

Yamandu Costa

Za Vladimírom Bokesom

Mníchovské bienále

Krásy analógovej hudby

Jazzové laboratórium:

Nikola Bankov

Hudobný život
7–8/2024/R. 56



**V Pendereckého
záhrade**



59.

Bratislavské hudobné slávnosti

BHS

BRATISLAVA MUSIC FESTIVAL
MUSIKFESTSPIELE BRATISLAVA
FÊTES DE MUSIQUE DE BRATISLAVA

20. 9. – – 6. 10. 2024



Autor diela: Juraj Čutek

5. 9. 2024 mimoriadny koncert

Hlavný usporiadateľ BHS



MINISTERSTVO
KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

BHS člen
Európskej
asociácie
festivalov



www.filharmonia.sk



Obsah

- Koncerty**
- 2 Pražská jar – Štátna filharmónia Košice – Slovenská filharmónia – Štátny komorný orchester Žilina – Hudba dneška v SNG – London Symphony Orchestra – Dom Albrechtovcov
 - 5 Otázka
 - 6 Bravo Petra Zagara

Auris interna

- 3 Ars defecta alebo umenie zlyhania

Za vôňou nástroja

- 7 Museo Colombano, Bologna

Z organového kokpitu

- 9 Skvosty v Muri

Festivaly

- 10 ISCM World New Music Days 2024
- 12 Šostakovič v kráľovstve nemých kameňov
- 14 Mníchovské bienále
- 16 Mesto v pohybe

Hudobné divadlo

- 18 Janáčkovo divadlo Brno: Here I am, Orlando
- 20 SNM Martin: The Revelation of St. John
- 22 Viedenská štátna opera: Così fan tutte
- 24 Opera SND: Madama Butterfly

Spomíname

- 27 Za Vladimírom Bokesom

Rozhovor

- 30 Ustavične „under maintenance“

Reportáž

- 34 Pendereckého akordy stromov

Na cestách s hudbou

- 38 Gajdošské reminiscencie zo Škótskej vysočiny

Vzdelávanie

- 40 Obohatiť sa skúšaním nových vecí

Hudba a technika

- 42 Sladký analógový život

Jazz

- 46 Koncert extra: Lash & Grey featuring Dan Bárta & Robert Balzar
- 48 Koncert: Gonzalo Rubalcaba, Three Pianos
- 50 Jazzové laboratórium: Nikola Bankov (Song for My Country)
- 55 Jazz v emigrácii: Mária Reháková

- 57 Recenzie CD, knihy

Editoriál

ANDREA SEREČINOVÁ



Letný *Hudobný život* je nielen plný zvukových dojmov, ale aj vonia kvetmi, šumom lístia, morského i horského vzduchu a posypali sme ho jemným prachom prázdninových ciest. Cestovali sme na Faerské ostrovy na ISCM World New Music Days, do Mníchova na ultramoderné Bienále, ktoré uvádzalo aj „road operu“ so zábleskami reality show, na Škótsku vysočinu za miestnymi gajdami, do bolonského Museo Colombano za unikátnou zbierkou klávesových nástrojov, ale aj do poľskej dedinky Lusławice, kde v 15-hektárovom lesoparku-arborete môžete popustiť uzdu fantázii a zapnúť všetky vnemové receptory – tak ako to robieval jeho autor a majiteľ Krzysztof Penderecki. Na nemeckom vidieku, konkrétne v Gohrischi „na slame“ sa zasa konal prestížny šostakovičovský festival. Na svoje minulé i budúce pracovné cesty nám dovolila nahliadnuť jazzová hudobníčka Mária Reháková...

Doma sme sa lúčili so skladateľom a pedagógom Vladimírom Bokesom, na stránkach nášho časopisu cez spomienky jeho troch žiakov. V Novom Meste nad Váhom sme sa stretli s Petrom Sedlákom, ktorý sa pred rokmi upísal zvodom analógového zvuku. Do svojho vnútra nechal nazrieť brazílsky gitarista Yamandu Costa, hviezda tohtoročného Medzinárodného gitarového festivalu J. K. Mertza.

Naša divadelná rubrika sa z Bratislavy (*Madama Butterfly*) pohla do Martina (*The Revelation of St. John*), pokračovala cez Viedeň (*Così fan tutte*) do Brna, kde sme zachytili svetovú premiéru novej opery Lubice Čekovskej *Here I am, Orlando*.

Vychutnajte si koniec leta aj so zaujímavým čítaním o hudbe...

:||

Mesačník **Hudobný život** /
júl-august 2024 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), administratíva a online: Veronika Demidovich (demidovich@hc.sk), externá redakčná spolupráca: Robert Bayer (robert.bayer@hc.sk), jazykové korektúry: Marcel Olšiak, odborná spolupráca: Eva Planková, korektúry českých textov: Lucie Lukášová, grafická úprava: Pergamen Trnava

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:** V Pendereckého arborete v Lusławiciach. Foto: Andrea Serečinová • **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

1. 6. 2024

**Praha, Centrum
súčasného umenia DOX**

Klangforum Wien, Juliet Fraser, Enno Poppe
Pražská jar
Saariaho – Saunders – Sloboda – Urban
Hvozdková – Klusák – Indra – Wróblewski

Bezprostredne pred svojím záverom pripravila Pražská jar špeciálny víkend venovaný súčasnej hudbe v kultovom Centre súčasného umenia DOX pod názvom Prague Offspring. Sobotný večer bol venovaný dvom významným skladateľkám a mladej skladateľskej krvi. Všetko v réžii rezidenčného súboru Klangforum Wien.

Koncert otvorila pocta pred rokom zosnulej hviezde fínskej hudby a jednej z najuznávanejších skladateľských postáv prelomu 20. a 21. storočia Kaiji Saariahovej. Jej skladba *Solar* pracuje s momentom svetla, stelesneného stále prítomnou, resp. vracajúcou sa harmonickou štruktúrou, ktorú autorka považuje za obrazotvornú a pripisuje jej akési gravitačné vlastnosti. Farebná kompozícia kombinujúca elektroniku s akustickou zostavou troch sláčikových nástrojov, štyroch dychov, harfy a dvoch akustických i elektrických klavírov poskytovala dramaturgický kontrast k temnej skladbe *Nether* od druhej skladateľky, Britky Rebecca Saundersovej (1967), ktorá bola na festivale viacnásobne zastúpená ako rezidenčná umelkyňa. Škoda však umiestnenia oboch skladieb do vzdialených končín koncertného programu – jednej v jeho úvode a druhej v závere, a to ešte s prestávkou, pretože časová vzdialenosť znemožnila percepčné vnímanie súvislosti. Navyše, Saariahovej kompozícia vyžadovala sústredenie, na ktoré sa ťažšie nalaďovalo hneď v úvode koncertu.

Obe skladby renomovaných autoriek oddeľoval blok festivalových objednávok mladým (či mladším) českým a slovenským autorkám a autorom. Zadanie zmestiť sa do 4 minút z neho urobilo kaleidoskopický bleskový showcase. Sled rýchlo sa striedajúcich krátkych skladieb pripomínal laboratórium, prehliadku v poučenom internom prostredí, no ťažko povedať, akú informáciu prinášal festivalovému publiku, ktoré v momente, keď sa už-už preládilo na inú hudobnú reč, bolo vzápätí konfrontované so závermi jednotlivých skladieb. V každom prípade, prítomnosť kompozícií dvoch slovenských autorov bola dôvodom na radosť z osobnej účasti na koncerte.

Zdá sa, že vnímanie hudobného času je zaujímavou témou dnešných autorských hľadání, a vidíme to aj v tvorbe mladých slovenských autorov, vrátane dvojice Matej Sloboda (1988) a Tímea Urban Hvozdková (1998). Zatiaľ čo v Slobodovej skladbe *60 noch kleinere Orchesterstücke*, odkazujúcej na Schönbergových šesť klavírných miniatúr z op. 19, dochádzalo k totálnej až punktualistickej fragmentarizácii reči, čo evokovalo zrýchlenie, Hvozdkovej psychologizujúci štýl v skladbe *microdot* navodzoval pocit zastavovania času. Najmladšia, len 26-ročná účastníčka objednávkového projektu, tu pokračuje v „orchestrácii“ medzi ľudských väzieb v reálnom čase“, všímajúc si akoby bezčasové

momenty komunikácie – od dotyku cez pohyb až po očný kontakt.

Príspevky troch českých autorov demonštrovali rôznorodosť pracovných metód i inšpiračných svetov. Michal Indrák (1982) pracoval v skladbe *Generated Answer* s myšlienkou pretvorenia zdroja, pracovného materiálu až na nepoznanie. Zážitky z field-recordingového projektu, na ktorom sa v prírodnom prostredí opájal konkrétnymi zvukmi rozozvučanými vetrom či doliehajúcou sirénou, spracoval Martin Klusák (1987) v kompozícii *In D: Ozvěny Bukové hory*. Sonórne plochy skladby *Durée* Michala Wróblewskeho (1988) riešili opäť čas – tentoraz nielen hudobný, ale z filozofického uhla, s odkazom na francúzskeho filozofa Henriho Bergsona. „Vytvorenie diela ako obrazu, s minimálnym naratívom a dramaturgiou...“, toto autorské vysvetlenie zapadlo do obrazu jedného zo súčasných trendov.

Vrcholný zážitok poskytlo stretnutie so skladbou Rebecca Saundersovej *Nether*, a to jednoznačne vďaka vkladu britskej sopranistky Juliet Fraserovej. Fenomenálna interpretka nielen Saundersovej kompozícií vytvorila fascinujúci psychologický divadelný obraz. Slovo *nether* evokuje niečo „nižšie“, spodné, kdesi v podvedomí. Skladba pojednáva o stave na pomedzí bdelosti a spánku. Text z monológu Molly Bloomovej z Joyceovho *Odyseja* má pretŕhané slová a z tejto fragmentarizácie vytvára autorka nielen zvukomalebnú koláž. Roztrhané slová evokujú príznačné záblesky zvyškov dňa, navzájom tu presakujú rôzne svety. Neprekáža, že nerozumieme manipulovanému textu, expresivita hudby a strhujúca interpretácia sólistky s plnohodnotným hereckým prejavom nás nenechávajú na pochybách, o čom je predvádzaná hudba. Fraser dokonale ovláda všemožné rozšírené techniky a zároveň oplýva krásou hlasového materiálu v klasickom ponímaní. Spieva, deklamuje, a to často v nádychoch, kričí, šepká, pracuje s mikrofónom, tlmí zvuk vychádzajúci z úst dlaňou, čím bravúrne evokuje úzkostné pocity. Doslova sa transformuje na materiál, ktorý interpretuje, raz sa v extáze oddáva prichádzajúcemu spánku, inokedy bojuje s morami. Horor

prichádzajúcej noci nielen počujeme, ale aj vidíme.

Klangforum Wien pod vedením Enna Poppeho dokonale naplnilo očakávania, a to vrátane citlivej práce s elektronickým a amplifikovaným zvukom. Prominentné teleso špecializujúce sa na novú hudbu tohto roku uzavrelo na festivale trojročnú rezidenciu, v rámci ktorej nielen uviedlo viacero koncertných programov, ale najmä pracovalo s mladou skladateľskou generáciou. Napríklad na tzv. Reading Lessons, keď verejne našťudovalo diela študentov kompozície a jedného z nich vybralo ako adepta na festivalovú objednávku v ďalšom roku. Takto sa k tohtoročnej objednávke dostal Matej Sloboda. Azda netreba ani hovoriť o tom, aké cenné skúsenosti získavajú mladí skladatelia v kontakte so špičkovými interpretmi-spezialistami. No aj súbor Klangforum Wien označil spoluprácu s Pražskou jarou za úrodné tri roky a cenné kontakty s miestnym prostredím. Je našim šťastím, že sa za toto prostredie ešte stále tak trochu považuje aj slovenský kultúrny priestor, lebo slovenské štátne festivaly v porovnaní s českými zostávajú neustále žalostne finančne podvyživené. ANDREA SEREČINOVÁ

6. 6. 2024

Košice, Dom umenia

Štátna filharmónia Košice,
Alexander Liebreich, Kristine Balanas
Mendelssohn – Dvořák – Brahms

Na druhom orchestrálnom koncerte Košickej hudobnej jari sa mohli poslucháči nasýtiť známeho, až príliš obohraného romantického mainstreamu v podaní mladej lotyšskej huslistky a staršieho nemeckého dirigenta.

Predohra k scénickej hudbe *Sen noci svätéhojána* Felixu Mendelssohna Bartholdyho patrí k základnému repertoáru všetkých orchestrov a dirigentov; nároky na jej interpretáciu sú o to prísnejšie. Už pri úvodnej obrátenej kadencii flaut a klarinetov (štyri dlhé akordy) je ťažké dosiahnuť dokonalú simultánnosť nasadenia a nepodarilo sa to ani hráčom Štátnej filharmónie Košice. To by však ešte mohlo byť tolerovateľné,

Ars defecta alebo umenie zlyhania



JAKUB FILIP

Komunikácia zvyčajne zlyháva, s výnimkou náhody. Tak znie zákon o medziľudskej komunikácii, ktorý v r. 1978 formuloval fínsky profesor ekonómie, novinár a akademik zaoberajúci sa komunikáciou Osmo Antero Wiio. Medzi jeho zákonom a tvorbou hudby a hudobnou praxou existuje prekvapivá súvislosť. Zastavme sa však najskôr pri pozorovaniach Wiioho zákona.

Ak komunikácia môže zlyhať, určite zlyhá. Ak sa zdá, že nemôže zlyhať, aj tak napokon zlyhá. Za zdanlivo úspešnou komunikáciou je zaručene nepochopenie. Ak ste spokojní so svojím posolstvom, komunikácia napokon aj tak zlyhá. To sa, pochopiteľne, spája s tým, že ak je možné posolstvo interpretovať niekoľkými spôsobmi, potom bude interpretované práve tak, že to maximalizuje škody. Určite ste si už všimli, že v komunikácii je vždy prítomný niekto, kto vie lepšie ako vy, čo ste svojím posolstvom mysleli.

Čím viac komunikujete, tým horšie samotná komunikácia prebieha a zároveň tým rýchlejšie sa prehľbuje nepochopenie. V rozsiahlej komunikácii s mnohými zainteresovanými ľuďmi nezáleží na tom, ako sa veci naozaj majú, ale ako sa javia, že sa majú. Možno vás to zaskočí, ale dôležitosť správy je nepriamo úmerná druhej mocnine vzdialenosti správy od jej zdroja.

Takýto je súbor Wiioových pozorovaní. Napriek citelnému humornému podtextu je celkom možné, že nejedno takéto pozorovanie vám pripomenulo prežité životné situácie – vrátane tých z hudobného prostredia. Komunikácia v hudbe a hudbou totiž nie je voči zlyhaniám imúnna. Výhodou tu však je, že takéto zlyhania sú prinajmenšom rovnako často chápané ako špecifický a vítaný typ jedinečného prežitku. Každé operné naštudovanie je iné, má svoju vlastnú dynamiku, svoje vlastné nepresnosti a zlyhania, svoje vlastné zámary a zvraty, predané aj navždy stratené posolstvá.

To isté sa týka praxe pri komornej a populárnej hudbe, týka sa to hudby undergroundu, ako aj veselíc ľudovej hudby. V každom takomto úsilí zlyhal niekoho zámer, nebola naplnená niekoho predstava, došlo k rozdielnemu výkladu rovnakého javu, na niečo sa zabudlo a niečo sa prehliadlo, čo celkom iste viedlo ku „škodám“, ktoré sa síce svojím zrodom stali nezvratnými, ale vytvorili niečo neopakovateľné. Jednoducho, hudba je príliš abstraktná, a to napriek intuícii dokonca aj v prípade svojej štruktúry – noty, hudobná „syntax“ a jej časti a celky iba abstrahujú určité kodifikované predstavy o javoch a dejoch, ktorých výklad má často voľné hranice a závisí od mnohých okolností. Umelecký svet hudobníkov si už dávno zvykol používať v tejto súvislosti termín interpretácia či dokonca umelecká licencia.

Sotva možno očakávať, že iné pomery budú v prípade tvorby hudby, zvlášť tej zdieľanej. Hudobní umelci sa neraz nechali počuť, že proces spoločnej tvorby je čira alchymia. A boj. Maximalizácia omylov a nepochopenia tu takisto ústi do takmer bezhraničnej vzájomnej inšpirácie, ktorá privádza na svet niečo, čo znova zažije aspoň tisíckrát nepochopenie či interpretačné pretvorenie. To je napriek samotnej zložitosti celého procesu vlastne ešte ten šťastnejší výsledok. Bezhraničná totiž môže byť aj frustrácia, ktorá z takého niečoho môže vzísť. A ak komunikácia zvyčajne zlyháva s výnimkou náhody, potom platí, že ak môže nastať frustrácia, celkom určite nastane. Nepochopenie, zlyhanie a zmätok sú prekvapivo žiaduce javy. Využime to... ||

Výstavba diela sa vlnila v zreteľných líniách, jej koncepciu možno označiť za celkovo zjednocujúcu.

ale následné vzdušné husľové figurácie vo vysokej polohe taktiež nezneli dostatočne precízne a čisto, a to mi už prekážalo viac. Alexander Liebreich k predohre pristupoval akosi ležérne, síce približne správne – tempá, dynamika atď., no akoby ani nemal v úmysle hlbšie siahnuť po esencii diela. Preto bol výsledný dojem z tejto geniálnej skladby (ktorú Mendelssohn splodil ako 17-ročný) pomerne ambivalentný.

Sólistickým kusom večera bol *Husľový koncert a mol* Antonína Dvořáka. Sólového partu sa ujala laureátka (3. miesto) Medzinárodnej súťaže ARD z r. 2018, lotyšská huslistka Kristina Balanas. Preukázala potrebnú brilantnosť a sebaistý nadhľad aj spontaneitu. Výstavba diela sa vlnila v zreteľných líniách, jej koncepciu možno označiť za celkovo zjednocujúcu, vyhýbala sa prílišnému agogickému rozrušovaniu. Na druhej strane, hlavne v prvej časti som mal pocit aj určitej bezfarebnosti z jej strany – nedostatočného dynamického diapazónu, málo markantných hudobných charakterov, málo plastického frázovania. Samotný nástroj z r. 1787 v jej rukách znel trochu matne, nevýrazne...

V druhej časti huslistka poskytla väčší ponor do sfér expresívneho lyrizmu a až v tretej „giocosu“ časti už sa dalo povedať, že excelovala: empaticky sa vysporiadala so zemito ľudovým českým rytmickým temperamentom tejto hudby, ktorá sa istotne najviac pričínila o popularitu kompozície ako takej. Pravda, nebol to najsvetlejší, najžiarivejší tón, aký som kedy na sólových husľach počul, ale Balanas má pred sebou zaiste sľubnú kariéru.

V druhej polovici koncertu prišla na rad *Tretia symfónia F dur* Johanna Brahmsa. Ďalšia z notoricky známych skladieb konzervatívneho či klasicizujúceho romantizmu predstavuje ťažký oriešok aj pre prvotriedne orchestre a dirigentov, ak má zaznieť inovatívne a strhujúco. V prevažnej väčšine trvania symfónie mi chýbala precíznejšia drobnokresba, čo ide ruka v ruku s určitou efemérnou povrchnosťou, neraz aj nudou. V druhej časti som síce spozornel vďaka prepracovanejšej dynamike, ale v slávnej melodii tretej časti ma sklamlalo „nedodýchanie“ frázy, a to pri každom nástupe témy. Dirigent aj orchester akoby prekonávali svoj tieň v poslednej časti, kde dosahovali takmer frenetickú zvukovosť a prekvapujúci výbojný elán; napriek tomu toto predvedenie Brahmsovej symfónie zo sedadiel určite nedvíhalo. Aspoň mňa nie...

Liebreicha ťažko označiť za ideálneho interpreta romantického repertoáru, ktorý v Košiciach zaznel, a hudobníci (hoci určite robili, čo mohli) ním neboli inšpirovaní k nadpriemernému výkonu. Zrejme potrebné aj takéto, nazvime ich, priemernejšie koncerty, aby sme vedeli lepšie oceniť tie vynikajúce.

TAMÁS HORKAY

7. 6. 2024

Bratislava, Reduta

Slovenská filharmónia,
Slovenský filharmonický zbor,
Peter Berger, Storioni Trio,
Daniel Raiskin, Jan Rozehnal
Beethoven – Suchoň

Posledný koncert Slovenskej filharmónie v nedávno uplynulej sezóne sa niesol v atmosfére zaujímavej dramaturgie. Úvahy o podtóne zvláštneho dramatického oblúku, tvoreného príbehom o hrdinovi Coriolanovi, ktorý si na jeho konci siahne na život, a monumentálnym sebabičujúcim nárekom *Žalmu zeme podkarpatskej*, necháme na iných, hoci sa v súčasnej spoločenskej situácii nevdojak natiskajú možné interpretácie aj inak neutrálne zmýšľajúcim jedincom. Zostaňme však nateraz pri výraze „zaujímavý“.

Heroizmus Beethovenovej *Predohry k hre Coriolan op. 62* poňal šéfdirigent SF Daniel Raiskin veľmi výrazovo. V súčasnom legitímnom trende implementácie historicky poučenej interpretácie aj do skladieb z obdobia viedenského klasicizmu, ba aj raného romantizmu, však už trochu zorientovanému poslucháčovi nemôže stačiť počúvať Beethovena hraného takpovediac „na výraz“, nech je akokoľvek oduševnený. Sebavedomé gestá dirigenta nestačili na vykreslenie detailov a jasnejších hrán, ktoré by inak energickú interpretáciu a veľmi zrozumiteľné a plastické frázovanie povýšili na ešte vyššiu úroveň. V kontraste s výkonmi, ktoré SF v uplynulej sezóne podala pod vedením hosťujúcich dirigentov, to trochu mrzí.

Nálada v koncertnej sieni sa zmenila už príchodom samotného Storioni Tria. Traja sympatickí, bezprostredne pôsobiaci Holanďania vniesli do sály prostredníctvom *Koncertu pre husle, violončelo, klavír a orchester C dur op. 56* absolútnu precíznosť a virtuozitu. Štvrtstoročie spolupráce a ich špecializáciu na trojkonzerty bolo počuť predovšetkým v dokonalých synchronoch virtuózných dvojhlasov violončela a huslí, fantastickej zohratosti vo frázach a najmä v neskrývanom potešení z hudby samotnej. Orchester im bol kultivovaným partnerom a neprekryl ani ľahučký, perlivý tón klaviristu Barta van de

Roera a krehkú farbu vysokých registrov violončela Marca Vossena. Za podmanivý výkon si publikum vytlieskalo prídavok v podobe Schumannovej *Romance*, v ktorom si mohlo ešte dosýta užít fantastické interpretačné nuansy ich komornej hry.

Komorne ladenú prvú časť večera vystriedala ponurá monumentalita Suchoňovho *Žalmu zeme podkarpatskej op. 12*, diela nesporne významného v histórii formovania slovenskej skladateľskej školy, hudobného jazyka samotného autora, ale aj umeleckej reflexie obdobia pred druhou svetovou vojnou, v ktorom vzniklo. Kantáta pre miešaný zbor, tenor sólo a veľký orchester bola vskutku impozantnou rozlúčkou šéfdirigenta so sezónou. Poetika Suchoňovho *Žalmu* obom telesám aj samotnému dirigentovi zjavne svedčí, o zmysle pre vykreslenie veľkých plôch a veľký výraz nemožno pochybovať, no občas na úkor kontrastných detailov, akým bolo napríklad nepresné pizzicato v orchestri (doplnené o veľmi presný zvuk esemesky z hľadiska, ale to je na iné fórum).

Slovenský filharmonický zbor potešil nádhernou farbou a mäkkým, kompaktným zvukom najmä v a cappella úsekoch, hoci sa vyskytol aj neprijemne ostrý soprán vo zvukovo subtilnejších častiach, a na zrozumiteľnosti textu by sa tiež ešte dalo čo-to vylepšiť. Na margo celkovej interpretácie však nemožno dodať nič závažné, publikum oprávnene nešetrilo potleskom a aj tradičné standing ovation bolo v tomto prípade namieste. Možno by sa podľa bontónu ešte žiadalo dodať, že by *Žalm* mohol znieť častejšie. No bolestínsky, sebaľútostný tón Zatloukalovej básne už v súčasnosti nie je legitímny a možno by bolo vhodné zrevidovať paradigmy toho, čo je „naše“. Neustály nárek a čakanie na záchranu by tým už skutočne nemuseli byť. Ani v hudbe.

ZUZANA BUCHOVÁ HOLIČKOVÁ

13. 6. 2024

Košice, Dom umenia

Štátna filharmónia Košice,
Lisa de la Salle, Roland Kluttig
Sibelius – Grieg – Stenhammar

Záverečný koncert 68. Košickej hudobnej jari bol avizovaný ako „Večer severskej hudby“. Striedalo sa v ňom známe

s neznámym, populárne s málo hrávaným, nórske i fínske so švédskym. Taktovky sa ujal nemecký maestro Roland Kluttig, ktorý má k severskému repertoáru očividne nadštandardný vzťah.

Na úvod zaznela symfonická báseň *Oceanidy op. 73* od Jeana Sibelia. Ide o celkom mimoriadnu a osobitú oslavu prírodného živlu – vody, ktorá vznikla pri príležitosti autorovej jedinej návštevy USA v r. 1913. Prevláda v nej hudobná transformácia tekutého plynutia, prúdenia a nevyskytujú sa v nej pre Sibelia obvyklé trhliny ani typická vyhrotená zvrátnosť. Kluttig a košickí filharmonici podali pôsobivý, presvedčivý obraz tohto neskororomanticky stvárneného prírodného živlu, vrátane efektného vypoointovania dramaticky búrlivého vrcholu približne v dvoch tretinách skladby (sfáby v mieste zlatého rezu).

Miesto populárneho, dobre známeho repertoárového čísla zaujal *Klavírný koncert a mol* Edvarda Griega v podaní mladej francúzskej nádeje Lise de la Salle. Klaviristka z krajiny galského kohúta presvedčila o svojej ohurujúcej technickej vybavenosti a virtuóznej suverenite (čo sa prejavilo napríklad aj v krkolomnom tempe tretej časti) a iskrivom nadhľade. K hlbšiemu, jemnejšiemu, noblesnejšiemu stvárneniu musí ešte akiste dospieť, avšak svojou rudimentárnou vehemenciou dielu určite neublížila. Jej nebojácne, robustné forte vyústilo občas do burácania na hranici dobrého vkusu, avšak nikdy túto hranicu neprekročilo. Divoký temperament Lise de la Salle korešpondoval aj s prepiatou dávkou nástojčivosti a vášnivosti, čo nemusí byť na škodu. Napokon, aj niektoré lyrickejšie úseky klaviristka podala s potrebnou dávkou senzitivnosti a empatie. Orchester ŠfK pod Kluttigovým vedením citlivo reagoval na sólistkino poňatie a drobné tempové nedisciplinovanosti, z čoho rezultoval obraz bezchybnej spolupráce.

Ako prídavok si klaviristka vybrala Lisztovu transkripciu Schubertovej piesne *An die Musik*, čo zrejme nebolo úplne šťastné riešenie; v prípade virtuózneho ohňostroja by mohla posilniť dojem technicky excelujúcej hráčky, ale v tejto meditatívno-intímnej skladbičke práve odhalila svoje aktuálne výrazové nedostatky (nedostatok jemnosti, drobnokresby a pod.).

Poslucháč, tradične posilnený polhodinovou pauzou, sa vrátil na druhú polovicu koncertu za účelom recepcie u nás takmer neznámeho švédskeho skladateľa Wilhelma Stenhammara – konkrétne jeho *Druhej symfónie g mol op. 34* (1911–1915). Avšak ani polhodina perцепčnej pasivity nezachránila obrovskú trhlínu po Griegovom majstrovskom, lahodnom klavírnom koncerte a pred Stenhammarovou náročnou monumentálnou symfóniou. Striedali sa v nej švédske ľudové idiomy s neoklasicistickými a postromantickými elementmi, v tretej a štvrtej časti prešpikované zložitou polyfóniou. Dielo poslucháčom ponúka obrovské množstvo informácií na ploche viac než 45 minút a ich vstrebávanie sa ukázalo ako nadmieru náročné. Treba pochváliť orchester, že sa s neznámym grandióznym dielom vysporiadal profesionálne nadšeným spôsobom, čo predovšetkým motivačne umožnil vzácne precízny a agilný dirigent Kluttig. Na jednej strane je chvályhodné odkrývanie stále nových a neznámych diel z nevyčerpatelnej studnice symfonického repertoáru. Na druhej strane, ťažko uniknúť kacírskym otázkam: Prečo práve toto? Je táto hudba naozaj taká hodnotná, že sa do nej oplatí investovať toľko energie a času? A práve na záverečnom koncerte Košickej hudobnej jari? Neexistuje dost

**Slovenský
filharmonický
zbor potešil
nádhernou
farbou
a mäkkým,
kompaktným
zvukom.**

iných, rovnako málo hrávaných a možno cennejších kompozícií o čosi známejších (a možno aj „majstrov-skejších“) skladateľov či skladateľiek? Napríklad aj takých, ktorí sú nám časovo bližšie? Neexistujú iné, azda aj schodnejšie a užitočnejšie cestičky výchovy obecnstva, aj toho košického?

TAMÁS HORKAY

13. 6. 2024

Žilina, Dom umenia Fatra

Štátny komorný orchester Žilina,

Libor Cabejšek, Pavol Praženica,

Leoš Svárovský

Milhaud – Ravel – Beethoven

Posledný koncert 50. sezóny ŠKO možno označiť ako brisknú kódu jubilejného abonentného radu. Konal sa aj s reprízou, čo je vždy indikátorom zvýšeného záujmu publika.

Magnetom bola, ako inak, Beethovenova „Osudová“, no ďalšími nespornými lákadlami boli aj dvaja sólisti večera.

Na úvod znela efektná „prskavka“, niekoľko minútový *Koncert pre bicie a malý orchester* od Daria Milhauda. Skladba z kompozičnej stránky úsporná, lakonická, v zmysle štruktúry až triviálna (princíp kontrastných tém, motivická obsesia aj predvídateľnosť...), no výsledok audítórium spontánne zdvihol zo sedadiel. A to vďaka výsostne spriaznenej interpretačnej simultánnosti. Sólistu, výnimočného hráča na bicích, zakladajúceho člena ŠKO, vyhľadávaného hráča a pedagóga Libora Cabejška netreba osobitne približovať: v jeho osobe sa snúbi niekoľko zásadných ľudských aj umeleckých prívlastkov. Ich bazálnym svorníkom je spontánna invenčnosť, ľudská prívratnosť a zmierlivosť s dávkou fantázie a umeleckej kreativity. O jeho parte v Milhaudovej miniatúre by sa dalo veľa hovoriť. Príkladne, s príslovečným nasadením rozozvučal svoje nástroje (ktoré, mimochodom, v ten večer doslova spievali), dávkovo, čaroval aj šarmantne vtipkoval. Do procesu vtiahol celé svoje milieu a spoločne s ansámblom a empatickým dirigentom vytvorili epikurejský prológ ku koncertu.

Ďalším poslucháčskym lákadlom bol druhý sólista večera, mladý klavirista, ktorý vzišiel zo žilinského hudobného prostredia, Pavol Praženica. V súčasnosti pokračuje vo vzdelávaní sa v Prahe, a to nielen v oblasti klavírnej hry, ale rovnako sa angažuje aj vo sfére vokálnej hudby. Bližšie známa je však jeho klaviristická tvár: po stvárnení koncertantných opusov v minulosti (Haydn, Saint-Saëns, Grieg...) to bola jeho kreácia partu v náročnom *Koncerte G dur* Mauricea Ravela. Praženica má popri značnej dávke talentu aj zdravú ambíciu dosahovať ciele a nebať sa stále vyšších

Teplo či únava?

ANDREA SEREČINOVÁ



Maxima Vengerova sprevádza povest „najväčšieho“ huslistu súčasnosti. Odhladnuc od marketingového náboja tejto značky je pravdou, že Vengerov predstavuje zrejme posledný článok veľkej rusko-židovskej školy s poctivým do hĺbky idúcim interpretačným a umeleckým ponorom. Intenzívny kontakt s Mstislavom Rostropovičom v ňom zanechal ambíciu i schopnosť hrať vždy „ako prvýkrát – či skôr ako poslednýkrát“. Aj vďaka tomu sa vraj naučil bojovať s nudou na pódiu a pristupovať ku každému koncertu „sviežo“. Osobne som sa o tom za posledné tri roky dvakrát presvedčila vo Viedni, v koncertnom i komornom projekte. Zakaždým som odchádzala zasiahnutá výnimočným okamihom, z ktorého som čerpala celé mesiace.

Žiaľ, tento pocit sa nepodarilo navodiť počas bratislavského vystúpenia veľmi dobre fungujúceho dua Vengerov–Osetinskaja na festivale Viva Musica! (11. júla). Ťažko povedať, do akej miery k tomu prispeli tropické júlové horúčavy, do akej miery koncertná únava. No vážna, monotematická beethovenovská dramaturgia si nezaslúžila výhovorku ani na jedno, ani na druhé.

Zostava štyroch sonát pre husle a klavír (č. 1, 5, 8 a 10) bola od začiatku zdvihnutým prstom – náročným sústom pre interpretov i publikum. Nevieť, aké očakávania malo festivalové publikum, ktoré prijalo s typickým slovenským nadšením všetky sonáty i tri kreislerovské (v kontexte dramaturgie lacné) prídavky. Chápem, že Vengerova chcel počuť „každý“, ved na rozdiel od neďalekej Viedne je frekvencia výskytu skutočne špičkových interpretov v slovenskom hlavnom meste azda 20-krát nižšia. Otázka je, do akej miery si túto provinčnosť uvedomujú aj samotné hviezdy a či ich neláka k istej výkonnostnej benevolentnosti.

Ťahúňom koncertu bola klaviristka Polina Osetinskaja (iste, tento skladateľov repertoár dominancii klavíra nahráva) s technicky i emocionálne kvalitne vypracovaným partom. Vengerovov prejav vytváral príliš často dojem koncepcnej instantnosti a čo prekazalo najviac, príliš často nedostatočne skoordinovanej s partnerkou. Rozohrávajú sa v 1. sonáte vo vyslovene klasicistickom duchu, sa našťastie, dostával do svojej kože v Sonáte č. 5 s romantickjším afektom. Napokon sme predsa len počuli jeho povestné farbenia tónov a zaujímavejší prejav, no odpovede huslí na klavír v prvej časti boli z iného sveta ako dynamicky gradované frázy Osetinskej. Krásna bola nasledujúca pomalá druhá časť, kde vstúpili Vengerov s Osetinskou do pôsobivého mužsko-ženského dialógu a mohli sme si vychutnať huslistove interpretačné schopnosti, prejavujúce sa detailnou prácou s jednotlivými tónmi kantilény. Viac podobne rozrušujúcich miest už nebolo, aj tónu chýbalo typické vengerovské „zrno“ a emocionálna plnosť.

Bol to v ten večer výkon na interpretačnej úrovni, ktorá by si pri iných menách vyslúžila azda aj všeobecné uznanie, no pri najlepších platia najvyššie očakávania a tie sa, žiaľ, nenaplnili. Škoda. ||

Bravo

Petra Zagara



Klaus Mäkelä

Foto: Antonia Wechner / Wiener Konzerthaus

Na prelome storočí život vo Viedni plynul pokojne a pritom intenzívne. Stefan Zweig to dojímavo vystihol v eseji Svet istoty: „Ak sa pokúsím nájsť primeranú definíciu čias pred prvou svetovou vojnou, keď som vyrastal, dúfam, že budem najpresnejší, ak poviem: bol to zlatý vek istoty.“ Alexander Zemlinsky bol „a svojou hudbou vždy bude“ predstaviteľom onoho sveta istoty, čo sa o Schönbergovi, jeho generačnom spolupútnikovi, švagrovi a blízkom priateľovi, nedá povedať. V Zemlinského veľkolepej, panoramatickej farebnej symfonickej básni Malá morská víla počuť veľa z nehy a empatie Andersenovej rozprávky, veľa z toho sveta istoty, v ktorom je láska číra, duša nesmrteľná a nesebeckosť taká veľká.

Keď som Zemlinského dielo počul v podaní Osloskej filharmónie s dirigentom Klausom Mäkeläom vo viedenskom Konzerthause (7. júna), všetko, čo som dovtedy vedel o skladateľovi a jeho diele, sa zoradilo do novej hierarchie. Mäkelä a orchestrálni hráči mi ho sprostredkovali v takej podobe, že som žasol nad svetom, ktorý sa mi práve otvoril. Možno som ešte stále pod silným dojmom z koncertu, možno sa Zemlinsky vo svete takto hráva bežne, ale ja som takého Zemlinského ešte nepočul. Ten výkon trochu zatienil aj prvú polovicu koncertu, Weberovu Predohru k opere Oberon a Sibeliovu symfonickú básň Tapiola. Porovnal som svoj dojem s existujúcimi nahrávkami Zemlinského a nebolo to ono. Neprejavuje sa v nich tá živosť, priam hmatateľná plasticosť, ktorú naživo vytvoril Mäkelä.

Úvod skladby od prvej noty načrtnol náladu a skúsení poslucháči mohli ihneď pochopiť súvislosti. Dirigent vytváral zvukový opar, podobajúci sa na úvod Debussyho Pelléasa alebo Stravinského Vtáka ohniváka. A súvislosti pokračujú: nielen Debussy v tom čase zhudobňoval príbeh Pelléasa a Mélisandy, robil to aj Schönberg a premiéra jeho diela zaznela na tom istom koncerte ako premiéra Malej morskej víly. Aký veľkolepý piedestál postavil Mäkelä Zemlinskému! Tomuto mladému dirigentovi verí veľa prvotriednych orchestrov, chcú ho v Osle, Paríži, Amsterdame či Chicagu. Sú však aj pochybovači, ktorí ho považujú za príliš rýchlo stúpajúcu hviezdú bez skúseností s vedením orchestra so stáročnou tradíciou. Jedno viem, je to energiou sršiaci hudobník, ktorý vie strhnúť a má v hlave jasnú predstavu. II

mét. Ravelov koncert je toho ukázkou. Hneď od prvých taktov vtiahne sólistu doslova do deja, nepolaviac v exponovaní priam konfrontačných virtuózných pasáží, prívalu sekvencií a epizód. Sebavedomá technická brilantnosť je „bežnou“ devízou, zaujal však najmä v strednej časti *Adagio*, kde sólista nemôže kamuflovať ani predstierať, naopak, hudobný text ho privádza k očistnej spovedi, k stíšenému, nepredstieranému odhaleniu pravdivého privatissima. Zaujal ma prirodzený, kontemplatívny ponor, „trepezlivé“ a pravdivé vykreslenie krehkých kontúr. A napokon, znova brilantnosť a živelná hravosť, jas efektného finále. Ravel, aký vo svojej nápaditosti a v peknej interpretácii poteší. V Praženicovom tlmočení bol svieži, živý, v dobrom zmysle juvenilný, a tým aj „klasicky“ perspektívny.

