scholz ponúkol Chitzovi naštudovať a uviesť operetu aj v Berlíne, ale tejto pocty sa Chitzovi už nedostalo. Z berlínskeho uvedenia diela existuje nahrávka, ktorú diriguje skladateľ sám. Na Veľkú noc v roku 1932 sa Chitz podieľal už po šiestnásťkrát ako čembalista na uvedení *Matúšových paší* v Križovom kostole, kde sa tiež zhostil čembalového partu aj v Bachovom *Vianočnom oratóriu* a v jeho *Omsi h mol*. Koncom roku 1932 pripravoval Chitz v činohre premiéru ďalšej operety *Traum einer Nacht* (Sen

desivý sen a bolestivá dráma nasledovných rokov. Keď 7. apríla 1933 vstúpil do platnosti „árijský paragraf“ o štátnych zamestnancoch v novom zákone *Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums*, začala sa rútiť celá Chitzova minulosť. Tak ako 10. mája 1933 ľahli popolom v nemeckých mestách pri verejnom pálení kníh literárne diela židovských a ďalších nepohodlných autorov, tak bol zničený aj celý aktívny Chitzov život. Z programu divadla 18. mája 1933 sa bolo možné ešte dozvedieť, že hudba k činohre *Prometheus* Hermann Burteho pochádzala od skladateľa Chitza, ale potom sa jeho meno na viac ako 80 rokov z hudobného života vytratilo – ako keby ani nikdy nebol existoval. Mal 51 rokov, keď prišiel o svoju existenciu. Jeho nová scénická hudba k činohre *Das Leben ein Traum* (Život sen), ktorú dokončil 5. júla 1933, sa stala bezpredmetnou, jej autorom bol človek na čiernej listine. Paradoxom bolo, že autorom činohry bol Wilhelm von Scholz, popredný literát, ktorý po roku 1933 vstúpil takmer bezpodmienečne do služieb nacistického Nemecka.

I keď bol Chitz spolu s manželkou a dvomi dospelými deťmi protestantského vierovyznania, na celú rodinu platili nacistické zákony. Deťom sa podarilo ujsť do exilu, no Arthur a Gertrud

ské sumy. Po vypuknutí vojny v roku 1939 bolo už všetko beznádejné.

So svojou manželkou sa musel v roku 1940 nastahovať do tesného židovského starobinca. Tam dostali Chitzovci príkaz k evakuácii a za studenej noci z 20. na 21. januára 1942 boli deportovaní do geta v Rige. Sopranistka Liesel von Schuch a Chitzov žiak a priateľ Fritz Schedlich sa s umeleckým párom Chitzovcov rozlúčili kontaktom očí. Bola to rozlúčka navždy. V koncentračnom a pracovnom tábore Kaiserwald pri Rige sa v roku 1944 život Arthura Chitza ukončil. Okolnosti smrti nie sú známe. Jeho manželka, maliarka, klaviristka a speváčka zahynula oslobodená v roku 1945 na ceste do Drážďan.

Dnes vieme, že Arthur Chitz bol nadaným, mnohostranným a zručným hudobníkom obdareným romantickou fantáziou. Jeho komorné a klavírne diela sú pravdepodobne navždy stratené, ale v zachovaných partitúrach scénických hudieb sú ukryté drobné hudobné poklady. V rámci projektu *Eine winzige Träne/Maličká slzička* v roku 2017 v Semperovej opere odznel po 84 rokoch ticha takýto Chitzov poklad: *Lied des Puppenvaters* (Pieseň otca bábok) z partitúry k rozprávke *Jakob fliegt ins Zauberland* (Jakob letí do čarovnej krajiny). Dňa

13. mája 2019 zaznel po 86 rokoch tento poklad opäť v činohre, v ktorej Chitz kedysi pôsobil. Jeho hudba bola súčasťou slávnostného aktu odhalenia jeho portrétu namaľovanom maliarkou Susan Sheetsovou, manželkou najstaršieho vnuka Arthura Chitza. Portrét vznikol podľa Chitzovej fotografickej podobizne umeleckého fotografa Franza Fiedlera a zdobí obrazovú galériu divadla. Na slávnostnom akte 13. mája tohto roku sa zúčastnilo 14 Chitzových potomkov z USA.

Dr. Arthur Chitz, rodák z Prahy, pôsobil úspešne 15 rokov v divadle v Drážďanoch a reprezentoval mesto i za jeho hranicami. Iba politická situácia spôsobila, že jeho umelecká činnosť bola násilne ukončená. Bol jediným hudobníkom medzi hercami, ktorý bol vyhodený na dlažbu, okradnutý, deportovaný a zavraždený.

„Proste Boha o požehnanie pre nás a nezabudnite na nás,“ napísal v januári 1942 priateľovi Schedlichovi. Návrat dr. Arthura Chitza do hudobného života je po dlhých rokoch ticha konečne na ceste...

Agata SCHINDLER



Gertrud a Arthur Chitzovci okolo roku 1910 (foto: archív rodiny Sheetsovov)



Potomkovia Dr. A. Chitza počas slávnostného odhalenia jeho portrétu v Drážďanskom činohernom divadle 13. mája (foto: A. Schindler)

jednej noci) od Ludwiga Wolffa a Carla Bohra, ktorá sa uskutočnila 26. februára 1933. Réžiu mal opäť Josef Gielen. Tlač označila Gielena a Chitza za hlavných kúzelníkov predstavenia. Pod Chitzovým vedením bola táto opereta na programe divadla aj 7. marca 1933, v deň, ktorým sa započalo obdobie temna v hudobnej histórii Drážďan. Generálny intendant opery a činohry, Alfred Reucker, spísal udalosti tohto večera. Z jeho pera je zachovaný opis situácie, keď bol na predstavení *Rigoletta* 7. marca 1933 mimoriadne úspešný dirigent Fritz Busch za hlasného syčania a pískania príslušníkov SA prinútený opustiť dirigentský pult. Reucker uviedol, že vidieť umelca, ktorý musel násilím opustiť svoje miesto, bol pre neho nepochopiteľný okamih. Tento večer dopadol pre Arthura Chitza predbežne bez konkrétnych následkov, ale z romantického *Sna jednej noci* sa stal

Chitzovci boli vystavení potupám a šikanovaniu. Chitzovo meno bolo zverejnené i v diabolských hudobných lexikónoch vydávaných nacistami, bol tiež vylúčený z Ríšskej hudobnej komory. V rámci zatýkania po novembrovom pogrome 1938 sa stal dr. Chitz väzňom číslo 30244 v koncentračnom tábore Buchenwald. Po prepustení s oholenou hlavou žil potupený ešte krátky čas vo svojom byte. Navyše, ako všetci židia musel niekdajší vážny dirigent a hudobný riaditeľ prijať meno „Israel“ a nosiť na verejnosti žltú hviezdu. Napokon bol prinútený opustiť svoj byt a zanechať v ňom i vzácnu knižnicu so zbierkou nôt, ako aj obrazy, ktoré namaľovala jeho manželka a množstvo iných cenných a milovaných predmetov. Pre exil sa rozhodol neskoro, až vtedy, keď čakateľské zoznamy na lode boli nekonečné a za každého človeka, ktorý sa chcel dostať z Európy, boli požadované obrov-

1 Článok vychádza z kapitoly *Nezabudnite na nás/Do Not Forget Us* knihy Agaty Schindler: *Maličká slzička/A Tiny Teardrop*, Hudobné centrum, Bratislava 2016.

2 *Prager Tagblatt*, 7. 12. 1920.

3 *Trilltrall und seine Brüder, Weihnachtsmärchen nach Clemens Brentano von Erich Ponto*, in: *Dresdner Anzeiger*, 10. 12. 1926. Sammlung Arthur Chitz, Archiv Staatsschauspiel Dresden.

4 Eugen Schmitz: *Wenn die kleinen Veilchen blühen, Reichsdeutsche Uraufführung*, in: *Dresdner Nachrichten*, 2. 7. 1932, s. 3-4.

Sľubný režijný debut

Štátna opera v Banskej Bystrici je známa tým, že poskytuje priestor nielen menej frekventovaným autorom a dielam, ale aj talentovaným mladým tvorcom. V poslednej premiére sezóny 2018/19 ponúka divákovi obľúbený divácky dvojitul, veristické „dvojčky“ *Sedliacka česť*/Komedianti v podaní začínajúcej opernej režisérky Zuzany Fischerovej.

Sedliacku česť (Cavalleria rusticana) Pietra Mascagniho a *Komediantov* (Pagliacci) Ruggiera Leoncavalla spája pozoruhodné množstvo náhodných formálnych paralel i podobný osud. Hoci sú obe diela deklarované ako jednoaktovky, každé z nich fakticky pozostáva z dvoch častí predelených orchestrálnym intermezzom. Obe sú prehľadne koncipované a dramatickou silou nabitú operu s plnokrvnou talianskou hudbou plnú emócie. *Sedliacka česť* je priamočiarejšia, hlučnejšia a dramaticky účinnejšia. *Komedianti* sú zasa sofistikovanejšie, hudobne pestrejšie a majú prepracovanejšie postavy. Obaja skladatelia nedokázali vo svojich ďalších dielach dosiahnuť podobnú úroveň, ani zopakovať úspech „dvojčiek“. Napriek tomu predstavujú dotiahnutý koncept nového hudobného smeru – verizmu, ktorého náznaky už badať u Bizeta, Ponchielliho a raného Puc-

ich jedinou hodnotou. Scéna **David** **Janoška** je výsostne štylizovaná a rezignovala na akúkoľvek situačnú opisnosť. Predstavuje historizujúci kazetový strop so svetidlami, ktorý je prevrátený na horizont. Dokáže sa univerzálne a veľmi dynamicky meniť i členiť priestor javiska, no viac-menej sa zámerne vyhýba informácii o tom, kde sa ktorá scéna odohráva. Táto informácia vyplýva, veľmi prehľadne, výlučne z kontextu. Scéna je v oboch operách prakticky nemenná, jediný rozdiel spočíva v použití tienidiel – bielych masiek na svetidlá v *Komediantoch*, ktoré sa stali silným symbolom diela a zároveň predstavujú publikum, ktoré na umelcov neustále hľadí. V *Sedliackej cti* zasa protagonistov v dramaticky vypätých situáciách sledujú okoloidúci, predstavovaní zborom a baletom, často so svojimi vlastnými drámami. Realizmus režisérka

preniesla na rekvizity a filmovo neorealistickejšie pôsobiace kostýmy (taktiež David Janošek). Herecké vedenie postáv je v kontexte veristickej opery nezvyčajné, pôsobia pomerne chladne, strnulo – často akoby spolu komunikovali bez vizuál-



