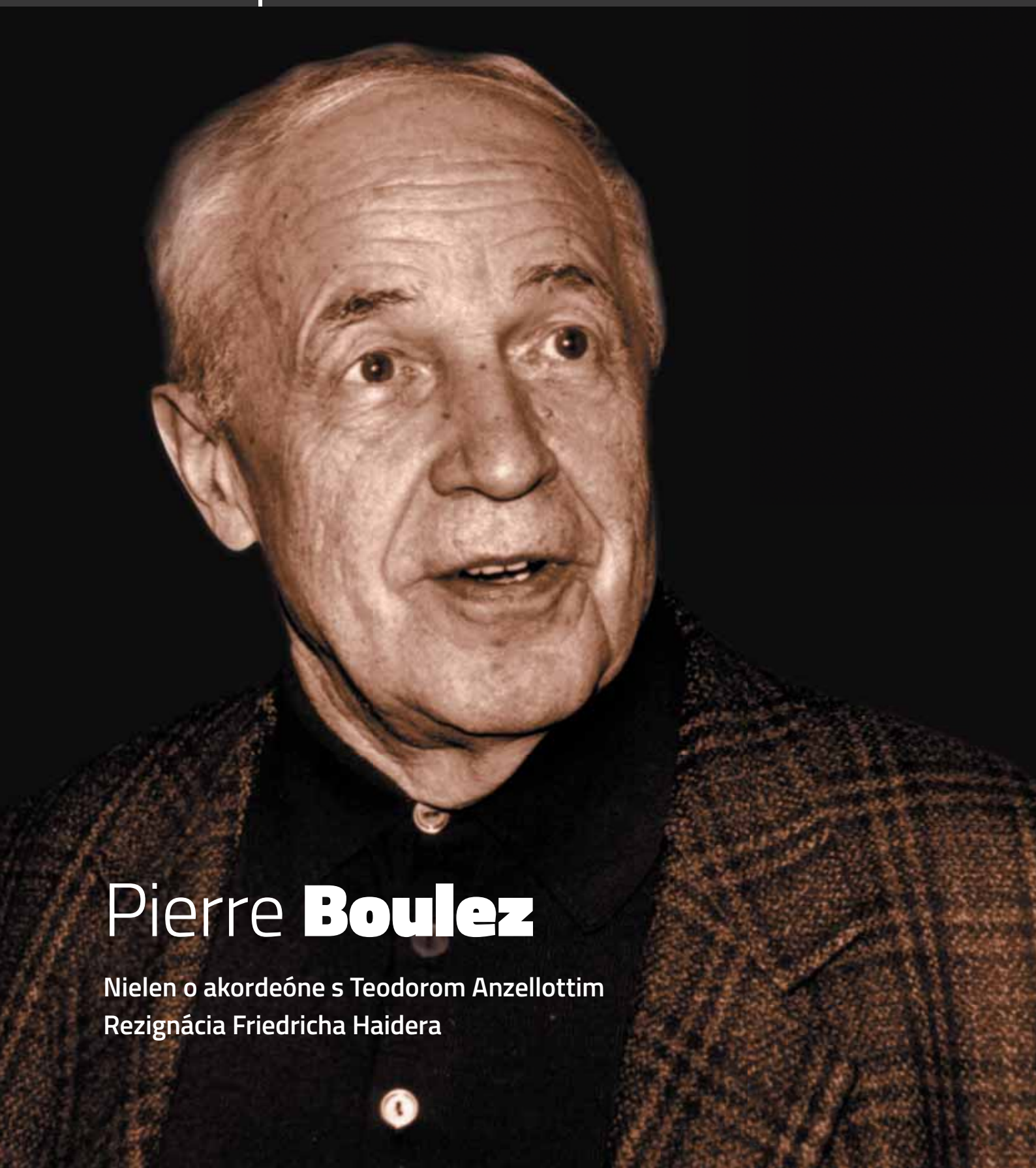
9 771335 414008 02

hudobný život

ROČNÍK XLVIII
1–2
2016
2,92 €

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Spravodajstvo: Jubilant Vladimír Bokes / **Nekrológ:** Kurt Masur / **Rozhovor:** Oľga Smetanová, David Danel / **Mimo hlavného prúdu:** NEXT 2015 / **Preklad:** O Šostakovičovi so Sergejom Nevským



