



hudobný život

ROČNÍK LIV

3
2022

2,50 €

hudobné  entrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

TÉMA Ukrajina: Mykola Lysenko / Valerij Gergijev / Daniel Raikin /
Štefan Štec / Veronika Demidovich...

Ще не вмерла України ні слава, ні воля,
Ще нам, браття українці, усміхнеться доля.

I M A G I N E



Hudba, kaktus,
vaňa, plastová
fľaša, elektrický
organ, tanec,
počítač, mikrofón,
algoritmus,
botanika.

IMAGINE je cyklus troch dokumentárnych filmov, v ktorých hovoríme o umení po roku 1950 a predstavujeme tvorbu Johna Cagea a Milana Adamčiaka, Philipa Glassa, Steva Reicha, Terry Rileyho, Fera Király a Jonáša Grusku.

I. diel - John Cage a Milan Adamčiak

II. diel. - Philip Glass, Steve Reich a Terry Riley

III. diel - Jonáš Gruska a Fero Király

Filmy si môžete pozrieť zdarma na webovej stránke www.in-music.sk/ imagine

Projekt Imagine podporil z verejných zdrojov Fond na podporu umenia. S podporou SOZA. S finančným príspevkom Hudobného fondu. Mediálny partner Hudobný život a Opera Slovakia.

Nevyspytateľnosť života nabrala v posledných týždňoch na obrátkach a udalosti logicky zasiahli aj do obsahu nášho aktuálneho čísla. Zachytávame pocity hudobníkov, ktorí u nás azda ako prví reagovali na vpád ruských vojsk na Ukrajinu. Mladá ukrajinská zbornajsterka **Veronika Demidovich** sa hneď v ten štvrtok dvadsiateho štvrtého postavila na Primaciálne námestie v Bratislave a so Speváckym zborom Technik natočila čoskoro virálne video (čítajte na str. 16). O pár metrov ďalej, v Redute, sa pred publikum musel postaviť Rus **Daniel Raiskin**, šéfdirigent Slovenskej filharmónie. S myšlienkami na svoju ukrajinskú manželku, ktorá sa v tom čase nachádzala v Charkove. „Neviem, či svoju ženu ešte niekedy uvidím“, povedal do kamery RTVS. Ten pohľad hovoril za všetko a vystihoval údes toľkých z nás... Dirigovať mal Prokofievovu kantátu Alexander Nevskij. Ešte deň predtým by spomínaná konštelácia bola takmer úplne bez vône a zápachu. Stačilo pár hodín a predstava, že v bratislavskej Redute bude zbor povolávať ruský ľud do boja, sa stala prinajmenšom bizarnou. Situácia Daniela Raiskina akoby v zrýchlenom zábere predznamenal skľúčenosť, nevyspytateľnosť a zmätenosť ďalších dní (str. 14).

Svet okolo sa začal meniť a aj ten hudobný sa už vyhraňuje voči „ruskémui“. Exemplárnym prípadom sa stal dirigent **Valerij Gergijev**, s ktorým začali rozvázovať spolupráce postupne asi všetci na Západe – od operných a koncertných domov cez festivaly až po agentúry. Gergijev ako symbol mohol dobre fungovať, lenže dalo sa tušiť, že bude len prvým dielikom veľmi dlhého domina, ktoré bude postupne strácať svoju zreteľnú čierno-bielu farebnosť (str. 12 a 14).

Naša výborná mladá autorka Martina Kamenská miluje ruskú hudbu a kultúru a túžila študovať v Rusku. Podarilo sa. Dnes nás z Petrohradu informuje o tom, ako sa mnohé hudobné inštitúcie a profesijné organizácie postavili proti „špeciálnej operácii“ (str. 18) a napriek krátkemu času nám poskytla aj vhlad do **dejín blízkej ukrajinskej hudby** (str. 22). Veľká vďaka!

V snahe poskytnúť obraz o hudbe na Ukrajine sme načreli aj do iných žánrov a četovali sme so známym spevákom **Štefanom Štecom**, ktorý má vrelý vzťah k tradičnej ukrajinskej hudbe (str. 20).

Za paralelami aktuálnych udalostí v našich dejinách netreba chodiť príliš ďaleko, aj keď u nás mala podobná špeciálna operácia v porovnaní s Ukrajinou len minimálne následky. Aj preto sme v Analýze siahli po texte Ľubomíra Chalupku, ktorý pred dvadsiatimi rokmi napísal o skladbe Ladislava Burlasa **Planctus**, reagujúcej na udalosti v auguste 1968.

Je toho, samozrejme, viac: recenzie koncertov, CD, kníh, nový seriál o hudbe v časoch neslobody. Aj keď, ten je vlastne tiež asi nechcene aktuálny...

Andrea SEREČINOVÁ

Koncerty, spravodajstvo

- 2 **Elgarovská odysea... – V žiari monitorov** R. Kolář – T. Horkay
- 3 **100 ženských hlasov** Z. Petrovičová Bystrická
- 4 **Štyri premiéry s I. Kahánkom – Bach a Vivaldi s modernými nástrojmi**
A. Beretová – A. Štefunko
- 5 **Hudba dneška v SNG** R. Kolář
- 6 **ŠKO Žilina** L. Dohnalová
- 7 **Z organového kokpitu** M. Melcová
- 8 **Mníchovská filharmónia...** T. Hell

Hudobné divadlo

- 9 **Peklo je všade** V. Blaho
- 10 **Alcina** M. Mojžišová
- 11 **Čaj s Jackom Rozparovačom** R. Bayer

Téma

- 12 **Sen o apolitickom umení** R. Bayer

V novej krajine

- 13 **Mykola Erdyk** L. Fordinálová

Téma

- 14 **„Cítim zlosť a bolesť“ (D. Raiskin)** A. Serečinová
- 15 **Auris interna: Gergijevov mat** J. Filip
- 16 **„Ukrajinská hudba je dnes...“ (V. Demidovich)** R. Kolář
- 18 **„Prišli sme takmer o všetky zahraničné spolupráce“**

Na chate

- 20 **Andrea Serečinová a Štefan Štec**

História

- 22 **Mykola Lysenko** M. Kamenská

Analýza

- 25 **L. Burlas: Planctus** L. Chalupka

Hudobné lokality

- 29 **Záhrada: Banská Bystrica** L. Fordinálová

Seriál

- 30 **Slovenský plán kultúrneho života** S. Jeseničová

Recenzie: CD, knihy

Poviedka

- 38 **Pohreb** V. Rozenbergová



J. Valčuha a M. Paľa v Huslovom koncerte Edwarda Elgara (zdroj: filharmonia.sk)

Elgarovská odysea s ruským zakončením

Pri vyslovení mena Edward Elgar väčšine milovníkov klasickej hudby v myslí „vyskočí“ celkom automaticky violončelový koncert, spolu s *Enigma variáciami* asi najpopulárnejšie a najčastejšie hrávané dielo anglického skladateľa. Elgar je však tiež autorom *Koncertu pre husle a orchester h mol op. 61*. Ten sa už hráva oveľa zriedkavejšie – napriek tomu, že je to závažné dielo s veľkolepou koncepciou a naplnené neraz skutočne krásnou hudbou. U nás

bolo naživo predvedené dosiaľ iba raz a koncerty **Slovenskej filharmónie 10. a 11. 2.**, na ktorých sa sólového partu diela ujal **Milan Paľa**, ponúkli odpoveď na otázku, prečo je to tak. V prvom rade je to dĺžka okolo 55 minút, čo je na koncertantné dielo pre akýkoľvek nástroj naozaj veľa, v druhom miestami mimoriadne technické nároky na sólistu (koncert bol komponovaný pre Fritza Kreislera), ktorého part sa v nejednom okamihu vznáša v stratosférických

výškach. Milan Paľa však má dostatok skúseností aj odvahy na podobný počin a hoci sme našho zvyknutí viac v polohe interpreta hudby novšieho dáta a geograficky bližšej proveniencie, jeho úsilie sa neminulo účinku ani na tejto pôde. Koncert, otvorený výraznou synkopickou témou, je Elgarovou autobiografickou výpoveďou a zorientovať sa v záhyboch jeho členitej formy je ďalším interpretačným orieškom, ktorý nevyhnutne treba rozlúsknuť, aby publikum nebolo vystavené hodine vznešenej nudy. Podarilo sa. Orchester, ktorý viedol vzácnny hosť, **Juraj Valčuha**, kvalitne a zmysluplne

V žiari monitorov

Veľký zlý Logdan nás ešte strašil začiatkom januára, ale v jeho trinásty deň sa do koncertných sál opäť vrátili poslucháči a dúfam, že teraz už nadobro. Do 18. februára sa v **bratislavskej Redute** konalo pätnásť koncertov najrôznejšieho rangu a zamerania, z ktorých som stíhol online odsledovať až desať – pripravil som komentáre k siedmim. Bol som zvedavý na nášho dirigentského doyen **Olivera Dohnányiho**, ako si 14. 1. poradí s Mendelssohnovou Talianskou symfóniou a Korsakovovou Šeherezádou: nuž, bol to koncert „s janusovskou tvárou“, Mendelssohn znel pomerne lajdácky a nesústredene, ale Šeherezádu akoby hral iný orchester. Vysvetlenie je naporúdz: filharmonikom v slovenských teritóriách akosi príliš nevoňajú „povinné jazdy“ nemeckého romantizmu, o to viac však majú v krvi ruskú hudbu novších čias. Ďalší symfonický koncert obhospodarovala taktovka **Petra Feranca** (21. 1.), pre ktorú maďarská tvorba (Kodály, Liszt) nepredstavovala žiadny problém. Tance z Galanty vyzneli s perfektnou pulzáciou a skutočným napätím línií, autenticky a precízne zároveň. V Lisztovej Maďarskej fantázii sa zaskvela vynikajúca banskobystrická klaviristka **Eva Varhaníková**, ktorá ju zvládla síce nie cel-

kom s takou príslovečnou ohnivou brilantnosťou, ako som zvyknutý u maďarských pianistov, zato s nefalšovaným temperamentom, elánom a sebaistotou.

Mladý, zatiaľ menej známy český dirigent **Jiří Rožek** vystúpil na pódium 4. 2. a zaujal ani nie tak Čajkovského Prvou symfóniou, ale hlavne vďaka spolupráci s klaviristom **Leom di Maria** v Prokofievovom Treťom koncerte. Tento výkon bol hádam najvýraznejší v sledovanom mesiaci – išlo o dokonale transparentné a pokorné pretlmočenie bez náznaku exhibicionizmu, ale s maximálnou bravúrou.

Z podobného súdka bolo vystúpenie **Juraja Valčuha a Milana Paľa** 11. 2. Paľove fenomenálne, tradične emocionálne rozorvané husle boli plne v súlade s charakterom Elgarovho gigantického, málo hrávaného, totálne rapsodického koncertu (55 minút!), zahmleného ako Albion, ale skrývajúceho svojráznu krásu. Valčuha si majstrovsky poradil aj s Prokofievovou Treťou symfóniou; je to však taktiež zriedkavo uvádzané, náročné dielo na absorpciu, zoznámiť sa s ním detailne by bolo iste intelektuálnym dobrodružstvom. O týždeň neskôr už prišlo mierne sklamanie. Paul Kletzki bol známy dirigent, ako skladateľ však

nie, a to nie náhodou. Jeho Koncertná hudba op. 25 ma ničím nezaujala, ťažko povedať, či pre málo entuziazmu v interpretácii alebo pre nedostatočne obsažnú hudobnú výpoveď – zrejme oboje. Stravinského Divertimento z baletu Bozk víly pôsobilo pomerne ospalo, myslím, že bolo treba v prednese podčiarknuť kontrasty a vnútorný dynamizmus. Dirigoval **Andrej Borejko**. Rytmické orgie Gershwinovho Klavírneho koncertu, naopak, presvedčivo stvárnil **Andrew von Oeyen**, ktorý o tri dni skôr (15. 2.) absolvoval aj klavírny recitál so všetkými baladami Brahmsa, Liszta a Chopina. Zaskvel sa predovšetkým ako znamenitý architekt, no už menej ako básnik; určite ho nie je možné prirovnať k najväčším chopinovským interpretom, aj pre nedostatočné pointovanie detailov a tónotvorby. Zato Brahms presvedčil takmer na sto percent.

Rád by som spomenul aj vydarený flautový večer **Ivice Gáabrišovej a Maroša Klátika** 18. 1. – na programe výhradne neoklasicistické, naozaj kvalitné skladby z 20. storočia. Dominoval jenný, ušľachtilo kultivovaný tón flauty i klavíra a autentické vystihnutie skladateľských poetík Taktakišviliho, Martinů, Schulhoffa a Prokofieva (tento ruský autor zažíva v SF momentálne konjunktúru).

Tamás HORKAY

pripravil priestor pre kreácie sólistu. Tie boli vysoko individuálne a priam prekypujúce emocionálnym nasadením až vášňou, ktorá tu mala plné oprávnenie. Vzhľadom na časové dimenzie bolo množstvo energie, ktoré huslista zo seba vydal dva večery po sebe, takmer neveriteľné. Predsa ma však jeho výkon najviac oslovil práve v momentoch stíšenia a nežnej lyriky, ktorých bolo požehnané v 1. časti a, samozrejme, v nádherne kantabilnom *Andante*. K nezabudnuteľným momentom patrila aj „rekapitulácia“ epizóda vo finále, kde sa nad

chvejúcim sa tremolom sláčikov diskkrétne vznášal hlas huslí v jemných trilkoch a flažoletoch. Neboli to však len epizódy; celok dával dokonalý zmysel, bol súvisle vyrozprávaným príbehom, za ktorý patrí sólistovi, dirigentovi aj orchestru chvála a obdiv.

Po prestávke prišiel prudký štýlový rez; z pódia zaburácala moderna Prokofievovej *Tretej symfónie*, diela čerpajúceho svoj materiál zo skladateľovej opery *Ohnivý anjel*. Studená sprcha po dlhej saune neskorej romantiky. Juraj Valčuha vo svojom živle, modelujúci

dynamickú aj agogickú krivku čarovne duchapľnej hudby, v ktorej za každým rohom čaká prekvapenie... Veľmi solidný výkon aj zo strany orchestra (okrem nepresností v 3. časti s jej potmehúdkymi rýchlymi glissandami), no v popredí teraz stojí celkom iná otázka. Čo s tou záľahou ruskej hudby vládnucej takmer vo všetkých filharmonických cykloch? Už dávnejšie mala byť táto jednostranná prevaha predmetom vážnych úvah. Dnes ešte k tomu dostala neprijemne trpkú dochuť...

Robert KOLÁŘ

100 ženských hlasov

Audiovizuálna inštalácia **Martiny Stockovej** 100 ženských hlasov predstavuje 100 umelkýň, ktoré pôsobili a výrazne ovplyvnili Salzburský hudobný festival. Samotný projekt je venovaný oslave storočnice festivalu úzko spätého s mestom, blízko ktorého M. Stock vyrastala. Jej hlavným zámerom bolo poukázať na dôležitú úlohu žien nielen v rámci festivalu, ale aj kultúrnej oblasti vôbec, či už v úlohe interpretiek, skladateľiek alebo dramaturgičiek. Výber podliehal niekoľkým kritériám. Autorka sa snažila vybrať nielen spomedzi etablovaných osobností, ale aj nováčikov, a zastrešiť všetky oblasti pôsobenia, či už v žiari reflektorov, alebo v skrytosti za oponou.

Prvotne bola inštalácia pripravená v salzburskej Kollegienkirche v r. 2021. Na Slovensku ju mohli diváci navštíviť vo februári v Rakúskom kultúrnom fóre v Bratislave. M. Stock pre túto príležitosť osobne vybrala 20 portrétov, ku ktorým patrili aj osoby späté so Slovenskom, ako Edita Gruberová. Obrazy boli vyhotovené na základe fotografickej predlohy z archívu Salzburských slávností technikou sietotlač, pričom každý je originálom. Hudobnú zložku tvorila autorkina vlastná tvorba pre harfu, ponúkajúca množstvo farieb a zvukov kombináciou elektroakustickej a elektronickej hudby. Výsledkom bol zaujímavý *patchwork*, ktorý pôsobil organicky, možno práve vďaka prvkom ambientnej hudby. Tá návštevníka sprevádzala ženskými príbehmi a triumfmi na festivale, kde portréty, ladiace štýlovo i farebne, pôsobili zároveň tajuplne. Atmosféru však narúšala samotná miestnosť, v ktorej sa inštalácia konala. Suché priestory umlčali hudobné efekty, ktoré by sa inak na pôde chrámu rozvinuli a poslucháča unášali príbehmi umelkýň. Takto ozveny ihneď zanikali, gradácie a vyvrcholenia zneli umelo a tichšie pasáže hudby boli prehlúsené zvukmi z rušného Hodžovho námestia. Výstava však bola pôsobivá. Návštevníka mohla nadchnúť už len svojím tvorivým konceptom, ktorým autorka dokázala vzdať poctu umelkyniam. Vynímajúca sa zlatá farba na plátnach sa odrážala v žiari denného svetla a portréty zjednocovala v spoločný lesk symbolického potlesku.

Zuzana PETROVIČOVÁ BYSTRICKÁ

Text je súčasťou Akadémie Hudobného života



Výstava 100 ženských hlasov
(foto: Atelier Stock)

Štyri premiéry s Ivom Kahánkom

Nájsť zmysel v zdanlivo nezmyselnom, stvárať netradičnú hudobnú štruktúru spôsobom, ktorý poslucháča nadchne, je nemenej náročná úloha ako interpretácia klasického repertoáru. Zároveň však takáto hudba prináša možnosť obrovského osobnostného vkladu interpreta, postaveného do úlohy tvorca vdychujúceho život dielam, ktoré ešte nikdy nikto predtým nepočul. Možno práve zvedavosť na novinky súčasných skladateľov bola dôvodom návštevy relatívne početného obecnstva, ktoré na koncerte **10. 2.** zaplnilo takmer polovicu kapacity koncertnej siene Dvorana VŠMU. Vzácný hosť, významný český klavirista **Ivo Kahánek**, uviedol v premiére diela troch slovenských autorov – Jany Kmitovej (1976), Alexandra Platznera (1988), Juraja Vajója (1970) – a poľského skladateľa Jakuba Królikowského (1988), skomponovaných špeciálne pre recitál nazvaný, *Nové klavírne miniatúry*.

Päť malých requiem Jany Kmitovej sa ako cyklus nieslo v dvoch náladových rovinách. Smútočný spev či nostalgické zamyslenie v atmosfére ticha a pokoja striedali búrlivé vlny hnevu a nezmierniteľnej nespokojnosti narastajúcej až do extrémneho zúfalstva vyjadreného hraničnou dynamikou. Ivo Kahánek vydoloval z nástroja zvuk, ktorý sa mohol zdať hrubý, najmä pri interpretovi, ktorý si potrpí na mäkkosť tónu. Tieto energiou nabitú momenty boli vyvažované jemnou zvukovosťou sadzby redukovanej na jeden či dva tóny, vyžadujúcej extrémnu citlivosť v dotyku a farebné odlišenie, čo sa interpretovi podarilo doceliť mimoriadnym spôsobom.

V duchu atonality sa nieslo *7 skladieb pre klavír* Alexandra Platznera, ktorých stvárnenie bolo náročné z hľadiska častého výskytu polyrytmických štruktúr a „vypointovaných“ motívov. Vytvoriť z melodiky, pre ktorú je typická útržkovitosť, zmysluplný celok, si žiada si dávku kreativity, sebaistoty a intelektu, ktorý dokáže nájsť súvislosti aj v na prvý pohľad nesúvislom, a ponúknuť publiku hotový obraz ucelenej a proporčne vystavanej skladby.

Kahánkov prejav svedčil o silnej vnútornej motivácii odovzdať zo seba všetko.

Cyklus *Intelligent dance music for piano* Jakuba Królikowského by sme mohli označiť za pokus



I. Kahánek (foto: D. Martinček)

o prevedenie elektronickej hudby do zvuku akustického klavíra. V dôsledku toho sa nemohol vyhnúť preparácii nástroja a vyludzovaniu tónov pomocou plektra. Šesťdielny cyklus uviedla hudba v minimalistickom štýle. Ďalší

hudobný proces bol obohatený o experimentálne prvky, v ktorých Ivo Kahánek využil celý hrací aparát, od rozozvučania strún dlaňou vo vnútri klavíra cez klopkanie o telo koncertného krídla až po brnkánie na strunách. Je pozoruhodné, že klavirista zvučného mena, ktorého ťažisko je v romatickom repertoári,

dokázal takto presvedčivo stvárať hudbu v spomenutom štýle.

Posledné dielo recitálu, *7 Underground Settings* od Juraja Vajója, prinieslo kontrast v narábaní s výrazovými prostriedkami, ktorých cieľom už nebolo experimentovanie s možnosťami tvorby zvuku, ale práca s melodickými citáciami z hudby rôznych liturgických tradícií. Vhľad do hudobnej štruktúry interpret ponúkol odlišným stvárnením jednotlivých elementov polyfonickej sadzby. Vyčutnal si lyrické i dramatické momenty a aj dynamický diapazón, v ktorom sa pohyboval, potvrdil jeho schopnosť precíznej práce so zvukom. Posluchácky asi najvďačnejšie dielo večera zanechalo publikum v atmosfére vďačnosti za sprostredkovanie nevšedného umeleckého zážitku z tvorby súčasných skladateľov. Poďakovať zaň možno okrem Iva Kahánka aj organizátorovi koncertu, Ma-

riánovi Zavarskému, vedúcemu občianskeho združenia Hurhaj, ktoré založil v r. 2012 spolu s Miroslavom Tóthom a ktoré tento rok oslavuje 10 rokov svojej existencie.

Alžbeta BERETOVÁ

Bach a Vivaldi s modernými nástrojmi na špičkách

V nedeľu **20. 2.** sa **Hilaris Chamber Orchestra** (koncertný majster **Alan Vizvári**) po niekoľkých odkladoch podarilo v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca v Bratislave uskutočniť koncert venovaný hudbe dvoch dominantných skladateľov vrcholného baroka: Antonia Vivaldiho a Johanna Sebastiana Bacha. Koncert bol dobrou príležitosťou hľadať paralely medzi hudbou Bacha a jeho veľkého vzoru Vivaldiho a to, ako Bach skĺbil Vivaldiho

vplyv s tradičnou nemeckou školou a v tej dobe módnym francúzskym štýlom. V programe koncertu síce prevládali talianske sinfonie a koncerty pre dvojce huslí, vrcholom však bola jedna z Bachových orchestrálnych suít v prevažne francúzskom štýle.

Z charakterových vlastností dominovali u interpretov úprimná radosť z hudby v kontraste s „ihličkovou“ presnosťou, ktorá sa však v prípade Hilaris nespájala s ťažkopád-

nými interpretáciami barokovej hudby, aké poznáme z minulého storočia. Práve naopak, hudobníci sa v nej vyžívali a hrali sa s ňou zaujímavým a spontánnym spôsobom. Hilaris tak sršal mladosťou a ľahkosťou. Radosť má orchester nielen v názve, ale zjavne i v krvi, pretože k sivejšej a srdečnej atmosfére koncertu prispeli aj ľudské momenty, ako kolegiálne štuchnutie pästou sólistov po koncertantných výkonoch či spontánne pozvanie na Veľkonočný koncert orchestra.

Orchester sa príjemne pohrával s charakterom jednotlivých čísel. Virtuózne pasáže skladieb zneli akoby na špičkách s častým použitím energického piana v kontraste s výrazným

forte. Tieto dynamické zmeny sa prejavili najmä u huslí. Pomalé časti zneli lyricky a vibrato v nich bolo použité vkusne, len na ozvláštnenie dlhých tónov. Zaujímavými miestami boli zvýraznené synkopy či razantný nástup 3. časti Vivaldiho *Koncertu pre dvoje huslí c mol RV 510* (sólisti Alan Vizvári a **Anežka Kara**). Naproti tomu druhá časť Bachovho *Koncertu pre dvoje huslí d mol BWV 1043* (sólisti Alan Vizvári a **Radomír Cikatricis**) znela veľmi kantilénne. Orchester by však nemal zabúdať, že táto časť označená *Largo, ma non tanto* je svojím charakterom siciliana, typická svojším trojdobým hojdavým pulzom. V rýchlych častiach niektorých skladieb prekvapil náhly príchod dlhého záverečného

akordu bez rytmickej prípravy či mierne oneskoreného nástupu. Za zváženie stojí vhodnosť a účelnosť takéhoto azda šokujúceho ukončenia skladby.

V *Orchestrálnej suíte č. 2 h mol BWV 1067* J. S. Bacha boli opäť hlavným nositeľom dynamiky husle. A to až do takej miery, že v dynamicke silnejších pasážach zanikol zvuk flauty (**Cyril Šikula**), čo neblaho pôsobilo najmä v svetoznámej finálnej *Badinerie*. Naopak, flauta vynikla v kľzavo pôsobiacom kontrapunkte s prvými husľami na začiatku tretieho dielu 1. časti suity, francúzskej *Ouvertury*. Rušivo pôsobila počuteľná tempová zmena medzi *Bourrée II*, ktoré patrilo flautovému sólu, a návratom ansámblového *Bourrée I*.

Celkovo však suita pôsobila veľmi elegantne a dôstojne zakončila koncert.

Hilaris Chamber Orchestra je na ceste hľadania hudobne zmyslupnej interpretácie barokovej hudby v zrkadle inšpirácie historicky poučenou interpretáciou, čím ide ruka v ruku s inými európskymi orchestrami, ktoré sa nešpecializujú výlučne na starú hudbu. Samozrejme, moderné nástroje ponúkajú inú východiskovú pozíciu ako tie dobové (či ich kópie) a Hilaris sa musí ešte popasovať s mnohými elementmi, napríklad dynamickými pomermi jednotlivých nástrojových skupín. Dôležité však je, aby mali dostatok odvahy hľadať a výsledky hľadania aj patrične zúročiť na koncertných pódioch.

Adam ŠTEFUNKO

Hudba dneška v SNG: I am sitting in a room

S postupným návratom koncertného života do bežných koľají sa k životu opäť prebrala aj Hudba dneška v priestoroch SNG a jej 41. vydanie (**16.2.**) pritiahlo do Esterházyho paláca viac ako impozantný počet záujemcov. Po dvojročnom pôste ľudia jednoducho vyhladli a v daný večer vytvorili ani nie tak divácku kulisu ako síce chvíľkovú, no úprimne zaujatú komunitu, ktorá sa stala svedkom uvedenia ikonického diela nedávno zosnulého Alvina Luciera. Symbolicky sa tak uzavrela miniséria troch podujatí Hudby dneška, ktorým dominovala tvorba americkej povojnovjavy avantgardy, resp. formy na rozhraní hudby a zvukového umenia, performancie a inštalácie. Najprv to bol októbrový koncert EnsembleSpectrum s dielami Tenneyho, Luciera či Eastmana, potom na konci novembra návšteva nemeckého hudobníka a fyzika Haukeho Hardera. Tá do priestorov SNG na niečo vyše mesiaca priniesla zvukovú inštaláciu *Grigio Due* pre sinusový generátor, zosilňovač a tri amplióny, založenú na jednoduchom, no vždy účinnom princípe prirodzene vznikajúcich akustických rázov či diferenčných tónov.

Dielom Alvina Luciera, ktoré bolo obsahom februárovej Hudby dneška, sa stala performance *I am sitting in a room*, prvýkrát uvedená v Guggenheimovom múzeu v New Yorku v r. 1970. Jej princíp je prostý, no zároveň taký jedinečný, že ho prakticky nemožno preniesť na iné dielo bez straty autenticity. Tým vznikol trocha paradoxný prípad diela, ktoré je síce do veľkej miery „otvorené“ a jeho zámerom je, aby pri každom uvedení vyznelo inak, v konečnom dôsledku je však vždy v zásade rovnaké a jeho konkrétne realizácie sa líšia len v detailoch. Lucier sedel v miestnosti, kde do mikrofónu nahovoril text začínajúci slovami „*I am sitting in a room*“, ten bol vzápätí nahraný na pás, prehraný do miestnosti cez reproduktory a znova nahraný na pás. Celý proces sa mnohonásobne opakoval, až kým prirodzené rezonancie priestoru celkom „nezahľadili“ všetky zvukové nerovnosti hovoreného textu a neponorili do takmer neartikulovanej zvukovej hmoty aj jeho

sémantický obsah. Zreprodukovať tento koncept je s dnešnými technologickými prostriedkami neporovnateľne jednoduchšie ako kedysi za pomoci dvoch magnetofónov a pretáčania pásov. **Eva Vozárová** ako „recitátorka“ a **Fero Király**, ktorý si vzal na starosť technickú stránku predvedenia, odpremiérovali *I am sitting in a room* na „adamčiakovskom“ festivale JAMA v lete 2020 a bol to skutočne zaujímavý zážitok.



E. Vozárová prednáša text Alvina Luciera (foto: Š. Lupták, SNG)

Medzitým sa uskutočnilo niekoľko repríz u nás aj v blízkom zahraničí a nemohol som si nechať ujsť tú bratislavskú. Zvedavosť publika, sediaceho po oboch stranách interpretov, bola iste zdrojom maximálnej koncentrácie, ktorá postupne prerástla do príjemného uvoľnenia, keď už našartovaný proces putoval samospádom k svojmu otvorenému koncu. No nebol to tak celkom spontánny samospád – Fero Király totiž neodolal pokušeniu nahraný materiál mierne zvukovo korigovať. Nie, nešlo o arbitrárne zasa-

zosilňovať, hlavná idea – teda postupný rozklad sémantického obsahu informácie – ostala zachovaná a mohla sa stať zdrojom nekonečného počtu metafor viriácií v hlavách uvoľnene meditujúceho publika. Predstava, že sa nám pôvodne banálne konštatovanie v angličtine pred očami mení na sumerskú kamennú tabuľku, ktorej symboly zapadajú nánosmi piesku a ich význam už viac nedokážeme dekódovať, bola vyslovene krásna...

Robert KOLÁŘ

ŠKO Žilina

Žilinský Jánošík

V dnešnom sídle ŠKO Žilina, v Dome umenia Fatra, bolo pred desaťročiami kino Grand Bio Universum. A v jeho sále mal v r. 1922 premiéru prvý celovečerný hraný slovenský film *Jánošík*. História tohto autorského počínu bratov Siakelovcov, amerických Slovákov, vždy pútala pozornosť. Guráž, s akou sa pustili do realizácie svojej zbojnícky inšpirovanej idey, je vzhľadom na vrotenie filmu viac než obdivuhodná. Film, točený v našich a českých lokalitách za dnes nepredstaviteľných podmienok, však milo a pozitívne udiví. Projekcia v pôvodnom priestore (na novom projekčnom plátne!) mala svoj punc a symbolickú šifru: konala sa presne *mesiac a sto rokov* od spomínanej žilinskej premiéry!