A čo dodať k záverečnému, ale nie zanedbateľnému Beethovenovi? *Piatu symfóniu* možno počúvať stále a v každej interpretácii niečo schvalovať, s niečím diskutovať. Tá v stvárnení žilinského orchestra vedeného Leošom Svárovským podala znova priaznivý dôkaz o peknom umeleckom pochopení, o schopnosti hráčov aj dirigenta počúvať sa a vzájomne sa rešpektovať. Počúvať a zmysluplne tvoriť...

LÝDIA DOHNALOVÁ

18. 6. 2024

Bratislava, Dvorana VŠMU

Hudba dneška v SNG

VENI ensemble

Matej – Sciarrino – Fenn – Rebel

Júnový koncert VENI ensemble, jedného z prvých domácich komorných súborov zameraných na interpretáciu hudby 20. a 21. storočia, sa niesol vo sviatočnom duchu uvedenia jeho dvoch nových albumov do života. Bolo to zároveň jedno z podujatí pripomínajúcich úžasných 35 rokov aktívnej činnosti telesa na pódiumoch doma i v zahraničí. Koncert, zasadený do cyklu Hudba dneška v SNG ako jeho 47. diel (čo je taktiež úctyhodné číslo), sa však nekonal, akoby jeho názov napovedal, v našej najvýznamnejšej galérii, ale v koncertnej sále Dvorana. Azda aj pre túto nejednoznačnosť si pár „opozdilcov“ vychutnalo podujatie v mierne kratšej minúťke.

Dramaturg a umelecký vedúci telesa Daniel Matej si po krátkom slovnom úvode sadol za svoj laptop a spustil potleskom neprerušovaný tok hlbavej elektroakustickej a inštrumentálnej hudby, prípadne hudby kombinujúcej obe médiá. CAVE SONGS, ako znel názov koncertu, ale aj rovnomenné nové CD súboru, sú sériou krátkych elektroakustických skladieb, remixov cyklu pôvodných CAVE SONGS Daniela Mateja, medzi ktorými sa strieda rad inštrumentálnych skladieb z pier skladateľov dopĺňajúcich jeho hudobnú reč, tvoriac mnohoúrovňový dialóg medzi sebou navzájom.

Repetitívnej a údernej skladbe pre sólovú elektrickú gitaru *E [for e.g.]* (2010) Daniela Mateja, ktorej interpretáciou nasaďil Michal Matejka umeleckú latku koncertu na veľmi vysokú úroveň, odpovedal koncentrovanou „flažoletovou“ áriou *Let me die before I wake* (1982) Salvatoreho Sciarrina klarinetista Ronald Šebesta. Ten sa zmocnil jednej z najznámejších skladieb talianskeho majstra ticha s absolútnym nadhľadom a ľahkosťou a ukázal, že klasické diela literatúry nástroja nemusia pochádzať len z prvej polovice 19. storočia. Pripomenul tiež, že nastal čas, aby podobné diela zaznievali aj mimo koncertov špecializovaných na hudbu posledných desaťročí.

The Edge of Self (2013) srílanskej rodáčky žijúcej v Austrálii Nirmali Fennovej pre akordeón sólo v rukách skúseného virtuóza

Milana Osadského tvorila akoby fúziu predchádzajúcich dvoch skladieb. Drsná práca s rytmickými klastami kontrastujúca s lyrickými melodickými plochami fungovala výborne.

Skladba *Trio pre nešpecifikované tri nástroje* (2011) Pedra Rebela je grafickou partitúrou skúmajúcou vzťahy medzi jednotlivými hráčmi prostredníctvom vizuálnych elementov reprezentujúcich hudobné dianie. VENI ensemble patrí k priekopníkom uvádzania neštandardne notovanej hudby na Slovensku, preto sa nemožno čudovať, že zvuková slasť, ktorú trio predviedlo, mala zmysel, logiku, intenzitu, ale aj rozum a šetrnosť. Práve tieto atribúty tvoria rozdiel medzi skúseným improvizátorom a začiatčikom. Všetci štyria na pódii prítomní umelci sa zjednotili v improvizácii šesťtónového materiálu nad elektronikou záverečného diela večera CODA [to Ho-chi-min] No. 3 (2020) Daniela Mateja pre tri nástroje a elektroniku.

Oblúk sa uzavrel a po hodine nepretržitého sónického kúpeľa nasledovalo slávnostné uvedenie albumov VENI ensemble – CAVE SONGS a VENI ensemble – NACHTBOEK • QUOTATIONS za prítomnosti skladateľa Pieta-Jana van Rossuma, autora klavírneho koncertu nahraného na jednom z albumov, interpretov veľkého súboru VENI ensemble a krstného otca albumu Petra Zagara, ktorý druhé CD aj hudobne režíroval.

Azda jediným subjektívnym neduhom večera bolo miesto jeho konania. Dvora na svoju dispozíciu neponúka žiadne možnosti na dotvorenie atmosféry takto intímneho koncertu nejakým zaujímavým svetelným dizajnom alebo iným vizuálnym prvkom. Napriek tomu atmosféra vyplynula „z vnútra“ interpretov a vyvrcholenie osláv aktivít najstaršieho dodnes existujúceho slovenského súboru súčasnej hudby môžem len a len zakončiť rečníckou otázkou Jaroslava Štastného: „Kde by bola slovenská hudba bez VENI ensemble?“

MATEJ SLOBODA

23. 6. 2024

Londýn, Barbican Centre

London Symphony Orchestra,

London Symphony Chorus,

Tiffin Boys' Choir,

Christina Poulitsi, Sunnyboy Dladla,

Elliot Madore, Gianandrea Noseda

Šostakovič – Orff

Brutalizmus s ľudskou tvárou – asi takýto prvý dojem zaznamenal človek, ktorý sa prvýkrát ocitne v rozľahlých priestoroch

londýnskeho Barbican Centra. Tento kultúrny (presnejšie, kultúrno-gastronomic-ký) komplex je dlhodobo sídlom London Symphony Orchestra (LSO), ktorý možno bez preháňania označiť za jeden z najlepších symfonických orchestrov Európy v súčasnosti. Pravda, nie je to len orchestr, ale celá ľudská mašineria poháňaná skvele fungujúcim manažmentom na čele s Dame Kathryn McDowellovou a v neposlednom rade aj zástupom súkromných sponzorov a donorov (združených v neformálnej virtuálnej „rodine“ nazývanej LSO Friends) v spolupráci s partnermi z verejného sektora. V Británii, jednoducho, veci fungujú inak a potvrdzoval to aj umelecký výsledok, ktorý som mal možnosť vstrebať na záverečnom koncerte nedávno zavŕšenej sezóny orchestra.

Celkom typická pre Britániu – a Londýn obzvlášť – bola aj ďalšia vec: orchestr s medzinárodným zložením dirigoval taliansky dirigent, spoločne sprevádzali sopranistku z Grécka, tenoristu z Južnej Afriky a barytonistu z Kanady; spievalo sa v ruštine, latinčine, starej francúzštine aj nemčine. Skrátka, dokonale pestrá zmes národností, rás, jazykov a kultúr, ktorú človek zažije v uliciach ostrovných miest, sa akoby zrkadlivo odrážala aj na pódii. Slovné spojenie „jednota v rozmanitosti“ možno vyznieva ako staré klišé, v tomto prípade však bol jeho význam naplnený vrchovitou mierou.

Program obsahoval dve diela z prvej polovice minulého storočia a spájal populárne s raritným. Do posledne menovanej kategórie nepochybne patrí *Symfónia č. 3 „Prvý máj“* 23-ročného Dmitrija Šostakoviča, ktorá vyplnila kratšiu, prvú časť večera. Tá druhá patrila často uvádzanej kantáte *Carmina burana* Carla Orffa. Na prvý pohľad veľmi nesúrodá dvojica, zároveň však s niekoľkými spoločnými črtami. Ich vznik delí iba osem rokov a obe diela sa takpovediac „obtreli“ o dve najhoršie totality 20. storočia, no nie natoľko, aby to úplne znemožnilo ich ďalšiu pódiovú existenciu. Obe sa zároveň svojím spôsobom vysporadúvajú s prudkým nástupom moderny medzivojnového obdobia – Šostakovič formou prekotne budovateľského industriálneho civilizmu, Orff zasa únikom k retroštylu a k svojiskému neofolklorizmu. Tak alebo onak, obaja za mnoho vďaka Stravinskému, hoci Orff o čosi viac...

Koncertná sála v Barbicane pripomína skôr veľké rozhlasové štúdio – a v ten večer sa aj nahrávalo: Šostakovičova *Tretia* bola súčasťou plánovanej kompletnej šostakovičovskej edície pod Nosedovou

Museo Colombano, Bologna

PATRIK SABO



Na záver júlovej rodinnej dovolenky v Toskánsku som si dovolil zaradiť aj zopár pracovných zastávok po ceste domov. Najdôležitejšou bolo stretnutie v Bologni s legendárnym cinkistom Bruceom Dickeyom, ktorý žije v tejto oblasti už asi tri dekády a je jedným zo zakladateľov novodobej tradície hry na tomto renesančno-barokovom dychovom nástroji. Stretli sme sa narýchlo v trojici spolu so zákazníčkou z Milána, ktorej som potreboval odovzdať dokončené cornettino. Boli sme radi, že si na nás spravil čas, aj keď mal v tom čase dom plný kolegovo-hudobníkov.

Hoci brázdiť bolonské ulice s najslávnejším cinkistom bolo pre nás samo osebe dostatočne zaujímavé, Bruce nás zaviedol na miesta, ktoré vysoko prekonal očakávania. Prvou zastávkou bol kostol Santa Maria della Vita. Kým ostatní návštevníci obdivovali monumentálne expresívne súsošie z terakoty Lamentácia nad smrťou Ježiša Krista, ktoré v druhej polovici 15. storočia vytvoril Niccolò dell'Arca, naša trojica zanietene sledovala konkrétne časti fresiek na stropoch a v kupolách, ktoré vyobrazovali anjelov hrajúcich na cinkoch a trombónoch. Stredobodom programu, ktorý pre nás Bruce pripravil, bolo Museo Colombano s jedinečnou zbierkou klávesových nástrojov organistu Luigiho Ferdinanda Tagliavinioho. Pred svojou nedávnou smrťou v r. 2017 ju daroval múzeu s podmienkou, že nástroje budú udržiavané v hrateľnom stave a používané. Priestory bývalého kostola a oratória San Colombano sú veľmi dôstojným miestom pre túto zbierku a zároveň umožňujú aj organizáciu koncertov.

V múzeu nás Bruce predstavil svojej dobrej známej, kurátorky zbierky Cataline Vicensovej, ktorú v našom kontexte poznáme aj ako špecialistku v hre na organette, napríklad sme ju mohli počuť aj na festivale Dni starej hudby. Catalina nám nielen ukázala, ale aj zahrála na skvostoch zbierky, ako napr. na čembale od Nicolu Albana z r. 1584, ktoré pravdepodobne patrilo aj sestre básnika Torquata Tassa, či na nádherne znejúcom spinete so zrekonštruovaným pedálom z prvej polovice 16. storočia, jednom z najstarších hrateľných klávesových nástrojov. Vypočuli sme si aj raritný dvojmanuálový nástroj – čembalo, kladivkový klavír, ktorý kombinoval obe mechaniky na rovnakých strunách.

V skratke, návšteva tejto zbierky by sama osebe bola dobrým dôvodom na cestu do Bologne. Okrem strunových klávesových nástrojov je v San Colombane aj viacero menších organov a jedna miestnosť venovaná rôznym moderným kópiám. Naše stretnutie sme uzavreli krátkou hrou na cinkoch v priestoroch oratória, kde Bruce ochotne vyskúšal cink z mojej dielne a podelil sa o svoje dojmy. Potešilo, že vcelku pozitívne. ||

taktovkou. Tesne pred predstavením to v nej bzučalo ako v úli, záujem verejnosti bol živý a nefalšovaný. Charakteristickú britskú žviálnosť bolo cítiť na každom kroku, žviálne pôsobili aj hráči orchestra. Od prvých tónov sólového klarinetu, z ktorého sa vzápätí rozvinulo krásne lyrické klarinetové dueto, sprevádzané jemným pizzicatom sláčikov, bolo jasné, že hráči orchestra sú skvelými a kreatívnymi sólistami, ktorí sa s každou frázou budú hrať tak, aby vyznela čo najplastickejšie. Krásny zvuk drieb dopĺňal jednotný ťah sláčikov; keď sa rozbehol motor symfonického allegra, huslisti na niektorých miestach, vyžadujúcich doslova prstovú akrobáciu v takmer najvyššom registri, predviedli ukážkové détaché. Orchester pracoval ako dobre naolejovaný stroj, v dokonalom súznení s iskrivou invenciou mladého skladateľa, hravou a sviežou, zatiaľ bez onoho neskoršieho neurotického tikú; zo všeobecného budovateľského nadšenia si Šostakovič evidentne uťahuje, kráľovsky, no zatiaľ ešte bez sarkasticky skriveného úšľabku, sa musel zabávať pri zhudobňovaní straníckych veršováčiek akéhosi Kirsanova v záverečnej časti s účasťou zboru. London Symphony Chorus (zbormajsterka Mariana Rosas z Argentíny) sa vyznamenal skvelou dikciou a obdivuhodne zreteľnou artikuláciou. Textu síce nebolo veľmi rozumieť – čo je dané sadzbou a inštrumentáciou a môžeme vážne uvažovať o tom, že to bol Šostakovičov zámer –, no to slúži viac-menej ku prospechu veci. Obdivuhodné bolo aj to, že napriek častým fortissimám zbor s približne 120 členmi ani na okamih nepôsobil dojmom ukričanosti. Čomu to pripísať? Jednoznačne miestnej zborovej kultúre, ale tiež živej tradícii domácej polyfónie (Dunstable, Tallis, Taverner...), ktorá si vyžaduje iný spôsob zborového spievania, než na aký sme zvyknutí u nás.

S týmito devízami sa interpretačný aparát pod vedením vynikajúco pripraveného talianskeho maestra, s ktorým si orchester evidentne výborne rozumie, pustil aj do obľúbenej Orffovej kantáty. Vokálna zložka tu, prirodzene, mala oveľa dôležitejší podiel, no vždy sa mohla oprieť o kvalitný orchestrálny sprievod. Úvodná

(a záverečná) *O Fortuna*, hlavný divácky ťahák večera, bola dokladom ohromnej synergie vokálnych aj inštrumentálnych síl, ktorými LSO disponuje. Nech už si človek o estetickú hodnotu tejto hudby myslí čokoľvek, jej sugestívny rytmus bezozvyšku vtiahol do deja. V kantáte, ktorá do značnej miery bazíruje na opakovaní – až to chvíľami vyrušuje –, dokázal so svojimi hudobníkmi Noseda kreovať rôznorodosť výrazových polôh, akú človek prirodzene očakáva od závažného diela symfonického repertoáru.

Nemalý podiel na tom mali traja vokálni sólisti, grécka sopranistka Christina Poulitsi, juhoafrický tenorista Sunnyboy Dladla a kanadský barytonista Elliot Madore. Najmä mužskí protagonisti musia spievať v najvyššom registri či siahnuť po použití falzetu, nehovoriac o tom, že sólové party ich vyzývajú k tomu, aby boli vyhranenými charaktermi a dokázali tiež prejavovať zmysel pre humor a komiku. Toto bolo taktiež vo veľkej miere splnené, auditóriu sa v niekoľkých okamihoch spontánne rozochveli bránice, no všetko v hraniciach decentnej britskej nonšalantnosti. Z technického hľadiska išlo o skvelé výkony, všetci traja sólisti sa dokázali vkusne presadiť voči impozantnej mase hudobníkov za ich chrčtami, nikde ani náznak forsírovania. Do celkového obrazu dokonale zapadli aj chlapci z Tiffin Boy's Choir (s národnostným zložením rovnako pestrým ako zvyšok ansámbľu na pódiu), oslave záveru sezóny tak absolútne nič nechýbalo.

Bzuket publika vnoreného do debát o práve vstrebanej hudbe pokračoval vo foyeri či rozľahlých otvorených priestoroch s fontánami a umelými jazierkami, samozrejme, pri obligátnych fish & chips a neodmysliteľnom anglickom čiernom čaji. Sezóna sa uzavrela, no ruch v týchto končinách prakticky neustáva – o dva týždne sa kolobeh vo veľkom rozbehne na londýnskych Proms, o ďalšie dva týždne aj na Medzinárodnom festivale v Edinburhu. Slovom, hudobný život na ostrovoch sa permanentne udržiava vo výbornej kondícii, nebezpečenstva stojatých vôd sa tu nikto nemusí obávať. ROBERT KOLÁŘ

1. 7. 2024
Bratislava,
Záhrada Domu Albrechtovcov
Collegium Marianum

Festival Hortus artis (Záhrada umenia) nadväzuje na tradíciu muzicírovania v rodine Albrechtovcov na Kapitulskej ulici. Tento rok sa uskutočňuje už piaty ročník, ktorý má na programe komornú hudbu stredoeurópskeho priestoru, ale aj Španielska, oboch Amerík či Stredomoria, ktoré spája téma folklóru.

Na otváracom koncerte s názvom CACHUA SERRANITA a podtitulom *Hudba, tanec a Panna Mária na odvrátenej strane sveta* účinkoval český súbor pre starú hudbu Collegium Marianum.

Dušou súboru je Jana Semerádová, ktorá hrala aj so súborom Musica aeterna a Dom Albrechtovcov dôverne pozná. Hrá spolu s manažérom, spevákom a hráčom na barokových husliach, viole a perkusiách Vojtěchom Semerádom a ďalšími členmi súboru – Jiřím Sychrom (spev, barokové husle a charango), Marcelom Comendantom (psaltérium, perkusie) a Jánom Prievozníkom (violon). Semerádová priťahuje svojím virtuóznym a priam divadelným prejavom, vedie súbor a vtlačá do interpretácie všetok svoj um a cit.

Koncert predstavil diela inšpirované tradičnou hudbou Južnej Ameriky – Bolívie a Peru, v dialógu s moravskou hudbou, pričom ich spájala téma mariánskej úcty. Hoci to na prvý pohľad znie zvláštne, prepojenia sú celkom logické. Znalci starej hudby často nachádzajú iba jediný nápev či zbierku niekoľkých partov a všetko ostatné dopracúvajú v zmysle informovanej interpretácie starej hudby. Európski kolonizátori vysielali svojich misionárov, takže hudba, ktorá sa zachovala buď ústnym podaním, alebo sa našli jej zápisy, má mnohé spoločné črty, nech pochádza z Európy alebo zámorských kolónií. Súboru sa podarilo vypátrať aj skladby mníchov českého pôvodu.

Úvodný hymnus *Hanacpachap cussicuinin* je dielom anonyma a vyšiel tlačou r. 1631. Údajne ide o vôbec prvú tlač vokálnej polyfónie v Amerike. Ako paralela zaznel moravský hymnus Panne Márii *Moravica* (1698) od cisterciána a polyhistora Kristiana Gottfrieda Hirschmentzela, ktorý pochádzal zo Sliezska a napokon pôsobil ako spirituál kláštora vo Velehrade. Nápevy, ktoré zachytil, sú bujaré a ukazujú na pestrosť starej hudby. Attacca nasledovala pieseň *Šla panenka smutně* (*Zborník hanáckych tancov pre klavichord, ca 1700*) – flautové sólo a aj sólo na psaltériu, veľmi príbuzného cimbalu, zdôraznili krásu melódie. Od anonyma pochádzalo dielo *Aria Hanacco*, pravdepodobným autorom je gróf Jan Antonín Losy z Losinthalu.

Georg Philipp Telemann sa vo svojich dielach opieral o ľudové tradície Sliezska, Poľska a Hanácka, mnohé nájdeme v niektorých častiach jeho skladieb. Súbor predniesol dielo *Hanaquise* (z *Ouvertury D dur TWV 55:D3*), ktoré je pekným príkladom jeho inšpirácie. Rytmicky pripomína skladby zachované na Morave.

Špeciálnou kapitolou je pozostalosť Jana Josefa Ignáca Brentnera. Je pozoruhodným skladateľom, ktorý v Južnej Amerike

Skvosty v Muri

MONIKA MELCOVÁ



Čo si my organisti pri príprave koncertu často želáme, je pokoj svätý. Aby nám nikto neplánovane neskracoval cvičné hodiny, aby na nás nekríchal bezdôvodne premotivovaný kostolník alebo nechodili počas našej prípravy bez ohľadovania skupiny turistov a ich sprievodca s megafónom. To, že je takéto fungovanie možné, sme sa s kolegom a priateľom Krzysztofom Urbaniakom presvedčili v kláštornej kostole Muri.

Muri, ktorého dejiny sú úzko späté s benediktínskym opátstvom, leží pri Aargau na severe Švajčiarska. Gróf Radbot Habsburský a Ita z Lothringenu tu založili kláštor v r. 1027. Genealógia Habsburgovcov je zapísaná v kronike Acta Murensia, pochádzajúcej z r. 1160. V Klosterkirche Muri sa nachádza päť organov. Tri nástroje sú skvostmi zo 17. a 18. storočia, zapadajúcimi do veľkolepého barokového interiéru. Akusticky sú mimoriadne premyslené a vy neviete, čo by ste skôr zaradili do programu koncertu.

Veľký dvojmanuálový 34-registrový organ, dôstojne stojaci na chóre, bol dokončený Thomasom Schottom z Bremgartenu v r. 1630 a prešiel na prelome 19. a 20. storočia rozsiahlou rekonštrukciou. V r. 1965 až 1972 bol jeho vonkajší vzhľad obnovený do pôvodného stavu a zvuk sa priblížil k originálu opätovným použitím ešte existujúcich píšťal. Epistelorgel, umiestnený na južnej strane v jednom z galériových výklenkov, postavili Josefa Victor Ferdinand Bossartovci v r. 1743. Má 16 rafinovaných registrov, vďaka ktorým sa tu ujmie aj španielska hudba, čo sme, samozrejme, využili. Evangelienorgel (taktiež z r. 1743) na severnej strane galérie je z veľkej časti zachovaný nástroj v pôvodnej podobe. Osem registrov môže slúžiť aj na dialóg s oproti postaveným organom, kde sme mohli improvizovať a neustále objavovať skvelú akustiku.

A aby toho nebolo málo, Klosterkirche v Muri má ešte dva prenosné organy: Tragorgel a novopostavený Regal (firmou Bernhardta Edskesa), verné kópie od Johanna Christopha Pfliega (1639) a Karla Josepha Maria Bossarta (1777/1778).

Vyberám slová profesora Jeana-Clauda Zehndera z knihy o organoch v Muri: „V 17. storočí bolo samozrejmosťou pozeráť sa na veci nielen ako také, ale vidieť ich v širšom kontexte. Organ bol spolu s orlojom najzložitejším strojom, ktorý v tej dobe postavili. Nie je teda prekvapujúce, že bol zasadený do kozmického kontextu: organ – podobne ako svet zvuku vo všeobecnosti –, bol vnímaný ako obraz kozmického poriadku, božského stvorenia a jeho úcty k Bohu.“

Ak hľadáte pokoj a rešpektujete bohaté dejiny aj vy nie-organisti, zájdite si do Muri pri Aargau... ||

Dynamika koncertu sa stupňovala priamoúmerne s krásou, rytmom a popularitou ďalších skladieb.

vôbec nežil, no pravdepodobne tam jeho skladby priviezol adept na jezuitu Joseph (Juan José) Messner z Ústí nad Labem. Jeho trojčastové *Concerto da camera in D minor* objavili iba nedávno vo Vatikánskej knižnici. Je to krásna hudba, melodicky i harmonicky profesionálne prepracovaná. A s elánom a ušľachtilosťou interpretované nadchlo.

Výnimočným zjavom medzi misionármi bol jezuita Domenico Zipoli. Možno bol autorom skladby *Zuipaqui/Ad Maria*. Žiak Alessandra Scarlattiho a Bernarda Pasquiniho žil od r. 1716 v Buenos Aires, neskôr v argentínskej Cordobe. Juhoamerické a moravské melódie boli sugestívne prepojené, v pamäti mi utkvel verš „Čuj pastýr, santa Maria“. Vrucnosť hudby zdôraznil Vojtěch Semerád svojím pôvabným rovným, takmer prirodzeným tónom.

Sympatické bolo prehupnutie sa na Moravu a spev krásneho tenoru v piesni *Vyletěla holubička ze skály* (Karel Jaromír Erben 484, nápev 751). Zaujímavé však bolo priam identické melodické spracovanie v nasledujúcej skladbe misionára Martina Schmida. S cieľom uskutočniť jezuitský experiment a naučiť pôvodných obyvateľov Kečuáncov stavať katedrály, domy, vzdelávať ich a osvojiť si ich zmyslenie a možno i hudbu, zažil vyhnanie z Južnej Ameriky aj zrušenie jezuitského rádu...

Dynamika koncertu sa stupňovala priamoúmerne s krásou, rytmom a popularitou ďalších skladieb. Jedným z kľúčových diel programu bola *Pastoreta Ychepe Flauta* Martina Schmida, krásne flautové exposé v ranobarokovom diele. A konečne sme mohli počuť aj charangu Jiřího Sychru, čo bol ďalší vrchol koncertu. Sychra navštívil Peru, kde si zadovážil nástroj, ktorého jemný zvuk a ešte väčšie priblíženie sa k podstate tamjšej hudby bolo veľkým bonusom.

Keď sa potomsúbor ujal skladby *Hanasky* (z *Ouvertury E dur*, TWV 55:E1) G. Ph. Telemanna, paralely sa nedali prehliadnuť. Pôsobila priam ako moravská ľudová hudba. Zážitkom boli *peruánske ľudové piesne* – charanga v rukách Jiřího Sychru, ale aj jeho pískanie, a spev Vojtěcha Semeráda v kečuánčine, jazyku pôvodných obyvateľov.

Collegium Marianum má aj snahu o odlahčenie vážnosti tejto hudby, ktorá vo svojej dobe vôbec nebola len vážna, naopak, v každom trilku či ozdôbke sa skrýval nejaký vtíp a význam. Veľkú úlohu zohrávala aj improvizácia a možno hudba Južnej Ameriky znela a znie práve takto. Prepojenie s moravskými nápevmi však bolo zázračné (peruánska *Cachua serranita* a hneď nato moravský verbunk...). Nadšené publikum si vyžiadalo prídavky, a tak na záver zazneli *Charanga* a *El condor pasa*.

VIERA POLAKOVIČOVÁ

ISCM World New Music Days 2024

HAIMONI BALGAVÁ

Faerské ostrovy – kde sa vlastne nachádzajú? Ak by ste sa spýtali piatich ľudí, možno jeden alebo dvaja by poznali odpoveď. Súostrovie pozostávajúce z 18 ostrovov s približne 53-tisíc obyvateľmi, sa nachádza medzi Dánskom a Islandom. Práve tu sa od 21. júna do 1. júla konala tohtoročná prehliadka svetovej súčasnej hudby World New Music Days 2024, organizovaná Faerskou sekciou ISCM (International Society for Contemporary Music).

Napriek komplikáciám s dopravou sme vyhodnotili rozhodnutie zorganizovať tento ročník na odľahlom konci sveta jednoznačne pozitívne.

Zo Slovenskej sekcie ISCM a Hudobného centra vybrali Faerčania do svojho programu skladby až troch slovenských skladateľov: skladbu *Identity* od Ivana Buffu v kategórii komorný súbor, *Magmu* od Samuela Hvozďíka v kategórii organ a moju skladbu *Carpathian Timber* v kategórii veľký komorný orchester. So Samuelom Hvozďíkom sme sa spolu s naším koordinátorom a delegátom slovenskej sekcie ISCM Jurajom Berátsom zúčastnili na väčšine koncertov festivalu. Každý z nás, hoci nie celkom z vlastnej vôle, priletel aj odletel na ostrovy v odlišný deň. Samuel Hvozďík a Juraj Beráts boli aj prvými delegátmi za obe naše sekcie ISCM a aktívne sa zúčastnili aj na zasadnutiach valného zhromaždenia, ktoré je neodmysliteľnou súčasťou každoročného festivalu.

„*Vážení cestujúci, pripútajte sa, prosím, pokúsime sa pristáť. Žiadne obavy, ak sa nám to nepodarí na prvýkrát, skúsime to znova. Trénovali sme!*“ oznámil pilot lietadla. Ak cestujete na Faerské ostrovy, je vysoko pravdepodobné, že sa podobná situácia zopakuje. Menej pravdepodobné, avšak nie celkom vylúčené, je aj to, že sa vôbec nepodarí pristáť. Lietadlo tak musí odletieť, odkiaľ priletelo, a skúsiť to znova na druhý deň. To sa stalo trom lietadlám pred nami, niekoľkým návštevníkom

festivalu, skladateľom, ba dokonca aj členom Laponského komorného orchestra, ktorí pre zrušené lety a zmeškaný prestup takmer nestihli svoj prvý koncert. Juraj Beráts cestoval na Faerské ostrovy z Popradu (z dôvodu meškajúcich letov) takmer 50 hodín...

Pilot nášho lietadla to, našťastie, zvládol na prvýkrát. Okrem nemalej paniky v očiach niektorých spolucestujúcich počas pristávania nás privítal aj horizontálny dážď, ovce roztrúsené po kopcoch v okolí letiska a ciest a magickosť zelených kopcov, strácajúcich sa v hmle. Občas na krátku chvíľu zasvietilo slnko, čo s najvyššou dennou teplotou 13 stupňov pripomínalo mnohým Faerčanom typický letný deň. Všetko bolo zelené, akosi osamelé a rezervované.

Tento dojem sa však rozhodne nevzťahuje na organizátorov festivalu, ktorí boli prítomní na všetkých koncertoch a srdečne diskutovali s nami (aj medzi sebou) prakticky o čomkoľvek. Prezradia vám, že „Ovčie ostrovy“, pre ktoré sú typické samota a pokoj, si mnohí vybrali dobrovoľne ako svoj domov, a v priebehu niekoľkých dní im začnete rozumieť. Podujatie sa nieslo vo veľmi priateľskej atmosfére, miestni boli pohostinní a ústretoví nielen v rámci festivalu, ale aj mimo neho. Napriek nemalým komplikáciám s dopravou

a cestou na ostrovy sme vyhodnotili rozhodnutie zorganizovať tento ročník na odľahlom konci sveta jednoznačne pozitívne.

Oficiálne otvorenie festivalu sa konalo 23. 6., no už dva dni predtým prebiehali prvé koncerty. Pri pohľade na program bolo zrejme, že nás čakalo množstvo koncertov na rôznych miestach (a ostrovoch). Počas desiatich dní sa ich uskutočnilo až 30, zaznelo na nich 140 skladieb. Najväčším telesom bol Laponský komorný orchester, ktorý napriek jednodňovému meškaniu napokon dorazil z Fínska po troch prestupoch len pár hodín pred svojim prvým vystúpením. Našťastie, po náročnej dvojdnovej ceste stihli po prilete skúšku so skladateľmi, zapracovali zopár úprav a odohrali veľmi precízne nacvičený koncert so značným ohlasom. Nasledujúci deň uviedli v koncertnej sále Nordic House program s najväčším obsadením festivalu – k sláčikovému orchestru sa pridali aj dychové nástroje a klavír. V programe bola aj moja skladba *Carpathian Timber*, ku ktorej som mala počas generálky len minimum poznámok.

Islandský Caput Ensemble vystúpil na viacerých koncertoch v rôznych zostavách. Počas otváracieho koncertu interpretoval ako komorný súbor skladbu *Identity* od Ivana Buffu. Okrem zopár



Hmla nad zálivom...
Foto: Haimoni Balgavá

sólistov či menších zoskupení z okolitých krajín (Veľká Británia, Dánsko, Island) sa na zvyšku programu podieľali výhradne faerské telesá a sólisti. Jedným z nich bol aj organista Hans Hellsten, ktorý predviedol skladbu *Magma* od Samuela Hvozdička. Hoci Samuel nebol celkom spokojný s jej interpretáciou, získal za ňu ocenenie ISCM Young Composer Award. Pre mnohých bola vysoká kvalita miestnych umelcov príjemným prekvapením. Zahraničné telesá mali samostatné nácviky ešte pred vycestovaním na ostrovy a so skladateľmi konzultovali svoje diela až počas generálky v deň koncertu.

Priemerne sa počas vrcholných dní festivalu konali tri až štyri koncerty denne, každý na inom mieste. Väčšina z nich sa odohrávala v hlavnom meste Tórshavn, v rôznych koncertných sálach, v miestnom divadle, hudobnej škole, hotelových lobby či hudobných kluboch. Mesto má necelých 25-tisíc obyvateľov a všetkým (turistom aj miestnym) ponúka mestskú hromadnú dopravu zdarma, preto nebol problém presúvať sa medzi rôznymi miestami peši alebo autobusom. Pravdaže, pri horizontálnom daždi bolo lepšie zvoliť radšej cestu autobusom. V prípade koncertov mimo mesta organizátori festivalu zabezpečili autobusy či loď na prepravu. Jeden z koncertov sa dokonca konal v jaskyni, kde

Pre mnohých bola vysoká kvalita miestnych umelcov príjemným prekvapením.

sa poslucháči premiestňovali zapožičanými člmi s veslami. Napriek nabitému programu sme tak mali možnosť spoznať aj okolité miesta.

Posledný koncert dňa mal spravidla odlišný charakter než predošlé vystúpenia, zameriaval sa viac na jazz, folk či elektronickú improvizáciu. Organizátori veľmi dbali na multižánrovosť súčasnej hudby, takže ani štyri koncerty za deň nepôsobili vyčerpávajúco. Skladateľ Sunleif Rasmussen, vedúci člen Faerskej sekcie, otvorene priznal, že už mal dosť koncertov, kde počul deväťkrát po sebe „tú istú skladbu“. Spolu s ostatnými členmi umeleckého výboru (Anna Katrin Egilstrøð, Heðin Ziska Davidsen, Kristian Blak) sa snažili, aby boli koncerty a jednotlivé programy rozmanité. Empaticky voči poslucháčom pristupovali aj k dĺžke jednotlivých koncertov, málokto presiahol 50 minút. Neustálou zmenou prostredia, obsadenia aj charakteru tak vytvorili chuť a zvedavosť zúčastňovať sa na čo najväčšom počte koncertov. To, že program bežne končil po 23.00 hod., sa pociťovalo neskoro, keďže nás na ostrovoch sprevádzalo nepretržité denné svetlo.

Rôznorodosť hudby aj lokalít potvrdili dva hudobné vstupy, o ktorých asi len málokto niekedy počul. Znala totiž hudba

skomponovaná pre tunely. Viaceré ostrovy sú prepojené podmorskými tunelmi a Faerčania si dokonca nechali vybudovať pod morským dnom aj kruhový objazd. Pri výstavbe dvoch zo štyroch tunelov boli developeri v kontakte s faerskými skladateľmi Jensom L. Thomsenom a Sunleifom Rasmussenom, ktorí, inšpirovaní výstavbou tunelov, skomponovali nové diela. Použili v nich zvuky z výstavby prepojené s akustickými nahrávkami uskutocnenými priamo v tuneloch. Skladby boli vysielané cez miestne rádio, ktorého frekvenciu bolo možné naladiť len priamo v tuneli. Posadili nás teda do autobusov, krátko pred vstupom do tunela naladili správnu frekvenciu a počas cesty pod morským dnom sme cez autobusové rádio počúvali skladby *Røddir* od Rasmussena a *Æðr* od Thomsena.

Bol to môj prvý festival organizovaný ISCM, pre Juraja už deviaty. Otvorenosť k multižánrovým presahom, pestrá dramaturgia a krátke programy koncertov boli faktory, ktoré ocenil najviac. Všetci traja, ktorí sme zo Slovenska vycestovali na Faerské ostrovy, sme tento pobyt hodnotili vysoko pozitívne, a to z umeleckého aj organizačného hľadiska. Faerčania nám vytvorili pociťovú bublinu, v ktorej sme sa niekoľko dní v dobrovoľnej izolácii venovali len hudbe a umeniu. II

Šostakovič v kráľovstve nemých kameňov

AGATA SCHINDLER

Nie je to festival najväčší ani najznámejší, ale má niekoľko superlatívov, ktorými prekoná azda všetky ostatné.

Počiatočnou skromnou víziou združenia bolo organizovanie každoročných koncertov, i keď nebolo ani len kam postaviť koncertné krídlo. Malebná obec Gohrisch nedisponovala ani žiadnou podobnou lokalitou, ktorá by mohla slúžiť ako čo i len skromná koncertná sieň. Len nedávno tu však dozneli tóny už 15. ročníka festivalu Medzinárodné dni Šostakovičovej hudby (27. 6.–30. 6.).

Nie je to zďaleka festival najväčší ani najznámejší, ale má niekoľko superlatívov, ktorými prekoná azda všetky ostatné v blízkom i vzdialenejšom okolí: Je jediným festivalom venovaným dielam Dmitrija Šostakovičova, ktorý prilákal tohto roku na sedem koncertov vyše 3 500 divákov, ochotných merať cestu neraz i z ďalekého zahraničia, zaplatiť vstupné a na 90 percent obsadiť stodolu obce, ktorej prirodzené akustické dispozície sú porovnateľné s nejednou renomovanou koncertnou sálou. Áno, festival sa uskutočnil už tradične v stodole, ešte voňajúcej po vyskladnenej slame, ktorú obkolesujú lúky a prečudesné skalné výtvy prírody. Stojí pod pražiacim slnkom a okrem štyroch sotva funkčných ventilátorov sa nedá ničím vychladiť. Je postavená na vyvýšení ne obce, ku ktorej sa ako na púť presúvalo od parkoviska viackrát denne zvedavé obecnstvo ochotné vystáť tohto roku aj sparné teploty okolo 30 stupňov a nedýchatelný dusný vzduch betónovej budovy. V Mekke sa ale asi tiež nikto na nič nestážuje...

V Šostakovičovej mekke boli aj interpreti pripravení na kľúce sa mokré prsty na klávesoch či strunách, na lejúci sa pot po čele, za ušami či pod bradou. Boli pripravení vystúpiť bez honorárov, za fľašu

vína alebo za kytice kvetov, na ktoré si už inde odvykli.

