



hudobný život

ROČNÍK LV

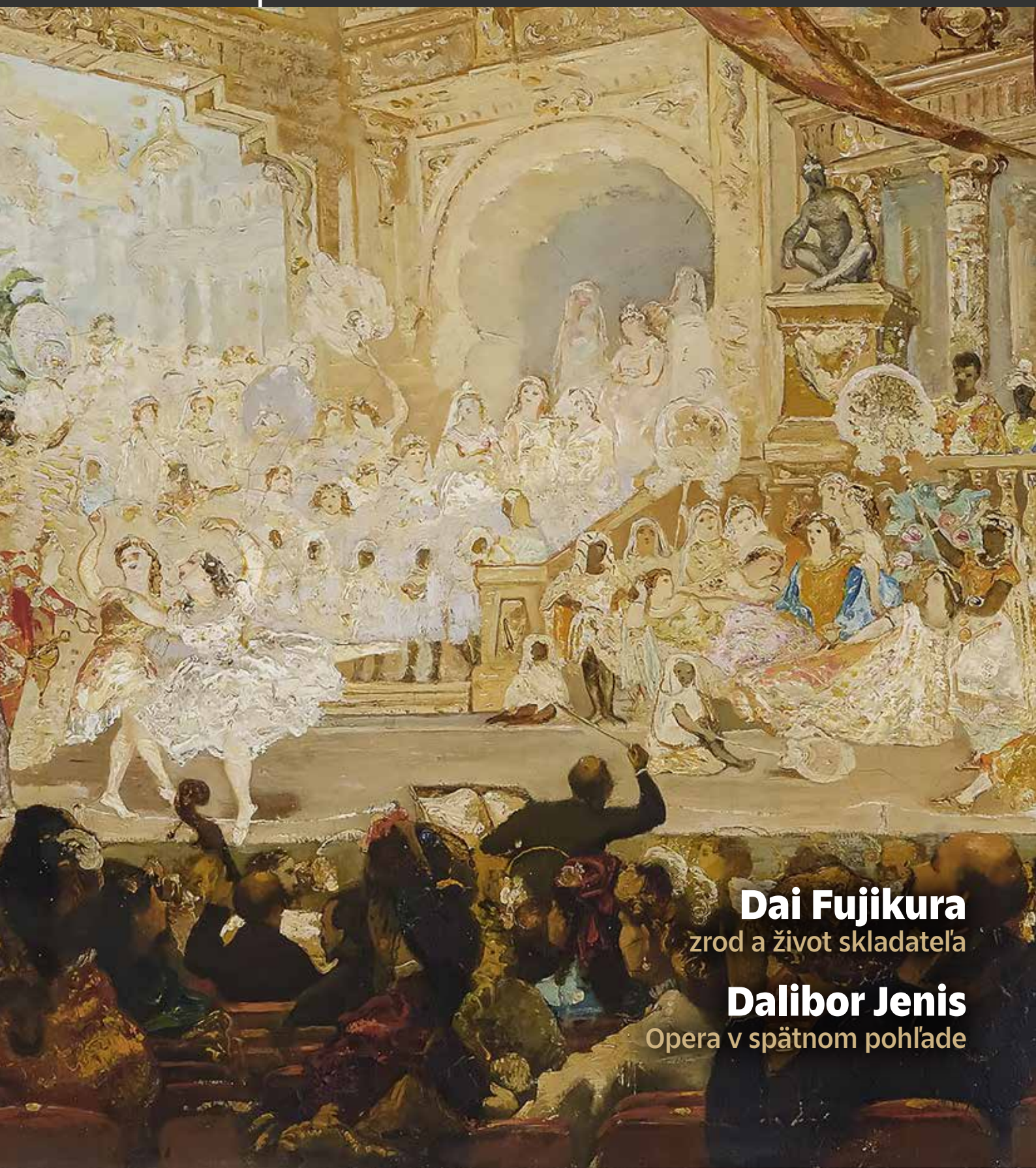
1-2

2023

3 €

hudobné  **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Na chate: Marián Lejava / **Rozhovor:** Viliam Gurbaľ / Mojše Band /
JazzFest Brno / koncerty, recenzie CD / poviedka...



Dai Fujikura

zrod a život skladateľa

Dalibor Jenis

Opera v spätnom pohľade

HUDOBNÉ CENTRUM v roku 2023

KONCERTY, FESTIVALY, SÚŤAŽE

- 32. ročník Stredoeurópskeho festivalu koncertného umenia ALLEGRETTO ŽILINA – 24.–29. 4. 2023
- 25. ročník medzinárodného hudobného festivalu DNI STAREJ HUDBY – 2.–16. 6. 2023
- PRO MUSICA NOSTRA medzinárodné hudobné festivaly v Žilinskom, Prešovskom, Trnavskom kraji – jún 2023, Nitrianskom kraji a na Gemeri – október 2023
- 25. ročník Medzinárodnej speváckej súťaže Mikuláša Schneidera-Trnavského – 15.–21. 10. 2023

HUDOBNÉ VZDELÁVANIE PRE DETI A MLÁDEŽ

- hudobné programy pre deti a mládež VÝCHOVNÉ KONCERTY
- vzdelávacie filmy o hudobných nástrojoch symfonického orchestra HUDOBNÁ TRIEDA
- podpora mládeže cez FÓRUM MLADÝCH TALENTOV
- sústredenia a koncerty SLOVENSKÉHO MLÁDEŽNÍCKEHO ORCHESTRA

VYDAVATEĽSTVO HUDOBNÉHO CENTRA:

- nová podoba mesačníka HUDOBNÝ ŽIVOT

KNIHY:

- Mark Kroll: Johann Nepomuk Hummel – hudobníkov život a svet (slovenský preklad)
- Mikuláš Moyzes v úvahách a premenách času
- Béla Bartók a Slovensko
- Genrich Nejgauz: Poetika klavíra, O umení klavírnej hry
- Miloslav Starosta: Texty o klavírnom umení

NOTY:

- Alexander Albrecht: Šípková Ruženka, symfonická báseň pre orchester
- Edícia Slovenská komorná hudba

CD a DVD:

- 2-DVD Slovenskí hudobní skladatelia
- Ján Levoslav Bella: Slovenské štvorspevy
- Mikuláš Moyzes: Sláčikové kvartetá

SLUŽBY ODDELENIA INFORMATIKY A DOKUMENTÁCIE

- KALENDÁRIUM kultúrnych podujatí obnovená služba na našej webstránke: <https://hc.sk/kalendarium>
- ŠTUDOVŇA hudobnej knižnice Hudobného centra

Editorial

Až šesť rozhovorov prvého tohtoročného čísla poskytuje pohľady na svetle i tmavšie odtiene hudobného života. Japonsko-britský skladateľ **Dai Fujikura** odhaľuje proces „zrodu“ skladateľa a odкрýva pozadie fungovania umelca na voľnej nohe v neustále sa meniacich podmienkach bežného i profesionálneho života. Kauza odchodu Mateja Drlička z postu generálneho riaditeľa SND – pre nás najmä vo svetle problémov v Opere – je aktuálna stále, a to aj vďaka jeho opätovnej kandidatúre. Preto výpoveď barytonistu **Dalibora Jenisa**, ktorý sa po viac než roku rozhodol odkryť okolnosti odchodu z postu umeleckého riaditeľa Opery SND, tne do živého. Klarinetista Ronald Šebesta si na čer pozval dlhoročného spolupracovníka a priateľa **Mariána Lejavu**, s ktorým hovoril o jeho nabitom minuloročnom programe i o prelínaní dirigentskej a skladateľskej profesie. Zaujímavú dvojicu vytvorili rozhovory s organistom a zbormajstrom **Viliamom Gurbalom** a **Michalom Paľkom** z Mojshe Band. Paralely medzi prácou cirkevného hudobníka z Dómu sv. Alžbety v Košiciach a lídra kapely, ktorá oživuje odkaz židovskej hudby, sa ponúkajú mnohé. Ako sa robí veľký jazzový festival v Česku, sme sa pýtali **Viléma Spilku** z JazzFest Brno, ktorý disponuje na naše pomery nebyvalým rozpočtom.

Milí čitatelia, v tomto roku nás čakajú dve veľké zmeny. Už v ďalšom, marcovom čísle sa stretnete s **novým dizajnom**, ktorý bližšie predstavujeme na str. 13. Po viac než dvadsiatich rokoch vo viac-menej tom istom šate si Hudobný život zaslúži formálny posun. O oveľa väčší krok ďalej sa posuníme v druhom polroku, keď spustíme **online verziu** časopisu. Samozrejme, klasický tlačový formát časopisu budeme pre vás pripravovať aj naďalej. Aj keď tlaky na rezignáciu na tlačennú podobu médií v dnešnej dobe stále silnejú, vehementne im odolávame. Či budeme v tejto snahe úspešní, však záleží aj od vás. Preto vám ďakujeme, že nás nielen čítate, ale aj kupujete.

Andrea SEREČINOVÁ

Štátne vyznamenanie pre J. M. Händlera

Prezidentka Slovenskej republiky udelila Rad Ľudovíta Štúra II. triedy huslistovi a dirigentovi Jackovi Martinovi Händlerovi (1947) za rozvoj v oblasti kultúry a umenia, šírenie dobrého mena v zahraničí.

J. M. Händler bol jedným z posledných žiakov D. Oistracha. Po emigrácii do Nemecka r. 1978 pôsobil vo viacerých nemeckých orchestroch, pokračoval v sólistických aktivitách a začal sa venovať aj dirigovaniu. V r. 1989 založil orchester Solistes Européens Luxembourg, r. 2004 Symfonický orchester Bruna Waltera. V r. 2008 ho Európska komisia vymenovala za ambasádora pre interkultúrny dialóg a o rok neskôr za ambasádora pre inováciu a kreativitu.

Vyznamenania 28 osobnostiam boli udelené pri príležitosti 30. výročia vzniku Slovenskej republiky 1. januára v bratislavskej Redute.

(red)

Obsah

Spravodajstvo, koncerty, glosy...

- 2 **Dvakrát s D. Raiskinom** R. Kolář
- 3 **Večer plný očakávaní** Z. Buchová Holíčková
- 4 **Január so Štátnou filharmóniou Košice** T. Horkay
- 5 **Subito: S L. Fančovičom po nahrávaní Dohnányiho klavírných koncertov**
- 6 **Šťastnaté husľové kombo (M. Vengerov, P. Kopatchinskaja)**
A. Serečinová
- 7 **Slušné? Pozoruhodné? Výnimočné! (Belcea Quartet)** P. Zagar
- 8 **Spomíname: F. Matuš** S. Kopčáková
- 9 **Spomíname: B. Hronec** M. Jurčo
- 10 **Za vôňou nástroja: P. Konečný – Auris interna: Skandalon**
P. Konečný – J. Filip
- 12 **Hudobná trieda: Nebojte sa vstúpiť!** A. Serečinová
- 13 **Hudobný život od marca v novom dizajne**

Hudobné divadlo

- 15 **Preriedení hostia v Opere SND** M. Mojžišová
- 16 **Banskobystrický Malý princ v Bratislave** K. Madunická
- 17 **Mníchov: Prečo Elsa, prečo?** R. Bayer
- 19 **Viedeň: Hostami vyšperkovaná Aida** V. Polakovičová
- 20 **Patrí opera do múzea?** R. Bayer

Rozhovor

- 22 **Opera SND: Riešenie v nedohľadne? (D. Jenis)** R. Bayer
- 26 **Z Ósaky do svetových centier súčasnej hudby (D. Fujikura)** R. Kolář
- 30 **Hľadanie zmyslu i radosti v sakrálnnej hudbe (V. Gurbal)** J. Zelenková
- 40 **Mojshe Band a jej prikázania (M. Paľko)** A. Beretová

Na chate

- 32 **R. Šebesta a M. Lejava**

Príloha

- 34 **A. Parrott: Ako to skladateľ myslel (úryvok z knihy)**

Jazz

- 42 **Jazzové laboratórium / M. Jakabčí: All Blues** P. Palaj
- 45 **JazzFest Brno: Držať latku vysoko (V. Spilka)** J. Kalász
- 48 **Reportáž: Gitarové múzeum nielen o gitarách** J. Kalász

Recenzie CD a kníh

Poviedka

- 56 **Pán Satie** V. Rozenbergová

Obsah 54. ročníka

Mesačník **Hudobný život**/január-február 2023 vychádza v **Hudobnom centre**, Michalská 10, 815 36 Bratislava, IČO 00 164 836
Zapísané v zozname periodické tlačie MK SR pod ev. číslom EV 3605/09
Redakcia: Šéfredaktorka: Andrea Serečinová (kontakt: andrea.serecinova@hc.sk, +421 220470420, 0905 643926), redaktori: Robert Kolář (robert.kolar@hc.sk), Jana Dekánková (jana.dekanakova@hc.sk), Juraj Kalász (juraj.kalasz@hc.sk), externá redakčná spolupráca: Robert Bayer (robert.bayer@hc.sk)
Jazykové redakcie: Zuzana Studená, Eva Planková
Výtvarná spolupráca: Róbert Szegény

Distribúcia a marketing: Patrik Sabo (tel: +421 220470460, fax: +421 220470421, distribucia@hc.sk) • **Adresa redakcie:** Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, www.hc.sk/hudobny-zivot/ • **Grafický návrh:** Róbert Szegény, Peter Beňo • **Tlač:** ULTRA PRINT, s. r. o., Bratislava • **Rozširuje:** Slovenská pošta, a. s., Mediaprint-Kapa a súkromní distribútori • **Objednávky na predplatné** prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty, alebo e-mail: predplatne@slposta.sk • **Objednávky do zahraničia** vybavuje Slovenská pošta, a. s., Stredisko predplatného tlače, Uzbecká 4, P.O.BOX 164, 820 14 Bratislava 214, e-mail: zahranicna.tlac@slposta.sk • Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. Používanie novinových zásielok povolené RPPBA Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03. • **Indexové číslo** 49215. ISSN 13 35-41 40 (tlačené vydanie), ISSN 2729-7586 (online, pdf verzia). • **Obálka:** Z výstavy o opere v Bundeskunsthalle v Bonne. J. Seignemartin: Balet vo Faustovi (detail) © Lyon MBA – Photo Alain Basset • Názory a postoje vyjadrené v uverejnených textoch nie sú stanoviskom redakcie. Redakcia si vyhradzuje právo redakčne upravovať a krátiť objednané i neobjednané rukopisy. Texty akceptujeme len v elektronickej podobe. • Vyhľadávať v dátach uverejnených v tomto čísle môžete na adrese www.siac.sk

Dvakrát s Danielom Raiskinom

Dva koncerty, ktoré **Slovenská filharmónia** odohrala v decembri a januári pod taktovkou svojho šéfdirigenta **Daniela Raiskina**, mali výraznú pridanú hodnotu v podobe zaradenia niekoľkých naozaj zriedkavo uvádzaných diel.

Večer **9. 12.** to boli – v programe trochu netypickom pre adventné obdobie, no prečo nie – *Danzas fantásticas op. 22* sevillského skladateľa Joaquína Turinu, ktorý by bol presne v ten deň oslávil svoje 140. narodeniny. Pôvodne klavírne skladby v elegantnej a efektnej inštrumentácii debussyovského strihu (s mnohonásobne delenými sláčikmi, bohatým partom harfy a sólamy pre anglický roh) osviežili pestrými orchestrálnymi farbami aj melodickú invenciu okorenenu španiel-

certantnej efektnosti. Ferrández to dokonale pochopil, všetko svoje nadanie, technickú obratnosť aj sýty spevný tón naplno vložil do služieb kompozície a ani na okamih neopustil stav hlbokého ponorenia do jej vášnivého prúdu (podobný tranzu), nesnažil sa vystavovať na obdiv vlastné technické dispozície, hoci by pokojne mohol. Oceniť jednoznačne treba aj veľmi sústredený a motivovaný výkon orchestra.

Druhú časť večera vyplnil výber zo súit z Prokofievovho baletu *Romeo a Júlia*, populárne aj menej známe čísla zo všeobecne obľúbeného diela, ktorého bodrý neoklasizmus zakaždým poteší orchestrálnych hráčov aj publikum. A nepochybné aj ruského šéfdirigenta,

frapujúce kontrapunktické dobrodružstvá tejto čarovnej hudby. Pevný ťah, jasné vedomie smerovania línií aj snaha o štýlové odlišenie boli jednoznačnými pozitívami.

Potom nasledoval radikálny dramaturgický zvrat, ku komornému orchestru pribudol (okrem iného) klavír a veľký bubon, Mozart uvoľnil miesto Gijovi Kančelimu, sólistom jeho skladby *Chiaroscuro* bol koncertný majster filharmonikov **Jarolím Emmanuel Ružička**. Udivujúca zmes ponoru do hĺbok a škandálnej banality, maximálne koncentrovanej sugestívnej expresivity a triviálnych klišé, technickej náročnosti veľmi svojského typu a takmer bazálnej simplexnosti – touto zdanlivou rozpoltenosťou sa vyznačovala prevažná väčšina skladateľov z niekdajšieho sovietskeho impéria, najmä ak boli popri „vážnej“ tvorbe aktívni aj na poli filmovej či scénickej hudby.

Kančeli vynikal na oboch „frontoch“ a zdá sa, že v našom prostredí mu predsa len rozumieme trochu lepšie než v západných krajinách, kde prežil posledné desaťročia svojho života. Ešte udivujúcejšie na tom je, že ono bizarné spojenie nespojiteľného dokonale funguje, dokonca má toľko sugestívnosti, že poslucháč nemá inú možnosť, len so zatajeným dychom sledovať každý detail, lebo tuší, aspoň podvedome, že sa tu odohráva dôležitý proces. Nie je ním nič menšie ako prinavrátenie kúzla hudbe, ktorú odkúzlil hrmot všetkých avantgárd minulého storočia... A netreba k tomu viac ako crescendo veľkého bubna, harmonický spoj alebo melodické kontúry, ktoré letmo oživia spomienky na dávno zabudnuté opusy Arama Ch. (napokon, obaja skladatelia vyrástli v tom is-



D. Raiskín a J. E. Ružička v Kančeliho skladbe *Chiaroscuro* (foto: A. Trizuljak)

ským temperamentom. Žiadalo sa len trochu presnejšej koordinácie (najmä) medzi sláčikármi, aby bolo dokonale učinené zadosť pomenovaniám v záhlaviach častí ako *Exaltación* či *Orgía*... Skutočnou repertoárovou lahôdkou bola *Schelomo, hebrejská rapsódia pre violončelo a orchester* Ernesta Blocha, v ktorej ako sólista vystúpil mladý španielsky violončelista **Pablo Ferrández**, jedna z vychádzajúcich hviezd vo svojom odbore. Jeho účinkovanie s našimi filharmonikmi možno bez prehánania označiť za výnimočnú udalosť. Blochovo dielo je napriek názvu oveľa viac než len „národnou“ rapsódiou, akých v 19. aj 20. storočí vzniklo neúrekom. Nie je to naivná folklórna potpourri, ale vízia apokalypsy (dielo vzniklo v priebehu 1. svetovej vojny) a technicky náročný sólový part nemá nič z bežnej kon-

ktorý tu bol na dôverne známom teritóriu. Možno aj preto si vo viacerých efektných číslach dovolil „pridať plyn“ a orchester hnať do naozaj hraničných temp, trochu na úkor jednoty v súhre, artikulácii aj čistoty intonácie (*Dievčatko Júlia*, *Tybaltova smrť*...). Na druhej strane, nasadenie orchestra bolo citeľné a nepochybné autentické, výsledkom intenzívny zážitok, aj keď (ako dnes pri každej ruskej klasike) nie bez onej slzičky trpkosti...

Koncert **13. 1.** sa niesol v komornejšom duchu a trochu netypický zostavený program zodpovedal možnostiam redukovaného obsadenia orchestra. Mozartovej *Symfónii č. 41 C dur „Jupiterskej“* nechýbalo prakticky nič okrem logickejšieho rozsadania sláčikových nástrojov, pri ktorom by zaiste lepšie vynikli dodnes

tom meste...), no všetko vynikajúco načasované a dávkované v ideálnych proporciách. Absolútne unikátny typ zážitku, akých by som vo filharmónii rád vstrebal viac, aj keď (inak veľmi presvedčivý) sólista intonuje mierne nepresne, prekvapujúco a paradoxne nie v stratosférických výškach a pri flažoletoch, ale v spodných polohách na g strune.

Po prídavku v podobe Pärtovho *Spiegel im Spiegel* sa žiadalo už len odísť domov, v dokonalej naplnenosti nechať koncert doznieť v myšlienkach. Dvořákovu *Českú suitu* s jej krásnymi a príjemne osviežujúcimi chvíľkovými výletmi do sfér modalít by som pokojne odložil na iný termín a dirigentovi poprial pri jej kreovaní trochu pokojnejšie tempá a orchestru mäkkší a transparentnejší zvuk.

Robert KOLÁŘ

Večer plný očekávání

Očekávania bývajú zradné, najmä ak je koncertná sieň Slovenskej filharmónie zaplnená takmer do posledného miesta. Ťahákom posledného januárového piatku bola zaiste Orffova *Carmina burana*, o nič menej zaujímavá však nebola ani prvá časť večera, *Koncert pre husle a orchester* č. 1 Bohuslava Martinů so sólistom **Milanom Paľom**. Zámer dramaturgie bol pravdepodobne „predať“ pod rúskom Orffovho trháku u nás menej hrávaný husľový koncert českého skladateľa. Vo výsledku sme boli svedkami posluchácky dosť náročného programu – v prvej časti nárokom na vnímavosť, v druhej na trpezlivosť a odolnosť ušných bubienkov. Hneď prvý nástup v husľovom koncerte zamrzol nepresnosťou intonačnou aj rytmickou, ušlo pár dôb, kým sme sa dočkali synchronu. Celej prvej časti chýbali ostrejšie hrany, vďaka ktorým by vynikol synkopický rytmus, na ktorom je vystavaná. Bolo cítiť, že orchester v tejto hudbe nie je „doma“, hral opatrne, pôsobil dojmom, že hráči najmä rátajú doby. V tomto smere neboli rovnocenným partnerom sólistovi. Milan Paľa je všestranný interpret, ktorý sa nebojí žiadnej výzvy. Virtuózný part uchopil sebavedomo, bez jediného zaváhania, sálu ovládol čistým a jasným tónom. Jeho výkon bol kontinuálnym tokom ohromnej, vynika-

júco dávkovanej energie. Možno až priveľmi. Vzhľadom na jeho bezchybný výkon zamrzelo priveľa nástojčivosti vo výraze, ktorá chvíľami sklzála do kliše. Aj lyrickejšie pasáže pôsobili bojovne, hoci o citovom vnútornom prežívaní interpreta nemožno pochybovať. V tretej časti už orchester pôsobil odvážnejšie a sebavedomo. Dirigent **Jaroslav Kyzlink** výborne vygradoval záver, ktorý vie poslucháča zastihnúť nepripraveného a zanechať rozpačitý dojem. Napriek mnohým výhradám k priebehu koncertu sa Martinů dočkal vynikajúceho zakončenia.

Aj zvyšných pár prázdných sedadiel sa zaplnilo po prestávke, keď sa na rad dostala *Carmina burana*. Stabilnú súčasť repertoáru však v tomto večer charakterizoval výraz „šetriaci režim“. **Slovenskému filharmonickému zboru**, evidentne unavenému z uvedenia diela večer predtým a náročných týždňov súbežného naštudovania operného repertoáru a blížiacej sa *Missy solemn*, chýbala potrebná iskra a energia. Už úvodná časť nemala ťah a potrebné napätie, z prvej polovice koncertu presiakla absencia ostrejších rytmických kontúr v orchestri. Aspoň v pokojnejších častiach vynikli nádherné farby nižších hlasov (*Veris leat facies*) a (konečne) primerané tempo umožnilo ukázať pekne vypracované frázovanie a istotu – aj keď nesmelá radosť z príchodu jari znela skôr ako žalospev za Gandalfa. No nielen zbor sa

šetril. So svojimi partmi bojovalo aj sólistické obsadenie. Ani krásna farba barytónu **Svatopluka Sema** nezachránila intonáciu v exponovaných polohách, hoci jeho civilný, emočne šetrný prejav pôsobil veľmi príjemne a osviežujúco. Extrémne náročnému tenorovému *Žalospevu pečenej labute* chýbalo viac ironie, **Ondřej Koplík** išiel zjavne na pokraj technických možností a poňal ju príliš dramaticky, aj keď bezchybne. Sopranistka **Mariana Sajko** disponuje na koloratúru pomerne tmavou farbou a aj keď sú všetky ženské sóla v jej rozsahu, drvivú väčšinu času strávila v príliš nízkej dynamike, čo viedlo k intonačnej neukotvenosti. Nádherné zaznelo len záverečné *Dulcissime*. Posledná tretina kantáty už zaznela odvážnejšie, rovnako ako aj sólo člena zboru **Adama Blaža**. Po mužskej a cappella časti už zbor postupne prešiel na plný plyn a dokázal gradovať až do konca. Zato orchester si to evidentne užíval celý čas, bola radosť miestami sledovať najmä niektoré pulty violončiel. Chuť im nezobrali ani dva výrazné kiksy v trúbkach, nechcené fázové posuny v pizzicatach či naháňačka so sólovým barytónom. Zvukovo predimenzovaný záver zas zjavne prevälcoval všetky dovtedajšie nedostatky a nadšení diváci dopriali účinkujúcim standing ovation. Otázkou zostáva, či naozaj stačí len nahlas, dlho a vysoko...

Zuzana BUCHOVÁ HOLÍČKOVÁ

V žiari monitorov 10

Prelom rokov 2022/2023 sa niesol v znamení rôznych nepríjemných kríz, ale aj oslobodenia od kovidových obmedzení. (Veď ešte pred rokom sa hralo v prázdnych sálach!) Na stránke stream.filharmonia.sk sa ocitlo niekoľko videí, pričom prioritne som preštudoval abonentné koncerty. Najprv však spomeniem televízny záznam koncertu **Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu** k 80. narodeninám **Ondreja Lenárda** zo 6. 9. (odvysielaný 11. 12.). Na programe bola Mahlerova *Drhá symfónia „Zmŕtvychvstanie“*. Zaslúžilý majster, ktorého som kedysi neraz ostro kritizoval, podal úctyhodný výkon. Jeho Mahler sa skvelo počúval. Prevažovali plynulosť, integrita, formová jednota a plnokrvná emocionalita, dýchajúce frázy plné života. Na profesionálnom bezchybnom výkone, prednesenom s nadšením a v závere majestátne, sa podieľali všetci zúčastnení. V záverečnej gradácii Lenárd (na rozdiel od často zaužívaného zvyku) nezrýchľoval, čo pôsobilo šokujúco efektne a výrazovo intenzívne.

Z troch koncertov **Slovenskej filharmónie** ma najviac potešil prvý v poradí (2. 12.) s Mozartovým *Klavírnym koncertom c mol* a Mendelssohnovým kantátovým *Lobgesan-*

gom (známy aj ako 2. *symfónia*). Mladá čínska klaviristka **Zhang „Zee Zee“ Zuo** poskytla vzorového Mozarta v suverénnom inteligentnom výkone, s nesmierne diferencovaným, kultivovaným a zároveň expresívnym prejavom. Podčiarkol by som skvelú spoluprácu s orchestrom a spoločné empatické cítenie hudobného toku. Ani *Lobgesang* pod taktovkou skúseného, kvalitného a inšpirujúceho **Petra Altrichtra** nesklamal. Prítomnosť hosťujúceho zbornajstra **Thomasa Langa** zrejme stála za pridanou hodnotou výkonu **Slovenského filharmonického zboru**. Skladbe nechýbal dôstojný, monumentálny stavebný oblúk, slávnostné, vrúcne i meditatívne miesta.

Zvyšné dva koncerty viedol šéfdirigent **Daniel Raiskin**. A v oboch prípadoch som mal istý problém s dramaturgiou. **9. 1.** prišli na rad *Fantastické tance* od neznámeho Španieľa Joaquína Turinu v kombinácii s hebrejskou rapsódiou *Schelomo* Ernesta Blocha a výberom z Prokofievových súit z baletu *Rómeo a Júlia*. Turinova skladba bola viac než kontrastná: človek si ani nestihol vychutnať tie pravé melodické a rytmické exotizmy, už prichádzal zlom v podobe výrazného spomalenia a stíšenia. Blochova rapsódia bola veľmi náročná na vnímanie. Ide o závažné filozofické dielo mimoriadnej reflexívnosti a statických plôch. Ako dramaturgická inovácia? Možno... Prokofievov opus sa na našich pódiiach objavuje

naopak často, bolo by na prospech vecí, keby sme si mohli vypočuť niečo z jeho iných baletov.

Nuž a **13. 1.** sa na programe ocitlo takéto poradie autorov: Mozart (*Jupiterská*), Kančeli (*Chiaroschuro pre husle, klavír a orchester*) a Dvořák (*Česká suita*). Považujem to za nevhodné zoskupenie. Po Mozartovej dokonalosti a komplexnosti pôsobilo Kančeliho dielo ako plné postmoderno-reduktívnych kliše, naopak, po temnom hlbokom ponore Gruzínca sa Dvořák zdal byť triviálny. Interpretácia? Mozart znel určite štýlovo, uhladene a precízne, najmä finále pôsobilo elektrizujúco. Dvořák v zásade OK, ale niekedy s prílišným expresívnym zaťažením (polka, furiant) na úkor elegancie, nehy a pôvabu.

Prvý deň v roku si nevieme predstaviť bez **novoročných koncertov**. Na záver len jedna poznámka k tomu **z Viedne**. Dirigent **Franz-Welser Möst** s **Viedenskými filharmonikmi** tentokrát stavil na Josefa Straussa, ktorý počtom skladieb zatienil ostatných členov rodiny – a nebolo to na škodu vecí. Mimochoďom, zaregistroval som aj debatu rakúskych feministiek v ORF na tému: Kedy bude konečne Novoročný koncert z Viedne dirigovať žena?

Tamás HORKAY

Január so Štátnou filharmóniou Košice

Nový rok začala košická filharmónia vo veľkolepom štýle. Sviatočný deň **6. 1.** okorenila mimoriadnym Trojkráľovým koncertom; na programe nestálo nič menšie ako *Deviata symfónia* Ludwiga van Beethovena s *Ódou na radosť*. Kvôli nej cestu do Košíc merali nielen šéfdirigent **Robert Jindra**, ale aj **Slovenský filharmonický zbor** a štyria vynikajúci, pomerne mladí vokálni sólisti. Musím však konštatovať, že slávnostná *Deviata* ma uspokojila len z polovice. Ba prvé tri časti ma vyslovene sklámali. Vo vzduchu som cítil nervozitu a akúsi zbrklkosť, nebol to ten dokonale klasický Beethoven, ktorého by sme očakávali. Scherzo pôsobilo trochu asynchrónne a rytmicky nie úplne najpresnejšie, chýbala jasná pulzácia

naopak, exponované zborové úseky predniesli zboristi s veľkou expresívnou silou a nadšným výrazom.

O necelý týždeň neskôr (**12. 1.**) bol na programe koncert pod taktovkou mladučkého taiwanského dirigenta (ktorý však už s úspechom praxoval v Boston Symphony Orchestra) **Yu-An Changa**. Do Košíc priniesol nový ázijsko-európsky vietor, nie neprijemne studený, ale sviežo ozvlášťujúci. Najviac ma nadchla úvodná druhá suita z Ravelovej „choreografickej symfónie“ *Daphnis a Chloé*, konkrétne dôstojné vlnenie prvej časti, precízne frázovanie druhej časti a najmä temperamentne podaná, fascinujúca kavaládka farieb v tretej časti.

Posledný januárový koncert cyklu A sa konal **19. 1.** a tentoraz sa dramaturgia rozhodla pre maďarský repertoár (teda s výnimkou Ľudovíta Rajtera). Za jeho kvalitné rozoznenie bol zodpovedný bývalý šéfdirigent orchestra **Zbyněk Müller**. Ten určite nesklamal v populárnych *Rumunských ľudových tancoch* Bélu Bartóka, ani v krátkej, údernej a myšlienkovito frapantnej skladbičke Ľ. Rajtera *Allegro sinfonico*, ani v obľúbených *Tancoch* z *Galanty* Zoltána Kodályho. V prípade Bartóka nebojácne a dravo vyznel najmä záver, ale ani pomalším tancom nechýbala klenutá lyrickosť.

U Kodályho Müller opäť prejavil svoju schopnosť operovať vo výrazových polohách agitato a appassionato, čo však v danom prípade korešpondovalo s prednesovým pokynom v partitúre (vznešené *Andante maestoso*); treba tiež vyzdvihnúť spontánny, rudimentárny, ba

priam extatický záver – hoci to nebola štiplavá maďarská paprika, ale skôr robustné a trochu ťažké české knedle... Ťažiskom tohto večera sa stala jeho druhá polovica, ktorú vyplnil veľmi zriedka hrávaný *Klavírný koncert č. 1* od bratislavského rodáka Ernő Dohnányiho. Trojčasťové monštrum v trvaní 45 minút sa však prekvapujúcim spôsobom neukázalo ako nezázrivné. Neskororomantickému, mnohovravnému, eklektickému konglomerátu z r. 1887 je vlastná nespochybiteľná individuálna pečať a bohatá obsažnosť, aj keď o neobvyklej melodickej invenčnosti hovoriť nemožno. Rovnako ťažké je prehliadnuť určitú teatrálnosť a prevahu virtuózneho zložky. Pozitívami diela sú aj atribút vášnivej emocionality a harmonická mnohofarebnosť, pričom tretia časť je azda najvydarenejšia. Müller účinne

napomáhal sólistovi držať proces vo vysokej emočnej intenzite a je potrebné opäť pochváliť spoľahlivý orchester.

Hrdinom koncertu bol však náš klavírny fenomén v najlepších rokoch **Ladislav Fančovič**, ktorý preukázal mohutnú fyzickú výdrž a masívne virtuózne dispozície, pričom nemožno zabudnúť ani na obdivuhodný pamätový výkon. Pridajme účinné dramatické gesto, dokonalý prehľad, suverenitu a serióznosť – a v neposlednom rade „obyčajnú“ radosť z hry, ktorá vyústila do „bombovo“ odpáleného akrobatického prídavku v podobe hudobno-štyľového exkurzu a improvizovaných variácií na tému Mackieho Messera zo *Žobráckej opery* Kurta Weilla. Dôvod na široký „elektrizovaný“ úsmev v auditóriu!

Tamás HORKAY



L. Fančovič na skúške v zriedkavo uvádzanom klavírnom koncerte E. Dohnányiho (foto: Z. Hanout)

a pregnantnosť, ako aj žiaduci interpretačný postoj rozvahy kombinovanej s rozhodnosťou. *Adagio* hodnotím ako pomerne povrchné, márne som v ňom hľadal preduchovnenú atmosféru a nežnú kantabilnosť.

Všetko však zmenilo finále, ktoré sa vďaka interpretačným aktérom (v neposlednom rade orchestru ŠFK) zmenilo v strhujúci, skvele vystavaný a vygradovaný živelný jasavý vír. Žeby sebarealizácia operného dirigenta? Bol Jindra menej motivovaný prevažne epickými alebo lyrickými momentmi v prvých troch častiach? Určite treba pochváliť majstrovské dávkovanie dynamiky. Perfektný, vyrovnaný, hlasovo aj výrazovo dôstojný výkon podali všetci štyria vokálni sólisti: **Simona Šaturová**, **Monika Jägerová**, rumunský tenorista **Cosmin Ifrim** i **Peter Kellner**. Ani SFZ nemožno nič vyčítať,

Orchester bol Changovi serióznym partnerom (zvlášť by som vyzdvihol sólovú flautu). Dirigent sa ukázal ako perfektný, empatický architekt s nadhľadom a so zmyslom pre vypracovanie dynamických odtieňov i dramaturgických zlomových bodov. Veľmi ma na ňu zapôsobil aj jeho bohatá, výrazná gestikulácia a mimika. Toto všetko naplno uplatnil aj v známych *Obrázkoch z výstavy* od Modesta Musorgského v inštrumentácii Mauricea Ravela, kde sa mu podarilo udržať napätie až do konca. Napokon nezabudnime na taktiež vynikajúceho trubkára **Stanislava Masaryka**, ktorý presvedčil o svojich obdivuhodných technických a muzikálnych kvalitách v *Koncerte pre trúbku a orchester As dur* od Alexandra Arutiuniana. Tu však treba dodať, že samotná kompozícia ma nijako mimoriadne neoslovila, ba skôr nudila...

SUBITO

s Ladislavom Fančovičom po nahrávaní Dohnányiho klavírných koncertov

Už od čias doktorandských štúdií na VŠMU sa venujem nahrávaniu kompletu klavírnej tvorby Ernő Dohnányiho, ktorý som mal v pláne završiť nahraťím oboch klavírných koncertov. Po dvoch úspešných nahrávacích spoluprákach so Štátnou filharmóniou Košice – ako klavirista (klavírny koncert Jozefa Grešáka, 2017) i ako hudobný režisér (symfonické básne Jána Cikkera, 2020) – som, nadšený kvalitou orchestra, navrhol ŠFK nahraťie kompletu Dohnányiho oboch klavírných koncertov. Projekt sa im veľmi zapáčil a spolu s vydavateľstvom Pavlík Records sme sa pustili do plánovania.

Pri naštudovaní bol pre mňa najväčšou výzvou fakt, že som mal oba koncerty nahrať v priebehu jedného týždňa v polovici januára. Pripraviť na nahrávku jeden takýto náročný koncert je nesmierne náročné. A naučiť sa a nahrať oba za sebou naozaj hraničí s ľudskými možnosťami. Keď som sa na začiatku celého procesu pustil do cvičenia, uvedomil som si, že táto hudba sa dostáva pod kožu podstatne ťažšie ako „klasika“ Čajkovského,

Rachmaninova či Prokofieva – teda hudba, ktorú nasávame už od študentských čias. Pri príprave na naštudovanie niektorého z týchto „evergreenov“ je nám celkom jasné, ako ich budeme hrať, a preto ich nacvičíme rýchlo. To, samozrejme, neplatí pre Dohnányiho koncerty, takže som deň po dni objavoval čaro jednotlivých fráz ukrytých v notách, a finálny výsledok sa formoval až na skúškach s orchestrom. Adrenalin a koncentráciu zvyšoval aj fakt, že čas na nahrávanie nebol neobmedzený, bolo ho treba využiť čo najefektívnejšie, čo najmenej sa mylíť...

Na spoluprácu so Zbyňkom Müllerom sa vždy veľmi teším. Za posledné roky som s ním mal možnosť hrať viacero klavírných koncertov. Opäť sa nám podarilo vytvoriť skvelý interpretačný tím, a tak počas dvoch týždňov skúšania a nahrávania vládla nadmieru tvorivá a uvoľnená atmosféra. Nesmierne nás v našom snažení podporil Konstantin Ilievsky, ktorý robil hudobnú réžiu. Prišiel fantasticky pripravený, s partitúrami plnými pozná-

mok. Keďže je vynikajúcim dirigentom, vedel dobre upozorniť na problematické miesta a skvele dávkovať pomer medzi prácou s detailmi a hudobným celkom. Nesnažil sa nám cez svoju režisérsku optiku zasahovať do koncepcie.

Dohnányiho hudba si ma k sebe pritiahla nielen kvalitou, ale aj prepojením s našou krajinou, a je pre mňa naozaj zvláštne, že ju v dramaturgiách koncertov nachádzame len zriedkavo. Dohnányi často používa folklórne motívy, blízke aj nášmu naturelu, napr. v skladbe Ruralia Hungarica. Fascinuje ma na ňom aj fakt, že na jeho hudobné myslenie malo len malý vplyv to, čo sa v hudbe udia-
lo v prvej polovici 20. storočia. Jeho dva klavírne koncerty sú veľmi rozdielne. Prvý Koncert e mol skomponoval 20-ročný Dohnányi na konci 19. storočia, určite do veľkej miery ovplyvnený Brahmovou a Lisztovou hudbou. Miestami dokonca nesie znaky Brahmovho klavírneho symfonizmu a inštrumentácie. Trvaním vyše 40 minút je aj značne rozsiahly. Druhý Koncert h mol vznikol o 50 rokov neskôr, keď Dohnányi stále komponoval v duchu neskoromantickej tradície, ale napriek tomu je v ňom cítiť oveľa modernejšie hudobné myslenie. Som veľmi rád, že som mohol na tomto výnimočnom projekte spolupracovať, a už sa teším na ďalšie stretnutia s Dohnányiho hudbou. ✕

Joseph Kaspar Mertz

Hudobná panoráma KUKUK

Pavel Steidl / Martin Krajčo
– gitara

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

Nájdete vo vybraných predajniach
alebo na www.hc.sk

Bratislava 2021, HC 10052

hudobné **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

u. fond
na podporu
umenia



Šťavnaté husľové kombo

Viedenskému Konzerthausu sa v decembri podaril husársky kúsok. Po roku sa na pódiu opäť objavili dvaja fenomenálni huslisti v odstupe len niekoľkých dní. Obaja aktuálne ponúkajúci absolútnu interpretačnú špičku vo svojich odboroch, aj keď potenciálne s veľmi kontrastnou cieľovou skupinou – MAXIM VENGEROV a PATRICIA KOPATCHINSKAJA.

Nedalo sa dva decembrové koncerty vnímať izolovane a nedalo sa vyhnúť ani porovnávaniam s programami spreď roka. V novembri 2021 hral Vengerov sonátový recitál s Polinou Osetinskou: Mozarta, Enesa a Straussa, Kopatchinskaja sa vtedy vo Viedni zastavila uprostred turné s violončelisticou Sol Gabettovou – v konceptuálnom programe pre dva sláčikové nástroje zneli stará a „nová“ hudba, nič medzitým, pódium bolo plné pantomimicko-hereckých prvkov a sršalo to hravosťou blízkych priateľiek. Prešiel rok a publikum dostalo druhý chod neopísateľných chutí a vôní.

48-ročný **Maxim Vengerov** je na vrchole a jeho koncerty sú v súčasnosti možnosťou dotknúť sa najvyšších mét klasickej husľovej interpretácie – veľký repertoár, nedostižné technické ovládnutie nástroja, muzikalita odmietajúca porovnanie s absolútnou väčšinou dnes aktívnych interpretov. Živé stretnutia s Vengerovou hrou bolia, lebo sa nedá uveriť, že by to, čo momentálne predvádza, mohlo byť dlhodobou udržateľné. Každý kontakt s ním učí intenzívne vnímať prítomnosť a pocit, že sme svedkami vrcholných prejavov končiacej éry, len ťažko potlačiť. Ale ktovie.

8. 12. sa do Viedne vrátil v symfonickom koncerte **Rozhlasového symfonického orchestra ORF** s dirigentkou **Marin Alsopovou** ako sólista v Prokofievovom *Koncerte č. 1 D dur*. Kto mal v pamäti jeho známu nahrávku s dirigujúcim mentorom Mstislavom Rostropovičom z r. 1994, posunul sa v pohľade na koncert o krok ďalej, tak ako sám Vengerov po niekoľkoročnom sabbatikal na začiatku milénia. Vtedy sa rozhodol v hudbe sa dovozdeláť aj teoreticky, venoval sa dirigovaniu, aby nebol len „virtuózom“, ale plnohodnotným hudobníkom a umelcom. A podarilo sa. Jeho dnešný Prokofiev drží poslucháča dva centimetre nad sedadlom, od prvého do posledného tónu. Prekypuje fantáziou a predstavivosťou, ktorá sa prejavuje v detaile farby každého tónu, a vysokou individualitou prejavu, za ktorým je vášeň i hudobná inteligencia. To je mix, vďaka ktorému ešte stále dokáže klasický repertoár posúvať ďalej. Dôkladne pripravený koncept nebráni spontánnej inšpirácii na pódiu. Vidíme hudobníka v totálnom, priam extraterestriálnom tranze, v dnes už mimoriadne vzácnej angažovanosti a nefalšovanom pôžitku z hry. A tak nejako sa cítime aj my, v publiku.

Len o dva roky mladšia **Patricia Kopatchinskaja** poskytuje zážitky iného druhu a bez načrtnutej existenciálnej úzkosti. Jej koncept

novej estetiky husľovej hry, ktorá je odpätizovaná, často drsne naturalistická – prevažne sa pohybuje v novom repertoári a do toho klasického prinášajúc provokatívne intervencie –, sa neustále rozvíja a cieľová rovinka je zatiaľ, našťastie, v nedohľadne. Ale ktovie.

V novembri 2021 ju Konzerthaus nasadil do menšej Mozartovej sály, o rok neskôr, **11. 12.** s klaviristom **Fazilom Sayom** už bez problémov vypredala Veľkú sálu a rozrušila viedenské publikum výraznejšie ako pár



P. Kopatchinskaja (foto: © Wiener Konzerthaus, J. Wesely)

dní pred ňou Vengerov. Ak sa táto huslistka dostane do mainstreamu, nebudú stále viac prichádzať ponuky hrať veľký klasický repertoár a neotupia sa jej rebelské ostne? A bude nás ešte baviť? Priznám sa, že aj Brahmsova sonáta v jej decembrovom programe otvorila tieto úvahy. Brahms bol iný, prelomový, áno, revolučný, ale akoby ho Kopatchinskej arzenál miestami rozstrieľal. V neustálych kontrastoch a permanentnej expresívnosti som ho občas strácala. Norman Lebrecht nazval nové CD Kopatchinskej a Fazila Saya, kopírujúce program viedenského koncertu, „sendvičom“ a pýta sa, čo v oblohe z Janáčka a Bartókovej *Prvej sonáty* robí Brahms. Mne tento burger veľkých husľových sonát neprekáža, no k európskym zážitkom ma priviedli len krajné časti programu.

Janáčkova *Sonáta* ideálne priala dialogickej hre Kopatchinskej a Saya, ktorí obnovili spoluprácu po viac než desiatich rokoch. Kopatchinskaja pretavuje osobnú blízkosť s umeleckými partnermi do intimitu na pó-

diu. Bolo to tak so Sol Gabettovou a o Sayovi tvrdí, že jej je blízky ako brat. Pri kontakte s Janáčkovou sonátou vníma najmä bolesť a na pódium ide so strachom o samu seba, no je to vraj nevyhnutné..., povedala pre časopis *The Strad*. Už úvodný motív prvej časti bol Kopatchinskej podpisom – tam, kde väčšina jej kolegov zostáva pevne na strune, hrala spiccato a „vysoká“ hrá sláčikom zasvietila potom aj v úvode poslednej časti, kde jej dvaatridsatiny, divoko skáču nad strunami, boli skutočne predpisovo feroce. O to väčší kontrast priniesla v nežných pasážach, v ktorých naozaj prevládla emócia bolesti. Spevné línie sa v jej podaní vlnili, no nikdy nešlo o typický husľový afekt – ale to je už o Kopatchinskej známe. Jej vibrato je prevažne drobné, neslúži na hedonistické skrášlenie tónu, je mimoriadne funkčné a svojou prostotou pomáha huslistke vystavať väčšie celky. Z pohľadu psychológie vnímania hudobného priebehu je to pre poslucháča obrovský prínos.

Asi sa dalo očakávať, že vrcholom koncertu temperamentnej excentrickej rodáčky z Moldavska bude záverečná Bartókova *Prvá sonáta*. Bola, a navyše sme boli svedkami zrodu novej referenčnej verzie diela. Kopatchinskej schopnosť štylizácie do ľudového spôsobu frázovania a výrazu je v klasike novou normou – je adekvátne, bez pózy, autentická a pritom dostatočne umelecká. Pichľavosť frázovania v rýchlych pasážach, príznačný naturalizmus v lyrike s množstvom precitovaných nevírovaných tónov a pohrávanie sa s hraničnou surovosťou hry prinášajú fyzické zážitky z Kopatchinskej hry. Za tými intelektuálnymi je program, v ktorom hrá dôležitú úlohu jej záľuba v divadelnosti. Začína sa to výraznou deklamatívnosťou hry, počnúc kratšími motívmi stáby slovami až po dlhšie línie-vety. Precízna artikulácia evokuje nielen rytmus reči, ale vo vhodnom teréne, akým je práve Bartókova sonáta, aj jej intonáciu (a sme naspäť pri Janáčkovi a *nápěvkoch mluvy*), a keďže skutočné slová chýbajú, hudbu si môžeme vizualizovať ako pantomimické gestá na javisku.

V prvej časti sonáty sa obaja hráči zaskveli v krásne koordinovanej strednej pasáži v piatich s dlhými tónmi bez výraznejších dynamických výkyvov v impresionistickej farebnosti. Druhá časť bola vokálnou svedkou, akousi áriou s recitatívmi, ktorú ukončil drastický výbuch záverečného *Allegra*. V ňom dvaja hudobníci dokázali vyplniť všetky kúty najväčšej sály Konzerthausu totálnym sabbatom čarodejníc – zreteľne sme videli úškľabky, počuli výkriky a nadávky, všetko na vzrušujúcej hranici zvukovej únosnosti. Nedostižný Bartók! (Po koncerte pri prijímaní gratulácií, PK skromne povedala: „Človek musí mať neustále radosť...“ Aké prosté.)

Porovnávať výkony Maxima Vengerova a Patricie Kopatchinskej je nemožné, tak ako sa nedá porovnávať Rembrandt so Chagallom. Ale môžete si vybrať, to je pravda. Ja nechcem.

Andrea SEREČINOVÁ

Slušné? Pozoruhodné? Výnimočné! Belcea Quartet vo Viedni

Národnostne pestré sláčikové kvarteto, nesúce meno Rumunky **Coriny Belceaovej**, jeho spoluzakladateľky, sa za takmer tridsať rokov vypracovalo na tie najvyššie priečky vo svojom odbore. Počas štúdií na Kráľovskej akadémii hudby v Londýne sa Belcea spojila s Poliakom Krzysztofom Chorzelskim a dvomi Francúzmi Axelom Schacherom a Antoineom Lederlinom. Zmes rôznych európskych kultúr sa ukázala ako plodná pôda pre tvorivé muzicírovanie. Bratislavu zatiaľ tento súbor obchádza a, pravdupovediac, nečudujem sa, že ich nikto nepoznáva. Organizátori koncertov majú isto v pamäti prípady, keď na vystúpenie medzinárodne renomovaného kvarteta prišlo v Bratislave sotva päťdesiat ľudí...

