



hudobný život

ROČNÍK LIV

4

2022

2,50 €

hudobné  **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Opera SND: Lock (aj) down? / **Osobnosť:** Valentin Silvestrov / **V novej krajine:** Igor Vlach /
Rozhovor: Andreas van Zoelen / **Jazz:** 30 rokov Bratislava Hot Serenaders



Múzy nemlčia

XXXI. stredoeurópsky festival koncertného umenia

Central European Music Festival

Dom umenia Fatra Žilina
25. - 30. apríl 2022

PONDELOK 25. 4. - 19:00 9,-/11,-/13,- €

Otvárací koncert
Štátny komorný orchester Žilina
František Macek dirigent / Česká republika
Anna Štrbová hoboja / Slovenská republika

Miro Bázlik Päť malých elégií pre sláčikové nástroje
Richard Strauss Koncert pre hoboja a orchester D dur AV 144

Juan Crisóstomo de Arriaga Sinfonía a gran orquesta

UTOROK 26. 4. - 16:00 vstup voľný

**Koncert víťazov súťaží slovenských konzervatórií
za rok 2022**

UTOROK 26. 4. - 19:00 6,- €

Jonathan Swensen violončelo / Dánsko
Filip Štrauch klavír / Slovenská republika

Claude Debussy Sonáta pre violončelo a klavír d mol L. 135
Alfred Schnittke Sonáta pre violončelo a klavír
Dmitrij Šostakovič Sonáta pre violončelo a klavír d mol op. 40

STREDA 27. 4. - 19:00 8,- €

Belfiato Quintet / Česká republika
Jakub Sládek klavír / Česká republika

Bohuslav Martinů Sonáta pre klavír H 350
Sergej Rachmaninov Sonáta č. 2 b mol (v. 1931)

Wolfgang Amadeus Mozart Predohra k opere Čarovná flauta KV 620
Kvinteto pre klavír a dychové
nástroje Es dur KV 452

Pavel Haas Dychové kvinteto op. 10

ŠTVRTOK 28. 4. - 19:00

8,- €

Lucienne Renaudin Vary trúbka / Francúzsko
Félicien Brut akordeón / Francúzsko

Astor Piazzolla	Chau Paris
Carl Höhne	Fantaisie Slave
Edvard Hagerup Grieg	Nórske tance č. 2 a 3
Astor Piazzolla	Maria de Buenos Aires / výber
Leonard Bernstein	Tonight / výber z West Side Story
Claude Thomain	
& Éric Bouvelle arr.	Medley de Valses Paris
Astor Piazzolla	Escualo
Richard Galliano	Aria
Thierry Escaich	Dopo La Folia
Richard Galliano	Tango pour Claude

PIATOK 29. 4. - 19:00 6,- €

Tanja Ruždjak soprán / Chorvátsko
Kyung Jae Moon barytón / Južná Kórea
Branko Ladič klavír / Slovenská republika

Franz Schubert	Der Atlas zo zbierky Schwanengesang D. 957 Gruppe aus dem Tartarus D. 583
Richard Strauss	Cäcilie č. 2 op. 27
Wolfgang Amadeus Mozart	Crudeli! perchè finora, duet Grófa Almavivu a Zuzanky z 3. dejstva opery Figarova svadba KV 492
	Hai già vinta la causa... Vedrò, mentr'io sospiro, ária Grófa Almavivu z 3. dejstva opery Figarova svadba KV 492
Giuseppe Verdi	È strano... Ah, fors'è lui a Follie, follie... Sempre libera, scéna Violetty z 1. dejstva opery La traviata
	Pietà, rispetto, onore, ária Macbetha zo 4. dejstva opery Macbeth
Giacomo Puccini	Sì, mi chiamano Mimì, ária Mimì z 1. dejstva opery Bohéma
Richard Wagner	Bin ich nun frei? Wirklich frei?, scéna Albericha zo 4. scény opery Rýnske zlato O du mein holder Abendstern, ária Wolframa z 3. dejstva opery Tannhäuser
Francesco Paolo Tosti	Malia 'A vucchella
Johann Strauss	Klänge der Heimat, ária Rosalinde z 2. dejstva operety Netopier
Franz Lehár	Lippen schweigen, duet Hanny a Danila z 3. dejstva operety Veselá vdova

SOBOTA 30. 4. - 19:00 8,-/10,-/12,- €

Záverečný koncert
Solamente Naturali
Peter Spišský umelecký vedúci / Slovenská republika
Michaela Koudelková zobcové flauty / Česká republika

Georg Philipp Telemann	Suita a mol pre zobcovú flautu TWV 55:12 „Les nations anciennes et modernes“ TWV 55:G4
Staré tance z Uhrova	Uhrovecká zbierka 1730 / výber

Antonio Vivaldi	Koncert pre sláčikový orchester g mol RV 157 Koncert pre flautino C dur RV 444
Jean-Fery Rebel	„Les caractères de la danse“

Predpredaj vstupeniek:

Informačná kancelária ŠKO, Dolný val 47, Žilina, Tel.: +421 (0) 41 245 11 11, Po – Pia od 7:00 do 18:00

Objednávky: vstupenky@skoziilina.sk, www.skoziilina.sk, online predaj na www.navstevnik.sk

f Allegretto Žilina / www.allegretto.sk

Zmena programu a účinkujúcich vyhradená.

Všetky podujatia sa realizujú v súlade s aktuálnymi pandemickými opatreniami Úradu verejného zdravotníctva Slovenskej republiky.

Organizátor

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

s finančným príspevkom

MINISTERSTVO
KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

Hlavní partneri

ŠTÁTNY KOMORNÝ
ORCHESTER
ŽILINA

Mesto Žilina

Hlavný mediálny partner

rtv:

RÁDIO DEVÍN

Mediálni partneri

hudobný život

best

OPERA
SLOVAKIA

MY
MUSIC CENTER

Žilina

RADIO
REBECA

MY
MUSIC CENTER

severka.tv

večerník

TV

Partneri

PRACOVNÍK

Real Guitars

eurcaw

Zachovajte pokoj, po skončení poplachu predstavenie pokračuje

„V prvý deň vojny, 24. februára, sme zrušili plánovaný koncert a čoskoro aj tie nasledujúce. Bolo nám jasné, že toto je naozajstná brutálna vojna a že bude trvať dlho. Zmenili sme sa na dobrovoľníkov, začali sme pomáhať utečencom, deťom... V momente, keď sme sa rozhodli zbierať finančnú podporu pre armádu a na humanitárne účely, sme pochopili, že hudba musí znieť. Spustili sme sériu online koncertov Ukrajina 2022: Múzy nemlčia. Účinkujú na nich aj hudobníci z iných ukrajinských miest, ktorí sú teraz u nás v Lvove. Okrem toho od polovice marca hráme, kde sa len dá – v knižniciach, školách, v domovoch dôchodcov. Keď je dobré počasie, hrajú členovia dychovej sekcie v parkoch. Na námestí pri Ševčenkovej soche uvádzame vlastenecky ladené koncerty... Niekoľko našich hudobníkov už bojuje, zbraňou tých, čo zostali, je zatiaľ hudba, no ak naberie vojna na sile, aj oni budú povolaní do armády...“ Toľko slov riaditeľa Lvovskej národnej filharmónie Volodymyra Syvochypa pre Hudobný život (viac k finančnej zbierke na str. 24).

Ľvov je nielen tranzitom pre tých, čo utekajú do zahraničia, ale aj útočiskom pre Ukrajincov, ktorých volajú vnútorne vysídlení – na úteku vo vlastnej krajine. Medzi nimi sú samozrejme aj členovia orchestrov, operní a baletní sólisti. Ľvovská národná opera sa opäť otvára pre verejnosť, pozýva i rodiny s najmenšími deťmi. Všetci návštevníci si k povinnej antikovidovej výbave musia pridať aj pravidlá bezpečnosti v čase vojnového stavu: „Vážení hostia... v prípade poplachu sa všetci návštevníci musia presunúť do divadelného krytu... Ak vzdušný poplach netrvá dlhšie ako hodinu, predstavenie bude pokračovať.“ Prosté. Mrazivé. Dojímavé.

(Na 12. apríla, po našej uzávierke bol plánovaný koncert violončelistu Gautiera Capuçona v Ľvovskej filharmónii. Dvíha sa – po tej politikej – nová forma kultúrnej podpory zo Západu?)



Navigácia do krytu v interiéri Ľvovskej národnej opery (foto: archív opery)

U nás sa búria sólisti Opery SND a naše otázky smerom k jej vedeniu sú zodpovedané len veľmi vlažne (str. 14). Téma sa budeme venovať aj v ďalšom čísle. Odkrývame ďalšie okná do histórie i súčasnosti pre nás takmer nepoznanej ukrajinskej hudby – v rozhovore s úspešným pedagógom Igorom Vlakhom (str. 20) i v profile dnes najslávnejšieho ukrajinského autora Valentina Silvestrova (str. 22).

Počúvajte hudbu, navštevujte koncerty, operné predstavenia, kupujte hudobné časopisy. Príklady z Ukrajiny jasne ukazujú, že umenie nie je šľahačkou na torte, je chlebom, ktorý zachraňuje. Azda si to uvedomíme skôr, než nás samých začne dvíhať zo zeme.

Andrea SEREČINOVÁ

Koncerty, spravodajstvo

- 2 **Sakrálny minimalizmus L. Borzíka – Rozhlas pre Ukrajinu** K. Guničová
- 3 **(Ne)známa hudba Petra Zagara** R. Kolář
- 4 **ŠKO Žilina** L. Dohnalová
- 5 **Nový festival starej hudby v Žiline...** M. Hottmar
- 6 **V žiari monitorov – Z organového kokpitu** T. Horkay – M. Melcová
- 7 **Hudba spod kaukazského snehu** R. Kolář
- 8 **Grigorij Sokolov vo Viedni – Auris interna** P. Zagara – J. Filip

Hudobné divadlo

- 9 **Nová krv do žíl slovenskej opernej réžie?** M. Mojžišová
- 10 **Voda, krv, ale nie muzikál nad vodou** K. Mišovic
- 11 **Pár stoličiek, jeden stôl...** A. Schindler
- 13 **Krátke šťastie tenoristu** V. Blaho

Téma

- 14 **Opera SND: Lock (aj) down? (L. Cukr)** R. Bayer

Rozhovor

- 17 **Saxofóny pod mikroskopom (A. van Zoelen)** E. Rothenstein

V novej krajine

- 20 **Rusifikácia trvá na Ukrajine stáročia (I. Vlach)** A. Serečinová

Osobnosť

- 22 **Moja hudba je ozvenou... (V. Silvestrov)** M. Kamenská

Analýza

- 26 **A. Skriabin: Symfónia č. 2 op. 29** T. Horkay

Seriál

- 29 **Hudba v časoch neslobody: Spevavé Slovensko?** S. Jeseničová

Jazz

- 33 **Hráme čoraz lepšie (J. Bartoš)** J. Dekánková

Recenzie CD

- 37 **Poviedka**

- 40 **Tajnostkár** V. Rozenbergová

Sakrálny minimalizmus Lukáša Borzíka

Začiatok marca sa vyznačoval pochmúrnou spoločenskou atmosférou. Pozitívnu správu však bolo postupné odvolávanie viacerých protipandemických oparení, ktoré mali zásadný vplyv na organizáciu koncertov. Hudobný život sa tak mohol následne vrátiť do pôvodných koľají. **Ensemble Ricercata** koncertom s názvom *Spevy* (5. 3.) začal svoju tohtoročnú sezónu. Vo Veľkom koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu odznela dramaturgia zostavená z komorných diel Lukáša Borzíka.

Kompozícia *V tichu kameňa vánok* pre violončelo a klavír stelesňovala hlbavú miniatúru s meditativným charakterom. Neustále prítomný rytmický model tvorený opakovaním jedného tónu definoval klavírny part. **Ivan Šiller** exaktne uchopil skladateľovu myšlienku postupne sa vrstviaceho kánonu. Rozširujúca sa faktúra spôsobená stúpaním rytmického modelu po tónoch diatonickej stupnice dostala možnosť vyznieť vďaka klaviristovým hráčskym schopnostiam. Tento dynamizujúci, resp. gradačný princíp bol využitý aj v parte violončela. **Andrej Gál** sa citlivo pohrával s dynamickou rovinou skladby. Práve tá bola rozhodujúca pre dosiahnutie meditatívneho vyznenia interpretácie. S určitosťou treba oceniť aj komunikáciu medzi oboma hráčmi. Bez akejkoľvek kolízie sa dokázali vyrovnáť aj s úsekmi náročnejšími na súhrn.

Názov hudobného večera vychádzal z premiérovaneho klavírneho kvinteta *Spevy*. Duchovne naplnené až transcendentálne dielo v sebe zahŕňalo sedem výrazovo odlišných častí. Ich podstata tkvela v tzv. nekonečnej melódii

zostavenej zo základného 72-tónového radu. Zvuková ucelenosť bola dosiahnutá najmä vďaka využitiu kánonu. Z neho sa následne vykryštalizoval chorál umocňujúci duchov-



L. Borzík (foto: archív LB)

ný charakter kompozície. Takto komplexné dielo bolo pre interpretov tvrdým orieškom. Vyžadovalo si veľkú mieru hráčskej kondície a koncentrácie. Ivan Šiller sa s dávkou muzikantskej inteligencie snažil viesť sláčiky

k práci s jednotlivými hudobnými frázami. Napriek tomu si huslisti **Adam Szendrei** a **Daniel Rumler** neporadili s náročnosťou svojich partov. Už v prvej časti *Intimo* (... *Modlitba*) boli evidentné intonačné a technicky neisté miesta, a to najmä pri striedaní tremola s latentnou témou kánonu. Tieto nedostat-

ky postihli aj ďalšie časti kompozície a boli príčinou zvukovej nevyváženosti skupiny. Prekvapením kvinteta bola violistka **Júlia Urđová**. Vynikala najmä svojou technickou zdatnosťou, ktorá jej umožňovala s ľahkosťou sa pohybovať v rôznych polohách. Niektoré úseky kompozície (najmä jej prvá časť) si však vyžadovali väčšiu mieru legata. Plynulé viazanie tónov chýbalo aj u inak výborného a zanieteného Andreja Gála. Posledná časť, *Lento* (... *Dych*), bola interpretovaná o poznanie kvalitnejšie, a tak bol záver diela posilnený uchu lahodiacou katarziou. Borzíkova poetika je na slovenskej hudobnej scéne ojedinelá. Vďaka svojej orientácii na duchovnú tematiku dokáže upútať niekedy až nadpozemským

naplnením kompozície. Aktuálna spoločenská situácia posilnila silný spirituálny zážitok z celého koncertu.

Kristína GUNIČOVÁ

Text vznikol ako súčasť Akadémie Hudobného života.

Rozhlas pre Ukrajinu

Politické nepokoje odohrávajúce sa za našimi hranicami silne rezonujú aj u nás. Za uplynulý mesiac sa takmer celý svet spojil v myšlienke vyjadriť spolupatričnosť a solidaritu ukrajinským občanom. Svojím 7. abonentným koncertom (18. 3.) sa k myšlienke pridalo aj vedenie Slovenského rozhlasu. Pod taktovkou **Konstantina Ilievského** predstavil **Symfonický orchester Slovenského rozhlasu** pestrú mozaiku skladateľských poetík.

V úvode odznel evergreen Ilju Zeljenku *Musica slovacica*. Svojím ľudovým koloritom odkazujúcim na slovenskú tradíciu skladba prestavovala akési „naše národné“ vyslovenie podpory vojnu skúšanému štátu. Dirigent, žiaľ, nastolil rýchlejšie tempo, ako je zvykom. Sólóve husle v podaní koncertného majstra SOSR **Lukáša Szentkeresztyho** tak stratili potrebnú jasnosť, ktorá musí vychádzať zo zreteľnej artikulácie.

Prvá ukrajinská symfónia, *Symfónia č. 2 E dur op. 12* Levka Mykolajovyča Revuckého, pred-

stavuje dôležitú súčasť hudobného dedičstva tohto národa. Špecifická hudobná poetika skladateľa je obohatená folklórnou esenciou. Najzaujímavejšou rovinou kompozície je jej inštrumentácia. V tomto kontexte treba vyzdvihnúť najmä prácu dirigenta, ktorý mal na naštudovanie diela iba týždeň, no jeho profesionálny prístup a skúsenosti zabezpečili bravúrný výsledok. Exaktné a zrozumiteľné gestá v spojení s pohotovosťou viedli k bezproblémovej komunikácii s hráčmi, čo sa odzrkadlilo v dobre fungujúcej súhre. Najväčším prekvapením bola skupina drevených dychových nástrojov, ktorá odviedla nespochybne kvalitnú prácu. Obvykle intonačne nestabilné plechy tentoraz vyrušili skôr nadmierou svojho masívneho zvuku. Dobrá koncentrácia orchestra vedeného Ilievského „čarovnou paličkou“ však v záverečnom tutti pripravila presvedčivý vrchol kompozície.

Druhá polovica koncertu patrila hudbe Dmitrija Šostakoviča. Meno ruského veľikána

v programe koncertu venovanom Ukrajine spočítku „svietilo červenou“. Treba však prihliadnuť na fakt, že nie každý, kto žije v neslobode, sa s ňou aj stotožňuje. Šostakovič bol počas svojho života niekoľko rokov perzekvovaný. *Koncert pre husle a orchester č. 1* skomponoval práve v tomto období. Dielo náročné nielen z technickej stránky a mimoriadne komplikované z emocionálneho aj výrazového hľadiska sa huslistovi **Alexandrovi Dimcevskému** podarilo úspešne uchopiť. Rozsiahlu plačlivú tému prvej časti nesúcu sa nad tmavou zvukovosťou orchestra naplnil dlhými legatami. Svoje technické schopnosti zužitkoval najmä v úsekoch striedaním polôh v rýchлом tempe. Najcitlivejším úsekom na súhrn sólistu s orchestrom bola *Passacaglia* v tretej časti. Vďaka jasným gestám dirigenta a nevidanej zainteresovanosti orchestra docielil ansámbl lahodnú kontinuitu podporenú intonačnou istotou. Dúfajme, že hráčske nasadenie, aké bolo možné zažiť na tomto koncerte, sa stane v SOSR štandardom.

Kristína GUNIČOVÁ

Text vznikol ako súčasť Akadémie Hudobného života.

(Ne)známa hudba Petra Zagara

K pripomenutiu decembrových šesťdesiatní skladateľa Petra Zagara sme sa pre zimné pandemické vyčíňanie dostali až s miernym oneskorením, no predsa. Najprv v podobe obsiahleho rozhovoru, ktorý sme priniesli v zimnom dvojčíse (HŽ 1-2/2022) a v ktorom jubilant otvorene a priamo hovorí o svojej skladateľskej poetike aj o tom, ako vníma jej postavenie v kontexte tvorby svojich predchodcov aj súčasníkov. Neskôr, v polovici marca, prišlo aj na praktické ukážky, čiže koncert z jeho komornej tvorby, kde sme si mohli takpovediac overiť platnosť postojov vyjadrených v rozhovore. Podujatie v Zichyho paláci **15. 3.** zorganizovalo občianske združenie Albrechtina a jeho interpretačnými protagonistami boli dve popredné slovenské sláčikové kvarteta – **Moyzesovo kvarteto** a **Mucha Quartet**. Na programe boli Zagarove kompozície pre zostavy od kvarteta cez kvinteto (raz s dvoma violami, raz s dvoma violončelami) až po okteto.



P. Zagar (foto: R. Baranovič)

Možno skonštatovať, že medzi slovami Petra Zagara a ich praktickým zhmotnením v podobe partitúr nenájdeme žiadnu kognitívnu disonanciu; hudba dosvedčuje to, čo jej autor vyjadril slovné. O čo presne ide? Dalo by sa povedať, že o jasné vymedzenie sa voči prevládajúcej názorovej línii, že hudba, na to, aby sa pokladala za súčasnú, musí byť na špičke vývoja a musí byť v zásade ťažko zrozumiteľná širšiemu publiku. To znamená rezignovať na väčšinu prvkov tradície, hlavne tonality a harmónie či pravidelného rytmického pulzu. Dôvody sú zjavné: reštaurátorský postoj k minulosti môže ľahko viesť k banalite, k viac či menej vydareným štýlovým cvičeniam. Nemusí to tak však byť, ak má autor dostatočný rozhľad, dostatok remeselnej výbavy a pri-

rodzenej tvorivosti; potom môže výsledok znamenať prínos a môže svojím spôsobom znieť veľmi „súčasný“. Prehľad Zagarovej komornej tvorby naznačil životaschopnosť tohto smerovania a jeho kategorickým tvrdeniam v spomenutom rozhovore dodal punc absolútnej legitimitnosti.

Najprv to bolo *Sláčikové kvarteto* ešte pomerne mladého skladateľa (r. 1995), ktoré prezradilo inšpiračné zdroje (aj) v hudbe spoza Atlantiku, no pri tom všetkom ostávalo svieže a štýlovo svojbytné. Sršal z neho duch horlivého mladického nadšenia, ktoré si chce, ešte tak trochu maximalisticky, podmaniť všetky parametre tejto hudby, a treba povedať, že jeho vysoké polohy „moyzesovcov“ chvíľami riadne potrápili. Potom *Dve etudy pre sláčikové kvarteto*, kontrastné *Presto* a *Andante*, pôvodne z r. 2005/2006, prepracované v minulom roku. Len potvrdili Zagarov cit pre komorný žáner a obratnosť v narábaní s médiom sláčikového kvarteta.

V hudbe, ktorá akoby symbolicky naznačila dve výrazné charakterové polohy skladateľa – hravo pulzujúcu a hlboko melancholickú –, sa popri živej invencii zrači aj skladateľov jemný intelekt, ktorý bráni prekročeniu pomyselných červených čiar dobrého vkusu. Platí to aj v takých dielach, akými sú dva z jeho voľného a otvoreného cyklu *Blumentálskych tancov* (č. 5 a 6). Nie, nejde tu len o odľahčené ironizujúce úškľabky smerované k niekdajšej bratislavskej salónnej hudobnej kultúre. Sú to v pravom zmysle kompozície a nechýba im obsah ani hĺbka, hoci neraz pracujú s materiálom na hranici banality. Zagarovu schopnosť intuitívne balansovať na tomto rozhraní, no príliš sa pri tom nezašpiniť, úprimne obdivujem. Oblúk sa uzavrel *Eklogou* pre sláčikové okteto dokončenou len v tomto roku. Ak by sme mali zhodnotiť skladateľský vývin autora medzi rokmi 1995 a 2022 (hoci túto možnosť čiastočne oslabuje fakt, že viaceré z diel na programe boli dodatočne prepracované), dalo by sa hovoriť o ceste k zjednodušeniu, sprehľadneniu a k dokonalým proporciám, dovoľujúcim vyniknúť expresivite bez toho, aby obťažovala. V tomto zmysle Peter Zagar nasleduje cestu väčšiny klasikov. A je skvelé, že si za touto cestou stojí s úprimným presvedčením bez potreby predstierať. Jednoznačne to oceňilo aj dosť početné publikum, ktorého aplauz rozhodne nebol len formálnym zdvorilostným prejavom.

Robert KOLÁŘ

Vo veku nedožitých 62 rokov **zomrel 15. 3.** slovenský kontrabasista a dlhoročný pedagóg HTF VŠMU **Radoslav Šašina**. Patril k popredným interpretom kontrabasovej hry doma i v zahraničí. Bol jej horlivým propagátorom a výrazným spôsobom sa zaslúžil o povznesenie kontrabasu na úroveň sólového nástroja. Ako pedagóg vchoval



R. Šašina (foto: archív HC)

desiatky absolventov, ktorí sa uplatňujú ako členovia domácich i zahraničných hudobných telies, a tiež ako uznávaní pedagógovia aj v zahraničí. Pravidelne pôsobil ako lektor kontrabasových kurzov a porotca medzinárodných kontrabasových súťaží. Radoslav Šašina svojím interpretačným umením prezentovaným na stovkách koncertov oslovoval nielen poslucháčov, ale inšpiroval k tvorbe nových diel aj viacerých slovenských skladateľov.

(hc)

Generálny riaditeľ **Štátneho komorného orchestra Žilina** vypisuje **konkurz** na plný pracovný úväzok na miesto **koncertného majstra huslí** s nástupnou mzdou od 1500 € (podľa dĺžky odbornej praxe) Konkurz sa uskutoční v sále Domu umenia Fatra v Žiline v utorok 10. mája o 14. 00. Uzávierka prihlášok: utorok 3. 5. 2022 Prihlášky, štruktúrovaný životopis, program sólového repertoáru konkurzu a súhlas so spracovaním osobných údajov zasielajte emailom na: petra.kovacovska@skoizilina.sk a elena.filippi@skoizilina.sk. Vybraní uchádzači budú na konkurz pozvaní e-mailom, a to najneskôr 4. 5. 2022. Viac na: <https://skoizilina.sk/konkurz-koncertny-majster-husli/>

ŠKO Žilina

Katz opäť bodoval

Po nekonečnej pauze sa žilinské publikum (azda) dočkalo stabilizácie abonentných cyklov a oživenia bežného režimu. Dvojica koncertov **24. a 25. 2.** mala navyše aj punc „satisfakcie“, ktorý ako pridanú hodnotu vpi-sala podujatiu prítomnosť favorita žilinského pódia, dirigenta **Mishu Katza**. Žilinské publikum si rado zvyklo na jeho charizmu, žoviál-nu komunikatívnosť aj nesporné muzikantské vyžarovanie. Dirigent je strojcom atraktív-ných programových konštelácií, tentoraz sia-hol po vďačnej téme, pod titul *Najkrajšie tance sveta* zoskupil niekoľko skvostov z bohatej po-nuky jedného z najobľúbenejších hudobných druhov. Skladby zoradil v troch kvázi blokoch: najskôr to bola ponuka dvoch bizarných, až „dekoratívne“ hudobne usstrojených kúskov z opier: *Tanec fúrií* Ch. W. Glucka (*Orfeus a Eu-*

obohraným kusom. Virtuozita tu nie je prvo-plánová, autor smeroval kompozične ďalej, hlbšie aj kontextuálne vynaliezavejšie. Tak rolu stvárňovaného partu pochopila aj sólist-ka. Jej prstová technika je nespochybniteľná, ale za jej fasádou sme viac než tušili aj sľubnú osobnostnú črtu mladej umelkyne. Vedomie a prítomnosť obsahu, jej schopnosť naznačiť, no aj „dopovedať“. Osobitne zaujala zreloou formuláciou vo „vyznaniach“ v súčinnosti s hlbokými sláčikmi v strednom *Andante*. Po brilantnom finále (... a následnom prídavku) nemohlo nasledovať iné ako to, čo si zaslúži-la – frenetický aplauz...

Jiří Rožeň druhýkrát v Žiline

Žilincania si českého dirigenta **Jiřího Rožňa** môžu pamätať z účasti na festivale Allegretto Žilina 2017. Od tých čias sa jeho portfólio

drží aj slovenské orchestre: po februárovom hostovaní v SF sme ho **3. 3.** (po viacerých pandemických odsunoch) privítali v Dome umenia Fatra. Program avizoval pestrosť poetík. Predohra *Hebřidy* F. Mendelssohna Bartholdyho nenáleží do kategórie ľúbivých skladieb, skôr naopak, kladie dosť vysoké nároky na imagináciu interpretov, na ich schopnosť obsiahnuť šírku dynamického spektra a nálad v potemnených odtieňoch. Dirigentovi svet pochmúrnych farieb prihral na smeč: už v úvode priznal svoju konfe-siu zdatného staviteľa a najmä sebaistého tlmočníka plastických farieb. V Rožňových profilových charakteristikách sa dočítame o jeho osobnostnom vzťahu k českej hudbe. Z tej nám v Žiline vzorku neponúkol, zato sme kvitovali jeho naštudovanie pôvodnej sloven-skej skladby. Partitúra *Shadow Scale* od Ľubice Čekovskej dirigenta evidentne oslovila, ujal sa jej stvárnenia s riadnou dávkou empatie a apetitu. Kompozícia reflektuje žirny, živou invenciou nasýtený muzikantský fundus, čo dirigentovi očividne tvorivo konvenovalo. O kvalitných violončelistov u nás nie je núdza, úroveň kontinuálne dotujú nové nastupujúce generácie. Patrí k nim aj **Ján Bogdan**. Vo svo-jom debute so žilinským orchestrom siahol po interpretmi často vyhľadávanom opuse *Rokokových variácií* P. I. Čajkovského. Bogdan disponuje komplexom výsostných hudobní-cych kvalít. Popri technických dispozíciách zaujme najmä sýtou tónotvorbou, farebným spektrom, príkladným zmysluplným frázova-ním. Jednotlivé variácie výrazovo členil, „tie-ňoval“ a uvádzal ich do vzájomných súvislostí. Sólista sa nechával inšpirovať aj spoľahlivými sprievodmi či dialógmi s orchestrom, citlivo navigovanými dirigentom.

A znova, záver koncertu prišiel so zákonitou kulmináciou. Baletná suita *Pulcinella* Igora

Stravinského je hudobným ohňostrojom, nespútanou rievou geniálnych, živelných motivických prúdov umne napájaných podnetmi z hud-by 18. storočia (sám autor ju príznačne definoval ako pergolesiovskú satiru...). Takmer polhodinový sled me-niacich sa epizód s členitou kresbou rytmických vzorcov, explóziou nálad a vízií, to je doslova imperatív a lákavá výzva pre dirigenta. Jiří Rožeň sa s partitúrou iden-tifikoval neobyčajne zrelo a tvorivo. Možno obdivovať jeho koncentráciu, presnosť v artikulácii komplikovaných vzorcov, ktoré ovládol lah-

kým minimalistickým gestom. Stravinského hudba mu jednoznačne svedčí. So žilinským orchestrom si tvorivo porozumel, čo je azda príslubom jeho opätovných návratov.

Lýdia DOHNALOVÁ



Monacká klaviristka **S. Almondo** zaujala v Mendelssohnovom *Koncerte g mol* (foto: R. Kučavík)



Na pódium v Dome umenia Fatra sa opäť postavil **J. Rožeň** (foto: R. Kučavík)

rydika) a *Tanec hodín* od A. Ponchielliho (*La Gioconda*). Ďalší tematický segment tvorili vý-bery z dvoch sérií: štyri čísla z *Uhorských tancov* J. Brahmsa a tri z Dvořákových *Slovanských tancov op. 46*. a 72. Tanečný program vygradoval v ukážkach z Čajkovského scénických skvos-tov. *Valčík zo Spiacej krásavice*, briskný *Trepak* z *Luskáčika* a veľkolepé *Finále z Labutieho jazera* skutočne pompézne pointovali Katzov efektný výber. V Brahmovi, no najmä Dvořákových tancoch sme evidovali v dirigentovom prí-stupe viac „univerzálny“ prístup, Čajkovskij pochybnosti v plnej miere kompenzoval. Katz znova naservíroval plnohodnotný ruský ro-mantizmus, podmanivý pátos aj krotkú kreh-kú lyriku. A to vždy dojima... K dirigentovým kladom možno prirátat aj jeho permanentný import celého radu skvelých sólistov. Tento-raz staval na mladučkú (len pätnásťročnú) klaviristku z Monaka, **Stellu Almondovú**. A tu sme v prvom rade kvitovali voľbu sklad-by, ktorou sa mladá klaviristka prihovorela Žilincanom. *Klavírny koncert č. 1 g mol* F. Men-delssohna Bartholdyho nepatrí k chronicky



J. Bogdan stvárnil sólový part *Rokokových variácií* (foto: R. Kučavík)

naplnilo radom kooperácií s prominentnými orchestrami a Rožeň dnes patrí k vyhľadáva-ným lídrom nielen symfonických telies, keďže svoju pôsobnosť rozširuje aj na hudobnodra-matickú tvorbu. Sympatické je, že v pozornosti

Nový festival starej hudby v Žiline so svetovými premiérami

V priestoroch Novej synagógy a Rosenfeldovho paláca v Žiline sa 25. a 26. 3. uskutočnil festival historickej hudby Florilegium Musicum Žilina. Ideou dramaturgie festivalu bolo oživiť hudobné pamiatky z územia dnešného Slovenska zo 14. až 17. storočia popri hudbe európskeho stredoveku, renesancie a baroka.

Úvodný koncert festivalu sa konal 25. 3. v Novej synagóge, ktorá bola z akustického hľadiska najvhodnejším priestorom pre gregoriánsky chorál a žalmy v podaní renomovaného slovenského súboru **Schola Minor**. Dramaturgia bola zostavená z rôznych vrstiev gregoriánskeho chorálu od 8. až do 15. storočia. Okrem vokálneho jedného hlasu tu bol priestor aj pre kompozície stredovekej polyfónie pracujúce s gregoriánskym chorálom. S ohľadom na miesto konania koncertu súbor do programu zahrnul aj spevy stredovekého chorálu s textovou zložkou čerpajúcou z troch starozákonných kníh: z *Knihy žalmov*, *Knihy múdrosti* a z *Knihy proroka Izaiáša*. Tieto literárne pramene tvorili dôležitú zložku židovskej synagogálnej praxe. Schola Minor okrem iného predniesla aj antifónu *Ave Maria* spojenú so žalmom 95 *Venite exultemus Domino*, ktorý sa nachádza v *Notovanom breviári* z r. 1375, uloženom v Štátnej vedeckej knižnici v Prešove. Exkluzívnou skladbou, ktorá zaznela špeciálne pre žilinské publikum, bolo *communio Justorum animae* podľa zápisu na fragmente z notovanej knihy zo 14. storočia zo Žiliny, ktorý pre koncert festivalu poskytla Eva Veselovská z Ústavu hudobnej vedy SAV v Bratislave. Druhý koncert festivalu, odohrávajúci sa neskôr v rovnaký večer v Rosenfeldovom paláci, niesol pomenovanie *Vox humana* a jeho protagonistom bol maďarský súbor **L. A. N. consort** v obsadení **Nóra Király** –



Ensemble Thesaurus Musicum predniesol vilanely Lucu Marenzia v Rosenfeldovom paláci v Žiline (foto: M. Jančúch)

spev a stredoveká harfa, **Csaba Nagy** – renesančná lutna a **Sándor Szaszvárosi** – viola da gamba. Cieľom vystúpenia súboru bolo skoncentrovať 400 rokov vývoja hudby do jediného programu. Interpreti chceli priblížiť svoju predstavu o ľudských emóciách, láske, uvažovaní o živote, smrti a o večnosti. V dramaturgii sme popri dielach skladateľov Guillaumea de Machauta, Gillesa Binchoisa či Diega Ortiza mohli nájsť aj skladby autorov, ktorých diela sú spojené aj s našim územím

v 16. storočí: Ludwig Senfl, Jean Richafort, Hans Newsidler, Mathäus Weissel, Josquin Desprez, čím naplnili myšlienku festivalu o oživení hudobných pamiatok z územia dnešného Slovenska.