Výšku umeleckej latky festivalu doposiaľ udával vždy jeden z najlepších a najstarších orchestrov sveta – Sächsische Staatskapelle Dresden. Tento orchester stál pri kolíske festivalu pred 15 rokmi a od r. 2016 anticipuje festival v Drážďanoch vždy koncertom deň pred jeho otvorením v stodole. Tentokrát (26. 6.) priniesol Šostakovičovo veľdielo, slávnu *Leningradskú symfóniu*, plnú protestu proti nemeckým agresorom, súvisiacu s blokadou Leningradu v r. 1941. Aj po 83 rokoch vzniku zapôsobilo toto dielo neobvyčajne hlboko. Pod taktovkou mladého Bielorusa Vitaliho Alekseenoka, víťaza dirigentskej súťaže Artura Toscaniniho v r. 2021 v Parme, špecialistu na hudbu Šostakoviča, sa táto symfónia obrátila k obecnstvu celou svojou silou a váhou symboliky, ibaže z nevpovedaného prenasledovaného sa stal agresor... Poslucháči si vypočuli historický pomník ľudskej katastrofy, fascinujúce vzkriesenie protivojnovnej demonštrácie položenej na notový papier, jednoznačne dychberúcu špičkovú umeleckú a obsahovú výpoveď Šostakovičovho opusu, interpretovanú majstrovským orchestrom a dirigentom. Ešte nikdy doposiaľ sa nestal večer tesne pred festivalom takým silným úvodom k hudbe, ktorá na festivalové publikum ešte len čakala. Interpretácia všetkých dychov postojacky v závere symfónie pôsobila až hrozivo!

Vojna, ohrozenie demokracie či témy karikatúry moci ovplyvnili aj dramaturgiu nejedného koncertu v Šostakovičovej stodole.

V rokoch 1960 a 1972 strávil Dmitrij Šostakovič v Gohrischi, najstaršej turistickej a rekreačnej obci Saského Švajčiarska, istý čas. Tu vzniklo v roku 1960 jeho jediné dielo komponované mimo Sovietskeho zväzu, vrcholné a osobne ladené *Sláčikové kvarteto č. 8 c mol op. 110*.

V srdci nemých pieskovcových skál založilo pár nadšencov v roku 2009 združenie, ktorého poslaním je pripomenúť Šostakovičove pobyty v tejto turistickej obci a vzbudiť záujem o jeho tvorbu.

Pochopiteľne, v Gohrischi bolo okrem hudby počuť i ruštinu. Okrem fanúšikov skladateľovej hudby a ruských prisťahovalcov sa festivalu zúčastnila aj Olga Digonskaja, vedúca Šostakovičovho archívu v Moskve, dlhoročná priateľka Šostakovičovej manželky Iriny. Digonskaja prevzala i Šostakovičovú cenu festivalu udelenú takmer 90-ročnej (osobne neprítomnej) Irine Šostakovičovej, ktorá sa na festivale zúčastnila už trikrát a podporuje ho všemožne od jeho založenia. V r. 1972 strávila so Šostakovičom v Gohrischi niekoľko dní.

Spoločný život Šostakovičovcov premostila ruská, v Izraeli žijúca režisérka Elena Jakovich. V rámci festivalu sa uskutočnila európska premiéra jej filmu *The Two – The Story Told by Shostakovich's Wife*, približujúceho poslednú tvorivú fázu skladateľa. Podkladom na jeho vznik bola životopisná kniha o Šostakovičovi od poľského skladateľa Krzysztofa Meyera. Z jeho úst odznela pri odovzdávaní ceny festivalu i výstižné laudatio na Irinu Šostakovičovú.

Okrem diel Šostakoviča znela festivalom aj hudba iných skladateľov 20. storočia, v istom slova zmysle príbuzných Šostakoviča. K slovu sa dostali vďaka komornému večeru členov excelentnej Kremeraty Baltiky pod taktovkou jej zakladateľa Gidona Kremara aj Alfred Schnittke, Viktor Kalabis, Erkki-Sven Tüür, Grażyna Bacewicz, Mieczysław Weinberg, Tālvāldis Jēniņš, Valentin Silvestrov a Alexander Raskatov. Aj nejedno z diel Musorgského ďakuje za prežitie tomu, že sa ním zaoberal Šostakovič.

Recitál renomovaných interpretov, violončelistky Marie-Elisabeth Heckerovej



Quatuor Danel
Foto: Oliver Killig

a klaviristu Martina Helmchena, upozornil nielen na senzačnú Šostakovičovú *Sonátu pre violončelo a klavír d mol op. 40*, komponovanú v čase vzniku opier *Nos a Lady Macbeth Mcenského okresu*, ale aj na majestátnu *Kijevskú bránu* v Musorgského *Obrázkoch z výstavy*, ospevujúcu staroruský architektonicky veľkolepý štýl. Mimoriadna francúzska klaviristka Nathalia Milstein, ktorej starý otec bol muzikológom a učiteľom hry na klavíri na Čajkovského konzervatóriu v Moskve, priniesla zasa vyváženú zbierku vybraných Musorgského klavírných skladieb končiacu *Gopakom zo Soročinského jarmoku*. Obdiv patril nielen klavírnemu umeniu Nathalie Milsteinovej, ale aj úžasnej mezzosopranistke so suverénnou osobnosťou Eme Nikolovskej. Ich spoločné stvárnenie *Piatich romancí pre soprán a klavír op. 109 „Satiry“* Dmitrija Šostakoviča sa zaradilo k vrcholom festivalového diania. K uvedeniu Šostakovičových *Siedmich romancí na slová Alexandra Bloka op. 127* si prizvali špičkových sláčikárov, huslistu Roberta Lisa a violončelistu Norberta Angera.

Do programu festivalu zasiahol opakovane legendárny súbor Quatuor Danel. S neopakovateľnou vervou, nadšením a zmyslom pre hudbu komponovanú z hĺbky duše zahrál Šostakovičove *Sláčikové kvarteta č. 11 a č. 14*. Spolu s Kvartetom Fritza Buscha ponúkli tiež rané a napriek

tomu takmer zrelé a nádherné Šostakovičove *Dva kusy pre sláčikové oktetu op. 11*.

Ku skvostom komornej hudby patril aj večer v podaní barytonistu Matthiasa Goerneho a jeho dvorného klaviristu Alexandra Schmalcza. Na koncert priniesli na preskačku usporiadané Mahlerove piesne z *Des Knaben Wunderhorn* a piesne zo Šostakovičovej *Suity na básne Michelangela Buonarrotiho pre bas a klavír op. 145*. Toľko príbuznosti a reflexie dvoch komponujúcich veľikánov o pozemskom i nadpozemskom živote! Toľko kongeniálnej interpretácie Goerneho a Schmalcza, dvoch majstrov svojho fachu!

V posledný deň festivalu pricestovala do Šostakovičovej stodoly Sächsische Staatskapelle Dresden s dirigentom Dmitrijom Jurowským, pochádzajúcim z dynastie muzikantov s rusko-ukrajinsko-židovskými koreňmi. Jeho otec Michail hrával so Šostakovičom na klavíri štvorručne a neskôr sa ako dirigent zasadil o uvádzanie Šostakovičových diel vo svete. Štafetu podal ďalej, syn Dmitrij mal koncert v Gorischi doslova vo svojich rukách – ako dirigent, dramaturg, transkriptor i recitátor. Okrem pozoruhodnej premiéry Musorgského *Piesní a tancov smrti* v spracovaní Dmitrija Jurowského pre bas, sláčikový orchester a bicie zaujal v tomto diele hlas a z hĺbky srdca plynúci prednes z Atén pochádzajúceho basistu Alexandrosa Stavrakakisa, čerstvého

Ku skvostom komornej hudby patril aj večer barytonistu Matthiasa Goerneho a klaviristu Alexandra Schmalcza.

víťaza Čajkovského súťaže v Moskve. V ďalšej, tentokrát nemeckej premiére, vynikla z Moskvy pochádzajúca americká klaviristka Julia Zilberquit v brilantnom stvárnení sólového partu Šostakovičovo *Concertina op. 94* pre dva klavíry v Jurowského spracovaní pre klavír a komorný orchester. Pre vyvrcholenie koncertu hviezdami ruského umenia zaznela na záver Šostakovičova hudba k Majakovského hre *Ploštica op. 19* v novom koncertnom spracovaní a textami, ktoré do nemčiny preložil Dmitrij Jurowski. Čo všetko sa pomestilo na to malé pódium v stodole v Gohrischi! Staatskapelle Dresden, Dmitrij Jurowski, Alexandros Stavrakakis, sopranistka Tatiana Korobova, no hlavne odvážne Majakovského texty plné satiry a obžaloby sovietskeho režimu a ich geniálne vystihnutie hudbou Dmitrija Šostakoviča!

Do posledného miesta senzačným publikom zaplnená a slnkom rozpálená stodola ďakovala dlhým potleskom. Tobias Niederschlag, umelecký vedúci festivalu, sa rozlúčil týmito slovami: „*Som šťastný, že sme za posledné štyri dni zažili úžasné koncerty s povzbudzujúcim publikom, ktoré prekročilo všetky naše očakávania.*“ Šostakovičove dni zasa potvrdili, že sú výnimočným miestom. A to môže očakávať publikum aj o rok, keď si hudobný svet pripomenie 50. výročie Šostakovičovo úmrtia. ||

Mníchovské bienále ako nastavená latka

MATEJ SLOBODA

Existuje množstvo hudobných festivalov zameraných na uvádzanie hudby dnešných čias, ale nepoznám žiaden iný, ktorý by od svojich začiatkov konzistentne uvádzal výhradne len premiéry nových diel vzniknutých priamo na jeho objednávku. Práve túto výsadu si drží od svojho vzniku v roku 1988 festival zameraný na pestovanie a uvádzanie diel súčasného hudobného divadla – Mníchovské bienále.

Tak ako väčšina festivalových podujatí s dlhoročnou tradíciou, prešlo aj Mníchovské bienále značnou transformáciou. Pôvodne uvádzané diela, jednoznačnejšie zaraditeľné do škatuliek ako „opera“ alebo „inštalácia“, hoci stále nové, postupne začali nahrádzať fúzie, crossovery a neľahko definovateľné diela posledných rokov. Odklon od konzervatívnejšie ladených dramaturgií prišiel až s nástupom dvojice skladateľov-dramaturgov Daniela Otta a Manosa Tsangarisa v r. 2016. Od ich príchodu je každé vydanie festivalu tematizované, priestor dostávajú popri zavedených menách aj mladšie skladateľské osobnosti a dbá sa aj o istý balans medzi uvedenými skladateľkami a skladateľmi. Skrátka, Mníchovské bienále každé dva roky nastavuje úroveň pre zvyšok západoeurópskej scény v oblasti hudobného divadla a dokazuje, že jeho tvorcom nechýba chuť prinášať novosť.

Témou tohto ročníka sa stalo heslo „On the Way“, čiže „na ceste“, čo napovedalo, že pôjde o témy pohybu, zmeny, fluidnosti, premenlivosti...

Jedenástdňový festival som plánoval začať operou talianskej skladateľky Lucie Ronchettiovej *Searching for Zenobia*, avšak pre závažnú povodňovú situáciu v Bavorsku som bol nútený navštíviť až druhé dielo dňa *Shall I Build a Dam?* (vzhľadom na výšku vody v rieke Isar zrazu naberal

tento názov priam hmatateľný rozmer) od Kai Kobayashiovej (hudba) a Simone Aughterlonyovej (réžia, choreografia, scénografia, kostýmy) v priestoroch kultúrneho centra *schwere reiter*. Súčasné hudobno-divadelné produkcie málokedy ponúknu divákovi štandardné radové sedenie, čo sa nestalo ani tu. Štvorlístok pripomínajúci priestor na sedenie vytvoril samostatné zóny pre jednotlivých interpretov, divák sa tak musel vopred rozhodnúť, či si želá dielo vypočuť v blízkosti kontrabasového klarinetu, klavíra, huslí, trombónu alebo akordeónu. Samozrejmosťou pri podobných produkciách je práca s hlasom. Účinkujúci spievajú, chrčia, rozprávajú a podobne. Téma vody preteká celým predstavením buď zmenou pozícií hráčov v priestore (aj klavíra), natáhanými priehľadnými hadicami, sedadlami z obrovských kusov ľadu, neustále mokrými interpretmi, alebo aj témami posthumánneho hydrofeminizmu a interakciou antropocénu s tradíciou. Množstvo tém, ktoré autorské duo otvorilo, bolo často preparované prehodením/vynechaním slabík, čo malo za následok zníženú zrozumiteľnosť celkovej výpovede diela, a tak jeho hlbšie úrovne zostali v útrobach autorského dua.

Festival ponúkal denne viacero predstavení, ktoré mali počas týždňa tri až štyri reprízy, čo umožňovalo návštevníkom

Štvorlístok pripomínajúci priestor vytvoril samostatné zóny pre interpretov.

vyskladať si každý deň podľa vlastnej chuti a časových možností. Mám chuť na 40-minútovú jednohubku v opustenom parníku na starom železničnom moste? Idem na projekt *nimmerstatt* študentov Univerzity hudby a tanca Mníchov, kombinujúci hudobné divadlo, spev a sliepky vo virtuálnej realite s existenciálnou drámou. Mám dnes chuť prežiť štyri hodiny v priestoroch foyeru Mníchovskej filharmónie, byť sprevádzaný úžasným zhmotnením niečoho, čo samo seba nazýva *Wurm* (Malte Scholz), a stať sa súčasťou „kolektívneho tela“ prežívajúceho trojčastový „happyning srdca, mozgu a žalúdka“? („Happyning“ je novotvar vytvorený spojením slov happy a happening, pozn. aut.) Strávim ho teda v prítomnosti účinkujúceho v kostýme veľkého plyšového medveďa, zahrám sa spoločenské hry, naučím sa ako byť „Wurm“ (červ), nakrmiť ma silným zeleninovým vývarom a výborným syrom na radosťou opojenom „happyningu“ *Wie gehts, wie steht's* skladateľského tímu Patricia Franka a Andreasa Eduarda Franka. Presne takto som si vždy predstavoval experimentálne happeniny v 60. rokoch v Smoleniciach. S veľkou dávkou otvorenosti a ešte väčším zmyslom pre humor, ironizáciu a absurdno.

Medzi predstavenia určené na zasiahnutie širokej verejnosti, zámerne



umiestnené vo verejných priestoroch, bez vstupného, patrila séria *New Lines #1, 2, 3*. Prvá s podtitulom *The Gates are (nearly) open* sa odohrávala na Námestí Maxa Jozefa. Naštudovania diela Du Yunovej, držiteľky Pulitzerovej ceny z r. 2017, sa chopila nezávislá operná spoločnosť z Berlína Novoflot. Absurdný dej o stanici verejnej dopravy budúcnosti svojím nadneseným tónom ukázal inovatívnu technológiu hudbou ovládaného elektrického napätia a fantastické eskalátory Multi-Zero-One. Vysoký manažment hrdiaci sa svojím futuristickým projektom, samozrejme, nemohol chýbať a na všetko dozeral – v sprievode lacného disca, freejazzových až avantgardných inštrumentálnych vstupov, a cappella zborov, hardcore techna a dychovky.

O skladbe *RÜBER* od rodáka z Mníchova Nica Sauera som počúval v priebehu festivalu neustále, nik mi však nechcel prezradiť, o čo pôjde. Denne vyznačených vyše deväť repríz naznačovalo pravdepodobný odklon od opernej tradície celovečerného zážitku. Čakanie naň v priestoroch Fat Cat, Glasshalle si mohol návštevník skrátiť aj inštaláciou Alvina Currana *Footnotes 1.2* – samostatne hrajúceho klavíra zaveseného na oceľových lanách vo vzduchu. Čakanie sa oplátilo. Pri kase sme sa stretli traja. Ja, biletárka a tretí pán s lístkom v ruke. Sprekvapením

Nico Sauer: *RÜBER*
Foto Judith Buss, archív
Mníchovského bienále

Gitarista naskočí na žltý moped a my ho nasledujeme.

zistujem, že *RÜBER* je maximálne pre troch divákov naraz. Biletárka dáva pokyn na nasledovanie zvláštne bledého pána v šoférskej uniforme. Ten sa ukľoní a vedie nás schodiskom do podzemia, do garáží. Náhle sa stratí preč. Zo štylizovaného reproduktora sa k nám prihovára ženský hlas, ktorý nás nabáda nasadnúť do čierneho kombi s rozstreknutou sýtožltou farbou cez prednú kapotu, sklá aj strechu. Bledý pán nám otvára dvere a my nasadáme. Známy dámsky hlas sa nám opäť začne prihovárať, vysvetľuje pravidlá bezpečnosti a my vychádzame za zvukov v zásade bežnej rádiovkej hudby do ulíc Mníchova. Míňame ľudí, autá, ale občas sa zdá, akoby tá bežná rádiová hudba bola súčasťou rozhlasovej hry. Počujeme ruchy, zvuky, hlasy. Zrazu míňame človeka v žltej veste, hrajúceho elektrickou gitarou o lampu. O malú chvíľu neskôr zas niekto iný v žltej pracovnej prilbe imituje cúvanie nákladného vozidla na sopránovom saxofóne. Gitarista naskočí na žltý moped a my ho nasledujeme. Križujeme uličky, vyberáme zákruty, sme svedkami gangsterskej prestrelky s laserovými puškami. Stojíme na červenej, sledujeme okolie. Náhle sa otvorili dvere spolujazdca, nasadá k nám osoba so syntezátorom v plnom hudobnom nasadení. Hrá spolu so zvukmi vychádzajúcimi z rádia. Počas nasledujúcich zastávok sme mali viacerých

spolucestujúcich, ale neustály tok zvukov, pri ktorých si človek nie je istý, či sú reálne alebo simulované na nástrojoch, plus rýchly sled udalostí a snaha nájsť protagonistov medzi bežnými ľuďmi, z nich robila príjemnú spoločnosť, ktorá nás ešte intenzívnejšie stiahla do ich sveta. Po šiestich kilometroch a približne 30 minútach v transportnom divadle Nica Sauera nás zvláštne bledý pán v šoférskej uniforme vysadil tam, kde sme začali. Pre neho jazda pokračovala, ja som sa dostal na koniec.

Mníchovské bienále ponúklo okrem spomínaných podujatí aj dve klasickejšie operné produkcie, ako aj na študentov zameraný *Campus 2024_On the way* s množstvom prednášok a diskusií s autormi a autorkami. Otvorené diskusie s organizátormi ohľadom financovania celého festivalu poodhalili nielen viditeľnú ambíciu samotného mesta Mníchov hostiť takto zamerané podujatie, ale zároveň ukázali cestu pre tvorcov samotných, ako podobné akcie, hoci aj menšieho charakteru, priviesť do úspešného konca. Myslím si, že o ničom inom ako o úspechu sa v prípade ročníka 2024 nedá hovoriť. Zostáva len zaželať nastávajúcim umeleckým vedúcim Manuele Kererovej a Katrin Beckovej ďalšie rovnako vydarené ročníky. II

Mesto v pohybe

Pripravil MATEJ SLOBODA

Čo ste po pôsobivých dielach na Mníchovskom bienále 2022 s témou „The Good Friends“ pripravili pre ročník 2024?

Daniel Ott: Téma predchádzajúceho bienále „The Good Friends“ sa sústredila na skúmanie pojmu priateľstva – jeho dialektiky, nuáns a kontrastov. Záhľbili sme sa do filozofických a praktických aspektov toho, čo znamená byť priateľom, do výziev pri udržiavaní priateľstva a do toho, ako tieto vzťahy formujú náš život. Pre rok 2024 sme chceli niečo, čo by sa dalo interpretovať poeticky aj prakticky. „On the Way“ môže zahŕňať pojmy migrácia, vozidlá, doprava budúcnosti a osobné púte, ktorých sa dotýkala napríklad transportná opera *RÜBER* od Nica Sauera. Naším cieľom bolo vytvoriť tému, ktorá umožňuje rôzne interpretácie a hlbšie skúmanie. Povzbudzuje umelcov, aby premýšľali o pohybe, pokroku a mnohých cestách, ktorými sa život môže uberať.

Manos Tsangaris: Môj prístup je skôr abstraktný. Zatiaľ čo „On the Way“ sa môže týkať jasných tém, akými sú migrácia a cestovanie, ja sa zameriavam na transformáciu a potrebu byť v stave neustáleho pohybu a premýšľania. Niečo v duchu peripatetickej školy v antickom Grécku – premýšľanie počas chodenia. Podobne aj v našom kultúrnom a umeleckom živote sa pohybujeme a premýšľame, neustále rozvíjame svoje perspektívy. Cestovanie vo všeobecnosti prebúdzá ľudí, preto „On the Way“ môže pôsobiť ako výzva k rastu a zvýšeniu pozornosti k svetu okolo nás. Nejde len o fyzický akt pohybu, ale aj o intelektuálne a emocionálne cesty, ktoré podstupujeme. Táto

téma umožňuje umelcom skúmať, ako pohyb ovplyvňuje náš život, naše myšlienky a interakcie so svetom.

Človek by mohol mať pocit, že sa snažíte ozvučiť celé mesto hudobným divadlom, ktoré sa približuje normálnym ľuďom nezainteresovaným do súčasného umenia, a tak nejako sa vzdalať od exkluzivity vyššej spoločnosti, zvyčajne spájanej s klasickou hudbou alebo koncertnými sálami. Mám pocit, že sa snažíte vytvoriť inkluzívny, priateľský priestor pre všetkých. Je to to, čo ste chceli dosiahnuť?

DO: Inkluzívnosť je pre nás zásadná. Chceme vytvoriť atmosféru, v ktorej môže umenie poeticky prekvitať bez ideologických obmedzení. Tým, že počas bienále cestujeme po Mníchove a ponúkame niektoré projekty s voľným vstupom, sa snažíme sprístupniť umenie širšiemu publiku. Veríme, že umenie by sa nemalo obmedzovať na tradičné miesta a malo by osloviť rôzne komunity, aby každý mohol zažiť jeho transformačnú silu.

MT: Snažíme sa o širokú verejnú angažovanosť aj o špecializované podujatia pre nadšencov umenia. Skutočné umenie by sa malo dotýkať ľudí na všetkých úrovniach. Napríklad Shakespearove hry oceňovali všetky vrstvy spoločnosti, od prostých ľudí až po intelektuálnu elitu. Podobne sa snažíme prezentovať umenie, ktoré rezonuje s každým bez ohľadu na jeho zázemie alebo odbornosť. Dúfame, že tým prelomíme bariéry a vytvoríme inkluzívnejšie prostredie, v ktorom môže byť umenie

Kreatívne duo skladateľov dlhodobu pôsobiacich v priestore hudobného divadla DANIEL OTT a MANOS TSANGARIS otvára od prevzatia festivalu Mníchovské bienále v r. 2016 nové otázky hraníc hudobného divadla. O tohtoročnom vydaní bienále (31. 5.–10. 6.) sme sa rozprávali vo festivalovej kancelárii v Muffathalle v centre Mníchova.

spoločným zážitkom, obohacujúcim život a podporujúcim zmysel pre komunitu.

Ako sa festival a jeho filozofia zmenili za posledné desaťročie?

DO: Svet sa výrazne zmenil, čo ovplyvnilo naše témy a prístupy. Pandémia a globálne krízy, napríklad brexit a konflikt na Ukrajine, hlboko zasiahli naše nedávne témy. Aj naše kurátorské metódy sa časom vyvíjali. Spočiatku sme sa sústredili na platformy pre spoluprácu mladých umelcov. V poslednom čase sme prijali kombináciu prístupov, navrhujeme témy a spolupráce, pričom stále ponechávame tvorivú slobodu. Snažili sme sa spojiť rôznych umelcov, ktorí sa navzájom nepoznali, aby vytvorili tímy a našli nápady, ktoré by boli relevantné pre všetkých, ako napríklad v hudobnom divadle *Shall I Build a Dam?* Kai Kobayashi a Simone Aughterlony alebo happyning *Wie gehts wie stehts* skladateľov Andreasa Eduarda Franka a Patricka Franka. **MT:** Náš základný prístup zostáva rovnaký: otvoriť festival a zahrnúť rôzne estetické perspektívy. Taktiež mesto Mníchov nás vyzvalo, aby sme festival transformovali z jeho konzervatívnych koreňov na niečo inovatívnejšie a rozmanitejšie. A to platí stále rovnako. Takže ak si pozriete tento ročník, je tam množstvo chutí a rôznych estetických perspektív. Nie je to o mojom alebo Danielovom vkuse, je to o rôznych pohľadoch a kvalite.

Z čoho ste vychádzali pri príprave tohtoročného festivalu a akou cestou ste sa vydali? Stretli ste sa s nejakými výzvami?

DO: Skladba Nica Sauera inšpirovala tému „On the Way“. Tá s nami intenzívne rezonovala a stala sa jadrom témy festivalu. K výzvam patrilo rozdelenie tímu, posunutie termínov, finančné problémy a problémy s komunikáciou umelcov neodpisujúcich na správy. (smiech) Napriek týmto prekážkam nás teší, že sa podarilo zrealizovať všetkých jedenásť inscenácií. Cesta bola zložitá a náročná, ale vďaka rozhodnutiu nášho tímu a spolupracovníkov aj neuveriteľne obohacujúca.

MT: Kríza a neúspech sú súčasťou tvorivého procesu, ktorý vedie k novým poznatkom a rastu. Je to tak, ako povedal Dalajláma: „Keď prehráš, nikdy nezabudni na ponaučenie, prečo sa tak stalo.“ Posledný týždeň pred začiatkom festivalu, keď sa všetko spája, je mimoriadne vzrušujúci. Je to čas plný adrenalínu, počas neho

Daniel Ott
a Manos Tsangaris
FOTO: Manu Theobald



vidíme ovocie dlhoročného plánovania. Toto intenzívne obdobie vnáša do festivalu jedinečnú energiu, zvyrazňuje ducha spolupráce a odhodlanie prinášať kvalitné umelecké zážitky.

Kam podľa vás smeruje hudobné divadlo a kde bude o desať rokov?

DO: Hudobné divadlo sa pravdepodobne stane participatívnejším, imerzívnejším a globálnejším, bude zahŕňať rôzne kultúrne vplyvy. Dúfame, že sa viac zapoja rôzne časti sveta, čím sa vymaníme z prevažne západoeurópskeho estetického smerovania. Takto nastavená otvorenosť obohacuje umeleckú formu, prináša nové perspektívy a príbehy, ktoré odrážajú zložitost' a pestrosť nášho sveta.

MT: Ľudia majú túžbu prekročiť hranice, týka sa to ich súkromného života, sexu, dobrého jedla. Ale hľadajú aj duševnú potravu. Digitálne a performatívne umenia budú hrať čoraz významnejšiu úlohu. Napríklad niektoré aspekty popových hudobných videoklipov a diel vizuálneho umenia svojou komplexnosťou a hĺbkou pripomínajú hudobné divadlo. Toto miešanie žánrov tvorí už dnes inovatívne a pohlcujúce zážitky, ktoré posúvajú hranice toho, čím môže byť hudobné divadlo. Takže pre mňa je aj toto dôvod, prečo sme

robili toľko diel s médiami, toľko rôznych vecí, pretože v dnešnej dobe nemôžete povedať, že „*hudobné divadlo je, keď sú pekné kostýmy, dobrá scénografia a v jame orchester.*“ Ľudia túžia po transcendentnosti, túžia prejsť na inú úroveň nasýtenia svojej duše niečím úplne novým.

Ako sa vo svojich festivalových programoch venujete súčasným témam?

DO: Poskytujeme tematický rámec, ktorý tímom umožňuje skúmať aktuálne témy vlastným spôsobom. Nediktujeme prístup, ale podporujeme kvalitné a premyslené odpovede na ne. Rozhodnutie o tom, nakoľko sa dielo stane politickým alebo tematickým, nechávame na jednotlivých umelcoch a ich spolupracovníkoch.

MT: Vyberáme dostatočne široké témy, aby sa do nich zmestili rôzne perspektívy, čo umožňuje umelcom slobodne sa vyjadrovať k aktuálnym problémom. Nášou úlohou je zabezpečiť kvalitu a hĺbku umeleckých naplnení bez toho, aby sme im vnucovali svoje názory.

Je ťažké vyhnúť sa vnucovaniu vlastných názorov na festival?

MT: Vôbec nie. Pre integritu festivalu a jeho výsledný tvar je veľmi dôležité zostať otvoreným a flexibilným.

O akých témach by malo súčasné výtvarné a hudobné divadlo viac diskutovať?

MT: Potrebujeme viac „zbytočného umenia“. Zbytočného umenia, ktoré nie je možné spájať s akoukoľvek ideológiou alebo politickým názorom. Umenie je aj tak zbytočné, ale možno nie dostatočne zbytočné.

DO: Súhlasím.

Daniel Ott a Manos Tsangaris prevzali umelecké vedenie Mníchovského bienále po prvýkrát v r. 2016. Ich programová koncepcia skúma formy súčasnej kompozície a inscenácie na začiatku 21. storočia a tiež možné spoločenské funkcie a významy hudobného divadla. Vznikli tak explicitne tematizované festivalové edície s jedinečným zameraním, ako napríklad Privatsache alebo Point of NEW Return, ktoré viedli zúčastnených umelcov pri rozvíjaní svojich diel. V rámci uplynulých štyroch ročníkov bienále (ročník 2020 trval viac ako rok pre pandémiu koronavírusu) vznikli inscenácie, predstavenia a inštalácie na pódioch, vo výstavných priestoroch, v skleníkoch, vo verejných kúpeľoch, na verejných priestranstvách v meste, na Starnberskom jazere a v súkromných domoch v Mníchove. Hudobno-divadelné diela premiérovane na týchto miestach často vznikali v koprodukciami s opernými domami, divadlami a ďalšími festivalmi v Európe a režírovali ich väčšinou mladí zahraniční umelci.

Ľubica Čekovská ovládla umenie (života)

KLÁRA MADUNICKÁ

Čekovská s Knotkovou z rozvetveného príbehu ponechali len torzo, ktoré preskupili do autonómneho tvaru.

Na prvý pohľad zaujme už samotný výber predlohy. Tvorcovia si zvolili román Virginie Woolfovej *Orlando*, ktorý prináša príbeh o nevšednom anglickom šľachticovi. Ten žije tristo rokov, počas ktorých je najprv mužom a neskôr ženou. Woolfovej príbeh sa začína v ére vlády Alžbety I. a končí sa v r. 1928 (v roku vydania románu). Spisovateľka rozpráva o živote Orlanda chronologicky, od jeho prvej lásky, cez literárne neúspechy, odchod do Turecka, zmenu pohlavia, návrat do Británie, súdny proces, svadbu, narodenie dieťaťa až po záverečnú pointu.

Čekovská s Knotkovou z tohto rozvetveného príbehu ponechali len torzo, ktoré preskupili do autonómneho tvaru. Rámčujúcou situáciou sa stáva súdna sieň, v ktorej prebieha spor o Orlandovom pohlaví, pretože „*duch doby zrazí každého, kto sa proti nemu skúsi postaviť.*“ Na lavici svedkov sa postupne strieďajú postavy z Orlandovho života. Ich zážitky s obžalovaným sa odohrávajú in medias res priamo pred divákom. Scénografia (Dragan Stojčevski) sa zo základnej, z troch strán uzavretej, zeleno-hnedej súdnej siene drobnými, plynulými prestavbami mení na promenádu lode, lúku, svadobnú sieň, zimné klzisko či dokonca alžbetínsku sálu, v ktorej sa koná veľkolepý ples aj pohreb kráľovnej Alžbety I. Premeny sa dejú tak jednoducho a automaticky, prostredníctvom zboru, projekcií, svetla a ťahov, že inscenácia nadobúda priam filmový charakter.

Počas jednotlivých príbehov tvorcovia otvárajú množstvo tém – od rodovej rovnosti, cez transsexualizáciu, problematiku pohlavia a rodu, až po ekológiu, náboženskú a etnickú diskrimináciu či tému sexuálnej orientácie naprieč storočiami. Čekovská s Knotkovou si zvolili dekompozičný prístup k predlohe. Hlavnú východiskovú situáciu, ktorou je súdny spor, rozvádzajú, dopĺňajú, obohacujú jednotlivými príbehmi z Orlandovho života, pričom silno akcentujú vždy niektorú zo spomínaných sociálnych tém.

Na tento dramaturgický princíp nadväzuje aj Čekovskej eklektický hudobný rukopis, ktorý spája inšpirácie rôznych štýlových období do nového tvaru. Niekedy tieto inšpirácie súvisia s dejom (napr. búrka na mori svojou orchestráciou pripomína Wagnerovho *Blúdiaceho Holanďana*, scény v súdnej sieni čerpajú z Brittenovho *Petra Grimesa*, výstup na dvore Alžbety I. vychádza z diel Henryho Purcella a barokovej hudby s jej melizmami a orchestrálnymi aj žánrovými špecifikami), inokedy s nimi skladateľka narába voľne. Čekovská sa neviaže na jeden konštrukčný princíp, ktorý by konzistentne dodržiavala v celom diele. Tak ako jednotlivé postavy sú panoptikom ľudí naprieč dejinami, tak aj hudobné motívy a žánre čerpajú raz z anglickej

Sála Janáčkovho divadla sa stala miestom svetovej premiéry najmladšieho prírastku do svetovej hudobnej literatúry. Opera *Here I am, Orlando* vznikala niekoľko rokov vo vzájomnom tvorivom dialógu skladateľky Ľubice Čekovskej, libretistky Viktorie Knotkovej, dramaturgičky Patrície Částkovej a šéfa opery ND Brno Jiřího Heřmana.

masque, inokedy z francúzskej grand opery, talianskej buffy či serie, až po seriálovú hudbu, bernsteinovské harmónie, brittenovskú a bergovskú expresivitu či symfonickú hudbu. Proporčne je však celková kompozícia nevyrovnaná – kým v prvej polovici divák sleduje nekonečné melódie, ktoré vychádzajú najmä z hudby 20. storočia, druhá polovica opery je predimenzovaná žánrovo a štýlovo odlišnými hudobnými pasážami, ktoré v prudkom slede dramatizujú príbeh. Aj inscenačne akoby sa v prvom dejstve na prvý pohľad vyčerpali možnosti scénického aj režijného riešenia, pričom v druhom dejstve prekvapujú možnosťami vlastnej variability.

Každý z mikropříbehov kladie nemalé nároky na interpretov – skladateľka raz do popredia vysúva lyrické, inokedy dramatické pasáže, náročné duetá strieďajú nekonečné árie, dynamicky aj rytmicky sa jednotlivé čísla od seba líšia, hoci v druhej polovici diela sú tieto rozdiely markantnejšie ako v prvej. Zaujímavosťou je, že jednotlivé sólové party Čekovská skomponovala pre nižšie, dramatické hlasy s tmavším timbrom (najmä barytón, mezzosoprán a bas). Hlavnú úlohu zverila vyššiemu kontratenoru a mezzosopránu, sopranové a tenorové party vyhradila skôr menším epizódnym postavám.

Jedinečnosť celej kompozície podčiarkuje hudobné našťudovanie Roberta Kružíka, ktorého hlavnou črtou je dokonalá súhra medzi orchestrom a sólistami. Dá sa mu do popredia vysúvať hudobné témy, ktoré podčiarkujú spievané slovo, drobnými odtienkami nástrojových sekcií dokáže vytvárať atmosféru či dokonca dokreslovať charakter jednotlivých postáv, vo veľkom počte ktorých sa divák miestami ľahko stratí. Národné divadlo v Brne oslovilo na spoluprácu popredných domácich aj hosťujúcich sólistov, ktorým sa darilo nielen spevácky, ale aj herecky preniesť na javisko plastické, životne presvedčivé charaktery. Azda len Maavan Licht pôsobil herecky preexponovane a charakterovo plocho v porovnaní s biologicky bezpohlavným, avšak psychologicky vrstevnatým charakterom Orlanda.

Hlavným mottom celej opery sa stala replika Alžbety I., že „ovládnúť umenie života znamená synchronizovať rozdielne časy, ktoré žijú súčasne v každom ľudskom systéme.“ V Orlandovi tvorcovia priniesli na javisko symbol, ktorý nemožno uzavrieť v jednom tele, jednom pohlaví či jednom období. Je čímisi univerzálnym bez ohľadu na miesto a dobu. Dá sa preto povedať, že operou *Here I am, Orlando*, v ktorej sa miesia témy, umelecké žánre, postavy rôznych historických období aj štýlový charakter kompozícií, Čekovská skutočne ovládla umenie (života). II



Ľubica Čekovská
Here I am, Orlando

Hudobné naštudovanie:
Robert Kružík
Réžia a svetelný dizajn:
Jiří Heřman
Scéna: Dragan Stojčevski
Kostýmy:
Alexandra Grusková
Choreografia: Jan Kodet
Zbormajster: Martin Buchta
Videoart: Dominik Žižka
Dramaturgia:
Patricie Částková

Orlanda: Markéta Cukrová
Orlando: Maayan Licht
Sudca: David Nykl
Súdna zapisovateľka:
Daniela Straková-Šedrlová
Kapitán: Richard Šveda
Arcivojvoda Henry:
Tadeáš Hoza
Green, kritik: Ondrej Koplík
Básnik I: Vít Nosek
Básnik II: Josef Škarka
Shelmerdine: Lukáš Bařák
Starý kňaz: Josef Škarka
Rosita Pepita:
Jana Hrochová
Saša: Monika Jägerová
Kráľovná Alžbeta:
Magdaléna Vašáryová
Dieťa: Tadeáš Mikulášek
Hlas spoločnosti a dvornej dámy: Hana Kopřivová
Služka: Veronika Zaplatilová

Brno
Janáčkovo divadlo ND
14. 6. 2024 (premiéra)



Maayan Licht (Orlando),
Magda Vašáryová (Kráľovná Alžbeta)
Foto: Marek Olbrzymek

Maayan Licht (Orlando),
Markéta Cukrová (Orlanda)
Foto: Marek Olbrzymek

Estetický i duchovný zážitok monoopery

ZUZANA ĎURČEKOVÁ

Zuzana Galková, sa postavala o citlivý a minimalistický prístup, ktorý dokonale ladil s kontemplatívnym charakterom diela.

Monoopera je hudobný žáner špecifický svojou formou, je určený pre jedného protagonistu – speváka-sólistu. Peter Martinček spracoval hudobne aj textovo v tomto formáte biblické proroctvo v diele *The Revelation of St. John* (Zjavenie Sv. Jána). Minuloročná septembrová premiéra v Slovenskom národnom múzeu v Martine bola vôbec prvým scénickým uvedením diela, a to vyše 30 rokov po jeho vzniku. Repríza v rámci festivalu Dotyky a spojenia bola ďalšou príležitosťou zoznámiť sa s dielom a divákom poskytla jedinečný zážitok, ktorý zaujal nielen hudobným, ale aj inscenačným spracovaním.