Pierre **Boulez**

Nielen o akordeóne s Teodorom Anzellottim
Rezignácia Friedricha Haidera

Slávnostný koncert k 70. výročiu vzniku Slovenského filharmonického zboru

19. 2. 2016
—
19.00
—
piatok, Koncertná sieň SF

70. výročie vzniku Slovenského filharmonického zboru

www.filharmonia.sk

Editorial

T. Anzellotti

O. Smetanová

F. Haider

Vážení čitatelia,

témami aktuálneho dvojčísla *Hudobného života* je séria nedávnych odchodov – Pierra Bouleza, Kurta Masura a v istom zmysle aj nečakaná rezignácia hudobného riaditeľa Opery SND Friedricha Haidera.
Umelecký odkaz jednej z najvýraznejších hudobných ikon 20. storočia poznamenal niekoľko generácií. Pierre Boulez si získaval obdivovateľov radikálnym novátorstvom svojho kompozičného jazyka i osobitosťou, s akou dokázal sprítomňovať odkazy Wagnera, Weberna, Bartóka či Stravinského. V nekrológu naňho spomína skladateľ a dirigent Ivan Buffa. Radám maestra Kurta Masura zasa minulý rok pozorne načúval mladý dirigent Lukáš Pohůnek. Žilinskému rodákovi sa podarilo byť účastníkom Masurových newyorských (neskôr aj lipských) majstrovských kurzov a inšpiratívnosť týchto stretnutí približuje v spomienke na veľkého dirigenta i v rubrike Miniprofil.
Rezignácia hudobného riaditeľa Opery SND zaskočila mnohých, hoci škrípanie v opernom orchestri naznačovalo už dianie okolo premiéry *Veci Makropulos* v novembri 2015. Nemožnosť naplnenia umeleckej vízie kritizovaná Haiderom však stojí za úvahu, podobne ako „*dlhodobé sťažnosti na jeho riadiacu prácu*“ uvádzané hovorcom Ministerstva kultúry... Aj pre takéto dôvody nebude Bratislava ešte dlho konkurovať vychyteným hudobným metropolám, hoci počas prvého februárového víkendu sa k ním vďaka festivalu Konvergencie určite priblížila. Kompletné sláčikové kvartetá Dmitrija Šostakoviča v podaní špičkového britského súboru Brodsky Quartet si v priebehu troch dní nevypočujete hocikde a väčšina z tých, ktorí si tento zážitok nenechali ujsť, naň bude ešte dlho spomínať. Recenziu koncertov síce ponúkneme až v marcovom vydaní, no 110. výročiu narodenia Šostakoviča venujeme zatiaľ rozsiahly rozhovor s ruským skladateľom Sergejom Nevským.
Predplatitelia *Hudobného života* získavajú spolu s časopisom publikáciu *Hudobné udalosti na Slovensku 2016* – tá môže byť podnetom k návšteve podujatí, ktorých bude počas Roka slovenskej hudby 2016 určite dosť.

Pokojné čítanie praje
Peter MOTYČKA

Obsah

Spravodajstvo, koncerty, festivaly
2 **Beethoven & Beethoven, Hory dokážu byť zradné, i v hudbe..., Jubilant Vladimír Bokes, Kvintetá na hrade, Ensemble Ricercata so štvrťtónmi, Slovenská filharmónia, Litovská hudba v kontexte – inšpirácia pre Slovensko?, Prehliadka mladých slovenských organistov, Grieg Day – podujatie plné nórskej hudby, Talentovaná umelkyňa s veľkým srdcom v Bratislave, Rodinné koncerty v Moyzeske**

Miniprofil
4 **Lukáš Pohůnek**

Nekrológ
5 **Kurt Masur 1927–2015** *L. Pohůnek*
6 **Pierre Boulez 1925–2016** *I. Buffa*

Téma
7 **Pierre Boulez pretrváva ako médium v hudobnom svete** *Z. Šikrová*

Rozhovor
12 **Teodoro Anzellotti: „Záujem publika nemá vplyv na hodnotu diela.“** *A. Šuba*
18 **Oľga Smetanová: „Väčšinu cieľov, s ktorými som do Hudobného centra prichádzala, som naplnila.“** *P. Motyčka*
21 **David Danel: „Chtěl bych z HISu udělat generátor dění kolem nové hudby.“** *Z. Šikrová*

Mimo hlavného prúdu
24 **NEXT 2015** *R. Kolář, T. Feledi*
26 **Hudba dneška v SNG: BEFORE & AFTER SILENCE 9** *J. Tkáč*
27 **Hudba u Fullu** *Z. Šikrová*
28 **Sound Art Atelier Košice: otvorený ateliér zvukového umenia & SOUND ART LAB** *Z. Šikrová*

Preklad
30 **O Šostakovičovi so Sergejom Nevským** *D. Baviľskij*

Seriál
34 **Nahrávanie folklóru na území Slovenska XI: Leoš Janáček a jeho spolupracovníci** *M. Minárik*

Stará hudba
37 **Resonanzen v znamení apokalypsy / Aeterna ukončila svoj cyklus talianskym barokom** *P. Sabo*

Téma
38 **Rezignácia Friedricha Haidera** *M. Mojžišová*

Hudobné divadlo
40 **Juhoamerická tanečná telenovela na špičkách** *P. Maťo*
41 **Všetci sme rovnakí?** *V. Blaho*
42 **Cigánsky barón bez atmosféry** *P. Unger*
43 **Operný zápisník – Neprehliadnuteľný umelecký revanš / Chránený Fénix / Storočnica Marky Medveckej** *M. Glocková, R. Bayer, M. Mojžišová*

Zahraničie
44 **Mníchov: Spaľujúca vášeň** *R. Bayer*
45 **Drážďany: Keď luxus nie je šťastím** *A. Schindler*
46 **Zürich: Cirkus Marthaler** *R. Bayer*
47 **Budapešť: Bizarne dekadentný Vivaldi / Londýn: Turangalîla na Southbanku** *J. Cseres, A. Platzner*
48 **Viedeň: Věc Makropulos přesne podle Janáčka** *L. Nota*