Komedianti: Š. Svitok (Tonio), P. Lardizzone (Canio) (foto: Z. Hanout)

neho kontaktu. Redukcia gesta a mimiky, miestami dokonca pohybová štylizácia, je možno na prvý pohľad prekvapivá, rovnako prekvapivá je však aj skutočnosť, že v tomto prípade drámu automaticky o to silnejšie uchopí hudba. Pred začiatkom *Sedliackej cti* pred oponou čakajú klauni a tesne pred prvými tónmi predohry prekvapivo odchádzajú. Vráti sa (po rokoch?) do toho istého mestečka v *Komediantoch*, kedy sa už v početnejšej skupine stanú nemou, no pohybovo výrečnou súčasťou kočovného komediantského súboru. Obe opery majú sugestívny, viackrát opakujúci sa spoločný motív čiernych okvetných lupeňov i podobne koncipované orchestrálne intermezzá: po vypätých scénach ostávajú hlavní protagonisti Santuzza a Canio na potmenelom javisku v pomalom doznievaní drámy meniacej sa na rezignáciu. V závere *Komediantov* režisérka radikálne zruší tradič-

né divadlo v divadle: javiskové obecnstvo – zbor presunie do reálneho hľadiska k divákovi. Na tragický záver hľadí z jednej strany auditórium a z druhej strany stena z masiek na horizonte. Živí ľudia aj masky sa rovnako pasívne prizerajú tragédii. Novú inscenáciu spoľahlivo hudobne našťudoval dirigent **Igor Bulla**. Obe opery pod jeho vedením odzneli s minimom chýb, presnými nástupmi, viacero miest bolo strhujúcich, rušivo však pôsobilo viacero zbytočných tempických extrémov, pomalých i rýchlych. Orchester Štátnej opery podal zanietený výkon, vydarila sa najmä prvá premiéra. Výborne spieval zbor pod vedením **Ivety Popovičovej**. *Sedliacka česť* mala dve vynikajúce Santuzzy, suverénna **Jolana Fogašová** sa sústredila na emotívny rozmer a autentický veristický prejav. **Michaela Šebestová** svoju postavu kreovala vrstevnatejšie, viac v súlade s režijnou koncepciou a vokálne pestrejšie. Obaja Turiddi, **Paolo Lardizzone** i **Max Jota**, vďaka istej vysokej polohe a sklonu k spievaniu na publikum, vyzneli podobne efektne, no Lardizzone predsa len dal svojej postave väčšiu hĺbku. **Alfio Šimona Svitka** znel mladistvo a temperamentne, **Zoltán Vongrey** sa sústredil na jeho tragický podtón. Na úlohu nevernice Loly si zgustli **Jarmila Balážová** a **Carmen Ferenceiová**. Sugestívnu charakterovú štúdiu Mammy Lucie predstavila **Eva Lucká**. Predstavitel Cania v *Komediantoch* na prvej premiére, **Valter Borin**, spieval v indispozícii, ktorá mala za následok intonačné výkyvy. Alternant **Paolo Lardizzone** podal strhujúci výkon v autenticknej dramatickej kreácii veľkého tragéda. Nedda sedela **Patricii Solotrukovej** najmä v strednej polohe, vo výškach hlas znel unavené. Kultivovaná **Michaela Kušteková** pôsobila sviežejšie. Obaja predstavitelia Tonia boli ozdobou premiér, vokálne suverénni i herecky presvedčiví: Zoltán Vongrey ako starnúci zatrpknutý zúfalec a **Šimon Svitok** ako zákerný hyperaktívny šašo. **Martin Popovič** prepožičal postave Silvia vláčnosť frázy, **Marek Pobuda** pôsobil trochu neisto. V komediálnom zveličovaní profilovali postavy **Peppeho Peter Račko** a **Michal Hýroš**. S nasadením a skvelým vystihnutím atmosféry spoluúčinkovali členovia baletu Štátnej opery ako klaunská družina. Nová inscenácia veristických jednoaktoviek *Sedliacka česť* a *Komedianti* z bansko-bystrickej Štátnej opery je zaujímavou a mladistvo pôsobiace produkciou. Dominujú jej inteligentná, výtvarne pôsobivá a so zapojením netypickej, no funkčnej štylizácie zrealizovaná režijná koncepcia i výborné spevácke obsadenie.

Jozef ČERVENKA

Pietro Mascagni: *Cavalleria rusticana*/Ruggiero Leoncavallo: *Pagliacci*
Dirigent: Igor Bulla
Réžia: Zuzana Fischerová
Scéna a kostýmy: David Janošek
Svetelný dizajn: Daniel Tesař
Choreografia: Tereza Slavkovská
Premiéry v Štátnej opere Banská Bystrica 24. a 25. 5.

Biblická freska podľa Romana Poláka

Gounodov Faust, Bizetova Carmen a Saint-Saënsov Samson a Dalila sú možno najhranejšie opery z francúzskeho depozitu. Pre operné scény skomponoval neskorý romantik Camille Saint-Saëns (1835–1921) viac ako tucet opier, repertoárovým však ostala len biblická freska Samson a Dalila (1868–1875) s rukopisom francúzskej, talianskej aj nemeckej hudby. Operný príbeh hebrejského bojovníka Samsona o obeti lásky k zmyselnej a zradnej fílištínskej Dalile, pôvodne koncipovaný ako oratórium, nemal úspešný štart. Puritánske námietky voči biblickej téme boli dôvodom, aby sa svetová premiéra v roku 1877 uskutočnila v durínskom Weimare (za aktívnej podpory Franza Liszta) a premiéra vo francúzskom jazyku v Paríži až v roku 1892.

Po polstoročí ožilo na scéne košickej opery historicky druhé naštudovanie opery *Samson a Dalila*, v ktorom alchýmiu lásky, pomsty, vraždy aj zrady stroho a bez zbytočnosti namiešal režisér **Roman Polák** mimo biblického sveta – vyhol sa aktualizácii a využil aj symboly odkazu na holokaust. Celá inscenácia, s výnimkou efektne farebných kostýmov **Petra Čaneckého** vo finálnych scénach a kostýmu Dalily, je scénicky pochmúrnym obrazom „tichej“ bolesti židovského národa v čier-no-bielej (ne)farebnosti kaftanov a košiel, ostro kontrastujúc s fílištínskymi agresormi v červenom. Aktuálne scénické kolorovanie umožnil jednoduchý nápad použitia dvojitého horizontu, ktorý otvoril za čiernym vždy v roztvorenom priezore aj „iný“ svet mizanscén, dotvárajúci kompletnosť „veľkého“ plátna. Trilerovo mrazivé scény v úvode dali z navrhenej nehybnej masy (tiel) v choreograficky prepracovaných pohyboch a za gradujúcich tónov posvätnéj hudby do pohybu postavy Hebrejcov s vodcom Samsonom, ktorý náboženské provokácie fílištínskeho Abimelecha ukončil vraždou. Otvorený konflikt potvrdil Dagonov veľkňaz rituálnym pomazaním sa krvou mŕtvoly. Po divadelne efektnom začiatku zaskočila dlhá sekvencia 2. dejstva absenciou dramatického napätia, kde očakávanú vášň nahradila herecká frigidnosť aj s prejavmi vulgárnosti, pričom najerotickejšia lúbozná atmosféra ostala iba ilúziou. Novú energiu priniesol záver, provokujúci rytmom a orientálnymi exotizmami k nespútaným erotickým bakchanáliám. Deštrukciou stropu sa ukončil dramatický konflikt dvoch národov. Celý príbeh je v princípe nebezpečnou „hrou“ o moc, lásku aj nadvládu. Pre erotickú „hru“ si zvolili fílištínske panny biele kocky, na ktorých vlastnými telami vábili Samsona k Dalile; falošnú hru „hrala“ so Samsonom aj Dalila na kubistickej pohovke a nebezpečne si „zahral“ aj obrovský blok, konštantne visiacy ako Damoklov meč nad javiskom. Úspech inscenácie závisí predovšetkým od dvoch spevákov. **Titusz Tóbisz** sa vokálne „nehral“ na biblického Herkula, volil mäkkší odtieň hrdinu a i keď mal v dramatických momentoch rezervy, izraelského vodcu kreoval farebne príjemnou hlasovou paletou aj s presvedčivými výškami. Jeho herecká línia nemá v podstate vývinový oblúk, ľudské aspekty charakteru jej dominovali bez prejavu fyzickej sily, pričom v dejovej línii postupoval od jednej udalosti k druhej

až po finálnu pokoru zničeného a slepého muža. **Myroslava Havryliuk** bola vo viacvrstovej a hlasovo mimoriadne farebnej Dalile skromná, chýbali jej väčšia dramatickosť, napätie aj zmyselnosť, ktoré sa okolo postavy permanentne vznášajú. Ani majstrovské



T. Tóbisz a M. Havryliuk (foto: J. Marčínský)

dielo opernej erotiky – *Mon cœur s'ouvre à ta voix* – nenabilo scénu potrebnou atmosférou, postave chýbal herecký profil aj nápaditejšia scénická akcia. Ak mala Dalila moc nad Samsonom jednoznačne iba vo svojej sexuálnej rozmanitosti, potom ju „porazila“ aj obscénosťou. No comment. Ani duet s Veľkňazom nemal elektrizujúcejší prejav a vokálne spoľahlivý **Marek Gurbaľ** – s menším hlasovým mankom vo vyššej polohe – striedal hereckú meravosť s obťažovaním intímnych Dalilíných miest. Obom „milencom“ chýbala v kulminačných scénach potrebná „chémiá“, ktorá by im dodala väčšiu presvedčivosť. Otázky (ne) zmyselne chudobných scén aj s nedostatočnou charakterizáciou postáv ostali do konca predstavenia nezodpovedané. Zaujímavým divadelným symbolom ukrytej Samsonovej sily sa stala v Polákovej optike kipa, nie vlasy. Keďže židovská pokrývka hlavy je prejavom úcty, resp. znesvätenia komunikácie s Bohom, Dalila tak vzala Samsonovi najväčšiu „silu“, ukrytú v jeho viere. Po akte zrady si Izraeliti

v tichosti povyzúvali topánky a nechali ich na proscéniu ako memento konca. Záver opery vytvoril orgiastický rituál pudovej uvoľnenosti, cirkusovej príchute, ale aj brutálneho konca. V menších hereckých aj speváckych pozíciách sa spoľahlivo prezentovali sošne dôstojný hebrejský starec **Ján Galla**, fílištínski poslovia **Zdenko Vislocký**, **Maksym Kutsenko**, **Martin Kovács**, krátko žijúci zavraždený Fílištínec Abimelech **Michal Onufer** aj členovia tanečnej skupiny **Atašé**.