S nápadom inscenovať toto dielo prišiel mladý slovenský tenorista pôsobiaci v Rakúsku Vladimír Šlepec, ktorý je dlhoročným obdivovateľom diela Petra Martinčka. Dôvody, ktoré ho viedli k uvedeniu diela, boli podľa jeho slov najmä tie, že minimálnu hudbu Petra Martinčka považuje za skvelý začiatok pre mladého poslucháča, hľadajúceho svoj prístup ku klasickej hudbe. Práve pre také publikum je inscenácia určená.

Martinčekova hudba je štýlovo rôznorodá, komunikatívna a má záujem o nadviazanie kontaktu s poslucháčmi najmä prostredníctvom silných melodických nápadov, rytmickej pulzácie a zvukovej originality s prvkami minimálnej hudby. Vladimír Šlepec dodáva, že dielo je z hudobnej stránky zaujímavé aj tým, že je otvorené a dáva priestor improvizácii. Nachádzajú sa tu pasáže, ktoré klavirista môže opakovať ľubovoľne dlho, aby vyjadril a naplnil ich emočné poslanstvo.

Prekvapivým hudobným aj inscenačným prvkom je využitie hovoreného slova, prítomného prostredníctvom klaviristu. Martinčekov hudobný jazyk s témou biblických proroctiev a anglickým libretom vytvára vzrušujúci, emotívny i kontemplatívny zážitok.

Tenorista Vladimír Šlepec a klavirista Markus Urbas využili svoju predchádzajúcu spoluprácu a spoločne priniesli intenzívny a hlboký hudobný zážitok, striedajúc emotívne vypäté pasáže s jemnými lyrickými momentmi.

Zuzana Galková, režisérka inscenácie, sa postarala o citlivý a minimalistický prístup, ktorý dokonale ladil s kontemplatívnym charakterom diela. Jej režijné poňatie *The Revelation of St. John* je dôkazom hlbokého porozumenia hudbe i dramatickému umeniu.

Predstavenie sa konalo v Etnografickom múzeu SNM v Martine, ktorého „sakrálny“, aj keď nie chrámový charakter dodal inscenácii zvláštnu auru. S nápadom inscenovať dielo v múzeu prišla samotná režisérka, rodáčka z Martina, ktorá priestor dobre poznala. Podľa nej jej monumentálne schodisko múzea poskytlo pri tvorbe inscenácie prirodzený rámec, ktorý umocnil symboliku biblického textu. Voľba priestoru bola určite jedným z kľúčových prvkov, ktorý prispel k celkovej atmosfére

Biblické príbehy sú popri gréckej mytológii jedným z najdôležitejších zdrojov operných libriet. Okrem náboženského či spirituálneho významu pre veriacich patria mnohé z nich už ku kánonu kultúrnej mytológie západnej civilizácie. Najnovšia inscenácia monoopery Petra Martinčka *The Revelation of St. John* v priestoroch Slovenského národného múzea v Martine ponúkla formou i obsahom zážitok sakrálny i divadelný.

predstavenia. Nezanedbateľným momentom, ešte umocňujúcim mystickosť umeleckého zážitku, bolo jeho nočné uvedenie, ktoré sa začínalo o 22.30 a končilo sa pred polnocou. Publikum tak malo jedinečnú príležitosť prežiť svoju vlastnú noc v múzeu a kontemplovať nad hlbokými spirituálnymi otázkami.

Režisérka dodáva, že spolu s umeleckým tímom vytvorila dielo, ktoré sa zaoberá nielen proroctvom svätého Jána, ale aj otázkami viery, osobného presvedčenia a roly prorokov v spoločnosti. Kladie dôraz na schopnosť rozpoznať pravého proroka medzi samozvanými kazateľmi modernej doby. Ďalšiu významovú linku tvorí psychologický svet samotného Jána – na jednej strane obyčajného človeka, na druhej strane vyvoleného, ktorý však musí zvestovať drsnú a nepopulárnu pravdu. V inscenácii je Ján zmietaný protichodnými pocitmi, pochybnosťami a túžbou utiecť pred svojím poslaním. Divák má možnosť vcítiť sa a prežívať slabosť a krehkosť „poludšteného“ Jána, ale aj obrovskú silu, keď prijíma svoje poslanie a prichádza k vnútornému prijatiu svojho údely.

Po výtvarnej stránke bola inscenácia postavená na kombinácii sošného prostredia foyeru Etnografického múzea a atmosférického svetelného dizajnu. Priečelie schodiska prirodzeným spôsobom rámcovalo celú scénu a vytváralo akýsi divadelný portál. Schodisko samotné bolo symbolickým a hlavným scénografickým prvkom inscenácie. Ján sa po schodoch pohybuje, zostupuje, zastavuje sa, ale aj beží v snahe utiecť pred nepríjemnou povinnosťou, ktorú mu uložil jeho milovaný Pán. Civilné „cestovné“ oblečenie hlavného protagonistu a zbalený kufor, ktorý je po celý čas na scéne, evokoval obrazy utečencov v súčasnom svete – narýchlo zbalených a bez jasnej budúcnosti.

Témy, ktoré inscenácia ponúka, sú univerzálne a stále aktuálne, predurčujú ju byť vhodným titulom pre súčasného diváka. Odborná teologická konzultácia s Ľubicou Štefanidesovou dokumentuje starostlivosť a hĺbku dramaturgie inscenácie.

Zuzana Galková a jej tím dokázali prepojiť hudbu, priestor a dramatickú interpretáciu do jedinečného celku. Za určujúcu silu výsledného tvaru však zhodne považovali predovšetkým vzájomnú spoluprácu, kde vládol nielen umelecký, ale aj hodnotovo-ludský súlad. Na analýzach textu sa zúčastňovali všetci protagonisti a tvorcovia, keďže všetkým záležalo, aby každé slovo textu bolo správne pochopené a interpretované.

The Revelation of St. John je príkladom, ako môže súčasná opera, aj vo svojej minimalistickej forme, osloviť divákov a ponúknuť im nielen estetický, ale aj intenzívny duchovný zážitok. Je skvelé, že v Martine vznikla táto inscenácia, no dielo by si určite zaslúžilo širšiu pozornosť. Dve martinské uvedenia boli zatiaľ jedinými realizáciami Martinčekovej monoopery a ja dúfam, že neboli zároveň aj poslednými. II



Peter Martinček
The Revelation of St. John pre klavír a tenor

Hudobné naštudovanie:

Markus Urbas

Réžia: Zuzana Galková

Svetelný dizajn:

Ondrej Kaprálik

a Barbora Šimová

Kostýmy: Silvia Matejčíková

Odborná teologická

konzultácia:

Ľubica Štefanidesová.

Tenor: Vladimír Šlepec

Klavír: Markus Urbas

Martin

Slovenské národné múzeum

Festival Dotyky a spojenia

30. 9. 2023 (premiéra)

28. 6. 2024 (recenzovaná
repríza)



Finále d'aponteovskej trilógie so slovenskými sólistami

VIERA POLAKOVIČOVÁ

Peter Kellner ako Guglielmo je rozšantený, sugestívny a jeho hlas v tejto barytónovej role dobre vyznieva.

Tri vrcholné Mozartove opery na da Ponteho libretá dnes mnohé divadlá uvádzajú ako cyklus aj napriek tomu, že v dobe svojho vzniku tak plánované neboli. Wolfgang Amadeus Mozart ich skomponoval počas štyroch rokov v závere svojho 35-ročného života. Viedenská štátna opera po nich siahla počas pandémie, premiéra *Dona Giovanniho* sa uskutočnila dokonca bez publika.

Slovenskí sólisti Viedenskej štátnej opery Peter Kellner a Slávka Zámečnicková boli súčasťou predošlých dvoch inscenácií: vo *Figarovej svadbe* účinkovala Zámečnicková ako Grófka a neskôr ako Zuzanka, Kellner ako Figaro, v *Donovi Giovanni* Zámečnicková ako Donna Anna, Kellner ako Masetto a Leporello a napokon aj Pavol Bršlík ako Don Ottavio. V aktuálnej inscenácii stvárňuje Kellner postavu Guglielma.

Pod všetky tri inscenácie sa podpísal prominentný režisér, Austráľčan dlhodobo usadený v Berlíne, Barrie Kosky. Desať rokov bol riaditeľom berlínskej Komickej opery, kde naďalej pôsobí ako hlavný režisér. Svieži režisérsky rukopis energetického novátora charakterizuje cit pre detail a humor. Viedenskému erudovanému publiku a početným hosťom z celého sveta priniesol netradičný a nekonvenčný pohľad na Mozarta, ktorého má úprimne rád.

Už v titule opery *Così fan tutte* (Také sú všetky) predznamenajú nenávisť voči ženám, ktorá sa vinie celým príbehom, túži Kosky pranierovať. Na dosiahnutie pohľadu zvonka poňal inscenáciu ako divadlo v divadle. Mizogýn Don Alfonso je tu režisérom, ktorý chce ženám za každú cenu dokázať, že sú neverné. Hlavné postavy, dva páry, Fiordiligi a Guglielmo a Dorabella a Ferrando, majú prejsť tvrdou skúškou. Na javisko prichádzajú herci divadla, odetí ako dnešná mládež v modernom oblečení s batohmi na pleciah. Ako Guglielmo Peter Kellner, Ferranda stvárňuje novozélandsko-tongský tenorista Filipe Manu, Fiordiligi Talianka Federica Lombardi a Dorabellu Američanka Emily d'Angelo. Tvorí páry, ktoré zdanlivo nikto neohrozí. Mužov posieľa Don Alfonso na vojnu, objavujú sa vo vojenských uniformách, ale neskôr aj prezlečení za ženy. Prezliekanie je nosným prvkom celej opery.

V komédii niet ani minúty ticha, iba keď si to žiada hudba a jej fermáty vo finále. Na pódiu sa tancuje, mladí muži robia premety, behajú po schodoch, réžia však napodiv nepôsobí ani preexpo- novane, ani gýčovo. Z publika sa často ozýval úprimný smiech, diváci sa zabávali. Na scéne stojí menšie divadlo, sólisti neustále menia kostýmy, prezliekajú sa za cudzích nápadníkov, vojakov, ženy. Kostýmy snímajú z jednoduchého vešiaka. Vyvrcholením humoru a prekárania je Koskyho záver: umelci divadla v divadle hodia režisérovi Donovi Alfonsovi partitúru na stôl a odchádzajú. Spomínam si, ako režíroval *Così fan tutte* v Parížskej opere Patrice Chéreau. (Ikonickú inscenáciu v scénografii Richarda Peduzziho a hudobnom naštudovaní Daniela Hardinga poňal Chéreau ako hommage na svojho učiteľa Giorgia Strehlera. Vznikla v koprodukcii s operným festivalom v Aix-en-Provence, ktorý v r. 2005 otvorila. Neskôr bola prenesená do Paríža – pozn. red.). Vzdal hold kráse a neštítal sa ísť do doby, keď opera vznikla. K tejto pre

Viedenská štátna opera uviedla tretí z plánovaných titulov Mozartových opier, pre ktoré napísal libreto Lorenzo da Ponte. Na čele tvorivého tímu všetkých troch inscenácií je jeden z najžiadanejších operných režisérov sveta Barrie Kosky. Po *Donovi Giovanni* (2021) a *Figarovej svadbe* (2023) prišla na rad opera *Così fan tutte*. Vo všetkých troch produkciách účinkovali aj slovenskí sólisti.

mňa referenčnej podobe sa teraz pridáva Koskyho moderný a svieži rukopis.

Príbeh o tom, ako sestry Fiordiligi a Dorabella podľahnú zvodom cudzích nápadníkov, rozohrali obe protagonistky s náležitou hereckou vervou. Lombardi ako Fiordiligi bola v priebehu predstavenia čoraz presvedčivejšia a stala sa hlavnou hrdinkou večera, je jedným z najvýraznejších talentov dneška. D'Angelo v postave Dorabellu je so svojím chlapčenským výzorom a prenikavým kultivovaným sopránom spevácky, ale aj herecky zaujímavou ostatnou akvizíciou Domu na Ringu. Neodpustím si porovnanie s Elinou Garančovou zo spomínanej Chéreauovej inscenácie: akoby tu vyrastala nasledovníčka Eliny.

Peter Kellner ako Guglielmo je rozšantený, sugestívny a jeho hlas v tejto barytónovej role dobre vyznieva, hoci mi napadlo, že prílišná fyzická aktivita mohla sólistom zobrať energiu zo sústredenia sa na kantilenu a jej výraz. Kellnera ocenilo publikum potleskom na otvorenej scéne i po predstavení.

Premiéru neohrozila ani indispozícia Filipa Manu. Opera sa postarala o mimoriadne kvalitnú náhradu: z orchestrálnej jamy famózne spieval ukrajinský tenorista Bogdan Volkov, ktorý sa v postave Ferranda preslávil už na festivale v Salzburgu. Manu je skvelým hercom a jeho interpretácia recitátívov dáva nádej, že jeho účinkovanie v Koskyho produkcii bude veľkým prínosom.

Dona Alfonsa kreoval špičkový britský barytonista Christopher Maltman. Je dobrým hercom, má nosný a okrúhly hlas, postava mu sedí. Jeho asistentku a dievča pre všetko Despinu zverila dramaturgia americkej mezzosopranistke Kate Lindseyovej, ktorá zažiarila už v Salzburgu ako Nerone v Monteverdiho *Korunovácii Poppey* pod taktovkou Williama Christieho (2018). Je schopná toľkých nuáns, prevtelení – štýlovo, režijne, hlasovo –, že opäť fascinovala. Oblečená ako moderná mladá žena predviedla herecký koncert. Jej Despina mnohokrát vyriekla hlavné posolstvo inscenácie: na vzťah a lásku nie sú potrebné papiere, ale schopnosť odpúšťať. Prezlečená za lekára zázračne vylieči mužov, ktorí v hre a stávke spáchajú samovraždu, ako notár oddáva v divadle páry s novými budúcimi manželkami, napodobňujúc mužský prejav spevácky i herecky.

Neveru si napokon mladí herci odpustili, no záver je silný. Keďže muži sa dali zviest' na Alfonsovu nebezpečnú hru, stávajú sa spoluvinníkmi a hoci obaja zvieli partnerku priateľa a preleteli i iskry zamilovanosti, napokon si všetci odpustia. V Koskyho réžii sa však publikum už nedozvie, či sa vrátili k svojim snúbeniciam tak, ako je to v librete...

Inscenáciu hudobne naštudoval švajčiarsky dirigent a klavirista Philippe Jordan, na poste hudobného riaditeľa Viedenskej štátnej opery, ktorý zastáva od r. 2017, zotrvať už len do konca budúcej divadelnej sezóny. Skvelý profesionál odviedol dobrú prácu. Aj keď sa pri takejto hutnej réžii nedá celkom stopercentne zaručiť každý detail, úspech jeho naštudovania bol výnimočný. Zbor na scéne takmer nevidieť, ale spieval krásne. Pod naštudovanie sa podpísal Martin Schebesta. II



Wolfgang Amadeus Mozart
Così fan tutte

Hudobné naštudovanie:
Philippe Jordan
Réžia: Barrie Kosky
Scéna a kostýmy:
Gianluca Falaschi
Svetlá: Franck Evin

Fiordiligi:
Federica Lombardi
Dorabella: Emily D'Angelo
Guglielmo: Peter Kellner
Ferrando: Filipe Manu
Despina: Kate Lindsey
Don Alfonso:
Christopher Maltman

Orchester a zbor Viedenskej štátnej opery

Viedeň
Štátna opera
16. 6. 2024 (premiéra)



Peter Kellner (Guglielmo),
Emily D'Angelo (Dorabella),
Federica Lombardi (Fiordiligi),
Filipe Manu (Ferrando)
Foto: © Wiener Staatsoper / Michael Pöhn

Emily D'Angelo (Dorabella),
Federica Lombardi (Fiordiligi),
Christopher Maltman (Don Alfonso),
Peter Kellner (Guglielmo), Filipe Manu (Ferrando)
Foto: © Wiener Staatsoper / Michael Pöhn

Čo-čo-san ako obeť sexturizmu (?)

MICHAELA MOJŽISOVÁ

Aj keď Giacomo Puccini by sa ani v bežných rokoch nemohol sťažovať na nezaujímavosť operných intendantov, aktuálne kraluje divadelným plagátom v ešte masívnejšej miere. Blížiacu sa storočnicu jeho smrti (29. 11.) neopomenulo ani Slovenské národné divadlo a uviedlo jednu zo skladateľových divácky najobľúbenejších oper, *Madama Butterfly*. V repertoári SND tak absentovala len čosi vyše dekady.

Asi najväčšiu zvedavosť v súvislosti s novou bratislavskou *Madama Butterfly* vzbudzoval inscenačný tím na čele s operným debutantom, činoherným režisérom Matúšom Bachyncom, ktorý dramaturgicky úzko spolupracuje s teatrologičkou Martinou Mašlárovou. No prestupovanie hraníc dramatických umení – činoherného, tanečného a operného divadla, ale tiež filmu –, dnes nie je ničím výnimočným, dokonca ani v slovenskom prostredí. V Košiciach väčšinu inscenácií ostatného obdobia režíroval Anton Korenčí ml., v Banskej Bystrici dostal nedávno prvú príležitosť Pavol Viecha (*Favoritka*, 2022), aj Bachyncov pedagóg Roman Polák si pravidelne „odskakuje“ do opery. Nehovoriac o Sláve Daubnerovej, ktorá po ukončení performerskej dráhy rozbehla sľubnú kariéru opernej režisérky dokonca v medzinárodnom kontexte.

Tridsiatnik Matúš Bachynec patrí k najúspešnejším tvorcom svojej generácie. Neprešiel si tortúrou nezriaďovanej scény či grantovými peripetiami ako jeho rovesníci, domicilom sú mu od počiatku kamenné divadlá, vrátane prvej národnej scény. V Činohre SND vytvoril aj svoju skutočne pozoruhodnú (dvoj)inscenáciu Tajovského *Hriechu* a Preissovej *Její pastorkyne* (2020). Vtedy mi priam operne koncipované, na prvý pohľad trochu patetické, no v konečnom vyznení katarzné finále, v ktorom sa Laca po prvotnom váhaní pridáva k Jenúfe roztápajúcej rukávom ľadový kubus s mŕtvym dieťaťom, zasadilo do hlavy červíčka – ako by sa asi Bachynec zmocnil skutočnej opernej partitúry? Odpoveď dnes už poznáme: v detailoch neraz originálne, no v celku málo koncízne a so značnou podlžnosťou voči emocionálnej rovine pucciniovskej hudobnej drámy.

Z *Madama Butterfly* prívlemlí cítiť zviazanosť tvorcov (s) vlastnou režijnou-dramaturgickou koncepciou. Ústrednou ideou je (v súčasnom divadle intenzívne pertraktovaná) téma sexuálneho zneužívania zraniteľných osôb – maloletých, sociálne vylúčených, rasovo znevýhodnených. Inscenácii predchádzal rešerš dokumentov o sexturizme západných klientov vyražajúcich za erotickými radovánkami do ázijských krajín aj o živoriacich potomkoch filipínskych prostitútok, ktorí nikdy nepoznali svojich dobre zabezpečených otcov.

Aplikovať túto sociálno-kritickú tému na *Madama Butterfly* nie je v princípe scestná myšlienka, no inscenátori sa pri jej scénickom zhmotnení dostali do nejednej logickej kolízie. Tá najväčšia vyplýva z ignorovania naturelu japonskej kultúry. Hotel s riaditeľom, či skôr pasákom Gorom, ktorý zaplňajú západní turisti (stereotypne nevkusní páni v havajských košeľach a bermudách) bažiaci po šikmookých kráskach v tradičných kimonách, by sa v modernom Japonsku nenašiel: tunajšie gejšy patria bohatým Japoncom a hrdá miestna kultúra je pre západných votrelcov hermeticky uzavretá. Kritičke sa nepatrí režírovať, no možno by stačilo ambicióznu koncepciu posunúť väčšmi na juhovýchod... Druhá zmienená idea, polosiroty žijúcich otcov, sa na javisko opakovane vracia v podobe krídla detí, ktorých matkami sú „kolegyne“ Čo-Čo-San. Ich prvý vstup

na začiatku intermezza je prekvapujúci a apelatívny, no tie ďalšie sú už opakovaním, ktoré oslabuje prvotný účinok.

Ani Peter Konwitschny, režisér predchádzajúcej bratislavskej *Madama Butterfly* (2007), neobišiel stret kultúr či sebeckto západnej civilizácie zvyknutej egocentricky brať a nedávať. Najmä sa mu však podarilo vystihnúť nadčasové a nadregionálne aspekty sujetu (intímna tragédia rozpadnutých vzťahov, smutný osud opustených žien i detí vyrastajúcich v neúplných rodinách) a tlmočiť ich cez vybičovanú drámu postáv, počnúc zaľúbenou Čo-Čo-San, pokračujúc alkoholikom Sharplessom a končiac slabochom, nie však zloduchom Pinkertonom.

Práve táto strhujúca, emóciami nabitá (veristická) dráma v novej *Madama Butterfly* chýba. Scénografia Barbory Šajgalikovej, inšpirovaná moderným japonským minimalizmom (drevené obloženie posuvných stien s jutovým nadhľadom, presklená kúpeľňa, pohovky v tvare oblých kameňov, bonsaje a zelené rastliny v črepníkoch), je výtvarne vkusná i divadelne funkčná, bez zložitých prestavieb presúva dianie z foyeru s recepciou do apartmánu Čo-Čo-San. Problém je, že zväčša podobne sterilné je i to, čo túto fotogenickú scénu naplňa.

Tu však výčitka nesmeruje len k Matúšovi Bachyncovi, ale v rovnakej miere aj k autorovi hudobného naštudovania Martinovi Leginusovi. S dramatickými plochami si ako-tak poradil, napokon, dynamické i tempové rozvinutie stúpajúcich unisono melódii do plného zvuku ponúka sám skladateľ. No lyrické miesta boli najmä na prvej premiére farebne suché, metronomicky strohé, agogicky diétne. Isteže, nie každý dirigent cíti Pucciniho rovnako vášnivo a zmyselne, tu však bolo tej askézy priveľa. Azda jediným orchestrálnym miestom, ktoré v emocionálnej rovine naplno uspokojilo, bolo pavučinovo krehké intermezzo s éterickým brumendom zboru znejúcim za scénou.

Škoda, že po ňom nasleduje dvadsaťminútová (druhá) prestávka, počas ktorej sa navodená tenzia atmosféry stratí. Táto časť inscenácie totiž patrí k tým dômyselnejším aj v divadelnej zložke. Kvety, ktorými Suzuki s Čo-Čo-San vyzdobia dom pre vytúženým Pinkertonovým príchodom, nepochádzajú z ich záhrady: sú to ruže, čo Butterfly doniesol „tokajúci“ Jamadori so svojou ekipou. Ženy nimi obsypú hotelový foyer a potom trepezlivo čakajú na Pinkertonov príchod. Po zmienenej prestávke medzi intermezzom a predhrou k tretiemu dejstvu, ktorú si nevynútila žiadna scénická prestavba, Suzuki posielala Čo-Čo-San oddýchnuť si. Vzápätí vstupuje opitý Pinkerton v sprievode frustrovaného Sharplessa a noblesnej dámy vo výrazných žltých šatách – manželky Kate. Suzuki aj hotelovým chyžným je jasné, že happyend sa nekoná; počas Pinkertonovej sebalútostivej árie *Addio, fiorito asil* (Zbohom, kvetinový azyl) hádžu umierajúce kvety do plastových odpadových vriec zavesených na upratovacích vozíkoch.

V perexe recenzie som naznačila pochybnosť, či je práve *Madama Butterfly* tým (Pucciniho) dielom, ktoré sa „pýtalo“

Azda jediným orchestrálnym miestom, ktoré naplno uspokojilo, bolo pavučinovo krehké intermezzo.



Giacomo Puccini
Madama Butterfly

Hudobné naštudovanie:

Martin Leginus

Réžia: Matúš Bachynec

Scéna: Barbora Šajgalíková

Kostýmy: Ján Husár

Svetelný dizajn: Ján Ptačin

Pohybová spolupráca:

Juraj Letenay

Zbormajster:

Ladislav Kaprinay

Čo-Čo-San:

Csilla Boross, Linda Ballová

B. F. Pinkerton:

Kyungho Kim, Tomáš Juhás

Suzuki:

Monika Fabianová,

Terézia Kružliaková

Sharpless:

Pavol Remenár, Filip Tůma

Goro:

Martin Gyimesi, Peter Račko

Bonzo: Peter Mikuláš

Jamadori:

Yaroslav Fedorenko,

Martin Morháč

Kate Pinkerton:

Mária Štúrová,

Dominika Mičíková

Jakuside:

Krisztián Kokolusz,

Mário Tóth

Cisársky komisár:

Ivan Lyvch, Martin Mikuš

Bratislava

Opera SND

21. a 22. 6. 2024 (premiéry)



Pavol Remenár (Sharpless),
Csilla Boros (Čo-Čo-San)
Foto: Marek Olbrzymek

Linda Ballová (Čo-Čo-San),
Tomáš Juhás (B. F. Pinkerton)
Foto: Marek Olbrzymek

Je alarmujúce, že prvá národná scéna nemá v súbore speváčku, schopnú obsiahnuť základný mladodramatický repertoár.

do repertoáru. Ako ukázali premiérové večery, dramaturgická voľba sa nedá obhájiť ani aktuálnym stavom sólistického ansámblu. V prvom rade, Opera SND nedisponuje interpretkou na titulnú postavu. Predpokladám, že pôvodne sa počítalo s Evou Hornyákovou (jej tvár dominuje vizuálu inscenácie), ktorá medzičasom odišla na rodičovskú dovolenku. Je však alarmujúce, že prvá národná scéna nemá v súbore speváčku, schopnú obsiahnuť základný mladodramatický repertoár. A ani prizvané hostky nie sú optimálnymi predstaviteľkami náročnej úlohy, v ktorej sa má prepojiť vizuálna krehkosť s plným, farebne šťavnatým, zároveň mäkkým a poéziou naplneným hlasom.

Hostujúca maďarská sopranistka Csilla Boros je v kontexte činoherne koncipovanej inscenácie vysloveným „Falschbesetzungom“. Istý úbytok sviežosti hlasu či jeho nie vždy dostatočnú vrúcnosť dokáže skúsená umelkyňa umne zamaskovať vysokou vokálnou kultúrou a skalopevnou technikou. Ilúziu drobnej pätnástročnej dievčiny, ktorá s panenskou hanblivosťou zvädza svojho amerického „manžela“, však nevyvolá ani pri najlepšej vôli. Navyše, nie je ani výrazovo tvárnou, mizanscény disciplinované naplňajúcou herečkou, čo sa najviac prejavilo v záverečnom výjave.

Butterfly u Matúša Bachynca neumiera čestným spôsobom hrde Japonky, seppukou. Nie preto, že by nechcela, ale preto, že ju o túto možnosť v dobrom úmysle oberie verná Suzuki. Vo chvíli, keď Čo-Čo-San vytiahne zo svojho kufríka cennosti dve biele hodvábné šatky a otcov samurajský nôž, aby si ním, klačiac takmer na prosceňu, prebodla hrdlo, spod periny na manželskej posteli vystrčí hlávku jej schovávajúc sa synček. Kým sa s ním matka lúči, do miestnosti sa vkradne Suzuki, ktorá vytušila zámer milovanej panej, a rýchlo uchmatne z kufríka nôž, čo tam Čo-Čo-San pred dieťaťom ukryla. Matka naposledy pobozká syna, založí mu na uši slúchadlá, do ruky vloží tablet a chystá sa dokončiť seppuku. Nôž tam však už nie je: to je dôvod, prečo namiesto neho rýchlo schytí červené laná – tie, ktoré ju sprevádzali celou inscenáciou ako (trošku ťažkopádna) metafora milostného puta –, a na nich sa obesí v kúpeľni. U Csilly Borosovej vyšla táto silná scén navnivoč: nezahrála žiadne prekvapenie z chýbajúceho noža, laná zobrala bez akejkoľvek emócie a bez dramatického hereckého strihu vošla do kúpeľne.

Druhá hostka, slovenská sopranistka Linda Ballová, ktorej veľkou devízou je autentický dievčenský vizuál, zahrála strhujúco, presne a zrozumiteľne nielen túto pointujúcu scénu, ale plasticky rozkryla celý psychogram Čo-čo-san: od krehkého, cudného dievčaťa, ez jeho – zrejme nie celkom príjemný –, prerod v ženu (sexuálne zbliženie s Pinkertonom sa odohrá erotickou technikou shibari, pri ktorej je zviazaná červenými lanami), vášnivé bránenie si vydobitej pozície „americké manželky“ až po záverečnú tragédiu; čitateľnými boli i jej vzťahy k všetkým ostatným postavám. Typovo a herecky ide teda o ideálnu predstaviteľku, no po vokálnej stránke chýba jej objemnému, zvuknému hlasu viac zamatovej mäkkosti a okrúhlosti, najmä v úvode predstavenia

znela príliš ostro. Ak však berieme do úvahy kreáciu ako celok, novou bratislavskou Čo-Čo-San je Linda Ballová.

Medzi predstaviteľmi Pinkertona, hostujúcim kórejským tenoristom Kyunghom Kimom a domácim sólistom Tomášom Juhásom je o niečo menší rozdiel, no i tu je preferencia jasná – v prospech prvého menovaného. Hoci Kim nie je typom „spievajúceho herca“, tak od Vojvodu z *Rigoletta* či Rodolfa z *Bohémy*, teda postáv, v ktorých si ho pamätáme spred pár rokov, nielen stmavol a do obsažnosti dozrel jeho kovový hlas so suverénnymi výškami, ale kvalitatívne sa posunul aj v hereckej rovine. Jeho Pinkerton je ľahkovážny, cynický, emocionálne plochý a konzumne založený, nie však vyslovene zlý či skazený človek. Keď pri otázke, čo sú tie drevené bábky, ktoré má Čo-Čo-San v kufríku spomienok, nimi o seba zaklepe, aby sa vzápätí dozvedel, že sú v nich duchovia jej predkov, previnilo sa usmeje. Celý stret kultúr zakliaty v kratučkej mizanscéne – bravo! Tomáš Juhás však tento pointujúci detail opomenul, a tak sa natíska otázka, ktorý z Pinkertonov nedodrжал poznámky z režijnej knihy. V speváckej rovine je Juhás spoľahlivý, no občas ruší príliš forsírovanými či dramaticky vyraňanými výškami, narúšajúc tak vláčny ťah pucciniovskej frázy.

Z dvoch Sharplessov dávam prednosť Pavlovi Remenárovi – a to napriek tomu, že materiál alternujúceho Filipa Tümu má príťažlivejšiu, basbarytónovo tmavú farbu a znie kompaktne vo všetkých polohách; jeho jediným nedostatkom je málo kovová rezonancia. O pár odtieňov svetlejší barytón Pavla Remenára nepôsobí celkom sviežo a občas stráca koncentráciu, je však herecky natoľko presvedčivý a uveriteľný, že vokálne nedostatky ustupujú do úzadia. Jeho konzul Sharpless je činoherne prepracovaným charakterom – zodpovedným, predvídavým zrelým mužom, ktorému úbohý Butterfly čoraz väčšmi prirastá k otcovskému srdcu a za Pinkertona sa z celej duše hanbí.

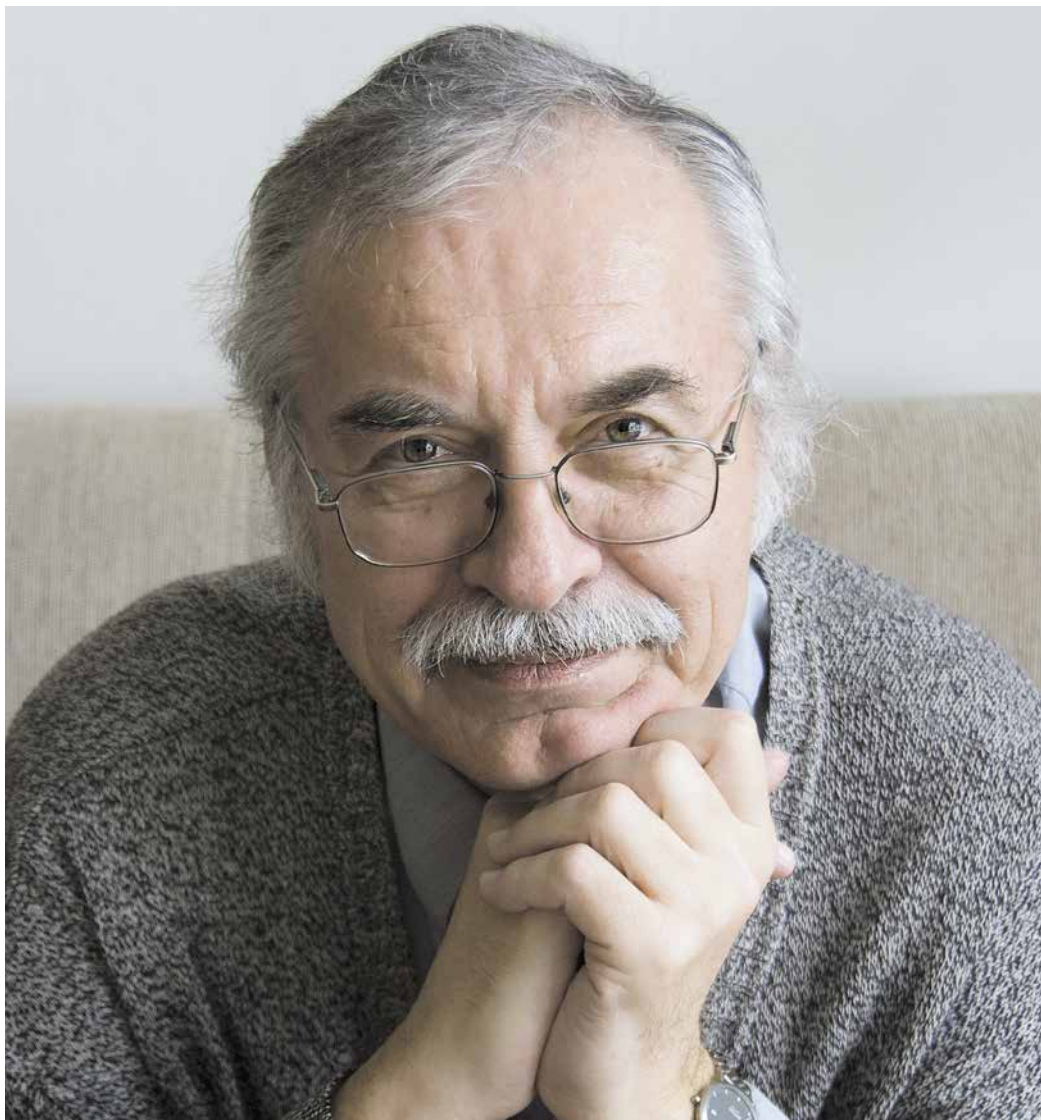
Postavu Suzuki stvárnňujú Monika Fabianová a Terézia Kružliaková – prvá o čosi rezervovanejšia, hrdá žena; druhá matersky mäkká, za svojho „motýlika“ vášnivo bojujúca matróna. Ako Goro je uveriteľnejší i vokálne o čosi výraznejší Martin Gyimesi; tenor alternujúceho Petra Račka je priveľmi komorný a matný, aj herecky mu chýba „pasácka charizma“. Nielen krásnym kostýmom, ale tiež farebne príjemným hlasom a zaangažovaným herectvom zaujali obe Kate Pinkertonové, Mária Štúrová a Dominika Mičíková. Kratučký výstup strýka Bonza na oboch premiérových večeroch spieval Peter Mikuláš, ohrdnutého nápadníka Jamadoriho stvárnili Yaroslav Fedorenko a Martin Morháč.

Vzbudíť záujem, prekvapiť, dojať!, tak znie známe Pucciniho motto. Prvý i druhý moment sa tvorcom novej inscenácie *Madama Butterfly* vcelku podarilo naplniť, tretí ide dostratená. No divadlo – to operné obzvlášť –, je z veľkej miery o chémii. Reprízam treba popriať lepšiu reaktivnosť jednotlivých prvkov i javiska a hľadiska než počas premiérových večerov. II

Za Vladimírom Bokesom

(1946–2024)

Bol neprehliadnutelnou postavou na našej scéne klasickej hudby, skladateľom, ktorý reprezentoval avantgardnú vetvu vytýčenú menami ako Anton Webern či Pierre Boulez. Avantgarda však nebola jediným okruhom jeho záujmu; tomu sa tešil aj odkaz domácich skladateľov a priniesol plody v podobe rekonštrukcie pôvodnej verzie Suchoňovej *Krútnavy* či orchestrácie klavírnej *Sonáty b mol* Jána Levoslava Bellu. Bol tiež rešpektovaným pedagógom na bratislavskej VŠMU, kde odchoval rad skladateľov a pedagógov, aktívnych v súčasnosti. Prinášame osobné spomienky na prof. Vladimíra Bokesa z pera troch z nich, Lukáša Borzika Mariána Lejavu a Ivana Buffu.



S Jozefom Malovcom
v Hudobnom fonde
Foto: Rastislav Polák



Odchod profesora Vladimíra Bokesa do Večnosti je pre mňa symbolicky spätý so zánikom dôležitej historickej éry hudobného a kompozičného vývoja na Slovensku, v ktorom mala klasická i súčasná vážna hudba svoje dôležité miesto a váhu. Éry, počas ktorej sa mnohí jednotlivci špecifickými prostriedkami usilovali o skutočnú rýdzosť, technickú kvalitu a metafyzickú hodnovernosť každého hudobného diela akoby nanovo.

Nelahké životné okolnosti, ktoré profesora Vladimíra Bokesa zasiahli už ako mladého človeka, neskôr rôzne politické a spoločenské peripetie, výrazne transformovali jeho myslenie a občianske postoje. Zároveň ho sformovali aj ako skladateľa a pedagóga. To prispelo k tomu, že jeho pedagogická a kompozičná činnosť, jeho originálny spôsob práce na opusoch, ktoré vznikali v časoch, keď som bol jeho študentom, ma naučili postupne porozumieť všetkému podstatnému, čo je na pochopenie a vedomé uchopenie procesov vzniku diela nevyhnutné. Spätne si uvedomujem, akú dôležitú rolu zohralo aj tajomstvo blízkeho vzťahu žiak – učiteľ, ktorým vytvoril medzi nami pevné puto a vryl do môjho vnútra nezmazateľnú stopu lásky k hudobnej kompozícii.