Premietanie *Jánošíka* v žilinskom Dome umenia Fatra, kde mal film pred vyše sto rokmi svoju premiéru (foto: R. Kužavík)

Film, jeho história a osudy sú impozantné, stále sú predmetom odborných statí historikov. Pre nás však predstavuje atraktívny tvar, najmä ten „skompletizovaný“ výsledok, s akým sme sa stretli **3. 2.** a **4. 2.** v žilinskom Dome umenia Fatra. Veľmi solídne technicky upravený pôvodný snímok s príznačným dobovým pitoreskným rukopisom a charakteristickými znakmi si v dnešných časoch pochopiteľne vypýtal aj aktuálne dopovedanie v podobe komplementárnej hudobnej zložky. Jej autorom je všestranný hudobník, tvorca, skladateľ aj interpret realizujúci sa paralelne vo viacerých žánroch, huslista **Stanislav Palúch**. Skompletizovanie jánošíkovského projektu s hudobným segmentom (nie „podmazom“) sa pôvodne, pri premiére na bratislavskom festivale Viva Musica! v auguste 2021, viazalo na

skupinu **Bashavel** (okrem Palúcha, cimbalista **Marcel Comendant**, klavirista **Klaudius Kováč**, kontrabasista **Robert Ragan** a hráč na bicích **Peter Solárik**). Pre žilinské uvedenie (to s jedinečným dátumovým puncem) autor obsadenie rozšíril o komorný orchester (**ŠKO Žilina**). Z takejto zostavy sa mu umne podarilo vybalansovať v partitúre obe interpretačné zložky, čím vytvoril bohatší a atraktívnejší novotvar. Rešpektujúc vizuál, ktorý viac-menej kopíruje desiatky rokov zažitý či vyfabulovaný symbol esenciálneho hrdinu, ho však tematicky demýtizoval a podáva ho skrz vlastný svieži umelecký komentár. Ten je predchnutý vysokou dávkou imaginácie, vkusu aj láskaveho humoru. Hudba sleduje dianie, herecké a situačné akcie, používajúc široký výrazový aj

žánrový diapazón. Skvele stvárnené folklórne motívy v nenásilných strihoch striedajú jazzové epizódy, improvizácie či priame citácie a ponášky na zdanlivo vzdialené nápevy. Orchester spoločne s empatickým súborom exponované situácie dotvára, kompletizuje. Pred celý interpretačný aparát v toto jánošíkovské žilinské jubileum vystúpil ako líder **Vladimír Martinka**, ktorý je známy viac v zahraničí. Rodák zo Žiliny má bohaté aktivity, ako dirigent sa realizuje v množstve projektov. Do kontextu projektu prispel evidentne oživujúco, inšpiratívne. Kto bol svedkom tohto neobyčajne vydareného, úsmevného aj poučného stretnutia spájajúceho brehy rôznych vekov, pohľadov či múzických vyznaní, určite nezabudne. Na februárový večer ľahkej nostalgie v súvislosti s lahodným a delikátnym humorom...

S trúbkou po francúzsky

Aj keď ešte v nadľahčených farbách fašiangov, tohtoročný február sa v Dome umenia odvíja v znamení nádejí na „normalizáciu“ v režime aj v rytme koncertného života. Očakávané bolo podujatie **10. 2.** pod titulom Francúzska hudba. Umenie krajiny galského kohúta je na pôde ŠKO pomerne často a rado prijímané aj vďaka aktívnym recipročným kontaktom orchestra s podobne orientovanými francúzskymi telesami. S našim orchestrom však po prvýkrát spolupracoval **Alain Páris**, dirigent, teoretik, pedagóg a propagátor umenia svojej krajiny. Vyjmúc dvoch autorov, sled titulov tvorili (zákonite) skladby francúzskej proveniencie. Dirigent sa už v úvodnej *Symfónii č. 1 Dur* Charlesa Gounoda uviedol ako vyhranená duchaplná osobnosť. Detailne vládne nielen remeslom, ale prejavuje najmä dôvernú znalosť a spätosť so

špecifikami a estetickými zákutiami uvádzaných skladieb. Gounodova kompozícia naznačila azimut večerného diania. Priam požívačne rozospievaná hudba, tvarovaná s eleganciou, konštrukčnou logikou a noblesou znela vlúdne a podmaňujúco. Pôvodne ohláseného sólistu, chýrneho trubkára Romaina Leleua, na poslednú chvíľu nahradil náš **Stanislav Masaryk**. Išlo však o viac než „supľovanie“, ako sme sa presvedčili nielen v jeho kreácii Haydnovho *Koncertu Es dur* (ktorý má vo svojom repertoári), ale aj v ďalších jeho sólach (A. Georges, G. Fauré a najmä G. Rossini), ktoré pohotovo naštudoval a bravúrne stvárnil. Je potešujúce, že nám vyrástol virtuóz takýchto kvalít. Na rozdiel od Francúzska, kde sú dychy a najmä trúbka priam kultovými inštrumentmi, u nás sme sa dlho – s malými výnimkami – postili.

Konštelácia programu chválila vkus aj um zostavovateľov. Z defilé skladieb fosforeskoval francúzsky esprit, vtíp, noblesa a typický úsmevný plezír. Orchester hral v ten večer s chuťou, s radosťou tvoril, muzikantsky šantil, akoby (znovu)objavoval slasti slobodnej „živej“ tvorby na pódiu. Dirigent postupne výstižne definoval jednotlivé nie rozsiahle, no výrečné skladby, okorenili ich príslušnými ingredienciami. Doslova objavne vyznela Ibertova *Hommage à Mozart*, aj menej známa, narátična *Légende de Larmor* Alexandra Georges. Potešili obe kompozície G. Faurého, éterická *Pavana* aj *Berceuse*, rovnako pôvabná Chabrierova *Habanéra*. Vyrvcholením a bodkou za pekným večerom bola efektná Rossiniho *Kavatína z Barbiera zo Seville* v prepise pre trúbku a orchester, ktorej brilantnú korunu a lesk dodalo sólo nespochybniteľného Stanislava Masaryka.

Lýdia DOHNALOVÁ

Z ORGANOVÉHO KOKPITU



Veľké ženy

Už niekoľko rokov dostávam pozvania na koncertné angažmán aj s týmto argumentom: „Viete, potrebujeme na náš festival ženu.“ Na Slovensku je to zriedkavé, najčastejšie tieto zdôvodnenia prichádzajú z Francúzska, zo Španielska a na moje prekvapenie aj z Nórska. Nikdy neviem, čo na to odpovedať. Pripadá mi to ako nejaké povinné plánovanie kvót. Ak potrebuje organizátor zdôvodniť pozvanie, preferovala by som: „Chceme vás, pretože vás považujeme za kvalitnú umelkyňu/kvalitného umelca.“

Je síce skvelé, že máme podporu, ale neakcentujeme práve týmito frázami tú „rozdielnosť“? Inakosť? Je niečo mimoriadne, ak my ženy môžeme účinkovať? Alebo nás nie je dosť? O miesto profesorky organovej hry na Universität für Musik und darstellende Kunst vo Viedni som sa v r. 2019 neuchádzala. Niekoľko mesiacov pred konkurzom ma oslovili presne s týmto argumentom: „Rektorka na nás tlačí, prídte, viete Frauenquote...“

V Dánsku, kde pravidelne učím, je tento problém už dávno vyriešený. Doplniť pozvanie s touto poznámkou by bolo nemiestne faux pas. A na švédskych letiskách nemáme oddelené už ani len toalety.

Dovoľte mi menšiu štatistiku z krajín, kde som žila a pôsobila. Na prestížnej japonskej univerzite umení Geijutsu Daigaku v Tokiu je mužské zastúpenie na organovom oddelení vzácné ako šafran. Študujú tam skvelé slečny, ktoré povyšujú väčšinu medzinárodných súťaží a potom sa očakáva, že sa dobre vydajú. Teda očakáva to aj spoločnosť a niekedy aj rodina, ktorá investovala, keďže štúdium je mimoriadne drahé a vidina budúceho zamestnania nie je veľmi ružová. Moje japonské priateľky statočne bojujú, sú emancipovanejšie, ako si to japonská spoločnosť chce pripustiť.

V koncertnej sále Kitaru v japonskom Sappore niekoľko rokov akceptovali z Európy len

mládeňcov a váhali pri mojej kandidatúre, či to ako „slabšie“ pohlavie zvládnem. Ročný pobyt titulárnej organistky bol vnímaný ako náročnejší, aj keď dodnes neviem z akého dôvodu: aktívna koncertná činnosť, s tým spojené časté cestovanie či pedagogické pôsobenie ďaleko od domova? Nakoniec som nastúpila ako prvá žena v tejto pozícii a po mne mohli prísť ďalšie.

Ako jediná reprezentantka nežného pohlavia som sa ocitla aj v organovej triede počas mojich štúdií v Paríži. Na cestách za objavovaním organov do Milána alebo do Toulouse mi niektorí spolužiaci nosili batožiny alebo raňajky do vlaku (merci messieurs). Boli však aj takí, ktorí dodnes považujú organistku za akési nedefinovateľné pohlavie. Tolko k osobným skúsenostiam.

Vás, veľkých žien, som stretla niekoľko. Marie Claire Alain – vaša prirodzená autorita, naše priateľstvo. 95-ročná Montserrat Torrent – vaše mimoriadne interpretácie, ktoré dodnes počúvame na koncertoch!

Moje bývalé pedagogičky, šikovné kolegyně, moja mama, ktorá ma naučila správnym hodnotám, alebo moja múza Clara Schumann či nežná Fanny Mendelssohn.

Nech vás oslavujú nielen tento mesiac, ale každý deň. Ste nenahraditeľné a nie ste tu na plnenie kvót...

Monika MELCOVÁ

Slovenský filharmonický zbor sa predstaví na Veľkonočnom festivale v Baden-Badene a v Berlínskej filharmónii

Slovenský filharmonický so zbornajstrom Jozefom Chabroňom a manažérkou Marianou Kuškovou odcestujú v nedeľu 13. marca 2022 na šesť týždňový umelecký zjazd do nemeckého Baden-Badenu a Berlína. Čaká ich prestížna hudobná spolupráca s Berlínskymi filharmonikmi, jedným z najlepších symfonických telies sveta, medzinárodným obsadením sólistov a šéfdirigentom Berlínskych filharmonikov Kirilom Petrenkom. Spoločne vystúpia na tradičnom Veľkonočnom festivale v Baden-Badene, ktorý sa tento rok uskutoční v dňoch 9.–18. apríla 2022 a na koncertoch v Berlínskej filharmónii. Predstavia sa v dvoch operách Piotra Iljiča Čajkovského - Piková dáma a Jolanta.

Dňa 13. 2. sa konal finálny koncert deviateho ročníka súťaže pre mladé jazzové talenty **Jazz START UP**, ktorú vyhlásil portál Jazz.sk v spolupráci s Rádiom Devín. Udalosť sa tento rok konalo prostredníctvom streamu zo Štúdia 5 Slovenského rozhlasu. Odbornú porotu tvorili Gabo Jonáš, Boris Čellár a Peter Motyčka, ktorí v rámci večera udelili niekoľko cien.

Zoskupenie **Lenka Gáľisová Quartet** získalo Cenu „Live Performance“, „Cenu Beyerdynamic“ si odniesla formácia **Adrián Filip Quartet** a medzinárodné zoskupenie **Reháková Knight Group** si prebralo poukaz na dva dni strávené

v profesionálnom nahrávacom Štúdiu J v Trnave, ako aj vydanie oficiálneho debutového albumu pod záštitou vydavateľstva Pavian Records.

(red.)



J. M. Dobrodinský (foto: archív)

Vo veku 96 rokov zomrel dirigent, zbornajster a pedagóg **Jan Maria Dobrodinský (1925–2022)**. Po vyštudovaní hry na lesnom rohu, zborovom speve a dirigovaní na konzervatóriu v Prahe pokračoval v štúdiu dirigovania na Vysokej ško-

le múzických umení v Bratislave. Následne nastúpil na post zbornajstra Slovenského filharmonického zboru, ktorý za 23 rokov svojho pôsobenia doviedol na špičkovú úroveň. Za jeho zásluhy mu bol v r. 2001 udelený titul Čestného dirigenta – zbornajstra Slovenskej filharmónie. Od roku 1955 taktiež viedol súbor Slovenských madrigalistov a stal sa pedagógom dirigovania na VŠMU, neskôr aj na Konzervatóriu v Bratislave. Dobrodinský bol autorom viacerých publikácií, porotcom v súťažiach či lektorom na školeniach zbornajstrov.

(hc)

18. 2. sa konalo prvé zasadnutie Asociácie slovenských divadiel a orchestrov (**ASDO**), ktorého iniciátorom bolo Slovenské národné divadlo. Cieľom bola diskusia o dopadoch pandémie na kultúru, ako aj snaha zaviesť tradíciu pravidelných stretnutí a hlbšej spolupráce medzi inštitúciami. Zúčastnili sa na ňom zástupcovia takmer všetkých divadiel a orchestrov ASDO, zástupcovia Ministerstva zdravotníctva a Úradu verejného zdravotníctva, zástupcovia samosprávnych krajov a Ministerstva kultúry SR, riaditeľ Fondu na podporu umenia, riaditeľka Divadelného ústavu, zástupca Hudobnej únie Slovenska a ďalší. Spoločná otvorená diskusia priniesla viacero podnetov a zúčastnení stretnutie zhodnotili ako úspešné. Naplánované boli aj ďalšie stretnutia.

(red.)

Mníchovská filharmónia: Pohľady zvonka a zvuky m(i)esta

V novootvorenej Filharmónii na Isare (Isarphilharmonie) vzniklo na jeseň minulého roka v rekordne krátkom čase prechodné pôsobisko Mníchovských filharmonikov. V architektonicky pozoruhodnej a akusticky dokonale vyladenej sále zaujal na začiatku roka aj koncert s českou dramaturgiou a svetovou premiérou kompozície britského skladateľa Juliana Andersona.

Industriál, minimalizmus a špičkový zvuk

Akustika koncertnej sály Mníchovskej filharmónie v budove Gasteigu nad Isarom bola povestná takmer od jej otvorenia v r. 1984. Napriek dodatočným architektonickým úpravám zostali závažné akustické nedostatky, pre ktoré sa v Mníchove zdráhali hostovať najvýznamnejšie svetové orchestre. Kultúrna obec niekoľko desaťročí neúnavne pripomínala, že absencia modernej koncertnej siene v jednom z najdôležitejších európskych hudobných centier a v ekonomicky najsilnejšom nemeckom regióne s dvoma svetoznámymi orchestrami a so špičkovým operným domom je škodou pre početnú poslucháčsku obec, no predovšetkým hanbou nielen pre mesto samotné, ale aj pre jeho kultúrnu politiku. Pred tromi rokmi napokon padlo rozhodnutie pre generálnu rekonštrukciu Gasteigu, čím Mníchovská filharmónia dočasne stratila svoje pôsobisko. Riešenie však prišlo pomerne rýchlo. V rekordne krátkom čase osemnástich mesiacov postavilo renomované švajčiarske architektonické štúdio Gerkan Marg a Partner na predmestí Mníchova v blízkosti teplárne s markantnými komínmi minimalistickú koncertnú sálu so špičkovou akustikou, ktorej koncept vypracoval svetoznámy odborník na akustiku Yasuhisa Toyota. Drevená stavba zložená z predhotovených prefabrikátov kombinuje vo vnútornom interiéri sály obdĺžnikového pôdorysu tmavé a svetlé drevo. Parket a balkóny sú koncipované puristicky do tzv. tvaru škatule od topánok. Ukázalo sa totiž, že vizuálne atraktívnejšia forma tzv. vinice, tak ako ju poznáme napríklad z Labskej filharmónie, je akusticky problematickejšia a stavebne náročnejšia. Mníchovčania tak minulú jeseň dostali do daru šarmantne minimalistickú koncertnú sálu s pozoruhodne vrelou atmosférou, ktorej stavebné náklady neprevýšili sumu 40 mil. eur. Vďaka sklonu prízemnia a balkónov totiž žiadny z 1 800 poslucháčov nie je od pódia vzdialený viac ako 30 metrov. Sála z dreva kontrastuje so susediacou tehlovou stavbou pamiatkovo chránenej industriálnej budovy bývalej trafostanice z dvadsiatych rokov minulého storočia, ktorá s otvorenými balkónmi funguje ako foyer a knižnica. Už pri pohľade zvonku dostala bavorská metropola atraktívnu umeleckú dominantu, ktorá vo svojich útrobách skrýva skutočný architektonický, ale aj akustický poklad.

Opulentne necháva vyniknúť klasické symfonické tutti, ale pôsobivo dokáže rozokryť aj zvukové nuansy novej hudby či podčiarknuť intímnu atmosféru sólistického recitálu.

„Český“ koncert

Aj keď je povestný pohľad zvonku nezriedka problematický, napriek tomu má v dejinách hudby dlhú tradíciu. Spomeňme si len na Mozartovo či Gluckovo oduševnenie pre orient alebo exotizmy, ktoré poháňali najmä diela francúzskych komponistov z konca 19. storočia do harmonicky doposiaľ neslýchaných sfér. Aj typické čaro Dvořákovy *Deviatej symfónie*, ktorú nedávno (19. 1.) zaradila do pro-



Minimalisticky koncipovaná Isarphilharmonie, prechodné pôsobisko Mníchovských filharmonikov (foto: T. Hase)

gramu Isarphilharmonie, ťaží z hudobného dialógu dvoch kontinentov. **Semyon Bychkov** z nej akribicky zoškrabal interpretačné nánosy cukrovej polevy, čím prenikol k jadrú partitúry, využívajúc pri tom i excelentnú akustiku novej hudobnej siene, ktorá aj pri dielach objemnejších dimenzií umožňuje transparentnú kresbu zvukového obrazu. Český pohľad na „Nový svet“ bol v kontexte koncertného večera pripravený vynikajúco aj dramaturgicky. Ako prostredníctvom dynamicky flexibilne formulovaného Kabeláčovho *Mysteria času*, tak aj v svetovej premiére kompozície *Prague Panoramas* Juliana Andersona, ktorá k Dvořákovi vytvorila protipól vo forme britského pohľadu na českú metropolu. Aj keď sa počas šarmantne poňatého dramaturgického úvodu

pred koncertom Anderson priznal, že všetky plánované návštevy Prahy padli za obeť pandémie a že sa do nej dostane prvýkrát až pri príležitosti českej premiéry skladby v apríli tohto roka. Provokatívnu otázku, či niekto za takýchto podmienok vôbec môže, či dokonca smie takéto dielo napísať, uzemnil sebaironickou odpoveďou: „Ja predsa nie som Smetana.“ Anderson sa na *Mou vlast* našťastie nepokúšal nadviazať ani len náhodou. Zostal verný vlastnej hudobnej reči, ktorá na jednej strane harmonicky ladí uchu, na strane druhej však vďaka rafinovanej inštrumentácii ponúka hneď niekoľko napínavých disonantných momentov.

Hlavnou inšpiráciou pre ostatný Andersonov opus boli predovšetkým atmosférické čiernobiele snímky českého fotografa Josefa Sudeka z albumu *Praha panoramatická*. A aj keď nie je Andersenova symfónia explicitne programovou hudbou, človek si pri jemne plynúcich zvukových plochách nutne spomenie na ten či onen obrazový motív. Nemenej dôležitá bola pre Andersona aj otcova zbierka starých platní zo Supraphonu, vďaka ktorej sa už ako dieťa zoznámil s tradičnými českými melódiami, ako napríklad s archaickým *Sva-*

továclavským chorálom. Tento cirkevný hymnus z 12. storočia má v partitúre podobne prominentnú rolu ako akord čerpajúci zo zvukového spektra zvonu z Katedrály sv. Víta. Napriek pohľadu zvonka sa *Prague Panoramas* preto istá autenticita odškriepiť nedá. Významný podiel na jej presvedčivosti mal aj Bychkov, ktorý **Mníchovských filharmonikov** dokázal motivovať k nesmierne oduševnenej interpretácii tohto česko-britského rendezvous, v ktorom okrem rytmicky precízne vedenej interpretácii zarezonovala aj emocionálna rovina diela. Práve vďaka nej sa Andersonovi podarila nesmierne úprimne znejúca hudba, pôsobivo formulujúca práve vznikajúci genius loci novej koncertnej sály.

Tobias HELL (Preložil Robert BAYER)

Peklo je všade

Opera SND po viac ako 40 rokoch opäť naštudovala Dvořákovu rozprávkovú operu *Čert a Káča*. Najnovšia inscenácia je od dvoch predchádzajúcich v réžii Júliusa Gyermeka (1965 a 1981) diametrálne odlišná. Mladí divadelníci a dnešná doba sa snažia prekonať inscenačné tradície odvážne chvályhodným, no neraz i diskutabilným spôsobom.

Zuzana Fischer, dcéra významného operného režiséra druhej polovice minulého storočia, už v banskobystrickej opere naznačila generaçne svojráznu poetiku svojho režijného uvažovania. Kedysi v činohre vládlo slovo a v opere spev, dnes sa v oboch divadelných druhoch vysúva do popredia pohyb. Pravda, nielen ten. Folklórny nádych trojdejstvej opery ponechala režisérka stranou a radšej sa pokúsila o akúsi výpoveď o dnešnom svete, ktorú adresovala rôznym vrstvám publika. Každá z nich si v istých sekvenciách diela príde na svoje, no percepcii celku to na jednote príliš nepridáva napriek takmer konštantnej scénografii **Davida Janoška**, ktorá miesto konania jednotlivých dejstiev (krčma, peklo, palác kňaznej) diferencuje len minimálne. Rozprávkový charakter príbehu spracovaného libretistom Adolfom Wenigom bude konvenovať deťom, ale slabšia zrozumiteľnosť textu či české titulky im vnímanie neuľahčia. Vedenie SND podľa vlastných slov dúfa, že výrazné exponovanie akrobatickej skupiny charakterizujúce celú inscenáciu dokáže oslovíť tínedžerov. Návštevníci, ktorí prišli do opery rozmýšľať, možno pochopia inscenačný zámer apelujúci na sociálno-politický kontext v názvaku vzbury proti postave Správcu či vyjadrený v speve čertov (*Koho zlato oslepi, jistě k peklu kluše*), ako aj isté koketovanie s psychológiou centrálnych postáv inscenácie: Kňazná má spevácky part len v poslednom dejstve, no teraz je prítomná na javisku permanentne – v úvode ako hrozivý motýľ smrťhlav a neskôr „na výzvedách“ v pekle, zo Správcu spomínaného v librete sa stáva záhadná a zlovestná čierna pantomimická postava. A napokon, inscenácia by mala oslovíť aj priaznivcov Dvořákovy hudby, v tomto prípade hľadajúcej skôr iné cesty než v *Rusálke* či v *Jakobíni*. V *Čertovi a Káci* nájdeme „klasického“ Dvořáka len v zborových a tanečných pasážach opery. Vizualnému aparátu divákov nedopraje režisérka ani chvíľu oddychu, hoci možno čosi menej by mohlo byť viac. Ako príklad uvádzam neustále premiestňovanie fontánky v poslednom dejstve alebo nezmyselne pobeňujúce postavy v zadnej časti javiska. Badať tiež inscenačné postupy, ktoré sa dnes „nosia“: uniformita kostýmov vykorisťovaného ľudu dedičanov či scénická akcia na bokoch portálu alebo v uličkách medzi štvrtým a piatym radom sedadiel auditória. V snahe upútať zahltila režisérka inscenáciu množstvom drobných hereckých etúd zboristov alebo sólistov a často nimi ilustrovala aj čo i len malú zmenu nálady v hudbe.

Inscenácia hojne pracuje so svetlom a svetelným dizajnom. Atmosféra druhého pekelného obrazu prestupuje celé dielo. Šikovní diablitančníci, akrobatickí čerti i dvorania sa v ňom cítia rovnako dobre počas predohry, ale aj v jednotlivých obrazoch. Atraktívna choreografia **Zuzany Lisoňovej** a **Terezy Kmotorkovej** tvorí rozhodujúci element



J. Benci (Lucifer), Zbor Opery SND, tanečníci (foto: M. Olbrzymek/SND)

inscenácie. Peklo je všadeprítomné, čo sa dá chápať nielen ako technicko-scénografické riešenie, ale aj ako filozofujúci moment, pokiaľ má divák chuť alebo schopnosť veci domýšľať.

Dielo hudobne naštudoval Martin Leginus, pre ktorého ochorenie napokon obe premiéry dirigoval **Branko Ladič**. Nie je ľahké vystihnúť charakter hudby tejto opery, ktorá si napriek efektným masovým číslam zvädzajúcim k istej trivialite musí zachovať dvořákovskú lyrickú strunu. Korepetitora zaskakujúceho za dirigenta treba za záchranu premiér pochváliť, no výsledný dojem uspokojil len čiastočne. V čase, keď sólisti Opery SND nemajú pre nízky počet predstavení čo spievať, vyznieva trojité obsadenie hlavných postáv priam luxusne. Sopranistka **Katarína Flórová** sa ako Káča prvej premiéry predstavila vo svojom živle, hoci hereckú kreáciu posúvala až ku karikatúre. Spevácky sa jej lepšie darilo vo vyššie položených miestach partitúry. Herecky výrazná bola aj mezzosopranistka **Monika Fabianová**, no len potvrdila, že v titulnom parte tejto opery sa dá zaskvieť skôr herecky než spevácky. Z troch plánovaných predstaviteľov spieval čerta Marbuela na oboch premiérach mladý **Michal Onufer** známy z košickej

oper. Spevák disponujúci farebným hlasovým materiálom prostrednej intenzity zvládol spevácky part kvalitne, no herecky pripomínal trochu nesmelého a príliš uhladeného čerta. Z tenoristov príjemne prekvapil **Ondrej Šaling** v postave Jirku dostatočne nosným tónom a dobrým rustikálnym prejavom. Alternujúci **Peter Račko** spieva v Banskej Bystrici druhý tenorový odbor, vlastní v objeme obmedzený a vo farbe svetlý tón vzdialene pripomínajúci niekdajšiu českú vokálnu školu. V jedinej árii herecky netradične exponovanej postavy Kňaznej ponúkli svoje vo vysokej polohe expresívne hlasy dramatickejšia **Jolana Fogašová** a lyrickejšia **Eva Hornýáková**. Z menších úloh výrazne zapôsobili obaja predstavitelia Lucifera (**Jozef Benci** a **Peter**

Mikuláš) mohutnými, priam pekelnými výrazovými prostriedkami. Zbory kvalitne pripravila **Zuzana Kadlčíková**.

Ako skôr konzervatívne kritikovi mi na novej inscenácii *Čerta a Káče* prekážal príklon k chápaniu opery ako šou, hoci v rámci zvolenej scénickej poetiky jej nemožno uprieť istú pôsobivosť. Zdá sa, že Opera SND si za prvoradú úlohu kladie získať nové a mladé publikum. Je to oprávnený cieľ, lebo divadlo bez diváka nemá zmysel. Treba však zachovať proporčnosť a hľadať rôzne spôsoby, ako to docieľiť. Keby bola táto inscenácia jednou zo štyroch či piatich operných premiér sezóny, ako bývalý osvetový pracovník by som ju vzal na milosť s vedomím, že je to dnes všade v opere „così fan tutte“.

Vladimír BLAHO

Antonín Dvořák: *Čert a Káča*
 Dirigent: Branko Ladič
 Réžia: Zuzana Fischer
 Scéna a kostýmy: David Janošek
 Svetelný dizajn: Jan Tranta, Daniel Tesař
 Choreografia: Zuzana Lisoňová, Tereza Kmotorková
 Zbormajster: Zuzana Kadlčíková
 Dramaturgia: Jozef Červenka
 Premiéry v Opere SND 26. a 27. 2.

Alcina ako rekonštrukcia barokovej šou

Kým slovenský operný život sa uplynulú jeseň opäť zastavil, v susednom Česku beží aktuálna sezóna s minimálnymi obmedzeniami. Aj do repertoáru brnianskeho Národného divadla pribúda jedna nová inscenácia za druhou. Po klasike 20. storočia (*Grécke pašie* B. Martinů, *Janáčkov Osud*, *Brittenov Peter Grimes*) sa k divákovi dostal predklasicistický skvost – Händlova opera seria *Alcina*. Na jej inscenácii sa podieľali viacerí partneri, ktorých na Slovensku poznáme z famóznejskej produkcie Vivaldiho *Arsildy* (SND, 2018). Popri inštrumentálnom súbore Collegium 1704 s dirigentom Václavom Luksom či koprodukciami francúzskych divadiel (Théâtre de Caen, Opéra Versailles) medzi nimi figuruje aj slovenská spoločnosť Gesamtkunstwerk.

Händlova *Alcina* dnes patrí k najpopulárnejším barokovým operám. Dôvodov bude viacero. Tým prvým sú určite melodicky výrazné, hudobne opojné, spevácky vďaka árie, ponúkajúce interpretovi priestor na prezentáciu technického majstrovstva aj výrazového bohatstva. Druhým dôvodom môže byť príbeh inšpirovaný Ariostovým eposom *Zúrivý Roland*, ktorý má ďaleko od barokového klíše. Čarodějnicou Alcina, ktorá na svojom ostrove zvädza rytierov a keď sa ich nabaží, premení ich na zvieratá, rastliny či kamene, je charakterovo komplikovanou postavou. Jej boj o muža, ktorý v nej zrejme po prvýkrát v živote prebudil úprimný cit, vyvoláva s postupujúcim dejom skôr ľútosť než odpor. A naopak, jej milovaný Ruggiero nepôsobí ako nesvojprávna obeť – jeho správanie naznačuje, že si pozíciu na Alcini dvore i v jej náručí užíva a nevelmi sa mu chce vrátiť k rytierskym cnostiam. Práve na tejto strune rozohrali svoje pôsobivé divadelné koncepcie napríklad Katie Mitchell v Aix-en-Provence (2015) či Damiano Michieletto v Salzburgu (2019), keď konanie titulnej hrdinky determinovali jej strachom zo staroby a smrti.

Napriek chudobnej tradícii uvádzania barokových oper na Slovensku sme sa aj u nás s dielom stretli v dvoch hudobne i divadelne kvalitných naštudovaniach. Vizuálne krásna produkcia v SND (2004, réžia Zuzana Lacková-Gillhuus, dirigent Jaroslav Kyzlink) stavila na výtvarnú štylizáciu a farebno-svetelné scénické variácie, ktoré umocňovali hudobnú zložku. Košická inscenácia (2016, réžia Linda Keprtová, dirigent Marek Štrýncl) sa zase koncentrovala na motivácie postáv a silné metaforické pointy.

V kontexte zmienajúcich inscenácií, ktoré tvoria moje skúsenostné portfólio s *Alcinou*, bola pre mňa koncepcia uznávaného českého režiséra **Jiřího Heřmana** tak trochu sklamaním. Profily postáv ostali zväčša nerozкрыté, herectvo protagonistov sa často pohybovalo v krajných polohách – koncertantnej statickosti (*Alcina*) či, naopak, stereotypnej „ubehanosti“ (*Bradamante*). Prípadná ambícia hlbšieho režijného výkladu sa utopila vo výtvarnej presýtenosti inscenácie. Ak však tvorcovia smerovali k efektnej šou reinkarnujúcej ducha händlovskej doby, potom ich zámer vyšiel. Výprava

Dragana Sojčevského je skutočne pôsobivá, aj keď náročnosť scénického riešenia na recenzovanej druhej premiére občas atakovala limity možného (nemyslím tým zlyhanie scénických zariadení spôsobené zníženým napätím v mestskej elektrickej sieti, ale rušivé zvuky javiskovej techniky).