Recenzie
49

Index
56

Kam/kedy
60

Mesačník **Hudobný život**/január-február 2016 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
Redakčná rada: Alžbeta Rajterová, Igor Wasserberger, Vladimír Zvara
Šéfredaktor: Peter Motyčka – Jazz, Spravodajstvo (tel. +421 2 20470420, 0905 643 926, peter.motycka@hc.sk)
Redakcia: Robert Kolář – Spravodajstvo, Skladba / skladateľ mesiaca, Stará hudba, Súčasná hudba (robert.kolar@hc.sk), Andrej Šuba – Recenzie CD / DVD / knihy, História, Stará hudba, Rozhovory (andrej.suba@hc.sk), Michaela Mojžišová – Hudobné divadlo, Zahraničie (michaela.mojzisova@hc.sk)
Jazykové redaktorky: Andrea Draganová, Eva Planková
Výtvarná spolupráca: Róbert Szegény

Distribúcia a marketing: Viktória Slatkovská (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:** Peter Beňo, Róbert Szegény • **Tlač:** DOLIS, Bratislava • **Rozširuje:** Slovenská pošta, a.s., Mediaprint-Kapa a súkromní distribútori • **Objednávky na predplatné** prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty, alebo e-mail: predplatne@slposta.sk • **Objednávky do zahraničia** vybavuje Slovenská pošta, a.s., Stredisko predplatného tlače, Uzbecká 4, P.O.BOX 164, 820 14 Bratislava 214, e-mail: zahranicna.tlac@slposta.sk Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. Používanie novinových zásielok povolené RPPBA Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03. • **Indexové číslo** 49215. ISSN 13 35 41 40 • **Obálka:** P. Boulez (foto: © Universal Edition / E. Marinitsch) •

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

Ďalšie hudobné spravodajstvo nájdete na stránke www.hc.sk/hudobny-zivot/

Beethoven & Beethoven

Prelom roka 2016 sa niesol v znamení dvoch koncertov rovnomenného privátneho abonentného cyklu: prvý bol viedenský a druhý bratislavský. Na tom viedenskom sa 22. 11. vo Veľkej sále Musikvereinu spolu s **Bruno Walter Symphony Orchestra** (BWSO), tradične pod taktovkou **Jacka Martina Händlera**, predstavil rakúsky klavirista **Gottlieb Wallisch**, ktorý predniesol Beethovenov *4. klavírny koncert G dur op. 58*. Wallischov na precíznosti založený rezervovaný štýl sa dobre dopĺňal s brilantným klavírnym partom, a hoci na mnohých miestach skĺzaval k akademickej jednotvárnosti, dal priechod aj podmanivej drobnokresbe. Niet pochýb o tom, že Wallisch je technicky vynikajúco disponovaný hráč, no počas nedeľného koncertu vystúpili do popredia celkom zreteľne nepresnosti v pasážových behoch, predovšetkým v prvej časti *Allegro moderato*. Na druhej strane boli tieto nepresnosti v hladko a neproblematicky plynúcej skladbe vari jediným zdrojom napätia. Po zvukovej stránke však Wallisch spolu s orchestrom vytvorili kompaktný vyvážený celok. Brahmsova *Symfónia č. 2 D dur op. 73* priniesla veľmi príjemné poslucháčske zážitky a z ostatných samostatných orchestrálnych výkonov BWSO (tzn. bez sólistov), ktoré som mal za poslednú dobu možnosť počuť, by som ho zaradil medzi najvydarenejšie. Händlerovi sa podarilo z orchestra vyťažiť elegantný homogénny zvuk spočívajúci pre BWSO už tradične na peknej farbe sláčikov, doplnený mäkkými drevami a žiarivými plechmi, ktorých prítomnosť nebola rušivá. Pre tieto atribúty ponúka Brahmsova hudba dostatok priestoru, rovnako tak pre dôstojnosť podčiarkujúce široké gestá, ktorými Händler mimoriadne účinne skladbu tvaroval.

Ak vo Viedni Beethoven prím nehral, v Bratislave bolo všetko inak. Bratislavský koncert bol podľa programového bulletinu „venovaný medzinárodnému dňu pamiatky obetí holokaustu a 71. výročiu oslobodenia koncentračného tábora Auschwitz-Birkenau“ a onen deň jeho uskutočnenia, 27. 1., na oplátku nám venoval veľmi svieži zážitok z Beethovenovho *Trojkoncertu pre klavír, husle, violončelo a orchester C dur op. 56* v podaní svetoznámeho violončelistu **Mischu Maiského** a jeho detí **Lily** (klavír) a **Saschu** (husle). Hoci zvuk klavírneho tria nebol najvyváženejší a dominoval mu prirodzene široký a hrejivý tón violončela, z „rodinného“ hrania dýchala pozitívna energia a radosť. Bolo vidno, že Maisky aj pred sedemdesiatkou stále hrá rád a že hrá predovšetkým pre publikum. To, čo postihlo Dvořákovu *„Novosvetskú“* by som označil slovným spojením „podivuhodná intenzifikácia“: pomalé tempá boli extrémne pomalé (*Largo*), hlasné pasáže mimoriadne hlučné (*Allegro con fuoco*), dramatické momenty obzvlášť drsné, náhle zvraty príliš násilné. A to všetko bez zjavného dôvodu. Mal byť vari dôsledkom tejto „podivuhodnej intenzifikácie“ intenzívnejší hudobný zážitok? Nuž, svojím spôsobom sa to aj podarilo. Uvidíme, čo prinesie záverečný koncert prvého ročníka cyklu Beethoven v máji. Čaká nás „Eroica“ a Čajkovského *Husľový koncert*. Predstaví sa v ňom Dalibor Karvay.