S profesorom Bokesom som mal možnosť zažiť mnohé plodné stretnutia. Diskusie o slovenskej a svetovej hudbe, o význame novej tvorby v kontexte doby, úprimné rozhovory o poslaní skladateľa v súčasnej

spoločnosti, ale aj o hĺbkinách ľudského života, ktoré sú prameňom na plné rozvinutie umeleckého snaženia každého tvorcu.

Ak má mladý človek skutočne preniknúť do podstaty skladateľského remesla, potrebuje zažiť a navnímať skúsenejšieho kolegu pri práci. Nestačí o tvorbe a kreativite hovoriť. Treba ju zakúsiť. Vidieť, ako sa nové dielo rodí. Mať niekoho po boku, keď sa rodia prvé rané opusy. Musí to byť niekto, kto je nielen rešpektovaný, ale aj sám rešpektuje individuálnu tvorivú cestu mladšieho kolegu. Niekoho, kto vie umne a s nadhľadom nasmerovať kompozičné východiská von z „bludiska“ neohraničených možností stáročiami nahromadených kompozičných techník, ktoré samy osebe nestačia na „prebudenie“ skladateľa. Mal som to šťastie, že som práve v profesorovi Bokesovi dostal, našiel a rozpoznal múdreho, pravdivého a dobroprajného človeka s veľkou erudíciou.

Profesor Vladimír Bokes pomohol tiež vytvoriť priestor a možnosti na prezentovanie tvorby nastupujúcim skladateľským generáciám nielen na pôde VŠMU, ale tiež na festivaloch, akými sú Nová slovenská hudba a Melos Étos. Spätne vnímam, ako aj mňa osobne pomaly a nenápadne začlenil do „skladateľského cechu“, keď mi postupne zveroval rôzne úlohy, ktoré ma ako mladého človeka nasmerovali k spolupodpovednosti a zakorenili vo mne úctu a rešpekt k širšiemu spoločenstvu ľudí z nášho hudobného prostredia.

Naše prvé stretnutie sa odohralo v roku 2003, keď ste mali 57 rokov. Ako to bolo dobrým a pekným zvykom, prebehlo u Vás doma, v dôvernom a inšpiratívnom ovzduší, ktoré ste vytvárali spoločne s Vašou milou pani manželkou Klárou. Váš byt na Svoradovej ulici, paralelnej so Zochovou a Zámockou, len na skok od Vysokej školy múzických umení, a neskôr byt na Björnsonovej ulici, na mňa vždy dýchali pokojom, duchovnou atmosférou a svojskou krásou. Svoj podiel na tom mali určite aj podnetné knihy, zaujímavé partitúry, stohy popísaného aj nepopísaného notového papiera, moderné obrazy od priateľov-výtvarníkov, rodinné fotografie, neodmysliteľné klavírne krídlo uprostred obývacej izby či staré pianino v malej izbičke, kde prebiehali hodiny kompozície, a tiež Vaša tvorivá činnosť, ktorá ma, ako inak, zaujímala azda najviac zo všetkého.

Ďakujem Vám, milý pán profesor, že ste ma nevtieravo sprevádzali na mojej ceste k slobodnému umeleckému uvažovaniu a kreativite. Podržali ste ma neraz aj ľudsky. Ostávate pre mňa nenahraditeľným. Čas, ktorý som mohol stráviť vo Vašej prítomnosti, ostal v okamihu Vašej smrti posvätený a premenený. Paradoxne sme k sebe opäť o krok bližšie. Váš hlas mi už nezaznie v ušiach, no spomienka naň mi stále rozochvieva srdce a bude mi posilou do všetkých dní, ktoré mám ešte pred sebou.

LUKÁŠ BORZÍK

Veľkí ľudia sú zväčša nenápadní, stojaci v úzadí, nepotrební obdiv, chvály, červené koberce. Napriek tomu sa stanú súčasťou našich životov, pokiaľ máme šťastie ich stretnúť, spoznať sa s nimi, byť v ich blízkosti. Ich veľkosť nás naplní, ich osobnosť zanechá odtlačok, hlbokú stopu. Aj bez toho, že by sme cielene vyhľadávali kontakt s nimi, sme v neustálom duchovnom spojení. Máme pocit, že je to sila ich prítomnosti, hoci od nás fyzicky vzdialená, vždy prítomná v každom okamihu nášho bytia. Pokiaľ pomoc potrebujeme, často stačia spomienky na situácie, keď sme ich oslovovali s prosbou o ňu a oni nás naučili na nej riešiť partikulárne problémy, situácie či len jednoduché otázky, pre niekoho možno banálne. Vypestovali v nás kúsok ich vedomia,



S Mariánom Vargom
Foto: Rastislav Polák

stali sa súčasťou nášho vlastného bytia, a takto prestupujú generácie, porážajú neúprosnosť času.

Preto je pre mňa situácia dnešného skorého rána absurdná. Píšem o svojom pedagógovi, prof. Vladimírovi Bokesovi pár riadkov, lebo sa vybral na púť, kam sa časom vyberieme všetci, no v tomto okamihu sa za ním zatiaľ nedostaneme. Nezdvihne ani telefón, aby vypočul naše trápenia nad takým či onakým, hudbným či ľudským, problémom. Alebo aby sa potešil našim zvestiam o úspechoch z poslednej premiéry či uvedenia nášho diela. Absurdná pre to, lebo jeho obraz a zvuk jeho hlasu sa stali mojou súčasťou za tých krásnych desať rokov v jeho triede. V mysli mi vyvstáva množstvo situácií, anekdot, praktických rád, príkladov, osobných zážitkov, poučení alebo tých magických chvíľ rozjímania nad myšlienkou, ktorú sformuloval a ktorou nás inšpiroval myslieť, tvoriť, pýtať sa, pozorovať a tešiť sa zo zázraku menom Hudba.

Absurdná preto, lebo mám pocit, že je stále TU. A stále je TU pre mnohých z nás, ktorí sme ho poznali, ktorých silno zasiahol svojou ochotou i láskavosťou a ktorým pomohol k štartu do profesionálneho umeleckého života.

Jeho miestov dejinách slovenskej hudby je neodškriepiteľné, je už súčasťou jej pantheonu. Jeho hudba, za ktorej právo na existenciu „bojoval“ celý život, je TU a navždy bude. Našou úlohou je niešť jej posolstvo

ďalej a naučiť ľudí počuť v nej krásu, ktorá je v nej zakódovaná. Krásu slobodného ducha, ktorý nám ju zniesol z kozmických sfér.

Pán profesor, ďakujem za všetko! A pokračujem!

MARIÁN LEJAVA

K môjmu prvému stretnutiu s prof. Bokesom došlo ešte na sklonku 90. rokov na pôde košického konzervatória. Okrem individuálnych konzultácií zaznelo v rámci prednášky o jeho tvorbe aj niekoľko zvukových ukážok. Prekvapila ma priamočiarosť a zrozumiteľnosť jeho hudby, ako aj pozitívna energia, ktorú vyžarovali jeho usmievavé oči. O čosi neskôr som sa už ocitol v jeho kompozičnej triede, v ktorej som sa aj naďalej cítil byť súčasťou „rodinného kruhu“, pretože prof. Bokes bol v dlhoročnom priateľskom vzťahu s mojím prvým učiteľom kompozície Jozefom Podprockým. S tým súvisela aj rovnaká kvalita „ochranných krídel“, ktoré od tohto momentu bdeli nad ďalšími mojimi krokmi.

Začal som sa intenzívne zaujímať o jeho tvorbu, z čoho postupne rezultovalo naštudovanie dvoch desiatok jeho diel (webernovské juvenílie z konzervatóriálnych čias nevynímajúc). Myslím si, že prof. Bokes mal s každým človekom jedinečný vzťah. Disponoval stručným vyjadrovacím jazykom a celkom osobitým humorom. Bol zároveň priamym a úprimným človekom, čo nemuselo každému vyhovovať. Vďaka dôslednej

organizovanosti zvládol svoje povinnosti s ľahkosťou a šarmom. Fungoval na zvláštnej mentálnej báze. Keď som sa s ním potreboval porozprávať, nemusel som mu zavolať. Jednoducho sme sa „náhodne“ stretli na ulici.

Pamätám si aj na jeho pianíno, hrajúce všetkými orchestrálnymi farbami. Svojich študentov mal mimoriadne rád a pre každého z nich mal pripravenú osobitnú stratégiu. Popritom však podporoval aj študentov svojich kolegov, ktorým sa snažil otvárať dvere do zahraničia. Vďaka tomu, že býval blízko školy, mohol som ho navštíviť prakticky kedykoľvek, takmer bez ohlásenia. Jeho komentár zahŕňal zväčša niekoľko slov, ktoré boli nielen funkčné v danom momente, ale aj dobre zapamätateľné, takže som z nich dokázal čerpať dlhšie obdobie. Vedel dobre odhadnúť, čo v ktorom momente skladba, resp. jeho študent, vo svojom individuálnom vývoji potreboval, vďaka čomu sa mu podarilo vychovať silnú skladateľskú generáciu.

Rovnako rád mal aj katedru skladby a dirigovania, ktorú sa snažil viesť a rozvíjať kreatívne a rozvážne. Ako jej šéf bol k svojim kolegom vždy ústretový a ochotný kedykoľvek pomôcť. Ako skladateľ bol však pomerne skromný, hoci na niektoré zo svojich diel bol skutočne hrdý. Postrádal dobrého, technicky aj muzikantsky disponovaného interpreta, ktorý by s nadhľadom a architektonicky presvedčivo dokázal stvárniť jeho siahodlé seriálne aleatorické reťaze a celkovú prehustenú textúru. Bokesov radikálny tvorivý odkaz bude mať v rámci slovenskej hudby celkom špecifickú pozíciu. Jeho symfónie, sláčikové kvartetá, vokálno-inštrumentálne diela, ako aj ansámblová a klavírna hudba premosťujú tvorivé 60. roky s multižánrovou členitou, experimentálnou, slobodne tvoriacou súčasnou scénou.

Je zvláštne, ako náhle a nečakane nás trojica spolužiakov (J. Podprocký, H. Domanský, V. Bokes), spoločne s ich rovesníčkou Vierou Janárčekovou, počas posledných štyroch rokov postupne opustila. Odchodom posledného z nich sa symbolicky a definitívne uzatvára úspešný príbeh slovenskej hudobnej avantgardy.

IVAN BUFFA



Ustavične „under maintenance“

pripravil ONDREJ VESELÝ

Festival J. K. Mertza patrí medzi najstaršie európske gitarové festivaly a pre každý ročník je dobrým zvykom, že do Bratislavy prinesie aj nejakú tú gitarovú „supernovu“. Tentoraz ňou bol Brazílčan YAMANDU COSTA, ktorého dnes už môžeme bez rozpakov označiť za pendanta Paca de Lucíu. Costa je hudobníkom hrajúcim na sedemstrunovej gitare svoju vlastnú tvorbu čerpajúcu z tradície brazílskej populárnej hudby (Radamés Gnattali, Tom Jobim, Raphael Rabello) a klasickej gitarovej hry. Integrálnou súčasťou jeho koncertov sú tiež improvizácie. Návštevníci Mertzovho festivalu si tak na jeho poslednom koncerte mohli vypočuť temperamentnú hudobnú „nálož“, ktorá vyrážala dych. Zvláštnu a svojráznu charizmu koncertu pridala tiež voľba (pre festival netradičného) koncertného priestoru, ktorým bol Pontón – multifunkčný priestor zakotvený na brehu Dunaja. Perspektíva rozhovoru s týmto umelcom vo mne vyvolávala nemalý rešpekt. Najmä preto, že Yamandu Costa na mňa pôsobil ako umelec, ktorý naozaj nepotrebuje o hudbe veľa rozprávať.

Rád sa rozprávaš o hudbe?

Áno, niekedy mám slová rád. Verím však, že hudba je nad nimi o úroveň vyššie. Slová dokážu rýchlo upútať, veď taký je aj svet politiky. Svet slov je nebezpečný, svet hudby je úprimný. A preto preferujem hudbu. Myslím si, že keď hráme, sme oveľa pravdivejší...

Aké pocity v tebe zanechala Bratislava a Gitarový festival J. K. Mertza?

Miesto bolo veľmi zaujímavé – zakotvená loď v silnom prúde rieky. Tá dynamika, sledovanie času prechádzajúceho Dunajom, silný a rýchly prúd... Na skúške sa zvuk nejaval nejako výnimočne, ale večer, keď prišli ľudia na koncert, sa veľmi zlepšil a ja som si to naozaj užil. Toto je na hraní a cestovaní zaujímavé, tá veľká neznáma, čo všetko sa môže stať. Škoda, že koncert

nebol nahrávaný. Mohol vzniknúť veľmi špeciálny live album, pretože tu vznikli výborné momenty a improvizácie, veľmi som si ho užil. Publikum bolo vrúcné, ale nie prehnane. Dobre pripravené publikum, ktoré je súčasťou festivalu so 48-ročnou tradíciou...

Aký je tvoj vzťah k repertoáru klasickej gitary?

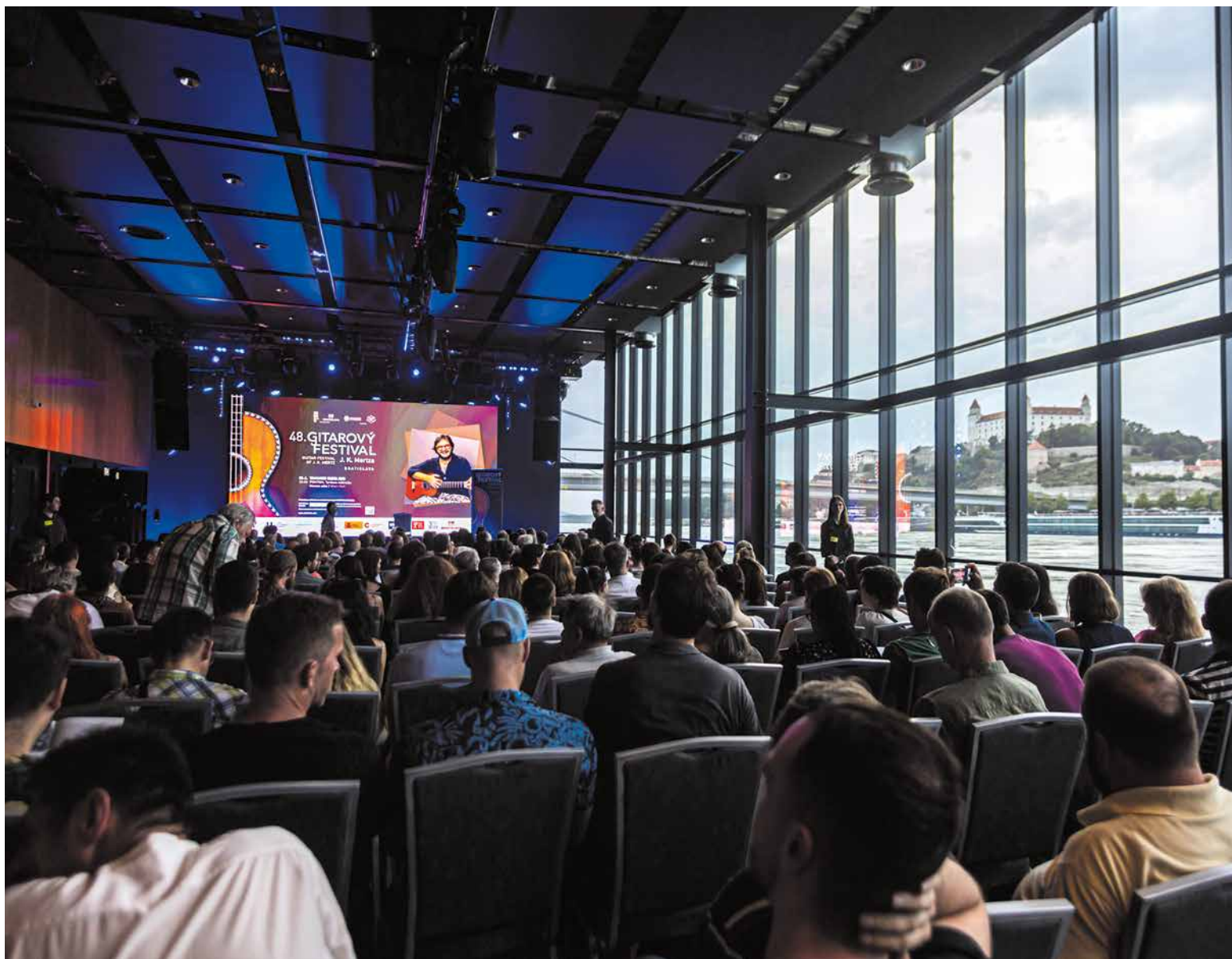
Verím, že mojím prínosom pre gitaru je, že robím niečo pravdivé. V gitarovom svete sa ľudia priveľmi zameriavajú na konkrétne parametre gitary a ja som viac než gitarista hudobníkom-skladateľom. Snažím sa síce vyjadrovať cez gitaru, ale robím hudbu, ktorá vychádza zo mňa. Hrám aj skladby iných skladateľov, ako napr. Augustína Barrios-Mangorého či Badena Powella, ktorí pochádzajú

Hrať skladby od skladateľov „z iného vesmíru“, na to sa veľmi necítim...

z môjho kontinentu a sú spätí s jeho hudbou a s mojím spôsobom bytia. Ale musí to byť pre mňa intímne a úprimné. Hrať skladby od skladateľov „z iného vesmíru“, na to sa veľmi necítim...

Aký je to pocit hrať na gitarovom festivale v porovnaní s hrou v jazzovom klube?

Je to úplne to isté, hudba je vždy tá istá... Všetko sa zastaví, keď hudba začne znieť. Cestovanie je veľmi únavné, ale taký je život hudobníka – každý deň je na inom mieste. To všetko však stojí za to. V konečnom dôsledku je to vždy moje vlastné vyjadrenie, prichádzam so svojimi nápadmi, ponúkam svoj vlastný vesmír. Nezáleží teda na tom, či som v koncertnej sále alebo v bare. Podstatné je, či sú ľudia otvorení komunikovať s hudbou, ktorú im chcem dať.



Čo sa ti odohráva v hlave, keď hráš na pódiu?

Kombinácia koncentrácie a uvoľnenia. A to sú podľa mňa dve najpozoruhodnejšie a zároveň najnáročnejšie polohy pre hudobníka. Byť v rovnakom čase uvoľnený a sústredený je cesta, ako sa spojiť s ľuďmi. Potom cítia, že som tam a hrám pre nich. Je to taký trojuholník.

Nemá žiadnu cenu byť perfekcionista, ak sa výsledok neprenáša navonok a ak ľudia necítia, že si tam preto, aby si im dal zo seba všetko. Toto je pre mňa veľmi dôležité.

Aká bola cesta k tvojmu vlastnému hudobnému štýlu?

Môj hudobný štýl? Neustále sa ho snažím dolapiť a ešte stále sa mi to nepodarilo! Všetko sa mení, hlavne vekom... Hudobníci sú ustavične „under maintenance“. Neustále hľadáme a rastieme. Nieкто sa zlepšuje, iný sa v niečom zhoršuje. Nieкто má menej „technickej“ energie, nieкто

niečo stratí, ale zas nájde inú nuansu, inú „farbu“. Prirodzene, mám svoj štýl, mám svoj spôsob hrania. Ale každý deň sa snažím zlepšovať!

Mnoho hudobníkov z Južnej Ameriky vníma hudbu oveľa viac politicky než Európania. Aj ty vnímaš hudbu ako prostriedok, ktorý môže hýbať svetom?

Toto je zaujímavá otázka, ale dá sa na ňu odpovedať viacerými spôsobmi. Áno, hudba dokáže byť užitočným nástrojom, napríklad vie byť veľmi náboženská. Dá sa ňou „platiť“ všelikde... Je vyššie než politika a je krajšou „manifestáciou“. Dnes už nevieme, kto bol starostom mesta, v ktorom žil Shakespeare... Ja sa snažím odosobniť sa od týchto vecí. Samozrejme, mám svoje politické presvedčenie. Som socialistický, ľavicový typ a žijem v dvoch krajinách. V Brazílii, v ktorej vládne politický zmätok, a v Portugalsku, čo je síce menšia, ale zato „socialistickejšia“ krajina. Platím dane v oboch týchto krajinách,

Pred predstavením
v bratislavskom Pontóne
Foto: Martina Lukić

a keď vidím, že sa mi to vracia v školstve, kultúre, zdravotníctve, tak som šťastnejší. Mám teda obe skúsenosti. Snažím sa nemiešať do hudby politické názory, pretože si myslím, že sú to dva oddelené svety. Ako občan mám možnosť reagovať, no ako hudobník som nad politikou.

Máš ešte stále hudobnícke sny?

Určite! Snívam o tom, že budem zdravý a budem môcť i naďalej hrať. Aj v pokročilom veku a pri zdravom rozume a s inšpiráciou. Snívam tiež o tom, že budem naďalej nachádzať to, čo dokážem robiť dobre. Nie preto, aby som sa tváril, že som skvelý a známy. Nie! Výlučne pre to privilegium mať v rukách gitaru a hrať pre publikum, ktoré ma chce počúvať, nech budem hrať čokoľvek... A to je skutočný rešpekt, ktorý umelcovi môže publikum dať. Toto je môj sen, dobre hrať a vedieť komunikovať s ľuďmi. Hudobníci by si mali uvedomiť, že to, že im je umožnené robiť hudbu, nie je samozrejmosť. Nepoznám

Snívam o tom, že budem zdravý a budem môcť i naďalej hrať.

nič cennejšie, ako to sprítomnenie elasticity času, uvedomenie si, že čas je pružný. Vďaka hudbe ľudia cítia, že sa čas rozvíja...

Čo by si poradil mladým umelcom?

Na všetko máte čas! Mladí hudobníci prechádzajú viacerými etapami, či už po technickej stránke alebo pri získavaní znalostí o svojom nástroji. Myslím si, že najzaujímavejšie je, ak nájdú to, čo dokážu robiť dobre. Niektorí majú talent na hlbšiu interpretáciu a hrajú pomalšie skladby, iní chcú hrať iba rýchle skladby, no nemajú na to technické prostriedky. Ak človek nájde to, čo dokáže robiť naozaj dobre, umocní to pocit jeho životnej istoty. A môže to byť aj niečo iné, ako chcel pôvodne robiť... II

Podakovanie za preklad:
LUIS FELIPE RAMÍREZ
SANTILLÁN

YAMANDU COSTA (1980, Passo Fundo, Brazília) je gitarista, skladateľ a aranžér, vymykajúci sa konkrétnemu zaradeniu. Vytvoril si unikátny hudobný štýl, pohybujúc sa medzi typickou hudbou z južnej Brazílie, chorom, sambou a klasickou gitarou. Hrá na sedemstrunovej gitare. Štúdium gitary začal ako sedemročný u svojho otca Algacira Costu, známeho zo zoskupenia Os Fronteiriços. Neskôr sa zdokonaľoval u argentínskeho virtuóza Lúciu Yanela. Od svojho debutu v 17 rokoch v São Paule v Circuito Cultural Banco do Brasil je považovaný za jedného z najvýznamnejších brazílskych gitaristov. Medzinárodnú pozornosť mu priniesol dokumentárny hudobný film *Brasileirinho* o „hudbe choro“ fínskeho režiséra Miku Kaurismäkiho. Nahral 17 CD a 2 DVD. Vystupuje sólovo, ale aj v duu, triu, kvartete či ako sólista so symfonickými orchestrami. Hral s mnohými slávnymi hudobníkmi ako Bobby McFerrin, Melody Gardot, Richard Galliano, Stefano Bollani, Daniel Mille, Sylvain Luc, Stochelo Rosenberg, Sebastián Giniaux, Alfredo Rodriguez, António Zambujo či Pepe Romero.



Joh. Nep. Hummel

11. medzinárodná klavírna súťaž J. N. Hummela

Bratislava, 9. – 15. 9. 2024

9. – 13. 9. 2024

- 1., 2., 3. kolo, Malá sála SF, vstup voľný

15. 9. 2024

15.30, Koncertná sieň SF

- Klavírne koncerty

19.00, Koncertná sieň SF

- Vyhlásenie výsledkov
a slávnostné odovzdávanie cien
- Koncert víťazov

Predaj vstupeniek na finále a Koncert víťazov:
Pokladnica SF, Nám. E. Suchoňa 1 od 26. 8. 2024

filharmonia.sk



Pendereckého akordy stromov

ANDREA SEREČINOVÁ

„Každý strom má v mojej záhrade svoje miesto, často určené vopred, čakajúc na svoj ‚akord‘ – konkrétny tvar a farbu. Stáva sa to aj v mojich partitúrach, kde nechávam prázdne miesta, kým neprídem na správny zvuk alebo akord, aj keď viac-menej viem, čo by tam malo byť. Je to ako komponovanie s jednou ‚neznámou‘...“

Naše príbytky o nás čosi vypovedajú. Nehovoriac o umelcoch, pre ktorých bývajú zásadným priestorom pre tvorbu. Čo však, ak sú domy, záhrady samostatným monumentálnym opusom? Arborétum Krzysztofa Pendereckého v Lusławiciach je jednou z odpovedí.

Tol'kokrát videná filmová scéna imponantného vstupu na romantické aristokratické panstvo je neodolateľná.

„Krzysztof Penderecki túžil po sebe zanechať záhradu ako niečo hmotné, čo po ňom zostane, čo tak ľahko nemôže upadnúť do zabudnutia, vytratiť sa ako hudba... Svoje arborétum v Lusławiciach nakoniec považoval za svoju deviatu symfóniu,“ hovorí Adam Balas, riaditeľ miestneho Európskeho centra hudby Krzysztofa Pendereckého. Spolu s priateľmi som tu na dlhoočakávanej návšteve. Na poľskom vidieku, v Małopolskom vojvodstve, v okrese Tarnów, pri meste Zakliczyn. Viem, slovenskému čitateľovi táto geografická špecifikácia veľa nepovie, poznáme trhy v Jablonke, tí fajnovejší Krakov... Lusławice sú 90 kilometrov od Krakova, ale mimo hlavných ťahov, akoby uprostred ničoho, „v poli“. Cesta ubiehala pomaly, navigácia vypadávala, no moje vzrušenie z toho, že o chvíľu uvidím na vlastné oči Pendereckého opus magnum, stúpalo a ignorovalo akékoľvek prekážky.

Kaštiel ako začiatok všetkého

Po stretnutí so srdečným Adamom Balasom (predtým dlhoročným manažérom

krakovského orchestra Sinfonietta Cracovia) v ultramodernom centre hudby uprostred kukuričného poľa nás golfové vozidlo odváža do malého kaštiľa z konca 18. storočia. Na začiatku pozemku otvára bránu diaľkový ovládač a pred nami sa rozprestiera typická dlhá príjazdová cesta lemovaná stromoradiím s dobovým portálom v diaľke. Tol'kokrát videná filmová scéna imponantného vstupu na romantické aristokratické panstvo je neodolateľná, cítime sa ako v koči. V mysli si prehrávam videné zábery z fascinujúcej záhrady s bludiskom. Z akého súdka bude tento zážitok na vlastné oči v dobe, ktorá vie odprezentovať celý svet v tých najružovejších farbách?

Vítajú nás v dome. Nie je rozľahlý, pripomína skôr noblesnú kúriu. Napadne mi, že pre Pendereckých, usadených v Krakove, to musela byť nóbl chalupa v zapadákovke, kam zväžali zbierané starožitnosti. Komorné, útulné priestory s krásnym dobovým nábytkom, obrazy, predmety, vytvárajúce pocit domova, a teraz, už v muzeálnom štádiu objektu, vypovedajúce čosi o niekdajších domácoch.

Veranda, na ktorej skladateľ rád komponoval, r. 2002 tu vraj vznikol *Benedictus*, venovaný milovanej vnučke Marysii... Milé, ale neohurujúce. Túžim sa pohnúť ďalej, lebo večer máme stihnúť koncert v Centre a ja chcem čo najdlhšie spočinúť v Majstrovej záhrade.

Záhrada pána Stanisława

Predchádzajúce dni veľa pršalo, nohy sa nám zabávajú do mäkkého, vodou napitého podlažia Pendereckého záhrady, parku i arboréta v jednom. Pomaly sa mi darí naladiť sa na *genia loci*. Talianska záhrada s tvarovanými kríkmi a menším bludiskom, vstup do lesoparku. Vysoké stromy rôzneho druhu, pastva i pre oči laika, každú sekundu miňame nejakú exotickú drevinu.

Sprevádza nás pán Stanisław, ktorý tu pracuje už 40 rokov. Postupne sa naučil latinské názvy všetkých rastlín a pravidelne sprevádza botanikov a dendrológov z celého sveta. „Prišiel som sem ako 17-ročný na letnú brigádu, chcel som si len zarobiť na motorku. No pán Krzysztof povedal, že



uňho zostanem pracovať. Lenže mňa čakala vojenská služba... Pán Penderecki povedal, že nech sa ničoho nebojím, že všetko vybaví!“ Rozprávania Stanisława dokonale dokresľuje romantickú ilúziu beletrizovaného miesta. Čo mal rád na skladateľovi? „Pán Krzysztof hovoril málo, ale to, čo povedal, ste si zapamätali. Ku každému z ľudí, čo preňho pracovali, sa správal milo, podal ruku, prehodil pár slov, rád zaplatil viac... Ale ku mne bol od prvej chvíle láskavejší, vrelejší. Dôveroval mi a hneď ma tu ubytoval.“ Hlava mi ponúka video i fotky jedného z najslávnejších skladateľov 2. polovice 20. storočia – vždy v drahom saku, v kvalitnej košeli a so starostlivo upravenou bradou. Voňavý, dobre situovaný muž, s krásnou, reprezentatívnou manželkou Elżbietou, slovanskou verziou Catherine Deneuveovej. Penderecki sa vymykali bohémскому imidžu umeleckého páru, zvlášť z niekdajšieho východného bloku. Dochádza mi, ako dokonale museli zapadať do tohto aristokratického prostredia.

Pri symbolickom mauzóleu Fausta Sozziniho mŕime amerických turistov,

či vlastne pútnikov. Taliansky renesančný teológ, celý život sa odkláňajúci od hlavného prúdu katolíckej vierouky, našiel v Łusławiciach svoj posledný azyl a pridal sa k Poľským bratom. Tí však museli neskôr z náboženských dôvodov migrovať na západ a postupne sa cez Britské ostrovy dostali až do Severnej Ameriky, odkiaľ si teraz znovu budujú väzby s poľskými sozziniiovskými lokalitami. Dozvedáme sa, že Pendereckých pri výbere vidieckeho sídla neovplyvnilo len samotné miesto, ale aj jeho história – popri aure Sozziniho pôsobenia a hnutia Poľských bratov to boli napríklad aj pobyty významného poľského maliara Jacka Malczewského. Łusławice majú svoju významnú históriu a ambiciózny Krzysztof Penderecki dobre tušil, že im vytvorí novú budúcnosť.

Penderecki – architekt hudby i záhrad

Roku 1975 kúpili Penderecki kaštieľ s trojhektárovým parkom, no dnes má celý pozemok rozlohu okolo 15 hektárov. Vyrástli tu tisíce stromov a kríkov, exotické druhy

Jeden z koridorov rozľahlého arboréta v Łusławiciach
Foto: AS

Prvé rastliny a menšie stromy si v 70. rokoch nosil zo Západu potajme, len v kufri.

z Ázie či Severnej Ameriky. Botanická hodnota sa prelína s architektonickou krásou. V dokumentárnom filme Anny Schmidtovej z r. 2013² Penderecki spomína s úsmevom, že prvé rastliny a menšie stromy si v 70. rokoch nosil zo Západu potajme, len v kufri, pretože v tom čase bol problém s takmer všetkým, čo sa prevážalo do komunistického Poľska: „Som si vedomý toho, že moja záhrada vznikala v začiatkoch vlastne ilegálne“. A dodáva: „Vždy som chcel priestor na sadenie stromov... Stromy potrebujem pre svoj život. Cítim k nim čosi podobné ako k malým deťom.“

Najväčšiu časť arboréta tvorí úchvatný nový park, ktorý sa smerom od kaštieľa zvažuje dolu terénom, kde sa vyníma jedno z najväčších záhradných bludísk v Európe, odtlačok labyrintu, ktorý Pendereckého očaril na dlažbe stredovekého kostola vo Francúzsku. Snažím sa hľadať súvislosť medzi záľubou v úhladných symetrických bludiskách a tvorbou autora avantgardnej *Trenódie* zo 60. rokov či neskorších monumentálnych polyštýlových skladieb, napríklad *Poľského rekviem*. Vraciam sa



neskôr k filmu, v ktorom zaznie: „*Labyrint je ako skladateľská práca, ktorá je tiež náročným hľadáním cesty*“. Penderecki pokračuje: ak pri komponovaní treba vedieť, kam smerujeme, v prípade záhrady je to ešte potrebnejšie, lebo pri jej zakladaní treba myslieť na to, ako bude vyzeráť o päťdesiat rokov. Vo filme vidíme, ako si skladateľ robí náčrty stavby, dramaturgie hudobného diela: čiary, vlnovky, hranaté tvary. Vzniká akýsi lineárny diagram. Späťne si potom vybavujem koridory Pendereckého záhrad a parkov, architektúru miesta s výhľadmi, zákutiami, priezormi. Priestor, v ktorom sa dá putovať, ale aj zastaviť sa, zrýchliť i spomaliť.

Centrum ako završenie

Pred večerným koncertom v Centre absolvujeme prehliadku malého kultúrneho zázraku na poľskom vidieku. Rozľahlá minimalistická architektúra v škandinávskom štýle, neokázalo, no jednoznačne sa vynímajúca v rovinnom rurálnom teréne v bezprostrednom susedstve s Pendereckého „panstvom“, skrýva 650-miestnu

koncertnú sálu, obloženú drevom, s jednou z najocenennejších akustík v Európe, komornú sálu pre 150 ľudí, nahrávacie štúdio, interaktívnu expozíciu o histórii poľskej hudby s technologicky sofistikovaným vybavením umožňujúcim počúvanie hudobných a video ukážok, expozíciu o Pendereckom, výstavné priestory i knižnicu. Zásadnou pridanou hodnotou miesta je však luxus zázemia pre účinkujúcich a účastníkov vzdelávacích aktivít. Zvukovo odizolované šatne sa príležitostne menia na cvičné miestnosti mladých kurzistov, v zadnom trakte budovy sú rozľahlé ubytovacie kapacity pre sto ľudí, kantína, relaxačné priestory... Nečudujem sa, že Penderecki v rozhovore pre výročný bulletin Centra povedal, že sa mu nielen splnil sen, ale skutočnosť prebehla jeho očakávania.

Veľká koncertná sála je samostatnou kapitolou. Jednoduchá estetika celku, pôsobivé detaily, skvostná špičková akustika, na ktorú dohliadal nemecký špecialista Karlheinz Müller. Sála má síce klasický tvar „krabice“, no napriek tomu nemá

Minimalistická architektúra Európskeho centra súčasnej hudby Krzysztofa Pendereckého
Foto: AS

Penderecki videl budúcnosť centra na vidieku aj vo vzdelávaní mladých hudobníkov z celého sveta.

takmer ani jeden presný pravý uhol, čo z nej robí akusticky sofistikovaný objekt.

O modernom hudobnom centre začali Penderecki premýšľať už koncom 80. rokov, potom, čo niekoľko rokov usporadúvali úspešné komorné koncerty vo svojom malom kaštieli. Logicky sa prepracovali k myšlienke uvádzať väčšie i symfonické programy. Krzysztof Penderecki však videl budúcnosť centra na vidieku aj vo vzdelávaní mladých hudobníkov z celého sveta. Dnes sa v Európskom centre hudby Krzysztofa Pendereckého okrem koncertov konajú celý rok interpretačné kurzy, vznikajú tu mládežnícke orchestre.

Od r. 2001, keď novozaložené združenie pod vedením skladateľa zakúpilo pozemok, však prešlo desať rokov lobovania vo verejnom i súkromnom sektore, kým riaditeľ Adam Balas mohol podpísať zmluvy vedúce konečne k stavbe Centra. Celý proces – od architektonického návrhu krakovského štúdia DDJM až po realizáciu stavby – sprevádzala myšlienka rozumnej rovnováhy medzi nákladmi a kvalitou realizácie. Podarilo sa to aj vďaka rekordne

Busta skladateľa v Centre
Foto: AS



krátkej dobe dokončenia, len 16 mesiacov. V máji 2013 inaugurovala Centrum skladateľova dvorná interpretka a priateľka Anne-Sophie Mutter.

Krzysztof Penderecki sa proste veľkých projektov nebál. Ani v hudbe, ani v navrhovaní parkov, ani v plánoch na hudobné centrum. Arborétum s tisíckami rastlín budoval 40 rokov – tých 40 rokov, počas ktorých mal množstvo skladateľskej i dirigentskej práce, a preto si vraj napokon svoju záhradu až tak neužil. Viac než miestom oddychu sa stala jeho ďalším dielom. Ale to je už asi údel mimoriadne ambiciózných a činorodých mužov. Vo filme z r. 2013 ako 80-ročný povedal: „Človek musí byť na seba prísny, vedieť, čo bude robiť nasledujúci deň... Mám teraz objednávok na 50 rokov dopredu...”

Debatu s Adamom Balasom sa snažím využiť aj na bližšie spoznanie skladateľa, s ktorým bol dlhé roky v blízkom kontakte. Bola za medzinárodným úspechom Pendereckého podpora poľských inštitúcií? „Nemyslím si to,“ prekvapuje odpoveď. „Posledné desaťročia, keď už bol Penderecki

veľmi slávny, po šesťdesiatke, sa mu doma dostalo veľkého uznania a podpory. Ale v začiatkoch vôbec nie. Bol zvláštnou postavou, akoby mimo systému, komunistický režim si s ním nevedel dať rady. Sám sa presadil na Západe, vytvoril si kontakty. Aj vďaka výbornej nemčine, ktorú ovládal slovom i písmom. A vďaka svojej bystrosti.“

Napokon, príznačný bol už začiatok Pendereckého kariéry doma v Poľsku koncom 50. rokov, keď sa mu podaril husársky kúsok. Stal sa trojnásobným víťazom skladateľskej súťaže, do ktorej sa mohla poslať len jedna skladba v rukopise. Penderecki napriek tomu do súťaže poslal až tri skladby a zvýšil svoje šance na výhru. Keďže bol „obojruký“, jednu napísal ľavou rukou, druhú pravou a tretiu mu prepísal kamarát. Súťaž bola anonymná a nikto nezistil, že išlo o jedného autora. Jeho tri skladby nakoniec obsadili všetky tri prvé miesta. V 60. rokoch už prednášal na Folkwang Univerzite der Künste v Essene, v 70. rokoch na Yale University...