K. J. Kim ako Ruggiero (foto: Ndi)

Tvorcovia pozvali divákovi na vizuálne atraktívnu exkurziu dejinami scénografického umenia. Na javisku sa striedali barokové galli-bibbiovské kulisy vyvolávajúce dojem nekonečnej perspektívy (sieň so stĺporadím, záhradný labyrint) a pohyblivé domčeky, ktoré stojac po bokoch javiska pripomínali objav začiatku 20. storočia, Rollerove veže. Inokedy púťali zrak kontrastne farebné plátna znázorňujúce rozbúrené more či slnkom ožiarený piesok Alciniho ostrova. Farebne štylizované historizujúce kostýmy a zlaté masky so slnečnými lúčmi i výtvarne vtipne vyriešené zvery (**Alexandra Grusková**) dotvárali výtvarnú hýrivosť obrazu. Obecensťvo prahnúce po zábave, aké v barokových časoch tvorilo gro divadelných hľadísk, by určite uspokojil aj veľký vypchatý tučniak. Priznávam sa, že nezdieľam vkus dávneho publika a tento gýčovitý „scudzovák“ ma skôr iritoval. Najmä vtedy, keď rušil počas árií Oronteho, ktorého predstaviteľ, poľský teno-

rista **Krystian Adam** s mužným a prierazným materiálom nemal ako jeden z mála protagonistov problém akusticky sa vyrovnat s veľkým priestorom sály Janáčkovho divadla. V kvalitatívne vyváženom obsadení zaujal aj kórejský kontratenorista **Kangmin Justin Kim** (Ruggiero), technicky istý umelec s hlasom veľkého rozsahu a takmer autentickou sopranovej farby (naše publikum ho pozná ako skvelého Barzaneho z *Arsildy*), či česká mezzosopranistka **Monika Jágerová** (*Bradamante*) s mäkkou vedeným mezzosopranom príťažlivej tmavejšej farby. Part Alciny naplnila kanadská sopranistka **Karina Gavuin** timbrovo mäkkým, no chvíľami príliš komorným hlasom, ochudobniac tak titulnú hrdinku o auru femme fatale. Partu Alcininej sestry Morgany sa nemecká sopranistka **Mirella Hagen** zhostila s milým dievčenským šarmom, no jej subretno-koloratúrny materiál znel chvíľami až príliš infantilne.

Ak niečo naplnilo ambície náročného koprodukčného projektu v plnej miere, tak je to hudobné naštudovanie **Václava Luksa**. Výkon jeho **Collegia 1704**, inštrumentálneho súboru špecializovaného na historicky poučenú interpretáciu starej hudby, aj tentoraz charakterizovala krištáľová priezračnosť orchestrálného zvuku, vzácná harmónia inštrumentálnej disciplíny a spontánnej radosti z muzicírovania a tiež empatické naladenie sa hudobnej zložky na dramatickú (divadelnú) rovinu partitúry. Príkladom za všetky nech sú rytmicky ostré, osudovo neúprosne švihy sláčikov v sprievode Alcininej árie *Oh, mio cor*, ktoré akoby

odpočítavali čas titulnej hrdinky, ktorý jej ostával po tom, čo milovaný Ruggiero odhalil jej klamstvo.

Hoci brnianska *Alcina* nedosiahla na latku, ktorú tak vysoko nastavila bratislavská *Arsilda*, Brnu ju môžeme len závidieť. V SND sa dá na podobné projekty na istý čas zrejme zabudnúť. Bývalé vedenie nevyužilo ponuku spoločnosti Gesamtkunstwerk na návrat *Arsildy*, a tak sa meceni umenia so svojimi ambíciami pobrali „o dŕm dál“.

Michaela MOJŽIŠOVÁ

Georg Friedrich Händel: *Alcina*
Hudobné naštudovanie: Václav Luks
Réžia: Jiří Heřman
Scéna: Dragan Stojčevski
Kostýmy: Alexandra Grusková
Choreografia: Jan Kodet
Dramaturgia: Patricie Částková
Svetelný design: Daniel Tesař
Premiéra v Janáčkovom divadle Brno 6. 2.

Čaj s Jackom Rozparovačom

Strausova najradikálnejšia opera *Elektra* je azda najkrvavejším trhákom opernej literatúry a vo vyspelom opernom svete patrí táto jednoaktovka na motívy známej antickej drámy k najhrávanejším operám vôbec. Na Slovensku ju mohli diváci vidieť pred vyše štyridsiatimi rokmi (!) v Opere SND, ak opomenieme koncertné stvárnenie v Slovenskej filharmónii vo februári 2017. Pôsobivú inscenáciu s nezabudnuteľnou Elenou Kittnarovou v titulnej postave režíroval v r. 1980 Miroslav Fischer, hudobne ju naštudoval Tibor Frešo. *Elektru* nedávno priniesol do Štátnej opery v Hamburgu Dmitri Tcherniakov, ktorého inscenácie sa vyznačujú radikálnou dramaturgiou a psychologicky minucióznym vedením postáv. Operu v prominentnom obsadení naštudoval Kent Nagano.

Posledná premiéra *Elektry* v Hamburgu sa datuje do 70. rokov. V inscenácii Augusta Everdinga a Karla Böhma sa popri Birgit Nilssonovej zaskveli i Astrid Varnay ako Klytämnestra a Leonie Rysanek v postave Chrysothemis. Inszenácia zaznamenala 160 predstavení a repertoár opustila až v júni 2016. Po piatich rokoch bol však pre Hamburgčanov najvyšší čas na nové naštudovanie. Inszenačný tím a taktovka šéfdirigenta **Kenta Nagana** sa mali stať zárukou toho, že nová inscenácia bude minimálne taká ikonická ako tá minulé.

Príbeh *Elektry* situoval **Dmitri Tcherniakov** do prostredia veľkoberžoznej vily z konca 19. storočia. Luxusný interiér s vysokými stropmi, knižnicou a všakovými nevkusnými suvenírmi by sme mohli nájsť na petrohradskom Nevskom prospekte, ale aj v jednej z exkluzívnych hamburských štvrtí. Tcherniakov sa tak svojou scénografiou prihlásil k Hofmannsthalovej a Straussovej intencii vyžadujúcej inscenáciu bez akéhokoľvek antickej lokálneho koloritu. Sprítomňovanie rodinných tragédií, ktorých explozívny potenciál korení hlboko v psychike dramatických postáv, je Tcherniakovou obľúbenou témou. Príčiny takto koncipovanej dramatickej zápletky efektne odhalil už aj v skorších inscenáciách *Jej Pastorkyne*, *Pélela* a *Melisandy*, *Cárskej nevesty* či ostatne v minuloročnej bayreuthskej inscenácii *Blúdiaceho Holandána* (HŽ 9/2021).

Aj emocionálna a psychická ťažba jeho hamburskej *Elektry* pramení v nešťastnej minulosti. Kedysi bola svedkom toho, ako jej matka Klytämnestra zabila s milencom Aeghistom otca Agamemnona. Mŕtveho otca si Elektra uctieva tak, že si vypchá jeho oblek vankúšmi stáby bábku v životnej veľkosti. Na stole porozostavuje hojdiacie koníky a hračkárske plyšové psy na baterky v momente, keď „zaštekajú“ klarinety v orchestrisku. Na Elektriných infantilstvoch sa zabáva Klytämnestra so spoločníkmi, okázalo ju ohovárajúci pri čaji v salóne. Džavot hysterických starých žien (Tcherniakov má slabosť pre tento typ postáv) dopĺňa psychotickú atmosféru domácnosti Klytämnestry v červenom župane a s rozstrapatenými šedivými vlasmi ovešanú hrubými náhrdelníkmi a prsteňmi s nevkusne veľkými kameňmi. Aj epizodický Aeghist pôsobí v strikovanvej veste a s napomádanými vlasmi ako slizký čudák. Tradične naivná Chrysothemis,

ktorá na rozdiel od *Elektry* netuží po pomste, ale po rodine a materstve, pôsobí v minisukni, podkolenkách a s mašľami vo vlasoch ako prestarnutá smutná bábika. Tcherniakov zostáva verný konceptu opernej kriminálky obsadenej psychicky preexponovanými postavami, a to je ten najväčší problém inscenácie. Príliš predvídateľnú réžiu neoživí ani záver, v ktorom sa vrah Klytämnestry a Aeghista za



A. Stundyte ako Elektra a V. Urmana ako Klytämnestra (foto: M. Rittershaus)

Elektrinho brata len vydáva. Text na portáli javiska ho identifikuje ako masového vraha, schopného votrieť sa do priazne svojich obetí imitovaním strateného príbuzného či priateľa. Elektra si ho pomyšľala s jej túžobne očakávaným bratom, ktorý prišiel pomstiť smrť ich otca. V Tcherniakovom presvedčení sa jej tragédiou stane skutočnosť, že do poslednej chvíle neverí správe o bratovej smrti. V návale radosti zo zadostučinenia niekdajšej krivde padá v ošiali mŕtva k zemi. Nevidí ako falošný Orest napokon zabije aj Chrysothemis, púšťajúc si pritom platňu s legendárnou nahrávkou *Elektry* s Georgom Soltim, Viedenskými filharmonikmi, Birgit Nilssonovou, Marie Colliero-ovou a Reginou Resnikovou z r. 1966. Tcherniakovovi sérioví vrahovia sú chladnokrvní, no majú vkus.

Žiaľ, sklamanie z predvídateľnej réžie nezachránilo na premiére ani hudobné naštudovanie **Kenta Nagana**. Necitlivé forte kombinova-

né s obscénnym fortissimom nielenže prekryli spevácke výkony na javisku, ale zadusili i príznačné, takmer podprahové dunenie Straussovej partitúry. V dynamicky necitlivým cunami Nagano priam odignoroval jej symfonicky vystavané dramatické oblúky. Inak emocionálne nabitá scéna, v ktorej spoznáva Elektra svojho brata, zostala prekvapivo chladná a príliš paušálna. Hlbšiemu jemnocitu by tu neprekážala ani Tcherniakovova dramaturgická idea inscenácie. V orchestrálnej smršti bolo akékoľvek diferencované modulovanie jednotlivých postáv odsúdené na zánik. **Aušriné Stundyte** s počutelné unaveným sopránom a forsírovanými výškami razom nechala zabudnúť na jej nedávne famózne interpretácie Kateriny Izmaylovovej či Salome. **Violeta Urmana**, niekdajšia hviezda dramatického verdiovského a wagnerovského fachu, do speváckeho dôchodku stále nepatrí. Jej Klytämnestra však pôsobila plocho aj vďaka réžii a výstup v druhom obraze uvedený veľkolepým hrmením sláčikov col legno oplýval až nechcene úsmevnou farbavos-

ťou. Nepresvedčila ani Chrysothemis **Jenifer Hollowayovej**. Podobne ako jej vyššie spomenuté kolegyne zápasila nielen so zvukovou stenou v orchestrálnej jame, ale aj so zrozumiteľnosťou. Operetne pôsobil Aeghist **Johna Daszaka** nielen koncepciou postavy, ale aj spevácky. Celkom inak **Lauri Vasar**, ktorý zaujal mužným a vláčnym barytónom. Hamburgská Štátna opera patrí k najdôležitejším nemeckým operným divadlám. Ostatná inscenácia *Elektry*, žiaľ, pôsobí tak trochu provinčne, možno aj pre predvídateľnosť réžie.

Robert BAYER

Richard Strauss: *Elektra*
 Hudobné naštudovanie: Kent Nagano
 Réžia a scénografia: Dmitri Tcherniakov
 Kostýmy: Elena Zaytseva
 Svetlá: Gleb Filshtinsky
 Premiéra v Štátnej opere Hamburg 27. 11.

Sen o apolitickom umení

Putinova brutálna vojnová agresia na Ukrajine zintenzívnila podriemkávajúcu debatu o politizácii umení v hudbe. Vlna nevraživosti proti ruským hudobníkom a hudobníčkam vynucujúca od nich verejné vyznanie politickej príslušnosti sa začala vzdúvať so silnejúcim dunením Putinovej artilérie. Neskoro.

Podmieniť účinkovanie ruských umelcov a umelkyn na Západe ich dištancovaním sa od Putinovej vojny na Ukrajine pripomína nielen politické previerky normalizačného Československa, ale aj povestný hon na čarodejnice. Mnohí Rusi si luxus slobodného slova zo strachu o svoje kariéry, rodinných príslušníkov či o svoj život dnes už dovoliť nemôžu. To, že klavírna súťaž v Dubline vrátila mladým ruským hudobníkom registračné poplatky a oznámila im, že ich prítomnosť na súťaži nie je z dôvodu ruskej agresie na Ukrajinu vítaná, je úplný nonsens, ktorý treba odsúdiť. Inak je to však u tých, ktorí svoju blízkosť k Putinovi v minulosti nielenže neskrývali, ale sa v nej priam ostentatívne slnili. Niet sa preto čomu čudovať, keď dirigent **Valerij Gergijev** a sopranistka **Anna Netrebko**, dve najprominentnejšie a najlepšie zarábajúce osobnosti operného priemyslu a biznisu s klasikou, dostali takmer okamžite po ruskom útoku na Ukrajinu ultimáta pre vyjadrenie ich postoja k Putinovej politike. Zatiaľčo Anna Netrebko na svojom Instagrame ihneď zaujala stanovisko proti vojne, no zároveň si vyprosila akékoľvek vynuovenie „osočovania vlastnej krajiny“ s tým, že sa považuje za apolitickú osobu, ktorej úlohou je zjednocovať ľudí s rozličnými názormi, Valerij Gergijev, šéfdirigent Mnichovských filharmonikov, dodnes vytrvalo mlčí. Do vypršania ultimáta 28. 2. sa neozval ani len s podobným jalovo všeobecným vyhlásením o potrebe stavania mostov, ako to urobila Anna Netrebko. Podmienka mnichovského primátora Dietera Reitera znela dôrazne: pokiaľ nezaujme negatívne stanovisko proti vojne na Ukrajine, nebude môcť vykonávať funkciu šéfdirigenta prominentného orchestra v meste, ktoré má partnerskú družbu s Kyjevom. Udalosti však nabrali spád ešte skôr. Pripravené turné s Viedenskými filharmonikmi v newyorskej Carnegie Hall bolo zrušené dva dni po napadnutí Ukrajiny. Nasledovalo zrušenie angažmánov v milánskej La Scale, v ktorej Gergijev stihol oddirigovať už len premiéru inscenácie *Pikovovej dámy*, hudobný festival v Edinburghu ho zbavil funkcie čestného predsedu, Riga-Jurmala Festival zrušil nielen jeho koncerty, ale rovno celý letný program. Festival vo švajčiarskom Verbier, ktorému Gergijev šefoval, mu nielenže vypovedal zmluvu, ale prisľúbil, že vráti aj finančné dary tých sponzorov, ktorí sa ocitli na sankčnej listine EÚ. O angažmány prišla i Anna Netrebko, ktorá napokon v deň naplánovaného koncertu v hamburskej Labskej filharmónii 1. 3. vydala vyhlásenie, že momentálne cíti, že nie je pre ňu čas na

vystupovanie, a preto odvoláva všetky budúce predstavenia. Kedysi verejné konto na Instagrame si medzičasom uzamkla a statusy, v ktorých sa dištancuje od vojny, no nie od Putina, zmazala. Posledným príspevkom je javisková fotografia z klaňačky po koncerte, kde sa s Gergijevom triumfálne držia za ruky. Toľko k úprimnosti a apolitickej pozícii opernej divy, ktorá sa v minulosti neštítala koncertovať v separatistami obsadenom tzv. „Novom Rusku“ doneckej a luhanskej oblasti či minulú jeseň oslavovať päťdesiatku štvorhodinovou šou priamo v Kremli. Putinov hovorca Dmitrij



V. Gergijev (vpravo) s V. Putinom a ruským ministrom obrany S. Šojguom počas prehliadky ukoristených artefaktov zo Sýrie vo veľitelskom stredisku ruského ministerstva obrany v r. 2018 (foto: © imago images/Mikhail Klimentyev)

Peskov prečítal pred pozvanými zdravicu, v ktorej Putin vyzdvihoval speváčkinu radostnú osobnosť a jej občiansku angažovanosť. Medzinárodná kariéra Anny Netrebko, ktorej Rakúska spolková republika udelila občianstvo aj napriek neznalosti nemeckého jazyka, sa s veľkou pravdepodobnosťou dnes už skončila. Podobne ako kariéra jej umeleckého mentora Valerija Gergijeva. Bilancia jeho kariéry pripomína politicky podobne problematického šéfdirigenta Berlínskych filharmonikov v čase tretej ríše. V čom konkrétne spočívala vina Wilhelma Furtwänglera, je dodnes predmetom debát. Je však nesporné, že pre politikov nacistického Nemecka bol viac než vítaným požehnaním. Bol autorom soundtracku zločinov nacistických katov, nobilitujúc ho povestným cvengom nemeckej hudby, ktorý zdanlivo legitimoval nadradenosť nemeckej kultúry vo svete. Furtwänglerova obhajoba v povojnovom denacifikačnom procese vychádzala z naivného presvedčenia, že umenie je nezlučiteľné s politikou. Furtwängler chcel vraj hudbou ponúknuť utláčanému nemeckému ľudu úto-

čisko a nádej. Akákoľvek snaha o pochopenie tejto argumentácie nutne stroskotá na naivite muža, ktorý veril, že dirigovanie Wagnerovej predohry k *Majstrom spevákom norimberským* pod obrovskými vlajkami s hákovým krížom je apolitický umelecký prednes. Štrukturálna podoba systému, v ktorom zohráva Gergijev rolu Putinovho propagátora sa podobá Furtwänglerovmu postaveniu v diktátorskom režime nacistického štátu, aj keď je Putinovo Rusko na míle vzdialené hitlerovskému Nemecku. Ak sme mohli byť u Furtwänglera svedkami občasných pokusov dištancovať sa od terorizmu nacionálneho socializmu – napríklad keď sa v r. 1934 zastával skladateľa Paula Hindemitha (jeho kompozície boli nacistami dehonestované ako „entartete Kunst“) –, Gergijev už roky pôsobí ako neúnavný arbiter autoritatívnej a agresívnej veľkoruskej ideológie, ktorá v Európe otvorene a už niekoľko dní tak brutálne proklamuje

svoje hegemoniálne nároky. Napríklad aj prostredníctvom Nadácie Valerija Gergijeva. Na domovskej stránke sa dá prečítať, že úlohou nadácie je „Rozšírenie kultúrneho vplyvu Ruska vo svete“. Ani tu sa čitateľ nič nedočíta o stavaní mostov, preklenovaní rozporov či apolitickosti umenia. Už nehanebný „Koncert víťazov“, ktorý Gergijev dirigoval

v Rusku okupovanej časti Gruzínska v lete r. 2008, nenechal pochybovať o tom, aké významné a patetické je prepojenie Gergijevovej kultúrnej propagandy a Putinovej politiky. Prepustenie Gergijeva z Mnichova a zrušenie vystúpení Anny Netrebkovej prichádzajú minimálne 8 rokov neskoro. To, že rakúsky prezident napomenul Annu Netrebko za jej koncertovanie v Donecku a že Gergijev otvorene podporil Putinovu anexiu Krymu porušujúcu medzinárodné dohody, sa v médiách zaobišlo takmer bez povšimnutia. Gergijevovi sa nemala zmluva s Mnichovskými filharmonikmi predĺžiť už v r. 2015, chybou bolo aj pozvanie do Bayreuthu v r. 2019. Tamojšie hudobné naštudovanie *Tannhäusera* bolo mimochodom umeleckým debaklom (HŽ 9/2019). Na zrušenie propagácie totalitárnych politik financovanej z príspevkov daňových poplatníkov však nikdy nie je neskoro. V Mnichove, s ktorým má Kyjev družbu, mal Gergijev 12. 5. dirigovať *Leningradskú symfóniu*. Sen o apolitickom umení sa rozplynul v krutej realite novej vojny na európskom kontinente.

Robert BAYER



(foto: archív)

Mykola Erdyk

člen tenorovej skupiny Slovenského filharmonického zboru

■ Pre prácu na Slovensku ste sa rozhodli, pretože...

... som tu už počas štúdia spoznal veľa dobrých ľudí a získal pracovných príležitostí. Dnes to je už sedem rokov. V roku 2019 som sa stal členom Slovenského filharmonického zboru a veľmi sa teším, že som tu už tretiu koncertnú sezónu.

■ Aké je hudobné školstvo na Ukrajine v porovnaní so Slovenskom?

Hudobné školstvo na Ukrajine vnímam pozitívne vzhľadom na vysokú kvalifikačnú úroveň umelcov, ktorí dokončia vysoké školy. Ide hlavne o naštudovanie repertoáru, ktorý v budúcnosti umelec môže ponúkať do divadiel a iných inštitúcií. Na Slovensku je z môjho pohľadu kvalifikačná úroveň rovnako vysoká, hoci počas štúdia na VŠMU som mal občas pocit, že stvárnené postavy v opernom štúdiu nebudem môcť ďalej použiť v praxi, pretože sme neobsiahli dostatok známych opier. Čo sa

týka vokálnej školy, ukrajinská má určite bližšie talianskemu belcantu. Príkladom sú ukrajinskí operní speváci ako Anatolij Solovjanenko, Bela Rudenko či Solomija Krušelnytska. Slovenskú vokálnu školu skôr vnímam ako syntézu viacerých európskych štýlov.

■ Ako hodnotíte tri roky v Slovenskom filharmonickom zbere?

SFZ vnímam a vždy som vnímal ako najlepšie a najprofesionálnejšie zbor na Slovensku. S mojím prijatím do kolektívu nebol žiaden problém, od začiatku ma brali ako krajana. Začiatky v ňom však boli pre mňa celkom náročné, pretože sme hneď po mojom nástupe spievali Dvořákovu *Requiem* v Musikvereine vo Viedni a následne *Stabat Mater* na našej domácej pôde. Bola to výzva začať takými závažnými dielami, no tá hudba bola prekrásna... Podobne ako Elgarovo oratórium *Gerontiosen*, ktoré vo mne zanechalo silný

dojem už po prvom počutí a ostane vo mne navždy.

■ ... ďalší repertoár?

Repertoár filharmonického zboru je podľa mňa kvalitný a vždy aj vhodne zladený so zvyškom koncertného programu. Jediné, čo mi v ňom trochu chýba, je hudba ukrajinských skladateľov. Niekedy sa totiž zabúda na to, že hudbu východných krajín netvorí len ruská hudba. Hudobná tvorba slovanských národov je mi veľmi blízka a myslím si, že má toho veľa spoločného. K najvýznamnejším skladateľom ukrajinskej hudobnej školy by som určite zaradil M. Lysenka, M. Leontovyča, S. Hulaka-Artemovského, B. Latošynského, S. Ludkevycha, M. Skoryka či E. Stankovyča. Na Slovensku som mal príležitosť spievať romancy a umelé piesne od V. Kosenka a A. Kos-Anatolského. Hudbu týchto dvoch skladateľov charakterizuje bohatá škála dynamických odtieňov a široká sadzba klavírneho sprievodu. A potom je tu *Šchedryk*, jedna z najznámejších ukrajinských kolied v úprave Mykolu Leontovyča, známa po celom svete tiež v anglickom preklade ako *Carol of the Bells*. Na ukrajinskej ľudovej hudbe som vyrastal a je mi veľmi blízka.

■ Ste naklonený práci v zbere aj perspektívne alebo vás láka dráha sólistu?

Ešte počas štúdia som mal možnosť vystúpiť sólovo, a to najmä v produkciách pre deti v spolupráci s o. z. Harmonia seraphica: v Smetanovej *Predanej neveste* som spieval Jeníka a v Mozartovej opere *Bastien a Bastienka* som spieval Bastiena. Mal som aj sólové príležitosti so súborom Danubius Octet Singers a s Metropolitným orchestrom Bratislava. Popravde, nikdy som si nemyslel, že sa raz stanem členom SFZ. Nie že by som odmietal spev v zbere, ale stále sa snažím zdokonaľovať aj v sólovom prejave. Zbor ma však naučil vnímať pohyb hlasov a počúvať melódiu, i kompozíciu ako celok.

■ Aké sú vaše ďalšie aktivity v súčasnosti?

Spolupracujem s hudobnodramatickým súborom Tarasa Ševčenka. Ševčenko bol veľmi významný ukrajinský spisovateľ a národný

buditeľ. V súbore sa zameriavame hlavne na tvorbu ukrajinských skladateľov na Slovensku. Zaujímavou spoluprácou bolo napríklad aj minuloročné nahrávanie CD ukrajinských piesní v aranžmánoch Ľubice Čekovskej. Mám na atmosféru celého projektu veľmi pekné spomienky.

■ Čo máme podľa vás ako národy spoločné?

Myslím, že sme veľmi podobní, čo sa týka mentality a zvykov. V hudobnej rovine vnímam slovenskú tvorbu ako vzdušnejšiu a nežnejšiu naproti ukrajinskej, ktorá je podľa mňa dramatickejšia a bohatšia na hlboké city.

■ Ako sa vás osobne dotýka momentálna situácia na Ukrajine?

Moja rodná krajina je teraz v ťažkej geopolitickej situácii a neviem, kam to všetko vyústi. Chcem veriť, že existujú vyššie sily, ktoré ju ochránia od zlých síl a nenávisť. Stále nedokážem uveriť, že v 21. storočí moju krajinu zasiahla vojna, ktorú spôsobila Ruská federácia. Ťažko prežívam všetky udalosti, ktoré sa udiali za posledný týždeň a niekedy mám pocit, že tá vojna je niekde v paralelnom svete, no je to, žiaľ, realita. Mal som v pláne v lete prísť za rodičmi do Užhorodu a dúfam, že tieto plány aj zrealizujem a budem sa môcť vrátiť do svojho rodného kraja, v ktorom bude opäť sloboda a mier. ✕

Prípravila **Ľubica FORDINÁLOVÁ**

Mykola ERDYK začal svoju umeleckú cestu na Štátnom konzervatóriu D. E. Zadora v Užhorode v triede prof. Olexandra Tovta. Štúdium ukončil v r. 2015 s vyznamenaním. V r. 2018 sa stal absolventom operného spevu na VŠMU v Bratislave v triede Ľubice Rybárskej. Na Konzervatóriu v Bratislave absolvoval v r. 2020 odbor operetná špecializácia a v súčasnosti pokračuje v štúdiu starej hudby pod vedením Márie Repkovej. V r. 2013 získal 1. miesto na speváckej súťaži Oxany Petrusenkovej (Cherson, Ukrajina). Je členom mužského speváckeho okteta Danubius Octet Singers a od r. 2019 aj členom Slovenského filharmonického zboru.



„Cítim zlosť a bolesť...“

„Vražda je zločin a ten bude potrestaný. V krajine Dostojevského by si to mali dobre pamätať.“ Aj tieto slová zazneli vo verejnom vyhlásení šéfdirigenta Slovenskej filharmónie, DANIELA RAISKINA, krátko po tom, ako sa po ťažkých dňoch neistoty stretol s manželkou, unikajúcou z ostreľovaného Charkova. Pár dní predtým sa rodák z Petrohradu musel vyrovnáť s mimoriadnym profesionálnym tlakom: uviesť v bratislavskej Redute Prokofievovo dielo *Alexander Nevskij* – v zborovom parte vyzývajúce k boju – len niekoľko hodín po vstupe ruských vojsk na Ukrajinu.

Prípravila **Andrea SEREČINOVÁ**

■ **Program vášho koncertu so Slovenskou filharmóniou 24. februára, v deň začiatku ruskej invázie na Ukrajinu, ste operatívne zmenili. Z kantáty *Alexander Nevskij* zaznela nakoniec len časť *Mŕtve pole*. Môžete priblížiť dôvody?**

Udalosti posledných týždňov sa pred nami odvíjajú do podoby tragickej katastrofy – brutálnej, zločineckej, nehumánnej a nezmyselnej vojny na Ukrajine. My umelci máme zodpovednosť a možnosť reagovať na akýkoľvek prejav nespravodlivosti a agresie – ukázať, že ich vnímame, že nie sme hluchí, že nám na veciach záleží. V deň, keď Rusko napadlo Ukrajinu a začalo zabíjať nevinných civilistov, by bolo prejavom totálnej necitlivosti uviesť dielo, ktoré poháňa silná emócia ruského patriotizmu. Z diela sme preto ponechali jednú časť, ktorá je úprimným prejavom ľútosti a smútku za padlými. Mučivá bolesť matiek, žien a sestier zo straty synov, manželov

a bratov, spôsobenej nemilosrdnou vojnovou brutalitou – to je pocit, ktorý sa neviaže ku konkrétnej národnosti, je univerzálny...

■ **Niektorí návštevníci mohli tento zásah v dramaturgii vnímať ako „obvinenie“ umenia v danej situácii. Môžeme dielo oddeliť od jeho autora, krajiny, z ktorej pochádza či politických postojov, s ktorými je spojené?**

Áno, som si toho vedomý, ale nie, netrestáme veľkú hudbu Prokofieva, Šostakoviča, Čajkovského či Musorgského vo všeobecnosti. Je to o citlivosti voči posolstvu konkrétnych umeleckých diel a špeciálne hudby v období vojny a veľkých ľudských tragédií. Hnev tých, čo dnes volajú po plošných zákazoch, akýchsi „lynčoch“ ruskej hudby, sa dá pochopiť. Treba si však uvedomiť, že umelecké dielo za vojnu naozaj nemôže. To však neospravedlňuje tých umelcov, ktorí sa zdráhajú vyjadriť jasný postoj, keď sú bezcitne zabíjaní ľudia.

D. Raiskín na koncerte so Slovenskou filharmóniou v deň vstupu ruských vojsk na Ukrajinu (foto: A. Trizuljak)

■ **Aké ďalšie následky priniesla vojna na Ukrajine pre výkon vašej profesie?**

Následky sú zničujúce, a to nielen v mojej profesii. Nezabúdajme však na to, ako sme boli doráňaní pod náporom viac než dva roky trvajúcej pandémie COVID-19, aký to malo devastujúci dosah na koncertný život. Teraz, keď už môžeme opäť naživo verejne koncertovať, musíme využiť známu silu hudby spájať, musíme prehovoriť. Musí zaznieť každý hlas odsudzujúci zločinnú a barbarickú ruskú inváziu na Ukrajine, z koncertných pódii musíme vysielat jasné odsúdenia vojny a vyjadrenia solidarity s odvážnym ukrajinským ľudom.

■ **Krátko po začiatku invázie bol vyvinutý výrazný tlak zo strany významných operných a koncertných domov či agentúr na Valerija Gergijeva, aby odsúdil ruskú inváziu a prestal vyjadrovať podporu Vladimirovi Putinovi. Viaceré inštitúcie už so slávnym dirigentom prerušili spoluprácu. Je takýto nekompromisný postoj adekvátny?**

Vnímam tento nekompromisný postoj ako úplne náležitý a vhodný! Gergiev je známy a otvorený podporovateľ Putina a jeho aktivít, a žiaľ, zoznam významných ruských umelcov, ktorí s ním zdieľajú túto emóciu, je veľmi dlhý. Alexander Puškin poznamenal vo svojej

slávnej tragédii *Mozart a Salieri*, že „génus a zlo sú nezlučiteľné“. Žiaľ, história mu nedáva za pravdu a mňa bolí pri srdci, keď vidím, že práve zástupcovia ruskej kultúry a inteligencie teraz vo veľkom mlčia alebo dokonca otvorene podporujú inváziu. Vyjadrujem uznanie všetkým jednotlivcom a organizáciám po celom svete, ktorí sa dištancujú od spájania s „Putinovými trubadúrami“ alebo otvorene žiadajú od ruských umelcov jasný postoj.

■ **Treba však povedať aj to, že tisíce ruských osobností sa zapojili do podpisových akcií odsudzujúcich ruskú inváziu na Ukrajinu, a to aj za cenu možných represálií zo strany súčasného režimu...**

To je pravda. Tisíce vedcov, umelcov, lekárov, ktorí podpísali výzvy na protest proti vojne, dnes čelia vysokým pokutám a hrozbe väzenia. Ale občianska odvaha je jedinou cestou, ako zastaviť vojenskú diktatúru!