Záverečný koncert s názvom Villanelle di Luca Marenzio sa konal 26. 3. opäť v Rosenfeldovom paláci. Zámerom slovenského súboru **Ensemble Thesaurus Musicum**

bolo oživenie diela talianskeho renesančného veľikána. Marenziho hudba sa nachádza v slovenských aj zahraničných hudobných zbierkových fondoch. Na Slovensku ako súčasť *Bardejovskej zbierky hudobní* a *Levočskej zbierky hudobní* zo 16.–17. storočia. Išlo o unikátny projekt, keďže Marenziho vilanely z Levočskej zbierky hudobní ešte neboli interpretované v podobe, v ktorej sa zachovali v Le-

voči, teda v úprave Jeana-Baptista Besarda, vydané v zbierke *Thesaurus Harmonicus* (Kolín nad Rýnom, 1603). Okrem Marenziových skladieb zazneli aj diela jeho súčasníkov – Girolama Frescobaldiho, Claudia Monteverdiho a ďalších. Ensemble Thesaurus Musicum interpretoval túto unikátnu dobovú hudbu na kópiách historických nástrojov a jeho uvedenie tejto podoby Marenziových vilanel bolo svetovou premiérou.

Michal HOTTMAR

Súťaž festivalu Konvergenencie

Medzinárodný festival komornej hudby **Konvergenencie** a Akadémia komornej hudby festivalu Konvergenencie vyhlasujú **2. ročník súťaže určenej pre slovenských skladateľov, študentov a absolventov slovenských konzervatórií, hudobných akadémii a VŠMU do 35 rokov**.

Podmienkou je zaslanie komornej skladby, ktorá ešte nebola verejne uvedená, s obsadením: duo až trio, sláčikové nástroje, dychové nástroje, klavír, gitara (bez použitia elektriky), v dĺžke do 8 minút. Partitúry (pdf) s nahrávkou diela (wav) musia byť odoslané spolu s vyplneným prihlasovacím formulárom a zaplateným registračným poplatkom do **31. 5. 2022**.

Viac informácií o podmienkach súťaže na stránke: www.konvergenencie.sk/sutaz2022/.

(red., HC)

Ocenenia Grammy

Udeľovanie **Grammy Awards** za rok 2021 sa uskutočnilo **3. apríla** v MGM Grand Garden Arena v Las Vegas. Medzi 86 kategóriami boli aj ocenenia v oblasti klasickej hudby. Uvádzame výber:

Najlepšia operná nahrávka

Philip Glass: *Akhnaten*. J'Nai Bridges, Anthony Roth Costanzo, Zachary James & Disella Lárusdóttir, The Metropolitan Opera Orchestra, The Metropolitan Opera Chorus, Karen Kamensek, dirigent (Orange Mountain)

Najlepší zborový výkon

Gustav Mahler: *Symfónia č. 8*, „*Symfónia tisícov*“. Los Angeles Philharmonic, Los Angeles Children's Chorus, Los Angeles Master Chorale, National Children's Chorus & Pacific Chorale, Gustavo Dudamel, dirigent (Deutsche Grammophon)

Najlepší výkon komorného zoskupenia

Beethoven: *Cello Sonatas – Hope Amid Tears*. Yo-Yo Ma, Emanuel Ax (Sony Classical)

Najlepšia súčasná klasická kompozícia

Caroline Shaw: *Narrow Sea*. Dawn Upshaw, Gilbert Kalish, Sō Percussion (Nonesuch Records) (red.)

Rádiohlavy

Odvzdávanie hudobných cien **Radio Head Awards 2021** sa uskutočnilo **25. a 26. marca** v **Slovenskom rozhlas**e s priamym prenosom na oficiálnej stránke RHA. Uvádzame výber ocenených:

KLASICKÁ HUDBA / Nahrávka roka

Ján Cikker: *O živote*. Štátna filharmónia Košice, Zbyněk Müller, dirigent (Pavlik Records)

JAZZ / Nahrávky roka

František Báleš Ansámbeľ: *Hviezdoslav*. SONE-TY (Hudobný fond)

Lukáš Oravec Quartet: *Movin' Spirit* (Hudobný fond)

EXPERIMENTÁLNA HUDBA / Nahrávka roka

Lucia Nimcová & Sholto Dobie: *DILLO* (Mappa Editions)

WORLD MUSIC / FOLK / Nahrávka roka

Angrusori – Live at Tou (Hudson Records)

(red.)

V žiari monitorov IV

Kým v januári a vo februári som sa musel ob-
racať, aby som stihol väčšinu streamovaných
koncertov v **Slovenskej filharmónii**, v marci
prišiel akýsi úpadok. SF dokonca nezaznamenala
ani recitál inak výborného maďarského klavi-
ristu Balázsa Füleia, na ktorý som sa zvlášť tešil
(na programe boli Purcell, Beethoven, Bartók,
Ravel a Kodály). Ostali tri symfonické koncerty,
z ktorých prvý (24. 2. repríza a videozáznam
25. 2.) azda vstúpi do dejín pre medzinárodnou
a politicko-vojenskou situáciou vynútenú zmenu
programu: **Daniel Raiskin** a vedenie SF sa totiž
rozhodli eliminovať plánovanú Prokofievovu kan-
tátu Alexander Nevskij len na časť Mŕtve pole,
program doplnili Schubertovou Nedokončenou
symfóniou a Brahmovou Altovou rapsódiou.
V deň koncertu započatá ruská invázia na Ukraji-
nu na jednej strane, problematickosť recepcie die-
la so silným ruským patriotickým nádychom na
druhej strane (najmä pre slová, vyzývajúce ruský
ľud do boja). Hoci som s týmto krokom vtedy ne-
súhlasil (a stále si myslím, že Prokofiev nemôže za

Putinovu vojnu, ani jeho kantátu s námetom z 13.
storočia), rešpektujem citlivosť predovšetkým ukra-
jinských poslucháčov a interpretov, členov SF a SFZ
vo vzťahu k tomuto dielu s jeho posolstvom v kon-
krétnom čase. Nezávisle od uvedených súvislostí
mal koncert vysokú interpretačnú úroveň: myslím,
že na Schubertovej Nedokončenej nebolo vôbec
počuť zmenu programu na poslednú chvíľu, išlo
o plnohodnotné a preciténé pretlmočenie. Pravda,
v Brahmsovej Altovej rapsódii sólistke **Poline
Shamaevovej** nebolo rozumieť ani slovo... Dojima-
vo vyznelo spomenuté Mŕtve pole i meditatívna
skladba Nu.mu.zu od Giju Kančeliho, no suita zo
Stravinského Vtáka ohniváka do tohto drama-
turgického a myšlienkového kontextu jednoznačne
nezapadla. Oproti prevažujúcej melanchólíi a lyriz-
mu v nej dostali totiž priestor rytmická útočnosť,
zvuková pompéznosť a vitálna dravosť, vzdalujúce
sa od tonálneho systému.

Zvyšné dva koncerty patrili predchádzajúcemu
šéfdirigentovi SF **Jamesovi Juddovi**. Najprv Mo-
zart, Haydn a Mendelssohn (4. 3.), z ktorých najmä

Haydnova Londýnska symfónia č. 104 vyznela
problematicky. Juddova akcentovaná snaha o ex-
presivitu až exaltovanosť spôsobila uponáhlané
tempá a stratu základných vlastností Haydnovej
hudby: žoviality a optimistického jasu. Veľmi mi
chýbali rozvaha a sebaovládanie zo strany diri-
genta. Ani Mendelssohnova Škótska symfónia
extrémne neoslnila. Naopak, o týždeň neskôr
(11. 3.), keď sa na program dostala Brucknerova
Symfónia č. 8, som sa dočkal ozajstného du-
chovného potešenia. Judd sa účinne vyrovnal
s monumentálnymi rozmermi aj s určitou moza-
kovitou kompozíciou; zaslúžil sa o vysokoúčinné
gradácie, výrazovo odlišné plochy a dýchajúce
napätie veľkých línií. Tempá boli zvolené maxi-
málne vhodne, prevládali výrazová koncízna
a duchovne vznešená až mystická atmosféra – aj
vdaka veľmi sústredenému, precíznemu a spo-
lahlivému výkonu orchestra. Áno, brucknerovská
interpretácia má v Bratislave nezanedbateľnú
tradíciu. Ostáva mi už len dúfať, že aj napriek
smutnému vojenskému konfliktu sa budeme
stretávať na koncertoch SF naďalej s geniálnymi
dielami AJ ruských skladateľov...

Tamás HORKAY



Len to dobré v nás

Apríl 2018, je podvečer po koncerte v King-
swell Hall v japonskom Jamanaši. Jarný vie-
tor hladí kvitnúce sakury, nežné ornamenty
krajiny vychádzajúceho slnka, ktoré býva
často zaliate mliečnou záclonou. Pôvodný
nápad urobiť si selfie pred horou Fudži
akosi strácal zmysel, tak som skúsila zvečniť
energiu momentu bez akéhokoľvek „člove-
čenstva“.

Práve takéto jarné pohladenie mi chýbalo
v posledných týždňoch, keď svet nadobudol
iný vzhľad. On sa však nezmenil, bol a je
v podstate rovnaký, len sme si v našich
končinách uvedomili, že nešťastie môže byť
bližšie k nám. Otvoril sa bál mocných tohto
sveta, ktorí spôsobujú trápenia všedných
ľudí. Mocní, ktorí sú nám dennodenne na
očiach.



Hora Fudži (foto: archív autorky)

Potom sú tu takí, ktorých by sme si priali
spoznať a nie je nám to dopriate. V koncert-
nej sále Kingswell Hall v Jamanaši dal istý
dobrodinec postaviť organ inšpirovaný Sil-
bermannom z r. 1722 z Marienkirche v Rötha,
na ktorom v r. 1840 hral aj Felix Mendelssohn

Bartholdy. Na stavbu
tohto organu v japonskej
sále sa podujal taliansky
organár Andrea Zeni
s pomocou japonského
kolegu Seiichiho Nishio-
ku v r. 2011. Ide o 12-regis-
trový mimoriadne hod-
notný nástroj s farbami
prelínajúcimi sa medzi
stredným a južným Ne-
meckom. Koncertná sála
s kapacitou 200 miest
je obklopená záhradou
v anglickom štýle a k ho-
noráru patrí aj večera
v talianskej reštaurácii
Campana. Každý mesiac
toto miesto navštívia
umelci z rôznych kra-
jín, zbory, konajú sa tu
divadelné predstavenia.
Organ je zastúpený 8 re-
citálmi do roka.

Detaily o japonskom
mecenášovi pozná len
málokto, želá si zostať
v anonymite, aj keď
pravidelne navštevuje
koncerty. Zanechá vždy
len list, nepredstaví sa...

„Nie je dôležité, aby ste ma poznali, ďakujem za
Vašu snahu o to, aby hudba vzbudila len to najlep-
šie v nás.“

Nech vás tento záber pohladí a upokojí vaše
myšlienky.

Monika MELCOVÁ

Hudba spod kaukazského snehu

S príchodom kalendárnej jari zastihlo Gruzínsko neobvykle chladné počasie s nádielkou snehu, na akú si miestni nepamätajú celé desaťročia. Pandemické obmedzenia konečne povolili a po dva a pol roku nastal čas, aby som sa aspoň na týždeň od 19. marca vrátil do krajiny, v ktorej som rokmi nadobudol množstvo priateľov a známych, a zistil, ako sa z pandémie pozbierala jej hudobná kultúra.

Karty v tomto smere našťastie veľmi nezamiešala ani vojnová situácia, hoci v spoločnosti je táto téma citeľne prítomná. Tbilisi je vyzdobené ukrajinskými vlajkami a – na prvý pohľad paradoxne – tu počuť ruštinu v oveľa väčšej miere než po minulé roky. Je to preto, že napriek jednoznačnej podpore obyvateľstva Ukrajine Gruzínsko neuvolilo na krajinu agresora sankcie a neuzavrelo svoje hranice ani letiská, a tak sa Tbilisi stáva útočiskom prevažne pre mladých ľudí z Ruska či Bieloruska, ktorí nesúhlasia s domácimi režimami. Mnohí prišli takmer bez peňazí, ochotní robiť akúkoľvek prácu, a Gruzínci v tomto smere prejavujú svoju pohostinnosť a solidaritu, nakoľko to dovoľujú ich možnosti. Mnohí sa tu zastavili len

sohnove *Koncertantné kusy pre dva klarinety a orchester* a Beethovenova *Pastorálna symfónia*. Za dirigentský pult sa postavil Revaz Džavachišvili, šéfdirigent opery v Kutaisi, sólistami boli Dimitri Bokolišvili a Giorgi Oikašvili. Milým prekvapením bola úroveň oboch klarinetistov (so skúsenosťami zo štúdií v Taliansku a Nemecku), ich pochopenie pre štýl tejto hudby, tónová kultúra aj technická výbava, hoci s niekoľkými chvíľkovými prejavmi príslovečnej gruzínskej nedbanlivosti. Orchester, ktorý sa azda najkomfortnejšie cíti v hutnom šostakovičovskom symfonickom teréne, preukázal obdivuhodnú snahu o štýlovú korektnosť; dirigent tu zjavne zúročil svoje skúsenosti s klasicistickým reperatórom, ktorému sa s tbiliskými symfonikmi

blues a každý večer je plno; tieto žánre milujú rovnako miestni, ako aj väčšinou ruskojazyční hostia. Našiel som tu, hneď po odchode z filharmonického koncertu, vynikajúce mladé trio hrajúce vlastnú tvorbu na pomedzí jazzu a elektronickej hudby, ktorého frontman hral na basgitare a spieval hlasom takmer na nerozoznanie podobným Chetovi Bakerovi. A o pár dní neskôr aj mojich starých známych, s ktorými som roky hrával jazzové štandardy v Kala café o niekoľko ulíc ďalej. Klavirista Gia Rakviašvili a kontrabasista Tbiliského bigbandu Giorgi Samsonadze sú už dávno dobre známymi menami na domácej scéne, no odkedy sa k nim pridali ďalší Giorgi – Melikišvili –, vzniklo pravdepodobne najvychytenejšie gruzínske jazzové trio. Spontánne kreatívny bubeník, ktorý si v Amerike pod umeleckým menom George Mel pripísal na konto spolupráce s menami ako Lionel Loueke či Herbie Hancock, sem vniesol zmes gruzínskeho temperamentu a neochvejnej rytmickej presnosti. Nehovoriac už o vycibrenom štýle a tiež neutíchajúcej motivácii reharmonizovať či zaujímavo rytmicky aranžovať známe skladby. Jeho nápady

vznikali náhle, v reálnom čase, bez predchádzajúcich nácvikov, no fungovali dokonale. V jednom okamihu spomedzi publika vystúpila aj prvá dáma gruzínskeho jazzu, Maia Baratašvili, a s triom, opäť bez akejkoľvek prípravy, odspievala dve skladby – vrátane *Summertime* upraveného na spôsob *Footprints* Waynea Shortera. Obecenstvo v orwellovskej „obývačke“ burácalo...

Vďaka našej prispievateľke z Tbilisi, Anne Nikolozišvili, sa mi podarilo preniknúť aj na Tbiliské štátne konzervatórium. Jednak do fonotéky tamojšej knižnice, kde mi tam zamestnané dámy ochotne poskytli digitalizované záznamy gruzínskej klasiky zo starých mg pásov aj partitúry, takže som do sýtosti mohol

študovať symfónie, koncerty a sláčikové kvartety Balančivadzeho, Cincadzeho, Nasidzeho či Mačavarianiho a objavovať skryté poklady, ku ktorým sa človek tak ľahko nedostane ani v našej digitálnej ére. A okrem toho sa mi naskytla príležitosť prísť na seminár so študentmi hudobnej teórie a skladby. Dvojhodinová diskusia, v ktorej sme si mohli vymeniť skúsenosti, bola zaujímavá pre obe strany. Dozvedel som sa napríklad, že medzičasom zanikol časopis *Musika*, gruzínsky náprotivok *Hudobného života*, no študenti si založili blog, na ktorom publikujú svoje texty. Snažili sme sa tiež zistiť, prečo sa z programov gruzínskych orchestrov takmer úplne vytratila domáca tvorba. V úzkom krúžku týchto mladých ľudí som však našiel živý záujem a najmä fakt, že im na srdci ležia ďalšie osudy gruzínskej hudby. Veľmi povzbudivé poznanie; ostáva dúfať, že úsilie mladých už čoskoro prinesie svoje ovocie.

Robert KOLÁŘ



Maia Baratašvili spieva s jazzovým triom v tbiliskom Bare 1984 (foto: R. Kolář)

prechodne: mladí muži z Ukrajiny a Bieloruska, ktorí odtiaľto išli bojovať proti okupantom ako dobrovoľníci, žena s malým chlapčekom, ktorá cez juhozápadné Rusko unikla z Mariupolia, aby sa po kľukatých cestách dostala cez Kaukaz na letisko v Kutaisi, odkiaľ smerovala za príbuznými do Prahy...

Ruštinu bolo počuť aj na kultúrnych podujatiach, ktoré sa už, našťastie, rozbehli v plnom prúde a sú prejavom zvláštnej, až neobvyklej schopnosti miestnych adaptovať sa na akékoľvek podmienky. Ak v dôsledku pandémie zaniklo jedno miesto, kde sa pravidelne hrávala živá hudba, teraz sa objavili aspoň dve-tri nové a hudba v nich pulzuje vari ešte intenzívnejšie než predtým. Negatívny posun som nezaznamenal ani v Centre Džansuga Kachidzeho, kde sídli Tbiliský symfonický orchester. Zvedavosť ma zaviedla na jeho koncert hneď v prvý večer môjho týždňového kaukazského pobytu (19. 3.), na programe bola nemecká klasika – Mendels-

venoval aj v minulých rokoch. Beethovenovej symfónii však zvuková subtilnosť vo veľkej sále skôr uškodila, scéna dedinského tanca a búrky sa viac-menej minula účinkom, Džavachišvili sa často obmedzil iba na taktovanie. V každom prípade bolo zaujímavé počúvať známe dielo s telesom zakorenenejším v inej kultúre, s iným frázovaním, inými dynamickými pomermi, s odlišnou zvukovou kultúrou. V tomto zmysle to bol objavný Beethoven, hoci určite nezdvihol ľudí v sále zo stoličiek.

Oveľa bezprostrednejší kontakt medzi hudobníkmi a publikom prebiehal v Bare 1984. Miesto s orwellovským názvom je v podstate jednou z tých veľkolepých rozmerých obývačiek v domoch z cárskych čias v starom Tbilisi. S valčekovým vzorom na stenách, malými, no honosnými lustrami a starožitným nábytkom, ku ktorým bol pridaný barový pult a na druhom konci maličké pódium pre troch-štyroch muzikantov. Každý večer sa tam hrá jazz alebo

Nevtieravá virtuoza

Grigorij Sokolov vo Viedni

Na javisko prišiel bez „tancovania“, ruky voľne zavesené na ramenných klboch. Pôso-bil trochu ako taká marioneta a keď som si uvedomil, že ide o jedného z najpočúvanejších klaviristov súčasnosti, nedokázal som potlačiť úsmev. Krátko, formálne, ale milo sa uklonil a začal hrať. Veľká sieň Konzerthausu sa ponorila do pološera a ja som s veľkým očakávaním zabudol na rutinu cesty na koncert do Viedne. Moje úvodné rozptýlenie čoskoro nahradilo sústredenie, ktoré sa postupne prehlbovalo.

Grigorij Sokolov hrá plasticky, a to bez ohľadu na to, či to je Beethoven, Brahms alebo Schumann. Plasticnosť dosahuje konzistentným tieňovaním jednotlivých vrstiev klavírnej sadzby. Tá konzistentnosť je dôležitá, pretože vďaka nej je Sokolovova interpretácia čitateľná, zaujímavá a nezabudnuteľná. Celý program recitálu Sokolov odohral v dynamike nepresahujúcej forte, a aj to si šetрил na zopár miest v Beethovenovi a Schumannovi.

Beethovenových *Pätnásť variácií s fúgou na vlastnú tému Es dur op. 35* ponúklo klaviristovi ideálnu pôdu na predvedenie schopnosti tvarovať každú frázu klasicistickej faktúry ako



G. Sokolov (foto: A. Flegontova)

virtuózne kresliť, ktorý presnými ťahmi pera vytvára vyváženú kompozíciu čiar. V tomto smere mi Sokolov pripomína Richtera. Okrem Sokolova asi žiaden iný klavirista nedokáže budovať také pevné tónové stavby, ovládať potenciál danej témy a mať gradovanie a uvoľňovanie napätia tak pod kontrolou, ako to

vedel Richter. Po Beethovenovi nasledovali *Tri intermezzá op. 117* Johanna Brahmsa. Dojem z ich interpretácie by sa stručne dal opísať ako úchvatná prehliadka rôznych druhov tichej dynamiky. Sokolov dokázal vytvoriť jasné kontúry tém, a pritom harmonické pletivo hudby bolo pod jeho prstami ideálne stmelené, pedál využíval v presne dávkovanej miere. Po prestávke zaznela Schumannova *Kreisleriana*. Ani tento pilier romantickej literatúry nespustil ohňostroj sokolovskej bravúry. Krištáľovo čisté figurácie, farebné melodické hlasy, zdržanlivá dynamika, pôsobivé úsporne dávkované vrcholy – to bol v skratke Sokolovov Schumann. Na konci večera si publikum vypýtalo šesť prídavkov (Rachmaninov, Chopin, Scriabin, Bach). Tie vo mne len znásobili chuť počuť naziivo Rachmaninovove *Prelúdiá* či Chopinove *Mazúrky* v interpretácii Sokolova. Koncert sa konal v ťaživej atmosfére prebiehajúcej invázie Ruska do Ukrajiny. Postoj petrohradského rodáka pred koncertom ozrejmil intendant Konzerthausu Matthias Naske: Grigorij Sokolov venoval celý svoj honorár na pomoc Ukrajine...

Peter ZAGAR

AURIS INTERNA

Mučiaci potenciál hudby

Krátko pred tým, než sa začala vojna, nás noviny intenzívne zásobovali informáciami súvisiacimi s pandémiou, ktorú sme už vtedy mnohí považovali za skončenú. Spomedzi denných štatistik za tretí februárový týždeň vyskočila bizarná správa o novozélandských protestoch proti pandemickým a vakcinačným opatreniam. Tamojšia vláda sa protesty pred parlamentom pokúsila rozohnať hudbou.

S nápadom prišiel jeden z poslancov labouristickej strany, ktorý, mimochodom, v minulosti obchodoval so vstupenkami na slávny Homegrown Music Festival tak, že ich po nákupe s prídržkou ďalej predával na novozélandskej obdobe Bazoša, aby zarobil 250 dolárov. Pred parlamentom rozmiestnili reproduktory a dookola púšťali hity Jamesa Blunta, Barryho Manilowa, známú *Makarenu* či paródiu novozélandského komika Matta Mulhollanda na hlavnú tému z filmu *Titanic* s neznesiteľne falošným flautovým partom. Demonstranti reagovali tancom, spevom a všeobecným veselím. Vláde pritom nepomohol ani tropický cyklón Dovi, ktorý práve zúril nad Novým Zélandom a demonstrantom kazil inak dobrú festivalovú náladu. Dôvod, ktorý stojí na počiatku tohto – z pohľadu vlády – fiaska, je vlastne prozaický. S opisom mechanizmu, ktorý sa stal rozhodujúcim v tejto situácii, prišiel ešte Edmund Husserl, nemecký filozof prelomu 19. a 20. storočia a zakladateľ

fenomenológie. Počúvanie hudby a vzťahovanie sa k nej totiž do veľkej miery závisí od revidovania toho, čo máme uložené v pamäti ako našu historickú estetickú skúsenosť, a od toho, čo do nej ukladáme ako nové podnety. To človeku umožňuje vytvárať predpoklady toho, čo v znejúcej hudbe nasleduje, a zaujímať voči tomu pozitívne či negatívne hodnotové sudy. Husserl tvrdil, že ak to, čo znie, dokážeme úplne predpokladať, stáva sa to pre nás nezaujímavým a nudným a počutému sa vyhýbame. Ak sa nám to darí len sčasti, zažívame potešenie a autentický pôžitok, a ak to nedokážeme vôbec, tak sme celkom stratení a snažíme sa z tejto neprijemnej situácie čo najskôr uniknúť.

Zdá sa, že novozélandský parlament na čele s obchodníkom-biletárom stavili na prvý variant. V slučke znejúce hity, ktorých si verejnosť užila a stále užíva v podobe *sound of muzak* v rádiách a vo verejnom priestore, mali dav rozohnať. Nestalo sa. Problémom je, že ak chcete naplniť mučiaci potenciál hudby, musíte zvoliť stratégiu, ktorá ľudí podráždí. Spoliehať sa na to, že ich začne nudiť, navyše v sociálnej situácii, keď je dav zjednotený, odhodlaný a vy mu púšťate tanečné a romantické hity – ktorých sociálnou funkciou je primáť ľudí tancovať, baviť sa a mať sa fajn – je krátkozraké. Pozoruhodná ostáva aj perfidnosť celej tejto aktivity novozélandskej vlády. V histórii ľudstva nenájdeme mnoho prípadov, keď sa vládna moc pokúsila rozohnať bujnajúci dav

motivovaný silným vnútorným presvedčením o zotročovaní vakcínami skladbou *You're Beautiful*. (Nie že by sa hľadať dalo...) Je to však dokonale symptomatické: kultúrne aj politicky. Použitie tvrdej sily voči vlastným obyvateľom v civilizovaných krajinách je totiž skôr zriedkavým javom. Naopak, štandardom je mierové riešenie, dialóg a takzvaná jemná sila v podobe sociálneho „podpichovania“. Tento pokus preto pôsobí skôr milo ako represívne. Odpoveď na otázku, čo by, naopak, mohlo naplniť mučiaci potenciál hudby v tomto sociálnom nastavení, je zrejme: pustiť „otrasnú“ hudbu. Iste, to, čo je otrasné, môže byť vysoko relatívne – zvlášť pre ľudí západnej kultúry. Napriek tomu máme celkom dobrú zľahu v kolektívne zdieľanej „nenávisti“ voči celému radu skladieb. S vedomím podstúpenia rizika obvinenia z neľudskosti zo strany časti verejnosti – a s vedomím, že upadnem naveky do nemilosti bojovníkov za správnosť vkusu – by som skromne navrhol pustiť prinajmenšom úvodnú znelku zo seriálu *Sponge Bob*, daidistický počín *Voice Piece for Soprano and Wish Tree* od Yoko Ono, Schönbergov *Husľový koncert op. 36* alebo Messiaenove *Štyri rytmické štúdiá*. To by mohol byť dobrý úvod najmučiavejšieho playlistu, ktorý kedy uspel v rozpúšťaní hlučných davov protivakcinačnej loby. Žiadna z týchto skladieb totiž nepodnieti u poslucháča pocit pôžitku, ani pocit tak akurát známeho či nového, ktorý by viedol k ochote neodísť.

Jakub FILIP

Autor je muzikológ a sociológ.

Nová krv do žíl slovenskej opernej réžie?

Štátna opera v Banskej Bystrici dlhodobo napĺňa misiu hľadača talentov, s jej javiskom sa spájajú profesionálne začiatky mnohých umelcov. V marci do galérie debutantov pribudol doktorand Katedry réžie na Divadelnej fakulte VŠMU Pavol Viecha. Tvorca, v ktorého činoherných inscenáciách zohráva hudba významnú úlohu, si po prvýkrát zmeral sily s operou.

Favoritka, tragický opus zo zrelého obdobia Gaetana Donizettiho, má v histórii bansko-bystrickej opery výnimočné miesto. Práve tu v r. 1992 zaznela v slovenskej premiére, v kritikou vyzdvihovanej inscenácii režiséra Mariána Chudovského a výtvarníka Aleša Votavu a štýlovom hudobnom naštudovaní talianskeho hosťa Waltera Attanasiho. Banskobystrický

koncept je príliš inotajná na to, aby ňou divákovi vtiahol do svojho čítania opusu. Dej Donizettiho opery sa odohráva v Španielsku r. 1340, keď sa víťazstvom kráľa Alfonsa XI. Kastílskeho nad granadskými a marockými vojskami skončili snahy o obnovenie arabskej vlády nad Pyrenejským polostrovom. Dramatická zápleтка pri uplatnení výraznej

veľmi nesmelo. Asi iba skúsený divák vytuší, že v konflikte kresťanského a moslimského sveta sa režisér stavia na stranu porazených. Zrejme preto je kráľ oblečený v slávnostnej vojenskej uniforme a jeho dvorania v takmer totožných čiernych oblekoch (páni) a kancelársky strohých sukňových kostýmoch (dámy), ktoré kontrastujú s mäkkými strihmi a jemnými pastelovými farbami šiat moslimských žien. Rozdiel je aj v správaní oboch strán: reprezentanti západného sveta vystupujú až mŕtvolne upäto a balet, ktorý sa hrá na počesť Alfonsovho víťazstva, je bábkovo umelý, na rozdiel od prirodzenej srdečnosti Leonory a jej družiek. Aj titulná hrdinka patrí v tejto inscenácii k porazeným. Radí sa k nim nielen splývavým kostýmom jemnej béžovej farby,



J. Pustina (Fernando), I. Zvarík (Baldassarre), Š. Svitok (Alfonso XI.), M. Gyimesi (Don Gasparo), T. Kružliaková (Leonora), zbor ŠO (foto: Z. Hanout)

súbor bol v tom čase fénixom vstávajúcim z popola: k jeho rastúcemu renomé prispeli aj úspešné hostovania *Favoritky* na Bratislavských hudobných slávnostiach, v talianskom Bergame a švajčiarskom Vevey. Po tridsiatich rokoch sa dielo na tunajšie javisko vracia v inscenácii mladého činoherného režiséra **Pavla Viechu**, medzi ktorého pedagógmi figuruje aj Marián Chudovský. Na rozdiel od svojho predchodcu, ktorého *Favoritka* bola štylizovaným ahistorickým tvarom zbaveným dobového i geografického koloritu, sa Viecha pokúsil o aktualizáciu diela. Podľa avíza v bulletine nemala byť násilná či vulgárna, ale rešpektujúca pôvodný výklad. Prvú časť sľubu dodržal, ale realizácia jeho

autorskej licencie reflektuje historický vzťah Alfonsa a jeho dlhoročnej milienky Leonory de Guzmán. Do kráľovej favoritky sa zamiluje novic Fernando a ona jeho lásku opätuje, ich manželstvo však vzápätí po obraze stroskotá na odhalení Leonorinej hriechnej minulosti. Rozlúštený Fernando ju preklína a vracia sa k životu v kláštore. V závere milujúcej žene odpúšťa, no je neskoro, na smrť vyčerpaná Leonora umiera. Viechov názor na sujet sa spod štýlovo nesúrodých výtvarných vrstiev (okato ultrarealistické riešenie kláštornej záhrady či exteriéru katedrály verzus vzdušné, až koncertne asketické intímne scény pred polopriesvitnou svetloružovou revuálkou) prediera len

ale aj vzťahom k Alfonsovi: muža, ktorý z nej urobil svoju metresu (hoci, ako prezrádza libreto, dúfala v legitímny vzťah), priam hmatateľne nenávidí. Počas dlhého baletného čísla vedľa neho sedí s meravou tvárou a jeho vyznania v nej vzbudzujú zhnusenie – z kráľa i zo seba samotnej.

pokračovanie na str. 12

Gaetano Donizetti: *Favoritka*
Hudobné naštudovanie: Ján Procházka
Scéna a svetelný dizajn: Ján Ptačin
Kostýmy: Dáša Veselovská
Zbormajsterka: Iveta Popovičová
Réžia: Pavol Viecha
Premiéra v Štátnej opere v Banskej Bystrici, 4. 3.

Voda, krv, ale nie muzikál nad vodou

Jukeboxové muzikály si za posledné desaťročia vydobyli v hudobno-dramatickom repertoári po celom svete význačné postavenie. Producenti sa pri nich spoliehajú na popularitu interpretov či hudobných formácií a ich piesní, na ktorých vyrastali celé generácie. Najslávnejším príkladom je *Mamma Mia!* s hudbou švédskej skupiny ABBA. Lenže previesť známe songy do nových súvislostí dokáže byť zradné. Napríklad muzikál *Viva Forever* na skladby ikonických Spice Girls sa stal jedným z najväčších prepadákov novodobého West Endu. Pritom išlo o marketingový ťah na istotu. Podobným smerom vykročil aj Ján Ďurovčík s muzikálom *Voda (a krv) nad vodou*. No v tomto prípade išlo skôr o prešľap.

Ján Ďurovčík je v česko-slovenskom muzikálovom prostredí známy svojimi veľkolepými šou, ktoré napriek vysokému vstupnému a čisto komerčným cieľom vypredávajú divadelné sály i amfiteátre. No z estetického hľadiska sú

sa posúva o pár kvalitatívnych priečok vyššie. Libreto druhého „elánovského“ muzikálu totiž chýba akákoľvek hĺbka. Ponúka lineárny príbeh plný slovného i dejového klišé, ľahko odhaliteľných zauzlení aj estrádnych vtipov.

Inscenácia sa tak podobá pesničkálu s premršenou paletou skladieb starnúcej hudobnej legendy. Herci si často vymenia len tri-štyri repliky (z toho jedna z nich dopredu napovie, aká pieseň sa blíži) a už sa spustí nový song. Dva príklady za všetky: Keď Lukáš preberajúci sa z ťažkej opice povie svojej priateľke, že je preňho sestričkou z Kramárov, tak je jasné, čo nás čaká o pár sekúnd – spoza gauča vyskočia herečky odeté do priliehavých zdravotníckych uniforiem. V inom výstupe skupina dievčat vo veľmi neobratnom dialógu diskutuje o sexe, a to len z dôvodu, aby mohla zaznieť mačistická pieseň *Zanedbaný sex*, počas ktorej herečky tancujú s flitrovým vibrátorom (o sexistickosti réžie by sa dala napísať celá štúdia). Činoherné dialógy často pôsobia iba ako nevyhnutné, až trpené premostenie k pre-



M. Candrák, N. Kóšová (foto: COLLA VINO)

postavené výhradne na formálnych prostriedkoch, kde vizuálne, svetelné a akustické efekty utláčajú akýkoľvek obsah, zmysel, často i logiku. Ani jeho najnovšie dielo nie je výnimkou. Skôr jeho násobkom.

