

Oľga Kroupová o Ligetím
B. Bartók: Koncert pre orchester
Allegretto 2023
Muzički biennale Zagreb
Jazzové laboratórium:
Ľubomír Tamaškovič
Hudobná poviedka

Hudobný život
05/2023/R. 55

**Jon Balke
a jeho
hudobné
rebélie**



PRO MUSICA NOSTRA

12
6
—
18
6
2023

TRNAVIENSI

Festival sa koná pod záštitou
predsedu Trnavského samosprávneho kraja Jozefa Viskupiča.

12 Piešťany
18.00 Elektrárňa
LUCIENNE RENAUDIN VARY (FR)
FÉLICIEN BRUT (FR)

13 Smolenice
18.00 Smolenický zámok
BAROCCO SEMPRE
GIOVANE (CZ)

14 Voderady
18.00 Kaštieľ
ANDREA VIZVÁRI (SK)
IWONA WALL (PL)
MIROSLAV DVORSKÝ (SK)
GUSTÁV BELÁČEK (SK)
EVA VIRSIK (SK/USA)

15 Lančár
18.00 Kostol
sv. Michala Archanjela
CORVINA CONSORT (HU)

16 Cífer-Pác
18.00 Kostol sv. apoštolov
Petra a Pavla
VLADIMÍR REJLEK (CZ)
VÍT HAVLÍČEK (CZ)

17 Hlohovec
18.00 Zámok
AGI FERIENČIKOVÁ (SK)
ENIKŐ GINZERY (SK/DE)

18 Trnava
18.00 Zrkadlová sála
Divadla Jána Palárika
COLLEGIUM
MARIANUM (CZ)

www.promusicanostro.sk



Pro musica
nostra



TRNAVSKÝ
SAMOSPRÁVNÝ
KRAJ

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

PRO MUSICA NOSTRA

15
6
—
22
6
2023

SAROSSIIENSI

Festival sa koná pod záštitou
predsedu Prešovského samosprávneho kraja Milana Majerského.

15 Fintice
18.00 Kaštieľ
LUCIENNE RENAUDIN VARY (FR)
FÉLICIEN BRUT (FR)

16 Petrovany
18.00 Kaštieľ
COLLEGIUM MARIANUM (CZ)

17 Zborov
18.00 Kostol sv. Žofie
MUCHA QUARTET (SK)
VLADO KULÍŠEK (SK)

18 Brežany
18.00 Chrám sv. Lukáša
CELTIC TRIANGLE (PL/GB)

19 Fričovce
18.00 Kaštieľ
ANDREA VIZVÁRI (SK)
IWONA WALL (PL)
MIROSLAV DVORSKÝ (SK)
GUSTÁV BELÁČEK (SK)
EVA VIRSIK (SK/USA)

20 Hanušovce nad Topľou
18.00 Kostol Naněbovzatia
Panny Márie
CORVINA CONSORT (HU)

21 Hermanovce
18.00 Péchy Castle
AGI FERIENČIKOVÁ (SK)
ENIKŐ GINZERY (SK/DE)

22 Prešov
19.00 Konkatedrála sv. Mikuláša
BRATISLAVSKÝ
CHLAPČENSKÝ ZBOR (SK)

www.promusicanostro.sk



Pro musica
nostra



hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Obsah

- Koncerty**
- 2 Bavorská štátna opera – Palác kultúry Drážďany – Štátna filharmónia Košice – Piano Days – Prešovské dni klasickej gitary

- Festivaly**
- 8 Allegretto 2023
12 Muzički Biennale Zagreb
16 MaerzMusik Berlín

- Auris interna**
- 3 Zaniknutý svet

- Z organového kokpitu**
- 7 Najmenšia organistka v najkrajšom meste

- Subito**
- 11 S Milošom Valentom

- V novej krajine**
- 15 Boseong Cho

- Za vôňou nástroja**
- 17 Patrik Sabo: Strastiplná cesta za snom o cinku

- Hudobné divadlo**
- 18 Opera SND: Maria Stuarda
20 Teatro Real: Nixon v Číne
22 Bavorská štátna opera: Vojna a mier

- Skladatelia**
- 24 Osem filmových svedectiev o hudbe a dobe

- Ligeti 100**
- 26 V nemom úžase nad Ligetiho vesmírom (Olga Kroupová)

- Analýza**
- 29 Béla Bartók: Koncert pre orchester

- Jazz**
- 32 Jazzové laboratórium: Lubomír Tamaškovič (Softly, as in a Morning Sunrise)
34 Rozhovor: Jon Balke

- Recenzie CD**

Poviedka
Iba raz na svete (Vanda Rozenbergerová)

Editoriál

ANDREA SEREČINOVÁ



Na otázku, aký odkaz zanecháva György Ligeti súčasným skladateľom, odpovedá skladateľka a editorka Olga Kroupová, že na ňom obdivuje najmä jeho pokoru: „*Nikdy sa nepovažoval za veľkého, on ním bol, resp. sa ním stal. Vďaka svojej neoblomnej vôli a prísnosti voči sebe, so svojou tvorivou nespokojnosťou a vášňou, neustálou zvedavosťou, snahou hľadať pravdu, to, čo ho prevyšuje, čo nepodlieha ľudským súdom a ohľadom.*“

V rozhovore so skladateľom a dirigentom Mariánom Lejavom odкрýva optiku zo zmaterializovaného vnútra Ligetiho hudby – z notovej partitúry, cez kontakt s autorovými rukopismi, ako editorka, ktorá hudobné dielo sprostredkuje tomu najdôležitejšiemu článku v reťazci, interpretom. Je to pohľad unikátny – cez mikroskop, ale aj „zhora“...

V piatom tohtoročnom vydaní Hudobného života máme viaceré príležitosti pripomenúť si, že hudobné dielo nevzniká v izolácii, „z ničoho“, a že na autorovu poetiku máva obrovský dopad prostredie a okolnosti, v ktorých tvorí. Exemplárnym a reprezentatívnym príkladom je, samozrejme, György Ligeti. Hudobné centrum nedávno sprístupnilo na svojom youtubovom kanáli dokumentárnu sériu *Hudobníci* o ôsmich slovenských skladateľoch, kde Roman Berger, Miroslav Bázlik, Ladislav Kupkovič, Pavol Šimai, Juraj Hatrík, Vladimír Godár, Martin Burlas a Ilja Zeljenka skladajú vo svojich rozprávaniach nielen mozaiku polstoročia slovenskej hudby, ale aj dramatických spoločenských a politických zvrátov. A nechávajú nahliadnuť nielen do svojich domovov, ale aj duší...

V tejto línii môžeme pokračovať, aj keď sa prelistujeme do našej hudobno-analytickej rubriky, kde Tamás Horkay približuje Bartókov *Koncert pre orchester*. Dnes už na pódioch preslávené dielo vznikalo v bolestných kontextoch skladateľovej emigrácie a zdravotných problémov, za zvukov vojny, ktorej výbuchy bolo počuť aj za oceánom...

Z titulky hľadiaci nórskeho skladateľa a klaviristu Jon Balke nakrátko pricestoval na Slovensko, aby dohliadol na našťudovanie svojej hudby, ktorá bude v júli znieť v Bratislave a v Bojniciach. A aj v rozhovore s Jurajom Kalászom sa vynorila politika. Nórskeho jazzmana inšpirujú multikultúrne vplyvy súčasného sveta, potreba Západu zúrodňovať vlastnú tvorivú pôdu, čítame, ako Balkeho odmietnutie vojenskej intervencie v Iraku vyústilo do nových hudobných projektov, vybočujúcich z užšieho jazzového rámca...

Skrátka, žijeme ďalšie storočie hudby a politiky.

:||

Mesačník **Hudobný život**/marec 2023 vychádza v **Hudobnom centre** Michalská 10, 815 36 Bratislava IČO 00 164 836

Zapísané v zozname periodickej tlače MK SR pod ev. číslom EV 3605/09

Redakcia: Šéfredaktorka: Andrea Serečinová (kontakt: andrea.serecinova@hc.sk, +421 2 20470420, 0905 643926), redaktori: Robert Kolář (robert.kolar@hc.sk), Jana Dekánková (jana.dekankova@hc.sk), Juraj Kalász (juraj.kalasz@hc.sk), externá redakčná spolupráca: Robert Bayer (robert.bayer@hc.sk), Jazykové korektúry: Zuzana Studená, Marcel Olšiak, odborná spolupráca: Eva Planková, korektúry českých textov: Lucie Lukášová, grafická úprava: Róbert Szegény

Distribúcia a marketing: Patrik Sabo (tel: +421 2 20470460, fax: +421 2 20470421, distribucia@hc.sk) • **Adresa redakcie:** Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, www.hc.sk/hudobny-zivot/ • **Grafický návrh:** Pergamen Trnava • **Tlač:** ULTRA PRINT, s. r. o., Bratislava • **Rozširuje:** Slovenská pošta, a. s., Mediaprint-Kapa a súkromní distributéri • **Objednávky na predplatné prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty, alebo e-mail:** predplatne@slposta.sk • Objednávky do zahraničia vybavuje Slovenská pošta, a. s., Stredisko predplatného tlače, Uzbecká 4, P.O.BOX 164, 820 14 Bratislava 214, e-mail: zahranicna.tlac@slposta.sk • Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. 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:** Jon Balke, foto: Tone Myskja • **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

Koncerty



18. 4. 2023

Mníchov, Bavorská štátna opera

Bavorský štátny orchester

Paolo Taballione, Gaël Gandino,
Hanna-Elisabeth Müller, Robert Jindra
Mozart

Wolfgang Amadeus Mozart patrí okrem Richarda Straussa, Richarda Wagnera, Georga Friedricha Händela, Giacoma Pucciniho a Giuseppe Verdiho medzi tzv. „domovských bohov“ Bavorského štátneho orchestra. Pred 500 rokmi – áno, orchester dnešnej Bavorskej štátnej opery existuje kontinuálne už neuveriteľné poltisícročie – sa volal Mníchovská dvorná kapela a pod týmto názvom uviedol aj svetové premiéry Mozartových opier *La finta giardiniera* (1775) a *Idomeneo* (1781). Je preto prirodzené, že slávnostný akademický koncert pod taktovkou Roberta Jindru pri príležitosti päťstoročnice jedného z najstarších a najlepších operných orchestrov na svete, bol venovaný práve dielam rodáka zo Salzburgu. V efektnej

Vzácná príležitosť: Robert Jindra za pultom jubilujúceho Bavorského štátneho orchestra
Foto: © Wilfried Hoesl

V efektnej dramaturgii koncertu sa ako sólisti predstavili aj hráči orchestra existujúceho kontinuálne už pol tisícročia.

dramaturgii sa pritom ako sólisti predstavili na javisku mníchovského Národného divadla, budovy Bavorskej štátnej opery, aj vybraní domáci hráči orchestra.

Hneď v úvodnom čísle programu večera sa tak zaskveli Paolo Taballione a Gaël Gandino v *Koncerte pre flautu a harfu KV 299*. Flautista nevynikol len agilným frázovaním, ale aj kadenciami, ktoré si sám skomponoval. Tri vyslovene jemné komorné skvosty pritom vytvorili veľkorysý priestor aj pre kolegyňu harfistku. V *Sinfonii concertante KV 297b* zase Giorgi Gvantseladze (hoboj), Andreas Schablas (klarinet), Johannes Dengler (lesný roh) a Moritz Winker (fagot) ukázali, v čom spočíva náročnosť tejto komornej miniatúry. Nevyžaduje si totiž len skvelých sólistov, ale aj homogénny a organický súzvuk, ktorý môžu hráči dosiahnuť len vďaka dlhoročnému spoločnému muzikarovaniu v orchestrálnej jame. Aj Hanna-Elisabeth Müller je na doskách prominentného operného domu doma. Z jeho operného štúdia odštartovala svoju medzinárodnú

a medzičasom hviezdnu spevácku kariéru. Koncertnou áriou *Bella mia fiamma, addio KV 528*, ktorú Mozart skomponoval v Prahe v r. 1787 na text z Jommelliho opery *Cere-re placata* (1772), preukázala sopranistka nielen vytríbený zmysel pre mozartovskú intonáciu, ale aj skutočnosť, že patrí k súčasnej špičke mozartovskej interpretácie.

Šéfdirigent Štátnej filharmónie Košice a opery pražského Národného divadla Robert Jindra je známy aj publiku Bavorskej štátnej opery. Debutoval tu v sezóne 2020/21 v *Rusálke*, o rok neskôr zaznela pod jeho taktovkou aj *Liška Bystrouška*. V budúcej sezóne sa postaví za pult Bavorského štátneho orchestra v predstaveniach Pucciniho *Triptychu*. Na záver aprílového slávnostného akademického koncertu sa predstavil so *Symfóniou č. 38 „Pražskou“ KV 504*. S jubilujúcimi Mníchovčanmi ju našťudoval v jasných kontúrach s dynamicky výraznými akcentmi, zohľadňujúc nielen tradíciu, ale aj súčasnosť mozartovskej praxe.

ROBERT BAYER

25. 4. & 27. 4. 2023
Drážďany, Palác kultúry & Semperova opera
 Julia Fischer, Petr Popelka,
 Friedrich Thiele
 Sächsische Staatskapelle
Suk – Dvořák – Saglietti – Martinů – Čajkovskij

Bolo to ako pohladenie. Keď po dlhých daždivých a chladných týždňoch rozkvitli koncom apríla konečne české stráne a háje, znela v ich tesnej blízkosti, v Drážďanoch, hudba majstrov, ktorí vo svojich dielach vyšli z ich harmónie a melodiky. Navyše, v ich hudobnom odkaze sa zrkadlí tichý obdiv tomu raju na zemi, ktorý zvečnil František Škroup vo vrúcnotou vyšperkovannej hymnickej piesni. Šlo o mimoriadny koncert drážďanskej Sächsische Staatskapelle, ktorá ponúkla diela Antonína Dvořáka a Josefa Suka. Pre obidvoch skladateľov sa stali piesne ich kolísk celoživotným nevyčerpatelným prameňom, od oboch zazneli na koncerte diela, ktoré sa snúbili so závideniahodnou muzikalitou nemeckej huslistky so slovenskými koreňmi Julie Fischerovej a s nespútanou vášňou českého dirigenta Petra Popelku.

Koncert sa uskutočnil v ešte stále novej a akusticky excelentnej koncertnej sieni Paláca kultúry v Drážďanoch, ktorú slávnostne otvorila zhodou okolností v roku 2017 *Husľovým koncertom e mol* Felixu Mendelssohna Bartholdyho práve Julia Fischer. Umelkyňa nadchýna už takmer štvrt storočia publikum na celom svete ako klaviristka, no hlavne ako majstrovská huslistka. Hostovaním v Drážďanoch koncom apríla uzavrela svoju rezidenciu ako virtuózka aktuálnej koncertnej sezóny Staatskapelle. Publikum ju počulo v husľových koncertoch Beethovena, Mendelssohna Bartholdyho i v sólovej literatúre Johanna Sebastiana Bacha. Boli to hviezdne hodiny, lebo všetky jej vystúpenia sa niesli v znamení absolútnej profesionality, stopercentnej istoty a vrúcnoti tam, kde si to notový zápis vyžaduje.

Pre Antonína Dvořáka i pre jeho žiaka a zaťa Josefa Suka je intenzívny cit jednou z tých najpríznačnejších výrazových črt, aj keď sa zdá, že v prípade Suka je ho potrebné v jeho partitúrach najprv vypátrať. Na koncertných pódioch zriedka uvádzanej Sukovej jednočasťovej *Fantázie pre husle a orchester g mol op. 24* sa práve z toho hľadiska dostalo od Julie Fischerovej maximálnej pozornosti. I keď nejde o kompozíciu významom podobnú husľovým koncertom, diela sa zmocnila od prvej noty so sebavedomo a dominujúco nasadeným sýtym, priam violovým tónom. Publiku predstavila hudbu občas pripomínajúcu Sukových súčasníkov Richarda Straussa či Debussyho. Vyrožprávala intenzívny a dramatický, i keď imaginárny, príbeh, harmonicky vyhotené krajné úseky sa jasne vyčlenili od stredného lyrického dielu. Jej husle zvíťazili v každom ohľade nad všetkými výrazovými i technickými prekážkami. Ideálna bola tiež symbióza sólistky s dirigentom a s excelentnými plechovými nástrojmi bohato obsadeného orchestra. Celý ansámbl znel spolu na jednej vlne výrazu i technickej dokonalosti.

Táto ideálna spolupráca na pódii sa v Dvořákovskej *Romanci pre husle a orchester f mol op. 11* ešte zintenzívnila. Harmónia diela tematicky vychádzajúca z Dvořákovho *Sláčikového kvarteta op. 9* sa preniesla do priam ideálneho súladu sólistky, dirigenta a orchestra. V Dvořákovi bol husľový part menej náročný ako v Sukovi, ale o to náročnejší v emotívnom uchopení. Julia Fischer ho priam nadpozemsky vyspievala. Ovácie publika si vynútili prídavok, ktorým sa stalo Paganiniho *Capriccio č. 24 op. 1.*, kde pri

Zaniknutý svet

JAKUB FILIP



Zmätenie je často predzvestou konsolidácie, napísal pred šiestnástimi rokmi známy americký kritik Alex Ross v súvislosti s dynamickým a naoko upadajúcim 20. storočím v európskej hudbe. Úpadok a zmätenie v tomto prípade plnia rolu synonym, pretože označujú proces zmeny postavenia hudby a skladateľov v našej kultúre a ťažkosti s pochopením nových pomerov, ktoré táto zmena priniesla.

Pre klasickú hudbu boli vždy typické konzervujúce tendencie: snaha o uchovávanie tradície, prístupov, metód a pravd. V záverečnej kapitole Sunken Cathedrals: Music at Century's End knihy The Rest is Noise (2007) Ross píše, že mladí skladatelia sa z literatúry, ku ktorej ich priviedli ich učitelia, dozvedajú, že celé generácie ich starších predchodcov oslňovali kráľov, uchvacovali davy či tmelili národy, a že v súčasnej populárnej kultúre nie je pre takéto skladateľské idoly miesto. Vraj svet, s ktorým mali životné šťastie veľikáni klasickej hudby, už nejestvuje. A tak tu máme romantizujúci mýtus o zaniknutom svete, ktorý sa nepodarilo zakonzervovať.

Čo vzniklo ako unikátny výsledok európskej hudby – teda okrem iných inštitút orchestra ako formatívneho telesa, spoločenské postavenie skladateľa či moderný spôsob komponovania započatý Wagnerom a rozvíjaný Debussym, Scriabinom či Bartókom – sa v priebehu preklínaného 20. storočia ako keby rozplynulo. Nie nevyhnutne zaniklo, ale možno skôr rozprsklo kamsi do éteru, kde zreteľné vymedzenie postavenia skladateľa v spoločnosti a významu a poslania hudobného diela prestalo byť možné. Nepomohla tomu napokon ani notoricky známa záchranná misia Larsa Ulricha z Metallicy na počiatku milénia, ktorý chcel v boji s Napsterom prinavrátiť muzikantovi-skladateľovi jeho dôstojné socioekonomické postavenie (tvrdó vydobyté Mozartom?, či kým vlastne?). A to je pritom príklad z prostredia vrcholnej populárnej kultúry, ktorá mala údajne zosadiť skladateľov z ich trónov.

V skutočnosti to, čo sa zdalo ako zanikajúce, možno nikdy zanikajúcim nebolo, podobne ako to, čo bolo údajne kedysi dobré, nemuselo nikdy existovať. Zmena sa totiž niekedy kamufluje za zánik. Rakúsky filozof Carl R. Popper, ktorý vo svojej slávnej knihe Otvorená spoločnosť a jej nepriatelia (1943) v rámci (inak výborného) pojednania o hrozbách pre slobodu a demokraciu venuje v prvom zväzku značný priestor Platónovmu revizionizmu a návratu k „pevným a overeným formám“ minulosti, aby on sám (Popper) v jednom okamihu napísal asi toto: Starú hudbu mám rád o to viac, čím je staršia; k modernej hudbe mám odpor, a to zvlášť k tej od dôb Richarda Wagnera, pričom som špecificky proti futurizmu ako na poli umenia, tak morálky. Popper tu exemplárne (nevedomky) demonštroval silu ľudského, autentického uchýľovania sa k viac či menej skutočným tradíciám ako záchytným bodom, a ak nie hneď k odporu, tak prinajmenšom k úzkostlivej opatrnosti k zmene.

Tradícia nemusí byť nevyhnutne zlá, ak nie je rigidne a fanaticky vymáhaná proti vôli iných. Rovnako je to aj so zánikmi – o tých si, navyše, často myslíme, že prebiehajú práve tu a práve teraz, hoci skôr to bude tak, že nám chýba patričný odstup umožňujúci vidieť, čo sa deje naozaj. Rossovo zmätenie, ktoré predchádza konsolidácii, je však niečo, čo môže platiť pre ktorýkoľvek scenár. A konsolidácia môže zas znamenať uvedomenie si, že niečo sme videli pokrivenou optikou. ||

všetkej precízności a neslýchanej rýchlosti ostalo miesto aj na nepatrné agogické záchvevy a dynamické nuansy.

Večer českej hudby pokračoval nádhernou Dvořákovou 6. *symfóniou*, ktorú si nenechala ujsť ani Julia Fischer. Sedela, pre sólistov koncertov skôr neobvyklo, v koncertnej sieni medzi poslucháčmi. Vyjadřila tým svoj obdiv orchestru, ale hlavne svojmu rovesníkovi, 37-ročnému dirigentovi Petrovi Popelkovi, výzorom nápadne podobnému mladému Antonínovi Dvořákovi. Rodený Pražan Popelka pôsobil najprv do r. 2019 takmer desať rokov ako zástupca sólového kontrabasistu v Staatskapelle Dresden, aby sa neskôr medzi dirigentmi zjavil ako kométa. Medzičasom dirigoval významné orchestre aj vo významných operných domoch Európy, najnovšie je šéfdirigentom Nórskeho rozhlasového orchestra v Osle a umeleckým vedúcim Rozhlasového orchestra v Prahe. Na koncerte sa prejavil ako milovník a znalec Dvořáka. Partitúru uchoпил všetkými zmyslami, priam fyzicky sa zasadil o exaktné nástupy, širokými gestami modeloval dynamiku a farebnosť diela. Svoje pozitívne sily dokázal preniesť na orchester, očividne motivoval bývalých kolegov k maximálnemu výkonu, intenzívne nasadenie a razantné tempo finále vyústili do momentu šťastia – u interpretov i publika.

Definitívnu bodku za rezidenčným hosťovaním v Drážďanoch dala Julia Fischer 27. 4. vo vypredanej Semperovej opere na 7. komornom koncerte Sächsische Staatskapelle Dresden. Na pravidelných komorných koncertoch tohto orchestra sa podieľajú dobrovoľne a bez obvyklého honoráru jeho členovia už od r. 1854. Hrajú za tzv. „frakovné“ vo výške 10 €. Na programe boli okrem *Suity pre lesný roh a sláčikové kvarteto* súčasného talianskeho skladateľa Corrada Mariu Sagliettiho a jediného sláčikového kvarteta Giuseppe Verdiho aj diela, ktoré iniciovala Julia Fischer.

Medzi nimi bol i ďalší český drahokam, *Duo č. 1 pre husle a violončelo* Bohuslava Martinů. Je to jedna z tých skladateľových úžasných komorných skladieb, ktoré sa dostali na trh hudobného života iba nedávno, ale u interpretov sa stali okamžite populárne. Dielo zaznelo v premiére v Paríži v r. 1927, interpretmi boli

koncertný majster Českej filharmónie Stanislav Novák a vynikajúci violončelista, hudobný spoločník Paula Hindemitha, Maurits Frank. Tohto rytmicky burcujúceho a polytonalitou výšperkovaného Martinů podala Fischer s Friedrichom Thielem, koncertným majstrom violončiel, v tempe, ktoré vyražalo dych. Iba niekoľko taktových upokojenie dovolilo obom nástrojom vydýchnuť si a pripraviť finálny martinůvsky hudobný ohňostroj.

Na záver koncertu siahla Julia Fischer so svojimi partnermi po Čajkovského *Sláčikovom sextete d mol „Souvenir de Florence“*, poslednom komornom diele skladateľa. I keď Julia Fischer bola rovnocennou partnerkou spoluhráčok a spoluhráčov, predsa bola len absolútnou „dirigentkou“ večera. Jej husle udávali nielen takt, ale boli prvými huslami inšpirujúcimi celý vynikajúci komorný ansámbl k fascinujúcemu výkonu. O jej nezvyčajnom talente sa v jednom rozhovore vyjadril dirigent Michael Sanderling, dnešný šéfdirigent Symfonického orchestra v Lucerne, nasledovne: „*Stretávam ju ako skvele disponovanú a okrem toho vynikajúco informovanú aj o tých partoch, na ktorých sa interpretačne nepodieľa. Cit a intelekt sú u nej také vyvážené, ako som to doposiaľ zažil iba zriedka.*“

AGATA SCHINDLER

20. 4. 2023

Košice, Dom umenia

Štátna filharmónia Košice,
Christian Øland, Gustav Piekut
Nielsen – Prokofiev – Sibelius

Na poslednom predfestivalovom koncerte v Košiciach sme si mohli netradične užít škandinávskych – ako inak, mladučkých – umelcov. Samozrejme, aj so škandinávskym repertoárom. Čo sa dramaturgie týka, bolo by azda príliehavejšie umiestniť Dána Carla Nielsena a Fína Jeana Sibelia

Intenzívne nasadenie a razantné tempo finále Dvořákovvej 6. symfónie vyústili pod Popelkovou taktovkou do momentu šťastia – u interpretov i publika.

do prvej polovice a Prokofieva rezervovať na druhú polovicu, prípadne ho doplniť nejakým iným kratším ruským dielom – toľko môj návrh. Nielsenova krátka symfonická báseň *Saga-Drøm* sa vskutku vymykala z mojich bežných predstáv o (post)romantickej programovosti: predstavovala snové, nesmierne jemné a decentné tkanivo, plné senzitivnej, meditatívnej farebnosti bez zreteľných gradačných línií a s nečakaným koncom.

Po tejto éterickej lahôdke a krátkej logistickej pauze nastúpil na pódium len 28-ročný dánsky klavirista Gustav Piekut v úlohe sólistu *Tretieho klavírneho koncertu* Sergeja Prokofieva. Jeho výkon najskôr zodpovedá superlatívom: dokonalá suverenita, brilancia a v neposlednom rade nadhľad nad partitúrou. Schopnosť rozospievať lyrické kantilény sa uňho spájala s agogickou pestrosťou, mnohofarebnosťou klavírnej zvukovosti a ostrovtipom, poháňaným nefalšovaným mladíckym elánom a ohnivým temperamentom. Na rozdiel od Piekuta som bol nie celkom spokojný so spevnosťou a senzitivnosťou lyrických fráz drevených dychových nástrojov (vôbec, chýbali nižšie dynamické hladiny), taktiež orchester niekedy prehlušil dôležité tematické procesy v klavíri a zložité hudobné tkanivo orchestrálnych partov bolo málo diferencované v priestore. To je však predovšetkým záležitosť prístupu dirigenta.

Koncepcná práca Christiana Ølanda sa naplno prejavila po prestávke v *Symfónii č. 1 e mol* J. Sibelia. Rád by som podčiarkol jeho neutíchajúcu energiu a tendenciu k jednoliatosti ťahu, ako aj skvelú autentickú muzikalitu. Na druhej strane, príliš často siahal po zvukových a dynamických extrémoch; extatická a exaltovaná rovina tak nadobudla dominanciu a melancholicko-epická šírka tejto úžasnej hudby bola menej diferencovaná výrazovo i stavebne. Zvlášť sa to prejavilo na veľkých gradačných krivkách, kde je potrebné udržiavať dôsledné expresívne napätie. Myslím si však, že Øland je určite nádejným dirigentským talentom a čaká ho ešte veľká budúcnosť – ak nerezignuje na detailnú, hĺbkovú a dôslednú prácu s partitúrou.