■ **Stretli ste sa aj vy – či už v Slovenskej filharmónii, alebo v iných orchestroch, s ktorými spolupracujete – s požiadavkou vysvetliť svoj postoj k ruskej invázii, alebo s nátlakom, aby ste ju odsúdili?**

Nie, nikto ma nežiadal ani nenútil, aby som niečo vysvetľoval, nedostal som žiadne ultimáta. Buď to v sebe máte, alebo nie – hovorím o občianskom postoji, vlastnom názore či

zmysle pre osobnú zodpovednosť. Asi viete, že v súvislosti s touto nezmyselnou vojnou som sa sám vyrovnával s katastrofálnou rodinnou situáciou, no hneď ako som mal chvíľu času, som jasne a verejne sformuloval svoj postoj. Bez strachu, postranných úmyslov a bez toho, aby som bol pod nátlakom.

„Musí zaznieť každý hlas odsudzujúci zločinnú a barbarskú ruskú inváziu na Ukrajinu.“

■ **Cítite podporu orchestra Slovenskej filharmónie?**

Áno, som nesmierne vďačný kolegom v Slovenskej filharmónii – členovia orchestra, zboru i vedenie filharmónie mi od začiatku týchto tragických udalostí prejavovali bezpodmienečnú podporu. Cítil som to na pódiu aj počas prestávok, ale najmä neskôr, keď sa mi podarilo dostať do Bratislavy manželku a jej matku po tom, čo utiekli z ukrajinského Charkova. Ochota a podpora tunajších ľudí bola neskutočná.

■ **Vaša manželka má ukrajinský pôvod. Spomenuli ste jej útek z Charkova...**

Už som sa k tomu vyjadril aj vo svojich verejných stanoviskách. Ale dodám, že sme

s rodinou zažili zničujúce pocity agónie a neistoty a obdivujem, akú odvahu a rozhodnosť preukázala moja úžasná, krehká a milujúca manželka počas týchto desivých dní. Videla, ako je jej rodné mesto Charkov systematicky a bezcitne ničené, zažila zúfalstvo z toho, že nemôže pomôcť blízkym, ktorých tam musela

zanechať. Cítim zlosť a bolesť, keď o tom hovorím, no zároveň som presvedčený, že páchatelia týchto hrozných činov budú potrestaní!

■ **Čím je pre vás v týchto dňoch dirigovanie, stojac na**

pódiu obklopený orchestrom a publikom? Je to náročná profesia v ťažkých chvíľach alebo činnosť, ktorá prináša úľavu?

Určite je to úľava a nádherný zdroj inšpirácie! Jednou z najdôležitejších a najnapínavejších stránok hudobníckej profesie je schopnosť zdieľať lásku a vášeň k hudbe. Keď sme hrali pred prázdnyimi sálami alebo veľmi malým obecnstvom, cítili sme emocionálne vákuum. Práve kolektívne živé hranie a spoločné počúvanie hudby je tým skutočným zázrakom! Počas živého koncertu sa uvoľňuje bohatá škála emócií a spájajúca schopnosť hudby je najsilnejšia. To je tá chvíľa, keď sa strácajú rozdiely medzi nami, nech už by sa zdali akokoľvek veľké. Keď dvaja načúvajú tej istej hudbe, začínú načúvať aj jeden druhému! ✕

AURIS INTERNA

Gergijevov mat

Vyjasníme si to hneď na úvod: vojna na Ukrajine je tragédiou, ktorá ženie slzy do očí a do duše beznádej. Hoci je v takých chvíľach vhodné uprednostniť mlčanie pred slovami a ticho využiť ku konkrétnej pomoci, platí zároveň, že sila slov je často väčšia ako sila zbraní. Ikona súčasnej vážnej hudby a veľká dirigentská osobnosť, Valerij Gergijev, sa ocitol v mate. Kráľ je v ohrození a z tejto situácie ho nevyšľobí už žiaden krok. Prehral. Ak sa totiž ocitnete v mate, väčšinou je to preto, že ste neboli dosť dôslední, všímaví a schopní vyhodnocovať situáciu za horizont niekoľkých krokov dopredu. Jednoducho: definičným kritériom ocitnutia sa v mate je vaša neschopnosť. V prípade Gergijeva však svoju rolu zohráva, samozrejme, aj prostá ľudská slabosť v podobe naivity, ľahostajnosti a oportunistiky.

Gergijev patrí pôvodom k iránskej etnickej menšine usadenej po dlhé stáročia v hornej oblasti spájajúcej Čierne a Kaspické more – na Kaukaze. Je pritom tragikomický, ako dokáže ochotne ideologicky sekundovať režimu, ktorý si už tradične, programovo a barbarsky podrobuje a decimuje najrôznejšie menšiny. Aspoň

časť európskeho hudobného sveta vie o hlbokých sympatiách medzi dirigentskou ikonou a psychickým odchovancom sovietskej rozvedky od čias uvedenia *Borisa Godunova* v Mníchove r. 1991. Ale rozhodla sa byť slepá a hluchá. Nepomohol ani náznak poukazujúci na pragmatickú transakčnosť vzťahu týchto dvoch mužov ešte z obdobia ruského. Vtedy, keď ono priateľstvo lemovalo Gergijevovo vedenie Mariinskej opery a vedenie Petrohradu na čele s Vladimirom Vladimirovičom. Opera predsa musí z niečoho žiť, všakže. Obaja si tento pragmatizmus kamuflujú v kadejaké pseudofilozofické a ideologické kategórie („vlastenectvo“, „patriotizmus“, „konzervativizmus“) preniesli do svojich súčasných životov. Pekne v duchu vyspelého pokrytectva a v službe pokročilého korupčnictva.

Ale spolu s Gergijevom porážka postihla vlastne aj nás – západný civilizačný okruh, ktorý má veľmi ďaleko od dokonalosti a v minulosti podobne mnohokrát doplatil na svoje pokrytectvo. Dnes sa v západnej Európe bijeme do prs za zdravý rozum v mene našich európskych humanistických tradícií, vynucujú stanoviská k politicky motivovaným katastrofám, a vyhrážajúc sa totálnym kultúrno-spoločenským embargom. Ako sa však dá vôbec veriť tomu, že nejde o rovnaký kalkul ako na strane Gergijeva, súvisiaci v našom prípade so snahou neprísť o ešte viac peňazí, než už sme stratili? Mlčíme vždy len dovtedy,

kým sa nás bytostne niečo nedotýka. Hneď ako cítime stratu zisku či medzičasom dobre zdomácneneho komfortu, sme odrazu moralisti a bojovníci za správne veci. Mníchov, Rotterdam, New York či Luzern pristupujú ku Gergijevovi exemplárne a nekompromisne. Vojna je tak blízko a kríza z nej plynúca je taká širokosiahla, s potenciálnymi dôsledkami pre celý svet, že už sa zrejme nedalo inak. Toto je svet extrémov: na jednej strane bezstarostná lojalita a účelová náklonnosť prinášajúca výhody všetkým zúčastneným, na strane druhej nezvratné pálenie mostov. Máme mat, do ktorého sme sa dostali vďaka svojim chybám a nezostáva iné, než začať novú hru. Ale ako bude vyzerať a kto ju bude hrať?

Utrpenie Ukrajincov a Ukrajinkov, čeliacich cynickej a obľudnej zlobe – nevynímajúc ľudí ďalších národností práve chytených do pasce vojny – je neobhájiteľné. A nikdy nemôže slúžiť ako ospravedlnenie, či ešte lepšie *opodstatnenie*, pre akýkoľvek posun vpred v našich mentálnych svetoch, pretože k tomuto posunu je možné a dokonca *bytostne žiaduce* dostať sa inak. Valery Gergijev je dnes vyhnancom. No jeho mat však paradoxne sprevádza aj naša prehra, pretože sme sa chytili do pasce vlastných zlyhaní.

Jakub FILIP

Autor je muzikológ a sociológ

„Ukrajinská hudba je dnes niečím samostatným a vyzretým“

V. Demidovic...

Centrum Bratislavy malo v prvý deň vojny na Ukrajine nezvyčajnú atmosféru. Sviečkový pochod za mier sa skončil a na Primaciálnom námestí sa stretli členovia speváckeho zboru Technik STU, aby spolu so svojou dirigentkou Petrou Torkošovou a stážistkou z Ukrajiny zaspievali skladbu *Peace* od Knuta Nystedta. Z predstavenia vznikol videozáznam, ktorý na druhý deň zarezonoval v médiách aj na sociálnych sieťach.

VERONIKA DEMIDOVICH je študentkou dirigovania na bratislavskej VŠMU. Rozhovor sa uskutočnil týždeň po začiatku ruskej invázie na Ukrajinu.

Prípravil Robert KOLÁŘ

■ **Štvrtok 24. februára ráno sme sa zobudili so strašnou správou o tom, čo sa deje na Ukrajine, a hneď v nasledujúci deň prišla reakcia s videom zboru Technik, kde zbor interpretuje skladbu *Peace* a ty si jednou z dirigentiek. Ako prišlo k tejto spolupráci a ako to, že sa podarila tak rýchlo?**

V zbere Technik som aktuálne na stáži, už asi mesiac pracujeme na *Requiem* Gabriela Faurého, ktoré zaznie 9. apríla. Invázia sa začala v noci a hneď ráno som dostala mail od Petry Torkošovej, ktorá napísala, že meníme program a ideme urobiť nahrávku krásnej skladby *Peace*. Zbor ju už trochu pozná, rýchlo ju nacvičíme a večer spievame. Musela som ju teda dirigentsky naštudovať, čo som vôbec neplánovala a mala som na to veľmi málo času. Bolo to náročné, no zvládli sme to.

■ **Dokážeš vôbec opísať pocity, s ktorými si sa zobudila vo štvrtok ráno a dozvedela sa, čo sa deje v tvojej rodnej krajine?**

Zrejme nikto si nemyslel, že sa to naozaj stane. Napäté vzťahy s Ruskom máme už nejakých osem rokov, ale toto nikto nečakal. Je to hrozné pre ľudí, ktorí bývajú na Ukrajine a musia opustiť svoje domovy. Som veľmi rada, že susedné krajiny pre nich zmenili podmienky vstupu a chápu situáciu. Je to veľmi dôležité, lebo ostať v mestách na Ukrajine dnes znamená obrovské riziko.

■ **Pochádzaš z mesta Dnipro, ktoré takisto bolo zasiahnuté. Máš informácie o tom, čo sa deje s tvojimi blízkymi?**

Samozrejme, neustále sme v kontakte. Hovorila, že stále prichádzajú hrozby zo vzduchu, niekoľkokrát denne znejú sirény. Majú veľký strach, urobili si zásoby, no obchody sú teraz prázdne. Snažia sa nevychádzať z domu, nechodia do školy ani do práce, je vojnový stav...

■ **Na Slovensku si tretí rok. Čo motivuje mladého človeka z centrálnej Ukrajiny, aby išiel študovať hudbu práve na Slovensko? Aké boli konkrétne tvoje dôvody?**

Myslím si, že hudobné školstvo na Ukrajine je veľmi dobré. No asi v štrnástich som povedala rodine, že chcem odísť do zahraničia. Nevieť presne prečo, no mala som tento vnútorný pocit. Odišla som do Varšavy, kde som bývala tri alebo štyri roky. Nevenovala som sa tam hud-

Napäté vzťahy s Ruskom máme už nejakých osem rokov, ale toto nikto nečakal. Je to hrozné pre ľudí, ktorí bývajú na Ukrajine a musia opustiť svoje domovy.

be, lebo ma zaujímajú aj iné veci. Mala som však plán študovať hudbu, tak som neskôr odišla do Budapešti, kde som ostala asi rok. Už si nepamätám, odkiaľ som dostala informáciu, že v Bratislave je dobrá škola. Povedala som si prečo nie, môžem to skúsiť. Prostredie slovanských krajín je mi bližšie ako to maďarské. Páčil sa mi slovenský jazyk a chcela som sa ho dobre naučiť.

■ **Vedela by si definovať rozdiely medzi ukrajinským a našim spôsobom hudobného vzdelávania?**

Povedala by som, že tu je slobodnejší systém, kde si môžeme vyberať predmety a na VŠMU mám dostatok slobodného priestoru na seba-realizáciu. Umelec tu má viac priestoru rozvíjať sa v smere, ktorý sám cíti ako najdôležitejší. V tomto zmysle tu vládne dosť priateľská atmosféra. Na Slovensku som našla smer, ktorým chcem ísť, a veľmi sa z toho teším.

■ **To je dôležité počuť, lebo my tu máme skôr tendenciu stále sa na niečo sťažovať a poukazovať na to, ako veci nefungujú...**

To závisí od uhla pohľadu konkrétneho človeka. V každej situácii možno nájsť spôsob, ako sa niečo nové naučiť. Môžeš si z nej vziať to nevyhnutné pre seba a ďalej to využiť, získať skúsenosť. Alebo môžeš ísť inou cestou a potom každému hovoriť, ako má žiť...

■ **V poslednom čase sme zachytili vyjadrenia ruského vedenia, že Ukrajinci vlastne nie sú národ, že ukrajinčina je len dialektom ruštiny a že Ukrajina ani nemá právo na existenciu ako samostatný štát. Vnímaš z pohľadu**

hudobníčky rozdiely medzi ruskou a ukrajinskou hudbou – čím nemyslím len folklór, ale aj klasickú hudbu, o ktorej u nás, na rozdiel od tej ruskej, skoro nič nevieme?

Ukrajinská hudba je dnes niečím samostatným a vyzretým. Máme napríklad skladateľa Ma-

xima Berezovského, ktorý je akoby ukrajinským Mozartom. Potom je tu v 19. storočí Mykola Lysenko, nekór napríklad Miroslav Skoryk, Nikolaj Kolessa, Boris Latošinskij, Semjon Hulak-Artemovskij, Valentin Silvestrov a ďalší. Povedala by som však, že klasická hudba na Ukrajine nie je až taká podporovaná, myslím si, že tu na Slovensku ju podporujete oveľa viac, vrátane súčasnej hudby, a vidím, že to dobre funguje. Na



... diriguje Spevácky zbor Technik na Primáciálnom námestí v Bratislave v prvý deň ruskej invázie na Ukrajinu (zdroj: R. Raymann)

Ukrajine je v tomto smere situácia trochu horšia, mladí ľudia, ak sa priamo nevenujú hudbe, už možno ani nevedia, kto je Lysenko.

■ **Čo ako ruskojazyčná Ukrajinka hovoríš na tvrdenie ruského vedenia, že cieľom špeciálnej operácie je ochraňovať ruskojazyčné obyvateľstvo Ukrajiny?**

(ticho) Čože chcú robiť...? (smiech) Ja som si nijaké problémy ruskojazyčnej populácie Ukrajiny nevšímala. V posledných rokoch sa len častejšie stávalo, že sa mnohí ruskojazyční ľudia z vlastnej vôle začali učiť ukrajinčinu. Sama

poznám ľudí, ktorí sa v dospelosti rozhodli dokonale naučiť po ukrajinsky a mnohí dnes hovoria veľmi dobre. Bežný Ukrajinec často rozpráva zmesou ukrajinčiny a ruštiny. Čoraz viac sa ich učí ukrajinčinu, čo mi je blízke, hoci sama hovorím po rusky. Závisí to od konkrétneho človeka. Sú ľudia, ktorí tvrdia, že všetci by sa mali učiť po ukrajinsky, no mnohí v tejto otázke zachovávajú neutralitu a sú za to, aby každý hovoril jazykom, akým chce.

■ **Vidíš nejakú možnosť vrátiť sa späť? Aké máš plány do blízkej budúcnosti?**

Dúfam, že táto situácia nebude trvať veľmi dlho. Teraz sa všetko veľmi rýchlo mení, menia sa pravidlá a zákony a ľudia buď rýchlo zareagujú, alebo sa budú snažiť žiť starým spôsobom, no to nebude dobre fungovať a budú musieť prehodnotiť celý svoj život. Žijeme v modernom svete a dúfam, že nájdeme humánnejšie spôsoby riešenia problémov. Ako som spomenula, stále mám pocit, že chcem byť v zahraničí a v tejto chvíli sa na Slovensku cítim veľmi dobre a chcela by som tu zostať. Teším sa, že tu môžem študovať, a ak budem mať pocit, že sa treba posunúť ďalej, pôjdem niekam inam. ✕

Joseph Kaspar Mertz

Hudobná panoráma KUKUK



Pavel Steidl / Martin Krajčo
– gitara

Zbierka 136 krátkych zábavných skladieb z 19. storočia pre sólovú gitaru od bratislavského rodáka, skladateľa a gitaristu Josepha Kaspara Mertza vychádza v podobe 3-CD albumu vo svetovej premiére. Obsahuje skladateľove obľúbené ľudové melódie, hymny rôznych národov, tance, ale aj operné motívy, ktoré boli určené pre širokú verejnosť.

Nájdete vo vybraných predajniach alebo na www.hc.sk

Bratislava 2021, HC 10052

hudobné **entruM**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

u. fond na podporu umenia



Veľké divadlo v Moskve (foto: A. Savin)

„Prišli sme takmer o všetky zahraničné spolupráce...“

Vstup ruských vojsk na Ukrajinu 24. februára má v posledných týždňoch ďalekosiahly vplyv takmer na všetky oblasti života nielen v dvoch zúčastnených krajinách. Výzvy na ukončenie konfliktu sa objavujú aj v samotnom Rusku, ktoré čelí rastúcim sankciám, s dosahom aj na umeleckú sféru. Naša pravidelná prispievateľka Martina Kamenská, v súčasnosti študentka Petrohradskej štátnej univerzity (tzv. Smolny College), zmapovala vo svojom okolí a medzi zástupcami ruského hudobného života reakcie, ktoré odsudzujú vojenskú inváziu na Ukrajinu.

Otvorený list ruských hudobníkov (autorka textu Julia Vasilenko)

„My hudobníci rôznych generácií, študenti, učitelia, zamestnanci a absolventi hudobných univerzít sme proti vojenským útokom Ruskej federácie na území Ukrajiny. Medzi nami sú zaslúžilí umelci Ruska a sólisti filharmónie, organizátori medzinárodných festivalov, skladatelia a aranžéri, laureáti najprestižnejších medzinárodných súťaží a ocenení, autori publikácií o hudbe, dirigenti, vedúci orchestrov a operných divadiel, ľudia, ktorí propagujú ruskú kultúru po celom svete. Rusko by malo byť spájané s nimi, nie s vojnou.“

Ďakujem vám všetkým, každý hlas sa počíta.“ List podpísalo vyše 1000 umelcov. Medzi nimi aj mená ako: Leonid Desiatnikov (skladateľ), Jevgenij Kissin (klavirista), Rodion Zamuruev (huslista, docent Moskovského konzervató-

ria), Oľga Ber (koncertmajsterka, generálna riaditeľka Cechu klavírných koncertných umelcov Ruska), Ľudmila Kovnackaja (muzikologička, profesorka Petrohradskeho konzervatória), Sergej Grochotov (profesor Moskovského konzervatória) či Anastasia Antonova (klaviristka a čembalistka, pedagogička Moskovského konzervatória).¹

Inštitút hudobných iniciatív Ruska

„My ruskí hudobní žurnalisti sme proti vojne s Ukrajinou. Žiadame okamžité prímerie a stiahnutie ruských vojsk z jej územia. Toto je skutočná vojna. Vojna proti našim najbližším susedom. Smrť, smútok a skaza! Pripravujeme sa o prítomnosť a budúcnosť nielen našej práce – pretože písať a premýšľať o hudbe sa teraz jednoducho nedá –, ale aj o budúcnosť v širšom zmysle. O budúcnosť Ruska ako politického subjektu,

o mierovú spoluprácu nielen s Ukrajinou, ale aj so zvyškom sveta. Tieto udalosti budú mať hrozné následky nielen pre Ukrajinu, ale aj pre Rusko, ktoré sa na dlhé roky ocitne v kultúrnej, ekonomickej a politickej izolácii. Degradácia ekonomických sektorov, zbedačenie obyvateľstva a sprísnenie politického režimu, všetko, čo teraz prežívame, sa prejaví s novou intenzitou. Čo je však najbolestivejšie, túto vojnu nám bežní Ukrajinci nikdy neodpustia a nezabudnú. Sme proti tejto zločineckej a bratovražednej vojne. Skôr než bude neskoro, vyzývame vedenie krajiny a všetkých uvedomelých občanov Ruska, aby túto nočnú moru zastavili.“²

Petrohradská štátna univerzita

„Na našej univerzite študujú mnohí študenti z Ukrajiny, z doneckej a luhanskej oblasti či pohraničných regiónov Ruska. Vyhlasujeme, že každý študent je nám drahý bez ohľadu na jeho občianstvo, národnosť, vierovyznanie či politické názory a sme pripravení v súčasnej situácii poskytnúť študentom všetku našu pomoc. Každá vojna je najväčšou tragédiou ľudstva. Sme presvedčení, že civilné obyvateľstvo by nemalo byť obeťou politických konfliktov a úprimne dúfame v skoré prímerie.“³

Asociácia hudobných kritikov v Moskve

„Sme šokovaní inváziou ruskej armády na územie Ukrajiny. Vojna medzi dvoma slovanskými národmi v 21. storočí je skutočne ohavný počin. Každého, kto

miluje Rusko, svoju krajinu, zasiahla strašná rana, ktorá sa nezahojí ešte mnoho desaťročí a budú ju dediť všetky nasledujúce generácie. Straty ruskej kultúry rastú každým dňom a budú katastrofálne.“⁴

Jaroslav Timofejev – šéfredaktor časopisu Muzykaľnaja akademija, vedúci koncertnej činnosti Moskovskej filharmónie

„To, čo sa deje, považujem za katastrofu. Je to príšerná antiutópia, ktorej som až do poslednej chvíle odmietal veriť. Pre mňa je to vojna nielen proti Ukrajine, ale aj proti Rusku. Ja a všetci moji priatelia sa cítíme zneuctení, zbavení pocitu občianskej dôstojnosti. Na hudobnú kultúru v Rusku táto nezmyselná vojna vplýva nesmierne deštruktívne. Prišli sme takmer už o všetky spolupráce so zahraničnými hudobníkmi. Dokonca aj ruskí umelci, ktorí sa v minulosti presťahovali do zahraničia, odmietajú vystupovať v Rusku. A toto je len začiatok. Kvôli sankciám uvaleným na Rusko je naša kultúrna spolupráca s európskymi krajinami úplne zmrazená. Ako šéfredaktor časopisu Muzykaľnaja akademija som úprimne vďačný zahraničným členom redakcie, že z nášho kolektívu neodišli. Vyjadrili sa, že vedecké a kultúrne väzby je napriek všetkému dôležité zachovať.“

Marina Dmitrevskaja – šéfredaktorka časopisu Peterburgskij teatraľnyj žurnal

„Moji priatelia z Kyjeva včera odišli do Rivne. Naše rodiny sa priatelia už tri generácie. Mamina kama-

rátka sa vydala za Ukrajinca a presťahovali sa do Kyjeva. Ja som sa potom skamarátila s ich dcérou Lenou, Ukrajinčkou, ktorá sa vydala za Bielorusa. Celé tie roky, čo sa poznáme, nám zvykli písať: drahi moji, vždy sme s vami. Teraz mi moji priatelia píšu: naozaj ste nevedeli, čo sa deje? Nevideli ste, že sú pri moci beštie? Prečo ste nič neurobili? Prečo ste mlčali?

Pred niekoľkými rokmi sme so synom dovolenkovali vo Forose na Kryme. V prenajatom byte sme bývali tri rodiny: my, Ukrajinci so svojimi deťmi a v tretej izbe Gruzínci. Moje deti doposiaľ spomínajú na tieto chvíle ako na najšťastnejšie leto svojho života. Po celý čas sme ostali so všetkými rodinami v kontakte, volali sme si, písali. A teraz mi všetci títo priatelia posielajú petície. Z tejto špiny sa pred nimi nikdy neočistíme...“

Julia Vasilenko – klaviristka a pedagogička, absolventka Moskovského konzervatória a Hudobného učilišťa Gnesinových v Moskve

„Túto vojnu nemožno ospravedlniť. Žiadne vojenské „presadzovanie mieru“ nemôže priniesť mier – iba viac smrti, bolesti a nenávisťi.

„Russkij Mir“⁵ je tvorený kultúrou, umením, literatúrou, hudbou, komunikáciou, priateľstvom. Nemožno ho vybudovať tankami a zbraňami, ale je veľmi ľahké ho nimi zničiť. A presne to práve prežívame. Vojna medzi našimi krajinami je katastrofa. Nielen pre Ukrajinu, ale aj pre Rusko, pre celý „ruskojazyčný svet“. Piotr Čajkovskij sa inšpiroval ukrajinskými

scenériami. Takmer každé leto žil so svojou sestrou v Kamenke (centrálne Ukrajina). Tam napísal Labutie jazero, Eugena Onegina, Ročné obdobia či Detský album. Značná časť raných diel Igora Stravinského, ktorý mal tiež ukrajinský pôvod, vznikla práve na území Ukrajiny v meste Ustiluh. To je len malá ilustrácia toho, ako veľmi sú naše krajiny prepojené. Mnohí z nás majú na Ukrajine príbuzných, priateľov, kolegov. Je absolútne nemyšliteľné, aby po nich strieľali naši vojaci, aby ich mestá bombardovali naše lietadlá. Všetci potrebujeme mier. Nie vojne!“⁶

Poznámky:

- 1 Text Julie Vasilenkovej, publikovaný na soc. sieti s výzvou na podpísanie (medzičasom zmazaný ako prevažná väčšina zverejnených protestných textov).
- 2 Verejná petícia, odoslaná do redakcii nezávislých médií v snahe zabrániť jej odstráneniu. Stále dostupná k nahliadnutiu aj v Rusku s pomocou VPN.
- 3 Vyjadrenie Petrohradskej univerzity verejne nedostupné. Rozoslané len na naše študentské maily.
- 4 Otvorený list, publikovaný na soc. sieti. Z pôvodného internetového zdroja odstránený. Zdieľaný nezávislými médiami, kde je pomocou VPN stále dostupný. Oslovený J. Timofejev je hlavným iniciátorom textu a zároveň členom Asociácie. K textu som sa dostala na základe jeho odkázania na zdrojovú stránku.
- 5 označenie pre ruskojazyčné krajiny
- 6 Ostatní respondenti boli oslovení osobne a vyzvaní na zodpovedanie mnou zostavených otázok. J. Timofejev sa vyjadril jednotlivo k všetkým otázkam, M. Dmitrevskaja a J. Vasilenko podľa svojho uváženia.

Pripravila **MK**



Ivan Hrušovský

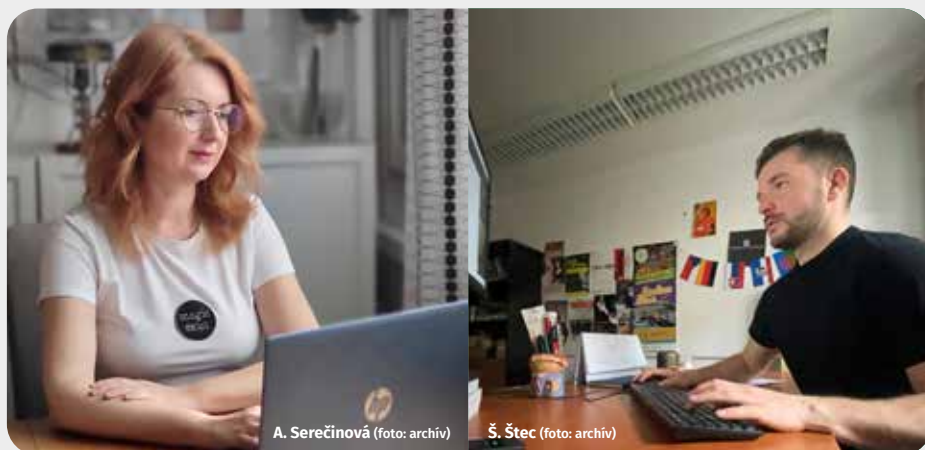
Sláčikové kvarteta a Elégia

**Mucha Quartet /
Petra Noskaiová /
Anton Jaro /
Michal Slamka**

Ivan Hrušovský vstúpil na scénu ako skladateľ v čase medzi generáciou autorov slovenskej hudobnej moderny a generáciou avantgardy 60. rokov. Z Hrušovského komornej tvorby vystupujú do popredia tri sláčikové kvarteta, ku ktorým možno tematicky priradiť aj Elégiu pre recitátora a šesť sláčikových nástrojov. Z jednej strany sú diela priestorom pre syntézu odkazov klasikov od Beethovena po Bartóka s vtedy aktuálnymi avantgardnými trendmi, z druhej strany intímnymi výpoveďami, symbolickými rozlúčkami s blízkymi ľuďmi – so synom Romanom, muzikológom Richardom Rybaričom či filozofom Milanom Šimečkom.

Nájdete vo vybraných predajniach alebo na www.hc.sk
HC 10053

 **hudobné centrum** 2021
MUSIC CENTRE SLOVAKIA



A. Serečinová (foto: archív)

Š. Štec (foto: archív)

NA CHATE: Andrea Serečinová a Štefan Štec

„Hudba Ukrajiny je ako step...“

Od folklórneho súboru Hornád cez úspech v televíznej súťaži Zem spieva až po spoluprácu so známymi menami pop-music, a to bez straty vlastnej tváre... Je Rusín, no nedávno sa predstavil na prvom koncerte na podporu Ukrajiny na bratislavskom Hlavnom námestí. Napadlo mi, že to bude asi len povrchný dojem majority, že rusínske má blízko k ukrajinskému, no predstava, že by práve Štefan Štec mohol pootvoriť okno do sveta tradičnej ukrajinskej hudby, už bola na svete. Ukázalo sa, že to bolo správne rozhodnutie.

AS: Verejnosť vás vníma ako interpreta rusínskych piesní, no v repertoári máte aj ukrajinské piesne. Aký má vzťah Rusín k ukrajinskej hudbe a kultúre?

ŠŠ: Ukrajinci sú Rusínom veľmi blízki. Hlavne západná časť Ukrajiny, ktorá bola kedysi súčasťou Rakúsko-Uhorska. Teda Halič bola rakúska a Zakarpacie uhorské, neskôr aj ako autonómna časť 1. ČSR. To determinovalo podobný historický vývoj a kultúrnu príbuznosť. Lvov je domovom mnohých veriacich gréckokatolíckej cirkvi, ktorá je typická pre Rusínov na Slovensku. Jazyková príbuznosť a podobná hudobná estetika zapríčinili, že sa mnoho ukrajinských piesní udomácnilo medzi Rusínmi, ba prijali ich za svoje. V tomto duchu som bol vychovávaný aj ja. Keďže za socializmu na Slovensku neboli Rusíni uznaní a mohli sme si uvádzať iba ukrajinskú národnosť, moji rodičia absolvovali základné školy s ukrajinským vyučovacím jazykom. Otec hral v amatérskom ukrajinskom divadle Dumka v Košiciach. Ukrajinská kultúra a jazyk boli popri našej rusínskej stále prítomné.

AS: Vnímate – napriek spomínanému prelínaniu – jasné kontúry medzi týmito dvomi hudobnými tradíciami?

ŠŠ: Áno určite. Ak hovoríme o rusínskej hudbe, viac-menej máme na mysli tradičnú ľudovú hudbu. Je to hudba Valachov, ktorá

pochádza z karpatského regiónu. Podobná je medzi Rusínmi na zakarpatskej Ukrajine. Starodávnejšia a menej ovplyvnená novouhorskou hudbou (napríklad čardášom) je tradičná hudba karpatských etnik Bojkov a Huculov, žijúcich v horách na Zakarpátí. No stále vychádza z pastierskej hudobnej tradície, ktorá je blízka Rusínom. Rozdiel badať, keď sa posunieme ďalej na východ. Keď opustíme Karpaty, či už ideme na sever, alebo na východ Ukrajiny, mení sa aj príroda na pahorkatiny a stepi. To sa odráža aj v tradičnej hudobnej kultúre. Zacitujem ukrajinského etnomuzikológa, môjho priateľa z Kyjeva Ilju Fetysova: hudba Ukrajiny mimo Karpát je ako step. Dlhá, široká, nesie sa do diaľav, zádušná, nekonečná, akoby nepoznala hraníc. No my Rusíni sme ľudia z hôr. Máme presne vytýčený začiatok a koniec...