V roku 2011 uviedol Ďurovčík jeden z prvých slovenských jukeboxových muzikálov – *Ôsmy svetadiel*, kde dal divadelnú podobu skladbám kapely Elán. Po desiatich rokoch opäť siahol po ich hudobnom repertoári a s totožným libretistom **Petrom Pavlacom** vytvorili ďalší muzikál, *Voda (a krv) nad vodou*. Už ich gýčovo sentimentálna prvotina bola ukážkovou červenou knižnicou, no v porovnaní s novým dielom

Story o Lukášovi, ktorého odsúdia za vraždu, a my postupne zisťujeme, že nie všetko je tak, ako sa spočiatku javilo, preberá motívy z mnohých popkultúrnych diel. Tvorcovia otvorene priznávajú, že muzikál je variantom *Grófa Monte Christa*, ale v jednotlivých dejových momentoch cítime aj inšpirácie z *Chicaga* či *Dannyho jedenástky*. A kto pozná film *Duch*, ten už na začiatku odhalí záverečné rozuzlenie. Jednoducho tu absenteje jeden z najpodstatnejších aspektov kvalitného muzikálu – nosné libreto. Príbeh je síce silný, ale spolieha sa len na exponované emócie, nie na textovú konzistentnosť.

zentácii primálo selektívneho hudobného výberu a scény sú vystavané bez zásadnejšieho dramaturgického odôvodnenia. Jediným argumentom, prečo ich neškrtnúť, je asi len uspokojenie skálnych fanúšikov Elánu. Ďurovčíkova réžia sa opäť raz obmedzila na diagonálne prechody hercov cez javisko

pokračovanie na str. 12

ELÁN, Ján Ďurovčík, Peter Pavlac: *Voda (a krv) nad vodou*
Hudobné a spevácke naštudovanie: Ľubomír Dolný
Réžia a choreografia: Ján Ďurovčík
Premiéra v Divadle Nová Scéna 22. 3.

Pár stoličiek, jeden stôl a originálna anglická kráľovná

Jar 2022 sľubovala opatrne uvoľnenie epidemiologickej situácie, plány koncertných siení a divadiel v strednej Európe začali dýchať novým životom a festivalmi. Jedným z nich bol i 15. ročník festivalu hudobného divadla OPERA 2022. Prebiehal v Prahe v Národnom divadle, Štátnej opere, Stavovskom divadle a na iných scénach od 16. 1. do 29. 3. Zo Slovenska sa očakávalo pôvodne hosťovanie všetkých troch štátnych operných súborov. V krušných časoch novej vojny v Európe priviezli Košičania do covidom zdecimovanej Prahy Donizettiho agilnú a životaschopnú anglickú kráľovnú.

Počas uplynulých dlhých pandemických mesiacov som okolo seba nemala v jednej chvíli toľko ľudí ako v tento štvrtkový večer 10. 3. Sedím v treťom rade Stavovského divadla v Prahe. Všetko mi pripadá ako zo škafuľky. Prízemie tohto skvostného hudobného stánku sa pomaly zaplňa, okolo seba počujem okrem češtiny a slovenčiny aj iné jazyky. Po dvoch rokoch som naspäť v Prahe, opäť

posledný pražský recitál Svjatoslava Richter interpretovaný z nôt, koncerty Jiřího Bělohlávky, film *Obchod na korze* so živou hudbou... Vyše dva roky globálnej pandémie zmenili situáciu. Stalo sa niečo nepredstaviteľné: hudobný život zastal, čo svojim spôsobom ochudobnilo umelcov i poslucháčov. Všetci sme sedeli doma. Ani len návšteva koncertu o pár ulíc ďalej neprichádzala do

tohto vokálne a herecky náročného Donizettiho v hlavnej postave s **Evou Bodorovou**, náhradníčkou Edity Gruberovej, sa dalo doposiaľ zažiť iba v košickej opere. Recenzie o jej stvárnení ústrednej postavy anglickej kráľovnej Alžbety vzbudzovali prinajmenšom zvedavosť. Okrem nej ma k rozhodnutiu ísť do Prahy vyburcovala i vlastná nemohúcnosť nad barbarskou vojnou na Ukrajine. Chcela som počuť a vidieť Košičanov, ktorých som naposledy sledovala v divadle ešte ako konzervatoristka v rokoch 1962–1966, v čase éry spevákov, ako boli Gita Abrahámová, Eva Šmáliková, Lucia Ganzová, tenorista Július Regec či basista Ladislav Neshyba. Chcela som byť na predstavení hudobne jedinečného Donizettiho, ktoré dá hádam zabudnúť na šialené dianie okolo nás. A tiež som túžila stretnúť ľudí, ktorí sú tak blízko východných hraníc, ktorí pomáhajú v tom nezmyselnom vojnovom kolotoči nevinným a poďakovať im hoci len v duchu za bezsenné noci. Patria



E. Bodorová ako Kráľovná Alžbeta, M. Lukáč ako Vojvoda z Nottinghamu (foto: J. Marčínský)

dýcham fluidum niekdajšieho Nosticovho či Tylovho divadla. Hudobný život stovežatej bol pre mňa už od študentských čias veľkým lákadlom. Domov, najprv do Košíc, potom do Bratislavy a napokon do Drážďan, som sa vždy vracala s plným kufrom hudobných zážitkov nevyprchajúcej intenzity. Spomeniem len niekoľko: prvý pražský recitál tenoristu Petra Schreiera, sopranistka Anja Silja ako Salome, prvé stretnutie s dirigentom Herbertom von Karajanom, koncert so skladateľom Dariusom Milhaudom za dirigentským pultom, rozlúčkový koncert dirigenta Karla Ančerla pred jeho emigráciou do Kanady,

úvahy a o Prahe sa dalo iba snívať. Zvykli sme si na digitálny svet hudby, ale hlad po živej hudbe stúpал. Nebyť riaditeľa opery košického divadla, Rolanda Kherna Tótha, a jeho mimoriadne aktivity na sociálnych sieťach, sotva by som bola teraz písala tieto riadky. Jeho nástojčivé statusy na facebooku sa stali dôvodom vybrať sa tam, kde sa dá natankovať energia vo svete sužovanom správami a obrazmi z vojny. Vývoj situácie okolo vzniku inscenácie Donizettiho opery *Roberto Devereux* v Košiciach, ktorá sa rodila ako rozlúčkové predstavenie Edity Gruberovej, som vnímala intenzívne. Zažiť

k nim členovia divadla, šéfovia i hudobníci. Dirigent **Peter Valentovič**, veľký znalec tohto konkrétneho Donizettiho, mal celý večer pevne vo svojich rukách. Pod jeho vedením zazneli v podaní zboru a orchestra Opery ŠDKE i prvé tóny: nádherne veľkolepá, tak typicky slovanská štátna hymna Ukrajiny. V týchto dňoch zaznieva z pódii naprieč celou zemeguľou. Ale v Prahe to bol moment, ktorý vyjadril viac než solidaritu s Ukrajinou. Hymnu interpretoval súbor ľudí, ktorý pôsobí iba niekoľko desiatok kilometrov od

pokračovanie na str. 12

pokračovanie zo str. 9

O čosi zreteľnejšie je prezentovaný režisér rovnelichotivý pohľad na katolícku cirkev. So zúboženou Leonorou majú súcit iba žobráci, ktorí sa pre ňu snažia obstaráť vodu – okná veľkolepej katedrály, zvnútra ktorej sa ožýva nábožný spev, sa pred nimi nemilosrdne zatvárajú. Súčasno-civilné kostýmy úbožiacov (džínsy, kockované flanelové košeľe) signalizujú, že režisérova kritika náboženského pokrytectva nesmeruje iba do stredoveku.

Asi najťažšie pochopiteľná je opakujuca sa prítomnosť malého dievčatka, ktoré otcovsky sprevádza opäť Baldassarre. Dedukujem, že predstavuje kráľovu manželku, ktorá podľa libreta v priebehu deja umiera (nie je javiskovou postavou), a v záverečnom dejstve sa za ňu slúži zádušná omša. No ak išlo o inšpiráciu reálnou históriou, potom s ňou režisér narába rovnako voľne ako samotní autori diela. Neplnoletá bola totiž prvá manželka

Alfonsa XI., v čase sobáša len deväťročná Konstancia Manuel (zväzok po dvoch rokoch anulovali), zatiaľ čo milenecký pomer s Leonorou udržiaval počas druhého manželstva s Máriou Portugalskou. Je možné, že Viecha chcel nevinnou detskou postavou zdôrazniť nemravnosť západnej spoločnosti, no bez vedomia súvislostí pôsobí tento krok máľúto.

Hudobné naštudovanie **Jána Procházku** nadviazalo na vyrovnaný banskobystrický štandard ostatného obdobia, orchester hral bez vážnejších technických nedostatkov. Hoci bezprostrednú prípravu premiér, rovnako ako celý zrod inscenácie, komplikoval covid, prvý večer mal aj dobrú speváčku úroveň. **Terézia Kružliaková** vytvorila hereckými i speváckymi emóciami nasýtenú kreáciu Leonory, pričom jej timbrovo vrúcny mezzosoprán znel príťažlivo najmä v nízkej a strednej polohe, menej už vo vypätých výškach. Vokálny typ **Paola Lardizzoneho**,

talianskeho tenoristu vládnuceho pevnými kovovými výškami, si síce lepšie rozumie s verizmom než predverdivským belcantom, no aj v parte Fernanda potvrdil povest spohľadlivého interpreta. **Šimon Svítok** spevácky presvedčil najmä v dramatickejších polohách partu Alfonsa, v hereckej zložke išlo o najplastickejšiu kreáciu. Svoj večer mal v celom hlasovom rozsahu výborne znejúci basista **Ivan Zvarík** (Baldassarre), výraznú figúrku intrigána Dona Gaspara vytvoril tenorista **Martin Gyimesi**. Hlasová doména sopranistky **Kataríny Procházkovej** (Ines) je v najvyššej polohe, v ostatnom rozsahu znie jej materiál subretne.

Je všeobecne známou skutočnosťou, že slovenská operná réžia urgentne potrebuje novú krv. Ochota banskobystrickej opery slúžiť ako národná transfúzna stanica je chváľhodná. Aj s tým rizikom, že nie každý výrodcu naplní očakávania vrchovitou mierou.

Michaela MOJŽISOVÁ

pokračovanie zo str. 10

a okázalé zdôrazňovanie vybraných replík, keď frázu často podčiarkne svetelným efektom. No popri vizuálnych trikoch a burcujucej reprodukovanej hudbe, cez ktorú hercom absolútne nerozumieť, opomenul fakt, že piesne nemajú byť len odspievané a odtancované, ale že v nich režisér musí nájsť nevyhnutnú divadelnosť. Tú však Ďurovčík nachádza len v pompéznych vonkajškových prvkoch, nie v kompaktne nasýtenej mizanscéne. Jediný prípad, keď sa obsah piesne stretá so scénickou výpoveďou, je balada *Nie sme zlí*, ktorou Lukáš pred dozorkyňou obhajuje svojich spoluväzňov. Ďurovčíkovi nemožno vyčítať, že by piesňam nedodal dynamický ráz prostredníctvom choreografie, páčivého páťosu a súčasnejšieho zvukového aranžmánu (autor **Vašo Patejdl**), ale v inscenácii ako celku absentuje pútavosť. Javiskové

dianie podlieha ilustrácii a doslovnosti, ktoré nedávajú možnosť na divácku imagináciu. Z premiérového obsadenia zaujal **Ján Slezák** ako nešťastne zamilovaný Adam. Aj banálnym replikám dokázal dodať presvedčivý ľudský tón, no jeho rola nedostala od tvorcov možnosť ísť hlbšie v motíve neopätovanej lásky, ktorá ho privedie k chladnokrvnej zrade. Podobne ako u ostatných postáv, jeho motivácie ostali v polohe tézovitého povrchu. No napriek tomu jeho výkon, aj vďaka výbornému frázovaniu a ľahkosti vokálneho výrazu, patrí k tomu najlepšiemu, čo muzikál priniesol. **Michal Candrák** ako Lukáš pôsobil popri Slezákovi skôr ako mladší brat než sok v láske, zároveň sa mu ušla herecky nevďačná rola toho dobrehého, neustále vzbudzujúceho naše sympatie. Candrák budoval postavu na prirodzenosti prejavu mladého muža, ktorý prechádza ohlušujúcou kataklizmou, a najmä na technicky

čistom, výrazovo lyrickom speve. Do plastickejších hereckých kontúr sa rozohral najmä pri piesni *Vinní aj nevinní*, no celkovo mu ešte pár rokov k dozretiu hereckej individuality predsa len chýba. **Natália Kóšová** síce zo speváckej stránky ohromuje laserovými výškami, ale koloratúry zakrývajú nedostatočný obsahový prienik do piesní a ani z hereckej stránky nedokáže obhájiť dôvod, prečo by práve ona mala byť osudovou múzou dvoch mužov. Do repertoáru Novej scény tak pribudla ďalšia rozpačitá muzikálová inscenácia. Ďurovčík v nej len preniesol svoju pražskú verziu (premiéra v Divadle Kalich v r. 2019) a v štátnej inštitúcii naštudoval ďalšie halfplejbekové dielo, s ktorými sa čoskoro vydá na komerčné turné. Smutné na tom je, že bežnému divákovi to bude asi stačiť a inscenácia tak určí latku domácej muzikálovej produkcie.

Karol MIŠOVIC

pokračovanie zo str. 11

explodujúcich rakiet a bômb, ktorý v jeden a ten istý deň víta v divadle návštevníkov, pomáha utečencom a stará sa o chod divadla, v ktorom pôsobia i početní ukrajinskí umelci. V hľadisku a na javisku sa nám asi všetkým tisli slzy do očí, stáli sme ako v jednom šíku a túžili po mieri a pokoji...

Na pražskú scénu priniesli Košičania niekoľko prekvapení: k inscenácii patrilo iba zopár stoličiek a jeden stôl (ostatná scénografia je vyriešená digitálne), pri postave Sary alternovanej Ukrajinkou Myroslavou Havryliukovou a Ruskou **Elenou Maximovou** zvolili zámerne druhú možnosť. Z postavy Alžbety sa doslovne vykľula originalita Evy Bodorovej. Na tejto postave stojí a padá celé predstavenie, operný večer sa vyvíja a kulminuje spolu s jej osudom. Bodorová dokázala

vypracovať svoj part na herecky absolútne presvedčivú úroveň, od milujúcej bytosti cez pochybnosti a žiarlivosť až do náhleho šílenstva. Jej Alžbeta kraľovala na javisku pri zmysloch i bez nich, opäť a opäť si podmaňovala hľadisko. Jej lyrický i dramatický soprán sa pohyboval v rôznych úrovniach výrazu, najprirodzenejšie a technicky dokonalo zaznel v stredných polohách. V dejovo vypätých situáciách sa uchýľovala k ostro vyhraneným polohám, občas i do dynamiky presahujúcej bežné forte. Pri počúvaní som vychádzala z toho, že jej vokálna poetika i ekvilibristika boli vždy kontrolované a inšpirované obsahom deja. Bodorovej Alžbeta dala na chvíľu zabudnúť na momentálne dusný život mimo divadla, poskytla možnosť načerpať novú životnú energiu. A to aj preto, že celý ansámbl muzikálne presvedčil, že ponúkol predstavenie hodné hosťovania v Prahe. Týmto zriedka

uvádzaným Donizettim Košičania obohatili dramaturgiu celého festivalu a dokázali, že i menšiemu opernému súboru sa oplatí popasovať aj s inými hudobnodramatickými dielami než opakované s operami *Rigoletto* či *La traviata*. Záujem publika potvrdila aj skutočnosť, že Stavovské divadlo s hosťami z Košíc bolo dobre naplnené napriek súčasne prebiehajúcej premiére *Carmen* v Národnom divadle. Na Prahu sa koronové mesiace prejavili inak mimoriadne zreteľne. Poloprázdne, ale aj ztvorené hotely, očividne chýbajúci turisti, absencia romantických konských záprahov na Staromestskom námestí, prázdne výklady a za nimi prázdne predajne na preferovaných adresách... Sympatickým gestom spolupatričnosti na správnej strane bola ukrajinská vlajka na budove Národného múzea a stovky prejavov solidarity u sochy sv. Václava.

Agata SCHINDLER

Krátke šťastie tenoristu

K storočníci Imricha Jakubeka

V päťdesiatych rokoch minulého storočia suplovali nezrelosť slovenskej populárnej hudby aj operní speváci. V rádiu sme počúvali záhorácke pesničky Janka Blaha, Schneiderove Ružičky v podaní Márie Hubovej, Piskáčkovu Pieseň tuláka vyspevoval Bohuš Hanák, Ján Hadraba exceloval svojimi hlbkami v piesni Mississippi, ty rieka stará z muzikálu Lod' komediantov, a vtedy mne málo známy tenorista IMRICH JAKUBEK interpretoval pieseň Zvony domova z Dusíkovej operety Potulný spevák či ľudovú Za horami, za dolami. Práve tento tenorista, ktorý v slovenskom opernom svete zanechal síce nedlhú, no hlbokú stopu, by sa 1. 3. dožil svojej storočnice.

Rodák z Rajca študoval spev na bratislavskom Konzervatóriu u prof. Zuravlevovej a už ako študent vystúpil v predstavení Blodekovej opery V studni ako Jontek. Do svojej predčasnej smrti (9. 5. 1969) vystriedal ako sólista štyri československé divadlá. Začínal v spevohre Divadla Jonáša Záborského v Prešove, kde popri operetách vytvoril aj dve významné operné postavy, a to Janíka z Predanej nevesty a Alfreda z Traviaty. V rokoch 1955–1958 bol sólistom Štátneho divadla v Košiciach, kde sa začal orientovať prednostne na interpretáciu talianskeho repertoáru. Spieval Cavaradossiho v Toske, Rodolfa v Bohéme, v spevácky pamätnej inscenácii Verdiho Sily osudu bol popri Leonóre Anny Polákovovej a Guardianovi Gejzu Zelenaya Donom Alvarom. S nimi sa o pár rokov neskôr stretol ako s kolegami na niekoľko sezón v Slovenskom národnom divadle. V Košiciach vytvoril aj Gounodovho Fausta, Lukáša v Hubičke a skvelého Bajazida v druhej Cikkerovej opere. V brnianskom Janáčkovom divadle pôsobil v r. 1958–1963, kde po odchode do SND ešte dva roky pohostinne dospevoval svoje tamojšie úlohy. V Brne si rozšíril český repertoár o postavy Števu z Jej pastorkyne, Zajička z Novákovej Lucerny a Jíru zo Smetanových Braniborov v Čechách, zo svetového repertoáru pribudli do jeho portfólia Don José z Carmen a Erik z Blúdiaceho Holanďana. Aj tu potvrdil svoje vzácne dispozície pre interpretáciu talianskej opery, ktoré potom naplno rozvinul v Bratislave. V SND od r. 1960 najprv hosťoval v starších inscenáciách (ako Canio, Don José, Alfredo, Cavaradossi, Rodolfo, Janík), neskôr, v r. 1963–1969 sa spolu s Jiřím Zahradníčkom stal pilierom tenorového odboru spinto. Z jeho štrnástich bratislavských premiér tvorila celú polovicu talianska opera. Z ostatného repertoáru znamenal najvýznamnejší interpretačný prínos jeho Lyonel z Flotowovej Marty (veď slávnú áriu tejto postavy Ach, so fromm spievali radi všetci veľkí talianski speváci počnúc Carusom a končiac Pavarottim ako Mappari) a skôr meyerbeerovský než wagnerovský tribún Rienzi. Keďže bratislavská dramaturgia v tom čase ešte neobjavila krásy predverdióvského belcanta (s výnimkou Rossiniho komických opier), z dvanástich doštudovaných či naštudovaných talianskych postáv v SND šesť patrilo úlohám z Verdiho, štyri Puccinimu a dve kreácie z diel veristov. V skutočnosti bol Ja-

kubek predovšetkým verdiovským spevákom a svojím naturelom a spôsobom interpretácie šiel viac v intenciách Carla Bergonziho než Giuseppeho di Stefana. Popri talianskej farbe hlasu na tú dobu priam ideálne frázoval



I. Jakubek ako Sultán Sulejman v operete Johanna Straussa ml. Tisíc a jedna noc, réžia: Karel Smažik, Spevohra DJZ Prešov 1954 (foto: Archiv DJZ Prešov)

a viazal tóny (hoci spieval v slovenských prekladoch) a vlastnil v dobrom slova zmysle tzv. taliansku manieru, v ktorej mu nemohol konkurovať ani geniálny „výškar“ Zahradníček. Preto za vrchol jeho bratislavského pôsobenia považujem spevákov zástoj v troch operách, v ktorých sa „pretekal“ so spomínaným českým tenorovým kolegom. Išlo o úlohy Manrica z Trubadúra, Riccarda z Maškarného bálu a Dona Alvara zo Sily osudu (všetko v r. 1963–1965). V prvej zo spomínaných opier, v ktorej s ním spočiatku miesto Zahradníčka alternoval ešte 62-ročný Janko Blaho, patrila

k jeho najpôsobivejším pasážam v diele ária Či súdené je nám (Ah! sì, ben mio) a potom jeho spev spoza scény počas Miserere (Ah, che la morte ognora). V Maškarnom bále vzorovo spieval predovšetkým veľké dueto s Ameliou pod šibenicu a v Sile osudu krásne kreoval áriu začínajúcu recitatívom vyjadrujúcim priam existencialistický poryv hrdinovej duše Mne život zúfalstvom a peklom (La vita è inferno all'in-felice). Ako štvrtú skvelú interpretáciu treba spomenúť aj jeho Radamesa z Aidy (1959), ktorého spieval v češtine. Jeho parketou tu nebola ani tak vstupná ária (občas, najmä v posledných rokoch sužovaný srdcovou chorobou mal niekedy problémy s najvyššími tónmi), ale druhý a piaty obraz opery, čiže dvojspev s Ramfisom a potom trojspev a záver nílského obrazu, kde najprv jeho Běda já jsem znečten

(Io son disonorato) a potom záverečné Tvému soudu (Sacerdote, io resto a te) vynikali úžasným kovovým leskom. Mimoriadne pôsobivé bolo jeho hosťovanie v Traviate (1955), kde v slávnej sopránovej árii Violetty Sempre libera kontruje tenor spoza scény svojím Amor è palpito, pričom v závere tohto spevu pri slove croce ako jediný Alfredo na svete zaspieval trojčiarkové c namiesto o sextu nižšieho tónu. Pokiaľ ide o Pucciniho opery, z nich mu predsa lepšie svedčali lyrickejšie postavy (Rodolfo, Cavaradossi) ako dramatický Luigi z Pláštá alebo Kalaf z Turandot. Jednou z jeho posledných veľkých úloh bol básnik Andrea Chénier v rovnomennej Giordanovej opere, v ktorej mu najlepšie vychádzala ária zo žalára Májový večer je krásny (Come un bel dì di maggio).

Jakubekov hlas sa, na šťastie, pre pôžitok z jeho umenia podarilo zachytiť na zvukovom nosiči. Na jeho profilovej platni, ktorú vydal Supraphon (1974) nájdeme Ingemisco z Verdiho Requiem, Lukášovu áriu Já nešťastník, árie Cania, Manrica a Kalafa, ako aj tri úryvky z Giordanovho Andreu Chéniera (s partnerkou Elenou Kittnarovou) nasnímané v období, v ktorom už nedokázal zopakovať svoje vrcholné výkony. Parafrázujúc názov Hemingwayovej poviedky Krátke šťastie Francis Macombera: Aj Jakubekovo šťastie, ktorým dojímal operných priaznivcov, bolo kruto krátke.

Vladimír BLAHO



Opera SND: Lock (aj) down?

Riaditeľ Opery SND L. Cukr
(foto: archív L. Cukra)

Počas uplynulých mesiacov vošla Opera SND do povedomia najmä nízkym počtom predstavení a odvolanými premiérami. Množia sa aj nespokojné hlasy zvnútra divadla, ktoré sme v redakcii zachytili formou otvoreného listu podpísaného sólistami súboru. LUBOR CUKR nastúpil do vedenia bratislavskej Opery v tandeme s Daliborom Jenisom v januári 2021. Od minulého leta vedie prvú slovenskú opernú scénu sám. Počas hodinového rozhovoru, ktorý sa nám po niekoľkých mesiacoch podarilo 9. 3. zrealizovať cez Zoom, nás popri odpovediach na otázky zamerané na koncepciu, organizáciu a dramaturgiu divadla zaujímala aj problematika personálnej politiky.

Pripravil Robert BAYER

■ **Pán riaditeľ, na rozhovor s vami čakala naša redakcia od leta 2021. Čas ste si našli až teraz, v polovici marca 2022. Prečo?**

Ospravedlňujem sa, neviem, kde sa stratila komunikácia. Máme za sebou vyčerpávajúce obdobie pandémie, náročnú premiéru opery *Čert a Káča*, sme zaneprázdnení aj vnútornou reorganizáciou divadla, ktorá by mala nastaviť jeho novú koncepciu. Posledné tri týždne som strávil prácou každý deň vrátane víkendov.

■ **Uplynulé mesiace a týždne sme mali toho veľa všetci...**

Áno, napriek tomu sa ešte raz ospravedlňujem, od decembra mi svieti váš mail, ktorý

ma upozorňuje, že sa s vami chcem stretnúť. Som rád, že sa nám to teraz podarilo, napriek tomu, že sme vyťažení prípravou zájazdu do Prahy, ktorú nám skomplikoval covid. Momentálne nám vyčíňa v zbere.

■ **Tak poďme od začiatku. Súčasťou koncepcie vedenia SND, s ktorou Matej Drlička vyhral súťaž na post generálneho riaditeľa SND, bolo rozdelenie vedenia jednotlivých súborov medzi dvoch riaditeľov. Zatiaľ čo umelecký riaditeľ mal byť zodpovedný za umelecké smerovanie súboru, výkonný riaditeľ mal mať na zreteli praktické záležitosti týkajúce sa chodu prevádzky. V opere bol za umeleckého riaditeľa vymenovaný Dalibor**

Jenis. Polroka po prevzatí divadla novým vedením táto koncepcia stroskotala odchodom Dalibora Jenisa, takže od leta 2021 ste výkonným aj umeleckým riaditeľom v personálnej únii, zatiaľ čo vedenia činohry i baletu fungujú i naďalej ako tandem. Necítite sa na riaditeľskej stoličke opery osamelo?

Dovolím si drobnú opravu. Činohra mala od začiatku plánované jednozložkové vedenie a v priebehu času sa taká zmena udiala i v baletе. Ale aj tak sa cítim trochu osamelo, dúfam však, že už nie dlho a že sa mi v dohľadnom čase podarí nájsť vhodného šéfdirigenta, kam, predpokladám, smeruje vaša otázka.

■ **Moja otázka smerovala najprv na váš názor na takýto typ vedenia, ktorý sa v Opere SND očividne neosvedčil. Samozrejme, vo veľkých operných divadlách je post výkonného riaditeľa ako administratívna funkcia bežný, no tu sa mi zdá, že rozhodnutie obsadiť obe riaditeľské miesta Opery SND umelecky aktívnymi osobnosťami bolo už od začiatku odsúdené na neúspech.**

Ponuku Mateja Drličku ísť do tohto projektu som prijal s plným vedomím toho, že mojou úlohou bude organizovanie prevádzky opery. Napriek tomu, že som stále aktívnym umelcom, mám skúsenosti aj v oblasti vedenia operného divadla. Problematika prevádzky opery je komplexná a pre mňa veľmi zaujímavá, takže som do toho šiel s radosťou. Dalibor, ktorého si nesmierne vážim ako človeka i ako umelca, poňal svoju úlohu tak zoširoka, že naše predstavy o vedení súboru sa po istom čase začali mierne rozchádzať. V priateľskej atmosfére sme hľadali riešenie a pán generálny riaditeľ sa nakoniec priklonil k mojej vízii, takže vo funkcii riaditeľa Opery SND pôsobím od minulého leta zatiaľ sám. Dúfam, že už nie dlho, ako som spomínal, prial by som si, aby som mal už čoskoro po svojom boku šéfdirigenta súboru. Viete, osobne si myslím, že dvojzložkové vedenie súboru má zmysel vtedy, ak sú jasne definované pravidlá, ktoré sa aj dodržiavajú. Šéfdirigent je vo vedení operného divadla dôležitou zložkou s presahom do orchestra, človekom, ktorý dennodenne pracuje s hudobníkmi i so súborom, a teda dôverne pozná ich problémy a potreby.

■ **A nielen to. Šéfdirigent je akýmsi hudobným spiritus rector, ktorý aktívne formuje a formuluje hudobno-dramatický narratív operného divadla. Súčasťou koncepcie pána Drličku boli aj koncerty podľa vzoru európskych operných divadiel, na ktorých mal operný orchester pravidelne vystupovať s inštrumentálnou tvorbou a cizelovať si tak vlastný hudobný štýl a zvuk. Aj v súvislosti s vašou predchádzajúcou odpoveďou je frapujúce, že Opera SND stále nemá obsadený post šéfdirigenta. Počas lockdownov, keď sa nielenže nehralo, ale ani neskúšalo, bolo predsa dostatok času na oslovenie potenciálnych kandidátov...**

Úplne s vami súhlasím, a to nielen preto, aby som sa vo vedení opery necítil osamelo (úsmev). Šéfdirigent je dôležitý pre zdravý chod hudobného divadla. Napriek tomu, že sa o neho všemožne snažím, si myslím, že nestačí iba zavolať kvalitnú umeleckú osobnosť s dobre znejúcim menom. Oveľa dôležitejšie je, aby si dirigent s orchestrom sadli. Podľa mňa je dôležité najprv zistiť, či je potenciálny šéfdirigent schopný harmonizovať a fungovať s ansámblom. Mali sme pozvaných niekoľko dirigentov na hosťovanie, no ich účinkovanie sme museli pre pandémiu zrušiť, takže proces hľadania šéfdirigenta sa predĺžil. Som rád, že po uvoľnení protipandemických opatrení môžeme v tomto pokračovať, teším sa napríklad zo spolupráce s Enricom Dovicom, s ktorým sme plánovali naštudovať *Turandot*, ktorú sme však museli pre pandémiu zrušiť...

■ Ak by takto uvažovali prominentné opery vonku, nebol by ani Petrenko v mníchovskej Bavorskej štátnej opere, ani Barenboim v Unter den Linden v Berlíne, o Thielemannovi v Semperoper ani nehovoriac. Toto všetko sú kvalitné dirigentské osobnosti,

Hlavnou oporou takéhoto typu je však pevný domáci ansámbl, hosťovačky sú len občasným spostením a nie pravidlom, tak ako v divadlách staggionového či semistaggionového typu. Vzniká tak dojem nekoncepcnosti. Do redakcie nám bol doručený otvorený list podpísaný členmi súboru, ktorí vyjadrujú nespokojnosť so stratégiou neúmerného obsadzovania úloh hosťujúcimi sólistami...

Niekoľkokrát som sa aj s pánom Drličkom vyslovil, že by sme sa radi priklonili k systému blokového hrania. Predstavenia sme týmto štýlom koncipovali už od začiatku tejto sezóny, niektoré bloky sa nám však pre pandémiu rozpadli. Budúcu sezónu však už plánujeme blokovo s premiérovými titulmi, ktoré budeme kombinovať s miniblokmi repertoárových inscenácií obohatené reprízami aj v zaujímavom obsadení.

■ Takýto semiblokový systém je bežný vo veľkých nemeckých operných divadlách. Na premiérové bloky sú pozývané hviezdy svetového operného priemyslu, reprízy v ďalších blokoch – pokiaľ sa inscenácia hrá aj v nasledujúcich sezónach – prevezme



Zatiaľ čo Violetta Valéry (L. Vargicová) zápasí s podlomeným zdravím, hostia na jej večierku ju za chrbtom operajú o posledný majetok... G. Verdi: *La traviata*, réžia: Roberto Catalano, Opera SND 2021 (zdroj: Marek Olbrzymek/SND)

o ktorých sa však vie, že ich spolupráca s orchestrami nie je z ľudskej stránky výlučne harmonická...

Všetky vami menované operné domy sú inou planétou a nedajú sa porovnať s podmienkami v Bratislave. Naš orchestr má nesporné kvality, ale potreboval by dirigenta, ktorý by mu udal smer.

■ Vyčítate mi, že porovnávam neporovnateľné. Keď sa však pozrieme na štruktúru toho mála predstavení v Opere SND, vidíme časté hosťovanie externých umelcov podľa vzoru prominentných scén, napriek snahe udržať systém repertoárového divadla.

potom pevne angažovaný zástoj domáceho ansámblu. Bratislava má však dlhú tradíciu repertoárového divadla podľa vzoru Viedenskej štátnej opery (i keď aj tá už pomaly tento koncept opúšťa smerom k semiblokovému typu). Ako chcete uskutočniť zmenu koncepcie divadla prakticky? Účinkovaním hostí sa sólisti a sólistky domáceho ansámblu ocitnú nutne v úzadí. Už počas tejto sezóny neboli mnohí členovia domáceho ansámblu nasadení do žiadneho predstavenia aj niekoľko mesiacov. Je to efektívne z finančného i umeleckého hľadiska?

Správanie publika sa zmenilo už pred pandémiou. Abonentný systém, ktorým si diváci

plánovali návštevu divadla na mesiace dopredu, stráca atraktivitu, diváci sa pre návštevu predstavenia rozhodujú často spontánne. Ich motiváciou nie je len titul, ale aj inscenácia a obsadenie. Po roku v Bratislave som nadošiel dojem, že Bratislava nemá publikum, ktoré by sa do divadla vracalo iba kvôli titulu. Ak sa niekomu inscenácia páči, príde možno aj druhýkrát, ale tretíkrát už sotva. Nemá zmysel nasadzovať šesťkrát za sezónu dielo v rozstupe niekoľkých mesiacov a s tým istým obsadením. Tým, že sa inscenácia musí po istom čase opäť naskúšať, v prípade bloku v jednom obsadení dôjde k zvýšeniu kvality jednotlivých predstavení. V každom ďalšom bloku zvyšuje obmenené obsadenie divácku kvalitu.

■ Opýtam sa konkrétnejšie: podľa mojich informácií sa vedenie opery chystá prepustiť niekoľko sólistov v produktívnom veku. (Do času uzávierky dostalo informáciu o rozviazaní prac. pomeru 7 sólistov – pozn. red.) Aký je cieľ, stratégia či kritériá znižovania stavu?

Na personálne otázky vám v tejto chvíli nebudem odpovedať. Uzatvorením historickej budovy SND sme prišli o väčší počet predstavení...

■ Podľa našich zdrojov prenájma SND historickú budovu na komerčné účely aj naďalej...

Stav budovy je havarijný, dovoľuje však akcie v istom obmedzenom rámci bez použitia divadelných technológií.

■ Považujete teda operný ansámbl SND bez možnosti vystupovania v historickej budove za naddimenzovaný a treba ho zredukovať?

Myslím, že áno. V roku 1990 mala Opera SND 55 sólistov, v roku 2000 znížilo vtedajšie vedenie počet sólistov na 43, v roku 2010 to bolo 41 sólistov. Keď sme nastupovali s novým vedením my, bolo obsadených 27 sólistických miest. To znamená, že tendencia znižovania stavu sólistického ansámblu je dlhodobá. Ja sám sa snažím analyzovať tento stav, no je to veľmi ťažké rozhodovanie.