TAMÁS HORKAY



22. 4. 2023

Bratislava, Štúdio 2

Slovenského rozhlasu

MIKAMO, Quasars Ensemble,

Ajtony Csaba, Ivan Buffa

Ligeti – Gesualdo – Ockeghem – Kurtág –

Nancarrow – Kmitová

Keď som prvýkrát na sociálnej sieti videl upútavku na koncert obsahujúci meno jedného z najdôležitejších skladateľov 20. storočia, vedel som, že spojenie domáceho súboru Quasars Ensemble, MIKAMO (Stredoeurópskeho komorného orchestra) s hudbou Györgya Ligetiho vytvorí excelentný hudobný zážitok. Na oslavu Ligetiho storočnice si dramaturgia prizvala skutočne výnimočných hostí: renesančných majstrov (J. Ockeghem, C. Gesualdo), generačných predskokanov (C. Nancarrow), autorských spolubežcov (G. Kurtág, J. Harvey) a nasledovníkov (H. Abrahamsen, J. Kmitová). Skrátka, program zasadzujúci jubilantovu tvorbu do celkového kontextu svetových hudobných dejín, v ktorých má svoje nezastupiteľné miesto a právom sa môže postaviť do radu „klasikov“.

Približne polovicu koncertu vyplnila akoby uzatvorená „meta-skladba“. Interpreti prepojili miniatúry *Brefs messages* G. Kurtága, úpravu päťhlasného kánonu

Gustav Piekut bol sólistom v Prokofievovom 3. klavírnom koncerte so ŠFK
Foto: Jakub Šimoňák

Koncepčná práca Christiana Ølanda sa naplno prejavila po prestávke v Symfónii č. 1 e mol J. Sibelia. Rád by som poďčiarkol jeho neutíchnajúcu energiu a tendenciu k jednoliatosti ťahu...

Permanent vierge J. Ockegneho, *Climbing Frame* pre štyri ľubovoľné hlasy a bicie nástroje J. Harveyho, etudu *Arc-en-ciel* G. Ligetiho a *Liebeslied* pre komorný súbor H. Abrahamsena do jedného oblúka a vďaka ich koncentrovanému prepájaniu pripomínajúcemu hudobné divadlo presvedčili všetkých poslucháčov, že prvý potlesk večera mal prísť až po približne tridsiatich minútach koncertu. V rámci tohto bloku by som rád vyzdvihol výkony hráčov prvej (*Fanfare*) a druhej (*Versetto: Temptavit Deus Abraham*) časti Kurtágových „správ“. V neúprosnej akustike rozhlasového štúdia sme sa mohli započúvať do krásne ladiacich a citlivo medzi sebou komunikujúcich duet trúbky, trombónu a anglického rohu s basklarinetom. Rovnako nemožno opomenúť naštudovanie Ligetiho klavírnej *Etudy* č. 5 *Arc-en-ciel* umeleckým vedúcim Quasars Ensemble Ivanom Buffom. Jeho vedenie hlasov v komplexnej polyfónnej sadzbe bolo priezračné, chopinovský lyrické a subsaharsky rytmické. Prvky, ktoré Ligeti vo svojom poslednom období miloval kombinovať.

Druhú polovicu oslavy v pyramíde otvorila orchestrácia legendárneho madrigalu C. Gesualda *Moro lasso, al mio duolo* z pera vedúceho súboru MIKAMO a zároveň dirigenta večera Ajtonya Csabu, opätovne veľmi umne zvolené

zastúpenie hudby predstavujúcej silný inšpiračný zdroj Ligetiho tvorby v 60. rokoch. Prenesením Ligetiho *Etudy* č. 5 *Arc-en-ciel* a č. 11 *En Suspens* z klavírneho prostredia do priestoru komorného súboru sa im vďaka majstrovskej orchestrácii Hansa Abrahamsena otvoril nový svet – kompaktnosť jedného zvukového zdroja vystriedala fontána farieb súbežne tečúcich línií zvýrazňujúcich ich odtiene, ktoré je možné v prípade sólového nástroja prehliadnuť.

Vrchol večera pripravili skladby pre orchester typu sinfonietty (všetky štandardné orchestrálne nástroje v sólistickom obsadení). Zazneli Ligetiho *Melodien* pre komorný orchester, dielo syntetizujúce autorove techniky zo 60. rokov do nového, transparentnejšieho a zároveň rytmicky zahusteného zvukového tkaniva. „Dvojíčku“ im robila slovenská premiéra diela Jany Kmitovej *Gesichtsstudien*. Jemný závan Ligetiho v niektorých melodických líniiach a typických gestách však dokázala prekryť nesmierna intenzita Kmitovej individuality a muzikálneho náboja, ktorá poslucháča uchopí, zožuje a vyvrhne v totálnom energickom opojení. Do troch štvrtín zaplnená sála jasala radosťou. Oslavu Ligetiho života uzavrela umná a vtipná orchestrácia, ktorej autorom bol opäť Ajtony Csaba: *Štúdia pre mechanický klavír* č. 5 Conlona Nancarrowa

rozvíja myšlienku periodického návratu stupnicových behov, melodických figúr a akordických sledov od dvojhlasu až po trinásťhlas.

Žiaľ, takmer dokonalú dramaturgiu devalvovala posledná skladba, tzv. „zvukomalebná parafráza“ *Symfónie č. 40 g mol* W. A. Mozarta, ktorej cieľom malo byť „improvizačným a neopakovateľným“ spôsobom priblížiť pohľad na majstrovo vrcholné dielo. S ľútosťou musím konštatovať, že v kontexte tohto koncertu sa žiadaný cieľ nepodarilo naplniť. Súvis improvizácie s detailne vykomponovanou komplexnou hudbou Györga Ligetiho, ako aj meno autora konceptu tohto diela mi je doteraz neznámou. Odpoveď neposkytol ani programový bulletin.

Našťastie, jedno nešťastne zvolené dielo neprebilo inak výborný zážitok z kolaborácie dvoch vynikajúcich komorných súborov, vzdávajúcich hold veľikánovi hudby 20. storočia. Zostáva len dúfať, že aj zriaďovaná kultúra sa nechá inšpirovať takýmto krásnymi dramaturgiami.

MATEJ SLOBODA

2. 5. 2023
Bratislava, Reduta
Daan Vandewalle
Piano Days
Lang – Chopin – Rzewski

Mohlo by sa zdať, že súčasná umelecká hudba je už takmer úplne odkázaná na recykláciu vlastnej minulosti. Takýto pocit nepochybne mohol zastihnúť poslucháčov, ktorí prišli do Malej sály Slovenskej filharmónie na záverečný koncert festivalu Piano Days. Ten sa profiluje ako prehliadka nevšedných dramaturgií so zaujímavými interpretmi a výnimkou nebol ani tento večer, keď do Bratislavy opäť zavítal odborník na aktuálnu klavírnú literatúru par excellence, belgický klavirista Daan Vandewalle.

Na programe jeho takmer dvojhodinovej sólovej spanilej jazdy bol tentokrát Chopin – v pôvodnom znení aj v adaptáciách, recykláciách a reinterpretáciách. Najprv slovenská premiéra *Monadologie XXXVI Chopin 12 etudes*, akoby veľký cyklus uprostred ešte väčšieho cyklu „preparácií“ diel klasikov

hudby minulosti od rakúskeho skladateľa Bernharda Langa. V dvanástich adaptáciách Chopinovho *opusu 10* sa s pôvodným materiálom hral podobne, ako sa hrá dídžej s akýmkoľvek cudzím hudobným materiálom zaznamenaným na gramoplatniach. Scratching, looping, spomaľovanie, zrýchľovanie, simultánne prehrávanie viacerých záznamov a ich mixáž... Presne takto sa Lang pohrával s pôvodinou, chopinovské formalky uztváral do slučiek, z čarovných akordických spojov vytváral zámerne absurdné harmonické situácie, odďaľoval nástup vytúženej toniky vari ešte nástojčivejšie než Wagner v *Tristanovi*...

Nekonečnými opakovaniami docielil stav „zamrznutého času“ (ten sa pri sólovom klavíri ani nedá dosiahnuť inak než repetíciou), vďaka čomu publiku predložil Chopinove etudy vo forme akéhosi „zvukového komiksu“, série za sebou nasledujúcich obrazových políčok, ktoré sú nehybné a zároveň evokujú neraz prudký pohyb. Zvukový výsledok pritom v každom okamihu pôsobil veľmi povedomo, ťažko povedať, koľko materiálu bolo fakticky od Langa – možno nič, možno šlo o čistú „plundrofóniu“, čo však netreba chápať ako negatívum. Je to jednoducho pracovná metóda našej manieristickej éry; operácie s tým, čo publikum dôverne pozná a má rado. Či chcel autor publiku zároveň podsunúť aj ideu, že vytvoril závažný klavírny cyklus hodný svojich približne trištvrtehodinových dimenzií, ostáva otázkou. Priznávam, že aj pri skvelej, empatickej a skutočne zasvätenej interpretácii som bol mierne na pochybách.

Prirodzene, v programe nemohol chýbať Frederic Rzewski, pred pár rokmi zosnulý skladateľ, klavirista a osobný priateľ sólistu večera. *Rubinstein v Berlíne* pre hovoriaceho klaviristu je sčasti „dokumentárnym“ prerozpráváním spomienok Antona Rubinštejna na pobyt v Berlíne v jeho mladosti, keď sa snažil presadiť ako skladateľ a klavírny virtuóz. Ústredným motívom je nešíkonný, neúspešne vykonaný pokus o samovraždu obesením, trápny, patetický a do značnej miery aj smiešny. Pred poslucháčom plasticke oživa svet salónov dobového veľkomesta, tvrdé ekonomické vzťahy, pokrytectvo meštiackej

Jemný závan Ligetiho v niektorých melodických líniiach a typických gestách dokázala prekryť nesmierna intenzita Kmitovej individuality a muzikálneho náboja...

spoločnosti, ale aj návrat k viere v život a v moc hudby. Rzewského hudobný komentár lemujú „vsadené“ Chopinove kompozície: najprv krásne *Nokturno cis mol*, nakoniec *Trois nouvelles études*.

Kontrast nemohol byť väčší: Daan Vandewalle ich rozohral vo veľkom štýle, „otvoril“ zvuk koncertného krídla tak, že auditórium doslova zalial prúd sýtych zvukových farieb, posvätených sebaistým plnokrvným tónom, pevnosťou rytmu aj zmysluplnosťou budovania fráz a dynamického tieňovania. Niektorí po jeho výkone (tá čisto fyzická výdrž pri zachovaní dokonalého mentálneho fokusu na interpretovanú hudbu bola v najlepšom zmysle zarážajúca...) dostali chuť vypočuť si Chopinov *opus 10* v origináli. Ja osobne by som si Vandewalleho veľmi rád vypočul naživo v *Makrokozme* Georgea Crumbu, ktorý cituje toho istého Chopina, no znie to úplne inak...

ROBERT KOLÁŘ

4. – 5. 5. 2023

Prešov, PKO Čierny orol
Pavel Steidl, Guitar Duo KM
Prešovské dni klasickej gitary

Prešovské združenie klasickej gitary v spolupráci s Parkom kultúry a oddychu (PKO) v Prešove zorganizovalo 12. ročník medzinárodného gitarového festivalu Prešovské dni klasickej gitary (PDKG). Za viac ako dekádu svojej existencie festival ponúkol možnosť hľadať nové cesty, ale aj vzory a podnety pre gitarovú interpretáciu desiatkam mladých umelcov. Výnimčné podujatie organizačne zastrešil v aktuálnom ročníku PKO Prešov, ktorý poskytol účastníkom svoje akusticky vhodné a dôstojné priestory na realizáciu kurzov a rovnako na dva celovečerné koncerty popredných virtuózov klasickej gitary.

Festival má v Prešove veľkú popularitu a návštevnosť. Počet mladých záujemcov sa každoročne pohybuje okolo 80 účastníkov kurzov (pred nástupom pandémie to bolo aj 130). Koncerty v rámci festivalových dní sa tešia veľkému záujmu prešovského publika. Pre udržanie tohto trendu je nesmierne dôležitá podpora z grantových schém FPU nielen na vzde-

lávaciú časť kurzov, ale aj na realizáciu koncertných podujatí. Tie sú organickou súčasťou konfrontácie umeleckej praxe s cieľmi hudobnej edukácie, pričom vystúpenia lektorov prezentujúce ich úspešné umelecké pôsobenie sú modelom, resp. vzorom pre začínajúcich umelcov.

Majstrovské kurzy prebiehali tento rok na niekoľkých miestach v rámci PKO, po celé dva dni v intenzívnom nasadení šiestich lektorov, popredných koncertných umelcov súčasne pedagogicky aktívnych na stredných a vysokých umeleckých školách na Slovensku a v zahraničí: Katrin Klingeberg (Nemecko), Sebastian Montes (Čile), Pavel Steidl (Česko), Miriam Rodríguez Brüllová, Martin Krajčo a Adam Marec (Slovensko). Navštívila som dve rôzne lektúry, kde mladí nadšenci gitarovej hry študovali vybrané skladby a riešili technické, interpretačné, výrazové a psychologické úskalia hry pod vedením Martina Krajča (docenta gitarovej hry na VŠMU v Bratislave), ktorý sa venoval mladším účastníkom, a Pavla Steidla (profesora umeleckej akadémie v Haagu), ktorý pracoval so študentmi starších ročníkov. Atmosféra bola plná pokory zo strany majstrov i nadšenia, zvedavosti a dôvery zo strany učiacich sa.

Otvárací koncert tohtoročných PDKG sa uskutočnil v sále Čierneho orla v prvý deň kurzov. Český gitarový virtuóz Pavel Steidl, ktorý bol dramaturgom aj moderátorom svojho vystúpenia, publikum previedol výberom z európskeho gitarového umenia a repertoáru 19. storočia v slede Fernando Sor (5 koncertných menuetov), Kaspar Mertz (Liebesfrief), Niccolò Paganini (3 sonáty pre gitaru), Napoleon Coste (transkripcia z opery V. Belliniho *Norma*), Federico Moreno-Torroba (3 skladby). Napokon umelec zahral *Preludium* od českej skladateľky Jany Obrovskéj a vlastné dielo *Hommage à Jana Obrovská*.

Druhým koncertom uzatvorilo úspešné podujatie nasledujúci večer vo vypredanej sále gitarové duo Guitar Duo KM (Katrin Klingeberg a Sebastian Montes), profesori gitarovej hry pôsobiaci v Nemecku. Striedavo vlastnými slovami oboznamovali publikom s programom, ktorý bol prehliadkou skvostov gitarovej literatúry vrátane transkripcií Vivaldiho sonát z pera J. S. Bacha a *Troch prelúdií* G. Gershwina. Zazneli dve najznámejšie tangá Astora Piazzollu (*Oblivion*, *Libertango*), ale aj súčasná hudba austrálskej a argentínskej proveniencie.

Staroveký filozof Aristoteles na adresu umenia architektúry a hudby zanechal toto posolstvo: „Ak sa máme naučiť, čo máme robiť, naučíme sa to, ak to konáme. Napríklad ten, čo stavia, stáva sa staviteľom, kto hrá na gitare, gitaristom. Tak aj spravodlivým konaním stávame sa spravodlivými, rozumným rozumnými a statočným statočnými.“ Filozof, zmieňujúc antický strunový nástroj kitharu, nás odkazuje k podstate, ktorou je súlad pravdy, dobra a krásy ako staroveký ideál prítomný v umení. Hrou na hudobnom nástroji dokážeme cezeň nachádzať vnútorný súlad so sebou i svetom, zostáva zdrojom paideia, výchovy k humánnosti a pravdivosti mladých ľudí. Festival Prešovské dni klasickej gitary má dobre našliapnuté do svojej druhej dekády, zaprajme mu úspešnú existenciu a veľkú úrodu talentov.

SLÁVKA KOPČÁKOVÁ

Najmenšia organistka v najkrajšom meste



MONIKA MELCOVÁ

Biskajský zdliv na severe Španielska objíma rybárske mestečko Bermeo, ktoré patrí do okresu Guernica. V tomto farebnom meste a v jeho okolí sa v auguste pravidelne koná organový festival. V Kostole svätej Eufémie bol v r. 2004 postavený 14-registrový nástroj francúzskou firmou Pellerin & Uys.

Recitál som začala pripravovať dva dni dopredu, letný festivalový program malo odštartovať Bachovo brilantné Prelúdium a fúga G dur BWV 541.

Prekvapenie však na mňa čakalo hneď, ako som si sadla za nástroj. Lavica bola mimoriadne vysoká, nenastaviteľná, skrátka, na pedál som nedočiahla. Meriam síce asi 167 cm, no na vyššie organové lavice, napríklad na severe Európy, sa nezvyknem sťažovať. Tentokrát to však bolo nemožné, aj vyšší kolegovia by hompálali nohami nad pedálom ako ja s mojimi organovými balerínami. Chýbalo najmenej 15 centimetrov, aby som sa čo i len špičkou dotkla pedálu, a tak moje nohy trucovitito preplietali do prázdna, ako keď sa štorcuje malé dieťa. Bolo zrejmé, že lavica nepatrila k nástroju a napriek tomu, že to bolo zábavné, nejaké riešenie sme museli nájsť. Do úvahy pripadalo niekoľko možností, napr. požičať si lavicu z iného kostola, a tak o chvíľu môj priateľ pochoďoval cez mesto s náhradnou lavicou na pleci. Ukázalo sa však, že sa nezmestila nad pedál. Organizátori sa teda podujali na radikálnejšie riešenie. Zavolali najlepšieho stolára, aby čo najprimeranejšie odrezal z lavice, aby som mohla čo najlepšie zahrať najbravúrnejšie prelúdium aj fúgu od najlepšieho skladateľa pre organ... Kto pozná Baskicko, vie, že tunajší obyvatelia sú povestní syndrómom „naj“ a sú na to patrične hrdí.

A tak som musela prisahať pánovi stolárovi, že jeho rodné mesto Bermeo je najkrajšie na svete a kuchtia tu najlepšie jedlá. Až potom bol ochotný zrezať z lavice a ja mám jednu naj anekdotu na celý život. Má už síce pár rokov, no spomínam na ňu často. Aj preto, že práve tento kraj mi ponúkol skvelú pracovnú príležitosť – učiť na vysokej škole Centro Superior Musike v San Sebastián, kde pôsobím dodnes. ||

Festival má v Prešove veľkú popularitu a návštevnosť. Počet mladých záujemcov sa každoročne pohybuje okolo 80 účastníkov kurzov.

Allegretto 2023

To, že sa Žilina každoročne na jar stáva mekkou mladého koncertného umenia, berieme už ako samozrejmosť. Hoci až takou samozrejmosťou by to byť nemuselo. Práve v nedávnych chmúrnych kovidových časoch sa veľa podobných kultúrnych podujatí rozplynulo v nenávratne. Allegretto, niekdajší Stredoeurópsky festival koncertného umenia, zázrakom prežilo. Ten zázrak môžeme nazvať aj životaschopnou tvrdohlavosťou. Alebo zápalom pre dobrú zmysluplnú vec. Za ňou už 32 ročníkov pevne stoja usporiadatelia, Hudobné centrum, ŠKO Žilina, Ministerstvo kultúry SR a ďalší prajní podporovatelia jarného hudobného sviatku.



Od 21. do 29. apríla sa za zahalenou fasádou (pre zásadné obnovovacie práce na objekte) Domu umenia Fatra odohrávali v rámci siedmich koncertných podujatí krásne festivalové príbehy, ktorých aktérmi boli okrem slovenských aj českí, francúzski, poľskí, dánski a britskí mladí interpreti, ktorých už dekoruje laureátstvo na prestížnych súťažiach, ako to vyplýva z postulátov festivalu. O zážitky nebola naozaj núdza. Elitné výkony boli pravidlom a pre poslucháča s každým pribúdajúcim koncertom vzrastal dojem výnimočnosti.

Opäť s orchestrami!

Na žilinskom pódii sa stretli v rozpätí týždňa hneď dvaja predchádzajúci držiteľia Ceny festivalu Allegretto. Tá prináša účastníkov garanciu opätovného návratu do festivalovej Žiliny a spoluúčinkovanie

Na otváracom koncerte viedol žilinský orchester nemecký dirigent Niklas Benjamin Hoffmann
Foto: Roderik Kučavík

Upútala aj dirigentom empaticky a dôkladne prečítaná partitúra zriedka hrávanej *Simple overture* od Dušana Martinčeka.

po boku niektorého z orchestrálnych teles. Potešujúca bola tohtoročná orchestrálna veľkorysosť: Po minuloročných diétnych ročníkoch sa v dramaturgii striedali až štyri telesá.

Prvým bol výnimočný dirigent pôvodom z Nemecka **Niklas Benjamin Hoffmann**, držiteľ ceny za rok 2019. Jeho prezentačný program z otváracieho koncertu s ŠKO Žilina mi imponoval najmä koncepciou, ktorú predostrel okrem dvoch brisných orchestrálnych diel v sprievode k ekvilibristickému *Koncertu pre husle a orchester č. 2 g mol* Sergeja Prokofieva. Sólistom bol český huslista **Milan Al-Ashab**, víťaz prestížnej viedenskej súťaže Fritz Kreislera vo Viedni (2018), súťaže New York Concert Artists and Associates (2019), Čajkovského súťaže v Moskve, Kociánovej Medzinárodnej súťaže v Ús-

tí nad Orlicí, ocenenia Classic Prague Awards atď. Od r. 2019 študuje na Universität für Musik und darstellende Kunst vo Viedni... Obaja aktéri, sólista a líder, si vzácné harmonicky porozumeli; skromný huslista doslova zrástol s technicky enormne náročným partom, očaril dávkou muzikality a vnútornej angažovanosti, skvele tvaroval a pretlmočil polhodinový prúd uhrančivej hudby.

Upútala aj dirigentom empaticky a dôkladne prečítaná partitúra zriedka hrávanej *Simple overture* od Dušana Martinčeka. Skladbu dirigent postavil s dávkou noblesy, sviežo zdôraznil klasicky cítenú čistotu línií erudovaného autora. Ocenila som zvlášť vtipné formulácie, ktoré vložil dirigent do *Symfónie č. 3 D dur* Franza Schuberta. Prúd hudby modeloval briske, oblúkom sa vyhnúc čo i len

náznaku zľahčovania juvenilnou spontaneitou komponovaných romanticky slastných fráz.

Druhým z týchto umelcov bol zaslužené dánsky violončelista **Jonathan Swensen**. Po minuloročnom triumfálnom komornom recitáli dostal ponuku rozvinúť a skompletizovať svoj inter-pretáčny profil aj v teréne koncertantného skvostu, v *Koncerte pre violončelo a orchester h mol* Antonína Dvořáka. Sýty zvuk, no pritom delikátny dynamický diapazón a najmä dôverný kontakt s poetikou českého majstra dali mladému umelcovi certifikát najvyššej kvality. Adekvátnou podporou mu bola počas emóciami sytého prúdu dobre disponovaná **Štátna filharmónia Košice** pod vedením empatického lídra z Veľkej Británie **Johna Warnera**. Dirigent si napriek mladému veku už získal rešpekt aj uznanie ako odborník zastávajúci posty na koncertných pódioch i na hudobno-divadelných scénach (je o. i. zakladateľom a umeleckým riaditeľom Orchestra for the Earth a riaditeľom Oxfordskej opery). Okrem žilinského Allegretta sa spolu s dánskym violončelistom predstavil aj na otváracom koncerte Košickej hudobnej jari...

V jednom z predchádzajúcich festivalových ročníkov odznela polozabudnutá raná *1. symfónia* Alexandra Moyzesa. Skladateľ sa po celý svoj tvorivý život k náročnému cyklu tohto hudobného druhu vracal. *8. symfónia* s opusom 64 vznikla v r. 1968–1969. Autor svojou priamou letorou reagoval na historickú „bratskú pomoc“, ktorá sa fatálne podpísala pod naše životopisy a v čase následnej normalizácie vlastne odsúdila vzniknulé dielo-komentár-protest k neoficiálnej, no vynútenej ilegalite. Dnes symfóniu s príchutou vzdoru a kontextuálnych „militantných disharmónií“ počúvame a aplaudujeme schopnosti skladateľa sformulovať s veľkolepým symfonickým umom fatálne idey. Nevdojak, no nie náhodou nachádzame bolestivú inšpiračnú paralelu medzi československým rokom 1968 a dnešnou Ukrajinou... Z pódia opäť preriekol zrelý, výbornou výbavou podporený dirigent. Warner sa angažuje, objavne, značnú časť aktivity zameriava na odkaz Mahlera, Wagnera, ale aj na atypické hudobnodramatické inscenácie. To všetko zrejme vedie ku komplexnému splynutiu s hudobnými organizmami, akými sú Dvořákov koncert aj symfonický monolit Moyzesa.

Komorné pódium

Chvályhodnou súčasťou Allegretta býva Koncert víťazov súťaží študentov slovenských konzervatórií. Svoju prítomnosť na oficiálnom horizonte koncertného umenia potvrdzovali ôsmi adepti. Z nich najvýraznejšie o aktuálnych perspektívach prehovorili odchovanci (práve) žilinských tried dychovéch nástrojov, trombonista **Marek Kleman** aj hobojsťka **Kristína Muchová**. V jej výstupe, v Hummelovej *Introdukcii a téme s variáciami*, ma popri sôle osobitne zaujal príkladný klavírny sprievod evi-

PRO MUSICA NOSTRA 10 6 — 18 6 2023 THURSOVIENSI

Festival sa koná pod záštitou
predsedníčky Žilinského samosprávneho kraja Eriky Jurinovej.

**10
6**
SO
**Kysucké
Nové Mesto**
18.00 Kostol Nepoškvrnenia
Panny Márie
Vokálny súbor
CORVINA CONSORT (HU)

**11
6**
NE
Gbeľany
18.00 Château
SPEVÁCKY ZBOR
MESTA BRATISLAVY (SK)

**12
6**
PO
Rajec
18.00 Kostol sv. Ladislava
Komorný súbor
CELTIC TRIANGLE (PL/GB)

**13
6**
UT
Kotešová
18.00 Kaštieľ Kotešová
LUCIENNE RENAUDIN VARY (FR)
FÉLICIE BRUT (FR)

**14
6**
ST
Čadca
19.00 Kostol sv. Bartolomeja
Komorný súbor BAROCCO
SEMPRE GIOVANE (CZ)

**15
6**
ŠT
Predmier
18.00 Kostol sv. Gallusa
VLADIMÍR REJLEK (CZ)
VÍT HAVLÍČEK (CZ)

**16
6**
PIA
Bytča
18.00 Synagoga
ANDREA VIZVÁRI (SK)
IWONA WALL (PL)
MIROSLAV DVORSKÝ (SK)
GUSTÁV BELÁČEK (SK)
EVA VIRSIK (SK/US)

**17
6**
SO
Strečno
18.00 Kaplnka hradu
COLLEGIUM
MARIANUM (CZ)

**18
6**
NE
Orlové
18.00 Nádvorie Kaštieľa
KOMORNÍ FILHARMONIE
PARDUBICE (CZ)

www.promusicanostra.sk



Pro musica
nostra



hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

dentného spolutvorcu koncepcie **Pavla Bohdana Zápotočného**. Z ostatných slovenských konzervatórií participovali košické (O. Hryniv, cimbal), bratislavské cirkevné (M. Anchugin, gitara), bratislavské (S. Kulík, tuba, A. Lamziuk, klarinet), banskobystričské (K. Vozárová, flauta a V. Sojka, bicie nástroje).