Dirigent **Ondrej Olos** zvládol hudobne sýtu partitúru v romanticko-exotických farbách aj v chorálno-organových faktúrach majstrovsky. Orchester bol interpretačne spoľahlivým, brilantným a v kánonických úsekoch aj fascinujúco hutným partnerom javiska. Strhujúcim orchestrálnym číslom bolo tanečné finále s morbidným a sexisticky panoptikálnym

vzývaním boha plodnosti Dagona. Partitúru dopĺňali prepracované party zboru v naštudovaní **Lukáša Kozubíka**, excelujúce aj v a cappella miestach.

Biblický námet nie je v opernom svete ničím výnimočným, funguje napr. v Massenetovej *Hérodiade*, v Straussovej *Salome* či vo Verdiho *Nabuccovi*. Vždy v službe historických konzekvencií alebo účelových, resp. príležitostných aktualizácií. V Košiciach sa rozhodli pre nadčasový výklad bez obmedzenia v čase a v geografickom priestore. Rozhodne priniesol mnoho podnetov, zaujímavostí, ale stal sa zároveň aj titulom k premýšľaniu.

Mária GLOCKOVÁ

Camille Saint-Saëns: *Samson a Dalila*
Hudobné naštudovanie: Ondrej Olos
Réžia: Roman Polák
Scéna: Adéla Hajduová
Kostýmy: Peter Čanecký
Choreografia: Ivana Kučerová
Premiéra v Štátnom divadle Košice 24. 5.

Cyrano nezostarol – ani jeho hudba

Mnohí z milovníkov hudobno-zábavného divadla si azda spomínajú na 8. október 1977, keď bola na Novej scéne premiéra muzikálu *Cyrano* z predmestia. Nešlo ani tak o prvý slovenský muzikál (tým bol *Revízor* od Teodora Šeba-Martinského, uvedený na NS v roku 1973), ale o prvý slovenský rockový muzikál. Autormi bola vtedy mladá skupina umelcov: spisovateľka Alťa Vášová, inšpirovaná slávnou veršovanou drámou francúzskeho romantického spisovateľa Edmonda Rostanda – *Cyrano z Bergeracu*, skladatelia Marián Varga a Pavol Hammel – dodnes tiež populárny pesničkár, ako aj dvaja básnici – Kamil Peteraj, vtedajší dramaturg Spevohry NS, a Ján Štrasser.

Takmer po 42 rokoch zaznel tento muzikál na javisku divadla Nová scéna opäť. Prítomní boli všetci autori – až na Mariána Vargu, ktorý pred dvomi rokmi spomedzi nás odišiel. Bol to nostalgické, ale i radostné zvítanie sa s hudbou a témou, ktoré napriek desiatkam rokov nezostarli. Vymenili sa však interpreti. Je to jedna, ak nie i viac generácií. Dnes je Nová scéna mladým divadlom, o čo sa usiluje aj jej vedenie – na čele s umeleckým šéfom Karolom Čalikom (členom Novej scény od r. 1966!) a riaditeľkou Ingrid Fašiangovou. Vedenie Novej scény prijalo návrh samotnej mladej interpretačnej generácie o opätovné uvedenie legendárneho slovenského muzikálu dokonca s porozumením.

Téma, obsah a hudba *Cyrana* z predmestia rokmi nezostarli, podobne ako piesne, nosné stĺpy úspešného diela, ktoré žili aj samostatne ako slovenské evergreeny (*Ja nemám lásku v malíčku*, *Trňová kráľovná*, *Dievča do dažďa*, *Kúpim si zrkadlo*, *Na konečnej päťky*, *Pančuchové blues*, *Pieseň o smútku*). Peľ básnických metafor a duchovnej čistoty dvoch vynikajúcich básnikov z nich neopadal. Vargova „hammondová“ dynamická hudba však dostala v medzihrách a predohrách, ale aj v sprievodných líniiach piesní novšie, mimoriadne nápadité a kvalitné aranžmány od **Ľubomíra Dolného**, ktorý muzikál hudobne naštudoval (tiež dirigoval živý orchester, takmer neviditeľne umiestnený na bočných javiskových paneloch). Po dlhom čase to bola teda inscenácia s jazzovo-rockovým orchestrom, bez inštrumentálneho plejbeku. Inštrumentálna skupina je zostavená z troch keyboardov, dvoch gitár, saxofónu, basgitary a bicích. Reprodukty (na NS vždy nadmerne nastavené) zväčšili silu a „objem“ hudobnej produkcie v pomerne malom priestore divadla. Mladým to nevadí, následky na sluchu sú pre nich ešte vzdialenou „hudbou“, starší diváci sa musia, žiaľ, prispôbiť. Speváci majú pripevnené na tvárach mikrofony – bez nich by ich nebolo v zvukovej mase počuť.

Cyrano z predmestia je, rovnako ako v minulosti, apelom mladej generácie na nekompromisnosť a čistotu ideálov, konania, života, ale aj predvádzaním mladého temperamentu, podčiarknutého mnohými tanečnými číslami. V podstate ide o „číslovaný“ muzikál, kde väčšinou znejú zvlášť piesne, zvlášť samostatne tanečné čísla, hoci v súčasnej duálnej režijno-choreografickej súhre sa podarilo **Ladislavovi Cmorejovi** (choreografia)

a **Patrikovi Vyskočilovi** (mladý režisér, dlhoročný protagonista sólového ensemblu) i tanečno-speváckej company roztancovať každú pieseň tak, že s malými predelmi išlo o prepojené muzikálové divadlo. Sólisti v tomto pulzujúcom celku dokázali udržať dynamiku tanca a vzápätí odspievať svoje sóla či spoločné čísla so zborom bez prestávok, oddychu a nadýchnutia.



J. Slezák & company (foto: Z. Hanout)

Cyrano je vodcom predmestskej, voľne sa správajúcej mládežníckej skupiny a tiež členom štvorčlennej hudobnej kapely, združujúcej sa v malom klube „U Ruda“, staršieho majiteľa, ktorý fandí nekonformnej, predmetím vychováanej mládeži. *Cyrano*, mladík so zhladom revolucionára a dušou básnika, poznačeného (na nose) mnohými zbytočnými bitkami, demonštruje revolučnú výbušnosť a vodcovské postavenie v klane. Tvorí však poetické piesne, ktoré ďalší protagonista – Ján, využíva na budovanie lásky k hrdinke Roxane. Časom si Ján uvedomí umeleckú i ľudskú závislosť od silnej osobnosti *Cyrana* a prepadá drogám a alkoholu, aby si zvolil dobrovoľný odchod zo sveta. V bitke s násilníkmi zomiera i *Cyrano*. Finále sa končí azda najkrajšou piesňou celého muzikálu: *Dnes náhle umreli sme dvaja*. Prvým predstaviteľom muzikálu – *Cyrano* (Jozef Benedik) a Roxana (Kamila Magálová) boli na premiére prítomní a vnútorne zaiste konfrontovaní so súčasnými predstaviteľmi, zostavenými dokonca

z dvoch alternácií. (Rolu Jána na pôvodnej premiére spieval – tentoraz – neprítomný Ján Danko). Scéna **Martina Nováka** je postavená na popredí voľného javiska, ktoré v úzadí dopĺňajú rôzne kovové konštrukcie, schody, bočné intímne priestory s tieňohrou, veľké pivné sudy a dvojvo veľkých pohyblivých mreží, ktoré nahrádzajú rôzne konkrétne predmety (električka, komornejšie priestory, plochy na lezenie). Nadaný režisér Patrik Vyskočil vychádzal z poznania svojich kolegov sólistov. S ich spoluprácou vytvoril dynamické, tancu prispôbené, neobyčajne dobre členené inscenačné dielo, v ktorom je miesto pre nápaditú choreografiu, aj so sólistami, nezaostávajúcimi v tanci za profesionálnymi tanečníkmi. Mimoriadne uznanie si zaslúži výkon **Jána Slezáka** ako tanečne, spevácky a herecky absolútne presvedčivého *Cyrana*, navyše charizmatického, v speve prierazného, v každej polohe istého. Jeho alternantom bol o niečo

mladší **Lukáš Pišta**, maximálne pohybovo a herecky presvedčivý, vo vyšších polohách piesní však nie vždy technicky čistý. Roxanu spievala a hrala osvedčená sólistka NS, pohybovo i vokálne sebaistá **Mírka Partlová**, striedaná mladšou, lyrickejšou, tým aj dievčenskejšou **Romanou Dang Vanovou**. Jána hral a spieval výborný, zjavom adekvátny **Darius Kočí** a alternujúci **Vladislav Plevčík** – obaja spevácky výborní, a to v sóloch i duete. Rudo, starnúci majiteľ Klubu – či pivárne – bol zaujímavo herecky stvárnený **Pavlom Topoľským** i **Štefanom Kožkom**. Všetci účinkujúci (vrátane vyslovene ideálne obsadeného Jána Slezáka) by mali však dbať na zreteľnejšiu výslovnosť.