■ Bez toho, aby som spochybňoval legitimitu personálnej politiky nového vedenia Opery SND a nárok na jeho vlastné riešenia, by som sa rád dotkol etickej stránky veci. Ak sa operný spevák upíše jednej scéne, venuje jej najlepšie roky svojho náročného profesionálneho života, nemá divadlo – najmä ak ide o štátnu „národnú“ scénu – voči nemu aj istú zodpovednosť? Hovoríme predsa o umeleckej profesii, ktorá má svoje špecifiká, výkonnostnú krivku, ktorá logicky vekom klesá. Nie je prinajmenšom slušnosťou takej inštitúcie nájsť interpretovi, ktorý jej veľa dal, pozíciu, v rámci ktorej môže dôstojne pôsobiť aj na sklonku svojej kariéry a zároveň byť ešte divadlu užitočný (vedľajšie roly, prípadne nasadzovanie do repríz...)?

→ **A ak nie, potom nie je namieste otvoriť debatu sociálneho zabezpečenia operných spevákov či profesionálnych hudobníkov vo vyššom, no ešte všeobecne preddôchodkovom veku? Vieme, že oblasť baletného umenia to už má vyriešené...**

Viem, že otázka výsluhových dôchodkov sa už otvorila, nie však na úrovni finančného plánovania zriaďovateľa (Ministerstva kultúry SR – pozn. red.). V súčasnom stave to vyzerá tak, že sa to bude riešiť ešte dlhšie. Samozrejme, že nikomu nechceme uškodiť. Personálne zmeny nie sú vždy príjemné, vždy je to Sofiina voľba.

■ **Vyzerá to tak, že komunikácia nie je problematická len navonok, ale aj smerom do vnútra divadla...**

Môj pôvodný plán komunikovať hrací plán na sezónu 2021/2022 najneskôr v júni 2021, pretože je to bežná prax aj v iných divadlách, skrzila neistá finančná situácia. Do poslednej chvíle nám totiž nebolo jasné, či budeme môcť vôbec hrať, či budeme môcť uviesť vôbec nejakú premiéru. Nakoniec sa nám vďaka ministerstvu podarilo zrealizovať premiéru *Traviaty*, ktorá bola financovaná v programe prioritných projektov. Za túto mimoriadnu podporu ministerstva som nesmierne vďačný.

■ **Uviesť *Traviatu* ako prvú divadelnú premiéru nového vedenia mi pripadá nielen ako neinvenčný, ale aj ako spiatocnícky krok. Dielo bolo na repertoári prakticky nepretržite a patrí k najhranejším a najobľúbenejším titulom v SND. Čo vás motivovalo k novému naštudovaniu?**

Jednak to, že sme zatvorením historickej budovy chceli uviesť toto dielo v novej inscenácii pre novú budovu a potom aj to, že *Traviata* patrí k dvadsiatke najhranejších opusov opernej literatúry...

■ **Do skupiny najhranejších diel patrí aj *Elektra*, *Parsifal*, *Valkýra* či *Lulu*...**

Ja osobne by som bol určite za, ale vy si myslíte, že po výpadkoch spôsobených pandemiou by bol operný ansámbl schopný naštudovať dielo formátu *Elektry*? Umelecká odmlka mala negatívny dosah nielen na kondíciu spevákov, ale aj na hráčov. Nie každý si môže dovoliť mať doma harfu alebo cvičiť na trúbke. S problémami kondície po dlhej pauze sa podľa mojich informácií potýkali aj umelci na zahraničných scénach...

■ **V Hamburgu mala nová *Elektra* premiéru v novembri, sezónu v Kolíne nad Rýnom otvárali ešte počas čiastočného lockdownu v septembri Korngoldovým *Mrtvym mestom*... Toto sú mimochodom diela, ktoré by pristali aj repertoáru Opery SND. Podrobnejší náčrt vášho dramaturgického konceptu divákom stále dlhujete. Prezradíte nám aspoň plány na nasledujúcu sezónu?**

O konkrétnych dielach zatiaľ hovoriť nebudem. Momentálne je rozbehnuté uzatváranie zmlúv na nasledujúcu sezónu. Bude ju charakterizo-

vať pestrá ponuka zložená z jedného operného hitu, ktorý do repertoáru operného divadla jednoducho patrí, druhý titul bude slovenský – myslím si, že je správne, aby sme každé dva roky naštudovali operu so slovenským, českým alebo ruským libretom. Jeden titul bude belcantový, pretože Bratislava má podľa môjho názoru dlh aj voči tomuto repertoáru. Zaujímavý projekt bude náhradou za pôvodne plánovanú *Luciu di Lammermoor*. Posledným titulom bude taktiež jeden známy operný titul poňatý ako veľmi špecifický druh divadla. Rok 2024 bude smetanovský (200. výročie narodenia skladateľa – pozn. red.), takže chystáme aj premiéru jednej zo Smetanových oper. O pripravovaných projektoch a ďalších plánoch týkajúcich sa slovenskej premiéry krátko po svetovej premiére budeme informovať na májovej tlačovej konferencii. Nerád totiž hovorím o veciach, ktoré sú ešte v procese prípravy.

■ **Podľa interných predpisov ste do 15. 3. povinný oznámiť umeleckému súboru názvy titulov chystaných na nasledujúcu sezónu, takže na ukončenie prípravy vám zostáva už len niekoľko dní...**

Pokiaľ máte túto informáciu, poznáte aj konkrétne tituly budúcej sezóny, pretože interne sme premiérové tituly sezóny 22/23 oznámili už pred Vianocami...

■ **Nepoznám, ale máte ich už teda definitívne uzavreté?**

Áno. Ja o nich jednoducho nechcem rozprávať takto dopredu, pretože si myslím, že táto informácia je hodná tlačovej konferencie...

■ **Ja len dúfam, aby sa uskutočnila a aby nebola odvolaná. Komunikácia s verejnosťou má svoje slabé miesto aj v digitálnom priestore. Internetová prezentácia divadla je formou i obsahom katastrofálna. Kedy pochopí Opera SND, že internetový výstup je v súčinnosti s možnosťami sociálnych sietí a digitálnych formátov podcastov či blogov rozšírením javiska?**

Každý týždeň vydávame nový podcast a na Facebooku a Instagrame pravidelne informujeme svojich sledovateľov. Potrebu atraktívnej a fungujúcej webovej stránky chápeme a pracujeme na tom.

■ **Máte nejaké konkrétne predstavy o jej vzhľade a formáte? Objednali ste jej vypracovanie u nejakej digitálnej agentúry?**

Toto je otázka skôr na centrum marketingu. My v opere si plne uvedomujeme rozsah, význam a dosah webu v komunikácii s divákom. Snažíme sa preto aktualizovať a zverejňovať informácie, ktorých je kvantum, a nie vždy sa nám to darí obratom.

■ **Na záver by som sa vás chcel opýtať na váš názor na formát trojsúborového divadla ako inštitúcie. Nebolo by umelecky slobodnejšie a transparentnejšie, keby si Opera SND (popríklad v úzkom spojení s Baletom**

SND) budovala svoju značku nezávisle od ostatných umeleckých súborov? Nemyslíte si, že trojsúborové divadlo v čele s generálnym riaditeľom je prežitkom? Nebolo by z hľadiska marketingu i prevádzky praktickejšie pretransformovať SND do podoby holdingovej spoločnosti podľa vzoru rakúskych spoločných divadiel, ktoré majú takto možnosť väčšej umeleckej nezávislosti?

Tento názor nie je nový, pokiaľ sa pamätám, debatovalo sa o ňom aj v minulom vedení, myslím, že toto nie je tak celkom otázka pre mňa...

■ **Vo vedení operného divadla nie ste nováčikom, pred časom ste zastávali aj post riaditeľa opery Sliezskeho divadla v Opave, zaujímal by ma váš osobný názor. Nepracovalo by sa vám ako poslednému exekutívnemu článku v hierarchii divadla slobodnejšie?**

Myslím, že to vidíte príliš jednoducho. Každý takýto pohyb v organizácii divadla, či už je to fúzia, alebo rozdelenie, je finančne nesmierne náročný. Treba mať na zreteli, či sa to skutočne finančne oplatí, pričom sa musí vždy myslieť aj na tradíciu. Samozrejme, že tradície sa vyvíjajú a my s nimi, no každá takáto zmena, na ktorú sa pýtate, v sebe skrýva isté úskalia a v konečnom dôsledku môže mať aj negatívny dosah. Nedokážem odhadnúť, či by malo rozdelenie SND pozitívny efekt. ✕

Lubor CUKR vyštudoval opernú réžiu na pražskej HAMU. V r. 1999–2016 pôsobil v Štátnej opere Praha a v Národnom divadle. V r. 2013–2016 stál na čele umeleckej správy Štátnej opery. V r. 2017–2019 šéfoval Opere Sliezskeho divadla v Opave. Od 1. 1. 2021 je výkonným riaditeľom Opery SND. Ako operný režisér naštudoval pre Detskú operu Praha v r. 2003 operu Jana F. Fischera *Hry*, o dva roky neskôr Brittenovho *Kominárika*. V r. 2006 naštudoval scénografickú rekonštrukciu Mozartovho *Dona Giovanniho* v pražskom Stavovskom divadle. V r. 2008 režíroval v opere v Nice Mozartovu *Figarovu svadbu*. Spolu s dirigentom Robertom Jindrom uviedol v Opere Štátneho divadla Košice Wagnerovu prvotinu *Víly*, ktorá v r. 2017 získala nomináciu na cenu Dosky. V Sliezskeom divadle Opava režíroval opery *La clemenza di Tito* (2010), *Čert a Káča* (2013), *Eugen Onegin* (2014), *Sedliacka česť* (2016), *Orffovu Chytráčku* (2017), *Falstaffa* (2017), *Gluckovu Ifigéniu na Tauride* (2018), *Predanú nevestu* (2018) a *Čarostrelca* (2019). V Moravskom divadle Olomouc vytvoril pri príležitosti 100. výročia založenia divadla inscenáciu operu comique R. Planquetta *Corneville'ské zvončeky* (2020). Pre Juhočeské divadlo v Českých Budějoviach naštudoval v r. 2021 *Eugena Oneginu*. L. Cukr je členom Académie Desprez, association française pour le rayonnement du Théâtre du Château de Drottningholm et du Musée Suédois du Théâtre.



Saxofóny pod mikroskopom

A. van Zoelen s unikátnymi tenorsaxofónmi: Buescher Aristocrat I s náustkom Buescher z r. 1939 (vľavo) a nástroj z dielne A. Saxa s originálnym náustkom z r. 1861 (vpravo) (foto: Félix Broede)

ANDREAS VAN ZOELLEN patrí medzi popredných predstaviteľov klasického saxofónu. Pôsobí ako pedagóg na Hudobnej akadémii Fontys v Holandsku a je členom svetoznámeho Raschèrovho saxofónového kvarteta. Vo svojej zbierke má 106 saxofónov, z toho 11 priamo z dielne vynálezcu tohto nástroja Adolpha Saxa. Ako pedagóg a interpret sa viackrát zúčastnil na majstrovských kurzoch Saxophobia Bratislava. Počas tých tohtoročných, ktoré sa konali 3. až 6. marca, poskytol Hudobnému životu rozhovor o detailoch a historických kontextoch stavby saxofónu, aj v súvislosti s jeho nedávno dokončenou dizertačnou prácou.

Prípravil Erik ROTHENSTEIN

■ Nedávno si obhájil titul doktora umení na Vrije Universiteit Brussel publikáciou, na ktorej si pracoval 5 rokov a kde sa venuje identifikácii raschèrovskej tradície a jej prepojeniu s myslením a odkazom Adolpha Saxa. Téma pôvodnej konštrukcie nástroja, s ktorou súvisí jeho zvukovosť, bola vždy zahalená rúškom tajomna. K akým informáciám si sa dopracoval?

Raschèr vždy tvrdil, že stavia na Saxových myšlienkach, preto medzi nimi existuje priama spojitosť. Ide hlavne o aspekty týkajúce sa zvukovosti, saxofónových náustkov a samotného výberu nástroja. Na jednej strane existujú štandardné pramene informácií, treba sa pozrieť, čo je všeobecne dostupné, prípadne hľadať nové neobjavené zdroje. V prvej polovici 20. storočia sa napr. Jaap Kool, a v druhej polovici John-Edward Kelly, venovali výskumu a tvrdili, že parabolický kónus, ako ho nazýva Adolphe Sax,

je v strede saxofónu. Takáto stavba nástroja je aj v dnešnej dobe ťažko realizovateľná, nehovoriac o 19. storočí. Z tohto vzišla veľmi mäťúca diskusia a veľká polemika medzi jednotlivými saxofónovými tradíciami. Myslím, že je dôležité, aby sme sa my, ktorí tu za chvíľu nebudeme, mohli na tejto polemike zúčastniť. Existujú totiž aj iné odpovede, našiel som napr. informácie, že parabolický kónus nie je iba v strede, ale môžeme ho vidieť v celom tele saxofónu. Väčšina saxofónov sa skladá z troch rôznych rúr – esa, stredného a spodného dielu. Eso sa kónicky rýchlo rozširuje, stredný diel menej a spodný skoro vôbec. Takto postavený nástroj tvorí približne parabolu a takto to aj Sax s parabolickým kónusom vo svojom patente myslel.

■ Po Saxovej smrti v roku 1894 začal nástroj pomaly upadať do zabudnutia. Ako ďalej prebiehala výroba a vývoj saxofónu?

Keď Ferdinand August Buescher pracoval v USA pre firmu Conn, vyrobil svoj prvý saxofón pre Eduarda Abrahama Lefebrehu (1892, pozn. red.), pri ktorom sa výrazne inšpiroval Saxovým nástrojom. Lefebreh totiž vlastnil Saxov nástroj nadobudnutý vo Francúzsku a ukázal ho Buescherovi, ktorý chcel svoj prototyp na tomto základe vylepšiť. Čiže inšpirácia Saxom bola značná a veľkým spájajúcim faktorom je náustok. Raschèr vždy nástojil na tom, aby sa hralo na náustku s okrúhrou a veľkou komorou. To je presne ten koncept, ktorý používal aj Adolphe Sax pre svoje výrobky. Čiže spojitosť medzi Saxom a Raschèrom sa týka nielen stavby nástroja, ale aj iných vecí.

■ Dá sa hrať s takýmito náustkami aj na moderných nástrojoch? Nenastáva problém s intonáciou?

Áno, funguje to dobre. Keď si pozrieme saxofón a keď na eso nasadíme náustok, niekde eso končí, čo môžeme nazvať bodom nula. Tento bod musí mať rovnaký rozmer ako náustok, inak môže nastať problém.

■ Preto by mal mať náustok okrúhle steny podobne ako eso?

Áno aj nie. Existuje viacero konceptov. Sax sa rozhodol pre okrúhly krátky náustok s veľkou komorou, ktorá má určitý objem. Raschèrov náustok nie je kópia Saxovho a ani iného náustku. Je to originál. Pre potreby svojej dizertačnej práce som meral objem v kubických centimetroch pri komorách mnohých rôznych náustkov a zistil som, že ten Raschèrov má taký istý vnútorný objem ako náustok firmy Selmer. Teda tento faktor nie je rozhodujúci. Rozhoduje koncept. Selmer má z vnútornej strany za „oknom“ náustku, kde sa dáva plátok, paralelné vnútorné steny a je dlhší. Jediný rozdiel je pri náustku pre barytónový saxofón firmy Buescher, ktorý je väčší ako od iných výrobcov, preto potrebuje náustok väčší vnútorný objem.

■ Čiže dôležité sú historické súvislosti, doba, v ktorej sa nástroj a príslušenstvo vyvíjali. Buescher sa osamostatnil, odišiel z firmy Conn a začal vyrábať vlastné nástroje a náustky. Prečo začal Raschèr vyrábať vlastné náustky?

Treba mať na zreteli, že Raschèr začal svoju kariéru na začiatku 30. rokov 20. storočia. Je to v podstate ten istý moment, keď výrobcovia saxofónov opúšťajú Saxov, resp. Buescherov koncept výroby náustkov – s okrúhlymi stenami a veľkou komorou. V 30. rokoch sa začalo rozmýšľať o alternatívach, čo súviselo so zväčšujúcou sa obľubou použitia saxofónu najmä v jaze. Rôzni výrobcovia začali vyrábať rôzne náustky, čo malo veľký vplyv na zvukovosť saxofónu. Raschèr však s týmto trendom nesúhlasil. Chcel ostať verný originálnemu zvukovému konceptu, a preto priniesol na trh náustok svojej značky. Začalo byť totiž problémom nájsť výroby zn. Buescher, Martin, Conn a iné náustky s veľkou komorou, ktoré sa prestali vyrábať.

→ Originálny koncept Adolpha Saxa z r. 1883 spočíval vo vytvorení nástroja, ktorý by v klasickom orchestri plnil funkciu „mosta“ medzi sláčikovými a dychovými nástrojmi a v dychovej pochodovej kapele medzi drevenými a plechovými dychovými nástrojmi. Tento koncept, táto „dvojkoľajnosť“ bola pre Raschèra veľmi dôležitá, pretože chcel ostať verný pôvodnej Saxovej predstave.

■ **Tieto fakty sú menej známe aj medzi samotnými saxofonistami...**

Aj preto som napísal svoju dizertačnú prácu, aby som mohol konečne všetky tieto otázky zodpovedať. Aby mali všetci prístup k týmto informáciám a teším sa na diskusiu o tejto problematike.

■ **Má téma výberu náustkov a s tým spojenej rôznej zvukovosti vplyv aj pri diskusii o jednotlivých školách a prístupoch? Existuje vlastne niečo ako francúzska, americká alebo raschèrovská škola?**

jeho claude-delangleovskú školu, na čom sa smial. Samozrejme, že hrá už inak ako Marcel Mulle a Daniel Deffayet (predstavitelia francúzskej školy, pozn. red.). Deffayet hral v štýle Mulleho a Arno Bornkamp hrá zas v štýle Deffayeta. Claude hrá už naozaj úplne inak. Čiže sa dá hovoriť o jednej francúzskej tradícii, ale s pripomienkou, že je už medzičasom veľmi rozvetvená. To, ako učil Mulle v 50. a 60. rokoch, sa menej propagovalo, čo súviselo s pomalším spôsobom šírenia informácií v tej dobe. Dnes, v dobe internetu, sa individualita stiera, črty rôznych škôl sa zlievajú do jednej globálnej olejovej masy.

■ **Raschèr bol priekopníkom v hraní nadrozsahových tónov, tzv. *top tones* alebo *altissimo*. Tento najvrchnejší register vedel dokonca predviesť aj na veľmi starých nástrojoch.**

Raschèr začal svoju saxofónovú kariéru v tanečnom orchestri, kde hral na veľmi starom, zlom nástroji. Nevieme už, žiaľ, aké bol

■ **Zaujímavé je v tomto smere obdobné pravidlo bigbandového aranžovania, že saxofónovej sekcii sa majú písať party od písaného *d¹* po *d³*...**

Áno, to dáva zmysel, lebo v tomto rozsahu funguje na saxofóne všetko bez problémov. Je to zdravý aranžérsky prístup. Ale späť k *top tones*. Pred Raschèrom existovalo niekoľko hudobníkov, ktorí sa už vedeli pohybovať v tomto registri. Patril tam napr. bigbandový hudobník Dick Stabile, ktorý tento rozsah veľmi dobre ovládal, ale používal ho skôr ako efekt. Raschèr nám však zanechal pedagogický manuál, ako pristupovať k tejto problematike, a pre mňa bude v budúcnosti dôležité prispieť k tejto téme odpoveďou na otázku, čo sa deje pri tomto procese v tele. Raschèr nám, žiaľ, v tomto smere nezanechal nijaký materiál. So študentmi viem technicky prebrať *top tones* za jednu lekciu. Bolo by však prínosné, keby sme mohli stavať aj na poznatkoch o procesoch v tele človeka.

Okrem pedagogického prínosu Raschèr inšpiroval aj skladateľov, aby vo svojich kompozíciách používali tento register. Čiže aby to nebol iba efekt, ako to bolo predtým. Dovtedy ho ovládalo iba niekoľko ľudí, ale Raschèr sa snažil, aby sa z neho stala súčasť bežného rozsahu saxofónu. Za toto mu môžeme byť vďační. Mám doma jednu veľmi starú nahrávku na voskovom valci z 20. rokov, kde hrá H. Benne Henton po a³. Znie to trochu opatrne a je to, ako som už spomenul, efekt. Počúť, ako sa snaží, aby to zahral precízne, lebo si treba predstaviť, ako vtedy nahrávanie fungovalo. Keď posledný tón, toto vysoké a, nezahral dobre, mohol celú nahrávku zahodiť a začať odznovu.

■ **Sax zostrojil veľa druhov saxofónov. Boli okrem dnešného sopránu a tenoru aj iné v B^b ladení?**

Je to zahmlené a nejasné. Úplne prvým skonštruovaným nástrojom bol basový saxofón, ktorý

bol v B^b ladení. Mal rozsah po c¹. Až neskôr k nemu Sax dorobil tón h. S výrobou saxofónu začal experimentovať v dielni svojho otca už v r. 1838. Pomenovanie jednotlivých nástrojov bolo úplne iné. Napr. v Edition Sax sa pre barytónový saxofón uvádza názov basový saxofón v E^b ladení. Bolo tu množstvo pomenovaní ako basbarytón, tenorbarytón, kontrabas alebo basbourdon.

■ **Adolphe Sax si uvedomoval, že keď chce dostať do povedomia svoj nový nástroj, potrebuje preň pôvodné skladby. Preto založil svoje vydavateľstvo.**

Áno, z jeho vydavateľstva Edition Sax existuje



Hore: Pravdepodobne J. Kool držiaci v rukách altsaxofón z dielne Adolpha Saxa m.l.
Dole: Náčrt parabolického kónusu, ako ho chybné chápal J. Kool
(zdroj: J. Kool: Das Saxophon, vyd. J. J. Weber, 1931, faks. vyd. Erwin Bochinsky r. 1989, archiv A. van Zoelena)



Röntgenový snímok tenorsaxofónu z dielne A. Saxa z r. 1861 bez mechaniky
(zdroj: archiv A. van Zoelena)

Rozprávali sme sa o tom s Claudom Delangleom (popredný francúzsky klasický saxofonista, pozn. red.), bol dokonca u nás na univerzite ako hosťujúci pedagóg. Odpoveď je v podstate áno, tieto školy existujú. Máme niečo ako raschèrovskú nemecko-americkú školu, ak by sme ju mohli takto nazvať. Pomenovanie raschèrovská škola ju v podstate vystihuje najlepšie, lebo nie sme geograficky obmedzovaní. Potom máme čisto americkú školu, ktorá zas neexistuje v Európe, a nakoniec francúzsku školu s náustkom Selmer. Keď som sa na to Clauda pýtal, povedal, že sú ľudia, ktorí tvrdia, že francúzska škola už neexistuje. Za francúzsku školu považujú

značky, ale mal rozsah iba od malého h po dis³. Nazýval ho „pawnshop relics“ – relikvia zo záložne. Staré nástroje mali menší rozsah ako tie dnešné, no Raschèr vedel aj na nich zahrať štyri oktávy. Otázka je, do akej miery bol pokračovateľom alebo či bol priekopníkom, vynálezcom tejto techniky hry. Hral aj sám Adolphe Sax altissimové tóny, teda vyššie ako po f³? Odpoveď je áno. Existuje tabuľka hmatov z r. 1844, kde Johann Georg Kastner naznačuje rozsah až po c⁴. Ale pripísal, že tento register, ktorý sa neskôr začal označovať ako *top tones*, je určený iba pre sólistov. Orchesterálni hudobníci sa majú držať regulárneho registra.



Dizertačná práca A. van Zoelena napísaná štvorjazyčne a vydaná knižne (zdroj: archív A. van Zoelena)

aj katalóg. Keď išiel Sax po tretíkrát so svojou firmou do konkurzu, predal rytiny so skladbami tlačiarovi Kugelmanovi. Tie dodnes existujú, mám ich doma na mikrofilme. Mimochodom, čo sa vydávania týka, minulý rok vyšiel album *For Now & Forever* (Etcetera Records 2021), ktorý je vlastne akoby hudobnou verziou mojej dizertačnej práce. Posledné dve skladby hrám na originálnom Saxovom tenorovom saxofóne



Reklama na saxofóny zn. Buescher so S. Rascherom, r. 1954 (zdroj: *The Instrumentalist*, zbierka A. van Zoelena)

z r. 1861 s originálnym náustkom. Je to úplne prvýkrát, čo boli prvé diela pre saxofón od Jeana-Baptista Singeléeého nahrané na saxofóne prvej generácie a ešte spolu s klavirom z r. 1843.

■ **Na tomto albume je zaujímavý mix skladieb aj interpretov...**

Sú tam dve skladby zo spomenutej Edition Sax, ostatné diela boli napísané pre mňa a sú

pre rôzne obsadenia, napr. tenorový saxofón sólo a potom tenorový saxofón v kombinácii s klavirom (Martien Maas), anglickým rohom (Susanne van Zoelen) a altovým saxofónom (Elliot Riley). Album považujem za identifikáciu rascherovskej tradície na nástrojoch zn. Buescher s veľkým vcítením sa do súčasnej hudby. Jednu časť albumu tvoria nové diela. Skladateľ zaznamená nejaký duchovný svet a mojím poslaním interpreta je vytvoriť niečo ako telefonické spojenie medzi skladateľom a publikom, ktoré nemá mať nič spoločné s mojím egom. Druhú časť tvoria spomínané staršie skladby, napríklad *Adagio et Rondo* od Jeana-Baptista Singeléeého, ktoré je úplne prvou skladbou pre tenorový saxofón na svete.

■ **Najznámejšie dielo pre saxofón z tohto úvodného kompozičného obdobia je Debussyho *Rapsódia*. Bola viackrát upravená, boli do nej dopísané aj *altissimo* tóny, ktoré v origináli nie sú...**

Podľa mňa je dôležité hrať Debussyho *Rapsódiu* v originálnej verzii. Nesúhlasím s prístupom, keď sa vytvára verzia za verziou, kde sa vyberajú hlasy z orchestra a dávajú sa hrať saxofónu, aby sa sólisti mohli realizovať. Nelenže to škodí samotnému dielu, ale súvisí to aj s tým, čo som pred chvíľou povedal. Nejde tu o hráča, o jeho ego. Ide o samotné dielo, z duše skladateľa, ktoré máme ďalej odovzdať publiku. ✕

MARTIN ADÁMEK UNITY

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



Podmanivá virtuoza, 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



Rusifikácia trvá na Ukrajine stáročia

IGOR VLAKH pochádza zo západnej Ukrajiny. V L'vove absolvoval konzervatóriálne a vysokoškolské štúdiá, v Sovietskom zväze sa stal laureátom na ukrajinských i celoštátnych interpretačných súťažiach a rozvíjal koncertnú kariéru. Od roku 1998 vychováva akordeonistov na banskobystrickom Konzervatóriu J. L. Bellu. Desiatky ocenení úspešných žiakov z domácich i zahraničných súťaží hovoria za všetko, no jeho národnosť mnohí začínajú vnímať až teraz.

■ **Koncom 90. rokov ste prišli s rodinou na Slovensko. Z akých dôvodov?**

Bolo to v podstate z núdze. Ekonomická situácia na Ukrajine

bola ťažká. Manželka učila na hudobnej škole typu ZUŠ a ja na konzervatóriu. Hľadali sme spôsob, ako vychovávať deti tak, aby necítili žiadne materiálne

nedostatky a povedali sme si, že si pôjdeme na rok-dva niečo privyrobiť. Nakoniec sme tu už 30 rokov...

■ **Podarilo sa vám dosiahnuť ten prvotný cieľ? Prekvapilo vás tu niečo?**

Áno, postupne sa finančná situácia rodiny zlepšila. Hneď od začiatku ma prekvapilo – a tomu sa neprestávam čudovať dodnes – to ranné vstávanie celého národa (smiech). O piatej už všetko leť do práce! My na západe Ukrajiny skôr ako o šiestej-siedmej nevstávame a obchody sa otvárajú o deviatej-desiatej. Ale nič to nemení na tom, že ľudia sú tu na Slovensku srdeční a priateľiví...

■ **Vaším nástrojom je bajan – gombíkový akordeón. Má aj na Ukrajine postavenie tradičného nástroja ľudovej hudby?**

To je ťažká otázka. Ani tu na Slovensku neprijímajú akordeón v ľudovej hudbe všade s otvoreným náručím. Myslím tým klasický akordeón, skôr je vítaná heligónka. A na Ukrajine je to podobné. Sú regióny, kde sa akordeón využíva v ľudovej hudbe v hojnej miere, a kde sa stal plnohodnotným členom ľudových zoskupení, ale aj regióny, kde toto postavenie nezískal.

■ **U nás sme na konzervatóriách zvykli študentov počuť hrať virtuózne diela sovietskych autorov, napríklad Vladislava Zolotarjova. Akú má dnes akordeón na Ukrajine pozíciu na klasických pódioch?**

Ukrajinská akordeónová škola i tvorba sa veľmi dobre etablovali na medzinárodnej scéne, akordeón zaujal dôstojné miesto medzi takpovediac akademickými nástrojmi. Hrávajú sa diela sovietskych i súčasných skladateľov, na ktorých vychovávam aj svojich žiakov v Banskej Bystrici. Spomeniem aj ukrajinských autorov: Volodymyra Zubitského, Anatolija Bilošitského, Viktora Vlasova, Volodymyra Runčaka, úpravy Ivana Jaškeviča, Jaroslava Oleksiva, Volodymyra Balyka, Borysa Myrončuka a mnohých ďalších. Samozrejme, že sa vzdelanie bajanistov-akordeonistov na Ukrajine či tu, na Slovensku, neobmedzuje len na tento

repertoár. Hrávajú sa diela autorov z celého sveta – pôvodné i transkripcie.

■ **Do akej miery mala v hudobno-vzdelávacom systéme hegemoniu ruská hudba a aké miesto mali autori iných národov ZSSR? Išlo o vyvážený vzťah?**

V hudbe, s ktorou som sa počas štúdií stretal, boli zastúpení autori mnohých národností: hrali sme napríklad bieloruské, estónske, litovské, moldavské, baškirské, kazašské piesne, tance a ich úpravy. Dejiny hudby boli v čase môjho štúdia rozdelené na ruské, ukrajinské a západné. V 70. rokoch minulého storočia nebolo to ukrajinské v hudbe až tak výrazne potláčané, aspoň som to tak necítil. Aj keď netrvalo to dlho. Pomaly, ale isto od prvej polovice 80. rokov začínala ruská hudba – klasická či populárna – prevažovať. Rusifikácia života však trvá na Ukrajine už stáročia a terazšia vojna tieto tlaky len potvrdzuje. Áno, za Sovietskeho zväzu znela ruština všade – veď aj vy ste sa ju museli učiť... Vychovával sa nový človek – homo sovieticus. Práve preto musíme brať do úvahy aj politický kontext, politiku komunistickej strany. Dovoľené a nedovoľené témy, námety, myšlienky a možnosti ich realizácie určoval socialistický realizmus. Samozrejme, ak bolo umenie v ruštine, bolo vítané a vydané, realizované takmer okamžite, v ukrajinčine to spravidla trvalo dlhšie... Viete, ale aj tu na Slovensku sme považovaní za „Rusov“, aspoň donedávna to tak určite bolo. Naša suseda len nedávno zahlásila, že ona si myslela, že ukrajinčina a ruština sú v podstate rovnaké jazyky...

■ **Je tragickou iróniou osudu, že aj o ukrajinskú hudbu sa zaujímame intenzívnejšie až teraz. Cena za toto „PR“ je desivá. Napriek tomu, je to aspoň aká-taká náplast pre vás ako Ukrajinca?**

Do určitej miery áno, ale veľmi ťažko sa mi hovorí o ukrajinskej hudbe, keď vidím pred očami ruiny našich miest a v srdci mám strach o svojich blízkych a celkovo o všetkých tých nevinných ľudí...

■ **Sovietske hudobné školstvo bolo u nás všeobecne predmetom obdivu, najmä vzhľadom na výsledky „ruskej“ interpretačnej školy. Vy máte zásadnú osobnú skúsenosť so školstvom na Ukrajine aj u nás. Môžete oba systémy porovnať?**

Čo sa týka organizácie a štruktúry, je to asi rovnaké – základné, stredoškolské a vysokoškolské štúdium. Rozdiel vidím jedine v disciplíne. Nechcem povedať všeobecne, že Slováci alebo celkovo deti, žiaci, študenti na Západe sú leniví, ale je tu akási väčšia miera pohodlnosti, na všetko je čas... Panuje názor, že netreba na deti tlačiť, musí sa dodržiavať pracovná hygiena, život musí byť bez stresu. Cvičil si? Nie, veď je vikend... nie, veď sú prázdniny... S takým prístupom ťažko dosiahnuť výsledky, a to nielen v hudbe, vo všetkom. Materiálno prevažuje nad duchovným rozvojom, prácou na sebe. Takže úspechy interpretov závisia len a len od toho, koľko času strávia „na stoličke“, koľko sebazaprenia vedia položiť na oltár umenia. Deti na Slovensku sú veľmi talentované, len treba viac pracovať a úspechy prídu.

■ **Povedomie o ukrajinskej hudbe je u nás nedostatočné. Ktorých autorov by sme určite mali poznať?**

História ukrajinskej hudby je bohatá, nedá sa spoznať všetko a ani v tomto rozhovore nie je priestor na jej úplné predstavenie. Ale skúsím to v skratke prebehnúť... Začal by som asi od diel Maxima Berezovského, Dmitrija Bortňanského, Artema Vedela a ďalších skladateľov druhej polovice 18. až začiatku 19. storočia. Začiatkom 19. storočia sa v ukrajinskej hudbe objavili prvé symfonické diela a komorno-inštrumentálne diela, medzi ich autormi Ivan Vitkovskij, Andrij Galenkovskij, Ilja a Oleksandr Lyzohuby. Dôležitým bodom je vznik ukrajinskej opery, za prvú z nich sa považuje *Záporožec na Dunaji* od Semena Hulaka-Artemovského (1863). Mnohostranná činnosť Mykolu Lysenka (1842–1912) sa stala základom rozvoja národnej profesionálnej hudby. V Hudobnom živote ste už o ňom písali.