Filmovým strihom sa presuňme kúsok proti prúdu Dunaja a ocitneme sa v plnej Mozartovej sieni viedenského Konzerthausu. Belcea Quartet a Quatuor Ébène tu majú v sezóne 2022/2023 vyhradený celý cyklus piatich koncertov, v rámci ktorého v januári zazneli diela Schuberta, Debussyho a novinka Francúza Guillaumea Connessona. Interpretačná úroveň kvarteta Belcea ma okamžite zorientovala v tom, čo je slušný, čo pozoruhodný a čo výnimočný zvuk štyroch sláčikových nástrojov, hrajúcich ako jeden. Často počujem tie slušné a pozoruhodné kvartetá a zväzda ma



Belcea Quartet (foto: © M. Borggreve)

to myslieť si, že to je v poriadku, že očakávať viac je prehnané. Nuž, nie je. Belcea Quartet znelo, či už v Schubertovom (*Sláčikové kvarteto Es dur D 87*) alebo v Debussyho kvartete (*Sláčikové kvarteto g mol op. 10*), železne presne, kompaktne, čisto a živo. To, čo ho odlišuje od iných súborov svojej triedy, je hádam akási citová striedmosť, vyžarujúca z rovných tónov zafarbených vibrátom na presne zvolených miestach. Ďalšou črtou je výrazná plasticnosť fráz, prudké náporu zvuku a rovnako prudké ústupy do priesačných tichých pasáží. V tom-

to duchu znelo Schubertovo skoré kvarteto svieže a neošúchane. Aj Debussyho farebné skúmanie hraníc tonálnej harmónie vyznelo v podaní súboru skôr ako kresba, než ako

akvarel. Zážitkom pre návštevníkov koncertu mohla byť aj komunikácia hráčov, v ktorej vynikal violista K. Chorzelski. Málokedy sa pozeral do nôt, väčšinou visel pohľadom na prvej huslistke a to spojenie nebolo iba vidieť, bolo aj počuť.

Vynikajúcu dramaturgiu koncertu dotvorilo nové dielo Guillaumea Connessona (*Sláčikové kvarteto č. 2 „Les instants retrouvés“*), u nás prakticky neznámeho Francúza, ktorého hudba sa už stretla s ohlasom vo významných svetových hudobných centrách. Možno som nebol naladený na tú správnu strunu, ale Connessonovo kvarteto vo mne zanechalo dojem technicky vycibrennej,

no obsahovo nevýraznej skladby. Na záver ešte podotknem, že Belcea Quartet hralo so zaskakujúcou huslistkou Ayako Tanakaovou (za A. Schachera), čo sa na zvuku nijako neprejavilo. Naopak, jej komunikácia so spoluhráčmi pôsobila prirodzene, akoby členov kvarteta dobre poznala. Súbor ma prekvapil tým, že v reakcii na neutíchajúci potlesk zopakoval pomalú časť Debussyho kvarteta. Takmer som zabudol, že so zaskakujúcou huslistkou nemali veľmi na výber...

Peter ZAGAR

SAXOPHOBIA BRATISLAVA

f SaxophobiaBratislava

25. február

Galakonzert majstrov saxofónu

Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca

Hans de JONG (NL)
Philippe PORTEJOIE (FR)
Lev PUPIS (SI)
Erzsébet SELELJO (HU)
Barbara STRACK-HANISCH (AT)
Pavel ŠKRNA (CZ)

26. február

Konzert 80-členného sax. orchestra

Veľké koncertné štúdio Slovenského rozhlasu

SAXOPHOBIA ORCHESTRA (SK, CZ, FR, DE, HU, UA, BY, AT, SI, MK)
Dirigent: Marián Lejava (SK)
ATAM Saxophone Quartet (CZ)
Pressburg Saxophone Quartet (BY, SK)
Bartók - Piazzolla - Dvořák - Molinelli



Vstupenky v sieti TICKETPORTAL

Záštitu nad podujatím prevzal primátor mesta Bratislavy Matúš Vallo



František Matúš

13. 10. 1936 – 14. 1. 2023

S veľkým zármutkom sme prijali správu o tom, že v polovici januára vo veku 86 rokov odišiel do večnosti významný slovenský hudobný historik, etnomuzikológ, vysokoškolský učiteľ, vydavateľ hudobní a kníh o hudbe doc. PhDr. František Matúš, CSc.

V rokoch 1951–1955 absolvoval Pedagogickú školu pre vzdelanie učiteľov národných škôl v Kežmarku; po absolvovaní Vysokej školy pedagogickej v Bratislave (odbor slovenský jazyk – hudobná výchova), kde hudbu študoval u Eugena Suchoňa v rokoch 1955–1959, dostal učiteľskú „umiestenku“ na prácu do jednej z dvoch metropol východného Slovenska – Prešova. Tu pracoval ako vysokoškolský pedagóg a vedecky tvoril od r. 1959 ako učiteľ hudobnej výchovy na Pedagogickom inštitúte, v rokoch 1964–1996 ako odborný asistent a neskôr docent na Katedre hudobnej výchovy Pedagogickej fakulty vtedajšej Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Prešove.

Po vzniku Prešovskej univerzity v r. 1997 pôsobil ako docent na jej dvoch fakultách pripravujúcich učiteľov: na Katedre hudby Fakulty humanitných a prírodných vied PU v Prešove (1997–1998) a na Katedre hudobnej výchovy Pedagogickej fakulty PU v Prešove (1998–2004). 45 rokov sa podieľal na príprave učiteľov pre 1. stupeň základných škôl a učiteľov hudobnej výchovy pre stredné a vysoké školy. Prednášal, viedol semináre a cvičenia z dejín hudby, pedagogickej interpretácie hudobných diel, z hudobnej estetiky, náuky o hudobných formách a hudobných nástrojoch. V r. 1969 zakladal prvý folklórny súbor na univerzite, ktorý dodnes žne úspechy doma i v zahraničí ako súbor Torsya.

V centre jeho vedeckého bádania stála tvorba slovenských skladateľov najmä starších období (barok na Spiši) a hudobný život na východnom Slovensku (Prešov a Košice). Vo vedeckej práci sa orientoval na dejiny hudby a etnomuzikológiu. Bádal v archívoch a historických knižniciach. Bol dlhoročným členom a čestným členom Spišského dejepisného spolku. V Kežmarku objavil prvú učebnicu hudby zo 16. storočia na Slovensku Leonarda Stöckela *De Musica*. Skúmal barokovú hudbu organistov Samuela Marckfelnera v Levoči a Zachariáša Zarevúckeho v Bardejove. Špeciálnu pozor-

nosť venoval svojmu učiteľovi hudby v Kežmarku Antonovi Cígerovi, o ktorom napísal knihu *S hudbou v srdci Tatier*.

Mimoriadne ho inšpirovali osudy Mikuláša Moyzesa, ktorý v medzivojnovom období urobil veľmi veľa pre rozvoj hudobnej kultúry v regióne Šariša. František Matúš dlhé roky húževnato a neúnavne pomáhal organizovať hudobný život v Prešove a jeho okolí i v mieste svojho pracoviska. Na mieste svojho posledného pôsobenia, na Pedagogickej fakulte PU



F. Matúš (foto: archív)

v Prešove, okrem iného inicioval vznik medzinárodnej speváckej súťaže študentov učiteľských fakúlt a učiteľov hudobnej výchovy pod názvom Moyzesiana.

Mikuláša Moyzesa si veľmi ctí a mierou vrchovatou sa pričíní o prehĺbenie vedeckého bádania o tejto osobnosti v celoslovenskom meradle. Podobne ako Moyzes sa František Matúš neobmedzil len na úzku akademickú pôdu, ale zapojil sa do budovania hudobného života vo svojom meste, regióne a aj vo svojom rodnom spišskom kraji. Od r. 1959 pomáhal organizovať každoročné cykly koncertov Prešovská hudobná jar a jeseň. Pripravoval expozíciu v múzeu o Mikulášovi Moyzesovi a pomenovanie hudobnej školy po tomto skladateľovi (1994). V r. 1991 si založil vlastné

hudobné vydavateľstvo Matúš Music; bol iniciátorom vzniku a prvým predsedom Prešovského hudobného spolku Súzvuk. Zároveň chodil po dedinách Šariša a Spiša, nahrával ľudové piesne na kotúčový magnetofón.

Takto sa zrodili jeho publikácie venované ľudovým piesňam, z ktorých vyniká kniha o životných osudoch Moniky Kandráčovej *Spev je môj život* (2002).

Za svoju prácu získal František Matúš niekoľko ocenení, spomeňme Cenu Pavla Tonkoviča za rok 1993 udelenú Hudobným fondom za dlhoročnú publicistickú, pedagogickú a vydavateľskú činnosť a Cenu mesta Prešov za kultúru 1996 za monografiu o skladateľovi a pedagógovi A. Cígerovi *S hudbou v srdci Tatier*. Aj po odchode do dôchodku neúnavne pokračoval v hudobnohistorických a etnomuzikologických výskumoch v regióne východného Slovenska a ako editor sa podieľal na edičných aktivitách svojich mladších kolegov, neustále ich povzbudzoval k bádaniu a tvorivej práci.

Napokon si dovoľím napísať niečo osobnejšie, pričom verím, že hovorím za pomerne veľkú skupinu nasledovníkov, ktorí sa stali vysokoškolskými pedagógmi a s jeho pomocou, odborným vedením a ochotou vždy podať pomocnú ruku, dosiahli viacerí na tie najvyššie akademické méty. Keď nás ako vysokoškolských študentov zasväcoval do tajomstiev hudby, nedalo sa prehliadnuť, ako hudbu miloval a ako ho sprevádzala na každom kroku. Pokojná, distingvovaná a prajná osobnosť doc. Františka Matúša a jej fluidum nás sprevádzali každodenne a mnohí budeme dlho spomínať na jeho prislovečnú uvítaciu otázku pri každom stretnutí: „Čo je nové?“ A hoci často nič nového nebolo, dokázal v akejkoľvek situácii nájsť inšpiratívne momenty a dať našim myšlienkam nový smer.

Naučil nás predovšetkým systematicky a cielavedome pristupovať k riešeniu problémov, či už v oblasti pedagogickej, umeleckej alebo vedeckej. Učil nás byť hrdými lokálpatriotmi a sprostredkovateľmi dedičstva našej hudobnej kultúry. Sám sa veľkou mierou pričíní o jeho zachovanie a s určitosťou možno povedať, že jeho etnomuzikologické a historiografické práce budú cenným zdrojom poznatkov pre budúce generácie. Učil nás ctíť si pravdu vo vede aj v živote.

Vzácný učiteľ, školiteľ, kolega a priateľ, za všetko vám ďakujeme, slovenskej hudobnej kultúre budete veľmi chýbať. Česť vašej pamiatke!

Slávka KOPČÁKOVÁ

Cena Nadácie Tatra banky pre Stanislava Palúcha

Slávnostné odovzdávanie 27. ročníka **Cien Nadácie Tatra banky** za umenie sa uskutočnilo 26. 1. v zrekonštruovaných priestoroch Slovenskej národnej galérie. Hodnotené boli najvýraznejšie počiny slovenských umelcov za obdobie

1. 7. 2021 – 31. 8. 2022. Cena je udeľovaná v 6 kategóriách: audiovizuálne umenie, výtvarné umenie, divadlo, hudba, literatúra a dizajn a udeľuje sa renomovanému tvorovi nad 35 rokov a mladému tvorovi do 35 rokov. Laureátmi v kategórii **Hudba** sa stali **Stanislav Palúch** (Hlavná cena) za hudbu k predstaveniu *Päť* (SLUK) a rapper **Gleb** (Mladý tvorca) za hiphopový album *Big Boy FM*.

Umeleckým ocenením laureátov je bronzová soška Múzy pre Hlavnú cenu a plaketa pre Mladého tvorcu – obe vytvoril sochár a výtvarník Daniel Brunovský. Ocenení zároveň získajú aj finančnú odmenu. Doteraz boli ceny udeľované 114 etablovaným osobnostiam, 77 talentovaným mladým tvorcom a 10 mladým módnym návrhárovi. (red)

Braňo Hronec

22. 12. 1940 – 22. 10. 2022

Hudobný skladateľ a klavirista Braňo Hronec študoval na Konzervatóriu v Bratislave hru na akordeóne, kompozíciu na VŠMU u Juraja Haluzického a Ľudovíta Rajtera a dirigovanie u Alexandra Moyzesa. Široká verejnosť poznala Braňa Hronca najmä z jeho projektov populárnej hudby, na konci 50. rokov však začínal ako jazzový hudobník, ktorého vzorom bol klavirista Oscar Peterson. Ako klavirista účinkoval v kaviarni bratislavskej Reduty a neskôr na pôde Tatra revue, kde s ním hrali napríklad Miloš Jurkovič, Gustáv Riška či Josef Škvařil.

Prvý zoskupením Braňa Hronca bolo West Coast Combo, ktoré účinkovalo v zložení: Juraj Fazekaš (violončelo), Miloš Jurkovič (flauta), Gustáv Riška (kontrabas) a Josef Škvařil (bicie nástroje).

V r. 1963 založil Braňo Hronec svoj vlastný orchester (pôsobil pod rôznymi názvami, ako Sexteto Braňa Hronca, Braňo Hronec Sound, Orchester Braňa Hronca a i.), ktorý produkoval predovšetkým populárnu hudbu. Orchester mal rôzne obsadenie a našli v ňom uplatnenie aj významní hudobníci, napr. Jozef „Dodo“ Šošoka, Gábor Koval, Igor Parma, Ctibor Hlinenský, Gejza Szabados a i. Popri repertoári populárnej hudby písal Hronec inštrumentálne skladby (*Pískaná, Melanchólia* a i.) alebo improvizácie pre Hammond organ (*Téma pre Hammond*); podľa Igora Wasserbergera bol prvým hráčom na tomto nástroji v Československu. Zo 60. rokov pochádza viacero jeho skladieb, v ktorých ešte doznievali jeho jazzové ambície (napr. *Jazzové štúdio pre trúbku, tenorsaxofón a trombón*, 1964). V r. 1966 vystúpil ako hráč na klávesových nástrojoch aj na jazzovom festivale v Prahe.

Od druhej polovice 60. rokov pôsobilo zoskupenie Braňa Hronca väčšinou v zahraničí v rôznych zábavných podnikoch, a to najmä v západnom Nemecku, vo Švajčiarsku a Švédsku, neskôr účinkovali aj v Ázii a na Kube, z krajín východného bloku vystupovali najmä vo vtedajšom Sovietskom zväze. Účinkovanie na Západe umožnilo Orchestru Braňa Hronca reflektovať moderné trendy v oblasti populárnej hudby, nielen tie hudobné, ale i spôsob pódiovej prezentácie – oblečenie, choreografiu, stroboskopické svetlo, prístroj na bubliny, svetelný park... Podľa Wasserbergera sa aj vďaka zoskupeniu Braňa Hronca dostal nový spôsob interpretácie populárnej hudby zo sveta aj k nám a pre ďalšie kapely bol práve Hroncov orchester vzorom, ako poňať hudobnú prezentáciu na pódii. Najúspešnejšie obdobie zaznamenal orchester v r. 1966–1975, čo bolo dané aj situáciou v našej populárnej hudbe. (Od druhej polovice 70. rokov sa do popredia dostali najmä rockové kapely s autorským repertoárom.)

V prvých rokoch orchestra nahrávali Hroncove skladby rôzni externí speváci (napr. Zuzka Lonská, Gabriela Hermélyová, Jozef Krištof), neskôr takmer výlučne speváčky orchestra. Zväčša mal dve speváčky, prvou bola Jana Beláková, neskôr najmä Eva Máziková a Eva Kostolányiová, potom Magda Hanicová a Ale-na Blažeková, ale aj Vlasta Čepčíková, Helena Blehárová alebo Blanka Bezáková. Jednou z najdôležitejších nahrávok v jeho tvorbe je skladba *Lampy už dávno zhasli* (nahr. 2. 11. 1964) v podaní Jany Belákovej, Marcely Laiferovej a vokálneho tria, neskôr vzniklo množstvo ďalších verzií. Ďalšie obdobie práce Orchestra



B. Hronec (foto: R. Polák)

Braňa Hronca je zaznamenané na albumoch *Braňo Hronec uvádza* (1972), *Srdečný pozdrav* (1974) a *Natrhaj mi dážď* (1977). Všetky tri albumy majú dôležité miesto v dejinách slovenskej populárnej hudby. Časť prvého albumu je nahrávkou živého koncertu a nájdeme tam aj experimentálnu skladbu *Svetlo*. Celý album vyšiel v r. 2009 aj na CD ako súčasť edície Opus 100 s albumom Evy Kostolányiovej. LP *Natrhaj mi dážď* je podľa Igora Wasserbergera prvým slovenským pôvodným albumom v disco štýle (vyšiel aj v anglickej verzii). Veľká časť ďalších skladieb je zaznamenaná na singlových nahrávkach (napr. celkom posledná skladba v podaní Františka Krištofa *Veselého Klobúk prvého milovníka* bol duetom s Helenou Vondráčkovou, ktorý vznikol do televíznej relácie *Našich deväť*, 1976). V druhej

polovici 70. rokov vznikol aj celý rad parodických skladieb orchestra, ktoré sú ponáškami na dobové hity s bezobsažnými textami (*Vajce alebo sliepka, Kúpte si banány, Deti mliečnych barov, Slon v ZOO, Albert, máš studené prsty* a ďalšie). Každá éra Hroncovho orchestra je zaznamenaná aj na rozhlasových nahrávkach, žiaľ, najmä jeho najhodnotnejšie skladby (napr. nahrávky inšpirované jazzovou hudbou a nahrávky kapely Bratislavské štúdio) sú dnes pre bežného poslucháča na audionsiči nedostupné. V r. 1998 vyšiel len jeden výber nahrávok Hroncovho orchestra, aj to zväčša skladby z radových albumov.

Na konci r. 1981 Braňo Hronec oficiálne ukončil pôsobenie svojho orchestra a rozhodol sa venovať sa projektom na Slovensku. Ako povedal vo viacerých rozhlasových rozhovoroch, chcel dať viac priestoru svojim

skladateľským a aranžérskym aktivitám. Poslednou aktivitou pod hlavičkou orchestra bolo účinkovanie na Bratislavskej lýre 1982 s piesňou *Návšteva*. O rok nato sa na Poetickej lýre predstavil ako autor zhudobnenej poézie (najmä textov Ľubomíra Feldeka). V r. 1982 sa stal Braňo Hronec popri Silošovi Pohankovi dirigentom Tanečného orchestra Čs. televízie v Bratislave a ako autor sa uplatnil v celom rade skladieb do televíznych programov (napr. hudba k televíznej inscenácii *A čo ja, miláčik*), ako aj filmov (napr. hudobný film Dušana Rapoša *FT. na cestách*). V r. 1987 napísal scénickú hudbu do rozhlasovej hry *Kariéra tria Paródia*. Účinkoval vo viacerých televíznych programoch, kde predstavoval a komentoval známe svetové a slovenské melódie vo vlastných úpravách pre Štúdiovy orchester (*Braňo Hronec v Štúdiu 2, Pódium pre Braňa Hronca* a i.).

V 90. rokoch sa Braňo Hronec viac sústredil na aranžérsku prácu. Vznikli napr. úpravy známych melódii klasickej hudby v sprievode štúdiového orchestra a album *Zlatého slnka krásny beh* (1998), kde pre malé symfonické teleso upravil a spolu s ním interpretoval najkrajšie piesne z evanjelického spevníka (pochádzal z rodiny evanjelického farára). Od 90. rokov sa venoval aj pedagogickej činnosti v odbore kompozícia na VŠMU v Bratislave, ale bol aj známym bratislavským hoteliérom. V r. 2006 nahral so speváčkou Zuzkou Lonskou (ktorá žila od r. 1968 vo Švédsku) album *Braňo Hronec Presents Zuzka Lonská And Friends*. Jeho život a hudobnú kariéru spracovala v r. 2013 novinárka Barbora Laucká v knihe *Život na klávesách*.

Martin JURČO

ZA VŔŇOU NÁSTROJA

Peter Konečný: kontrabas Dobrotka

Jedného dňa ma nečakaný telefonát teleportoval do neďalekej Trnavy. Vraj je tam v bazáre kontrabas. Nuž bol.

Vo zvírenom prachu sa mi z neho podarilo vydolať akýsi tón. Bol tichý, nesmelý, no napriek tomu zvláštne ušľachtilo „voňal“. Ten tón rozhodol a ja som si niesol domov adoptované dieťa nejasného pôvodu. Keď som ho prvýkrát priniesol husliarovi, smial sa. Povedal, že vyzerá, ako keby ho manželka za niekym vyhodila z balkóna. Mal pravdu. Bol natretý syntetickou farbou, praskliny zlepené niečím záhadne čiernym. Na kusy rozlámaný krk bol cez dva plechy priskrutkovaný k telu. Pod ebenovým hmatníkom boli diery, cez ktoré sa dalo pozeráť, hlava prešpikovaná skrutkami. Vnútri žilo pár mincí a lietala papierová dvadsaťkoruna. Napriek všetkému sa ho podarilo dostať do akéhosi prevádzkyschopného stavu a ja som začal pravidelne klopať slákom na vysoké okienko ZUŠ-ky na Exnárovej. Učil tam Toník Jaro.

Po troch vysvedčeniach prišlo pár intenzívnych dní s Robertom Balzarom, neskôr dve grécke letá s Petrosom Klampanisom a, samozrejme, veľa, veľa cvičenia. Vymietol som ešte pár klubov a zrazu som stál v bigbände Swingless Jazz Ensemble v Nitre. Na stojane bola rozprestretá plachta nôt, po ktorých mal chodiť môj nos. S každou ďalšou prečítanou notou sa mi napĺňali zabudnuté sny. Sny, ku ktorým ma priviedol on: polorozbitý kontrabas z trnavského bazáru.

Jeho čas sa však začal naplňať a mne nezostalo nič iné, ako šetriť na niečo, čo bude zodpovedať môjmu novému statusu. Lenže objaviť dobrý kontrabas je veľká náhoda. Vyžaduje si to veľa peňazí, veľa

šťastia, veľa lásky, trpezlivosti a času. Vsadil som na finančne podporenú lásku so šťastím. Nevedel som opustiť môjho Trnavčana. Zbalil som ho a odviezol majstrovi Fogadovi na generálku. Kompletnú generálku. Rozlepenie na dosky, zbrúsenie farby, vyladenie dreva, zlepenie, nový lak, nastavenie...

Po dvoch mesiacoch čakania som sa vrátil pre svoj Strunal Schönbach z 50. rokov minulého storočia. Už len pri tej nádhere, ktorá ma tam čakala, sa mi

tlačili slzy do očí. No a keď som zahral prvé tóny a prišlo to medovo nadýchané brnenie dreva, stratil som reč... Nevadí, už za mňa predsa bude hovoriť môj nástroj.

Dnes ho mám doma. Voní ním celý byt. Postupným vyzrievaním lakov a glejov hrá stále lepšie. Bude ma ďalej viesť za snami. Rozhodol som sa dať mu na cestu meno Dobrotka podľa potoka, ktorý tečie popri dielni majstra Fogadu. Veď Schönbach je asi tiež potok. ✕



Strunal Schönbach „Dobrotka“
po rekonštrukcii (foto: P. Konečný)

AURIS INTERNA

Skandalon

Pred časom som si uvedomil, aká je škoda, že na Zemi sa nachádza toľko krásnych miest a väčšina z nás ich za celý svoj život neuvidí ani len na obrázku. A ak už aj má niekto také šťastie, že sprostredkované poodhalí existenciu krás tohto sveta, prakticky okamžite zažije pocit z nenaplnenej túžby byť k nim čo najbližšie.

Podobne je to aj s hudbou, ktorú si nikdy nevypočujeme. Tušíme, že tam niekde je, no nevieme, kde presne ani ako sa k nej dostať. Pociť, že sa nám to nikdy nepodarí, je sužujúci. Možno je to dokonca hudba, ktorá ešte nevznikla, čo nám môže otvoriť cestu k tomu pokúsiť sa ju vytvoriť. To by si však vyžadovalo intenzívnu konfrontáciu so samými sebou, pretože tvorivý proces je vlastne skúškou našich predstáv a schopností – testom, či my sami obstojíme pred

reálnym svetom v jeho surovej reflexivite. Ako nadšenci a vášniví poslucháči pritom, paradoxne, nie sme na tom až o toľko lepšie. Opustenie prchavých a povrchných hudobných radovánok a vyhľadávanie a prežívanie hlbokého pôžitku z hudby je tiež výzvou. Tak ako musí dôjsť k vystupovaniu z vlastného tieňa a opúšťaniu vlastného komfortu pri návšteve rôznych končín sveta, musí k nim dôjsť aj pri blúdení svetom hudby. Konfrontujeme sa totiž s novým a cudzím, čo nás zneisťuje. Mnohí z nás pritom navždy ostávajú stáť na pomyslenej križovatke, v ťažobe nedokonaného rozhodnutia o tom, či do toho vôbec ísť. Kameňom úrazu je tu totiž obvyčajne úľak z nevyhnutnosti cielene prehodnocovať a občas i búrať svoje doterajšie pozície, preferencie, zvyky, predstavy...

V cestovaní a v miestach, ktoré nás priťahujú, nachádzame nový svet – taký potrebný na to, aby sme rozšírili naše ponímanie a chápanie života iných a inde. V hudbe existuje viac práve tak, ako existuje viac vo svete. Viac hodného

našej pozornosti a záujmu, pripravené uspokojiť našu často nezmyselnú tlmenú zvedavosť a otvorenosť. Aký má zmysel nič nenavštíviť a nič nepočuť? A aký má zmysel opatrne navštíviť len už spoznané či sabotovať príležitosť počuť nové?

Ak v tomto dobrovoľne zlyhávame, sami sa správame ako ničitelia možného, prosperujúceho, pozitívneho. A ten, kto ničí príležitosti sám v sebe, postupne mentálne i kultúrne zakrnieva. A to je vlastne to, čo Gréci v helenistickej literatúre nazývali *skandalon*, teda morálne zakopnutie. Kultúra je nositeľom morálnych kódov a ak sa jej strátime, nemáme s ňou — a ani s jej morálkou — nič spoločné. Uzatváraním sa pred fyzickým svetom, pred jeho hudbou, pred úlohou učiť sa empatii a otvorenosti, smerujeme k intolerancii a zadubenosti. A to je celkom jasne proti normám správania sa v prostredí humanistickej Európy.

Jakub FILIP

Autor je sociológ a muzikológ

KONVERGENCIA

JANÁČEK

2—12/3/2023

2/3 Artforum / 19:00
ROTH ČÍTA JANÁČKA
 Robert ROTH

4/3 Galéria umelka / 19:00
JANÁČEK / MERTA
 Vladimír MERTA^{CZ} GITARA, SPEV, SLOVO

9/3 české centrum / 17:00
PREDNÁŠKA
 DOC. PHDR. JIŘÍ ZAHŘÁDKA, PH.D.^{CZ}

12/3 Moyzesova sieň / 10:30
51 STRÚN
 KONCERT PRE DETI A RODIČOV
 V SPOLUPRÁCI S FILHARMÓNIOLU BRNO^{CZ}

2—12/3 Átrium FiF UK / VÝSTAVA FOTOGRAFÍ
JANÁČEK V BRNE

Moyzesova sieň / 19:00

9/3 **PO ZAROSTLÉM CHODNÍČKU**

Pochod modráčků / Pohádka / Presto / Po zarostlém chodníčku I. / Capriccio „Vzdor“
 BRNO CONTEMPORARY ORCHESTRA^{CZ} / p. ŠNAJDR^{CZ} / m. BEINHAEUER^{CZ}
 p. BIELY / d. RUMLER / m. RUMAN / j. LUPTÁK / n. SKUTA

10/3 **KREUTZEROVA SONÁTA**

Mládí / Romanca č. 4 / Dumka / Sláckové kvarteto č. 1 „Kreutzerova sonáta“
 ZEMLINSKY QUARTET^{CZ} / p. BIELY / d. RUMLER / n. SKUTA

11/3 **LÍSTEK ODVANUTÝ**

Po zarostlém chodníčku II. / V mlhách / Sonáta I. X. 1905, „Z ulice“ / Concertino
 Jan JIRASKÝ^{CZ} KLAVÍR
 b. DUGOVIČ / c. b. BIGELOW / p. KAJAN / p. BIELY / d. RUMLER / m. RUMAN

6 národních písní, jež zpívala Gabel Eva / Moravská lidová poesie v písních / Písně dětvanské
 Adriana KUČEROVÁ SOPRÁN / Róbert PECHANEC KLAVÍR

12/3 **LISTY DŮVĚRNÉ**

Říkadla / Huslová sonáta / Sláckové kvarteto č. 2 „Listy důvěrné“ Suita pre sláckový orchester
 ZEMLINSKY QUARTET^{CZ} / m. PALA / k. PALOVÁ
 h. VARGA BACH / r. ŠEBESTA / i. ŠILLER / CONVERGENCE PLAYERS

KONVERGENCIE.SK

Generální partner

u. fond na podporu umění

festival z veřejných zdrojů podpořil Fond na podporu umění

Hlavní partneri

ZSE

NADÁCIA Slovenskej sporiteľne

partneri

BRIS

BRATISLAVA

TIC BRNO

ČESKÉ CENTRUM BRATISLAVA

Nadace Leoše Janáčka

otto!

AUTOPOLIS

BARZUZ

Mediální partneri

rtv:

in.ba

CITYLIFE.SK

RADIO DEVIN

RADIO FM

OPERA

hudobný život

POPULAR

HUDBA.SK

vstupenky

ticketportal



Hudobná trieda – nebojte sa vstúpiť!

Vždy, keď sa otvorí téma hudobnej výchovy na základných školách, spustí sa debata, v ktorej sa mnohí cítia byť povolaní na správne riešenia. Výučbu na základných školách však vnímame dlhodobo problematicky, a tak zrejme k zmene neprichádza ľahko. Aj Hudobné centrum sa pokúša prispieť k rozlúsknutiu tohto orieška – ako hudobnú výchovu nielen zatriť, ale v rámci nej ponúknuť i kvalitné odborné informácie.

Seriál *Hudobná trieda* sa na internete objavuje od roku 2020. Postupne predstavuje nástroje symfonického orchestra v krátkych 15-minútových blokoch s detským moderátorom a jedným profesionálom. Sprievodcom cyklu je **Tobiáš Jaura**, ktorý do projektu vstúpil ako 13-ročný. Réžia dobre využíva jeho prirodzenosť a svojský šarm, scenár ho prezentuje ako adekvátne zorientovaného školáka, ktorý chodí na klavír do ZUŠ. Tobi má správnu moderátorskú charizmu – dokáže ovládnuť scénu, debatu s dospelými hudobníkmi vedie viac než partnersky a nemá problém spontánne i vtipne zareagovať. Seriál sa odohráva v útulnom, hravo zariadenom staromestskom byte, obraz dopĺňajú animácie, scény s moderátorom a hlavnými protagonistami prinášajú zábavné prvky, zaznejú nevyhnutné fakty, ale aj veselé raritky. Tobi si nástroje aj sám vyskúša. Zdá sa, že na svete je kvalitne zrealizovaná správna myšlienka, dobre mierená na cieľovú skupinu. Čo bolo na začiatku?

„K realizácii nám svojím spôsobom dopomohla pandémia, hoci myšlienka na kontinuálny vzdelávací projekt nebola nová. V čase, keď sa koncerty pre školy nemohli konať, sa finančne podarilo predisponovať na dlhodobý filmový vzdelávací projekt. Zverejnené sú diely venované sláčikovým a dreveným dychovým nástrojom. Nakrútené sú aj časti o plechových dychových nástrojoch, ktoré zverejníme až na jar. Tento rok sa plánuje výroba ďalších štyroch dielov, ktoré na stránke projektu i na youtubovom kanáli pribudnú v roku 2024. Počítame, samozrejme, aj s bicími nástrojmi, harfou či klavírom, chceme predstaviť prácu orchestra pod vedením dirigenta,“ opisuje projekt **Adrian Rajter**, vedúci oddelenia hudobného vzdelávania v Hudobnom centre.

V úvode každého dielu sa dozvedáme o stavbe nástroja, jeho príslušnosti do nástrojovej skupiny, o tom, kde sedí dotýčaný hráč v orchestri. Hráči predstavujú špecifické nástrojové techniky, dejiny nástroja, jeho dobové verzie, schopnosť nástroja „ilustrovať“ nálady, farby. Zaznievajú informácie o typickom sólovom repertoári, ale aj známych orchestrálnych sóloch. Na záver sa každý hráč predstaví v krátkom asi minútovom úryvku. Skončí sa *Hudobná trieda* po predstavení všetkých nástrojov? „Máme ešte veľa práce na realizácii nových dielov s orchestrálnymi nástrojmi. Uvažujeme však aj o pokračovaní *Hudobnej triedy* s novými témami.“

Napriek veľmi vydatému výsledku hotových dielov sa predsa len vtiara otázka, či podobný projekt dokáže konkurovať obsahu



Moderátor cyklu Tobiáš Jaura a flautistka Veronika Vítázková v Hudobnej triede (foto: archív)

na internete. „Naším primárnym cieľom nie je konkurovať, ale ponúknuť obsah, ktorý má nadčasovú hodnotu. Preto sme chceli, aby bola *Hudobná trieda* aj po vizuálnej stránke príťažlivá, filmársky kvalitná. Do jednotlivých dielov vyberáme vynikajúcich hudobníkov, ktorí sú komunikatívni a majú pedagogický cit v kontakte s dieťaťom. V cykle účinkujú hudobníci zo Slovenskej filharmónie, Českej filharmónie, Slovenského komorného orchestra, Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu či Orchestra Opery SND: huslista Daniel Rumler, violista Martin Petřík, violončelista Michal Haring, kontrabasista Ján Prievozník, flautistka Veronika Vítázková, hobo-

istka Matúš Veľas, klarinetista Ronald Šebesta, fagotista Peter Kajan, v aktuálne pripravovaných dieloch plechové dychové nástroje predstavia Stanislav Masaryk, Carlie Bigelow, Juraj Mitošinka a Nikolaj Kanišák.“

Pôvodný pandemický dôvod pre vznik seriálu pomínul. Hudobná trieda má však veľký potenciál byť pomôckou na vyučovaní hudobnej výchovy, a to aj vďaka kvalitne vypracovanému metodickému listu,

Andrea SEREČINOVÁ

www.hudobna-trieda.sk
Facebook: Hudobná trieda
Instagram: hudobna_trieda

Z ORGANOVÉHO KOKPITU



Napriek všetkému ísť ďalej

Začiatkom júna predošlého roku som kráčala nočným Berlínom smerom od Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche k môjmu hotelu vzdialenému asi 12 minút chôdze. Predomnou utekal potkan, ktorý na mňa vždy po mojom spomalení čakal.

Ten deň bol dlhý a náročný, zdal sa nekončiaci. Vo vrecku ľahkého pláštia som trochu úzkostlivo držala zväzok kľúčov, ktoré mi zverilo vedenie berlínskeho festivalu. Kľúče od jednej z najznámejších, ale architekto-

nicky aj najkontroverzejších stavieb mesta. V tom novorománskom chráme, navrhnutom F. Heinrichom Schwechtenom v r. 1895, zničenom britskou Royal Air Force v r. 1943 a znovu postavenom koncom 60. rokov, sme v ten deň prenechali miesto ľuďom v šoku.

8. júna 2022 o 10.30 niekto vrazil autom do skupiny ľudí v okolí kostola, zanechal zranené deti a jednu obeť. Počuli sme krik, paniku, náraz áut... Počas majstrovského kurzu, ktorý sme pripravovali pre berlínsky improvizovaný festival. V panike sa k nám uchýlili ľudia prosiac, aby sme uvoľnili miesto záchranárom a tímu psychologickej podpory. S mojou japonskou študentkou Čizuko sme so sprievodom policajtov vyšli von. Niektorí účastníci kurzov okamžite opustili Berlín. Čizuko pokojne navrhla, aby sme išli pešo do kaviarne smerom k Unter den Linden, opustili Charlottenburg a vybrali sa na východ mesta. Urobí nám to dobre. Nemo som prikývla, aj keď som nemala žiadnu motiváciu niekam ísť. Moja japonská spoločníčka rozprávala a rozprávala ako nikdy predtým, s ľahkým úsmevom, udržiavajúc vhodnú atmosféru.

Nad festivalom sa črtal otáznik. V ten deň sa konala spomienková liturgia a večery pre obeť útoku. 20. ročník festivalu sa mal konať už v r. 2020, potom v r. 2021, avšak pandemic-

ké opatrenia to nedovolili. Teraz to vyzeralo tak, že nám udalosti opäť neprajú.

Nakoniec sa festival predsa len konal. Jeho umelecký riaditeľ, profesor Wolfgang Seifen, žiaľ, podobnú situáciu zažil už pred pár rokmi. V roku 2016 pri vianočnom trhu medzi Kurfürstendamm Strasse a naším Gedächtniskirche prišlo pri podobnom atentáte o život 11 ľudí. V chráme v tom čase prebiehala skúška Bachovho *Vianočného oratória* a nikto nemohol opustiť kostol. Zbor a orchester prežili celú noc v modlitbách. Profesor Seifen, majstrovský improvizátor, mi povedal: „*Chvíľu sme pokračovali vo Vianočnom oratóriu. Potom sme len sedeli a čakali, popritom spievali a improvizovali na An Wasserflüssen Babylon.*“

Pri riekach babylonských, tam sme vysedávali a plakávali, keď sme sa rozspomínali na Sion. Tam sme si vešali citary na vrby. Lebo tí, ktorí nás zajali, žiadali od nás piesne, a tí, čo nás trýznili, spev radostný. Ako sme mohli spievať pieseň Hospodinovu na cudzej pôde? Ak by som zabudol na teba, Jeruzaleme, nech uschne moja pravica.“ (Žalm 137)

Cítme sa v tomto roku všade ako doma a prijatí svetom, ktorý je zdrojom nových znepokojení, ale aj uvedomenia si hodnôt každej prežitej chvíle v pokoji.

Monika MELCOVÁ

Mikuláš Moyzes

SLÁČIKOVÉ KVARTETÁ

Č. 1 – 4

D dur, a mol, fis mol, G dur

Mikuláš Moyzes je po Jánovi Levoslavovi Bellovi tvorcom druhého slovenského korpusu komorných kompozícií pre sláčikové kvarteto. V rokoch 1916 – 1943 vytvoril štyri štvorčasťové cyklické kompozície pre sláčikové kvarteto, v ktorých použil slovenské ľudové piesne. Vydanie obsahuje partitúry s vloženými partmi.

Bratislava 2021 – 2022



SLOVENSKÁ
KOMORNÁ
HUDBA
SLOVAK
CHAMBER
MUSIC

Preriedení hostia v Opere SND

Januárový program Opery SND bol silným ťahom na divadelnú kasu. Kombinácia populárnych titulov s atraktívnymi hosťami mala potenciál účinnej ekonomickej stratégie. A zjavne ho i naplnila: návštevnosť Verdiho *Rigoletta* a *Traviaty* i Pucciniho *Bohémy* (každý z titulov sa odohral v minibloku dvoch predstavení) bola výborná. Kvalitatívne však išlo – aspoň v prípade mnou navštívených predstavení (12. a 29. 1.) – o večery len zľahka prekračujúce obvyklý prevádzkový priemer.

Verdiho *Rigoletto* neprivilal hostí po prvýkrát v aktuálnej sezóne, už v dvoch novembrových predstaveniach spieval Vojvodu renomovaný český tenorista Aleš Bricein. Jeho výkon bol suverénny najmä v kovovej vysokej polohe, nižšia znela menej zaujímavo a chýbala jej príslovečná italianita, ktorá je rozdielovou kvalitou medzi dobrými a výbornými kreáciami – napokon, Bricein je v zahraničí vyhľadávaný v inom, nie belcantovom fachu. Z tohto hľadiska boli obaja hostia januárových repríz, azerbajdžanský barytonista **Evez Abdulla** (*Rigoletto*) aj slovenský svetobežník, basista **Štefan Kocán** (*Sparafucile*), štýlovo adekvátnejšou akvizíciou.

Eveza Abdullu majú pamätníci legendárnych Zámockých hier zvolenských zafixovaného ako titulného predstaviteľa z festivalovej premiéry Verdiho *Macbetha* (2013), kritikou vysoko hodnotenej inscenácie bansko-bystrickej Štátnej opery. Vtedy sme obdivovali jeho hlasovo impozantný prejav, avšak s výhradou voči nie stopercentnej štýlovej korektnosti a dynamickej jednotvárnosti kreácie, ktorá bola modulovaná prevažne vo forte polohe. O desať rokov sa situácia otočila: Abdullov bratislavský *Rigoletto* bol farebne, dynamicky i výrazovo pestrý, autenticky vyznel najmä v jedovato ironickej polohe prvého dejstva. Na prvom predstavení mu však chýbal výraznejší vokálno-dramatický rozmer, čo sa najcitelnejšie prejavilo v kulminačnom mieste *Rigolettovho* partu, árii *Cortigiani, vil razza dannata*. Aj duet s Gildou by si žiadal o čosi vláčnejšie frázovanie a viac „slzy“ v hlase. Je však možné, že si umelec šetril sily na druhé predstavenie o tri dni neskôr.

Druhý hosť večera, Štefan Kocán, má Sparafucileho overeného aj jednou z najvýznamnejších svetových scén, newyorskou Metropolitnou operou. Jeho kreácia je vokálne i herecky drsnejšia a rudimentárnejšia než elegantné podanie Petra Mikuláša, s ktorým sme sa v ostatných sezónach v tomto parte väčšinou stretávali. Kocánov mohutný, sonórny hlas si sebavedomo razil cestu cez orchester, v ansámblach sa však dokázal empaticky včleniť do vokálneho pradiava.

Tomáš Juhás má Vojvodu naspievaného už od premiéry inscenácie v r. 2013, no napriek tomu chvíľami pôsobil stratene. Jeho hlas sa rokmi zaoblil, zbavil sa nazálneho zafarbenia a objemovo zmocnel. V recenzovaný večer však nebol rytmicky a občas ani intonačne stopercentný, výborné miesta sa striedali s frázami interpretovanými akoby bez ener-

gie. V konečnom dôsledku sa pomyselnou víťazkou večera stala **Mariana Sajko** v postave Gildy. Odhliadnuc od nie celkom čistého vysokého es v koloratúrnej pasáži *Caro nome*, znel jej zvonivý hlas medovo vláčne a v záverečnej pasáži umierania bol až anjelsky éterický, s krásne okrúhlymi, rezonančnými pianami. Kým v *Rigolettovi* sa hostia objavujú od za-



Š. Kocán ako Sparafucile (foto: M. Olbrzymek)

čiatku života inscenácie (najväčšou hviezdou v kostýme titulnej postavy bol v r. 2018 britský barytonista Simon Keenlyside), v *Bohéme* sa s nimi stretávame o čosi menej. Obsadenie dvoch januárových repríz Pucciniho diela bolo jedným z tromfov septembrovej tlačovej konferencie, počas ktorej tím Mateja Drličku prezentoval svoje plány na nastávajúcu sezónu: v postavách Musetty a Colina sa mali predstaviť sólisti Viedenskej štátnej opery Slávka Zámečnicková a Peter Kellner. Neskôr sa cast obohatil o Pavla Bršlíka a Kateřinu Kněžíkovú ako Rodolfa a Mimi – v ich prípadoch malo navyše ísť o rolové debuty, čo zvyšovalo atraktivitu predstavenia aj pre znalecké publikum. Realita bola napokon iná, z avizovaného

hostovského obsadenia ostala len **Kateřina Kněžíková**. Petra Kellnera nahradil kazašský basista, člen operného súboru v nemeckom Essene **Baurzhan Anderzhanov**, v postavách Rodolfa, Marcella a Musetty sa predstavili interpreti z pôvodného obsadenia premiérového v januári 2014 **Tomáš Juhás**, **Aleš Jeniš** a **Andrea Vizvári**. V princípe to nemuselo byť na úkor kvality predstavenia – napokon, aj vo vyššie recenzovanom *Rigolettovi* bola Mariana Sajko viac než rovnocennou partnerkou Eveza Abdullu. No v tomto prípade dala predstaveniu úroveň gala len česká hostka, zvyšok obsadenia, popri menovaných doplnený o sólistu düsseldorfskej opery **Richarda Švedu** (Schaunard) spieval na úrovni veľmi dobrého prevádzkového priemeru.

Kateřina Kněžíková sa k mladodramatickej Mimi prespievala postupne: od Mozartovej Zuzanky, Serpetty, Blondchen, Ilie, Dony Elviry a Fiordiligi, Gounodovej Júlie, Donizettiho Adiny či Verdiho Gildy vedie k Puccinimu, hoci aj jeho menej dramatickým partom, dlhá cesta. Talentovaná, vzácne muzikálna sopranistka ju prekonal za pomerne krátky čas. Dnes Mimi do jej repertoáru bez diskusie patrí, materiál má dostatočný objem, aby sebaisto preletel aj cez orchestrálne forte, uchu poslucháča lahodí vrúcny timbre. Stredná a nižšia poloha znejú mätko, sú plné prirodzenej farby, piána krásne rezonujú, vo výškach sa hlas roztvára v žiarivých, okrúhlych tónoch.

V *Bohéme* sa zaskok na takmer poslednú chvíľu neudial len v postave Rodolfa (Pavol Bršlík odstúpil pre zdravotnú indispozíciu pár dní pred predstavením), ale aj za dirigentským pultom: pôvodne

avizovaného Roberta Jindru pre chorobu nahradil jeho taliansky kolega **Enrico Dovico**. Po nie celkom presvedčivom prvom dejstve, keď najmä v piánach znel orchester trochu „deravo“ a frázam chýbala vláčnosť, sa teleso rozohralo do šťavnateho, dynamicky a farebne bohatého, dejovú atmosféru sugestívne maľujúceho výkonu.

Slávka Zámečnicková figuruje v tejto sezóne na webovej stránke SND aj v marcových predstaveniach Mozartovej *Čarovnej flauty* ako Pamina, Peter Kellner by si mal v májových reprízach Dvořákovy *Rusalky* po prvýkrát zaspievať Vodníka. Snáď sa tentoraz plány z mesačného plánu stanú aj javiskovou realitou.

Michaela MOJŽIŠOVÁ

Banskobystrický Malý princ v Bratislave

V máji 2022 mala v banskobystrickej Štátnej opere slovenskú premiéru hudobno-dramatická prvotina Rachel Portmanovej, jednej z najproduktívnejších osobností súčasnej skladateľskej generácie, *Malý princ* (2003). Opera čerpá námet z rovnomennej knihy francúzskeho spisovateľa, filozofa a pilota Antoina de Saint-Exupéryho. Skladateľka, ocenená množstvom prestížnych cien, predovšetkým za filmovú hudbu, vytvorila dvojdejstvový javiskový opus na libreto Nicholasa Wrighta, ktorý tlmočí príbeh a ťažiskové myšlienky svetového bestselleru divákovi každého veku.

Portmanovej štýl vychádza z klasickej hudobnej estetiky, ktorú rozvíja v duchu harmonických princípov neskorého 20. storočia. Preferuje jednoduché melodické línie s často kontrastnými vedenou orchestráciou, eliminuje ozdobnosť, uprednostňuje sylabické spievanie v záujme zachovania zrozumiteľnosti slova, ktoré sa stáva dominantou partitúry. Melodické, veľmi lyrické časti strieda s dlhými parlandovými úsekmi, počas ktorých zaznievajú základné tézy Exupéryho diela. Hudba je do veľkej miery ilustratívna, definuje charakter jednotlivých postáv a ich vzťah k Malému princovi. Časté sú najmä staccata, repetitívne intervaly so striedaním harmónie a disharmónie, ľúbivých nápevov a kakofónie, monódie a polyfónie. Nechýba detský a miešaný zbor, ktorý sporadicky narušuje výraznú prevahu sólových výstupov a duet. V súlade s predlohou dominujú predovšetkým mužské postavy.

Hlavná postava je písaná pre detského interpreta. V bratislavskom hosťovaní banskobystrickej opery na Novej scéne (21. 1.) sa v titulnej úlohe predstavil **Juraj Abrman**. Chlapec disponuje vo všetkých polohách čistým, prierazným, vyrovnaným a intonačne stabilným hlasom. Rešpekt budí i jeho vzácna muzikalita (celý part odspieval s minimálnym očným kontaktom na dirigenta) i herecké nadanie. Jeho Malý princ bol skutočným dieťaťom s čistým srdcom, plným úprimnej lásky a zvedavosti. Postavu Pilota našťudoval sólista Štátnej opery **Martin Popovič**. Jeho výstup bol obohatený o hovorové slovo, ktoré akcentovalo najmä detskému divákovi najpodstatnejšie myšlienky operného diela, keďže ich zrozumiteľnosť by sa mohla v spievanom parte vytratiť. Popovičov vokálny výkon však možno len ťažko objektívne zhodnotiť, keďže tvorcovia z nevyvetliteľného dôvodu použili ozvučovací mikroport. Kým amplifikácia detského titulného hrdinu bola z akustických dôvodov nevyhnutná, u Popoviča bola hrubým prehréskom, uberajúcim na kvalite speváckeho výkonu. Jeho barytón znel v strednej a nižšej polohe vyrovnanne, intonačne stabilne, farebne a plasticky, no vo vyšších polohách sa prejavovali technické nedostatky. Z hlasu sa vytrácal lesk, všetky zneli forsírované a zašumene. Je však otáznne, nakoľko išlo o zlú spevácku techniku a nakoľko sa na negatívach podpísalo ozvučenie. Portmanovej opera zahŕňa pomerne veľké

množstvo epizódnych postáv. Spomedzi nich najviac zaujali Kráľ **Ivana Zvaríka**, ktorého kultivovaný, farebne prítiažlivý bas bol spoľahlivo znelý vo všetkých polohách, a svetlý, temperamentný tenor aj herecky veľmi presvedčivého **Petra Račka** v úlohe Márnivca.



Malý princ (J. Abrman) spovedá Lampára (T. Dedič) (foto: Z. Hanout)

Dušan Šimo v úlohe Hada síce predviedol svoj, najmä vo vysokej a strednej polohe čisto znejúci tenor, ktorého dominantou boli najmä držané tóny, avšak hlas pôsobil komornejším volúmenom s malou prieraznosťou.