AS: To ste pekne... Dostáva sa k vám z ukrajinskej hudby len tá, s ktorou ste sa stretli prirodzene v detstve, doma na Slovensku, alebo vyrážate iniciatívne aj do tých stepí, za novými vecami?

ŠŠ: Ukrajinská hudba z detstva, to by som povedal, že to je taká povinná výbava každého Rusína či Rusínky. Využíva ju pri oslavách, je to viac-menej taká všeobecná znalosť. Mne to však už od mládežníckeho obdobia nedalo a vedel som, že musí existovať tá pôvodná originálna tradičná hudba Ukrajiny, ktorá akoby neprešla akými rusínskym filtrom.

Snažil som sa ju objavovať, ísť hlbšie. Keď som mal asi sedemnásť rokov, kúpil som si CD na jednom lemkovskom (Lemkovia sú poľskí Rusíni) festivale v Poľsku. Volalo sa *Starodávne spevy Ukrajiny* – boli to autentické nahrávky žien z Ukrajiny z regiónov Poltava, Kyjevščina, Žitomir, Záporožie... Úplne iný vesmír, iný hudobný svet tradičnej kultúry, ako som dovtedy poznal. Viachlasné spevy, melódie, ktoré som v živote nepočul. Jediné, čo bolo blízke, bol jazyk. Aj keď to bola pre mňa ako Rusína zo Slovenska totálna exotika ďalekého východu, príbuzný jazyk mi pomohol zaľúbiť sa do ukrajinskej tradičnej hudby ešte viac. Samozrejme, keď som pozorne počúval. Pretože zadelovanie slov v tých melódiách bolo zvláštne... Skladbu *Jichaly Čumaky* z tohto CD som neskôr spracoval na svoje prvé CD a nahral ju s kapelou Banda.

AS: Čo si predstaviť pod tým zvláštnym zadelovaním slov?

ŠŠ: U nás sa väčšinou spieva tak, že slová korešpondujú s melódiou, konkrétnym taktom. V tradičnej ukrajinskej piesni slovo začína akoby na konci melódie a pokračuje na začiatku ďalšej strofy, alebo novej hudobnej témy. Asi to neviem odborne opísať. A, samozrejme, to nie je všeobecné pravidlo, a určite nie všade v rámci Ukrajiny...

AS: ... hovoríte o takom efekte previazanosti, nekonečnosti?

ŠŠ: Áno, presne, je to moment takého pulzu, akoby sa liala voda a naberala stále na silu...

AS: Spomínate mestá Žitomir, Poltava... Dostupné je vaše „pandemické“ video s piesňou *Stradaľnaja maty*, variant z luhanskej oblasti... To sú lokality, pri ktorých dnes čitateľa pichne, zabolí. Smutne sa dnes zviditeľňuje Ukrajina...

ŠŠ: Áno veľmi, veľmi ma to mrzí... Tieto oblasti sú v súčasnosti ruskojazyčné, ale ich tradičné starodávne piesne sú spievané v ukrajinskej. Viac-menej na vidieku sa stále hovorilo ukrajinskými dialektami...

AS: Dá sa existencia archaických ukrajinských piesní v týchto dnes ruskojazyčných oblastiach považovať za dôkaz toho, že historicky ide o ukrajinské územie?

ŠŠ: Toto sú ťažké otázky, ktoré nedokážem erudovane zodpovedať... Ale áno, oblasti sú to historicky ukrajinské. Bohužiaľ, v neslávnej histórii, v 30. rokoch minulého storočia, keď Ukrajina zažila hladomor v ére Sovietskeho zväzu, sa množstvo oblastí doslova vyprázdnilo a prichádzali sem aj obyvatelia z iných častí ZSSR, mnohokrát etnickí Rusi, ktorí, samozrejme, nemohli za to, že boli prisídlení.

Piesne sú vďaka svojim nositeľom mnohokrát dôkazom, svedkami doby. Rusi často v minulosti označovali ukrajinský jazyk ako „ďerevnyj jazyk“, čo znamená v preklade z ruštiny dedinský jazyk...

AS: Dedinský jazyk... mýlim sa, ak v tom označení cítim istú nadradenosť?

ŠŠ: Nemýlite sa. Už len to, že územie dnešnej Ukrajiny nazývali Malorus. Po rusky sa hovorilo v mestách, ruštinu používala šľachta, bolo to podobné ako na našom území s maďarči-

AS: Vráťme sa do mierových čias. Zvykli ste na Ukrajinu často cestovať?

ŠŠ: S manželkou sme často chodili na Zakarpacie. Je to blízko a bavilo nás to. Lebo kultúra Huculov je veľmi dobre zachovaná a celkom živá. A s tou vzdialenejšou som sa stretol v Kyjeve teoreticky aj prakticky, keď som o nej počúval na skúškach zboru Božiči z Kyjeva. Oni sa dlho venujú výskumu a samotnej interpretácii. Sú úžasní speváci. Vedie ich Ilja Fetysov. Študoval som v Kyjeve počas vysokej školy jeden semester ukrajinský jazyk a literatúru.

dov, no stále inovatívnych Okean Elzy s frontmanom Sviatoslavom Vakarcukom. Ukrajina je hudobne neuveriteľne bohatá. Je to v podstate najväčšia európska krajina a jej hudobný trh je neobslahnutelný...

AS: Ďakujem vám za tento exkurz do hudobnej Ukrajiny. Na záver ešte zaostríme na vašu tvorbu. Do širšieho povedomia vás dostal úspech v súťaži RTVS Zem spieva. Predpokladám, že odvtedy sa veľa zmenilo: spolupráce s Peter Bič projekt, IMT Smile, Fallgrapp, s producentom Eddiem Stevensom, kapela

Fajta... Venujete sa vôbec ešte tradičnému folklóru?

ŠŠ: S tradičným folklórom pracujem hlavne vo folklórnom súbore Hornád, kde som umeleckým vedúcim a choreografom. Vždy som nadšený, keď sa stretnem s tradičnou kultúrou. Ale aj tie spolupráce sú mojou autentickou cestou. V podstate ide o umelcov, ktorí boli prítomní v mojom doterajšom živote, formovali môj vkus. Edie Stevens bol producentom Moloko, ktoré som neprestajne počúval, na IMT Smile som vyrastal – boli to prvé koncerty, na ktorých som stál v prvých radoch. Fallgrapp, to je Jureš Líška, priateľ z folklórneho sveta... Všetci mi niečo dali a akoby som mal dať aj ja niečo im. Niečo z môjho videnia hudobného sveta, na ktorý sa pozerám cez tradičnú hudbu, no snažím sa, aby ju ľudia videli, vnímali cez moje autentické ja...

AS: A čo ďalej?

ŠŠ: Po udalostiach na Ukrajine mi prídu mnohé veci márne. Ako by sa odhodil ten pekný obal a ja som začal triezvo uvažovať, čo je podstatné v našich životoch a čo len balast. Prišiel moment, v ktorom si kladiem otázku, čo chce človek hudbou povedať druhému

človeku. Mnohé texty mojich piesní s vojnovou tematikou zrazu ožili a tie príbehy žijú moji rovesníci. Už to nie je nejaká nostalgia, frázy... Po dvoch rokoch pandémie mám pocit, že ideme na dno svojich pocitov. Opakujem si však, že netreba klesať na duchu, verím, že aj táto doba prinesie v umení niečo nové, krásne... Žiť sa musí a úlohou nás umelcov, hudobníkov je prinášať čosi dobré, pozitívne. Je dôležité sprostredkovať pravdu, a tá je často nefalšovaná práve v umení.

AS: Vďaka za váš čas a nech vám tá pravda v hudbe vydrží... ×



Š. Štec na pódiu (foto: archív)

nou. Tému útlaku, jazyka, identity rozvíjala ukrajinská literatúra a umenie dlho. Taras Ševčenko, najväčší básnik, symbol ukrajinstva, bol za svoje názory väznený. Treba však povedať, že ruský jazyk je prirodzený v tomto regióne, „východnom svete“, nielen v ukrajinskom prostredí...

AS: ... takzvaný Russkij mir?

ŠŠ: Áno, aj preto dnes už jazyk nie je podstatný problém. Ukrajinec môže byť ruskojazyčný, no nemusí to znižovať jeho ukrajinskú identitu.

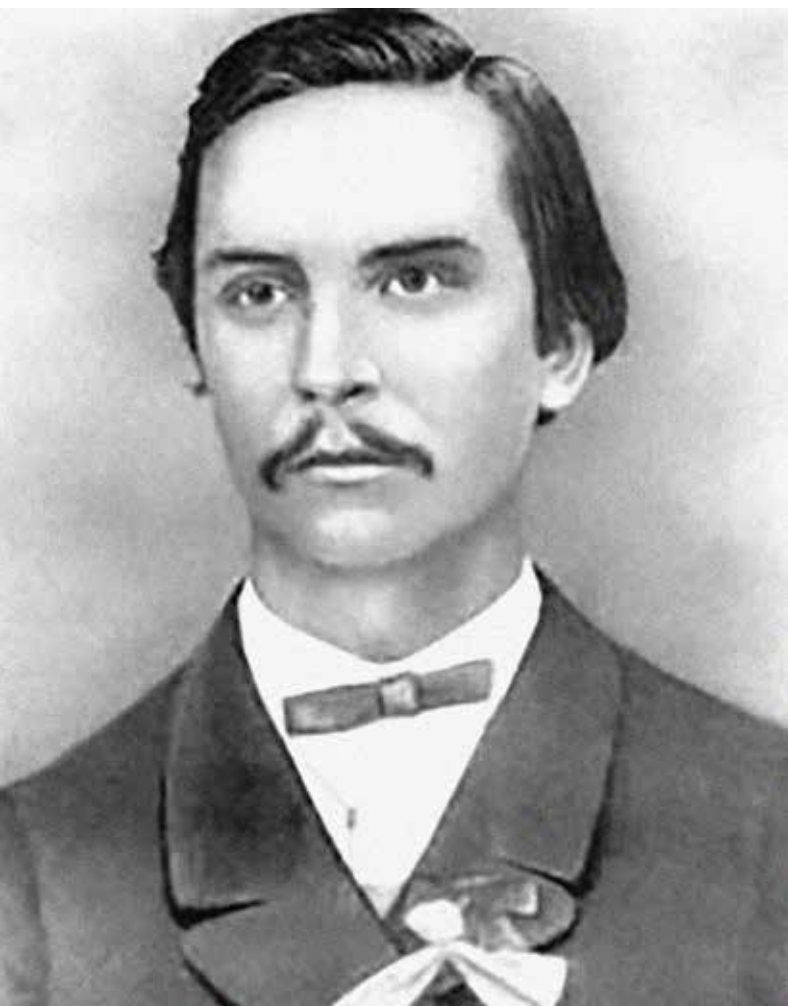
Stretol som skvelých ľudí, umelcov, etnológov. Bol to pre mňa zlomový moment v mnohých veciach. Dosť ma to ovplyvnilo.

AS: Máte rád aj inú, než len tradičnú ľudovú hudbu z územia Ukrajiny? Nedávno mala v Bratislave obrovský úspech skupina Dacha Bracha...

ŠŠ: Bol som na tom koncerte a bol to naozaj sviatok. Je to svetový formát. Určite by som spomenul aj ukrajinskú Jamalu, ktorá je krymská Tatárka. Potom zoskupenie Zapaska, ktoré poznáme aj z Pohody či hudobných bar-

Mykola Lysenko (1842–1912)

Otec ukrajinskej národnej hudby



Stal sa v hudbe tým, kým bol Taras Ševčenko pre ukrajinskú literatúru. Jeho meno je v dejinách ukrajinskej kultúry úzko späté s obdobím formovania ukrajinskej hudby ako profesionálnej umeleckej činnosti. Hoci je považovaný v prvom rade za skladateľa, jeho prínos v rozvoji ukrajinského divadla a kultúrneho vzdelávania je omnoho rozsiahlejší. Je zakladateľom národnej ukrajinskej kompozičnej školy a pôvodcom jej špecifického jazyka. Svoj život zasvätil rozvoju ukrajinskej kultúry v čase, keď sa ukrajinský jazyk na školách ani nevyučoval a vlastenecké hnutia boli imperátorskou mocou prísne zakázané. Lysenko použil umenie ako zbraň v boji za prebudenie národnej identity svojho ľudu. Dosiahnutiu tohto cieľa venoval celý svoj život, talent klavírneho virtuóza a zborového dirigenta, vynikajúceho pedagóga a nekompromisného verejného činiteľa v boji za Ukrajinu.

Martina KAMENSKÁ

Život ukrajinského ľudu a jeho bohaté umelecké tradície boli živnou pôdou pre rozvoj Lysenkovho talentu. Okrem lásky k ukrajinským ľudovým piesňam, ktorú mu vstúpili do duše jeho starí rodičia, Lysenko od útleho detstva obľuboval poéziu Tarasa Ševčenko. Ako spomína vo

svojej biografii: „všetok ten bohatý umelecký materiál ukrajinskej slovesnosti, s ktorým som sa v živote stretol, nebol zbytočný. Akoby kvapka po kvapke liečivej a živej vody dopadala na moju mladú dušu. Keď prišiel čas na prácu, stačilo mi len pretaviť tento materiál do nôt. Vzácnny materiál, ktorý mi nebol cudzí. Už od malička ho vstrebávala moja duša, osvojovalo si ho moje srdce.“

Rané roky

Lysenko prežil detstvo v poltavskom regióne, obklopený hudbou potulných súborov a vojenského orchestra, znejúcich na domácich hudobných večeroch. Už ako malý chlapec s veľkým nadšením vystupoval s miestnymi súbormi, spieval ľudové piesne a zúčastňoval sa na tradičných ľudových hrách. Matka spozorovala chlapcovu vášeň a hudobné nadanie veľmi skoro. Sama veľmi dobre hrala na klavíri a začala synovi dávať prvé hodiny. Postupne ho učila a pripravovala na ďalšie štúdium. Od Mykolových piatich rokov rodičia pozývali domov profesionálnych hudobných učiteľov. Základné vzdelanie absolvoval doma a následne ho rodičia v r. 1855 zapísali na charkovské gymnázium. Počas štúdia na gymnáziu sa Lysenko venoval hudbe súkromne u M. Dmitrijeva. Rýchlo sa stal v Charkove známym klaviristom. Pozývali ho na večery a plesy, kde hrával skladby Beethovena, Mozarta, Chopina, no i mnohé ľudové tance a improvizácie na témy ukrajinských ľudových piesní. V r. 1859 Lysenko najprv nastúpil na Prírodovedeckú fakultu Charkovskej univerzity a následne pokračoval v štúdiu na Kyjevskej univerzite. Počas štúdia, v snahe získať čo najviac hudobných vedomostí, študoval opery Dargomyžského, Glinku, Serova, zoznamoval sa s hudbou Wagnera či Schumanna. Práve v tomto období začal zbierať a harmonizovať ukrajinské ľudové piesne. Zaujímavý je jeho zápis svadobného obradu v Perejaslavskom okrese (s textom aj notami). Okrem toho bol tiež organizátorom a vedúcim študentských zborov, s ktorými verejne vystupoval.



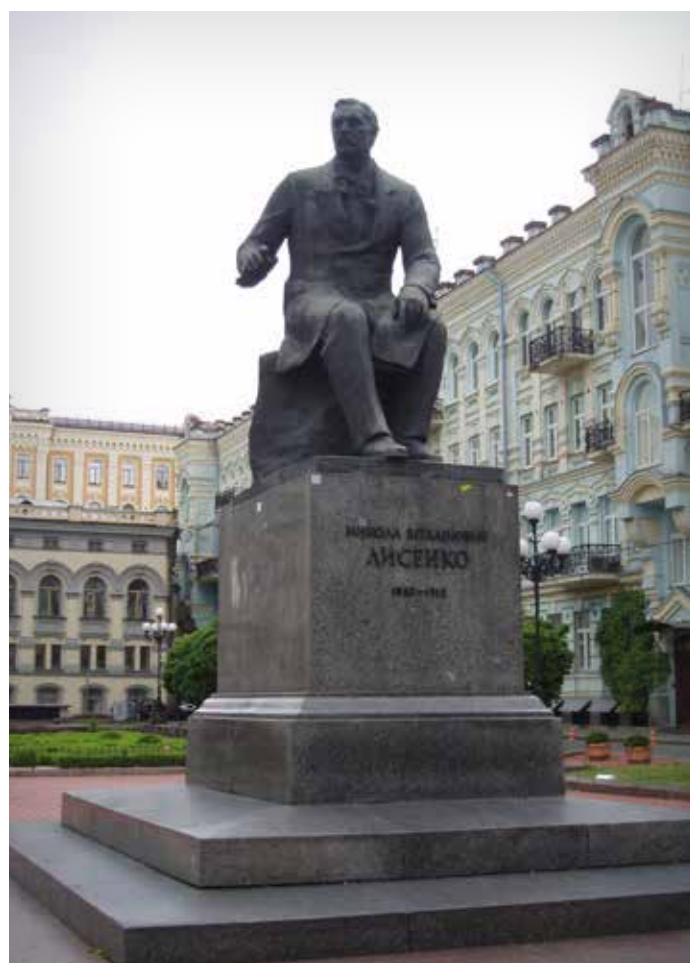
Minca s Lysenkovým portrétom (foto: archív)

Kyjev, Lipsko, Petrohrad

Po absolvovaní Kyjevskej univerzity sa Lysenko rozhodol získať vyššie hudobné vzdelanie. V septembri 1867 nastúpil na konzervatórium v Lipsku, ktoré bolo považované za jedno z najlepších v Európe. Tam si uvedomil, že je preňho dôležitejšie zbierať, rozvíjať a tvoriť ukrajinskú hudbu než len kopírovať západných klasikov. Podobne ako mladý Glinka, ktorý si v Taliansku uvedomil sám seba ako výlučne ruského skladateľa, u Lysenka sa v Lipsku prebudila túžba zasvätiť svoj život ukrajinskej hudbe. Len krátko po ukončení štúdia vydal *Zbierku ukrajinských piesní pre spev a klavír*, prvé zo svojich úprav 40 ukrajinských ľudových piesní, ktoré majú okrem praktického účelu tiež vysokú

vedecko-etnografickú hodnotu. Ukrajinská literatúra a priateľstvo s ukrajinskými spisovateľmi Kocjubinským a Frankom či ukrajinskou poetkou, tvoriacou pod menom Lesja Ukrajinka, boli silným umeleckým impulzom k vytvoreniu jeho prvého významného diela, grandiózneho cyklu na texty Tarasa Ševčenka s názvom *Hudba pre kobzara*. Išlo o viac ako 80 vokálno-inštrumentálnych skladieb, vydaných v siedmich sériách, z ktorých posledná vyšla v r. 1901. Práve cez ukrajinskú poéziu vstupuje do jeho tvorby téma sociálneho protestu, ktorá určila ideový obsah mnohých jeho diel, počnúc zborovou skladbou *Zapovit* (Závet) a končiac hymnickou piesňou *Večný revolucionár*.

Lysenko stál vždy v centre hudobného a národno-kultúrneho života v Kyjeve. V r. 1872–1873 sa ako člen Ruskej hudobnej spoločnosti aktívne zúčastňoval na jej koncertoch po celej Ukrajine. Viedol zbor 50 spevákov založený pri Filharmonickej spoločnosti milovníkov hudby a spevu, s ktorým v roku 1872 získali povolenie na verejné uvádzanie hudobných diel v ukrajinskom jazyku. V tom istom roku napísal operety *Černomorcy* a *Vianočná noc*, ktoré vošli do divadelného repertoáru a stali sa základom ukrajinského národného operného umenia. V nasledu-



Lysenkov pamätník v Kyjeve (foto: archív)

júcom roku vyšla Lysenkova prvá muzikologická práca o ukrajinskom hudobnom folklóre *Charakteristika hudobných črt maloruských dŕm a piesni kobzara Ostapa Varesaja*.

V r. 1874–1876 navštevoval Mykola Lysenko hodiny u Rímskeho-Korsakova v Petrohrade. Stretával sa s členmi Mocnej hrŕsky, hudobným kritikom Stasovom a mnoho času a úsilia venoval práci v Hudobnej sekcii Soľanovo Gorodka („Slané mestečko“, pôvodne sklad soli a vína, neskôr miesto umeleckých výstav a koncertov), kde zadarmo viedol amatérsky zbor. Skúsenosti ruských skladateľov, ktoré si Lysenko osvojil, sa ukázali ako veľmi užitočné. Umožnili mu uskutočniť syntézu národných a všeobecne európskych štýlových osobitostí na novej, vyššej profesionálnej úrovni. Skladateľ naďalej vykonával obdivuhodnú činnosť v súvislosti so zbieraním, študovaním a propagáciou ukrajinského folklóru. Videl v ňom nevyčerpatelný zdroj inšpirácie

a majstrovstva. Zaslúžil sa o početné spracovania ľudových melódií (vyše 600), napísal mnoho klavírných diel (*Dumka-šumka*, dve *Ukrajinské suity*, dve *Ukrajinské rapsódie*) ako aj symfonickú fantáziu na ukrajinské ľudové témy s názvom *Kazak-Šumka*.

Lysenko sa však nevenoval len „maloruskej“ etnografii. Zaujímal sa o folklór mnohých iných národov. Nahrával, spracovával a uvádzal aj poľské, srbské, moravské i české piesne. Ním vedený zbor mal vo svojom repertoári tiež profesionálnu hudbu európskych a ruských skladateľov od Palestrinu cez Musorgského až k Saint-Saënsovi. Zároveň bol prvým „tľmočníkom“ poézie Heineho a Mickiewicza v ukrajinskej hudbe. V Petrohrade Lysenko začal pracovať na svojej opere *Marusja Boguslavka*, pripravil druhé vydanie opery *Vianočná noc* a vyšla jeho zbierka dievčenských a detských piesní a tancov *Mladé letá*.



Domáce múzeum M. Lysenka v Kyjeve (foto: archív)

Hudobný revolucionár

Po návrate do Kyjeva v r. 1876 sa Lysenko pustil do aktívnej hudobno-organizačnej činnosti. Účinkoval ako klavirista na koncertoch Kyjevského oddelenia Ruskej hudobnej spoločnosti, na večeroch Literárno-umeleckého spolku, ktorého rady bol členom. Každoročne organizoval Slovenské koncerty a koncerty venované Tarasovi Ševčenkovi, pričom vyzbierané peniaze išli vždy na potreby ukrajinskej spoločnosti, napríklad v prospech 183 študentov Kyjevskej univerzity, ktorých za účasť na protivládnej demonstrácii v r. 1901 poslali slúžiť ako vojakov. Lysenko bol prvým, kto na Ukrajine zorganizoval amatérske zborové kolektívy a cestoval s nimi po ukrajinských mestách a dedinách.

Ako výsledok Lysenkovej iniciatívy bola v r. 1904 v Kyjeve otvorená škola, ktorá od r. 1918 nesie jeho meno (Hudobnodramatický inštitút Mykola Lysenka). Išlo o prvú ukrajinskú vzdelávaciu inštitúciu, ktorá poskytovala vyššie hudobné vzdelanie. Absolventi inštitútu sa stali zakladateľskými postavami ukrajinskej kultúry a zaslúžili sa o jej úspechy v 20. storočí. Okrem toho bola na škole otvorená trieda ľudových nástrojov, prvá svojho druhu na celom území vtedajšieho Ruského impéria. Vyučovali sa tu napríklad základy hry na bandure. Na založenie školy použil Lysenko prostriedky vyzbierané jeho priateľmi počas osláv 35. výročia jeho skladateľskej činnosti. Bohužiaľ, škola, aj Lysenko samotný, ako jej riaditeľ a pedagóg klavíra, boli pod neustálou kontrolou polície. Vo februári 1907 bol Lysenko dokonca na jednu noc zatknutý.

V r. 1905 založil spoločnosť Bajan a o dva roky neskôr Ukrajinský klub, ktorých hlavnou úlohou bolo získanie autonómie Ukrajiny v rámci cárskoho Ruska a demokratizácia politického života. Lysenko vynakladal všetko svoje úsilie na obrodu ukrajinského národného ducha a povedomia. Jednou z jeho najsilnejších túžob bolo zjednotenie národa v boji za právo na sebaurčenie, slobodne hovoriť rodným jazykom a zachovávať vlastné tradície.

Lysenkov vklad v mozaike ukrajinského kultúrneho dedičstva

Mykola Lysenko je autorom diel, bez ktorých si nemožno predstaviť kultúrnu identitu ukrajinského národa. Keď zhudobnil slová najznámejšieho diela Ivana Franka *Večný revolucionár*, jeho kompozícia bola ešte dlho po svojom vzniku absolútne bezdôvodne využívaná sovietskou vládou na propagandistické účely, aj keď v skutočnosti oslavuje

→ duchovnú revolúciu a nemá nič spoločné s komunistickým prevzatím moci. A hoci je Lysenko tiež autorom symfónie a množstva komorných a klavírných diel, v jeho tvorbe dominujú vokálne žánre – opera, zborové skladby, piesne, romances. Práve vo vokálnej hudbe sa najvýraznejšie prejavila ukrajinská národná identita aj Lysenkova autorská individualita. Jeho opery, ktorých v zrelom tvorivom období skomponoval 10 (okrem detských), znamenali zrod ukrajinského klasického hudobného divadla.



Poštová známka s portrétom M. Lysenka (foto: archív)

Vrcholmi Lysenkovej opernej tvorby sa stali lyricko-komická opereta *Natalka-Poltavka* (podľa rovnomenného diela Ivana Kotliarevského; 1889) a národná hudobná dráma *Taras Bulba* (podľa historickej novely Nikolaja Gogoľa; 1890). Lysenkovi treba pripísať aj vznik nového žánru – detskej opery. V r. 1888 až 1893 napísal tri detské opery na motívy ľudových rozprávok: *Koza-Dereza*, *Pan Kockij*, *Zima a Jar alebo Snehová kráľovná*.

Brániť právo ukrajinského profesionálneho umenia na národnú identitu bolo potrebné v ťažkých podmienkach, v rozpore so šovinistickou politikou cárskej vlády, zameranou na diskrimináciu národných kultúr. „Žiaden samostatný maloruský [ukrajinský] jazyk neexistuje a ani nemôže!“ – vyhlasoval Valujevskij cirkuliár (nariadenie ministerstva Ruského impéria o pozastavení tlače v ukrajinskom jazyku) v r. 1863. Meno Mykolu Lysenka bolo v tlači často predmetom kritiky a opovrhovania, ale čím aktívnejšie boli útoky proti nemu, tým väčšiu podporu získavali činy skladateľa od hudobnej spoločnosti, jeho vytrvalú a obetavú činnosť si jeho krajanovia vysoko cenili. Každé výročie Lysenkovej kompozičnej či spoločenskej činnosti sa vždy zmenilo na veľkú oslavu národnej kultúry. Historici označujú Lysenkov pohreb za prvú demonštráciu ukrajinskej identity. Do Kyjeva naň prišli ľudia z celej Ukrajiny. Na základe historických údajov sa na rozlúčke so skladateľom zúčastnilo od 30 do 100 tisíc ľudí. Súčasný Ševčenkov bulvár bol úplne prepĺnený ľuďmi, dokonca tí, ktorí si želali dať posledné zbohom ukrajinskému géniovi, sedeli aj na strechách a stromoch. Fotografie a videá, nasnímané na ceremónii boli následne masovo ničené cárskou policiou. Skladbou, ktorá asi najviac korešponduje so súčasným dňom, je hudba Mykolu Lysenka k básni Aleksandra Koniského *Modlitba za Ukrajinu*. Je známa ako duchovná hymna Ukrajiny s názvom *Boh, veľký, jediný*. V r. 1992 toto dielo oficiálne dostalo status hymny ukrajinskej pravoslávnej cirkvi Kyjevského patriarchátu a na konci 20. storočia bola pieseň vnímaná ako druhá štátna hymna – hymna nezávislej Ukrajiny. Posledné dni ju opäť oživuje množstvo zborov z celého sveta, aby vyslovili svoju úpenlivú modlitbu za vojnu skúšanú krajinu... X

Literatúra:

FILENKO, T.: *The world of Mykola Lysenko*. Ukraine Millennium Foundation, 2001.
KOLIADA, I.: *Mykola Lysenko*. Omiko, 2019.
LYSENKO, O. N.: *Mykola Lysenko – Vospominania syna*. Kyjev 1963.

⌋: DALIBOR KARVAY SOUVENIRS

Dalibor Karvay – husle
Daniel Buranovský – klavír



Výnimočný slovenský huslista Dalibor Karvay prezentuje obľúbené, interpretačne náročné „suveníry“ zo svojho koncertného repertoáru: virtuózne a poslucháčsky atraktívne diela Achrona, Masseneta, Paganiniho, Ravela, Saint-Saënsa, Waxmana, Wieniawského, ale aj skladby od domácich autorov (Burlas, Kupkovič, Rajter). CD vzniklo v nadväznosti na udelenie Ceny Ľudovíta Rajtera za rok 2016.

Bratislava 2017, HC 10045

→ Burlas ako rozhladený teoretik v oblasti hudby 20. storočia dobre poznal Bartókovu tvorbu a postrehol jeho schopnosť integratívne prepojiť navonok rozmanité prvky (autentický folklór národov podunajskej kotliny, tradície európskej komponovanej hudby od Bacha k impresionistom, štýlovú pozíciu predstaviteľov Druhej viedenskej školy) do štýlovo homogénneho celku, ktorého zvukové a expresívne rozmery sa ukázali ako perspektívne pre druhú polovicu 20. storočia. Do aktívnejšieho pohybu, iniciovaného avantgardnými záujmami nastupujúcich mladých skladateľov zo začiatku 60. rokov, sa zapojil najprv teoretik – roku 1962 uverejnil v časopise Slovenská hudba cyklus príspevkov, informujúcich domáceho čitateľa inštruktívnym spôsobom o základných kompozičných technikách v tvorbe 20. storočia, v tom čase na Slovensku aktuálnych (dodekafónia, serializmus, punktualizmus, aleatorika, modálna technika), a v rozsiahlejšej štúdiu *Formové princípy novej hudby* (1962), zaradenej neskôr do druhého vydania knihy *Farmy a druhy hudobného umenia* (1967), zdôvodnil genézu a teoretické princípy organizácie kompozičného materiálu v dodekafonickej a postseriálnej hudbe. Roku 1964 napísal diptych *Metamorfózy krás* pre ženský zbor a sólové husle, v ktorom sa skladateľsky vyrovnal s novšími požiadavkami na deklamáciu vokálneho partu (šepot, recitatívne úseky, hovor, chronometricky ohraničené opakovanie fixných modelov) a preniesol pôvodné bartókovské podnety na vyššiu úroveň (modalita funguje v rámci 12-tónového priestoru, sekundové a kvartové konštelácie akordov prevažujú, farebnosť harmonickej substancie je pestrejšia a pôsobivejšia). V oblasti slovenskej zborovej tvorby spôsobilo Burlasovo dielo po tvarovej, zvukovej a expresívnej stránke – paralelne napr. s *Citáciami* Ivana Paríka – kvalitatívny prelom domácej tradície.