Alexander PLATZNER

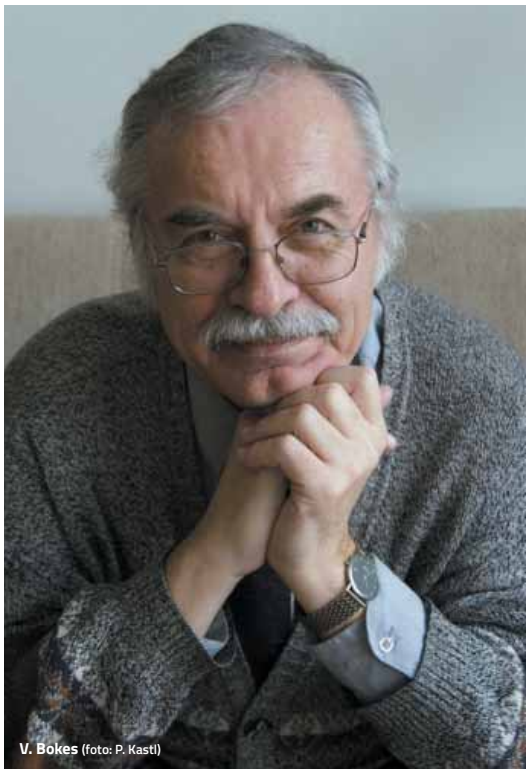
Hory dokážu byť zradné, i v hudbe...

„Kdesi dávno – pradávno sa v chronologických hlbinách 18. storočia zjavila symfónia (...) Na ceste k triumfom sa v druhej polovici storočia vyskytol bohatier menom Josef Haydn. Vzal symfonické klbko do skúsených rúk a rok po roku ho stále intenzívnejšie a agilnejšie dostával do neuveriteľnej kondície. S (!) nonšalantných cyklických útvarov...“ Takémuto skutočne ohromujúcemu exkurzu do dejín symfónie boli podrobení návštevníci koncertu pod taktovkou **Juraja Valčuhu**, ktorí sa 18. 12. rozhodli zainvestovať do filharmonického bulletinu. Slová o hudbe nie sú dôležitejšie ako hudba samotná, nechám preto blbiny o hlbinách bokom a pokúsim sa agilne rozpliesť klbko koncertu s elitným slovenským dirigentom – pokiaľ možno chronologicky. Večer so **Slovenskou filharmóniou**, v ktorý všetci čakali najmä na trochu hlučné rozprávanie turistu Straussa o jeho zážitkoch z Álp, otvorila Schubertova *Symfónia č. 3 D dur D. 200* z roku 1815. Problémom raných symfonických diel tohto skladateľa býva, že ak nezaznejú v špičkovej interpretácii, majú tendenciu pôsobiť ako v zásade príjemné, no súčasne fádne práce zručného epigóna viedenských klasikov. (Tému 2. časti rovnako ako menuet *3. symfónie* mohol pokojne skomponovať Haydn a podobných analógií by sme až po *5. symfóniu* našli u Schuberta viac než dosť.) Tento dojem dokážu potlačiť napríklad dynamickejšie akcenty a diferenciácia prízvukov v rámci pravidelného pulzovania štvrťových, osminových hodnôt či synkop v sláčikovej sekcii. Kto neverí, nech si vypočuje napríklad nahrávky Fransa Brüggena alebo Marca Minkowského, výsledok pôsobí neporovnateľne živšie ako „mainstreamové“ interpretácie. Pod Valčuhovou precíznou taktovkou plynula Schubertova hudba elegantne, no súčasne pôsobila tiež trochu vykalkulovane, miestami až chladne. V 1. časti (*Adagio maestoso – Allegro con brio*) vynikla krása schubertovskej melodiky vo vydarených sólach **Jozefa Luptáčika ml.** (klarinet) a **Igora Fábera** (hoboj), na druhej strane prekvapila „zrážka” skúsenej kontrabasovej sekcie so synkopami v medzivete vedúcej k vedľajšej téme, ktorej pridáva nádych dramatickosti koketovanie s mol. Veľmi pekne vyznela príprava reprízy. Väčší švih získala skladba až v menuete (s ländlerom ako triom) a vo finálnej „tarantele“. Tú síce sláčiky nezačali úplne spolu, no pri zopakovaní expozície už bolo všetko v poriadku. *Alpensinfonie op. 64* Richarda Straussa býva zatracovaná ako príliš deskriptívny a fragmentárne pôsobiaci sled inštrumentačných efektov (už pri premiére v roku 1915 bola označená za filmovú hudbu), milovníci tvorby nemeckého majstra v nej zase vidia pokračovanie mahlerovskej adorácie prírodných síl. Dvadsaťdva častí zobrazuje na ploche okolo 50 minút východ slnka, cestu lesom, vodopády, horské pasienky (zvonce, ktoré použil aj Mahler v *6. symfónii* nemôžu chýbať), potok, ľadovec, búrku, výstup na vrchol, zostup i príchod večera – všetko zhudobnené zážitky zo skutočnej túry zvečnené v opulentnej partitúre pre vyše 120-členný orchester. Pamätám si na rozhovor, v ktorom ktosi prirovnal Juraja Valčuhu k pilotovi formuly, ktorý podáva výnimočné výkony v prípade, že sedí v kokpite špičkového stroja. Takým žiaľ Slovenská filharmónia na decembrovom koncerte nebola. Dirigentovi sa darilo presvedčivo vystavať Straussove témy i budovať efektívne klimaxy, v nich sa však pričasto objavoval starý neduh orchestra: dychy burácali, sláčiky ševelili a celkový zvuk pôsobil pomerne nevyváženým dojmom. (Netrúfam si odhadnúť, nakoľko sa na tomto výsledku podieľala akustika sály.) Transparentnosť sadzby a presnosť sa často strácali aj vo zvukovo delikátnych „komorne“ koncipovaných častiach – ako jeden príklad za všetky možno uviesť neisto pôsobiacu *Víziu* (korunovanú falošným nástupom trúbky) – časť, ktorej začiatok je náročný aj kvôli sadzbe s množstvom trilkov v sláčikoch a tvorí akýsi ideový vrchol diela. Pomerne presvedčivo zapôsobili kaskády šestnástin a dvaatridsatín v časti *Pri vodopáde* i dramatická *Búrka*. Vyzdvihnúť možno zvuk sekcie violončiel a kontrabasov (sólo **Jána Slávika**) a pekne tvarovanú hobojovú kantilénu Igora Fábera (*Na vrchole*). Straussova alpská túra sa napokon skončila síce bez vážnejších zranení, no „nebezpečných okamihov“ bolo počas nej určite viac než len tie, ktoré skladateľ vyobrazil v takto pomenovanej časti. *„Vybrali sme sa na vysokohorskú turistiku v sandálkach,“* vtipne okomentovala druhú polovicu koncertu moja suseda na balkóne a lepšiu pointu decembrového večera v Redute si vlastne neviem predstaviť.