K neodmysliteľným festivalovým segmentom patrí aj vokálna prezentácia u nás (aj za hranicami) solídne školenéj speváckej mlade. V tejto oblasti u nás jestvuje pedagogické podhubie aj súťaže, z ktorých vychádzajú nie zriedka na svetové pódia certifikovaní zdatní speváci. V zahraničí pôsobí sopranistka **Katarína Kurucová** (jej meno azda zavádza, spodobujúc sa s mezzosopranistkou Janou...). Vystúpila na komorných aj operných viedenských festivaloch, na koncertoch a inscenáciách v Taliansku, v Kanade, rozhodujúci u nej je však prirodzený talent, najmä nevšedne timbre hlasu s veľkým rozsahom a flexibilitou. Svoju interpretačnú „dvojkoľajnosť“ demonštrovala na žilinskom koncerte, ktorý bol v prvej polovici sympaticky orientovaný na komorné skladby, piesne z vokálnych zbierok G. Rossiniho, G. Donizettiho a V. Belliniho. Tu sa Kurucová koncentrovala na stíšenie intímnych výpovedí, so starostlivým vokálnym cizelovaním, pohrávala sa s detailami a fioritúrami, piesne diferencovala, pointovala. Druhá časť jej recitálu pozostávala z árií a zo scén z talianskych oper, počnúc Vivaldim cez Rossiniho, Belliniho až k Verdimu. Speváčka, uplatniac svoj nevšedne zafarbený vokál a značnú dávku expresivity, postupne gradovala mieru emocionálneho prežívania a dramatickej zainteresovanosti. Pri klavíri účinkovala skúsená, aprobeovaná Xénia Šuleř Maskalíková.

V duchu moravskej muzikality

České orchestre sú na našich pódiaoch vždy vítané. Majú svoju poctivú tradíciu aj osobitný sound, ktoré im prisudzujú punc rozpoznateľných. Aj keď žilinska **Filharmonie Bohuslava Martinů** nepatrí k tým najstarším telesám, jej curriculum má sympatické pozadie. Na jej vzniku mal zásluhu obdivuhodný podnikateľ Tomáš Baťa, nevznikla spontánne, ale skôr „etapovite“, od roku 1946. Až po dnešné dni sa pred orchestrom vystrie-

dal rad prevažne českých dirigentov, ktorí z telesa vyformovali dnes živé, prosperujúce médium. Do Žiliny pricestovali Zlínčania so svojím od ostatnej sezóny stálym hosťujúcim dirigentom **Robertom Kružíkom**, ktorý patrí k interpretom aktívne sa angažujúcim na viacerých frontoch. Na svoj vek má obdivuhodne širokú pôsobnosť a na konte spoluprácu s významnými telesami, okrem českých aj s poľskými, a našou košickou Štátnou filharmóniou, je úspešným operným dirigentom a aktérom na festivaloch... Svoju akribiu v oblasti symfonickej hudby markantne dokumentoval v rámci zvoleného programu. Tak, ako píše autor kvalitných textov vo festivalovom programovom bulletine Jakub Goč: „*Pri koncipovaní koncertného programu z diel Brucknera, Liszta, Beethovena a Richarda Straussa je takmer nemožné trafiť vedľa. Všetci členovia tejto legendárnej dvojice si totiž svojou konzistentne dokonalou tvorivou invenciou čestné miesta na nesmrteľnom skladateľskom panteóne nespochybniteľne zaslúžia.*“ K čisto orchestrálnym partitúram patrili *Predohra g mol* Antona Brucknera, die- lo ešte len rozbiehajúceho sa autora, no svojím rozvrhom a originálnou prácou už vyspelé a s priam deskriptívnou sústredenosťou. Druhým bola nadpozemským pôvabom a umom posvätená *Symfónia č. 8 F dur op. 93* L. van Beethovena. Dirigent sa oboch chopil s hlbokým poznaním špecifik umenia oboch skladateľov. S jasným, suverénnym gestom viedol a inšpiroval hráčov k peknému rezultátu.

Zlínčania hrali vehementne (pekné „lesklé“ farby v dychovej sekcii), sústredene presviedčajúc publikum o svojich kvalitách, zakorenených v plnokrvnom naturele moravskej hudobnosti. Hneď s dvoma lahôdkami prišiel sólista večera, klavirista **Marek Kozák**, najprv s obsiahlym a populárnym *Koncertom pre klavír a orchester č. 1 Es dur* Franza Liszta aj koncertantne ustrojenou *Burleskou pre klavír* od Richarda Straussa. A znova nemožno

Sophie Dervaux dokázala „skrotiť“ frekvenčnú mohutnosť nástroja aj v krehkom klasicistickom diele.

šetriť superlatívami na adresu Kozákovho umenia. Z pódia vyžaruje jeho maximálna koncentrácia, očarúva perfektná manuálna disponovanosť, s akou zdoláva maximalisticky tvarovaný part, ktorý tlmočí s ľahkosťou a citeľnou dávkou umeleckej bázne. A to v oboch opusoch, ktoré si zaslúžia vysoké ocenenie. Nevie, nakoľko dostatočnou je Cena publika, ktorá zaslúžene putovala do rúk klaviristu...

LÝDIA DOHNALOVÁ

Poézia fagotu a mládežnícky elán

Do Žiliny každoročne prichádzajú vychádzajúce hviezdy interpretačného umenia. V prípade francúzskej fagotistky **Sophie Dervauxovej** však ide o etablovanú umelkyňu. Prvá fagotistka Viedenskej štátnej opery a Viedenskej filharmónie zahrala v stredu 26. 4. spolu so svojím krajanom, klaviristom Sélímom Mazarim, prevažne skladby oplývajúce estetikou romantizmu. Vo svojej interpretácii dokázali poodhaliť aj tie najnepatrnejšie nuansy odlišujúce poetiky vybraných skladateľov.

Už v prvom diele večera, *Fantasietücke op. 73* Roberta Schumanna, sa prejavilo ich zmysluplné poňatie výrazových kontrastov. Vďaka premyslenému narábaniu s tektonikou a agogikou boli akékoľvek zmeny logickým vyústením predchádzajúceho diania. Brilantná dynamická výstavba od fráz až po celkový priebeh umocňovala dojem rozmanitosti skladieb. V podobne pestrom duchu sa niesla aj *Sonáta pre fagot a klavír op. 9* menej známeho nemeckého skladateľa Gustava Schrecka. Krehké emotívne úseky vkusne striedali tie dramatické. Nenásilné vyústenia príkrych zmien boli podporené exaktnou komunikáciou interpretov, výsledkom bola zrozumiteľnosť toku myšlienok. Sélím Mazzari bol napokon nielen spoľahlivým partnerom, ale aj rovnocenným hráčom, čo potvrdil aj v *Sonáte pre fagot a klavír B dur KV 292* Wolfganga Amadea Mozarta. Previazanosť partov spočívala v nepatrných dopovedaniach či vtipných dodatkoch. V ich podaní sa Mozart zaskvel vo všetkých svojich tvárach. Frázy budované v duchu jeho šarmančnosti, melanchólie či humoru boli nadnesené a uvoľnené, no zároveň vycibrené a presné. Sophie Dervaux dokázala „skrotiť“ frekvenčnú mohutnosť nástroja aj v tomto krehkom

S Milošom Valentom

po nahrávaní
CD Musica
Nitriensis



Foto: Veronika Klimonová

klasicistickom diele. Jej zmysel pre odkrytie všetkých odtieňov inštrumentu sa naplno prejavil v *Sonáte pre fagot a klavír G dur op. 168* Camilla Saint-Saënsa. Francúzska hudba je sama osebe farebná, no v podaní Francúzov ide o sugesciu a podmanivosť najvyššej kvality. Saint-Saëns nešetril interpreta a využil celý rozsah nástroja. Plynulé, ako aj náhle prechody medzi polohami sólistku nezaskočili. Publiku tak sprostredkovala fagot so všetkým bohatstvom jeho zvukovosti. Technická náročnosť partu v zmysle používania aj iných než štandardných hráčskych techník bola obsiahnutá v poslednom diele koncertu, *Interférences I* z pera Rogera Boutryho. Mimoriadna energia zakódovaná v partitúre zaobalená do mierne expresívnejšieho jazyka 20. storočia sa vďaka francúzskej dvojici preniesla aj na mierne konzervatívnejšie žilinské publikum.

Francúzi počas celého programu stavali svoju premyslenú a obsahovo naplnenú interpretáciu na výbornej hráčskej pripravenosti a muzikalite. Nie náhodou si fagotistka odniesla zo Žiliny Cenu festivalu, vďaka čomu sa na ňu môžeme tešiť aj na budúci rok.

Predposledný koncert festivalu bol v piatok 28. 4. v réžii **Slovenského mládežníckeho orchestra**, presnejšie jeho sláčikovej sekcie. Umelecký vedúci, koncertný majster Štátnej filharmónie Košice, **Maroš Potokár**, dirigujúci od nástroja, využil svoje bohaté skúsenosti pri príprave mladých hudobníkov.

Pestrú dramaturgiu otvorila *Suita staropolska* Andrzeja Panufnika. Efektne dielo našlo ohlas v sústredenom hráčskom výkone. Interpretáčny zámer lídra, spočívajúci v zrozumiteľnom tlmočení rôznych charakterov, dokázali mladí hudobníci naplniť vďaka rešpektovaniu jeho pokynov. Orchester bol rovnako disciplinovaný aj v úlohe partnera. Poľská violistka **Weronika Józefina Dziadek** sa publiku najprv predstavila *Romancou pre violu a sláčikový orchester F dur op. 85*

Maxa Brucha v úprave Yoona Jae Leea. Zvukovo syta viola spievala exponované melódie s veľkou istotou a interpretačným nadhľadom. Prechody medzi polohami a ďalšie technické úskalia nijako neohrozili intonačnú čistotu. Emotívny, no nie patetický náboj vystriedala bezprostredná *Musica slovac*a Ilju Zeljenku. Dielo preverujúce aj profesionálne zoskupenia bolo miestami mierne tempovo a artikulácie rozkolísané, čo však vždy narazilo na rýchlu reakciu umeleckého vedúceho. Jeho poctivá príprava telesa mladých sa prejavila vo väčšej miere autonómie, keďže sám sa zhostil sólového partu. Napriek pôvodnej rozpačitosti hráči zbystrili pozornosť a docielili postupne sebavedomejšiu interpretáciu. Následná *Smútočná hudba* Paula Hindemitha opäť priviedla na pódium sólistku večera. Po Bruchovej emočne exponovanosti prišiel striktný a priezračný Hindemith. Jej interpretácia sa niesla bez zbytočných dodatkov a svojou miestami až asketickou hrou zrkadlila úsečnosť autorovho jazyka. Jasne a priamo komunikovala idey hudby, k čomu jej napomáhal aj orchester vedený s tým istým zámerom. Weronika Józefina Dziadek sa zaskvela v oboch vzájomne kontrastných dielach, čo potvrdzuje jej povest' jednej z najslubnejších violistiek mladej generácie. Z pódia odišla s Cenou primátora mesta Žilina pre najmladšieho účastníka festivalu.

Druhá polovica koncertu patrila Čajkovského *Serenáde pre sláčikový orchester C dur op. 48*. Náročné dielo, čo sa nielen dĺžky, technickej pripravenosti, ale aj obsahu týka, bolo veľkou výzvou pre orchester. V prípade obsahového naplnenia našli hráči veľkú oporu opäť vo svojom umeleckom vedúcom. Technická stránka predvedenia prirodzene závisela aj od pripravenosti každého zúčastneného. Časté intonačné chyby vo vysokých polohách huslí vyvažovalo vzájomné rytmické a artikulácie stmelenie jednotlivých sekcií. Ambiciózní mladí ľudia sa v konečnom dôsledku s náročnou výzvou popasovali veľmi statočne. Ich nasadenie a zápal sa zrkadlil v stabilnom sústredenom výkone, ktorý síce mal nepatrné nedostatky, no zároveň ich nepochybne obohatil v ďalšom interpretačnom raste.

MÁRIA GAVALOVÁ

V r. 2021 sme spustili so *Solamente naturali* edíciu Urbs Musicum Archivum (UMA), v ktorej oživujeme hudbu z archívov slovenských miest. Začali sme Liptovským Hrádkom, pokračovali Trnavou a v apríli sme nahrali repertoár zachovaný v Diecéznom archíve v Nitre, ktorý sa hrával napr. v biskupskej Katedrále alebo v Piaristickom kostole.

Mnohé diela zaznejú v novodobej premiére nielen na nahrávke, ale v júni aj na Dňoch starej hudby v Bratislave, no najviac sa teším na to, keď ich budú počuť Nitrania na jeseň na autentickom mieste, v nitrianskej Katedrále svätého Emeráma. Takýto repertoár dokáže v obyvateľoch posilňovať vzťah k mestu, v ktorom žijú nielen oni sami, ale v ktorom často žili viaceré generácie ich rodín. Na koncertoch si potom často povedia: Túto hudbu počúvali naši predkovia. Cez neviditeľnú, nehmotnú časť histórie mesta im sprostredkujeme aj históriu ich rodín...

Pri nahrávaní repertoáru edície UMA myslím často na tých, ktorí tieto diela zapisovali a archivovali. Bez nich by dnes neznali raritné diela lokálnych autorov. Skladby vyberáme aj v spolupráci s hudobnými historikmi, ktorí spracovali hudobnú históriu vybraného mesta, zmapovali jeho hudobné pamiatky. Nitrianske hudobné dejiny spracovala Magdaléna Stýblová. Pôvodne som sa chcel sústrediť len na diela lokálnych autorov, ale postupne som pochopil, že obraz o hudobnom živote mesta nie je úplný, ak z dramaturgie vynecháme „veľký“ repertoár známych európskych skladateľov, ktorý tu, samozrejme, tiež znel. Musica Nitriensis prinesie napr. diela Ignaza Aloysa Hublera, Josepha Vavrovitsa, Václava Pichla, ale aj Antona Zimmermanna. Krásna je Missa solemnis P. Norberta Schreiera, v ktorej budeme počuť osem hlasov Vocal Ensemble SoLa pod vedením Hildy Gulyásovej.

Nitriansky repertoár sme nahrávali v evanjelickom kostole v bratislavskej Petržalke s hudobným režisérom Jaroslavom Stráňavským. S Jarom sa poznám od 15 rokov, takže má moju obrovskú dôveru. Je to jeden z mála režisérov na svete, ktorý muzikantov nevyrušuje, neustále ich nezastavuje, nechá ich v tvorivom procese ako na koncerte. Nahrávame čo najdlhšie celky, robíme málo strihov – áno, niekedy aj za cenu toho, že na nahrávke zostanú chybičky. Napríklad Benedictus v Schreierovej omši bude poslucháč počuť v celku, bez akéhokoľvek strihu, „live“. Vyhybame sa štúdiovej sterilnosti, na prvom mieste je prirodzenosť. Proste ako sa vraví „solamente naturali!“

Muzički biennale Zagreb opäť naplno

MATEJ SLOBODA

Tento rok sa mesto začalo pripravovať na festival už dva týždne pred jeho vypuknutím prostredníctvom šiestnástich sprievodných podujatí formou prednášok, diskusií, workshopov a koncertov žánrovo nesmierne pestrých – od jazzu cez kultúrnu politiku mesta až po inštalácie a mikrointervalový mikrofestival prevažne domáceho umeleckého spektra.

Otvárací koncert (13. 4.) sa nevymykal tradícii. Dramaturgička (a skladateľka) Margareta Ferek-Petrić pozvala Symfonický orchester chorvátskeho rozhlasu na pódium, poďakovala prítomným hosťom, partnerom (o. i. ministerke kultúry sediacej v sále!) a odovzdala priestor aktuálnemu šéfdirigentovi orchestra Pascalovi Rophému. Spolu s prvým sólistom večera, flautistom Karl-Heinzom Schützom, ktorí roztočili koncertantný dialóg polyfónnych línii, behov, multifónov a krásnych textúrnych farieb orchestra v koncerte pre flautu a orchester *making of – intimacy Clemensa Gadenstädtera*. Kvalita sólistu, dispozícií orchestra a jeho šéfa sa prejavila najmä v schopnosti uchopiť takýto komplexný materiál a ukázať jednotlivé vlákna. Približne tridsať minút virtuózneho rozhovoru v plnom obsadení vystriedala prvá z dvoch častí diela na objednávku festivalu *How to Fly I* pre trúbku, organ a svetelný dizajn mladej chorvátskej vychádzajúcej hviezdy **Mirely Ivičevićovej**, známej nášmu publiku z minuloročného festivalu Melos Étos. Dialóg pokračuje. Anifóna snových, až éterických organových clustrov pripomínajúcich Ligetiho *Voluminu* a melodických fragmentov, drobných sól, trilkov, wa-wa efektov evokujúcich Milesa Davisa, poslucháčov totálne pohltila a preniesla do sveta synestetického spájania farieb zvukového a svetelného spektra, čomu dopomáhala aj nasvietenie písňal organu teplými tónmi fialovej a purpurovej farby.

Ivičevićovej sa podarilo napísať dielo nabité intenzívnym hudobným obsahom, ktorý si vďaka svojej krátkosti dokáže vychutnať aj menej zdatný poslucháč.

Z vizuálneho umenia čerpal aj dlhoročný pedagóg záhrebskej Akadémie hudby **Davorin Kempf**. Obraz Pieta Mondriana *Surfaces and Colors* poslužil ako zdroj názvu skladby pre sláčikový orchester, blízkej svojou expresivitou a melodickým pátosom skôr obdobiu života slávneho maliara ako dobe jej reálneho vzniku v r. 2013–2014. Napriek tomu, že skladba patrila k ľubozvučnejším, tradičnejším dielam festivalu, oceňujem jej zaradenie do programu.

Ursa Ljuban (organ) a Ivan Đuzel (trúbka) v druhej časti *How to Fly II* rozšírili snovú atmosféru o dramatickejši náboj, intenzívnejšie kontrastujúce zvukové pásma nadväzujúce na počutý materiál časti prvej. Ivičevićovej sa podarilo napísať dielo nabité intenzívnym hudobným obsahom, ktorý si vďaka svojej krátkosti dokáže vychutnať aj menej zdatný poslucháč. Burácajúca Koncertná sála Vatroslava Lisinského potvrdila, že aj na veľkých orchestrálnych koncertoch má zmysel uvádzať diela komorného až intímneho charakteru.

Poslednou skladbou otváracieho koncertu bola fantázia-impromptu *L'oeil du cyclone* pre klavír a orchester (2022) **Tristana Muraila** v naštudovaní sólistu François-Frédérica Guya. Impozantné tridsaťminútové dielo je jeho novinkou a dôkazom koncentrovanosti práce so spektrami, ktoré už akoby ani neboli pôvodu akustického, ale vyslovene vcíteneho.

Dramaturgia otváracieho koncertu bola precízne symetricky vystavaná, dávala zmysel, prepojenie aj kontext, neviem sa však ubrániť túžbe predstaviť si namiesto dvoch tridsaťminútových koncertných kusov len jeden a zvyšný čas venovať esteticky rôznorodejším autorkám a autorom mladej a strednej generácie. Prvý festivalový večer ukončil v klube Močvara nemecký súbor Zeitkratzer

Záhrebské bienále patrí od svojho založenia v r. 1961 medzi najstaršie a najvýznamnejšie festivaly súčasnej hudby v Európe, vďaka čomu si získalo vysoké uznanie v jej východnej i západnej časti. Festivalovú dramaturgiu zostavuje pestro, vo veľkom štýle, s najvýznamnejšími skladateľskými a interpretačnými osobnosťami súčasnosti. Je sebavedomým priestorom s vlastným náhľadom na estetiku súčasnej hudby, kombinuje, otvára témy, a čo je hlavné, dokáže vo svojej rozmanitosti zaujať publikum tak, že naplní sály a jasá radostou. Mnohé festivaly by sa mohli inšpirovať...

polportrétom krautrockového obdobia legend elektronickej hudby Kraftwerk a obdobne legendárneho priekopníka v oblasti elektroakustickej, noisovej a ambientnej hudby **Iva Malca** v úpravách pre akustický súbor nástrojov. Po veľkom orchestrálnom koncerte s hudbou hlavného prúdu bol tento koncert krásnym a možno až žiadaným kontrastom. Zároveň ukazuje odvahu a chuť organizátorov nevytvárať festival „Darmstadt Vol. 2“, ale priestor pre pluralitu estetik, kde je možné nasýtiť sa rôznorodosťou zo všetkých strán.

Dokazovalo to aj zostavenie koncertov druhého dňa festivalu 14. 4. v bývalej továrenskej hale, v súčasnosti prerobenej na kultúrny stánok LAUBA. V priestore sa ako prvé predstavilo duo Petra Hraščanec (tanec) a Lovro Merčep (saxofón) so svojou fúziou tanečnej performance s kusmi pre sólový saxofón, patriacimi už k tradičnému repertoáru interpreta hrajúceho súčasnú hudbu: *Sequenza VIIb Luciana Beria* a *Dialogue de l'ombre double Pierra Bouleza* (v transkripciách pôvodne klarinetových verzii). Dramaturgiu klasikov dopĺňali diela na objednávku festivalu od **Sandy Majurecovej** a **Davidu Mastikosa**.

Na vyváženie tradicionalistických vôd slúžil druhý zvukový výstup v priestore LAUBA, koncertná inštalácia *Die Maschine* podivných vlastnoručne vyrobených strojov – podľa slov ich viedenských vynálezcov **Paula Skrepeka** a **Andrea Platzer**a, vyrobených zo šrotu. Z tohto zvukovo-noisového orchestra by Harry Partch a Luigi Russolo jasali radostou. Ja a asi päťdesiat rovnako širokých úsmevov sme si tento zvukový kúpeľ maximálne užili podobne ako malé deti pri repríze programu o deň neskôr. Zaradenie tohto projektu potvrdilo, že rozširovať povedomie a búrať bariéry vnímania súčasnej hudby mimo prostredia elity je nesmierne dôležité.



Marco Ciciliani – v multimedialnom projekte *SkyLAR*
Foto: Matej Grgič

Trubkár Ivan Đuzel
v programe *How to Fly I* pre
trúbku, organ a svetelný
dizajn Mirely Ivičevićovej
Foto: Vedran Metelko

Neue Vocalsolisten Stuttgart predstavili prvú z dvoch dramaturgií pripravených pre festival v podobe skladby *Immaterial* pre šesť amplifikovaných hlasov od **Chaye Czernowinovej** z r. 2022. Autorka na ploche približne 60 minút postupne rozvíja svet nádychov, výdychov, šepotov, šumov a ruchov, do ktorého necháva vtekať svet reálne spievaných tónov v najextrémnejších registroch, často na hranici možného. Hranica možného je však pre šesticu týchto špičkových spevákov, zdá sa, bežným štandardom.

Program pokračoval 15. 4. koncertom mladého klavírneho tria Trio Eusebius, jednej z mála dramaturgií, v ktorej absentovala elektronika, vizuálne prvky alebo hudobné divadlo. Klasický komorný koncert so skladbami **Kaije Saariahovej**, **Manuely Kererovej**, **Tomislava Olivera**, **Sarah Nemtsovej** a **Dubravka Detonih** priniesol v kontexte celého festivalu príjemnú zmenu tónu. V Technickom múzeu N. Teslu nasledovalo multimediálne hudobné divadlo s presahom do sveta virtuálnej reality, komiksov a vedeckého výskumu – *SkyLAR* **Marca Cicilianiho** s unikátnymi prototypmi viacsmerých reproduktorov, ktorý bol spolu s Jennifer Torrenceovou aj interpretom.

Záver sobotného večera preniesol poslucháča do Študentského centra, zaplneného do posledného centimetra, na sólový recitál perkusionistu Filipa Merčepa. Opäť išlo o kombináciu skvelých klasických diel ako *Rebonds A* **Iannisa Xenakisa** či *the anvil chorus* **Davidu Lang** s novými dielami pre marimbu sólo, prípadne mutlipercussion set s elektronikou a projekciou fungovala, za čo bol interpret odmenený niekoľkokrátovým standing ovation.

Speváci z Neue Vocalsolisten Stuttgart otvorili koncertné pódium nasledujúceho dňa (16. 4.) silne tematizovanou dramaturgiou zasadenou do problematiky balkánskej vojny konca 90. rokov. Výpoved' podávali mladé autorky a autori výhradne zo štátov bývalej Juhoslávie.

Z programu vyčnievala originálna tragikomická rozprávka *The Blue Giraffe* **Heleny Skljarovovej**, dielo stojace mimo konvenčného hlavného prúdu. Zdanlivo naivnou metaforou poukázala na neznášanlivosť voči cudziemu, extrémny na-

cionalizmus i na uzatvorenie sa do vlastných hradieb, ktoré vedie eventuálne len k vlastnej záhube. Opätovne oceňujem odvahu dramaturgie otvárať náročné témy, najmä v čase silnejúcej rozdelenej spoločnosti, ako aj citlivosť vyváženosti programu.

Viedenský Klangforum Wien, podobne ako speváci zo Stuttgartu, priniesol na bienále dve dramaturgie. Pod vedením Johannesu Kalitzkeho sa predstavila plná zostava dvadsaťčlenného ansámbu komorných sólistov s dielami pre veľký súbor mladých chorvátskych skladateľov: *Case White* od Mirely Ivičevićovej a *Pure Bliss* od **Sary Glojnaričovej**. Po pauze ich doplnila svetová premiéra *Seltene Erde: alchimia communicationis* od Chaye Czernowinovej pre kontrabas, súbor a elektroniku v podaní fenomenálneho Uliho Fusseneggera. Fakt, že táto skladba vznikla ako spoločná objednávka festivalov Muzički biennale Zagreb, Wien Modern a Varšavská jeseň, uvádzam ako možnú inšpiráciu pre naše domáce festivaly.

Mojím posledným festivalovým koncertom bolo vystúpenie domáceho Cantus Ensemble (17. 4.) pod taktovkou Berislava Šipuša. Programom z diel **Clemensa Gadenstättera**, **Olje Jelaskej** a klavírnym koncertom **Olgy Neuwirthovej** ukázali, že do Záhrebu nemusí prísť nemecký súbor, aby dokázal uviesť skladby vysokej technickej náročnosti. Spodobnou výzvou sa vedía s rovnakou dávkou virtuozity vyrovnáť aj chorvátski interpreti z Cantus Ensemble. Inštrumentálne diela koncertu boli doplnené o diela chorvátskych priekopníkov elektroakustickej hudby 60. rokov 20. storočia – **Milka Kelemen**a, **Iva Malca** a **Branimira Sakača**.

Popísanú prvú polovicu festivalu nasledovala obdobná vysoká kvalita dramaturgickej pestrosti v jej druhej, na ktorej som sa už nezúčastnil a súdim na základe zverejneného programu. Pokračovali diskusie, domáce ako aj zahraničné komorné súbory, sólisti, študentský súbor... Intenzívnych desať dní súčasnej hudby uzatvorila objednávka festivalu – opera *Lennon* **Iva Josipoviča**. A aj vďaka podobným aktivitám bude Záhrebov dva roky opäť pár dní stredobodom sveta súčasnej hudby. II

Opätovne oceňujem odvahu dramaturgie otvárať náročné témy, najmä v čase silnejúcej rozdelenej spoločnosti, ako aj citlivosť vyváženosti programu.