Vznik *Metamorfóz krás* bol inšpirovaný vysokou interpretačnou kultúrou zboru Lúčnice. Podobné majstrovstvo – Slovenského komorného orchestra vedeného B. Warchalom – sprevádzalo vznik a oživenie Burlasovej skladby *Planctus* pre sláčikový orchester. Výrazný kvalitatívny vzostup v rámci dozrievania skladateľovej individuality ako v zborovom diptychu, (v porovnaní s jeho predchádzajúcimi opusmi venovanými sláčikovej zostave) možno zaznamenať aj v tomto diele – *Planctus* je hudbou, domýšľajúcou prvky integrity a koncentrácie, ktoré mohol Burlas obdivovať v Bartókovom tvorivom dedičstve. Na takomto výsledku sa mohol podieľať aj osobitý vonkajší podnet – 12-minútový

The image shows a page of a musical score for a string orchestra. The title is "Largo espressivo" with a tempo marking of quarter note = 96. The score is for Violini I., Violini II., Viole I., Viole II., Violoncelli I., Violoncelli II., and Contrabassi. The music is in a minor key and features a variety of articulations and dynamics, including *pp*, *pizz.*, and *arco*. A circled number 10 is visible at the top of the page.

PRÍKLAD č. 1

celok jednočasťovej skladby vznikol akoby jedným dychom, skladateľ ju napísal v priebehu posledného augustového týždňa roku 1968, otrasený vpádom vojsk Varšavskej zmluvy do vtedajšieho Československa, znamenajúcich koniec tunajšieho úsilia o demokratizačný proces.

Podstatným tmelom koncentrácie *Planctus* je permanentné napätie, rastúce z potvrdzovania a typov variantného obmeňovania kľúčového nápadu, na jednej strane sú prítomné prvky fixácie, zadržania, ustálenia, voči nim vystupujú činitele zmeny, posunutia, rozšírenia. Takto sprostredkovaný kontrast funguje tým v priestore mikroštruktúry, väčších segmentov i celej skladby na úrovni melodiky, rytmicko-metrickej organizácie, akordických tvarov, harmonicko-zvukového profilu i budovania tektonického pôdorysu. Už úvodné takty predestinujú dôležitý vzťah tonálneho centra (tón d) sprvu reálneho, neskôr latentného voči pohybu v jeho okolí.

The image shows a page of a musical score for a string orchestra. The title is "Planctus". The score is for Violini I., Violini II., Viole I., Viole II., Violoncelli I., Violoncelli II., and Contrabassi. The music is in a minor key and features a variety of articulations and dynamics, including *mf*, *pizz.*, and *f marcato*. A circled number 20 is visible at the top of the page.

PRÍKLAD č. 2

Pohyb je realizovaný tým najúspornejším melodicným vzruchom – malou a veľkou sekundou, takýto rozkmit v stenochorickom priestore je (bartókovsky motivovaným) príspevkom k modálnemu preklenutiu protirečenia medzi diatonikou a chromatikou, ktoré je geneticky dané aj vo variačnej melodike autentických ľudových piesní. (Zo štúdia modálne tvarovaných melodicných motívov Bartókových a Janáčkových skladieb odvodil český teoretik Jaroslav Volek pojem „flexibilná diatonika“, ktorý vystihuje bohatstvo variabilných premien do tej miery, že diatonickými postupmi sa obsiahne kompletný dvanásťtónový terén temperovanej chromatiky).

Impulz udaný v hlase violy (Pr. 1) sa prenáša do ďalších hlasov tak, že sa vyplní najprv priestor spodnej kvarty, následne vrchnej kvinty – čo zodpovedá štruktúrnym vrstvám slovenskej ľudovej piesne. Aj chronometrický sedemosminový vzorec, tvorený aditívnym spojením nerovnakých metrických dĺžok (3+4) – stabilný pre celú skladbu – možno rozmanite vyplňať (ako potvrdzuje už violové iniciom). Jeho voľba tiež potvrdzuje skladateľovu afinitu k rytmickým nepravidlostiam,



PRÍKLAD č. 3



PRÍKLAD č. 4

charakteristickým pre folklór. (Podobný typ – úzky melodický ambitus v päťosminovom priestore – použil Burlas v prvej časti *Sláčikového sexteta*). Sekundový interval neprevláda len v melodickej sfére, ale aj v akordickej oblasti, spôsobom pre skladateľa príznačným, biakordickým spojením dvoch molových trojzvukov v poltónovej väzbe. Tým sa zabezpečuje aj ďalšia vrstva homogenosti skladby – jednota medzi horizontálnymi a vertikálnymi reláciami ako dôležitá súčasť harmonicko-zvukového ideálu. Prvý vrchol polyfónneho zahusťovania sa v *Plancte* docieľuje vzostupom takto zostaveného šesťzvuku. (Pr. 2)

Pre Burlasovu kompozičnú stratégiu rozmanitého riešenia vzťahu zachovania a zmeny je príznačné „odovzdávanie“ impulzov z jednej fázy hudobného toku do druhej, za účelom ich nového uplatnenia. Tak sa malosekundový melodický pohyb z úvodných taktov transformuje na

element výstostne sonicky budovanej plochy – 6 tónového klastra (f-h), ktorý sa v záujme pokrytia 12-tónového kompletu dopĺňa glissandom v kontrabasoch (Pr. 3) Klastrový súzvuok sa prirodzene rozvádza do sedemzvuku zostaveného z čistých kvárt – ďalšieho typu vertikálno-štrukturálneho ideálu Burlasovej hudby. Možnosť variability modelu v polyfonickom celku spôsobom inverzne stavaných protihlasov, využil Burlas na vrchole ďalšej gradácie (Pr. 4) po nej nasleduje stíšenie, zjednodušenie, vyčistenie, akoby cezúra na nabranie ďalšieho dychu. V rámci variability využíva skladateľ aj vzťah relatívne celistvého znenia a pravidelného pohybu voči melodickým fragmentom rozmanitého tvaru na zvýšenie nepokoja a vzruchu. Tieto fragmenty môžu byť monotónne, stenochorické, ale aj vyklenuté do väčšieho ambitu (Pr. 5). Iný zdroj štrukturálneho obmeňovania je odvodený z prostredia dodekafonickej techniky: voči centrálnemu tónu c ako opore, sa odvíja dvojhlasný syrytmický kontrapunkt, prezentujúci kompletné kvaternion – teda dvanásťtónový rad s inverziou a následne račí tvar s jeho inverziou. Afekt vzdoru a vzrušenia zodpovedajúci piatim variantom prudko stúpajúceho motívu v unisone (podobnévary použil Burlas v *Epitafe*), sprostredkuje poslednú gradáciu skladby. Po nej nasleduje kóda, tvarovo zodpovedajúca introdukcii. Zvyšuje sa len počet postupne zadržovaných tónov, nad ktorými sa ako spomienka objavuje kľúčový malosekundový melodický „povzdych“, aby napokon náznak pohybu zamĺkol v akcentovanom šesťzvuku, zostavenom z veľkoseptimových intervalov, strácajúcom sa v pianissime.



PRÍKLAD č. 5

Premiéra *Planctu* bola v januári 1969 v podaní „warchalovcov“. Tomuto telesu je aj dedikovaný. Názov skladby i jej expresívne vlastnosti sponovali poslucháčom jednak konštatovanie originálneho štýlizovania slovenských ľudových plačiek v priestore avantgardnejších kompozično-technických postupov (dodekafónia) a prostriedkov zvučnosti, ale aj jednoznačný ideový zámer. Kritický ohlas (V. Čížik) po premiére uviedol, že *Planctus* „je zatiaľ prvou slovenskou koncertnou skladbou, ktorá vznikla v bezprostrednej blízkosti tragických augustových dní... hudobná reč skladby je svojim líčením ponurej tragiky, beznádeje, ale i tvrdého vzopretia sa realite a hrdého vzdoru vrúcneho národovca zrozumiteľná i priemernému divákovi.“ (Slovenská hudba 12, 1969, č. 2, s. 85). Hoci skladateľ zakrátko po premiére získal za dielo dvojnásobnú Cenu – Zväzu slovenských skladateľov a Slovenského hudobného fondu –, v rozhovore začiatkom roku 1970, kedy sa už



→ začal v rámci tzv. normalizácie pripravovať znovu ideologický meter na tvorbu, a vyššie citovaný kritický komentár mohol byť nevďakom zdrojom útoku na skladateľovu osobu, musel Burlas odmietat priamu inšpiračnú väzbu *Planctu* na udalosti z augusta 1968. Až po odstupe rokov mohol – už bez ohrozenia svojej predstavy – potvrdiť túto väzbu (spomenúť aj list od Ivana Ballu, ktorý mu po vypočutí skladby napísal, že mu bol „jasný jej zámer“) a podčiarknuť vlastné dobové naladenie pri kompozícii. Nie náhodou sa Burlas (ktorý pred vznikom *Planctu* písal pomerne zriedka) v najbližších mesiacoch vzopäl k pozoruhodnej tvorivej aktivite – ešte v priebehu roku 1968 vznikla meditatívne ladená Sonatina pre sólové husle. V nasledujúcom roku dokončil cyklus troch miešaných zborov na elegicko-stiesnenú poéziu M. Ráfusa *Zvony* (neskôr sa priznal, že „pri verši, zem si pamätá, že po nej...“ myslel na tanky“) a expresívne vypätú *Hudbu pre sláčikové kvarteto*, kde potvrdil kompozičné východiská uplatnené v *Plancte*, svedčiace o jeho invenčnej syntéze domácej folklórnej tradície, inšpiratívnosti z umeleckej tradície európskej hudby 20. storočia (B. Bartók) i zdrojov, ktoré v slovenskej hudbe 60. rokov boli atribútmi progresívnej orientácie (dodekafónia, aleatorika, nová zvukovosť). X

Pramene:

Partitúra HF Bratislava 1998; nahrávka: Slovenský komorný orchester, B. Warchal, CD SF 0005 2131, Bratislava 1992.

Literatúra:

KLIMO, Š. ml.: Ladislav Burlas. *Planctus per orchestra d'archi*. In: Slovenská hudba 14, 1970, č. 10, s. 313.
 LORBEROVÁ, V.: *Hovoríme s nositeľmi Cien ZSS za rak 1970*. In: Hudobný život 2, 1970, č. 11, s. 3.
 HATRÍK, J.: *Môj malý burlasovský koncert*. In: Hudobný život 14, 1982, č. 10, s. 3.
 CHALUPKA, L.: *K šesťdesiatke Ladislava Burlasa*. In: Hudobný život 19, 1987, č. 8, s. 5.
 CHALUPKA, L.: *Vývoj po roku 1945*. In: Dejiny slovenskej hudby (ed. O. Elschek). Bratislava, ASCO 1996.
 FALTIN, P.: Slovenská hudobná tvorba po roku 1956. In: Slovenská hudba 23, 1997, č. 2-4, s. 175-210.
 CHALUPKA, L.: Svedectvo súčasníka. In: Hudobný život 29, 1997, č. 6, s. 2.
 ZVARA, V.: *Ladislav Burlas*. In: 100 slovenských skladateľov. Bratislava, Národné hudobné centrum 1998, s. 59-62.
 CHALUPKA, L.: *Osobnosť Ladislava Burlasa*. In: Ladislav Burlas. Hudba – komunikatívny dynamizmus. Bratislava, Národné hudobné centrum 1998, s. 87-93.
 CHALUPKA, L.: *Avantgarda '60*. In: Slovenská hudba 26, 2000, č. 1-2, s. 59-105.
 KOPČÁKOVÁ, S.: Ladislav Burlas. Prešov. Súzvuč, 2002.

MARTIN BABJAK ŠTEFAN BUČKO DANIEL BURANOVSKÝ

HUDBA A POÉZIA

Andrašovan
Ferenczy
Hochel
Linha
Suchoň

Bučko
Kráľ
Ráfus
Shakespeare
Sládkovič

30. marca 2022 | 18.00 | Zichyho palác

MARTIN ADÁMEK UNITY

Martin Adámek – klarinet,
basový klarinet
Josphine Olech – flauta
Andrej Gál – violončelo



Podmanivá virtuosita, prirodzenosť, ale predovšetkým zrelý umelecký nadhľad a prístup k náročným kompozíciám 20. a 21. storočia (Alsina, Carter, Saariaho, Scelsi, Sciarrino, Steinecker, Villa-Lobos, Xenakis) sú atribútmi albumu UNITY slovenského klarinetistu Martina Adámeka, sólistu popredného súboru súčasnej hudby Ensemble Intercontemporain v Paríži. CD vzniklo v nadväznosti na udelenie Ceny Ľudovíta Rajtera za rok 2019.

Bratislava 2020, HC 10054

Záhrada

Banská Bystrica

Kultúrne centrum Záhrada sídli od roku 2010 vo dvore Beniczkého pasáže v Banskej Bystrici. Je domovskou scénou Mestského divadla – Divadla z Pasáže a adresou občianskeho združenia SKOK!. Ročne sa tu zorganizuje okolo tridsať koncertov. Špecifická je najmä letná sezóna, keď sa prevažná väčšina hudobných podujatí realizuje v exteriéri s jedinečnou atmosférou open-air koncertov. Okrem umeleckých aktivít a kultúrnych podujatí ponúka Záhrada priestor aj pre diskusie, prednášky a občiansky aktivizmus.

Hlavným poslaním banskobystrického kultúrneho centra je prezentácia a podpora tvorby súčasného umenia. „Orientujeme sa prevažne na performatívne a hudobné aktivity (hostovanie a rezidencie)

posledné dva roky kvôli opatreniam súvisiacim s pandemiou realizovala v letných mesiacoch a vo vonkajších priestoroch. Plánované koncerty a dramaturgia podujatí sa museli



Banskobystrická Záhrada ponúka pekné vonkajšie koncertné priestory (foto: archív)

denčné pobyty umelcov), ako aj na organizáciu vlastných podujatí, vzdelávacích a voľnočasových aktivít pre mladých ľudí a širokú verejnosť,“ hovorí hudobný dramaturg a prevádzkar kaviarne Marek Štrajánek. Záhrada spolupracuje s domácimi aj zahraničnými partnermi na projektoch v oblasti kultúry, ochrany ľudských práv, rozvoja demokracie a európskeho dobrovoľníctva. Za rok sa tu v priemere zorganizuje asi dvesto podujatí, pričom dve tretiny z nich tvoria tanečné a divadelné inscenácie, koncerty, festivaly a zvyšok je venovaný rôznym iným témam v podobe diskusií, prednášok či workshopov. Záhrada je súčasne domovskou scénou Mestského divadla – Divadla z Pasáže, nezávislého divadelného zoskupenia ODIVO a je aj sídlom pre aktivity občianskeho združenia SKOK!, ktoré slúži ako informačné a rezidenčné centrum pre súčasný tanec a fyzické divadlo. Dramaturgia koncertov v Záhrade je stavaná tak, aby dokázala osloviť rozmanité publikum. Okrem umelcov, ktorí už majú v programe pravidelné miesta, dostávajú priestor aj menej známe či nové zoskupenia: „Vďaka multižánrovému zameraniu si v priebehu roka môžete v Záhrade vypočuť naozaj čokoľvek, od klasickej hudby a jazzu až po inteligentný rap či techno,“ pokračuje M. Štrajánek. Väčšina podujatí v Záhrade sa



Koncert Jiří Kotača Quartet, 2021 (foto: archív)

značne prispôbiť: „Sme radi, ak sa k nám dostane kapela aspoň z Českej republiky. Nепrestávame však veriť, že sa situácia časom nejak ustáli a do Banskej Bystrice budeme môcť opäť priniesť zaujímavých zahraničných interpretov, akými boli napríklad Trixie Whitley, Ida Nielsen či Vinx.“ Podujatia v Záhrade majú špecifický charakter umocnený najmä priestorom prilahlého parku

a mestských záhradiek, ktoré slúžia ako odychová zóna pre návštevníkov a zároveň ako ideálny priestor pre konanie open-air koncertov a iných umeleckých podujatí v exteriéri. Mimo letnej sezóny sa však využíva aj interiér, ktorý ponúka štedré možnosti pre inštaláciu osvetlenia či umiestnenie pódia. Návštevník má zakaždým nový vizuálny zážitok z koncertu. V Záhrade sú momentálne k dispozícii dve multifunkčné sály – hlavná divadelná a koncertná sála má kapacitu 90 ľudí na sedenie a 250 ľudí na státie, menšia sála s kapacitou 50 ľudí je určená na premietania, workshopy, semináre a rezidencie.

Do prevádzky Záhrady je zapojených približne 20 ľudí vrátane dobrovoľníkov, členov dramaturgicko-produkčného a technického tímu, ako aj ľudí z prevádzky kaviarne. Súčasnou podobou kultúrneho centra predchádzal niekoľkoročný proces rekonštrukcie: „Počiatkový mladický entuziazmus a idealizmus nás utvrdzoval v tom, že sa nám pomerne v krátkom čase podarí zohnať sponzorov, mecenášov a inak osvietených ľudí a že základnú rekonštrukciu zvládneme v priebehu jedného roka“, opisuje začiatky kultúrneho centra jeho riaditeľ, Milan Zvada. V r. 2020 uplynulo desať rokov, odkedy tím Záhrady svojpomocne prevádzkuje a zveľaďuje nadobudnuté priestory s podporou svojich rodín, priateľov, ľudí z Divadla z Pasáže, miestnych dobrovoľníkov, nadácií, spriatelnených organizácií a iných zdrojov. Za toto obdobie sa im podarilo vymeniť strechu, vybudovať kanalizáciu, natiahnuť elektrinu, vyčistiť budovu od niekoľkých ton odpadu, zrevitalizovať záhradný park a postupne premeniť stavbu na divadlo. V Záhra-

de sa za ten čas stihol vytvoriť stály pracovný tím a organizácia sa sprofesionalizovala do dnešnej podoby. Nikto nemá len jednu úlohu alebo pracovnú pozíciu. Preto je každý deň novou výzvou, prináša nové skúsenosti, ale aj problémy, ktoré treba vyriešiť k všeobecnej spokojnosti.

Lubica FORDINÁLOVÁ

HUDBA V ČASOCH NESLOBODY



Slovenský plán kultúrneho života

Oslavy štátneho sviatku 14. 3. 1941 pred SND s členmi Hlinkovej gardy a slovenskej armády (foto: L. Roller, J. Teslík, zdroj: webumenia.sk)

Nie v krvi, ale s piesňou na perách. Tak podľa prejavu Jozefa Tisa v marci 1939 započala existencia prvej samostatnej Slovenskej republiky. Umenie malo byť podľa ústavy z r. 1939 slobodné – do takej miery, do akej nenarážalo na „ustanovenia zákonov, verejného poriadku a kresťanských mravov“. Samostatný štát nemal veľa času a s prihliadnutím na historický vývoj pravdepodobne ani dostatok odborných kapacít na to, aby v turbulentnom období ďalej stíhal dôsledne definovať pravidlá exekutívy. Pri štúdiu legislatívy a systému orgánov výkonnej moci sa zdá, že o to viac investoval do angažovania ľudských zdrojov, ktoré mali v exekutive realizovať pravidlá – často vágne, podobajúce sa aj v legislatívnych dokumentoch propagandistickým sloganom a heslám. V oblasti kultúry o tom vypovedá komplikovaná štruktúra personálneho zabezpečenia kontroly kultúrnych aktivít. Osud autorov, interpretov a samotných výstupov ich činnosti ovplyvňovala hustá sieť inšpektorov, tajomníkov a referentov, ktorých náplňou práce bolo okrem iného kontrolovať neškodnosť diela a bezúhonnosť autora vo vzťahu k politike štátu.

Soňa JESENIČOVÁ

Vláda ľudu

Každá kultúrna aktivita v štáte mohla byť realizovaná len so súhlasom obecnej, miestnej či okresnej osvetovej komisie. Komisie mali rozhodovať o schvaľovaní kultúrnych aktivít s prihliadnutím na to, aby neboli v rozpore s „cielavedomou činnosťou“ orgánov štátnej moci na poli umenia a kultúry. Cielavedomou činnosťou sa v hrubých kontúrach rozumelo „prehĺbenie a zdokonalenie kultúrnej a osvetovej práce a racionálne usmernenie celoštátneho kultúrneho a osvetového snaženia“, ako to definoval Výnos o zriadení kultúrno-osvetového oddelenia na prezídiu Ministerstva školstva a národnej osvetovej služby (MŠANO). Osvetovému oddeleniu (predtým ústrediu) sa zodpovedali za svoju

činnosť všetky osvetové komisie, inštitúcie, organizácie a spolky s osvetovým poslaním. Oddelenie malo zachytávať kultúrny život národa v celej jeho šírke a hĺbke, účinkovať naň ako zjednocujúci a usmerňujúci činiteľ a využívať „všetky možnosti na to, aby kultúrne napredovanie slovenského národa postupovalo podľa zámerne určeného plánu“. Z citovaného výnosu sa viac o špecifikách onoho zámerne určeného plánu nedozvedáme. Môžeme sa domnievať, že o oficiálnom „zámerne určenom pláne napredovania slovenského národa“, teda o jeho politickom smerovaní, v tom čase existovalo dostatočne dôsledné všeobecné povedomie, a to okrem iného aj preto, že podľa vzoru nemeckej ríšskej politiky od r. 1939 na Slovensku za týmto účelom oficiálne pôsobil špeciálny Úrad propagandy.

Do stráženia štátneho záujmu sa intenzívne zapájalo aj samotné obyvateľstvo, čo mohlo do istej miery evokovať vládu ľudu. Treba však dodať, že zapájanie sa ľudu do mechanizmu kontroly nebolo vždy dobrovoľné. Ústava prikazovala občanom pracovať. Pracujúci občan musel byť členom odborov Pracujúcej pospolitosti, a tá bola podriadeným orgánom strany. Človek sa ocital v začarovaných kruhoch legislatívnych ležatých osmičiek, sprevádzaný iste nielen ambíciami, ale aj strachom. Prvými oponentmi kultúrnych aktivít obcí a miest boli obvykle učiteľia a riaditelia škôl zoskupení v osvetových komisiách. Ich mimoškolská osvetová činnosť bola monitorovaná Osvetovým ústredím prostredníctvom inšpektorov osvetovej služby. Inšpektormi osvetovej služby sa obvykle stávali zástupcovia kultúr-

nych inštitúcií. Menovali ich referenti MŠA-NO – volení funkcionári Hlinkovej slovenskej ľudovej strany, Hlinkovej gardy a Úradu propagandy. Pretože funkcionári strany volili zamestnancov ministerstva, a tí potom menovali do svojich podriadených výkonných orgánov opäť straníkov, ideologická kontrola verejného diania bola zabezpečená zo všetkých strán.

„Zdravý“ vývoj hudobného života

„Hudba a spev“ – ako bývala hudobná kultúra v tomto období vo všeobecnosti označovaná – boli od počiatku agendou niektorého z dynamicky sa meniacich pracovísk v štruktúre Ministerstva školstva a národnej osvety. Pracoviská mali na starosti umelú aj ľudovú hudbu, správu hudobného školstva a starostlivosť o jeho rozširovanie, ako aj starostlivosť o hudobné inštitúcie a sociálne postavenie hudobných umelcov. Už veľmi krátko po vyhlásení vzniku samostatného Slovenska, v máji 1939, zriadila slovenská vláda stavovskú hudobnú organizáciu po vzore nemeckej Reichsmusikkammer – slovenskú **Hudobnú komoru** s nemeckým a slovenským odde-

Bez získania členstva v Hudobnej komore nebolo možné na území Slovenskej republiky vykonávať zárobkovú činnosť spojenú s hudobnou aktivitou viac než 30 dní v roku. Členmi hudobnej komory sa automaticky stávali všetci hudobní skladatelia a interpreti s odborným hudobným vzdelaním, ako aj učelia hudby po zložení kvalifikačnej skúšky. Hudobníci, ktorých kvalifikácia nevyplývala z odborného vzdelania, t. j. kapelníci a členovia menších ansámblov a tzv. sólisti s artistickým výkonom, museli zložiť kvalifikačnú skúšku. Skladatelia zábavnej hudby museli byť podľa smerníc Hudobnej komory autorami minimálne troch tlačou publikovaných skladieb pre spev so sprievodom klavíra. Kapelníci, vzhľadom na plnenie predsavzatí hudobnej komory o sociálnej politike a solidarite, museli v rámci prijímacej skúšky dokázať, že sú „*oboznámení so sociálnymi zákonmi*“, teda s legislatívou, ktorá upravovala vzájomné práva a povinnosti medzi zamestnancom a zamestnávateľom. Aby sa tieto skúšky uskutočnili v celoštátnom rozsahu, mali tzv. vedúci jazzových a cigánskych kapiel nahlásiť zoznam všetkých členov aj s číslami ich členských legitimácií.



Martin Benka: Slováci návrh na plagát 1940–1943 (zdroj: webumenia.sk)

lením. Jej oficiálnou úlohou bolo „zabezpečiť zdravý vývoj hudobného a umeleckého života v slovenskom štáte zo stránky kultúrno-umeleckej, stavovskej a sociálnej“, inými slovami „povzniesť úroveň hudobného života, usmerniť všetku hudobnú činnosť, starať sa o hospodársky a stavovský záujem svojho členstva“ a o „také organizovanie hospodárskeho života svojho členstva, aby sa každému členovi ako občanovi dostalo všetkých dobrodenní, ktoré možno prácou zabezpečiť“. Mechanizmus, ktorým Hudobná komora získala prehľad o všetkých hudobných profesionáloch v štáte, vyplynul z faktu, že dňom jej vzniku zanikla platnosť všetkých živnostenských preukazov tzv. hudobníckych živností a o predĺžení ich platnosti rozhodovala komora na základe individuálnych žiadostí do konca júla 1939.

Opísaná povinnosť vykonania kvalifikačnej skúšky sa vzťahovala na štyri pozoruhodne vymedzené podskupiny hudobníkov, a to hudobníkov ensemblových, šramlových, cigánskych a tzv. sólistov s artistickým výkonom. Kuriózne označenie „sólisti s artistickým výkonom“ patrilo hudobným interpretom, ktorí prejavili svoje praktické schopnosti „v uchvacujúcom spojení s artistkou“. Šramloví hudobníci boli interpretmi autorskej zľudovenej tanečnej hudby, známej z viedenských kaviarní a krčiem. Pre tieto kapely a malé orchestre, ktoré dostali názov podľa viedenského huslistu a skladateľa Johanna Schrammela (1850–1893), bola charakteristická kombinácia zvuku huslí, gitary, klarinetu, príp. akordeónu. Prívlastok ďalšej podskupiny interpretov zábavnej hudby

Číslo 214.

Výnos Ministerstva školstva a národnej osvety zo dňa 9. novembra 1940, číslo 6100 40-prez., o organizácii spevokolov v obciach.

Pán predseda vlády vo svojej programovej reči povedal, že chce vidieť usmievavé Slovensko. Náš národ býval často smutný, lež pri speve vždy ožival a jeho tvár sa rozjasňovala; pri speve stával sa rezkým a odhodlaným prekonať všetky prekážky, čo mu časy a nežičlivci podkladali pod nohy. Zvuky slovenského spevu, najmä pestovaného, organizovaného a disciplinovaného, to je čarovná moc, čo i na najpochmúrnejšej tvári vylúdi úsmev a vleie ai do najochabnutejšieho srdca nadšenie, čo zelektrizuje každého a svojou tajnou silou pobáda konať, pracovať a v statočnej práci nájsť radosť a útechu. Pôžitok z krásneho spevu dáva zabudnúť na mnohé trápenia a súženia. To značí, že spev môže veľkou mierou prispieť, aby sa Slovensko stalo ozaj usmievavým, to-bôž, keď spev je sladká a lúbezná reč, ktorú rozumie každé srdce.

V speve každý nájde svoj ohlas, lebo národ do piesni vložil, čo mu je najmilšie, najväčšie a najsvätejšie: svoje národné, náboženské, mravné i spoločenské ideály, ktorými sa drží dnes a udrží sa aj v budúcnosti. Spevom možno prekonať všetky odpory života a utvoriť i z rozvadených jednotlivcov ladný a radostný celok, ktorý sa vie v každých okolnostiach obživí nádejou, čo ho viedla i v minulosti v boji za našu národnú samostatnosť.

Takéto je čaro piesní, čo zrodil génus národa v časoch dávnych, keď súra naň najväčšmi doliehala, lež najmä i tých, čo zrodil revolučný var, v ktorom si slovenský národ utvoril svoju štátnosť. Spev vedie k srdcu a srdce k národu a k vlasti.

Túto mocnú silu možno v národe prebúdať a utvrdzať len organizovaním spevu v spevokoloch, sústavným budením záujmu o spevácke a hudobné umenie vôbec, kultivovaním jeho vrodenej hudobnosti a reprodukovaním spevnej tvorby. Spev je mocný výchovný prostriedok, čo národ spája, pestuje v ňom družnosť a kamarátstvo, lež to najmä vtedy, keď je organizovaný v dobre spravovaných a dobre vedených spevokoloch.

Preto nariaďujem všetkým správam a riaditeľstvám národných a stredných škôl ako činiteľom na to najpovolanejším, aby

Výnos o organizácii spevokolov v obciach – úryvok (zdroj: Zvesti Ministerstva školstva a národnej osvety)

prestal byť lichotivým 18. júna 1940, keď ministerstvo vnútra vydalo vyhlášku, ktorá definovala po vzore vyhlášky o pojme „Žid“ aj pojem „Cigán“. Určila ho ako „príslušníka cigánskej rasy, pochádzajúceho z nej po oboch rodičoch, ktorý žije životom kočovným alebo usadlým síce, avšak vyhýba sa práci“. Je otáznou, ako sa spoločnosť vyrovnávala s kognitívnou disonanciou, že sa podľa oficiálnej politiky štátu „Cigán vyhýba práci“, zatiaľ čo ten istý štát profesionálne zamestnáva „cigánske kapely“. V tomto smere sa politická ideológia etnického nacionalizmu rozchádzala s kultúrnou politikou štátu: Cigánske kapely a hudobníci boli často angažovaní aj po r. 1939, pretože situáciu na poli organizácie hudobnej kultúry komplikoval nedostatok kvalifikovaných a skúsených interpretov.

→ Hudobná agentúra v rukách štátu

Núdzna o hudobníkov pramenila z vojnovej situácie, v dôsledku ktorej niektorí hudobníci narukovali, zatiaľ čo iní, či už dobrovoľne, alebo násilu, opúšťali slovenské územie – najmä hudobníci českého, židovského a maďarského pôvodu. Hudobná komora si v tomto náročnom období stanovila ambíciu koordinovať

ra so sťažnosťou, že Hudobná komora nie je dostatočne podnikateľsky pružná na to, aby dokázala suplovať úlohy zrušených súkromných hudobných agentúr. Predseda zväzu hostinských Štefan Šucha v liste Ministerstvu vnútra z augusta 1939 argumentoval, že podnikom vznikajú škody, keď musia sanovať defekty sprostredkovateľských služieb Hudobnej komory zháňaním zahraničných hudobníkov. Dodal, že na Slovensku pritom existuje dosta-

korektúr uvedomili ich symboliku vo vzťahu k obsahu korigovaného textu, pretože minimálne jeden z problémov, ktorý riešili – nedostatok hudobníkov a chaos v organizácii hudobného života – súvisel práve s obmedzením aktivít hudobných profesionálov na základe ich etnickej príslušnosti.