Zaujímavé je aj kostýmovanie muzikálových hrdinov v štýle súčasnej „ne-dbalej“ elegancie mladých – v polorozpadnutých rifliach, kožených bundičkách, potlačených tričkách a s modernými účesmi. Hudba Vargu a Hammela nezostarla, ani jazyk básnikov v piesňach, aktuálny je tiež režijný apel na čistotu ideálov väčšiny dnešných mladých, hoci s nadmernou dávkou ich výbušnosti a temperamentu. Kto z divákov však zostal duševne mladý, určite prijme súčasnú dynamickú podobu tohto erbového diela slovenskej muzikálovej tvorby. Každopádne ide o dramatický i umelecký prínos Novej scény.

Terézia URSÍNOVÁ

Marián Varga, Pavol Hammel: *Cyrano z predmestia*
 Réžia: Patrik Vyskočil
 Hudobné naštudovanie: Ľubomír Dolný
 Scéna: Martin Nový
 Kostýmy: Jarmila Ťažká
 Choreografia: Ladislav Cmorej
 Premiéry na Novej scéne Bratislava 16. a 17. 5.

PRAHA

Hudobne šťavnaté pomaranče

Koktail à la Prokofiev. Túto pointu ponúka dramaturg Ondřej Hučín v závere bulletinovej štúdie, v ktorej minuciózne analyzuje literárne, divadelné aj hudobné východiská jedného z kľúčových diel európskej avantgardy, *Lásky k trom pomarančom*. Opus, ktorý na jeseň oslávi sté narodeniny, naštudovala Opera Národného divadla v Prahe po viac než polstoročí.

Pestrosť ingrediencií prokofievovského koktailu sa začína už jeho rodným listom. Ruský skladateľ napísal operu počas emigrácie pre americké publikum, libreto vo francúzštine vzniklo podľa talianskej predlohy (*Gozzi*) s použitím jej ruského prekladu a adaptácie (Mejerchold). Východiskom deja je – aj v našej kultúre dobre známa – rozprávka o princovi, ktorý sa vydáva hľadať tri pomaranče (v slovenskej verzii, zachytenej Boženou Němcovou, sú to tri citróny). Dvom z princezien, ktoré sa v nich ukrývajú, nevie princ poskytnúť základné životné potreby (v opere ide o vodu), a preto ich stráca. Tretia z nich je jeho vyvolenou, no nájdené šťastie ešte treba obhájiť



A. Briscein (foto: D. Wharton)

v boji so zlou strigou. Prokofiev v súlade s Gozzim urobil z princa hypochondra, ktorého môže vylicit iba smiech. Zhodou okolností ho rozosmeje komický pád zlomyseľnej čarodějnice Faty Morgany, za čo ho ona prekláje láskou k trom pomarančom. V avantgardnej divadelnej poetike Prokofievovej opery identifikuje Ondřej Hučín prvky rozprávkové, mysticko-psychoanalytické, satirické, parodické, metadivadelné, tragické, komické, lyrické i prihlúplo fraškovité. Podobnú „mélange“ ponúka aj hudobná partitúra, v ktorej skladateľ s obdivuhodnou zručnosťou i bohatou fantáziou spojil široké spektrum dobovo známych výrazových prostriedkov s výnimkou dodekafónie. Premiéroví kritici si lámali hlavy nad snahou postihnúť svojrázny štýl dvadsaťosemročného autora. Úskalí ich ambície vtipne zhrnul hudobný laik a neskôr slávny scenárista Ben Hecht: „Na tejto hudbe nie je nič zložitého – pokiaľ vás teda nepostretlo to nešťastie, že ste hudobní kritici. Pre

neškolené ucho je to priam okúzľujúci rozmar, počúvať zvuky, ktoré sa ozývajú z orchestra.“ Akoby Hecht sedel v pražskom hľadisku – tak príliehavo vystihujú jeho slová pôžitok zo štvrtkovej premiéry. Orchester Národného divadla pod vedením mladého anglického dirigenta Christophera Warda (nám známeho z Čekovskej *Doriana Graya*, SND 2013) sa stal ústredným hrdinom vydarenej produkcie. Presne v duchu Prokofievovej tvorivej metódy zachytenej v autorovom denníku vychádzala každá hudobná situácia z javiskovej akcie, z jej atmosféry, zo zmyslu konkrétnej repliky. Groteskné momenty striedali hororovo pitoreskné tóny, s dramatickou rozprávkovou

strašidelnosťou kontrastovala nežná lyrika. Všetky hudobné motívy boli čitateľné, nič sa nezmažávalo v zvukovom mišmaši, do ktorého by inštrumentálne farebná a výrazovo košatá Prokofievova partitúra mohla pri nedostatočnom zvládnutí vyústiť. Z Wardovho naštudovania len tak sršala nadštandardná

muzikologická akribia dirigenta a zároveň jeho výnimočný cit pre divadelnosť hudby a empatia voči vokálnym líniam. Vynikajúco pripravený orchester sa predstavil v perfektnej technickej kondícii naprieč všetkými nástrojovými skupinami, hlasy spevákov vynikli bez nutnosti forsírovať. Obsadenie prvej premiéry nemalo slabé miesto. Medzinárodne renomovaný tenorista Aleš Briscein (Princ) dokázal potlačiť mužnú príťažlivosť svojho vokálno-hereckého typu a vytvoril vtipnú kreáciu uľňukaného, ustráchaného hypochondra, z ktorého sa pod vplyvom čarodějnickej kľatby stáva donkichotovský odhodlaný, trochu vystatovačný hľadač šťastia. Jeho jasný, znělý, kovový tenor si bez zaváhania poradil so všetkými výrazovými aj intonačnými polohami partu. Zdeněk Plech dal svoj krásny farebný bas do služieb partu Princovho užialeného otca, Kráľa Trefu, aby sa vzápätí herecky odviazal v „transgenderovej“ komickej postave zlej Kuchárky,

ktorá votrelcov vraždí medenou vareškou. Jej obeťou sa takmer stane i Princov sprievodca Truffaldino, v spevácky aj typovo utrafenej interpretácii tenoristu Jaroslava Březinu. Medzi dámami sa vynímali najmä zmyselný mezzosoprán Andrey Tögel Kalivodovej (Clarice) a éterický koloratúrny soprán Marie Fajtovej (Ninetka). Svoje železko v ohni malo vo vyrovnanom obsadení aj Slovensko – postava diabolského Farfarella bola pražským debutom talentovaného barytonistu Csabu Kotlára.

V divadelnej zložke je *Láska k trom pomarančom* z rodu inscenácií, čo nenadchnú no neurazia. Radim Vizváry ostal aj za režisérskym pultom v prvom rade choreografom, pre ktorého je najprirodzenejším slovníkom pohybové umenie (akrobatika) a tanec. V tomto ohľade dostali zabrať nielen členovia Losers Cirque Company, ale aj sólisti a výborne spievajúci zbor (zbormajster Martin Buchta). O čosi menej pozornosti venoval Vizváry hereckému vypracovaniu mizanscén, na čo doplatila napríklad málo výrazná postava čarodějníka Celia. Výtvarnému riešeniu dominovali vtipné i fantazijné kostýmy Natalie Kitamikadovej. Za všetky spomeňme Princov „Zinl“ župan ušitý z periny, kentaursky majestátne pozadie dračice Clarice či hororový kostým Faty Morgany s dlhými chápadlami, pripomínajúci ježibabu Uršulu z Disneyho *Malej morskej víly*. Naproti tomu, medzinárodne renomovaný slovenský scenograf Boris Kudlička, autor sivej scény evokujúcej súdnu či parlamentnú sieň, držal tentoraz svoju invenciu možno až príliš na uzde.

Na záver malý historický exkurz dedikovaný blížiacej sa storočnici Slovenského národného divadla. *Láska k trom pomarančom* mala česko-slovenskú premiéru práve v bratislavskom SND. Jej uvedenie v roku 1931, len desať rokov po svetovej (Chicago 1921) a päť rokov po európskej premiére (Kolín nad Rýnom 1926), bolo rukolapným svedectvom ambicióznosti a rozhladenosti umeleckého šéfa Karla Nedbala. Skvelý zámer sa však minul účinkom: publikum ostalo poetikou diela zaskočené, inscenácia dosiahla len päť predstavení. Zdá sa, že pražským pomarančom tento osud nehrozí. Premiérové obecenstvo reagovalo mimoriadne ústretovo, počet opón pri záverečnej klaňačke atakoval desiatku. Ak pre nič iné, tak pre ďalšie objavovanie delikátnych nuáns Wardovho naštudovania stojí za to si návštevu predstavenia zopakovať.

Michaela MOJŽISOVÁ

Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe zmluvy APVV č. 15-0764

Sergej Prokofiev: *Láska k trom pomarančom*
 Dirigent: Christopher Ward
 Scéna: Boris Kudlička
 Kostýmy: Natalia Kitamikado
 Choreografia a réžia: Radim Vizváry
 Premiéra v ND Praha 16. 5.

VIEDEŇ

Na ceste k súčasnému divákovi

V máji pripravil najstarší viedenský operný dom pre svoje publikum premiéru koprodukčného projektu, na ktorom spolupracoval s Bavorskou štátnou operou v Mníchove. Titulom bolo posledné, zriedkavo uvádzané operné dielo veľkého nemeckého romantika Carla Mariu von Webera *Oberon*.