Andrej ŠUBA

Jubilant Vladimír Bokes

Hudobný skladateľ a pedagóg Vladimír Bokes oslávil 11. januára 70. narodeniny a v rozmedzí niekoľkých dní sa v Bratislave uskutočnilo viacero podujatí reflektujúcich jeho životné jubileum. Nedeľné matiné v Mirbachovom paláci (10. 1.) som nemohol osobne navštíviť, treba však spomenúť, že na programe bola trojica oneskorených premiér Bokesových skladieb *Pièce I. pour piano* (1963), *Apostrofy pre klavír* (1965) a *Sonáta pre violončelo a klavír op. 34* (1980) v podaní


V. Bokes (foto: P. Kastl)

členov Quasars Ensemble **Ivana Buffu**, **Jána Bogdana** a **Petra Zwiebela**. Zazneli tiež Bokesova *Sonáta pre violu a klavír op. 52*, *Sonáta pre violu* a *Sonáta pre violončelo* Ivana Paríka, ako aj *12 Notations pour piano* od Pierra Bouleza. Smutnou náhodou sa plánovaný podtitul koncertu „Bokes 70, Paník 80 in memoriam, Boulez 90+" musel doplniť o ďalšie *in memoriam*: doyen európskej povojnovej avantgardy, ktorého 90. narodeniny si na jar minulého roka na stránkach Hudobného života uctil spomienkou práve Vladimír Bokes, zomrel 5. januára.

Súbor **Quasars Ensemble** v minulosti zrealizoval viacero profilových koncertov nadväzujúcich na životné jubileá skladateľov. Keďže hudobníkov pod vedením Ivana Buffu možno považovať za „dvorné" teleso uvádzajúce Bokesovu tvorbu, nebolo prekvapením, že ostali verní tradícii. Jubilantovi venovali autorský večer pod názvom „Umenie miniatúry" priamo v deň jeho narodenín v Dvorane VŠMU – na pôde inštitúcie, kde Vladimír Bokes už štyri desaťročia pedagogicky pôsobí. Z uvedených diel možno za miniatúry označiť predovšetkým skladby z mladých liet, preniknuté webernovskou poetikou. Premiérovo zazneli *Sláčikové trio* (1963) a *Dva kánony pre husle, klarinet a fagot* (1963/1965), z programu decembrových koncertov Quasarsu v Košiciach a Bratislave sa zopakovali *Tri klavírne skladby* a *Sexteto*. Ďalšiu reprízu zaznamenali aj *Fragmenty pre komorný súbor* (1962), ku ktorým sa skladateľ v roku 2014 vrátil rozhodnutý zrevidovať a zverejniť svoje rané kompozície. Zrejme najväčším prekvapením koncertu z hľadiska interpretácie bolo uvedenie klavírneho kvinteta *Coll'Age op. 28* (1979/1984). Interpreti zapojili svoju fantáziu a zo skladby vytvorili príbeh na spôsob absurdného divadla. Priestor na pohyb a hereckú akciu pritom poskytla aj forma diela, striedajúca tutti úseky s pasážami sólových nástrojov. Priznávam, že hoci by som bežne prítomnosť teatrálnej roviny v predvedení tohto typu hudby považoval za nadbytočnú, v tomto prípade zafungovala veľmi dobre. Nasledovala *Fúga pre 7 nástrojov op. 87* (2012), ústredná kompozícia projektu *Vladimír Bokes & sedem bokesovcov*. Z jej frapantnej témy vychádza sedem kompozícií skomponovaných Bokesovými žiakmi a samotná fúga zároveň tento cyklus završuje. Na záver zaznelo prvé verejné uvedenie piesňového cyklu *Departures op. 85* (2011) pre bas a komorný súbor. Dielo malo byť pôvodne súčasťou programu rozlúčkového koncertu Sergeja Kopčáka v rámci festivalu Melos-Étos 2011. Tam však napokon nezaznelo a zrealizovala sa len nahrávka na CD *Sergej Kopčák – Posledné slová* (Hudobné centrum, 2012). O koncertnú premiéru cyklu sa zaslúžil mladý spevák **Matúš Trávniček**, ktorý sa technicky náročného partu zhostil veľmi pohotovo, a hoci nedisponuje v HĺBkach „kopčákovským" hlasovým fondom, zhudobnené verše Svetozára Daniela Šimka v jeho podaní zapôsobili veľmi sugestívne.