Hudobná komora sa, pochopiteľne, bránila, že v pohnutých vojnových časoch jej činnosť komplikuje zložitá situácia súvisiaca s odchodom hudobníkov, neustále sa meniacou cezhraničnou situáciou, a aby dostala svojho statusu stavovskej organizácie, doplnila niekoľko prípadov nevhodného zaobchádzania s hudobným personálom zo strany hostinských, ktoré musela riešiť prostredníctvom svojho kurátora. Pre nevhodné sociálne podmienky „opustil Dancing Lipu všetok umelecký personál a obdobný prípad sa opakoval u pána Sonnevenga v Banskej Bystrici“. Vyostrujúce sa spory medzi komorou a Zväzom napokon uzreli kompromis zo strany Hudobnej komory, ktorá znížila sprostredkovateľské poplatky v prípade hudobných telies z 8 na 4 percentá (v prípade umelcov – jednotlivcov zostal zachovaný poplatok vo výške 8 percent). Oproti 10 percentám, t. j. výške poplatku, ktorá bola podľa svedectva hudobnej komory bežná v prípade zahraničných agentúr, popri hradení ďalších trov súkromných agentov išlo zo strany Hudobnej komory podľa všetkého o značný ústupok. Pre úplnosť dodajme, že príjmy Hudobnej komory boli dopĺňané aj pokutami za „nečestné chovanie sa alebo jednanie na škodu stavu hudobníckeho povolania“, ktoré mali plynúť do podporného fondu „núdnych členov“.



Antisemitická propaganda na Slovensku vydaná Úradom propagandy v r. 1941/1942 (zdroj: webumenia.sk)

obsadzovanie všetkých uvoľnených pracovných miest prostredníctvom svojho špeciálneho pracoviska – **sprostredkovateľne práce**. Každý vedúci hudobného telesa alebo riaditeľ prevádzky, ktorý zamestnával alebo angažoval hudobníka, bol po jeho prepustení povinný zaevidovať voľné pracovné miesto, na ktoré mohol následne prijať len hudobníka odporúčaného alebo odsúhlaseného sprostredkovateľnou Hudobnej komory. Hudobník, ktorý ponuku práce sprostredkovanú Hudobnou komorou neprijal, ju o tom musel písomne vyzrozumieť aj s udaním dôvodu. Následne mohol byť zo sprostredkovateľne na istý čas vylúčený. Ak riaditeľ prevádzky, ktorý hudobníkom sprostredkoval angažmán, podpísal najprv zmluvu s hudobným telesom, musel ju následne postúpiť na podpis aj sprostredkovateľni práce pri Hudobnej komore. Aj v takomto prípade však prináležal Hudobnej komore sprostredkovateľský poplatok vo výške 8 percent zo zmluvy, pričom polovica poplatku pripadala na farchu prevádzky a polovica na farchu telesa. Hudobnej komore teda plynuli príjmy zo všetkých uzavretých zmlúv. Stala sa jedinou hudobnou agentúrou na Slovensku s mimoriadnymi kompetenciami, ale tiež predmetom kritiky zo strany Zemského zväzu odborných spoločenstiev hostinských, hotelierov a kaviarníkov na Slovensku. Tí sa už v lete r. 1939 obrátili na Ministerstvo vnú-



Kapela Jazz z Utekáča, 30. roky 20. storočia (zdroj: archív rodiny Pupalových)

tok hudobných agentov, ktorí však kvôli monopolnému postaveniu Hudobnej únie prišli o živobytie. List je písaný na písacom stroji a pozornosť upúta prívlastok, ktorý je rukou dopísaný medzi slová „hudobných agentov“ – je to prívlastok „árijských“. V reakcii Hudobnej komory na túto sťažnosť si dal niekto podobne záležať na tom, aby malé „ž“ v slove Židia opravil na veľké. Ktovie, či si autori týchto

Snahy Hudobnej komory o pozdvihnutie umeleckej, stavovskej či organizačnej úrovne hudobnej kultúry na Slovensku nemôžeme späťne potvrdiť ani vyvrátiť. Ak však v jej stanovách figurovala ambícia zabezpečiť „zdravý“ vývoj slovenskej hudobnej kultúry, nedá sa vzhľadom na jej inštitucionálny predobraz v nemeckej Ríšskej hudobnej komore vylúčiť, že jej činnosť mala – mini-

málne formálne – smerovať aj k „očiste“ hudobného života od „dekadentných nánosov semitizmu“.

Pojem Žid v Slovenskej republike definovalo vládne nariadenie z 18. apríla 1939. Židia podľa § 3 vládneho nariadenia o Hudobnej komore nemohli byť jej členmi. A keďže podľa § 7 ten, kto nebol členom Hudobnej komory, nemohol na území slovenského štátu vykonávať zárobkovú činnosť vymedzenú Hudobnou komorou viac ako 30 dní v roku, skladatelia, dirigenti, interpreti, tanečníci a učители hudby a tanca, ktorí boli definovaní ako Židia, sa nemohli ďalej na území štátu živiť vykonávaním svojej profesie. Do úvahy neprichádzalo ani neverejné pôsobenie vo forme súkromného vyučovania, a takéto „pokútne vyučovanie hudby“ malo byť Hudobnej komore bezodkladne hlásené. Napriek tomu sa v ojedinelých prípadoch podarilo udržať si živobytie aj niekoľkým židovským hudobníkom. Agata Schindler v knihe *Maličká slzička* v týchto súvislostiach menuje autora piesne, ktorá tituluje jej výnimočnú publikáciu. Karol Elbert, aj jeho študentský kolega Max Schap, boli napriek svojmu židovskému pôvodu prijatí za členov Hudobnej komory. Vo viacnásobne žiadanom odôvodnení postupu Hudobnej komory poprela komorná rada Elbertov a Schapov vzťah k židovstvu. Bolo to v období, keď na poste tajomníka Hudobnej komory pôso-

bil Alexander Moyzes, zatiaľ čo vtedajším vedúcim prvého odboru Hudobnej komory bol Mikuláš Schneider-Trnavský. Vtedy už etablovaní hudobní skladatelia A. Moyzes a M. Schneider-Trnavský boli v predmetnom období tiež napr. tajomníkom a predsedom skúšobnej komisie učiteľov hudby a spevu; Moyzesova úprava hymnickej piesne *Hej, Slováci!* bola oficiálnou štátnou hymnou, Schneider-Trnavský sa stal v r. 1940 držiteľom čestného štátneho uznania za piesňovú tvorbu. Išlo teda o rešpektovaných zástupcov veľkej profesionálnej bázy slovenských umelcov, pôsobiach vo vtedy naoko atraktívnych funkciách. A predseda – alebo lepšie povedané práve vďaka tomu – sa stalo, že ich študent Karol Elbert, v tom čase zápasiaci s nezávideniahodným osudom hudobníka, ktorého systém „usvedčil“ zo židovského pôvodu, mohol zostať členom Hudobnej komory a živiť sa až do r. 1942 svojim remeslom. Môžeme sa nádejať, že nešlo o ojedinelé prípady, keď sa vplyvné osobnosti slovenských dejín zo svojich postov usilovali zmierňovať kruté dosahy politickej ideológie tohto kritického obdobia.

Realizáciu výskumu podporil z verejných zdrojov formou štipendia Fond na podporu umenia.

Literatúra:

- DEMJNIČ, Pavol: *Dokumenty k ideológii slovenských národovcov v prvej polovici 20. storočia*. Stropkov: Slovenská spoločnosť, 1941, 121 s.
Slovenský národný archív, Fond Ministerstvo vnútra 1938–1945; inventárne číslo 300, oddelenie II/4; číselné rozpätie 78801–86745, číslo kartónu 1602. Hudobná komora, sadzby za sprostredkovateľské úkony.
CHALUPKA, Lubomír: Česko-slovenské hudobno-kultúrne vzťahy z vývojového hľadiska. In: *Studia Academica Slovaca* 42. Bratislava: Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave, 2013, s. 229–244. ISBN 978-80-223-3448-842.
KAJANOVÁ, Yveta: Jazz na Slovensku v období fašizmu. In: *Musicologica Brunensia* 54 (2019). Brno: Masarykova univerzita, 2019, s. 29 – 41. ISSN2356-436X.
PEKÁR, Martin: *Komentované pramene k dejinám Slovenska 1939 – 1945*. Košice: UPJŠ, 2015, 110 s. ISBN 978-80-8152-268-0
SCHINDLER, Agata: *Maličká slzička*. Bratislava: Hudobné centrum, 2017, 236 s. ISBN 9788089427260
Slovenský zákonník. Bratislava: Ministerstvo vnútra, 1939–1945.
SOPKO, Július: *Štátny ústav pre ľudovú pieseň v ČSR – slovenský odbor. [Inventár]*. Štátny slovenský ústredný archív, 1963, 10 s.
Vestník ministerstva školství a národní osvěty, roč. VII (1925). Praha: Ministerstvo školství a národní osvěty, 1925.
ZELENAY, Pavol – ŠOLTÝS, Ladislav: *Hudba – tanec – pieseň*. Bratislava: Hudobné centrum, 2008, 372 s. ISBN 978-80-88884-96-5.
Zvesti Hudobnej komory, roč. I–II (1940–1941), Bratislava: Hudobná komora, 1940–1941.
Zvesti Ministerstva školstva a národnej osvety, roč. I–VII (1938/39–1945). Bratislava: Štátne nakladateľstvo, 1938–1945.
ŠESTÁK, Michal: *Kronika hudobného krúžku Jazz z Utekáča*. V Šesták, M. (ed.) a kol.: *Zborník zo stretnutia priateľov regionálnej histórie*, roč. III. Hradište: 2017, ISBN 978-80-972809-0-1

Štefan Fajnor

Cymbál a husle / Piesne



Petra Noskaiová / Eva Šušková /
Matúš Šimko / Tomáš Šelc /
Marianna Gelenekyová /
Angelika Zajícová / Juraj Kuchar /
Peter Kollár / Peter Pažický

Idea bratstva Čechov a Slovákov v 19. storočí sa pretavila aj do zbierky českého básnika Adolfa Heyduka, *Cymbál a husle*. Oslavu národa slovenského zhudobnil právnik a významný reprezentant hudobného romantizmu na Slovensku, Štefan Fajnor, ktorý je autorom aj iných slovenských piesní z tohto obdobia. 2-CD obsahuje jeho úpravy pre sólový hlas alebo zbor so sprievodom klavíra a pre a cappella zbor.

Nájdete vo vybraných predajniach alebo na www.hc.sk
HC 10051

© hudobné **entrum** 2021
MUSIC CENTRE SLOVAKIA



Štefan Németh-Šamorínsky Slovenská filharmónia, Slovenský filharmonický zbor, R. Štúr, J. Chabroň, J. Slávik, M. Masaryková, M. Šebestová, J. Gráf, T. Šelc Slovenská filharmónia 2021

Po CD nosičoch Slovenskej filharmónie profilovo zameraných na hudbu Petra Kolmana, Vladimíra Godára či Ilju Zeljenku uzrel minulý rok svetlo sveta aj album dedikovaný výbere z kompozičnej tvorby Štefana Németha-Šamorínskeho (1896–1975). Németh-Šamorínsky bol výraznou osobnosťou slovenskej hudby, pôsobil nielen ako skladateľ, organista, ale aj ako mimoriadne disponovaný interpret komornej hudby (klavír), pedagóg, ale i zakladateľ a vedúci Spevokolu Bélu Bartóka. Napriek tomu, že bol predovšetkým (na vtedajšie pomery) nadštandardne erudovaným hudobníkom, ktorý študoval pod egidou takých osobností ako Béla Bartók, Alexander Albrecht, Franz Schmidt či Franz Schütz, nebola jeho cesta k hudobnému uplatneniu priamočiara. Najskôr boli Šamorínskeho umelecké aspirácie pretaté turbulentným geopolitickým dňami; bol odvedený na front 1. svetovej vojny. V medzivojnovom období zas predstavoval vo vtedajšej politickej klíme problém skladateľov pôvod (matka Slovenka, otec Maďar). Aj s ohľadom na tieto kontexty je CD Slovenskej filharmónie dôležitým a cenným prírastkom v našej kultúrnej audiotéke. Nadväzuje pritom na aktivity V. Godára, ktorý v spolupráci s Hudobným centrom editorsky resuscitoval, a tým aj opätovne upozornil na kompozičný odkaz Németha-Šamorínskeho. Dramaturgia CD pozostáva z dvoch orchestrálnych diel skomponovaných v tesnom susedstve – symfonická báseň *Brezy* pre veľký orchester z r. 1959 a *Slovenská rapsódia* č. 2 pre violončelo a orchester z r. 1960 –

ktoré dopĺňa o 20 rokov staršia *Missa Posoniensis* pre sóla, zbor, orchester a organ. Album otvára symfonická báseň *Brezy* skomponovaná na slová poézie V. Ježa pod taktovkou Rastislava Štúra. Ide o programovú trojdielnu kompozíciu znázorňujúcu vojnové udalosti SNP na pozadí prírodného výjavu briez. Podľa slov samotného skladateľa zobrazuje stredná časť „výbuch a priebeh SNP“, tretia časť „chce načrtnúť zmenený obraz prírody spôsobený vojnovými udalosťami“. Zaujímavosťou diela je použitie uspávanky z Pozdišoviec s hypomolovou štruktúrou. Dielo je plné bohatých harmónií, skladateľ v ňom rozmanito pracuje s jednotlivými sekciami orchestra. Vychádzajúc z básnickej predlohy je stredný diel viac výbojnou a abruptnou hudbou, ktorú „lemuje“ skôr staticky komponovaná hudba. Skladba o. i. dokladá Šamorínskeho motivickú invenčnosť, ale aj remeselné dispozície prejavujúce sa v orchestrálny inštrumentácii a v uchopení formy. *Slovenská rapsódia* č. 2 so sólistom Jánom Slávikom (Slávik bol tiež sólistom premiéry diela v r. 2011) vychádza z vrúcnej slovenskej ľudovej melodiky a je plná menej obvyklých rytmických členení (striedanie 7/8 s 8/8 taktom) a zaujímavej chromaticizácie v rámci kontrapunktického rozvíjania motivického materiálu. Album uzatvára jedno z najvýraznejších Šamorínskeho diel: monumentálna *Missa Posoniensis* z r. 1940, ktorá vznikla v nadväznosti na jeho post dómskeho organistu v Cirkevnom hudobnom spolku pri Katedrále sv. Martina. Omša je Šamorínskeho prosbou za mier a najvýznačnejšou sakrálnou kompozíciou. Popri orchestri Slovenskej filharmónie (dirigoval Rastislav Štúr), Slovenskom filharmonickom zbore (zbormajster Jozef Chabroň) sa na nahrávke ako sólisti predstavili Martina Masaryková – soprán, Michaela Šebestová – mezzosoprán, Jozef Gráf – tenor a Tomáš Šelc – bas. V rámci dramaturgickej koncepcie CD ide o veľkolepé uzavretie podčiarkujúce dispozície, význam a zástoj tohto skladateľa v našom hudobno-historickom priestore. Zároveň je toto dielo z pohľadu zvukovej kvality najvydarenejšie, ale albumu by, ako celku, prospel kvalitnejší mastering. Dramaturgicky aj interpretačne ide o veľmi zdarný album predstavujúci cenný vklad do nášho kultúrneho dedičstva.

Ondrej VESEĽÝ



Iannis Xenakis electroacoustic works Karlrecords 2022

Nemecké vydavateľstvo Karlrecords prichádza v roku 100. výročia narodenia Iannisa Xenakisa s výnimočným kompletom jeho elektroakustickej tvorby. Vychádza vo forme boxu piatich CD a zároveň aj vo verzii kompletu 5 LP a tiež ako digitálny album. Iannis Xenakis (1922–2001) je zásadným autorom (avantgardnej) hudby druhej polovice 20. storočia. V r. 1947 sa usadil v Paríži, krátko študoval u Messiaena a o niečo neskôr sa stal členom známej skupiny a štúdia GRM (Groupe de Recherches Musicales). Elektroakustická a neskôr elektronická hudba je síce v jeho rozsiahlom diele zastúpená v menšej miere (trinásť kompletných kompozícií), no tvorí jej veľmi dôležitú súčasť. Jeho skladby pre akustické nástroje získali zaslúžené uznanie v tzv. akademických kruhoch komponovanej vážnej hudby. Xenakisova elektroakustická hudba zas ovplyvnila, a vlastne dodnes ovplyvňuje, mnohé podoby elektronickej experimentálnej hudby (noise, industrial, drone atď.). Je známe, že Xenakisove diela využívajú v kompozičnej rovine pomerne zložité operácie (v porovnaní s tradičným skladateľským remeslom). Podobne ako viacerí poprední skladatelia jeho generácie aj on využíval elektronické médium ako praktické laboratórium na skúmanie možností samotného zvuku. Celú jeho elektroakustickú tvorbu charakterizuje experimentovanie s rôznymi technikami zvukovej syntézy. Rovnako ako v inštrumentálnej hudbe aj v hudbe pre magnetofónový pás (neskôr počítač) pracuje so zvukovými masami a zhlukmi rôznej hustoty, ktoré podrobujú rôznorodým procesom, vynaliezavo mení ich štruktúru, pohyb, ráz. Napriek zložitosti týchto

operácií je jeho hudba (dodnes!) v prvom rade veľmi pôsobivá, často priam ohromujúca silou zvukovej energie a efektívnou priamosťou zvukových gest – pestrého druhu klastrov, glissánd a rytmov. V 70. rokoch sa Xenakis zaoberal tvorbou tzv. polytopov (francúzsky *polytopes*, v boxe piatich CD sú zastúpené na diskoch č. 2, 3 a 4). Ide o rozsiahle elektroakustické a multimedialne kompozície, v ktorých Xenakis pracuje s priestorovým usporiadaním zvuku (často s využitím veľkého množstva reproduktorov), s laserovými či svetelnými projekciami a často aj pohybovou zložkou. Najznámejšou kompozíciou z tohto obdobia je takmer hodinová skladba *Persepolis* (CD č. 3), ktorá vznikla na objednávku perzského šacha (!) a bola premiérovaná v r. 1971 priamo v ruinách Persepolisu. O tom, ako táto apokalyptická zvuková vízia zapôsobila na prítomný dav, sa môžeme len domnievať. Kým v skladbách z posledných desaťročí začal originálnym spôsobom pracovať s tradičnejšími prvkami hudobnej reči (najmä využívaním stupnic), jeho elektronická hudba z 80. a 90. rokov zostala vo svojom zameraní sa na ťažko definované hlukové štruktúry a využitie tzv. stochastickej syntézy radikálna. V porovnaní s inštrumentálnou hudbou sa ešte viac dostáva do popredia zameranie sa na hluk a priam archetypálnu drsnosť a čistotu hudobného (resp. skôr zvukového) prejavu. Nemecké vydavateľstvo Karlrecords vydalo v r. 2016 a 2018 dva polytopy, ktoré tvoria súčasť aj tohto vydania: *La Légende d'Eer* (v tomto vydaní CD č. 4) a *Persepolis* (CD č. 3). Vydanie kompletného Xenakisovho elektroakustického diela je zavŕšením dlhoročného záujmu vydavateľstva, ako aj umeleckého šéfa súboru Zeitkratzer Reinholda Friedla. Ten je zároveň autorom sprievodného bookletu, ktorý je vynikajúco spracovaný a doplnený o raritné fotografie Xenakisa, ktorého Milan Kundera výstižne nazval „prorokom necitovosti“. Všetky kompozície boli pre tento účel nanovo zmixované dvorným zvukárom Zeitkratzeru Martinom Wurmnestom. O mastering sa postaral Rashad Becker a CD komplet je zo zvukovej stránky vynikajúco spracovaný. Xenakisovo elektro-

akustické dielo je určite menej „prístupné“ než jeho tvorba pre akustické nástroje, no otvorenému poslucháčovi môže nasvietiť fascinujúci zvukový svet.

Adrián DEMOČ



Lukáš Oravec Quartet with Moravian Philharmonic A. Middleton, D. Grissett Lukáš Oravec Records 2022

Tretikrát sa renomovaný slovenský trubkár vracia k svojmu kompozičnému materiálu z posledných šiestich rokov. Partnermi pri prezentácii jeho skladateľských kvalít mu tenoristami boli Moravská filharmónia Olomouc, jazzové kvinteto a aranžér/dirigent Pavel Klimashevsky. Symfonické „balenie“ tohto albumu je skutočne exkluzívne, pričom jazzovým obsahom prekonáva všetky očakávania.

V úvodnej skladbe *Mr. Martin* je monokovsky znejúca téma zložená z dvoch akordických motívov vsadená do polyrytmického kontextu sprievodu, pričom jej symfonický úvod sa dá chápať aj ako intro celého CD. Následné chórusy v rýchlych tempe na 32-taktovú modálnu formu nerozvádžajú tému, ale, ako je to už pre postbopový žáner symptomatické, tvoria kontrastný diel poskytujúci improvizáciu slobodu.

Nádherná balada *Jeanette*, v najkompaktnejšej verzii akú Oravec nahral, je aranžérsky výrazne posunutá. Orchester dáva skladbe úplne nový rozmer a farbu, pričom Oravcovo sólo, okrem obvyklej technickej kvality a emočnej hĺbky, nestráca ani na humore (citácia *But Not for Me*). *Moonday* v Klimashevského aranžmáne s témou v dvojhlasých dychových nástrojoch a kontrapunktickými prvkami v sprievode symfonického orchestra je svojou komplexnosťou v kontraste k bigbandovej verzii na predchádzajúcom albume (pozri

Hudobný život 3/2021). Spomedzi troch exkluzívnych sól si zaslúži absolútorium saxofonista Andy Middleton. Výraz, nasadenie a improvizácia potencionálne jeho hry sú na úrovni majstrov tenorsaxofónu ako Stan Getz alebo Joe Henderson. Introvertný *Gurun* obsahuje okrem shorterovsky ladeného Middletonovho sóla na soprán saxofóne aj rozsiahlejší príspevok stáleho člena kvarteta, Dannyho Grissetta. V orchestrálnom tutti, ktoré bolo pôvodne napísané ako shout chórus pre bigband, sú evidentné problémy s jazzovým frázovaním. Porovnanie hovorí jasne v neprospech symfonickej verzie, ktorá pôsobí silene. Téma skladby *Interwaltz*, je vedená v dvojhlasých dychových nástrojoch proti unisonu kontrabasu s klavírom. Grissettovo sólo je paradoxne poňaté „európskym“ štýlom a pripomína Enrica Pieranunziho. Middleton opäť dokazuje, že hra vo vyšších polohách mu vyslovene sedí, škoda však, že vo výslednej mixáži je jeho soprán saxofón mierne prekrytý rytmikou a orchestrom. Dramaturgickým prevrpením je *Air J. S. Bacha* v úprave pražského trubkára a aranžéra Miroslava Hloucala. Skladbu otvára klasická verzia v interpretácii orchestra, na ktorú nadväzuje jej jazzový variant hraný kvintetom. Reharmonizácie a dominantné zádrže tu dovoľujú Oravcovi popustiť uzdu virtuozite, nikdy však nespadne do pasce sebaaprezentácie. Záver spája obe telesá s ich estetickými kánonmi do organického celku. *Kulosaari* s náznakmi škandinávského folklóru dáva priestor kontrabasu na minimalistické, no extrémne muzikálne sólo. Tomáš Baroš tu podriaďuje svoju virtuozitu a bohaté harmonické skúsenosti hudobnému kontextu. Programový charakter kompozície umocňujú jej jednotlivé diely, ktoré do seba nakoniec zapadnú ako skladačka v téme pred jej záverom. Zrenie repertoáru sa u Oravca prejavilo hlavne v poslednej skladbe albumu *Orfa Roots*. Výsledný tvar je napriek prítomnosti symfonického orchestra kompaktnější než na predchádzajúcich verziách. Stavbou, výrazom i obsahom sa dá Oravcova sólová práca s pokojným svedomím porovnať s historickými nahrávkami majstrov jazzovej trúbky, najmä však jeho idolu, Freddieho Hubbarda. Pred reprízou témy sa s kratšími sólami prihlásia Middleton so Ševčíkom. Záverečná

časť skladby s plným zvukom symfonického orchestra a jazzovým kvintetom je efektným ukončením tohto CD.

Spojenie symfonického orchestra s jazzom bolo lákadlom pre celú generáciu interpretov, skladateľov a aranžérov. Oravec s Klimashevským zvládli túto komplikovanú úlohu na výbornú. Latku, ktorú si Lukáš Oravec svojim aktuálnym albumom nastavil, bude ťažké prekonať. Verím však, že jeho ďalšie nahrávky budú pre konzervatívnejšieho jazzového poslucháča výnimočným zážitkom.

Juraj KALÁSZ



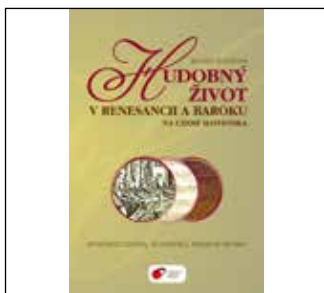
Dysphoria Soheil Peyghambari Hevhetia 2021

Íránsky skladateľ, improvizátor, klarinetista, saxofonista a príležitostný elektronik Soheil Peyghambari (1985) vystudoval teheránskou konzervatóriu a neskôr pracoval ako zvukový inžinier. Jeho prvý album *Assumption* z r. 2014 obsahovalo bohatou paletu world music s nejrůznnejšími príměsami a některé pasáže (především ty hrané na melodiku) dokonce evokují nostalgii francouzských šansonů. Setkává se tu tradice s nezvyklými postupy ve skvělé harmonii. Díky této otevřenosti se Peyghambari mu rozevěřely dveře do světa a do dalších projektů. Záhy se přidal ke Quartet Dimished, kde se mísí vskutku progresivní jazzrock s odvážným experimentováním, a důležitým milníkem pro něj byla i spolupráce s francouzským kytaristou a zvukotvůrcem Franckem Dadurem, v níž se jasně profilovala jeho schopnost symbioticky se začlenit do elektronického zvuku. Improvizaci dovednosti pak dále uplatnil a rozvíjel na albu *Småland Project – SCAPES* (2020) se švédskými kytaristy Stefanem Levinem a Hansem Nymanem, kde koření severský mrazivý (ambient) jazz lehce orientální příchutí, ale hlavně spoluvytváří nádherné sonické

krajiny střížené až ve stylu klasické hudby. *Opus Mōhit* (9999), na němž vedle Peyghambariho hrají perkusista Vasco Trilla a kontrabasista Alex Reviriego, má filigránštější stavbu plnou drobných ornamentů, které krasohledně zapadají do sebe. Spíše ve vodách vážné hudby se pohybuje také album *The First Realm* (9999), kde je Soheilovi partnerem americký hráč na šestatřicetistrunnou dvoukrkou kontrakytaru a sedmnáctistrunnou hybridní klasickou kytaru Kevin Kastings. Tady se vše krásně proplétá a doplňuje v meditativních přízračných kompozicích.

Zatím nejnovější počín Soheila Peyghambariho *Dysphoria* otevírá cca desetiminutová skladba *La rêve des baleines mortes*, která skutečně zní jako záhrobní zpěvy z hlubin oceánu a protagonista tu dokáže skvěle využít zvukových možností basklarinetu, klarinetu a soprán saxofonu ve všech polohách. Snová atmosféra má přes mortální motiv jakousi konejšivost a dojem čehosi přetrvávajícího. Následující *Les souvenirs de demain* má v sobě až taneční lehkou skočnost, kterou nádherně umocňuje francouzská kontrabasistka Leïla Soldevilová jak v rytmizujících pasážích, tak výraznými tahy. *L'ombre de Dieu* začíná první audio nahrávkou pořízenou v Íránu v r. 1905, kde Mozzafar Ad-din Shah Quajar sám o sobě referuje jako o „stínu Boha“. Proslav začíná postupně podmalovávat majestátný space syntezátor, aby se vše v půlce změnilo do zkraslených poloh à la The Residents s až diskotékovým rytmem a občasným skotačivým klarinetem či zásmušným saxofonem. *The Inversion* je zhruba pětiminutová nápaditá etuda pro sólový lkající klarinet s nosným melodickým cítěním. Závěrečná titulní kompozice nevyvolává navzdory svému názvu stav úzkosti, ale má naopak pořádný odpich, který zdůrazňuje i bicí Soheilova kolegy z Quartet Dimished Rouzbeha Fadaviho. Důležitou roli zde hrají hlavně elektronické nástroje, které spoluvytvářejí rytmus i melodie a basklarinet tu akcentuje jakýsi dervišovský prvek, jenž je ovšem obsažen již v určité elektronické kolovrátkovosti. Zkrátka na albu najdeme melancholizující lyriku i rozverné momenty rozvíjené s muzikantským důvtipem a hráčským umem par excellence.

Petr SLABÝ →



Hudobný život v renesancii a baroku na území Slovenska

Hudobné centrá, hudobníci, pramene hudby

Renáta Kočišová
Vydavateľstvo Prešovskej univerzity
2020

Prešovská muzikologička a vysokoškolská pedagogička Renáta Kočišová prináša na muzikologickú scénu vysokoškolskú učebnicu, ktorá pojednáva o dejinách hudobnej kultúry na území Slovenska v 16. – 18. storočí, opisuje hudobno-štylové charakteristiky renesancie a baroka s jasne diferencovanou štruktúrou jednotlivých kapitol. Metodologicky sa opiera o staršie aj novšie výskumy domácich a zahraničných bádateľov a prináša vlastné autorské zistenia a reflexie. Pestovanie hudby, rozvoj vokálneho a inštrumentálneho umenia a podpora hudobníkov sa autorka snažila reflektovať ako súčasť vtedajšieho spoločenského a kultúrneho života. Publikácia je rozvrhnutá do štyroch rámcových kapitol s jednotlivými podkapitolami. V prvej autorka popri charakteristike kultúrno-spoločenských a hospodárskych pomerov v Európe opisuje epochu renesancie z pohľadu štýlu, historických, konfesijných a politicko-mocenských reálií. V podkapitole *Stredoveký a renesančný viachlas* uvádza znaky prvých podôb viachlasného spevu, ktoré sa objavujú už v 13. storočí, ako napr. improvizovaný viachlas – organum, conductus a ako reprezentatívne pamiatky uvádza *Trnavský rukopis*, *Košické rukopisné zlomky* a ich samotné spôsoby notácie. V kapitole opisujúcej 15. a 16. storočie sa Kočišová sústreďuje na existenciu hudobného života v mestskom prostredí. Ako reprezentatívne pamiatky uvádza fond františkánov, *Bardejovskú zbierku hudobnín* a *Levočskú zbierku hudobnín*

zo 16. – 17. storočia. Renáta Kočišová poukazuje na charakteristické formy a druhy polyfonickej hudby, uvádza významné osobnosti, ktorých hudba sa na území dnešného Slovenska zachovala. Z prameňov zachovaných na našom území sa detailne venuje *Kódexu Anny Hansenovej-Schumanovej* a *Košickým polyfonickým zborníkom I. – III.* V nasledujúcej kapitole *Duchovná pieseň* sa Kočišová zaoberá notačným systémom nachádzajúcim sa u nás. *Kódex A. H.-Schumanovej* slúži ako didaktická pomôcka a východiskový zdroj informácií pre pochopenie dobovej duchovnej hudby. Menzurálna notácia, renesančný modálny systém, proporčnosť sú demonštrované na už spomínaných pamiatkach: *Košických rukopisných zlomkoch*, *Kódexe Anny Hansen-Schumanovej*. Autorka čerpá informácie o duchovnej piesni z publikácie R. Rybářiča *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. Stredovek, renesancia, barok* (1984), opisuje hlavné zdroje duchovnej piesne, ako aj techniky tvorby (kontrafaktúra, kontrapozícia a i.). Ako významné pamiatky uvádza *Banskobystrickú agendu* z r. 1585, väčšiu pozornosť venuje prínosu zbierky Jána Silvána *Písne nove* (1571). Inštrumentálna hudba, trubači, lutníci, organisti a kantori sú ďalšou kapitolou, v ktorej Kočišová charakterizuje emancipáciu inštrumentálnej hudby vo vokálnom prostredí 16. storočia. Autorka prináša pohľad na pamiatky lutnovej a klávesovej hudby a hudby pre dychové nástroje. Venuje sa tu tiež postaveniu hudobníka v mestskom prostredí, jeho sociálnemu statusu. Počiatky výučby hudby u nás začleňuje autorka ešte do stredoveku. Ž príkladov hudobných kompendií uvádza Monetariovu *Epithomu* a učebnicu Leonarda Stöckela *De Musica I., II.* V druhej polovici publikácie sa autorka venuje barokovej hudbe. Samostatnou podkapitolou publikácie je periodizácia barokovej hudby na Slovensku a skladateľské orientácie na európske vzory, kde objasňuje prechod medzi oboma slohovými zmenami, charakterizuje „evanjelický barok“, hornouhorské centrá hudobného života a jeho najväčšie osobnosti. Detailne sa venuje tvorbe skladateľov ako Samuel Capricornus, Johann Kusser st., Ján Šimbracký (Šimrák), Zachariáš Zarevúcky, Samuel Marckfelner. Autorka sa dôsledne zaoberá aj hudbou reholí – uvádza kompozičné cha-

rakteristiky tvorby františkánov (Jozef Pantaleón Rošovský, P. Paulín Bajan, Edmund Pascha, Gaudentius Dettelbach, P. Juraj Zrunek), jezuitov (napr. Joseph Umstatt) a piaristov (napr. P. Peter Peťko). Záverečná rámcová kapitola je venovaná barokovej duchovnej piesni a inštrumentálnej hudbe na území Slovenska. Pre poznanie hudobno-historického vývoja zaradila do svojho učebného textu dôležitú kancionálovú tvorbu, podrobne sa venuje jej pamiatkam: *Cithara Sactorum* a *Cantus Catholici*. Z ďalších pamiatok uvádza *Vietorisovu tabulatúru* a *Lubický spevník*. Nástrojová hudba a jej významné zbierky sú poslednou dielťou kapitolou tejto vysokoškolskej učebnice. Kočišová opisuje status barokového hudobníka, informuje o najčastejšie používaných hudobných nástrojoch v sekulárnom aj cirkevnom prostredí. Partikulárne sa venuje tvorbe Daniela Speera, skladbám z *Vietorisovej tabulatúry* a *Pestrého zborníka*. Zo začiatku 18. storočia predstavuje nasledujúce pamiatky: *Zbierka piesní a tancov Anny Szirmay-Keczerovej*, *Uhrovecká zbierka I. a II.*, *Zborník Eleonóry Susanny Lányiovej*. Hlavný text je pre študenta vysokej školy dobre čitateľný a na mnohých miestach doplnený poznámkovým aparátom s vysvetľujúcim textom a odkazom na odbornú literatúru. Učebnica obsahuje mnohé doplnujúce obrázky dobových prameňov. Poslaním publikácie, ako uvádza autorka, nebolo len predstaviť našu hudobnú minulosť ako takú, ale jej zámerom bolo viesť do chápania hudobných dejín na území Slovenska všeobecný poriadok, ktorý možno pochopiť už v zárodku a získané informácie rozvíjať ďalej.