Weberov rozprávkový *Oberon* je celkom isto jedno z najzvláštnějších diel romantickej opernej literatúry a za túto skutočnosť vďačí do určitej miery okolnostiam svojho vzniku. Ešte relatívne mladý Weber ho vytvoril na sklonku svojho života, keď prijal objednávku z Londýna, od ktorej si sluboval okrem prestíže predovšetkým finančné zabezpečenie svojej rodiny. Voľba titulu na literárny námet Christopa Martina Wielanda ho následne spojila s vychyteným londýnskym literátom a univerzálnym tvorcom Jamesom Robinsonom Planchéom, ktorý bol poverený vytvorením anglického libreta k *Oberonovi*. Hoci bolo sotva možné predstaviť si lepšieho domáceho libretistu, spoločná cesta k uspokojivému výsledku, ak vôbec bol pre Webera takým, bola značne komplikovaná. S trochou zjednodušenia by sme mohli povedať, že sa tu do kolízneho kurzu dostal divadelný jazyk skúseného londýnskeho praktika a znalca miestneho vkusu Planchéa a predstavy vizionára nemeckého a európskeho romantizmu Webera smerujúceho k novému ideálu hudobnej drámy. Webera inšpiroval v námete romanticko-rytiersky svet, rozprávково-fantastické podanie i orientálne motívy. V librete sa musel zmieriť s veľkým zástojom hovoreného slova a vo výsledku napokon badať i akúsi dramaturgickú mozaikovitosť, kde jednotlivé obrazy vo svojej postupnosti nedbajú natoľko na dramatické stupňovanie deja, odvíjajúceho sa od vzťahov postáv a ich prežívaní, ale skôr revuálne predostierajú pred publikom farbisté výjavy príbehových sekvencií bez citeľnej dynamiky. A navyše, hlavným protagonistom príbehu – štvorici rozprávkových postáv, rytierovi Hüonovi, jeho Rezii, Scherasminovi a Fatime – chýba skutočná emocionálna a dramatická identita, sú to ako keby bábkky v rukách Oberona, ktorý s nimi experimentuje a manipuluje, aby zvíťazil v spore so svojou manželkou Titaniou o schopnosti ľudskej rasy milovať a byť verný.

A práve v tomto bode sa začína odvíjať koncept autorov aktuálnej inscenácie v Theater an der Wien. Je premyslený a dôsledne realizovaný. Mladý rakúsky režisér **Nikolaus Habjan** spolu so scénografom **Jakobom Brossmannom** a kostymérkou **Denise Heschlovou** v ňom jasne oddeľujú dva svety. Jeden skutočný, kam patrí Oberon so svojou manželkou, ale aj ich štyria pacienti, alebo azda platení dobrovoľníci, ktorí sa stávajú súčasťou ich vedeckého experimentu a vo virtuálnom svete testujú ľudskú prirodzenosť s cieľom nájsť odpoveď na pochybnosti Titanie o ľudskej láske. Druhý svet je onen rozprávkový, exotický svet

Orientu a zámoria, kde štyria mladí ľudia v nových, virtuálnych identitách čelia desivým i absurdným dejovým situáciám, všetko pod dozorom dvojice iniciátorov experimentu. Takýto východiskový konštrukt potom dovolil autorom inscenácie manifestovať divadelnú štylizáciu všetkého fantastického pred divá-



Oberon (foto: W. Kmetitsch)

kom a vyhnúť sa naivnej výtvarnej i obsahovej iluzivnosti. Hlavným postavám stačí pár rozprávkových rekvizit, veď všetko sa odohráva len v ich hlave, a okolitý, virtuálny svet rozprávky ovládnu bábkky: v životnej veľkosti, Oberon a Titania v nadživotnej veľkosti akéhosi božského stroju udalostí. Z Pucka sa stávajú tri postavy, traja vykonávači Oberonovej vôle, a pred zrakmi divákov vodcovia bábok aj manažéri rozprávkových udalostí. Východiskový scénický obraz znázorňuje pritom akési fantazmagorické laboratórium, ktoré sa magicky i naivne mení v okamihu na iné miesta i čas. Celkom podľa očakávania inscenátori vstúpili i do hovorených dialógov, ktoré jednak zosúčasnil, a jednak prostredníctvom nich menili i rozmer postáv. Nevyhli sa ani manipulácii s hudobnými číslami.

Tak ako vždy v umení, samotný nápad i jeho dôsledná realizácia ešte neznamená automaticky umelecké skóre. Výsledok závisí od spôsobu a konkrétnej podoby. Presvedčivosť Habjanovho konceptu jeho realizácia na jednej strane prináša, namiesto romantickej férie sme odrazu uprostred civilizačného problému a energický diskurz reálneho a veľmi súčasného manželského páru nás strháva a provokuje. Sme zvedaví, čo odhalí experiment, aj keď je na hrane etickej prijateľnosti. Výsledkom je napokon katastrofa, ktorú predznačuje samotný Oberon, keď sám uni-

ká prostredníctvom drogy z reality. Je čoraz jasnejšie, že sa všetko vymyká spod kontroly, Titania s Oberonom nenachádzajú k sebe novú cestu a obe experimentu sa sotva budú môcť oslobodiť od traumatizujúcej skúsenosti, v ktorej nemali šancu nájsť skutočnú lásku v kazajke rozprávkového fatalizmu. Tristný koniec opery prekvapujúco láme štylizáciu rovinu prvých dvoch dejstiev, kde na javisku často vládnu komická hyperbola a groteskné znetvorenie romantického pátosu. Sem-tam je to i zábava, i keď trochu prvoplánová, no predovšetkým nemá oporu v hudbe. To je práve zásadný paradox v konfrontácii pôvodného diela a inscenácie. Na jednej strane ťaživá a sofistikovaná psychologická analýza, na

strane druhej nádherná, subtilná a étericky povznesená hudobná reč. Navyše, v priebehu posledného dejstva sa už zvolené inscenačné prostriedky vyčerpávajú, interpretácia stráca dych a tak už len vyčkáva-me na obsahové rozuzlenie, rozchádzajúce sa vo zvláštnom kontrastnom kontexte s hudobnou partitúrou pôvodiny.

Paralelu tohto rozporu medzi estetickou a kompozičnou virtuozitou hudby a súčasnosťou vzývajúcou inscenáciou možno však, bohužiaľ, nájsť i v hudobnej zložke interpretácie. Predovšetkým ústrední protagonisti v postavách Rezie a Hüona, **Annette Dasch** a **Vincent Wolfsteiner** ostali svojim partom dlhší práve to, čo je pre hudobnú reč Webera podstatné: farebnosť, esprit a výrazovú kultivovanosť. Primálo reflexie rafinovanej a premyslenej partitúry priniesol i samotný orchester, napriek renomé mladého dirigentského talentu **Thomasa Guggeisa**. **Wiener Kammerorchester** znel nezriedka obhrublo, zvukovo nevyvážene, výrazovo málo diferencovane. Nechce sa mi veriť, že by to mohlo ísť na vrub posledného predstavenia v sérii... Weberov *Oberon* v Theater an der Wien priniesol v každom prípade zaujímavý a výrazný podnet do umeleckej diskusie o tomto nezvyklom a málo uvádzanom diele. Za prelomový ho však možno považovať ťažko.

Slavomír JAKUBEK

Carl Maria von Weber: *Oberon*
Hudobné naštudovanie: Thomas Guggeis
Réžia: Nikolaus Habjan
Scéna: Jakob Brossmann
Kostýmy: Denise Heschl
Svetlá: Michael Bauer
Premiéra v Theater an der Wien 13. 5.,
navštívené predstavenie 19. 5.

LINZ

Konwitschného večný súboj pohlaví

Dobová kritika opísala Penthesileu Othmara Schoecka (1886–1957) ako postavu, ktorá je od začiatku až do konca perverzne hysterickou. Len zriedka uvádzaná opera relatívne neznámeho švajčiarskeho skladateľa a dirigenta z roku 1927 oplýva presne tou istou archaickou smršťou ako Salome a Elektra v jednoaktovkách Richarda Straussa. Schoeckova Penthesilea je ich dramaturgicky výrečnou i sujetovo blízkou sestrou.

Činoherná predloha Heinricha von Kleista *Penthesilea* patrí k pozoruhodným dielam nemeckej klasiky. Charakterom tejto drámy, ktoré Kleist skonštruoval skrížením Homérovej *Iliady* a Vergíliovej *Eneidy*, chýbajú sympatie i skutočný osud. Sú akoby len archetypálnou destiláciou princípov mužskosti a ženskosti, respektíve paradigmatickej sily lásky a moci tradície, ktoré udržiujú tragický oblúk archaizujúcej drámy neustále v pohybe, večne plynúc a bez skutočného rozuzlenia. Takzvaná teichoskopia, či „pohľad z múrov“, je častým divadelným prostriedkom epického divadla, pomocou ktorého podávajú dramatické postavy správu o udalostiach bez toho, aby boli inscenované priamo na scéne. Azda aj toto bolo dôvodom, prečo Goethe drámu svojho súčasníka síce sofistikoval, no rázne zamietol, a príčinou, ktorá operných skladateľov pred zhudobnením skôr odstrašovala. Drastické scény, o ktorých hlavné postavy len hovoria, rozprávajú príbeh kráľovnej amazoniek, zamílovej do hrdinu trójskej vojny Achilla. Ten ju v boji porazí a Penthesilea upadne do mdlob. Keďže zákon hovorí, že bojovné amazonky sa môžu milovať a plodiť potomstvo len s mužmi, ktorých samy porazili v boji, uprosia Penthesileine družky Achilla, aby sa vydával nie za jej podmaniteľa, ale za jej zajatca. Heroj, očarený krásou divokej kráľovnej, privolí. Po precitnutí sa Penthesilea do neho zamiluje. Netrvá však dlho a Veľkážka bohyne Diany ako strážkyňa zákona ju upozorní na lešť a zradu zákona. Penthesileina láska sa razom zmení v nenávisť a bájneho reka nechá v zúrivosti zaživa roztrhať svorkou psov.