Šimon Svitok v úlohe Obchodníka predviedol ukážkové parlando a vynikajúcu hereckú kreáciu zodpovedajúcu priam činoherným kritériám. Škoda len forsírovanej vyššej polohy, problémovej i pre **Zoltána Vongreya**, ktorý však na veľmi malej speváckej ploche dokázal vytvoriť plastický, uveriteľný charakter Opilca. V úlohe Lampára sa predstavil relatívne čerstvý absolvent operného spevu **Tomáš Dedič**. Jeho lyrický tenor má ťažisko najmä v strednej polohe, kde sa dokáže farebne rozvinúť. Dedič precízne frázuje, kantilénový part (jeden z mála v celej opere) pretlmočil s emocionálnou zaangažovanosťou a osobným nasadením. Vyššia poloha ešte nie je intonačne celkom stabilná a volúmen je skôr komorný, avšak muzikalita a mladý vek interpreta dávajú nádej, že sa mu technické nedostatky časom podarí odstrániť.

V ženských úlohách sa predstavili **Katarína Procházková** (Líška), **Michaela Kušteková** (Ruža) a **Patricia Malovec** (Voda). Najmä prvé dve interpretky predviedli pozoruhodne spevácke i herecké výkony. Procházkovej

intonačne čistý, vo všetkých polohách farebne sýty soprán kazili len počuteľne ostré prechodné tóny. Jej herecký výkon však patril k vrcholom večera. Kuštekovej technicky dobre vedený, v registroch vyrovnaný soprán znel intonačne presne, presvedčivá, znútornená interpretácia a prítiažlivý timbre dodávali jej Ruži charakterovú jedinečnosť.

Orchester Štátnej opery hrajúci v stredne veľkom obsadení pod taktovkou **Igora Bullu** bol spevákom spoľahlivým partnerom. Hoci sa v prvom dejstve vyskytlo zopár rytmických nedostatkov a neskorých nástupov, druhá časť predstavenia už znela koherentne a precízne. Režisérka **Dana Dinková** vytvorila pútavú inscenáciu, zhmotňujúcu a vhodne tlmočiacu náročné filozofické úvahy (nielen) detskému divákovi. Pri výbere výrazových prostriedkov

čerpala priamo z Exupéryho diela, kostýmy **Ľudmily Városovovej** i scéna **Lucie Šedivej** do veľkej miery vychádzali z autorových kresieb v detskej knižke. Celá inscenácia bola výtvarne štylizovaná, no miestami možno až zbytočne ilustratívna. Práca s ťahmi ozvlášťovala javiskové dianie, avšak spúšťanie predmetov, o ktorých sa aktuálne spieva (mesiac, korene baobaby, lietadlo a pod.), pôsobilo pri opakovaní trochu nad-

užívané a zbytočne. Dinková v úvode využila prvky čierneho divadla, celkovú koncepciu doplnila o choreografie, ktoré dynamizovali inak pomerne statické aranžmány. Cestovanie z planéty na planétu umne vyriešila prostredníctvom tanečnice – vtáka, ktorý prenáša Malého princa z miesta na miesto. Zväčšeniny rekvizít, kostýmy i scénografia sa niesli v duchu záverečnej myšlienky opery, že „z malých vecí sa v detskom svete veľké stávajú“. *Malý princ* poteší nielen detského, ale i dospelého diváka. Inscenácia srší radosťou, energiou a pokorou tvorcov pred literárnym veľdielom. Z dramaturgického, speváckeho aj inscenačného hľadiska je jednoznačným prínosom do programu Štátnej opery, ktorá deťom vyhradzuje osobitný priestor vo svojom repertoári.

Klára MADUNICKÁ

Rachel Portman: *Malý princ*

Réžia: Dana Dinková

Dirigent: Igor Bulla

Scéna: Lucia Šedivá

Kostýmy: Ľudmila Városová

Premiéra 27. 5. 2022 v Štátnej opere Banská Bystrica, navštívené hosťujúce predstavenie na Novej scéne Bratislava: 21. 1.

MNÍCHOV

Prečo, Elsa, prečo?

Celé generácie operných fanúšikov, a možno dokonca aj niektorých kritickejšie založených wagneriánov, sa odjakživa pýtali, prečo je Elsa vlastne taká naivná, že v druhom dejstve pozve k sebe do komnaty svoju úhlavnú nepriateľku Ortrud. Dovolí jej dokonca pripojiť sa k svadobnému sprievodu, hoci ťažkosti, ktoré budú nasledovať, by sa dali predvídať. Nový *Lohengrin* v Bavorskej štátnej opere ponúka na tento wagnerovský rébus ultimatívnu odpoveď: počas večierka si Elsa na balkóne zapálila jointa. Fajčenie marihuany robí človeka očividne sentimentálnym a nepozorným...

Režisér **Kornél Mundruczó** sa vo Wagnerovej romantickej opere *Lohengrin* zameral výlučne na Elsu. Jej odporcovia ju psychicky a spoločensky zničili tým najhorším spôsobom: na svedomí má vraj dieťa – svojho brata. Nespravodlivé obvinenie však Elsa neprijíma trpiteľsky, ale s neskrývanou agresivitou: pred súd v prvom dejstve ju muselo vzpierajúcu sa priviesť násilím niekoľko mužov.

Dôraz na extrémne čudáctvo postavy

Johanni van Oostrum ako Elsa odmietla prijať romanticky pokorný obraz ženy 19. storočia. Nehrala obvykle intímne spievajúceho a ticho smútiaceho obetného baránka. Jej soprán zvyrazňoval extrémne rozpoloženie postavy. Jej jasný a žiarivý hlas sa stal symbolom druhého aspektu postavy, ktorým je naivné sebavedomie či slepé nadšenie, ktoré sa však kedykoľvek môže zmeniť v psychiatrickú diagnózu. Dramatický i spevácky nerv, ktorým van Oostrum oscilovala medzi týmito dvoma pólmi rozorvanej hrdinky, bol fascinujúci. Mundruczóva inscenácia je podobne presvedčivá aj v zobrazení psychológie manželov Ortrud a Telramunda. **Anja Kampe** so stále sviežim sopránom dokázala hudobne stvárniť aj výsmech, s ktorým v druhom dejstve odmietla svojho manžela. Priamočiary barytón **Johana Reutera** nie je pre Telramunda ideálnym. Jeho lesklý materiál, artikulácia a frázovanie boli však príťažlivejšie ako kreácia nejedného prominentnejšieho predstaviteľa tejto úlohy.

Stále skvostný Klaus Florian Vogt

Obsadenie titulnej postavy malo v sebe zvláštnu príchut' neambicióznosti. **Klaus Florian Vogt** vyzeral opäť skvelo, Lohengrina podal známymi gestami. Keďže inscenácia titulnej postavy očividne smeruje k určitej zameniteľnosti spasiteľa Brabantu, ktorý je jednoducho od začiatku prítomný v mase (bez labute) a takmer sa neodlišuje od ostatných mužských postáv, obsadenie sa v druhom pláne zdá už presvedčivejšie. *Rozprávanie o grále* sa Vogtovi podľa očakávania vydarilo priezračne čisto, no na iných miestach bola istá patina v jeho striebrom hlase neprepočuteľná. O problematike, ako aj o výnimočných kvalitách

Vogtovho inštrumentálne vedeného hlasu bolo za posledných 20 rokov jeho kariéry povedané všetko a netreba to už viac opakovať.

Mika Kares je jedným z najmohutnejších Heinrichov, akých som kedy počul. S ľahkosťou zvládol aj exponované pasáže. **Andrèho Schuena** možno v postave Heerrufera pokojne nazvať luxusným obsadením. Obaja tvorili pomerne zábavné duo na čele tejto podivnej terapeuticko skupiny alebo spirituálnej sekty obliehajúcej javisko mníchovského Národného divadla takmer nepretržite.



A. Kampe (Ortrud), J. van Oostrum (Elsa) a J. Reuter ako Telramund (foto: W. Hösl)

→ Proti hudbe

Niektoré momenty inscenoval Mundruczó zámerne proti hudbe: napríklad dlhý výstup svadobných hostí na začiatku druhého dejstva. Pozlátka a žltkastá šminka nevesty pôsobili rovnako iritujúco ako svadobná komnata, v ktorej v rozpore s libretom nezostal pár sám a v ktorej je od začiatku jasné, že z Lohengrina a z krémovobielej Elsy pár nebude. Už v prvom dejstve je jasné, že Mundruczóova réžia vykresľuje systém, v ktorom kráľ Heinrich vládne totalitným spôsobom. Obyvatelia Brabantu sú masou v jednotnom bielom oblečení, v ktorom Elsa pôsobí ako čierna ovca. Pri takomto výklade nevadí, že dav zostáva na javisku aj po slávnom svadobnom refréne. *Wir sind allein, zum ersten Mal allein, seit wir uns sah'n* (Sme sami, sami prvýkrát, odkedy sme sa videli), spieva Lohengrin Else. To však už neplatí: totalitný štát zasahuje do súkromnej sféry, aby ovládol aj tento priestor. Privátna sféra neexistuje. Takéto záhady a obrazovo symbolické efekty však majú v (hudobnom) divadle svoje čaro, aspoň pre pokročilých divákov. Ironizácia okázalých gest a ich následná redukcia na súkromnú psychológiu fungovala v zborových scénach prekvapivo dobre. Záver je temne katastrofický: na scénu sa zhora znesie obrovský čierny meteor sfáby

divadelný odkaz na filmovú *Melanchóliu* Larsa von Triera a Elsin brat Gottfried zostáva ako posledný človek v zničenom svete. Aj keď táto inscenácia vyznieva v jednotlivých scénach či dramatických situáciách silnejšie než ako celok, treba si pripomenúť odťažitosť a s ňou spojenú ťažšiu uchopiteľnosť tejto opery, ktorej inscenácie ľahko sklznú do banálnosti či prílišnej intelektuálnej preexponovanosti. Často statické druhé dejstvo je u Mundruczóa mimoriadne presvedčivé, dokonca aj s prekvapivou pointou fľaše vína, ktorá zostáva dlho nevypitá.

Bez scénickej a hudobnej rutiny

Skutočnosť, že dirigent **François-Xavier Roth** je svojim pôvodom spojený s francúzskou hudbou, by mohla vzbudiť falošné očakávania: Zvuk z orchestrálnej jamy nie je nijak obzvlášť citlivý či kultivovaný. Bavorský štátny orchester hrá hlasno, silno a dôrazne. Transparentnosť bola však aj napriek zvýšenému akustickému tlaku prekvapujúca. K plechovej pompézosti nemeckej romantiky sa Roth nesnažil pristupovať diskretné. V medzihre tretieho dejstva nechal trubiť zo všetkých strán tak, ako to nedávno urobil iba Christian Thielemann na Veľkonočnom

festivale v Salzburgu. Je však namieste sa opýtať, či basová tuba musela naozaj revať tak osudovo ako v *Borisovi Godunovovi*, alebo či v súboji Telramunda s Lohengrinom museli byť použité ručné kotúčové brúsky, ktorých spektakulárnosť sa vyčerpala v prskajúcich iskrách.

Rozhodujúcim však zostáva, že Roth a Mundruczó nedovolili, aby sa ich Wagner rozplynul v bezútešnej rutine. Režijné nápady i kvalita hudobného naštudovania sú aj s nedostatkami rozhodne zaujímavejšie ako uhladená inscenácia bez originálnych a zaujímavých zodpovedaných dramaturgických rébusov. Nejde o prevratnú novú interpretáciu, ale o vydarenú, lineárne rozprávanú a atraktívne ilustrovanú réžiu. Má zaujímavé miesta pre hardcore wagneriánov, nováčikov zase bezpečne prevedie komplikovaným materiálom.

Robert BAYER

Richard Wagner: *Lohengrin*
Réžia: Kornél Mundruczó
Hudobné naštudovanie: François-Xavier Roth
Scéna: Monika Pormale
Kostýmy: Anna Axer Fjalkowska
Svetlo: Felice Ross
Premiéra v Bavorskej štátnej opere 3. 12. 2023,
navštívené predstavenie: 14. 12. 2023

Jana Laslavíková

Mestské divadlo v Prešporku na sklonku 19. storočia

Medzi provinciou a metropolou

Monografia osvetľuje etapu predchodcu našej národnej inštitúcie, dnešnej Historickej budovy SND. Ponúka vzácne a doposiaľ nepublikované informácie, analytický prehľad nemeckojazyčných divadelných sezón v rokoch 1866–1899 vrátane kompletného denného hracieho plánu.

Nájdete vo vybraných kníhkupectvách alebo na www.hc.sk

Bratislava 2020

ISBN 978-80-89427-47-5 (print); 978-80-89427-50-5 (ePDF)

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

HISTORICKÝ ÚSTAV
SLOVENSKEJ AKADEMIE VIED



VIEDEŇ

Hostami vyšperkovaná Aida

Viedenská štátna opera obnovila inscenáciu opery *Aida* Giuseppeho Verdiho. O nevidaný ohlas sa postaralo jedinečné sólistické trio – Anna Netrebko, Elina Garanča a Jonas Kaufmann. Ruska a Litovčanka stáli spolu na javisku vo Viedni po 12 rokoch, naposledy v r. 2011 v predstavení *Donizettiho Anny Boleny*.

Viedenčania sa vrátili k ostatnej inscenácii *Aidy* z r. 1984 v nezmenenej podobe, ktorá má medzičasom na konte už 128 repríz. Milovníci opery z celého sveta v januári znova krúžili okolo Domu na Ringu a iba niekoľko návštevníkov verných respirátoru pripomínalo, čo sme za posledné dva roky prežili. Publikum beznádejne vypredané bolo akoby v tranze. Osobné tragédie a osudy sa v opere odohrávajú na pozadí vojen. A kým sa počas predošlého predstavenia série pri potlesku pre **Annu Netrebko** v titulnej postave ozvalo aj nesmelé bú, na navštívenom predstavení 21. 1. to boli už len dlhotrvajúce ovácie počas predstavenia i po jeho skončení. Obdiv voči Netrebko je na celom svete správaný rezervovanosťou voči jej postoju k vojne na Ukrajine. Aj mne sa chvelo srdce pri pomyslení na všetky súvislosti. A keď zaznela srdcervúca ária *O patria mia, non ti vedrò mai più!*, stiahlo mi hrdlo a zdá sa, že nielen ja, ale aj celá Viedenská štátna opera si uvedomila hĺbku a aktuálnosť tejto vety. Kladiem si otázku, či je Netrebko v tomto kontexte uveriteľná.

To, čo je na novej sérii predstavení zaujímavé, je práve hudobná stránka. Réžia a scéna takmer 40-ročnej inscenácie, ktorú vytvorili **Nicolas Joël** a **Carlo Tommasi**, je staromódna, statická, výpravná, typická pre 80. roky. Na scéne sú náznaky chrámov, v siedmich obrazoch sa striedajú historické výjavy z antického Egypta, z vnútra palácov, z exteriéru, kde egyptský kráľ víta svojich víťazných bojovníkov. Nechýba ani výpravný balet. Na záver je na scéne hrobka, v ktorej odsúdený Radames zomiera spolu s vernou Aidou. *Aida* je jednou z troch posledných opier talianskeho majstra a aj v nej je pilierom príbeh lásky. Lásky etiópskej princeznej Aidy, zajatkyne u egyptského faraóna a Amneris, ktorá rovnako ako Aida miluje vojvodu Radamesa. Jeho srdce však navzdory očakávaniam faraóna, že si po víťazstve nad Etiópanmi vezme jeho dcéru a chopí sa trónu, patrí predstaviteľke nepriateľského národa, Aide. Verdi skomponoval dramatické situácie ako psychologickú sondu a uvedené trio ju vedelo presvedčivo stvárniť na javisku.

Netrebko je ako Aida presvedčivá, spontánna a bez konkurencie. Musí sa, rovnako ako ďalší protagonisti, v prvých dvoch dejstvách presadiť voči zboru a spievať naplno. Ako sama uvádza, najťažšiu úlohu má v tzv. nílскеj scéne, kde má výšky, hĺbky, pianissimá, forte, kde sú dráma, viaceré registre a aj leggero spev.

To všetko zvládla ruská sopranistka s rakúskym občianstvom s ľahkosťou a takmer vždy precízne a s ohromnou charizmou. Jej kostýmom sú krásne, jemné, padavé, pomerne jednoduché šaty, ktoré využíva na hereckú akciu a v ktorých je nekonečne pôsobivá. Je schopná zaspievať vysoké tóny bez akejkoľvek



E. Garanča v rolovom debute Amneris, J. Kaufmann ako Radames
(foto: © Wiener Staatsoper / Michael Pöhn)

prípravy v pianissime, udržať poľahky tón, aby potom prešla do fortissima a nechala zaznieť svoj hlas naplno. V jednom z rozhovorov hovorí Netrebko o slove *pietà*, často sa vynárajúcom v librete, ktoré treba zaspievať vždy v inej farbe a emócií... Fascinujúco s veľkým citom podala aj áriu *Ritorna vincitor... Nimi pietà*.

Jonas Kaufmann mi odkiaľživa imponoval farbou svojho hlasu a nezlomným presvedčením o pravde svojej koncepcie. V tomto prípade teda ide o Radamesa nežného, jemného s lahodným umierneným výrazom. Je to ušľachtilý hrdina, spieva síce o stupeň tichšie ako jeho partnerky na javisku, to sa však obracia v jeho prospech a v prospech záverečného dueta, kde sa mu Netrebko prispôbuje dynamickou a výrazovou hladinou prejavu, aby svoju lásku prežívali v delíriu ticha naplno do posledného momentu. Záverečný spev

Radamesa a Aidy je mimoriadne krásny. Iba tklivo sa ozýva Garančovej modlitba Amneris. Vynikajúca mezzosopranistka **Elina Garanča** vládne spevom na pódii už vyše 20 rokov. Jej umenie vzbudzuje dojem chladnej krásy, tak to bolo aj v Bratislave na jej koncerte v Redute. Rozorvanosť jej nesmierne milujúcej Amneris je bytostná a je v podstate rovnako hlavnou postavou opery ako titulná hrdinka Aida. Nemá síce za priehrdtie árii, ale je na pódii takmer sústavne ako zranená, po láske túžiaca žena. Len vďaka Isti sa dozvie, že Aida miluje Radamesa, a cíti, že sa jej plány na sobáš s ním nevydaria. Jej prenikavý mezzo-soprán má objemné výšky aj hĺbky. Na debut v tejto postave vo Viedni sa pripravovala dva

roky. Výsledok bol fascinujúci. Majestátnu Amneris kreovala s vervou a v duete s Aidou dominovala tak, ako aj v triu s Aidou a Radamesom a v scénach so zborom. Láska i odhodlanie bojovať o Radamesa sú silné a Garančovej hlas svietil ponad všetkých sólistov i zbor. Garanča v sebe skrýva toľko emócií, že napriek povesti o chladnej kráse jej hlasu nimi priam zaplavuje pódium a iba jej disciplinovanosť a režijné pokyny jej nedovolia urobiť viac aj herecky. Pre mňa osobne to bol najlepší výkon predstavenia.

Viedenská *Aida* sa môže pochváliť aj ďalšími výbornými výkonmi – v postave etiópskeho kráľa účinkoval **Luca Salsi** s krásne zafarbeným barytónom. Jeho Amonasro je skvelým partnerom a otcom. Napokon, práve on prinúti Aidu, aby nahovorila Radamesa na prezradenie bezpečnej únikovej cesty pre etiópskych zajatcov. Hereckej akcie je viac než dost, hoci celkovo pôsobí inscenácia staticky. Hudbe to však vôbec neškodí. Za dirigentským pultom stál **Nicola Luisotti**, ktorý rozumel spevákovi a vynikajúci orchester Viedenskej štátnej opery usmernil s potrebným nadhľadom. Na úspechu výpravnej produkcie mali zásluhu i vynikajúci zbor a balet. Dobrý sólistický ansámbl doplnili aj **Alexander Vinogradov** ako Ramfis a **Ilja Kazakov** v postave kráľa.

Viera POLAKOVIČOVÁ

Giuseppe Verdi: *Aida*
Dirigent: Nicola Luisotti
Réžia: Nicolas Joël
Výprava: Carlo Tommasi
Premiéra vo Viedenskej štátnej opere 30. 4. 1984,
navštívené predstavenie 21. 1. 2023



Plášť princezny Turandot z viedenskej inscenácie z r. 1961 (foto: Mick Vincenz, 2022)
© Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH

Patrí opera do múzea?

V Bundeskunsthalle v Bonne sa končí vo februári výstava *Opera je mŕtva – nech žije opera!* pod kuratelou Kathariny Chrubasikovej a Alexandra Meier-Dörzenbacha, dramaturga dnes už legendárneho bayreuthského *Parsifala* v inscenácii Stefana Herheima (2009). Výstava nainštalovaná na pôdoryse operného divadla ponúka návštevníkom nielen prehľad vývoja umeleckého druhu opery od jej začiatkov, ale aj jej efemérny, kultový a reprezentatívny charakter. Ten posledne vymenovaný si často a s obľubou vždy vedela privlastniť i politika.

Prvá časť názvu výstavy sprevádza operu už od jej kolísky na dvore kúrie Mediciovcov vo Florencii približne pred 430 rokmi. Niekedy sa považovala za prežitok z dvorských čias, potom bola príliš drahá, príliš ťažkopádna, príliš elitárska, natoľko zastaraná, že sa našli aj takí, ktorí chceli operné domy vyhodíť do vzduchu. Opera však existovať neprestala. Ale je stále nažive?

Pre tradicionalisticky založených operných nadšencov mohla byť Bundeskunsthalle v bývalom hlavnom meste Nemeckej spolkovej republiky počas uplynulých mesiacov pútnickým miestom. Medzi exponátmi sa dali obdivovať originálne kostýmy, osemmetrová vlečka plášťa Turandot z inscenácie Viedenskej štátnej opery (1961), ale aj členka Pucciniho ladovej princezny, vyhotovená pre Mariu Callasovú na titulnej fotografii albumu s nahrávkou opery z milánskej La Scaly (1957). Človek ani nevedel, či sa má viac kochať pitoresknými barokovými javiskovými modelmi alebo obrazmi, ktoré sa snažili navodiť dojem

opulentných a bujarých predstavení tej doby. Všetko to pôsobí ako obrovská encyklopédia dejín opery, ktorá zaujme pútavo podaným historickým a hodnotným teatrologickým prehľadom i hudobnými ukážkami v audiosprievodcovi.

Na veľkoformátových fotografiách boli vystavené zábery z foyer Opery Garnier v Paríži, výpožičky z madridského Prada priniesli do Bonnu mystickú aureolu obrazov španielskeho maliara Rogelia de Egusquiza y Barrena pietne zachytávajúcích motívov z Wagnerových hudobných drám. Výstava tak vystihla dilemu opery, ktorú ilustruje citát Giuseppe Verdiho z pôsobivej a textovo opulentej sprievodnej knihy k výstave: „*Tornate all' antico, sarà un progresso!*“ (Vráťte sa k starobylému, bude to pokrok!) Takto by sa to väčšine operných milovníkov veru najviac páčilo, aspoň čo sa týka výberu diel a ich inscenácií. Hospodárska kríza, korona a vojna spiatočnícky vkus publika, dychtiaceho za starými dobrými časmi len posilnili, operné divadlá dokonca obnovujú de-

saťročia staré inscenácie (napr. Petra Konwitschného v Opere SND), na ktorých napriek ich neodškriepiteľnej geniálnosti až príliš poznať dobu ich vzniku.

Kostýmy na výstave v Bonne umocňujú mýtus inštitúcie, spolu s devocionáliami, parfumami, Belliniho koktailom, grafickou novelou *Nibelungov prsteň*, inšpirovanou Wagnerovou tetralógiou, sú doplnené platňami Enrica Carusa. Z nahrávky árie *Vesti la giubba* z Leoncavallovej opery *Komedianti* predal vyše milión kópií – nejedna internetová hviezda dnes o tom môže len snívať. Ale akokoľvek to všetko bolo skvelé, čarovné a jedinečné, bolo to veľmi, veľmi dávno. Najnovšia inscenácia, ktorá je na výstave tematizovaná, je z roku 1958...

Repertoár stál kedysi na svetových premiérach

V tom čase inscenovala Margarete Wallmann vo Viedenskej štátnej opere Pucciniho *Toscu*; inscenácia bola doteraz vo Viedni uvedená 632-krát a stále je v repertoári. Na čiernej stene sa dajú prečítať mená všetkých 101 speváčok, ktoré v tejto inscenácii stvárňovali titulnú postavu Pucciniho opery. Výstava obracia zrak aj do budúcnosti: ohlasuje predstavenia s Camillou Nylundovou v máji tohto roku. Prastará inscenácia, ktorá je tu oslavovaná ako triumf, znepokojuje každého, kto chápe operu ako živú formu umenia. Tá stena s menami Tosiek pripomína náhrobný kameň...

Ale len naoko. Ak odhrnieme opulentný mušelin výstavy, objavíme avantgardu, ktorou opera vždy bola a za istých okolností aj stále je. Je jednoduché zabudnúť, že prominentné operné domy vo Viedni, Miláne či Paríži, ktoré výstava tak pompézne velebí, boli aj javiskami svetových premiér. Myšlienka repertoáru s opakovaným uvádzaním starých diel, ktorú chcel pestovať napríklad Gustav Mahler vo funkcii viedenského operného riaditeľa, sa objavila až v priebehu 19. storočia. Opery neustále uvádzali nové diela, ich predstavenia boli spoločenskou udalosťou. Dnes sa svetové premiéry objavujú v hracích plánoch operných divadiel už len sporadicky. Inovácie v opere sa dnes presunuli od nových diel k interpretácii starých. Intendanti (aj tí slovenskí) radi argumentujú tým, že pre ne nemajú publikum. No iba kontinuita nových diel vytvára základ pre ich prijatie...

Gender a pohlavie sú v opere prítomné neustále

Stalo sa už zvykom, že operné domy reflektujú dobové diskurzy, napríklad rodové roly. Opera však bola genderovo fluidná odkiaľživa a pritom nemusíme myslieť len na kastrátov. V r. 1725 napísal Johann Adolph Hasse drammu per musica *Marc Antonio e Cleopatra*. Sú v nej len dva sólové party. Hasse do úlohy Kleopatry obsadil vtedajšiu superhviezdu, kastráta Farinelliho, zatiaľ čo úlohu Antonia

spievala Vittoria Tesi, farebná altistka, ktorú Metastasio, najslávnejší barokový libretista, v liste Farinellimu označil za „našu jedinečnú Afričanku“. Dnes by takéto tvrdenie pôsobilo z dobrých dôvodov minimálne iritujuco.

Krízové situácie sú v opere permanentným stavom

Prvé verejné operné domy boli založené v Benátkach v r. 1630 patricijskými rodinami, konkurencia bola tvrdá, predstavenia museli byť ekonomicky výhodné. V 19. storočí si bohatí Mnichovčania postavili Divadlo na Gärtnerplatzi, ktoré po troch rokoch skrachovalo, zachránil ho bavorský kráľ Ľudovít II. Bohatí Newyorčania, ktorým bol ako novodobým boháčom odopretý prístup na predstavenia v Hudobnej akadémii, spojili svoje sily a vybudovali Met – o tri roky neskôr Akadémia ukončila pre túto konkurenciu svoju opernú činnosť. Keď občania podporujú operný dom darmi, považujú ho aj za svoj. Veľmi dobre si to uvedomovali a uvedomujú i politici, ktorí svojou návštevou predstavení blahosklonne vzývajú ducha elity, skladajúceho hold múzam aj ich publiku...

Hustota operných divadiel v Nemecku je unikátna. Vyše 80 operných scén je dedičstvom niekdajšej politickej rozdrobenosti krajiny. Je pozoruhodné, koľko z nich prežilo prerod feudálneho systému na demokraciu. Niektoré z nich sa objavujú na výstave aj vo filme



Rogelio de Egusquiza y Barrena: *Parsifal* (1903), olej na plátne zapožičaný z madridského Prada
(foto: Mick Vincenz, 2022 © Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH)

Toniho Schmida. Hovorí v ňom o opernej sláve, ale aj o hľadaní ciest z krízy. Riešenie sa nazýva Meiningen. Alebo Detmold. Coburg. Provincie, v ktorých je opera často centrom širokých vrstiev mestskej spoločnosti. Znie

to ako príbeh z opernej rozprávky, ale obsahuje aj kus pravdy o identite divadla tvorenej publikom. Opera nie je múzeum a nezahynie, pokiaľ nezomrie aj jej posledný divák...

Robert BAYER



Richard H. Hoppin

HUDBA STREDOVEKU

2. vydanie úspešného prekladového titulu

Kniha je plodom celoživotného záujmu autora o stredovekú hudbu a získala si postavenie kľúčového textu o vývine hudby od skorého kresťanského chorálu až po viachlas zo začiatku 15. storočia.

Bratislava 2020

ISBN 978-80-89427-45-1



D. Jeniš (foto: V. Yurkovic)

Opera SND: Riešenie v nedohľadne?

Rozhovor s DALIBOROM JENISOM, bývalým umeleckým riaditeľom Opery SND v tíme Mateja Drličku, sme plánovali už dávnejšie, zrealizovať sa nám ho však podarilo až v prvých týždňoch nového roka. Keďže situáciu v Opere SND v súvislosti s koncepčnými a personálnymi zmenami sledujeme od apríla minulého roka kontinuálne, rozhovor s popredným slovenským barytonistom (nielen) o jeho pôsobení vo vedúcej funkcii dopĺňa minuloročné rozhovory s bývalým riaditeľom Opery Luborom Cukrom a s odvolaným generálnym riaditeľom SND Matejom Drličkom.

Prípravil Robert BAYER

■ V Mníchove som bol počas prestávky silvestrovského predstavenia *Netopiera* svedkom bitky o posledné lososové jednohubky v divadelnom bufete a chvíľu som musel rozmýšľať, či strkajúci sa páni v smokingoch nepatria náhodou k predsta-

veniu. Nepatrili. Skrátka, z miesta vo vypredanom hľadisku, ale aj vo foyeri sa zdalo, že po kovidе sa publikum konečne opäť vrátilo do divadla s ešte väčšou chuťou na umenie (a možno aj na tie jednohubky). Ako to vyzerá po pandémie v zákulisí operného javiska?

Podobne ako tí páni v bufete sme boli aj my, umelci po všetkých tých lockdownoch hladní po kultúre. Mnohí z nás, najmä tí na voľnej nohe – mňa nevynímajúc – museli siahnuť na svoje úspory a popredať, čo sa dalo. Je príjemné, že môžeme opäť vykonávať prácu, ktorá ma neskutočne baví, no ešte dôležitejšie je, že môžeme opäť vystúpiť na javisku pred publikom, ktoré za mnou po predstavení neraz aj príde v nadšení zo živého umeleckého zážitku. A je fajn vidieť, že väčšina divákov na umenie nezanevrela, pretože boli aj takí – hlavne na Slovensku –, ktorí nás počas pandémie posielali k lopate.

■ **Účinkovali ste a účinkujete na mnohých európskych javiskách. Tam ste sa s takouto reakciou počas lockdownov nestretli?**

Nie. Viete, mám dojem, že na Slovensku si niekedy ťažšie uvedomujeme, aké dôležité sú pre človeka kultúra a umenie. Nielen umelci, ale už aj niektorí rozumní politici poukázali na to, že investovať do kultúry znamená investovať do ducha národa. Toho ducha môžete ovplyvňovať aj pofidérnym programom v médiách, ktorý vás možno trochu pobaví a mnohých svojou stupiditou aj urazí, ale vás neobohatí zážitkom z hlbokej emócie, ktorý vie človeka povzniesť. Niektorí chodia po duchovné hodnoty do kostola, iní sa zase starajú o svoju duševnú pohodu návštevou divadla alebo galérie. Preto som rád, že živá opera je znovu späť, že my, operní umelci, môžeme divákov prostredníctvom emócií opäť povzniesť.

■ **Naposledy sa vaše meno objavovalo na divadelných plagátoch v Oviade, Malage a v berlínskej Deutsche Oper, na Slovensku ste zarezonovali chvíľu ako umelecký riaditeľ Opery SND, k čomu sa ešte dostaneme. Ako sa povznáša publikum v Španielsku a v Nemecku? Mám na mysli štýl práce v divadlách na Západe a na Slovensku. V čom je rozdiel?** V pracovnej disciplíne. V Nemecku je divadelná prevádzka založená na presne stanovených princípoch overených časom, takže počas pandémie tam divadlá fungovali v zmenenom režime, ale fungovali relatívne dobre. Trochu uvoľnenejší Španieli si počas pandémie zase uvedomili, že ak chcú umenie udržať pri živote, musia sa podrobiť väčšej disciplíne. V tomto nastala v Španielsku počas korony malá revolúcia. Čo u nás brutálnym spôsobom chýba, je pracovná disciplína a zaoštieenie na kvalitu. Do popredia sa dostávajú záujmy rôznych skupín a priateľov vedenia opier, ktorí sú veľmi často veľmi vzdialení skutočnej kvalite. Je to akýsi náš celospoločenský problém.

■ **Ale v divadelnom biznise to bolo predsa vždy o vzťahoch, je jedno či v Nemecku alebo na Slovensku...**

Áno, ale nie tak markantne ako u nás. Ak sa u nás začne niekto z vedenia zaujímať o kvalitu práce, tak sa mnohí urazia. Kontrola je pritom alfa a omega každej jednej kvalitnej organizácie. Nielen umeleckej. Vo svete je úplne

normálne, že na skúškach sedí vždy niekto z vedenia. Jednoducho, aby mal prehľad a aby vedel poprípade aj ochrániť svojho umelca pred neopodstatnenou či dokonca zlomyseľnou kritikou. Takýto štýl práce na Slovensku neexistuje a ani neexistoval. Dopláca na to kvalita výkonov a v konečnom dôsledku divák...

■ **Takže preto ste si ako nový umelecký šéf Opery SND sadli s notesom do hľadiska a navštevovali ste skúšky?**

Mojou víziou revitalizácie opery bolo v prvom rade skvalitniť domáci súbor. Debaty o hostovaní svetových operných hviezd v inscenáciách u nás doma považujem za bezpredmetné, pretože si ich z finančného hľadiska jednoducho nemôžeme dovoliť. My sa nemôžeme porovnávať so špičkovými zahraničnými opernými divadlami s niekoľkonásobne vyšším rozpočtom. Mojim zámerom bolo v prvom rade preskúmať potenciál domácich sólistov. Niektorým chýbala motivácia, nasmerovanie, s čím by sa dalo teoreticky pracovať. Mnohí

sa aj správal. Moje rozhodnutia som vždy prednával ako s pánom Cukrom, tak aj s pánom Drličkom. Ich správanie bolo, bohužiaľ, odlišné. Niektoré informácie sa ku mne ani vôbec nedostali. Tento spôsob mi pripadal voči mne neférový. Situácia sa úplne vyhrotila, keď pán Cukr a pán Drlička dali výpoveď dlhoročnému vedúcemu technickému zamestnancovi, ktorý mal na starosti chod opery, bez toho, aby ma o tom informovali. Určite môžu namietat, že nešlo o umelecký sektor, ale tento človek bol nesmierne dôležitý pre chod každej jednej opernej inscenácie. Ja som aj napriek tomu, že som rozhodoval v umeleckom sektore, vždy pána Cukra prizval. Považoval som to za podraz nielen voči mojej osobe, ale aj voči opere ako takej. S pánom Drličkom som pred odchodom na letnú dovolenku o tejto skutočnosti hovoril. Uznal moju námietku a sľúbil mi, že po mojom návrate z dovolenky budeme tento problém spoločne aj s dotýčným zamestnancom znovu riešiť. Nič také sa, bohužiaľ, nestalo. Pán Drlička svoje slovo nedodrži (nebolo to

■ **Opýtali ste sa ho, kto konkrétne sa vás bál?**

Samozrejme. Vraj medzi inými aj dramaturg Jozef Červenka, čo mi prišlo úplne absurdné, pretože s pánom Červenkom sme sa denne stretávali na káve a okrem vymýšľania programu pre divadlo sme meditovali nad rôznymi témami. Dovolím si tvrdiť, že náš vzťah bol veľmi korektný a profesionálny. Jediný, kto sa ma mohol báť, bol pán Cukr, pretože s ním a jeho názormi som do konfliktu prichádzal pomerne často. Úprimnosť a pravdovravnosť sa v dnešnej dobe často označujú ako arogancia a povýšenectvo.

■ **Na čom ste sa nezhodli?**

Hneď na jednom z prvých sedení nového vedenia Opery SND prišiel pán Cukr s nápadom usporiadať galakonzert pre Evu Urbanovú pri príležitosti jej životného jubilea. Namietal som, že pani Urbanová účinkovala v Opere SND len párkrát a pripadá mi nekorektné usporiadať galakonzert takéhoto hosťa a pri-



Dalibor Jeniš v rozhovore s dirigentom Danieľom Gattim počas skúšky *Dona Carlosa* v Miláne v r. 2008 (foto: archív D. Jeniša)

však tento môj koncept vnímali ako nepatričný a cítili sa dotknutí. Pritom je všade na svete normálne, že vedenie divadla sleduje výkony i kondíciu celého umeleckého ansámblu, ktorý sa snaží aktívne formovať.

■ **To bola teda tá nezhoda v názore na fungovanie ansámblu, pre ktorú ste sa napokon vzdali postu umeleckého riaditeľa, ako nám to v rozhovore povedal Lubor Cukr?**

Nie. Ja som z divadla neodíšiel na vlastnú žiadosť. Pán Drlička mi dal „výpoveď“. Ale poďme po poriadku. Matej Drlička si ma zavolať do tímu s tým, že si váži moje skúsenosti z účinkovania na medzinárodných operných scénach, moju priamočiaru komunikáciu a v neposlednom rade aj moju autoritu. Jeho ponuku som prijal s vedomím, že Lubor Cukr bude zastávať post prevádzkového riaditeľa. Vychádzal som z toho, že rozhodnutia budeme robiť po vzájomnej dohode, a podľa toho som

prvýkrát) a miesto toho ma privítal vo svojej kancelárii s výpoveďou na stole. Ak niekto niekedy tvrdil, že som odišiel z Opery SND po vzájomnom priateľskom dohovore, tak klamal. Z postu umeleckého riaditeľa Opery SND som odišiel musel a to je rozdiel.

■ **Aký argument použil pán Drlička pri vašej výpovedi?**

Absurdné na celej veci je aj to, že pán Drlička mi ako argumenty k mojej výpovedi predostrel presne to isté, prečo ma chcel do svojho tímu. Áno, vzbudzujem rešpekt nielen pre moju dlhoročnú prácu v zahraničí, ale aj pre môj výzor a priamočiarosť. Vraj sa ma niektorí zamestnanci báli. Nuž, báť sa mohli naozaj len tí, ktorí si svoju prácu nerobili poctivo. Na tom nevidím nič zlého. Práca umeleckého riaditeľa ma úprimne nadchla a mal som mnohé, podľa mňa veľmi zaujímavé vízie, ktoré by nám mohli v budúcnosti závidieť aj zahraničné divadlá.

tom ignorovať jubilujúcich domácich sólistov. Peter Mikuláš, ktorý po celý svoj umelecký život pravidelne hostuje v pražskom Národnom divadle, tam tiež nemal jubilejný koncert. Pán Cukr napriek tomu, že sa mal starať o administratívne vedenie opery, sa neustále snažil presakovať do mojich kompetencií. Ako príklad stačí spomenúť návrh Wagnerovej opery (ako prvej „výkopovej“ inscenácie nového vedenia) v našťudovaní Roberta Jindru, s ktorým už dlhé roky spolupracuje. Napriek tomu, že Bratislava nemá skoro žiadne špecificky wagnerovské divácke zázemie a titul by bol pre divadelnú kasu neefektívny. Opera SND s novým vedením potrebovala titul omnoho pritažlivejší pre širšie publikum. S mojím návrhom uviesť *Traviatu* nebol spokojný ani pán Cukr, ani pán Jindra. Po týchto peripetiách bolo nevyhnutné definovať naše kompetencie v dodatku k pôvodnej pracovnej zmluve. Napriek tomu som musel neustále názorovo

→ ustupovať pred pánmi Cukrom a Drličkom. Moje návrhy, aj keď možno riskantné, boli často odignorované. Či už išlo o inscenáciu *Carmen*, ktorú mal režírovať Ján Ďurovčík, alebo *Lucie di Lammermoor*, ktorá bola kompletne pripravená a odovzdaná. Po mojom odchode zo SND sa pán Cukr do *Carmen* preobdial sám a odovzdanú inscenáciu *Lucie* zrušil. Pán Cukr sa o tejto opere predtým mnou a ďalšími svedkami vyjadril, že je nudná... Zvyšok jeho úvah radšej neuvediem, aby som nebol príliš „pravdovravný“. Poslednou, veľmi trpkou kvapkou bolo pre mňa vylúčenie z galakontu pre Petra Dvorského, ktorý som ja sám inicioval a dramaturgicky koncipoval. Moja neúčast na tomto významnom podujatí vrhala okrem iného zlé svetlo aj na moju osobu v očiach zahraničných agentúr, s ktorými som bol v kontakte. Zahraniční kolegovia, ktorí prijali účinkovanie na tomto projekte, boli sklamaní, že som neprišiel. Nuž, letenku som mal, ale chýbala vôľa vedenia Opery SND, aby som účinkoval spolu s nimi.

■ **Legislatíva SND nepozná koncepciu dvojzložkového vedenia umeleckého súboru. Predpisy síce generálnemu riaditeľovi dovoľujú zorganizovať si prácu v divadle podľa vlastného uváženia, takýto organizačný poriadok však musí zverejniť do 24 hodín od nástupu do funkcie. Pán Drlička tak urobil až 11 mesiacov po prevzatí vedenia divadla, v ktorom ste vy už medzičasom nepôbali. Nebolo od vás tak trochu ľahkovážne prevziať zodpovednosť na takej významnej pozícii bez toho, aby ste mali vopred definovanú náplň práce?**

My sme, samozrejme, zmluvy s divadlom uzavreté mali, no po prvých konfliktoch s Luborom Cukrom bolo pánovi Drličkovi jasné, že k tým zmluvám musí prísť dodatok, ktorý by jasne vymedzoval naše kompetencie. Viete, mne neprekážalo, že pán Drlička dal riaditeľský plat len pánovi Cukrovi (dva rovnaké riaditeľské platy rozpočet opery nepoznal), že mu dal služobný byt (ja som ho nepotreboval, som Bratislavčan) a že sa pre mňa nenašla v divadle ani kancelária a sedel som v zasadačke. Prekážalo mi, že všetky nápady, s ktorými som prišiel, boli ako pánom Cukrom, tak aj pánom Drličkom negované. Pán Drlička poznal moju koncepciu, s ktorou súhlasil ešte predtým, než sa uchádzal o post generálneho riaditeľa, Lubora Cukra osobne nepoznal, do tímu ho pozval podľa jeho vlastných slov len na odporúčanie. Až s odstupom času som si uvedomil, že mňa v divadle pán Drlička v podstate nepotreboval, stačilo mu moje meno v tíme, s ktorým sa uchádzal o funkciu generálneho riaditeľa. Dnes to beriem s nadhľadom a v podstate som aj spokojný, pretože som touto skúsenosťou tak trochu omladol (*úsmev*).

■ **Ako to myslíte?**

Myslel som si, že som už dosť starý na to, aby som vedel ľudí odhadnúť. U pána Drličku som zistil, že som stále mladý, lebo som mu naozaj

uveril. Keď vás váš nadriadený niekoľkokrát oklame a podrazí, vaša práca, ktorú sa snažíte robiť poctivo, stráca zmysel. V prípade pána Drličku je to ešte zložitejšie... Jedno si myslím, druhé hovorí a tretie vykoná. Jeho znalosti v opere sú veľmi slabé, a aj preto ma prizval na spoluprácu. Z jeho strany to bol správny „strategický“ ťah. V realite každého dňa však moje rozhodnutia v opere často menil. Aj keď na samom začiatku prehlasoval, že do umeleckých záležitostí opery zasahovať nebude, jeho konanie potvrdzovalo opak. Drastická optika pána Cukra, ktorú predviedol už ako riaditeľ

Čo u nás brutálnym spôsobom chýba, je pracovná disciplína a zaostrenie na kvalitu. Do popredia sa dostávajú záujmy rôznych skupín a priateľov vedenia opery, ktorí sú veľmi často veľmi vzdialení skutočnej kvalite. Je to akýsi náš celospoločenský problém.

operu v Opave, mu bola bližšia ako tá moja, s ktorou zo začiatku súhlasil. Revitalizácia divadla, ktoré bolo do veľkej miery dlhodobou zanedbávané, si vyžadovala viac času. Pán Drlička často rozprával, že chcel reformovať Operu SND tak, aby sa stala moderným európskym divadlom. Neuvedomil si však, že takéto divadlá nikde na svete neprepustia svojich dlhoročných sólistov takým neetickým spôsobom, ako sme toho boli svedkom prednedávnom v SND.

■ **V čom spočívala podľa vás neetickosť spôsobu, akým sa v Opere SND prepúšťali umelci?**

Viem, že ak je v Nemecku tendencia prepustiť umelca z dôvodu zhoršenia jeho výkonu, tak sa realizuje spôsobom, ktorý nedehonestuje jeho dlhoročnú prácu v divadle. Po osobnom pohovore sa najprv čaká niekoľko mesiacov na nápravu. Ak k zlepšeniu kvality výkonu zo strany umelca nedôjde, divadlo sa pokúša zaradiť takéhoto umelca na nejaký alternatívny post. Často sa z nich stávajú inšpicienti, šepkári alebo režijní asistenti. Hodinová alebo okamžitá výpoveď už zo zákona nemôže dostať prakticky nikto. O rozviazaní pracovného pomeru je zamestnanec oboznámený rok vopred. Matej Drlička mal skôr manažérsku ako umeleckú optiku. Jeho reakcie ma o tom často presvedčili. Je to v princípe úplne v poriadku, a takto to funguje aj inde vo svete: rozhodnutia umeleckého riaditeľa môže jeho nadriadený generálny riaditeľ ovplyvňovať a aj s ním polemizovať. Nemôže ich však úplne zmeniť alebo negovať, ako sa to stalo v mojom prípade. Za umelecké smerovanie, ale aj za kvalitu zodpovedá umelecký riaditeľ, za čo nesie plnú zodpovednosť aj pred verejnosťou. Moje rozhodnutia a kompetencie boli neprestajne konfrontované s optikou pána Drličku a pána Cukra, ktorý sa pre pána Drličku stal akousi Achillovou pätou.

■ **Aké konkrétne plány s divadlom ste mali vy?**

Keď som pred vyše tridsiatimi rokmi začínal v Opere SND, zažil som atmosféru nadšenia. To boli časy napríklad Bednárikovho *Fausta*, o ktorom sa písalo aj v zahraničí. V ansámblu Opery SND bolo množstvo vynikajúcich svetových spevákov. Neskôr sa situácia začala meniť. Do divadla prišla nová vlna spevákov a staršia generácia sa začala pomaly vytrácať. Do popredia sa dostávali priateľské vzťahy s vedením a na kvalitu sa začalo postupne zabúdať. Pritom viem z vlastnej dlhoročnej

skúsenosti zo svetových scén, že kvalita umeleckej práce je pre úspech divadla to najdôležitejšie. Za úspech pokladám vypredanú sálu a stabilné publikum. A to je práve to, čo nám na Slovensku chýba. Pán Drlička s pánom Cukrom chceli nastaviť hrací systém divadla na blokový. Som presvedčený,

že v našom teritóriu viac vyhovuje kamenný systém so stabilným repertoárom inscenácií, ktoré by sa pravidelne vyťahovali a kombinovali s novšími kusmi, napríklad i s Čekovskej operou, ktorá by si v SND rozhodne zaslúžila viac predstavení. Mimochodom, aj Christoph Seufferle (*umelecký riaditeľ Deutsche Oper v Berlíne – pozn. red.*) mi potvrdil, že v ich blokovom systéme naplnia prvé a možno aj druhé predstavenie, s ďalšími predstaveniami však už majú problém. Pre spestrenie repertoáru by sa dal etablovať aj nejaký festival s meniacimi sa dramaturgickými ťažiskami, jeden rok by sa napríklad našťudovali nejaké Rossiniho veci, ďalší by sme naplnili Puccinim alebo Verdim s pozvanými špičkovými zahraničnými umelcami. Ďalšie nápady by som si rád nechal pre seba aj s ohľadom na nastávajúce menovanie nového vedenia v SND...

■ **... na ktoré kandiduje, mimochodom, opäť aj Matej Drlička. Viete si predstaviť, že by po okolnostiach spojených s jeho odstúpením bol opäť vymenovaný do pozície generálneho riaditeľa SND?**

Matej Drlička je geniálny rečník a stratég. To, čo však povedal na inkriminovanej konferencii v Budapešti, je znakom toho, že mu na tom, čo povie, záleží menej, ako na tom, ako to povie. Viem si predstaviť, že v tom prostredí bolo pre neho dôležitejšie byť žoviálnym, o obsahu až tak nerozmýšľal. Vyjadriť ľútosť nad tým, že neoblúbení politici ešte stále dýchajú, si môžeme povedať možno – opakujem, možno – ako vtip niekde doma na gauči pri poháriku a zapnutých správach, nie ako štatutár inštitúcie, ktorej zriaďovateľom je štát...

■ **Proti jeho odvolaniu bola spísaná aj petícia, ktorá praniehovala obmedzovanie slobody slova, sám pán Drlička formuláciu oľutoval...**

Sloboda slova by nemala znamenať stratu

súdnosti či rešpektu voči nadriadenému orgánu. Poznám aj názory osobností z vedenia iných európskych divadiel, ktoré boli týmto výrokom zhrozené či minimálne prekvapené, veď intendant sa predsa musí snažiť o korektné vzťahy s politickými elitami, od ktorých závisí financovanie divadla. Mimochodom, je škoda, že v opere ich takmer nevidieť, pamätám sa na časy, keď bola tzv. prezidentská lóža obsadená večer čo večer...

■ **Tento rozhovor sme mali pôvodne dohodnutý v novembri, jeho realizáciu však napokon zmarilo to, že ste počas skúšok v Malage ochoreli, takže sme ho pred Vianocami už nestihli. No už aj novembrový termín by bol pomerne neskoro po tom, ako ste na poste umeleckého riaditeľa Opery SND**



Mirella Freni (Tatiana) s Daliborom Jenisom (Onegin) v inscenácii Čajkovského *Eugena Onegina* (hudobné naštudovanie: Stefano Ranzani, réžia: Vittorio Borrelli) v Teatro dell'Opera di Roma v r. 2001 (foto: archív D. Jenisa)

skončili. Prečo ste s vyjadrením k okolnostiam vášho odchodu zo SND čakali tak dlho? V *Hudobnom živote* sa tejto téme venujeme už od apríla minulého roka...