Jazzové Ceny Esprit

Na 30. apríla je už od r. 2011 UNSECOM vyhlásený Medzinárodný deň jazzu. Slovensko ho v tento deň už viac než dekádu oslavuje odovzdávaním cien ankety ESPRIT za najlepšie jazzové albumy uplynulého roka. O cene odbornej poroty rozhodla spomedzi 24 albumov medzinárodná porota (hudobný redaktor Johann Kneihns z ORF Ö1, organizátor International Jazz Competition Leonard E. Brown, riaditeľka festivalu Vilnius Mama Jazz Judita Bartoševičienė, dramaturg drážďanského Jazzclubu Tonne Steffen Wilde, koordinátor viacerých poľských festivalov Daniel Ryciak, manažér Budapeštianskeho hudobného centra Ábel Petneki, taliansky klavirista Stefano Pasquale, Peter Motyčka a Boris Čellár). Cenu za najlepší album roku 2022 získala nahrávka CZ-SK Big Bandu Matúša Jakabčica *Room#555* (JFJ, spol. s r. o. a La Plata Production, s. r. o.). Cenu verejnosti si odnieslo zoskupenie František Báleš An-sámbeľ za CD *Básne Múzické* (Hevhetia). Soška v tvare kontrabasu a grafika pre víťazov sú na najbližších 5 rokov ankety dielom sochára a maliara Jakuba Bachoríka. Súčasťou slávnostného večera v divadle Astorka Korzo '90 boli aj tri krátke koncerty nominovaných interpretov – odznali skladby z medzinárodného albumu *Blue Journal* Ester Wiesnerovej, z *Presence* Valéra Mika a z víťazného albumu CZ-SK Big Bandu Matúša Jakabčica. (red.)

Boseong Cho

hráč skupiny violončiel v Slovenskej filharmónii

pripravila LUBICA FORDINÁLOVÁ

Ako vnímaš západnú a východnú tradíciu v hudbe a čo je typické pre kórejskú hudbu?

Z môjho pohľadu je hudba západného sveta zameraná hlavne na harmóniu, zatiaľ čo napríklad kórejská sa sústreďí skôr na zvukovú farebnosť a rytmus. Tradičná kórejská hudba vychádza predovšetkým z kórejskej filozofie, myšlienok a životného štýlu, čo sa prejavuje aj vo forme, rytme či v štýle spevu. Hudobné nástroje sú prevažne strunové a bicie. Do medzinárodného povedomia preniklo najmä tzv. samul nori, tradičné hudobné predstavenie pozostávajúce z kompozície pre štyri bicie hudobné nástroje sprevádzané tancom.

Študoval si v Soule aj v nemeckom Lübecku. Aké bolo tvoje štúdium a čo si podnikol po škole?

Počas štúdií v Soule som sa pod vedením profesora Kangho Leea zameriaval najmä na rôzne techniky hry a prácu s výrazom. S jeho pomocou sa mi podarilo vytvoriť si základy môjho spôsobu interpretácie. Na Hudobnej akadémii v Lübecku som sa venoval najmä problematike interpretácie diel rôznych skladateľov a období. Obe vysoké školy mali pre mňa veľký význam a nemám pocit, že by boli napriek geografickej vzdialenosti nejak výrazne odlišné. Jediný rozdiel, ktorý som spozoroval, bol v súťaživejšej atmosfére v domácom Soule. Môj repertoár v Nemecku bol veľmi rozmanitý a vyučovanie prebiehalo často formou podnetných skupinových diskusií. Zo začiatku som síce mal trochu problém s nemčinou, no celkovo bolo štúdium v Lübecku aj vďaka výborným profesorom skutočne inšpirujúce. Po skončení štúdia som sa zúčastnil na Tangelwoodskom hudobnom festivale v Massachusetts, kde som mal možnosť pracovať na kurzoch s Yo-Yo Maom. Následne som na súťaži The London International Concerto Competition získal prvé miesto a v rámci nej som mal možnosť hrať po boku Londýnskej filharmónie. Moje kroky ďalej viedli do ďal-

ších krajín Európy a podarilo sa mi vyhrať konkurz do orchestrov v Poľsku, na Malte a na Slovensku. Úspech na konkurze do Slovenskej filharmónie ma nesmierne potešil. Bola mojím cieľom, odkedy som ju pred pár rokmi počul koncertovať na umeleckom zázname v Kórei.

Kedy si nastúpil?

Prvý koncert v Slovenskej filharmónii som odohral dvanásteho januára tohto roku pod taktovkou šéfdirigenta Daniela Raiskina. Bol to nezabudnuteľný zážitok. Atmosféra orchestra je veľmi príjemná, priateľská a všetci členovia hrajú naozaj oduševnene. Zvlášť blízki sú mi kolegovia a kolegyně v skupine violončiel, ktorí ma hneď prijali medzi seba a boli veľmi nápomocní. Aj touto cestou by som sa im chcel ešte raz poďakovať.

Kto ťa na tvojej ceste výrazne inšpiroval?

Jednoznačne Ulf Tischbirek, môj profesor na Hudobnej akadémii v Lübecku, a sólista v Štátnom divadle Braunschweig. Veľa ma naučil aj o vzťahu k hudbe, jej hĺbke a práci s publikom. Je mojím vzorom vo viacerých smeroch.

Tvoj obľúbený interpret, kompozícia?

Hudobne najbližšia je mi asi interpretácia violončelistu Yo-Yo Ma. Občas sa mu vyčíta prílišná emotívnosť, no myslím si, že hrá veľmi vyvážené a dosahuje nevídané zvukové hĺbky. Ako obľúbenú kompozíciu by som určite spomenul Rachmaninovovu *Sonátu pre violončelo a klavír g mol op. 19*, predovšetkým tretiu časť *Andante*.

V akom telese sa ti hrá najlepšie?

Mám rád komorný aj symfonický orchester, myslím, že oba majú svoje špecifické kúzlo. Baví ma hrať vo veľkých i v menších ansámblach, užívam si aj pozíciu sólistu a rád si zahrám aj iné hudobné žánre...

... napríklad?

Okrem klasiky ma zaujíma najmä jazz, obom sa venujem aktívne.



Aký je život v Bratislave?

Veľmi pokojný, páči sa mi atmosféra menšieho hlavného mesta a celkovo estetika miest východnej Európy. ||

Boseong Cho

Foto: archív interpreta

BOSEONG CHO (32) pochádza z Južnej Kórey a hre na violončele sa venuje od svojich siedmich rokov. Po absolvovaní bakalárskeho a magisterského štúdia na Kórejskej národnej univerzite umení v r. 2020, nastúpil na Hudobnú akadémiu v Lübecku, na ktorej v r. 2022 získal magisterský titul. Úspešne sa umiestnil na medzinárodných interpretačných súťažiach v Rakúsku, Česku, vo Francúzsku, v Spojených štátoch, Švajčiarsku, Singapore a d. V roku 2022 sa zúčastnil na Tanglewoodskom hudobnom festivale, kde sa okrem koncertov zapojil do majstrovských interpretačných kurzov pod vedením violončelistu Yo-Yo Ma. V Slovenskej filharmónii pôsobí od r. 2023.

O hudbe a ľuďoch

Subjektívne postrehy z MaerzMusik 2023

Berlínsky festival MaerzMusik patrí medzi prestížne podujatia svetovej scény súčasnej klasickej a experimentálnej hudby. Je jedným z viacerých programov patriacich pod Berliner Festspiele, ktoré vznikli v roku 1957 vo vtedajšom Západnom Nemecku, a zároveň pokračovateľ odkazu Berlin Music Biennale, ktoré vzniklo v 60. rokoch vo Východnom Berlíne.

MaerzMusik ideovo zaberá zaujímavé miesto na strete rôznych tém, ér a prístupov. Rôznorodosť podujatia odzrkadľuje aj jeho podtitul: *festival of contemporary issues* – festival pre súčasné problémy a otázky. Je preto logické, že vo svojej dramaturgii prezentuje etablovaných aj začínajúcich umelcov z celého sveta, zahŕňa širokú škálu žánrov a štýlov od klasického hudobného prejavu cez elektronickú hudbu, jazz a improvizáciu. Okrem hudby venuje nemálo priestoru aj prednáškovým, diskurzívnym, edukačným a bádateľským formátom. Práve táto interdisciplinarita bola dôvodom, prečo sme sa do Berlína aspoň na pár dní vydali aj my.

Naozaj či virtuálne?

Aktuálny ročník festivalu (17.–26.3.) otváralo hudobné divadlo nemeckého skladateľa **Michaela Beila** *Hide to Show* v realizácii belgického Nadar Ensemble. Z anotácie sa dozvedáme: „*Byť online je nová samota. V skladbe Hide to Show skladateľ M. Beil kladie otázky a zdôrazňuje ohromujúci svet internetu: mémy, coververzie, paródie a deep fakes. Poslucháči – ktorí sú neodmysliteľne aj divákmi – sa ocitajú v bludisku nových perspektív.*“

Predstavením nás sprevádzalo šesť hudobníkov Nadar Ensemble (husle, flauta, violončelo, trúbka, saxofón, klarinet), každý osamelý vo vlastnej kóji so žalúziami, no príležitostne schopný zo svojho miesta vyjsť a stretnúť sa so spoluhráčmi pred publikom. Nemenej podstatnou zložkou predstavenia bol live video processing s veľmi precíznym a dômyselne vypoinkovaným mappingom, ktorý jednotliví hráči používali občas ako interaktívnu kulisu, inokedy ako svojho virtuálneho kolegu dabléra. Vo výsledku bolo predstavenie sledom zaujímavých zmien „reality“, kde sa v rôznych situáciách stretávali živí hudobníci so svojimi virtuálnymi replikami. Vrstvením či hrou ilúzií vytvárali miestami zábavný, miestami (úmyselne)



Performancia v rámci projektu *Grenzraum HÖREN*
Foto: Fabian Schellhorn

zmätočný, no miestami aj zbytočne opisný obraz existencie dnešného človeka v online prostredí.

Skúmanie počúvania

Silnou témou festivalu bolo skúmanie samotného procesu počúvania, jeho hraníc a polôh, ktoré vznikajú rozšírením nášho ponímania toho, čo počúvanie predstavuje, teda skúmaniu priestorov, ktoré rozlišujú medzi počutelným a nepočutelným. Tejto línii bola venovaná séria *Grenzraum HÖREN*. Niekoľko číslovaných koncertných večerov sa zaoberalo dielami dvoch skladateľov: *voice, books and FIRE II* **Jakoba Ullmanna** (*1958) a *Sonic Meditations* **Pauline Oliverosovej** (1932–2016). V rituáloch, meditáciách,

inštaláciách a zvukových akciách rozložených počas festivalu sa počúvanie samotné stávalo témou.

Sonic Meditations (1971) boli realizované ako vyše dvojhodinové uvedenie v modernom podzemnom priestore bez okien Betonhalle. Zvuková masa Oliverosovej materiálu podporená výkonnou aparátúrou vytvárala takmer fyzickú, pomaly sa meniacu sónickú stenu umožňujúcu naplno si „zalietať“ vo zvukových vlnách všetkých frekvencií. Jej realizácia v takomto priestore vynikla v celej svojej šírke. Zaujímavé je, že ešte počas svojho trvania vyhnala – aj v poučenom prostredí, akým je Berlín – 95 percent publika dlho pred záverom. Meditovať podľa skladateľky je podobne náročné a vyžadujúce prípravu

Patrik Sabo

Strastiplná cesta za snom o cinku



Foto: archív P.S.

ako akýkoľvek iný „trip“ – a aj podobne dychvyrážajúce (v dobrom slova zmysle). Doplnenie podujatia o pohybovú performanciu zoskupenia PHØNIX16 však pôsobilo, žiaľ, trochu silene.

Zvukové inštalácie

MaerzMusik sa nezameriava len na performatívne hudobné formáty, ale jeho súčasťou sú aj zvukové inštalácie rozmiestnené na rôznych miestach v Berlíne. Jednou z nich bolo dielo novozélandskej mediálnej umelkyne **Nandity Kumarovej** *From Paradigm to Paradigm, Into the Biomic Time*. Interaktívny objekt pripomínajúci novinovú tlačiareň zaseknutú v nekonečnej slučke komunikoval neustále generovanie dezinformácií a manipulatívnych faktov a ich schopnosť ovplyvňovať verejnú mienku. Dielo tak bolo pripomienkou ozvien histórie. Bolo príjemné sledovať technicky a materiálovo dokonalú inštaláciu – mašinku, ktorá pred očami prehrávala kódy správ na princípe pianoly, navyše s výborne domysleným ideovým konceptom. Na tomto mieste nám napadli aj iné súvislosti: okrem iného porovnanie s podmienkami pre tvorbu a vystavovanie zvukových inštalácií u nás, ktoré zaostávajú rovnako v školstve, ako aj v kultúrnych inštitúciách.

Vzdelávanie a premýšľanie spolu

Dramaturgia MaerzMusik nezabúda ani na prednáškové a diskusné formáty či na hudobnú edukáciu. História festivalu sa prepleť formát *Thinking together* – séria diskusií, workshopov a prednášok venovaných skúmaniu fenoménu času v sociálno-politických, filozofických a umeleckých rovinách. Umelecov a účastníkov pozýva, aby reflektovali súčasné otázky času prostredníctvom zvuku – a naopak. Vo formáte s názvom *QuerKlang* zas festival vytvoril priestor pre prezentáciu premiér kompozícií žiakov berlínskych škôl. Projekt by sa dal porovnať so slovenským VENI ACADEMY s tým rozdielom, že v rámci MaerzMusik spolupracovali so skladateľmi žiaci bežných základných a stredných škôl, ktorí dostali možnosť verejnej prezentácie na renomovanom medzinárodnom festivale.

Fakt, že MaerzMusik (pre našinca možno netradične) pracuje s hudbou nielen ako s umeleckým prejavom, ale najmä ako s platformou pre hľadanie súvislostí dnešného sveta, je pravdepodobne najsilnejším motívom tohto podujatia.

FERO KIRÁLY a EVA VOZÁROVÁ
autori sú zvukoví a mediálni umelci

Zahraničná cesta na festival MaerzMusik 2023 je súčasťou projektu ooo_2023, ktorý podporil ako hlavný partner z verejných zdrojov Fond na podporu umenia.

Ako študent muzikológie, pôvodne z gymnázia, som vlastne nemal svoj hlavný hudobný nástroj a cítil som potrebu toto prázdno vyplniť. Moja predstava bola „nejaký drevený dychový nástroj.“ Keď som tento zámer spomenul mojej školiteľke, docentke Jane Bartovej, spýtala sa ma: „A prečo nie cink?“ Zatiaľ s cinkom, obzvlášť náročným nástrojom, na ktorom nik v okolí nehrá, navyše, bez akejkoľvek skúsenosti aspoň s flautou alebo trúbkou, bola zaujímavá výzva. A to som ešte netušil, že k jej naplneniu povedie séria náhod a nehôd.

Prvý cink som si objednal od anglického výrobcu a interpreta Jeremyho Westa, ktorý ma prostredníctvom videohovorov priviedol k prvým tónom. Moje nadšenie však zabrzdlila absurdná nehoda, keď mi v škole prievan veľmi bolestivo privrel prst do dverí, po čom som skolaboval na puste chodbe s cinkom na ramene. Ten sériu tvrdých nárazov nevydržal a jeho pozdĺžny lepený spoj sa otvoril. Cink dodnes mám, pokope ho drží jeho kožený obal. Hrať sa na ňom dá, no už nefunguje správne, a bolo teda jasné, že budem potrebovať nový.

Krátko po nehode s privretým prstom som na výstave výrobcov historických nástrojov vo Viedni stretol Andrewa Hallocka, profesionálneho speváka a výrobcu cinkov. Ako študent som si nemohol dovoliť kúpiť žiaden z jeho nástrojov, no Andrew mi veľmi ochotne poradil so základnou technikou hry a otázkami k mojej diplomovej práci o histórii cinku na území Slovenska. Navyše, toto stretnutie sa ukázalo ako osudové. Stali sa z nás veľmi dobrí priatelia a moja prvá návšteva u neho doma v Rotterdame vo mne zanechala hlboký dojem. Okrem krásneho výhľadu na kanál mal priamo pod svojím bytom dielňu, ktorú využíval spoločne so susedom, výrobcom historických klarinetov Sorenom Greenom. Prežil som tu niekoľko najinšpiratívnejších dní v mojom živote. Vôňa nástroja je určite fenoménom, no vôňa nástrojárskej dielne, to je už úplne iná úroveň. Rôzne drevá, lanový olej, prírodný terpentín, živica, vosk, koža, rohovina... Genius loci tohto voňavého miesta pevne zadefinoval môj sen stať sa výrobcom hudobných nástrojov.

V tom čase som mal u Andrewa Hallocka (konečne!) objednaný nový cink a plánovali sme ho spoločne v Rotterdame dokončiť. Pre jednu širšiu oktavu sa Andrew radšej rozhodol vyrobiť mi iný nástroj a poslať ho poštou. Nový nástroj sa však stratil na ceste ku mne kdesi v Nemecku a napriek tomu, že do pátrania bol nasadený aj poštový detektív, nikdy sa ho nepodarilo nájsť. A tak môj kamarát musel vyrobiť ďalší, tretí cink, ktorý mi už radšej doručil osobne. Keď mi však vytúžený nástroj víťazoslávne odovzdal, zostal som mierne zarazený. Mal mať hnedú farbu, no bol skôr bordový. Nemal som srdce na tento detail poukázať, pretože bol aj tak veľmi pekný. Všetko sa vysvetlilo o čosi neskôr, keď som sa dozvedel, že Andrew je čiastočne farboslepý a nevidí dobre červený odtieň... V každom prípade, je to fantastický, skvelo naladený čerešňový cink s výbornou reakciou na nasadenie, ktorý môj majster považuje za svoj najvydarenejší nástroj.

Áno... majster. Koncom roka 2021 som sa po dokončení doktorandského štúdia naplno pustil do môjho sna a začal som s výrobou cinkov ako učeň Andrewa Hallocka. Dnes spolupracujeme pod názvom Longa & Brevis, ktorý okrem alúzie na známy aforizmus *Ars longa vitae brevis* odkazuje na Andrewa, ktorý je pomerne vysoký, a na mňa, ktorý som nižšej postavy. A vôňa pilín, lanového oleja a kože konečne preberá vládu aj nad mojím domovom... ||

Nezaplatený dlh

ROBERT BAYER

Alžbeta I. a Maria Stuartová museli byť vskutku fascinujúce ženy: v súpise opernej literatúry nájdeme až 54 opier, ktoré sa venujú osudovému spojeniu týchto dvoch anglických kráľovien. Pritom nie každý skladateľ mal operu hotovú za dva týždne, tak ako usilovný Gaetano Donizetti. A nech historici akokoľvek nástojčivo prízvukujú, že obe panovníčky sa v skutočnosti nikdy nestretli, už Friedricha Schillera to vonkoncom nezaujímal. Tých, ktorí jeho drámu *Maria Stuart* (1800) neskôr zhudobnili, už duplom nie.

Pri stínaní pomazaných hláv človeku najprv napadne gilotína a Veľká francúzska revolúcia, no málokto si uvedomuje, že dejiny kráľovskej koruny na Britských ostrovoch sú oveľa krvavejšie. Európskemu historickému povedomiu sú aj napriek performatívnym kvalitám fenoménu „anglických royals“ (*God save the King*) vzdialenejšie.

Možno aj toto bol dôvod pre inscenačný tím okolo francúzskeho režiséra Gilberta Blina podsunúť slovenskému publiku kostýmovo výpravnú inscenáciu, snažiacu sa vysvetľovať dobový rámec – inak sa jeho kľčovitá snaha o alžbetínsky lokálkolorit vysvetliť nedá. Štylizované priestory anglického renesančného dvora na točni boli výlučne dekoračné, bez ambície formovať divadelne účinné mizanscény, v sošne a konzervatívne poňatej choreografii réžie postáv. Scénické riešenie pôsobilo predvídateľne, nápaditá nebola ani poprava Stuardy, za ktorou sa pri výstupe na schody popraviska spustila opona. Realistický kadáver jeleňa v scéne na polovačke bol až smiešnou kópiou symbolu porazenej kráľovnej, vypožičaného z pôsobivo intímnej scény kráľovnej Alžbety II. v podaní Helen Mirrenovej z Frearsovho filmu *The Queen* (2006). Akoby tvorcovia inscenácie zabudli, že Netflix and Co. so všetkými svojimi historickými seriálmi je pojmom už aj na Slovensku...

Scénické riešenie pôsobilo predvídateľne, nápaditá nebola ani poprava Stuardy, za ktorou sa pri výstupe na schody popraviska spustila opona.

Réžia sa medzi zamatom, závoji, perlami a zlatom vyšívanými kostýmami z dielne Josefa Jelínka a strpnutými postavami, pripomínajúcimi voskový kabinet Madame Tussauds, ani len nesnažila vysvetliť, prečo sa napríklad Maria Stuartová stala emocionálnou martýrkou dejín aj napriek všetkým tým zverstvám, ktoré napáchala v záujme obrany (katolíckej) viery, a prečo zas Alžbeta I. zostala v pamäti výlučne ako chladná a vypočítavá panovníčka.

To, že ju Jana Kurucová presvedčivo stvárnila ako pyšnú beštii stáby vystríhnutú zo seriálov *Denver Clan* alebo *House of Cards*, ide skôr na vrub spevákyných bohatých skúseností s režisérmi, ktorí mali na zreteli viac uveriteľnú drámu divadelných postáv, než snahu rešpektovať dobovú atmosféru inscenovanej predlohy.

Donizettiho libretá nepatria práve k dramatickým skvostom a aj pre ich dramaturgické zádrhy priam vyzývajú režiséra dopovedať príbeh inými výrazovými prostriedkami. *Maria Stuarda* ignoruje politickú intrigu Schillerovej predlohy a drámu postáv

Predverdiiovské belcanto patrí k jednej z repertoárových podlžností Opery SND. Ostatnou premiérou Donizettiho *Marie Stuardy* sa bratislavská opera snažila tento dlh splatiť menou minimálne 40 rokov starou. Staromilská konzervatívna inscenácia bez režijnej invencie frapantne ukázala aj to, že prvej slovenskej opernej scéne dlhodobo chýba nielen dramaturgická odvaha, ale aj vhodný speváký zástoj.

redukuje na milostný trojhuholník Alžbety, Roberta a Marie. Dramatický nerv čerpá z výstupu oboch hlavných protagonistiek, ktorým Donizetti ušil okúzľujúci hudobný háv, vyžadujúci dramatický hlasový materiál oplývajúci flexibilnými *passagiami* medzi *suono aperto* a *suono coperto* (otvorený tón a krytý tón), plynulé *legata*, *apoggiatúry* a *portamenti*, hlasovú agilitu v *koloratúrach*, *trilkoch* a *fioritúrach*, ako i skalopevnú *dychovú* techniku.

Na oboch recenzovaných predstaveniach excelovala spomedzi titulných postáv ako technicky zdatná iba Jana Kurucová, jej nie vždy najplynulejšie *passagie* by sa dali ospravedlniť rozorvanosťou postavy charakterizovanou krúživou melodiou a úsečnými behmi. Hoci je rola Marie komponovaná lyrickejšie ladeným perom, vyžaduje si, podobne ako postava Alžbety, hutný dramatický základ a pevnú kondíciu – práve tá chýbala Mariane Sajkovej. Neznalá stredná poloha a vysoké tóny bez korunky boli dôsledkom nezvládnutej, no pre belcanto bytostne dôležitej techniky *canto sul fiato*, čím utrpel najmä finálny povzdych Marie v záverečnej zborovej scéne pred popravou, optimálne vedený v doslova dych berúcom dlhom držanom tóne v *messa di voce*. Na spomínaných nedostatkoch sa podpísala zrejme únava, preto je pochopiteľné, že v *dernière* premiérového bloku zaskočila za indisponovanú Sajko Andrea Vizvári. Jej kreácia pôsobila organickejšie a koncentrovanejšie, aj keď bezchybne vyspívané výšky a plynule (no príliš neinvenčne a plocho) vedený tón postrádali dramatickú prieraznosť a dynamiku. V postave Roberta sekundoval obom alternantkám Paolo Lardizzone. Typická talianskosť jeho tenoru zažiarila, žiaľ, len v dynamicky vypätých vysokých pasážach, v dôležitej strednej a nižšej polohe strácal jeho hlas lesk a najmä pri krytých tónoch v scénach s Alžbetou výrazne i formu.

Dirigent Marco Guidarini našťudoval partitúru štýlovo presne, koncentrovanému orchestru nechýbala ani „*grandezza*“, typická pre opery belcanta, ani elegancia vo vyváženosti jednotlivých nástrojových skupín. Flauty, hoboje a klarinety navyše dýchali štýlovo typickým odľahčeným tónom, čím výrazne prispeli k transparentnosti orchestrálnej zložky, niekedy až príliš pokorne rešpektujúcej spevákov na javisku.

Maria Stuarda je druhou operou z Donizettiho tudorovského triptychu a jednou z najhrávanejších skladateľových opier. Vo svete je pomerne obľúbené uviesť tento triptych v inscenačne nápaditom koncepte ako seriál o dileme moci a lásky silných panovníčok. Ak o takomto dramaturgickom zámere uvažujú aj v Bratislave, treba to privítať aj napriek tomu, že projekt nebol odštartovaný chronologicky *Annou Bolenou*, ktorá by ilustrovala prechod od rossiniiovského k donizettiiovskému *canto fiorito*. Ešte krajšie by však bolo vidieť a počuť Donizettiho tudorovské regentky v Bratislave v divadelne atraktívnejšej režijnej poetike a s kondične a typovo vhodnejším obsadením. II



Gaetano Donizetti
Maria Stuarta

Hudobné naštudovanie:
Marco Guidarini
Réžia: Gilbert Blin
Scéna: Alexander McCargar
Kostýmy: Josef Jelínek
Svetelný dizajn: Kelly Martin
Zbormajsterka: Zuzana Kadlčíková
Dramaturgia: Jozef Červenka

Maria Stuarta: Mariana Sajko, Andrea Vizvári
Elisabetta: Jana Kurucová
Roberto: Paolo Lardizzone

Opera SND
21. a 23. 4. 2023 (premiéry)
27. a 29. 4. 2023 (recenzované predstavenia)



Jana Kurucová ako
„panenská kráľovná“
Alžbeta I.
Foto: Zdenko Hanout

Mariana Sajko ako škótska
kráľovná Mária Stuartová
Foto: Zdenko Hanout

O nezlučiteľnosti paralelných vesmírov

MICHAELA MOJŽISOVÁ

Inteligentná a sofistikovaná inscenácia sa vyvarovala chronického neduhu dokumentárnych inscenácií, ktoré obetujú divadelnosť v prospech edukatívneho rozmeru.

Adamsova opera *Nixon in China* (1987) je spolu s Glassovou *Einstein on the Beach* asi najhrávanejšou americkou operou. Jej témou sa stala návšteva prezidenta USA Richarda Nixona v Číne (február 1972), ktorá fakticky odštartovala celosvetovú ekonomickú globalizáciu. Libreto Alice Goodmanovej však nerieši politické benefity tohto historického momentu, ale sa sústreďuje na kultúrne rozdiely a principiálnu nezlučiteľnosť dvoch paralelných vesmírov.

Opera je členená na tri dejstvá. V prvom dejstve prezident Nixon s manželkou Pat a ministrom zahraničných vecí Henrym Kissingerom prilietajú do Číny, prebehnú ich rokovania so starým, chorým vodcom Mao Ce-tungom a jeho predsedom vlády Čou En-lajom, a večer sa koná banket na počesť amerických hostí. Druhé dejstvo sa v prvom obraze koncentruje na propagandistickú exkurziu, v rámci nej Pat navštívi fabriku, nemocnicu, školu i prasaciu farmu. Druhý obraz patrí revolučnému baletu *The Red Detachment of Women* – dramatickému výjavu z predhistórie kultúrnej revolúcie, ktorý zobrazuje utrpenie čínskeho ľudu ujarmeného vykorisťovateľmi a symbolicky glorifikuje Maa a jeho životnú družku Chiang Ching, jednu z vodkýň revolúcie. V záverečnom, introvertne pojatom dejstve oba páry simultánne rekapitulujú svoju súkromnú minulosť, ktorá tak silno poznačila osudy ich národov.