Neobišiel by som tvorbu Mykolu Leontovyča (1877–1921). Určite všetci poznáme jeho úpravu ukrajinskej ľudovej piesne *Šchedryk*, vo svete známej ako *Carol of the Bells*. Príchod sovietskej moci na Ukrajinu bol poznačený množstvom tragických udalostí. V roku 1921 bol Leontovyč zavraždený agentom tajnej služby a v roku 1928 bola činnosť spolku na jeho pamiatku zakázaná. Najväčšie straty utrpelo ukrajinské umenie v 30. rokoch 20. storočia, počas ktorých sovietske úrady vyvraždili niekoľko stoviek hráčov na tradičných ukrajinských nástrojoch – banduristov, kobzarov, hráčov na lýre a v roku 1938 po ďalších umelcoch „zastreleného obrodzenia“ zastreli aj hudobníka a etnografa Hnata Chotkevyča (1878–1938). Proste útok na ukrajinskú kultúru, literatúru, jazyk – skrátka na všetko ukrajinské je akousi ideou fixe pre ruské vlády po celé stáročia a neobišlo to ani predstaviteľov klasickej hudby. Do roku 1939 zostalo mimo vplyvu komunistickej diktatúry len hudobné umenie západnej časti Ukrajiny, ktorá bola dovtedy súčasťou Poľska. Tu pôsobili skladatelia Vasyľ Barvinskij, Stanislav Ľudkevych, Anatolij Kos-Anatolskij, folklorista Filaret Kolessa. Šesťdesiate roky sa niesli v znamení prieniku ukrajinskej skladateľskej školy na svetovú scénu, osvojovania si najnovších trendov európskej hudby. V Kyjeve sa formovala skupina avantgardných umelcov, do ktorej patria skladatelia ako Valentin Silvestrov, Leonid Grabovskij, Vitalij Godzatskij či Volodymyr Guba. V 70. a 80. rokoch Myroslav Skoryk (môj obľúbený skladateľ), Jevhen Stankovyč, Ivan Karabyc a mnohí ďalší rozšírili tradičný neskororomantický štýl ukrajinskej hudby o najnovšie výdobytky európskej moderny.

■ **Aká je momentálne situácia v ukrajinskom hudobnom živote? Vzhľadom na rôznu mieru zasiahnuteľnosti vojnovým konfliktom sa asi na túto otázku nedá jednoznačne odpovedať. Máme informácie o doslova zdevastovaných mestách i zábery z kultúrnych inštitúcií, ktoré sa zmenili na príbytky**

pre utečencov. Ako je na tom Lvov, kde ste prežili veľkú časť života? Vieme, že aj keď „front“ je odtiaľ ďaleko, mesto je cieľom utečencov z celej krajiny a dokonca už aj ono je bombardované, takže život v ňom sa musel za posledný mesiac veľmi zmeniť...

Veľa konkrétnych informácií nemám. Denne si voláme s rodičmi, príbuznými, s priateľmi, či sú v poriadku. V takej situácii sa nebudete pýtať na to, či fungujú koncerty alebo opera. Viem, že umelci prichádzajú do staníc v metre v Kyjeve, v Charkove, do krytov, kde sa ľudia schovávajú, na pozície našich vojakov a tam predvádzajú svoje umenie. Viem o skladateľoch a akordeonistoch z Kyjeva, Charkova, iných miest východnej Ukrajiny, ktorí boli nútení opustiť krajinu. 25. marca hrala Ľvovská filharmónia prvýkrát od invázie vo svojej sále, ktorá teraz slúži ako sklad liekov a zdravotníckeho materiálu pre celú krajinu. Charitatívny koncert bol vysielaný online, pred pódium boli naukladané krabice s liekmi, znela Beethovenova *Eroica* a k členom orchestra sa pridali aj hudobníci-utečenci z iných častí Ukrajiny.

■ **Predpokladali ste, že môže prísť k ruskej invázii alebo ste boli veľmi zaskočení?**

Nie, nepredpokladal som to. Zaskočený? To je veľmi slabé slovo. Som v šoku, doteraz...

■ **Aký je váš názor na silnejúci odpor voči ruským hudobníkom a už aj voči ruskej hudbe na Západe? Je pre vás zásadné, aby ruskí hudobníci zaujali postoj voči vojne na Ukrajine?**

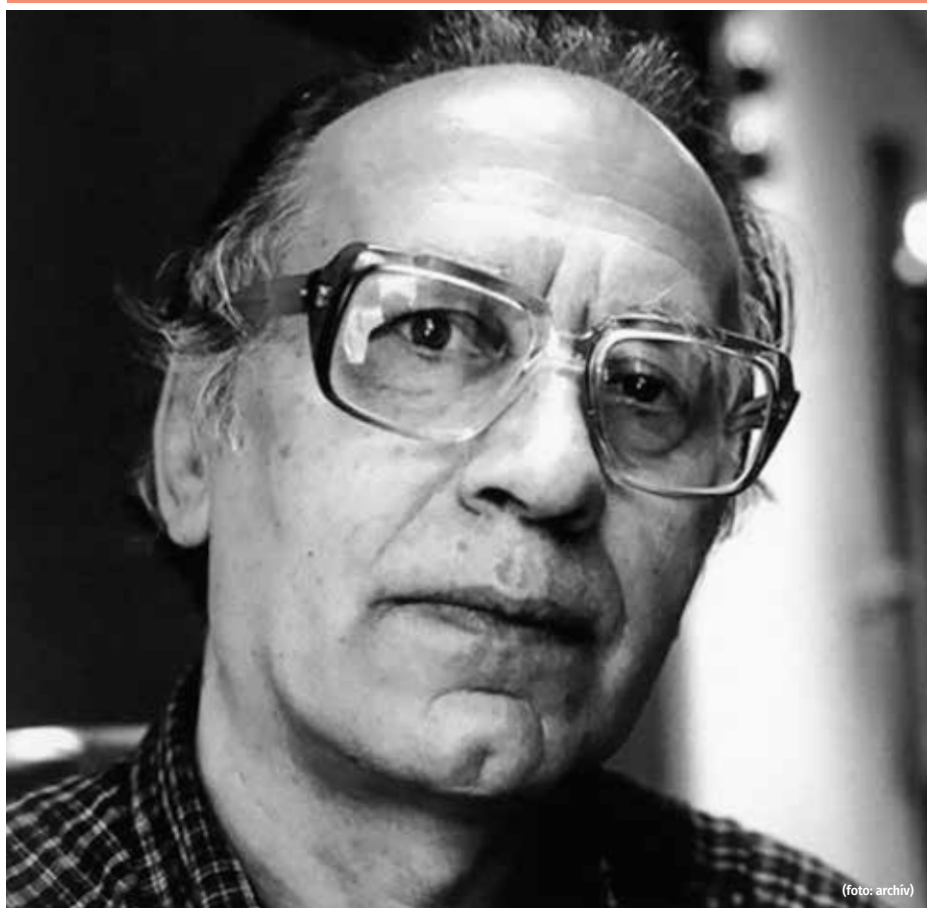
Každý z nás je občanom svojej krajiny. Hudobník, športovec, herec, kominár či taxikár. Chodíme voliť, delegujeme na zvolenú vládu potrebné politické nástroje, aby mohla konať v našom mene. Takže áno, každý z nás musí mať postoj voči vláde, ktorú si vo svojom štáte zvolil, k politike, ktorú jeho vláda presadzuje vnútri aj navonok. Moja odpoveď je jednoznačná – áno, každý musí povedať svoje slovo, aj hudobník. Zaujať postoj k vojne na Ukrajine, nehovoriac o normálnom ľudskom postoji k vojne všeobecne.

■ **Vyššie 20 rokov pôsobíte na banskobystrickom Konzervatóriu J. L. Bellu. Z čoho máte za tie roky najväčšiu radosť?**

Z úspechov mojich odchovcancov. Pre pedagóga je najväčšou radosťou, keď sa jeho žiak dostane ďalej ako on sám. Za každým umiestnením mojich žiakov akordeonistov na súťažiach je obrovská spoločná práca. Hodiny tvrdej driny. O to vzácnejšie je pocit víťazstva, tie okamihy prinášajú pocit radosti a spokojnosti, že naša práca nie je nadarmo. Žijeme zo zážitkov a k tým najsilnejším patrila určite aj príprava a účinkovanie na svätej omši s pápežom Jánom Pavlom II. v Banskej Bystrici v roku 2003. S kolegom Martinom Uhríkom sme inštrumentovali hudobné čísla v rámci omše a ja som dirigoval celú produkciu s orchestrom Konzervatória a veľkým zborovým telesom, v ktorom sa pod vedením zbormajsteriek Kataríny Koreňovej a Miroslavy Matisovej spojili viaceré zbory z Banskej Bystrice a okolia. Bol to nezabudnuteľný zážitok – pocity pokoja, uvoľnenia, duševnej rovnováhy a radosti... ✕

Pripravila **Andrea SEREČINOVÁ**

Igor VLAKH (1962) sa narodil v Starom Sele v Ľvovskej oblasti. Študoval na Ľvovskom štátnom hudobnom učilišti (akordeón) a Akadémii umení M. Lysenka (akordeón a dirigovanie). Stal sa laureátom akordeónových súťaží v Uljanovsku, Ivano-Frankivsku a Vorošilovgrade. Koncertoval na Ukrajine, v Rusku, Poľsku, Nemecku, Holandsku, Belgicku a v Luxembursku. Od r. 1985 učil akordeón a dirigovanie na Ľvovskom štátnom hudobnom učilišti. R. 1992 sa s rodinou presťahoval na Slovensko a r. 1998 začal učiť akordeón na Konzervatóriu J. L. Bellu v Banskej Bystrici. Od r. 1999 diriguje aj školský komorný orchester. Je vedúcim oddelenia hry na akordeóne a organe. Od r. 2000 získali jeho žiaci viac než 50 ocenení na interpretačných súťažiach na Slovensku i v zahraničí (M. Červienka, J. Piták, T. Iván, D. Frčka, P. Petříková...).



(foto: archív)

Moja hudba je odpoveďou, ozvenou toho, čo už existuje

Vojna na Ukrajine naďalej spôsobuje bolesť celému svetu. Milióny ľudí opúšťajú svoje domovy, aby našli bezpečie a mier. Medzi nimi aj VALENTIN SILVESTROV, jeden z najvýznamnejších žijúcich ukrajinských skladateľov, ktorý v septembri oslávi svoje 85. narodeniny. Skladateľ do poslednej chvíle nechcel opustiť rodný Kyjev. Kvôli nátlaku priateľov a príbuzných, ako aj pod náporom nehudobných zvukov – výbuchov a výstrelů – napokon súhlasil a s rodinou utiekol do Berlína. Jeho *Modlitba za Ukrajinu*, ktorú skomponoval v roku 2014 ako reakciu na vtedajšie politické nepokoje, znie aj počas súčasného vojnového konfliktu v koncertných sálach po celom svete.

Martina KAMENSKÁ

Valentin Silvestrov sa dostal k hudbe pomerne neskoro – ako pätnásťročný. Spočiatku sa učil sám a následne si svoje hudobné vzdelanie zdokonalil na Kyjevskej večernej hudobnej škole. Po krátkom pôsobení na Kyjevskom stavebnom inštitúte študoval od r. 1958 kompozíciu a kontrapunkt v triede Borisa Ljatošinského, ako aj klavír a hudobnú teóriu na vtedajšom Kyjevskom konzervatóriu (dnes Národná hudobná akadémia Ukrajiny). Po ukončení štúdia dlhé roky vyučoval na rôznych hudobných školách v Kyjeve a v súčasnosti je skladateľom na voľnej nohe. Donedávna žil prevažne v Kyjeve, no do Nemecka ho každoročne pozývala Belejovova nadácia a nemecké vydavateľstvo Peters mu zabezpečovalo umelecké granty a tiež publikovanie väčšiny jeho diel.

Predstavitel' Kyjevskej avantgardy

„... Hudba znie a vzápätí sa vytráca. Zostane po nej len spomienka jemnej vône a ľahkého nádychu. Každého zachváti pocit očakávania dávno minulých udalostí... Tí, pre ktorých je pojem „avantgarda“ obvykle spojený s niečím neumeleckým až kakofóniou, by nikdy neuhádli, že vyššie uvedený poetický opis sa týka hudby Valentina Silvestrova.“ Takto svojim čitateľom, citujúc fragment z programu koncertu Continuum Ensemble v r. 1987, predstavil avantgardného skladateľa denník New York Times.¹ Diela Valentina Silvestrova si vždy vyžadovali zvýšenú pozornosť a vyvolávali celú škálu emócií od obdivu až po rozhorčenie. Absolventskú skúšku na Kyjevskom konzervatóriu (1963) si musel Silvestrov

o rok odložiť. Jeho diplomová práca, *Symfónia* (prvé dielo jeho symfonického odkazu), svojou orientáciou na tradície Stravinského a Schönberga, obsahujúc prvky dodekafónie, atonality a polytonality, porušovala všetky kritériá odbornej komisie, hodnotiacej podľa noriem ortodoxného socialistického realizmu. Naopak, ohromný úspech u pedagógov zožala jeho druhá diplomová práca – *Klasická predohra* (1964), ktorou podľa vzoru Sergeja Prokofieva ukázal vynikajúcu štylistickú zručnosť a využil Prokofievovu taktiku: „Nerozumiete modernej technike? Dostanete tradičnú!“

Konfliktné vzťahy Silvestrova s oficiálnymi hudobnými kruhmi boli permanentné. Silvestrov je považovaný za jedného z popredných predstaviteľov Kyjevskej avantgardy, umeleckého zoskupenia, ktoré sa do povedomia verejnosti dostalo v r. 1960 a bolo tvrdo kritizované zástancami konzervatívnej sovietskej hudobnej estetiky. Dlhé obdobie ho nechceli prijať do Zväzu skladateľov a po prijatí bol takmer ihneď vylúčený. Dôvodom bol protest skupiny mladých hudobníkov proti nespravodlivým obvineniam, ktoré na ich adresu zazneli na ukrajinskom mládežníckom pléne. Vyhlásovali, že „nožičky ich nôt sú otočené na Západ“. V sále sa okamžite strhol búrlivý protest, kvôli ktorému predseda požadoval odstránenie hlavného podnecovateľa – dirigenta Blažkova. Na znak spolupatričnosti s ním celá skupina Kyjevskej avantgardy opustila zasadnutie. Následne boli všetci obvinení z výtržníctva a potrestaní podmieneným vylúčením zo Zväzu skladateľov. Svoje členstvo v zväze sa im podarilo obnoviť len vďaka pomoci Šostakoviča a Chačaturjana. Napriek prudkému tlaku obrancov socialistického realizmu v ZSSR členovia skupiny (Valentin Silvestrov, Leonid Hrabovskij, Vitalij Hodzjackij, Volodymyr Huba a ústredná postava skupiny, dirigent Igor Blažkov) otvorili novú kapitolu v dejinách ukrajinskej hudby, zameranú na nové štýly západoeurópskej hudby a osvojenie si moderných skladateľských techník.

Šesťdesiate roky sú pre Silvestrova obdobím mladistvého „Sturm und Drang“, počas ktorého aktívne študoval kompozičné systémy zrodené v 20. storočí, v tých rokoch pre sovietskych skladateľov zakázané. Veľkú pozornosť v raných skladbách venoval novým kompozičným technikám – dodekafónii, aleatorike, punktualizmu a sonoristike (*Symfónia* č. 2, *Elégia*, *Monódia*). Využíval nezvyčajné spôsoby hry na tradičných hudobných nástrojoch a moderný grafický zápis partitúr. Zároveň sa však v Silvestrovovej tvorbe od začiatku prejavovala jedna z hlavných štýlových črt jeho hudby – meditativnosť. Hoci si skladateľ dokázal napriek tlaku a dokonca istým represiám zachovať nezávislosť, okolo r. 1970 dorazil na križovatku a celkom sa odklonil od avantgardných techník. Za zrod jeho nového skladateľského štýlu možno označiť dielo pre violončelo a komorný orchester *Meditácia* (1972). Od tohto momentu sa začínajú skladateľove neustále úvahy o čase, osobnosti, o koz-

me, prítomné vo všetkých jeho nasledujúcich skladbách, medzi ktoré patria napr. *Tiché piesne*, *Kantáta* pre zbor a cappella na slová T. Ševčenka, *Jednoduché piesne* a iné.

Medzinárodný ohlas

V 60. a 70. rokoch sa Silvestrovova hudba v rodnom Kyjeve takmer nehrávala. Premiéry, ak sa vôbec konali, zazneli iba v Petrohrade (*Spektrum* pre komorný orchester, *Symfónia* č. 2) alebo na Západe. Napriek úspešným vystúpeniam v zahraničí, na ktorých však skladateľ nemal povolenú účasť, bola Silvestrovova hudba v jeho krajine na oficiálnej úrovni ignorovaná. V neoficiálnych kruhoch vyvolávala značný rozruch, a preto bola dlhé obdobie celkom zakázaná. Navzdory zákazu si však z času na čas našla zopár nadšených interpretov. Táto situácia sa postupne menila s rastúcim medzinárodným ohlasom. Jedným z jeho prvých významných podporovateľov bol americký klavirista a dirigent Virko Baley, fanúšik a dlhoročný zástanca súčasnej ukrajinskej hudby všeobecne a Silvestrovových diel obzvlášť. Bol to práve Baley, ktorý sa v r. 1985 postaral o prvé uvedenie *Postludia* pre klavír a orchester a v r. 1988 predstavil *Symfóniu pre barytón a orchester Exegi monumentum – Symfóniu*

vatóriom. Od 90. rokov už znala Silvestrovova hudba v celej Európe, v Japonsku či USA. V Berlíne bol v r. 1998–1999 štipendistom DAAD, mali tam premiéru jeho tri hlavné diela: *Metamusic* (1993), *Venovanie* pre husle a orchester (1993) a *Symfónia* č. 6 (2002). Na oslavu Silvestrovových 80. narodenín sa konalo množstvo koncertov po celom svete od Ameriky cez Japonsko až po Európu. Do série jubilejných slávností sa zapojilo početné množstvo renomovaných skladateľov a dirigentov, klaviristov, komorných zoskupení, zborov či orchestrov.

Metahudba

Silvestrov sa vždy snažil zachovať si svoju nezávislosť, a to ako v ranom avantgardnom období, tak aj po štýlovej premene v 70. rokoch. V posledných desaťročiach upustil od konvenčných kompozičných techník avantgardy a objavil štýl porovnateľný so západným postmodernizmom. Nazval ho „metahudbou“, čo je skrátaná forma „metaforickej hudby“. Zo všetkých prekladov gréckej predpony meta- (post–po, supra–nad, ultra–za, extra–mimo) Silvestrov uprednostňuje nad- alebo za-. Metahudbu považuje za akýsi sémantický podtón „za hudbou“. V istom zmysle metahudba znamená univerzálny štýl (koncept,

*doslovne, akoby dotýkajúc sa spomienok poslucháča, aby hudba znala vnútri vedomia, akoby spievala túto hudbu samotná pamäť poslucháča.*²

„Len melódia robí hudbu večnou“

Silvestrovova tvorba je prirovnávaná k tvorbe skladateľov éry fin-de-siècle, najmä ku Gustavovi Mahlerovi.³ „Rozdiel je v tom, že vokabulár súčasných autorov je absolútne neobmedzený. Nedostatok vymedzenia núti skladateľov hľadať stratený ontologický význam hudby ako umenia.“ dodáva skladateľ. Silvestrov verí, že dôležitým predpokladom prežitia jeho hudby je melódia – zložka, ktorá odhaľuje lyrický základ jeho umenia bez ohľadu na tvorivé obdobie. To, že melódiu vníma komplexnejšie, sa odráža aj v jeho vokálnych dielach, ktoré zohrávajú osobitú úlohu v jeho hudobnej tvorbe. Silvestrov – ktorého Arvo Pärt označil za majstra oslobodenia hudby od gravitácie – je okrem ojedinelých piesní a kantát autorom dvoch veľkých a množstva menej rozsiahlych piesňových cyklov, väčšinou na básne klasických autorov. Jeho postoj k poézii je založený na presvedčení, že nechce narušovať jej vrodenu hudobnosť a snaží sa jej podriaďiť.

Rovnakým prístupom sa riadi aj Silvestrovova inštrumentálna hudba, ktorá je vždy bohato presiaknutá melodickým napätím. Od r. 2001 skladateľ opäť pracuje s malými formami a tzv. „čistými“ melódiami. Komponuje cykly rôznych žánrov a s rôznymi obsadeniami: valčíky, uspávkavy, postlúdiá, nokturná, barkaroly, pastorále, serenády. Svoje miniatúry opisuje ako „bagately“, v ktorých centre stojí melódia. V rámci ich priebehu sa následne snaží „zachytiť, resp. zastaviť melodický okamih a vytvoriť intonácie a motívy, ktoré sa pohybujú bez toho, aby niesli bremeno nazývané tematické spracovanie“.

V dielach tohto tvorivého obdobia dominujú meditatívne a kontemplatívne nálady. Popredné miesto zastávajú postmodernistické apely na štýly minulých období. Typickým znakom

Silvestrovovho štýlu v tomto období je postlúdiový charakter ako ústredná dramatická črta, prevaha ubúdania a diminuenda či určitá nejasnosť, príznačná pre postmodernistickú paradigmu, ktorú možno sledovať na rôznych úrovniach kompozičnej štruktúry. Individuálnou črtou faktúry je prítomnosť zvukového „pedálu“, na ktorého pozadí sa vynárajú jednotlivé náznaky alúzií.⁴ „Dlhé počúvanie pohybu času, pozornosť k najmenším detailom, ktoré neustále narastajú, akoby padali jeden na druhý a vytvárali makroformu, posúva hudbu za hranice zvuku a mení ju na jediný časopriestorový celok. Nekonečná kadencia je jedným zo spôsobov vytvorenia hudby „očkávania“, keď sa v navonok monotónnej, vlnitej statike skrýva obrovské vnútorné napätie.“ Ďalším dôležitým elementom postmoderny v tvorbe Silvestrova je neistota. →



A. Pärt a V. Silvestrov na 7. ročníku medzinárodného festivalu súčasnej hudby Kontrasty (foto: archív)



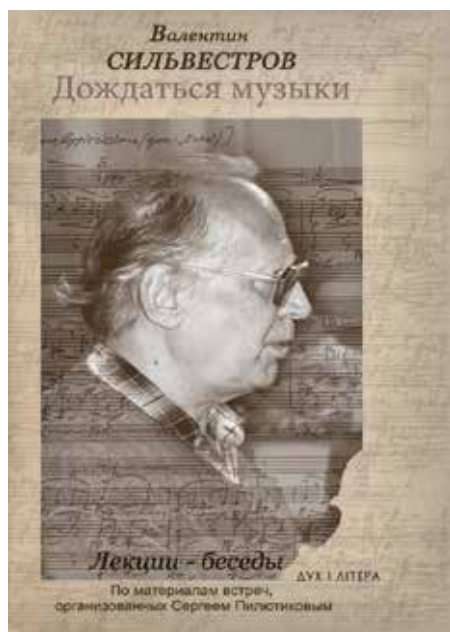
V. Silvestrov vo svojom kyjevskom byte (foto: archív)

pre barytón a orchester v Las Vegas. Okrem toho sa tiež zaslúžil o koncert k 50. narodeninám Valentina Silvestrova v New Yorku. Jeho *Symfónia* č. 3 získala Cenu Sergeja Kusevického (1967), bol laureátom súťaže mladých skladateľov Gaudeamus v Holandsku (1970) a jeho dielo *Hymn 2001* získalo čestné ocenenie na medzinárodnej súťaži a festivale v Utrechte (1970). Od konca 80. rokov 20. storočia narástol počet predvedení aj v Rusku a na Ukrajine. V 90. rokoch sa Silvestrov zúčastnil na festivale novej hudby Alternativa v Moskve, v Petrohrade na festivale Sofia Gubajdulina a jej priatelia či na podujatí venovanom Gubajdulineovej, Pärtovi a jemu samotnému. V r. 1998 sa pri príležitosti jeho 60. narodenín v Kyjeve konal Silvestrovov festival s mnohými koncertmi a odbornou konferenciou organizovanou Kyjevským koncer-

ktorý Silvestrov používa už dlho) a univerzálny jazyk. Chápe ho ako „všeobecný slovník, ktorý nepatrí nikomu, no ktokoľvek ho môže použiť svojím vlastným spôsobom“.

Silvestrov sa v každom svojom diele snaží byť vypočutým a pochopeným. Vypočutým a pochopeným pri hľadaní odpovede na večné otázky bytia, v úsilí preniknúť do tajov kozmu (ako prostredia ľudského jestvovania) a človeka (ako nositeľa kozmu vo svojom vnútri). Mimoriadne miesto v Silvestrovovej tvorbe zastáva celkom nečakané dielo, v ktorom je však akoby sústredený jeho skladateľské krédo. Je ním *Kitsch Music* pre klavír z r. 1977. Autor v anotácii vysvetľuje význam názvu ako niečoho „slabého, vyradeného, nepodareného“. No zároveň toto vyjadrenie neguje poznámkou: „Hrať veľmi jemným intímny tónom,

→ Prejavuje sa jednak absenciou jasných kompozičných schém, istou spontánnosťou myslenia na úrovni rytmických štruktúr, ale i melodic-kých konštrukcií a vôbec zvuku, ktorý často hraničí s tichom. Od r. 2005 sa Silvestrov čoraz viac venuje zborovej tvorbe, najmä sakrálnnej



Kniha Valentína Silvestrova – *Dočkať sa hudby* (foto: archív)

zborovej hudbe, ktorá však nie je určená na liturgické využitie. Napriek prevažne lyrickej povahe svojej tvorby skomponoval diela takmer všetkých klasických žánrov s výnimkou scénickej hudby. Aktivne tiež pracoval v oblasti filmovej hudby. Počas politických nepokojov na Ukrajine v r. 2014 Silvestrov bojoval za svoju krajinu hudobnými zbraňami a skomponoval zborový cyklus *Majdan*.

Modlitba za Ukrajinu

„Pane, ochraňuj Ukrajinu. Daj nám silu, vieru a nádej, Otče náš.“ Týmito slovami sa začína skladba Valentína Silvestrova pre miešaný zbor a cappella *Modlitba za Ukrajinu*. Skladateľ napísal dielo v r. 2014 ako odpoveď na ukrajinské protesty proti ruským vojenským jednotkám okupujúcim polostrov Krym. V tomto období skomponoval množstvo zborových diel, ktoré neskôr spojil do „majdanského cyklu cyklov“. Jeho súčasťou je aj *Modlitba za Ukrajinu*. V zložene rozšírenej hudbe sa Silvestrovov odpor prejavuje neortodoxnou vierou v korene ukrajinskej kultúry a náboženstva.⁵ V posledných týždňoch sme videli dve nové verzie tohto diela, ktoré zverejnilo vydavateľstvo M. P. Belaieff: úpravu pre symfonický orchester od Andreasa Giesa, premiérovanej 2. marca v dánskom Aalborgu, a následne verziu pre komorný orchester od Eduarda Resatscha s premiérou v podaní Bamberského symfonického orchestra v Nemecku 6. marca.

„To, čo sa teraz deje, je Majdan tisíckrát väčších rozmerov. Mám na mysli strieľanie na Majdane, posledný deň. Veď to boli mladí ľudia, aj Rusi, aj Ukrajinci, nezbrojení... A teraz sa Majdanom stáva celá Ukrajina a celý svet. Vtedy bol Majdan komornou verziou, trio alebo duo, no teraz je to už orchestrálna verzia.“⁶

Inter arma silent musae

Po trojdňovej ceste z Kyjeva do Berlína sa Valentin Silvestrov vyjadril, že po celý ten čas v ňom znela tichá hudba. O akú tichú hudbu presne išlo, skladateľ objasnil citujúc slová známeho výroku: Keď zbrane rinčia, múzy mlčia. „No neznamená to, že by múza mlčala doslovne. Hlav-

né je, aby nesúhlasila. Lebo ak sa hudba dostane do rúk niekoho, kto je za útok a napadnutie, môže inšpirovať k hrôzostrašným veciam. Hovorím to preto, lebo tu netreba falošný pátos. V našej dobe by mala hudba prejsť do stavu ticha, do modlitby, či jednoducho nejakého mierneho pokojného dňa. Hudba by mala zo všetkých síl ukázať, aká krehká je naša civilizácia. V tieto dni význam mála narastá, pretože veľkosť civilizácie sa zakladá na maličkostiach. Ak je toto málo pravdivé, potom aj vo veľkosti bude pravda.“⁷ X

Literatúra:

- BOUTSKO, A.: *Ukrainian composer Valentin Silvestrov: „What are you Kremlin devils doing?“* In: Deutsche Welle (online, 17. 3. 2022). Dostupné z: <https://www.dw.com/en/ukrainian-composer-valentin-silvestrov-what-are-you-kremlin-devils-doing/a-61158308>.
 NESTIEVA, M.: *Valentin Silvestrov. Muzyka-eto penie mira o samom sebe*. Kyjev 2004.
 SCHMELZ, P.: *Ukraine's Most Famous Living Composer Is Now a Refugee*. In: The New York Times (online, 30. 3. 2022). Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2022/03/30/arts/music/valentin-silvestrov-ukraine-war.html>
 SCHMELZ, P.: *Valentin Silvestrov and the Echoes of Music History*. University of California Press, 2014.
 SILVESTROV, V.: *Doždaťsa muzyki. Lekcii-besedy*. Kyjev: Duch i litera, 2012. ISBN 978-966-378-455-7.
 (kol.) SYMPOSION: *Vstreči s Valentinom Silvestrovym*. Kyjev: Duch i litera, 2012.

Poznámky:

- ¹ SCHMELZ, *Ukraine's Most Famous Living Composer...*
- ² Všetky citáty, ak nie je uvedené inak, pochádzajú od V. Silvestrova, z titulu *Doždaťsa muzyki*.
- ³ Úváža to napr. Frans C. Lemaire, belgický spisovateľ, hudobný kritik a lektor. Podľa: http://www.mymusicbase.ru/PPB/ppb21/Bio_2107.htm.
- ⁴ Podľa: http://www.lafamire.ru/index.php?option=com_content&id=1780&Itemid=1041.
- ⁵ Podľa: <http://en.schott-music.com/shop/autoren/valentin-silvestrov>.
- ⁶ BOUTSKO: „What are you Kremlin devils doing?“...
- ⁷ Tamtiež.

Lviv Calling! Obnovené koncerty i výzva na finančnú podporu ukrajinských hudobníkov

Ľvov ako kultúrno-spoločenské centrum západnej Ukrajiny zostáva v relatívnom bezpečí, aj keď už bombardované a s pravidelnou zvukovou kulisou poplašných sirén. 700-tisícové mesto je trvalou adresou opery aj filharmónie. V oboch však život prestal tikať 24. 2. po vpáde ruských vojsk na Ukrajinu. Totálnu paralýzu postupne strieda aktívny postoj, v ktorom prevláda presvedčenie, že múzy nemajú mlčať ani napriek rinčaniu zbraní. **Ľvovská národná opera** sa rozhodla opatrne otvoriť dvere verejnosti, lebo „popri strachu a bolesti je mimoriadne dôležité vidieť krásu“. Sériu vlastenecky orientovaných koncertov pod názvom **Veríme vo víťazstvo** priniesla od 1. do 3. 4. štyri koncerty so symbolickými podtitulmi: *Viera, Radosť, Krása, Nádej*. Ukážky z baletných a operných čísiel doplnil aj koncert z diel ikonickej postavy ukrajinskej hudby prelomu 18. a 19. storočia

Dmytra Bortňanského. Návštevníci museli dodržiavať – okrem pokračujúcich protipandemických opatrení – aj bezpečnostné pravidlá v súvislosti s aktuálnym vojnovým stavom. **Ľvovská národná filharmónia** sa ozvala o čosi skôr, aj keď len online, keďže jej priestory, vrátane sály, sa za posledné týždne zmenili



Krabice s humanitárnymi zásielkami pre ukrajinskú armádu v hľadisku Ľvovskej národnej filharmónie (foto: archív)

na humanitárne centrum a sklad zdravotných potrieb. 20. 3. spustila projekt charitatívnych online koncertov **Ukrajina 2022: Múzy nemlčia**. Koncerty prezentujú prierez ukrajinskej hudby od 18. storočia až do súčasnosti v spojení so „západnou“ tvorbou a vysielané sú prostredníctvom youtubeového kanála filharmónie.

Opera aj filharmónia využívajú fakt, že Ľvov sa stal útočiskom tisícov vnútorne vysídlených obyvateľov z východnejších, vojnou výraznejšie zasiahnutých regiónov Ukrajiny, vrátane hudobníkov, napríklad z orchestrov a divadiel z Kyjeva a Charkova. Tí sa objavujú na koncertoch nielen v orchestri či komorných telesách, ale aj ako operní a baletní sólisti. Ľvovská národná filharmónia prostredníctvom cyklu online koncertov obracia pozornosť medzinárodnej verejnosti smerom k **ukrajinským hudobníkom, ktorí zostali v krajine**. Ide zväčša o mužov, ktorí buď už bojujú alebo zostávajú k dispozícii armáde, často po úteku z pôvodných bydlísk.

Finančné príspevky je možné poukázať na **bankový účet**: JOINT STOCK COMPANY „THE STATE EXPORT-IMPORT BANK OF UKRAINE“, Lviv branch. BIC (SWIFT): EXBS UA UX, IBAN: UA07 322 313 00000 26 009 0000 40 819. Majiteľ účtu: LVIV NATIONAL PHILHARMONIC. Viac informácií na: opera.lviv.ua, philharmonia.lviv.ua (AS)

Dom umenia Piešťany

Pozývame vás do **najväčšieho jednosálového a jediného kina** v rámci Slovenska, ktoré premieňa priame prenosy z MET

prenosy **do kin**.CZ

The Metropolitan Opera **HD LIVE**

Giacomo Puccini

TURANDOT

7. máj 2022 o 18.55 h

Ukrajinská sopranistka **Liudmyla Monastyrska** ktorá v minulosti spievala Turandot v Ukrajinskej národnej opere a vo Veľkom divadle, debutovala v Met v roku 2012. Odvážnym princom je tenorista **Yonghoon Lee**, ktorý je odhodlaný získať Turandotinu lásku. **Marco Armiliato** diriguje strhujúcu Pucciniho operu, ktorá nastupuje na javisko v oslnivej, stále obľúbenej produkcii **Franca Zeffirelliho**.

3 hodiny 15 minút (2 prestávky)
v talianskom jazyku s anglickými a slovenskými titulkami



Gaetano Donizetti

LUCIA DI LAMMERMOOR

21. máj 2022 o 18.55 h

Sopranistka **Nadine Sierra** stvárni jednu z najkrajších úloh opernej literatúry, Donizettiho tragickú hrdinku Luciu z Lammermooru, v oslnivej novej výprave austrálskeho divadelného a filmového režiséra **Simona Stonea**, pod taktovkou dirigenta **Riccarda Frizza**.

3 hodiny 25 minút (2 prestávky)
v talianskom jazyku s anglickými a slovenskými titulkami

Brett Dean

HAMLET

4. jún 2022 o 18.55 h

Shakespeare ponúka skladateľom rukavicu, ktorú netreba vždy zdvihnúť, ale Hamlet od **Bretta Deana** túto výzvu zvládol. Majstrovské dielo režíroval **Neil Armfield** a priniesol svoje uznávané naštudovanie do MET. **Nicholas Carter** debutuje v MET dirigovaním súboru, v ktorom účinkujú aj sopranistka **Brenda Rae** ako Ofélia, mezzosopranistka **Sarah Connolly** ako Gertrúda, barytonista **Rod Gilfry** ako Claudius a legendárny basbarytón **John Relyea** ako duch Hamletovho otca.