Rok som o tejto téme mlčal, pretože som nechcel pôsobiť samolúbo a utekať do búvára... Bol som presvedčený, že čas jasne ukáže, či bolo rozhodnutie pána Drličku ponechať si pána Cukra ako umeleckého riaditeľa správne.

■ **Tak ako pána Cukra, aj vás sa opýtam, aký je váš názor na trojsúborovú organizáciu divadla. Nežilo by sa opere lepšie, keby mala väčšiu finančnú, umeleckú i organizačnú slobodu?**

Kedysi som bol zástancom trojsúborového divadla, ako ho poznáme vo formáte SND. Dnes som už po skúsenostiach v prevádzke s takto organizovaným divadlom presvedčený o opaku. Organizácia opernej scény si na rozdiel od činohry vyžaduje nielen iné podmienky,

ale aj iný typ osobností na vedúcich postoch. Tu nie je o čom, opere by sa takto dýchalo jednoduchšie.

■ **V úvode nášho rozhovoru ste spomínali povrchnosť médií, aj tých sociálnych, ktoré nás zahľcujú zábavou pofidérnej kvality. Čo môže dať opera dnešnému divákovi, často uponáhľanému v zhone za bežnými starosťami?**

Na divadle, nielen opernom, ale aj činohernom, je úžasné to, že je schopné ponúknuť divákovi únik od všednej reality. Kostýmy, scéna, príbehy a v opere napokon i hudba sú akýmsi múzeom, ktoré sprostredkúva emócie. Kvalitné divadlo vytvára priestor, kde si divák môže oddýchnuť od uspokojovania materiálnych potrieb. Hoci si v divadle niekedy po-

plačeme, sme konfrontovaní s nefalšovanou a úprimnou emóciou, ktorá vie v človeku začať to emočné svetielko ľudskosti, ktoré si pri zhone za osobnými cieľmi, často materiálnej povahy, možno už ani tak nevieme uvedomiť.

■ **Pekne ste to povedali. Na druhej strane, mnoho ľudí nevie divadelné kódy transportujúce emócie dešifrovať. Opera je pre nich príliš odťažitá, efemérna a aby dielo pocho-pili, musia sa namáhať...**

Všetko, čo som spomenul, sa nedá naučiť v adolescentnom veku či nebodaj neskôr. S vnímaním hudby sa musí začať už v útlom detstve, v predškolskom veku. Vo Francúzsku majú napríklad vypracovaný systém hudobného vzdelávania, ktorého súčasťou nie je len nahnať deti na predstavenie. V Nice som bol svedkom toho, že deti sprevádzali vznik inscenácie od samého začiatku. Zúčastňovali sa na skúškach, zoznamovali sa s dielom už v pedagogickom procese. Takto sa rodí divák.

Keď manželka pripravovala v Paríži *Líšku Bystroušku* v rozprávkovvej inscenácii prístupnej aj detskému divákovi, tak tam nahnali deti a ja som sa bál, že tomu nebudú rozumieť (*Eva Jenisová naštudovala postavu Líšky Bystroušky pod taktovkou sira Charlesa Mackerrasa v inscenácii Nicholasa Hytnera. Premiéra v parížskom Théâtre du Châtelet 29. 5. 1995 – pozn. red.*). Bol to predsa len Janáček, spievalo sa v češtine... Sedel som medzi nimi v hľadisku a od začiatku sa ani len nepohli. Keď zastrelili Líšku, aspoň polovica z nich začala plakať, tak detsky srdcervúco, úprimne a vtedy som si uvedomil, áno, tak to má byť, to je tá pravá nefalšovaná emócia. A keď pri kľaučke vyšla Líška pred oponu, tak mala taký úspech, že divadlo skoro spadlo. Tešili sa z toho, že Líška žije, inscenácia ich absolútne pohltla. Lenže tie deti vedeli, o čom inscenácia je, k dispozícii mali preklad textu a každá scéna im bola vysvetlená. A presne o tom to je. My musíme vrátiť hudobnú výchovu do škôl, v Česku sa v niektorých školách z hudobnej výchovy dokonca maturuje.

■ **V Činohre SND takýto divadelno-pedagogický systém funguje. Prečo tomu tak nie je aj v opere?**

Dobrá otázka. Možno by ministerstvo školstva mohlo prehodnotiť význam hudobnodramatickej prípravy v osnovách hudobnej výchovy.

■ **Na záver nášho rozhovoru by som sa vás chcel opýtať na vaše ďalšie profesionálne plány. Čím momentálne žijete?**

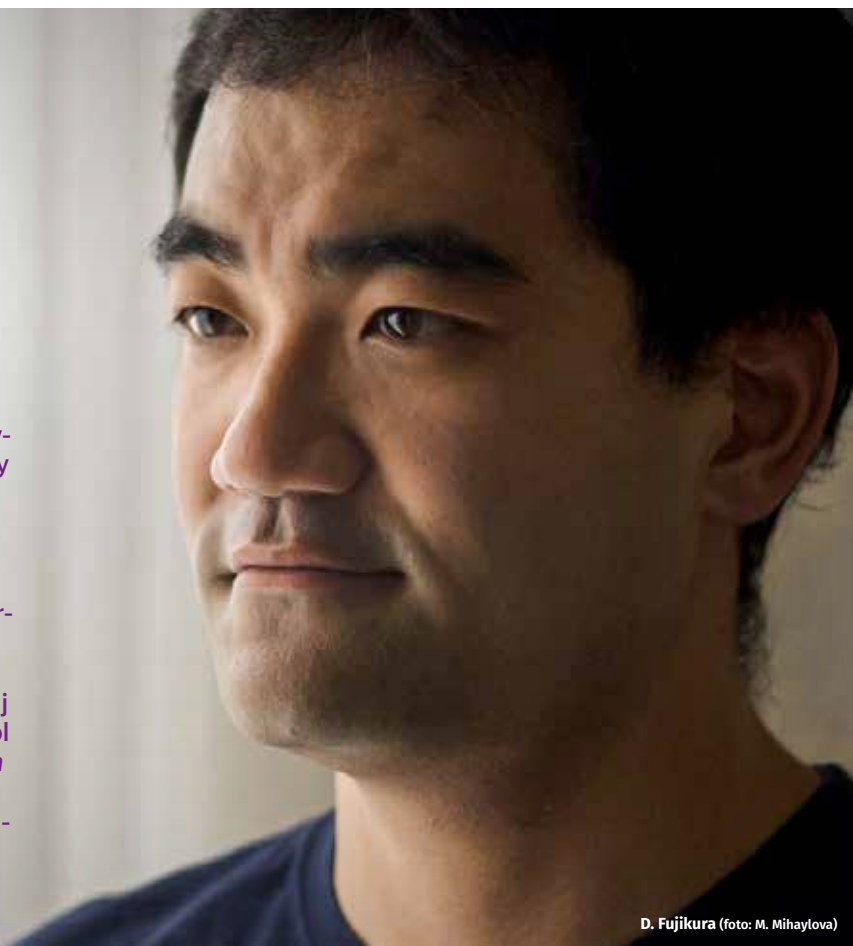
Na nudu sa sťažovať nemôžem, po mojom odchode zo SND som debutoval v postave Scarpiu v Bologni v inscenácii skvelého režiséra Huga de Anu, od ktorého som sa veľa naučil v tom, ako pristupovať k analýze postavy a jej charakteru. V lete som zase naštudoval v Lyone *Rigoletta* v inscenácii, ktorej koncepcia mi síce šla proti srsti (réžia: Axel Ranisch – pozn. red.), no vedel som si zachovať profesionálny prístup. Neskôr som hosťoval v rôznych divadlách v južnom Francúzsku a tiež v Španielsku. Dnes mám trochu hluché obdobie, ale to sa už zakačato zmení. V apríli budem otvárať sezónu v Pekingu v inscenácii *Aidy*. Následne ma čaká *Nabucco* v Deutsche Oper v Berlíne a *Otello* v Tokiu pod vedením svetoznámeho dirigenta Myung-whun Chunga. Koncom leta sa vraciam do benátskeho La Fenice, kde naštudujem postavu Alfia v Mascagniho *Sedliackej cti*.

■ **Čo by ste odkázali začínajúcim umelcom, ktorí sa rozhodnú vstúpiť do vysoko konkurenčného prostredia dnešného operného cirkusu?**

Nech nie sú so sebou nikdy spokojní. Nech na sebe stále pracujú. Nestačí mať len vysoké c. Treba hľadať vedome chyby a cielene pracovať na ich odstránení. Mirella Freni mi raz povedala, že deň, keď začne byť so sebou spokojná, bude začiatok jej konca. A to platí všeobecne, nielen pre nás, operných spevákov. ✕

Z Ósaky do svetových centier súčasnej hudby

Japonský skladateľ DAI FUJIKURA patrí k najvýraznejším reprezentantom svojej rodnej krajiny na poli súčasnej hudby, hoci je roky usadený v Británii. V našich končinách zarezoňoval najmä po tom, ako súbor Prague Modern pod vedením fagotistu Pascala Galoisa v roku 2014 nahral profilový album zostavený z jeho komorných a ansámblových kompozícií. Odvtedy sa katalóg Fujikurových diel úctyhodne rozrástol a skladateľ v novembri minulého roka zavítal aj do Bratislavy ako hosť festivalu Melos-Étos. Bol prítomný pri študovaní a uvedení skladieb *osm a ICE* na koncerte Quasars Ensemble a podelil sa so svojimi skúsenosťami so študentmi skladby na VŠMU.



D. Fujikura (foto: M. Mihaylova)

Pripravil Robert KOLÁŘ

■ Na seminári so študentmi ste spomínali hodiny klavíra v detstve a to, že ste neznášali cvičenie predpísaných skladieb, až kým sa medzi nimi neobjavil György Kurtág. Bol to váš prvý kontakt s európskou súčasnou hudbou?

Neviem, či celkom prvý, no je to možné. Na klavír som začal chodiť od piatich rokov, čo nie je nič zvláštne. Mal som veľmi prísnu učiteľku – prísnu v dobrom zmysle slova. Moja matka sedela na každej hodine a robila si poznámky. Potom dohliadala na to, ako cvičím, a ja som sa cítil pod obrovským tlakom. Vitajte v japonskom štýle hudobného vzdelávania! Keď som vyrastal, možnosť, že by človek mohol mať pri hraní hudby pôžitok, prakticky vôbec neexistovala. Buď ste sa hudbe venovali, aby ste sa stali profesionálnym hudobníkom, alebo vôbec nie. Bola v tom tiež hlboko zakorenená súťaživosť, čo je zrejme typická východoázijská črta. Hudba je vnímaná takmer ako šport.

Chcel som však pokračovať, čo znamenalo nekonečný boj s matkou. Je ťažké chcieť od normálneho chlapca, aby sa nehral vonku s ostatnými chlapcami a namiesto toho len cvičil. Chápem, že súťaživosť je potrebná hlavne v začiatkoch kariéry hudobníka, najmä ak nemá vplyvných známych v hudobníckych kruhoch, inak však môže byť tento prístup škodlivý. Pre mňa bolo náročné aj to, že som nielenže nechcel cvičiť, ale ani som väčšine tej hudby nerozumel, napríklad Haydnovi, Mozartovi

alebo Beethovenovi. Nechápal som, čo s ňou mám ako bežný, priemerný človek z jednej z obytných štvrtí Ósaky robiť. Čo mám spoločné s chlapíkmi, ktorí komponovali pred dvesto rokmi? Ich hudba vo mne nijako nerezonovala, nijako nesúvisela s mojím každodenným životom. Začal som si ju teda prispôbovať, od čoho ma učiteľka, prirodzene, odhovárala. Študent si predsa nemôže dovoliť vynechať polovicu Beethovenovej sonáty... A mali ste vidieť, čo som robil s Haydnom. Jeho hudbe dodnes celkom nerozumiem.

Vždy som sa divil tomu vášmu európskemu stereotypu trpiaceho skladateľa, ktorý svoju hudbu doluje z hĺbín bolesti a utrpenia. Ak pri tom toľko trpíte, radšej by ste to nemali robiť. Množstvo súčasnej hudby, ktorú dnes, medzi nami, nikto nepočúva, vychádza z tohto trpiteľského nastavenia.

Popri tom som chodil na hodiny solfeggia a dejín hudby, no stále som necvičil. Moja učiteľka sa snažila, ako len vedela, nosila mi na hodiny Kabalevského a potom aj Kurtága. Kabalevského som od začiatku neznášal, znelo to ako tonálna hudba s falošnými tónmi, ktoré sú do nej povkladané nezmyselným spôsobom. Premenoval som ho na Bakalevského;

„baka“ po japonsky znamená hlupák. Kurtág mi však otvoril oči. Bolo tam práve to, čo by klavirista nemal robiť – udierať do klaviatúry, do dosiek alebo veka. A všetko bolo vypísané v notách. Dovtedy som si nevedel predstaviť, že by sa podobné veci vôbec dali zapísať. A nielenže sú zrazu dovolené, vy ich priam musíte robiť. To je šialené! Čo to má znamenať? Mal som osem alebo deväť rokov a bolo to skvelé. Uvedomil som si, že učiteľka ma každý týždeň odhovára od hudobníckej dráhy a matka na mňa sústavne kričí len preto,

akú hudbu mi dávali hrať. A preto, že som si prispôboval notový zápis. Prečo by som ho nenechal? Prečo by som sám nemohol napísať partitúru? Potom by som hral to, čo som chcel napísať – alebo napísal to, čo by som chcel zahrať. Skvelé! Už by som nemusel hrať hudbu ľudí spred dvesto rokov, ktorí so mnou nemajú nič spoločné a ob-

zvlášť v tom čase pre mňa nič neznamenali. Tak som začal zapisovať svoje prvé skladby. Už to nebola improvizácia, ale zápis klavirnej hudby. Zachránili ma štvrtkové popoludnia, keď matka odchádzala spievať do amatérskeho zboru. Predstavte si, že krátko pred svojou smrťou do Ósaky prišiel Giuseppe Sinopoli, aby s týmto zborom naskúšal Mahlerovu

Symfóniu tisícov. Mama teda chodila na nácviky a ja som ostal sám doma. Vtedy som komponoval – až kým som nepočul jej kroky a nezačal predstierať, že cvičím.

To, že som začal komponovať, vyriešilo všetky moje problémy. Bolo to úžasne zábavné, čudoval som sa, ako môže niekto chcieť cvičiť cudziu hudbu. Komponovanie prišlo ako zjavenie a túžil som sa mu venovať každý deň. Vždy som sa divil tomu vášmu európskemu stereotypu trpiaceho skladateľa, ktorý svoju hudbu doluje z hlbín bolesti a utrpenia. Ak pri tom toľko trpíte, radšej by ste to nemali robiť. Množstvo súčasnej hudby, ktorú dnes, medzi nami, nikto nepočúva, vychádza z tohto trpiateľského nastavenia. Keď som mal približne dvadsať, tiež som si myslel, že by som sa mal takto cítiť, no v skutočnosti mi to je cudzie.

■ Kedy u vás nastal definitívny prerod z klaviristu na skladateľa?

To, že si učiteľka klavíra so mnou nevedela dať rady, nebola jej chyba. Sám neviem, čo by som robil na jej mieste. Prešiel som teda do hudobnovzdelávacieho centra firmy Yamaha, kde som mal aj hodiny kompozície, vždy 30 minút do týždňa. Mój otec mal vtedy počítač a k nemu aj midi sekvencér, ktorý som používal, a tiež som si pomáhal kazetovým magnetofónom s možnosťou nahrávania a prehrávania súčasne. Nahrál som na klavíri sólový part a potom sprievod – a bolo z toho niečo ako klavírny koncert.

Z týždňa na týždeň som nosil tri-štyri nové skladby, čo na mojich pedagógov muselo pôsobiť šialene. Učiteľ skladby bol veľmi milý človek, no za tú polhodinu ani nestihol nič povedať. (*Smiech.*) Mojej matke – pre ktorú malo význam, iba keď umelec stojí na pódiu, komponovanie nepokladala za reálne zamestnanie – rozprával, ako sa mu páčili moje skladby. Vtedy som už, našťastie, chodil na hodiny bez jej sprievodu. A v pätnástich som prišiel do Londýna...

■ Prečo ste sa rozhodli opustiť Japonsko?

V pätnástich sa u nás ide na strednú školu a musíte prejsť maratónom skúšok. Vtedy sa rozhodne, akou cestou sa budete uberať v ďalšom živote. Priznám sa, že skúšanie milujem, vždy sa mi na skúškach darilo. No chcel som sa venovať hudbe a mal som silný pocit, že v tom musím pokračovať v Európe. Čítal som vtedy životopisy slávnych skladateľov, určené deťom. Väčšina z nich – Bach, Haydn, Mozart, Beethoven – hovorila po nemecky. Myslel som si, že najľahšou cestou bude ísť do Nemecka a komponovať tam. Rodičia mi však dohovárali, že ak neovládam žiadny jazyk okrem japončiny, mal by som sa najprv naučiť po anglicky. Tak som si predstavoval, že najprv pôjdem do Anglicka a potom sa usadím v Nemecku. V Anglicku som mal na výber dve stredné školy so zameraním na hudbu, obe ponúkali štipendium. Tak som na istý čas zakotvil v Dove-ri. Bola to vo všetkom veľmi britská škola. Jej riaditeľ si ma zavolať a spýtať sa: „Viete, prečo

vám platíme štipendium? Budete pripravovať fundraisingové akcie a koncerty pre sponzorov. Škola potrebuje sponzorov, budete pre nás pracovať.“ Bolo to ako obchodná zmluva, mal som pätnásť a páčilo sa mi to. Žiadne hlúposti o edukácii a podpore talentu, len priamočiary, obojstranne výhodný kontrakt. Takže som účinkoval na všetkých šou či večeriach pre potenciálnych sponzorov.

■ Ako ste prenikli do sveta súčasnej hudby?

Spočiatku som si predstavoval, že budem skladateľom filmovej hudby. Filmoví skladatelia v 80. a 90. rokoch ešte písali pre skutočné orchestre. Veľké orchestre, veľké gestá, široké melódie... No celkom dlho som žil v presvedčení, že hudba vznikla ako prvá a filmy k nej spravili až dodatočne. Netušil som, že skladateľ tu bol v postavení sluhy. Neskôr ma istý režisér požiadal o hudbu k filmu, no nevydarila sa mi. Dostal som zaplatené a dodal hudbu, no keď režisér chcel, aby som ju prepracoval, lebo nesedela k záberu, hovoril

Partitúru musia hráči naštudovať a predviesť, počas toho si k nej, aj k jej autorovi, vytvárajú vzťah. Mohli hrať diela Bacha, Mozarta, Ligetiho alebo ktoréhokoľvek iného skvelého žijúceho skladateľa, no z nejakých zvláštnych dôvodov sa rozhodli práve pre mňa. Som za to vždy nesmierne vďačný, som tu pre nich, vždy k dispozícii.

som, že je to jeho problém, nie môj. (*Smiech.*) Obzvlášť sa mi páčili soundtracky k hororovým filmom, čo vtedy bola hudba v štýle Pendereckého alebo Ligetiho. Mojm hrdinom bol Elliot Goldenthal, ktorý zložil soundtracky k filmom ako *Interview s upírom* a *Votrelec 3*; až neskôr som pochopil, že mnoho z tejto hudby pochádza od Mahlera, Ligetiho či Takemitsu. Zaujímala ma tiež pop music a ďalšie žánre, no vtedy ma už, nanešťastie, vtiahol svet novej hudby. Nanešťastie, lebo to je jediný žáner, ktorý nikto nepočúva. (*Smiech.*) Ako dvadsaťročný som napísal skladbu pre orchester a jediný spôsob, ako ju počuť – pretože keď máte dvadsať, nikto nechce hrať vaše orchestrálne skladby – bolo poslať ju do súťaže. Získala prvé miesto na Serockého súťaži v Poľsku a ja som prvýkrát počul vlastné dielo v interpretácii profesionálneho orchestra. Absolútne fantastický zážitok! Bolo to ešte v čase, keď neexistovali PDF, posielal som do súťaží partitúry v papierovej podobe poštou, niekedy získali cenu, väčšinou nie... Asi takto sa začala rozvíjať moja skladateľská dráha v Európe.

■ Ako ste sa dostali na kurzy do Darmstadtu či k zoznámeniu sa s Pierrom Boulezom?

Cesta do Darmstadtu viedla cez môjho strýka, ktorý je sochárom a priateľom skladateľa

Toshia Hosokawu. Dostal som naňho telefonický kontakt a pán Hosokawa navrhol, aby som za ním prišiel na darmstadtské prázdninové kurzy. Vybavil pre mňa ubytovanie a všetko zariadil. Nebol som tam oficiálnym účastníkom, na hodiny som nepozorovane vkľzol a všetko bolo v poriadku. V Darmstadte som sa osobne zoznámil s Toshiom Hosokawom a po prvý raz v živote počul japonskú tradičnú hudbu.

S Boulezom som sa stretol vďaka projektu súboru London Sinfonietta v roku 2003. V rámci neho sme si mohli vybrať akéhokoľvek pedagóga. V tom čase ma dosť zaujímala hudba Pétera Eötvösa, ktorého meno sa v Anglicku na plagátoch objavovalo veľmi často, či už ako skladateľa alebo dirigenta. Povedal som teda, že by som sa chcel stretnúť s ním, hoci to bolo až príliš veľké meno. No pokúsili sa ho spýtať, či by neprišiel. A Eötvös povedal áno. Poslal mi email – preňho typicky – s jedinou vetou: „Dobrý deň, tu Péter Eötvös, nepoznám vašu hudbu, prosím, pošlite

niečo.“ Poslal som mu poštou CD aj partitúry. Z London Sinfonietta mi oznámili, že Eötvös je – ako vždy – veľmi zaneprázdnený a moja hodina s ním sa odohrá o osem mesiacov a bude trvať 25 minút. Počas tých ôsmich mesiacov som začal dostávať veľmi zvláštne emaily. Z Frankfurtu, od Ensem-

ble Modern, z Lucerne Festival – a všetci sa v zásade pýtali to isté: „Kto ste? Péter Eötvös nám povedal, že by sme mali poznať vašu hudbu.“ Tak som začal posilať svoje partitúry a dostával odpovede typu „boli ste zaradený do programu nášho festivalu“... Britskí skladatelia žijú na ostrove a ich hudba len málokedy opúšťa jeho brehy, no pre mňa sa to v tomto momente zásadne zmenilo. Lucerne Festival usporiadal projekt s Pierrom Boulezom, pre ktorý hľadali troch mladých skladateľov. Boulez si mal vybrať dvoch z nich a uviesť ich diela o dva roky neskôr s Lucerne Academy Orchestra. Skúsil som a vyšlo to...

■ Vaša hudba však prenikla aj ďalej ako do Európy...

Približne v tom čase zverejnil výzvu pre skladateľov na zasielanie partitúr pre akéhokoľvek obsadenie aj americký International Contemporary Ensemble. Poslal som teda skladbu a reakcia bola pozitívna, prosili ma o ďalšie z mojich partitúr. Páčili sa im a navrhli, aby som pricestoval. Ako študent som nemal dosť peňazí, tak sa mi členovia ansámblu zložili na letenku. Odvtedy zahrli viaceré moje diela. Napísal som pre nich aj skladbu *ICE*.

■ Komponovanie je hlavným zdrojom vašich príjmov. Dokážete z nich vyžiť v Londýne?



→ Je to nesmierne ťažké. Londýn je šialene drahý a hudba tu nijako nie je podporovaná. Keď som mal okolo dvadsiatky, učil som menšie deti základy hry na klavíri. A popritom som mal ideu, že budem žiť zo svojich kompozícií, čo je dosť divoký nápad – hlavne ak som za objednávku nedostal včas zaplatené. Bol som mladý a chcel som byť ku každému zdvorilý, bolo mi krajne nepríjemné naliehať, aby zaplatili. Niekedy sme so ženou nevedeli, z čoho budeme nadchádzajúci mesiac žiť. V takých situáciách som musel volať známym a ponúknuť im hodiny.

Ľa. Ani som si nemyslel, že nejakých vôbec budem mať. Pred érou PDF súborov som si zakúpil kníhviazačské stroje a vyrábal som partitúry vlastnoručne doma. Mal som niečo vyše dvadsať a kto by vydával hudbu dvadsaťročného skladateľa? Keď som raz pracoval s orchestrom v Malajzii, dostal som požiadavku od BBC Symphony Orchestra, aby som im zaslal orchestrálne party jednej z mojich skladieb. Pýtali sa na výšku poplatkov za prenajatie a ja som netušil, čo to je. Poslal som im doma vytlačené party, no BBC musí niekomu zaplatiť aj za túto službu, také sú

a udržiavanie kontaktov... Bol som prvým skladateľom v katalógu vydavateľstva Ricordi, ktorý, po vzájomnej dohode a nekonečných sťažnostiach ostatných skladateľov v ich katalógu, začal predávať partitúry v digitálnej podobe. Pre mňa je nesmierne dôležité byť v osobnom kontakte s ľuďmi, ktorí si ich kupujú. Je to iné, ako keď predávate knihy. Partitúru musia hráči naštudovať a predviesť, počas toho si k nej, aj k jej autorovi, vytvárajú vzťah. Mohli hrať diela Bacha, Mozarta, Ligetiho alebo ktoréhokoľvek iného skvelého žijúceho skladateľa, no z nejakých zvláštnych



D. Fujikura s E. Šuškovou a Quasars Ensemble (foto: A. Sládek)

■ Akú radu by ste dali mladým skladateľom, ktorí by chceli uspieť napríklad v prostredí Londýna?

Ak máte vyššie nastavený životný štandard, bude to pre vás mimoriadne ťažké. Musíte sa uspokojiť s málom alebo si nájsť ďalšie zamestnanie. Našťastie, moje životné potreby sú veľmi skromné, moja žena je z Bulharska, pracovala ako opatrovatelka, kým sa nerozhodla venovať výtvarnému umeniu. Randili sme spolu v časoch, keď sa vstup Bulharska do EÚ pokladal iba za vtip; chodila po Londýne s piatimi librami vo vrecku a nejakým spôsobom z toho dokázala vyžiť. Pamätala si ešte časy komunizmu a situácie, keď nemali peniaze, iba kupóny, potraviny dostávali na pridel... Žijeme veľmi skromne v maličkom byte, nízke očakávania ohľadom životnej úrovne nás svojím spôsobom oslobodzujú. Dlho som nemal manažéra ani vydavate-

pravidlá. Nevedel som, čo mám robiť. Potreboval som peniaze, no zároveň som si nemohol dovoliť platiť človeka, ktorý by sa o tieto veci staral, kým ja som napríklad v Malajzii. Vydavateľstvá vyhľadávajú skladateľov, ako som ja, takže sa neskôr sami ponúkli. Zaujímavé je, že v rovnakom čase ma oslovil aj môj súčasný manažér, hoci sa manažovaniu skladateľa dovtedy nevenoval – samozrejme, preto, že v tomto segmente nie sú takmer žiadne peniaze... Zorganizoval som teda stretnutie nás troch a podpísal obe zmluvy, manažérsku aj vydavateľskú. Bolo to krátko pred premiérou na Lucerne Festival s Boulezom. Dovtedy som sa veľmi nerád venoval sebareprezentácii, no tá je súčasťou mojej práce. Musel som sa naučiť robiť to najlepšie, ako sa len dá. Prakticky doteraz robím všetko sám – nahrávanie videí na Youtube, zasielanie partitúr záujemcom, hoci mám vydavateľa, získavanie

dôvodov sa rozhodli práve pre mňa. Som za to vždy nesmierne vďačný, som tu pre nich, vždy k dispozícii.

■ Vaša tvorba je na internete prítomná aj vďaka množstvu nahrávok. Za väčšinou z nich však nestoja nahrávacie spoločnosti...

Milujem nahrávanie, albumy s mojou hudbou však nikto nechcel vydať. Môj niekdajší učiteľ kompozície George Benjamin mi navrhol, nech priamo oslovím nahrávacie spoločnosti. Ich reakcia bola: „Kto ste? Chodte preč!“ Uvedomil som si, že aj tohto sa musím chytiť sám. Do it yourself, ako hovoria moji americkí priatelia. Mám veľa dobrých známych medzi zvukovými technikmi, sú to úžasní ľudia. Viacerí mi nezištne darovali mikrofóny či ďalšie prístroje potrebné pre záznam zvuku. Od jedného z nich som raz dostal celú sadu mikrofónov ako vianočný darček!

Všetko potrebné vybavenie dokážem zbalíť do jedného batoha a vziať na cesty. Viackrát sa mi podarilo nahráť svoje skladby pre sólové nástroje tak, že som sólistov pozval do svojej hotelovej izby a po diskusii o interpretačnej koncepcii nahrál ich pokus o predvedenie. Pravda, až do chvíle, kým sa nezačali sťažovať hostia zo susedných izieb, ako to bolo pri nahrávaní *popopoyo* pre lesný roh. (Smiech.) Vďaka dnešným softvérom dokážem materiál zostrihať a spracovať prakticky v ten istý deň, pridať ozvenu, akoby sa nahrávalo v auditóriu rímskej Akadémie Santa Cecilia... S hudob-

čiť a odohrať online predstavenie. Súhlasila a odvieďla skvelú prácu. Predstavte si, že by si partitúru kúpila od vydavateľa, nič podobné by sa nikdy neuskutočnilo.

■ **Na koncerte Quasars Ensemble zaznejú dve vaše skladby, prvou bude *osm* pre sólové violončelo. Aká idea stála za jej vznikom?**

Bola to objednávka, malo ísť o sólovú skladbu pre violončelo v trvaní približne 15 minút. To je na sólový kus pre sláčikový nástroj dosť dlhý čas. Veľmi nerád delím skladby na časti, robím to veľmi zriedkavo. Nemám

totiž rád pocit toho mierne trápneho ticha, keď sólista fantasticky zahrá prvú časť nejakej sonáty a obecnosť netlieska... Na rockových alebo jazzových koncertoch sa predsa tleska po každej pesničke, niekedy aj v rámci pesničky po vydarenom sóle. Len v klasickej hudbe je tento moment potlačený. Spočiatku som nevedel, čo ro-

mnou poriadne zahrávala, až kým som neurobil krok vzad a nepozrel sa na vec z odstupu. Ani som nevedel ako; hudba sama vedela...

■ **To sa udialo v skladbe pre sólový nástroj. Do akej miery je to iné pri ansámbových kompozíciách bez sólistickej línie, medzi ktorých patrí napríklad *ICE*?**

Bolo to vôbec po prvýkrát, čo som písal dielo pre kompletný International Contemporary Ensemble (ICE – odtiaľ názov skladby, pozn. red.); dovtedy som komponoval len sólové kusy pre jednotlivých členov. Všetci dobre poznali moju hudbu a ja som poznal ich, keďže som býval snáď u každého z nich. Mal som ideu, že by som pre nich napísal celkom „neekonomické“ dielo. Tak to často robia európski skladatelia, keď napíšu part pre nejaký nástroj, ktorý hrá len v určitej časti diela a hráč dovtedy sedí na pódiu celkom nečinne. Je to pre mňa dosť netypické, keďže som veľmi praktický človek. Gitarista napríklad používa skordatúru a hrá len v prvej fáze skladby. Išlo mi viac o využitie určitých kombinácií nástrojov a zvukov než o hudbu pre kompletný ansámbl.

„Ice“ tiež znamená ľad a chcel som docieľiť zvuk praskania či vržgania. Hráčom na dychových nástrojoch som dal do rúk malé bicie nástroje, čo inak nikdy nerobievam – ak máte k dispozícii excelentného flautistu alebo flautistku, prečo by ste od nich chceli, aby robili takéto veci? Je to podobne neekonomické. No vedel som, že pri takomto súbore si môžem dovoliť viac experimentovať. Vzájomná dôvera medzi skladateľom a hudobníkmi je v tomto smere mimoriadne dôležitá. Tú si nevybudujete zo dňa na deň... X

Dai FUJIKURA (1977) pochádza z Ósaky, od svojich 15 rokov žije vo Veľkej Británii. Študoval kompozíciu na Dover College a neskôr na Hudobnej fakulte Trinity College of Music v Londýne. Doktorandské štúdium absolvoval na londýnskej King's College pod vedením Georgea Benjaminu. Získal ocenenia na viacerých skladateľských súťažiach (Serockého skladateľská súťaž vo Varšave, Toru Takemitsu Composition Award, The Royal Philharmonic Composition Prize, Hindemithova cena, Strieborný lev na Benátskom bienále a i.), jeho diela predviedli sólisti, ansámble a orchestre v Európe, USA a Japonsku (London Sinfonietta, BBC Symphony Orchestra, Philharmonia Orchestra, International Contemporary Ensemble, Ensemble Modern, Klangforum Wien a d., v našom geografickom kontexte súbory Prague Modern a Quasars Ensemble), spolupracoval s dirigentmi ako Pierre Boulez alebo Péter Eötvös. Okrem veľkého množstva komorných a orchestrálnych diel je autorom oper *Solaris*, *The Gold-Bug* (opera pre deti a mládež) a *A Dream of Armageddon*, aktuálne pracuje na opere inšpirovanej životom japonského maliara Hokusai.

Chcel som napísať hudbu, v ktorej by violončelo vyznelo ako krásny nástroj – krásny tým mojím spôsobom. Súčasťou mojej koncepcie krásna sú aj rôzne ruchy; japonská hudba, to sú tisícročia tradície kombinovania krásneho zvuku s ruchmi, šumom, šelestom. Vezmime si napríklad šakuhači alebo šamisen.

nikmi sa vždy dohodnem, či nahrávku môžem zverejniť, a oni väčšinou súhlasia a často sú výsledkom nadšenia.

Gitarista z International Contemporary Ensemble si tiež založil vlastný label. Spýtal som sa ho, či by som mohol byť filiálkou jeho vydavateľstva. Nemal som peniaze na vydávanie fyzických CD a ani ma nezaujímali. Hudobné časopisy zasa nezaujímali digitálne vydané albumy, no netrápilo ma to, mojím jediným cieľom bolo zverejniť nahrávky. Potom sa objavili digitálne platformy, z ktorých ľudia sťahovali hudbu, neskôr prešli na streaming. To mi vyhovuje úplne dokonale, keďže to nerobím ako zárobkovú činnosť, naopak, strácam na tom. Je to forma reklamy. Ak povieť, že ste skladateľ, normálnou reakciou je, že si ľudia chcú vypočuť vašu hudbu, zistiť, či je naozaj taká zaujímavá, ako tvrdíte. Ak si kupujete nejaký produkt z Amazonu, chcete predsa vidieť jeho obrázok, hoci by išlo o položku za pár eur.

■ **Ako konkrétne ste využili priamy kontakt so záujemcami o vaše partitúry?**

Počas pandémie ma oslovila Isabella Boylston, primabalerína z American Ballet Theatre, že by radi pripravili predstavenie, v ktorom by tancovali na moju skladbu *Neo* pre šamisen (japonský tradičný brnkací nástroj, pozn. red.). Chceli, aby hudba znela naživo, čo bol problém, lebo v tom čase sa nedalo cestovať. Moja skladba je technicky veľmi náročná a aj keď poznám vynikajúcich japonských hráčov na šamisen, ako nejakého zohnať v New Yorku? Potom som si spomenul, že dva mesiace predtým si ktosi práve z New Yorku kúpil partitúru. Vyhľadal som túto zákazničku, ukázalo sa, že je to Japonka, ktorá dlho žije v New Yorku a na šamisen hrá úžasne. Spýtal som jej, či by bola schopná do mesiaca a pol skladbu nacvi-

biť. Spýtal som sa viacerých priateľov violončelistov, aký typ etúd cvičievali, keď sa začali učiť hrať na nástroji. Mnohí nechápali, prečo to robím, hovorili, že to je zlá hudba, z ktorej majú traumatické zážitky. Pozeral som tiež veľa videí na Youtube, kde tieto etudy hrali deti na žiackych koncertoch a podobne. Zaujímala ma vyslovene technická stránka hry. Povedal som si, že využijem napríklad pohyby ľavej ruky a doplním si vlastné tónové výšky. Pozeral som tiež videá týkajúce sa výroby violončiel; to množstvo lásky až vášne, ktoré im staviteľia nástrojov venovali, ma takmer dojmalo. Ich pozornosť voči najmenším detailom je priam úžasná. Chcel som napísať hudbu, v ktorej by violončelo vyznelo ako krásny nástroj – krásny tým mojím spôsobom. Súčasťou mojej koncepcie krásna sú aj rôzne ruchy; japonská hudba, to sú tisícročia tradície kombinovania krásneho zvuku s ruchmi, šumom, šelestom. Vezmime si napríklad priečnu flautu šakuhači alebo šamisen. Lachenmannova práca s rozšírenými technikami hry – to je niečo, čo bolo, pri všetkej úcte k Lachenmannovi, súčasťou filozofie japonskej hudby tisíc rokov predtým...

Pri *osm* sa mi podarilo skomponovať introdukciiu a vedel som naisto, že sa bude dobre hodiť ako úvod. Nevedel som však, ako ďalej; vždy som napísal pár taktov pokračovania, niekedy aj niekoľko minút hudby, no nebol som spokojný, veľmi som s materiálom zápasil. Až po určitom čase, a najmä s približujúcim sa termínom odovzdania, v istom bode zrazu všetky tieto fragmenty zapadli do seba a začali mi dávať zmysel. Uvedomil som si, že skladba je hotová, že jej štruktúra plyní absolútne prirodzene. Hudba, ak si ju teraz personifikujem, niekedy akoby sama vedela, ktorým smerom sa má uberať, a komponovanie ide hladko, takmer automaticky. No v tomto prípade sa so



Hľadanie zmyslu i radosti v sakrálnnej hudbe

Od roku 1989 je organistom v košickom Dóme sv. Alžbety a tridsať rokov vedie aj známy Zbor sv. Cecílie, ktorý v meste udržiava tradíciu uvádzania duchovnej hudby, kantátovej i oratoriálnej tvorby. S VILIAMOM GURBALOM sme hovorili o ceste k historicky poučenej interpretácii, o radoostiach-starostiach cirkevného hudobníka i objavovaní košických hudobných prameňov.

Pripravila Jana ZELENKOVÁ

■ **Meno Gurbal je v Košiciach veľmi známe, viacerí členovia tvojej širšej rodiny sú hudobníci a speváci...**

Môj najstarší brat Vincent bol huslistom, pedagógom, neskôr riaditeľom na ZŠ v Brezovici. Brat Ladislav pôsobil v Košiciach ako profesionálny violončelista v opere Štátneho divadla Košice i v košickej filharmónii a stále pôsobí ako aktívny cirkevný hudobník na sídlisku KVP. Hráva aj v dómskom orchestri. Synovec Marek je sólistom v košickej opere, druhý synovec Martin pôsobí v ostravskom divadle, neter Dominika sa venuje gospelu. Neter Maruška patrí spolu s mojou manželkou medzi posledné študentky spevu u známej profesorky Šomorjaiovej a výrazne mi pomáhajú ako sólistky i v zbere. Nikto z našich rodičov ani starých rodičov však nehral na hudobných nástrojoch, no kedysi sa v kostoloch i v rodinách viac spievalo. U nás sa počúvala ľudová hudba z rádia či z LP platní. Obaja moji bratia mi veľmi pomohli v tom, aby som popri štúdiu elektrotechniky zvládla aj hru na viacerých nástrojoch. Začalo sa to akordeónom, pokračovalo organom a cimbalom.

Za organom v Dóme sv. Alžbety
(foto: J. Čermáková)

■ **V „Cecilke“ stoja vedľa seba profesionálni hudobníci i laici, študenti hudby i dlhoroční orchestrálni hráči...**

Technicky môžeme spevákov i hudobníkov rozdeliť na „profikov“ a amatérov. Toto rozdelenie u nás nebolo nikdy povýšené nad zariadenie, radosť z hudby a osobné priateľstvá. Preto má u nás šancu spievať alebo hrať aj začiatočník vedľa totálneho profika a môžu sa navzájom obohacovať. Pre mňa ako dirigenta bolo spájanie týchto dvoch – inde takmer nespojitelných – svetov vždy výnimočné, lákavé, očarujúce.

■ **Keď hovoríš o spájaní a vytváraní, boli ste oslovení spievať pri stretnutí pápeža Františka s mladými v septembri 2021 na štadióne v Košiciach. Skladby, ktoré sú na bohoslužbách väčšinou interpretované s gitarou a klavirom, tam zazneli v aranžmánoch košického dirigenta a skladateľa Adriána Harvana pre symfonický orchester a stočlenný zbor zložený z viacerých zborov diecézy.**

Keď sme s arcibiskupským tajomníkom Jozefom Kmecom rozmýšľali nad výberom piesní pre túto výnimočnú udalosť, pozreli sme si stretnutia mladých so Svätým Otcom z minulých rokov. Potom sme si povedali, že chceme uviesť aj úspešné skladby košického zboru Južania, ktorý bol v 90. rokoch na Slovensku veľmi známy, diela talianskeho skladateľa Marca Frisinu, a neopomenuli sme ani pánov Händla a Haydna. Ado Harvan takmer všetky

skladby nanovo prepísal a pestro zinstrumentoval. Má môj obdiv za to, že sa podujal na túto náročnú úlohu a v krátkom čase ju dokončil.

■ **Takéto výnimočné akcie sa určite zapíšu veľmi hlboko. Ja mám živo v pamäti dve vystúpenia „Cecilky“ na trenčianskom festivale Pohoda...**

Spievať na Pohode 2009 spolu s londýnskym zborom Royal Choral Society Rachmaninovove *Vešpery* a o rok neskôr Mozartovo *Rekviem* za dve obete nešťastnej stanovnej tragédie bolo pre nás veľkou výzvou, keďže priestor aj publikum na festivale sú diametrálne odlišné od toho, na čo sme zvyknutí...

■ **V roku 2009 dostal zbor ocenenie Fra Angelico, o desať rokov neskôr si ho dostal aj ty. Ocenenie iste poteší, ale my organizisti poznáme realitu, čo sa týka prístupu cirkvi k podmienkam pre chrámových hudobníkov. Ako hodnotíš túto situáciu?**

Cirkev síce potrebuje dobrých hudobníkov, no podmienky pre ich pôsobenie nie sú nastavené tak, aby z toho dokázali vyžiť. Väčšina ľudí, ktorá na Slovensku robí regenschoriho, má aj civilné zamestnanie v inej oblasti. Často sú to učitelia hudby, ktorí túto službu vykonávajú vo voľnom čase. Organistov je málo a mnohí kňazi nerozlišujú, či organista hrá kvalitne alebo nie, sú jednoducho radi, že niekoho majú. V mladosti som znášal toto „nedocenenie“ búrlivejšie, dnes charakterizujem svoje účinkovanie ako istú oddanosť. Cirkvi som vďačný, že som tu mohol vyrásť a veľa sa naučiť. Dobrá hudba je totižto aj o vlastnom hľadaní optimálneho.

■ **Odbor cirkevná hudba na slovenských konzervatóriách postupne zaniká. Vzdelávanie mladých organistov je pre školy finančne náročné a absolventi sa iba hraním v kostoloch na Slovensku neuživajú...**

Je smutné, že pracovné zaradenie cirkevných hudobníkov u nás neexistuje – na rozdiel od Rakúska, Nemecka či Švajčiarska. Pána Hemerku v Košiciach platilo mesto, mal služobný byt v centre. Tieto časy sú preč, dnešní organizisti sú odkázaní na plat, resp. skôr milodar z farnosti. Financovanie organistov je komplexný problém, keďže niektoré farnosti sú chudobné. V mestách by podľa môjho názoru malo byť zabezpečené, aby hrávali profesionáli, prípadne aby ich zastupovali zdatní amatéri.

■ **S твоjim menom je spojená veľmi záslužná činnosť – prepisovanie skladieb v rámci projektu Musica ex archivio...**

Objavovaniu sakrálnych skladieb sa intenzívne venujem od roku 2007. Projekt Musica ex archivio bol včlenený do programu Európske hlavné mesto kultúry (EHMK) 2013. Zbor dostal podporu na bádanie v hudobných archívoch, na prepis starých rukopisov, resp. ich kópií do modernej notácie a na predvedenie diel menej známych skladateľov na koncertoch alebo

v rámci liturgie. Dokonca sme si vtedy mohli zakúpiť aj kópie barokových nástrojov. Projekt podporoval aj uvádzanie hodnotných (zabudnutých) hudobných diel, ktoré ešte v našom štáte, regióne či meste nezazneli. Ako príklad uvediem diela nemeckého barokového skladateľa s českými koreňmi J. C. F. Fischera *Missa Sanctae Crucis* z archívu Křižovníků s červenou hvězdou v Prahe a diela košického regenschoriho F. X. Zomba z archívu Dómu sv. Alžbety v Košiciach z obdobia doznievajúceho klasicizmu. Viacerí košícki regenschoriovia písali veľmi zaujímavu a plodnu, no ich hudba nebola určená na koncertné uvedenie, preto sa ani nedostala do repertoáru dnešných orchestrov. Patrili medzi nich napríklad Karol Fidler, Jozef Schulz, Anton Lechký, František Xaver Zomb, Ján Jozef Janigh. Významnou osobnosťou bol Oldřich Hemerka, ktorý v Dóme pôsobil 45 rokov, po ňom Vojtech Filčák, ktorého si mnohí Košičania dodnes pamätajú. Franz Auszt a Anton Húsa nám zasa zanechali veľké množstvo prepisov diel významných skladateľov (W. A. Mozarta, bratov J. a M. Haydnovcov, F. X. Brixiho). Tieto pôvodné, takmer bezchybné prepisy približne 300 diel sú uložené dodnes v Archíve mesta Košice.



M. Štrýncl a V. Gurbaľ po koncerte k 30. výročiu Zboru sv. Cecílie v rámci 32. ročníka Festivalu sakrálného umenia (foto: M. Vacula)

■ **Čo bolo pre vás dôležité pri interpretácii týchto znovuobjavených skladieb i mnohých ďalších známych barokových a klasicistických diel, ktoré ste so zborom v Košiciach uviedli?**

Zreť sme chceli klásť na štýlovú interpretáciu s použitím historických nástrojov, historického ladenia a s poučeným prístupom. Aby tieto predstavy boli zrealizované na čo najvyššej úrovni u nás v Košiciach, bolo potrebné získať pre túto myšlienku lektorov, špecialistov na tzv. starú hudbu. Zavítali k nám napríklad Gunar Letzbor, Ján Krigovský, Marek Štrýncl, Reinhard Czasch, Jaroslav Rouček, Petr Jurášek, Alena Honigová, Filip Dvořák, Jana Chytilová či Magdalena Malá. Učili spevákov aj inštrumentalistov interpretovať diela „remeselné“ správne. Bolo nám jasné, že ak chceme vytvoriť a vybaviť košícky barokový orchester, musíme mať barokové nástroje, sláčiky, struny... Myšlienka sa spočiatku pre finančnú náročnosť zdala nerealizovateľná, no postupne dostávala vďaka podpore EHMK

i sponzorom konkrétnu podobu. Zakúpili sme štvorregistrový organový pozitív z dielne slovenského organára Gabriela Biesa, spinet od pražského výrobcu Jiřího Vykoukala, sláčikové nástroje z dielne Juraja Vančíka, barokový hobo, barokovú trúbku – klarínu. Všetky tieto nástroje sú využívané na koncertoch, na ktorých príležitostne účinkujú hudobníci, ktorí majú vzťah k sakrálnej hudbe a sú ochotní zmeniť svoj zaužívaný postoj k interpretácii v prospech štýlovosti uvádzanej skladby.

■ **Z čias svojich košíckých štúdií si pamätám rok 2008, keď zbor spolupracoval s rakúskym súborom Ars antiqua Austria (AAA). Pre mnohých, vrátane mňa, to bol prvý kontakt so štýlovou interpretáciou...**

Vďaka Jankovi Krigovskému a jeho kolegom z AAA sa v tom roku uskutočnili dva výnimočné koncerty v košíckych chrámoch, 21. júna a 21. decembra. Predchádzal im workshop zameraný na dobovú interpretáciu pre zboristov aj pre inštrumentalistov na štátnom konzervatóriu, ktorý viedol huslista a umelecký vedúci Ars antiqua Austria Gunar Letzbor. Na koncerte sa predstavili sólisti súboru aj sólisti z nášho zboru, ktorí uviedli diela G. F. Händla (napríklad *Nisi Dominus*), *Magnificat* F. Duranteho a novodobú svetovú premiéru *Salve Regina* košíckeho rodáka F. X. Zomba. V rozšírenom orchestri vtedy vypomáhali skúsení košícki orchestrálni hráči, ktorí pre túto príležitosť hrali na kópiách barokových nástrojov. Potom som však cítil, že ak chceme v Košiciach rozvinúť záujem o štýlovú interpretáciu, potrebujeme človeka, ktorý je aj dirigentom aj

odborníkom v oblasti starej hudby a zároveň má trpezlivosť pracovať s amatérskymi nadšencami pre starú hudbu.

■ **Takéhoto človeka ste našli v osobe Mareka Štrýncla...**

V auguste 2009 sme sa zúčastnili na Letnej škole duchovnej hudby Convivium v českom Želive. Prihlásili sme sa do triedy so zameraním na omšové ordinárium 20. storočia, ktorú viedol Marek Štrýncl. Premiérovali sme tam jeho dielo *Missa sanctae Crucis* (2009). Krátka, no intenzívna skúsenosť s týmto výnimočným hudobníkom nás priviedla k myšlienke pozvať ho do Košíc. Napokon neostalo len pri jednej spolupráci. Marek sa stal pravidelným dirigentom našich novembrových koncertov, keď zbor (väčšinou v rámci Festivalu sakrálného umenia) oslavuje svoje výročie a vzdáva hold svojej patrónke, sv. Cecílii. Pre tieto príležitosti si vyberáme náročnejší repertoár, ktorý s nami Marek niekoľko dní pred koncertom detailnejšie naštuduje. Je nielen vynikajúcim hudobníkom,

ale aj človekom mimoriadnych osobnostných kvalít. Obetavý, trpezlivý, vždy ochotný pomôcť i povzbudiť. Je veľmi sčítaný a pritom skromný. Obdivujem, že vie aj s amatérskym telesom dosahovať pozoruhodné umelecké výsledky.