Adamsova tonálna hudba je na počúvanie veľmi príjemná, chvíľami až opojná, a napriek repetitívnosti motivicky poňatých hudobných sekvencií – typickej pre minimal music – nepôsobí v orchestrálnej zložke únavne či jednotvárne. To isté sa však nedá povedať o Goodmanovej nedramatickom, raz epicky, inokedy až meditatívne koncipovanom, rozvláčnom texte. Únavný pocit umocňuje simultánne prepleťanie čínskej a americkej linky „nepříbehu“, sťažujúce vnímanie aj recipientom známym historicko-politického pozadia sujetu. Hlavná zásluha na tom, že koprodukčná inscenácia je napriek tomu strhujúcim, bez prvoplánového aktivizmu apelatívnym divadlom, patrí anglickému režisérovi Johnovi Fulljamesovi.

Javiskový príbeh sa začal odvíjať na scéne plnej archívnych krabíc. Z jednej z nich sa mladej žene v strohom sukňovom kostýme podarilo nedopatrením vysypať celú kopu červených knížiek vodcu Maa, z ďalších podobne kostýmovaní zboristi postupne vytiahli starú filmovú pásku, fotografie, písomné dokumenty či dobové noviny. No to, že sledujeme rekonštrukciu historickej udalosti, sme nedostali „naservírované na prvú dobrú“ – na to je Fulljamesova koncepcia príliš inteligentná a sofistikovaná. Aj keď jej bezpochyby predchádzal dôsledný pramenný výskum, režisér sa vyvaroval chronického neduhu dokumentárnych inscenácií, ktoré obetujú divadelnosť v prospech edukatívneho rozmeru. U Fulljamesa sa v dokonalej symbióze

Aprílový plagát madridského Teatro Real, ktorého dramaturgia funguje na princípe koprodukčných projektov uvádzaných v blokovom systéme, patril inscenácii opery Johna Adamsa *Nixon v Číne*. Recenzenti jej predchádzajúcich uvedení v Dánsku a Škótsku aplaudovali plnokrvnej inscenácii Johna Fulljamesa. Tretia rotácia inscenácie v Madride dala ich nadšeniu za pravdu.

prepojili dokumentárna archeológia (premietanie autentických fotografií, filmových záberov, novinových výstrižkov a pod.), prvky live cinema (detaily na servírovanú slávnostnú večeru) a plnokrvné, choreograficky dynamické, vo všetkých výtvarných zložkách (scénografia, svetelný a video dizajn, kostýmy) k dokonalosti dotiahnuté divadlo. Podobné superlatívy patria pulzujúcemu hudobnému naštudovaniu kórejskej dirigentky Olivie Lee-Gundermannovej (jej aktuálnym domicilom je nemecký Dortmund) a spevácko-hereckým kreáciám typovo až neuveriteľne autentických predstaviteľov Nixona (Leigh Melros), Pat (Sarah Tynan), Kissingera (Borja Quiza), Mao Ce-tunga (Alfred Kim), Čou En-laja (Jacques Imbrailo) a ďalších postáv, vrátane fantasticky disponovaných interpretiek „červeného baletu“.

Tvorcom i protagonistom sa podarilo plasticky zachytiť divergenciu prezentovaných svetov. Raz v komickom, inokedy v krutom kontraste sa tu prelínali americká žovialnosť, šoumenstvo, patetickosť či nedostatok prirodzenej empatie s čínskou uzavretosťou a (auto)cenzúrnymi praktikami. Napríklad vedomie o príkrej odlišnosti Nixonovho a Čou En-lajovho príhovoru dosiahol Fulljames nielen detailným hereckým vedením interpretov, ale aj premietaním textov prostredníctvom meotaru (prísny strojopisom naklepaný, na doslovnosti bazírujúci prejav Čiňana verzus rukou načmárané poznámky Američana), prestrihávajúc ich dobovými fotografiami upätého, smrteľne vážneho Čou En-laja a fanfárónsky sebavedomého Nixona.

Rekonštrukcia udalosti, ktorá sa dlhý čas vinula viac v muzikálovo vtipnom než dramaticky moralizujúcom tóne a ak v nej niekto „dostával na frak“, tak to boli skôr Američania než Čiňania, postupne dospela k drsnej pointe. Ideologicky motivovaný balet o oslobodení čínskeho ľudu z feudálneho jarma, do ktorého podľa libreta vstupuje aj Pat konšternovaná krutosťami páchanými na mladej protagonistke príbehu, sa skončil zásahom na úrovni „deux ex machina“. Na pozadí opulentného, zlatom žiariaceho obrazu vodcu Maa vstúpila do deja jeho nesympatická manželka, zachránila týranú baletku a všetkým, vrátane Pat, rozdala červené knížky. Kým nimi nadšene mávali do rytmu, mladá archivárka z úvodného obrazu s vydeseným výrazom v tvári vytiahla z krabice ďalšie fotografie – a javisko vzápätí prevälcovali zábery na umučené obeť kultúrnej revolúcie. Rakvy s americkými chlapcami zabitými vo Vietname, ktoré nám režisér dovtedy sporadicky prezentoval, tak dostali neprekonateľnú konkurenciu.

Fulljamesovou ambíciou však nebolo rozsudzovať väčšie či menšie zlo. So záverečnými tónmi opery skončili oba páry vo veľkom drevenom boxe a história putovala späť do depozitu. Čo bolo potom, vieme všetci – čo bude ďalej, netuší nik. II



John Adams
Nixon in China

Réžia: John Fulljames
Dirigentka: Olivia Lee-Gundermann
Scéna a kostýmy: Dick Bird
Svetelný dizajn: Ellen Ruge
Video: Will Duke
Choreografia: John Ross
Zbormajster: Andrés Máspero

Richard Nixon: Leigh Melrose
Pat Nixon: Sarah Tynan
Henry Kissinger: Borja Quiza
Mao-Tse-Tung: Alfred Kim
Chiang Ch'ing (Madame Tse-Tung): Audrey Luna
Chou-En-Lai: Jacques Imbrailo

Teatro Real, Madrid
17. 4. 2023 (premiéra)
21. 4. 2023 (recenzované predstavenie)



Alfred Kim (Mao Tse-Tung),
Leigh Melrose (Nixon)
a Maove sekretárky
Foto: © Javier del Real |
Teatro Real

Sarah Tynan (Pat Nixon),
Leigh Melrose (Nixon)
Foto: © Javier del Real |
Teatro Real

Dielo povýšené naštudovaním

ROBERT BAYER

Prokofievova opera *Vojna a mier* na motívy rovnomenného mamutieho románu Leva Tolstého je na pozadí milostného trojuholníka hlavných postáv aj epochálnym patriotistickým fanálom, oslavujúcim sovietske víťazstvo nad nacistickým Nemeckom. Uviesť operu s libretom plným floskúl velebiacich ruskú udatnosť je dnes nielen riskantné, ale aj náročné. Bavorská štátna opera sa takejto výzvy nezľakla a divákovi ponúkla obdivuhodne inteligentnú inscenáciu na tepe doby.



Tcherniakovi „Rusi“
Foto: © W. Hoesl

Po vlaňajšom napadnutí Ukrajiny Ruskom nebolo jasné, či je uvedenie Prokofievovej veľkolepej opernej fresky *Vojna a mier* tak celkom na mieste. V Moskve narodený šéfdirigent Bavorskej štátnej opery Vladimir Jurowski s rusko-ukrajinskými koreňmi (medzičasom Kremlom vyhlásený za persona non grata) a ruský režisér Dmitri Tcherniakov však trvali na uvedení diela premiérovaneho na 70. výročie Stalinovej a Prokofievovej smrti (obaja zomreli v ten istý deň, 5. 3. 1953). Dielo radikálne zoškrtnali a jeho inscenáciu poňali ako sociálny experiment v uzavretom priestore jednotnej scény. Tým priestorom sa stala realistická scénografická kópia ikonického Paláca odborov v Moskve, ktorý sa rokmi stal kamenným symbolom ruských dejín, postaveným v 18. storočí. Bol svedkom požiaru Moskvy vo vojne proti Napoleonovi v r. 1812, cári v ňom usporiadávali plesy, v jeho priestoroch dirigoval Čajkovskij svoje koncerty. Počas prvej svetovej vojny v ňom zriadili vojenský lazaret, po druhej svetovej vojne slúžil Stalinovi na propagandistické súdne procesy, neskôr tu bolo vystavené po smrti jeho telo, podobne ako Leninovo, Brežnevovo a naposledy aj Gorbačovovo.

Tcherniakov, majster réžie dramatických charakterov, do neho teraz umiestnil utečencov. Masa ľudí v súčasnom oblečení leží na matracoch rozmiestnených po zemi. Vonku zrejme zúri vojna.

No láska prekvitá aj v časoch vojny, aj keď milostný príbeh Nataše a Andreja pôsobí v prostredí utečeneckého tábora (podľa libreta bezprostredne pred vpádom napoleonských vojsk) nevďak nadsadene. Žeby chcel Tcherniakov ukázať, že ruská spoločnosť je vo vojnovom stave permanentne? V konflikte s vonkajším svetom i v jej vnútri? Tcherniakovova spoločnosť si kráti chvíle pri kartách i na improvizovanom šľachtickom plesu s diadémami, šerpami a vejarmi, povystrihovanými z novinového papiera.

Po prestávke nadobudne dramaturgická idea inscenácie v zvukovo opulentných masových scénach jasnejšie kontúry: Namiesto bitky pri Borodíne sa na scéne rozprúdi patrioticky motivované vojnové cvičenie s gymnastikou a klikmi na námet historickej bitky. Na scénu vystupuje aj Napoleon ako zženštilá karikatúra cisára z Korziky – to všetko má za cieľ pozdvihnúť bojovú morálku a nadšenie z hry. Dejiny sa tu stávajú propagandistickým spektaklom, ktorý posilnený nacionalistickými replikami prepukne do brutálnej agresie. V minuciózne prepracovanej choreografii inscenuje Tcherniakov rozdrivenú spoločnosť, ktorá sa stala nepriateľom sama sebe. Besnenie zastaví výstrelom z revolveru až maršal Kutuzov. V rozgajdanom ozvracanom tričku so spustenými trakmi sa hustými fúzmi podobá na Stalina. Keď si ľahne na vyvýšenú posteľ, olemovanú kvetinovými vencami,

Odvážna inscenácia, ktorá svojou umeleckou kvalitou vysoko prevýšila i samotnú Prokofievovu predlohu.

POSUŇ SVOJÍ SVOJÍ HUDBU ĎALEJ! DÁL!

3. ročník skladatelské sůtaže festivalu komornej hudby Konvergence

- sůtaž je určená pre **slovenských a českých** skladatelů a skladatelky **do 35 rokov**
- prijaté budú len skladby, ktoré **neboli verejne uvedené**, ani v rámci školských predvedení
- každý uchádzač môže do súťaže prihlásiť **len jedno dielo**
- **OBSADENIE** – **skladba pre kvarteto** (klarinet, husle, violončelo a klavír), s možnosťou **použitia elektroniky**
- **TRVANIE 7 – 12 minút**
- **sůtaž je anonymná**
- skladby bude hodnotiť medzinárodná odborná porota



UZÁVIERKA / 31. 5. 2023

PREČO SA ZÚČASTNIŤ?

- možnosť konzultovať diela s etablovanými skladateľmi a skúsenými interpretmi
- networking, získanie kontaktov na generácie blízkych interpretov
- možnosť uvedenia skladby na prestížnom festivale komornej hudby
- PR prostredníctvom informačných kanálov festivalu Konvergence a partnerov súťaže
- uvedenie troch skladieb, ktoré postúpia do finále, bude honorované **1. miesto 500 € / 2. miesto 300 € / 3. miesto 200 €**
- vybrané skladby budú zaradené do koncertnej sezóny 2024/25 PKF – Prague Philharmonie
- jedno z diel bude vybrané na koncert v rámci Skladatelskej súťaže Vladimira Mendelssohna v rámci Ascoli Piceno Festival v Taliansku

Iceland
Liechtenstein
Norway grants



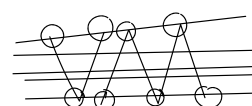
u. fond
na podporu
umenia

z verejných zdrojov
podporil Fond
na podporu umenia

pkf |< prague philharmonia

SOZA

rtv: RÁDIO
DEVIN



Vladimir Mendelssohn Competition

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

hudobný život



ďakujeme aj ďalším partnerom
a mediálnym partnerom

viac informácií na **www.konvergency.sk**
sutaz@konvergency.sk

Podporené Islandom, Lichtenštajnskom a Nórskom prostredníctvom Grantov EHP. Spolufinancované zo štátneho rozpočtu Slovenskej republiky. www.eeagrants.sk Spoločným úsilím k inkluzívnej Európe

pripomína Stalinovu mŕtvolu na štátnom pohrebe. Dychovka na scéne vystupuje namiesto škrtnutého „hurá“ textu zboru – jasnejšie sa postsovietska nostalgia už karikovať nedá.

Napriek zvukovému i režijnému pretlaku nachádzajú Tcherniakov s Jurowským momenty intimity, napríklad keď Nataša nájde postreleného umierajúceho Andreja, ktorého sa márne snaží zdvihnúť do taktov nostalgického valčíka. Už v prvej „mierovej“ časti sa Jurowskému na čele absolútne precízne hrajúceho Bavorského štátneho orchestra podarí v tomto valčíku sprostredkovať tragickú predtuchu. Oprávnenej cenzúre (inak by sa dielo vzhľadom na súčasnú geopolitickú realitu skutočne nedalo uviesť) nepadli za obeť len patrioticky neúnosné rozsiahle pasáže oslavujúce „bezhraničnú (sic!) matičku Rus“: Jurowski si dal veľmi záležať na tom, aby z partitúry vytiahol do popredia najmä lyrické momenty hudobnej drámy.

Absolútnou interpretačnou lahôdkou sa však stala objemná reťaz vyše 50-členného sólistického zástoja, ktorá nemala jediné slabé ohnivko. Lyricky skvostne kvitnúca Ukrajinka Olga Kulchynska v postave Nataše, famózný gavaliersky barytón Andreia Zhilikovského ako Bolkonského (obaja na klaňačke v tričkách vo farbách ukrajinskej vlajky), ale aj legendárna litovská dramatická sopranistka a mezzosopranistka Violeta Urmána ako Maria či priam taliansky opojný tenor Bekhzoda Davronova z Uzbekistanu v role sukničkárskeho Anatola alebo osľušujúci Armén Arsen Soghomonyan v postave Pierra ako intelektuála z Ostbloku, všetci interpreti nadchli nielen dokonalou technikou a farbou, ale aj hereckým entuziazmom v odvážnej inscenácii, ktorá svojou umeleckou kvalitou vysoko prevýšila i samotnú Prokofijevovu predlohu. Triapolhodinová inscenácia je stále dostupná v mediatéke Bavorskej štátnej opery bezplatne ako video on demand na internetovej adrese: <https://operlive.de/>. II

Sergej Prokofiev

Krieg und Frieden (Vojna a mier)

Hudobné naštudovanie: Vladimir Jurowski

Inscenácia a scénografia: Dmitri Tcherniakov

Kostýmy: Elena Zaytseva

Svetlá: Gleb Filshtinsky

Zbormajster: David Cavelius

Dramaturgia: Malte Krasting

Andrei Bolkonski: Andrei Zhilikhovsky

Nataša Rostova: Olga Kulchynska

Pierre Besuchow: Arsen Soghomonyan

Anatol Kuragin: Bekhzod Davronov

Michail I. Kutuzow: Dmitri Ulyanov

Bavorská štátna opera, Mnichov

5. 3. 2023 (premiéra)

18. 3. 2023 (recenzované predstavenie)

Osem filmových svedectiev o hudbe a dobe

MIROSLAV TÓTH

Youtubový kanál Hudobného centra nedávno sprístupnil osem portrétov slovenských skladateľov. Ilja Zeljenka, Pavol Šimai, Roman Berger, Ladislav Kupkovič, Juraj Hatrík, Miroslav Bázlik, Vladimír Godár a Martin Burlas rozprávali v rokoch 2006 až 2015 „pred kamerami“ Ivana Ostrochovského, Martina Šulíka, Mareka Šulíka, Juraja Lehotského a Györgya Kristófa. Zábery známych dokumentaristov odhaľujú nielen zákulisie hudobných poetík, ale aj osobných príbehov na pozadí spoločenských zvrátov druhej polovice 20. storočia. Socializmus, skutočné či vnútorné emigrácie, rodinné prostredie, učitelia... a, samozrejme, znejúca hudba. Okrem portrétu Ilju Zeljenku vzniklo sedem ďalších filmov v koprodukcii RTVS a spoločnosti ALL4films a sentimentálny film ako súčasť seriálu *Hudobníci*. Vznik a zákulisie dokumentov, ktoré sú vďaka Hudobnému centru odteraz zdarma verejne dostupné, približuje text skladateľa a dramaturga Miroslava Tótha.

Bol rok 2006. Ilja Zeljenka ma učil skladbu a chcel mi predviesť komunikáciu s orchestrom na praktickom príklade. Vzal ma teda do Reduty na skúšku svojej kantáty *Oświęcim* v rámci festivalu Epoché. V budove filharmonie vystupujeme z dreveného výťahu a spoza dverí sa ozýva zhudobnená báseň Mikuláša Kováča: „*Po každom, kto odíde, zostane niečo na tejto zemi...*“ V prázdnom auditoriu stáli dvaja: kameraman Ivan Ostrochovský a zvukár Tobiáš Potočný. Recitoval Marián Slovák, dirigoval Leoš Svárovský. Po skúške sme si šli spoločne sadnúť do reštaurácie Verne na Hviezdoslavovom námestí. Ilja ma tam zoznámil s Ivanom. Obidvaja si objednali guláš. O pár mesiacov neskôr mi zavolať Ivan, či by som mu nepomohol s dramaturgiou hudby do filmu o Iljovi. Pozrel som si postrihanú verziu a povedal som, že nemusím nič robiť, pretože Iljova hudba, ktorá tam je, funguje. Ivan na to zareagoval, že aj to je názor a teda budem v titulkoch uvedený ako hudobný dramaturg.

Ilja sa premiéry nedožil. Následne sa ma Ivan opýtal, či by som nenapísal námety na ďalšie krátke filmy o slovenských skladateľoch. V tej dobe režíroval dokumenty o slovenských filmároch. Priniesol som mu desať tipov na skladateľov. Dodnes sa podarilo sfinalizovať sedem filmov: o Pavlovi Šimaiovi (réžia Ivan

Ostrochovský), Romanovi Bergerovi (réžia Marek Šulík), Ladislavovi Kupkovičovi (réžia György Kristóf), Jurajovi Hatríkovi (réžia Juraj Lehotský), Vladimírovi Godárovi (réžia Martin Šulík), Martinovi Burlasovi (réžia Marek Šulík) a Miroslavovi Bázlikovi (réžia Martin Šulík). Krátke filmy o Petrovi Kolmanovi a Jozefovi Kolkovičovi ostali nedokončené. Ďalší námet o Iris Szeghy sa nezačal realizovať. Z jedenástich mien dnes už šiesti nie sú medzi nami... Pre krátkosť predstavím jedného z nich, na ktorého príklade sa pokúsim ozrejmiť, čo mi dala príležitosť spoznať jednotlivých skladateľov počas filmovania.

Letný večer roku 2012 vo švédskom Djursholme neďaleko prítoku Baltského mora Stora Värtan. Keď zamrzne voda počas zimy, zvyknú sa miestni korčuľovať až do blízkeho Štokholmu. Kedysi aj Šimaiovcovia využívali túto možnosť, a to od čias na konci šesťdesiatych rokov, keď utiekli pred sovietskou okupáciou z Československa. Sedíme s Ivanom Ostrochovským v kuchyni.

Paľo Šimai otvorí knihu židovských vtipov. Jeho žena Jarka sa nás opýta, že v ktorom zo siedmich jazykov chceme ten vtip počuť. Paľo má už po sedemdesiatke a po otázke, aké sú možnosti, sa ozve slovenčina, čeština, švédčina, maďarčina, angličtina, hebrejčina, taliančina a nemčina.



Juraj Hatrík
Foto: záber z filmu

na. Je možné, že s odstupom času som na niektorý jazyk zabudol alebo som iný zamienil. A nakoniec je ich aj viac ako sedem; asi tam bola aj francúzština. Nezabudnem na pohľad na Paľu, ako číta jeden vtip za druhým. Smeje sa, sediac medzi kuchynským drezom a chladničkou. Nachvíľu sme sa stali súčasťou jeho domácnosti s obľúbenou zvyklosťou. Po Iljovi to bol pre mňa druhý starček, pri ktorom som si uvedomil, že vek v takom prípade znamenal iba dobrovoľne starnúce telesné úložisko. Hlava ostala súčasná, rozhladená, pohotová a ešte mala pridanú nádielku pamäti; komplexnej, nielen hudobnej. Popri Paľových životných skúsenostiach sa tie moje scvrkli na komfortne bezproblémovú jazdu bezpečím doby. On zažil druhú svetovú vojnu a prenasledovanie nacistami, komunistický puč, šesťdesiate roky, okupáciu roku 1968, emigráciu do Švédska, pád železnej opony, možnosť znova cestovať do Československa v deväťdesiatych rokoch, a vlastne aj návrat svojej hudby naspäť na koncertné pódia.

Keď sme si spoločne sadli ku klavíru, improvizovali sme. Rôzne: tonálne, jazzovo, atonálne, kabaretne. Paľo si niesol túto danosť ešte z legendárneho dua s Iljom v šesťdesiatych rokoch. Myslím, že mu to umožnilo byť zároveň avantgardným skladateľom, ako aj pesničkárom pre začínajúceho Lasicu a Satinského (*Poprava sa*

Každý zo skladateľov mal zaujímavú a silnú stránku, o ktorej som nevedel a vonkoncom som sa o nej ani nemal ako dozvedieť na školách.

nekoná, 1963). Nad klavírom v obývačke, kde sme hrali, visel gobelín vyobrazujúci horiaceho Palacha, ktorý utkala Jarka. Keď prišlo na otázku, ako vyzeral Paľov skladateľský život vo Švédsku, hovoril o tom, ako na začiatku sedemdesiatych rokov priniesol partitúry na miestny zväz skladateľov – že sa mu ozvú. Nikto sa mu neozval. Sporadicky zaznievali jeho skladby, pokiaľ sa o to pokúsil. Stále sa snažím pochopiť svet zo šesťdesiatych rokov, z ktorého vzišiel, kde mal on a jeho generácia najviac možností. Ten svet musel byť natoľko odlišný, že Paľo a mnohí iní neboli pripravení na vtedajší Západ, ktorý sa zrejme podobá dnešným dňom u nás? Na to, čo všetko im dávali šesťdesiate roky v Československu, prišli až v sedemdesiatych rokoch v emigrácii mimo rodnej krajiny...

Paľo začínal vo Švédsku ako ladič klavírov, učil malé deti hrať na zobcovej flaute a neskôr vyučoval harmóniu. Žeby bol zatrpknutý, nahnevaný alebo ukrivdený? Nemal som ten pocit. Jedno mi však bolo jasné: vo Švédsku si nevšimli výnimočného syntetika nadštandardných textúr v orchestrálnych partitúrach. V čase migrácie bol Paľo v najlepšej kondícii a zároveň už mal čo rozdávať, pokiaľ by vyučoval skladateľov. Hlavne mohol byť prínosom pre Švédov. V Československu sa zatiaľ riešila podoba normalizácie a vo Švédsku ho prehliadli. Paľov talent ostal nevyužitý.

Pre mňa ostane Pavol Šimai jedným s najlepších skladateľov, akých som v živote stretol. Vlastne, podobný vzťah som si vytvoril ku každému zo skladateľov, ktorých som mohol stretávať pri filmovaní. Každý z nich mal inú, zaujímavú a silnú stránku, o ktorej som nevedel a vonkoncom som sa o nej nemal ako dozvedieť na školách. Vďaka filmovaniu som tak mal možnosť dovzdelávať sa, otvárali sa mi živé dejiny (česko)slovenskej hudby. Pri skladateľoch ako Paľo som si uvedomil, že miesto, kde sa narodíš, je len pojem – národ, sentiment minulosti a prosté ohraničenie v minulosti plotom a dnes jazykom, v ktorom mnohí žijeme a podaktorí nikdy z neho nevylezú.

Paľo a mnohí ďalší prekročili všetky spomínané atribúty, zároveň museli užiť rodinu, prispôbiť sa cudzím zvyklostiam a napokon prebrať nové skúsenosti. Ak by nebolo Ivanovej a Marekovej Urbanovej iniciatívy ako producentov filmov, tak na to nikdy neprídem. Po Paľovi a ostatných skladateľoch by neostal žiadny filmový dokument, alebo aspoň nie tento, zaznamenaný výraznou generáciou filmových režisérov. ||





74. koncertná sezóna 2022/2023

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

SLOVENSÁ FILHARMÓNIA

júnové koncerty

3

4

8

9

11

12

13

15

16

V nemom úžase nad Ligetiho vesmírom

pripravil MARIÁN LEJAVA

Olga, ty si sa k Ligetimu dostala veľmi blízko, keďže si ako redaktorka jedného z najväčších hudobných vydavateľstiev na svete, nemeckého Schottu, pracovala na jeho partitúrach. Ako si sa ocitla v tejto pozícii a ako sa ti na stôl dostal práve Ligeti?

Pre vydavateľstvo Schott-Wega Verlag pracujem pomaly 30 rokov. Po ukončení postgraduálneho štúdia na Hochschule für Musik Detmold som si hľadala prácu, a tak som sa predstavila viacerým vydavateľstvám a ponúkla im svoje služby.

Vydavateľstvá potrebujú kvalifikovaných ľudí, pretože od rukopisu k vydaniu nôt vedie veľmi dlhá cesta pod rukami sadzačov, korektorov, redaktorov a v neposlednom rade tlačiarov. Nestačí iba schopnosť čítať noty. Človek musí rozumieť štruktúre jazyka autora, ktorého rediguje. Keďže nepracujeme so slovom, ktoré má význam i vo svojej prvej sémantickej vrstve, ale s notami, musíme byť schopní vojsť pod kožu samého autora, resp. redigovať v jeho duchu. Mnohokrát sám autor urobí preklep, niečo si v rukopise nevšimne, na niečo zabudne. Vzhľadom na to, že redaktor číta dielo spolu s autorom, mnohokrát si práve on všimne, že niečo nesedí.

Samozrejme, že si ma vyskúšali. Hodi-li ma takpovediac do hlbokkej vody. Ako prvé dielo som dostala 1,5 metra vysokú partitúru Henzeho 3. *husľového koncertu* s požiadavkou vytvoriť z neho klavírny výťah. Samozrejme so zreteľom na špecifika zápisu autora, ktoré som si musela osvojiť. Po dvadsiatich ukázkových stranách ma zobrali.

Akoby suspendoval všetko to, čo ho od počiatku formovalo a vytvoril si na základe novej optiky usporiadania sveta svoje pravidlá, svoju prísnu regulu. Hudbu začal vnímať vo vízií večnosti...

Partitúry Györgya Ligetiho, ktoré boli počas mojich štúdií v 90. rokoch doslova „nedostatkovým tovarom“, sa ku mne dostávali postupne. Najčastejšie formou nekvalitných xerokópií od priateľov a kolegov. Keď mi Vladimír Bokes, môj profesor skladby, požičal Boulezov album s dvoma „aktuálnymi“ nahrávkami Ligetiho koncertov (klavírneho a husľového), týždeň som chodil ako omámený, blúzniac o nových, dovtedy nepoznaných svetoch. Neskôr som mal to privilegium dirigovať niekoľko jeho orchestrálnych či ansámblových diel. Ligeti zásadne ovplyvnil aj v Nemecku žijúcu slovenskú skladateľku OLGU KROUPOVÚ, ktorá ako editorka vydavateľstva Schott mala príležitosť revidovať viaceré z jeho partitúr. V rozhovore mi pootvorila ďalšie veľmi špecifické perspektívy, ďalší pohľad „dovnútra“ skladateľovej hudby...