Kleistovu predlohu Schoeck výrazne zredukoval len na to najpodstatnejšie. Libreto si napísal sám a skomponoval hudbu, ktorá napriek tonalite v harmónii pôsobí vďaka nezvyklej instrumentácii neobyčajne expresívne. Rozsiahly zástoj dychovej perkusie, zamietnutie sláčikových tutti a kontrabasy plieskajúce slákmi „col legno“ sťaby bičmi o korpusy nástrojov artikulujú archaicky znejúcu, fascinujúcu hudobnú reč Schoeckovej partitúry. Konwitschny ju v Linzi vyslobodil z klieťky kukátkového hľadiska a vpustil ju ako šelmu do arény s publikom sediacim navôkol, v ktorej sú jedinými kulisami jedno „ženské“ (Andrea Szewieczek) a jedno „mužské“ (Elias Gillesberger) koncertné krídlo na centrálnom bielom pódiu. Oba virtuózne koncipované klávesové nástroje slúžia postavám ako skrýše či lôžka. Vo vyčerpávajúcom, urputnom a majstrovsky našťudovanom boji pohlaví, takom typickom pre reijnú poetiku Petra Konwitschného, tentoraz

ženský princíp nedominuje. Vo svojej zatrpknutosti a povýšeneckej sebaistote prehrávajú bigotná hysterka i úlisný mačo divácke sympatie na celej čiare rovnako. Typický princíp svojho režisérskeho rukopisu spočívajúci v mentorovaní publika saturuje Konwitschny zborom v civile zamiešaným do divadelného publika a sediaceho v hľadisku i na javisku po okrajoch hracej podesty siahajúcej do prvých radov hľadiska. Prísna Veľkážka hromziaca z lôže na prosceniu, zbor elegantných dám



D. Kaiser ako Penthesilea (foto: R. Winkler)

a pánov vo večerných šatách sediaci medzi divákmi, ktorý sa buď pohoršuje nad drámou medzi Penthesileou a Achillom, alebo sa jej s voyeurským pôžitkom prizera, je nielen etikou kritikou strnulých morálnych hodnôt spoločnosti nepriateľských voči láske, ale aj presne cieleným úderom do solárneho plexu publika, ktoré v opere vidí hlavne kulinársku zábavu mimo kritického kontextu. Kto v publiku túto rovinu nepochopí, na toho si pán režisér už tradične posvieti zažutými svetlami v hľadisku... Konwitschného Penthesilea svojho milenca a napokon aj seba zastrelí. Časť zboru inscenovaného ako publikum rozčúlene a s hlasným zabuchnutím dverí opúšťa sálu. Penthesilea sa vracia na javisko upravená v čiernych zamatových šatách, aby správu o brutálnej smrti Achilla zaspievala ako kon-

certná spevákka od notového stojana. Rozbúrené harmónie partitúry splynú do chlácholivého a monumentálneho unisona so spevom Penthesiley osvietenej spotom. Scéna, ktorej sa Achilles láskyplne prizera, pôsobí zvláštne scudzene. Akoby si tu nestor opernej réžie na záver dovolil kritiku žánru, v ktorom konflikty a skutočné drámy vedú bez úprimnosti vo výraze pôsobiť cudzo a nadnesene ako Achillova falošná hra o lásku a Penthesileina posadnutosť skostnatenou a spiatočníckou tradíciou. Minuciózne vystavaná choreografia hlavných postáv a zboru ponímajúca mizanscénicky celý priestor divadla stála v prvom rade na vynikajúcich hlavných protagonistoch večera. S partmi siahajúcimi od melodramaticky recitovaného textu až po veľkolepé kantilény rozprestierajúce sa nad mohutným a expresívnym zvukom orchestra v širokých oblúkoch si najlepšie poradila charizmatická a výrazovo pôsobivá mezzosopranistka **Dshamija Kaiser**

v postave Penthesiley. Barytonista **Martin Achreiner** jej bol rovnocenným, hlasovo i herecky tvárnym a ideálne obsadeným partnerom s výraznou javiskovou prezenciou. Vynikajúco disponovaný **Bruckner Orchester Linz** pod vedením **Leslieho Sukanandarajaha** sediaci v zadnej časti javiska si s rozmernou partitúrou poradil ukázkovo. Sukanandarajah bol hlavnou postavou a demiurgom furiózneho, vysoko expresívneho a chvíľami neskororomanticky znejúceho deväťdesiatminútového večera. Tak trochu okyptená živelná sila Schoeckovej partitúry ide na vrub polohy orchestra, s prihliadnutím na Konwitschného presvedčivú inscenačnú koncepciu sa však dala oželiť. Aj ostatní protagonisti prispeli výrazne k emocionálne

plastickému a ohurujúcemu výrazu večera. Či už to bola **Julia Borchert** (Prothoe), **Vaida Raginskytė** (Veľkážka) alebo **Katherine Lerner**, **Matthäus Schmidlechner**, **Gotho Griesmeier**, **Domen Fajfar** – ansámbl tohto priam esenciálne čistého konwitschnovského večera bol prvotriedny.

Robert BAYER

Othmar Schoeck: *Penthesilea*
 Dirigent: Leslie Sukanandarajah
 Réžia: Peter Konwitschny
 Scéna a kostýmy: Johannes Leiacker
 Koncepcná spolupráca: Bettina Bartz
 Zbormajsterka: Elena Pierini
 Dramaturgia: Bettina Bartz, Christoph Blitt
 Premiéra v Landestheater Linz 2. 3.,
 navštívené predstavenie 18. 5.

alternativa



Zapomenutý orchestr země snivců 25 let



Stratocluster Eternagy



Prague Improvisation Orchestra Polí 5 2018

V Praze existují tři zásadní improvizací orchestry, které se přes více či méně dlouhou dobu své existence dočkaly až loni prvních oficiálních alb díky vydavatelství Polí 5.

Zapomenutý orchestr země snivců založil již v roce 1992 perkusista Jaroslav Kořán se svým bratrem Michalem (elektronika a další nástroje) a Markem Šebelkou (piano, perkuse apod.) a jeho první vystoupení se odehrálo na pamětném prvním ročníku mezinárodního sympozia Hermit v klášteře v Plasech u Plzně, z něhož vyšel také záznam na CD. Od té doby jím prošlo okolo stovek hudebníků nejen z Čech a Slovenska, ale i mnoha dalších zemí. Někteří se jeho produkce zúčastnili jen jednou, jiní několikrát a další patří mezi kmenové

spolupracovníky či se znovu vracejí. Vystoupení začasť doprovázejí projekce od starých němých filmů až po vlastní tvorbu, ale i taneční a divadelní kreace či světelný design. Díky této variabilitě má každý koncert (ať už je koncipován jako konkrétní představení, jako byly třeba *Gulliverovy cesty*, nebo se váže k nějaké akci – například k interaktivním výstavám pod kuratelou výtvarníka a performeru Petra Nikla – či stojí zcela sám o sobě) má svou zcela specifickou podobu a atmosféru, která je ovlivněna vším možným od momentálního naladění muzikantů až možná po jaderné erupce na vzdálených sluncích nebo sonické erupce na Planetě hudby.

V roce 2000 začal záznamy některých vystoupení vydávat Jaroslav Kořán na cedéčkách ve svém minilabelu Pagoda a existuje i řada videí, ale punc zcela oficiálního nosiče má až právě nahrávka ze slavnostního koncertu k pětadvaceti letům založení tohoto tělesa z Kulturního centra Kaštan (scéně Unijazzu) z podzimu 2017. Ten den se sešla opravdu velká sestava a přes určitý celkový koncept Jaroslava Kořána mají jednotlivé části improvizace kolísavý charakter a občas jeví známky tápání, nevyniknou ani zcela speciální nástroje jako je poštovní schránka (Martin Janiček), stěbla trávy (Zdeněk Durdil) či kořen (Tomáš Žižka), které jsou lépe postižitelné při očním kontaktu i přes různé scénické zahalení. Jen perkusivní nástroj orloj snivců obsluhovaný Markem Šebelkou se tu někdy prosadí. Zpěv Milli Janatkové dodává určitým pasážím mírně folkový charakter, vokalistka a houslistka maďarského původu Ágnes Kutas zase přináší jisté folkloristické prvky. Jinak tu najdeme spíše vzdálené ozvuky jazzu či různých poloh vážné hudby i rockové elementy, čemuž napomáhá skutečně bohaté obsazení, kde jsou obsaženy mimo již zmíněné také saxofony (Tomáš Černý, Petr Varjú), trubka (Jiří Alexa), klarinet (Michal Hrubý), flétna (Klára Čížková), kytara (Milan Kramarovič), piano (Marek Novotný), kontrabas (Petr Tichý), bas-kytara (Josef Jindrák), perkuse (Tereza Kerle, Peter Galata a Michael Delia, který občas drnká na mbiru), další housle (Anna Romanovská) a pochopitelně bicí Jaroslava Kořána. Zvláštním tmelícím ambientním činitelem jsou elektronické plochy Michala Kořána, které zčásti sice tvoří jakoby pozadí, ale udržují někdy v roztěkaných momentech základní linii. Každopádně si můžete udělat určitou představu, ale jako lepší vizitku doporučuji videozáznam KUP tohoto CD z 21. 6. 2018 v prostoru DÚP39, kde se vychází ze stejného konceptu, ale všechno je zde i v rámci improvizací svobody dotaženější a redukována sestava mu spíše prospívá. Tady je atmosféra sváteč-

ního dne bez stresu patrná a romanticky surrealistická vizuální exprese, kde se snoubí čirá abstrakce s konkrétními záběry a podporu onu všudypřítomnou variabilní snivost, je zcela fenomenální. Lze ho najít na internetu jednoduše po zadání názvu uskupení.

Souručenství Stratocluster vzniklo 24. července 2013 ve Vřetarech, z kteréhožto data pochází také jejich první, zcela bezkonceptuální nahrávka, která se o pár měsíců později objevila pod titulem *Tamanrasset* coby free download internetového vydavatelství Signals From Arkhaim. Je to víceméně přímý přenos mejdanu, kde zúčastnění hrají povětšinou na nástroje, na které neumějí, a poměrně dobře se přitom baví. Podobně dadaistická je i šedesátiminutová audiokazeta se signifikantním názvem *Jabka Hrušky Meotary* vydaná labelem Meteorismo v roce 2015, zachycující fragmentární tvůrčí proces, kde pánové Jan Faix, Mikuláš Mrva, Marcel Bárta, Tomáš Míla a Ian Mikyska chrlí své sonické eskapády s neuvěřitelnou kadencí i vrtolnou ležerností. Někdy je to skrumáž těžko pochopitelných i definovatelných zvuků, jindy se z toho vyloupne náznak melodie či rytmu.