■ **S Marekom Štrýnclom ste chceli nielen koncertovať, ale cez hlbší zážitok intenzívnej práce získať skúsenosť v oblasti interpretácie starej hudby – preto ste v rokoch 2009–2019 usporiadali 16 speváckych kurzov...**

Prvá košícka spolupráca sa uskutočnila v novembri 2009 v priestoroch Slovenského katolíckeho kruhu v Košiciach. Témou bola už spomínaná Štrýnclova *Missa sanctae Crucis* a *Paukenmesse* Josepha Haydna. Aj v ďalších rokoch organizovalo občianske združenie Zbor svätej Cecílie workshopy zamerané na prednes liturgických skladieb obdobia baroka a klasicizmu. Uviedli sme napríklad oratórium *Mesiáš a Brockesove pašie* od G. F. Händla i *Jánove pašie* J. S. Bacha. Aby sme sa zoznámili s problematikou francúzskej ornamentiky, vybrali sme diela M. A. Charpentiera, J. B. Lullyho či R. de Lalanda. Počas prvých ročníkov základ orchestra tvorili hráči pražského súboru Musica Florea a bratislavského súboru Il Cuore Barocco. Chceli sme si však „vychovať“ aj svojich domácich hudobníkov, ktorí by s nami pracovali na barokových dielach po skončení workshopov, preto sme vždy dali na koncerty priestor aj košíckym hráčom a študentom so záujmom o štýlovú interpretáciu.

■ **Čo ti rok 2022 dal a čo vzial?**

Ostatné roky, poznačené pandemiou a vojenským konfliktom, mi pripomenuli veľkosť hodnôt, akými sú zdravie a mier, aj to, aký krehký je náš pozemský život. Hudba, ktorej sa venujem, je v podstate luxus, ktorý si môžu dovoliť zdraví ľudia žijúci v mieri. Čiže rok 2022 mi pripomenul to dobré, čo mám, a som vďačný za to, čo mi nevzal. Každá príležitosť koncertovať alebo len tak byť so svojimi blízkymi v zdraví, je cennejšia než doposiaľ... ✕

Viliam GURBAĽ (1967) pochádza zo Šarišských Bohdanoviec. Od detstva sa venoval ľudovej hudbe (akordeón, cimbal) a hrával na organe v miestnom kostole. Študoval na Strednej priemyselnej škole elektrotechnickej v Košiciach. Od r. 1989 dodnes pôsobí ako chrámový organista v košíckom Dóme sv. Alžbety. Spolu s ďalšími spevákmi založil v r. 1992 katedrálny Zbor sv. Cecílie. Študoval kompozíciu v triede N. Bodnára na Konzervatóriu Jozefa Adamoviča v Košiciach a v r. 2020 ukončil štúdium dirigovania a hry na organe na Katolíckej univerzite v Ružomberku. V roku 2019 získal ocenenie od Konferencie biskupov Slovenska za prínos ku kresťanským hodnotám v kultúre na Slovensku, známe ako Cena Fra Angelica. Je členom Liturgickej komisie pri KBS. Na košíckom Konzervatóriu vyučuje spev z listu, ansámblový a zborový spev.



NA CHATE: Ronald Šebesta a Marián Lejava

„Dôležité je pre mňa prijať dvojdomosť a pochopiť svoju umeleckú entitu“

So skladateľom a dirigentom Mariánom Lejavom, podpísaným pod mnohými projektmi súčasnej hudby, je vždy zaujímavá debata. O to viac, ak ju vedie kolega a priateľ, vysielajúci na rovnakých umeleckých dĺžkach. Začiatok roka prirodzene viedol k bilancovaniu toho predchádzajúceho, no chat, ktorý robil klarinetista Ronald Šebesta, nie je zďaleka len o tom...

RŠ: Ahoj, Marián, nedávno sa skončil v mnohých ohľadoch výnimočný rok 2022. Vedel by si z neho vytiahnuť takéto tvoje tri profesijné udalosti: aimed achievement, under-achievement a unexpected achievement?

ML: S tým, že rok 2022 bol výnimočný, sa dá len súhlasiť. No moje psyché je už od neho natoľko vzdialené, že len s určitým vypätím pamäťového aparátu znovu ožívujem niektoré zvukovo-obrazové sekvencie. Z nich tie najčerstvejšie spokojne môžu naplniť tebou nastolené „kategórie“. Aimed achievement nech je záverečný koncert na Melos-Étos 2022, ktorý bol z kategórie „projekt – odmena“. Dusapinov koncert s Milanom Paľom bol jednoznačne vrcholom roka. Unexpected achievement by mohlo byť Mozartovo *Requiem* na Bratislava Mozart Festivale – doslova hodinový záskok oddirigovaný s chorobou, ktorá mi po koncerte markantne odznela. Darmo, Mozartova hudba je zázračná. Za tzv. under-achievement nominujem svoju snahu dokončiť jednu skladbu, s ktorou sa pasujem už tretí rok. Napokon som musel jej materiálu dať v máji 2022 za pravdu, že sa do krabičky, do ktorej som ho chcel natlačiť, už nezmestí. Potrebuje voľnosť a vlastný priestor. Po zdanlivých „suchotách“ (roky 2020–2021 som mal skladateľsky veľmi aktívne) sa koncom roka minulého „noty opäť pohli“, takže ma zase čaká intenzívnejšie obdobie komponovania. Spôsobené to bolo aj tým, že minulé jeseň bola pre mňa dirigentsky aktívna s množstvom nových partitúr a hodín učenia sa.

RŠ: To znie zaujímavo, čo napríklad?

ML: Okrem súkromného štúdia partitúr Adèsa či Robina to boli diela na festival Hudební fórum v Hradci Králové, konkrétne nádherný violový koncert Valentina Bibika, a druhá symfónia Johna Corigliana a festival Melos-Étos v Bratislave, kde som sa, okrem iných, prvýkrát dotkol diel Iannisa Xenakisa a Pascala Dusapina. Predovšetkým Dusapinov koncert *Aufgang* bol zážitkom, aj keď to pre mňa nebolo prvé stretnutie s takýmto typom partitúry.

RŠ: Hrala sa vôbec predtým na Slovensku Dusapinova hudba? Uvedenie jeho monumentálneho *Husľového koncertu* M. Paľom pod tvojím dirigentským vedením vo mne nevyhnutne evokuje paralelu s vaším interpretačne rovnako monumentálnym spoločným dielom – albumom husľových koncertov *Szymanowski–Berg*.

ML: Dusapinove veľké, orchestrálne či koncertantné diela na našich pódioch absentujú, podobne ako mnoho ďalšieho a veľkého zo sveta. Pokiaľ viem, doteraz sa u nás hrali len komorné skladby, ktoré pravidelne uvádza Milan Paľa s manželkou Katkou.

RŠ: Napadá ti čerta z Dusapina, ktorú by si vedel vyzdvihnúť ako zaujímavosť, silný vnem?

ML: Pre mňa sú v Dusapinovi azda najzaujímavejšie jemu charakteristická zvukovosť

a určitý typ lyrizmu – dva elementy, ktoré mne osobne pripadajú ako niečo veľmi prirodzené. Kantabilita, teda spevnosť, niečo, čo si môžeme sami pohmkávať počas dňa v prostredí krásneho, podmanivého, príjemného, čarovného... zvuku. Teda nič rušivé, neprijemné, „hranaté“. Všetko v úžasnej symbióze a harmónii. Ergo: Mozart...

RŠ: Život beží tak rýchlo, že na niektoré úžasné veci a počiny sa nespravodlivo rýchlo zabudne. Vráťme sa teda ešte k projektu *Szymanowski–Berg*. Sú diela, pre ktorých hĺbkové uchopenie je pre dirigenta výhodou, ak je zároveň skladateľom. Spomínam si na to, ako si nám, hráčom SOSR-u, partitúru Bergovho *Husľového koncertu* počas nastudovania vykladal „ako bibliu“. Výsledkom výnimočného nasadenia všetkých zúčastnených bol interpretačný tvar, ktorý má podľa mňa parametre referenčnej nahrávky svetového rangu pre nasledujúce dekády. Vďaka internetu sa s ňou zrazí každý záujemca o toto dielo. Ja sám som si album vypočul asi do dvadsaťkrát. Aká je tvoja reflexia na tento počin dnes?

ML: Na to dvojité nahrávanie sa nedá zabudnúť. K orchestru som sa vrátil de facto po 11 rokoch, takže všetko bolo nezaťažené väzbami z predošlých záväzkov – bola to situácia ranného vtáčaťa, ktoré vraj ďalej doskáče. Myslím si, že sme napokon doskákali do národného rekordu. No a ako píšeš, možno že sme atakovali aj ten svetový... Utkveli mi dve veci: obrovská pozitívna energia vychádzajúca zo sólistického nasadenia Milana, a – pri všetkej skromnosti – aj mňa samotného. Nakoniec sme strhli aj celý orchester, ktorý sa prekonával. V telefonáte s Milanom deň pred nahrávaním každého koncertu sme si k dielam povedali doslova azda len dve veci: „*Tu potrebujem trochu zvolniť*“, „... dobre, a tu ja viac rozšírim...“. Sme tak vzájomne hudobne zladení, že nepotrebujeme dlho vysedať nad partitúrami. Okrem toho obaja fungujeme priamo na samotnom tvorení. Radi do hotového obrazu o diele vkladáme nové spontánne podnety a nápady, vychádzajúce z chémie konkrétneho momentu. Neuznávam model diela, ktoré je od prvej skúšky po koncert rovnaké. *Szymanowski a Berg!* To je pre mňa ako dýchať a ráno sa budiť do nového dňa. Teda čosi nadmieru prirodzené...

RŠ: K tvojim dirigentským kreáciám sa mi drží ešte jedna – predvedenie *Klavírneho koncertu* Olgy Kroupovej s vynikajúcim Ladislavom Fančovičom na pôde Slovenského rozhlasu v roku 2021. Všetky tieto diela sú charakteristické hyperkomplexnosťou notovej štruktúry, zakódovanej v partitúre. Dirigent, ktorý sa na niečo také podujme, stojí pred dilemou, že buď to proste od začiatku do konca

„odmáva“, alebo sa v dobrej viere do partitúry ponorí s rizikom, že sa stratí v húštine detailov. Alebo?

ML: Alebo mu je taký typ štruktúry absolútne prirodzený a má z nej v konečnom dôsledku potechu a svoje nadšenie a zápal dokáže preniesť na hudobníkov, strhnúť ich k mimoriadnym umeleckým výkonom. Komplexné hudobné štruktúry sú môjmu naturelu veľmi blízke a akékoľvek stretnutie s mnohovrstevnou partitúrou mi prináša uspokojenie mysle a naplnenie ducha. Avšak to, čo píšeš, sa, žiaľ, v našich zemepisných šírkach stalo svojho času každodennou praxou. Nebolo toho, kto by vzal na svoje plecia enormnú farchu translácie nových partitúr tak, ako si zasluhujú. A vznikol nezdravý dojem, že novú hudbu stačí iba „zahrať“, a potom automaticky pôsobila ako niečo nekvalitné, ergo menej cenné oproti klasicko-romantickej tradícii. No



M. Lejava s M. Paľom na Melos-Étos 2017 (foto: A. Sládek)

i hudba tých epoch bola vo svojej dobe súčasná a bojovala o miesto na koncertných pódioch. Napokon sám si hudobníkom niekoľkých diverzných estetických polôh – od súčasnej hudby až po dobové nástroje, predovšetkým basetový roh. Svojou otázkou otváraš Pandorinu skrinku interpretačných problémov, čo vnímam ako „slovo do bitky“. Takže ako ty pristupuješ k výzvam v takej rozmanitej vzorke štýlov a ich skladateľských reprezentantov? Jeden deň Scelsiho *KYA*, vzápätí Čajkovského „Štvorka“ a zajtra Mozartove *Terzetti* pre basetové rohy...

RŠ: Ďakujem za otázku. Samotné preskakovanie medzi štýlmi a žánrami, pokiaľ som v nich „vyjazdený“, je skvelé a vzrušujúce. Ale tak ako sa medzi dvoma jogovými cvičeniami odporúča nechať doznieť jedno pred začatím ďalšieho, aj v tomto preskakaní si duša žiada aspoň malý nábehový čas, než sa usalaší v tom ďalšom po doznení dojmov z predchádzajúceho. Niekedy však má dojem z práve

skončeného projektu dlhý dojazd, pričom ten nastupujúci je až príliš ordinárny, takže sa dostaví pocit stagnácie energie...

ML: Áno, presne tak! U mňa dojmy ostávajú ako neustále sa vracajúce zvukové slučky hrajúce vždy znenazdajky náhodný fragment z uvedených diel a o čo tieto boli silnejšie, o to dlhšie trvá fáza postupného vytrácania tohto „pamätového jukeboxu“.

RŠ: Tvoja cesta hudobníka je charakterizovaná delením pozornosti a energie medzi dve koľaje – dirigovanie a komponovanie, a vlastne ešte aj pedagogické pôsobenie. Pociťuješ dilemu, alebo sa, naopak, tešíš, že to je práve tak?

ML: Delenie oboch profesií je otázkou ponúk a priorit, samozrejme, chvíľu trvalo, kým som začal vnímať rytmus striedania období dirigovania a komponovania. Zatiaľ sú obe v zásade v časovej proporcii, aj keď sa to mení od sezóny k sezóne. Obdobie 2020–2021 bolo špecifické prebytkom času pre komponovanie, keďže sa termíny koncertov presúvali, resp. úplne rušili. Ani tento časový luxus na komponovanie však nebol napokon dostatočný na realizáciu mnohých rozpracovaných diel. Stihol som relatívne veľa, no žiadalo by sa dokončiť viac. Záver roka 2022 bol už v znamení zvýšenej dirigentskej aktivity. Dôležité bolo pre mňa vnútorne prijať takúto

dvojdomosť a pochopiť svoju umeleckú entitu. V histórii bolo a je veľa dvojdomých, a každý z nich mal iný, špecifický rytmus umeleckej činnosti.

RŠ: V rámci svojej dvojdomosti si mal aj zaujímavý autorský koncert v Prahe...

ML: Áno, bol to koncert v rámci abonentného cyklu súčasnej hudby Pražskej komornej filharmónie, ktorý sa niekoľkokrát presúval v dôsledku pandémie. Napokon sa uskutočnil v novembri minulého roka a predstavil niekoľko mojich diel z obdobia posledných, takmer dvadsiatich rokov v podobe retrospektívneho portrétu. Žiaľ, v dôsledku ochorenia jedno dielo zaznieť nemohlo a len vďaka absolútnej profesionalite a pripravenosti Milana Paľu prebehol koncert bez obmedzení. Milan zahral svetovú premiéru diela *Elogia-ria* – veľký cyklus variácií na Händelovu tému v podobe Hommage iným majstrom – a ako náhradu za neuvedené dielo ďalšie dve moje

staršie diela a ovládol celé podujatie. Okrem toho tam zaznel *Mo(o)dnical(l)* – rituál pre flautu sólo v úžasnej interpretácii Elišky Boškovej a kvinteto pre basklarinet a sláčikové kvarteto *Walden*. Všetko premiéry. Klavírne trio *CON BRIO*, ktoré nemohlo zaznieť, bude mať svoju svetovú premiéru spolu s ďalším triom *CON DOLORE* pre klarinet, violončelo a klavír na jeseň tohto roku práve v interpretácii českých hráčov z Pražskej komornej filharmónie. *CON DOLORE* momentálne leží na mojom pracovnom stole...

RŠ: Niežeby to bolo vecou zásadnej dôležitosti, ale nezbieraš teraz sily na väčší „Werk“ typu opery?

ML: Áno. A nielen jednej...

RŠ: Hmmm... Zo slovenských skladateľov, ktorí sa za ostatné dekády k takému počinu nadýchli a aj ho dokončili, a ich opery ešte aj boli na kamenných scénach uvedené, mi letmo utkveli mená Juraja Beneša a Ľubice Čekovskej...

ML: Žiaľ, je to tak. Myslím si, že je najvyšší čas, aby naše divadlá pochopili nevyhnutnosť uvádzať aj nové opery a objednávať diela slovenských skladateľov.

RŠ: Poodkryješ svoje zámery na tomto poli?

ML: Nerád by som hovoril konkrétne o partikulárnych tituloch s ich názvami, môžem len poodhaliť, že sú medzi nimi prevažne drámy jednotlivcov vrátane reálnych významných historických postáv, resp. dramatických fabulovaných postáv, ktoré sa snažia dopátrať k podstate svojich bytí a k pravde svojich životných snažení. A poodhaľujú (často) temné stránky ľudskej existencie, resp. civilizácie.

RŠ: Aká z opier ostatných dekád tá, či už na prvý, alebo možno až na niekoľkokrát, dostala?

ML: Thomas Adès *Powder Her Face* (1995) alebo *The Exterminating Angel* (2016), Helmut Lachenmann *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1996), Péter Eötvös *Tri sestry* (1997), Elliott Carter *What Next?* (1999), Salvatore Sciarrino *Macbeth* (2002), Fausto Romitelli *An Index of Metals* (2003) či Harrison Birtwistle *The Minotaur* (2008)...

RŠ: Posledná otázka: partitúry ktorých troch skladateľov by si si vzal na pomyselný opustený ostrov?

ML: Záludná otázka. Ak by nešlo o záchrannú akciu typu „Zachovaj to najsignifikantnejšie z dejín hudby“ (kde mám svojho favorita), zobral by som si Beethovena a Berga. Tretiu miestenku dnes – podľa nálady – venujem Birtwistlovi. X

Andrew Parrott: Ako to skladateľ myslel?

Úryvky z knižnej novinky vydavateľstva Hudobného centra

Interpretácia Omše Guillauma Machauta na nahrávkach

RECENZIA

Keď vezmeme do úvahy uznávaný historický význam *Messe de Nostre Dame* Guillauma Machauta, je pozoruhodné, ako málo jej predvedení sa naplánovalo na 600. výročie skladateľovho úmrtia. Isteže, každý, kto sa pokúsi predviesť toto dielo na koncerte, čelí niekoľkým problémom: odhliadnuc od neistého komerčného úspechu cirkevnej hudby 14. storočia a rozpačitého vzťahu liturgickej hudby ku koncertnej sále, je to náročná hudba, ktorá využíva vokálne obsadenie celkom odlišné od dnes prevažujúceho zoskupenia SATB a idióm pomerne cudzí väčšine dnešných spevákov. Navyše sa často predpokladá, že *Omša* si vyžaduje využitie viacerých exotických nástrojov. Ďalším dôvodom, prečo sa toto dielo tak zriedkavo zaraďuje na koncertné programy, môže byť paradoxne azda práve jeho dostupnosť na gramofónových nahrávkach, ktorých je dnes už niekoľko.¹ Tým sa príhodne obchádzajú značné praktické a muzikologické problémy, ktoré nastoľuje.

Messe de Nostre Dame je dobre známa, pretože ide o najstaršie úplné polyfonické zhudobnenie omšového cyklu od známeho skladateľa. Medzi zachovanými omšovými kompozíciami zo 14. storočia má jedinečné postavenie aj vďaka tomu, že je celá štvorhlasná (a nie trojhlasná). Hoci ide zjavne o výnimočné dielo, nevieme o žiadnej mimoriadnej príležitosti, pre ktorú by bola napísaná. Možno ani žiadna taká nebola, keďže jej názov „de Nostre Dame“, ktorý sa objavuje iba v jednom prameni, nám jednoducho hovorí, že ide o omšu na počesť „našej Panej“; gregoriánsky chorál, ktorý využíva, by ju kvalifikoval na ktorýkoľvek z významnejších mariánskych sviatkov v cirkevnom kalendári.

Záujem o Machautovu omšu v moderných časoch siaha prinajmenšom do doby jej predvedenia v Paríži roku 1918. Dielo však prvýkrát dostala do povedomia širokej hudobnej verejnosti určite až nahrávka z roku 1956, realizovaná belgickým súborom Pro Musica Antiqua pod vedením Safforda Capea. Nahrávka získala Grand Prix du Disque a viac ako desaťročie nemala v katalógoch žiadneho súpera. V priebehu ďalšej dekády vzniklo za sebou prinajmenšom šesť ďalších verzií. To, že sa omši zo 14. storočia dostalo toľko pozornosti, je jasným znakom fascinácie, ktorú táto ohromujúca hudba vyvoláva aj u dnešných hudobníkov. Niektoré z rozoberaných nahrávok však nielenže nasledujú prekvapujúco jedna po druhej, ale sú si ešte navzájom oveľa podobnejšie, než by sme očakávali na základe toho, ako málo zatiaľ vieme o praxi predvádzania stredovekej hudby. S jedinou čestnou výnimkou iba málo z nich nesie očividné znaky nového myslenia, napriek rozdielom v povrchových detailoch. Takže do akej miery môže niektorá z týchto nahrávok predstavovať také predvedenie, aké by skladateľ sám zamýšľal?

Aby sme mohli zodpovedať túto otázku, musíme sa zamyslieť nad niektorými kľúčovými problémami, ktorým interpret čelí. Prvou a samozrejmovou požiadavkou je zaobstaráť si spoľahlivý notový text. Hoci sú k dispozícii dobré transkripcie,² mnoho textových otázok nevyhnutne ostáva nedoriešených, v neposlednom rade chýlostivý problém s názvom *musica ficta*. Postačí povedať, že v žiadnej inej kompozícii 14. storočia nie sú tieto problémy akútnejšie a že iba niektoré z nahrávok dosiahli aspoň vnútornú konzistentnosť prístup. Ďalším problémom je zistiť, ako sa má vlastne interpretovať *Kyrie*. Nepochybne sa vyžaduje deväťnásobné „Kyrie“; inými slovami, každá invokácia by mala zaznieť trikrát, čiže „Kyrie eleison“ trikrát, „Christe eleison“ trikrát a opäť „Kyrie eleison“ trikrát (symbolicky 3×3). Machaut nám však poskytol iba jedno zhudobnenie prvého „Kyrie“, jedno pre „Christe“ a dve pre záverečné „Kyrie“. Takže buď sa jeho polyfonické spracovanie musí v súlade s tým opakovať (a na troch nahrávkach je to takto), alebo sa musí spievať striedavo s gregoriánskym chorálom (ako na troch ďalších).

Táto druhá schéma, hoci pravdepodobne ignoruje pokyny *ter a bis*, ktoré sa vyskytujú v niektorých prameňoch, má tú výhodu, že dodáva Machautovej hudbe plasticnosť a zmierňuje to, čo by sa inak zdalo – povedané čisto hudobnými termínmi – nepatričnou repetitívnosťou. Zaujímavý tretí prístup si osvojil na nahrávke Purcelllov zbor pod vedením Graystona Burgessa, ktorý spolupracoval s Frankom Ll. Harrisonom ako umeleckým vedúcim. Tu sa Machautova hudba (založená na chorálovom *Kyrie*) strieda s organovým spracovaním toho istého gregoriánu. Hoci toto striedanie organovej polyfónie a vokálnej polyfónie by mohlo byť v princípe oprávnené, zdá sa mi, že v tomto prípade až tak dobre nefunguje, azda preto, že organová hudba je skôr talianskej než francúzskej proveniencie (*Kódex z Faenzy*) a pochádza navyše z neskoršieho obdobia.

Nech už mal Machaut na mysli akúkoľvek metódu interpretácie *Kyrie*, určite nikdy nezamýšľal usporiadať všetky tieto časti ordinária tak, aby sa spievali jedna za druhou, ako je to na všetkých nahrávkach okrem jednej. V liturgickom kontexte sú súčasti omšového ordinária oddelené, niekedy veľmi široko, spevom propria s textami, ktoré sú špecifické pre príležitosť, na ktorú sa omša slávi. Ako sme už spomínali, Machautova omša „de Notre Dame“ mohla byť pokojne určená pre ktorýkoľvek z veľkých mariánskych sviatkov, a na nahrávke Ambrosian Singers pod vedením Johna McCarthyho je patrične predvedená vcelku aj s propriom k slávnosti Nanebovzatia Panny Márie. (Len tak mimochodom, táto nahrávka vznikla v remešskej katedrále, kde bol Machaut sám kanonikom.)

Akékoľvek zhudobnenie omšového cyklu určené na liturgické použitie, ak sa prezentuje bez adekvátneho priestoru alebo bez hudobného kontrastu medzi časťami, riskuje pri predvedení nevhodný kompromis. Následnosť piatich či šiestich hlavných polyfonických blokov (obvykle v podobnom štýle) by mohla tak u interpretov, ako aj u poslucháčov vyvolať pocit nedostatku pestrosti, ktorá v tejto hudbe nie je jednoducho preto, že tam nemusí byť. Nie je, samozrejme, nič ľahšie, ako dosiahnuť túto pestrosť zavedením farbistej inštrumentácie. Sedem nahrávok, ktoré tu recenzujeme, poskytuje poslucháčovi pestrú paletu nástrojov z Machautovej doby i z nasledujúcich približne dvoch storočí: zobcové flauty, priečne flauty, šalmaje, krumhorny, dulciany, cinky, sackbuty, sláčikové nástroje, husle, rebeky, lutny, psalteriá, harfy, organy, regály a zvony. Aby sme boli spravodliví, predvedenie Mnichovskej Capelly Antiqua pod vedením Konrada Ruhlanda využíva jednoduchú a triezvu inštrumentáciu na celej nahrávke; na ostatných nahrávkach počujeme striedavo za sebou dve či tri kombinácie, kým na ďalších je ťažké rozoznať nejaký koherentný interpretačný princíp. Napríklad na jedinej nahrávke skladateľových krajanov (francúzsky súbor Radio Polyphonic Ensemble s Charlesom Ravierom) je *Credo* sprevádzané dvomi lutnami. Alebo presnejšie, dve lutny sú tlmene prítomné počas väčšiny časti, ale na finálnom Amen zmiznú bez stopy, pravdepodobne preto, že ako nástroje s pevnou tónovou výškou musia vzdať nerovný zápas so spevákmi, ktorí v tomto bode klesli už takmer o poltón.

Využívali sa takéto nástroje v kostole za Machautových čias? A ak áno, akým spôsobom? Používali sa vlastne takéto nástroje vôbec niekedy v stredovekom kostole? Úloha organa je pomerne dobre potvrdená, úloha zvonov o dosť menej, ale aké spoľahlivé dôkazy máme o použití ostatných druhov nástrojov? Bežne sa predpokladalo, že význačné postavenie hudobných nástrojov v stredovekom religióznom umení je čiastočne odrazom dobovej cirkevnej praxe. Koniec koncov, samotné žalmy neustále podnecujú ku chválení Boha pomocou najrôznejších nástrojov a stredoveké žaltáre prekrývajú ilustráciami, ktoré s tým korešpondujú.

Aby sme pochopili postoj stredovekej cirkvi voči hudobným nástrojom, musíme sa najprv pozrieť na texty raných cirkevných otcov.³ Pre nich – celkom jednoducho – boli nástroje zlom:

„Ak sa anagnost [kantor] učí hrať na citare, musí sa z toho vyspovedať. Ak sa k tomu nevráti, jeho trest bude trvať sedem týždňov. Ak v tom pokračuje, musí byť prepustený a vylúčený z cirkvi.“

(*Canones Basilii* 74)

Tento tvrdý alexandrijský zákon zo 4. storočia n. l. preberajú prakticky všetky rané kresťanské texty na túto tému, a to najmä preto, že používanie hudobných nástrojov sa spájalo so sexuálnou nemravnosťou. Dá sa, samo-

zrejme, tvrdiť, že potreba legislatívy a silnej kritiky nejakého zneužívania vyplýva práve z výskytu tohto zneužívania. Hoci to môže byť pravda, odsúdenie hudobných nástrojov sa vyskytuje iba v textoch súvisiacich s oddychom v súkromí alebo svadobnými oslavami, hrami a banketmi – nikdy v spätosti s liturgickým slávením. Hudbe ranej kresťanskej cirkvi naozaj dominoval hlas do takej miery, že otázka používania dychových alebo strunových nástrojov zrejme ani neprišla na pretras. Navyše, tento spôsob myslenia očividne pretrval až do stredoveku.

Problém, ktorý nastolili žalmy, sa zvykol obchádzať alegorickou interpretáciou ich odkazov na nástroje.⁴ Takže keď nám žalm 98 hovorí, aby sme „za zvuku trúb a rohov plesali pred Hospodinom“, raný stredoveký komentátor nám vysvetľuje, že

pod kovovou trúbkou sa chápe vášnivé a intenzívne štúdium zvestovania evanjelia, kým pod rohom sa chápe kráľovská vznešenosť, pretože králi sú pomazaní z rohu. Ba čo viac, práve rohom sa proklamuje kráľovský majestát.

(Organ mohol stáť bokom tohto všetkého očividne pre svoju schopnosť vyvolať v poslucháčovi alegorické myšlienky, čo je argumentačná línia, ktorú zjavne žiadny stredoveký autor nevyužil na to, aby oprávnili zavedenie aj iných nástrojov do kostola.) Je zjavné, že stredoveké žaltárové ilustrácie a rezbársku výzdobu v kostoloch treba interpretovať s veľkou obozretnosťou;⁵ samotné zobrazenie nástrojov v tomto kontexte nehovorí ani za ich používanie v kostole, ani proti nemu. Avšak od 13. storočia zisťujeme, že ilustrácie v žalmoch bežne zobrazujú mníchov zoskupených okolo otvorenej knihy a spievajúcich *a cappella* – čo určite silne naznačuje nepravdepodobnosť toho, že by si predvádzanie vokálnej polyfónie vyžadovalo alebo priťahovalo inštrumentálnu podporu.

Konzervatívna povaha náboženských obradov znamená, že zmena zriedkakedy prejde nepovšimnutá. Preto Erasmus vyše storočie po Machautovej smrti kritizuje inštrumentálnu hudbu približne tým istým spôsobom, ako to robili cirkevní otcovia, ale s významným dodatkom, že ju je teraz počuť „dokonca vo svätom chráme rovnako ako v divadle“. Okolo roku 1500 to predstavovalo pomerne nový vývoj, čo podporujú aj iné texty. Avšak v období Machauta a pred ním nebol žiadny dôvod spochybňovať jasné slová španielskeho františkána z 13. storočia:

Na svoje rôzne chorály a sekvencie cirkiev používa iba organ; všetky ostatné nástroje boli zakázané, pretože ich zneužívali kočovní herci.⁷

Zo siedmich nahrávok *Messe de Notre Dame* iba jediná – v interpretácii Purcell Choir – sa celkom zaobišla bez nástrojov (okrem organa, ktorý sa používa samostatne v *Kyrie*).

Kým samotné predvedenie nie je azda bezchybné, obdivuhodne demonštruje, že Machautova hudba interpretovaná iba hlasmi môže byť rovnako radostná, ako keď sa do predvedenia zahrnú aj nástroje. Kým téma inštrumentálnej participácie si získala pomerne veľa pozornosti prinajmenšom od roku 1957,⁸ niektoré podobne zásadné otázky naďalej ostávajú nezodpovedané:

- Vieme, či sa táto hudba mala interpretovať sólovými hlasmi alebo „zborovo“, alebo oboma spôsobmi? Nahrávky nám ponúkajú všetky tieto riešenia, vrátane veľmi vydareného od súboru Capella Antiqua München, v ktorom vrchné dva party prislúchajú po celý čas sólistom, kým každý zo spodných dvoch jednoduchších hlasov spievajú dvaja tenoristi (s inštrumentálnym zdvojením). Zdá sa však pravdepodobné, že aj v tých najväčších stredovekých katedrálach a kláštoroch bol počet spevákov schopných čítať menzurálnu notáciu (na rozdiel od gregoriánskeho chorálu) vo všeobecnosti veľmi malý – zriedka viac než traja či štyria.
- S akými hlasovými typmi Machaut počítal? (Je vysoko nepravdepodobné, že by sa od chlapcov očakávalo, že budú spievať takú zložitú polyfóniu.) Táto otázka nevyhnutne vedie k ďalšej:
- Čo sa vie o výške ladenia, ktorú by mohla Machautova notácia naznačovať? Krátka odpoveď znie „takmer nič“. Je to o to zvláštnejšie,

že – ako sa zdá – iba jeden dirigent spochybnil predpoklad, že Machautova hudba sa najlepšie realizuje na (dnešnom) $a^1 = 440$ Hz alebo veľmi blízko tejto úrovne.⁹ Hlavným dôvodom je azda to, že dva vyššie hlasy takto ležia vo výške pohodlnej pre našich (falzetových) kontratenoristov – čo následne vyvoláva ďalšiu otázku:

- Na základe čoho predpokladáme, že sa v stredoveku pestoval spev falzetom?

Pokiaľ viem, žiadna z týchto otázok zatiaľ u vedcov nevyvolala taký vážny záujem, aký by si zaslúžila. Niektoré sa, samozrejme, môžu ukázať ako nezodpovedateľné. Avšak po vypočítaní týchto niekoľkých nahrávok Machautovej omše vo mne ostal výrazný pocit, že ich interpreti si tieto podstatné otázky vo väčšine prípadov zrejme ani nepoložili.

Poznámky:

- ¹ Safford Cape/Pro Musica Antiqua (Archiv), 1956; Alfred Deller/Deller Consort, členovia Collegium Aureum (Harmonia Mundi), 1961; John McCarthy/Ambrosian Singers, Les Menestrels de Vienne (Belvédère/Centrocord), 1966 (?); Grayston Burgess/Purcell Choir (L'Oiseau-Lyre), 1968; August Wenzinger/solisti, členovia Schola Cantorum Basiliensis (Archiv), 1969; Konrad Ruhland/Capella Antiqua München (Telefunken), 1970; Charles Ravier/Ensemble Polyphonique de l'O. R. T. F. (Barclay), 1971 (?).
- ² Pozri FALLOWS, David: Guillaume de Machaut and his Mass. In: *The Musical Times*, roč. 118, 1977, č. 4, s. 288–291.
- ³ Pozri MCKINNON, James: The Meaning of the Patristic Polemic against Musical Instruments. In: *Current Musicology* 1, 1965, s. 69–82.
- ⁴ Pozri MCKINNON, James: Musical Instruments in Medieval Psalm Commentaries and Psalters. In: *Journal of the American Musicological Society*, roč. 21, 1968, č. 1, s. 3–20.
- ⁵ Pozri PAGE, Christopher: Biblical Instruments in Medieval Manuscript Illustration. In: *Early Music*, roč. 5, 1977, č. 3, s. 299–309.
- ⁶ ERASMUS: *Desiderii Erasmi Opera Omnes* VI. Leiden, 1705, s. 731. Citované v MCKINNON, The Meaning of the Patristic Polemic..., Ref. 3, s. 78.
- ⁷ GERBERT, Martin: *Scriptores ecclesiastici* II. St Blasien, 1784, s. 388.
- ⁸ Pozri BOWLES, Edmund A.: Were Musical Instruments used in the Liturgical Service during the Middle Ages? In: *Galpin Society Journal*, roč. 10, 1957, s. 40–56; a HARRISON, Frank L.: Tradition and Innovation in Instrumental Usage, 1100–1450. In: *Aspects of Medieval and Renaissance Music*. Ed. J. La-Rue. New York: W. W. Norton, 1966, s. 319–335.
- ⁹ Safford Cape, ktorý toto dielo interpretuje jeden celý tón nad $a^1 = 440$ Hz. Ďalšia diskusia na tieto témy sa nachádza v kap. 2, a najmä v kap. 3 tejto publikácie.

Purcellova opera *Dido a Eneas* na nahrávke

Takmer pred 90 rokmi Georgea Bernarda Shawa požiadali o recenziu na amatérsky purcellovesko-händlovský koncert v Bow v londýnskej štvrti East End. Hoci mu „tieto cudzokrajné lokality a ich barbarská minstrelská poetika boli dokonale cudzie“, vydal sa ta (s revolverom ako preventívnym opatrením na svojej riskantnej ceste) rozhodnutý neprenechať Purcellovi veľkolepú hudbu na milosť či nemilosť niektorého z ostatných hudobných kritikov z jeho novín. Hoci obyvatelia Bowu očividne nezahrali Purcella tak, ako by si zaslúžil, Shaw bol hudbou nadšený. Vyhlásil, že opera „*Dido a Eneas* má síce 200 rokov, ale nie je ani trochu zastaraná“.

Napriek všetkej profesionalite najnovších nahrávok predsa len rozmýšľam nad tým, či po 90 rokoch vieme viac o tom, ako čo najlepšie oživiť Purcellovo nádherné operné dielo. V súčasnosti je na trhu šesť nahrávok, ktoré tu uvádzam chronologicky, s menom dirigenta na prvom mieste a s menami spevácok, ktoré sa zhostili postavy Dido:

Geraint Jones, Kirsten Flagstad (World Records); Anthony Lewis, Janet Baker (Oiseau-Lyre); Alfred Deller, Mary Thomas (Harmonia Mundi); Raymond Leppard, Tatiana Troyanos (Erato); Stuart Bedford, Janet Baker (Decca); Sir John Barbirolli, Victoria de los Angeles (HMV).

Opera *Dido a Eneas* bola údajne po prvý raz uvedená roku 1689. Nebolo to na verejnom pódii, ale v internátnej škole pána Josiasa Priestu v Chelsea, kde ju predviedli mladé šľachtické.¹ Priest bol tanečným majstrom a jedným z jeho hlavných zámerov pri objednaní tohto diela od Purcella bolo

Andrew Parrott

Ako to skladateľ myslel?

Zabudnuté tradície hudobnej interpretácie



→ nepochybne ukázať mladé dámy v sérii tancov. Malý sláčikový orchester, potrebné mužské hlasy v zbere a rola Enea museli byť zabezpečené externistami špeciálne na toto predstavenie. Libreto Nahuma Tatea bývalo častým terčom posmechu: verše ako „*Our plot has took, / The Queen forsook*“ („Intriga sa vydarila, / kráľovná nás opustila“) a „*Thus on the fatal banks of Nile / Weeps the deceitful crocodile*“ („Kde tečie osudný Nil / slzi zradný krokodíl“) moderným ušiam neznejú veľmi dobre, ale zápletku je vystavaná umne a úsporne. Purcellova hudba dokonale ladí s touto stručnosťou; celé dielko trvá len čosi vyše hodiny, čo znamená, že na predvedení musel byť každý detail starostlivo posúdený a realizovaný s úplnou presnosťou – a že celú hudbu možno vtesnať na jednu gramofónovú platňu, čo je vcelku výhodné.

Opera má štyri scény. Prvé dejstvo sa odohráva v Didoninom paláci v Kartágu a vrhá nás priamo do stredobodu diania. Belinda sa pokúša upokojiť sklúčenú kráľovnú Dido, ktorá sa zaľúbila do Enea po jeho nedávnom príchode zo zničenej Tróje na ceste do Talianska. Belinda, kráľovná komorná (alebo možno i jej sestra), má pridelené štyri tanečné piesne, ako aj recitativy, a jej priamou úlohou je upokojiť a podporiť Dido. Spieva „*Shake*

the cloud from off your brow, / Fate your wishes does allow“ („Zotri chmáru zo svojho čela / osud ti splní, čo si želaš“). Výber Elisabeth Schwarzkopfovej do roly Belindy na nahrávke s Geraintom Jonesom ako dirigentom a veľkou wagnerovskou sopranistkou Kirsten Flagstadovou ako Dido z roku 1953 prevrápa. Päťdesiatnička Flagstadová očividne nadviazala úzke priateľstvo s divadelným režisérom Bernardom Milesom po tom, čo počula jeho sólovú satiru na *Tristana a Izoldu* a ich „náboj lásky“. To vyústilo do otvorenia malého londýnskeho divadla Mermaid Theatre roku 1951, kde Flagstadová spievala Dido dvakrát za večer za fľašku piva za predstavenie. Následná nahrávka, hoci má už 25 rokov, dobre obstála v skúške času. Nesie známky zrelého predstavenia, a nie predvedenia, ktoré sa zostavuje až v nahrávacom štúdiu. Aj keď sú možno tempá príliš pomalé, Geraint Jones drží nad jeho priebehom pevnú ruku.

Mám však aj tak niekoľko výhrad. Schwarzkopfová očividne nebola súčasťou pôvodnej produkcie, a napriek tomu, ako dobre spieva, ostáva trochu odcudzená od zvyšku predvedenia. Poslucháča navyše trochu zmätie, že spieva aj postavy Ducha hudby a čiastočne i Druhej dámy. Ešte rušivejšia je jej rozhodne nie bezchybná angličtina. Všetky ostatné Belindy sú našťastie rodené anglicky hovoriace interpretky: azda najpodmanivejšia z nich je Norma Burrowesová so žiarivým hlasom v najčerstvejšej nahrávke pod taktovkou Steuarta Bedforda. V opere sú slová a hudba extrémne dobre vyvážené, ako zistil básnik Dryden, keď napísal, že

Hudba... odvtedy dosiahla v *Anglicku* oveľa väčšiu dokonalosť, ako mala predtým: najmä tá, čo prešla cez šikovné ruky pána *Purcela*, ktorý ju skomponoval s takou genialitou, že sa nemusí obávať ničoho, iba zaostaleho a nepriateľsky naladeného publika.

K tomuto môžeme dodať „a niektorých spevákov“. Našťastie, Flagstadovej spievaná angličtina je naozaj veľmi dobrá, avšak viem si predstaviť, že reakcie na jej spev budú rôznorodé. Napríklad expresívne portamentá môžu až popudzovať a je tu na poľutovanie

málo konvenčných trilkov. Avšak bez pochyb je to veľmi dobrý spev svojho druhu a Flagstadovej krásne vyrovnané stvárnenie zobrazuje veľmi vznešenú Dido. Zaujalo ma, že takmer všetok spev na nahrávke z roku 1953 akoby patril k celkom odlišnej spevackej tradícii v porovnaní s neskoršími nahrávkami. Konkrétne Schwarzkopfová, Flagstadová a ich kolegyně využívajú oveľa menej vibrata a pestujú voľnejšie a ľahšie vysoké tóny (ktorým však nechýba dramatické napätie); v oboch ohľadoch si myslím, že sú oveľa lepšie ako silené hlasy, ktoré dnes pokladáme za samozrejme.

Americká mezosopranistka Tatiana Troyanosová sa zhostila úlohy Dido v nahrávke pre Erato pod vedením Raymonda Lepparda. Má živý a farbitý hlas a jej Dido je rozhodne výnimočná; jej predvedenie však nie je úplne vyrovnané a kazi ho najmä určitá nejasná dikcia, ktorá vo mne vyvoláva otázku, či je angličtina naozaj jej materinskou rečou. Dido má v opere iba dve zhudobnené čísla a v recitative by mali mať anglicky hovoriaci speváci prirodzenú výhodu – čo však neznamená, že by sa niektorá z nahrávok približovala hovorenej reči tak, ako by som si sám prial.

Mary Thomasovej na nahrávke Alfreda Deller a chýba v porovnaní s Flagstadovou a Troyanosovou jednoducho „fyzická“ prítomnosť. Del-

lerovo predvedenie trpí tiež chabou redakciou Purcellovej hudby. Jeho záujem vykresliť každý malý detail akoby podkopával plynulosť opery, čo, žiaľ, zdôrazňuje aj nevyrovnaná kvalita zvuku nahrávky. Výber interpretky do postavy Dido môže, samozrejme, predvedeniu pomôcť, alebo ho úplne doraziť. Doteraz jediná britská speváčka, ktorá oplýva skutočnou kompetentnosťou a bezchybným spevom, je Janet Bakerová, ktorá takýto dojem zanechala na nahrávke z roku 1962 s Anthonyom Lewisom pre značku Oiseau-Lyre a ktorá sa k tejto opere vrátila vo verzii pre Deccu v spolupráci s Steuatom Bedfordom.

V druhom dejstve sa scéna presúva z Didoninho paláca do jaskyne, kde vládne čarodejnice s dvomi sólovými strigami a zborom bosoriek. Sú to jasné nasledovníčky čarodejníc z *Macbetha*, obľúbených postáv divadla z obdobia reštaurácie, a Purcell im v súlade s tým pridružuje oslnivú divadelnú hudbu. Arda Mandikianová na nahrávke Gerainta Jonesa stelesňuje patrične hysterickú bosorku (aj keď zbor je trochu príliš milý), z ktorej srší číra nenávisť voči Dido. Takéto scény sú modernému divadlu natoľko vzdialené, že vzniká silné pokušenie preafektovať ich; je veľmi ťažké udržať správnu rovnováhu. Deller ukazuje dva prístupy zároveň: Helen Wattsová je jasnou a pôsobivou bosorkou, kým príliš horlivé bosorky, ktoré sa zhromaždia na sabate, nevyhnutne skončia ako komické figúrky.

To ma privádza k úlohe zboru, ktorý je všade inde menej nápadne dramatický. Najmä v závere opery pôsobí zbor skôr ako komentátor diania, ale jeho význam rozhodne nie je okrajový. Úroveň zborového spevu je najvyššia na dvoch najčerstvejších verziách, na nahrávke Lepparda a Bedforda, hoci Leppardov zbor sa zdá trochu priveľký na také intímne dielo a oba znejú trochu anonyrne.

Pokiaľ ide o orchester, jeho úlohou je najmä sprevádzať tance, ktoré členia operu. Dve najnovšie verzie opäť vynikajú sviežou, plynulou a modernou sláčikovou hrou, avšak žiadny z orchestrov nedosahuje skutočne ľahký štýl, ktorý by prirodzene vyplynul z použitia barokových nástrojov. Najlepšie zahrané sú niektoré úseky v ozvenovom tanci pre „čarodejnice a víly“ na konci jaskynnej scény v interpretácii orchestra Aldeburgh Festival Strings pod taktovkou Bedforda; je to čistá a pôsobivá hra, hoci jej chýba akási „bludičková“ kvalita.

Z jaskyne sa scéna mení na scénu v hájiku za Kartágom, kde Dido a Eneas oddychujú po poľovačke na diviaky. Didonino služobníctvo ich zabáva piesňou a tancom a rozprávaním o Diane a Aktiónovi. „*Of she visits this lone mountain*“ („Často navštevuje túto osamelú horu“), spieva Druhá dáma svoju jedinú pieseň v opere. Najuspokojivejšie ju predviedla Eileen Poulterová (na nahrávke Lewisa) a Felicity Lottová (pre Bedforda). Keď búrka, ktorú rozpútali strigy, zaženie lovcov späť na dvor, Eneovi sa zjaví falošný Duch „*in form of Mercury himself*“ („v podobe samotného Merkúra“) a nariaďuje mu ihneď odísť do „*Italian ground*“ („talianskej zeme“). Leppard na tomto mieste uvádza organ na podporu hlasu, čo je možno jednoduchá úprava, ale akosi v rozpore s Purcellovou brilantnou úspornosťou. Bežne part Ducha spieva soprán alebo mezzosoprán, tu ho však Deller pridružuje tenoru, čo sa v opere, ktorej dominujú ženy, ukazuje ako vcelku účinné. Zdá sa však trochu bizarné prideliť rolu chlapcovi, ako spravil Bedford – opera bola predsa len zrejme napísaná pre dievčenskú školu – a navyše chlapec spieva úplne strnulo, akoby (citujme opäť Shawa) spev bol iba „zvyk, ktorý pochytil v kostole“.

Eneas je však náležite oklamáný a ponechaný hľbať nad dôsledkami. „*All brawn and no brain*“ („Samé svaly, žiadny rozum“) – tak vidia mnohí trojskeho princa v Purcellovej opere. Isteže, táto úloha nie je práve vďačná, keďže sa v nej málo spieva a má teda sotva dosť času vybudovať postavu; je to predsa len opera pre Dido. Maurice Bevan (pre Delleru) sa tejto úlohy zhostil inteligentne. Thomas Hemsley na Jonesovej nahrávke nie je napriek oveľa noblesnejšiemu hlasu taký vydatený, pretože je monotónny. Richard Stilwell (pre Lepparda) udržiava tep spevu celkom dobre, ale mne sa jeho hlas zdá v Purcellovej hudbe dosť nepatričný. Naopak pre Lewisa si Raymond Herincx očividne zvolil statický prístup. Jediný tenorista, ktorý part Enea skutočne zvládol, je Peter Pears, ktorý spieva ako partner Janet Bakerovej na Bedfordovej nahrávke – a pozoruhodné je aj celé predvedenie. Pearsovi sa darí vytvoriť jednak živý, ako aj sympatický charakter. Hlavnou výhradou je, že jeho hlas je dnes už sotva hlasom mladého princa bojovníka.

Eneov monológ akoby naznačoval koniec druhého dejstva. Nezachovala sa už žiadna hudba, avšak libreto z roku 1689 má ešte šesť ďalších veršov, naznačujúcich zbor stríg a záverečný tanec. Na tento účel dve nahrávky úspešne prispôsobili hudbu z iných Purcellových diel, hoci Jonesova sa nekončí v správnej tónine a edícia Britten–Imogen Holst, ktorú použil Bedford, má zbor v durovej tónine, čo medzi dvomi krátkymi časťami v mol nevyznieva dobre.

Tretie dejstvo sa otvára na prístavnom móle, kde sa Eneovi námorníci pripravujú na odchod: „*Come away, fellow sailors, come away*“ („Odchádzame, druhovia, odchádzame“). Shawovi sa táto hudba mimoriadne páčila a opísal ju ako „onen sláný morský nápev, ktorý vo vás vyvoláva počudovanie, že sa po nej ešte niekto ďalší odvážil skomponovať námornícku pieseň“ („*that salt sea air that makes you wonder how anyone has ever had the face to compose another sailor's song after it*“). Opera sa končí Eneovým odchodom a Didoninou samovraždou. Tým sa, samozrejme, dostávame k hudobnému vrcholu Purcellovho hutného majstrovského diela, k oslavovanému lamentu, ktoré zas ťstí do skvelého spevu Kirsten Flagstadovej a Janet Bakerovej.

Než to celé zhrniem, musím spomenúť nové vydanie verzie z roku 1966 od sira Johna Barbirolliho so zborom Ambrosian Singers a English Chamber Orchestra. Neašpiruje na historickú vernosť, ale nahrádza to spoľahlivou muzikalitou, a to aj vtedy, keď sú tempá nadmieru pomalé. Belinda Heather Harperovej je uspokojivo priama a odspievaná s vyrovnanou kvalitou, ale Eneas Petera Glossopa, hoci je celkom dobrý po dramatickej stránke, je pre moje uši vokálne úplne mimo. Victoria de los Angeles ako Dido je podľa očakávania uvoľnenejšia v zhudobnených číslach než v recitatíve, kde jej anglická dikcia Purcellovej hudbe celkom neprospeje: mať slávnu speváčku s krásnym hlasom v úlohe Dido nestačí. Napriek tomu je toto predvedenie nezabudnuteľné a skutočným hrdinom je Barbirolli.