Ligetiho diela sú hádam tie najťažšie. Je to taký hudobný Proust alebo Joyce. Pamätám si, že keď som čítala korektúru sólového partu jeho *Klavírneho koncertu*, pripadala som si ako počítač krátko pred kolapsom. Čítala som ho niekoľko dní, musela som sa ísť počas redigovania prejsť. Štruktúry v ňom sú natoľko komplexné, že som sa musela často vrátiť späť, aby som nestratila prehľad. Postupom času som dostávala mnohých autorov vydavateľstva, no napokon len tých najťažších, ako sú Ligeti, Henze, Holliger, Eötvös, Penderecki, Korngold, Ščedrin, Widmann, Say a podobne.

To sú všetko mená patriace do tzv. prvej ligy. Implikujú rozmerné a komplexné partitúry. Na ktorých ďalších Ligetiho dielach si pracovala?

Napríklad som pripravovala klavírny výťah z *Husľového koncertu* alebo z *Hamburského koncertu* (koncert pre lesný roh, pozn. autora). Ponuka prišla s poznámkou: „...*pani Kroupová, nikto iný okrem vás to neurobí dobre*.“ To poteší, ale aj veľmi zaväzuje.

Často spolupracujem na dielach v tíme s mojím manželom Miroslavom či s Anikó Baloghovou z Budapešti. V uplynulom roku sme všetci traja pracovali na vydaní Ligetiho raných diel. Práve s Anikó Baloghovou som robila kompletnú rekonštrukciu hudobnej rozprávky *Frühlingsblume* z takmer nečitateľného rukopisu a s korektúrami od Ligetiho v troch farbách... My traja dokážeme rozlúštiť priam nemožné – jednak ako jediní vo vydavateľstve vieme po maďarsky a ja s manželom sme skladatelia, Anikó je hudobná

teoretička. Miroslav prekladal Ligetiho listy a komentáre, spolu sme pracovali na *Kantáte č. 1 a č. 2* či na *Jugendchöre*.

Dielo tohto obdobia sú viac-menej klasické, ale ich vydanie považujem za zásluhný vydateľský počin, lebo vďaka nim môžeme nazrieť do skladateľských počiatkov veľikána. Zato v úplne inej situácii sme sa cítili napríklad pri 3. časti *Hamburského koncertu*. V podstate každý vo vydavateľstve si myslel, že je to priam nemožné, napísať k jednému vibrujúce-mu, iluminujúce-mu „Klangfarben-polu“ adekvátnu podobu v klavírnom výťahu. My dvaja sme to dali. Dokonca i Ligetiho syn, ktorý je tiež skladateľom, sa vyjadril veľmi uznalivo. Bolo to hraničné, dokonca sa nám potom zdal klavírny výťah z Pendereckého opery *Diabli z Loudunu* s voľne vedeným mikropolyfónnym zborom ako malina.

Ligetiho hudba je napriek svojej komplexnosti a dokonale konštruovanej štruktúre nesmierne podmanivá a krásna. Otázkou je, do akej miery je však poslucháčmi uchopiteľná a koľko z nej si môžu z koncertného pódia odnieť. Jedna vec je zvuková podmanivosť, druhá hlboké pochopenie. Myslím si, že je to tak často aj s niektorými klasikmi, napríklad s Mozartom.

Niekedy rozmýšľam nad tým, akým spôsobom a či vôbec sa podarí poslucháčom porozumieť Ligetiho dielu. Myslím si, že otázka nesie v sebe aj odpoveď. Opantá ich a vtiahne do hĺbín takého intelektuálno-emocionálneho zážitku, ako keď sa pozrieme na snímky kozmu, ktorý voľným



okom inak nevidíme. Ostaneme v nemom úžase nad veľkoleposťou usporiadania sveta, ktorý funguje dokonale aj bez nás, hoci sme jeho súčasťou. Spomínam si na Ligetiho sen z detstva, ktorý sám použil pri úvahách nad svojím dielom. Ako sa stal akýmsi zámočkom v čoraz viac sa rozvíjajúcich pavučinách, ktoré sa rozrastajú v rozličnom tempe a s rôznou veľkosťou ôk a berú so sebou všetko živé. Pričom to drví a z drte vychádzajú nové červy... Priam hrôzostrašné. Myslím si, že touto metaforou to dokonale vystihol.

Jeden z dvoch Ligetiho snov z detstva, ktoré, zjednodušene povedané, formovali jeho hudobné idey a koncepty takmer celý život...

Mnohí autori sa nadchli jeho hudobným svetom. V nemeckojazyčnej oblasti sa preň etabloval názov Klangfarbenkomposition. Ráta s rozšíreným vnímaním času a priestoru. Samotný mikropoly-

György Ligeti
Foto: Karsten Witt Musk
Management

fónny pohyb je svojou drobnokresbou natoľko zahustený, že jednotlivý hlas splynie v spleti svojich autonómnych súbežníkov do akéhosi rozpitého, iluminujúceho, stratosféricky statického klastra, ktorého pohyb vnímame ako bzukot včiel v úli. Niekedy sa napriek prísnej horizontále hlasov vyplaví na povrch zvuková konštelácia vo vertikále, ktorú pociťujeme ako novotvar.

Veľmi ma oslovilo Ligetiho tvrdenie o serializme: ak úplne všetko v skladbe podriadime riadenej štruktúre, tá nakoniec zahubí samu seba a hudba prestane byť živou. Nakoniec sa, ako sám hovorí, od nej odklonil a začal hľadať nové cesty, kde všetko so všetkým súvisí v determináčnom vzťahu. Ak pridám čo len jeden takt, vplyvom ním nielen na to, čo ešte príde, ale späťne i na to, čo už bolo napísané. Zdá sa, že práve v tom tkvie poznatok, že hudba je vlastne stále sa meniacim živým striebrom v rukách autora. Preto sme

schopní vnímať rovnakú hudbu zakaždým inak, akoby nikdy nebola dokončená.

Tu sa blížíme k rozšíreniu času i priestoru smerom k nekonečnu. Pokúsím sa to opísať z inej strany. Ak vytvorím akýsi cantus firmus v takých rozšírených lungách, že nie som schopná sledovať a vnímať súvzťažnosť jednotlivých intervalov, neznamena to, že tam nie je. Odrazí sa to však na pozadí celej skladby, hoci o tom v danom momente nič netuším. Je to akoby opak mikropolyfónie, ale v podstate ide o to isté.

Korene Ligetiho zámeru možno hľadať už v renesančnej polyfónii (Tallis, Palestrina...). Ide o akýsi zdanlivo statický svet, determinovaný samostatným vnútorným pohybom hlasov. On túto ideu doviedol na vývojovej špirále hudby o niekoľko poschodí vyššie. Ale nezabudnime, čo všetko sa v hudbe medzitým muselo udiť, aby to bolo vôbec možné uskutočniť a čím všetkým si Ligeti musel prejsť.

Otázne ostáva, čo by mala Ligetiho tvorba evokovať dnešným, hlavne mladým adeptom kompozície. Čoraz viac nadobúdám pocit, akoby sa tvorcom prestávalo chcieť prejsť si svojou osobnou krížovou cestou. Akoby sa snažili preskočiť obdobie osvojenia si klasickej kompozičnej školy.

A čím sa nadchla skladateľka Oľga Kroupová? Ktorý kompozičný prvok Ligetiho hudby ti dal najviac?

Nadchla ma jeho schopnosť odpútať sa od klasických atribútov hudby, od snahy o dialektiku tém a sukcesívny spôsob rozvíjania hudobného myslenia. Akoby suspendoval všetko to, čo ho od počiatku formovalo a vytvoril si na základe novej optiky usporiadania sveta svoje pravidlá, svoju prísnu regulu. Hudbu začal vnímať vo vízii večnosti, akoby tu bola stále, a zároveň vznikala práve v tomto okamihu. Tento princíp je podľa mňa neprenosný. To dokázal iba on, pretože jeho kompozičný svet bol natoľko intaktný, že sa stal naraz princípom i výsledkom, z ktorého sa princíp odvodzuje.

Samozrejme, že ma ovplyvnil. Nevídanou zvukovosťou, rozšíreným priestorom a časom, ale najviac tým, že napriek všetkým ojedinelým pravidlám prináša jeho hudba atribút krásy. Je prenádherná. A na toto sa v súčasnosti veľmi zabúda. Hudba musí byť zážitok, ktorý nás povznáša ku kráse a k dokonalosti. Aby sme sa v nej mohli aj my zrkadliť.

Trošku popkultúrna otázka: ak by sa ľudstvo ocitlo v situácii kultúrnej Noemovej archy a od každého autora by sa mohla uchovať iba jedna partitúra, ktorú Ligetiho by si vybrala ty a prečo? *Lontano*. Pretože tu sa to všetko akoby začalo.

Ako som spomenul, pre mňa, resp. pre moju generáciu, bol Ligeti práve jed-

ným z tých silných a určujúcich hlasov, ktoré nás očarili, zasiahli, inšpirovali a neuveriteľne veľa naučili. Ligetiho odkaz hlboko poznačil a poznačí ďalšie generácie. Čo si z tohto odkazu môže vziať skladateľ súčasnosti?

Treba si uvedomiť, že na každého z nás čaká rovnaká úloha. Nesnažiť sa byť ako Ligeti, ale osvojiť si jeho postoj nekompromisnej práce na sebe samom, zachovať si túžbu po dokonalosti, ktorú nikdy nedosiahneme, ak sa budeme večne klamať a uspokojovať s prvoplánovými riešeniami. Koľkokrát sme ochotní začať znova, odhodiť či preformulovať už napísané, byť nekompromisnými hlavne voči sebe samým? Nemá zmysel písať skladby, ktoré nie sú dokončené či stoja na veľmi vratkých nohách. Ligetiho odkaz ostáva živý navždy, tak ako Bachov či Mozartov. Otázne je, či budeme schopní napíť sa z tejto hlbokéj studnice alebo ostaneme, ležiac pri nej, naveky smädní.

Žiaľ, obávam sa, že ak mnohí z nás nebudú ochotní a schopní zmeniť svoj modus operandi v kompozícii, uviaznu vo svojich poznatkoch, iba plávajú na povrchu. Podstata im unikne a ostane navždy skrytá. Čo obdivujem na Ligetim, je jeho pokora. Nikdy sa nepovažoval za veľkého, on ním bol, resp. sa ním stal. Vďaka svojej neoblomnej vôli a prísnosti voči sebe, so svojou tvorivou nespokojnosťou a vášňou, neustálou zvedavosťou, snahou hľadať pravdu, to, čo ho prevyšuje, čo nepodlieha ľudským súdom a ohľadom. Veď komponovanie je najvnútornejším dialógom autora so samým sebou. Radosť, ktorá sa dostaví v momente, keď sa strácame v prúde tvorby a hudba začína v plnej kráse žiť v nás svojím samostatným životom, je najväčším darom, ktorý sme mohli dostať. Vtedy konečne môžeme ako nestranný pozorovateľ sledovať zázrak. To je to najkrajšie, čo poznám – dýchanie duše. A iba o tom to má byť. ||

Otázne ostáva, čo by mala Ligetiho tvorba evokovať dnešným, hlavne mladým adeptom kompozície. Čoraz viac nadobúdám pocit, akoby sa tvorcom prestávalo chcieť prejsť si svojou osobnou krížovou cestou.

Oľga Kroupová
Foto: archív O. Kroupovej



Skladateľka a poetka OĽGA KROUPOVÁ (1966) študovala kompozíciu na Konzervatóriu v Bratislave a VŠMU, neskôr v Budapešti na Lisztovej akadémii získala titul *summa cum laude* a napokon v Detmole na Hochschule für Musik ukončila postgraduálne štúdium. Medzi jej učiteľov patrili Juraj Pospíšil, Ivan Hrušovský, Miro Bázlik, József Soproni, Emil Petrovics, Sándor Szokolay či Martin Ch. Redel. Na skladateľských kurzoch pracovala pod vedením Giju Kančeliho, Louisa Andriessena, Clarencea Barlowa či Nikolausa A. Hubera. Žije a pracuje už takmer 30 rokov v nemeckom Detmole a popri komponovaní najmä orchestrálnych a komorných diel sa venuje redaktorskej práci pre renomované hudobné vydavateľstvá (Schott-Wega, Bärenreiter, Peters a i.). V r. 2018 vydala básnickú zbierku *Pohrúženost utrpenia*.

Béla Bartók (1881–1945)

Koncert pre orchester

TAMÁS HORKAY

BÉLA BARTÓK je najväčším zjavom maďarskej klasickej hudby (ak nepočítame skôr kozmopolitne založeného Liszta). Bol nielen geniálnym skladateľom, ale aj klaviristom a taktiež jedným zo zakladateľov etnomuzikológie ako samostatnej vedeckej disciplíny. Súčasne ho oceňujeme ako veľkého humanistu a mysliteľa, ktorý sa svojou tvorbou a činmi usiloval o dialóg a porozumenie medzi národmi strednej a východnej Európy.



Béla Bartók
Foto: archív



Príklad č. 1

V priestore bratislavských Klarisiiek sa nachádza pamätná tabuľa referujúca o tom, že mladý Béla Bartók v dnešnom slovenskom hlavnom meste strávil niekoľko rokov dospievania ako študent gymnázia (1892–1899); hru na klavíri a harmóniu ho učil okrem iných László Erkel, syn tvorca maďarskej národnej opery, a k tomuto obdobiu sa viaže jeho intenzívnejšie vnímanie európskej klasicko-romantickej hudobnej tradície, ako aj aktívna i pasívna účasť na hudobnom živote svojej školy a mesta. Mimochodom, Bartókova mamička v Bratislave bývala až do novembra 1929. Béla sa narodil na území dnešného Rumunska, v sedmohradskom Nagyszentmiklósi (dnes Sânnicolau Mare). Vysokú hudobnú školu však absolvoval v Budapešti namiesto vtedy módnej Viedne.

Klasik moderný

Kompozičný vývoj Bélu Bartóka možno označiť za zložitý, protirečivý a komplexný. Od prvotného horlivého národovectva, odzrkadľujúceho sa najmä v symfonickej básni *Kossuth* (1903), cez spoznanie a reflektovanie autentickú maďarskej (a nielen maďarskej, ale aj slovenskej, rumunskej atď.) ľudovej piesne, prijatie vplyvov impresionizmu a symbolizmu, celotónovej stupnice a kvartovej stavby akordov, silnú chromtizáciu a expresionistické črty vrátane čiastočnej inšpirácie technikou radu (4. sláčikové kvarteto) sa dostal až k hymnicko oprostému a prežiarčenému „neotonálnemu“ neskorému štýlu, ktorého plodom je aj orchestrálne *Concerto*, teda *Koncert pre orchester* (1943).

Vo všeobecnosti a s istou dávkou zjednodušenia Bartóka zaraďujeme spomedzi „klasikov moderný“ do línie tzv. neofolklorizmu (spolu s Leošom Janáčkom). Naozaj, jeho prístup k ľudovej hudbe má veľký podiel na jeho kompozično-štyľovej podstate: je taktiež rozsiahly a zložitý. Siahla od prvoplánového spracovania a nesmierne pútavej, dobovo aktuálnej harmonizácie ľudových piesní a tancov (napr. *Rumunské ľudové tance* či *Pätnásť maďarských sedliackych piesní* pre klavír) po vrcholne abstraktné zapracúvanie vybraných folklórnych segmentov do širšie chápanej skladateľskej poetiky. Do tejto línie spadá väčšina Bartókových zreých diel.

Súpis tvorby maďarského majstra podľa Johanna Hansteina obsahuje 147 skladieb vrátane juvenílií¹. Orchestrálna tvorba predstavuje 21 samostatných „opusov“ (nie všetky majú opusové či súpisné čísla): k najvýznamnejším a najčastejšie hrávaným patria *Rumunské ľudové tance*, *Tanečná suita*, *Divertimento* pre sláčikový orchester, mimoriadne závažná *Hudba pre sláčikové nástroje, bicie a čelestu* (1936) a napokon *Concerto* z r. 1943, v slovenčine známe ako *Koncert pre orchester*. Z ostatných druhov spomeňme aspoň jedinu operu, jednoaktovku pre dve postavy *Hrad kniežata Modrofúza*, jedinu oratoriolnú skladbu *Cantata profana*, balety *Zázračný mandarín* a *Drevený princ*, tri klavírne koncerty, šesť sláčikových kvartet atď. Osobitnú pozornosť zasluhuje prevratný inštruktívny cyklus pre klavír v šiestich zošitoch *Mikrokozmos*.

Odchod za oceán

Napriek náročnej a často nepriaznivej spoločensko-politickej situácii Bartók

svoju vlasť trvalo neopustil až do r. 1940, keď sa po vypuknutí 2. svetovej vojny stupeň fašizácie ukázal už ako neúnosný, a navyše v decembri 1939 zomrela jeho milovaná matka. Najprv strávil niekoľko „orientačných“ týždňov v USA na koncertnej ceste, 8. októbra sa rozlúčil so svojimi priaznivcami na koncerte v Budapešti a o štyri dni neskôr sa definitívne vydal na cestu do Ameriky. V New Yorku sa však Bartók vonkoncom necítil ako doma; trpel záchvatmi neidentifikovateľnej choroby, materiálnou núdzou a nezáujmom zo strany okolia. Nie div, že sa na niekoľko rokov odmlčal aj kompozične. Z tejto biedy ho vytrhla až ponuka dirigenta Bostonských symfonikov (a známeho kontrabasistu) Sergeja Kusevického, ktorý si uňho v mene svojej nadácie objednal orchestrálne dielo za honorár vo výške tisíc dolárov. Kusevickij navštívil Bartóka v nemocnici v máji 1943: počas leta sa jeho stav rapídne zlepšil a za 55 dní, do 8. októbra, bol hotový s partitúrou *Concerta*.

Ako uvádza významný maďarský muzikológ György Kroó², k histórii zrodu *Concerta* nerozlučne patria aj dve predchádzajúce výzvy: na jar 1939 sa Bartók pri rokovaniach s riaditeľom svojho nového vydavateľstva Ralphom Hawkesom zmienil o možnostiach napísania „symfonického baletu“, v apríli 1942 ten istý Hawkes listom navrhol skladateľovi vytvorenie dvoch nových orchestrálnych diel, z ktorých jedno by bolo voľne inšpirované Bachovými Brandenburskými koncertami a použitím koncertantného princípu s viacerými sólovými nástrojmi. Hoci vtedy Bartók tieto výzvy musel odmietnuť, po Kusevického objednávke sa k nim akoby vrátil a spomenuté motivačné pohnútky pretavil do novej kompozície.

Dnes *Concerto* patrí k najznámejším a najobľúbenejším skladbám svojho autora. Je to aj vďaka podmanivej komunikatívnosti a neobyčajnej melodickosti, klasicky symetrickej, priam krištáľovo čistej architektúre o piatich častiach, majstrovskej polyfónii a variačnému umeniu, kombinácii „umierenej“ ľudovej modálnosti, ale aj taktne dávkovanej modernosti, a tiež radostnému, triumfálnemu, ohnivému finále. Nachádzame tu v menšej miere znaky typickej útočnej motoriky, bolestne osamelého tónu a takmer mahlerovskej expresie. Prvky zamýšľaného baletu a koncertantného cyklu sa najzreteľnejšie objavujú v druhej časti, hoci zvýšená, zreteľná gestickosť, zrozumiteľná žánrovosť a sólistické exponovanie jednotlivých nástrojov a nástrojových skupín sa tiahnu naprieč celým dielom.

Štruktúra

Nemôžeme sa tu zaoberať bez ukážky zo skladateľovej charakteristiky tohto kľúčového diela, ako ju cituje vo svojej monografii Tibor Tallián³:

„... Napríklad, virtuózne zaobchádzanie s nástrojmi sa objavuje vo fugatovom úseku rozvedenia prvej časti (plechové dychové nástroje) alebo v pasážach podobných ‚perpetuum mobile‘ (sláčiky) v hlavnej téme záverečnej časti a najmä v druhej časti, kde nástroje zakaždým zaznievajú v pároch, jeden za druhým, v brilantných pasážach. Čo sa týka štruktúry diela, prvá a piata časť boli napísané vo viac-menej pravidelnej sonátovej forme. (...) Forma druhej a tretej časti je menej tradičná. Hlavný úsek druhej časti sa skladá z reťazca

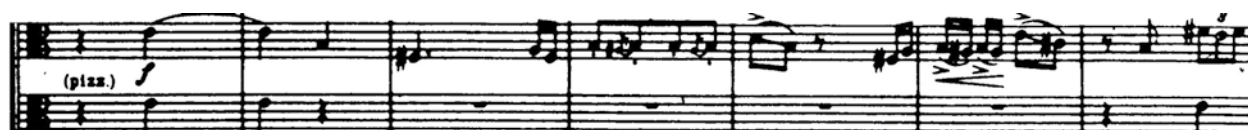
¹ Pozri <https://www.klassika.info/Komponisten/Bartok/wvjh.html>

² Kroó, György: *Bartók kalauz*, Zeneműkiadó Budapest 1980, s. 231–243.

³ Tallián, Tibor: *Béla Bartók*. Hudobné centrum, Bratislava 2012.



Príklad č. 2



Príklad č. 3

vzájomne nezávislých pasáží (...). Potom nasleduje čosi ako trio – krátky chorál pre plechové nástroje a malý bubon –, potom sa päť úsekov vracia v zložitejšej inštrumentácii. (...) Aj štruktúra tretej časti má povahu reťazca; tu po sebe nasledujú tri témy. Tie tvoria jadro časti, rámcované hmlistou tkaninou nerozvinutých motívov. (...) Všeobecná nálada diela – odhliadnuc od žartovnej druhej časti – predstavuje postupný prechod od vážnosti prvej a smútočného žalospevu tretej až po optimizmus záverečnej časti.“

Päťčasťová štruktúra predstavuje pre Bartóka typický „most“: v strede stojí ťažisková, tragická *Elégia*, na kraji formovo tradičnejšie rýchle sonátové útvary a v pozícii 2. a 4. časti jasne vyhranené, takmer programové žánrové obrazy *Párových tancov* a *Prerušeného intermezza*.

1. Introduzione

Andante non troppo – Allegro vivace. V úvode 1. časti sledujeme 6-taktovú kvartovú tému vo violončelách a kontrabasoch a následne sonoristickú atmosféru pomalého zrodu „z ničoho“, do ktorého vstúpi hlboko vážna parlandová téma v podaní troch trúbok v pianissime (Príklad č. 1). Táto téma bude aj základom *Elégie*, čiže v istom zmysle tu máme do činenia s tematickou integráciou celého cyklu. Samotná rýchla časť narába s tromi témami. Najvýraznejšie sú prvá, energicky-útočná a rytmicky rozkošateľná v asymetrickej štruktúre 3+3+9 taktov, ako aj tretia, krátka fanfárová v podaní plechov. V rozvedení skladateľ presviedča o geniálnej schopnosti uplatnenia všetkých možných druhov motivicko-tematickej práce, ktorá siaha v konečnom dôsledku až k Beethovenovi a Brahmsovi. V súlade s tradíciou symfonického cyklu je základným námetom prvej časti zápletky, konflikt, boj.

2. Giuoco delle coppie – Hra párov

Allegretto scherzando sa nachádza v pozícii scherzovej časti s veľkou trojdielnou „triovou“ formou. Okrajové diely A a A¹ tvoria celistvý prúd motivicky nesúvisiacich úsekov v podaní rôznych párov dychových nástrojov s konkrétnym intervalovým odstupom: fagoty v sextách, hoboje v terciách, klarinety v septimách, flauty v kvintách, trúbky v sekundách. Ide o technicky náročné „koncertantné“ muzicírovanie, nenápadne podporené sláčikmi a harfou, prípadne tamburínou. V strednom diele intonujú plechové dychy prostý, vznešený chorál. Dynamická rovina tejto časti siaha od piana po mezzoforte a jej základnou náladou je jemne posmutnelá, hravo a pôvabne podfarbená irónia.

3. Elégia

Andante non troppo je pomalým stredobodom *Concerta*. To, čo bolo v úvode prvej časti len naznačené, tu Bartók rozvinie do dôsledkov: bolestne expresívny žalospev mahlerovskej intenzity. Stavba témy pripomína uzavretú periodickosť ľudovej piesne, ktorá je však podrobená naliehavému evolučnému rozvíjaniu. V inštrumentácii dominujú tentoraz sláčiky. V úvode a závere počujeme pre Bartókove pomalé časti taký typický, sonoristicko-meditatívny nočný obraz prírody (lesa), spojený s truchlivou náladou (evokujúci podľa Kroóa Jazero slz v Hrade kniežata Modrofúza).

4. Intermezzo interrotto

Allegretto je azda najslávnejšou časťou skladby a je vybudované v štruktúre ABACBA. Autor v nej vplával do výsostne tonálnych vôd a dokonca citoval či skôr rozkošne transformoval vtedy populárnu operetnú melódiu od Zsigmonda Vinczeho *Szép vagy, gyönyörű vagy, Magyarországnak* (Pekné si, krásne si, Maďarsko) azda ako nostalgický pozdrav ďalekej domoviny (diel B, príklad č. 2). No tento idylický tón naruší ďalšia, tentoraz akoby sarkastická citácia klesajúceho motívu (diel C), ktorý sa nápadne podobá na jeden z motívov 1. časti Šostakovičovej *Leningradskej symfónie*. O programovo-dramaturgických súvislostiach či vzájomných vplyvoch možno len špekulovať. Podľa Bartóka, ako sa vyjadril Györgyovi Sándorovi (klavirista, Bartókov žiak), „básnik sa vyznáva z lásky k vlasti, ale serenáda je náhle prerušená surovým násilím, napadnú ho hrubí ľudia v čižmách a ešte aj nástroj mu zničia“.⁴

5. Finale

Pesante – Presto oplýva melodickou invenciou a vracia sa k dravej (zdravej) rytmickej vitalite úvodnej časti, tentoraz však s radostným, pozitívnym nádychom šťastného konca. Po štvortaktovej lydicke-mixolydickej fanfáre lesných rohov autor odštartuje pravý „kruhový tanec“, akúsi spontánnu ľudovú veselicu, kde spoznáваме možné české i rumunské intonácie, natrafíme na nevinné žartíky a obdivujeme jedinečné kontrapunktické majstrovstvo; jeho základom je tu 11-taktová téma, stáby téma fúgy, nesmierne členitá, živá, veselá a s mixolydickým zafarbením, prvýkrát v podaní sólovej trúbky (Príklad č. 3). Strhujúci záver je korunovaný alternatívnym zakončením posledných 24 taktov, ktoré pochádza z februára 1945 (dnešné predvedenia siahajú spravidla po tejto verzii).