Michal HOTTMAR



Irena Medňanská a slovenská hudobná pedagogika

Slávka Kopčáková

Prešovská univerzita
2021

V čase, keď potreba sprostredkovania hudby deťom, mládeži a študentom naráža na prekážky online vyučovania, sa do rúk čitateľom dostala vedecká monografia z pera vysokoškolskej pedagogičky prof. PaedDr. Slávky Kopčákovéj, PhD., riaditeľky Inštitútu estetiky a umeleckej kultúry Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity v Prešove. Životné jubileum univ. prof. Mgr. art. Ireny Medňanskej, PhD. (1950–2021), ktorá závažne ovplyvnila odborný rast autorky a stala sa vzorom profesionálneho pôsobenia na akademickej pôde, bolo stimulom k napísaniu tejto monografie. Publikácia je koncepcie postavená na dvoch blokoch: Prvý blok (s. 13–131) tvoria tri rozsiahle kapitoly, v ktorých autorka predstavuje Irenu Medňanskú z troch rôznych pohľadov. Prvým je *Životná cesta Ireny Medňanskej* od rodiska a rodného prostredia cez získanie umeleckého vzdelania vo vtedajšej ČSSR a NDR až po pôsobenie v Prešove, od príchodu v r. 1982 po náhle úmrtie spôsobené ochorením COVID-19 v minulom roku. V druhom pohľade (*Organizačné a múzické aktivity ako celoživotný program*) zoznamuje autorka čitateľa s Medňanskej nevdanou pracovitosťou a vedeckou erudíciou, ktorou si získala nielen uznanie v Európskej asociácii pre hudobnú výchovu, ale aj zviditeľnenie u nás získaním vysokoškolských hodností docent a profesor. Jej hlas znel na nespočetných vedeckých konferenciách a sympóziách. Zaniehanie pre pozdvihnutie umeleckého vzdelávania na ZŠ a ZUŠ na Slovensku v politicky a spoločensky tekutej dobe bolo neprepočítateľné. Podčiarknutý je aj prínos I. Medňanskej na akademickej pôde Prešovskej univerzity. Treťou pohľadom je *Práca v prospech slovenského školstva, vedy a hudobnej kultúry*, ktorou Medňanská nadviazala na hudobnú pedagogiku Ladislava Burlasa a kontinuitne ju spojila so zahraničnými pracoviskami (Ostrava, Olomouc, Praha, Plzeň, Rzešov, Segedín) v úsilí o odstránenie bariér v akademickom priestore. Pôsobenie prof. Medňanskej na riadiacom poste Štátnej filharmónie Košice bolo síce časovo krátkou epizódou, no získané zručnosti manažmentu v profesionálnom telese jej otvorili nové obzory a Kopčáková podčiarkuje Medňanskej schopnosť koncepčného vizionárstva v oblasti hudobného manažmentu. V *Závere* (s. 132–141) autorka synte-

tizuje čiastkové etapy Medňanskej životného oblúka a nasleduje *Zoznam bibliografických odkazov* (s. 142–151) a rozsiahly poznámkový a odkazový aparát z predchádzajúcich kapitol.

Druhý blok monografie s ústredným nadpisom *Prílohy* (s. 152–265) tvorí päť podkapitol. Do prvej (s. 152–189) zaradila Kopčáková *Spomienkové texty osobností hudobnej pedagogiky a hudobnej kultúry zo Slovenska a z krajín Európy* (F. Niermann, C. Schormann, A. De Vugt, Th. De Baets, N. Maczelka, A. Liimets, G. K. Konkol, J. Chaciński, E. Jenčková, K. Steinmetz, M. Ko-dejška, M. Sedláček, M. Slavíková, V. Ševčíková, Z. Berešová, P. Burdych, J. Prchal, L. Burlas, K. Petrůczí, E. Michalová, E. Langsteinová, E. Szórádová, B. Felix a M. Pazúrik). Pri viacerých zahraničných autoroch chýba priradenie krajiny. Druhá kapitola je curriculum vitae vo forme *Kalendária* (s. 190–195), nasleduje *Obrazová príloha* (s. 196–228) dokumentov a fotografií. A posledné dve podkapitoly, *Personálna bibliografia (medzi rokmi 1985–2020 [21])* (s. 229–261) a *Bibliografia (medzi rokmi 1989–2021)* (s. 262–265), dokumentujú rozsiahlu publikačnú, vedeckú i edičnú činnosť prof. Medňanskej. Monografiu uzatvárajú *Summary* v anglickom (preklad Alena Kačmárová) a nemeckom jazyku (preklad Pavol Zubal) a *Menný register*. V texte publikácie je viacero nepresností, z ktorých spomeňme: Vedecká konferencia venovaná skladateľovi B. Kélerovi sa uskutočnila v r. 2012 (s. 127). Záštitu nad Rokom Jozefa Grešáka prevzal MUDr. Boris Hanuščák, primátor mesta Bardejov (s. 129). Monografický zborník *Skladateľ a pedagóg Jozef Grešák z pohľadu muzikológov a interpretov 21. storočia* v prvom a druhom vydaní je totožný (s. 129).

Monografia *Irena Medňanská a slovenská hudobná pedagogika* je cenným muzikologickým príspevkom v oblasti hudobného umenia a hudobnej kultúry na Slovensku.

Silvia FECSKOVÁ



Hudba v hudbe Ondrej Veselý Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre 2021

Je to práve polstoročie, keď Alfred Schnittke vystúpil na Medzinárodnom hudobnom kongrese v Moskve a pokúsil sa definovať polyštýlosť cez prizmu vlastnej skladateľskej skúsenosti. Samotný termín sa postupne stal prezentačným pre viaceré skladateľské prístupy, integrujúce do novej kompozície prvky iných diel či napodobeniny alebo odkazy na ne. A rovnako sa rokmi košatila aj muzikologická spisba k tejto téme, zďaleka tvorivo neuzavretej a definitívne neprebá-danej.

Aj z tohto dôvodu je knižný titul Ondreja Veselého, vypovedajúci o polyštýlovosti v hudbe vo všeobecnosti a o jej podobách v tvorbe slovenských skladateľov 2. polovice 20. storočia, vítanou iniciatívou. Ide o autora, ktorý nie je výlučne zameraný na teoretickú reflexiu hudby, venuje sa primárne hudobnej interpretácii a pedagogickej činnosti. Veselý sa aj ako aktívny gitarista dlhodobo zaujíma

o hudbu 20. storočia a súčasnosti, pričom sám iniciuje vznik nových diel a tiež vedie zapálený dialóg so súčasnými skladateľmi. Zároveň sa profiluje aj ako publicista, ktorý píše invenčné dialógy s predstaviteľmi súčasnej hudobnej kultúry – skladateľmi, interpretmi, iniciátor-mi umeleckého života. Publikácia predstavuje završenie Veselého doktorandského štúdia v odbore estetika na Univerzite Konštantína Filozofa v Nitre, čím bol definovaný aj jej obsah. V úvodnom predstavení teoretických kontextov skúmanej témy, sumárne označenej názvom HUDBA V HUDBE, autor načrtáva možnosti systematizácie prístupov a uskutočňuje krátky exkurz do polyštýlovosti v Schnittkeho diele. Zároveň definuje rozdiely medzi americkým a európskym kultúrnym prostredím a obhaja tézu o neoklasícizme, ktorý polyštýlosť anticipoval.

Sondami do tvorivých zámerov štyroch vybraných slovenských skladateľov orientovaných modernisticky či avantgardne – Ján Zimmer (1926–1993), Ivan Hrušovský (1927–2001), Ladislav Kupkovič (1936–2016) a Juraj Beneš (1940–2004) poukazuje na osobitú a originálne podoby polyštýlovosti, vyrastajúcej (nepo- chybne aj) z kontextov kultúrnej klímy v krajine.

Osobitú pozornosť venuje Veselý dvom tvorcom – Mirovi Bázlikovi (1931) a Vladimírovi Godárovi (1956). Ide o skladateľov dvoch po sebe nasledujúcich generácií, ktorých formovalo odlišné mentálne a duchovné prostredie a tiež spoločenská klíma. Rôznorodé podnety a svojské uvažovanie a čítanie tvorcov priniesli profiláciu osobitej hudobnej reči. S hĺbkou, ktorú tuší súčasnosť a, pevne verím, znásobí a zhodnotí budúcnosť. Pridanú hodnotu Veselého analytických

textov predstavujú citáty z jeho osobných rozhovorov so skladateľmi, z ktorých je zrejme vzájomná dôvera diskutujúcich.

Inšpiratívnymi sú aj sondy do tvorby ďalších nonkonformných autorov – Mariána Vargu (1947–2017), Martina Burlasa (1955) a Júliusa Fujaka (1966), ktorých kompozičné prístupy by zrejme bolo možné zaštitovať postmodernou, evidentne však ide o vzájomne iné a osobitú inšpiračné východiská, motivácie, postoje, z čoho vyplýva aj iná poetika ich tvorby.

Z analytických textov knižnej publikácie je zrejme Veselého zaniehanie pre tému a tiež znalosť mnohých kontextov, týkajúcich sa špecifik slovenského prostredia. Otázkou zostáva adresát, ktorému je táto kniha určená. Odbornou terminológiou presýtený slovník môže odradiť bežného čitateľa a milovníka hudby, ktorý by sa o téme polyštýlovosti, rozvíjanej primárne v kontextoch hudobnej tvorby na Slovensku, chcel dozvedieť viac. Publikácia viac patrí do okruhu úzko orientovaných špecialistov. Tu však môže pôsobiť problematiku Veselého inklinácia k originalite, spontánnosti a nekonformnosti, ktorá nemá v rámci danej plochy dostatočný priestor na argumentačné zázemie. Prejavuje sa to napríklad v snahe otvárať mnoho sprievodných tém, ktoré síce kontext uvažovania dotvárajú, zároveň však so sebou nutne prinášajú aj fragmentárnosť.

Sumárne však možno konštatovať, že publikácia prináša mnoho nových podnetov pre ďalšiu diskusiu a je autentickým svedectvom autora, aktívneho hudobníka, o živom a zaniehanom uvažovaní o motiváciách skladateľov k tvorbe, o rovinách a úskaliach kompozičného procesu a o opodstatnenosti hudby ako takej.

Tatiana PIRNÍKOVÁ

Vanda Rozenbergová Pohreb

Nadstrážmajster Adam Hrúz sedí v jedinej miestnosti oddelenia policajného zboru v Hrmotnej a hrá solitér. Má pokoj. Pred týždňom mu občan Jovanko nahlásil krádež dvadsiatich kilogramov zemiakov a jednu prázdnu bandasku. „Pozriem to,“ upokojil ho Hrúz. Zašiel za Adamcom, Adamec mal kopu dlhov, rozpadnutý dom a dve deti bez mamy. Len čo uvidel Hrúza, odhodil zvyšok cigarety na obecný pozemok – ulicu a povedal „už si tu?“

„Len podpíš, že si bol vypočutý,“ Hrúz nastavil chrbát a Adamec podpísal. Ponúkol Hrúza cigaretou, fajčili a rozprávali sa. O zemiakoch, o túžbach, o tvrdom živote. Predvlani, keď v hustom lesnom poraste nejaký hubár z mesta našiel vrak auta, zjavne nedávno obhoreného, utekal na policajnú stanicu, aby to nahlásil. Hrúz si všetko starostlivo zaznamenal a poslal pána domov. „Ďakujeme. Zistíme, čo sa tam stalo.“ Nestalo sa tam nič, lebo ako povedal nadstrážmajster Hrúz, kto sa s tým bude srať?

Hľadá sa také auto? Nie.

Hľadá sa nejaká osoba v súvislosti s touto ešpézetkou? Nie.

Zbytočne si kaziť deň.

„Našiel som... ako to povedať, trčí tam zo zeme podriapaný igelit, ale pod ním je krásna látka. Krásna! Niečo v nej leží, Boh dá, že nie mŕtvola,“ na oddelenie volá nejaký Ilčík.

„Ukážem vám to miesto,“ dôkladne vyslovuje každú hlásku.

„Dobre. Chcete nahlásiť nález textilie, čo trčí zo zeme, áno?“ pýta sa Hrúz.

„Neviem, či je to sveter alebo sukňa. Je to látka. Volám sa Izidor Ilčík, išiel som na vychádzku a zbadal som to. Ťahal som, trochu podhrnul, ale hneď som vedel, že to je pre vás robota,“ pokračuje nahlasovateľ. Adam si uvedomil, že to pokojne môže byť niekto od nich. Od policajtov. Niekto, čo skúša po okrskoch, kto je vyhovujúci a koho treba vyhodiť. Boli už také prípady. Hrúz okamžite zavola strážmajstrovi Vavrovi. O dve minúty pred budovou zastalo auto a Hrúz nastúpil.

Basa bola uložená v jame s obdĺžnikovým pôdorysom, vystlanej bielou, pôvodne lesklou látkou, teraz mierne rozmočenou a znehodnotenou. Samotný nástroj bol zabalený v hebkej ružovej deke so strapcami, ľavý spodný oblúk vrchnej preglejky bol jemne odretý. Celý predmet páchol neznámou látkou, páchateľ ho iste namoril kvôli červotočom – a bol mimoriadne dôkladne opatrený plastovým obalom, priehľadným hrubým igelitom.

„Hm,“ povedal Hrúz.

„Nie som si istý, či nález nástroja zodpovedá naplneniu podstaty trestného činu, popozerajte, či niekomu neukradli *takéto*,“ ukáže na basu, „v uplynulých dvoch rokoch. Zem je zarastená len riedkou a nízkou trávou, nie je to tu od stredoveku.“

„Na celom Slovensku sme žiadnu krádež *takéhoto* nezaznamenali,“ pribehol o hodinu strážmajster Vavro. „Ale uvedomil som si,“ pokračuje, „keď som s deťmi chodieval v lete do Prístavnej (Prístavná je okresné mesto), videl som chlapa, čo na *takomto* hral. „Prever to,“ pokynul mu Hrúz a pohrúžil sa do rántania zvyšných cigariet v krabičke. Jesenný les v ňom vyvolal kusisko nostalgie, azda by sa mal niekedy poprechádzať len tak, mimo pracovných povinností. Nadstrážmajster mal pravdu. V kúpeľnom meste Prístavná spríjemňujú ľuďom život aj pouliční hudobníci. Najznámejší a najstarší z nich, Jozef Škriepka, študoval údajne vo Viedni. To nadstrážmajstrovi povedala referentka na úrade a tiež, že ho už nejaký čas nevidela. Vec je jasná.

Obaja policajti vyrazili navštíviť Jozefa Škriepku do ošarpaného panelového domu pri rieke.

Otvoril im starší vysoký upravený muž. Vošli.

Keby bol býval niektorý z tých dvoch naladený na jemnejšie vibrácie, pocítil by v Škriepkovom príbytku magickú atmosféru, v ktorej čas plynie inak a prelínajú sa v nej celé svety. Také izby sú ako poklad, no Hrúz ani Vavro o tom nemôžu vedieť. Usadili sa medzi množstvom krásnych reprodukcí, zelené kresla a masívny stolík pod oknom, na ktorý si položili cigarety, sa pýšil záplavou izbových rastlín, v policiach videli knihy, stovky LP platní a dva gramofóny. A všade čisto – akoby tam Škriepka ani nebýval sám.

„Raz sme sa ako deti obliekli na karneval za gréckych bohov. Počúvali sme v rozhlase relácie o starovekom Grécku, ja aj môj brat. On bol Hermés, ja Apolón. Mama bola predavačka, otec robil v elektrárni. Mama nám pred Vianocami nosila nemecké cukríky, otec nám z montáže dovliekol korytnačku. Viete, ako to je – decká samy doma, Roman na ten karneval vyrobil lýru z korytnačky, gitaru so siedmimi strunami, lebo presne tak ju vraj urobil Hermés. A ja, ako Apolón, som na nej hral. Holé nohy sme si ovinuli maminými zelenými šatami postrihanými na pásiky, to boli vavrínové listy a z posteli sme snali plachty a uviazali si ich na jeden uzol cez rameno. O lýru sme sa bili – našej korytnačke sme okolo nôh dračou slučkou upevnili motúzy a učiteľka volala našim skôr, než sme stihli zabrnkať na provizórnych strunách zo silonu.“

Nikto nás netrestal, mama nad šatami mávla rukou a otec trpezlivo odviazal korytnačku. Na druhý deň po škole ma otec odviezol do hudobnej a Romana do kultúrneho domu. Hoci bol školský rok v plnom prúde, jeho prijali na kurzy latinčiny pre dospelých a mňa zapísali na kontrabas. Starý učiteľ mi bez pozdravu buchol slákom po prstoch: Noty vieš?

Nevedel som nič. Len rozložiť oheň v prírode, uvariť čaj a čítať Bohovia a hrdinovia antických báji. V škole som na hudobnej vedeľ zaspievať *Ej už sa na tej hore listie červeneje* a to stačilo. Uznajte, nie je to práve najľahšia melódia. A teraz sme ja a Roman mali pykať za karnevalové masky. Radšej by som chodil na tú latinčinu, povedal som mu.

Je to tam otrasné. Ja by som v pohode chodil na basu, povedal on mne.

Vyviedol som ho z omylu. Chceli sme si rodičov nejako udobriť, ale oni neboli nahnevani. Budete vzdelaní po každej stránke, usmievali sa. Ale prečo basu? hučal som.

Budeš čakať, kým ju prerastieš – a potom zahráš ako Apolón.

Mama! On nehral na basu, protestoval som. Je to len báj. Mytológia. Výmysel!

Viem. Hral na korytnačku – mama došúpala mrkvu a zhrnula ju do polievky.

Jediný v celom meste som chodil na basu. Taký krásny a taký podceňovaný nástroj, vzdychal mi za ušami ten starý dedko, ach, drahý, drahý učiteľ! Aké to len bolo strašné hrať na školskom koncerte pred rodičmi. Od trémy som sa takmer nedovliekol na pódium, ale potom tleskali postojačky. Ten kontrabas mi môj učiteľ, počúvajte dobre, daroval! Či som vyštudoval vo Viedni? Nie. Vyučil som sa v Košiciach za kuchára. Sem, do Prístavnej som sa vrátil, lebo mi tam bolo smutno. Vo Viedni vyštudoval môj brat Roman románske jazyky. Aj tam býva a mne zostal tento byt, po rodičoch.“

„Prečo ste svoj nástroj zakopali do hory, pán Škriepka?“

„Mali sme vám sláčikové trio. Hrávali sme na svadbách, na hodoch a na zábavách, ale čelista išiel robiť do Holandska a huslista vyhorel. Tak to povedal. Trochu som doučoval hudbu – ale ktoré decko ti pôjde na kontrabas? Stal som sa členom Organizácie na podporu pouličných hráčov a vyše dvadsať rokov som poulične hral tu, v našom meste. Mal som povolenia na dve miesta: pri starej tržnici a v uličke pod poštou. Na každom mieste pol druhu hodiny, viac nesmiete. Hrával som Kánon v Dé, to je moje obľúbené, aj Ernesta Blocha, jaj, také zádušné! Pekné! To bolo moje – a pod poštou na prvom poschodí bývala osoba, čo mi strpčovala život. Osemnásť sťažností napísala na úrad, *neustávajúce vízganie ju ruší, keď spí po nočnej*. Pri starej tržnici som skúšal skôr džezové variácie, a tam sa zas vzopreli trhovníci, vraj im odháňam zákazníkov, že sa nevedia sústrediť na nákup. Kdeže láska – to hudba dokáže všetko zmeniť lúsknutím prstov, rozdelí ľudí a ešte aj poníži, ach! Ja som bol chodiaca radosť so štyrmi strunami, samotár, ktorý žil s basou a pre basu. Potom som sa v lete motal okolo kúpalska bez povolenia, len tak. Hral som Piráti z Karibiku, lebo v Organizácii mi poradili, že v Miláne pri Duomo to veľmi ide. Ale tu spoza plotu revalo rádio na celý areál, červení a vyčerpaní ľudia vchádzali dovnútra aj von a nikto si ma ani nevšimol.“

Raz večer som sa doma zahnal z celej sily a chcel som udrieť, rozbiť svoj kontrabas, ale v poslednej sekunde som odvrátil kladi-vo s veľkým poriskom a odrel som len okraj, nepatrne. Čosi závažné sa deje s ľuďmi, tvária sa, akoby hru na kontrabase počúvali každý deň!“

Škriepka si zatlačil na koreň nosa a privrel oči. „Budem už len rozmnožovať orchidey a pozerat' televízor, povedal som si. Siedmeho februára minulého roku som svoj kontrabas po učiteľovi, s nemeckou slučkou, telom aj krkom z francúzskej preglejky, s hmatníkom z červeného javora a s mosadzným bodcom,

ktorý som opatroval ako oko v hlave a každý deň po hraní som ho skontroloval, zabalil do deky. Kúpil som si ju pod stromček. Veľikánsku, z novozélandskej vlny, videli ste sami, krásna kvalita. Po Novom roku – v takej zime, som ešte štyri razy zahral pri kostole, ale oplúvali ma tam dvaja bezdomovci, že im beriem miesto a jeden vytiahol nôž. Uznajte.“

„Tú jamu ste vykopali sám?“

„Sám. Vo februári. Nadrel som sa. Aj ten tapacír okolo je moja robota. Pochoval som svoju basu. Viete, niekto by ju raz našiel. A veď ju aj. Nerátal som, že to bude tak skoro, ale prišli by na ňu, povedzme, o päťdesiat ro-

kov a rozprávali by si výmysly a bájky, odkiaľ sa tam zobrala taká krásna, taký kus! Meter osemdesiat!“

„To bol predsa hlúpy nápad. Hm?“ povedal Hrúz. „Privezieme vám ho naspäť.“

„Nič nevozte, prídem sám. Vyskúšam, či sa nepoškodila akustika a ako držia struny – pred pochovaním som ich povolil. A rovno vám môžem zahrať, vyskúšam, či som ešte vo forme.“ Škriepka si pravou rukou potiahol prsty na ľavej.

„Poďme,“ pokýval hlavou Hrúz a napadlo mu, či nemal aj tento podnet nechať len tak, ako sa hovorí, vyprchať. Do zabudnutia.



Basy (foto: R. Ragan)

Ludmila Michalková

KREHKOSŤ A MONUMENTÁLNOŠŤ K vzťahu piesne a symfónie v hudbe 19. storočia

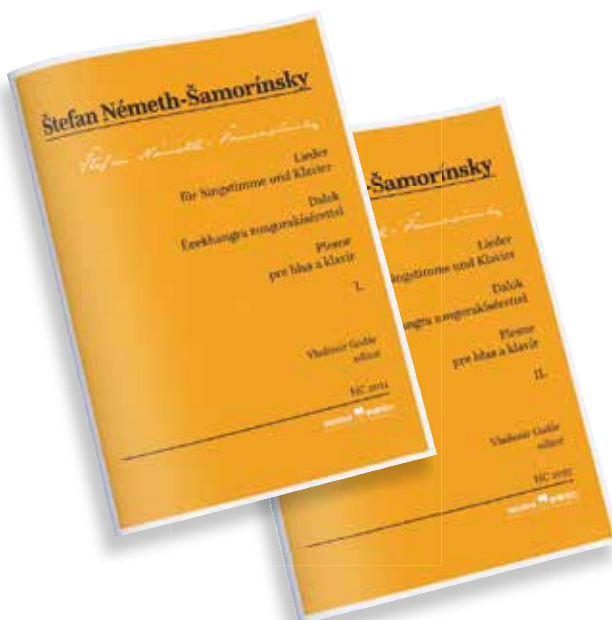


I. KREHKOSŤ

Autorka čitateľovi predkladá vlastnú, presvedčivými argumentmi podloženú periodizáciu hudby v 19. storočí, opierajúcu sa o presnú terminológiu a výstižné pomenovanie ideových trendov a umeleckých štýlov. Prvý diel trojzväzkovej monografie prináša detailný, a zároveň komplexný pohľad na vývoj piesne v 19. storočí, napísaný s erudíciou a originálnym názorom.

Bratislava 2020

ISMN 979-0-68503-066-9 (print) | ISMN 979-0-68503-067-6 (ePDF)



Štefan Németh-Šamorínsky

Piesne pre hlas a klavír I./II.

Vo vydavateľstve Hudobného centra vychádza v dvoch zväzkoch súborné piesňové dielo významného slovenského skladateľa, dirigenta, klaviristu, organistu a organára Štefana Németha-Šamorínskeho (1896 – 1975). I. zväzok prináša piesne na verše v nemeckom a maďarskom jazyku i autorské úpravy maďarského folklóru. II. zväzok obsahuje autorské úpravy slovenských ľudových piesní z rôznych regiónov i detské piesne a hry.

Bratislava 2020

ISMN 979-0-68503-075-1, ISMN 979-0-68503-062-1



DIVADLO VIOLA

O HUDBE S JEJ TVORCAMI 20. MAREC / 18:00

hudobný večer so skladateľom Petrom Machajdíkom
účinkuje: Lyubov Gunder / klavír
projekt Cesty k hudbe 2021

SÓLO - DUO - TRIO 27. MAREC / 18:00

5. ročník prehliadky súčasnej hudby
účinkuje: kvarteto Alia Amnis:
Jana Santovjáková, Lenka Novosedlíková,
Iveta Vajó, Frederika Pöhmová

CESTY K HUDBE 2022 22. APRÍL / 18:00

koncert z tvorby Pascala Dusapina
a Valentina Bibika
Milan Paľa / husle, Katarína Paľová / klavír
cyklus Vilecov Prešov

📍 Tkáčska 2, Prešov

🌐 www.violapresov.sk

📘 ViolaPrešov

✉ info@violapresov.sk

☎ 0905 688 665



u. fond
na podporu
umenia

hudobný život

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

marec/apríl 2022

18. / piatok / J3
Koncertná sieň SF 19.00
SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

O. OLOS *dirigent*
ŠTUDENTI VŠMU V BRATISLAVE
A AU V BANSKEJ BYSTRICI

A. STRUŇÁKOVÁ *hoboj* / M. MORHÁČ *barytón* /
K. BORBAT *klavír* / M. PAVLÍK *husle* /
M. TAYTÁKOVÁ *soprán*

Gabčo, Vivaldi, Mozart, Mendelssohn Bartholdy,
Rachmaminov, Bartók, Berg



20. / nedeľa / S1
Kostol Najsvätejšieho Spasiteľa (Jezuiti) 15.00
SLOVENSKÝ KOMORNÝ ORCHESTER

SPEVÁCKY ZBOR LÚČNICA
ČLENOVIA SLOVENSKÉHO FILHARMONICKÉHO ZBORU
E. DANEL *um. vedúci*, *husle* / E. MATUŠOVÁ *zbormajsterka*

Bach, Godár

23. / streda / C4
Koncertná sieň SF 19.00
SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA
D. RAISKIN *dirigent* / A. VOLODIN *klavír*

Brahms, Beethoven

31. / štvrtok / D7 / 01. 04. / piatok / E7
Koncertná sieň SF 19.00
SLOVENSKÝ KOMORNÝ ORCHESTER
E. DANEL *um. vedúci* / D. KARVAY *husle*

Vivaldi, Piazzolla / Desiatnikov

5. / utorok / K5
Koncertná sieň SF 19.00
K. LIFSCHITZ *klavír*

Schubert, Janáček, Debussy, Beethoven

7. / 8. / štvrtok / piatok / A8 / B8
Koncertná sieň SF 19.00
SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA
D. RAISKIN *dirigent* / A. VOLODIN *klavír*

Brahms

10. / nedeľa / A8 / S2
Katedrála sv. Martina 15.00
VEĽKONOČNÝ KONCERT
SLOVENSKÝ KOMORNÝ ORCHESTER
E. DANEL *um. vedúci*

Haydn Sedem posledných slov nášho Spasiteľa na kríži

12. / utorok / SH2
Malá sála SF 19.00
SOLAMENTE NATURALI
M. VALENT *um. vedúci* / M. ŠIMKO *tenor* /
M. TRÁVNIČEK *bas*

Lamentácie k Veľkej noci

21. / 22. / 23. / štvrtok / piatok / sobota
Koncertná sieň SF 19.00
SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA
R. ŠTÚR *dirigent*

Filmová hudba

foto: Anton Sládek

www.filharmonia.sk stream: filharmonia.sk #SlovakPhil



Pokladnica Slovenskej filharmónie
Reduta, Nám. Eugena Suchoňa 1, Bratislava
otvorená v pracovných dňoch
po 09.00 – 14.00, ut – pia 13.00 – 19.00
Zmena programu a interpretov vyhradená.