Druhý deň v Lusławiciach dostávam darček – Adam Balas nám dovoľuje

V máji 2013 inaugurovala Centrum skladateľova dvorná interpretka Anne-Sophie Mutter.

navštíviť záhradu znovu. Dostaneme kľúče a môžeme v nej byť „koľko chceme“. Vchádzam opätovne do priestoru, ktorý môže verejnosť navštíviť len so sprievodcom a v limitovanom čase, ako do svätyne. Prejdem tie isté miesta ako včera, ale aj nové. Najviac sa kochám v novej záhrade výhľadom do diaľky. Oddychujem v altánku, ktorý poznám z niektorých skladateľových fotografií. Je príjemne teplo, kvety sú rozkvitnuté, vtáci spievajú a vietor tiež... Pätnásť hektárov krásneho priestoru na oddych a prácu, to skutočne nemá hocičo. Ale akosi sa nedá tú krásu závidieť. Len za ňu ďakovať. ||

1 Konverzácie v Lusławiciach, s. 93, zdroj: pendereckisgarden.pl

2 dostupné na medici.tv

Gajdošské reminiscencie zo Škótskej vysočiny

ROBERT KOLÁŘ

Súzvuk troch takýchto nástrojov pôsobil hypnoticky, najmä ak sa zladili pri ťahavých škótskych *slow airs*.

„*Mimochodom, zajtra večer sme všetci pozvaní na ceilidh v Kirktone,*“ napísala mi v deň, keď sme s priateľkou v rámci našej letnej dovolenky v Británii dorazili na ostrov Skye, moja kamarátka, skladateľka Rufus Isabel Elliot. Keltské slovo mi hneď evokovalo írsku „tancovačku“, na ktorej sa v krčme zide partia muzikantov hrajúcich na čomkoľvek od bendža či akordeónu až po rozladené pianino udávajúce basovú líniu aj neodmysliteľné synkopy pre tanečníkov, spoločensky rozhriatych čiernym pivom slávnej značky. Škóti pod ním rozumejú skôr niečo všeobecnejšie – spoločenské stretnutie, ktorého súčasťou býva živá hudba, no svoje miesto tu má aj poézia, často improvizovaného charakteru, rozprávanie príbehov a, samozrejme, jedlo a pitie. Skrátka, ide o spôsob, ako v malých obciach pestovať sociálne kontakty a udržiavať pocit komunity.

S Rufus Isabel sme sa stretli v novembri minulého roka na festivale ISCM v Johannesburgu a po zistení, že máme viacero spoločných záujmov, náš bežný festivalový kontakt čoskoro prerástol do blízkeho priateľstva. Vďaka tomu sme v nej na tri

dni nášho pobytu získali obetavú šoférku a sprievodkyňu po čarovných prírodných scenériách aj historických pamätihodnotiach ostrova, ktorý si londýnska rodáčka pred rokmi zvolila za svoju domovinu. A že je sa na čo pozeráť, dokazujú zástupy turistov, ktorí na ostrov, vzdialený od západného pobrežia Škótska asi polhodinu plavby trajektom, prúdia v húfoch, aby chutnali vychýrenú miestnu whisky a vesľali epické selfies na Instagram...

Pre Skye však platí aj Shakespearovo „*The isle is full of noises*“, a keďže jeho horské hrebene sú vlastne pokračovaním Škótskej Vysočiny, je prirodzené, že v pestrej palete ostrovných zvukov ucho zachytí zvuk gájd. Vydali sme sa teda do Kirktonu, ležiaceho na škótskej pevnine hneď za pomerne nedávno vybudovaným jediným mostom vedúcim na ostrov. Rufus Isabel do kufra svojho malého fordu narýchlo hodila gitaru (len tak, bez puzdra), husle a na moje menšie naliehanie napokon aj svoj „hlavný“ nástroj – violu. Mne vynikajúco prišla vhod kovová írsky píšťala, ktorú do batoha balím takmer pri každej výprave do cudziny...

Kaleb a Martin, dve rôzne podoby škótskych small pipes.
Foto: Anna Tölgyessyová



V Kirktone nás v maličkaj komunitnej sále privítala organizátorka stretnutia, pani Sarah, so srdečnosťou typickou pre azda všetkých obyvateľov týchto končín. Špeciálne uvítanie hostí zo Slovenska medzi prítomnými, prevažne staršími ľuďmi, vzbudilo značný záujem. Usadili nás rovno pri „muzikantskom stole“, čo bolo veľké privilegium. Dominovala za ním trojica mužov troch vekových kategórií, ktorí z puzdier vybrali gajdy – najstarší Ross, Martin v stredných rokoch a o poznanie mladší Kaleb. Neboli to však obvyklé „Highland pipes“, teda nástroje, s ktorými si väčšina ľudí stereotypne spája Škótov odetých v tartane a s huňatými čiernymi čapicami na hlave. „Small pipes“, ako ich tu volajú, sú subtilnejšej konštrukcie, s jedným hukom, a vzdych sa do nich nevháňa priamym fúkaním, ale pomocou kováčskeho mechu pripevneného popruhom k lakťu pravej ruky. Podobne to je pri írskych gajdách, len tieto boli konštrukčne o čosi jednoduchšie. A rovnako ako írsky gajdy, sú zväčša ladené v D dur (nie v B dur typickom pre tradičné gajdy z Vysočiny), prípadne je možné gajdicu aj huk odmontovať



a vymeniť za ladenie v A. Tak možno ľahšie hrať spoločne s husľami, píšťalami alebo flautami, ktorým vyhovujú práve tieto tóniny. Súzvuk troch takýchto nástrojov pôsobil hypnoticky, najmä ak sa zladili pri ťahavých škótskych *slow airs*. O to úchvatnejšie boli okamihy, keď sa na nebadaný pokyn jedného hráčov z pomalého tempa prešlo do rýchleho, do rytmu tancov ako *jig* alebo *reel*. Na moju žiadosť zahral Kaleb aj autentický *strathspey*, variant tanca známeho ako hornpipe, ktorý je skutočnou škótskou špecialitou. S dokonalým rytmom aj virtuózne zvládnutými melodickými ozdobami. Ani pri najkrkolomnejšej prstovej akrobácii mu ani na okamih nezmizol z tváre úsmev. Slovom, čistá radosť z hry...

Hudba v rámci *ceilidh* tvorí iba určitú časť produkcie; každý zo spoločnosti je vyzvaný, aby niečím prispel. A tak sme počuli sólový spev, čítanie poézie, ale aj humorné príbehy, prednesené s prekvapivou rôznorodosťou prízvukov angličtiny a – vzhľadom na vek prednášajúcich – s ešte prekvapivejšou kadenciou reči. Po inta nám niekedy ušla, no nepochytila ju ani Rufus, rodená Angličanka, čo nijako

nebránilo tomu, aby sme sa na tejto ľudovej „sound poetry“ srdečne smiali.

Rad prišiel aj na mňa, navrhujem zo pár írskych melódií, keďže zo susednej krajiny pochádza moja píšťala. „*Írsku hudbu nehráme...*“, s úsmevom, no rýznym tvrdým škótskym prízvukom odvetil prostredný gajdoš Martin. Dobré, spomeniem teda zopár škótskych *slow airs*, ktoré mi ako-tak ostali v prstovej pamäti z dávnej minulosti. Priestorom sa mohli rozozvučať tóny piesní *Hector the Hero* alebo *Dark Island*, dobre známe snáď každému škótskemu muzikantovi. V nedokonalom unisone troch gájd, mojej píšťaly a priečnej flauty, na ktorej hrala mladá dobrodružná lekárka Joan – v polosede-poloľahu na lôžku pri stole, keďže si pred nejakým časom zlomila krížovú chrbticu, no nedalo jej len tak nečinne ležať doma. Čarovný okamih kultúrneho súznenia, hoci si počas hry zároveň trochu bolestivo uvedomujem, že zvládnuť nuansy frázovania a agogiky tejto hudby, pre tamojších prirodzené ako dýchanie, by mi trvalo možno roky – a aj tak by to stále nebolo „ono“... ||

HUDBA 16. – 18. MODRE AUGUST

19. ročník Medzinárodného festivalu komornej hudby a jazzu



PIATOK 16. 8.

AMC TRIO

Jazzové trio s vlastnými kompozíciami s presahom do populárnej i vážnej hudby, ktoré je držiteľom mnohých ocenení.

19:00 h / Nádvorie kaštieľa v Modre

SOBOTA 17. 8.

MALÝ KONCERT VEĽKÝCH NÁDEJÍ

Koncert žiakov Základných umeleckých škôl.

17:00 h / Nová sobášna miestnosť

STADLEROVO KLARINETOVÉ KVARTETO

Rôznožánrový koncert česko-poľského klarinetového kvarteta s hudbou od obdobia baroka, cez romantizmus, argentínske tango až po jazz.

19:00 h / Nová sobášna miestnosť

NEDEĽA 18. 8.

RAŇAJKY S KOMORNOU HUDBOU:

CINK, ČO NECINKÁ

Richard Šeda – cink

Adam Štefunko – čembalo

Patrik Sabo – moderátor

9:30 h / Wild Kitchen

FRANTIŠEK NOVOTNÝ (CZ)

BERGEROVO TRIO

Legendárny český huslista František

Novotný ako hosť Bergerovho Triu.

Koncert je venovaný roku českej hudby.

19:00 h / Nemecký evanjelický kostol

f HudbaModre

www.kcmadra.sk



Obohatiť sa skúšaním nových vecí

pripravil ONDREJ VESELÝ

Skladateľa a dirigenta MATEJA SLOBODU poznám od našich štúdií na Vysokej škole múzických umení v Bratislave. Už vtedy to bol veľmi sústredený, zanovitý a nekompromisný mladý umelec a vedel podnetne „vykolajit“ moje zmýšľanie o hudbe. Odvtedy s nadšením sledujem Slobodovu prácu, umeleckú cestu a najmä jeho kompozičnú tvorbu. Keď sa nedávno vrátil z niekoľkomesačného študijného pobytu na California Institute of the Arts, príležitosť si sama „vypýtala“ rozhovor...

Štúdium alebo aktívny život v inom prostredí absolútnym blahom, lebo učiť sa je stále čo.

Matej, obaja máme po tridsiatke, no ty – na rozdiel odo mňa pohybujúceho sa už výlučne v „pracovnom“ prostredí –, neustále, a to inštitucionálne, študuješ. Naposledy ťa čosi prilákalo až do Kalifornie...

Je to tak, ako vravíš. Po ukončení magisterského štúdia na VŠMU som začal „normálny“ život, zamestnal som sa a pár rokov som popri organizovaní komorného súboru EnsembleSpectrum a komponovaní žil bežný život pracujúceho človeka. Avšak približne pred šiestimi rokmi som začal byť so sebou umelecky nespokojný, prihlásil som sa na skladateľské kurzy v Trstěniciach, kde som spoznal môjho aktuálneho školiteľa doktorandskej práce na JAMU Iva Medka a mentora Ulricha Kriegera z CalArts.

S obomi som si od začiatku skvelo rozumel, a keďže má JAMU s CalArts dohodu o výmene študentov, podal som si prihlášku na doktorandské štúdium s vidinou stáť práve vo Valencii/Santa Clarite v Kalifornii.

Lákalo ťa akademické prostredie v USA všeobecne alebo si cielene mieril na California Institute of the Arts?

Mieril som cielene na CalArts. Je to absolútne unikátna, legendárna škola, ktorá nemá ani v Spojených štátoch obdobu. Okrem toho, prostredie južnej Kalifornie

má dlhoročnú tradíciu v pestovaní hudby v rôznorodých ladeniach. Najmä tzv. rozšírené prirodzené ladenie, ktoré je čoraz obľúbenejšie, tu má dlhú históriu, zasiatu priekopníkmi Harrym Partchom, Ervom Wilsonom, neskôr Jamesom Tenneyom. V súčasnosti tu v rôznych nedvanásttónových ladeniach hrajú aj kapely rôznorodých žánrov, ako Horse Lords, Brendan Byrnes, od popu po metalcore. Zároveň v Los Angeles sídli PARTCH Ensemble pod vedením legendárneho gitaristu Johna Schneidera s krásnymi kópiami pôvodných nástrojov Harryho Partcha. Množstvom použiteľných kópií je toto teleso svetovým unikátom.

Skladatelia majú po celý život zapnuté radary snímajúce nové, pre ich tvorbu živé podnety. Pristupoval si však v tomto veku, po prejení už určitej profesionálnej dráhy, k štúdiu inak?

Áno, aj keď má už skladateľ viacero skúseností s tvorbou a našiel takpovediac to „svoje“, neustále sa snaží na to, čo ho baví, pozrieť inak. Preto je štúdium alebo aktívny život v inom prostredí absolútnym blahom, lebo učiť sa je stále čo. Stačí mať len otvorenú myseľ a zaujímavých vecí na skúmanie je aj na desať životov. Môj prístup k štúdiu sa však nijak dramaticky nezmenil. Odtedy študujem hudbu, beriem to vždy veľmi vážne a snažím sa odnášať si zo všetkých

prednášok čo najviac. Veď predsa študujem preto, aby som zveladil seba a dospel k novým poznatkom, nie pre nejaký kredit alebo čiarku.

A podarilo sa ti v Kalifornii nájsť niečo úplne nové?

CalArts, ako som už spomínal, je unikátna škola. Ak chcete študovať akékoľvek umenie, máte možnosť. Zároveň vám sama škola ponúka všetko kombinovať a skúšať. Chceš študovať experimentálny pop a zároveň maľbu, pokojne. Chceš vyvíjať hudobné softvéry a písať scenáre, ale nevieš ako na to? Žiaden problém, choď za týmto špičkovým človekom... A oni skutočne pomôžu! Niežeby v Európe neexistoval otvorený štýl kurikulárneho nastavenia študijných predmetov, no tu v tom majú študenti, okrem zopár povinných predmetov vo svojom hlavnom odbore, prakticky úplne voľnú ruku. Zažil som tam množstvo podujatí, ktoré asi ani nie je možné dať do nejakej škatuľky. Nových vecí bolo toľko, že po čase ich už ani nevnímame ako nové, a len to beriete tak, že je to v tomto prostredí bežné.

Predsa len, šokovalo ťa niečo pozitívne alebo negatívne?

Azda najväčším potešením bolo vidieť, ako sú pedagógovia aktívne zapojení do aktív študentov, koľko komornej hudby sa



na škole hrá a aké množstvo mimoeurópskych hudobných tradícií môže človek študovať. Pedagógovia, ale aj celé prostredie nabáda skúšať nové veci, vrátane tých, v ktorých ste úplní začiatčníci. Napríklad študent má koncert zo svojich skladieb, ktoré mu hrajú spolužiaci, a zrazu musí dirigovať. Tak diriguje. Hoci nie je dirigent. No a čo? Nech si to skúsi so svojimi priateľmi, ktorí mu mnohé odpustia, a aspoň má novú skúsenosť, s ktorou môže neskôr pracovať. V Európe, pokiaľ niečo nemáte vyštudované a k tomu nejaký ten „štempel“, tak to v zásade nemáte robiť. V USA to nikoho nezaujíma – buď to urobíš ty, alebo niekto iný. Buduje sa tým aj nejaká viera vo svoje vlastné schopnosti, nezľaknete sa a idete do toho, aj keď to nie je úplne dokonalé. U nás sa akceptuje len dokonalosť a ten, kto sa opováži urobiť niečo možno nižšej kvality, čo nebodaj neštudoval, tak je „nehodný“. Lenže práve skúšaním iných vecí sa môže umelec obohatiť najviac a stať sa plnohodnotnejším človekom.

Pozitívnym zážitkom bola aj možnosť študovať hudbu mimoeurópskeho pôvodu a hrať v súboroch so špičkovými učiteľmi pochádzajúcimi priamo z daného regiónu. Študent (nielen z hudobnej školy) mohol navštevovať súbor perzskej klasickej hudby, prípadne jeho variant v podobe fúzie perzskej hudby s elektronikou, alebo subsaharskú teóriu, etnomuzikológiu a hudbu

California Institute
of the Arts
Foto: archív

**Pozitívnym
zážitkom bola
aj možnosť
študovať
hudbu mimo-
európskeho
pôvodu.**

západnej Afriky, balkánsko-ukrajinský zbor, japonský súbor, hudbu a teóriu severnej Indie s legendárnym Ashishom Khanom, dlhoročným profesorom na CalArts, alebo hudbu a tanec z indonézskeho ostrovu Bali a Jáva pod vedením manželského páru I Nyomana a Nanik Wentenovcov, ktorí patria medzi zakladateľov tradície gamelanu v Spojených štátoch. Žiaľ, mnohé z nich sa prekryvali, takže som mohol navštevovať len hodiny gamelanu. Avšak aj za to som nesmierne rád.

Byť aktívnou súčasťou veľkého balijského súboru s tancom bol jeden z najintenzívnejších zážitkov môjho života. Nevieť ani opísať emócie, keď som po prvýkrát počul celý gamelan gong kebyar (balijský hudobný štýl) tryskať farbami svojich jemne rozladených tónov, dunieť hlavný gong a zároveň sa snažiť hrať vlastný part. Ten sa, samozrejme, hrá spamäti a učí sa „robením“. Študenti-záčiatočníci ako ja hrali party prevažne na ťažkých dobách, tzv. polos, pokročilí, ktorí už skladbu poznali, hrali protihlas v synkope, tzv. sangsih. Štýl takejto hry, nazývaný aj kotekan, je charakteristickým prvkom balijskej hudby a má v sebe aj čosi hlbšie ako len hudobnú stránku. Kotekan sa totiž nedá cvičiť osamote a aj keď hráte polos, potrebujete partnera komplementárne dopĺňajúceho váš part. Myslím si, že práve táto komunitná stránka indonézskej hudby mala na mňa asi najsilnejší dopad.

Spoločné niekoľkohodinové hranie, tanec, jedenie úžasného indonézskeho jedla, to všetko dáva vynaloženej energii ďaleko hlbší význam a zároveň rozširuje pochopenie a otvorenie sa novej kultúre.

**A čo tamojší študenti? Spozoroval si
oproti nášmu prostrediu nejaké rozdiely
v ich prístupe ku škole?**

Asi sa to nedá generalizovať, všade sa nájdu aj takí, aj onakí. Keďže však platia nemalé školné, mal som pocit, že ich aktivita na hodinách je vyššia a prístup k príprave na prednášky zodpovednejší. Veľkým rozdielom bolo, že si spolužiaci pomáhali, spolu sa ťahali ako skupina bez rozdielu študijného odboru alebo počtu odchodených semestrov. Hľadám desať gitaristov do mojej skladby, pomôžu mi a zahrajú. Hľadá spolužiak niekoho ako ja? Taktiež zahrám. Myslím si, že na tejto škole panuje taká zvláštna atmosféra spoločne sa motivujúcej bubliny. Každý ide na doraz. Chce ukázať celej komunite, čo všetko vie a aký je všestranný, rôznorodý umelec. Komunita mu praje, lebo ste v tom všetci spolu a nejakým podkopávaním sa nestaneme lepšími umelcami. A takto to ide dookola, až kým sa neskončí semester a následne celé štúdium. Keď sa potom po rokoch stretnú absolventi z CalArts, vedia, že to majú odmakané na mnoho spôsobov. Je to veľmi intenzívne štúdium. ||

Sladký analogový život

pripravila JANA DEKÁNKOVÁ

Prečo niekto v dnešnej digitalizovanej dobe siahne po analogovo zosnímanej nahrávke?

Dôvodov je viacero, niektoré sú skutočné, niektoré „fiktívne“. Nostalgia staršej generácie, ktorá vyrastala s vinylovými platňami, určite zohráva svoju úlohu, podobne ako proces ich vybaľovania, púšťania gramofónu, kladenia ramienka s ihlou na platňu... Je to vlastne taký rituál, ktorý majú radi hlavne tí, čo nepočúvajú hudbu ako kulisu, ale očakávajú zážitok. Pre sústredené počúvanie má takýto rituál význam, pretože pomôže človeku pripraviť sa na vnímanie hudby a sústrediť sa. Keď sa hudba počúva na kvalitnej aparatúre, zvukový rozdiel analogového záznamu na platni je v porovnaní s digitálom skutočne počuteľný, a ešte vo väčšej miere na magnetofónovom páse. Zvuk je, povedané jedným slovom, vernejší, viac podobný originálu, najmä pri akustických nástrojoch.

Dalo by sa povedať, že je zvuk akoby teplejší?

Nenazval by som ho teplejším, lebo to je zafarbenie zvuku. Keď máte napríklad elektrónkový zosilňovač alebo magnetofón, tak vám subjektívne vytvorí teplejší zvuk. Teplejší zvuk však nemusí byť vernejší. Teplejší zvuk môže ísť aj z CD. Tým vernejším zvukom myslím

to, že husle znejú ako drevené a nie ako plastové, viete rozoznať detail, či hrá gitarista na nylonových strunách alebo kovových. Minule som počúval nahrávku *Novosvetskej symfónie* Antonína Dvořáka v podaní Viedenských filharmonikov pod taktovkou Istvána Kertésza, ktorú som mal na CD, na platni a aj na páse. Pri porovnávaní bol na páse napríklad veľmi výrazný triangel v orchestri, ktorý bol na CD nevýrazný a zvukovo dosť skreslený. Čitateľnosť, hlavne veľkých telies, je oveľa vyššia, viete lepšie určiť pozíciu jednotlivých nástrojov v orchestri, priestorová (ľavo-pravá aj predozadná) informácia je lepšia, počujete viac detailov, zvuk nástrojov je vernejší a najmä vás ten zvuk pri dlhšom počúvaní neunaví.

Únava z počúvania hudby je zaujímavou témou aj u iných profesionálov – recenzentov nahrávok, porotcov v súťažiach...

Aj medzi moje pracovné povinnosti patrí veľa počúvania. Keď počúvam streamovanú hudbu, CD alebo dokonca aj SACD (Super Audio CD – zvukový formát s vyššou kvalitou zvuku a rozlíšením, pozn. red.), tak sa po dvoch-troch hodinách cítim unavený a strácam pozornosť, ubiehajú mi myšlienky ku každodenným problémom. Keď počúvam analogové nahrávky, často tu sedím aj do štvrtej ráno a vôbec

V dnešnom svete digitálnych technológií, umelej inteligencie a streamovanej hudby existuje malá, ale nezanedbateľná skupina audiofilov, ktorí siahajú po analogových nahrávkach na analogových nosičoch. Zdrojom zážitkov z počúvania sú magnetofónové pásy, vinylové platne, gramofóny či niekoľko stokilové magnetofóny. V tejto oblasti máme na Slovensku medzinárodne uznávaných odborníkov. Spoločnosť SEPEA audio vybudovala v Novom Meste nad Váhom oázu pre audiofilov, kde vznikajú analogové nahrávky v štúdiu s klavirom Steinway, remasteringy starých nahrávok a kde sa v špičkovej kvalite repasujú magnetofóny pre fajnšmekrov z celého sveta. O tomto fascinujúcom svete sme sa zhovárali s majiteľom spoločnosti PETROM SEDLÁKOM.

Rozdiel analogového záznamu na platni je v porovnaní s digitálom skutočne počuteľný.

si neuvedomujem, koľko je hodín. A stále som schopný sa na hudbu sústrediť a absorbovať ju v oveľa väčších množstvách.

Pýtal som sa na to odborníkov z rôznych oblastí a nikto nemal exaktne vedeckú odpoveď, no jeden môj priateľ-lekár má teóriu, že mozog funguje pri akomkoľvek prijímaní digitálnej informácie ako počítač. Vníma jednotlivé body, prerátava si medzipolohy a vytvára spojitosť signálu, pretože digitálny signál je len informácia rozdelená na obrovské množstvo malých bodíkov, niečo ako pixely. Medzi nimi si musí mozog extrapolovať ďalšie medzipolohy, a preto, aj keď si myslíte, že pri počúvaní hudby oddychujete, váš mozog musí neustále pracovať. Ako keď ste pozerali televízor, ktorý mal obnovovaciu frekvenciu 50 Hz, tak vás po dlhšom čase boleli oči a boli ste unavení, pretože mozog skladal z tých pohybujúcich sa bodov ucelený obraz. Pri vnímaní analogového signálu toto odpadá.

Ako ste sa dostali k analogovému svetu vy?

Magnetofón som mal už ako dieťa, keď som ho vymámil od rodičov. Za socializmu bol u nás problém kúpiť zahraničné platne. V Bratislave fungoval taký vzrušujúci rituál, že každý, kto mal nejakú novú platňu, ju požičal kamarátovi na jednu hodinu, aby si ju nahral na magnetofónovú pásku a posunul



Peter Sedlák v novom nahrávacom štúdiu so Steinwayom
Foto: Jana Dekánková

ďalšiemu, a takto obišla celú Bratislavu. Mali sme potom celkom slušnú zbierku nahrávok a pomerne dobrú predstavu, čo sa deje v populárnej hudbe vo svete.

Pôvodným povoláním som filmovým a televíznym režisérom a za mojich čias sa výroba filmov mixovala na analógových pásoch, čiže som vedel, ako fungujú. Asi pred 18 rokmi som bol v jednom štúdiu, kde bol v rohu doslova rozbitý štúdiový magnetofón, niekto doň asi trieskal kladivom. Bolo mi ho ľúto, tak som ho kúpil. Našiel som technika, ktorý ho vedel opraviť, a ktosi mi dal štúdiové nahrávky, čo sa mu doma povalovali. Celý tento svet ma začal zaujímať čím ďalej, tým viac, až som založil firmu. Najprv s jedným technikom, postupne sme sa rozrástli... Dopyt po analógových nahrávkach a opravách magnetofónov sa rozšíril natoľko, že som sa rozhodol svoje pôvodné povolanie opustiť a venovať sa iba tejto oblasti.

V Novom Meste nad Váhom ste kúpili budovu na servis kombajnov bývalého roľníckeho družstva a vytvorili dielne na reštaurovanie magnetofónov a výrobu analógových nahrávok. Aktuálne ste dokončili aj väčšie nahrávacie štúdio s krídlom. Vaša činnosť je teda relatívne široká...

Potrebovali sme veľkú budovu s dostatočným priestorom na nahrávacie štúdio

s klavírom, kde by bolo možné nahrávať akustické nástroje, kde by bola priestraná réžia a dostatočný počet miestností na servis magnetofónov, veľký sklad súčiastok a všetky ďalšie činnosti, ktorými sa zaoberáme. Našou hlavnou činnosťou je momentálne reštaurovanie štúdiových magnetofónov. Popri tom robíme remasteringy starých nahrávok či nahrávanie klasickej a jazzovej hudby na pásy v tzv. master kvalite. Tú nezískate tým, že prepíšete CD na pás, ale musíte mať originál nosiča, čiže pásu, na ktorom bola hudba nahratá a z ktorého sa kedysi robili matrice na výrobu CD aj platní. Zaoberáme sa aj distribúciou hudobných nosičov – pásov, platní a SACD, predávame doplnky k magnetofónom, gramofóny, prenosky do gramofónov, štúdiové zosilňovače atď. Len nedávno sme dokončili nahrávacie štúdio s novým klavírom Steinway D274, takže budeme ponúkať aj služby v oblasti nahrávania hudby priamo u nás.

Aké veľké zoskupenia sa zmestia do vášho štúdia?

Záleží to od typu obsadenia. Napríklad zbor môže mať viac členov ako bigband. Štúdio má vyše 300 m², je to podkrovný priestor s pomerne vysokým stropom, takže je vhodný skôr pre komornú hudbu alebo jazzové kvintetá, ale symfonický orchester by sa tam už nahrávať nedal.

Magnetofón je komplikovaný prístroj, ktorý je nielen elektronicky, ale aj mechanicky dosť zložitý.

Sme však vybavení aj mobilnou technikou na analógové nahrávanie, čiže vieme prísť nahrávať hudbu kamkoľvek. Mali sme nedávno veľmi dobrú spoluprácu s rakúskou spoločnosťou Gramola, pre ktorú sme uskutočnili veľa nahrávok komornej hudby v koncertných sálach, najmä vo Viedni. Aktuálne nás čaká dokončenie albumov s Mozartovou, Schubertovou a Haydnovou hudbou, na ktorých sa ako interpreti spojili Klangkollektiv Wien Bruckner String Quartet a Altomonte Ensemble pod vedením Rémyho Ballota.

Technik, resp. zvukár, ktorý obsluhuje mixážny pult a magnetofón, je pri tomto type nahrávania v podstate aj zvukovým majstrom. Určuje pomery jednotlivých nástrojov na nahrávke, ktoré sa pri viacstopovom nahrávaní ešte dajú v postprodukcii upraviť. Ak sa však nahráva už zmixovaný zvuk (live nahrávka), tam sa s dynamikou medzi nástrojmi už hýbať nedá. Aké nároky sú naňho kladené?

Chce to veľa praxe, pretože magnetofón je pomerne komplikovaný prístroj, ktorý je nielen elektronicky, ale aj mechanicky dosť zložitý. Taký človek musí byť dosť zručný, aby s ním vedel správne zaobchádzať, čo sa ešte znásobuje pri mechanickom strihaní pásu. Musí ručným pohybom pásu oproti hlave, iba podľa sluchu, najst

presné miesto, kde chce strih spraviť, potom fyzicky pás rozstrihnúť, vystrihnúť nejakú časť a znova ho zlepíť, alebo doň vlepíť časť z iného pásu, a musí to spraviť úplne presne, inak by bolo „zlepku“ na nahrávke počuť. Čiže musí mať vynikajúci sluch, timing a mnoho rokov praxe. Na pás sa dá nahrávať aj viacstopovo: na pás so šírkou ½" až 4 stopy, na pás so šírkou 1" až 8 stôp a na pás so šírkou 2" až 24 stôp. Ak treba ešte viac stôp, dajú sa viaceré magnetofóny zosynchronizovať. Výhodou takéhoto multitrack recordingu je, že v postprodukcii vieme meniť pomery jednotlivých nástrojov a takisto priradiť rôznym nástrojom rozličné efekty, keďže každý nástroj je nahraný do samostatnej stopy. Pri nahrávke už zmixovaného zvuku priamo do dvoch stôp (stereo) je zasa výhodou vyššia kvalita zvuku, keďže sa ušetrí jeden medzikrok – prepis z multitracku do stereo magnetofónu.

Aké sú v pri analógovom nahrávaní nároky na interpretov?

Aj na nich sú kladené zvýšené nároky, pretože dnešní umelci si zvykli na široké možnosti digitálneho záznamu a možných úprav. Ako hovorí môj priateľ Jan Lžičař, ktorý nahráva klasickú hudbu v Prahe pre Supraphon, hudobníci by dnes boli najradšej, ak by stačilo, aby zaspievali, zahrali len stupnicu a my by sme im z toho niečo „zostrihali“. Rozprával mi o spolupráci s huslistom Josefom Sukom, keď celú platňu nahrali na tri klapky a za dve hodiny mohli ísť na pivo... Hudobníci musia mať v prípade analógového nahrávania repertoár dobre naštudovaný, pretože každá chyba sa musí následne opravovať (vystrihávať) ručne. V takomto prípade netreba nahrávku opakovať celú, stačí

sa vrátiť o pár taktov a nový a starý take zvukár napojí na najvhodnejšom mieste. Alebo sa dá nahrávka strihať takzvaným letným strihom „on air“, čo je ale dosť náročné na synchronizáciu medzi technikom, zvukárom a hudobníkom. Funguje to tak, že sa hudobníkovi pustí do slúchadiel predošlý take, aby sa vedel napojiť a hrať synchronne s predošlou verziou, a v určitom momente zvukár magnetofón prepne do módu záznam (nahrávanie) a pôvodný take pokračuje prekrytý novým, ktorý hudobník práve hrá.

Žiadne dolaďovania, žiadne postprodukcie?

Dolaďovanie, samozrejme, nie. Postprodukcia áno, ale tá sa týka iba kvality zvuku, nie kvality hudobného výkonu. Ak máte podladenú gitaru, tak s tým už nič neurobíme. Hudobníci, ktorí nie sú zvyknutí na to, že tu sa nedá niečo upraviť jedným kliknutím myši, že musia skutočne predviesť profesionálny výkon, bývajú prekvapení.

Stalo sa vám, že niekto príde robiť analógovú nahrávku bez toho, aby vedel, do čoho ide?

Áno, pretože sa stalo módou robiť nahrávky digitálne, ktoré sa potom cez magnetofón len prepíšu a tvária sa, že ide o analógový mastering. Ale to je len akoby dodanie nejakého zafarbenia. Je to presne, ako keď sme sa rozprávali o tom teplom zvuku, ktorý vám vyrobí elektrónka tým, že zvýrazní párne harmonické skreslenia a nepárne potlačí. Taký zvuk vnímame ako takzvané teplejší. Pri skutočnom analógovom masteringu si viete nahrávku upraviť frekvenčne, viete urobiť nejaký dozvuk, pridať rôzne efekty, ale umelecký výkon ako taký už nezmeníte.

Už dlhé roky robíte aj remastering katalógu niekdajšieho štátneho vydavateľstva Opus, ktoré je dnes súčasťou Warner Music. Ako prebieha remastering matrice, čiže úprava zvuku pôvodnej archívnej master nahrávky na páse starom 30-40 rokov?

Každá úprava zvuku znamená prehratie z jedného pásu na druhý v reálnom čase, počas ktorého signál preženiete cez špecifickú zostavu prístrojov, aby ste zmenili napríklad pomer medzi gitarou a basgitrou. Každý prístroj robí niečo iné. Všetky nahrávky remastrojeme analógovo, keď idú na platňu, ale aj digitálne, keď idú na CD. Naposledy sme remastrovali Mariku Gombitovú, Elán, Prúdy či Collegium Musicum.

Spomínali ste, že momentálne je vašou hlavnou činnosťou reštaurovanie a opravy magnetofónov. Odkiaľ sú vaši zákazníci?

Momentálne tu čaká na reštaurovanie tuším 23 magnetofónov, z toho je jeden z Indonézie z Bali, štyri z Indie, jeden z Anglicka, dva z Litvy, štyri z Poľska... proste, celý svet. Existuje niekoľko firiem, ktoré sa venujú repasovaniu štúdiových magnetofónov, ale skoro všetky sa venujú len jednej značke. My robíme všetky najznámejšie značky, to znamená Studer, Telefunken, Nagra, Stellavox, čiastočne aj Ampex, a máme dobré referencie. Za vyše pätnásť rokov máme v databáze asi 4 500 pravidelných zákazníkov.

Ide skôr o nahrávacie štúdiá alebo jednotlivcov?

Asi by som povedal, že naši klienti sú prevažne fanatici kvalitnej hudby. Nahrávacie štúdiá sú buď veľké a patria pod kolosy, ako napríklad Warner Music či Sony, teda



Zvukový majster Ladislav Krajčovič pri finálnom zostrihu nahrávky.
(zdroj SEPEA audio)

spoločnosti s vlastným servisom, alebo ide o nezávislé menšie štúdiá, ktoré však majú často finančné problémy a ide im najmä o technický stav a nižšiu cenu servisu než o perfektný vizuálny stav. Väčšinu našich zákazníkov teda tvoria skôr fanatici kvalitného počúvania, ktorí chcú, aby ich magnetofón nielen perfektne hral, ale aj vyzeral ako nový. Ďalej sú tu zberatelia, z nich niektorí majú na svoje zbierky aj celé domy či sklady. Máme zákazníka v Číne, ktorý má okolo 280 magnetofónov, z toho asi 120 kúpil od nás, ďalší zákazník z Belgicka si postavil samostatný dom na počúvanie vedľa svojho zámku...

S akou najväčšou výzvou ste sa ako firma stretli?

Najväčšou výzvou bolo pochopiť, ako funguje Stellavox, švajčiarsky magnetofón

vyrábaný v 70.-80. rokoch. Mal na svoju dobu niekoľko zaujímavých technických „vychytávk“ a spájal výhody elektrónkového aj tranzistorového magnetofónu. Ku všetkým štúdiovým magnetofónom býval v tej dobe pribalený hrubý manuál, kde bolo všetko rozkreslené do poslednej skrutky, ako sa čo skladá, čo k čomu patrí, skrátka, dočítali ste sa všetko, čo ste potrebovali, keď ste magnetofón opravovali alebo reštaurovali. Stellavox toto nemal, pretože ich vyrobili len okolo 400 kusov, nikdy nemal servisnú sieť. Ten magnetofón „ovládalo“ len pár ľudí na svete. Nám sa podarilo zakúpiť celý archív ukončenej výroby s výrobnými výkresmi aj niekoľkými magnetofónmi. Spätným inžinierstvom sa niekoľko technikov denne-denne rok a pol zaoberalo obrovským množstvom výkresov

Najväčšou výzvou bolo pochopiť, ako funguje Stellavox, švajčiarsky magnetofón vyrábaný v 70.-80. rokoch.

s ceruzkou a plniacim perom popísanými, často nečitateľnými poznámkami po francúzsky... Museli sme zistiť, ako postupovali pri vývoji a odstraňovali chyby. Myslím si, že nikto na svete by to nedokázal zopakovať bez výrobných výkresov. Bola to úžasná práca a dnes sme jedinou firmou na svete, ktorá tieto magnetofóny vie zreštaurovať a opraviť. Posielajú nám ich z celého sveta, naposledy to bol Nórsky národný archív. Naším ďalším plánom je začať vyrábať vlastné magnetofóny, ktorých ideovým základom by bol Stellavox, ale s množstvom našich vylepšení a technických aktualizácií. Vďaka tomu, že opravujeme magnetofóny rôznych značiek, máme odskúšaných množstvo vecí. Našou víziou je priniesť na trh niečo výnimočné. II

Lash & Grey

featuring Dan Bárta & Robert Balzar Songs We Know

ŠIMON ZLEJŠÍ

Mladí slovenskí hudobníci speváčka Kristína Mihaľová a gitarista Jakub Šedivý, vystupujúci pod zvučným aliasom Lash & Grey, dosiahli za posledných pár rokov snáď všetko, čo sa v oblasti jazzu a moderného songwritingu dosiahnuť dá. Okrem dvoch LP s vlastnými skladbami už absolvovali koncert v prestížnej Carnegie Hall v New Yorku, vystupovali na jazzových festivaloch v Paríži, Budapešti, Ravensburgu, Prahe, Stockholme, Ríme, Florencii, získali cenu Radio_Head Awards a Kristína Mihaľová sa ako jediná speváčka z Európy dostala do finále súťaže Sarah Vaughan Jazz Vocal Competition 2022 v New Jersey. Na svoj koncert v bratislavskom Divadle P. O. Hviezdoslava 11. 6. si Mihaľová so Šedivým pozvali dvoch štýlovo spriaznených českých hudobníkov – speváka Dana Bárta a kontrabasistu Roberta Balzara.