Vyvrcholením „týždňa Vladimíra Bokesa" boli koncerty v Slovenskej filharmónii (14. a 15. 1.), na ktorých v premiére zaznela jeho *Missa posoniensis op. 55* pre sóla, zbor a orchester (1988–1990). Skladateľ začal na omši pracovať pod dojmom diania v marci 1988 (tzv. Bratislavský Veľký piatok), preto jej základné charakterové črty možno odvodiť z dvoch protikladných rovín tejto udalosti: Sviečková manifestácia, pokojné modlitbové stretnutie veriacich na jednej a stret s predstaviteľmi štátnej moci, vrcholiaci brutálnym policajným zásahom na druhej strane. Celý proces v globále sleduje princíp oblúkovej formy: apelatívne *Kyrie* (vychádzajúce z unisona na jedinom tóne, ústiace do 4-hlasnej fúgy), expresívna *Gloria* (moment napätia umocnený aleatorickým rozptýlením hudobných štruktúr v orchestri), kulminačné centrálne *Credo* (sprítomňujúce zvuky policajných sirén a polievacích áut, vrcholiace aleatorickou skrumážou), kontrastne spirituálny *Sanctus* (opäť smerujúci k charakteru úvodu), *Pater noster* (zverený basovej sekcii zboru a sólovej trúbke) a *Agnus Dei* (rozplývajúci sa v pomalej fúge *Dona nobis pacem*). Najdôležitejší zástoj v celom diele má jednoznačne zbor, preto veľké uznanie patrí predovšetkým **Slovenskému filharmonickému zboru** (zbormajster **Jozef Chabroň**), ale tiež dirigentovi **Leošovi Svárovskému**, ktorý pôsobil ako stmeľujúci prvok medzi jednotlivými vokálnymi a inštrumentálnymi zložkami. Vyrovnane pôsobila aj štvorica sólistov (**Eva Šušková**, **Eva Garajová**, **Maxim Kutsenko** a **Martin Gurbaľ**). Druhú polovicu koncertu vyplnil romantický repertoár: *Koncert pre klavír a orchester č. 1 Es dur* Franza Liszta (sólový part s nadhľadom predniesol britský klavirista **Ashley Wass**) a *Suita A dur op. 98b* Antonína Dvořáka.

Juraj BUBNÁŠ

Laureátom **Krištáľového krídla** za rok 2015 v kategórii Hudba sa stal operný spevák **Štefan Kocán**, pravidelný hosť prestížnych svetových operných domov. Žiadaný slovenský bas vydal nedávno prvé profilové CD (viac v recenznej rubrike) a v tejto sezóne debutuje v londýnskej Kráľovskej opere ako Strážca v *Oedipovi* Georgea Enescu.

Š. Kocán (foto: archív)

Skladateľ **Peter Martinček Van Grob** prezentoval počas októbrovej cesty po Kanade svoju symfonickú tvorbu (v minulom roku vydané CD s *2.* a *3. symfóniou*) a spoločne so saxofonistom **Nikolajom Nikitinom** a kanadskými umelcami uviedol na koncerte v torontskom Kostole sv. Václava svoju komornú tvorbu (*Seltsame Lieder*, *Ave Maria*, *Žalmové piesne*).