Ve stejném roce bylo v březnu a dubnu nahráno v Praze i „opus magnum“ *Eternagy*, jenž je cca třiašedesátiminutovým sestřihem z asi deseti hodin materiálu, který se natáčel ve studiu i v terénu a doplňují ho ještě telefonické vstupy lana Mikysky z Arménie. Koncept byl asi takový, jako kdyby se Stratocluster zmocnil celého radiového éteru a hypotetický posluchač se jím postupně prolouže. Sestavu z kazety tu doplňují ještě Prokop Jelínek, Ondřej Komárek, Jaroslav Noga a Lucie Páchová. I tady hraje leckdo na le-dacos a vše doplňují úryvky četby z knih a časopisů. Některé „motivy“ či spíše principy se opakují jako třeba Rádio C Dur, Rádio Pochod, Rádio Post-Rock, Rádio Beat, Rádio Stratocluster (které občas hraje k zvláštním příležitostem jako je cesta do práce nebo oběd), čtyřikrát si vyslechne me útržkovité události, jindy jsou tu písničky na přání či četba starých pověstí nebo večerníčku a dokonce odpolední meditace či naopak exkurze do světa celebrit, sportovní zpravodajství a před závěrem třeba fonetická báseň či vyslání z tunelu. Opakovaně jsou tu i pasáže Kobra evokující řízenou improvizaci à la John Zorn. Je to vlastně konkrétní hudba v nejrušnějších slova smyslu, zeditovaná v průběhu tří let v jakýsi imaginární transvlápnopis napříč děním v rádio-aktivitách. Psychedelie non plus ultra. Ovšem občasná vystoupení tohoto souboru mají i poněkud jiný charakter, kde vyniká hráčská profesionalita a tvůrčí invence členů zcela jiným

způsobem. Nikdy ovšem není nouze o nejrušnější překvapení.

Pražský improvizací orchestr aka Prague Improvisation Orchestra vulgo PIO zosnovali v roce 2012 původem americký, ale už tehdy delší dobu v Čechách žijící kontrabasista a zvukový experimentátor George Cremaschi a trumpetista a elektronik Petr Vrba. Jejich produkce vychází především z takzvané řízené improvizace v duchu Butche Morrise a nevyhýbá se ani otevřeným či grafickým partiturám. Přes svůj název to rozhodně není pragocentrická záležitost a funguje stejně otevřeně jako podobná společenství, která mají ve svém názvu jiné „sídelní“ město, kde mají šanci své dovednosti prezentovat muzikanti i umělci z dalších oborů z blízka i daleka jednorázově i opakovaně. Hosty PIO tak byli v minulosti mezi mnoha dalšími například trumpetistka Birgit Ulher, bubeník Paul Lovens či saxofonisté Mats Gustafsson a Gianni Gebbia a v roli „dirigenta“ třeba i bubeník Gino Robair.

Eponymní vinylové 2LP obsahuje na každé straně jednu do různé míry i podoby rozepsanou konceptuální skladbu, v níž je pochopitelně možnost v určitém rámci improvizovat. Bylo by sice možné latentně polemizovat, nakolik je výsledkem autora či interpretů, ale finální podoba je vlastně bez ohledu na tento aspekt nejdůležitější. George Cremaschi zde prezentuje divoce pojmenovanou kreač *Cracked Syntax with Forked Tongue*, která má skutečně poněkud zborcenou stavbu i zaháčkovaný jazyk, což ovšem neznamená, že by se nemohla pohybovat i v poměrně klidných záskubech. George vlastně v celé své tvorbě a vystoupeních odhaluje svou osobnost v nervních až drásavých polohách, ale dokáže ukázat i svou laskavou tvář, což činí z jeho proto-kompozic i dirigovaných seancí nesmírně dramatickou a zároveň ve finále kontemplativní záležitost. Brněnský architekt, kytarista s občas parakotlíkářským citěním (zejména v kapele Pátí na světě) i rockový alternativista například v triu Sledě, živě sledě a v neposlední řadě mnohaletý mezinárodně uznávaný hráč na šicí stroj Dopleta 180, Ivan Palacký, se v PIO projevuje především coby deklamativní básník. To determinuje i jeho raumplan skladby *Beginner's Guide to Blurry Abstraction*, který začíná v prvních momentech jako relativně tradiční jazz, aby záhy dal prostor jeho hluboce niterným veršům v češtině i angličtině a posléze přenechal prostor i impozantním neverbálním projevům zejména rakouské vokalistky Agnes Hvizdalek. Hostující rakouský kytarista Burkhard Stangl nechává svou volnou, chvěvivě vzravnou kompozici *Something Is Trembling* jaksi

vlát a ono to perfektne funguje. Pomerné prekvapujúci je na strane D funébrmaršový rockec *Rope* Petra Vrby, ktorý otvára hutné bicí Didiho Kerna a v závere se vytráca až do abstraktnejších rovin esenciálneho konce.

Tentokrát jde o po všech stránkách skvostně vyzcelovanou nahrávku pořízenou v prestižním studiu Českého rozhlasu. V každé skladbě hrají pouze George, Petr a hostující francouzský klarinetista Xavier Charles, italský hráč na marimbu a jiné perkusivní nástroje Elia Moretti a zmiňovaný Didi Kern. Další hráči jsou využiti dle záměru. Výsledek této systematickosti v rámci improvizčního orchestru je tak opravdu dokonale.

Petr SLABÝ



Dispersion E. Sharp, VENI ACADEMY, M. Lejava Mode Records 2018

Americký skladatel a multiinstrumentalista (především ovšem inovativní kytarista) Elliott Sharp (ročník 1951) je ikonou současné hudby v tom vážném slova smyslu, ale je schopen si odskočit i do hájemství blues či zcela bezbřeze improvizovat. Jeho psané skladby mívají různou podobu a začasť jsou to čistě grafické partitury (mnohdy v podobě videa) a vybízejí tudíž k poměrně volné interpretaci.

VENI ACADEMY pod uměleckým vedením Daniela Mateje a Ivana Šillera a taktovkou Mariána Lejavy je orchestr z větší části složený ze studentů (nejen slovenských) konzervatoří a hudebních akademií, kteří chtějí přesáhnout rámec „klasické“ výuky a posouvat se někam dál do nových teritorií, což jim mimo jiné umožnila v roce 2015 právě letní akademie s Eliottem Sharpem v košíkových Kasárnách Kulturparku. Autor pro tuto příležitost vybral tři starší věci a jednu ušil mladým muzikantům téměř na tělo.

Flexagons (2013) je (jak už sám název napovídá) taková geometrická skládanka, která může do jisté míry evokovat minimalismus ve stylu Reicha či ještě víc Glasse, ovšem díky své otevřenosti nekopíruje repetitivní modely, ale vyvíjí

se v rukách hudebníků do svébytného origami. Pestrobarevnost mu dodává bohaté obsazení dechové i smyčcové sekce i syntezátory, které mají spíše podkresový efekt a zbytečně nevystřikují růžky. Fragmentární partitura zde dostává jednoduší a přesto variabilní tvar s lecky působivě rozestřenými konturami.

Dispersion of Seeds (2003) původně napsaná pro smyčcový kvartet dostává právě ve velkoochrastném obsazení VENI ACADEMY svůj patřičný smysl a význam. Sharp je vskutku tím rozsévatelem, který dává možnosti interpretačního rozpuku a růstu. Tady se vše odvíjí v jakýchsi vrstevnatých vlnách, z nichž občas vytrysknou gejzíry. Po masivním přílivu pak nastává zklidňující odliv s jemným čechením a následně zase atak nových proudů, které rozpoutají závěrečnou bouři a ztišení po ní.

Název kompozice *The Hidden Variable* (2014), druhdy Sharpovi sloužící jako vodítko pro sólová vystoupení, už sám o sobě také hovoří o tom, že tady se meze osobního přístupu rozhodně nekladou. Ovšem mladí muzikanti zde prokázali i určitou ukázněnost a vypíchlí bez zbytečné exhibice, ale s nesmírnou invenčností z dané materie krásné filigránské navzájem se propojující motivy.

Pro VENI ACADEMY speciálně vytvořený *Palimpsest* (2015) lze s trochou nadsázky označit až jako kakofonický artrock. Tady se už stejně jako v předchozím kusu projevuje i Sharpova přímá účast coby hráče na elektroakustickou kytaru. Výsledek je naprosto omamující a vzájemné interakce všech zúčastněných se nesou v duchu vzvednuté hladiny adrenalinu par excellence.

Petr SLABÝ

kniha



Ľubomír Chalupka Generačné a štýlové konfrontácie Univerzita Komenského Bratislava 2018

Muzikológ Ľubomír Chalupka patrí medzi najvýraznejších odborníkov v oblasti skúmania, analýzy a reflektovania

novodobej hudobnej tvorby so zameraním najmä na 20. storočie. Už jeho rozsiahla monografia *Slovenská hudobná avantgarda* (UK, Bratislava 2011) s podtitulom *Štýlotvorné formovanie skladateľskej generácie nastupujúcej v 60. rokoch 20. storočia* vyvolala pozitívny rozruch a obdiv k jeho schopnostiam spracovať fundovaným a erudovaným spôsobom tvorbu vtedy mladej skladateľskej generácie v konfrontácii s historicko-spoločenskou a politickou situáciou doma i v zahraničí.