Rozdiely medzi dvoma predvedeniami Janet Bakerovej v postave Dido, ktoré delí 16 rokov, sú pozoruhodne nepočetné. V medziobdobí sa jej hlas stal trochu menej individuálnym a jej dikcia prekvapivo menej presvedčivou. Tak či onak, jej spev lamenta je v niektorých ohľadoch azda ešte lepší ako predtým. V podstate je to vlastne práve spev Dido, ktorý určuje, ktoré predvedenie opery ako celok si najviac zaslúži odporúčanie. Hoci nechcem podceňiť hodnotu historickej nahrávky Kirsten Flagstadovej, kombinácia skutočne výnimočného hlasu a angličtiny ako materinského jazyka u Janet Bakerovej z nej robí tú najsilnejšiu rivalku seba samej ako najlepšej Dido, ktorá je v súčasnosti dostupná na nahrávke. V tejto chvíli by bolo pohodlné povedať, že Bedfordova nahrávka prekonáva staršiu Lewisovu, ale obe majú svoje slabé stránky v obsadení a hudobných detailoch. Je sklamaním, že nová nahrávka akoby ponúkala iba hrstku divadelných trikov namiesto nejakého nového interpretačného pohľadu. Nechcem tým povedať, že Bedfordova verzia je horšia ako Lewisova, ale jednoducho to, že by mala byť najlepšia. Obávam sa, že na ukážkovú verziu opery *Dido a Eneas* (nech už bude akákoľvek) si ešte zopár rokov počkáme. Medzitým sa však môžeme tešiť z dvoch interpretácií Janet Bakerovej.

Recenzované nahrávky

Flagstad, Hemsley, Schwarzkopf / Mermaid Singers and Orchestra / Jones (World Records)

Baker, Herincx, Clark / English Chamber Orchestra / Lewis (Oiseau-Lyre)
Thomas, Bevan, Sheppard / Oriana Concert Choir and Orchestra / Deller (Vanguard)
Troyanos, Stilwell, Palmer / English Chamber Orchestra / Leppard (Erato)

Baker, Pears, Burrowes / Aldeburgh Festival Strings / Bedford (Decca)
de los Angeles, Glossop, Harper / Ambrosian Singers / English Chamber Orchestra / Barbirolli (HMV)

Poznámky:

¹ Nedávno sa objavil názor, že operu *Dido a Eneas* napísal Purcell pravdepodobne ešte o pár rokov skôr pre nezdokumentovanú dvornú produkciu; pozri HOLMAN, Peter: *Henry Purcell*. Oxford: Oxford University Press, 1994, s. 194–195.

Viliam Figuš-Bystrý

DUCHOVNÉ PIESNE A OFERTÓRIÁ pre sólový spev (dva spevné hlasy, miešaný alebo mužský zbor) so sprievodom organa (klavíra, harmónia)

Viliam Figuš-Bystrý patrí k zakladateľskej generácii slovenskej národnej hudby prelomu 19. a 20. storočia. Publikácia prináša jeho duchovné piesne v maďarskom a slovenskom jazyku na texty evanjelických básnikov (*Vallásos dalok* op. 5, *Náboženské piesne* op. 62) a latinské ofertóriá na texty žalmov pre potreby katolíckej liturgie (*Šesť ofertórií* op. 88, *Šesť ofertórií* op. 89).

Bratislava 2021

ISMN 979-0-68503-081-2 (print)

ISMN 979-0-68503-082-9 (PDF)



Viliam Figuš-Bystrý

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Nájdete vo vybraných kníhkupectvách
alebo na www.hc.sk

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA



Béla Bartók

SLOVENSKÉ ĽUDOVÉ PIESNE 1, 2, 3, 4

editori: Alica Elscheková, Oskár Elschek

Etnomuzikológ a skladateľ Béla Bartók vytvoril v rokoch 1906 – 1918 jednu z najväčších individuálnych zbierok slovenských ľudových piesní v histórii. K jej vydaniu však za Bartókovho života nedošlo. Prvý, druhý a tretí zväzok vyšli postupne v rokoch 1959, 1970 a 2007 (reedícia HC 2020), záverečný štvrtý zväzok vychádza v roku 2022 v prvom vydaní. Jeho prílohou je zvukové DVD s reštaurovanými fonografickými záznamami.

Bratislava 2020 – 2022

Nájdete vo vybraných kníhkupectvách alebo na www.hc.sk



Ľudmila Michalková

KREHKOSŤ A MONUMENTÁLNOŠŤ

K vzťahu piesne a symfónie v hudbe 19. storočia

I. KREHKOSŤ

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

Bratislava 2020

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



hudobné **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Nájdete vo vybraných kníhkupectvách
alebo na www.hc.sk

Ján Levoslav Bella

MATÚŠOVE A JÁNOVE PAŠIE

O existencii Bellových zborov k *Matúšovým a Jánovým pašiam* vieme už od čias vydania Orlovej monografie Bellu (1924), avšak pašie ostávali donedávna nedostupné najmä vďaka tradovanému nesprávnemu bibliografickému údaju. *Matúšove pašie* pre mužský štvorhlas a cappella zodpovedajú Bellovej predstave o ceciliánskej podobe cirkevnej reformy. Rekonštrukcia kompletného znenia *Jánových paší* je dielom Dušana Billa.

Bratislava 2022

ISMN 979-0-68503-109-3

ISMN 979-0-68503-111-6

M^U **USICA SACRA**



hudobné **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Nájdete vo vybraných kníhkupectvách
alebo na www.hc.sk



Mojše Band a jej prikázania

Mojše Band: Michal Paľko, František Kubiš, Jakub Stračina (foto: R. Bošela)

Tvorba Mojše Band sleduje dve línie: tradičnú židovskú hudbu z regiónov bývalého uhorského teritória a novú židovskú hudbu. S lídrom kapely, skladateľom, spevákom a cimbalistom MICHALOM PAĽKOM sme hovorili o jej bohatej vydavateľskej činnosti i novinke *Prikázania*, ktorá prináša tému Desatora a vznikla v spolupráci s izraelským raperom, beatmakerom a sound artistom Menashemom Koushnerom a hercom Robertom Rothom.

Pripravila ALŽBETA BERETOVÁ

■ Vaše nové CD *Mitzvos – Prikázania* sa tentokrát nespája s konkrétnym regiónom, ako to bolo v prípade predošlých titulov (*Zipserim – Spišskí*, 2018; *Sárosi – Šarišskí*, 2020). Ide o zhudobnenie básní súčasného slovenského autora židovského pôvodu Shloma ben Rivkeho, ktorý píše prevažne v slovenčine, no často používa dialekty lokálnej hebrejčiny. Jeho básne vznikli na podklade Desatora Božích prikázaní, inšpi-

rované názormi jednej z hlavných postáv Židovskej mystiky Šimona bar Jochaja. Shlomo ben Rivke má aj iné texty, ktoré by sa dali zhudobniť, niektoré ste dokonca použili pri tvorbe piesní v minulosti (*Tfilos un Nigunim, Tehilim*), prečo ste teda siahli po téme Desatora? Bol výber témy reakciou na spoločenské dianie?

V roku 2019 sme pre vydavateľské potreby, týkajúce sa našej činnosti, založili label MOISHEE Publishing. Pokiaľ ide o tvorbu a nahrávky Mojše Band, mohli by sme ich rozdeliť do dvoch samostatných edícií. Výsledky výskumov hudobného dedičstva Židov v bývalej monarchii vychádzajú v edícii *Musica Iudaica Monarchiae*. Paralelne s tým sa nám podarilo zamerať na tvorbu novej židovskej hudby v edícii *New Jewish Music from Slovakia (NJM)*, v ktorej doposiaľ vyšli diela Shloma ben Rivkeho na troch CD (*Tfilos un Nigunim, Tehilim a Mitzvos*). Sú to akoby dva separátne svety, aj estetika nahrávok je odlišná. Shlomových textov je samozrejme mnoho, sám som ich

zhudobnil viac, než je na nahrávkach. Texty k spomínaným CD (snáď s výnimkou prvého) sú však komponované ako väčšie cykly, ktoré ma spomedzi ostatných hneď zaujali rozsahom a komplexnosťou výpovede. Dlhodobý sú mi bližšie cyklické formy a väčšie útvary známe skôr z tzv. klasickej hudby. Plán zhudobniť Shlomovo *Desatoro* bol dlhodobý, nijako teda nereaguje na aktuálne spoločenské dianie, resp. reaguje na dianie každej spoločnosti v každej dobe, keďže Desatoro vnímam ako neustále aktuálne.

■ Albumy *Zipserim* a *Sárosi* sú vzácné nielen pre svoj hudobný obsah, ale aj množstvo historických faktov spojených so životom židovského obyvateľstva v našej krajine. Vznikali v širších kontextoch, čo dôkladne dokumentujú aj vaše videocasty, miniatúrne dokumentárne filmy plné zaujímavostí a faktografických údajov (nielen) o vzniku a pôvode piesní. Nie každý vie, že mnohé slovenské ľudové piesne majú svoj

pôvod v židovskej hudbe, nie v mnohých prípadoch sa do textu dostali vyjadrenia s antisemitickým podtónom. Aké ďalšie možnosti, okrem oživovania židovskej hudobnej tradície, vidíte v odstraňovaní predsudkov v súvislosti so židovstvom a vo zvyšovaní povedomia o tom, že židovstvo bolo a stále aj je súčasťou našej kultúry?

Spomínané CD vychádzajú z môjho výskumu židovskej hudby v bývalej monarchii, s materiálom však narábame voľne, nijako sa nesnažíme o tzv. poučenú interpretáciu či zapadnutie do prúdu „autentického folklóru“. Pôvodný materiál je zaujímavý najmä preto, že mnohokrát ide o vzájomné ovplyvňovanie sa kultúr. Toto je typické najmä pre oblasť dnešného Slovenska. Keď to porovnáme s výsledkami etnomuzikologických výskumov povedzme v Poľsku, tam už je to inak. S tým, ako sa niektoré židovské piesne stali súčasťou slovenského folklóru a niektoré slovenské súčasťou židovského, je to komplikovanejšie a museli by sme sa podrobne začať rozprávať o tom, aké slovenské piesne a akú skupinu židovského folklóru máme na mysli – či ide o hudbu chasidskú alebo novodobé šlágre v jidiš. Je to komplikovanejšie a vyžadovalo by si to azda samostatnú štúdiu. Zaujímavý je však aspekt parodovania, ktorý je vo folklóre prítomný všeobecne od dávnych čias, povedzme, ako jeden z afektov. Pre židovskú komunitu na území Slovenska je typické súžitie s majoritou, pomerne skoro môžeme hovoriť o asimilovaní židovského obyvateľstva. S pojmom židovského geta ako nejakej segregovanej komunity sa stretávame azda len vo včasnem novoveku, aj to skôr v dôsledku politických nariadení než spoločenskej dohody. Situácia je teda odlišná od Poľska alebo dnešného Maďarska, kde prirodzene piesne majority o Židoch vyjadrujú skôr strach z nepoznaného. Pri posmejných piesňach z medzivojnového obdobia z oblasti Šariša je však zaujímavé, že ich interpreti siahali po konkrétnych melódiách aškenázskych svadobných piesní, no dosadzovali do nich antisemitické slovenské texty – a zrejme plnili aj propagandistickú funkciu v rurálnejšom prostredí.

Antisemitizmus na Slovensku je výsledkom nepoznaného, vychádza z neznalosti dejinných kontextov jednotlivých regiónov, takže možností, ako vyvracať mnohé mýty, je veľa. Ja sa k tomu môžem vyjadriť iba ako hudobník-skladateľ. Myslím si, že aj mýty samotné do istej miery charakterizujú kultúru ako takú a sú jej neodmysliteľnou súčasťou. Mnohé mýty vo folklóre by sme dnešným jazykom označili za dezinformácie, hoaxy. Mne sa tie historické hoaxy zdajú rovnako zaujímavé ako aj relevantné fakty, pretože v umení sa s tým dá samostatne pracovať ako s témou. S kapelou sme aj mali takú príležitosť – spolupracovať na výstupe umeleckej rezidencie slovenského režiséra, kultúrneho pracovníka a aktivistu Jozefa Charfaouiého počas jeho rezidencie v našom sídle (Kiefer Residence

v Spišskej Belej), keď bolo javiskovo uvedené dielo *Nedorozumenie* na motívy „krčmy“ a „rituálnych vražd“. Napríklad spomínané rituálne vraždy boli od stredoveku jedným zo spoločensky dlho pretrvávajúcich hoaxov. Väčšinová spoločnosť verila, že Židia na prípravu macesov potrebujú krv kresťanských detí. Príklady máme z histórie – napríklad

Antisemitizmus na Slovensku je výsledkom nepoznaného, vychádza z neznalosti dejinných kontextov jednotlivých regiónov, takže možností, ako vyvracať mnohé mýty, je veľa.

dvanásť trnavských mučeníkov z roku 1494 alebo orkucanského martýra Mošeho Josefoviča z Mošurova z roku 1764. Nezmysel celého tvrdenia spočíva hlavne v tom, že v rámci dodržiavania kóšer pravidiel pri príprave akejkoľvek potraviny sa nesmie vyskytnúť žiadna krv. To je úplný základ kóšer kuchyne a princípu rituálu schita.

■ Ako vznikali jednotlivé piesne albumu *Mitzvos – Prikázania*? Zhudobňovali ste prikázania v podobe básní Shloma ben Rivkeho, čo zrejme nie je najľahšou výzvou. V booklete opisujete aj moment vašej inšpirácie a motivácie pre tvorbu tohto CD. Mohli by ste ho trochu priblížiť?

Rozhodujúcim pre tento album bolo prizvanie breslavského chasida ruského pôvodu Menashema Koushnera k spolupráci. Od toho momentu vznikali kompozície v tandeme. Shlomo používa v každom z prikázaní aj texty z Tóry. Je to konkrétne desať viet z knihy *Berešit* a desať zo *Šmot*, tak ako ich uvádza Rabi Šimon bar Jochaj. Tieto citáty som poslal Menashemovi, aby na ne vytvoril nové nigunim (piesne bez slov, ktoré sú základnou hudobnou formou mystického judaizmu) a podložil ich svojimi beatmi a jednoduchými trap-popovými harmóniami. Ostatné už išlo v tradičnom postupe ako pri všetkých dielach Mojše Band: všeobecná kombinácia materiálu dostupného k danej téme v danom čase. Keď sme prišli v čase najtvrdších lockdownov do štúdia SONO Records na pražskom Nouzove odhaliť si týždňovú karanténu, nahrali sme všetok materiál dostupný v tradícii chasidov a klezmerov, to, čo som skomponoval na Menashemove nigunim, a výsledkom je album *Mitzvos – Prikázania*.

■ V knihe *Alija Shloma ben Rivkeho*, z ktorej ste čerpali texty piesní, sa okrem vami zhudobnených cyklov nachádzajú ďalšie poetické texty na zaujímavé témy ako napríklad *Roš HaŠana*, *Kabala*, *Písmená*

Božieho mena a i. Vidíte aj v nich potenciál pre hudobné stvárnenie?

Hlavne spomínané *Kabala* či *Písmená Božieho mena* a *Mikve* sú mi azda najbližšie, z mnohých mám aj nejaké skice či pracovné verzie. Text *Roš HaŠana – Novolunie* sme aj nahrali, ale ešte sme ho nevypustili, určite k tomu dôjde aj s videoverziou. Nevylučujem, že v budúcnos-

ti ešte niečo na tieto a ostatné texty vznikne, možno aj v podobe CD. Problémom pri tvorbe týchto projektov je skôr percepčia ich výstupov. Sme bežná kapela, pohybujúca sa medzi klubovou a festivalovou scénou, a tieto diela majú predsa len väčší presah. Stále sme v kolotoči financovania, odberu nahrávok, ktoré nie sú

veľmi totožné s tým, čo očakáva väčšina nášho publika, tobôž nie spoločnosti. Napriek tomu cítim potrebu to robiť, lebo je to dôkazom o našej existencii, akousi správou o nás.

■ Plánujete sa vrátiť k projektu *Musica Judaica Monarchiae* a pokračovať v snahách o rekonštrukciu židovskej hudobnej kultúry viažucej sa k jednotlivým regiónom Slovenska?

Ako som spomenul skôr, nahrávky sú založené na mojom širšom výskume, kde nachádzam neustále nové poznatky, materiál rastie, takže pravdepodobne áno. Ak budeme zdraví a ešte nás bude baviť hrať a tešiť sa vzájomnými stretnutiami, určite sa poslucháči dočkajú ďalších albumov z tejto edície. Momentálne najviac materiálu, aj akýsi ucelený príbeh, by sa dal prezentovať o komunitách bývalej Zemplínskej a Užskej župy, mojou srdcovkou sú Kysuce a prienik na dolné Sliezsko, niekolkó žúp na území dnešného Maďarska, ale nechcem predbiehať. ✕

Michal PALKO (1988) je slovenský skladateľ, cimbalista a hráč na dychových nástrojoch. Vyštudoval kompozíciu na VŠMU v Bratislave v triede Vladimíra Bokesa a hru na cimbele na Akadémii umení v Banskej Bystrici u Viktórie Herencsárovej. Absolvoval kompozíciu na Akadémii muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego v Krakove. Jeho tvorba zasahuje do viacerých žánrov. Ako skladateľ bol v r. 2011 Goetheho inštitútom vybraný do projektu realizovaného Ensemble Modern pod vedením Pétera Eötvösa. Venuje sa aj tvorbe a interpretácii židovskej hudby ako líder kapely Mojše Band, ktorá vydala viacero albumov, absolvovala koncertné turné v Nemecku, Holandsku, Poľsku a Izraeli, zúčastnila sa na finále Celosvetovej súťaže židovskej hudby v Amsterdame (2017), kde získala Youtube Award pre roky 2018–2019.

All Blues

Matúš Jakabčic - gitara

Matus Jakabčic - gitara

1 G7

call-----| response-----| call-----|

7 response-----| bluesová fráza-----|

14 bluesový motiv-----|

23 pentatonika g-mol-----| SchA--| pentatonika g-mol-----| DChA-----|

29 zmenšená stupnica G-----| bebopová stupnica-----|

35 bebopová stupnica-----| SchA--| alterovaná D-----|

43 alterovaná D-----| SchA-| SchA-| DChA-| bluesová G-----|

51 SchA--| SchA--| pentatonika g-mol-----| SchA--| SchA--| pentatonika g-mol-----|

55 DChA-----| SchA-| SchA-| SchA-| SchA-| SchA-| SchA-|

61 G7 (G7b9) D7#9

SchA-| SchA-| pentatonika g-mol-----| zmenšená stupnica G-----| alterovaná D-----|

67 **Eb7#9** (b9 #9 b9 1 b7) (1 b9 1 b7 b13 b13 3) **D7#9** **G7** (b7 3 13 #9 + b9 #9 1 b9 1 b7)
 alterovaná Eb-----| alterovaná D-----| alterovaná G-----|

4 **G7** (13 1 5 3) (C7 (13 1 13 b7 13)) **G7** (1 7 b7 9 11 13 5 3 11 5 11 3 9 9 11 9 3 5 11 13 1 3 11 #11 5 #11 11)
 bebopová stupnica-----| SChA-| SChA-|

79 3 1 5 11 9 b3 3 5 3 1 b7 1 13 b7 3 3 1 3 b7 1 b7 13 b7 13 1 + 9 3 5 13 + 1
 SChA-|

85 **G7** **D7#9** (11 9 3 9 1 7 b7 1 #9 3 5 b7 b9 #9 b9 1 b7 b13 3 #9 b9)
 bebopová stupnica-| alterovaná D-----|

91 **Eb7#9** **D7#9** **G7** (5 b3 1 b7 1 b3 #11 b3 11 b3 b3 1 b7 1 b7 5 b3)
 bluesová G-----|

5 **G7** (5 b3 1 b7 1 b3 #11 b3 11 1 b3 b3 1 b7 1 9 11 9 3 5 1 + b7 9 #11 13 5 11 3 5 1 13 b7 9 11 9 3 5 11)
 bluesová G-----| bebopová stupnica-| **G7** mixolydická G-----| **Db7#11**

104 1 + b7 9 13 5 11 b7 9 b7 (1 b3 #11 b3 11 1 b3 b7 13 5 3 5 3 1 b7 1 1)
 bebopová stupnica-| mixolydická G-----| bluesová G-----|

112 **D7#9** **Eb7#9** **D7#9** **G7** (Ab7add13) **G7** (Ab7add13)

Matúš Jakabčič

All Blues

Transkripcia a rozbor sóla

Matúš Jakabčič (*14. 9. 1961) je považovaný za zakladateľa modernej jazzovej gitarovej hry na Slovensku. Mal veľký vplyv aj na moje hudobné, najmä harmonické zmysľanie. Podme sa bližšie pozrieť na jeho sólo v skladbe *All Blues* od Milesa Davisa, ktorého nahrávka pochádza z albumu *Gabriel Jonáš a Matúš Jakabčič – Live* (OPUS 1992).

Ide o 24 taktové blues v G dur v 3/4 metre. Sólo sa začína predtaktím, ktoré je súčasťou krátkeho motívu (tzv. „call“) a hneď nasledu-

júci motív je jeho protipólom (tzv. „response“). Frázy tvorené spôsobom „call and response“ (otázka a odpoveď) nájdeme aj v 4.–5. a 7.–9. takte. Ďalšia pasáž (12.–13. takt) obsahuje okrem doškálnych (1, b7, 9, 13) a chromatických tónov (+) aj „blue note“ (b3); tento postup s obľubou používal George Benson. (Tón, ktorý nie je akordickým tónom alebo tónom zo stupnice, ktorú akord implikuje, budeme označovať znakom +.) V dvoch nasledujúcich taktach toniky G⁷ je ešte pridané logické ukončenie tejto pasáže. Vo fráze v 16.–17. takte je obsiahnutá anticipácia dominanty D^{7#9}. Akord na nižšom šiestom stupni Eb^{7#9} (bVI.) v 19. takte je mimotonálnou dominantou, ktorá nahrádza akord na II. stupni.

Druhý chórus sa začína bluesovou frázou v predtakti (24. takt so zdvihom) a pokračuje

čuje tzv. „single chromatic approach“ (v notách skratka SChA), čiže postupom, keď sa k akordickému tónu približujeme poltónom zospodu. V 26. takte sa nachádzajú tóny pentatoniky (1, b3, 11) a prechodný tón (3). V nasledujúcich dvoch taktach je použitý tzv. „double chromatic approach“, keď sa k cieľovému melodickému tónu dostaneme cez jeho dva susedné tóny vzdialené o poltón (v notách skratka DChA).

Ďalšie dva takty sú priestorom bez hudobnej aktivity, čo tvorí kontrast k predchádzajúcej časti sóla. Jazzmani tento prázdny priestor zvyknú nazývať „space“. Naň nadväzuje hra v „double time“ – rýchly sled šestnástinových nôt postavený na zmenšenej stupnici. Od 33. po 35. takt je na subdominantu C⁷ použitá bebopová stupnica C. Ďalšia pasáž na



→ uvoľnenie napätia („space“) je v taktach 37–38 a 45–46. Rozklad zväčšeného kvintakordu cez dve oktávy v taktach 41–42 a postup v 44. takte na dominante $D^{7\#9}$ naznačuje použitie alterovanej stupnice D. Motív zo začiatku tretieho chórusu, postavený na pentatonike g mol, sa v taktach 49–54 trikrát opakuje. Od 55. po 62. takt sa strieda pentatonika s chromatickými postupmi, nájdeme tu doškálne tóny aj „blue notes“ (b3 a #11). V 63.–64. takte je zmenšená stupnica začínajúca sa poltónovým krokom a rozvedená do tercie dominanty v 65. takte. Od tohto miesta až do konca chórusu je použitý na dominantné akordy $D^{7\#9}$, $E_b^{7\#9}$ a G^7 tónový materiál k nim prislúchajúcich alterovaných stupníc D, E_b a G. Štvrtý chórús sa začína akordickými tónmi, pričom v 73. takte je melodická reharmonizácia na C^7 , typická pre tradičné blues. Nasleduje striedanie fráz postavených na bebopovej stupnici (74. takt) s akordickými a chromatickými postupmi (75.–79. takt). Zaujímavé je triolové frázovanie v 78.–79. takte a prechodové tóny (#11, b3). Fráza na rozhraní 80. a 81. taktu je prechodom do tercie subdominanty C^7 a postup v ďalších troch taktach obsahuje hlavne akordické tóny. Fráza v 86.–87. takte využíva tritonus (b7–3) a tenziu 13. V nasledujúcom takte nájdeme tóny bebopovej stupnice.

Na začiatku posledného osemťaktia chórusu (89.–90. takt) je na dominantný akord $D^{7\#9}$ použitá alterovaná stupnica, v ďalšom takte je použitý rozklad mimotonálnej dominanty bVI. a v 92. takte je anticipovaná tonika G^7 pomocou blue note (b3). Fráza postavená na bluesovej stupnici G (93.–95. takt) sa opakuje na začiatku piateho chórusu (97.–99. takt), pričom jej rozvinutie využíva bebopovú stupnicu (takt 100).

Záver Jakabčicovej improvizácie je bohatý na bluesové vyjadrovacie prostriedky (viachlas s „blue notes“, bluesová stupnica, pentatonika). Konsonantnejšie frázy postavené na mixolydickom móde v 102.–103. a 105. takte sa striedajú s bebopovou stupnicou v taktach 100 a 104. Po fráze postavenej na bluesovej stupnici (106.–110. takt) s dvojhlasom v terciách, je sólo gradované hraním v akordoch. V 111. takte je v rámci toniky G^7 na poslednej dobe „drop 3 voicing“ bez basového tónu. Ide konkrétne o dominantný septakord s tenziou 13, čiže G^{7add13} . Na dominantný akord $D^{7\#9}$ v ďalšom takte je použitý štvorhlasný „voicing“ s tenziou (#9). V 114. takte je na mimotonálnej dominante $E_b^{7\#9}$ postavený štvorhlasný „voicing“. Ten sa opäť vyskytuje v 115. takte na akorde $D^{7\#9}$. V ďalšom takte je použitý „drop 3 voicing“ (v jazzovej harmónii ide o označenie

usporiadania akordických tónov, ktoré vznikne z úzkej sadzby preložením 3. najvyššieho hlasu o oktávu nižšie) bez basového tónu na akord G^7 . Vedenie hlasov na akorde A_b^7 má v 117. takte štruktúru „drop 2“ (vznikne z úzkej sadzby preložením 2. najvyššieho hlasu o oktávu nižšie) s pridanou tenziou (13), pričom hneď v nasledujúcom takte sa rozvádza späť do G^7 . Opätovné chromatické vybočenie rytmizovaným akordom A_b^7 nájdeme v 119. takte, pričom na predrazenej 3. dobe zaznieva basový tón. V 121. takte je už na začiatku klavírneho sóla Gabriela Jonáša v rámci toniky použitý „drop 3 voicing“.

Jakabčicovo sólo je logicky vystavané, obsahuje prvky „call and response“, strieda jednoduchšie, bluesové vyjadrovacie prostriedky (molová pentatonika, bluesová stupnica) s harmonicky sofistikovanejšími postupmi („double chromatic approach“, zmenšenú a alterovanú stupnicu). Striedanie pasáží s hustejšou tónovou textúrou s dvojtaktovými odmlkami vytvára v stavbe sóla napätie a žiadúci kontrast. Dá sa povedať, že vďaka svojmu „vokálnemu“ charakteru lepšie „dýcha“. Logická dramaturgia sóla i teoretické informácie obsiahnuté v Jakabčicovej improvizácii sú inšpiratívne aj po tridsiatich rokoch.

Peter PALAJ

BIVAK RECORDS



bivakrecords.cz

JazzFest Brno: Držať latku vysoko

S dvadsiatimi jazzovými festivalmi ročne patrí Česká republika k európskym jazzovým veľmociam. JazzFest Brno je umeleckou kvalitou i počtom predaných lístkov skutočným „rodinným striebrom“ tamtojšej festiválovej scény. Podujatie i jeho programového riaditeľa VILÉMA SPILKU poznám od skromných začiatkov festivalu, ktorého súčasná podoba môže byť vzorom pre mnohé krajiny. Aj preto sa v rozhovore s ním ponúkala možnosť porovnať organizáciu i systém financovania v Česku a na Slovensku, no zaujímala ma i dramaturgia aktuálneho ročníka.

Pripravil Juraj KALÁSZ

■ Ako sa z jazzového hudobníka stane rešpektovaný manažér a organizátor najväčšieho jazzového festivalu v Českej republike?

Hudbe sa venujem od detstva. Spočiatku to boli husle a až neskôr v puberte gitara. Chcel som študovať jazz, no začiatkom 90. rokov sa na brnianskej JAMU neotváral odbor hry ani na klasickej, nieto ešte jazzovej gitare. S predšavzatím študovať v zahraničí som sa v roku 1994 prihlásil na odbor hudobná produkcia a v roku 1997 som odišiel do USA na University of North Texas v Dentone. Všetky predmety som si tu mohol vybrať podľa vlastného uváženia, takže hudobnú produkciu som vymenil za štúdium hry na jazzovej gitare. Mal som v pláne ostať tam dlhšie, ale v roku 1998 som vážne ochorel a počas druhého semestra som sa musel vrátiť domov.

V štúdiu hudobnej produkcie na JAMU som pokračoval o dva roky neskôr po zotavení a mojím absolventským projektom bol práve prvý ročník JazzFestu Brno v roku 2002. K spolupráci na projekte ma vyzvali spolužiaci z nižšieho ročníka, Jakub Rejlek a Vlastimil Trllo. Išlo o päť koncertov na troch miestach: v dnes už neexistujúcom klube Edison Gar-

den, v klube Livingstone a v dvorane International Business Centra Brno, kde sa konalo vystúpenie headlinera. Naším pôvodným zámerom bolo dostať na festival saxofonistu Steva Grossmana, ktorý v 70. rokoch hrával s Milesom Davisom. Ale keď sme ani dva mesiace pred koncertom od neho nedostali potvrdenie, dohodli sme koncert speváčky Diane Schuurovej s triom, pričom na podujatie prišlo neuveriteľných 600 platiacich divákov a na celý festival okolo 1 500. Bolo to povzbudenie do ďalšej práce, dôkaz, že naša práca má zmysel.

■ Nie je obvyklé dosiahnuť s jazzovým festivalom hneď na prvýkrát takýto komerčný úspech. Potvrdiť úspešný začiatok však býva oveľa ťažšie...

O rok neskôr sme museli vyriešiť niekoľko problémov naraz. Zásadnou zmenou bolo, že sme prišli o jeden z priestorov, pretože Edison Garden skončil a jeho budova sa mala búrať. Tak sme sa dostali do klubu Fléda, ktorý sa nám podarilo vypredať už v predpredaji. Headlinermi boli altsaxofonista Arthur Blythe a speváčka Nnenna Freelon. Veľkým pozitívom bolo, že z koncertu kvarteta Arthura Blytha spravila záznam brnianska televízia. A hoci bol Blythe veľkou hviezdou jazzovej avantgardy skôr v 80. rokoch, projekt, s ktorým hral v Brne a ktorého členom bol hviezdny tubista Bob Stewart, bol hudobne mimoriadne zaujímavý. Uvedomovali sme si, že hoci sa festival vydaril, bol, podobne ako prvý ročník, iba investíciou do budúcnosti. Ak mal uživiť aj svojich organizátorov, bolo treba zohnať viac peňazí, aby sa dalo zorganizovať niečo výnimočné.

■ Na dramaturgii JazzFestu bolo už od začiatku zrejmé, že pri tvorbe programu zohľadňujete nielen umeleckú úroveň, ale aj aktuálnosť projektov účinkujúcich. Domnievam sa však, že nielen kvôli tomu bol 3. ročník vášho festivalu zásadným krokom vpred...

Áno, rok 2004 bol prelomový. Vlastne sa nám podarilo ako prvým zorganizovať koncert americkej vokálnej skupiny Take 6 v Českej republike, ktorý mal v Janáckovom divadle rekordnú návštevnosť 1 150 divákov. Tento koncert bol však výnimkou, lebo podstatná časť festivalu, vrátane jamov, sa konala v kultúrnom centre Semilasso v Královom Poli, kam sme sa vtedy presťahovali. JazzFest bol už od začiatku trojdňové podujatie a tým, že sme v roku 2004 mali v programe okrem Take 6 aj Johna Scofielda a Annu Mariu Jopekovic, sa z neho stal formátom i obsahom veľký festival. Zaujímavým momentom bolo zaradenie dua Gary Foster – Alan Broadbent pred vystúpením Johna Scofielda s projektom *Überjam*. Napriek tomu, že išlo o koncert s lístkami na státie a väčšina divákov bola naladená na rockovú paľbu v podaní Scofielda, pri komornom mainstreamovom sete Foster a Broadbentom ste mohli počuť padnúť na zem aj špendlík. Nádherný moment, po ktorom odpálil Scofield úžasný koncert s vlastnou kapelou. Úplne nečakaná bola jeho účasť na jame po oficiálnej časti festivalu. To, že sme si mohli dovoliť pozvať toľko skvelých hudobníkov, bola veľká zásluha kolegu Vlastimila Trlla, ktorý sa venuje hlavne finančnej stránke našich aktivít.

■ Ako vlastne vyzerá financovanie veľkého jazzového festivalu v Českej republike? Spočiatku sme do toho išli s vlastným



V. Spilka (foto: J. Libal)

→ vkladom a so sponzorskými príspevkami, ktoré potom dorovnávala tržba. Až postupne sme sa dostali do modelu financovania z viacerých zdrojov. Festival je financovaný zo štátnych zdrojov, zo samosprávy, z kraja, rôznych menších nadácií, od komerčných sponzorov, súkromných darcov a, samozrejme, zo vstupeniiek. V roku 2002 sme začínali s rozpočtom asi 19 000 €, spomínaný 3. ročník nás stál okolo 80 000 € a minulý rok vyšiel približne na 800 000 €. Značný posun vo financovaní nastal najmä preto, že tvár festivalu tvoria aj ďalšie s ním súvisiace podujatia, napríklad pre deti, študentov, menšie podujatia pre lokálne kapeľy, showcasy, súťaže a podobne. Festival sa za dve dekády svojej existencie rozrástol natoľko, že ho momentálne tvorí približne 25 koncertov rozložených do celého roka, na ktorých pracuje tím našich zamestnancov, no jeho hlavná časť sa koná vždy na jar.

■ **JazzFest Brno má za sebou 21 ročníkov. Usporiadanie ktorých koncertov považuješ za váš najväčší úspech?**

Z komerčného hľadiska to boli dva koncerty Bobbyho McFerrina v roku 2011, na ktoré prišlo do mestskej haly Vodova spolu 8 500 divákov. Išlo o zásadný úspech, pretože rozpočet festivalu sa nám vtedy podarilo takmer zdvojnásobiť. Ďalšou prelomovou udalosťou bol koncert Herbieho Hancocka v roku 2014, kde bola návštevnosť takmer 3 000 divákov. Z posledného obdobia by som spomenul koncert Gregoryho Portera v decembri 2021 v Kostole sv. Jakuba, na ktorý prišlo napriek pandemickým obmedzeniam 950 ľudí. Napriek náročným akustickým podmienkam vizuálny a pocitový zážitok prevyšil akustické nedostatky. Keď sme v roku 2017 organizovali koncert Diany Krallovej v športovej hale Rondo, museli sme priestor upraviť akustickými závesmi a kobercami. Do kostola sme ich však z estetických dôvodov radšej nedali, a navyše ich vplyv na zvuk je v sakrálnom prostredí minimálny. Koncerty sa však snažíme umiestňovať hlavne do koncertných sál, ako je Sono Centrum, Divadlo Husa na provázku alebo Janáčkovo divadlo, čiže všade tam, kde je možné použiť ozvučenie. Na klubové podujatia si často prenajímame Cabaret des Péchés a na sólové koncerty Besední dům (sídlí v ňom Filharmonie Brno), kde hral napríklad klavirista Brad Mehldau alebo mandolinista Chris Thile.

■ **Dramaturgia veľkých jazzových festivalov sa tvorí spravidla s ročným predstihom. Predpredaj lístkov s predstihom niekoľkých mesiacov. Čo sa však stane, ak treba vypredaný festival pár dní pred jeho začiatkom kvôli pandémie náhle zrušiť?**

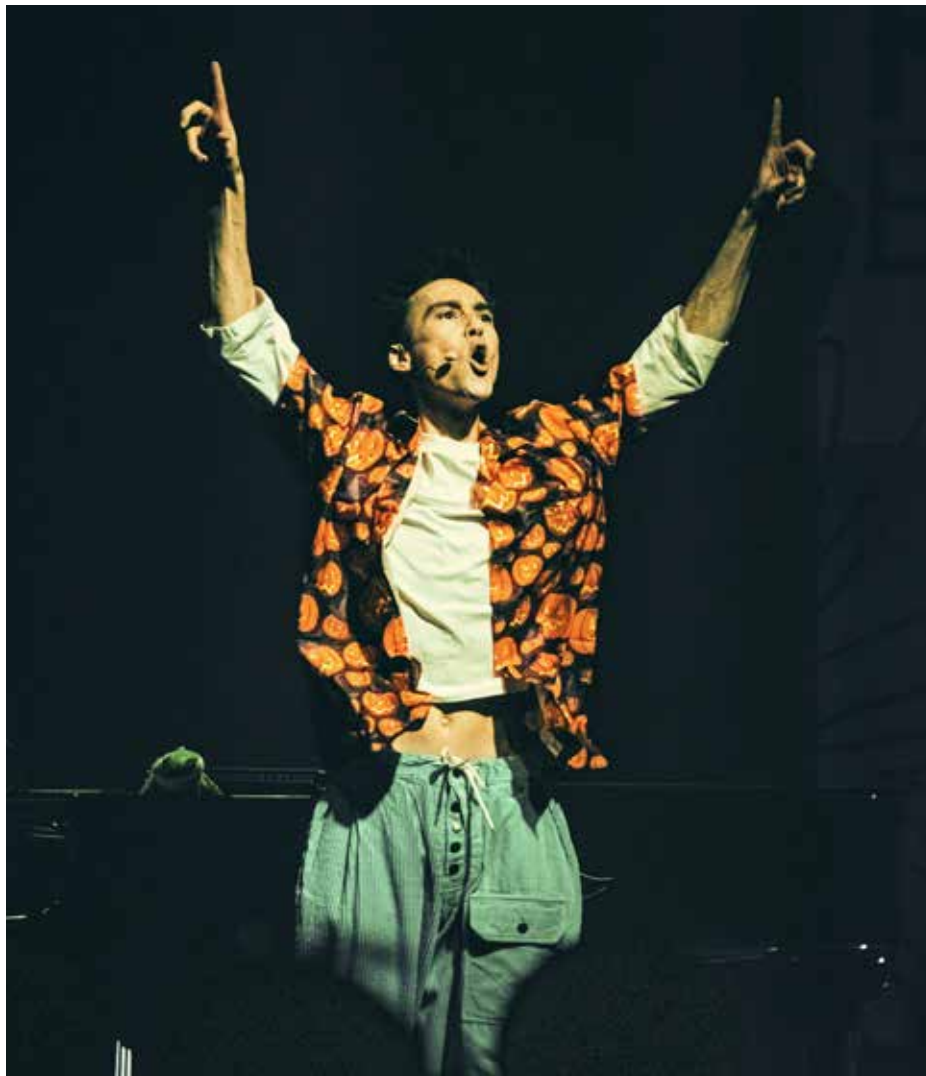
JazzFest Brno 2020 vyzeral na papieri veľmi dobre. Mal sa začať 15. marca koncertom kvarteta Joshuu Redmana, ktorý bol vypredaný viac než dva mesiace dopredu. Jedenásteho marca sme sa však dozvedeli, že kvôli protipandemickým opatreniam budeme musieť všetko zrušiť. Spočiatku sme festivalové podu-

jatia presúvali na najbližšie možné termíny, pričom v prípade koncertov speváčky Lizz Wrightovej alebo trubkára Erika Truffaza to bolo až štyrikrát. Peniaze za vstupenky na Redmana sme však museli vrátiť a náhradný termín zatiaľ nemáme dohodnutý. V roku 2020 sa nám podarilo uskutočniť len štyri koncerty. Kvôli pandémie sme začali spolupracovať s Českou televíziou a nahrávať koncerty bez prítomnosti divákov. Prvý rok sme ich nahráli päť, z toho tri v televíznom štúdiu, jeden na brnianskom Výstavisku a jeden v Divadle Husa na provázku. Medzi oslovenými umel-

o presunuté termíny kvôli korone. Posledné „dlhy“, ktoré splácame z pandemického obdobia, sú koncerty gitaristov Lionela Louekeho (naplánovaný na január) a Pata Methenyho s projektom *Side Eye* v apríli, ako aj Clayton-Hamilton Big Band s hosťujúcim Danom Bártom v októbri tohto roku.

■ **Aká bude dramaturgia JazzFestu 2023?**

Po šiestich rokoch sa do Brna vracia Diana Krall, festivalovú premiéru bude mať Dave Holland Trio, pozvali sme Kronos Quartet, Tigran Hamasyan Trio a John Scofield príde



Jacob Collier, Sono Music Club Brno, 2022 (foto: M.Zeman)

cami boli Dan Bárta, Kornel Fekete-Kovács, trio Roberta Balzara, kvarteto Nikol Bókovej a Ondřej Pivec. O rok neskôr vznikli ďalšie štyri záznamy z koncertov tria Jiřího Levička, The Survivors, Post Noisy Pots a projektu David Dorůžka – Jeff Ballard – Piotr Wyleżoł. Vlastne sme si vytvorili novú platformu na „odbyt“ našej produkcie, pričom nás to inšpirovalo k založeniu vlastného vydavateľstva Bivak Records, v ktorom už vyšlo päť titulov a na tento rok pripravujeme ďalšie tri. Počas rokov 2021–2022 sme pokračovali v organizovaní podujatí s prítomnosťou publika, pričom napríklad v prípade vystúpení Marcusa Millera, Lizz Wrightovej alebo Jacoba Colliera išlo

so svojím novým projektom *Yankee Go Home!*. Medzi ďalšími účinkujúcimi, ktorých mená oficiálne zverejníme koncom januára, sú spevák Kurt Elling s kapelou SuperBlue, saxofonisti Donny McCaslin a Melissa Aldana, klavirista Emmet Cohen, gitarista Kurt Rosenwinkel a bubeník Simon Phillips s projektom Protocol.

■ **Je obdivuhodné, že ste dokázali odolať pokušeniu „rozriediť“ program komerciou, ako to dnes robí väčšina európskych jazzových festivalov. Nesporným pozitívom tiež je, že pozývate umelcov s aktuálnymi projektmi.**

Áno, to je jeden z dôvodov, prečo sme po šiestich rokoch pozvali na festival Johna Scofielda. Podobne to bolo v prípade Dava Hollanda, ktorý dal dohromady trio s gitaristom Kevinom Eubankom a bubeníkom Ericom Harlandom. Ani v jednom z oboch prípadov nejde o pozvanie kvôli menu alebo za „zásluhy“. Pravdou je, že sa snažíme, aby bolo na našom festivale dosť jazzu. Preto dávame priestor umelcom a projektom vychádzajúcim z jazzovej tradície. Je fakt, že sme jednou z posledných bášt, kde sa vo veľkom prezentuje hudba s týmto zameraním. Väčšina festivalov má tendenciu robiť kompromisy prezentovaním hudby smerujúcej viac k popu. Chápem to. Festivity predsa potrebujú z niečoho žiť, a ak ich neužívajú jazz, tak ich musí užiť niečo iné. My však nechceme zľaviť z umeleckej kvality, a preto držíme latku vysoko. Pri výbere účinkujúcich je pre mňa veľmi dôležité, či ide o kreatívneho umelca, teda či je šanca, aby vzniklo niečo priamo na pódiu. Nejde len o komunikáciu medzi kapelou a publikom, ale hlavne medzi hudobníkmi v kapele. Chceme, aby vznikala hudba, ktorá je jedinečná pre daný večer a daný moment, aby nešlo o „prefabrikáty“, ktoré hrá kapela

klaviristom Danom Tepferom. Inak však s hudobníkmi najviac komunikujem, keď sú tu na festivale v Brne. Vždy si máme čo povedať, ale kvôli tomu, že sme v priebehu celého roka všetci veľmi vyčerpaní, by bolo udržiavanie vzťahov na intenzívnejšej úrovni zložité.

■ Ako sa premietla vojna na Ukrajine do organizácie festivalu?

Priamo do dramaturgie nie, skôr formou mediálnej podpory projektu *Stojíme za Ukrajinou* (www.stojimezaukrajinou.cz), ktorý rieši celú škálu problémov, počnúc finančnými príspevkami na humanitárnu pomoc až po psychologickú podporu obetí vojny.

■ Aký máš názor na aktuálne dianie v jazeze?

Sledujem výraznú zmenu paradigmy v súvislosti s definíciou jazzu ako žánru a to hlavne u mladej generácie poslucháčov. Pre ňu sú jeho stelesnením nielen hudobníci vychádzajúci viac z jazzovej tradície ako Emmet Cohen alebo Samara Joy, ale predovšetkým nadžánroví hudobníci ako Jacob Collier alebo skupiny GoGo Penguin a Snarky Puppy. Vnímam to

Hudba sa ľahšie dostáva k poslucháčom na celom svete, čím majú hudobníci k dispozícii oveľa väčší trh ako doposiaľ. Na tom je založený úspech dnešných dvadsiatnikov, ako sú vibrafonista Joel Ross, alt saxofonista Immanuel Wilkins alebo trio New Jazz Underground, napriek tomu, že ich hudba vychádza takmer čisto z jazzovej tradície. Ikonickou postavou YouTube je Emmet Cohen, klavirista, ktorý však už patrí do generácie tridsiatnikov. Z jeho prostredia pochádzajú ďalší zaujímaví umelci ako kontrabasista Russell Hall alebo speváčka Samara Joy. Zaujímavým príkladom tohto trendu je popový gitarista Pasquale Grasso, ktorého koncert sme nedávno zorganizovali v Brne. Retro žánre, hlavne swingová hudba, sú dnes v kurze hlavne kvôli tomu, že fungujú na komunitnej báze.

■ Ktoré hudobné a spoločenské trendy budú v budúcnosti ovplyvňovať vývoj jazzu?

Najsilnejším trendom bude hádam miešanie hudobných žánrov bez akýchkoľvek ohraničení. Ak sa niekomu páči symfonická hudba a hip hop alebo elektronika s jazzom a popom, dá ich dohromady. Ďalší bude napríklad sam-



Snarky Puppy, Sono Music Club Brno, 2022 (foto: M. Zeman)

rovnako každý koncert a nie je v nich žiaden posun. Našou úlohou je ponúknuť poslucháčom výnimočnú hudbu, výnimočné koncertné zážitky, cez ktoré chceme jazz popularizovať, a ak sa nám toto podarí, môžeme svoju misiu považovať za splnenú.

■ Podarilo sa ti nadviazať nejaké priateľské vzťahy s hudobníkmi, ktorí hrali na JazzFeste alebo to prebieha skôr v profesionálnej rovine?

V poslednom čase si často a neformálne píšem s mandolinistom Chrisom Thilem alebo klaviristom Shaiom Maestrom. V New Yorku som sa nedávno stretol s francúzskym

tak, že kapely, ktoré dnes určujú trendy, vychádzajú častejšie z fusion tradície s príklonom k popu. Jazzová scéna je dnes veľmi fragmentovaná, a to nielen v Amerike, ale aj v Európe. Vďaka internetu a streamovacím technológiám má dnes každý hudobník šancu globálne nájsť svoje publikum. Oproti minulosti je to ohromný rozdiel, pretože túto prácu ešte v 90. rokoch robili výhradne hudobné vydavateľstvá. Dnes zvládne svoj PR cez Spotify, YouTube a Instagram každý umelec sám. Okrem toho si ešte môže vytvoriť platformu na Bandcamp alebo SoundCloud. Kapely majú vďaka tomu komunity podporovateľov, tzv. follow-rov, s ktorými komunikujú cez sociálne siete.

plovať nahrávky z vydavateľstva Blue Note a hrať do toho hip hop a afrobeat. Typickým predstaviteľom tohto eklektického trendu je americký bubeník a producent Makaya McCraven, pričom na svojich nahrávkach používa moderný hudobný jazyk. Ďalším trendom, ktorý sa bude v budúcnosti ešte viac rozvíjať, sú spoločné projekty známych hudobníkov. Budú sa spájať a navzájom podporovať, aby rozšírili komunity svojich fanúšikov na YouTube a ďalších sociálnych sieťach. Hudobníkom aj v budúcnosti pôjde hlavne o to, aby sa im zvýšila počúvanosť na streame, pretože už dnes čiastočne generuje ich príjmy.

Gitarové múzeum nielen o gitarách

Inovácie vo výrobe gitary a techniky hry jej elektrofonickej verzii sú aj po 90 rokoch stále otvorenou kapitolou. Nedávno sprístupnené Gitarové múzeum v Piešťanoch ponukou vykračuje z užšieho rámca svojho názvu a poskytuje aj pohľad do histórie iných elektrofonických nástrojov a audiotechniky. Zaujme najmä niekoľko unikátnych nástrojov, ktoré zohrali dôležitú úlohu v dejinách československého nástrojárstva.