Do celého sveta

Premiéra *Concerta* sa uskutočnila 1. 12. 1944 v réžii Bostonských symfonikov a Sergeja Kusevického a autorovi priniesla priam triumfálny úspech, akého sa mu predtým v USA nedostalo. Od tej chvíle sa mu sypali ďalšie objednávky: na violový koncert (podarilo sa len čiastočne), na sólovú sonátu pre husle od Yehudiho Menuhina (stala sa realitou) a na siedme sláčikové kvarteto (tento projekt sa už neuskutočnil). Bartókovým posledným dokončeným dielom sa však stal *Tretí klavírny koncert*, komponovaný pre vernú, druhú manželku Dittu Pásztoryovú (pôvodom z Rimavskej Soboty). Po dočasnom zlepšení sa skladateľov zdravotný stav koncom augusta 1945 prudko zhoršil. Béla Bartók zomrel 26. septembra 1945 a svojmu ošetrovateľskému lekárovi údajne povedal: „Škoda, že musím odísť s plným kufrom.“⁵

Odvtedy je *Concerto* permanentne predvádzané nielen v Maďarsku, ale v celom kultúrnom svete a patrí ku kľúčovým dielam hudobnej moderny 1. polovice 20. storočia. Na záver spomeniem obzvlášť pamätňé uvedenie zo 6. 5. 2012, keď ho v rámci Košickej hudobnej jari zahrála hostujúca Maďarská národná filharmónia pod taktovkou dnes už nebohého fenomenálneho Zoltána Kocsisa. ||

⁴ Kroó, s. 239

⁵ Kroó, s. 240

L'ubomír Tamaškovič

Softly, as in a Morning Sunrise

Analýza sóla a improvizačné prístupy hrania na akordickú schému skladby zo štandardného repertoáru

JURAJ KALÁSZ

L'ubomír Tamaškovič (1944–2013), saxofonista a skladateľ, bol jednou z najoriginálnejších osobností slovenského jazzového života. Začínal ako akordeonista, neskôr však prevážil jeho záujem o saxofón. V druhej polovici 60. rokov pôsobil v Paríži, kde bol členom skupiny Soul Pride trubkára Raya Stevena Ocheho, a stretol svoj idol Johna Coltrana. Pre existenčné problémy sa začiatkom 70. rokov musel vrátiť späť do Československa, kde sa stal okamžite jedným z najžiadanejších sidemanov. Spolupracoval s hudobníkmi ako Emil Viklický, Laco Déczi, Ladislav Gerhardt a Jozef „Dodo“ Šošoka. Hoci bol Tamaškovič hudobníkom s veľkým potenciálom, jeho hudobná kariéra sa pre psychické ochorenie nemohla nikdy rozvinúť naplno.

Dokumentmi jeho interpretačného umenia z konca 70. a začiatku 80. rokov sú vybrané nahrávky z koncertov na Bratislavských jazzových dňoch, ktoré vychádzali pravidelne vo vydavateľstve Opus. Jeho meno sa tu nachádza minimálne v šiestich zoskupeniach. Skladba *Softly, as in a Morning Sunrise*, ktorá vyšla na LP dvojalbumu *Bratislavské jazzové dni 1980* (Opus, 1981), je frekventovanou súčasťou jazzového repertoáru. Z hľadiska formy ide o typickú 32-taktovú schému s dielmi AABA. Z Tamaškovičovho sóla na soprán-saxofóne som vybral prvé dva chóry, ktoré sa začínajú 2-taktovým breakom. V stoptime bez sprievodu rytmiky zahrá 4 rozložené akordy: terckvartakord Gm⁷, sekundakord C⁷sus⁴ a septakordy Gm⁷ a Abmaj⁷. V 3. takte nastupuje rytmika a sólo pokračuje motivickou prácou v paralelnej Es dur, ktorej predchádza dominantný akord Bb⁷ umiestnený na 1.–2. dobe prvého taktu dielu A (čiže 3. takt). Použitie takejto latencie vytvára

napätie medzi harmonickou štruktúrou, ktorú drží rytmika, a sólistom improvizujúcim na nadradené akordy. V 16.–18. takte je tónový materiál až na jednu výnimku zo stupnice c mol harmonickej (tón Bb označený ako ¹¹ v 18. takte). Fráza v repetícii dielu A (16. takt) sa začína o 4 doby neskôr, ako je bežné, a končí v prvom takte dielu B (19. takt). Jej latencia ju dáva do nečakaného kontextu. Tým pádom aj improvizácia na B diel sa začína o takt neskôr. Čísla nad notami vyjadrujú ich vzťah k pôvodnej akordickej štruktúre skladby. Zaujímavým spôsobom je melodicky reharmonizovaný B diel. Originálna harmónia je nahradená dvomi chromaticky posunutými akordmi: v 20.–23. takte je to F⁷sus⁴ a v 24.–27. takte F[#]⁷sus⁴. Pasáž s F[#]⁷sus⁴ je o takt posunutá a zasahuje do ďalšieho dielu (posledné A vo forme AABA). Zároveň ide o učebnicový príklad improvizácie v kvartách, čo vytvára kontrast k predchádzajúcemu, viac-menej doškálnemu priebehu.

Z Tamaškovičovho sóla na soprán-saxofóne som vybral prvé dva chóry, ktoré sa začínajú 2-taktovým breakom.

Na začiatku 2. chórusu sú rozložené akordy na jednotlivých stupňoch c aiolskej, resp. Es dur. Akordická hra, ktorá bola v tom období podstatnou časťou Tamaškovičovej improvizačnej koncepcie, je tu kombinovaná s jednoduchými repetitívnymi bopovými frázami. Výnimkou je B diel (51.–58. takt), kde použije coltranovsky znejúci dvojdobý motív vo forme trillku, ktorý sa končí až v 2. takte záverečného A dielu (60. takt). Keďže ide o improvizáciu vo vysokom tempe (220 BPM), harmonická štruktúra je často zjednodušená. Namiesto molovej kadencie |Cm⁷|Dm⁷b⁵G⁷b⁹| sa dá v melodicko-reharmonizácii viackrát nájsť iba |Cm⁷|G⁷b⁹|, čiže striedanie toniky s dominantou (napríklad 61.–62. takt alebo 63.–64. takt). Kompletné sólo obsahuje 5 chórusov, verím však, že aj v tejto čiastočnej transkripcii a analýze nájdete dostatok zaujímavých informácií použiteľných na obohatenie svojej improvizácie.



Rebel bez príčiny?

pripravil JURAJ KALÁSZ

Významný nórsky jazzový klavirista, skladateľ a bandleader JON BALKE navštívil v máji Bratislavu ako jeden z protagonistov slovensko-nórskeho projektu One Music. Projekt prepája Solamente naturali so súborom Barokksolistene, hľadajúc prieniky slovanskej a škandinávskej kultúry, starej a novej hudby. Okrem supervízie naštudovania svojej novej skladby viedol Jon Balke aj workshop na bratislavskom Cirkevnom konzervatóriu. Venoval sa najmä projektom, na ktorých pracoval ako líder, čo poskytlo slovenskému publiku cenný vhľad do jeho tvorby a aktivít zasahujúcich aj do súčasnej klasickej hudby.

Balkeho hudobné začiatky sú späté s mainstreamovou jazzovou scénou v Osle, kde si ho ako 19-ročného všimol renomovaný kontrabasista Arild Andersen a ponúkol mu spoluprácu vo svojej skupine Masqualero. Po skúsenosti s hrou v kvintete zameranom na modálny jazz sa dostal do jazzového bigbandu Oslo 13, kde sa začal uplatňovať aj ako skladateľ a aranžér. Začiatkom 90. rokov sa zameriaval na dva vlastné projekty. Prvým z nich bolo trio Jøkleba, ktoré okrem neho tvorili trubkár/spevák Per Jørgensen a bubeník Audun Kleive. Koncerty tria boli postavené na spontánnej interakcii bez vopred pripravených aranžmánov. Súčasne sa začal venovať projektu Magnetic North Orchestra, v ktorom sa zameriaval na aranžovanú hudbu. Novinkou oproti projektu Oslo 13, s hudbou podobnou bigbandu Gila Evansa, bola sláčiková sekcia. Podľa Balkeho kládli obmedzené dynamické možnosti sláčikových nástrojov veľké technické nároky na hráčov na dychových nástrojoch. Hráči na bicích nástrojoch zase disponovali väčšou voľnosťou. Balkeho cieľom bolo, aby ich hra bola definovaná len rámcovo a akcentovala energiu, voľnosť a interaktivitu. Začiatkom 90. rokov sa Balke začal profilovať aj ako skladateľ súčasnej klasickej hudby so zameraním na kompozície pre komorné sláčikové orchestre.

Dôležité postavenie v Balkeho projektoch má jeho záujem o perkusívnu hudbu

západnej Afriky, ktorý zdieľa so svojím blízkym spolupracovníkom, hráčom na bicích nástrojoch Helge Andresom Norbakkenom. Balke bol fascinovaný africkou ľudovou hudbou už v 70. rokoch ako člen skupiny E'Olen hráča na perkusiách Mikiho N'Doyeho. Cesta do Gambie k Mikiho rodine musela spraviť na vnímavého mladíka hlboký dojem a Balke dodnes nachádza v africkej ľudovej hudbe, kvôli jej polyrytmickému charakteru, paralely s barokovou fúgou. Výsledkom jeho zvedavosti je projekt Batagraf, spočiatku myslený iba ako experiment. Okrem interpretácie hudby vychádzajúcej z africkej tradície je jeho súčasťou aj práca s elektronicky upraveným zvukom a hlasovými kolážami.

V r. 2007 založil Balke súbor Siwan, ktorého zvukový dizajn je postavený – podobne ako v prípade North Magnetic Orchestra – na zvuku komorného sláčikového orchestra. Podstatným rozdielom je jeho orientácia na arabskú hudbu, pričom sólistami tohto súboru sú momentálne aj alžírsky spevák Mona Boutchebak a hráč na kemanche Derya Turkan z Turecka. Dôležitým spolupracovníkom v projekte je nórsky barokový huslista Bjarte Eike, vedúci súboru Barokksolistene, a pre nás je zaujímavé, že v obsadení Siwanu a Magnetic North Orchestra sa objavuje aj slovenský huslista a violista, významný exponent scény starej hudby Miloš Valent. Pred pár rokmi sa Balke vrátil ku konceptu

sólovej hry na akustickom klavíri definovanom na CD Warp z r. 2014, ktorý rozvíja už na svojom štvrtom albume.

Background a emocionálnu stránku faktov výrečne ilustruje rozhovor, ktorý Jon Balke poskytol *Hudobnému životu*.

Vaše hudobné aktivity počnúc účinkovaním v skupine Masqualero kontrabasistu Arilda Andersena a neskôr v projektoch Jøkleba, Batagraf, Magnetic North Orchestra alebo Siwan sledujem od začiatku 80. rokov. Netušil som však, že sa venujete aj komponovaniu klasickej hudby. Ako sa stane z jazzmana, ktorý nahrá 15 albumov pre renomované vydavateľstvo ECM, skladateľ „vážnej hudby“?

Môj otec bol orchestrálny hráč kontrabasista. Každú stredu zneli v našej obývačke symfónie Gustava Mahlera a diela iných skladateľov romantizmu a neskorého romantizmu. Bolo to niečo ako otláčok pečiatky, ktorý dodnes ostal v mojej hlave. Popritom som, samozrejme, denne cvičil na klavíri. Po istom čase som sa tejto drezúre vzoprel a začal hrať blues, boogie-woogie a jazz. Veľmi rýchlo ma vtiahol moderný jazz: Paul Bley, Ornette Coleman, John Coltrane, a potom som sa začal akoby vracáť späť – zaujala ma hudba Theloniousa Monka. Súčasťou mojej rebelie bolo, že som odišiel zo strednej školy a nikdy som ju nedoštudoval.

Veľmi rýchlo ma vtiahol moderný jazz: Paul Bley, Ornette Coleman, John Coltrane, a potom som sa začal akoby vracáť späť – zaujala ma hudba Theloniousa Monka.

Hudba, ktorú ste spomínali, vznikala na pozadí veľkých sociálnych zmien. Hnutie za občianske práva, bojujúce za zrovnoprávnenie Afroameričanov sa v americkom jaze prejavovalo vznikom nových „slobodnejších“ hudobných štýlov ako modálny jazz alebo freejazz. Myslím, že hľadanie slobody v spoločnosti sa muselo logicky preniesť aj do hudby. Aké však boli príčiny vašej rebélie?

Myslím, že je ťažké vybrať iba jeden dôvod. Vtedajšia kultúra bola plná odmietania autorít. Keď som mal 14 rokov, začal som sa pýtať sám seba: načo sedím za klavírom a cvičím všetky tie Czerného etudy? Keď som sa rozhodol, že ich už cvičiť nebudem, nikto ma nezastavil. Rodičia to chápali ako moje rozhodnutie a akceptovali ho. Ponoril som sa do jazzu, ale začiatkom 80. rokov mi zvuk „historických“ nástrojov a akustická vyváženosť komornej hudby začali chýbať. O to viac, že si jedna z mojích známych, ktorá pracovala v Egypte ako archeologička, priniesla do Nórska nahrávky speváčky Umm Kulthumovej zo 60. rokov. Šťavnatý zvuk sláčikového orchestra, ktorý ju sprevádzal, bol vďaka pokročilejším nahrávacím technológiám veľmi dobre zachytený, a to zanechalo v mojej hlave ďalší otláčok.

Ak dobre rátam, toto muselo byť niekedy na konci 70. rokov, keď ste boli členom Andersenovho Masqualera zameraného na modálny jazz. Takže zase rebélia bez príčiny?

Áno, ďalšia rebélia. (Smiech.) Na jednej strane som hral s Arildom modálny jazz (tip-ti-bi-di-bi-di-bi) a na strane druhej už som mal plnú hlavu egyptskej hudby, ktorá sa mi vynárala z podvedomia a vzápätí mizla. Hudba Umm Kulthumovej ma síce fascinovala, ale rozhodol som sa, že nebudem kopírovať kompozície a aranžmány Mohammeda Abdela Wahaba a hrať ich tak, ako som ich počul na jej nahrávkach. Pravdepodobne to však bol jeden z dôvodov, prečo som založil Siwan.

Ako by ste vy sám definovali svoj status? Ste viac jazzmanon alebo skladateľom klasickej hudby, ktorý sa venuje komponovaniu world music?

Začiatkom 90. rokov som sa začal veno-

vať komponovaniu hudby pre sláčikové kvarteta a sláčikové orchestre s menším obsadením zamerané na interpretáciu súčasnej hudby. Keďže som nemal ukončené gymnázium, nemohol som ísť študovať kompozíciu na konzervatórium alebo hudobnú akadémiu. Zoznámil som sa však so známym nórsym skladateľom Olavom Antonom Thomessenom, ktorý mi povedal: „Príď ku mne na hodinu, nikto ti to nemôže zakázať.“ Študoval som uňho kompozičné techniky a naučil ma veľa o orchestrácii. Je to úžasný človek. Vždy ma podporoval v komponovaní, vravel, nech píšem, koľko vládzem... Pri písaní používam notačný softvér Finale. Je to ohromné uľahčenie práce. Jediné, čo do svojich partitúr nepíšem, je spev, pretože naša speváčka, Mona Boutcheback nevie čítať noty. Namiesto toho jej vždy pošlem nahrávku s mojím spevom a inštrukciou, aby ju hneď, ako sa skladby naučí, zničila. (Smiech.)

Okrem koncertov s väčšími zoskupeniami nahrávate pre ECM aj sólové klavírne koncerty. Estetika Eichero-vých nahrávok mi pripomína atmosféru z albumov švédskeho klaviristu Jana Johanssona zo 60. rokov, ktoré vznikali dlho pred založením ECM. Aký vplyv mali na vás osobne?

V čase, keď vyšiel album *Jazz på svenska*, som sa venoval hudbe a štýlu hrania Theloniousa Monka, čo bolo v priamom protiklade k jemnej johanssonovskej estetike. Vtedy som tú hudbu vôbec nemal rád a medzi mladými hudobníkmi mala hanlivé označenie ako „jazz pre gazdinky“. Považovali sme to za žáner, ktorý sa dá počúvať pri príprave jedál. Pre nás bol vtedy najviac Thelonious Monk a „čierna hudba“. K Johanssonovým nahrávkam som sa vrátil až oveľa neskôr. Dnes si ich počúvanie užívam a pristupujem k tejto hudbe s rešpektom. Obdivujem, s akou precíznosťou boli tie albumy v 60. rokoch nahraté.

Na Slovensku sa vaša hudba bude nielen nahrávať, ale bude predvedená na troch koncertoch: 6. júla v Bratislave na festivale Viva Musica!, 7. júla v Olomouci a 9. júla v Bojniciach. Budete aj na nich?

Do Bratislavy som bol pozvaný, aby som

Ponoril som sa do jazzu, ale začiatkom 80. rokov mi zvuk „historických“ nástrojov a akustická vyváženosť komornej hudby začali chýbať.

pomohol s naštudovaním mojej kompozície. Som si istý, že by sa to dalo zvládnuť aj bezo mňa, ale k svojim skladbám mám vždy nejaké inštrukcie, ktoré chcem hudobníkom povedať osobne. Ide hlavne o definíciu úlohy bicích nástrojov, ktoré majú väčší stupeň slobody než ostatní členovia orchestra. Včera sme spolu strávili 2-3 hodiny a dnes si to vypočujem ako celok. Zajtra však odchádzam.

Zaujalo ma, ako vo svojich projektoch pracujete s rečou. Siwan akcentuje jej obsahovú stránku a Batagraf ju používa ako zvuk. Aký bol východiskový bod vašej koncepcie pre prácu s ľudským hlasom?

Ide o dlhší príbeh. Pred vojenskou inváziou USA do Iraku v roku 2003 som sa zúčastnil veľkých demonštrácií proti americkej intervencii. Keď tam nakoniec Američania vtrhli, bol som tým hlboko otrasený. V roku 2006, keď som dostal zákazku na napísanie hudby pre hudobný klub Cosmopolitan v Osle, som bol ešte v šoku z vojenskej invázie USA do Iraku. Majiteľ klubu, pôvodom z Maroka, si u mňa objednal hudbu, ktorú som mal napísať pri príležitosti výročia otvorenia klubu. Do projektu som teda hľadal speváčku z Maroka. Našiel som Aminu Alaouiovú, ktorá žije v španielskej Granade a je aj muzikologička.

Na moju ponuku spočiatku reagovala skepticky, neverila, že by taký projekt mohol mať úspech, ale nakoniec súhlasila. Potom mi poslala zbierku arabskej poézie z 10.-11. storočia v španielskom preklade. Pri čítaní som mal pocit, akoby išlo o súčasnú poéziu. Bolo to veľmi voľné, bolo tam veľa abstraktných obrazov a hovorilo sa tam o slobode myslenia. Začal som čítať knihy o tomto období a s prekvapením som zistil, že sa na správe štátu moslimských kráľovstiev v Andalúzii podieľali aj židia a kresťania. Bolo to obdobie, keď sa žilo v mieri, rozvíjala sa veda, poľnohospodárstvo a kultúra. Pre mňa to bola odpoveď na americkú inváziu a dôvod, prečo vznikol Siwan.

Aký bude váš ďalší album?

Bude to môj štvrtý sólový album vo vydavateľstve ECM, na ktorom budem hrať na akustickom klavíri. II

Workshop Jona Balkeho v Bratislave bol súčasťou projektu Hudba je len jedna súborov starej hudby Solamente naturali a Barokksolistene z Nórska, podporeného z Fondov EHP 2014-21.



Olivier Messiaen Quatuor pour la fin du temps

R. Šebesta, P. Biely,
J. Lupták, N. Skuta
Konvergencie 2022

Ako úvodný komentár v booklete tejto nahrávky sa nachádza príhovor Jozefa Luptáka z marca minulého roka, ktorý odkaz Messiaenovho – pomerne známeho a frekventovaného – veľdiela stavia do súvislosti s aktuálnymi bolestnými pocitmi nás všetkých z práve začatej vojny na Ukrajine. Súvislosť s vojnou ako takou je naozaj relevantná, je známe, že *Kvarteto na koniec času* vzniklo v zime rokov 1941–1942 počas apokalypsy druhej svetovej vojny v nemeckom zajateckom tábore v Görlitz, kde bolo aj premiérované a za klavírom sedel samotný 34-ročný Messiaen.

Príbližne trištvrteho-dinová skladba s ôsmimi kontrastnými časťami pre klavír, husle, violončelo a klarinet patrí do série silno religiózne inšpirovaných kompozícií autora a prináša jednu z najúchvatnejších meditácií novodobej kresťanskej hudobnej mystiky. Ako motto slúžili skladateľovi fragmenty zo *Zjavenia sv. Jána*. Ich kľúčovým prvkom je obraz zostupujúceho „mocného anjela, zahaleného do oblakov a s dúhou na hlave“, ktorý zvestuje koniec časov a završenie Božieho tajomstva. Nejde však o klasickú programovú hudbu; možno ju skôr zaradiť do súvislosti záhadných

kváziprogramových názvov, iba naznačujúcich mimohudobné súvislosti, ktoré sa vo francúzskej hudbe udomácnili už od čias Couperina. Nahrávka je živým záznamom z koncertu medzinárodného festivalu komornej hudby Konvergencie zo dňa 20. 9. 2019 v koncertnej sieni Klarisky v Bratislave.

Interpretáciu hodnotím ako vynikajúcu a vydarenú, autenticky prežitú a precítenú. Aj zriedkavé drobné nepresnosti v súhre sú bohato vyvážené intenzitou zachyteného okamihu živého koncertu. Treba pochváliť pestrosť a širokú škálu dynamických odtieňov, pregnantnosť a dôvtipnosť frázovania či adekvátne odstupňovanú zvukovosť v priestore. V tretej časti bol sólový klarinet Ronald Šebesta patrične expresívny a farebný; podotkol by som len, že crescendá na osamotených tónoch by mohli byť dôslednejšie až do *ffff*, ako predpisuje partitúra. Echo sedemtónového konvexného motívu v úseku *Modéré* v *pp* sa tiež neozvalo zreteľne (a analogicky pred koncom časti). V piatej a ôsmej časti nachádzame nekonečne pomalé, ťahavé, ušami sotva postrehnuteľné frázy v podaní sólového violončela, resp. huslí so sprievodom klavíra: interpreti ich zahrli s vŕcnou meditativnosťou, azda len tón Luptákovho violončela bol občas príliš rozvibrovateľný a nedostatočne pevný. V šiestej časti ma upútal rozhodný, jadrný, výbušný a oduševnený prístup; podobne aj v siedmej, azda najkomplexnejšej časti sa plnou mierou uplatnilo bohatstvo kontrastov a významov. V poslednej časti (*Chvála Ježišovej nesmrteľnosti*) krásne vynikla skladateľova osobitá poézia, opierajúca sa okrem iného o slávne módy s obmedzenou transponovateľnosťou.

Nielen interpretačná, ale aj technická stránka nahrávky je temer bezchybná. Síce by sa na CD ešte čosi zmestilo, ale Luptákovým zámerom zrejme bolo poslucháčom sprístupniť tento konkrétny výkon s touto konkrétnou skladbou, nič viac a nič menej. Na konci diela sa zvuková režisérka, resp. producentka (Lea Majerčáková) rozhodla nechať trojminútový potlesk v celom rozsahu, čo nebýva zvykom. V slovensko-anglickom bo-oklete nájdeme okrem stručných informácií o interpretoch aj krátke priblíženie diela od Petra Zagara i akúsi teologickú interpretáciu od Daniela Pastirčáka.

TAMÁS HORKAY



Malin Bång Works for Orchestra

WDR Sinfonieorchester,
I. Volkov, SWR Symphonieorchester, P. Rundel,
P. Rophé, Klangforum Wien,
E. Poppe
NEOS 2022

Švédka skladateľka Malin Bång (1974) patrí medzi najúspešnejšie európske autorky svojej generácie a jej diela sa pravidelne uvádzajú na podujatiach ako Donaueschinger Musiktage, v Darmstadte či na festivale v britskom Huddersfiede. Po nahrávke komorných diel prichádza vydavateľstvo NEOS s profilom jej orchestraálnych skladieb. Hudba Bångovej býva často charakterizovaná ako site-specific, t. j. týkajúca sa konkrétnej lokality. Album *Works for Orchestra* obsahuje štyri kompozície, ktorých živé nahrávky pochádzajú z rôz-

nych festivalov a sú interpretované rôznymi telesami.

Dielo *avgår, pågår* (2014) realizoval WDR Sinfonieorchester s Ilanom Volkovom a skladateľka ho „lokalizovala“ do Valandu, rušnej časti Göteborgu naplnenej dopravným ruchom a zvukmi električiek či lodí z prístavu. Prikre agresívne vzruchy tu kontrastujú s hrozivým tichom a jemným pohybom sláčikov po strunách, kým kvílivé tóny, vrzganie a vzdialené hlasy evokujú ruchy ulice sprevádzané kolisavým signálom sirén. Hustá faktúra občas generuje jemné tonálne centrá, ale vpády desivých ostinátnych úderov plechových dychov spolu s rachotiacimi bicími evokujú nepokojné a hrôzostrašné výjavy. Nasledujúcou skladbou je *ripost* (2015) pre ozvučený kontrabas, ozvučené predmety a symfonický orchester, ktorú autorka napísala k osemdesiatemu výročiu narodenia Helmuta Lachenmanna. Kompozícia hudobne popisuje dopravný uzol skladateľovho domovského Stuttgartu – extrémne rušný bod Wagenburgtunnel. Orchester (SWR Symphonieorchester vedený Petrom Rundelom) stelesňuje zvukový obraz samotného tunela a prináša typické, skresľujúce zvukové efekty a ozveny. „Stavebné práce“ pokračujú aj v tejto skladbe a kým perkusionista Jonny Axelsson pri hre využíva reálne kovové a plastové rúry slúžiace na odvodňovanie pri stavbe tunela, priam démonicky ozvučený kontrabas Uliho Fusseneggera vytvára elektronicky znejúce kovové polia a fantazijné zvukové obrazy plné nervného pohybu, rachotu a ilúzie „dýchajúceho“ zvukového monštra. Orchestrálna pozadie tu tvorí vzdialený šum.

Veľmi zaujímavým dielom je aj *splinters of ebullient rebellion* (2017/2018), ktorý

taktiež nahral SWR, tento-raz pod taktovkou Pascala Rophého. Zvuková hmota je rozdelená medzi dva kontrastné bloky. Dôležitým prvkom je intenzívny klepot písacieho stroja, nasleduje ho nervózny, divoký pohyb sláčikov v glissandách, zvuky evokujúce roje lietajúceho hmyzu a ataky náhlych neidentifikovateľných zvukov. Tlmený pohyb prudko narušajú vpády kovovo znejúcich industriálnych zvukov. Sónické „inferno“ dopĺňa šepot a výkriky členov orchestra. Hudobnému daniu náhle dominuje rozsiahly, delikátny vstup melodickej sekvencie hracej skrinky, ktorú však opäť vystriedajú chaotické údery a apokalyptické trúbenie hlbokých plechových dychov. Záver albumu tvorí skladba *irimi* (2012) pre sinfoniettu, nahranú súborom Klangforum Wien. Dielo sa sústreďuje na interakcie medzi rôznymi pohybmi tela a zvukmi na povrchoch kovových a drevených častí nástrojov. Organický pohyb tela tu podľa autorky súvisí s japonským bojovým umením aikido a napäté ticho je kombinované s výbuchmi kontrolovaného pohybu. Hudba prináša hustú zvukovú koláž, údery a kľúce tóny, množstvo indiferentného zvuku, škriabanie, údery klavíra v najhlbšej polohe, skreslené glissandá dychov, rozsiahle perkusívne polia, rituálne gestá a stupňujúci sa hluk. Tiché pravidelné „dýchanie“ ansámbľu sa strieda so vzruchmi, zrýchľuje sa a vytráca sa v tichu.