Už o štyri roky neskôr vyšla ďalšia rozsiahla monografia s názvom *Cestami k tvorivej profesionalite* (UK, Bratislava 2015) s podtitulom *Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia I. (1901–1950)*, v ktorej sa autor zaoberá problematickým vývojom a formovaním slovenskej hudobnej tvorby, a už o ďalšie tri roky vyšla opäť rozsiahla monografia s názvom *Generačné a štýlové konfrontácie* (UK, Bratislava 2018) a podtitulom *Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia II. (1951–2000)*, ktorá podľa slov autora v úvode knihy nadväzuje na „metodologické východiská a bádateľské skúsenosti, ktoré nás viedli a sprevádzali pri písaní prvého dielu...“

V prvej kapitole *Generačné a štýlové konfrontácie v slovenskej hudbe ako pojem a problém* sa autor odvoláva na svoju monografiu *Slovenská hudobná avantgarda*, v ktorej hovorí o dvoch kategóriách „viazucich sa k dvom základným kultúrnotvorným ambíciám – sebaidentifikácii a akulturácii“, a práve tento vzťah pokladá za podstatný činiteľ periodizácie vývoja slovenskej hudby v 20. storočí. V aktuálnej monografii podľa autora bolo potrebné „zvoliť jemnejšie periodizačné kritériá.“

V druhej kapitole *Nástup totalitných praktík vo vývoji slovenskej hudobnej kultúry – 50. roky* autor potvrdil zvolené periodizačné kritériá, keď veľmi detailne a s použitím obdivuhodného množstva prameňov charakterizuje toto problémové obdobie. Jedenást podkapitol je venovaných konkrétnym dielam A. Moyzesa, E. Suchoňa, J. Cikkera, D. Kardoša, A. Očenáša, B. Urbanca, O. Ferenczyho, J. Zimmera a I. Zeljenku, z ktorých len Zeljenkovo (najmladšieho spomedzi menovaných autorov) *Klavírne kvinteto č. 2* odrážalo poznanie nových kompozičných trendov v Európe a otváralo novú progresívnu etapu vývoja slovenskej hudobnej tvorby (dielo bolo navrhnuté na reprezentáciu Československa na prestížnom festivale ISCM, kde v roku 1964 aj zaznelo).

Tretia kapitola *Výostrovanie medzigeneračnej konfrontácie. Formovanie slovenskej hudobnej avantgardy v 60. rokoch*, ktorá opäť veľmi podrobne s odvola-

ním sa na početné pramene, mapuje 60. roky v slovenskej hudbe, tiež svedčí o autorových výrazne do hĺbky zachádzajúcich znalostiach a analytických schopnostiach. V podkapitolách venoval priestor 20 vybraným skladbám (tento výber isto nebol ľahký) 16 skladateľov, z ktorých po dve diela patria Zeljenkovi, Bergerovi, Hrušovskému a Salvovi. Napriek tomu, že by sa dalo o výbere diel polemizovať, nemožno uprieť, že ide o reprezentatívny výber.

Štvrtá kapitola *Dôsledky tzv. normalizácie na povahu konfrontácií v slovenskej hudbe 70. rokov* sa zaoberá problematickým obdobím zákonnitej stagnácie a úpadku v slovenskej hudobnej kultúre. Podkapitoly sú venované už len 14 dielam – aj keď ide o reprezentatívny výber, prirodzene by sa mohli objaviť aj ďalšie diela, hoci ich autor spomína v rozsiahlom úvodnom texte danej kapitoly.

Piata kapitola *Vklad postmodernity do konfrontačného priestoru – 80. roky v slovenskej hudbe* sa zaoberá nielen vývojom hudby na Slovensku, ale aj termínom postmoderna pre hlbšie zdôvodnenie názvu kapitoly, čo má svoje opodstatnenie. Ak sú v nej zverejnené portrétové fotografie vtedy mladých autorov, nemal by tam chýbať Peter Breiner, ktorý dokonca absentuje aj vo výbere 14 reprezentatívnych diel tohto obdobia.

V šiestej kapitole *Polygeneračné a polystýlové spektrum slovenskej hudby v znamení tvorivej slobody – posledné decénium 20. storočia* autor vybral už len 9 reprezentatívnych diel. Aj keď rozsahom patrí k najkratším kapitolám (podobne ako druhá kapitola, venovaná 50. rokom), opisuje základné vývojové premeny a podstatné znaky tohto obdobia.

Kníha ako celok je nesporné veľmi prínosná. Vyčítať by sa jej mohla miestami neprehľadnosť v štruktúrovaní textu, nie celkom vďačné umiestnenie portrétového fotografií skladateľov, miestami viac subjektívny pohľad, čo je dané aj osobnosťou náklonnosťou autora k určitým skladateľom. Ide však viac o drobnosti, keďže kníha podáva svedectvo odborníka o vývoji slovenskej hudobnej kultúry v druhej polovici 20. storočia skutočne veľmi detailne, odhaľujúc dobové pozitíva a negatíva, ktoré boli dané aj celkovou politicko-sociálnou a kultúrnou situáciou. Autor obdivuhodným spôsobom spracoval rozsiahle informácie a svojím osobnostným prístupom a analytickým prienikom podal hodnotný a vedecky fundovaný obraz nielen o vývoji slovenskej hudobnej tvorby, ale aj hudobnej vedy, hudobného školstva, ako aj s hudbou a hudobnou

→ vedou spojených inštitúcií. Ľubomírovi Chalupkovi nesporne patrí popredné miesto v slovenskej hudobnej vede. Jeho uvedené tri monografie patria medzi kľúčové súborné diela, ktoré z doterajších publikácií predstavujú najpodrobnejšie a najcelistvejšie spracovanie problematiky vývoja hudobnej kultúry na Slovensku v 20. storočí.

Zuzana MARTINÁKOVÁ



Konkurz do Slovenskej filharmónie

Generálny riaditeľ Slovenskej filharmónie vypisuje konkurz do orchestra Slovenská filharmónia

- na miesto **tutti hráča v skupine huslí**
- na miesto **zástupcu 1. hráča v skupine viol**

s nástupnou mzdou 950 € až 1160 € (podľa dĺžky odbornej praxe).

Konkurzy sa uskutočnia v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie (Medená 3)

dňa **24. 9. (utorok) o 14.30 hod.**

– na miesto **tutti hráča v skupine huslí**

dňa **25. 9. (streda) o 14.30 hod.**

– na miesto **zástupcu 1. hráča v skupine viol**

Požadované vzdelanie:

VŠ príslušného smeru

Podrobné podmienky konkurzov sú uverejnené na internetovej stránke

www.filharmonia.sk Prihláseným uchádzačom bude pozvánka na konkurz a notový materiál zaslané e-mailom (na požiadanie poštou). Prihlášky so stručným životopisom a umeleckým profilom zasielajte e-mailom na adresu:

alexandra.snadikova@filharmonia.sk

alebo písomne **do 10. 9.** na adresu:

Slovenská filharmónia

Medená 3

816 01 Bratislava



15 ROKOV

MIKULÁŠSKY JAZZOVÝ FESTIVAL

26. - 28. 7. 2019

2x WORKSHOP

+ jam sessions

Andreas Varady Quartet
feat. Benito Gonzalez

Zsolt Farkas Trio

Peter Lipa Band

Damahi Duo

Jazz Ball Band Orchestra
feat. Stanley Breckenridge

Dorota Nvotová - More

Peter Korman Quintet

Funny Fellows

Ochepovsky Project

u. fond na podporu umenia

LIPTOVSKÝ MIKULÁŠ

DK DOM KULTURY

SOZA

Balassiho inštitút
Maďarský inštitút v Bratislave

DELTECH

Žilinský samosprávny kraj

OSTRAVSKÉ DNY

22 – 31/8/2019
FESTIVAL NOVÉ
A EXPERIMENTÁLNÍ HUDBY
10. BIENÁLE WWW.NEWMUSICOSTRAVA.CZ

SVĚTOVÉ PREMIÉRY
ORCHESTRÁLNÍ SKLADBY
AVANTGARDNÍ UMĚNÍ
18HODINOVÝ MARATON
SOUČASNÁ OPERA
VIRTUÓZNÍ SÓLA
ZVUKOVÉ HAPPENINGY

POŘÁDÁ



VE SPOLUPRÁCI S



ZA FINANČNÍ PODPORY



FESTIVAL PEKNEJ HUDBY OF NICE MUSIC

20. ROČNÍK

26. - 28. 7. 2019
BANSKÁ ŠTIAVNICA

u. fond
na podporu
umění

Ministerstvo kultúry
Slovenskej republiky

Banská Štiavnica
Mesto kultúrneho dedičstva

Obec Banská Štiavnica

Obec Banská Štiavnica

Obec Banská Štiavnica

Obec Banská Štiavnica

Obec Banská Štiavnica

Obec Banská Štiavnica

Obec Banská Štiavnica

26. 7.
piatok

17:00 BANSKÁ ŠTIAVNICA, KNIŽNICA STARÉHO ZÁMKU
VERNISÁŽ VÝSTAVY
MILAN LUKÁČ
DRAHOMÍR PRIHEL
JURAJ ŠUFLIARSKY
KURÁTOR VÝSTAVY: BOHUMÍR BACHRATÝ

20:00 BANSKÁ ŠTIAVNICA, RYTIERSKA SÁLA STARÉHO ZÁMKU
VEČER S MILANOM NOVÁKOM
EVA HORNÝÁKOVÁ SOPRÁN
RAJMUND KÁKONI AKORDEÓN
MICHAELA NOVÁKOVÁ FLAUTA
EUGEN PROCHÁČ VIOLONČELO
IVETA SABOVÁ KLAVÍR
KATARÍNA TURNEROVÁ HARFA

27. 7.
sobota

11:00 SV. ANTON, BAROKOVÁ KAPLNKA KAŠTIEĽA
LE NUOVE MUSICHE
HILDA GULYÁŠOVÁ SOPRÁN
JAKUB MITRÍK LUTNA
STANISLAV VALLO RECITÁCIA

20:00 BANSKÁ ŠTIAVNICA, KULTÚRNE CENTRUM

DON AIREY (DEEP PURPLE) GB
CLASSIC MEETS ROCK

28. 7.
nedeľa

20:00 BANSKÁ ŠTIAVNICA, RYTIERSKA SÁLA STARÉHO ZÁMKU
MARINGOTKA
GYPSY JAZZ

Predpredaj vstupeniek: ticketportal.sk | Informačné centrum Banská Štiavnica: info@banskastiavnica.sk

Zmena programu vyhradená.

www.peknahudba.sk

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA



- 1
- 2
- 4
- 5
- 6
- 7
- 11
- 12
- 13
- 16

2018/2019

www.filharmonia.sk

foto Ján Lukáš