(red)

miniprofil

(foto: R. Kučavík)

Lukáš Pohůnek

* 1988

dirigovanie

Štúdiá: Konzervatórium v Žiline (J. Pohůnek – trúbka), AMU v Prahe (L. Svárovský), Akademia Muzyczna, Krakov (R. Delekta, T. Strugała)

Majstrovské kurzy: Manhattan School of Music, New York (K. Masur), Internationale Mendelssohn-Akademie Leipzig (K. Masur), Royal Northern College of Music, Manchester (M. Heron), Accademia Musicale Chigiana, Siena (G. Gelmetti), The Art of Conducting, Valencia (G. Pehlivanian)

Štipendiá: Dvořákova spoločnosť Londýn, Nadácia O. Havlovej Praha, Nadácia F. Mendelssohna-Bartholdyho Lipsko, Hudobné centrum, Hudobný fond

Umelecká spolupráca: MSM Symphony Orchestra New York, Leipziger Symphonieorchester, ŠKO Žilina, ŠF Košice, SND Bratislava, Filharmonia Zielonogórska, Orkiestra Akademii Beethovenowskiej Krakov, Akademičtí komorní sólisté Praha, Janáčkova filharmonie Ostrava, Severočeská filharmonie Teplice, Ensemble Orquestra de Cadaqués, Joven Orquesta Nacional de Valencia, Orchestra della Fondazione Bulgaria Classic Siena, Hrvatski komorni orkestar Zagreb

Vašu kariéru evidentne ovplyvnilo, že pochádzate z hudobníckej rodiny. Zapochybovali ste niekedy, či to bola naozaj tá najlepšia voľba?
O tom, či to bola najlepšia voľba, nepochybujem. Iste, nebola jediná. Avšak prostredie, v ktorom vyrastáte, vás už od raného detstva ovplyvňuje a formuje pre profesijnú budúcnosť. Sám som veľakrát premýšľal, pre aké smerovanie by som sa rozhodol, pokiaľ by to nebola hudba.

Podľa vzoru vášho otca ste študovali hru na trúbke. Prečo ste svoju pôvodnú voľbu zmenili a vybrali ste si náročnejší dirigentský terén?
Taktovkou nerušíte susedov... *(Smiech.)* Hre na trúbke sa venujem aj naďalej, pokiaľ mi to čas dovoľuje, ako sólista i komorný hráč. Počas štúdií na Konzervatóriu v Žiline som však začal vnímať, že tvoriť hudbu z pozície sólistu či orchestrálneho hráča ma nenapĺňa do takej miery, aby som sa rozhodol poňať ich ako svoje celoživotné povolanie. Potreboval som pracovať s komplexným obrazom hudobného diela a to sa dá realizovať len z pozície dirigenta.

Čo zohralo pri vašej voľbe rozhodujúcu rolu?
Moje prvé verejné dirigentské vystúpenie s orchestrom. Mám ho v živej pamäti – bol to pre mňa moment, kedy som si naplno sám vnútorne porozumel a našiel som vo svojom živote cestu, po ktorej som dovtedy len pátral. Dirigovanie mi odkrylo úplne nový, dovtedy nepoznaný myšlienkový aj duchovný svet. Potom to už išlo viac-menej samo: pripravil som sa na dirigentské štúdiá pod vedením doc. Leoša Svárovského a v priebehu dvoch rokov som sa stal jeho študentom na AMU v Prahe.

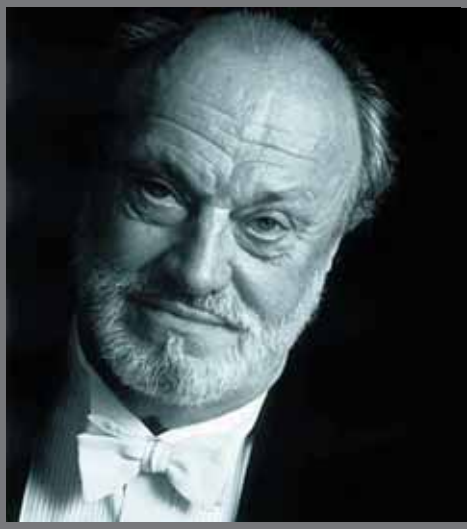
Čo je podľa vás u dirigenta podstatné?
Dirigentská profesia sa odohráva v značnej miere v psychologickej rovine, keďže ide o prácu s ľuďmi. Základom je komunikácia, všetky ďalšie aspekty sú sekundárne. Pokiaľ vzťah orchester–dirigent funguje a je harmonický, všetko ostatné prichádza takpovediac samo. V tejto súvislosti vnímam u dirigenta ako rozhodujúce jeho schopnosti a dispozície v krátkom čase rozpoznať povahu telesa a vedieť s ním efektívne pracovať.

Pôsobíte v slobodnom povolaní. Akú špecializáciu by ste v dirigovaní uprednostnili: symfonickú, komornú alebo hudobnodramatickú?
Profilujem sa ako symfonický aj operný dirigent. Je mi to vlastné už od dôb pražských štúdií, kedy som sa popri symfonickej hudbe dostal do blízkeho kontaktu s viacerými opernými dielami a naštudoval ich s operným štúdiom na AMU. Urobili sme niekoľko predstavení, ktoré zožali úspech aj ocenenie u českej hudobnej kritiky a niektoré sa hrávajú dodnes. Takáto symbióza mi vyhovuje – symfonický aj operný svet sa u mňa vlastne odvždy vzájomne dopĺňajú.