3 hodiny 15 minút (1 prestávka)
v anglickom jazyku s anglickými a slovenskými titulkami

Podujatie je súčasťou 67. music festivalu Piešťany

67.
mfp
music
festival
Piešťany



hudobný život

Vstupné: 12,- €
zľavnené: 6,- €

Alexander Skriabin (1872–1915)

Symfónia č. 2 op. 29



A. Skriabin na fotografii neznámeho autora z r. 1905 (foto: archív)

Začiatkom januára sme si pripomenuli 150. výročie narodenia jednej z najzvláštnějších a najsilnejších osobností ruskej, ale aj európskej hudby, Alexandra Skriabina. Hoci sa preslávil ako tvorca „mystického akordu“ či mysticky podfarbených sonát a filozoficky prepracovaných symfonických básní, ktoré pootvorili dvere do hudobnej moderny 20. storočia, do našej rubriky sme vybrali jeho 2. symfóniu, veľkolepé dielo poznačené ešte romantickou tradíciou.

Tamás HORKAY

Po stopách Chopina a Wagnera

Skriabinov život a tvorba sa zreteľne pohybujú na hranici dvoch svetov, dvoch období a dvoch storočí: romantizmu a moderny, 19. a 20. storočia. K jeho najväčším spolupútnikom patria Sergej Rachmaninov a Max Reger (rok narodenia 1873), ale aj Arnold Schönberg a Charles Ives (1874). Študoval na konzervatóriu v Moskve – kompozíciu u Antona Arenského a Sergeja Tanejeva a klavír u Vasilija Safonova; štúdium kompozície však pre nehody so svojimi pedagógmi napokon nedokončil. Ako klavirista debutoval r. 1894 a pravidelne koncertoval až do svojej predčasnej smrti.

V tvorbe veľmi intenzívne razil vlastnú cestu a prepracoval sa k najinovatívnejším, najkontroverznnejším a najindividuálnejším autorom všetkých čias. Nemožno povedať, že by sa explicitne priaznivo vyjadroval o ktoromkoľvek zo svojich predchodcov v zmysle ovplyvnenia hudobného jazyka; v každom prípade možno z jeho štýlu a vývoja vyčítať, že mu boli blízki dvaja romantickí veľkáni, Fryderyk Chopin a Richard Wagner. Chopin ho ovplyvnil svojou senzitívnou pianistikou, selekciou

hudobných druhov, minucióznym radením hudobných charakterov a trochu aj harmóniou, Wagner zasa svojou prepiatou a hypertrofovanou chromatikou.

Zoznam diel Alexandra Skriabina zahŕňa 74 opusov a niekoľko skladieb bez opusových čísel, z veľkej väčšiny sú to klavírne kompozície. Možno ich zdeliť do troch tvorivých období, závislých od stupňa zachovania alebo narušenia tonality: rané obdobie medzi r. 1883–1902 (opusy 1–29, najviac badateľný vplyv Chopina a Wagnera), stredné obdobie medzi r. 1903–1909 (opusy 30–58, vymaňuje sa spod spomenutých vplyvov a vzdaluje sa od funkčnej harmónie, patria sem 4. a 5. sonáta, *Božská poéma* a *Poéma extázy*) a neskoré obdobie medzi r. 1910–1915 (opusy 59–74, *Sonáty* č. 6 až 10 a *Prométeus* – *Poéma ohňa*, presadzuje mystický akord a svojsky chápanú atonalitu).

Ja som Boh

Pri téme Skriabin nemožno obísť jeho filozofickú podmienenosť a filozofické myšlienky, ktoré zachytával vo svojom denníku a v korešpondencii. Hoci ovplyvnenie hudby filozofiou badať už v diele Liszta a Wagnera, Skriabin je prvý par excellence filozofický skladateľ. Je notoricky známy písomný záznam, v ktorom sa sám označil za Boha. Jeho cieľom bolo odstránenie hraníc medzi životom a umením, jeho život a tvorba boli obklopené aurou tajomného. Zaujímal sa o teóriu nadčloveka Friedricha Nietzscheho, o solipsizmus, okultizmus a teozofiu a zúčastnil sa aj na filozofickom kongrese v Ženeve (1904), vo švajčiarsku nadviazal vzťah so známym marxistickým filozofom a politikom G. V. Plechanovom.

Jeho myšlienkové ťažiská možno odvodiť už z názvu jeho symfonických kompozícií. Podľa Skriabinovej druhej manželky (resp. družky) Schlozerovej vo svojej *Prvej symfónii* „Skriabin vytváral umeniu náboženský post, ale malo ísť o náboženstvo bez Boha. Človek vo svojej osamelosti v ňom nepozná nijakú nadprirodzenú božskú silu, ktorá by nad ním bdela. Preto jediná cesta k dosiahnutiu radosť vedie cez umenie. (...) Ale bolo to, čo Skriabin v hymne oslavoval, skutočne umenie? Raz mi povedal: „To nie je piedestál umenia, ale umelca, a tým som ja.“ Skriabin bol v tom čase do takej miery ponorený sám do seba a svojej osobnosti, že sa so svojím umením plne identifikoval.“ Skriabin povedal: „Som Boh! Som rozkvet, som blaženosť, som vášeň všetko spaľujúca, všetko pohlcujúca, som požiar zachvacujúci vesmír a vrhajúci ho do priepasti chaosu (...) Aktivita je výstupom života. Výstupom (aktivitou) najvyššieho stupňa je extáza. Absolútne bytie je extáza... Extáza je najvyššie vyzdvihnutá aktivita, extáza je vrchol. (...) Vo forme myslenia je extáza najvyššia syntéza. Vo forme čítania je extáza najvyššia blaženosť. Vo forme priestoru je extáza najvyšší rozkvet i ničenie...“¹

Symfonická tvorba a Mystérium

Vyvrcholením Skriabinovej filozofie aj hudby malo byť *Mystérium*, multimediálne dielo, ktoré sa malo uviesť v Himalájach; malo spôsobiť „armagedon“, veľkolepú náboženskú syntézu všetkých umení, ktorá by ohlasovala zrod nového sveta. Autor zanechal iba náčrty, no aj z nich spracoval hrateľnú verziu Alexander Nemtin (príprava k záverečnému *Mystériu* vyšla na kompletnej troch CD pod taktovkou Vladimira Ashkenazyho v r. 2000).

Skriabinova symfonická tvorba obsahuje pomerne často hrávaný *Klavírný koncert fis mol*, nedokončené *Allegro d mol*, krátké *Snenie* a päť symfónií, z ktorých posledné dve sú fakticky jednočasťovými symfonickými básňami. Prvá symfónia je pozoruhodná šiestimi časťami a vokálnym vyvrcholením podľa príkladu Beethovenovej *Deviatej* na autorovu vlastnú báseň (toto riešenie bolo mnohokrát ostro – a neprávom – kritizované). *Tretia*

symfónia (*Božská poéma*) a spomenuté dve symfonické básne kólišu medzi programovou a absolútnou hudbou; *Poéma extázy* je reprezentatívnu a frekventovanou kompozíciu, kým *Prométeus* je známy hlavne obsadením „farebného klavíra“, ktorý namiesto tónov premieta im zodpovedajúce farby (Skriabinova synestézia je samostatnou kapitolou).

Druhá symfónia vznikla v čase autorovej pedagogickej činnosti na Moskovskom konzervatóriu, kde pôsobil ako učiteľ klavíra (1898–1904) v období medzi januárom a septembrom 1901, prevažne okolo semestrálnych prázdnin. Pôvodne chcel Skriabin otvoriť dielo vokálnymi hlasmi, jeho mecén a vydavateľ Mitrofan Beľajev ho však od tohto zámeru odhovoril. V protiklade s ostatnými symfonickými skladbami ide o absolútnu hudbu a nezachovali sa žiadne indicie, ktoré by svedčili o programovom poňatí autorom alebo súčasníkmi. Je to tiež skladba, ktorá uzatvára skladateľovu prvú tvorivú periódu v znamení postchopinovskej, neskororomantickej, často pochmúrnej chromatickosti.

Rozbiť reťaze jestvujúceho

Podľa Julija Engela, jedného z prvých Skriabinových biografov (1918), je to „*hudba pre vrchných desaťtisíc, vzdialená od zdravej šírky polí a lesov, ktorá vyrástla v zjemnenej a nervózne atmosfére dusného veľkomesta. Boj, vášeň, výbuch – to sú typické črty hudobnej individuality pána Skriabina, nachádzajúce svoj výraz v označeníach tempestoso a appassionato, ktorými sú jeho diela posiate. Cítiť prielom k niečomu novému, snahu roztrhať reťaze jestvujúceho. (...) Skriabin len vychádza z nálady porazenosti a stiesnenosti, ale prichádza k triumfu, k zdolaniu prekážok, k plesaniu. (...) V jeho hudbe predsa cítiť svieži život, prudko si raziaci cestu vpred, hľadiaci smelo do budúcnosti, a nie slabú melanchóliu, nie rezignáciu na boj*“.²

Symfónia pozostáva z piatich častí a trvá okolo 48 minút. Prvú časť možno považovať za pomalú introdukciiu, ktorá je attacca spojená s druhou, rýchlou časťou; štvrtá časť má funkciu scherza a je rovnako attacca spojená s rýchlym finále. Medzi nimi stojí pomalá obsiahla tretia časť ako kontrastné lyrické centrum symfónie. Obsadenie je na neskoromantické pomery pomerne skromné, ráta s bežným obsadením symfonického orchestra.

Z formovej stránky je to nanajvýš „klasické“ až „akademické“ dielo, nachádzame tu sonátovu, rondovú a trojdielnu piesňovú formu. O to intenzívnejšie skladateľ prepoil jednotlivé časti cyklu (s výnimkou tretej) pomocou spoločných tém a nachádzame tu tiež prvky tematickej transformácie. Hudobný štýl (aj) tejto symfónie je pomerne obskurný. Metrorytmická zložka je z počutia len ťažko uchopiteľná, na spoľahlivé rozoznanie jednotlivých tém a motívov je potrebné podrobné štúdium partitúry.

Obskurnosť alebo svojbytnosť?

Obskurnosť vytvárajú isté spoločné znaky všetkých tém, ako aj spôsob ich spracovania: vyhrotená chromatickosť v horizontálnom i vertikálnom zmysle, mnohé ligatúry, trioly a najmä veľké intervalové skoky (nahor i nadol), frázy nepokojne plynú vo všeobjímajúcom legate. Aj napriek periodickej výstavbe možno povedať, že pravidlom sa tu stáva nepravidelnosť, v dôsledku čoho sa Skriabinov štýl javí ako trochu strojený a křivcovitý. Čo sa týka harmónie, tá nie je pozoruhodná nadmerným množstvom modulácií, skôr morfológiou používaných akordov, najmä všadeprítomnými alterovanými dominantnými akordmi. Pravda, táto hudba je aj permanentne modulujúca a evolučná, zriedkavé kvintakordové spoje tonika-dominanta pôsobia až banálne. Napriek niektorým výhradám treba skonštatovať, že 2. *symfónia* je skutočným majstrovským dielom aj v kontexte symfonickej tvorby na prelome 19. a 20. storočia a zjednocuje zakotvenosť v tradícii so štylistickou, pre autora príznačnou progresívnou svojbytnosťou.

Andante, 4/4, c mol

Pomalá kontemplatívna hudba, blízka panychíde s atmosférou smútočného pochodu v trojdielnej piesňovej forme, zodpovedá pomalému úvodu pred rýchlou sonátovou časťou. Prvú tému prináša klarinet,

druhú v strednom diele uvádzajú sólové husle – obidve témy sa vrátia (v transformovanej podobe) vo finále (Príklad č. 1). Objaví sa však ešte jedna téma s typicky skriabinovským pôdorysom a klesajúcou septi-



PRÍKLAD Č. 1



PRÍKLAD Č. 2

mou na začiatku v podaní trúbky: táto téma nadobudne veľký význam najmä v druhej časti. Inštrumentácia je vzdušná a subtilná, faktúra homofónna (Príklad č. 2).

Allegro, 6/8, Es dur

Aktívna, dramatická a bojovná hudba v sonátovej forme, inštrumentácia zväčša v pléne, faktúra lineárna, polyfonická. Hlavná téma (č. 4) je odhodlaná a naliehavá, široko rozvinutá; vedľajšia téma (č. 5) k nej tvorí éterický kontrast (opäť klarinet in A, ktorý má v tejto symfónii niekoľko významných sólových úsekov). Typicky skriabinovská téma z predošlej časti (č. 3) je krátka a úderná, znie ako naliehavý výkrik, ale neustále mení svoj tvar – melodicky aj rytmicky. Expozícia a repríza sú takmer doslovne totožné, rozvedenie má primeranú váhu, podobne ako kóda. Na rozoznanie dôležitých dramaturgických bodov je však potrebné štúdium partitúry.

Andante, 6/8, H dur

Lyrické centrum kompozície s panteistickým ospevovaním prírody a mysticko-reflexívnym charakterom. Opäť v sonátovej forme, homofónnej faktúre s úspornou a transparentnou inštrumentáciou. Nachádzame tu kombináciu tristanovskej chromatiky s Čajkovského intenzívne žiarivou melodickosťou. Široko klenutá hlavná téma (č. 6) zaznieva na začiatku v sólových husliach za asistencie trblietavej flauty, naznačujúcej spev vtákov (Príklad č. 3). Vedľajšia téma (č. 7) je



PRÍKLAD Č. 3

tempovo pohnutejšia a smeruje dopredu, prináša koncertantný dialóg huslí a lesného rohu. Rozvedenie obsahuje jednu rozsiahlu gradáciu s náhlým zlomom, v jej priebehu sledujeme totálnu chromaticizáciu tónového priestoru a na istý čas stratu tonálneho centra.



→ **Tempestoso, 12/8, f mol**

Rýchla časť s funkciou scherza v rondovej forme ABCBA. Táto hudba je najdynamickejšia, harmonicky najlabilnejšia, najviac fragmentovaná a je v nej prítomný aj akýsi infernálny tón. Téma dielu A (č. 8) je exponovaná kánonicky, rozbieha sa na viacero pokusov a po dosiahnutí tvarovej plnosti na ploche 16 taktov sa rýchlo stráca. Téma dielu B (č. 9) je len krátkym nežným epizodickým motívom a diel C znamená čiastkové citácie tém č. 3 a č. 4 z druhej časti. Štvrtú a piatu časť prepája víťazoslávna gradujúca kadencia s polovými notami vo vrchnom hlase g^2 - a^2 - e^3 - d^3 , známa už z prvej časti.

Maestoso, 4/4, C dur

Triumfálne vyvrcholenie s veľmi výrazným diatonickým kontrastom k predchádzajúcemu priebehu a s formovým pôdorysom ronda ABA-CAB + kóda. Hlavná téma (č. 10) je transformovanou a veľkolepo rozvinutou podobou témy č. 1: sú to pre autora absolútne netypické fanfáry, ktoré pôsobia trochu hrubo a s krikľavou inštrumentáciou (Príklad č. 4).



PRÍKLAD č. 4

Nie div, že sám skladateľ bol so záverom symfónie nespokojný a chcel ho neskôr zmeniť, no k tomu už nedošlo. V diele B sa stretávame s citáciou témy č. 2 z prvej časti a rozsiahla kóda zaberá až štvrtinu finále, čím získava váhu druhého rozvedenia so záverečnou gradáciou.

Premiéra 2. symfónie sa konala 12. januára 1902 v Petrohrade pod taktovkou Anatolija Ladova. Stretla sa s pomerne rezervovaným ohlasom; moskovská premiéra o rok neskôr v časti obecnstva vyvolala však aj nadšené reakcie. Sám Ladov sa o skladbe vyjadril koncom 1901 veľmi negatívne až hystericky, spomenul paralely s Richardom Straussom, vraj v porovnaní so Skriabinom aj Wagner pôsobí ako „milo bľabotajúce batola“. Skriabinova hudba všeobecne našla v Rusku viacero nasledovníkov z radov sovietskej avantgardy (Roslavec, Protopopov,



Mosolov), kým túto vývojovú líniu neodstránila politika socialistického realizmu. Na Západe bol Skriabin dlho zaznávaný: ešte Gerald Abraham ho označil za „smutný patologický prípad“ (1935), no v priebehu druhej polovice 20. storočia sa dočkal zaslúženej rehabilitácie.

Z dostupných nahrávok spomeňme ako referenčné tú pod taktovkou Jevgenija Svetlanova (Štátny symfonický orchester ZSSR; Melodia 1970) a Neeme Järviho (Kráľovský škótsky národný orchester; Chandos 1986). Dostupná je aj nahrávka v podaní Moskovského symfonického orchestra a Igora Golovščina (Naxos 1995), žiaľ, jej umelecké kvality sú prinajmenšom sporné. ✕

Poznámky:

- 1 Naďa Hrčková, ed.: *Dejiny hudby VI.*, Hudba 20. storočia (1), str. 36–41
- 2 Teresa Pieschacón Raphael: *Alexander Scriabin*, text bookletu CD Naxos 8.553581



Ivan Hrušovský

Sláčikové kvartetá a Elégia

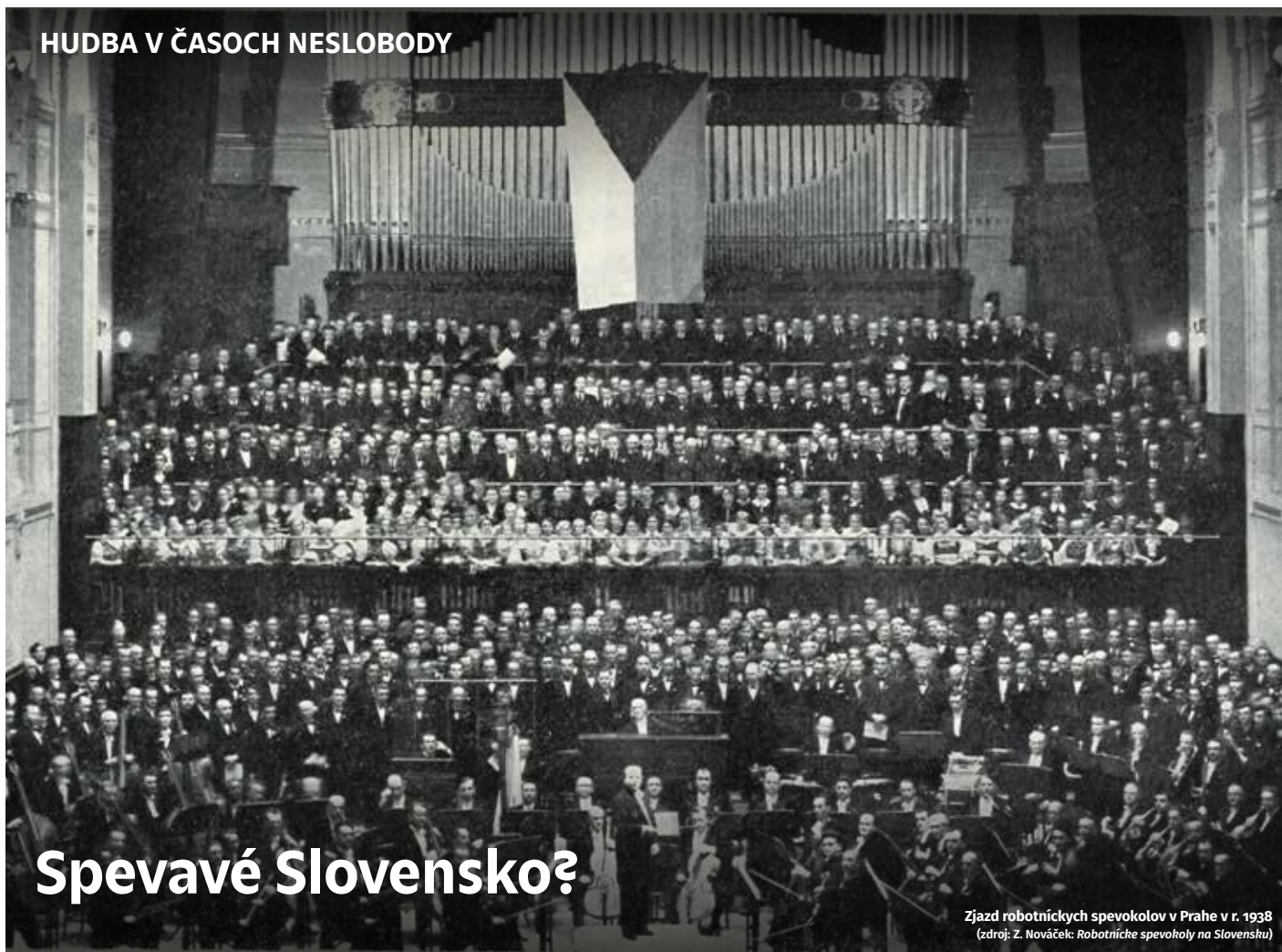
**Mucha Quartet /
Petra Noskaiová /
Anton Jaro /
Michal Slamka**

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 kvartetá, 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 Rybárikom či filozofom Milanom Šimečkom.

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

© hudobné centrum 2021
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

HUDBA V ČASOCH NESLOBODY



Spevavé Slovensko?

Zjazd robotníckych spevokolov v Prahe v r. 1938
(zdroj: Z. Nováček: Robotnícké spevokolky na Slovensku)

Tradičná piesňová kultúra zastávala v procese formovania slovenskej národnej identity významnú rolu. Bola výrazným kultúrnym ukazovateľom, jedným z identifikátorov „duše národa“. ¹ Úpravy ľudových a vlasteneckých piesní tvorili veľkú časť repertoáru speváckych zborov pôsobiach na území Slovenska už od polovice 19. storočia. Po roku 1938 sa stalo spojenie vlasteneckého obsahu a zborovej formy hudobným ideálom metaforou zjednoteného slovenského ľudu. Nie všetok obsah mal však v slovenskom štáte zelenú.

Soňa JESENIČOVÁ

Kongres o ľudovej piesni (1938)

Od r. 1934 pôsobila v Československu **Spoločnosť pre hudobnú výchovu** – pokroková organizácia nasledujúca súdobé reformné prúdy hudobnej pedagogiky, ktorá vznikla s cieľom „šíriť zmysel a porozumenie pre hudbu, záujem o ňu a lásku k nej“. ² Prestížnemu výboru Spoločnosti, zloženému z elit rôznych katedier hudobnej vedy z celej ČSR, predsedal minister zahraničných vecí Kamil Krofta. Spomedzi osobností, ktoré v tom čase pôsobili na území Slovenska, boli členmi výboru napr. vedúci Seminára hudobnej vedy Univerzity Komenského v Bratislave Dobroslav Orel či tajomník Spoločnosti, ružomberský rodák, klavirista, hudobný pedagóg a neskorší nemecký a izraelský politik Leo Kestenberg. V júni 1938 usporiadala slovenská pobočka Spoločnosti pre hudobnú výchovu v Trenčianskych Tepliciach **Kongres o ľudovej piesni** a o jej

využití v hudobnej výchove. Kongres mal byť „propagáciou Slovenska a ľudovej piesne slovenskej, vykorisťovanej v poslednom čase šlagovou tvorbou veľmi pochybných cení“. ³ Vážnosť mu dodávala aj záštita ministra zahraničia a predsedu Spoločnosti pre hudobnú výchovu v jednej osobe, Kamila Kroftu, ako aj slovenského ministerského predsedu Milana Hodžu. O tom, že sa atmosféra doby rozhostila aj v prostredí tohto akademického stretnutia s vyhranenými a azda aj dobre mienenými hudobno-pedagogickými a muzikologickými cieľmi, vypovedá kritika kongresu v dobovej tlači. Článok v denníku *Slovák* z 12. 6. 1938 dôsledne opisuje sklamanie z podielu slovenských a českých rečníkov, ako aj z charakteru predvedeného repertoáru. Vyčíta organizátorom, že priestor, ktorý po otvorení Dobroslavom Orlom dostali českí rečníci, pripadol na úkor slovenských odborníkov ako Karol Plicka, ktorého prednáška bola prerušená, pričom dokonca „miesto toho dostalo sa Nemcom dve aj pol hodiny, aby nás informovali,

ako sa nemecká pieseň vyvíjala na Slovensku“. ⁴ Článok ďalej kritizuje absenciu odborníkov z radov Hudobnej a dramatickej akadémie pre Slovensko, menovite Frica Kafendu, ale predovšetkým zakladateľa Akadémie, dlhoročného aktívneho zberateľa a upravovateľa ľudových piesní Miloša Ruppeldta. Absentoval i Ruppeldtom vedený Spevácky zbor slovenských učiteľov, považovaný za popredného nositeľa odkazu tradície slovenského kultúrneho života. ⁵ „Keď sa rodila myšlienka usporiadať kongres ľudovej piesne na Slovensku v Bratislave, s radosťou sme privítali tento úmysel, ale súčasne sme sa aj obávali, či tento podnik Spoločnosti pre hudobnú výchovu neobide nás Slovákov tak ako všetky podniky, ktoré sú síce na Slovensku, ale obchádzajú všetko, čo je slovenské. Dúfali sme, že sa to teraz nestane – ale stalo sa.“ ⁶ Komentár k programu kongresu ilustruje atmosféru, aká vládla na slovenskej strane pomyselných hraníc medzi Českom a Slovenskom v posledných mesiacoch spoločnej republiky.

→ **Národné piesne**

„Spievali tri slovenské, jeden český, dva maďarské zbory a päť nemeckých,“ vyčítalo sa programu druhého dňa kongresu v denníku *Slovák*. „Pri národných oslavách naše deti nevedia poriadne zaspievať Nitra, milá Nitra, Kto za pravdu horí, Slovák som, ba ani našu hymnu, ale o frajerôčke, galánečke a panenkách na silnici, to len tak kypí deťom z úst! Radi by sme vedieť, kto schvaľoval piesne, ktoré nám predviedli žiacke zbory. Ako si tu vysvetlíť poslanie Spoločnosti hudobnej výchovy?“⁷

Autora článku by odpoveď na otázku, kto schvaľoval výber piesní, asi prekvapila. Organizačný výbor kongresu oslovil k spolupráci aj Maticu slovenskú, ktorá poverila komunikáciou s účinkujúcimi Karola Plicku. Z koreš-

Podobne ako slovenská pobočka Spoločnosti pre hudobnú výchovu, aj on pôsobil pri Seminári hudobnej vedy Filozofickej fakulty Slovenskej univerzity (dnešnej Univerzity Komenského). Jeho úlohou bolo založenie a dopĺňanie Archívu slovenskej ľudovej piesne a vydávanie zbierky slovenských ľudových piesní.⁹ Mal deväť pracovníkov a právo na poverovanie externých spolupracovníkov. Medzi vtedajšími zamestnancami pôsobil na vedúcej pozícii aj muzikológ, hudobný historik a učiteľ Konštantín Hudec. Pod jeho redakciou bola v r. 1950 vydaná časť zbierky *Slovenské ľudové piesne*. V rovnakom roku ako Štátny ústav pre slovenskú ľudovú pieseň vznikla aj **Slovenská akadémia vied a umení** (SAVU) s hudobno-dramatickou sekciou ako jednou

zikologickej práce do fondu SAVU.¹¹ Ústav pre slovenskú ľudovú pieseň v tom čase nadviazal s Hudobnovedným ústavom SAVU komunikáciu o spolupráci,¹² no ich sily sa na báze inštitucionálnej spolupráce nespojili a oba ústavy naďalej pôsobili oddelene.

Symbol jednoty a spolupráce

Neboli to len vedecké inštitúcie, koho štátne úrady zaväzovali k „povzneseniu ľudovej kultúry“. V slovenskom štáte, v ktorom jeho funkcionári radi hovorili o „spevavom Slovensku“, bolo ešte z čias monarchie vybudované solídne zázemie pre zborový spev, ktorého začiatky a vývoj boli ideovo späté s národnobuditeľskou tradíciou. Zborový spev tu bol

po celé generácie vnímaný ako jedna z „ochotníckych domén, kam sa uchýľoval bitý slovenský život“,¹³ ako „jediný kultúrny vyjadrovací prostriedok slovenského národa aj vtedy, keď trpel pod jarmom, keď mu jeho utlačovateľia brali to, čo môže byť pre jeden národ najdrahšie – reč“.¹⁴

Potenciál jedinečného spojenia vlasteneckého náboja „národných“ piesní a zborovej formy ako symbolu jednoty a spolupráce nemohol ostať v 40. rokoch nepovšimnutý. Naďalej bolo vynakladané systematické úsilie, aby sa zo zborového spevu stávala „umelecká nadstavba ľudového spevu“.¹⁵ Vývojovú kontinuitu však po r. 1938 skomplikoval fakt, že výrazný podiel na vybudovaní tradície zborového spevu mali

tzv. robotnícke spevokoly, reprezentujúce ideologický diskurz, ktorý jasne kolidoval s programom národného socializmu.

Robotnícke spevokoly

Prvý robotnícky spevokol na území Slovenska vznikol v 70. rokoch 19. storočia na pôde vzdelávacieho spolku typografův v Bratislave.



Robotnícky spevokol Slobodná pieseň, r. 1933 (zdroj: Z. Nováček: *Robotnícke spevokoly na Slovensku*)

pondencie s účinkujúcimi vyplýva, že Plickovou snahou bolo prezentovať staré piesne v čo najautentickejšej podobe, a teda jednohlasne, ale aj v súlade s trendom doby – v zborovej úprave.⁸ Národná hymna, piesne *Kto za pravdu horí*, *Nitra milá Nitra*, *Slovák som* a *Slovák budem*, ktoré kritikovi v programe chýbali, boli v tom čase neodmysliteľnou súčasťou repertoáru speváckych zborov, no neboli piesne ľudové, ale vlastenecké. Pre ľudové aj vlastenecké piesne sa v tom čase nie veľmi šťastne používalo súhrnné označenie „národné piesne“. Používanie tohto pojmu však malo svoje úskalia: pre niekoho reprezentoval tradičnú slovenskú piesňovú kultúru (teda tradičné piesne šírené cez generácie ústnym podaním), ale pre iných aj vlastenecké piesne – autorské, zľudovené, s ktorými sa slovenský ľud stotožnil v národnoobrodeneckom hnutí.

Popri koncentrovanej pozornosti, ktorá bola venovaná ľudovej piesni počas piatich kongresových dní v r. 1938, jej bola na Slovensku venovaná odborná pozornosť aj kontinuálne. Po zmene štátoprávných pomerov a zániku československého Ústavu pre ľudovú pieseň pokračoval v jeho misii od r. 1942 na Slovensku **Štátny ústav pre slovenskú ľudovú pieseň**.



Bude vojna, incipit Cikkerovej úpravy pre mužský zbor (zdroj: M. Kostelný: *50 rokov speváckeho zboru slovenských učiteľov*)

z troch sekcií umeleckého odboru. Samostatné ústavy, medzi nimi **Hudobnovedný ústav**, vznikli v r. 1943. Už v prvom roku existencie malo pracovisko v pláne „zamerať sa na najstaršie pamiatky ľudovej piesne zo XVI. – XVII. storočia, slovácke pesničky“ a „vydať slovenské ľudové piesne zo zbierky Bélu Bartóka, do tlače pripravované prof. Novákom“, ako aj „hlásnické piesne“.¹⁰ Výskum ľudovej piesne mal na SAVU dobré zázemie aj vzhľadom na odborný záujem riaditeľa Hudobnovedného ústavu, hudobného historika Františka Zagibu, ktorý vyvíjal snahu o postúpenie výsledkov svojej etnomu-

Za sedem desaťročí svojho systematického pôsobenia sa stali robotnícke spevokoly výrazným fenoménom a uznávanou entitou národného kultúrneho života. Prvý ideologický programovo vymedzený robotnícky spevokol na našom území vznikol v Bratislave v r. 1893 na pôde robotníckeho vzdelávacieho spolku Vorwärts (Napred). Spev ako „najprírodzenejšia a najdostupnejšia forma verejného prejavu“¹⁶ sa ujal aj v prostredí ďalších vznikajúcich robotníckych spolkov v Martine (1905), v Liptovskom Mikuláši (1909), ale aj v Sučanoch, vo Zvolene, Vrútkach, v Košiciach a ď. Po prvej svetovej

vojne a opätovnom rozmachu robotníckych spevokolov vzniklo v r. 1931 za sprievodu tónov *Piesne práce*, skladby *Kto si rodom Slovák* a Smetanovho zboru *Veno Združenie robotníckych speváckych spolkov československých* so sídlom v Bratislave.¹⁷

Udalosti rokov 1938–1939 sa pre činnosť robotníckych spevokolov stali prekážkou. Svetonázor, ktorý šíril prostredníctvom svojho repertoáru, bol nezlučiteľný s ideológiou vládnucej strany. Nastupujúci totalitný režim netoleroval myšlienky, ktoré by mohli spochybňovať jeho legitimitu kolíziou s filozofiou národného socializmu. Verejné predvádzanie *Marseillaisy*, *Piesne práce* či *Socialistického pochodu*, ktoré mali v repertoári robotníckych spevokolov od počiatku čestné miesto, bolo pre

monografie venovanej dejinám robotníckych spevokolov na Slovensku, retrospektívne podotkol, že „z ich repertoáru zmizla stará česká klasika, uchýlili sa k operetám, dokonca vystupovali aj na oficiálnych príležitostiach“.²¹

Za nevôľou robotníckych spevokolov, ktoré odmietali vstúpiť do Zväzu slovenských speváckych zborov, boli, pochopiteľne, aj ideologické dôvody. Ich angažovanosť bola nekompatibilná s konformitou, ktorú by si vyžadovalo vstúpenie do „nerevolučného“, politicky zmierlivého spolku. Systematické obmedzovanie robotníckych zborov viedlo k ich redukcii. Mnoho spevokolov bolo zakázaných alebo označených za nežiaduce. Skazu dokončil výmer policajného riaditeľa z novembra 1940, ktorým bolo Združenie ro-

toár obsahom, ktorý sa z ideového hľadiska neprotivil aktuálnemu politickému režimu. Mikuláš Schneider-Trnavský takto udržal pri živote napríklad robotnícky spevokol Bradlan po jeho začlenení do Zväzu slovenských speváckych zborov v rokoch, ktoré robotníckym spevokolom nepriali.

K najvýznamnejším speváckym telesám na Slovensku patrili **Spevácky zbor slovenských učiteľov**, ktorého heslom bolo už od založenia v r. 1921 „*spevom budiť lásku k vlasti*“. Prvým dirigentom bol Miloš Ruppeldt, a neskôr, v rokoch druhej svetovej vojny, jeho nástupca Ján Cikker. Udalosti po r. 1938 znemožnili zboru podniknúť v nasledujúcom roku pripravovanú a štátom podporovanú cestu do Spojených štátov amerických. Zbor napriek tomu zotrval aktívnym aj počas turbulentného vojnového obdobia a v nastolenej repertoárovej a interpretačnej linii pokračuje dodnes.