Koncert otvoril práve posledne menovaný Balzar kontrabasovým introm k skladbe *Kontrabásnik* z prvého albumu skupiny Illustratosphere. Kompozícia napísaná pred štvrtstoročím nestratila ani po rokoch nič zo svojej hypnotickej atmosféry a Bártovi s Balzarom pri jej interpretácii asistovali Mihaľová so Šedivým. Hudobne to bol jeden z najsilnejších momentov večera, ktorého playlist obsahoval, prekvapivo, viac prevzatých skladieb než pôvodných kompozícií.

Práve na prevzatom repertoári je možné najlepšie sledovať hudobné názory a remeselné schopnosti účinkujúcich. Zatiaľ čo ťažisko prejavu Mihaľovej so Šedivým je postavené viac na improvizácii, u Bárta s Balzarom je dôraz kladený na samotnú skladbu. V troch pôvodných skladbách hostiteľov: *Čakám*, *Come And Get It* a *Incurved in Love* boli obe zložky v rovnováhe, naproti tomu témy v skladbách štandardného repertoáru ostali v polohe parafrázy. Hlavné *East of The Sun And West of The Moon* by si pri majstrovskej scatovej improvizácii Mihaľovej a skvelom Balzarovom kontrabasovom sóle zaslúžilo presnejšiu citáciu témy.

Duo verzia známeho štandardu *I'll Remember April* ponúkala priestor na sólovú hru aj gitare. Extrémne rýchle tempo však bolo pravdepodobne dôvodom, prečo z toho zišlo. Mihaľovej improvizácie možnosti, vychádzajúce zo štúdia inštrumentálnych sól, sú skutočne pôsobivé. Určite by bolo zaujímavé zažiť jej interakciu s mainstreamovým jazzovým triom...

V jazzovej komunite obľúbená a často hraná Stingova *Fragile* vystihuje esenciu Šedivého gitarového štýlu, v ktorom využíva melodické motívy typické pre danú skladbu v sprievodných groovoch. V *Too Young to Die* z repertoáru britskej funkovej kapely Jamiroquai, naopak, citlivo zredukoval svoju hru na minimum a sústredil sa na dopĺňanie Balzarovej rytmicky komplexnej basovej linky. Interpretácia témy, o ktorú sa podelili Mihaľová s Bártom, rozšírená o improvizovanú vokalizáciu v závere skladby, len podčiarkla synergiu ich hlasov. Prekvapením bolo zaradenie Sealovho *Dreaming in Metaphors* v konzervatívnom aranžmáne postavenom na ostinátnom groove kontrabasu.

Tému skladby *Incurved in Love* z druhého albumu Lash & Grey *Blossoms of Your World* si speváci opäť rozdelili na polovicu. Bártovo vyspelý prejav bol v porovnaní s originálnou verziou „civilnejší“, nechýbala mu však hĺbka a hudobná intenzita. Mihaľovej práca s farbou hlasu a melizmami k nemu vytvorila dokonalý emočný protipól, pričom pri ich spoločnej vokálnej akrobacii v závere skladby naskakovala husia koža.

Zbližovanie jazzu a populárnej hudby je pravdepodobne trendom, ktorý sa už nedá zvrátiť. Dokazuje to repertoár tohto koncertu, keď si účinkujúci vybrali aj skladbu Richarda Müllera *Vône*. V prípade Mihaľovej so Šedivým a ich hostí ide o paradox, pretože ich vlastná pesničková tvorba je bohatá na hudobne i textovo hodnotné kompozície. Ich koncertné predvedenie v spolupráci s Bártom a Balzarom by bolo zaujímavé nielen pre poslucháča, ale aj inšpiráciou pre ďalšie hudobné smerovanie Lash & Grey.

Formát dua poskytuje hudobníkom zameraným na improvizáciu a interaktivitu proporčne spravodlivú dávku zodpovednosti a slobody. Pre členov týchto komorných minizoskupení je voľba partnera často osobnou záležitosťou, ktorá ide nad rámec profesionálnych preferencií. Zaujímavým príspevkom k téme bol júnový koncert dua Lash & Grey v Bratislave.

Na Mihaľovú mala hudba skupiny Illustratosphere, ako sama pred posledným číslom playlistu priznala, veľký vplyv už od detstva. Jej dvom prítomným členom vyslovila poďakovanie „za všetko, čo robíte“. Skladbu *Etnika et Nikola* uviedol Balzarov flažoletový groove, podobný hre na africkej kalimbe, ktorý bol vzápätí podporený Bártovmi rytmizovaným spevom. Originálna tónina prinútila Mihaľovú viesť tému pre ňu v nezvyklej altovej polohe. Absolútnou lahôdkou, a to nielen v tejto skladbe, bol pre mňa bezchybný sprievod rytmiky. Balzar je kontrabasista s veľkým prehľadom a jeho linky obsahujú tóny, ktoré dokážu bezpečne identifikovať harmonickú štruktúru každej skladby. Hra s hudobníkom jeho kvalít je ako jazda na luxusnom aute. Záver koncertu sa niesol opäť v znamení vokalizácie, ktorej vrchol, bez sprievodu rytmiky, podporili nadšení diváci tleskaním do rytmu.

Nasledovali standing ovations do posledného miesta zaplneného DPOH a dva prídavky – *How Deep Is Your Love* z repertoáru Bee Gees a brazílska klasika *Corcovado* (*Quiet Nights of Quiet Stars*).

Kristína Mihaľová a Jakub Šedivý sú hudobníci, ktorých interpretačné a kompozičné umenie má presah do viacerých oblastí mimo jazzu. V recenziách sa často vyskytujú porovnania charakterizujúce zvuk, improvizáciu alebo koncepciu recenzovaného hudobníka s renomovanými umelcami. Myslím si, že pre originálny štýl Lash & Grey takéto porovnanie nemá zmysel.

Kompozičný vklad v oblasti modernej piesňovej tvorby obsiahnutý na ich dvoch sólových albumoch je akcentovaný inovatívnym interpretačným nastavením. Hľadanie nových ciest, vlastné špičkovým kreatívnym umelcom, má v ich prípade solídny základ postavený na vzdelaní a prirodzenom talente. Spoločný koncert s Danom Bártom a Robertom Balzarom, dvomi skúsenými českými hudobníkmi, priniesol takmer dve hodiny špičkového hudobného zážitku, ktorý si žiada pokračovanie.

Text je súčasťou Akadémie Hudobného života



Kristína Mihaľová a Dan Bárta
Foto: Michal Babinčák

Dan Bárta a Robert Balzar
Foto: Michal Babinčák



3. 7. 2024

Bratislava, Slovenský rozhlas

Gonzalo Rubalcaba Trio,
Three Pianos

Jeden večer – dva koncerty. Už po šesťnástykrát prináša organizátor One Day Jazz Festivalu Martin Valihora do našej metropoly unikátne kultúrne a hlavne jazzové podujatie. Tentokrát si na chuť prišli hlavne fajnšmekri klavírnej tvorby a interpretácie, ako aj milovníci komornejších zoskupení, hlavne jazzového tria.

V pestrofarebne vysvietenom Veľkom koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu sa nám po úvodnom príhovore Matúša Jakabčica (zastupujúceho M. Valihoru) postupne predstavili, samostatne aj spolu, špičky slovenského jazzového klavíra: Klaudius Kováč, Ondrej Krajňák a Ľuboš Šrámek. Na prvý koncert večera si prizvali top reprezentantov slovenskej jazzovej rytmiky: Juraja Grigláka (basgitaru, kontrabas) a Dávida Hodeka (bicie nástroje). Traja bratia, ako ich uviedol Šrámek, pôsobia na slovenských a medzinárodných

jazzových pódiov už viac ako dve dekády.

Ako prvý sa so svojou originálnou kompozíciou *Chick's Smile* predstavil Kováč. V úvode večera vytvoril príjemnú atmosféru, ktorá nás preniesla do intímneho sveta newyorských jazzových klubov. Kvalitné sóla Kováča a Hodeka nasadili vysokú latku profesionality a hudobného remesla.

Pod Šrámekovou taktovkou sme sa ponorili do voľne improvizovaného intra skladby *Freaks*, z ktorého sa postupne stal dialóg s Griglákovou basgitarou. V sólach sme mali možnosť počuť skvelú interakciu basgitary a bicích, smršť experimentálneho a moderného jazzu prechádzajúceho do mainstreamu.

Ďalší v poradí sa predstavil Krajňák s vlastnou kompozíciou *Twin Flames*. Uhrančivá balada s výrazným kontrabasovým motívom, melancholickou melódiou a modernou koncepciou. Klavír je tu hlavným protagonistom hudobného príbehu, ktorý citlivo dopĺňa sprievodná hra bicích nástrojov a kontrabasu.

Vzápätí sa Krajňák a Kováč skrz Chopinove harmónie z *Nokturna č. 2 Es dur*

Ondrej Krajňák

Foto: Michal Babinčák

op. 9 preniesli do romantického sveta klavírnej hudby 19. storočia. Obaja interpreti brilantne a s úctou ku klasickej tradícii predviedli svoj talent v sólovom i duovom hraní. Technicky bezchybne a s vkusom predstavili svoje hráčske schopnosti, na ktorých sa odzrkadľujú roky skúseností z interpretácie jazzovej a klasickej hudby.

Šrámkov Fender Rhodes nás ku koncu prvého koncertu večera preniesol do éry groovov a fusion v interpretácii azda najhrávanejšej kompozície Herbieho Hancocka *Cantaloupe Island*, kde si všetci hráči a hlavne poslucháči prišli na svoje.

Azda najväčšie čaro živého koncertu spočíva v možnosti sledovať pravý hudobný talent a vnímať energiu improvizovanej hudby. Kováč, Krajňák, Šrámek, Griglák a Hodek, staršia a mladšia generácia slovenských hudobníkov, ukázali skvelú úroveň jazzovej kultúry a tradície. Prvý koncert večera bol prehliadkou štýlovej interpretácie, ako aj multižánrovej zdatnosti.

Po márnom, takmer dvadsaťminútovom čakaní v rade na občerstvenie, sme utekali späť do veľkej sály, kde sme spolu

Prvý koncert večera bol prehliadkou štýlovej interpretácie, ako aj multižánrovej zdatnosti.



Gonzalo Rubalcaba
Foto: Michal Babinčák

s Matúšom Jakabčicom privítali hlavného účinkujúceho večera, Gonzalo Rubalcaba. Trio v zostave: Gonzalo Rubalcaba – klavír, Matt Brewer – kontrabas a Ernesto Simpson – bicie nástroje.

Trio predstavilo takmer všetky kompozície z Rubalcabovho aktuálneho CD *Turning Point/Trio D'été* z r. 2022, ktoré sa vyznačuje moderným zvukom, inovatívnym prístupom a úctou k jazzovej tradícii. Album, ktorý sa zrejme čoskoro stane klasikou, skúma interpretačné i skladateľské možnosti klavírneho tria.

Rubalcabovo trio sa na úvod prezentovalo dvoma titulmi z albumu: *Hard One* a *Iku*. Kubánsky klavirista vo svojom interpretačnom štýle spája prvky world music s jazzom do vzrušujúceho, technicky dômyselného a koherentného tvaru. Jeho hra je nasiaknutá latinskou okázalosťou a sofistikovanou klavírnou technikou. Spolu s Brewerom a Simpsonom ukázali, ako tvoriť a byť inovatívny priamo „on the spot“. Voľná improvizácia a prelínanie žánrov vytvárali, hlavne v skladbe *Hard One*, vkusnú symbiózu farieb, rytmov a kvalitnej hudobnej konverzácie.

Kubánsky klavirista spája prvky world music s jazzom do vzrušujúceho, technicky dômyselného a koherentného tvaru.

Prijemný kontrast prinieslo trio v ďalšom Rubalcabovom origináli *Iku*. Krásne, precízne a dramaturgicky premyslene uviedol skladbu kontrabasovým sólom Brewer. Jej názov pochádza z jorubského výrazu pre smrť. (Jorubčina je jazyk, ktorým sa hovorí v západnej Afrike, predovšetkým v juhozápadnej a strednej Nigérii.) Tematicky vychádza z chorálu, ktorý Rubalcaba v detstve počul na pohrebných obradoch na Kube, kde sa spájali prvky kubánskeho folklóru s africkými rituálmi. Poslucháč sa prenáša do sveta tajomnej harmónie rozjímania a pokoja cez dlhé prepracované sóla Rubalcabu a Brewera, kde predstavivosť nepozná hraníc.

Architektonicky komplexným introm citujúcim fragmenty témy otvoril Rubalcaba skladbu Scotta LaFara *Gloria's Step*. Líder tria a jeho spoluhráči vtiahli publikum do unikátnej a priezračnej jazzovej improvizácie, ktorá tento štandard z repertoáru Tria Billa Evansa preniesla do hudobného jazyka 21. storočia s jeho nekonečnými možnosťami kreatívnych fúzií a inovácií.

Bolero *Otra Mirada*, ktoré sa prvýkrát objavilo na albume *Supernova* (2001),

bolo interpretované ako melancholicky pestré spojenie afrokubánskej tradície s americkým jazzom a európskou klasickou hudbou.

Po troch Rubalcabových originálnych skladbách sa trio titulom *Caravan* vrátilo do minulého storočia. Štandard štandardov, v ktorom si každý jazzman môže vyhodiť z kopýtka. Rubalcaba, Brewer a Simpson spojili vo svojich moderných improvizáciách neskutočnú energiu s výletmi do freejazzu. Trio uzavrelo svoj koncert ďalšou Rubalcabovou skladbou *Joy, Joie* vo sviežom, hravom a interaktívnom móde.

Po standing ovation sa publikum ešte mohlo zahľbiť do prídavku, výraznej Rubalcabovej kompozície *Infantil*, venovanej gitarovej legende Johnovi McLaughlinovi. Štýl skladby, ktorý sa menil od funku cez latino až po mainstream, doslova dvíhal zo sedadiel.

LENKA DOBAI

Nikola Bankov

Song for My Country

Harmonická analýza skladby, sóla a improvizčných prístupov na akordickej schéme originálnej jazzovej kompozície

MARTIN UHEREK

Jeho debutové CD *Bright Future* z r. 2019 kombinuje invenčné melódie s originálnym zvukom. Spolupracoval na ňom so svetovo uznávaným tenorsaxofonistom Seamusom Blakom. Obaja saxofonisti experimentujú s rôznymi efektmi, ktoré albumu dodávajú moderný a špecifický zvuk. *Bright Future* obsahuje Bankovove kompozície *Hope You'll Get It*, *December 16* a *Song for My Country*, ktorá je poctou jeho rodnej krajine.

V analýze posledne spomínanej skladby *Song for My Country* sa zameriame na transkripciu altsaxofónového sóla samotného autora. Kompozícia sa dá chápať aj ako komplexný celok, ktorého obsahom je viacero samostatných dielov. Harmonizácia témy sa priebežne mení, ale pre nás je dôležitá sólová forma, ktorá sa skladá z dvoch základných dielov. V A diele sa nachádzajú dve opakujúce sa štvortaktia akordov Bbmaj⁷/sus⁴/Eb a Dbmaj⁷/Eb. Tento diel je písaný ako open repeat, teda s voľným počtom repetícií. Bankov ho zopakuje dokopy osemkrát, čo predstavuje spolu 64 taktov. Nasleduje 16-taktový B diel, ktorý má o niečo bohatšiu a zložitejšiu harmóniu. Jeho prvé tri štvortaktia obsahujú vždy jeden akord (Ebmaj⁷^{#11}, Em¹¹, Fm¹¹) a posledné štvortaktie dva akordy (Gbmaj⁹, Dbmaj⁹). Tento B diel Bankov opakuje až 16-krát, čo predstavuje 128 taktov, v ktorých svoje sólo graduje melodicky, rytmicky a najmä výrazovo. Rozhodli sme sa neuviesť transkripciu celých 192 taktov, ale uvádzame iba jej časť.

A diel sa začína minimalisticky. Bankov hrá prvé štyri opakovania sólovej formy, teda 32 taktov, iba v duu s basgitarou. Prvých 16 taktov využíva najmä štvrté noty a jednoduché melodické motívy z doškálnych tónov príslušných stupníc. Prvá zložitejšia pasáž sa objavuje v taktach 18–20, kde využíva hexatoniku. Ide o tónový rad, ktorý vznikol spojením durových kvintakordov F dur a Es dur. Hoci ide o tóny zo stupnice B dur, striedaním týchto dvoch kvintakordov dostáva improvizácia inú identitu. Tóny as¹ a¹ as²

f² v 22. takte vytvárajú ilúziu F durovej bluesovej stupnice. V skutočnosti je tu použitá stupnica Des dur s pridaným chromatickým tónom a. Takty 26–27 a 30–31 predstavujú motivickú prácu využitím opakovanej rytmizácie jedného tónu, skoku na najvyšší tón frázy a následné klesanie. Bankov tu ešte stále využíva doškálne tóny spojené s korešpondujúcimi stupnicami B dur a Des dur, s výnimkou 32. taktu, kde na poslednej dobe anticipuje príchod akordu Bbmaj⁷/sus⁴/Eb využitím tónu a.

Od 33. taktu sa pridáva zvyšok kapely. Sprievod je však počas zvyšku A dielu pomerne striedmy. Atmosféra sa radikálne zmení až s nástupom B dielu, keď sa ozve jasný groove, a kapela od tohto momentu hrá naplno. Bankov pracuje v druhej polovici A dielu prevažne motivicky, využívajúc princíp 4 + 4 call and response. V prvom štvortakti formy naznačí charakteristický motív, ktorý ďalej spracováva v druhom štvortakti s využitím zmeny akordu. V taktach 53–54 je vkusne použitá jedna z najcharakteristickejších fráz jazzovej histórie. V 57. takte Bankov preberá motív z taktov 26–27 a následne v taktach 61–64 postupne klesá na najnižší tón rozsahu svojho saxofónu. Konceptne tým uzatvára A diel a pripravuje nástup groove kapely v novom B diele.

Na zjednodušenie orientácie v novej harmónii uvedieme módy, ktoré Bankov primárne využíva na dané akordy. Ebmaj⁷^{#11} – lýdický mód, Em¹¹ a Fm¹¹ – dórsky mód, Gbmaj⁹ a Dbmaj⁹ – durová stupnica alebo lýdický mód. V Bankovovej hre sú však oveľa zaujímavejšie momenty, kde nepoužíva stupnice, ale zvolí inú cestu. Prvé takéto miesto je 71. takt, kde na akord Em¹¹ použije chromatickú postupnosť b¹, a¹, as¹, b¹. Ide o tzv. chromatic cell (chromatickú bunku), charakteristický prvok moderného jazzového jazyka. Hráč využíva na vytvorenie napätia štvortónové skupinky, kde prvé tri tóny idú chromaticky jedným smerom a posledný tón sa vracia na východiskový tón skupinky v opačnom smere. Hneď

Saxofonista a skladateľ Nikola Bankov (1999) patrí medzi významné postavy súčasnej jazzovej scény. Narodil sa na Slovensku a momentálne študuje a pôsobí vo švajčiarskom Zürichu, kam prestúpil z Royal Academy of Music v Dánsku. Už v r. 2015 získal prvé miesto na súťaži Nové tváre slovenského jazzu, je držiteľom prestížneho ocenenia Danish Music Awards. V r. 2021 ho časopis *Forbes* zaradil v rebríčku 30 pod 30 do zoznamu najúspešnejších Slovákov do 30 rokov.

v ďalšom, 72. takte použije vo fráze veľkú septimu dis, čím naznačí použitie molovej melodickéj stupnice namiesto dórskeho módu. Takt 73 na prvý pohľad tiež obsahuje nedoškálne tóny, ide však len o harmonické oneskorenie, kde Bankov ešte pokračuje v tóne z predchádzajúceho akordu, hoci rytmická sekcia už hrá nový akord.

Zaujímavým miestom, hoci plne doškálnym, sú takty 81–84 a následne 85–88. Tu Nikola hrá rozložené akordy s použitím nadstavbových tónov nóny a undecimy v kvintolovom rytmickom delení. Ide o polyrytmický improvizčný prvok, ktorý vo svojej hre používajú saxofonisti ako Jerry Bergonzi, Seamus Blake alebo Melissa Aldana. Štvortaktie 89–91 využíva tzv. intervalovú improvizáciu, kde hudobník vytvára melódiu a harmónie na základe špecifických intervalov namiesto tradičných akordov. V tomto prípade pracuje s čistými kvartami, ktoré stavia najprv nad seba a potom ich posúva vždy o veľkú sekundu. Ďalším zaujímavým miestom sú takty 103–104, kde Bankov na akord Em¹¹ zahrá tóny b¹ a as¹. Hoci to pripomína chromatic cell zo 71. taktu, tu je princíp iný, ide o náznak využitia zmenšenej stupnice. Tá by obsahovala tóny e, f, g, gis, b, h, cis, d, pričom pokiaľ vynecháme tóny f, gis, b, tak nám ostane tón E dórskeho módu. Umným využitím tohto princípu môže hráč aj na molový akord využiť nedoškálne tóny pochádzajúce z tejto príbuznej zmenšenej stupnice, je však nutné sa vrátiť vždy do východiskového akordu, čo Bankov rieši tak, že po tónoch b¹ a as¹ zahrá akordický rozklad e mol.

Najzložitejšia koncepcia sóla je zachytená v 105.–109. takte, kde Bankov využíva rôzne intervalové štruktúry. Základným spoločným menovateľom je použitie troch stúpajúcich tónov s chromatickými prietahmi zospodu a v jednom prípade zhora. Pre lepšiu predstavu sme dané skupiny rozložených štruktúr sprietahom označili prerušovaným legatami. V taktach 105–106 ide o kvintakord F dur, ktorý ako chromatický prietah používa molovú terciu znejúceho akordu Fm¹¹, čím odkazuje na pôvodnú tóninu. Takt 107 využíva lýdický znejúcu štruktúru e¹, f¹, a¹, h¹, ďalej sa tu objavuje náznak F⁷/sus⁴, s prietahom zhora (tóny ges¹, f¹, b¹, c¹). Na prelome taktov 108 a 109 Nikola pokračuje štruktúrou as¹, a¹, d¹, e¹, ktorá vzdialene pripomína štruktúru z taktu 106. Posledná skupinka v takte 109 obsahuje tóny h¹, c², e², g² a je možné ju vnímať ako harmonické oneskorenie a využitie f mol melodickéj stupnice s prietahom h¹. Všetky tieto štruktúry majú bližší alebo vzdialenejší vzťah k pôvodnému akordu Fm¹¹, keďže väčšina z použitých tónov sa dá považovať za doškálne tóny F dórskeho módu a zvyšné nedoškálne tóny vytvárajú napätie a špecifickú farbu.

Nikola Bankov nehrá v sólach nacvičené frázy, je schopný pútavo melodicky tvoriť, pracovať s motívami, muzikálne využívať zložitejšie prvky a koncepty, ktoré do svojej hry vstrebával pri štúdiu na prestížnych európskych jazzových univerzitách. Slovensku prajem, aby malo viac takýchto hráčov! II

Song for My Country

♩ = 235

Nikola Bankov - altsaxofón
Transkripcia Martin Uhrek

B♭maj7(sus4)/E♭ D♭maj7/E♭

9 B♭maj7(sus4)/E♭ D♭maj7/E♭

17 B♭maj7(sus4)/E♭ D♭maj7/E♭

25 B♭maj7(sus4)/E♭ D♭maj7/E♭

33 B♭maj7(sus4)/E♭ D♭maj7/E♭

41 B♭maj7(sus4)/E♭ D♭maj7/E♭

49 B♭maj7(sus4)/E♭ D♭maj7/E♭

57 B♭maj7(sus4)/E♭ D♭maj7/E♭

65 E♭(#11)

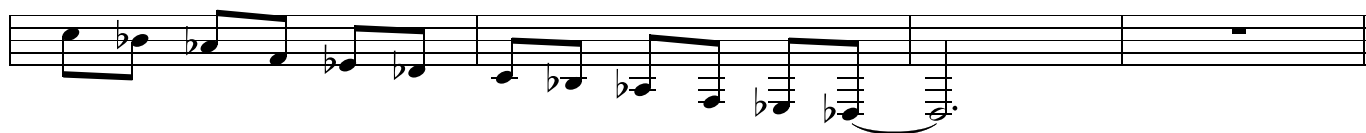
69 E♭m11

73 Fm¹¹



77 G^bmaj⁹

D^bmaj⁹



81 E^b(#11)



85 E^m¹¹



89 F^m¹¹



93 G^bmaj⁹

D^bmaj⁹

E^b(#11)



101 E^m¹¹



105 F^m¹¹

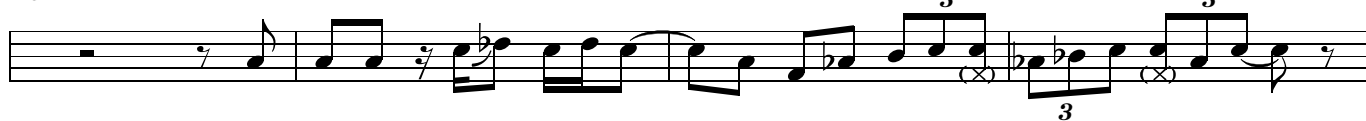


109 G^bmaj⁹

D^bmaj⁹



113 E^b(#11)



117 Em¹¹



121 Fm¹¹



125 G^bmaj⁹

D^bmaj⁹



129 E^b([#]11)



133 Em¹¹



137 Fm¹¹



141 G^bmaj⁹

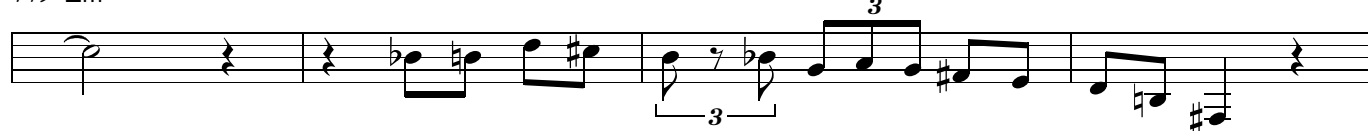
D^bmaj⁹



145 E^b([#]11)



149 Em¹¹



153 Fm¹¹



157 G $\flat$ maj 9 D $\flat$ maj 9

161 E $\flat$ ($\sharp^{11}$)

165 E m^{11}

169 F m^{11}

173 G $\flat$ maj 9 D $\flat$ maj 9

Jazz v emigrácii

MÁRIA REHÁKOVÁ Bratislava – Londýn – Bratislava – Barcelona – Boston...

Hudba je fenoménom, ktorý nepozná zemepis. Jej jazykom sa dohovoríte rovnako dobre v Európe, Amerike, Ázii, Austrálii alebo Afrike. Povolanie hudobníka vás často zavedie na miesta, kde získate viac umeleckej než osobnej slobody. V našom novom seriáli poskytneme priestor na vyjadrenie jazzmanom, ktorí odišli zo Slovenska, aby našli samých seba. So svojimi skúsenosťami sa ako prvá podelila flautistka, skladateľka a líderka zoskupenia Topolána Mária Reháková (29).

My umelci sme často považovaní za vtákov prelietavých, ktorí neustále hľadajú inšpiráciu, nové impulzy a radi skúšajú nové veci, kde sa len dá. Niečo pravdy na tom bude, keďže prirodzenou súčasťou nášho povolania je skúmať svet a zachytiť jeho obraz v hudbe.

Prvýkrát som sa presťahovala ako 19-ročná do Veľkej Británie. Po šiestich rokoch v Londýne som sa na tri roky vrátila naspäť na Slovensko (spolu s mojím manželom Angličanom), posledný rok sme strávili v Barcelone a v septembri sa sťahujeme do Bostonu v Spojených štátoch.

Do Londýna som odišla študovať jazz. Keďže nehram na typickom jazzovom nástroji, ako saxofón alebo trúbka, ale na flaute, predtým mi na rôznych školách bolo slušne povedané, nech sa naučím hrať na niečom inom. Namiesto zmeny nástroja som sa však rozhodla hľadať iné možnosti. V Európe som našla len dve vyhovujúce školy: v Londýne a v Amsterdam. S mojimi veľmi skromnými jazzovými skúsenosťami, ale s veľkým odhodlaním, som sa vybrala na prijímacie pohovory do Londýna na prestížnu Guildhall

School of Music, kam ma na veľké prekvapenie mňa aj môjho okolia prijali. Tak sa začala moja jazzová cesta mimo Slovenska.

Prvých pár rokov bolo veľmi náročných. Väčšina mojich spolužiakov už mala za sebou v priemere štyri až šesť rokov kvalitného jazzového štúdia, ktoré mne chýbalo. Okrem toho väčšina z nich maturovala z hudby a elektronickej hudby. (Áno, toto sú oficiálne maturitné predmety vo Veľkej Británii!) V triede som bola absolútne na chvoste, a to pre mňa bola novinka a veľký úder pre moje ego, keďže na Slovensku som hrou na flaute vyhrávala súťaže klasickej hudby.

Vytrvalo som na sebe pracovala, a to sa aj postupne začalo vyplácať. V treťom ročníku som sa dostala do britského národného jazzového bigbandu pre profesionálnych hudobníkov do 25 rokov National Youth Jazz Orchestra, s ktorým som koncertovala v Anglicku a Európe. Príležitosti postupne pribúdali a štúdium ma ďalej posúvalo milovými krokmi.

Dozrel čas začať pracovať aj na vlastnom umeleckom projekte, a tak vznikla Topolána, s ktorou hrávam dodnes.

V treťom ročníku som sa dostala do britského národného jazzového bigbandu pre profesionálnych hudobníkov do 25 rokov National Youth Jazz Orchestra.

Hudba kapely, kombinujúcej slovenskú ľudovú hudbu s jazzom, odzrkadľuje moju nostalgiu za domovom. Po štyroch rokoch som bakalárske štúdium úspešne završila recitálom, na ktorom som vystúpila práve s Topolánou. Môj profesionálny život umelca na voľnej nohe sa tak mohol začať.

Hudobné pracovné prostredie v Londýne je pestré a vzrušujúce, plné príležitostí a možností rastu. Koncertovala som s jazzovým duom v reštauráciách, hrala s bigbandom na veľkých pódioch, vystupovala v kabarete alebo v menších kluboch. Nebolo nič nezvyčajné hrať aj tri-štyri koncerty za týždeň, čo je pre jazzového flautistu naozaj pekný počet.

Venovala som sa tiež výučbe hry na flaute, čo je vo Veľkej Británii častým spôsobom živobytia umelcov. Tu ma neskutočne prekvapil rozdiel finančného ohodnotenia učiteľa hudby v porovnaní so slovenskými pomermi. Štandardne mi stačilo odučiť približne dva dni individuálnych hodín týždenne na to, aby som si zarobila na prežitie. Zvyšok pracovného času som mala k dispozícii na cvičenie, tvorbu, koncertovanie a tiež rozvoj biznisovej stránky môjho povolania, ako



organizovanie angažmánov, získavanie grantov a i.

Angličania sú v porovnaní so Slovákmi dosť chladní a je náročné dovŕtiť sa, čo si naozaj myslia. Navonok sa vždy správajú veľmi slušne a s noblesou. Ak si myslia niečo negatívne, nepovedia vám to priamo, čo spôsobuje napätie a tiež menej vrúcne a často krehké vzťahy. Blízki priatelia a komunita bolo to, čo mi v Anglicku chýbalo najviac.

Toto bol aj jeden z dôvodov, prečo sme sa s manželom počas pandémie rozhodli presťahovať sa naspäť na Slovensko. Keď sa pandémia skončila a svet sa opäť začal otvárať, chytila nás nová túžba po dobrodružstve. Túžili sme ísť do Spojených štátov a spoločne zažiť krajinu, z ktorej vzišiel jazz. Veľmi som chcela ďalej študovať, a tak som sa v januári 2023 hlásila na viacero amerických škôl.

Najviac ma oslovilo magisterské štúdium na Berklee College of Music s názvom „globálny jazz“. Tento študijný program sleduje presah jazzu, hudby z rôznych kultúr, ako aj sociálnu zaangažovanosť umelcov. Cítila som, že je pre mňa ako stvorený, a to z viacerých dôvodov. Jednak vo svojej autorskej tvorbe

Mária Reháková
a National Youth Jazz
Orchestra
Foto: Carol Hyde

Pre mnohých jazzových hudobníkov je veľkým snom žiť nejaký čas v Amerike, mať možnosť učiť sa od jazzových veľkánov a nasávať autenticitu tejto hudby.

už roky kombinujem slovenskú ľudovú hudbu a jazz v spomínanej kapele Topolana. Zároveň sa už osem rokov venujem téme zmeny spoločnosti prostredníctvom hudobného vzdelávania v našom občianskom združení Za hranice s hudbou.

Na študijný program na Berklee sa každoročne hlásia tisícky študentov z celého sveta, ale prijímajú iba dvadsiatich, ktorým poskytujú plné stipendium na školné. Pri mojom prvom pokuse ma neprijali, ale vytrvalosť, ktorej som sa naučila v Londýne, mi nedala len tak ľahko sa vzdať. Rozhodla som sa, že to skúsím opäť o rok. S manželom sme sa rozhodli na rok odísť do Španielska.

Rok v Barcelone bol skutočne nádherný. Plne sme si užili katalánsku kultúru, umenie, jedlo a prírodu. Pomedzi to sme lietali koncertovať na Slovensko a do Anglicka a tiež učili študentov online. Barcelona je mesto plné umenia – galérie, koncerty, tanec, architektúra... Počas tohto krásneho roka prišiel aj môj druhý, tentokrát úspešný pokus o prijatie na Berklee. Takže sa momentálne aj s manželom pripravujeme na naše nové dobrodružstvo v Bostone. Prípravy sú ako vždy veľmi náročné, a to nielen z praktických, ale aj

z finančných dôvodov. Napriek plnému stipendiu na školné musíme v Amerike z niečoho žiť a náklady sú tam astronomické. Ani ja, ani môj manžel nemáme pracovné víza, takže opäť, presne ako pri mojom odchode do Londýna, hľadám pomoc, kde sa dá, a skáčem do hlbokéj vody skôr, ako som naučím plávať. Hovorí sa však, že „odvážnym šťastie praje“, čo sa mi už viackrát na mojich cestách potvrdilo. Pevne verím, že to nejakým spôsobom spolu zvládneme.

Pre mnohých jazzových hudobníkov (vrátane nás) je veľkým snom žiť nejaký čas v Amerike, mať možnosť učiť sa od jazzových veľkánov a nasávať autenticitu tejto hudby. Som neskutočne vďačná, že nás čaká táto nová kapitola. Nevieť sa už dočkať, ako nás to obohatí – nielen hudobne, ale aj osobnostne. Z dlhodobého hľadiska sa však vidíme naspäť v Európe a jednoznačne aspoň jednou nohou na Slovensku. Spätne vnímam svoj život vo „veľkom rybníku“ ako úžasnú skúsenosť, ktorá ma naučila pokore a tiež tomu, že každý máme svoju vlastnú cestu, na ktorej sa oplatí vytrvať... II



Ján Levoslav Bella Slovenské štvorspevy pre mužský štvorhlas

M. Šimko, J. Kuchar,
P. Kollár, T. Šelc
Hudobné centrum 2023

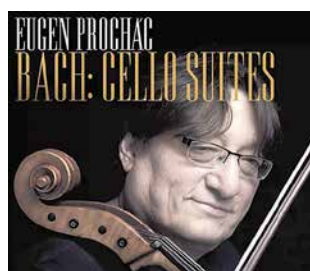
Ján Levoslav Bella sa už vo svojich dvadsiatich rokoch stal autorom *Slovenských štvorspevov pre mužský zbor* v národnom jazyku. Vznikli počas jeho štúdií na viedenskom Pázmaneu (1863–1865), kde študoval teológiu. Na tomto CD ide o výber z cyklu piesní z dvoch zošitov, pričom rámec výberu vytvorila pieseň *Ohlas (Slovenský brat! Objím si mat)* v staršej a novšej, prepracovanejšej, interpretačne náročnejšej verzii (1928). J. L. Bella ich venoval drahému národu, resp. spolkom slovenským a slovan-ským, osvetovým a mládežníckym interpretom. Z textového úvodu notovaného viedenského vydania (Franz Glöggel) sa dozvedáme, že sa snažil jednotlivé štvorhlasy koncipovať čo najspevnejšie a melodickosť a pútavá kantiléna sú na nosiči naozaj dominujúce.

Vo formovej výstavbe sa Bella sústredil na motívickú prácu v dvojdielnych a trojdielnych malých piesňových štruktúrach. Bella si do textovej časti svojich piesní vybral poéziu štúrovskej generácie: básne Sládkoviča, Krčméryho, Hurbana, Hodžu, Kuzmányho, Matúšku a iných. Z hudobnej stránky sa inšpiroval nápevmi Michala Chrástka *Veniec národných piesní slovenských* (1862) a ďalších editovaných národných piesní či zbierok v období národno-eman-cipačných snáh. Takémuto národnému uvedomovaniu a osvojovaniu si zákonitostí jazyka sú prispôsobené aj Bellove piesne.

Dramaturgia nosiča pozostáva z piesní národných: *Vlast moja, Domov Slováka*; hymnických: *Sláva šlechetným* (*Kto za pravdu horí v svätej obeti*), *Už Slovensko vstáva* (*Nad Tatrou sa blýska*); geograficko-symbolických: *Hej, pod Kriváňem to jest krásny svät, Bratislava, Nitra milá, Nitra*; pôvodom ľudových: *Mlynárka a húska* (*Kázala mi mati biele húsky hnati*), *Anička urosená* (*Anička dušička, kde si bola!*), *Valaská* (*Po valasky od zeme!*).

Hoci zrozumiteľnosť spievaného slova je u interpretov výborná, poslucháč iste veľmi ocení uverejnené texty v plnom rozsahu v booklete, pričom vynechané strofy sú vytlačené menej výrazne. Veľmi prínosné sú aj notované ukážky (*Už Slovensko vstáva, Hojže Bože, Bratislava, Sláva šlechetným*). Ako osvieženie celej dramaturgie pôsobia humorné prvky piesní či atraktívne koncipovaná *Zdravica* (*Hore Váhom, dolu Váhom dúha vodu pije*) a tiež zvukomalebne vyznievajúca pieseň *Večerný zvon*.