Malin Bång vo svojej orchestrálnnej hudbe nevyužíva žiadne elektronické podklady a zvukovú „obsľuhu“ predmetov zabezpečujú samotní hráči orchestra. Perkusionisti šúchajú kefou po polystyrénovej doske, hráči na lesných rohoch trú nátrubky o telo nástroja,

klavír a kontrabas produkujú zvuk pomocou plastovej karty. Poznávacím znakom skladateľky je neustály pohyb flexibilnej zvukovej masy v pozadí, vyvolávajúcej pocit prúdiaceho vzduchu, kým v popredí znejú drsné, masívne bloky extrémneho nárazového zvuku stojaceho akoby za hranicou mysliteľného orchestrálneho teritória. Hudobnú textúru tvoria glissandá, alikvoty, ruchy a šum, ľudské hlasy i perkusívne prvky tvorené škriabaním, kľobaním, trením a fúkaním na rozmedzí rozlíšiteľného (ne)hudobného zvuku. Hudba sa pohybuje v krajne vypätej expresii takmer bez „lyrických epizód“ a s neuveriteľnou realitou zobrazuje chaotické algoritmy dopravného ruchu, stavebných prác či industriálneho prostredia továrenských hál. Vo svojej hudbe vytvára Malin Bång nové, fascinujúce zvukové krajiny, ktoré stojí za to preskúmať.

PETER KATINA



The Saxophone Connections

L. Fanzowitz, L. Akhmetova, K. W. Ubukata, L. Kamenický, P. Kajan, J. Gašpárek
Pavlik Records 2022

Saxofón, nástroj s pomerne krátkou, no na peripetie pestrú históriou, sa akoby „nevdojak“ ocitol a pevne, až inštitucionálne udománil aj u nás. Nemožno bagatelizovať nedávnú minulosť, z ktorej dosiaľ vzišlo niekoľko pozoruhodných jazzových interpretov, no akýsi nový, priam renesančný dych tento

inštrument získal najmä v ostatných rokoch zásluhou iniciatívy nášho elitného klaviristu Ladislava Fančoviča. Jeho „odskok“ – trochu oneskorený saxofónový sen – sme sprvu možno chápali ako efemérny rozmar, no ten sa postupne prevtelil do viac než epizódnej substancie. Dnes je tento umelec držiteľom magisterského titulu klasického saxofónu z univerzity v Holandsku a suverénne vládne mysteriózne znejúcim nástrojom, dôverne pozná jeho zákutia, finesy aj nástrahy. Slovom, saxofón sa stal jeho ďalším *múžickým egom*. Možno ako protiváha, opozitum alebo komplementár „rodného“ klavíra...

CD *The Saxophone Connections* je kompletom siedmich skladieb, v ktorých hrá hlavnú rolu saxofón, vždy „snúbený“ s kombináciou koloristiky a dispozícií iného nástroja – huslí, violončela, trúbky, fagotu alebo druhého saxofónu. Spoločnou dramaturgickou črtou je okrem kompozičnej autenticity aj časové určenie vzniku skladieb, prevažne ide o prvú polovicu 20. storočia. V tom čase saxofón ako autchtónny nástroj ešte len zápasil o svoje miesto pod slnkom a kompozície preň boli v oficiálnych kruhoch hodnotené skôr ako prejav vzdoru či voľnomyšlienkarstva, siahajúceho za striktné limity klasického obzoru.

Prevládajúcim inštrumentálnym spojivom kompozícií na CD je kombinácia saxofónu v jeho naliehavej, až opojne zmyslovej zvukovosti s mäkkým timbrom sláčikových nástrojov, ako zvláštnej sónickej inkarnácii – farebnej „nadstavbe“. Výnimkou, či skôr zvukovým prekvapením, je úvodná suita pre trúbku, altsaxofón a fagot *Bläserkammermusik Nr. II* od E.-L. von Knorra, nadľahče-

ná atmosférotvornou farbou komplementárnych dychov a nástojčivého rytmického prádíva tanečnej proveniencie. Pôvabne vyznievajú štylizované odkazy na barokové kontúry v *Suite pre husle a saxofón* od A. Buscha či duchom kontrapunktickej práce „ovanutý“ sugestívny *Konzertstück pre dva altsaxofóny* P. Hindemitha. Osobitnú podkapitolu tvoria dve triové zostavy (altsaxofón – husle – violončelo) v dvoch odlišných, zato výrečných poetikách – *Malá nočná hudba* (bez „očakávaných“ ponášok) od N. Bacriho a atraktívne *Trio* od E. Rotersa so zabudovanými sarkazmami, no najmä vo výsostne pôsobivom *Adagiu* s clivými kantilénami.

V krátkej ochutnávke zaznie aj šarmantne francúzsky (ako inak) sformulované duo pre husle a altsaxofón *Feu de paille* od P.-M. Dubois. Pôvabná dramaturgická konštelácia na disku vygradiuje v záverečnom *Duete pre altsaxofón a violončelo* od N. Kapustina, v ktorom sa autor od primárne jazzom syteného fundusu evidentne inšpiračne neodťahuje. Kapustinove doznania sú legitímne, bez polemík aj pochybností, servírujú interpretom aj poslucháčom žičlivé dávky plnokrvnej, slobodnej hudby. Výbornými interpretačnými partnermi Fančovičovo saxofónu sú na vydarenej nahrávke huslista Leila Akhmetova, violončelista Ken-Wassim Ubukata, fagotista Peter Kajan a trubkár Lubomír Kamenský a druhý saxofonista Ján Gašpárek. Záznam z akusticky osvedčeného Empírového divadla v Hlohovci je príkladne zvukovo vybavený (Martin a Rostislav Pavlíkovci), booklet má decentný dizajn (Eva Turčáková) aj zasvätený odborný text (Robert Kolář).

LÝDIA DOHNALOVÁ



Miloslav Kabeláč Mystery of Time

Symfonický orchestr Českého rozhlasu, M. Ivanović, M. Sekera
Supraphon 2022

Štyri závažné symfonické diela českého skladateľa hudby 20. storočia Miloslava Kabeláča odkrývajú poslucháčovi osobnosť, ktorá sugestívne, až mimeticky stvárnila obraz okupovanej československej spoločnosti zmietajúcej sa v dôsledkoch vojny; verejnosti, ktorá ustupovala mocnostiam a ideologickým vodcom. Ide o zložito koncipované opusy, ktoré sú ponímané ako odraz neslobodných sociálnych väzieb, v ktorých skladateľ-demokrat vystupuje ako solitér a tento nerovný boj možno vystihnúť len novodobým jazykom.

Kabeláčova znalosť moderných kompozičných techník je až zarážajúca, s matematickou presnosťou uplatňuje techniky minimalizmu (*Proměny*, časť VI.), mikropolyfónie (*Proměny*, časť I.), neoklasicizmu a Stravinského vrstvenie polyfónie (*Mysterium času*) a ďalších. V uvedených opusoch sa na povrch pretláčajú aj osobnostné kvality autora, jeho pretlak vzdoru, odporu, mementa či mravnej a kultúrno-literárnej hĺbky človeka, ktoré vložil do technicky premyslenej štruktúry diela. Výslednicou sú symfonické projekty, ktoré sú rafinovane jednoduché i zložité, zahmlene dramatické i lyrické, pravdivé i mysteriózne zároveň.

Úvodnou skladbou nosiča je *Passacaglia pre veľký orchestr op. 31*, nazývaná aj *Mysterium času*, ktorá na pozadí kombinačnej práce rytmicko-melodického modelu ostinátneho basu odкрýva netušené možnosti uvádzania melancholickej témy v iných súvislostiach a prostrediach, s výraznou a postupnou gradáciou a postgradáciou. Táto skladba symfonických rozmerov a posolstiev patrí medzi reprezentatívne a nadčasové opusy českej hudby a mala by dominovať v dramatických plánoch viacerých kultúr, i tej našej – keďže M. Kabeláč a E. Suchoň boli rovesníkmi, pedagógmi, reflektovali osudy národov, ba inšpirovali sa viacerými novodobými skladateľskými postupmi.

Večná Shakespearova téma zarezonovala v *Hamletovskej improvizácii op. 46*, kde Kabeláč vzdal hold svetovému dramatikovi. Dielo bolo uvedené na Pražskej jari r. 1964 a pripomenulo 400 rokov od narodenia spisovateľa. Kabeláč Shakespearovu sféru pôsobenia programovo umocnil v úvodných pulzujúcich a fanfárovitých pasážach (keď pozýva spoločnosť do divadla) a v záverečných taktach, v ktorých sa prihovára samotný básnik (husle sólo). Mravná problematika jedinca a kolektívu je vyjadrená v kontraste sólových nástrojov a veľkého symfonického aparátu.

Devět miniatur op. 49 alebo *Zrkadlenie* je cyklus moderných drobnokresieb so striedajúcim sa militantným rytmom a snivým pôdorysom. Kabeláč ani tu nepracuje prvoplánovo, myslí v niekoľkých rovinách a náladách, jeho preferovanými nástrojmi sú flauty, klarinety, trúbky a bicie zostavy.

Metamorfózy sú Suchoňovým, i Kabeláčovým dielom; tie Kabeláčove – *Proměny II* – nadväzujú v úvode na slávnú

duchovnú pieseň *Hospodine, pomiluj ny*. Chorálová melódia je umne rozpitvaná a variovaná do moderných rozmerov súčasnej doby. Dramaturgii celého nosiča výrazne napomáha moderná a štýlová interpretácia Symfonického orchestra Českého rozhlasu pod vedením známeho dirigenta kabeláčovského razenia Marka Ivanoviča, umocnená umným frázovaním klaviristu Miroslava Sekeru.

RENÁTA KOČIŠOVÁ



Tord Gustavsen Trio Opening

ECM 2022

Album *Opening* je v poradí už deviatym počínom nórskoho jazzového klaviristu Torda Gustavsena (1970) v pozícii lídra. Kým jeho prvé albumy v zostavách ansámbľu, kvarteta či tria zanechali výrazné ohlasy predovšetkým v odbornej časti jazzového publika, doposiaľ posledný album tria pod názvom *The Other Side* (2018) zaznamenal aj nebývalý komerčný úspech a Gustavsen zaň získal množstvo domácich i zahraničných ocenení. S istou nadsádzkou by sa dalo povedať, že najnovším albumom *Opening* pokračuje Gustavsen tam, kde prestal, iba s novým kontrabasistom Steinarom Raknesom namiesto Sigurda Holea a s oveľa širším využitím elektroniky. Typickým poznávacím znamením jeho hudby je aj tu minimalizmus textúr, prevládajúce jemné, štíhle línie zvuku na pokrači ticha, číra farebnosť a improvizované plochy. Kon-

trastným prvkom voči týmto prchavým a kontemplatívnym náladám je výrazné využívanie protestantského chorálu a nórskej ľudovej hudby, v ktorých prostredí Gustavsen vyrástol. Skladby často evokujú hymny a chorály s jasne vedenou spevnou štruktúrou a robustným harmonickým podkladom cirkevných spevov inšpirovaných piesňami z nórskeho spevníka *Norsk salmebok*.

Hneď prvá skladba *The Circle* navodzuje celkovú atmosféru albumu, jemné a meditatívne línie klavíra dopĺňajú farebné činy bubeníka Jarleho Vespestada. Hudba sa pohybuje v modálnej harmónii a vytvára nežne melancholickú a zádumčivú náladu nad podkladom starobylého chorálu. Nasledujúca *Findings/Visa från Rättvik* ponúka, okrem úchvatného sóla bicích nástrojov, navrstvené elektronické zvuky, rozsiahle improvizované klavírne plochy a náznaky ľudových melódií i orientálnych prvkov, pričom spočiatku voľná improvizácia postupne privedie trio až k citovaniu švédskej ľudovej piesne *Visa från Rättvik*. Titulná skladba *Opening* obsahuje rozsiahle náladové plochy plné pôsobivých medzihier tria, pohrávajúcего sa s jemnými vzruchmi a vzdušnými motívmi, kým v jej „coververzii“ pod názvom *Re-Opening* sa razancia hudby vystupňuje oveľa viac. *The Longing* je balada naplnená ozvenami a tichom, predstavuje akúsi minimalistickú hudobnú kresbu takmer prázdnych plôch a iba krehkých náznakov hudobných tvarov. Elektronický zvuk dominuje vo výraznej skladbe *Helensburgh Tango*, v ktorej sa melodickej línie ujme kontrabasista Steinar Raknes. Trio tu deformuje a narúša štruktúru tradičného tanga do nerozpoznatelnej, hyperbo-

25. ročník

Medzinárodná spevácka súťaž Mikuláša Schneidera-Trnavského

Trnava – Slovenská republika
15. – 21. október 2023

Hudobné centrum
Trnavský samosprávny kraj

Súťaž je otvorená
pre spevákov narodených po
ženy – 1999, muži – 1997 / 1. kategória
ženy – 1990, muži – 1987 / 2. kategória

CENY

I. kategória II. kategória

1. cena 2 000,- € 1. cena 3 000,- €

2. cena 1 500,- € 2. cena 2 000,- €

3. cena 1 000,- € 3. cena 1 500,- €

Uzávierka prihlášok: 15. júl 2023

INFORMÁCIE: e-mail: zuzana.mikulcova@hc.sk, www.hc.sk

ADRESA: Zuzana Mikulcová / výkonný manažér,
Hudobné centrum, Michalská 10, 815 36 Bratislava.

Recenzie: CD

lizovanej podoby. V skladbe *Shepherd Song* sa z nenápadnej improvizácie vyvinie nádherná hymnická melodická línia a aj nasledujúca *Stream* predstavuje pomaly plynúci, baladický chorál, plný pôsobivej melodiky, čarovného zvuku jemných činelov a vzletného kontrabasového sóla. Azda jedinou kontrastnou skladbou je *Ritual*, začínajúci hrozivo v hlbokých polohách klavíra s drsnými bicími nástrojmi a temnými vstupmi kontrabas, kým kvíliaca elektronika napodobňuje expresívne gitarové sólo vo vysokej polohe. Autorom všetkých skladieb je Gustavsen s výnimkou dvoch: v jemnej *Fløytelåt* (Flauta) s bizarnou melódiou na píšťalke, kde je Gustavsenovým spoluautorom Geirr Tveitt, a v podmanivom záverečnom choráli *Vær sterk, min sjel*, ktorého autorom je Egil Hovland, kde sa trio opäť dostáva veľmi blízko ku koreňom nórskej tradičnej hudby. Album *Opening* je pozoruhodný tým, že kombinuje všetky tradičné ľudové a protestantské odkazy s novými zvukovými výzvami v dokonalej symbióze.

PETER KATINA

HUDOBNÉ CENTRUM Kalendárium podujatí

Kalendárium slúži návštevníkom na prehľadné zobrazovanie hudobných udalostí na území Slovenska a organizátorom na informovanie o ich projektoch. Je aj pomôckou pri plánovaní termínov podujatí, aby sa organizátori vyhli kumulácii viacerých podujatí v jednom termíne v tej istej lokalite. O najbližších podujatiach v kalendáriu pravidelne informujeme na našich kontách na sociálnych sieťach (facebook, instagram) formou príspevku, čím taktiež prispievame k propagácii podujatí. Služba je bezplatná. www.hc.sk/kalendarium

Iba raz na svete

VANDA ROZENBERGOVÁ

Keby mal tú vodu namaľovať, musela by nielen žiariť, musela by byť mokrá. Rovnako temná a hlboká, malo by cítiť, že je ako želé a keď do nej vojde, stačí len ležať. Keby ju teda mal namaľovať, musel by Si vedieť, že je to hebká kolíska, ktorá ho nesie a Ryu sa v nej cíti v bezpečí.

Už je tu desať dní, popoludní pracuje, ale ráno rozoznáva šelesty pochádzajúce zo šumenia vlastnej krvi, súznenie krvi s vodou za oknom. Po spánku a raňajkách odpočíva priamo pri mori. Uloží sa na ležadlo, skrútený na boku, s vankúšikom pod hlavou. Občas zaspí, potom precitne – a tak dookola. Teplo ho rozmaznáva, má ho rád. „*Tajomný hudobník zaznamenal v Arktíde zvuky topiaceho sa ľadu.*“

Tam sa to začalo, táto časť života, tam pocítil to, čo nikdy predtým: čistú hlbokú a nekonečnú prázdnotu, bezodnú až tak, že ho nadnášala, akoby nemal telo ani myseľ, vedomie sa oddelilo od tela. Zážitok, ktorý sa odvtedy pokúša napodobňovať, a ktovie prečo, spája si ho s fyzickým telom, veď práve tam sa na čistej bielej objavila prvá krv. Ryu ju vyplul.

Keby bol mal hudbu praskajúceho ľadu namaľovať, taký obraz by musel byť nielen studený, priesvitný, miestami šedivý, nestačilo by, že voda má Čierne tiene a obraz by bol biely aj tmavomodrý, pretože dni v Arktíde boli práve také. Keby bol mal hudbu praskajúceho ľadu namaľovať, musel by si cítiť, že Ryu je oddelený od seba proti svojej vôli a musel by si z plátna cítiť Tiesň z jednotvárnej krajiny bez slnka.

Takto premýšľa, drieme na vypolstrovanom ležadle, so slnečnými okuliarmi v žltom ráme, je september predvlnajšieho roku, a tu, na východnej strane ostrova Capri, dnes nefúka.

Popoludní mu telefonuje dcéra, nachádza sa v New Yorku. Pripomenula mu, že nemá byť dlho na slnku, nemá príliš dlho sedieť za klavírom, nech nezabúda na odporúčania konzumovať len teplé jedlá, vymenovala všetku dôležitú poštu, ktorá prišla v obálke, aj elektronicky, nič z toho nepovažovala za dôležité. Povedala tiež, že po neho príde na letisko. Telefonát ho zastihol za klavírom. V každej rodine, v každom dome na svete, v každej škole aj v každom parku by mal byť klavír. Každá jednoduchá melódia posilňuje potešenie z vecí, každý tichý tón lieči tak ako zvuky prírody, šuchotanie listov na stromoch, kvílenie starých borovic. To si uvedomoval.

Nasledujúci deň nejde na pláž. Spolu s asistentom vytiahnu z krabíc syntetizátory, aby ich konečne ponapájali. V ten podvečer otvoril okno dokorán a opäť nahral svoj dych. Pomaly a sústredene doň začal vkladať šumenie mora a krátku melódiu, stupňujúcu sa do takmer nečujnej špirály. Vonku zapadalo slnko.

Dohral.

Klopanie na dvere.

Asistent nesie polievku v hlbkej miske, položí podnos na stôl a otočí sa do zvyšku slnečného lúča. „Vieš čo?“ povie nahlas. Ryuichi sa otočí.

„Keď som bol malý, môj otec pracoval v Európe. Detstvo som prežil vo Francúzsku, v Bretónsku, ale keď som mal deväť rokov, otec zomrel. Museli sme sa vrátiť domov. Mne to bolo jedno, ale moja sestra bola takmer dospelá, plakala, zatvárala sa v izbe a nerozprávala sa s nami. Potom zmizla, mala osemnásť a pol. Snoril som v jej izbe, písala si denník, listoval som v ňom a našiel som toto.“

Asistent vytiahne telefón a pod jeho plastovým obalom má poskladaný lístok.

– *Ukážu vám svet a potom povedia, že ho nemôžete mať!* –

„Vrátila sa?“ opýta sa Ryuichi.

„Nie.“

Ryuichi si opäť sadne ku klavíru: „Nezomrela. Nič sa jej nestalo. Bráni svoje pocity a to je dobre,“ v duchu si pomyslí, že rozpráva hlúposti a tiež, načo je to dobré, prebehne prstami po klávesoch a zahrá melódiu. „Všetky zvuky sveta sú hudba. Všetky postoje sú hudba, každá bolesť je hudba, jej denník je hudba.“

„Teraz, dnes – nič ťa nebolí?“ pýta sa asistent. Stojí s podnosom pri dverách.

„Bolí,“ Ryuichi sa mu pozrie do očí, „ale to ostatné má na mňa ešte stále väčší dosah než bolesť.“

„Prinesiem čerstvú, mal by si ju jesť tak, ako sa má – horúcu,“ asistent berie podnos s polievkou. Ryuichi sa vracia k oknu, na parapete leží jeho telefón.

„Miu, to som ešte ja. Dnes som nešiel von, odpočíval som v tieni izby. Som rád, že po mňa prídeš. Pravdaže, neboj sa. More je bez vln. Dobre, niektoré mi pošli. Áno, chodím spať skoro. Ďakujem, aj tebe, moja milá.“

Lebo tieto deti, dcéry aj synovia, ony si píše denníky.

Asistentovi povedal, že jeho sestry sa nič nestalo, no sám nechce zažiť nič ani trochu podobné. Pretože keď bola Miu dieťa a on sa rozviedol s jej mamou, o niekoľko mesiacov mu bývalá manželka Akiko odfotila nápis v dcérinej izbe. Urobila ho sprejom. „*Iba raz na svete? A to je všetko?*“

Vlastne bol nadšený, dala im znamenie, že je premýšľavá, a fakt, že celé dni hrá na klavíri a s nikým sa nerozpráva, ho vtedy nezarmucoval. Keď sa s ňou potom stretol, rozprávala mu, ako sú všetci jej priatelia hotoví z vyzváňacích melódií na Nokii, netušil ani, že má toľko známych a teraz vie, že klamala. Nemá. „Otec, filmy sú skvelé, ocenenia famózne, ale žiadny slávny foter na svete nezloží zvonenie pre značku mobilného telefónu, uznávaš.“

Uznal.

„Tóny ku mne prichádzajú samy. Sú to ozveny nočných krokov, keď som bol malý, zvuky topánok chodcov na našej ulici, záchvevy krídel, keď sa od zeme odrazil huf divých čiernych husí,“ odvetil na otázku, ako vie napísať melódiu, ktorá sa dotýka, je ostrá, presná, čistá a nehluchá.

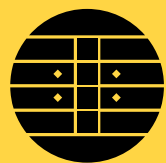
Polievka je horúca, Ryuichi sedí za stolom a je. Dcéra Miu sa sama podujala, že bude vybavovať všetku jeho poštu. Deväťdesiat percent tvoria osobné vyznania, poďakovania, volanie na slávu. Otvára notebook, aby si prečítal vybrané maily, ktoré mu poslala.

„Vážení pán Sakamoto. Vaša hudba ma vyliečila. Počúval som ju každý deň. Po fáze hnevu a otázkach, prečo ja, som s jej pomocou vošiel do zmierenia. Hlučný a hysterický pád do priepasti a šomranie všetkých úzkostí sa vo mne postupne premenili na pokojnú, pevnú silu. Ste najpozoruhodnejší človek môjho sveta. S úctou.“

Ryu ide do kúpeľne.

Slnko zašlo.

Zajtra pôjde na pláž hneď ráno, lebo popoludní prídu ľudia, aby ho napojili na infúziu, popoludní bude ležať a dívať sa z okna a všetko, čo sa mu obtrie o vnútorný sluch, si večer zapíše do notovej osnovy.



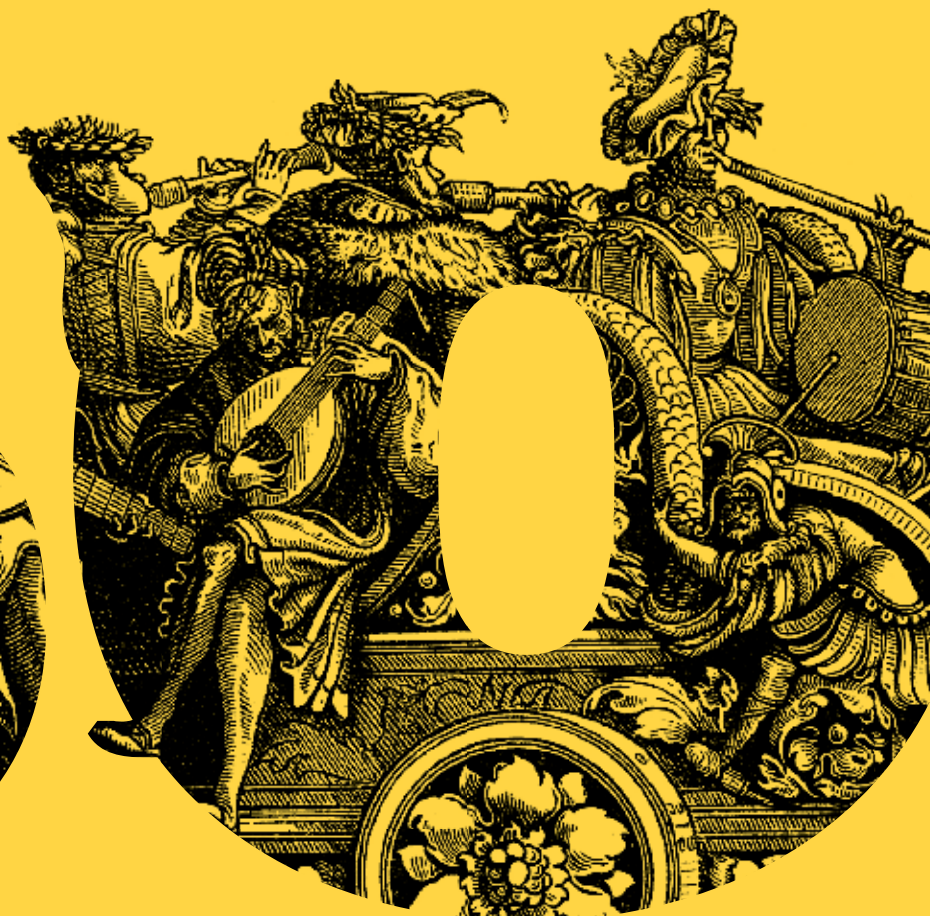
Dni starej
hudby

Musica aeterna

50 rokov starej hudby
na Slovensku

Bratislava

2. 6. – 16. 6. 2023



PIATOK 2. jún 2023 • 19.00

Dóm sv. Martina

POLYFONICKÝ DAR

Z'S-HERTOGENBOSCHU

BRATISLAVE

Kódex Anny Schumanovej, J. Mouton

CAPPELLA PRATENSIS (NL)

NEDEĽA 4. jún 2023 • 19.00

Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca

SALVE REGINA

J. J. Fux, J. J. Quantz, A. Reichenauer,

F. I. A. Tůma, G. Tartini, J. D. Zelenka

COLLEGIUM MARIANUM (CZ)

UTOROK 6. jún 2023 • 19.00

Koncertná sieň Klarisky

PER CHIESA & CAMERA

T. Merula, D. Castello, B. Marini,

M. Rossi, F. R. Taeggio, G. B. Fontana,

G. Frescobaldi, G. A. P. Mealli, A. Bertali

ENRICO GATTI & GUIDO MORINI (IT)

NEDEĽA 11. jún 2023 • 19.00

Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca

TUTTO IN PIANTO

G. P. Telemann, G. B. Bononcini,

Cisár Jozef I., Ch. Graupner,

A. Caldara, A. Ariosti

LOTZ TRIO (SK) & MUSICA FLOREA (CZ)

PONDELOK 12. jún 2023 • 19.00

Stĺpová sieň Slovenskej filharmónie

50. ROKOV MUSICA AETERNA

J. S. Kusser, J. B. Lully, M. A. Charpentier

MUSICA AETERNA (SK) &

CZECH ENSEMBLE

BAROQUE CHOIR (CZ)

PIATOK 16. jún 2023 • 19.00

Moyzesova sieň

MUSICA NITRIENSIS

V. Pichl, N. Piccinni, P. N. Schreier SchP

SOLAMENTE NATURALI (SK)

VOCAL ENSEMBLE SOLA (SK)

Hlavný organizátor:

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

MINISTERSTVO
KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

Spoluorganizátor:

Center of Early Music
Centrum starej hudby

Partneri:

slovenská
filharmónia

Musica
aeterna

Nadácia SPP



Mediálni partneri:

rtv: :RÁDIO DEVÍN

Hudobný
život

kam do mesta



Art & History

MOA kultúra

Vstupenky:

ticketportal
VSTUPENKY NA DOSAH

Vstupenky
na koncert 12. 6. 2023
sú dostupné v pokladnici
Slovenskej filharmónie.