V r. 1921 vzniklo z iniciatívy Ministerstva s plnou mocou pre správu Slovenska aj **Akademické spevácke združenie**. Pri hudobnovednom seminári Slovenskej univerzity ho založil Dobroslav Oreľ.²³ Združenie vystupovalo aj pod menom Akademický spevácky zbor a účinkovalo aj mimo univerzitných slávností. Pravdepodobne práve z titulu spätosti s hudobnovedným seminárom vystúpilo na rozdiel od Speváckeho zboru slovenských učiteľov napríklad aj na spomínanom Kongrese o ľudovej piesni. Akademické spevácke združenie sa po r. 1938 opakovane objavilo na javisku Slovenského národného divadla pri interpretáciách Suchoňovho *Žalmu zeme podkarpatskej*. Dielom, ktoré malo premiéru v kritickom r. 1938, chcel autor poukázať na „sociálne rozpoloženie a biedu, ktorá vtedy kričala na každom kroku“ a na „nemecký fašizmus, ktorý začal otvorene vstupovať na scénu dejín“.²⁴

Zároveň však išlo z formálnej stránky o monumentálnu kantátu, zobrazujúcu slovenský ľud, a preto je pochopiteľné, že si *Žalm* získal popularitu aj u najvyšších funkcionárov slovenského štátu. Pri príležitosti Slávnostného večera Slovenskej univerzity predseda vlády Vojtech Tuka žiadal, aby v Slovenskom národnom divadle v rámci symfonického koncertu zaznel „*Suchoňov Žalm s rozšírenými zbormi, ktorých aspoň prvé rady majú byť oblečené do slovenských národných krojov*“.²⁵ Koncert bol doplnený ukážkami z Musorgského opery *Chovančina*. Ponuro ladený program síce nevyznel príliš slávnostne, zato pomerne autenticky vystihol ťaživú atmosféru doby.

Zbor do každej obce

Ako vidieť, zborový spev bol aj vo vládnych kruhoch vnímaný ako metafora pospolitosti slovenského ľudu. Ako činnosť, ktorá „učí spolupatričnosti, spolčovaniu, organizovaniu, svornosti, disciplíne, sjednocovaniu, kde sa všetci cítia byť budovateľmi a udržiavateľmi spoločného diela, čo je iste i pre výchovu k štátnosti veľmi dôležité“.²⁶ písal v r. 1939 Miloš Ruppeldt vo svojom návrhu



Programový plagát SND, r. 1940 (zdroj: www.snd.sk)

fašistický režim nemysliteľné. Preto po r. 1938 čelili rôznym obmedzeniam. Hlinkova garda napr. v marci 1939 zapečatila priestory Robotníckeho spevokolu Lýra zo Spišskej Novej Vsi a zakázala mu združovanie. Podobný scenár vzápätí postihol aj spevokoly v Bratislave a v Košiciach.¹⁸

Robotnícke spevokoly sa mali predbežným uznesením z novembra 1939 začleniť do Zväzu slovenských speváckych zborov so sídlom v Martine a adaptovať sa na nové podmienky tak, aby ich činnosť bola v súlade s cieľom „uskutočňovať jednotu a zdvíhať dušu slovenskú k starej kráse“.¹⁹ Ich ďalšie pôsobenie však bolo podmienené zmenou stanov a prihlásením sa k novému štátnemu usporiadaniu. Niektoré spevokoly pokračovali v aktivite v súčinnosti s pravidlami cenzúry. Spevokol Bradlan napr. nesmel v r. 1940 z pokynu vedenia rozhlasu interpretovať do éteru zbor *Zmráka sa* na text Ivana Kraska v zhudobnení Eugena Suchoňa, a to údajne pre jeho „obsahovú smutnosť“.²⁰ V r. 1960 Zdeněk Nováček, autor

botníckych speváckych spolkov v Bratislave zakázané. Jeho vedenie zdržiavalo nariadenie o likvidácii, až kým ministerstvo neohlásilo v decembri 1942 jeho zánik. O odhodlanosti Združenia svedčí, že v čase svojho zániku, po viac ako štyroch rokoch represálií, malo ešte stále 420 členov.²²

Spevavé Slovensko

Zväz slovenských speváckych zborov vznikol v r. 1928 za prítomnosti 27 zástupcov speváckych spolkov v Trenčianskych Tepliciach. Jeho predsedom sa stal Mikuláš Schneider-Trnavský, podpredsedom Miloš Ruppeldt, druhým podpredsedom Viliam Fíguš-Bystrý a čestným predsedom Ján Levoslav Bella. Prominentné obsadenie predsedníctva Zväzu poukazuje na vážnosť, s akou bola misia zborového spevu vnímaná. Kvalitné spevácke zbory poskytovali tvorivé zázemie skladateľom, ktorí v prípade potreby na revanš s entuziazmom naplňali ich reper-



Koncert robotníckeho spevokolu v Moyzesovej sieni v Bratislave, rok 1949 (zdroj: Archív mesta Bratislavy)

→ na zriadenie pracovného miesta štátneho inšpektora hudby, ktorý adresoval Ministerstvu školstva. Tento štátny úradník mal o. i. dohliadať na zakladanie školských speváckych krúžkov, speváckych zborov a orchestrov v mestách a na stredných školách. Ruppeltdt formuloval v žiadosti predstavu, že človek v tejto pozícii by mal „vypátrať spomedzi kandidátov učiteľstva najlepšie zborové alebo sólové hlasy pre tieto polky a hlavne pre najväčší celoslovenský Spevácky zbor slovenských učiteľov, čím všetkým sa veľmi výdatne pomôže slovenskej kultúre tu doma, ako i za hranicami“. V neposlednom rade mal „pomáhať patričným profesorom hudby usporiadať a viesť závody školskej mládeže v hudbe a speve, pričom nech sa opiera o celú slovenskú verejnosť a menovite odbory Matice slovenskej, ktoré tieto závody usporiadajú“.²⁷

Štát sa o svoje spevácke polky staral naoko vzorne. Ministerstvo školstva a národnej osvety v r. 1940 vydalo výnos, ktorým nariadilo riaditeľstvám všetkých národných a stredných škôl zakladanie spevokolov vo všetkých slovenských obciach a mestách, ako aj organizovanie speváckych súťaží. Reálna politika štátu však zároveň likvidovala už existujúce etablované telesá pre ich nevyhovujúcu ideologickú angažovanosť a viedla k vytváraniu pod-

mienok, ktoré nepriali ani existencii štátom tolerovaných a podporovaných telies. Z dôvodu nedostatočnej finančnej podpory sa po r. 1938 ocitol v ťažkostiach aj Zväz slovenských speváckych zborov. Záštitu nad ním prebrala Matica slovenská, ktorá vnímala kultivovanie tradície zborového spevu ako „vôľu každého Slováka, ale i všeobecný záujem národný a štátny“.²⁸ Okrem materiálnych ťažkostí sa však Zväz potýkal aj s ďalšími dôsledkami politických zmien. Mnohí jeho členovia museli vyhovieť povolávaciemu rozkazu, alebo boli z dôvodu cudzieho štátneho občianstva či príslušnosti k židovskému náboženstvu nútení opustiť územie Slovenska. Kontinuita zamýšľaných súťažných prehliadok speváckych zborov sa po dvoch úvodných ročníkoch prerušila. Tretí ročník prebehol až v r. 1944 v Martine, v čase bombardovania Bratislavy, následkom čoho viac ako polovica prihlásených speváckych krúžkov odriekla svoju účasť.²⁹ Ideály pertrakované v štátnej legislatíve naznačovali, že štát chce mať v speváckom hnutí spojenca, no podnikal kroky, v dôsledku ktorých „spevavému Slovensku“ nebolo vždy do spevu. ×

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

Zdroje:

- ¹ Konceptom duše národa sa zaoberal v článku *Kollektívna psychológia v službách národa* (1907) Anton Štefánek (1887–1964), slovenský politik, sociológ a po vzniku prvej ČSR slovenský referent školstva (KLOBUCKÝ, Robert. *Hlasistická sociológia národa*. In: *Sociológia – Slovak Sociological Review*, 2006, roč. 38, č. 4, s. 333–338.
- ² PRCHAL, Jan. *80 let Společnosti pro hudební výchovu a reflexe současného stavu hudebního zdělávání u nás*. www.chr-cmc.org, 2014, s. 6.
- ³ *Správa matice slovenskej v Turčianskom sv. Martine*. Archív Matice Slovenskej, fond H.IV. Iné kultúrno-osvetové inštitúcie: Matica slovenská II, roč. 1938: Kongres pre ľudovú pieseň, sign. 312-1938-89, inv. č. 5.
- ⁴ GRUSKA, Ján Viliam. *Zem spieva. Zjavné a skryté fakty*. www.pravda.sk, 2017.
- ⁵ *Spevácky zbor slovenských učiteľov, subvencia*. Archív Divadelného ústavu, fond Zbierka dejín divadelnej kultúry na Slovensku I., sign. 22860138, inv. č. 630.
- ⁶⁻⁷ GRUSKA, Ján Viliam. 2017. *Zem spieva. Zjavné a skryté fakty*. www.pravda.sk, 2017.
- ⁸ *List Slovenského ľudového spevokolu Drótar Matci slovenskej z 9. 3. 1938*. Archív Matice Slovenskej, fond H.IV. Iné kultúrno-osvetové inštitúcie: Matica slovenská II, roč. 1938: Kongres pre ľudovú pieseň, sign. 312-1938-89, inv. č. 3.
- ⁹ *Zvesti Ministerstva školstva a národnej osvety*, roč. IV. Bratislava: Štátne nakladateľstvo, 1942, s. 40.
- ¹⁰ *Vedecké činnosti: správy o činnosti k 15. 10. 1943 a program do budúcnosti*. Archív Slovenskej akadémie vied, fond Slovenská akadémia vied a umení, sign. A-01, inv. č. 107.
- ¹¹ *Návrh na zakúpenie excerptii dotazníkového materiálu č. 1.-2.-3. vydaného Štátnym ústavom pre ľudovú pieseň v Bratislave za bývalej ČSR*. Archív Slovenskej akadémie vied, fond Slovenská akadémia vied a umení, sign. A-01, inv. č. 107.
- ¹² *List Štátneho ústavu pre slovenskú ľudovú pieseň Slovenskej akadémii vied a umení z 26. 2. 1944*. Archív Slovenskej akadémie vied, fond Slovenská akadémia vied a umení, sign. A-01, inv. č. 107.
- ¹³⁻¹⁴ MARTÁK, Ján. Do novej práce. In: *Jubilejná pamätinka V. celoslovenských speváckych pretekov*. Martin: Sväz slovenských speváckych zborov pri Matici slovenskej v Turč. Sv. Martine, 1948, s. 8.
- ¹⁵ NÁGEL, Dezider. Sborový spev na Slovensku. In: *Jubilejná pamätinka V. celoslovenských speváckych pretekov*. Martin: Sväz slovenských speváckych zborov pri Matici slovenskej v Turč. Sv. Martine, 1948, s. 24.
- ¹⁶⁻²² NOVÁČEK, Zdenko. *Robotnícké spevokoly na Slovensku*. Bratislava: SAV, 1960, s. 12–114.
- ²³ MARTÁK, Ján. *Dobroslov Oreľ – zakladateľ slovenskej hudobnej vedy na výstave Hudobného múzea*. www.operaslovakia.sk, 2017.
- ²⁴ REHÁK, Oliver. Slovenské hudobné povstanie. *Denník SME*, 14. 3. 2014, s. 19.
- ²⁵ *List vládného komisára SND Vojtechovi Tukovi z 13. 12. 1939*. Archív Divadelného ústavu, fond Zbierka dejín divadelnej kultúry na Slovensku I., sign. 22860138, inv. č. 149.
- ²⁶⁻²⁷ *Návrh na ustanovenie miesta štátneho inšpektora hudby a spevu*. Archív Divadelného ústavu, fond Zbierka dejín divadelnej kultúry na Slovensku I., sign. 22860138, inv. č. 100.
- ²⁸ MARTÁK, Ján. Do novej práce. In: *Jubilejná pamätinka V. celoslovenských speváckych pretekov*. Martin: Sväz slovenských speváckych zborov pri Matici slovenskej v Turč. Sv. Martine, 1948, s. 8.
- ²⁹ NÁGEL, Dezider. Sborový spev na Slovensku. In: *Jubilejná pamätinka V. celoslovenských speváckych pretekov*. Martin: Sväz slovenských speváckych zborov pri Matici slovenskej v Turč. Sv. Martine, 1948, s. 26.



Aktuálna zostava Bratislava Hot Serenaders (foto: C. Barchatý)

Hráme čoraz lepšie... už 30 rokov

Na Slovensku máme viacero jedinečných telies, no len málokteré si vyslúžilo skutočné svetové renomé. Orchester BRATISLAVA HOT SERENADERS patrí k najlepším telesám interpretujúcim autentický raný jazz na svete. Trinásť CD, 4 LP a 1 DVD, dlhoročná spolupráca s legendárnym Milanom Lasicom, nespočetné koncerty na najvýznamnejších európskych pódioch – to je štatistika, ktorá však nehovorí nič o mravčej práci v pozadí úspešnej činnosti 20-členného orchestra bez inštitucionálneho zázemia. O histórii i súčasnosti dnes už 30-ročného orchestra, ako aj o špecifikách interpretácie jazzovej a tanečnej hudby 20. a 30. rokov sme hovorili s umeleckým vedúcim telesa, trubkárom JURAJOM BARTOŠOM.

Pripravila Jana DEKÁNKOVÁ

■ **V prvých rokoch existencie sídlil orchester v budove bratislavského Istropolisu, ktorý je dnes v demolácii. Ako si spomínaš na toto obdobie?**

Istropolis je pre BHS spojený hlavne s menom PhDr. Pavla Schwartza, herca, moderátora, publicistu a manažéra, známeho aj z Radošinského naivného divadla, ktorý orchester poznal ešte ako riaditeľ PKO, kde nás angažoval na prvé vystúpenie. Bolo to v rámci Magicfestivalu v roku 1986, kde sme hrali hudobné predely medzi vystúpeniami kúzelníkov v Estrádnej hale a následne sme hrali aj na „afterparty“. Vtedy sa orchester ešte volal Dixieband. Pán Schwartz si nás oblúbil a my sme mu boli veľ-

mi vďační za príležitosť premiérovu si zahrať, dokonca na festivale, kde rok predtým hral náš vzor – Originální pražský synkopický orchestr (OPSO). Keď pán Schwartz prešiel do Istropolisu, angažoval nás ako „dvorný“ orchester a vytvoril nám tam domovskú scénu a podmienky na skúšanie, čo bolo pre vznik BHS kľúčové.

■ **Ako sa formoval prerod z Dixiebandu na Bratislava Hot Serenaders a prečo je rok 1991 oficiálnym rokom vzniku orchestra?**

Prerod mal viacero etáp. V roku 1989 som oslovil viacerých bývalých i vtedajších spolužakov. Jeden z nich – študent herectva Roman Féder, ktorý tiež hral na trúbke, sa stal čle-

nom orchestra a veľmi aktívne sa podieľal na organizovaní skúšok i prvých vystúpení obnoveného Dixiebandu. Bolo to hlavne v rokoch 1989 až 1990, keď som bol odcestovaný v zahraničí. Vtedy začali pribúdať ďalšie aranžmány z pera môjho brata, trombonistu Karola Bartoša, Zdenka Pialu, hráča na altsaxofóne, barytonsaxofóne, klarinete, a Václava Wichera, ktorý hral na tenorsaxofóne a klarinete. Zaujímavosťou je, že Václav bol jediným členom orchestra, ktorého sme prijali na základe konkurzu inzerovaného ešte v 80. rokoch v denníku *Práca*. V tom čase presadil môj brat zmenu názvu orchestra na Bratislava Hot Serenaders a pod týmto názvom orchester po prvý raz zahral 19. mája 1991 v bratislavských Klariskách.

■ **Prečo Bratislava Hot Serenaders?**

Karol ako bratislavský rodák a patriot využil znalosť dobových idiémov. V 20. rokoch bol každý, kto hral modernú hudbu, „hot“, čiže ten, kto hrá hot jazz, a „serenader“, čiže ten, kto hrá pekné melódie, serenády. Veľa orchestrov malo v názve hot i serenaders. Takisto bolo pravidlom, že k názvu pripájali aj miesto stálych angažmánov alebo lokalitu, v ktorej orchestre pôsobili, z ktorej pochádzali. Preto Karol logicky a veľmi dobovo premenoval Dixieband na Bratislava Hot Serenaders.

■ **Váš orchester je svetoznámy, jeho zvuk a štýlovosť sú v komunite vintage orchestrov povestné. Staré nástroje však nie sú vždy zárukou autentického zvuku. Ako ho dosahujete?**

Napriek určitým všeobecným a z dnešného pohľadu veľmi špecifickým spôsobom interpretácie jazzu a tanečnej hudby tohto obdobia mal takmer každý orchester svoj zvuk, ktorým sa snažil odlišiť od ostatných. O to sa vlastne snažíme aj my v BHS. Berieme to tak, ako keby sme boli jedným z tisícov orchestrov tej doby, dodržiavame všeobecné pravidlá, akými sú dobové nástroje, tvorba tónu, vibrata a, samozrejme, frázovania, ale napriek tomu máme svoj zvuk, ktorý je nám vlastný. Ďalším veľmi dôležitým aspektom sú pravidelné skúšky, nahrávky a koncerty. A ešte to, čo sa zdá byť jednoduché, ale je to to najkomplikovanejšie – veľmi detailná a prácna tvorba aranžmánov, ktoré vznikajú najprv presnou transkripciou originálnej nahrávky, a potom prearanžovaním pre účely a obsadenie BHS s dôrazom na zachovanie dobovosti. Aranžmány spolu s ich pochopením a schopnosťou hudobníkov správne uchopiť notový zápis tvoria chrbtovú kosť BHS. V podstate ide o podobný proces, aký používajú všetky súbory poučenej interpretácie klasickej hudby minulých storočí s tým rozdielom, že pokiaľ oni vychádzajú z dobových notových zápisov a literatúry o spôsobe interpretácie, našim zdrojom sú dobové nahrávky. Notové zápisy v originálnej podobe sa až na pár výnimiek nezachovali, a ak aj sú – ako napr. pozostalosť Paula Whitemana, ktorú má v archíve Williams College, v americkom Massachusetts – neostáva nič iné, ako najprv

→ urobiť tak ako vždy detailnú transkripciu originálnej nahrávky a až potom nazrieť do pôvodných partov, pretože ani v nich nie je všetko. Dokonca sme našli aj neopravené chyby, čo je stará a rozšírená hudobnícka nemoc...

■ **Ako sa dá 30 rokov udržať v orchestri nadšenie a motiváciu hrať v podstate „tú istú“ hudbu?**

Notový zápis je jediný element, ktorý sa nemení a možno ho nazývať „tou istou hudbou“. Ako všetci veľmi dobre vieme, je to iba vodidlo, ktoré samo osebe nič neznamená. Až živé predvedenie z neho robí hudbu. Bez hudobníkov, ktorí mu dajú zvuk, obsah a emóciu, je to kus popísaného papiera. Preto je každý koncert jedinečný a ničím nenahradiateľný a verím, že tak ako pre nás, aj pre naše publikum je drogou, ktorá je silno návyková. V tomto ohľade je potom čas nepodstatný.

■ **Dnes je k dispozícii na jedno kliknutie množstvo nahrávok, v čase vzniku BHS však nebol ani internet, ani CD, ani jednoduchý prístup k nahrávkam. Odkiaľ ste čerpali repertoár v začiatkoch?**

Za vznikom BHS stojí okrem môjho brata Karola a mňa, ktorí sme chodili na koncerty OPSO a snívali o hraní tej istej hudby, génius Pavel Klikar, všestranný hudobník, trubkár, klavirista, aranžér a učiteľ viacerých generácií hudobníkov okolo OPSO. Pavel nám poskytol prvé nahrávky, z ktorých začali postupne vznikať z pera môjho brata a mňa prvé aranžmány pre vtedajší Dixieband.

■ **To ma privádza k prvým bratislavským koncertom OPSO v Dome kultúry na Nivách, ktorý je posledných 20 rokov vašou domov-**



Jedna z najstarších fotografií orchestra zachytávajúca obsadenie z r. 2000 (foto: C. Bachratý)

ky koncertov, tucet CD a štyri vinylové platne, ktoré sme tam nahrali. Hrať na mieste, kde sa odohrávali nádherné a nezabudnuteľné koncerty OPSO, je pre nás splneným snom.

■ **Hrajú v aktuálnej zostave ešte stále zakladajúci členovia?**

V aktuálnej zostave hrajú ešte traja zakladajúci členovia: Karol Bartoš – trombón, Zdenko Píala – klarinet a saxofóny a ja – trúbka.

■ **Koľko hudobníkov a spevákov sa za 30-ročnú existenciu v orchestri vystriedalo? Veľmi málo...**

■ **Venujete sa hudbe, ktorá vznikala medzi rokmi 1925 až 1935, okrem zopár výnimiek a slovenskej scény, ktorú mapujete až do konca 40. rokov. Je to tým, že sme u nás boli vtedy tak trochu hudobne „pozaďu“? Aká hudba sa v 20. rokoch hrala u nás?**

Na túto otázku ponúka najkompetentnejšiu odpoveď publikácia Pavla Zelenaya *Hudba – tanec – pieseň*. Je jasné, že na Slovensku v tom čase vládla opera, opereta a ľudová pieseň. Takisto je prílišným zjednodušením tvrdiť,



J. Bartoš na jubilejnom koncerte k 30. výročiu orchestra, Divadlo L+S, 2021 (foto: C. Bachratý)

skou scénou. Aký je to pocit koncertovať a mať zázemie tam, kde ste ako dvadsiatnici chodili na koncerty pražskej legendy?

Na Nivy sme sa dostali v období, keď sme prestali byť pre nové vedenie Istropolisu zaujímaví. Brali sme to najprv dosť ťažko, pretože sme už mali za sebou prvých desať rokov exis-

tencie pod názvom Bratislava Hot Serenaders, prvé úspechy a CD, a Istropolis sa nám javil ako jedinečný priestor. Nakoniec však zvíťazil genius loci, ktorý na Nivách zasial OPSO, a sme nesmierne radi, že nás z Istropolisu vyhodili. Nivy sú pre nás oveľa lepším priestorom. Hlavne z akustickej stránky. Dôkazom sú stov-

že sme boli pozadu. Treba si uvedomiť, že hot jazz a sweet and dance music, ako v Amerike populárna a tanečnú hudbu 20. rokov začali označovať, prenikali do Európy pomaly. Stačí si predstaviť, že neexistovalo médium, ktoré by, tak ako dnes, prinášalo v reálnom čase novinky zo zámoria. Z dnešného pohľadu sa zdá, že nám to trvalo príliš dlho, ale nie je to tak. S výnimkou Spojeného kráľovstva, kde americkí hudobníci začali hrať hot jazz takmer v tom istom čase, v akom vznikala v USA, zvyšok Európy si na novú hudbu zvykal dlhšie. Prelom nastal s rozšírením rádia a gramofónu medzi stredné vrstvy, ale aj to nejaký čas trvalo.

■ **Koľko skladieb obsahuje váš aktuálny repertoár? Ktoré z tých najstarších hráte ešte aj dnes?**

V repertoári máme viac ako 300 skladieb. Z času na čas sa vraciame aj k najstarším. Naozaj najstaršia, ktorú sme nedávno oprášili, je *Static Strut*. Aranžmán som dokončil 12. júla 1986.

práca, ktorá trvala dvadsať rokov. Rád by som pripomenul, že DVD, ktoré sme nahrali s pánom Lasicom, bolo vôbec prvým slovenským hudobným DVD. Je veľká škoda, že o pánovi Lasicovi hovoríme v minulom čase. Pre nás ostáva symbolom láskavého, priateľského a, samozrejme, nesmierne inteligentného a vtipného umelca. A chýba čoraz viac...

■ **Váš repertoár je postavený na transkripciách dobových nahrávok. Kto sa o tieto aranžmány stará a aká je v nich miera individuálneho priestoru pre jednotlivých hudobníkov?**

Ako som už spomenul, aranžmány sú chrbtovou kosťou nášho orchestra. Hlavným aranžérom som ja a Richard Fičor, gitarista a bendžista. Takmer v každom aranžmáne je priestor pre inštrumentálne sóla, ktoré sú však limitované. Nahrávky jazzovej a tanečnej hudby mali totiž až do polovice 40. rokov maximálne 3,5 minúty. Tolko dovoľovala kapacita jednej strany tzv. štandardnej 10-palcovej

dva mikrofóny. Keď jeden spraví chybu, celý orchester musí nahráť skladbu znova. Na druhej strane sa však vyhnete nekonečným hodinám pri postprodukcii v štúdiu. Tento spôsob však kladie maximálne nároky na prípravu...

Naším základným cieľom je sprostredkovať poslucháčovi zážitok, ktorý nazývame prenesenie „bol som pri tom“. Inými slovami, snažíme sa, aby nahrávka znela tak, ako znel orchester v štúdiu alebo na pódiu pred takmer sto rokmi. Bez šumu zo šelakovej platne zničenej prehrávaním kovovými ihlami a bez nedokonalosti dobového záznamu. Používame dokonalé a špičkové kópie dobových mikrofónov z dielne firmy Flea z Považskej Bystrice a „mixáž“ spočíva v nastavení vzdialenosti jednotlivých sekcií a hráčov v štúdiu tak, ako to bolo aj v 20. rokoch. Samozrejme, neryjeme nahrávky do voskovej matrice, ale cez softvér Pro Tools ich editujeme a následne finalizujeme na magnetofónovom páse. Zvuk je tak čistý, mäkký a poslucháč má naozaj dojem, že sa



Profilový koncert v Košiciach, Kasárne/Kulturpark, r. 2021 (foto: M. Molnár)

■ **Popularita BHS na domácej scéne prudko stúpila vydaním troch CD albumov a hudobného DVD s Milanom Lasicom. Ako k tejto spolupráci prišlo a čo vám na nej bude chýbať?**

Koncom 90. rokov ma oslovili z produkčného domu Forza, či by som nezaranžoval a nevyprodukoval CD s pánom Lasicom na spôsob vtedy populárnych projektov, rámcovo nazývaných „duets“. Pán Lasica mal naspievať piesne podľa svojho výberu s viacerými domácimi speváčkami zvučného mena. V tom čase dostal orchester ponuku sprevádzať ho na odovzdávaní ocenení Televízna osobnosť Markízy. Pán Lasica s nami zaspieval dve piesne z repertoáru Františka Krištofa Veselého a na základe tejto spočiatku jednorazovej spolupráce zrušil projekt „duets“ a vznikla spolu-

platne zo šelaku – predchodcu vinylu. Preto nebol priestor na dlhé sóla a koniec koncov v tom čase, až do vzniku legendárnej nahrávky piesne *Body and Soul* saxofonistu Colemanu Hawkinsa v roku 1939, to ani nebolo zvykom. Sólisti v BHS majú preto menší priestor, no ich sóla majú nezastupiteľnú a veľmi dôležitú úlohu. Musia byť autentické, nesmú „uhnúť“ z dobovosti, musia byť veľmi výstižné, melodické a zároveň efektné. To všetko na krátkom úseku – veľakrát ide iba o pár taktov, výnimkou nie sú dvojtaktové „breaky“, málokedy má sólista priestor na sólo v celej forme piesne.

■ **Aj váš spôsob nahrávania CD je dnes raritou. Nahrávate všetci spolu vrátane spevákov, bez použitia akýchkoľvek overdubbingov či postprodukčných úprav, a to iba na**

ocitol v 20. rokoch v štúdiu alebo na koncerte. Celý tento proces má ešte jednu výhodu – tak ako poslucháč počuje orchester z CD, alebo v poslednom čase aj z vinylovej platne, tak ho počuje aj na koncerte. Ak k tomu pridáme neopakovateľnú atmosféru kontaktu publika s hudobníkmi, úspech je zaručený. Nie nadarmo sme obligátny nápis, ktorý na etiketách gramofónových platní nabádal ku kúpe firemných ihlých – „Pre najlepší výsledok si kúpte naše ihly“, parafrázovali a na etiketách našich platní uvádzame: „Pre najlepší výsledok pridte a vypočujte si Bratislava Hot Serenaders naživo.“

■ **Hráte hot jazz a sweet dance music, čo je označenie tanečných jazzových štýlov predswingovej éry, čiže obdobia 20. a prvej polovice 30. rokov. Mnohí, najmä promotéri,**

→ **používajú súhrnný názov swing. Aký je medzi týmito štýlmi rozdiel?**

Na túto otázku nie je jednoduchá odpoveď. Vlastne je, ale obávam sa, že nič nevysvetľuje, aj keď pomenúva základný rozdiel. Frázovanie jazzovej hudby 20. rokov je synkopické, frázovanie swingovej hudby je triolové. Iba na okraj a na ilustráciu, ako ťažko je odpovedať a zároveň si za odpoveďou na túto otázku stať – Louis Armstrong swingoval už začiatkom 20. rokov a nebol sám...

■ **Si tvárou a kapelníkom Bratislava Hot Serenaders, ale aj kapelníkom Melody Makers Ondřeja Havelku. Ako zvládaš sedenie na dvoch stoličkách? Aký je rozdiel v „lídrovaní“ hotjazzového a swingového orchestra?**

Ak by sa nerátalo cestovanie, časové straty a logistika s tým spojená, je to zábava a veľká pohoda. Rozdiel v „lídrovaní“ nie je žiaden.

■ **V ostatných rokoch ste pravidelne absolvovali turné v Spojenom kráľovstve a Ruskej federácii. Organizovať turné 20-členného orchestra, za ktorým nestojí žiadna inštitúcia, musí byť náročné. Ako sa vám to darí?**

K veľkým turné sme sa dopracovali postupne. Napríklad prvé koncerty v Spojenom kráľovstve sme absolvovali už na prelome tisícročí, keď sme účinkovali na festivale vo Whitley Bay. Tam sme postupne nazbierali skúsenosti

a kontakty, a najmä sme si na tomto trhu spravili dobré meno. Na základe veľmi priaznivej odozvy organizátorov i publika sa nám neskôr podarilo nájsť domácu agentúru, ktorá komunikuje s promotérmi a organizátormi v rámci celého Anglicka, Walesu a Škótska.



J. Bartoš a M. Lasica, z fotenia na CD *Celý svet sa mračí*, r. 2002 (foto: C. Bachratý)

Rovnako to bolo aj v Ruskej federácii. Technické plánovanie turné je vždy v našej réžii. Náročnosť sa však zvyšuje nielen s počtom pribúdajúcich koncertov, ale aj v závislosti od destinácie nášho účinkovania. Napríklad na prvom turné v Spojenom kráľovstve sme odohrali 8 a na ostatnom až 18 koncertov. Všetka

náročná manažérska práca leží na pleciah nášho croonera (speváka, pozn. red.) Miloša Stančíka. Sme mu za to veľmi vďační. Navyše treba spomenúť, že naše aktivity v mnohých prípadoch podporil Fond na podporu umenia.

■ **Kam sa chystáte vycestovať v najbližšom čase?**

Už v júni tohto roku náš orchester vystúpi na najstaršom jazzovom festivale v Škandinávii s názvom Riverboat Jazz Festival, ktorý sa koná v Dánsku. Nesmierne nás teší, že na ňom vystúpime už po tretíkrát, a opäť by to nebolo možné bez podpory Fondu na podporu umenia. Vzhľadom na dozvuky pandémie kovidu a najmä brexitu sme turné do Spojeného kráľovstva opäť o rok odložili.

■ **Máte za sebou množstvo koncertov na domáciach aj zahraničných pódioch. Ktoré z nich pokladáte za najúspešnejšie?**

Najväčší úspech je, keď poslucháči a diváci prídu, počúvajú, reagujú a zabávajú sa, tešia sa z hudby tak ako my, tleskajú a odchádzajú spokojní. Takže pre nás je najväčší úspech každý uskutočnený koncert a ten úplne najväčší je, že budú ďalšie.

■ **Pripravili ste pre svojich fanúšikov niečo špeciálne k 30. výročiu?**

Samozrejme. Je to to najšpeciálnejšie – hráme čoraz lepšie a mienime v tom čo najdlhšie pokračovať. ✕

One Day Jazz Festival

Úvodný koncert 14. ročníka sa niesol v duchu solidarity s Ukrajinou. Live stream koncertu 24. 3. z Divadla Astorka Korzo '90 v Bratislave s názvom *Sound of Peace* bol cez slovenské



M. Stevens a W. Smith III (foto: R. Baranovič)

inštitúty v zahraničí prenášaný do 9 krajín Európy. Koncert otvorila autorská skladba N. Nikitina *Prayer for Ukraine* v podaní Matúša Jakabčica, Nikolaja Nikitina, Luboša Šrame-

ka, Štefana „Pištu“ Bartuša a Mariána Ševčíka. Z domácich jazzmanov sa ďalej predstavilo duo – Mihaľová-Šedivý (Lash & Grey), kapela Jána-Berkyho Mrenicu (Marco Pillo – spev, gitara, Ján Rigó – kontrabas a Michal Bugala – gitara) a speváčka Anita Soul s L. Šramekom (klavír), Š. Bugalom (vibrafón), M. Bugalom (gitara), R. Csinom (basgitara) a M. Valihorom (bicie nástroje). Prvú časť koncertu uzavrelo trio M. Bugalu s M. Valihorom a českým kontrabasistom Robertom Balzarom. Druhú časť vyplnil americký projekt *In Common* aktuálneho moderného mainstreamu spájajúceho rôzne žánre, prístupy a štýly. Predstavili sa v ňom

hudobníci Matthew Stevens (gitara), Walter Smith III (saxofón), Harish Raghavan (kontrabas) a Jonathan Barber (bicie). Záznam z koncertu je stále k dispozícii na youtubovom kanáli Ja

som kultúra. Organizátori postúpili výťažok zo vstupného organizáciám, ktoré pomáhajú vojnu postihnutej Ukrajine.

Cena za jazzový album roku 2021

Jubilejný 10. ročník ankety **ESPRESSO** o najlepšiu slovenskú jazzovú album sa bude aj tento rok konať už tradične na Medzinárodny deň jazzu 30. 4. O cene verejnosti pre jeden z 23 nominovaných albumov môže verejnosť rozhodovať hlasovaním na portáli jazz.sk do 28. 4. Slávnostný večer s vyhlásením výsledkov bude v Divadle P. O. Hviezdoslava v Bratislave s priamym prenosom na Rádiu Devín a livestreamom na jazz.sk. V rámci večera vystúpia Sisa Michalidesová, František Bálesť Ansámbeľ a Ľubomír Gašpar Címbal Project so Sisou Fehér.

Nové jazzové rádio

Bratislavskí poslucháči si môžu naladiť nové **Radio Jazz** na frekvencii **92,60 MHz**. Vysielať, dostupné aj online, plánuje do budúcnosti spustiť aj vlastné relácie a prenosy živých koncertov. Za projektom stojí Music Gallery Group, s. r. o. na čele s hudobníkom a organizátorom jazzových podujatí, Martinom Valihorom.