Priestory piešťanského Kursalonu, kde sa nachádza „západoslovenská“ časť Gitarového múzea, sú mi dôverne známe. Pri vstupe do expozície sa mi okamžite vynorili spomienky na odohrané koncerty, keď tu bol ešte jazzový klub. Je predpoludnie a v priestore plnom elektrických gitár, klávesových nástrojov,

Ferko. V rovnakom roku si v budove bývalého gymnázia v Sobrance jeho otec svojpomocne zrekonštruoval malú miestnosť, ktorá však pre rýchlo sa rozrastajúcu zbierku čoskoro prestala postačovať. V rozširovaní výstavných priestorov Gitarového múzea mu pomáhali hlavne hudobní nadšenci a rodina.

expozícia. „Po rokoch rozvoja a úspešných podujatí nás, tak ako všetkých, zaskočilo to nešťastné pandemické obdobie, ktoré kultúre absolútne neprialo. Pre záchranu prevádzky sobranského múzea sme sa rozhodli sprístupniť výstavu väčšiemu počtu záujemcov. Museli sme nájsť ďalší priestor smerom na západ.“ Expozícia v Piešťanoch vyskladali z nástrojov, ktoré mali v depozite a neboli vystavené v Sobrance. Vznikli dva rovnocenné varianty múzea, na východe a na západe Slovenska. „Gitary, ktoré sme dostali darom od Petra Jandú, Martina Ďurindu alebo Petra Nagya, sú v zbierke, samozrejme, len v jednom exemplári. Miesto, kde si ich návštevníci múzea budú môcť pozrieť, budeme pravidelne striedať.“ V oboch je možné mnohé vystavené nástroje vziať do ruky a skúsiť si na nich zahrať. Informácie



Imrich Ferko pri fotografii svojho otca Jána Ferka

Kolekcia gitár ocenená na Expo 58 – kontrabas Arco, gitara Grazioso a havajská gitara Arioso

zosiľňovačov a iných dobových predmetov sme spolu s majiteľom múzea Imrichom Ferkom, synom jeho zakladateľa Jána Ferka. Zbierka vznikla náhodne, keď Ján Ferko, amatérsky hudobník zo Sobrance, poprosil svojich priateľov, aby mu pomohli nájsť gitaru, na ktorej hrával v mladosti. Tak sa k nemu dostali desiatky starých nástrojov, ktoré manuálne zručný „Jančí“ opravil a neskôr vystavil v Sobrance, Michalovciach a Bratislave. „Po výstave na Bratislavskej lýre v r. 1996, dostal od členov redakcie českého hudobného časopisu Muzikus pozvanie na pražský Veľtrh hudobných nástrojov. Skúsenosť s pražskou inštaláciou len potvrdila jeho úmysel vytvoriť vlastnú stálu expozíciu s názvom Gitarové múzeum,“ hovorí Imrich

Vízia, ktorú mal Ján Ferko, už vtedy presahovala rámec múzejnej činnosti. Areál gymnázia chcel využiť na vytvorenie kultúrneho centra, kde by sa hudobníci stretávali a spontánne koncertovali, no svoju predstavu už nestihol zrealizovať. Podarilo sa to až rodine po smrti Jána Ferka v r. 2009. Pod záštitou občianskeho združenia odkúpila pozemky pôvodného gymnázia a prestavala budovu školy na jej súčasnú podobu. V súčasnosti sa tu konajú koncerty, festivaly a ďalšie pridružené aktivity s účasťou okolo 2 000 ľudí. Hlavným podujatím je Festival Gitarového múzea – memoriál Jančího Ferka, ktorý sa koná v Sobrance pravidelne od r. 2014. Dnes je však súčasťou múzea aj piešťanská

o exponátoch dostávajú návštevníci múzea formou prednášok, štítkov opisujúcich hudobné nástroje je tu zatiaľ minimum. Ferko junior o nich hovorí so zápalom, občasne historické súvislosti a nevynechá ani anekdoty. A tak sa dozvedám veľa o histórii elektrofonických nástrojov u nás.

Ich výroba v Československu bola tesne po 2. svetovej vojne úzko spätá s prácou gitarových dizajnérov ako Jiří Vlček, Josef Růžička alebo Jan Hořejš, ktorí pracovali pre firmu Resonet v českej obci Blatná pri Strakoniciach. Kulmináciou ich snaženia bola účasť na svetovej výstave Expo 58 v Bruseli. Kolekcia troch nástrojov vystavovaných v piešťanskom múzeu z výrobného družstva Dřevokov Blatná (vznikol núteným

zlúčením firmy Resonet s Lidovým dřevozpracujícím družstvem) tam získala zlatú medailu za zvlášť inovatívny dizajn. Išlo o elektrickú gitaru Grazioso, havajskú gitaru Arioso a elektrický kontrabas Arco.

Najväčší komerčný úspech mala gitara Grazioso (distribúovaná na západný trh anglickou firmou Selmer už od r. 1956 pod obchodným názvom Futurama), na ktorej hrávali aj George Harrison z The Beatles, Jimmy Page z Led Zeppelin, Albert Lee, Gerry Marsden alebo Eric Clapton. Napriek tomu, že jej vývoj bol inšpirovaný gitarou Fender Stratocaster, nešlo o obyčajnú kópiu. Českí konštruktéri si totiž nechali spoza železnej opony oficiálne doviezť jeden jej exemplár, ktorý rozobrali na súčiastky a skúmali röntgenom. Výsledkom tejto technologickej špiónáže bol však úplne

v Blatnej bola zakrátko – napriek veľkému dopytu po gitare Grazioso – v r. 1961 zrušená. Růžička pokračoval v práci v ČSHN Hradec Králové, kde vyvinul nový, pololubový typ gitary Neoton. Jeden z jej modelov pomenoval po svojej dcére Jolane. Neskôr sa tento názov začal používať ako značka a nadobro nahradil označenie Neoton. Vývoj elektrofonických gitár bol napokon aj v Hradci – napriek úspechom s modelmi Star, Marina, Uragán, Rubín a Iris – v r. 1975 ukončený. V rodinnej zbierke Ferkovcov je väčšina gitár práve z tohto obdobia, viaceré s cennými nízkymi opusovými číslami a niektoré dokonca vo verzii prototypov, bez čísiel.

Koniec 70. rokov bol začiatkom postupného úpadku výroby elektrofonických alebo elektrických gitár, ako ich v tomto období začali

Resonet z prototypovej minisérie s elektromagnetickým snímaním zvuku, je momentálne súčasťou expozície v Piešťanoch. Ďalším cenným hudobným nástrojom v zbierke je jednomanuálový elektrický organ Jolana Combo z r. 1966. Za pozornosť stojí aj skvele navrhnutý zosilňovací pedál predávaný pod názvom Tremolo.

Históriu továrenskej výroby elektrofonických hudobných nástrojov v Československu ukončila zmena politického systému v r. 1989. Privatizácia pomohla tradičným značkám ako Petrof minimalizovať škody, ktoré na ich mene napáchalo obdobie socializmu. Iné však museli pod konkurenčným tlakom zahraničných firiem svoju produkciu na čas zastaviť alebo úplne zrušiť. Jednou z nich bol aj výrobca gitár Jolana, Harmonika Hořovice,



Expozícia Gitarového múzea v priestoroch piešťanského Kursalonu prezentuje aj iné raritné nástroje, dobovú audiotechniku a fotografické prístroje (fotografie: J. Kalász)

nový nástroj. Pri jeho konštrukcii sa uplatnilo množstvo invenčných nápadov, ktoré sa týkali zapojenia snímačov, pákového mechanizmu alebo spomínaného dizajnu. V rokoch, ktoré nasledovali po úspechu v Bruseli, dodávalo družstvo z Blatnej svojmu anglickému obchodnému partnerovi 300 gitár mesačne. Na výrobe snímačov do českých gitár sa podieľala aj slovenská továrň Tesla Orava v Nižnej. Napriek tomu, že české elektrofonické gitary boli v tom čase v zahraničí vysoko cenené, doba nástrojom využívaným v rockovej hudbe nepriala a niektoré prototypy sa nedostali do sériovej výroby. Josef Růžička, považovaný za českého Lea Fendera, odišiel z Dřevokovu v r. 1959 a výroba

nazývať výrobcovia i hudobníci. „Vývojári“ sa zamerali hlavne na produkciu kópií západných nástrojov, pričom jedným z mála cenených nástrojov sa stala Jolana RK Bass z r. 1986, pripomínajúca tvarom i konštrukciou basgitary firmy Warwick. Posledným produktom továrne Harmonika Hořovice bola gitara Jolana Syrinx z r. 1992, ktorá však už bola výsledkom spolupráce s americkou firmou Kramer.

Špeciálnu kategóriu elektrofonických hudobných nástrojov tvoria elektrické klavíry a organy. Ich vývojom a výrobou sa zaoberala firma Resonet už v 40. rokoch minulého storočia ako jedna z prvých v Európe. Práve unikátny štvoroktávový klávesový nástroj

na ktorého tradíciu nadviazala po takmer 20 rokoch firma NBE Corp. Ide však o návrat, ktorému podstatne pomohla medzinárodná delba práce. Všetok hardvér a elektronika gitary Grazioso II, navrhnuté renomovanými svetovými firmami, sa totiž vyrábajú mimo Českej republiky.

„A to už fakt musíte ísť?“ pýta sa sklamané môj sprievodca Imrich Ferko, keď sa po príjemne strávenej hodine v piešťanskom Gitarovom múzeu pozriem na hodinky. Opúšťam múzeum, ktoré marketingom mieri síce na širšiu verejnosť a piešťanských turistov, no rozhodne má čo povedať aj profesionálom.

Juraj KALÁSZ



Eugen Suchoň Komorné dielo 1923–1977 Slávik Slovenska, o. z. 2022

Úctyhodne ucelený obraz o komornej hudbe Eugena Suchoňa podáva nový komplet piatich CD, ktorých vydanie je smerované k pripomenutiu výročí tvorcu slovenskej národnej hudby v r. 2023 – narodenia (115.) a úmrtia (30.). Skladateľovo komorné dielo, dodnes ponímané ako partikulárny fenomén popri jeho kompozíciách závažnejších rozmerov, tak po súhrnnej nahrávke pravdepodobne nabúra stereotypy. Sú to opusy značných významov a všestranných umeleckých výpo-vedí. Pri opakovanom počúvaní kompletu získava poslucháč dojem, že práve komorné dielo môže detailnejšie a výstižnejšie mapovať Suchoňov skladateľský vývoj, inšpirácie, nové cesty hľadania či návrat k trvalým hodnotám, pretože kompozičná práca na menších skladbách sa často odohrávala súbežne s veľkými opusmi a veľmi výstižne kopíruje skladateľovo *curriculum vitae*.

Komorné skladby E. Suchoňa sú vnímané v troch tvorivých fázach: fázy vývoja spojené s gymnaziálnym štúdiom a počiatkami hudobného vzdelávania (tzv. predopusové skladby); fázy skladateľskej erupcie – štúdium u F. Kafendu a prvé roky v majstrovskej triede V. Nováka (prvé opusové čísla); a fázy skladateľského vyrovnávania sa s novými technikami a smermi európskej hudby 20. storočia vrátane tvorby reflektujúcej jeho pedagogický rozmer. Veľmi výstižne, ba ešte farebnejšie dokumentuje evolučný skladateľský proces aj dramaturgia komornej tvorby na nosičoch. Cesta suchoňovského myslenia v sólových partoch a sláčikových zostavách na CD je strhujúca: vedie od tanečnej jednoduchosti k prepriatej romantickej komplikovanosti (1. a 2. CD); od modernosti k expresívnej sonorite a sérii (3. a 4. CD); od modalít po

návrat k folklórnej jednoduchosti na vyššom stupni harmonického uvažovania (5. CD).

Úvodnou, často spomínanou skladbou je *Pochod pezínského športového klubu*, vyrastajúci z odkazu trojice Strauss – Lanner – Kéler. Inšpirácia zábavnou a tanečnou hudbou je v prvotine z pera päť-nástročného chlapca veľmi jasná. Ďalšie skladby bez opusových čísel (*Legenda, Jeseň, Kvarteto g mol, Elégia, Balada*) vypovedajú o romantických vplyvoch, istej melanchólii, o exponovaní pletiva unisona a kontrastných úsekov, v ktorých našli uplatnenie prevažne interpreti na sólových dychových nástrojoch (J. Luptáček ml., L. Ponická – klarinet, M. Pepuchová – flauta, Š. Pajtinka, M. Matiašovič – lesný roh, B. Belorid – trombón) s klavírnym sprievodom (M. Remenárová, J. Palovičová, M. Mockovčáková a d.). Z radu absolútnej hudby romantických obsahov vybočuje len impresionistickejšie chápané *Nokturno* pre violončelo a klavír (1927), intenzívne uplatňujúce sledy akordov a intervalov s rovnocenným partnerstvom violončela a klavíra (J. Slávik a D. Varínska). Prvá opusová *Sonáta As dur pre husle a klavír* v interpretácii Československého komorného dua (P. Burdych a Z. Berešová) predznamenáva Suchoňov cit pre huslovú expresivitu vo vysokých polohách, rytmickú zložitost a premenlivosť hudobnej textúry. *Klavírne kvarteto op. 6*, poslucháčsky náročné dielo s romanticko-dramatickými plochami a sukcesívnou polyfóniou, znie v záverečnej časti *Lento* v súhlasnej symbióze M. Klátika s tromi členmi Muchovho kvarteta (J. Tomka, V. Kubešová, P. Mucha). Dva hudobné koncepty (impresionizmus a expresionizmus) v náznakoch znejú vo *Fantázii a Burleske op. 7* pre husle a klavír (A. Vizváry – S. Čapová-Vizváryová a J. Tomka – M. Klátik). Majstrovské dielo a v ňom princíp novej modernej emotívnosti, sugestívnej prednesovej výrazovosti a suverénneho pochopenia Suchoňových zámerov podali v *Sonátine pre husle a klavír op. 11* (1937) J. Timčák a M. Mockovčáková. Na prelievanie krvi, smrť a násilie vojnových zločinov reagoval E. Suchoň ponorou atmosférou v diele *Poème macabre op. 17* pre husle a klavír. Opus nabitý zahmlenou predtuchou osobito interpretovali B. Kucharský a P. Rundberg. Prácu s rôznymi sláčikovými tech-

nikami, groteskným postšostakovičovským rytmom a mrazivým výrazom Bergovej valčíkovej línie predviedlo v *Šiestich skladbách pre sláčikové nástroje op. 19* výborne nastavené Slovenské kvarteto. Impresiu dodekafónie významne ukončuje *Concertino per clarinetto ed pianoforte* (1978), skladba šitá pre klarinet – nástroj s úctyhodným rozsahom, paletou farieb a schopnosťou kaskád arpeggií (J. Eliáš, Z. Manera Biščáková).

Posledné CD prináša poklady komornej a piesňovej tradície Slovenska – *Obrázky zo Slovenska, Sonátinu na motívy slovenských vojenských piesní, Piesne z hôr a Aká si mi krásna* v interpretácii Slovenského kvarteta. Komplet má slovenský a anglický booklet (škoda, že zoznam účinkujúcich nekopíruje poradie nástrojov v názvoch skladieb). Účinkuje tu vyše 35 našich interpretov – úctyhodný počin!

Renáta KOČIŠOVÁ



Pavol Krška Sonáty Hudobný fond 2021

Hoci si sonáty nášho popredného skladateľa a pedagóga Pavla Kršku už našli svoje miesto na slovenských pódioch, album, ktorý prináša výber sonát z prierezu rokov 1980–2013, je prekvapivo ich prvou nahrávkou na CD nosiči. Nájdeme na ňom sonáty pre sólové nástroje so sprievodom klavíra v podaní slovenských interpretov, konkrétne trojčastové – *Sonáta pre klarinet a klavír, Sonáta pre pozaunu a klavír a Sonáta pre violončelo a klavír* – a štvorčastové – *Sonáta pre flautu a klavír a Sonáta pre fagot a klavír*. Mimoriadne sympatické sú texty samotných protagonistov v booklete od Rolanda Šebestu (klarinet), Alberta Hrubovčáka (trombón), Ivce Gabrišovej (flauta), Petra Kajana (fagot), Andreja Gála (violončelo) a Petra Pažického (klavírny sprievod), ktoré svedčia o tom, že kompozíciami sa Krškovi podarilo nájsť cestu k srdciam hráčov. V niektorých

reakciách vyjadrujú interpreti radosť, že vďaka práci na tomto CD mali možnosť spoznať nové, vzácne skladby.

Po nahliadnutí do partitúr Krškových diel viac pochopíme ich nadšenie – faktúra sonát je mimoriadne prístupná, prehľadná a jednoduchá, priam nabáda k okamžitému prehrtatiu z listu, po ktorom je človek ihneď očarený ideovou vynaliezavosťou, sviežosťou, melodikou a vtipom. Zároveň v nás vzbudzuje túžbu prekonať technické výzvy diel stanovené v primeranej miere, takže neodradia, skôr priateľsky pozývajú pohrať sa s každou jednotlivou časťou trochu dlhšie. Hlavne staršie sonáty obsahujú prepracovanú komplexnú rytmickú stránku, pričom každá časť je farebne a náladovo odlišná. V novších dielach cítiť väčší príklon ku klasickému vedeniu harmónie a tradičnejšiemu poňatiu formy i faktúry. Z interpretačných výkonov sála rovnaké očarenie, aké je vyjadrené v už spomenutých textoch bulletinu. Charakterizuje ich precíznosť, zanieťenosť, nápaditosť a citeľná radosť z hry.

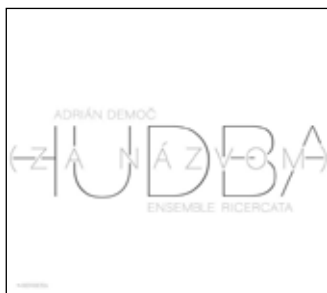
Krškovi sa podarilo niečo, o čom snívajú skladatelia – vytvoriť kompozične hodnotné diela, ktoré budú zároveň prístupné širšiemu okruhu interpretov. Aj napriek experimentom (ako napríklad použitie spievaného tónu do nástroja v *Sonáte pre pozaunu a klavír*) cítiť, že autor nepoužíva nič samoúčelne, ale vždy v zmysle melodického a obsahového posolstva diela.

Otázkou je, ako by sa s týmito partom vysporiadala trombonistka, keďže spievané tóny boli položené pre ženský hlas takmer nedosiahnuteľne nízko. Snáď v budúcnosti vznikne aj „ženská“ verzia tohto pôsobivého diela. Paradoxne je najnovšia *Sonáta pre violončelo a klavír* z roku 2013 najtradičnejšie poňatým dielom, ale vďaka precíznej interpretácii Andreja Gála pôsobí, aj napriek občasnému na hranici všednosti sa pohybujúcim harmonickým postupom, presvedčivo a pôsobivo.

Verím, že si Krškove sonáty vďaka tejto vynikajúcej nahrávke nájdu cestu k ešte väčšiemu počtu zanieťených hráčov a vnímavých poslucháčov, vďaka čomu siahnu aj ďalší naši interpreti po slovenskej komornej hudbe, ktorá nepochybne ukrýva ešte veľa skrytých skvostov.

Tým Krškovým už miesto na slovenských i zahraničných pódioch patrí dlhšiu dobu – a to plným právom.

Jana KMIŤOVÁ



Adrián Demoč Hudba (za názvom) Ensemble Ricercata Hevhetia 2022

Minimum materiálu a maximum koncentrácie. Asi takto by sa dala charakterizovať komorná hudba Adriána Demoča z ostatných rokov. Album *Hudba (za názvom)* ponúka dve novšie kompozície v Španielsku žijúceho skladateľa napísané pre hráčov Ensemble Ricercata. Obsadenie je v oboch prípadoch zhodné: husle, klarinet a klavír, no k Bartókovým *Kontrastom* má táto hudba veľmi ďaleko. Oveľa bližšie má k estetike Mortona Feldmana (opakujúce sa krátke motívy na veľkých časových plochách, proces odvíjajúci sa prostredníctvom drobných zmien) či európskych skladateľov – „zvukárov“, akými sú napríklad Jürg Frey alebo Klaus Lang (totálna redukcia materiálu, procesy na hranici počuteľnosti, sústredenosť na najmenšie detaily zvuku). Oproti skorším Demočovým skladbám sú tieto dve ešte o čosi asketickejšie: celkom sa vytratili mikrinterval aj flažolety. Autorov rukopis však možno bezpečne rozoznať po pár desiatkach sekúnd.

Začnem druhou zo skladieb *Ma fin est mon commencement*, pretože je domácomu publiku oveľa známejšia, zaznela na našich pódioch viackrát, dokonca v rôznych nástrojových obsadeniach. Stredný hlas (klavír) tvorí pomyselnú tónovú os, okolo ktorej krúžia husle a klarinet v protipohybe, vďaka čomu vznikajú lahodné súzvuky, chvíľami dokonca konsonantné trojzvuky. Situácia sa zmení až v kóde, kde je part klavíra trochu pohyblivejší, charakter súzvukov však v zásade ostáva rovnaký. Asociácie s tónálnou hudbou a hudbou (krátkej, no nesmierne zaujímavej) epochy *ars subtilior* či renesančným madrigalom sú autorovu mimovoľnou hrou s poslucháčskymi očakávaniami. Nevystupujú však okato do popredia, tam je rýdzo fyzický zážitok z akustických vnemov, tvoria skôr vrstvu hudby, ktorá ostáva takpovediac „za názvom“.

Novinkou je *Hudba (za názvom)*, ktorá album otvára. Ide o striktný jednohlas, tzv. „kórejské unisono“, umožňujúce hráčom mierny odklon od spoločného tempa, akoby ľahké rozostrenie objektívu pomyslenej kamery, snímajúcej reliéf ticho plynúcich intervalov. Septimy, oktávy, kvinty, tercie; v jednočiarkovanej oktáve iba tóny d, e, f, v trojčiarkovanej e, f, f#; opäť ako fatamorgána vytvárajúce tónálne či modálne asociácie, oscilácie medzi f a fis... Až v dobrej polovici skladby sa nástroje bádlivo odvážia zostúpiť aj do malej oktávy, no len zľahka, využívajúc iba dva tóny – a, b... Keď v neskoršej fáze do hry vstúpi cis a napokon aj es a rytmický pohyb si dovoľí mierne synkopické zhustenie, sme na vrchole premien a kontrastu, ktoré tu skladateľ pripustil. Stratégia mu dokonale vyšla, aj vďaka vloženiu dvoch dlhších pasáží pre sólový klavír má *Hudba (za názvom)* kompaktnú dramaturgiu, v ktorej sa možno poslucháčsky nestratiť ani pri celkovej dĺžke presahujúcej 36 minút.

Tak ako možno bezpečne rozoznať skladateľský rukopis, možno rozoznať aj ten interpretačný. Spôsob artikulácie a zafarbenie tónu po niekoľkých sekundách prezrádzajú prítomnosť Ivana Šillera, Davida Danela a Ronalda Šebestu. Tri výrazné osobnosti spoločne medituujú, spoločne dýchajú a súznejú v absolútnej odovzdanosti krehkej hudbe Adriána Demoča.

Robert KOLÁŘ



Evgeny Irshai: Gospodi vozzvach Mucha Quartet, J. Horváth, M. Slamka Pavlik Records 2022

Projekt dvojalbumu manifestuje záujem skladateľa Evgenija Iršaja o konkrétny typ komornej hudby pre sláčikové kvarteto (prip. sexteto) a je tvorivou výzvou. Prejavuje sa vo flexibilitě medzi tvarovaním osobnostného hudobného štýlu a mnohotvárnosťou kompozičnej techniky. Oproti sebe sú postavené

hudobné jednotliviny energetickej až agresívnej sily (J. Albrecht) voči rozplývajúcim sa trblietavým hlasom. Z hudobného myslenia generuje znak úspešnej krátkodochosti. V tomto výrazovo-estetickom bode sa otvára priestor pre samotnú interpretáciu. Jej úloha sa naplňa v pochopení vzťahu medzi celistvosťou hudobného obrazu a tektonickým detailom až po bod jednotlivého znenia hudobného zvuku.

Keďže skladateľ odvíja účinok diela zo štruktúrálnej tkaniny, je zmysluplnosť interpretácie daná sledovaním, odhaľovaním a reinterpretáciou hudobných uzlových bodov, z ktorých vyvstáva estetika diela. Navonok skleneno priezračná hra Muchovho kvarteta – tón je rovný, takmer bez vibrata, pôsobí racionálne odosobnený – tvorí podklad pre čistotu znenia a zároveň vyjadruje všetku empatiu a oddanosť skladateľovej tvorbe. Prikre harmonické spoje, robustné intervaly, bloky vzápätí sa rozplývajúce do línii hlasových spojov, technicky prepracované frázy a rytmy expresívne pôsobiace na poslucháča... Silný kontrast tvorí napokon cieľnú lyrickosť s prvkom chorálového typu, zvýraznenú invocáciami z pravoslávnej bohoslužby. Úseky sú deklamačné, evokujúce ľudské hlasy, prenesené do inštrumentálneho znenia, čo bolo ideovým zámerom skladateľa. Záber mimohudobných kontextov je široký a súvisí s racionálnym postojom tvorca a tiež so všeobecným rozptylom jeho záujmu, preto používa aj metatexty. Folklorne intonácie, jazzové elementy, minimalizmus, prvky tradície európskej hudby prehlbujú zmysel hudobných obrazov a sú pre poslucháča orientačným bodom.

Postavenie interpretov voči dielu možno charakterizovať naratívom „pán našiel svojich majstrov“. Pre Jevgenija Iršaja bol výber Muchovho kvarteta spolu s hosťami Jozefom Horváthom a Michalom Slamkom šťastnou voľbou. Dvojalbum túto symbiózu potvrdzuje na niekoľkých výnimočných miestach. Napríklad v umeleckej úrovni interpretácie s presvedčivým súbehom empatie kódovanej v opulentnom *Sláčikovom kvartete č. 1 Gospodi vozzvach / I cry to you, my Lord*. Jeho tri časti sú interpretované až s neústupčivou sústredenosťou hráčov, ktorí dielo vytvárajú nanovo. Skladateľovej technickej mozaike dodáva interpretácia druhého kvarteta *Sincerely* ucelenosť až lyrickosť. Pôsobivý bod pokoja dosahuje in-

terpretácia *Sláčikového kvarteta č. 5*, kde hudobníci prenikajú hlboko do štruktúry diela, rozohrávajú hudobný priestor do šírky a hudobný materiál sa takmer trblieta. Hoci jeho meta-text *A Clean, Well-Lighted* smeruje k nádeje pochybnosti človeka voči vstupu do vesmíru, situácia sa mení v bezprostrednej súčasnosti, kde vesmírny priestor nemusí vyvolávať strach. Interpretácia potvrdzuje práve pozitívum tejto možnosti.

Na druhom CD je aj jedna z najkrajších skladieb – sexteto pre štvoro huslí, violu a violončelo *Eine kleine, not too small* z r. 2013, kde interpretácia sleduje skladateľovo tvorivé rozvinutie detailne bez nadenenosti. Nekonenosť, priamosť a hudobná vášnivnosť pri interpretácii si získavajú poslucháčovu pozornosť. Kvarteto č. 6 *Nunc Dimittis* dramaturgicky finalizuje projekt silou zhustenej umeleckej vyjadrovania. Interpretácia sleduje dramaturgickú hĺbku a úprimnosť, vyjadrenú v hudobnom obraze. Silne účinkujúci celok podnecuje k premysleniu stavu súčasného sveta.

Nie je zvykom zaoberať sa v recenzii textom bookletu, ale v tomto prípade to pokladám za potrebné, lebo text Petra Katinu s analytickým pohľadom dotvára projekt do pôsobivého celku.

Ingeborg ŠIŠKOVÁ



Lukáš Borzík Spevy D. Rumler, A. Szendrei, J. Urdová, A. Gál, I. Šiller Real Music House 2022

Trúchlenie, V Tichu kameňa vánok, Spevy. Trojica komorných skladieb z dielne Lukáša Borzika je pozvánkou do sveta trocha „inej“ hudobnej imaginácie skladateľa, ktorý na seba v ostatných rokoch upozornil najmä ako tvorca rozmerných symfonických a vokálno-inštrumentálnych frezií. Ani toto však nie sú miniatúry; symfonická koncepcia aj tu akosi prirodzene presvitá spod komorného

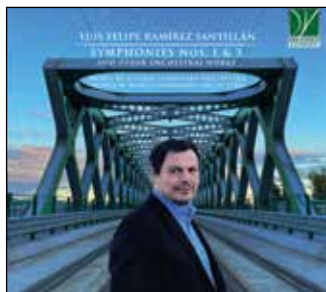
→ povrchu. *Trúchlenie* pre sólový klavír, ktoré autor skromne nazval „malou prosebnou modlitbou“, má časové rozmery, aké by mohla mať orchestrálna skladba, a jeho zvukový profil aj ukrýva potenciál farieb orchestra. Na prvý pohľad jednoduchý princíp akordickej sekvencie, kombinujúcej zostupnú líniu a ostinato, má v sebe neobyčajnú pôsobivosť, ktorá sa zaobíde bez akýchkoľvek príkras či barličiek kompozičného remesla. Jej tiché a vyrovnané plynutie dokonale vystihuje názov skladby, jej obsah aj pri lahodnej (hoci tmavými odtieňmi podfarbenej) zvukovosti šťastne odoláva nástrahám banality a sentimentu. K pridávaniu nových hlasov, rozčereniu rytmického pohybu či návštevám krajných registrov nástroja pristupuje autor s rozvážnosťou hodnou zrelého majstra. Ivan Šiller tejto hlbokkej meditácii nad stratou blízkeho človeka prepožičal ideálnu podobu, jeho dikcia je absolútne zrozumiteľná, klavírny tón mäkký a zvonivý, no v potrebných momentoch aj dostatočne adresný.

V *tichu kameňa vánok* je síce kompozíciou staršieho dáta, dramaturgicky jej však miesto uprostred dvoch novších diel padne ako uliate. Ku klaviristovi sa k meditácii pridáva violončelistu Andrej Gál, ktorého hra okamžite osloví silným osobnostným vyžarovaním aj prekrásnou čistotou intonácie vo vysokom registri. Hudba, ktorá vyšla z úprimného obdivu k Pärtovi, Kančelimu či Góreckému; vzostupná molová stupnica v rytmických kánonoch, nežné recitatívne formulky, pripomínajúce ľudský hlas... Historické asociácie či technické prostriedky sú však len pozadím, hlavnou devízou skladby je absolútne sústredenie na jediný typ výrazu, jedinú náladu, ktorá má potenciál poslucháča vtiahnuť do svojho centra. Bez technického exhibicionizmu a maximalizmu.

Ťažiskovým dielom albumu je klavírne kvinteto *Spevy*, v ktorom sa k spomenutým dvom hudobníkom pridávajú Daniel Rumler a Adam Szendrei na husliach a Júlia Urdová na viole. Komorné dielo so symfonickými dimenziami a sčasti aj s materiálom prevzatým zo skladateľovej

staršej orchestrálnej, resp. vokálno-inštrumentálnej tvorby. Ani tu sa však Lukáš Borzík nenechal lákať zvodmi kompozičného maximalizmu; v tichu a sústredení sa začína a podobne sa aj končí. Buduje rozsiahle plochy, zahusťuje svoju priezračnú diatoniku, dávkuje napätie aj výraz túžby – po nebeských výšinách a velebnom pokoji. *Modlitba, Kánon, Hymnus, Spev, Žalm, Kóda, Dych*. Sedem častí a sedem variácií východiskového materiálu. Pohrúženie do modlitby je popretkávané živým pohybom: nájdeme tu repetitívny trojdobý tanec aj čarovný, čínorodo modulujúci hoketus z orchestrálno-zborovej *Misericordie* – jedna zo skladateľových večných, putujúcich tém... V rýchlych motorických epizódach ťahá inak uspokojivá interpretácia za kratší koniec, na strane sláčikárov tu chýba o kúsok presnejšia koordinácia a presvedčivejší ťah. No dá sa to pochopiť; približne trištvrt hodinové dielo nevyhnutne potrebuje čas na „usadenie“, viacnásobné živé uvedenie. Ambiciózna štúdiová nahrávka však naznačuje, že práve títo hudobníci ho v budúcnosti môžu odkryť v jeho plnej kráse.

Robert KOLÁŘ



Luis Felipe Ramírez Santillán
Symphonies Nos. 1 & 3 and Other Orchestral Works
Moscow Studio Symphony Orchestra,
Moscow Radio Symphony Orchestra
Da Vinci Classics 2021

Na otázku „Čo je najdôležitejším atribútom hudby?“ má asi každý svoju vlastnú odpoveď. Možno by sme sa

viacerí zhodli, že hudba musí byť živá. Mala by byť tiež zrozumiteľná a ja osobne si veľmi cením, ak z nej sálajú autenticita a ľudské teplo. Presne takou je pre mňa symfonická tvorba Luisa Felipeho Ramírez Santillána. Diela tohto pôvodom mexického skladateľa sú dôkazom, že aj súčasný autor si na vytvorenie aktuálnej hudby môže vystačiť s dedičstvom svojich predchodcov. Ramírez Santillán tradičné výrazivo (prevažne odkaz ruskej a poľskej školy) obohacuje o nové farby a zúročuje v nich dlhoročné skúsenosti s aranžovaním hudby i so zvukovým inžinierstvom. Vďaka perfektnej znalosti technických parametrov nástrojov sú jeho skladby nekonečne pestré a bohaté. S prispáním etablovaných hudobníkov Symfonického orchestra moskovského štúdia a rozhlasu pod vedením Alexandra Polianichka a Sergeja Skripku spôsobujú bezmäla katarzné zážitky. Album otvára skladateľovo najnovšie dielo *Symfónia č. 3* s prívlastkom „Z dialky“. Úvodná časť opisuje jeho prvý let do Bratislavy, prijímaciu skúšku na postgraduálne štúdium a istú stratu ilúzií. Osobné spomienky poslucháčovi sprostredkúva expresívnym jazykom, dynamicky srieda farby, polohy, techniky a nálady, to všetko s mimoriadnym dôrazom na rytmiku. Druhá časť je autorovou reakciou na ničivé zemetrasenie v Mexico City z r. 2017. Explicitnú programovosť jej troch dielov výstižne reflektujú už ich názvy: *Pád, Solidarita, Zabudnutie*. *Pád* svojim ostrým disonančným charakterom sprostredkúva čire zúfalstvo a úzkosť vojakov, ktorí práve dorazili na miesto tragédie. V druhom kontrastnom diele autor hlasom trúbky cituje melódiu piesne *Cielito Lindo*, upokojujúcej mantry odvážnych záchranárov. *Zabudnutie* je akousi autorovou výčitkou či obžalobou. Reflektuje trpkosť a hnev zo zamlčevania a potlačania plného rozsahu tragédie mexickou vládou a políciou. V poslednej časti symfónie Ramírez Santillán prvýkrát používa explicitné názvuky hudobnej estetiky rodnej krajiny. Svojským jazykom, hlboko zakoreným v európskej tradícii, uchopil regionálne mexické folklórne žánre huapango, son a danzón s prímiesami afrických a karibských rytmov. Táto

časť je veľmi reprezentatívnym príkladom skladateľovho konštruktívneho myslenia, ktorého jadrom je syntéza spevných melódií a sofistikovaného harmonicky-výrazového prostredia, dedičstva veľkých neoklasicky orientovaných skladateľov 20. storočia. Po doznení komplexnej tretej symfónie pôsobí symfonická báseň *FES-C* ako príjemný výdych. Krátka skladba má štýlovo blízko k triumfálnej poetike filmovej hudby, no i v nej sa na vrcholoch ozývajú disonančné plochy, kontrastnosťou vyvolávajúce asociáciu na slávne *Concerti grossi* Alfreda Schnittkeho. *Symfónia č. 1* vďaka svojmu kratšiemu trvaniu a štýlovej príbuznosti budí dojem prológu, anticipácie či náčrtu tretej symfónie. Dominantné postavenie v nej majú klavír, xylofón a sláčikové nástroje, ktoré skladateľ zamestnáva najmä nadľahčenými plochami pizzicata alebo vysokých flažoletov. Dychové nástroje sú nositeľmi nádherne pestrej palety farieb, ktorou autor maľuje abstraktné obrazy. Rytmické prestrihy a element mohutnosti opäť evokujú ducha ruskej hudby, tentokrát primárne Šostakoviča. Záverečná miniatúra *El Piano* je snovou sekvenciou a anjelským spevom. Vytvára nežný kontrast k závažnosti a komplexnosti symfónií. Názňaky autorovho sofistikovaného jazyka nesie iba iskrivé majestátne vyvrcholenie, ktoré je posledným klimaxom pred koncom celého albumu.

Jakub GOČ



Ernő Dohnányi, vol. 3
L. Fanzowitz
Pavlik Records 2022

Klavirista Ladislav Fanzowitz (Fančovič) vydáva v poradí už tretí album s dielami bratislavského ro-



dáka Ernő Dohnányiho a postupne sa približuje k cieľu – zaznamenať jeho kompletne klavírne dielo. Okrem nezanedbateľného umeleckého prínosu má tento úctyhodný počin aj nemenej významný kultúrno-spoločenský rozmer v kontexte uchovávaní a oživenia bohatej hudobnej histórie Bratislavy. Album otvára cyklus desiatich bagatel s názvom *Winterreigen op. 13* (Zimné tance). Po adorácii Brahmsa a fascinácii z lisztovského pianizmu v raných opusoch prichádza u Dohnányiho nové tvorivé obdobie. Prekvapivo kompaktný cyklus je svojou intímnejšou atmosférou a poetikou skôr hommage à Robert Schumann. Symbolika v podobe premietnutia písmen do tónov nosnej témy A-D-A v 3. časti *An Ada* (Pre Adu) či odkazy na Schumannovu *Fantáziu C dur* v poslednej bagatele (*Postludium*) iba potvrdzujú tieto domnienky. Neveselou správou pre potenciálneho interpreta je, že Schumannov duch tu mátoží aj v miestami neprívetivej, ba až zákernej klavírnej faktúre. Búrlivá *Um Mitternacht* (O polnoci) strieda *Tolle Gesellschaft* (Skvelá spoločnosť), ktoré je bujarou veselnicou a pre interpreta doslova prekážkovým behom s neistým koncom. Fanzowitzova interpretácia však nestráca nadhľad, bravúru a vtíp. Vystupuje v úlohe triezveho pozorovateľa, ktorý sa dobre baví na účet svojich zdecimovaných kompatriotov. *Humoresky vo forme suity op. 17* aj *Suita v starom štýle op. 24* rezonujú neobarokovým nádychom. V *Humoreskách* objavuje klavirista idylické (*Pastorale*) aj humorné (*Marsch*) zákutia Dohnányiho tvorby, výrazový gravitas sa však opäť sústreďí okolo dramatických, extatických hudobných momentov. Ich vrcholom je bezpochyby *Toccata*, ktorej neutíchajúce zvukové inferno drží poslucháča v napätí až do posledného tónu. Za zmienku stojí aj pôsobivá interpretácia záverečnej fúgy (*Introduction und Fuge*), ktorá evokuje večný zápas dobra a zla. Téma je poslucháčovi predostretá vždy v inom šate, lavírujúci medzi svetlom a tmou. V *Suite op. 24* badať paralely s prokofievovským pianizmom v podobe tónovej estetiky a rytmickej invencie. Tretia časť *Courante* sa nápadne ponáša na *Scherzo* z Prokofievovej 2. klavírnej sonáty d mol, zhodou

okolností z rovnakého roku 1913, materiál však ďalej rozvíja svojím originálnym spôsobom. Ladislav Fanzowitz opäť dokazuje, že je interpretom priam predurčeným na atakovanie kompletneho Dohnányiho diela z výrazovej i klavíristickej stránky. Dohnányiho skladby vyžadujú interpreta s prirodzenými dispozíciami pre širokú akordickú hru s expanzívnym zvukovým fondom, brilantnou pasážovou technikou a dostatočným nadhľadom, resp. ostrovtipom. Fanzowitz všetkými zmienenými zaiste disponuje. Čoho nachádzame menej, sú intímne, introspektívne momenty. Toto je však zároveň jedna z charakteristík skladateľa a ťažko ju zvaliť na plecía interpreta. Či by bolo možné vyťažiť z kusov ako *Morgengrauen* z 10. bagatel či *Sarabande* zo *Suity* viac, zostáva otázkou. A možno sa ocitli len v nesprávny čas na nesprávnom mieste, zatienené efektnejšími časťami. Nahrávku uzatvára svieži *Albumblatt F dur* pôsobiaci skôr ako intermezzo než ako záverečná bodka, ktorou, ako veríme, na púti za kompletným Dohnányiho dielom nebude. Zo zvukovej stránky je nahrávka na špičkovej úrovni a suverénne prevyšuje doteraz dostupné záznamy daných diel. Zvuk je artikulovaný, priezračný, ale zároveň nestráca šírku ani počas zvukovo masívnych vrcholných momentov. Presun nahrávania tretieho albumu zo Žiliny do Domu umenia v Košiciach sa určite nezdá ako krok vedľa.

Peter NÁGEL



Brahms Piano Quintet in F minor op. 34 String Quintet in G major op. 111 Pavel Haas Quartet, B. Giltburg, P. Nikl Supraphon 2022

Ako hudobno-zvukový fenomén je klavír pre Brahmsa celoživotným smerodajným znakom. Skladateľova

inšpirácia týmto nástrojom súvisí aj s jeho technicko-konštrukčným vývojom a rozšírenie jeho používania bolo zase záležitosťou sociálno-ekonomického rozvoja spoločnosti 19. storočia a jej kultúrnej otvorenosti voči komornej hudbe. Brahms sa cítil zaviazaný hudbe starých majstrov – Bachovi, Beethovenovi, čo sa odráža v jeho celoživotnej tvorbe. To sa stalo určujúcim aj pre spôsob, akým interpreti konkretizovali pochopenie pre Brahmsov osobný štýl. *Opus 34* bol prvýkrát uvedený pri skladateľovom presídlení sa do Viedne. Hudobný estetik, teoretik a kritik Eduard Hanslick mal jemné ucho na latentne plynúce hudobné prúdy z minulosti do prítomnosti, vedel zhodnotiť zmysel skladateľa pre hudobnú tektoniku, formovú stavbu, kontrast. Bol len prekvapený Brahmsovou mnohoznačnosťou štruktúrovanosti rytmu a harmonickými spojeniami, ktoré súčasníci vnímali ako moderné. Pavel Haas Quartet s klaviristom Borisom Giltburgom v *op. 34* a Pavlom Niklom na viole v *op. 111* hudobne vyjadrujú všetku brahmsovskú disciplinovanosť, bohatosť invencie, detailnú štylistiku, priamosť a mnohorakosť emócie, štylistický detail. Ich hra je uvoľnená, opierajúca sa o tradíciu komornej hudby. Sledovanie kompozičnej štruktúry a prenikanie do hudobnej obsahovej roviny umožňuje odhaliť brahmsovský osobný štýl. Prirodzenou expresívnosťou na poslucháča pôsobí 1. časť (*Allegro non troppo*) *Kvinteta f mol*. Priamo a bezprostredne pôsobí silový pól kolísavého rytmu v *Andante, un poco adagio*, kým *Scherzo, Allegro – Trio* začína postupne rozvíjať dramaturgiu smerujúcu k *Finale*. V priebehu celého úseku si boli interpreti dobre vedomí beethovenovského, i keď veľmi prepracovaného vzoru pre skladateľa. *Sláčikové kvinteto G dur op. 111* patrí k veľkým dielam s pevne stmelenými časťami cyklu. Interpretácia presne a dôkladne sleduje obrúsenosť jednotlivých častí, umiernenosť kontrastov, zameriava sa na prehĺbenie hudobného výrazu až po poetickosť v hudbe. Interpretácie je pozoruhodné *Allegro non troppo* s témou vo violončele, nad ktorým sa vlnia ostatné hlasy s vedľajšou témou vo viole. Brahmsovi súčasníci toto miesto pokladali za moderné. Pre nás je pútavé vyrovnanosťou hlasov a ich hu-

dobnou vyváženosťou. Hlasy majú skôr funkciu farieb, čo časti dáva až vznešenú proporčnosť. Vedľajšia téma je kantabilná s viedenskou intonáciou, ktorá by mohla byť ponáškou na Schuberta alebo na Dvořáka. V zdržanlivej interpretácii znie veľmi pekne a účinne. Voľná línia nálady povznáša *Adagio* až k poetickej lyricnosti. Napriek nádhernej rôznorodosti je interpretácia sústredená na farbu nástrojov. Svojím chápaním zdôrazňuje latentnosť ľudovej intonácie, obsahovú zvukovosť a kompozičnokonstruktívnu premyslenosť diela. *Vivace ma non troppo* je preto pravá finálna časť so všetkou zanietenosťou pre hru, vrátane vyústenia do verbunka.

Ingeborg ŠIŠKOVÁ



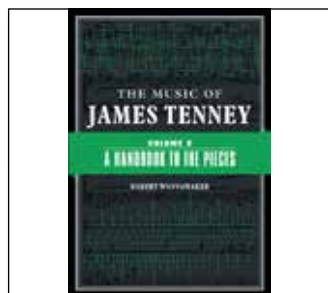
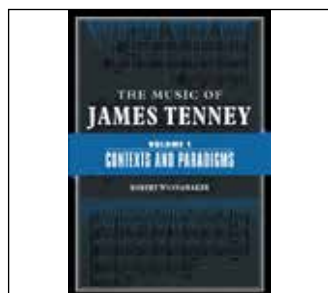
Jako paprsek slunečního svitu Virtuoso music of the 16th & 17th century for Cornetto R. Šeda, Capella ornamentata Arta Music 2021

Profilový album českého cinkistu Richarda Šedu je prvou nahrávkou svojho druhu v Česku. Cink (nem. Zink, tal. cornetto) zohrával v európskej hudbe 16. až 17. storočia významnú rolu virtuózneho hudobného nástroja, ktorý sa stal v dobovej hudobnej praxi ekvivalentom huslí. Cink bol považovaný za veľmi náročný nástroj, zvukovo príbuzný hoboju, trúbke a najmä ľudskému hlasu. Historickú reflexiu cinku nájdeme aj v názve albumu. Ten cituje známy titul *Harmonie universelle* francúzskeho hudobného teoretika Marina Mersenna, v ktorom opisuje zvuk cinku ako „záblesk slnečného lúča, ktorý sa objaví v tieni alebo temnote“. Hoci je Richard Šeda v hre na cinku prakticky samoukom, desaťročia naberal skúsenosti a vzdelával sa aj na majstrovských kurzoch. Táto nahrávka ho predstavuje už ako etablovaného majstra dosahujúceho kvality medzinárod-

nej úrovne a zároveň má špecifický charakter prameniáci z individuálneho štúdia. Dramaturgia albumu pozostáva zo skladieb z rokov 1580–1660, ktoré možno označiť ako zlatý vek cinku. Zameriava sa na dve línie, ktoré boli pre sólovú hru na tomto nástroji typické, a to inštrumentálne sonáty a tzv. *diminúcie* (alebo dobovo *passaggi*) vokálnych skladieb. Prvá línia obsahuje sólové inštrumentálne kompozície, väčšinou určené primárne pre husle alebo s indikáciou „pre husle alebo cink“. Druhú líniu tvoria známe vokálne skladby, prevažne motetá, hrané inštrumentálne v pomalom tempe, pričom part najvyššieho hlasu je rozšírený o rozsiahle melodicko-rytmické *diminúcie* virtuózneho charakteru. Tie mohli byť v praxi buď presne vypísané, alebo si hráč vytváral vlastné na spôsob improvizácie. Richard Šeda svoj album spestril zastúpením oboch spôsobov a na základe modelov v dobových učebniciach vytvoril vlastné *diminúcie* k motetu *Pulchra es, amica mea* G. P. da Palestrinu, a tiež k menej známej, rukopisne zachovanej skladbe L. Zanchiho *Canzona II*. V skladbách *O quam suavis es Domine spiritus tuus* od A. Brunelliho a v *diminúciách* G. B. Bovicelliho *Ave verum corpus* (v kontrafaktúre na model profánneho moteta *Io son ferito* od Palestrinu) vniesol interpret pestrosť aj vhodným použitím tzv. tichého cinku (tal. *cornetto muto*) s tmavšou farbou zvuku s odtieňom plátkových nástrojov a bola využívaná najmä na hru vokálnych partov. Interpretácia Richarda Šedu je vo všeobecnosti typická farebne bohatým a rezonantným tónom, v ktorom počuť správnu techniku podpory tónu vo všetkých polohách nástroja. Zvuková plnosť pretavuje so zreteľnou artikuláciou a príznačným dynamickým rozsahom do koncepcie prepracovaných fráz. Tie umelecky stvárnajú afektovo-rétorickú sémantiku skladieb, zvlášť v prípade známych inštrumentálnych sonát ako *Sonata Seconda* G. B. Fontanu alebo úvodná skladba *Sonata Seconda à Soprano Solo* D. Castella. Zaradenie týchto skladieb, ktoré tvoria jadro repertoáru profesionálnych hráčov na cinku, umožňuje priame porovnanie hry R. Šedu s elitnými hráčmi, za ktorými výraznejšie nezaostáva. Zanedbateľným nedostatkom

nahrávky sú mierne zanikajúce sprievodné nástroje, najmä viola da gamba, ktorá často hrá významné úseky v momentoch, keď má cink taceť. Taktiež akustický kontext cinku nie je na celom albume úplne konzistentný, čo môže poslucháč vnímať buď rušivo, alebo aj pozitívne v zmysle vnášania pestrosti. Subjektívne by som však preferoval väčší priestorový dozvuk, ktorý by zaodel občasnú skracovanie tónov v závere niektorých fráz, kvôli potrebným nádychom. Treba však vyzdvihnúť bohato obsadené basso continuo, v ktorom cink sprevádza Jakub Michl na viole da gamba, Marek Kubát na teore a barokovej gitare a Marek Čermák na pozitive. Zaujímavosťou je obsadenie druhého pozitívu či dokonca regálu v *Sonata Seconda à Soprano Solo*, na ktorých hrá Jiřina Dvořáková Marešová. Richard Šeda svojím albumom poskytuje za necelú hodinu kvalitnú exkurziu do pútavého repertoáru, ktorý môže poslúžiť aj ako inšpirácia pre budúcich slovenských cinkistov.