Výkon členov vokálneho kvarteta Ensemble Momentum (Matúš Šimko – tenor, Juraj Kuchar – tenor, Peter Kollár – bas a Tomáš Šelc – bas) treba vyzdvihnúť. Výborne vystihli atmosféru, funkciu a charakter jednotlivých piesní, pravda, veľkou pomocou im bola ich textová poetická rovina, pričom oceňujem aj zomknuté frázovanie interpretov. Aj keď technická náročnosť najvyššieho nápevkového partu je zjavná, ostatné hlasy s ním vyzneli v očakávanej symbióze. Celkovo možno konštatovať, že hudobné naštudovanie Bellových piesní je v dynamickej pohyblivosti a virtuóznosti profesionálnejšie poňaté, než by ho priniesol zbor menej školených interpretov. Vypočuť si Bellove zbory cez optiku sólistického štvorhlasu možno považovať za interpretačne novátorské poňatie. RENÁTA KOČIŠOVÁ



Eugen Prochác Bach Cello Suites

Real Music House 2023

Aký zmysel má technická brilantnosť, ak hudobník oberie poslucháča o schopnosť pozorného vnímania každého tónu, o detailný vhlad do notového zápisu? Aký zmysel má hrať na jednom z najlepších nástrojov planéty, na ktorom sa slák ponára do strún ako nôž do masla, ak sa hráč len hedonisticky opája sladkým tónom?

Nie, Eugen Prochác nehra Bacha zásadne pomalšie ako jeho kolegovia a ani zvuk jeho violončela nemá estetické deficit. Napriek tomu si pri počúvaní jeho bachovského kompletu a porovnávaní jeho interpretácie s viacerými „svetovými“ výkonmi tieto otázky kladím neustále a so stále väčším zadostučiniením – že výnimočná hudba môže byť tak blízko, tak na dosah...

Už úvodné *Prelúdium z 1. suity* je sugestívnym vstupom do takmer trojhodinového kompletu, od ktorého je ťažké sa odtrhnúť. Prelínanie permanentnej pulzácie s minucióznou mikroagógi-kou v drobných štruktúrach rýchlej motorickej časti predznamenáva hlavnú devízu Prochácovho výkonu – prácu s hudobným časom, ktorej zvládnutie patrí k vrcholnému interpretačnému majstrovstvu. A tohto pôžitku nás nezabaví až do konca. Prochácova hra má spád a vtahuje do vnútra Bachovej hudby. Je za tým až dirigentská kontrola nad časom, zmysel pre dramaturgiu detailu i celku, ideálna kombinácia prirodzenej muzikality (a jej súčasťou je zrejme aj interpretačná láska k rockovej hudbe) a hudobnej

inteligencie, ale aj dobrý vkus a umelecká zrelosť. Ten výnimočný pocit, že každý akcent či vibrato (len občasné, zväčša pomalo rozvážne, no nikdy nevkusné a nikdy neslúžiacce na zakrytie technického problému či interpretačnej bezradnosti) sú volené vedome na správnych miestach s ohľadom na logiku harmo-nicko-melodického priebehu či zmysel frázy, že spomalenie nie je samoúčelným načretím do výrazového arzenálu, ale jasnou formovou cezúrou v perцепčne náročnom cykle pre sólový nástroj... to sú pocity vskutku luxusné.

Pôžitok z Bachovej hudby zvyšuje Prochác pracou so skrytou polyfóniou jednohlasnej faktúry, keď aj v spleti rýchlych pasáží dokáže výrazovo pracovať s jednotlivými tónmi či farbením línií a „registrov“, vďaka čomu napr. v *Gigue 6. suity* evokuje až ansámblivosť hudobného priebehu. Presvedčivá a zrozumiteľná je interpretova terasovitá dynamika, ale i klenutie menších či väčších dynamických fráz, ako aj pointovanie vybraných tónov. Zostávali by sme len pri technickom výpočte interpretačných schopností, ak by sme zabudli na najdôležitejší parameter Prochácovej hry, a tým je estetika jeho prejavu, krása jeho hry. Prochácov Bach je hudbou zrelého človeka – múdry a vrúcny. Pekným príkladom sú menuety *1. suity* v pomalšom tempe – dojímavý smútok prvého menuetu má veľmi ďaleko od tanečnej bezstarostnosti a pôsobivo vypracované ascendenčné „otázky“ v druhom menuete sú nielen choreografickými gestami, ale aj súčasťou dialógu. A sme pri ďalšom interpretačnom majstrovstve, ktorým je deklamatívnosť prejavu... Práve pomalšie volené tempá niektorých častí umožňujú Prochácovi sústrediť sa na detailné frázovanie a poslucháčovi pomáhajú ku kvalitnejšiemu perцепčnému zážitku z hudby, ktorá nie je ľahkým sústom. Príkladom je spomínaná *Gigue*

z poslednej suity i predchádzajúce gavotty, ktoré sú formálne skvelo stvárnené. Procháč nechá poslucháča v pokoji a sústredene vnímať nielen každý návrat témy v rondovej druhej gavotte, ale ho aj pripraví na návrat materiálu prvej gavotty, aby vnímal trojdielnosť hlavnej formy.

Eugen Procháč sa do Bacha vnoril riadnym záberom a to isté ponúka aj poslucháčovi, vrátane vlastnej introspekcie. Môže sa zdať, že to je devíza každého stretnutia s Bachovou hudbou, no pravdou je, že bez správneho sprostredkovateľa to také samozrejme nemusí byť.

ANDREA SEREČINOVÁ



Johann Sebastian Bach: Suites BWV 1007 – 1012

M. Paľa

Pavlik Records 2023

Výrazný slovenský huslista Milan Paľa, známy predovšetkým vďaka interpretácii súčasnej klasickej hudby, zanecháva výraznú stopu aj interpretáciou hudby starších období. Po albume s huslovými sonátami a suitami Johanna Sebastiana Bacha (Pavlik Records, 2018) sa Paľa púšťa do jeho suit pre violončelo. CD však prináša iný zvukový charakter, na aký je poslucháč, ktorý má skúsenosť s týmto repertoárom, zvyknutý. Violončelové suity totiž interpretuje na viole a 5-strunových husliach „Milanolo“, vyrobených na mieru brnianskym Ateliérom Bursík. Je príjemným zistením, že na rozdiel od jeho predošlého, podľa môjho názoru príliš experimentálneho bachovského albumu, sa podarilo Paľovi priniesť vyspelý pohľad

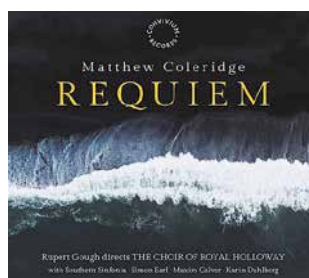
na charakterovú bohatosť hudby tohto génia 18. storočia.

Na prvé počutie má človek pocit, že naozaj ide o hráča venujúceho sa do veľkej miery aj historicky poučenej interpretácii. Občasné odchýlky od zaužívaných princípov si znalý poslucháč všimne až pri sústredenejšom počúvaní, a to najmä prácu s melódiou vo vrchnom registri na úkor basových hlasov, absenciu stabilného pulzu, napríklad v časti *Allemande* zo *Suity* č. 6 *D dur BWV 1012*, alebo dominanciu ľahkých dôb v *Menuete I* zo *Suity* č. 1 *G dur BWV 1007*. A práve pre netradičné usporiadanie prízvukových a neprízvukových dôb nie je možné vždy dostatočne rozoznať tanečný charakter tých častí, v ktorých to je nevyhnutné. Milan Paľa má však dar presvedčiť poslucháča a tieto „nedostatky“ kompenzuje presvedčivosťou a hravosťou interpretácie.

Premyslené, ale zároveň spontánne pôsobiace pohrúvanie sa s hudobným materiálom je evidentné nielen v rýchlejších častiach, ako napr. v *Gigue* z 1. *suity* alebo *Allemande* zo *Suity* č. 3 *C dur BWV 1009*, ale aj v tých pomalších. Paľa často skúma rozličné zvukové polohy svojich nástrojov a nebojí sa riskovať. Jeho hra nie je akademická ani z pohľadu modernej interpretácie klasickej hudby, ani striktné historicky poučená, ale vynáša na povrch interpretovú skúsenosť z rôznych žánrov vrátane súčasnej klasickej hudby. Vďaka tomu všetkému sa dá jednoducho povedať, že počúvať Milana Paľu ma baví.

Svojské čaro má aj zvuk samotnej nahrávky. Od prvého momentu zaujme dozvuk vytvárajúci dojem obrovského priestoru, v ktorom sa elektrizujúci zvuk Paľových nástrojov akoby vznáša. CD tak vytvára éterický dojem a Bachova hudba v ňom dostáva skoro transcendentálny charakter.

ADAM ŠTEFUNKO



Matthew Coleridge: Requiem

The Choir of Royal Holloway, Southern Sinfonia, S. Earl, M. Calver, K. Dahlberg, R. Gough
Convivium Records 2023

Predpokladám, že hudba Matthewa Coleridgea (1980) je neznáma aj tým, ktorí sledujú súčasnú zborovú hudbu podrobne. Tento anglický skladateľ sa doposiaľ zaoberal najmä aranžovaním, no komponuje prakticky od detstva. Patrí k autorom, ktorí majú živú skúsenosť s pôsobením v speváckom zbore – či už ako spevák, dirigent, resp. líder zborových workshopov. Jeho najnovší album stojí za pozornosť aj v našom kontexte, keďže prináša zaujímavé impulzy pre súčasnú sakrálnu hudbu.

Titulná skladba *Requiem* pre sóla, zbor, violončelo, sláčiky, organ a perkusie je Coleridgeovou prvou veľkou kompozíciou, ktorá vznikla už v rokoch 2014–2015. Pôvodná inštrumentácia zahŕňala iba zbor, violončelo a organ a v tejto podobe bola aj nahratá (2020). Autor sa však rozhodol dielo prepracovať a nahráť znovu aj s komorným orchestrom. Na nahrávku oslovil excelentné britské telesá Southern Sinfonia a The Choir of Royal Holloway.

Z hľadiska formy má dielo netradične iba 7 častí (*Introit*, *Kyrie*, *Offertory*, *Pie Jesu, Rex tremendae*, *Agnus Dei* a *Lacrimosa*), no napriek tomu trvá 30 minút. Je pritom cítiť, že skladateľ nechá každú myšlienku doznieť až do úplného konca, nič nie je ukončené predčasne. Hudbu necháva plynúť, vďaka čomu sa môže

ponoriť do hĺbky – podobne ako latinský text omše za zosnulých zostupuje až do hĺbín ľudskej duše. Výsledkom je *Requiem* s mimoriadnym účinkom.

Tendencia k postupnému a nenáhlivému rozvíjaniu motívov je charakteristická aj pre ďalšie skladby albumu, napr. pre zborovú *Stabat Mater Dolorosa*. Skladateľ nadväzuje aj na bohatú tradíciu anglikánskych hymnov, najmä v skladbách s organovým sprievodom (*Magnificat*, *Nunc Dimittis*). Spomedzi sláčikov má na celom albume dôležitú úlohu violončelo (v podaní vynikajúceho Maxima Calvera), ktoré na viacerých miestach vedie zaujímavý dialóg so zborom (časť *Offertory* v rámci *Requiem*), resp. so sopranistkou Karin Dahlbergovou (*And I Saw a New Heaven*). Calverova famózna interpretácia najviac vynikne v inštrumentálnej kompozícii *And There Was Light* pre violončelo a sláčiky.

Skladby Matthewa Coleridgea (najmä *Requiem*) sú neprvoplánové, nepredvídateľné, a to napriek tomu, že ostávajú v tonálnom priestore a ich tvorca sa nepúšťa do experimentov. Vďaka práci s dynamikou, výstavbou a gradáciou viet a vďaka viacerým nečakaným akordickým spojom dosahuje moment prekvapenia a z pohľadu poslucháča aj akéhosi zadostučinenia. Je to hudba nápaditá, inovatívna, no zároveň zvukovo aj atmosférou intímna. Nepoznáme nič, čo by sa približovalo takej úprimnej a jemnej estetike, s akou som sa stretol práve pri tomto albume. Coleridgeova hudba v niečom pripomína morské vlny z titulnej fotky albumu. Raz vás pokojne objíma a ukolíše, inokedy vás ohlušujúco unáša do neznáma. Je to prototyp sakrálny hudby 21. storočia, ktorá oslovuje ľudskú dušu v jej komplexnosti.

JOZEF HORVÁT



CAGE²

B. Chamayou
Warner Classics/Erato 2024

Není vůbec obvyklé, aby světová klavírní hvězda natočila pro velké hudební vydavatelství album se skladbami avantgardního autora 20. století. Francouzský pianista Bertrand Chamayou nicméně už několika svými nahrávkami z posledních let dokázal, že má zájem o dramaturgicky neotřelé počiny a že jeho interpretační umění (v kombinaci se zaštitěním těchto projektů silnou vydavatelskou značkou) má potenciál popularizovat a demytizovat modernu i mezi „mainstreamovými“ posluchači klasické hudby.

Na loňských *Dopisech Eriku Satiemu* vyzdvihoval Chamayou souvislosti mezi dvěma ikonickými hudebními experimentátory: Erikem Satiem a o téměř půlstoletí mladším Američanem Johnem Cagem. Nové CD se už pianista rozhodl věnovat výhradně druhému z těchto skladatelů, konkrétně Cageovým skladbám pro preparovaný klavír ze 40. let minulého století.

Název alba *Cage²* (anglicky „*Cage squared*“, tj. „na druhou“) je převzatý ze stejnojmenného hudebně-tanečního představení, založeného právě na tomto repertoáru, které Bertrand Chamayou připravil společně s choreografkou a tanečnicí Élodie Sicardovou. Jakožto název jevištního díla odkazuje *Cage²* celkem vtipně jak ke čtvercovému rozložení preparovaných klavírů na scéně, tak i ke vzájemné se „umocňující“ spolupráci obou umělců. Coby název sólového

klavírního alba však už tolik smyslu nedává. Fotografie na přebalu, na níž Chamayou na způsob cigarety drží mezi prsty šroub (jeden z předmětů nejčastěji vkládaných do strun preparovaného klavíru), je oproti tomu geniální.

Vybrané Cageovy skladby byly v drtivé většině případů původně hudbou složenou právě k tanečním choreografiím; často tudíž nemají samy o sobě příliš strhující formu, obsahují dlouhé repetitivní části a stavějí spíše na náladě, atmosféře, barvě a zvukových efektech. Právě těmito hodnotami se ostatně podobají francouzskému repertoáru, na který je Chamayou expertem. Z hlediska dramaturgického, zvukového a interpretačního je nicméně na albu *Cage²* učiněno téměř maximum možného pro to, aby hudba bez tance samostatně obstála. Je koneckonců známo, že John Cage a jeho životní partner – choreograf Merce Cunningham – pracovali mimo jiné i s ideou vzájemné nezávislosti taneční a hudební složky, které se v jejich společných dílech mnohdy měly pouze setkávat v čase.

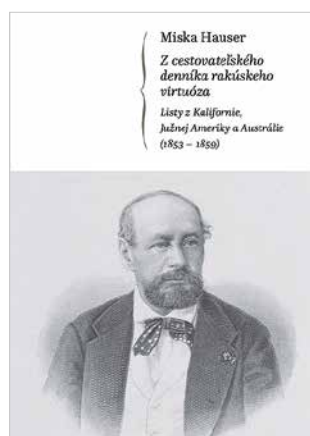
Navzdory zjevným povrchovým podobnostem i stejné době vzniku jsou uváděné Cageovy skladby ve skutečnosti velmi různorodé, a to svým pojetím i svou kvalitou. Některé jsou strohé a přímočaré, využívající jen několik tónů, jiné jsou rozmáklejší v dynamice i ve výrazu a probleskují jimi konvenčnější melodické a harmonické prostředky. Přeslechnout samozřejmě nelze vlivy etnické, zejména asijské hudby. Program alba je důsledně vystaven tak, aby se banalita rytmicky střídala s rafinovaností, dravost s melancholií, živočišnost se zamyšleností.

Oč méně je posluchač rozptylován chybějícím vizuálním vjemem z taneční složky, o to více může ocenit precizní práci interpreta. Plasticita,

živost a barevnost klavírní hry Bertranda Chamayou dovede z Cageových skladeb vykouzlit nečekaně přístupný a posluchačsky vděčný hudební svět. Perkusní efekty, jichž je přípravou klavíru dosahováno, mnohdy imitují bicí nástroje s až fascinující věrohodností. Poutavě zvýrazněny jsou také přeznívací vyšší harmonické frekvence, které se stávají samozřejmou a integrální součástí struktury jednotlivých skladeb.

Pro publikum, které se s tímto repertoárem setkává poprvé, je Chamayou skvělým průvodcem a tlumočnickem, jenž dokáže Cage interpretovat téměř se stejnou vřelostí jako romantické etudy. Výsledné (více než hodinové) album je tedy posluchačským zážitkem poměrně náročným, ale pro pozorné a zvědavé ucho zároveň i mimořádně pestrým a záživným. Je-li moderní hudba prezentována tímto způsobem, má rozhodně šanci zaujmout i širší okruh posluchačů a zbavit se cejchu obskurnosti – ať už by si to její autor přál, či nikoli.

ONDŘEJ FISCHER



Miska Hauser: Z cestovatelského deníka rakúskeho virtuóza Listy z Kalifornie, Južnej Ameriky a Austrálie (1853-1859)

Hudobné centrum 2023

Miska (Michael) Hauser (1822-1887) bol rakúsko-židovský huslista a skladateľ,

príslušník viedenskej husľovej školy, do ktorej patrili v prvej polovici 19. storočia okrem neho aj J. Joachim, E. Reményi, G. Helmesberger a J. Dont.

M. Hauser sa narodil v Prešporke, kde začal študovať hru na husliach a kompozíciu. Ako vrcholný predstaviteľ husľového umenia monarchie koncertoval na turné nielen v Európe, ale aj v Spojených štátoch amerických, v Strednej a Južnej Amerike, na Tahiti, v Austrálii, v Indii, na Cejlóne a v Egypte. Z Ameriky a Austrálie písal listy rodine a priateľom, ktoré najprv vychádzali na pokračovanie vo viedenskom denníku *Ostdeutsche Post*, a neskôr ich jeho brat Sigmund Hauser publikoval knižne pod názvom *Aus dem Wanderbuch eines österreichischen Virtuosen* (1859). Tieto memoárové cestopisné „reportáže“ vo forme listov vyšli v minulom roku v slovenskom preklade vo vydavateľstve Hudobného centra.

Miska Hauser sa v Bratislave nielen narodil, ale v r. 1847 tu koncertoval spolu s ruským klaviristom Antonom Rubinštejnom a neskôr v r. 1860 s maďarskou klaviristkou Serafinou Vrábelyovou. Jeho osobnosť je tak predmetom záujmu aj slovenskej muzikológie v súvislosti s dejinami hudobnej kultúry Pressburgu.

Hauserove reportáže zo sveta zachycujú nielen jeho koncertné aktivity, ale majú širší kultúrny a civilizačný rámeček. Je to pohľad Európana v polovici 19. storočia na anglosasko-americkú (resp. austrálsku) civilizáciu, plný nelichotivých kritických a ironických komentárov na ich spôsob života, hodnoty, na nízku kultúrnu úroveň, úroveň celkovej vzdelanosti vo vtedy z veľkej časti britskom koloniálnom impériu. Hauser hral napríklad v Peru a na Tahiti pred domorodým obecnstvom,

ktoré nemohlo rozumieť Hauserovej európskej hudobno-kultúrnej „misii“ ani fenoménu európskej nástrojovej virtuozy, ktorú Hauser ako huslista v Rakúsko-Uhorsku vrcholne stelesňoval. Jeho koncertné turné v týchto krajinách mali často značne dobrodružný a divoký charakter a Hauser sa ako Európan ocital v nebezpečných situáciách, keď si nebol istý, ako sa táto misia napokon skončí.

Hauserove živé geografické, etnografické a kultúrohistorické charakteristiky rôznych národov a kultúr sú plné pitoreskných detailov, ale svedčia aj o európskom kultúrnom povýšenectve. O obecenstve na svojom koncerte v austrálskom meste Geelong v r. 1855 napríklad píše: „*Dámy, ktoré sedia v prvých radoch, sem prichádzajú v skutku s vyberaným nevкусom, vyzdobené ako papagáje stuhami, perami v kriklavých farbách, džentlmeni niekedy v salónnych smokingoch, inokedy v hrubých bavlnených košeliach, s červenými opaskami ako banditi.*“

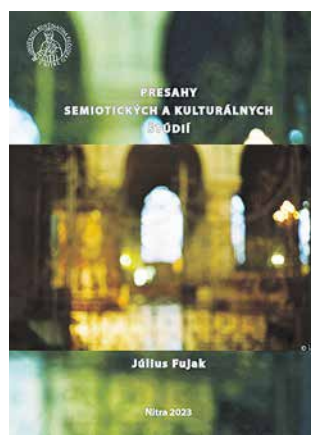
Svoje vzdelanie v kompozícii započal už v Pressburgu a potom prehľbil u C. Kreutzer a S. Sechtera vo Viedni. Tak ako mnohí romantickí skladatelia/husloví virtuózi, aj Hauser komponoval predovšetkým skladby pre svoj nástroj s klavírom a jeho koncertná produkcia tiež pozostávala do veľkej miery z vlastných skladieb, ale aj z transkripcií operných melódií, najmä Schubertových piesní, pre husle a klavír. V menšej miere komponoval aj skladby pre klavír, ako i piesne so sprievodom klavíra. Vo svojich husľových skladbách, najmä v uhorských rapsódiách, uplatňoval novouhorské štýlové prvky, tak ako iní rakúsko-uhorskí (resp. maďarskí) huslisti, napríklad Ede Reményi. Maďarský element aj uhorská kultúrna identita

sú u M. Hausera veľmi silné. Vo svojich zápiskoch Hauser tiež často kvalifikovane hodnotí koncertné a operné produkcie a interpretačné výkony. Dôverne poznal nemeckú romantickú operu, ktorej inscenácie v uvedených krajinách boli predmetom jeho ostrých kritických komentárov.

Miska Hauser, ktorého možno označiť za neprávom zabudnutú postavu v dejinách hudby 19. storočia, vstupuje výraznejšie do nášho povedomia nielen samotným prekladom jeho „reportáží“, ale aj záverečnou muzikologickou štúdiou editora publikácie Vladimíra Godára, ktorá prináša rozsiahly a bohatý portrét Hausera z dnes už takmer neznámych či zabudnutých prameňov a svedectiev z 19. a začiatku 20. storočia, ako i z koncertných programov Hauserových recitálov a dobových recenzií. K publikácii je pripojený aj prvý katalóg všetkých jeho kompozícií (okolo 100 skladieb).

Publikácia zároveň prináša bohatú obrazovú prílohu vrátane neznámych fotografií Hausera a osobností, ktoré sú spojené s jeho životom a koncertnými cestami. Slovenské vydanie Hauserových listov obsahuje v závere kulturologickú esej Silvie Ruppeldtovej *Stredoeurópsky hudobník na križovatkách 19. storočia*. Autorka v nej načrtáva širšie sociálno-politické a civilizačné kontexty Hauserovej epochy a ich odraz v jeho reportážach; zaznamenáva dobové civilizačné fenomény revolúcií, európskeho kolonializmu, nadradeného europocentrizmu, ba až rasizmu, vychádzajúc z analýzy západnej civilizácie v knihe *Svet včerajška* od Stefana Zweiga. Na tomto pozadí sa M. Hauser vo svojich reportážach javí Ruppeldtovej ako typický predstaviteľ európskeho meštiactva.

VLADIMÍR FULKA



Július Fújak Presahy semiotických a kultúrnych štúdií

Filozofická fakulta UKF
v Nitre 2023

Po sérii nedávnych hudobno-umeleckých projektov sa hudobník, pedagóg a teoretik Július Fújak pripomenul aj publicisticky. Jeho ostatný publikačný výstup je primárne vedecko-pedagogickou publikáciou určenou študentom humanitných odborov, avšak svojím širokospektrálnym obsahom môže poskytnúť priestor na reflexiu záujmom o rozmanité pohľady a perspektívy uvažovania o aktuálnych otázkach súčasnej kultúry a umenia.

Publikácia je rozdelená do dvoch tematických okruhov: Prvý okruh s názvom *Presahy semiotických štúdií* je zameraný na oblasť semiotiky umenia a druhý predstavuje *Presahy kultúrnych štúdií*. Leitmotívom Fújakovej práce je práve fenomén presahov medzi súčasnou semiotikou a kulturológiou. Obe disciplíny podliehajúce vývoju a premenám v aktuálnych ekonomicko-spoločensko-kultúrnych reáliách sa ocitajú (ako mnohé ďalšie disciplíny) na pomyselnom rázcestí. Môžu zotrvať v uzavretosti dnes už prekonaných teoretických konceptov alebo, slovami Júliusa Fújaka, „*sa stanú súčasťou revitalizačného úsilia skúmať spoločensky kultúrne-tvorné fenomény v intenciiach*

nevyhnutne komplementárneho interdisciplinárneho presahovania postmoderného vedeckého diskurzu semiotických a kulturologických štúdií“. Práve schopnosť pozorovať a (po)odhaľovať vzájomné presahy v spomenutých vetvách súčasnej humanistiky nachádzame v jednotlivých kriticky reflektovaných témach aktuálnej Fújakovej knihy.

V prvom, na semiotiku zameranom tematickom okruhu ponúka autor pohľad na semiotiku ako zakladajúcu disciplínu zaoberajúcu sa štúdiom znakových systémov, generujúcich široké pole významov. Poukazuje na rôzne poňatia a využitia semiotiky, upozorňuje na súčasne omyly, dezinterpretácie a skreslenia pri jej aplikáciách v súčasných humanitných a spoločenských vedách. Podnetnými sú sondy do interdisciplinárne poňatej existenciálnej meta-semiotiky finskeho hudobného estetika Eera Tarastiho či biosemiotiky Kaleviho Kulla. Túto tematickú líniu uzatvára štúdia venovaná problematike hudobnej semiózy. V nej Július Fújak poukazuje na špecifickosti hudby, na ktoré nazerá prizmou semiotiky (podvojnoscť hudby, iné poňatie znaku a komunikácie v hudobnej semióze a i.).

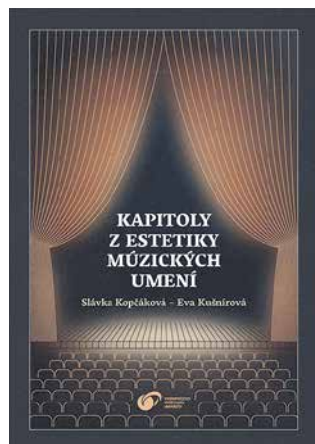
Druhý tematický okruh prináša sondy do aktuálnych fundamentálnych otázok týkajúcich sa stavu civilizácie a ľudskej existencie v súčasnej ére zmutovaného trans-/neo-kapitalizmu. V kriticky poňatých analýzach vedie dialóg a hľadá možné odpovede v presahoch s myšlienkami kulturologicky, filozofsky médií McKenzie Warkovej, antropológa Davida Graebera či postfenomenologického filozofa Henriho Maldineya. Nezostáva však iba v rovine akademických názorov; pohľady na aktuálny stav našej

spoločnosti reflektuje aj cez tvorbu a myšlienky amerického skladateľa, hudobníka a aktivistu Boba Ostertaga.

Publikáciu uzatvárajú dva pohľady na rozmanité podoby hudby a zvuku vo vizuálnom umení.

Kniha *Presahy semiotických a kultúrnych štúdií* ponúka akési vstupné impulzy v podobe niekoľkých nanajvýš aktuálnych tém či myšlienok dotýkajúcich sa našej priamo žitej reality. Jej pozorovanie prostredníctvom rozmanitých disciplín a ich metód, v ktorých aj napriek ich odlišnostiam nachádzame spoločné prieniky „osvetľujúce“ pozorovanú problematiku takpovediac „iným svetlom“, ponúka nový/iný pohľad na jej charakter.

LUBOMÍR PAVELKA



Slávka Kopčáková – Eva Kušnírová Kapitoly z estetiky múzických umení

Vydavateľstvo Prešovskej
univerzity 2024

Najnovšiu knižnú publikáciu z oblasti estetiky múzických umení autorsky pripravila dvojica pedagogičiek Inštitútu estetiky a umeleckej kultúry Filozofickej fakulty v Prešove. Ide o zaujímavú interdisciplinárnu symbiózu, keďže prvá z autoriek (Slávka Kopčáková) je významná slovenská muzikologička etablovaná v európskych výskumných

kontextoch, druhá z nich (Eva Kušnírová) je teatrologička a kulturologička. Na slovenskom knižnom trhu je nedostatok učebníc z oblasti teórie či estetiky umení, ktoré sú dôležité nielen ako zdroj základných informácií pre študentov, ale zároveň prispievajú k precizovaniu významu termínov a pojmov.

Publikácia sa nezaobera len samostatnými témami obsiahnutými vo svojom názve, ale prekračuje hranice umenovedných disciplín a zvyrazňuje interdisciplinárne väzby medzi estetikou, filozofiou umenia a teóriou umenia. Šírkou záberu a akcentovaním širšieho umeleckého, ale aj teoretického kontextu prekročili autorky hranice tradičnej učebnicovej propedeutiky a kniha vykazuje charakter monografickej práce s akcentom na prehľadnú systemizáciu a syntézu kľúčových esteticko-filozofických a umenovedných prístupov vzťahujúcich sa na oblasť identifikovanú ako múzické umenia. Konkretizuje jadro vedomostí v oblasti estetiky performatívnych umení a aplikuje uvedené princípy na oblasť hudby a divadla.

Primárne je publikácia určená študentom estetiky na slovenských vysokých školách, ale uplatnenie nachádza aj medzi študentmi umeleckých odborov na Slovensku. Obsahová náplň je na vysokej odbornej úrovni, zohľadňuje a primeraným spôsobom približuje súčasný stav poznania. Textové spracovanie sa vyznačuje zrozumiteľnosťou a názornosťou, kapitoly sú systematicky a logicky koncipované a umožňujú porozumieť spoločenskému aj filozofickému kontextu. Logická línia výkladu uľahčuje porozumenie vzťahom a súvislostiam medzi jednotlivými teóriami a pojmami. Autorky k jednotlivým

kľúčovým pojmom uvádzajú aj zaužívané termíny, ktoré sa v domácom prostredí používajú, konfrontujú ich však s okolitými krajinami, čím rozširujú terminologickú výbavu študentov.

Obsah učebnice tvoria štyri vnútorne štruktúrované kapitoly: *Filozofia performativity a jej estetické konzekvencie*, *Performativita a performancia v hudbe*, *Performatívne umenia v divadle* a *Estetika performatívneho umenia*.

V prvej kapitole *Filozofia performativity* Slávka Kopčáková konkretizuje pozíciu múzických umení v samotnom systéme umení. Prehľadne systemizuje kategórie a pojmy estetiky performatívnych umení a objasňuje kľúčové teoretické rámce aktuálnych definičných vymedzení východiskových pojmov. Prínosom kapitoly je aj prehľad filozoficko-teoretických súvislostí medzi kľúčovými „obratmi“ v dejinách umenia 20. storočia (performatívny obrat, psychologický obrat atď.) a precizovanie významov pojmov experimentálna a avantgardná hudba.

V druhej kapitole *Performativita a performancia v hudbe* Kopčáková objasňuje pojmy performancia, akcia (event) a happening a sústreďuje sa na objasnenie filozoficko-estetického kontextu, v ktorom sa uvedené pojmy v teoretickej reflexii hudby 20. storočia generovali.

Autorkou ďalších dvoch kapitol (*Performatívne umenia v divadle* a *Estetika performatívneho umenia*) je Eva Kušnírová, ktorá v nich špecifikuje a objasňuje teoretické rámce používania pojmov performativita, performatívne štúdiá a performancia vo všetkých kontextoch vzťahujúcich sa k divadelnému umeniu. Zrozumiteľne ozrejmuje

terminologické a konceptuálne odlišnosti pojmov happening, event, performancia a akcia v oblasti divadla, ale aj mimo neho, a umožňuje porozumieť kultúrnemu a spoločenskému kontextu, v ktorom sa nový model performancie konštituoval. Podrobnejšie si všíma interdisciplinárne súvislosti estetických teórií performativity a sústreďuje sa na štyri atributívne vlastnosti performativity (materiálnosť, priestorovosť, telesnosť a zvukovosť) a na zdôraznenie procesualnosti analyzovaných fenoménov.

Zostáva len konštatovať, že ide o fundovanú vysokoškolskú učebnicu s viacnásobným využitím, ktorá vzhľadom na precíznu prácu s pojmami a termínmi môže okrem študentov estetiky zaujať aj odborníkov v oblasti umenovedných disciplín. Nájde svoje využitie aj ako východiskový text na ďalšie bádanie nielen pre študentov, ale aj vedeckých pracovníkov.

ZUZANA SLUŠNÁ

Mimoriadny koncert BHS

ŠTVRTOK 5. 9.

19.30

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

The Cleveland Orchestra

Franz Welser-Möst | dirigent

Víkingur Ólafsson | klavír

Robert Schumann

Koncert pre klavír a orchester
a mol, op. 54

Piotr Iljič Čajkovskij

Symfónia č. 5 e mol, op. 64

Otvárací koncert 59. ročníka BHS

PIATOK 20. 9.

19.30

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

Slovenská filharmónia

Daniel Raiskin | dirigent

Roman Patkoló | kontrabas

Alexander Moyzes

Dolu Váhom, op. 26

Nino Rota

Divertimento concertante
pre kontrabas a orchester

Dmitrij Šostakovič

Symfónia č. 9 Es dur, op. 70

SOBOTA 21. 9.

16.00

Stĺpová sieň Slovenskej filharmónie

Quasars Ensemble

Ivan Buffa | dirigent

Leo | koto

Zdeněk Folprecht

Concertino pre deväť nástrojov, op. 21

Dai Fujikura

Koncert pre Koto

Aaron Copland

Apalačská jar, suite pre trinásť nástrojov

19.30

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

Wiener Symphoniker

Petr Popelka | dirigent

Anna Vinnitskaya | klavír

Piotr Iljič Čajkovskij

Koncert pre klavír a orchester
č. 1 b mol, op. 23

Béla Bartók

Koncert pre orchester

NEDEĽA 22. 9.

19.30

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

**Arménsky národný
filharmonický orchester**

Eduard Topchjan | dirigent

Stanislav Masaryk | trúbka

Piotr Iljič Čajkovskij

Francesca da Rimini,
symfonická fantázia, op. 32

Alexander Arutjunian

Koncert pre trúbku a orchester

Sergej Rachmaninov

Symfónia č. 2 e mol, op. 27

UTOROK 24. 9.

19.30

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

English Chamber Orchestra

Kaspar Zehnder | dirigent

Colin Currie | perkusie

Joseph Haydn

Symfónia č. 95 c mol

James MacMillan

Veni, Veni Emmanuel

Peter Maxwell Davis

Farewell to Stromness

Igor Stravinskij

Pulcinella, suite z baletu



Autor diela: Juraj Čutek

STREDA 25. 9.

19.30

Malá sála Slovenskej filharmónie

Ivan Ženatý | husle

Marian Lapšanský | klavír

Antonín Dvořák

Sonatina G dur, op. 100

Sonáta pre husle a klavír F dur, op. 57

Johannes Brahms

Scherzo c mol zo Sonáty F-A-E

Sonáta pre husle a klavír

č. 3 d mol, op. 108

ŠTVRTOK 26. 9.

19.30

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

Slovenská filharmónia

Slovenský filharmonický zbor

Jaroslav Kyzlink | dirigent

Jan Rozehnal | zbormajster

Mária Porubčinová

Jiří Brückler

František Zahradníček

Michal Lehotský

Peter Mikuláš

Aleš Jeniš

Alžběta Poláčková

Michaela Zajmi

Bedřich Smetana

Libuše, koncertné uvedenie opery

PIATOK 27. 9.

19.30

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

Česká filharmónia

Semjon Byčkov | dirigent

Daniil Trifonov | klavír

Antonín Dvořák

Koncert pre klavír a orchester
g mol, op. 33

Hector Berlioz

Fantastická symfónia, op. 14

PREDAJ VSTUPENIEK

v pokladnici Slovenskej filharmónie budova Reduty pondelok – piatok | 12.00 – 18.00
a hodinu pred každým koncertom

tel.: +421 2 20 475 293

e-mail: vstupenky.bhs@filharmonia.sk

predaj vstupeniek on-line: www.bhsfestival.sk | www.filharmonia.sk

Zmena programu a účinkujúcich vyhradená.

UTOROK 1. 10.

19.30

Stĺpová sieň Slovenskej filharmónie
Slovenský komorný orchester

Ewald Danel | umelecký vedúci

Ján Bogdan | violončelo

Alexander Moyzes

Musica Istropolitana,

koncertná predohra, op. 73

Pēteris Vasks

Koncert pre violončelo a sláčikový
orchester č. 2 *Présence*

Antonín Dvořák

Sláčikové kvinteto č. 2 G dur, op. 77

STREDA 2. 10.

19.30

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

Alcina – Začarovaná láska

La Cetra, barokový orchester Bazilej

Andrea Marcon | dirigent, čembalo

Magdalena Kožená | mezzosoprán

Georg Friedrich Händel, Arcangelo

Corelli, Alessandro Marcello,

Francesco Maria Veracini

ŠTVRTOK 3. 10.

19.30

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

**Kórejský národný
symfonický orchester**

David Reinland | dirigent

Sumi Jo | soprán

árie z oper skladateľov:

Gioachino Rossini, Gaetano

Donizetti, Vincenzo Bellini,

Wolfgang Amadeus Mozart

Robert Schumann

Symfónia č. 4 d mol, op. 120

PIATOK 4. 10.

19.30

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

**Symfonický orchester mladých
z Barcelony**

Carlos Checa | dirigent

Ilya Maximov | klavír

Sergej Rachmaninov

Koncert pre klavír a orch. č. 2 c mol, op. 18

Nikolaj Rimskij-Korsakov

Španielske capriccio, op. 34

Manuel de Falla

Trojrohý klobúk, suite č. 2

SOBOTA 5. 10.

19.30

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

**Symfonický orchester
Slovenského rozhlasu**

Rastislav Štúr | dirigent

Astrig Siranossian | violončelo

Jevgenij Iršai

A chto beťar, predohra **premiéra**

Antonín Dvořák

Koncert pre violončelo a orchester
h mol, op. 104

Anton Bruckner

Symfónia č. 4 Es dur *Romantická*

Záverečný koncert 59. ročníka BHS

NEDEĽA 6. 10.

19.30

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

Slovenská filharmónia

Slovenský filharmonický zbor

Sylvain Cambreling | dirigent

Jan Rozehnal | zbormajster

Catriona Morison | mezzosoprán

Pavol Bršlík | tenor

Edwin Crossley-Mercer | bas

Hector Berlioz

Romeo a Júlia,
dramatická symfónia, op. 17