(red., jazz.sk, tlačové správy)



Milan Pala Plays Alfred Schnittke M. Paľa, K. Paľová, Filharmonie Brno, A. Liebreich Pavlik Records 2021

Temný album temnej hudby v temných časoch. Tak by sa dala stručne a doslovne opísať ďalšia nahrávka Milana Paľu venovaná tentoraz tvorbe Alfreda Schnittkeho. Album vznikol pred rokom v Brne v produkcii Paľovho domovského vydavateľstva Pavlik Records. Prezентuje jeho tri umelecké polohy – sólistu so sprievodom orchestra, v duu s klavírom a sólového tlmočníka diela skladateľa, ktorý ho sprevádza od začiatkov kariéry. Nahrávka môže byť jednou z ciest z temnoty dneška a neistôt koncertného života, kde produkcie bez publika či online prenosy strácajú bez výmeny energie medzi interpretom

a publikom zmysel. Nenahradí živost koncertu, no v technicky kvalitnej produkcii má šancu uchovať zážitky z vynikajúcej hudby a fantastických interpretačných výkonov. V sále Besedného domu v Brne sa 29. 1. 2021 konal koncert bez publika, na ktorom zaznel málo hrávaný *Tretí husľový koncert* Alfreda Schnittkeho z r. 1978 v podaní fenomenálneho Milana Paľu v sprievode Filharmonie Brno a dirigenta Alexandra Liebreicha. Práve táto výnimočná interpretácia sa stala základom albumu čisto s dielami ruského majstra, ikony tzv. polyštylizmu hudby 20. storočia. Koncert je inštrumentovaný pre malý orchester – k 13 dychovým nástrojom (zhodne s obsadením Bergovho *Komorného koncertu*) pripojil skladateľ 4 sláčikové nástroje. Komorná zvukovosť majoritne meditatívnej, kantabilnej a chorálovej hudby okrajových častí silne kontrastuje s apelom prostrednej časti, kde eskaluje Paľova schopnosť vtiahnuť poslucháča k samotnému jadrú poetiky skladateľa a neochabuje ani pod vplyvom premenlivých polôh hudobného pradiava. Extrémna expresia oboma smermi (hlasnej i tichej hudby) a bohatosť farebných nuáns sú charakteristickou črtou jeho interpretačného prejavu už dlhé roky. Mohutný vstup do prvej časti *Tretej sonáty pre husle a klavír* zvuko-

vostou predčí koncert a stávame sa svedkami iného Schnittkeho: zhustený obsah, priepastné kontrasty v expresii i energii (napr. druhá a vzápätí tretia časť), skratkovitosť až lakonickosť sú znakmi jeho neskorého štýlu. Sonáta je vôbec jedno z jeho posledných diel vytvorených v podmienkach fatálne sa zhoršujúceho zdravia a, naopak, neustále sa zvyšujúceho pracovného tempa. Šírku nahrádza hĺbka a toľko spomínaná „prítomnosť smrti“. K Milanovi Paľovi sa pripája jeho manželka a už niekoľko rokov i umelecká partnerka Katarína Paľová. Toto spojenie produkuje v poslednom čase projekty nahrávok a koncertných vystúpení nevidanej, resp. neslýchanej kvality a hĺbky hudobnej výpovede s maximálnou mierou harmónie celku. Záver albumu patrí *Madrigalu na pamäť Olega Kagana*, jednočastovej pocte husľistovi, ktorý okrem množstva iných skladateľových diel premiéroval aj *Tretí husľový koncert*. Schnittke do úvodu skladby zakódoval kryptogramy mien Kagana a jeho manželky, violončelistky N. Gutmanovej, ktorá dielo premiérovala symbolicky rok po manželovej predčasnej smrti. Zdrvený Schnittke z úvodu tichých izolovaných tónov kryptogramov cez vzráhajúcu sa melodiku bezútešnosti tragickú udalosť po-

stupne v dlhom kadenčnom oblúku nachádza silu k prejavom výkrikov bolesti až po záverečnú rezignáciu a podvolenie sa neutíchajúcemu smútku.

Temná hudba v temných časoch na albume s temným dizajnom s fotografiami umelcov objavujúcich sa iba pod určitým uhlom náhľadu počítajúcim s aktívnym prístupom poslucháča k danému artefaktu so skvelým sprievodným textom dramaturga Filharmonie Brno Víťezslava Mikeša hlboko ponoreným do sveta tvorcov – skladateľa i jeho zasvätených interpretov. Album z tých, aké mám rád. Zasahujúci. Trvalo prítomný.

Marian LEJVA



Boris Lenko Musica Harmonicus Real Music House 2022 Digitálne CD (Flac, MP3) →

:|: 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 posluchácky 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

→ Boris Lenko patrí k elite akordeónového umenia na Slovensku i za hranicami, čo sa odráža aj v nebyvalej frekvencii jeho nahrávacej aktivity. Najnovší album so skladbami Johanna Sebastiana Bacha a Muzia Clementiho je už jeho piatou sólovou snímkou, pričom nerátam participáciu v množstve tímových projektov najrôznejšieho štýlového a žánrového zamerania. Cieľom najnovšej nahrávky je zachytiť repertoár rozšírený v radoch adeptov hry na klavíri i akordeóne na ZUŠ i konzervatóriách a dať týmto skladbám akúsi referenčnú podobu.

Knižička pre Annu Magdalénu Bachovú z r. 1725 obsahuje 22 skladieb – niekoľko notoricky známych menuetov a polonéz, ako aj ďalších inštruktívnych skladbičiek s nejasným autorstvom. Pätnásť *Dvojhlasných invencií* a pätnásť *Trojhlasných sinfonii* pochádza z r. 1720, no Bach ich ešte raz odpísal v r. 1723; boli mienené nielen ako didaktický materiál pre adeptov hry na klávesových nástrojoch, ale aj ako pomôcka pre budúcich skladateľov. A napokon 6 *sonátin op. 36* od Muzia Clementiho z r. 1797 má dnes rovnako inštruktívne využitie a predstavuje fakticky jediné známe kompozície tohto taliansko-anglického priekopníka klavírneho umenia a výrobcu klavírov. Pretlmočenia Borisa Lenka vzbudzujú dojem, že celý tento repertoár je určený výhradne pre akordeón. Ide o osobnostne mimoriadne zrelú interpretáciu, v ktorej sa snúbi detailná premyslenosť s vitálnou ohnivou spontánnosťou, racionálny prístup s presvedčivým emocionálnym formovaním. Lenko neváhal siahnúť aj po neraz bohatom improvizáčnom ornamentálnom dotvaraní, predovšetkým čo sa týka *Knižičky pre A. M. Bachovú*, ale aj v prípade Clementiho *Sonátin* (pravda, v menšom rozsahu). Dodatočné ozdobovanie manévry sú výrazné najmä v repetíciách. V niektorých rýchlych častiach *Sonátin* si Lenko doplnil notový text o krátke improvizované kadencie pred reprízami; táto prax je trochu svojvoľná, ale vyznieva

veľmi vhodne a zapadá do logiky hudobného procesu. Pravá ruka jemne prevažuje nad ľavou z dôvodu zvukových charakteristík nástroja, inak Lenko používa takmer vždy len jeden jednohlasný register, čiže sa k farebnému ozvláštneniu stavia pomerne rezervovane. Podobne je to aj s dynamickými zásahmi, ktoré sú len veľmi striedme, ak vôbec (to, pravda, spôsobuje problémy v Clementiho *Sonátinach*, ktoré už predsa len predpisujú bohatšiu dynamiku).

O to rozšafnejšie používa interpret možnosti artikulácie. Jeho obľúbeným úderom je non legato, nielen v sprievodných (osminových) figurách, ale aj v melodických pasážach a tematických úsekoch. Základom Lenkovej hry je precízna, mnohotvárna, invenčná a motívicky dôsledne uplatňovaná artikulácia. Niekedy je toho non legata až príliš, napríklad v dvojhlasnej *Invencii E dur* č. 6 (čo trochu smeruje k bizarnosti) alebo v tretej časti Clementiho *Štvrtej sonatiny*, v 5.–6. takte a analogicky v rozpore s pôvodným legatom. To sú však iba nepatrné drobnosti, bezvýznamné vo vzťahu k celkovému vyzneniu, ktoré do veľkej miery určuje plastické, cieľavedomé, expresívne frázovanie. Čo sa týka agogických zásahov, Lenko je vo vzťahu k notovému textu aj tu nanajvýš opatrný a iba v niektorých miestach som zaregistroval podstatnejšiu mikroagogiku: napr. v *Dvojhlasných invenciách f mol* č. 9 a *g mol* č. 11.

Osobitnú kapitolu predstavujú Lenkove tempá; ako vieme, Bach ich ešte na rozdiel od Clementiho nepredpisoval. Azda najvďačnejším interpretačným prostriedkom sú vyhrotené tempové kontrasty. Napríklad v *Dvojhlasných invenciách* prepožičal Lenko veľmi svieže tempá skladbám *d mol* č. 4, *F dur* č. 8 alebo *a mol* č. 13; naopak, podstatne zdržanlivejšie chápal *G dur* č. 10, *A dur* č. 12 a *h mol* č. 16. Z *Trojhlasných sinfonii* dostala značne pomalé tempo skladba *Es dur* č. 5 a, naopak, veľmi svieže tempo *sinfonia E dur* č. 6. Domnievam sa, že *Trojhlasná sinfo-*

nia f mol č. 9 by mohla byť z tohto hľadiska o dosť zdržanlivejšia, pre svoj latentný bolestný a meditatívny výraz. Až na túto výnimku však Lenko takmer vždy „trafil“ hudobné charaktery a významy, ktoré sa za notami skrývajú. *Trojhlasná sinfonia a mol* č. 13 napríklad získala prekvapujúco hravý charakter.

Aj v Clementiho *Sonátinach* sa Lenko prejavil ako brilantne a slobodne muzicírujúci umelec, tempá sa nachádzajú neraz na hranici zrozumiteľnosti a vkusu, ale neprekračujú ju, a to je podstatné. Dôsledne sa vyhýba akejkolvek „romantizácii“, ktorá by mohla eventuálne hroziť v pomalých častiach: i keď, tá z *Piatej sonatiny* vyznieva takmer impertinentne. Celkovo je tento album určite prínosný nielen pre klavírnu a akordeónovú mládež, ale aj bachovských znalcov.

Tamás HORKAY



Septem Dies Schola Gregoriana Pragensis, C. Marti Supraphon 2021

Ako vyzeral týždeň v živote študenta pražskej univerzity na prelome 14. a 15. storočia? Odpoveď na túto otázku približuje najnovšie CD súboru Schola Gregoriana Pragensis pod vedením Davida Ebena. Myšlienka celého projektu vychádza z dochovaných záznamov, podľa ktorých mali vtedajší univerzitní študenti vo svojom kolégiu povinnosť zúčastňovať sa na liturgických spevoch, okrem toho sa hudbe venovali aj vo voľnom čase. Tento dualizmus sleduje aj dramaturgia albumu, dotiahnutá do posledného detailu. CD je príkladom tvorivej spolupráce muzikológov a interpre-

tov – špecialistov na hudbu daného obdobia. Autorom celej koncepcie, aj fundovanej štúdie, je muzikológ Jan Ciglbauer.

Spevy sú premyslene radené do siedmich dní (pondelok–nedeľa) podľa vybraných sviatkov či dní liturgického roka – sv. Katarína, sv. Martin, Panna Mária atď. Repertoár každého dňa je ešte rozdelený na hudbu liturgickú, ktorá znela počas omše či Liturgie hodín, a mimo liturgie.

Kým prvú skupinu tvoria sakrálné texty, v tej druhej nachádzame predovšetkým dobovú (duchovnú) poéziu, ktorá s obľubou využíva odkazy na grécku mytológiu a okrem hagiografie tematizuje napríklad aj problémy študentského života. Niektoré texty dokonca alegoricky smerujú aj za hranice vtedajších prísnych mravov.

Dualizmus je zjavný aj z hudobného hľadiska. V liturgických spevoch dominuje gregoriánsky chorál a rané podoby viachlasu. Mimoliturgické spevy charakterizuje renesančný viachlas, trojhlasné moteto, ale aj postupné používanie inštrumentálneho sprievodu. Kompaktnú a precíznu interpretáciu vokálneho súboru v niektorých spevoch dopĺňa citlivý sprievod na klavírbale v podaní Coriny Martiovej. Inštrumentálna hudba sa v tomto období rozvíjala napriek zákazom a obmedzeniam, uprednostňované však boli tichšie klávesové nástroje pred dychovémi. Zaujímavosťou albumu sú inštrumentálne verzie inak vokálnych skladieb, do istej miery aj improvizované. Ciglbauer jednu z nich charakterizuje nasledovne: „*Tato improvizace je znějící hypotézou i otázkou, zda nemohla být vokální hudba komponována s pomocí hudebního nástroje, který umožnil ověření souzvuku rychleji a praktičtěji, než by to dokázali zpěváci.*“

Dôležitým aspektom celého albumu je jeho situovanosť do stredoeurópskeho priestoru, ktorá sa prejavuje najmä vo výbere rukopisov a kódexov, z ktorých spevy pochádzajú. Album čerpá predovšetkým z prameňov stredoeurópskej provenien-



„Život nie je o hľadaní našich hraníc,
život je o poznávaní našej
neobmedzenosti“

Herbie Hancock

cie, v ideálnom prípade z tých, ktoré majú priamu väzbu na Prahu. Súčasťou bookletu sú aj texty skladieb v originálnom znení a v preklade do súčasnej češtiny a angličtiny. V kombinácii s hudobno-historickou štúdiou, ktorá charakterizuje každú skladbu a jej varianty, máme k dispozícii vydarené dielo, ktoré pútavým spôsobom sprístupňuje dnešnému poslucháčovi hudobné pamiatky stredoveku. Vypočutie albumu ma nakoniec priviedlo až k provokatívnej otázke: Ako by asi znelo sedem dní v živote dnešného študenta?

Jozef HORVÁT



Jewish Songs ZOE Chamber Orchestra, J. Adamuščin Hudobný fond 2021

Aktuálna situácia na Ukrajine, ktorá nás vytrhla z desaťročia okolo nás trvajúceho mieru a priviedla k situácii, ktorú sme si nedokázali ani len predstaviť, ma v posledné dni vrátila k zvukovému nosiču, ktorý u mňa už niekoľko týždňov čaká na zrecenzovanie. Pálčivá atmosféra upozorňuje na nahrávku *Jewish Songs* a nadobúda na mimoriadnej aktualite napriek tomu, že vznikla v r. 2021. Práve v týchto dňoch ňou môžeme nahradiť modlitbu za mier, pokoj, nádej návratu k včerajšku. Za realizáciou stojí interpretačne, ale i myšlienkovito a organizačne spevák Juraj Adamuščin. Spolu s vynikajúcim komorným orchestrom ZOE, a vďaka trom originálnym upravovateľom piesní, skladateľom Adriánovi Harvanovi, Gregorovi Regešovi a Petrovi Zagarovi, vznikol z pestrých farebných sklíčok poskladaný krehký obrázok

duší ľudí znázorňujúci bežný život aškenázskych Židov. Ide teda o piesne, hudbu a texty pochádzajúce pravdepodobne aj z územia, ktorým dnes otriasajú výbuchy ruských rakiet a tankov. Svetský či sakrálny život ľudí z tejto lokality sa strieda na nahrávke vo výrazovo odlišnej hudbe a je vyjadrený v dvoch jazykoch, ktoré používali – v jidiš a hebrejčine. Napriek rôznorodosti pôsobí nahrávka ako jeden celok. Hlavne hudobne, či už v meditatívnej, alebo žartovnej polohe, osloví i bez zrozumiteľnosti textov. Juraj Adamuščin nenechal nič na náhodu. K jeho sympatickému a originalitou poznačenému distingvovanému vokálnemu prejavu pridal aj obsažný dvojazyčný booklet. Predovšetkým prekladmi textov piesní do slovenčiny a angličtiny sa poslucháč dostane do neznámeho sveta: je mu umožnené stráviť chvíľky s čistou láskou, načrieť do životnej múdrosti, podieľať sa na prostých príbehoch bežného človeka. Počúvať túto prevažne ľudovú hudbu v interpretácii a v hudobnom spracovaní všetkých zúčastnených je ako očista, ako kvapka trblietajúcej sa čirej vody. Takto zapôsobí napríklad pieseň *Margaréty* v úprave Petra Zagara či životne múdry epos *Hebrejských piesní* upravených Gregorom Regešom. Mimoriadne rozkošná a odzbrojujúca je úspávanka *Pri kolíske* s poetickým, do dnešného sveta sotva patriacim textom: „*Pri kolíske stojí biela kozička, vydala sa na vandrovku s batôžkom hrozienu a mandlí.*“ Piesne prepájajú tri inštrumentálne dielka Ernesta Blocha *Tongataboo*, *Alpestre* a *Modlitba* s dominujúcim zamatovým violončelom. Na CD do seba všetko hudobne i obsahovo zapadá. Ani neviem, čo skôr odporúčať: hudbu, texty alebo interpretáciu. Nahrávka je balzomom na dušu tým, ktorí z Ukrajiny utekajú, i tým, pre ktorých je práve dianie na tomto kúsku zeme bolestné. Akoby Juraj Adamuščin, hlavný aktér nahrávky, zvolal: „*Dona nobis pacem.*“

Agata SCHINDLER



Kenny Garrett Sounds from the Ancestors Mack Avenue Music Group 2021

Svetoznámy postbopový saxofonista a skladateľ Kenny Garrett, ktorého netreba čitateľovi zvlášť predstavovať, vydal na jeseň minulého roku už svoj 20. album ako líder. Spolupracuje na ňom s rytmickou sekciou, ktorú poznáme aj z jeho posledných albumov – Corcoranom Holtom (kontrabas), Ronaldom Brunnerom ml. (bicie nástroje), Rudym Birdom (perkúzie) a Vernellom Brownom ml. (klavír). Nechýbajú tu ani mnohí hostia, ktorí sa postarali o svieži zvuk CD – Lenny White (bicie nástroje), Johnny Mercier (organ), Maurice Brown (trúbka), Pedrito Martinez (conguero), Dreiser Durruthy (batá). Ako už samotný názov napovedá, Garrett sa rozhodol preskúmať hudbu svojich afrických predkov. Všetkých osem skladieb albumu tvoria jeho nové autorské témy. Úvodná *It's Time to Come Home* je založená na polrytmickej figúre kontrabasu. Po odznení témy nastupuje Garrett na sólo na modálnej harmonickej ploche. Po záverečnom meditatívnom fade oute nasleduje skladba venovaná predčasne zosnulému trubkárovi a Garrettovmu spoluhráčovi Royovi Hargrovi. *Hargrove* má priamočiary hipopový, funkový groove a motivickú „call and response“ melodickú linku. V sólach vyniká nielen líder, ale aj hosť albumu Maurice Brown na trúbke, ktorý citlivo a invenčne podporuje, dopĺňa a konverzuje s Garrettovými improvizáciami nápadmi. *When the Days Were Different* vychádza z klasického gospelu a blues. Krásne

hlasy hostujúcich speváčok Linny Smithovej, Chris Ashley Anthonyovej a Sheherazady Holmanovej spĺňajú ideálnu predstavu vokálnej interpretácie, ktorú máme zažitú z albumov legend ako Aretha Franklin či James Brown. Garrettovi sa tiež podarilo vkusne implementovať jazzový zvuk, pomocou kvartových voicingov a zádrží bez toho, aby narušil, alebo ovplyvnil celkový koncept a dojem zo skladby.

O sólistických výkonoch by som mohol napísať samostatný článok. Garrett je vyzretý hudobník v najlepších rokoch, dokáže hrať neuveriteľne dlhé sóla, ktoré nikdy nenudia. Vie však hrať aj priamočiaro, štýlovo, málo a krátko (napr. na živých koncertoch, ktoré som dvakrát navštívil). Práve tu sa vydal tou druhou cestou. Pracuje hlavne s materiálom z bluesovej stupnice, hrá motivicky, spôsobom jednoduchej hudobnej otázky a odpovede. V jednom momente vytvorí tenziu zadržaním zväčšenej kvarty. *For Art's Sake* venovaná Artovi Blakey-mu má z harmonickej stránky modálny jazzový charakter, štýlovo ide opäť o chytľavý groove. Ako sólista tu vyniká aj bubeník Ronald Brunner, ktorý dostáva priestor na konci skladby. Kompozície *What Was That?* a *Soldiers of The Fields* nás prenášajú do klasického postbopového zvuku, ktorý je pre Garretta typický. Prezентuje sa tu ako virtuóz s nekonečnou predstavivosťou, výdržou a schopnosťou podmaniť si poslucháča každým tónom. Na svoje si prídu hlavne fanúšikovia modálneho jazzu v štýle kvarteta Johna Coltrana. V záverečných *Sounds from the Ancestors* a *It's Time To Come Home (original)* Garrett spojil tradičné rytmy a riffové melódie vychádzajúce z africkej tradície s prvkami modálneho jazzu. Album *Sounds from the Ancestors* nesklamal a opäť potvrdil, že Kenny Garrett je moderným géniom postbopu. Jeho ikonický zvuk, improvizatívny prístup, štýlová flexibilita, kompozičný talent a správny výber spoluhráčov sa spojili v ďalšom vynikajúcom CD.

Dávid OLÁH

Vanda Rozenbergová Tajnostkár

„Môj prapraprastarý otec bol Gaetano Donizetti,“ povedal som týpkovi, čo sedel vedľa mňa.

„Jasnačka. Môj dedo je Emil Horváth mladší,“ odvetil.

Každých pätnásť-dvadsať minút ktosi vyšiel z dverí oproti. Niektorí boli vysmiati, ale väčšina si niesla premýšľavý, či vystrašený výraz.

„Posral som to, chalani,“ prisadol si jeden taký.

„Máme nejakú šancu opraviť to?“ opýtal som sa rovno.

„Máme. Na budúci rok,“ odvetil, vytiahol z vrecka zapalovač, „majte sa.“

Sedeli sme v chodbe s nízkym stropom, bola dlhá a na jednej strane posiatá dverami, jedny vedľa druhých. Akoby to boli cely.

Je nás ešte dosť, tak som zvedavý, kedy na mňa príde rad. Neviem, podľa akého kľúča nás volajú, no podľa abecedy nie.

„Dal by som rok života za možnosť stretnúť sa s Donizettim. Je to môj predok, som šestnásťte pokolenie,“ povedal som.

„S ktorým Donizettim?“

„Veď s Gaetanom, s akým asi?“

„Mal dvoch bratov, volali sa Giuseppe a Francesco.“

„Som potomok Gaetana Donizettiho,“ zopakoval som stručne.

Človek tu musí byť obozretný a nevystrieľať si všetky náboje, no keď som už začal. Možno sa viac nestretneme, pozrel som sa úkosom na svojho suseda. A týpek nevyzerá, že by na sebe niesol ťarchu slávnej minulosti ako ja.

„Dobre, veď sa nepriechim. Po akej vetve?“ opýtal sa.

„Ako po akej? Veď jeho syn mal syna a ten mal syna a tak ďalej a teraz som tu ja a vďaka Bohu za to.“

„Dobre, ale Donizettiho tri deti, chlapci, a jeho žena zomreli. Zomreli na choleru a Gaetano na syfilis, nemal ešte päťdesiat.“

„Ó, konečne niekto zorientovaný,“ pomyslel som si predčasne.

„Mne toto vykladať nemusíš. Našťastie, Bratislava má priamu linku do Bergama, chodievam tam ako domov a poznám každý kameň v Città Alta. Tá pivnica, kde sa môj praprapraprado narodil, tá vonia škrobom, knihami a chlebom! Jeho múzeum poznám ako svoju dľaň,“ uviedol som ho do problematiky.

„Počúvaj, ty prapra, nemusíš to vyslovovať so všetkými predponami do radu, zľakol som sa, že kokceš a to je dôvod, prečo chceš študovať hudbu. Pri speve sa táto porucha vytratí, zmizne. Viem, ak nás zoberú, konkrétne my spievať nebudeme, ale ide o princíp. Poznám takých, zajakávajú sa, spievajú bez chyby, dospievajú – a kokcú zas,“ povedal drzo.

„Vieš, čo si na ňom najviac vážim? Vieš? Nejaký dobový humorista sa môjho praprapraprada opýtal, hej, Gaetano, ktorá z tvojich opier je podľa teba najlepšia? A čo mu odpovedal? Čo myslíš, čo na to povedal môj predok? Hm? Pove-

dal, že každý rodič má najradšej to decko, ktoré je mrzák a on ich má toľko! To je sebareflexia, čo? Som na svojho prapra pra... okej, na svojho pradedu pyšný!“

„Nedaj sa vysmiať. Toto som čítal sto ráz. Veď to musí byť vymyslený dialóg. Myslíš si, že pred dvesto rokmi boli nejakí naozaj vtipní humoristi? A že bol tvoj údajný pra a tak ďalej taký pohotový? Okrem toho, prestaňme sa hrať na dedka, vieš, že je to hlúposť. Synovia zomreli, Gaetano tiež, odkiaľ by sa zobral tvoj prapraprada predok, jeho syn? Možno dcéra. Veď Donizetti mal syfilis. Sme na skúškach na hudobnú fakultu, nie na atestácii z psychiatrie. Ó, Dó!“ zapíšťal na celú chodbu.

Nemám rád také posmeškovanie. V tom idiotovi skrachovala základná slušnosť.

„Kamarát, tento svet nepotrebuje takých malomyselných, ako si ty. Inak, ja som Milan Rataj, a viem dokonale po taliansky,“ podal som mu ruku.

„Alex,“ odvetil, „a viem dokonale po anglicky. Mám rád detektívky a môj predok bol Arthur Conan Doyle.“

Nereagoval som. Asi nemá žiadnu cenu ukazovať prívětivú tvár.

„Takže?“ opýtal sa Alex. „Vysvetli mi, akým zrakom si sa ty, Rataj z Brestovian, stal predkom Gaetana Donizettiho?“

Otočil som k nemu tvár.

„Jeho kantilény majú v sebe čosi temné. Sú plné tajomstva, žiadne sladkokyslé výlevy, jeho hudba, aj tá, ako by som povedal, komerčná, nie je pre taliansku mentalitu typická a nezabudni, že sa môj praded Gaetano narodil v Alpách. Všade bolo ťažko, ale jeho malý život poznali alpské gény. Vedel prežiť. Dival sa na smrť milovanej ženy, díval sa, ako postupne odchádzajú jeho malé deti. Vnímaj jeho tlmenú inštrumentáciu! Áno, možno mal syfilis. A údajne sa s ním vliekol tri roky, ale to je jednak hlúposť a jednak, vnútri nebol mŕtvy ani sekundu života.“

Zmĺkol. Konečne. Nečudoval by som sa, keby sklonil hlavu a dal sa do uvažovania, bol by som rád, keby to prijal ako fakt a prestal sa vypytovať hlúposti. Na druhej strane, je to prvý človek, ktorému nemusím objasňovať, kto bol Donizetti. Aj to má svoju cenu.

„Neviem dokonale po taliansky a belcanto ma zaujíma len ako súčasť vývoja, môjho, aj hudobného,“ hodil rukou k dverám. „Ale máš pravdu, pojem Donizetti vnímam ako značku kvantity, nie kvality. Veď prišiel o rozum, ten tvoj praded. Skončil v ústave, kde a prečo neviem, ale iste to má niečo spoločné s tou syfilitidou.“

Slová ukladal celkom nevinne, tváriac sa, že nechce provokovať. Ale chcel. Prečo nepovie rovno: tvoj pradedo povymetal nevestince, ochorel na syfilis, ten mu vyčistil mozog a priviedol ho do šialenstva ako mnohých iných v tom čase.

Nedal som sa.

„Poznáš *Don Pasquale*? Skomponoval to v roku 1843. Ľudia tú operu milovali. Je zábavná, je komická, je liečivá. Libreto napísali Angelo Anelli a Giovanni Ruffini. A inšpirovali sa iným libretistom, Felicem Romanim. A ten Romani sa preslávil tým, že odmietol objednávku pre londýnsku operu. A vieš prečo?“

„Lebo nevedel po anglicky?“

Stačilo. Prečo by som mal obhajovať svoje pokrvné puto s Gaetanom Donizettim?

Čo sme my, ja aj tento Alex vôbec dokázali?

Máme dvadsať rokov, sedíme tu a či už nás prijmú, alebo nie (jeho nech nezoberú, nič mu nie je sväté), aj tak budeme večer trčať v bare a ak by sme mali niečo vytvoriť, niečo, na čo sa nezabudne, tak či onak budeme vospávať ráno do desiatej a rodičia nás ešte prikryjú. Budem predsa študovať. Hudobnú vedu. Som muzikálny a mám talent. To je predsa úžasné!

„Nie. Felice Romani tú ponuku odmietol, pretože sa ako šesťdesiatročný zamiloval. A oženil. Donizetti sa nahneval, lebo to považoval za výhovorku a napísal operu o starcovi, ktorý stratil hlavu pre mladú sexi krásku. Tú operu Donizetti napísal za jedenásť dní, počuješ dobre. Kto môže tuš, že sa mu stane to isté.“

„To je somarina. Odkiaľ to vieš?“

„Môj starý otec mi o tom rozprával, už keď som mal päť rokov. Poznám Donizettiho opery naspamäť. Na starom gramofóne sme si púšťali Mariu Callas v *Lucii di Lammermoor*. Spievala prapraprpradedove árie, a starý otec mi so slzami v očiach hovoril, ako sa Gaetano ruval so životom. Kdeže syfilis. Zaľúbil sa, tri roky pred smrťou. A mal s tou krásnou ženou dieťa.“

„Volalo sa Donizetti? Pozri, aj moje ja má všetky halucinácie, ja mám rád Berliozu, ale som si istý, že je to môj praprapranič.“

Necitlivý hurónsky automat, hluchý k tomu, čo hovorím.

„Nechceš ísť na inú fakultu? Napríklad na kriminalistiku?“ opýtal som sa. „Čakáš, že ti poviem, že sa to dieťa volalo, povedzme Bernardi, alebo Marchetti – a máš pravdu. Chlapcovi, ktorý sa narodil z mimomanželského vzťahu, nedali meno Donizetti. Narodil sa v roku 1847, a kto bol jeho stvoriteľ, zistil až o dvadsať rokov neskôr. Úplnou náhodou sa presťahoval na miesto, kde sa jeho otec, don Gaetano Donizetti, narodil. Do Città Alta, v Bergame. Všetko by zmizlo bez stopy, celá história, a uvedom si, že ani ja by som nebol, akým som, keby nebola prišla žena, čo poznala Donizettiovcov. Poznala Gaetana a poznala aj jeho príbeh. Ten, ktorý všetci považovali za jediný skutočný, aj ten, ktorý bol naozajstný a narodil sa v ňom chlapec. Záznak.“

„Trepíš. Veď Donizetti bol v ústave. Sú o tom dôkazy, riadne spísané, riadne overiteľné. Mal by si ísť na inú fakultu, ale máš pravdu, pre teba žiadna neexistuje. Prihlás sa do krúžku *Malý výmyselník*. Alebo napíš knihu: *Tajnostkár*.“

Zle som si sadol. Vedľa idiota. Som hlupák, že som sa zdôveril.

Zavolali ma dovnútra.

„Vytiahnete si otázku a hneď budete odpovedať. Prosím,“ pristúpila ku mne žena v ružových šatách, pohľadom ma naviedla k stolíku pred tabuľou. Ležali tam obálky.

„Takže?“ Muž, pravdepodobne predseda komisie, nadvihol obočie a vyzval ma, nech si prečítam tému z obálky.

„Donizetti verzus Berlioz, komparácia štýlotvorných prvkov.“

„Hlavne sa nesmiem nechať vyprovokovať,“ pomyslel som si a nadýchol som sa.



DIVADLO VIOLA

V RETROSPEKTÍVE

07. MÁJ / 18:00

VSTUP VOĽNÝ

koncert s prednáškou venovaný Mikulášovi Moyzesovi (1872 - 1944)
a Iljovi Zeljenkovi (1932 - 2007)
interpreti: Mucha Quartet a Lucia Duchoňová / spev
projekt Cesty k hudbe 2022

SÓLO-DUO-TRIO

15. MÁJ / 18:00

VSTUP VOĽNÝ

koncert 6. ročníka prehliadky súčasnej hudby
interpreti: Martin Mosorjak / klarinet, Andrej Gál / violončelo,
Peter Katina / akordeón

UMELEC A SLOBODA

20. MÁJ / 18:00

VSTUP VOĽNÝ

koncert z tvorby Romana Bergera (1930 - 2020)
interpreti: Peter Javorka / klavír, Andrej Gál / violončelo

HUDBA POĽSKA A UKRAJINY

15. JÚN / 18:00

VSTUP VOĽNÝ

koncert na podporu Ukrajiny
interpreti: duo Accosphere

UMELCI V EXILE

26. JÚN / 18:00

VSTUP 3€

koncert s prednáškou z tvorby Nauma Luriju (1891 - 1966)
interpret: Xénia Jarová / klavír
projekt Cesty k hudbe 2022

📍 Tkáčska 2, Prešov

🌐 www.violapresov.sk

📘 ViolaPrešov

✉ info@violapresov.sk

☎ 0905 688 665



u. fond
na podporu
umelecka

H Hudobný fond
Music Fund Slovakia

hudobný život



POLSKÝ
INSTITÚT
BRATISLAVA

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

pozyva na filmovú hudbu

21. / utorok / M10

22. / piatok / M11

23. / sobota / M12

Koncertná sieň SF 19.00

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

RASTISLAV ŠTÚR *dirigent* /

JAROLÍM EMMANUEL RUŽIČKA *husle*

Hudba z filmových dobrodružstiev

Elmer Bernstein

Sedem statočných – hlavná téma

Bill Conti

Sever proti Juhu

Michael Kamen

Robin Hood, kráľ zbojníkov – predohra

James Horner

Legenda o vášni – téma Ludlowovcov

Hans Zimmer

Piráti z Karibiku: Na konci sveta –
súita z filmu

Alan Silvestri

Forrest Gump – súita z filmu

John Barry

James Bond: V tajnej službe
jej veličenstva – hlavná téma

James Newton

Howard King Kong

Lalo Schifrin

Mission Impossible

Pocť Johnovi Williamsovi

John Williams

Čarodejnice z Eastwicku –
Diabolský tanec

Narodený 4. júla – hlavná téma

Indiana Jones a Kráľovstvo krištáľovej
lebký – Muttové dobrodružstvá

Navždy a ďaleko, súita z filmu

Harry Potter a väzeň z Azkabanu –
Prútky, čarodejnice, čarodejníci

Schindlerov zoznam – hlavná téma

Hook – Let do Krajiny-Nekrajiny

Hviezdne vojny – hlavná téma

foto: Anton Sládek

#SlovakPhil

stream.filharmonia.sk

www.filharmonia.sk



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.