Patrik SABO



The Music of James Tenney R. Wanner University of Illinois Press 2021

Životopis Jamesa Tenneyho je pozoruhodným sprievodcom svetom americkej hudby a umenia 2. polovice 20. storočia. Je priam neuvěřiteľné, že jeho meno je prítomné takmer pri všetkých prelomových okamihoch americkej hudby, ktorá

mala celosvetový dopad na rozvoj hudobného myslenia. Ako skladateľ, interpret, teoretik, hudobný žurnalista a pedagóg v ňom zohral nesmierne dôležitú úlohu. Učil sa u Edgara Varèseho, ako performer sa podieľal na aktivitách skupiny Fluxus, hral v súboroch Harryho Partcha, Steva Reicha, Philipa Glassa, s vlastným súborom Tone Roads premiéroval množstvo skladateľov. Využívaním samplov či kompozičných algoritmov menil podobu elektroakustickej a počítačovej hudby. Jeho puristické procesuálne kompozície zo 70. rokov patria medzi najpríťažlivejšie diela hudobného minimalizmu. A len o niekoľko rokov neskôr zásadným spôsobom prispel k veľmi svojrátnej podobe spektrálnej hudby, ktorá v mnohom predznamenal jej európsky náprotivok (a zároveň je v mnohom odlišná). Ako prvý hudobný teoretik vo svojej práci *Meta (+) Hodos* pracoval s teóriou *Gestalt* či kognitívnymi vedami (v r. 1961!). Rozsiahla knižná monografia *The Music of James Tenney* prichádza v čase, keď je už Tenneyho dielo zaslúžene ponímané ako jedno zo základných estetických východísk a pilierov experimentálnej hudby. Jej rozsah a široký záber však často spôsobuje, že veľké množstvo poslucháčov má o Tenneyom buď neúplný, alebo relatívne skreslený obraz. A práve ukázať a predstaviť Tenneyho mimoriadne zaujímavé skladateľské dielo v celej jeho šírke a hĺbke sa podujala táto kniha. Publikácia je rozdelená do dvoch samostatných zväzkov: *Context and Paradigms* (vol. 1) a *A Handbook to the Pieces* (vol. 2). Robert Wanner v nich delí Tenneyho dielo na desať hlavných období, zväčša podľa hlavných kompozičných črt (napríklad *Process and Continuity* 1969–71, *Harmonic Spaces* 1980–85), prípadne podľa použitého média (*Tape Music* 1959–61, *Computer Music* 1961–64), ktoré sú zoradené chronologicky. Prvý zväzok navyše obsahuje rozsiahlu podkapitolu venovanú Tenneyho teórii harmónie. V druhom zväzku zas nájdeme kratšie kapitoly o skladbách v „populárnych štýloch“ (*Music in Popular Styles*) a rôznych transkripciách (od piesní The Beatles po *Maple Leaf Rag*). Oba zväzky sa dajú čítať ako uzavreté diela. Jednotlivé tvorivé obdobia v *Context and Paradigms* sú opísané kondenzovaným, no

zároveň zrozumiteľným spôsobom. Najmä tento zväzok je bohatý nielen na technické a umelecké kontexty Tenneyho tvorby, ale aj na biografické detaily, ktoré napomáhajú lepšiemu porozumeniu jeho diela (manželstvo s výtvarníčkou C. Schneemannovou, priateľstvo s Johnom Cageom a d.). Autor v každom období analyzuje niekoľko skladieb, na ktorých demonštruje kompozičné zámery a stratégie. Erudícia autora je naozaj obdivuhodná, no zároveň sa mu darí udržať tok a množstvo údajov dávkuje postupne. *A Handbook to the Pieces* je zas koncipovaná ako sprievodca Tenneyho kompletným dielom, obsahujúc podrobné rozboru všetkých skladieb (okrem kompozícií analyzovaných v *Context and Paradigms*). Pri analýzach a opisoch Tenneyho tvorivých období a jednotlivých kompozícií vychádza Wanner z pozície skladateľa, ale i poslucháča. Dokáže zachytiť a zrozumiteľne podať kompozičné zámery a techniky použité na ich dosiahnutie, zároveň však sleduje aj výsledný percepčný efekt použitého materiálu. Autor na zdokumentovanie jednotlivých hudobných situácií používa aj spektrogramy, často vygenerované v programe Sonic Visualizer, ktorý napomáha sledovať určité frekvenčné pásma či akustické javy. Wanner v každej kapitole predstavuje aj zrozumiteľnú syntézu Tenneyho teórií jednotlivých období. Tieto síce nemôžu úplne nahradiť celkový rozsah Tenneyho teoretickej práce, no v mnohom ju svojou kondenzovanou formou sprístupňujú a osvetľujú. (Zvedavým čitateľom odporúčam knihu *From Scratch* z r. 2015, obsahujúcu veľkú časť Tenneyho teoretickej tvorby či článkov. Editorom knihy bol o. i. aj R. Wanner). Publikáciu *The Music of James Tenney* považujem za vydarenú prácu a vlastne aj hodenú rukavicu reflexii súčasnej hudby. Najmä prvý zväzok by som určite odporúčal nielen záujemcom o Tenneyho dielo, ale taktiež o hudbu 20. a 21. storočia. Už dlho som sa nestretol s takou podrobnou a kvalitne pripravenou prácou. Ak by som knihu mal predsa len niečo vyčítať, bola by to nepatrične vysoká cena. Je však k dispozícii aj v lacnejšej, elektronickej podobe.

Adrián DEMOČ



Carolin Widmann L'Aurore ECM New Series 2022

Mníchovská rodáčka Carolin Widmann akoby ostávala v tieni svojho brata Jörga Widmanna, vynikajúceho klarinetistu a jedného z top nemeckých súčasných skladateľov. Jej umelecká kariéra je však impozantná, huslistka má na konte rad spoluprácu s renomovanými skladateľmi, dirigentmi a orchestrami, jej biografii venčí množstvo ocenení. Zanedbateľná nie je ani jej nahrávacia činnosť, v ktorej dostáva značný priestor súčasná hudba. V jej katalógu možno iných nájsť napríklad symfóniu *Strata* pre husle, klarinet a orchester Erkkiho-Svena Tüüra či *Aufgang* Pascala Dusapina. *L'Aurore* je tentokrát sólovým albumom, na ktorom umelkyňa na prahu životnej a umeleckej zrelosti stála pred úlohou zostaviť program

svojho imaginárneho recitálu tak, aby dokázal osloviť v záplave sólových albumov ďalších husľových virtuózov. Stavila na šírku dejiného záberu, prekročiac hranice pôvodného husľového repertoáru. Za východisko si zvolila adaptáciu antifóny *Spiritus sanctus vivificans vita* Hildegardy z Bingenu, ktorú nahrala v dvoch mierne odlišných podobách. Pomedzi ne vsadila diela dvoch skladateľov-huslistov 1. polovice minulého storočia, *Fantaisie concertante* George Enescu a *Sonátu č. 5 G dur* Eugèna Ysaÿa. Uprostred ešte vložila hudbu súčasníka Georgea Benjamina (*Tri miniatúry pre husle sólo*), ktorá si nenárokuje príliš veľkú časovú plochu ani dramaticky nevyčnieva z prúdu ostatnej hudby na albume. A napokon všetko speje k záveru v podobe Bachovej *Partity č. 2 d mol* so slávnou *Ciacconou* ako stredom vesmíru každého solídneho klasického huslistu. Ako spomína huslistka v rozhovore v bo oklete (tento spôsob sprístupnenia hudby poslucháčovi pokladám za často oveľa účinnejší než enumeratívne muzikologické tirády...), jednotiacim prvkom všetkých skladieb albumu je zvuk prázdnych strún huslí, jadrný, zemitý, no blízky ľudskému hlasu. Hildegardina antifóna sa začína kvintovým zdvihom a-e a spevnosť je kvalitou, ktorá tu stojí

v popredí. Prostota osamoteného ženského hlasu, sviežosť modálneho zafarbenia sladko meandrujúcej línie...

Veľkým (a pozitívnym) prevapením je Enescova zriedkavo hrávaná koncertantná fantázia. Rôznorodý materiál – chvíľami akoby odkazujúci k Ravelovmu *Cigánovi*, no zato svojbytný – a rapsodická, nepredvídateľná forma vytvárajú zaujímavý terén pre huslistu. Carolin Widmann ním kráča s neochvejnou energiou ale aj citlivosťou ku každému detailu. Nemenej zaujímavý terén predstavujú Benjaminove miniatúry. Pohrávajú sa so štylistikou sólovej husľovej klasiky a vypožičiavajú si tradičné druhové modely (uspávanka, kánon, pieseň). Tieto odkazy sú však popretkávané mimoriadne koncentrovanou náráciou vychádzajúcou z aktuálneho vyjadrovacieho jazyka. Ysaÿova sonáta je oproti Enescovi omnoho ilustratívnejšia a tiež v konvenčnom zmysle virtuóznejšia. Vtip je však v tom, že všetky tie dvojhlasy trilly, arpeggiá s flažoletmi či bleskurýchle pizzicata ľavou rukou sú plne v službách onej ilustratívnosti. Prvou časťou je *Svitanie (L'Aurore)*, druhou *Rustikálny tanec*. Obraz vychádzajúceho slnka, prebúdajúcej sa prírody a následného štylizovaného dedinského tanca je o to fascinujúcejší, že na jeho vykreslenie bohato stačí jediný

nástroj so štyrmi strunami, nehovoriac o muzikalite a duchapřítomnosti, s akou sú spomenuté technické prostriedky využité.

Po návrate Hildegardinej antifóny ostáva miesto pre opus magnum lipského kantora. Všetko dramaturgicky speje k veľkému finále, *Allemanda* a *Corrente* sú prípravou, krásna *Sarabanda* jeho jasnou predzvesťou, *Giga* vzletným nadýchnutím pred záverečným štvrťhodinovým ponorom do hĺbín... Variácie *Ciaccony* ľahko plynú jedna za druhou, ťažisko je sústredené na miesta, v ktorých hudba prejde z mol do dur; signály imaginárnych trúbok a rohov ozývajú sa akoby cez závoj hmly sú fascinujúcim obrazom, Widmannovej nástroj z dielne G. B. Guadagniniho (1782) tu naplno odhaľuje svoju zdravo objemnú zvučnosť. Možno sa sporiť o detailoch frázovania, o vhodnosti použitia legata alebo détaché, o historickej poučenosti interpretácie. No vyzretý interpretačný názor, charakteristická tónotvorba (ľahko chvejivá; maximum expresivity s minimom vibrata...) a intelekt umelkyne ich odsúvajú do roviny malichernosti. Po poslednom „výdychu“ Bachovej nádhery „tour de force“ si človek ani neuvedomí, ako rýchlo ubehlo 70 minút v jej exkluzívnej spoločnosti...

Robert KOLÁŘ



František Xaver Tost Šesť koncertantných duet pre husle a violu

Peter Spišský – Miloš Valent

František Xaver Tost (1754 – 1829) patril k osobnostiam, ktoré profilovali hudobný život Bratislavy v období klasicizmu. Jeho tvorba bola mimoriadne všestranná, nájdeme uňho kompozície určené pre divadlo, orchestrálne a koncertantné diela, komorné či tanečné skladby pre rôzne spoločenské príležitosti, ako aj cirkevné diela. Šesť duet pre husle a violu charakterizuje hudobná reč zrelého klasicizmu, kde vzťah oboch nástrojov je koncertantný, a nositeľom hudobného diania je striedanie ich tematickej dominantnosti. 2-CD prináša štúdiovo nahratú interpretáciu Tostovho cyklu na historických nástrojoch v znení významných slovenských instrumentalistov Petra Spišského (husle) a Miloša Valenta (viola).

Nájdete vo vybraných predajniach alebo na www.hc.sk
HC 10058

© hudobné centrum 2022
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Vanda Rozenbergová Pán Satie

Môj priateľ Alain z Francúzska mal otca a ten poznal pána Satieho osobne. „Bol to náš sused,“ rozprával nám Alainov otec Frédéric v lete v roku 1983, narodil sa na prelome storočí, ale pamäť mal výbornú. Pokračoval:

Bývali sme v Arcueil pri Paríži a odmalička som pána Satieho vídaval najmenej dva razy týždenne. Náš dom na mňa pôsobil tvrdo a osamelo, nebol ešte obklopený iným veľkými stavbami, ako teraz, bývali sme na treťom poschodí a pán Satie na prízemí. Opieral som sa o strom, keď sa ku mne prirútila jeho vysoká postava, zdalo sa mi, že má veľkú hlavu, ale rád na nej nosieval rôzne pokrývky a všetky mu sedeli, tak ju asi mal akurát. Podišiel ku mne, ani sa mi nepozrel do tváre a uhládzajúc si vrecká na prednej strane, opýtal sa: „Je môj plášť vzadu dosť rovný? Nekrčí sa?“ Poobzeral som si jeho plášť, pokrčený bol všade, ale povedal som, že je len mierne zvlnený.

Priznám sa, že som na neho čakával. Vyzeral ako mág. Nevedel som, ako má vyzerať mág, ani kto to je, ale pre mňa bol pán Satie mágom.

„Chlapče, prejdeš mi, prosím, rukou od krku dole, aby sa môj dlhý menčestrový kabát neleskol, keď sú vlákna pootáčané? Na Quai de la Seine fúkal silný vietor a nikto na svete nevie udržať smer vlákna na mojom menčestri. Je to kvalitná a dobrá látka, urob ten pohyb celou dlaňou smerom odhora dolu štyri razy.“

Keď som už nebol dieťaťom, ale takmer dospelým mužom, pán Satie bol slávny. Prišli sme do mesta a zastavovali ho ľudia, páni si s ním chceli podať ruku, alebo ho pozdraviť. Každého sa opýtal: Poznáme sa? Výraz mal vážny, ale nie odmeraný. Naozaj chcel vedieť, odkiaľ ho kto pozná a prečo ho zdraví. Moji rodičia mi nezakazovali rozprávať sa s ním, ani mu vypínať saká a uhládzať menčestre, ale občas som začul, že Satie je šiši. Nosieval rôzne smiešne veci, počas dňa kráčal s lucernou v ruke, alebo si široký okraj klobúka vytočil do opačnej strany.

Boli také rána, keď som sa v tme oprel o naše okno, lebo som cítil, že kráča hore uličkou. A bol tam, na pozadí nového dňa sa vynímala silueta pána Satieho, jeho chôdza bola neistá, počul som, ako vošiel do domu, a keď si niekoľko hodín pospal, na obed už zas kráčal dolu. Býval v jednej malej izbe, mal tam len stoličku

a posteľ, veľa predmetov kade-tade, od hrncov až po sošku Budhu, tmavé závesy a tanier na zemi. Klavír som zazrel len raz, potom zmizol. Nemal stôl ani skriňu a nevedel som pochopiť ako to robí, kam si ukladá a kde berie toľko pekného oblečenia a doplnkov.

V deň svojich sedemnástych narodenín som ho stretol a povedal som mu, že mám narodeniny.

„Ani nechod hore,“ ukázal hlavou k našim oknám. „Odchádzame.“

Išli sme pešo až na ľavý parížsky breh. „Vy doma nemáte klavír?“ opýtal som sa. „Nemám.“

„Kde hrávate?“

„Teraz? Teraz u Clauda. Ale niekedy aj u Jeana, alebo u Boniérovcov.“

Nevedel som, kto je kto, ale pochopil som, že má priateľov, ktorí mu dovoľia komponovať u nich doma. To musia byť skvelí ľudia, pomyslel som si.

„Debussy mi dá aspoň najesť, ale Boniérovci nič. Pomaly aby som im platil za to, že hrám na ich nástroje, hoci by to malo byť naopak. Oni by mali platiť mne.“ „A u nás, v našom dome, nie je vám zima? Môj otec povedal, že si nekúrite, preto umrznete a prvé vám odpadnú prsty.“

„To má pravdu. Ale ja si všetko oblečenie, čo mám, naskladám na seba, pekne ho povystieram, až je to jedna taká hrubá deka a celý pod ňu vkĺznem.“

Vošli sme do Rue Désirée. Pán Satie zabočil do podniku, mal som ísť s ním. Sadli sme si, čašník nám priniesol fľašu vína. „Daj si,“ pán Satie ku mne posunul pohár a medzitým vytáhoval všetko, čo mal vo vreckách. Boli to dve ceruzky, dva kusy poskladaného tvrdšieho papiera, jeden stočený hárok mäkkého papiera, dve nepokrčené bankovky, okuliare a hodinky. Poukladal to na stôl vedľa seba, akoby bol doma, ale vedel som, že stôl nemá. Čašník medzitým priniesol tanier s dvomi paštétami a košík chleba. Jedli sme, pán Satie mlčal a mlčal, aj keď sme dojedli. Pri odchode povedal jedinu vetu: „Chlapče, keby sa mi niečo stalo, keby si ma dlhšie nevidel, nechod do môjho bytu. Sľúb mi to.“

„Nepôjdem,“ odvetil som rýchlo, akoby mi videl do hlavy, lebo nie raz, keď pán Satie odchádzal preč, mal som nutkanie vyskúšať, či sú jeho dvere zamknuté, a ak áno, špekuloval som, ako by som ich mo-

hol otvoriť a dostať sa dovnútra, len sa tam popozerať a ničoho sa nedotýkať.

Riadne zaplatil za víno aj za jedlo a šéf podniku nám pri odchode podal každému po dve fľaše. „To mi pomôžeš odniesť,“ povedal pán Satie, a tak sme išli.

Boli sme len na múre oproti Notre Dame, domov ešte ďaleko, a ja som bol opitý. Ukázalo sa, že byt si naozaj zamýkal a dokonca, že práve stratil kľúč. Rečou opilca požiadal v noci môjho otca, aby mu vyvalil dvere, ale otec nás stiahol dovnútra a oboch nás doslova hodil do izby. Schúlil som sa a hneď som zaspal. Pána Satieho som ráno našiel pri stene pod oknom. Ležal tam rovný ako pásik, neodložil si čiapku ani okuliare, spal vystretý, v dlhom menčestrovom kabáte. Umyl sa v našej skromnej kúpeľni, vylial vodu a dôkladne vyutieral lavór dosucha čudnou handrou, ktorú vytiahol z vrecka. Neodchádzal, naopak, posadil sa za stôl. Stoly mal veľmi rád. Moja mama mu zo zúfalstva pripravila raňajky. Nemal som dobrý pocit. Uviedol som rodičov do rozpakov, tobôž, keď sa ukázalo, že pán Satie zjedol omeletu z deviatich vajec. Bol som si istý, že mama ju chcela rozkrájať pre všetkých, ale on si vzal celé plató a príbor len zasvišťal vzduchom, omeleta bola preč. Mágovia jedia viac. Otec bol medzitým dolu v meste, priniesol celý nový zámok a dal pánovi Satiemu nový kľúč.

Býval som už inde, keď pán Satie zomrel. Našli tam vraj zošity, prach, špinu. Porozlievaný tuš, neotvorené knihy, tvrdové a menčestrové kabáty bez gombíkov, zažltnuté krídlové goliere. Stovky kresieb a stovky notových zápisov, zapísaných nádherným, dokonalým písmom s päťkami.

Už dlhšie viem, že mimoriadna citlivosť a perfekcionizmus nesúvisia so schopnosťou pohybovať sa v praktickom živote. Ja, muž, ktorého priateľ mal otca a ten spal s pánom Satiem v jednej miestnosti a pili spolu víno, počúvam jeho hudbu celý svoj život. Hoci je zimný deň, dívam sa z okna a predstavujem si teplý letný vetrik, pomaly pohybujúci záclonami, a neobzriem sa za chrbát. Viem, čo by som videl. Izbu starého mládenca, plnú oblečenia na stoličkách a nerozbalených škatúľ, priestor s posteľou a perinou, bez televízie, na stole mi ležia kôpky papierov, poznámkové bloky, počítač a stohy kníh. Keď píšem, obliekam si klavír pána Satieho. Som spisovateľ. ✕

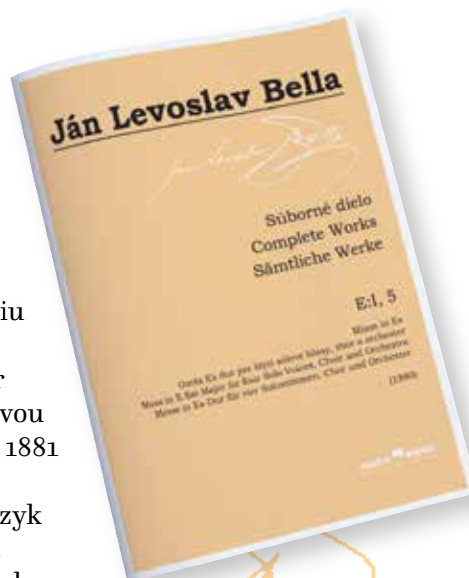
Ján Levoslav Bella

Súborné dielo E:I, 5

MISSA IN ES pre štyri sólové hlasy, zbor a orchester

Bellova *Omša Es dur* pre štyri sólové hlasy, zbor a orchester bola dokončená roku 1880 v Kremnici a predstavuje jeho vrcholnú a zároveň i poslednú významnú cirkevnú kompozíciu v latinskom jazyku. Bella ju písal v snahe nadviazať na svoj viedenský triumf v máji 1880 s *Omšou b mol*, a teda pre súbor cisárskej a kráľovskej dvornej kaplnky. Peripetie späté s Bellovou konverziou na protestantizmus, ktoré sa odohrali na jar roku 1881 a Bellovo následné presídlenie do sedmohradskej Sibiny však oddialili očakávanú premiéru diela do roku 1889. Hudobný jazyk celej omše je výsostne kontrapunktický a ak aj táto omša bola chápaná ako „slávnostná“, v skutočnosti bola predovšetkým oslavou kontrapunktu, na ktorej sa podieľali sóla, zbor i celý orchester.

Bratislava 2022, ISMN 979-0-68503-097-3



hudobné **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Nájdete vo vybraných kníhkupectvách alebo na www.hc.sk

Ján Levoslav Bella

Súborné dielo E:I, 6

MISSA PRO DIE DOMINICA ES DUR pre sóla, zbor a orchester

Súborné dielo E:I, 1

MISSA SANCTAE MARIAE (MISSA IN A) pre sólové hlasy, zbor a orchester

Bellove dve rané omše sa zachovali len v orchestrálnom materiáli a vznikli pravdepodobne ešte pred kremnickým obdobím (do roku 1869). Totožný majú použitý vokálny (sóla, štvorhlasný zbor) a sláčikový aparát, rozdiel je vo využití dychových nástrojov a organa: *Missa pro die dominica* využíva 1 drevený dychový nástroj (flauta) a tri plechové dychové nástroje (2 trúbky, trombón), *Missa Sanctae Mariae* využíva tri drevené dychové nástroje (flauta, dvojica klarinetov) a tri plechové dychové nástroje (takisto 2 trúbky a trombón). Obe omše zhudobňujú v šesťčasovom omšovom cykle celý kánonický text.

Bratislava 2022, ISMN 979-0-68503-115-4, ISMN 979-0-68503-113-0



hudobné **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Nájdete vo vybraných kníhkupectvách alebo na www.hc.sk

Hudobný život

Obsah 54. ročníka

SPRAVODAJSTVO / KONCERTY

(AS): Lviv Calling! – 4/24
 (HC): Zomrel Jan Maria Dobrodinský – 3/7
 (HC): Zomrel Juraj Filas – 1-2/4
 (kp): Súťaž Prime Violin otvára svoj tretí ročník – 9/7
 (MK SR, red.): Zomrel Ladislav Miškovič – 1-2/4
 (PT): Triumf Júlie Nagyovej... – 5/5
 (red.): Anketa ESPRIT – 5/5
 (red.): Laureáti cien Hudobného fondu – 10/3
 (red.): Metropolitná opera privítala... – 1-2/4
 (red.): Ocenenia Grammy – 4/5
 (red.): Ocenenie pre Teréziu Ursínyovú – 10/3
 (red.): Prvé zasadnutie ASDO – 3/7
 (red.): Rádionoviny – 4/5
 (red.): Slovenská jazzová spoločnosť vyhlasuje 36. ročník súťaže... – 9/7
 (red.): Slovenský filharmonický zbor... – 3/7
 (red.): Zomrel Braňo Hronec – 11/10
 (red.): Zomrel Cyril Dianovský – 11/10
 (red.): Zomrel Libor Pešek – 11/10
 (red., HC): Súťaž festivalu Konvergenzie – 4/5
 (SF, red.): Nový generálny riaditeľ Slovenskej filharmónie... – 1-2/4
 Beráts, J. – Matej, D.: Veny Academy na Islande – 7-8/8
 Beretová, A.: Prikázania – sú dnes ešte aktuálne? – 11/7
 Beretová, A.: Štyri premiéry s I. Kahánkom – 3/4
 Buchová Holičková, Z.: Nová sezóna s novými divákmi (?) – 11/9
 Dekánková, J.: Obyčajné slovo – 1-2/3
 Dohnalová, L.: 70 rokov Konzervatória Žilina – 6/10
 Dohnalová, L.: Impresie z Allegretta 2022 – 6/2
 Dohnalová, L.: ŠKO Žilina – 12/6
 Dohnalová, L.: ŠKO Žilina – 3/6
 Dohnalová, L.: ŠKO Žilina – 4/4
 Dohnalová, L.: ŠKO Žilina – 5/2
 Fecsková, S.: K jubileu Lýdie Urbančíkovej – 1-2/5
 Ficková, A. – Malčovský, M.: Bratislava Mozart Festival – 12/11
 Goč, J.: (Ne)známa hudba J. Pospíšila – 12/9
 Goč, J.: Ensemble Ricercata – 1-2/3
 Goč, J.: Ivesove piesne v Slovenskom rozhlase – 10/11
 Goč, J.: Tichá hudba Adriána Demoča – 5/3
 Gotthardt, K.: Hudba dneška v SNG #42: Fantasias & Abstractions – 6/5
 Gotthardt, K.: Jarné Konvergenzie 2022 – 5/4
 Guničová, K.: Lenárdov jubilejný Mahler – 10/11
 Guničová, K.: Praha: Vykradli nám Beethoveňa! – 11/7
 Guničová, K.: Rozhlas pre Ukrajinu – 4/2
 Guničová, K.: Sakrálny minimalizmus L. Borzíka – 4/2
 Hell, T.: Mníchovská filharmónia – 3/8
 Horkay, T.: Košická hudobná jar – 6/4

Horkay, T.: Piano Days 2022 – 7-8/6
 Horvát, J.: Aj Ružomberok má svoj organový festival – 10/10
 Hottmar, M.: Nový festival starej hudby v Žiline... – 4/5
 Jůzová, M.: V strhujúcej atmosfére – 12/8
 Kočišová, R.: A do Prešova... na gitarový festival! – 6/6
 Kolář, R.: (Ne)známa hudba Petra Zagara – 4/3
 Kolář, R.: Elgarova odysea... – 3/2
 Kolář, R.: Hudba dneška v SNG – 3/5
 Kolář, R.: Hudba dneška v SNG #43: Ursonate – 11/9
 Kolář, R.: Hudba spod kaukazského snehu – 4/7
 Kolář, R.: Poloprázdná Šeherezáda – 1-2/2
 Kolář, R.: Rozprávkový večer so štipkou trpkosti – 6/8
 Koreňová, K.: Hudba zo slovenských filmov – 12/9
 Koreňová, K.: VENI na Rázcestí – 12/13
 Levčík, R.: Konfrontácie s gitarami – 12/10
 Miškovičová, E.: 25 rokov Akadémie umení v Banskej Bystrici – 11/10
 Miškovičová, E.: Medzinárodný festival InterComp – 12/10
 Miškovičová, E.: Nový koncept festivalu zborového umenia Voce Magna Žilina – 7-8/10
 Miškovičová, E.: Voce Magna Žilina 2022 – 11/10
 Miškovičová, M.: Slovenský rozhlas s Matejom Arendárikom – 12/7
 Mojžišová, M.: Dáma pevných zásad a láskavého srdca (T. Ursínyová) – 5/10
 Mojžišová, M.: Namiesto blahoprajného medailónu: Jaroslav Blaho – 5/11
 Paľová, K.: M. Lejava – portrét plný premiér – 12/13
 Petrovičová Bystrická, Z.: 100 ženských hlasov – 3/3
 Petrovičová Bystrická, Z.: Beethovenovská púť rozhlasových symfonikov – 1-2/2
 Polakovičová, V.: Magická záhrada plná poézie a Schubertovej hudby – 9/4
 Rajter, A.: Ad: K. Guničová, Sakrálny minimalizmus L. Borzíka... – 5/3
 Rovňák ml., G.: Keď slová stíchnu, nech znie hudba – 11/11
 Serečinová, A.: Rok so Sphérou – 5/8
 Serečinová, A.: SFZ ako súčasť exkluzívnej zostavy – 5/6
 Štefunko, A.: Bach a Vivaldi s modernými nástrojmi – 3/4
 Štúňová, M.: Klasika, rock a populárna hudba v Trnave – 9/4
 Tichý, S.: K nedožitej osemdesiatke Eriky Hahnovej – 5/12
 Unger, P.: Nočné témy v opere s objavnou koncertnou ponukou – 6/9
 Valentovič, I.: Inter arma... – 5/13
 Zagar, P.: Grigorij Sokolov vo Viedni – 4/8
 Zelenková, J.: Od Zamborského k Čekovskému? – 6/12
 Zelenková, J.: Tridsať rokov košického Zboru sv. Cecílie – 12/9

FESTIVALY

(SF): Poštový lístok a pečiatka k jubileu organového festivalu – 10/3
 Červenka, J.: Janáček v kúpeľoch – 7-8/18
 Horkay, T.: Organový festival I. Sokola... – 10/9
 Jůzová, M.: Výber Pražského jara – 9/8
 Kamenská, M.: Hudba z gdanských veží – 7-8/20
 Kírály, F.: Akustický príbeh antropocénu – 10/12
 Kolář, R. – Dohnalová, L. – Horkay, T. – Gavalová, M.: Bratislavské hudobné slávnosti – 11/2
 Kolář, R. – Mojžišová, M. – Serečinová, A.: Viva Musica! – 10/4
 Kolář, R.: Melos-Étos 2022: má zmysel pokračovať – 12/2
 Koreňová, K.: Vážne aj (ne)vážne, vyvážené – 10/13
 Miškovičová, E.: Olympijský festival s hudbou K. Koreňovej – 7-8/24
 Mojžiš, V.: Postrehy z FORFEST-u – 9/9
 Serečinová, A. – Kolář, R.: Jesenné Konvergenzie 2022 – 10/2
 Serečinová, A.: Festivaly: Hudba miesta – 7-8/12
 Serečinová, A.: Kto je Laurie Anderson – 10/7
 Schindler, A.: Festivaly: Festival zaostrený na Šostakoviča a Silvestrova – 7-8/16
 Tichý, S.: Katedrálny organový festival Bratislava – 10/8
 Tichý, S.: Slovenské historické organy 2022 – 9/6
 Veselý, O.: Gitarový festival J. K. Mertza – 9/2

Z ORGANOVÉHO KOKPITU

Melcová, M.: Ja a kráľ – 1-2/5
 Melcová, M.: Len to dobré v nás – 4/6
 Melcová, M.: Veľké ženy – 3/7
 Melcová, M.: Rozkvitajúca duša – 5/12

AURIS INTERNA

Filip, J.: Premeny utrpenia – 1-2/17
 Filip, J.: Gergijevov mat – 3/15
 Filip, J.: Muzikológovia v opere – 7-8/5
 Filip, J.: Antropológia kultúrneho antagonizmu – 5/29
 Filip, J.: Píšući muzikológovia – 11/6
 Filip, J.: K stopám etnickej rôznorodosti – 6/21
 Filip, J.: Mučiari potenciál hudby – 4/8
 Filip, J.: Oslobodzovanie zvuku z pút hudby – 9/29
 Filip, J.: Filozofia súčasnej hudby? – 10/13
 Filip, J.: Krásno v hraniciach sveta – 12/14

ONLINE

Dekánková, J.: Na chate: Jana Dekánková a František Báleš – 5/20
 Kalász, J.: Na chate: Juraj Kalász a Jamey Aebersold – 11/34
 Kalász, J.: Na chate: Juraj Kalász a Zsófia Boros – 10/26
 Serečinová, A.: Na chate: Andrea Serečinová a Štefan Štec – 3/20

Serečinová, A.: Na chate: Andrea Serečinová a Martin Majkút – 7-8/30
Zagar, P.: Na chate: Peter Zagar a Veronika Lovranová – 6/28

OSOBNOSŤ

Kamenská, M.: Moja hudba je ozvenou... (V. Silvestrov) – 4/22
Ursínyová, T.: Umenie viesť a tvoriť (M. Lapš-naský) – 1-2/6

ROZHOVOR

Ambrózová, J.: U Rómov som sa priučila ľud-skej blízkosti (Jana Belišová) – 6/16
Buchová Holíčková, Z.: Stálo za to vrátiť sa (O. Lenárd) – 11/18
Godár, V. – Klíma, J.: Hudba zážitkov a zázra-kov (P. Zagar) – 1-2/18
Kolář, R.: Byť statočným, vedieť rozmýšľať... (Magda-léna Bajuszová) – 9/16
Kolář, R.: Harmonické plátna M. Slobodu – 12/19
Rothenstein, E.: Saxofóny pod mikroskopom (A. van Zoelen) – 4/17
Slávik, J.: Na violončelách ma priťahuje fareb-nosť (Eugen Prochác) – 5/16
Serečinová, A.: World music: chemtrails na hudobnom nebi (Vladimír Potančok) – 7-8/26
Serečinová, A.: Nechať sa zviest osobitosťou (P. Michalica) – 10/21
Veselý, O.: Vekom sa viac koncentrujem na prav-divú osobnú výpoveď (Marián Budoš) – 6/30
Veselý, O.: Mám rada filozofiu, kedy vlastný ego jde úplne pryč... (P. Poláčková) – 10/23

SPOMÍNANIE

Jartim, J.: Peter van Grob a jeho nedožitá šesť-desiatiny – 11/8

HUDOBNÉ DIVADLO

Bayer, R.: Čaj s Jackom Rozparovačom – 3/11
Bayer, R.: Čerstvý vietor – 10/16
Bayer, R.: Impresário bez divadla – 11/12
Blaho, V.: Peklo je všade – 3/9
Blaho, V.: Krátke šťastie tenoristu – 4/13
Blaho, V.: Exkluzívna Rusalka – 7-8/23
Blaho, V.: Útok na masy – 7-8/24
Burgrová, K.: Výnimočné naštudovanie – 12/15
Júzová, M.: S José Curou – 5/24
Madunická, K.: Bázlik po vyše polstoročí späť v SND – 7-8/22
Madunická, K.: (Ne)Slobodná Carmen – 10/14
Mišovic, K.: Kvalitná inscenácia zo slabého muzikálu – 6/15
Mišovic, K.: Voda, krv, ale nie muzikál nad vodou – 4/10
Mojžišová, M.: Alcina – 3/10
Mojžišová, M.: Nová krv do žíl slovenskej opernej réžie? – 4/9
Mojžišová, M.: Aspoň chvíľa so skutočným umením – 6/14
Mojžišová, M.: Slováci z Wiener Staatsoper – 7-8/25
Mojžišová, M.: Osviežujúca komika i angažova-

né divadlo – 9/13
Mojžišová, M.: V znamení viery i osudu – 9/10
Mojžišová, M.: Neklasicky klasická – 11/16
Mojžišová, M.: Quo vadis – 12/16
Polakovičová, V.: Na šikmej ploche – 10/20
Polakovičová, V.: Jana Kurucová ako žiarivý Lišiak – 11/17
Serečinová, A.: Moderná kuchyňa? – 10/15
Serečinová, A.: Stále dúfam, že sa Impresario Detcom ešte uvedie... – 11/14
Schindler, A.: Pár stoličiek, jeden stôl... – 4/11
Ševčík, D.: Psychologická pitva – 5/9

TÉMA

Bayer, R.: Sen o apolitickom umení – 3/12
Bayer, R.: O divadle bez diváka a nezodpove-daných otázkach – 5/14
Bayer, R.: Opera SND: Lock (aj) down? (L. Cukr) – 4/14
Beretová, A.: Vojna a mier – 11/24
Guničová, K.: Rádio Devín 50 – 11/25
Kamenská, M.: Stravinskij v Rusku – 7-8/34
Kolář, R.: Ukrajinská hudba je dnes... (V. Demi-dovich) – 3/16
(MK): Prišli sme takmer o všetky zahraničné spolupráce – 3/18
Serečinová, A. – Bayer, R.: Kríza v Opere SND – 6/22
Serečinová, A.: Cítim zlosť a bolesť (D. Raiskin) – 3/14

HISTÓRIA

Kamenská, M.: Mykola Lysenko – 3/22
Kamenská, M.: 106 taktov na ceste k revolúcii v hudobných dejinách – 5/26
Kolář, R.: Kto chce anglického skladateľa? – 9/28
Lisecka, M.: Skladateľ troch avantgárd – 7-8/36
Schindler, A.: V lágri som sa zamiloval do slo-venskej ľudovej piesne – 1-2/34

ANALÝZA

Froncová, T.: Einojuhani Rautavaara: Etydit op. 42 – 11/28
Horkay, T.: S. Rachmaninov: Rapsódia na Pa-ganiniho tému op. 43 – 12/28
Horkay, T.: F. Liszt: Kristus – 1-2/36
Horkay, T.: A. Skriabin: Symfónia č. 2 op. 29 4/26
Horkay, T.: Antonín Dvořák: Klavírne kvinteto A dur op. 81 – 7-8/38
Chalupka, L.: L. Burlas: Planctus – 3/25

V NOVEJ KRAJINE

Dekánková, J.: Carlie Brooke Bigelow – 5/23
Fordinálová, L.: Natália Lugovkina – 1-2/8
Fordinálová, L.: Mykola Erdyk – 3/13
Serečinová, A.: Igor Vlach – 4/20

HUDBA DNES

Kolář, R.: NEXT 2021: Mágia chaosu – 1-2/10
Vozárová, E. – Király, F.: Umelá inteligencia... – 1-2/13

STARÁ HUDBA

Kubínová, R.: Jedna pravda neexistuje – 10/28
Štefunko, A.: Taký bol rok 2021 s večnou hud-bou (P. Zajíček) – 1-2/26

TVORBA

Borzík, L.: Za každých okolností zostať čes-tým človekom (P. Krška) – 1-2/28

NOVÁ HUDBA

Pirníková, T.: „Mladé publikum hľadá novosť a originalitu“ – 6/32

REPORTÁŽ

Serečinová, A.: Hlasy, čo držia nad vodou – 9/20
Serečinová, A.: Košice: tak ďaleko, tak blízko – 12/22

JUBILEUM

Miškovičová, E.: Duch národa žije v piesni... – 1-2/30

SERIÁL

Jeseničová, S.: Hudba v časoch neslobody : Slovenský plán kultúrneho života – 3/30
Jeseničová, S.: Hudba v časoch neslobody: Indoktrinácia piesňou – 5/30
Jeseničová, S.: Hudba v časoch neslobody: Lhká múza v službách národa – 7-8/ 42
Jeseničová, S.: Hudba v časoch neslobody: Spevavé Slovensko? – 4/29
Jeseničová, S.: Hudba v časoch neslobody: Zá-bavná hudba pod cudzou vlajkou – 10/30
Jeseničová, S.: Hudba v časoch neslobody: Rómsky hudobníci... – 11/30

JAZZ

Buček, M. – Fiamin, E.: Baroque Goes Jazz Trio
Dekánková, J.: Basový archív... – 1-2/47
Dekánková, J.: Hráme čoraz lepšie (J. Bartoš) – 4/33
Kalász, J.: Onřej Štveráček – Jazzová impro-vizace a technika hry na saxofón – 9/33
Kalász, J.: Kam sa podel swing? – 9/33
Kalász, J.: Hevhetia Fest v Trnave – 10/33
Kalász, J.: Veľká štvorka vo Viedni – 11/36
Kalász, J.: Jazzové laboratórium: D. Húščava: When The Saints... – 12/31
Molčányiová, L.: Open-air Jarné jazzáky 2022 – 7-8/51
Nikitin, N.: Jazz na Viva Musica! – 9/34
Počaji, S.: Nemáme šancu prežiť bez krásy (P. Adamov) – 1-2/42
Prochác, E.: John McLaughlin and The 4th Di-mension – 12/32
(JK): City Sounds Festival, 23. – 24. septembra, Bratislava – 9/34

→ **(red.):** One Day Jazz Festival – 4/36
(red.): Slovenská jazzová spoločnosť vyhlasuje... – 10/36

JAZZ / ROZHOVOR

Deákánková, J.: Hanka G – 7-8/48
Kalász, J.: Hudba na princípe vlnenia – 9/30
Kalász, J.: Festivalové dilemy P. Lipu – 10/34

HUDOBNÉ LOKALITY

Demidovich, V.: Národné akademické divadlo opery a baletu Odesa – 7-8/32
Fordinálová, L.: Záhrada: Banská Bystrica – 3/29

RECENZIE CD / LP

(red.): Laureáti 2. ročníka skladateľskej súťaže... – 7-8/4
Danko, I.: Dominik Wollenweber / The Art of English Horn – 6/36
Demoč, A.: Iannis Xenakis electroacoustic works – 3/34
Demoč, A.: James Weeks Summer – 7-8/57
Demoč, A.: Michael Písař-Liu Tombstones – 7-8/57
Dohnalová, L.: ŠKO Žilina – 7-8/2
Fecsková, S.: Štefan Fajnor / Cymbál a husle / piesne – 10/37
Halák, M.: Darkness Positive – We Grew – 10/39
Halák, M.: Gladiator – 7-8/59
Halák, M.: KHI – 11/38
Horkay, T.: Boris Lenko / Musica Harmonicus – 4/37
Horkay, T.: SYRINX – 11/37
Horvát, J.: Giving Voice to my Music – 11/39
Horvát, J.: Milan Koukal / Naše dechovka – 1-2/53
Horvát, J.: Septem Dies – 4/38
Hottmar, M.: Sigismondo d'India / The Monodies on Sonnets... – 12/37
Kalász, J.: Alan&Stefan Bartus Trio Connectivity – 5/36
Kalász, J.: Lukáš Oravec / Quartet with Moravian Philharmonic – 3/35
Kalász, J.: Otto Hejnic Trio / This is How it is – 6/37
Kalász, J.: Sonety – 1-2/52
Katína, P.: Amazone – 12/36
Katína, P.: Fatma Said El Nour – 1-2/48
Katína, P.: Jacob's Ladder / Brad Mehldau – 7-8/58
Katína, P.: Joyce DiDonato / EDEN – 6/35
Katína, P.: La finta pazza / Sacratì – 11/37
Katína, P.: Messiaen / Vingt regards... – 9/36
Katína, P.: Mozart / Mitridate, rè di Ponto – 7-8/55
Katína, P.: Philippe Manoury / Lab Oratorium – 5/35
Katína, P.: Staying In Touch – 12/37
Katína, P.: J. S. Bach / Three Or One – 1-2/50
Kočišová, R.: Bohuslav Martinů / Les Fresques – The Parables – Estampes – 7-8/56
Kočišová, R.: Cachua Serranita – 11/38
Kočišová, R.: Jistebnický kancionál – 1-2/51
Kočišová, R.: Lakatos Róbert / 30 duet pre husle a violu – 9/39
Kolář, R.: Adrián Demoč / Dotyky. Za zrkadlom –

1-2/48
Kolář, R.: Branislav Dugovič / Bang Bang / Boogie Boogie – 7-8/59
Kolář, R.: Devanas Duo / Slovak Piano Music... – 12/36
Kolář, R.: Doublebassement – 1-2/49
Kolář, R.: Hviezdny záver sezóny – 7-8/4
Kolář, R.: Lukáš Borzík / Svetlo Slova – 9/38
Kolář, R.: Quasars Ensemble: Koexistencie strún – 7-8/3
Kolář, R.: Schmitt / Ravel / Poulec / Martinček / Cikker – 9/37
Koreňová, K.: CUBUS – 10/38
Koreňová, K.: Ivan Hrušovský / Sláčikové kvartetá a Elégia – 7-8/55
Koreňová, K.: Matej Arendárik hrá Beethovena I. – 12/35
Koreňová, K.: Mathias Rüegg / Solitude Diares – 1-2/52
Koreňová, K.: Mykhaylo Zakhariya CímbalArt – 5/35
Laškody, L.: Beethoven / The Complete Piano Trios – 6/36
Laškody, L.: Blue Journal – 9/39
Laškody, L.: Das romantische Lied aus Pressburg – 5/34
Lejava, M.: Lotz Trio / Mozart / Terzetti / KV 439b – 5/34
Lejava, M.: Milan Pala Plays Alfred Schnittke – 4/37
Lejava, M.: V. Bibík / Sonatas for Violin and Piano – 12/35
Lejava, M.: V. Bibík / Viola Sonatas – 12/35
Letňanová, E.: Jarmila Kozderková / Česká klavírna hudba klasicizmu – 11/37
Machajdík, P.: Suchoň, Penderecki / Sonatas for Violin and Piano – 1-2/48
Miškovičová, E.: Flautové sonáty 20. storočia – 9/36
Miškovičová, E.: Hudobná mozaika – 12/37
Nágel, P.: Alexander Albrecht / Klavírne skladby – 7-8/55
Oláh, D.: Babele Beat Band / BuBu Forest – 6/37
Oláh, D.: Dream Chaser Nikola Bankov feat. Randy Brecker – 5/37
Oláh, D.: ekual – 1-2/53
Oláh, D.: Kenny Garrett / Sounds from the Ancestors – 4/39
Pavelka, L.: A Leap Into the Dark / P. Katina – 9/37
Pavelka, L.: Marek Piaček / Apolloopera – 6/34
Schindler, A.: Jewish Songs – 4/39
Schindler, A.: Paths / Janáček, Martinů, Schulhoff, Klein – 10/39
Schindler, A.: Schumann Piano Quartets – 9/38
Slabý, P.: Dysphoria Soheil Peyghambari – 3/35
Steinecker, A.: Johann Matthias Sperger / Double Bass Concertos – 7-8/54
Šišková, I.: Johannes Brahms – 10/38
Štefunko, A.: Bixi Music From Eighteenth-Century – 7-8/58
Unger, P.: Impressions – 9/36
Unger, P.: Karel Burian / Complete recordings

1906-1913 – 1-2/50
Ursínyová, T.: Ave Maria / Duchovná tvorba pre hlas a organ – 6/34
Veselý O.: Štefan Németh-Šamorínsky – 3/34
Veselý, O.: Dvořák – the complete piano works Ivo Kahánek – 7-8/56
Veselý, O.: Ján Levoslav Bella / Protestantská chrámová hudba... – 6/35
Veselý, O.: Joseph Kaspar Mertz / KUKUK – 1-2/51
Veselý, O.: Roman Berger / Korczak in memoriam, Requiem... – 10/37
Zappner, V.: The World Is Waiting For The Sunrise – 5/36

RECENZIE KNÍH

Bednáriková, J.: Slovensko-anglický slovník pre hudobníkov... – 11/39
Fecsková, S.: Irena Medňanská a slovenská hudobná pedagogika – 3/36
Hottmar, M.: Hudobný život v renesancii a baroku... – 3/36
Medňanský, K.: Francúzsky husľový fenomén... – 12/38
Pirniková, T.: Hudba v hudbe – 3/37
Ursínyová, T.: Fujary a píšťaly I. diel – 12/39

POVIEDKA

Rozenbergová, V.: Maurice y Tennessee
Rozenbergová, V.: Stretol som chlapca, čo sa do mňa zbláznil – 9/40
Rozenbergová, V.: Pohreb – 3/38
Rozenbergová, V.: Tajnostkár – 4/40
Rozenbergová, V.: Ruky – 5/40
Rozenbergová, V.: O úsmevoch. Fikcia o Jacqueline. – 10/40
Rozenbergová, V.: Kráľ – 11/40
Rozenbergová, V.: Samé sladké veci – 12/40
Rozenbergová, V.: Kalimba – 1-2/54

RÔZNE

Buranovský, D.: Svedectvá doby: Anton Buranovský – 11/26
Horkay, T.: V žiari monitorov I-II – 1-2/4
Horkay, T.: V žiari monitorov III – 3/2
Horkay, T.: V žiari monitorov IV – 4/6
Horkay, T.: V žiari monitorov V – 5/7
Horkay, T.: V žiari monitorov VI – 6/3
Horkay, T.: V žiari monitorov VII – 7-8/7
Horkay, T.: V žiari monitorov VIII – 11/11
Horkay, T.: V žiari monitorov IX – 12/5
Jurčo, M.: Z dejín slovenskej populárnej hudby: Traditional Club Bratislava – 1-2/44
Kalász, J.: Backstage: Zvuk skrytý v bronz – 12/26
Melcová, M.: Glosa: Súboje a víťazstvá – 12/14
Polakovičová, V.: Kniha: Myslieť a klásť otázky – 1-2/16
Serečinová, A.: Výročie: Mikuláš Mojzes – 11/22
Veselý, O.: Hudba dnes: Je pro mě důležité se neuzavírat... – 9/24

:|: DALIBOR KARVAY SOUVENIRS

Dalibor Karvay – husle
Daniel Buranovský – klavír



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

Bratislava 2017, HC 10045

:|: 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

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

februárové koncerty

74. koncertná sezóna 2022/2023



www.filharmonia.sk stream.filharmonia.sk #slovakPhil

2

štvrtok / C3
Koncertná sieň SF 19.00

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA
H. PISHKAR *dirigent*

Musorgskij, Čajkovskij, Sibelius

7

utorok / K3
Malá sála SF 19.00

Klavírny recitál
R. BÍLÝ *klavír*

Liszt, Chopin, Debussy, Dutilleux

9

štvrtok / piatok / D4 / E4
Koncertná sieň SF 19.00

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA
R. WEIKERT *dirigent* /
R. BÍLÝ *klavír*

Beethoven / Bruckner

12

nedela / SKO5
Stĺpová sieň SF 16.00

SLOVENSKÝ KOMORNÝ ORCHESTER
E. DANEL *um. vedúci, husle*

Mozart

15

streda / J1
Koncertná sieň SF 18.00

SYMFONICKÝ ORCHESTER
KONZERVATÓRIA V BRATISLAVE
J. JARTIM *dirigent*

16

štvrtok / piatok / A5 / B5
Koncertná sieň SF 19.00

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA
SLOVENSKÝ FILHARMONICKÝ ZBOR
J. JUDD *dirigent* /
TH. LANG *zbormajster* /
L. VARGICOVÁ *soprán* /
V. HAJNOVÁ *mezzosoprán* /
A. BRISCEIN *tenor* /
O. MRÁZ *bas*

Beethoven Missa solemnis
D dur, op. 123

26

nedela / O2
Koncertná sieň SF 16.00

Organový recitál
W. GUGGENMOS *organ*

Bach, Saint-Saëns, Liszt,
Franck, Bonnet, Lemare

28

utorok / KH2
Malá sála SF 19.00

J. SLÁVIK *violončelo* /
D. VARÍNSKA *klavír*

Beethoven

Pokladnica Slovenskej filharmónie
Reduta, Nám. Eugena Suchoňa 1, Bratislava
otvorená v pracovných dňoch
po 09.00 – 14.00, ut – pia 13.00 – 19.00
a hodinu pred koncertom v mieste jeho konania.

Rezervácie vstupenky@filharmonia.sk
online predaj a rezervácia vstupeniek
www.filharmonia.sk, www.navstevnik.sk
Predaj vstupeniek aj v sieti Ticketportal

Zmena programu a interpretov vyhradená.