Počula som vás už dirigovať skladby rôznych štýlov i období. Máte nejakú favorizovanú epochu?
S obľubou uvádzam symfonické diela 20. storočia s prvkami neofolklorizmu či neoklasicizmu a v poslednej dobe sa často venujem aj dielam 21. storočia. Aktuálne však u mňa víťazí nemecká symfonická hudba a v opernej sfére diela Richarda Wagnera. To nepochybne súvisí s tým, že ma v minulom roku do tejto oblasti hlbšie uviedol prof. Kurt Masur, ikona nemeckej klasickej hudby. Jeho idey vo mne teraz – po jeho nedávnom odchode – rezonujú ešte silnejšie ako predtým a inšpirujú ma k ďalšej tvorivej práci a prijímaniu nových výziev. Popri tom sa permanentne zaujímam o slovenskú a českú hudbu, osobitne o diela Eugena Suchoňa, Jána Cikkera, Antonína Dvořáka a Leoša Janáčka. Mojím špeciálnym koníčkom je filmová hudba: poskytuje širokú škálu zvukov kompatibilných s tradičným zvukovým obrazom symfonického orchestra a navyše interpretovi ponúka širokú bázu imaginatívnosti.

Čo vás čaká v najbližšom období a čo by ste si priali dosiahnuť?
V tejto sezóne máme naplánovaných viacero spoluprác so žilinským ŠKO, po minuloročných debutoch so ŠF Košice a poľskou Štátnou filharmóniou v Zielonej Góre sa na jar teším na opätovnú spoluprácu. V apríli budem v rámci celoeurópskeho projektu „Europa Season" prezentovať slovenskú hudbu v Štátnej filharmónii Oltenia v rumunskej Craiove a v januári 2018 ma čaká debut so Slovenskou filharmóniou. Mojou najväčšou túžbou naďalej ostáva spoznávať a prezentovať hudbu s ešte väčším zápalom a oddanosťou, pretože je prostriedkom, univerzálnym jazykom a nástrojom porozumenia. Je vyjadrením jednoty, bez ohľadu na geografickú, kultúrnu či konfesionálnu príslušnosť. Dokáže meniť ľudí k lepšiemu, rovnako aj chod života a vecí – veľkých i malých.

Pripravila **Lýdia DOHNALOVÁ**



KURT MASUR

18. 7. 1927 Brieg/Brzeg – 19. 12. 2015 Greenwich, Connecticut

V januári sme sa v Lipsku rozlúčili s nemeckým dirigentom svetového renomé a významnou politickou osobnosťou 20. storočia, profesorom Kurtom Masurom. Dlhoročný hudobný riaditeľ a šéfdirigent Newyorskej filharmónie, lipského Gewandhausorchestra, Londýnskych filharmonikov, Orchestre National de France, čestný dirigent Izraelskej filharmónie a čestný občan mesta Lipsko zomrel 19. decembra 2015 v americkom meste Greenwich, v štáte Connecticut, vo veku 88 rokov.

„Veľký duch" – tieto slová mi napadajú ako jediná možná charakteristika ikony nemeckej klasickej hudby 20. a 21. storočia. Kurt Masur, s ktorým som sa mal možnosť spoznať na sklonku jeho života, bol popri svojich výrazných umeleckých a muzikologických aktivitách osobnosťou medzinárodného významu aj na politickej scéne. V období Nežnej revolúcie odvrátil vo Východnom Nemecku, ako vtedajší dlhodobý Gewandhauskapellmeister, hrozbu občianskej vojny a po zjednotení krajiny ho navrhovali ako kandidáta na spolkového prezidenta.

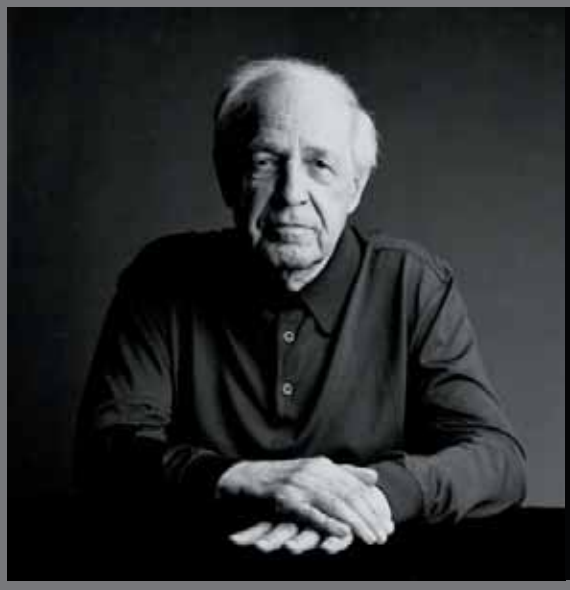
Pamätám si na naše prvé stretnutie v januári minulého roku, ktoré sa uskutočnilo v New Yorku počas dirigentského seminára pod jeho vedením. Už od prvých okamihov mi bolo jasné, že tento nanajvýš priateľský sliezsky rodák z Brzegu pri Vroclave sa pre mňa nestane iba hudobným mentorom, ale niekým omnoho významnejším. Po krátkom zoznámení, pri ktorom s veľkým nadšením spomínal na svoju umeleckú spoluprácu so Slovenskou i Českou filharmóniou a tiež svoje viacnásobné účinkovanie na festivale Pražská jar, sme sa spolu pustili do štúdia diel Brucknera a Wagnera s orchestrom MSM Symphony New York. Bolo to fascinujúce! Tento filozof a hlboko duchovne zmýšľajúci človek ma inšpiroval od prvého momentu a priviedol ma na úplne novú cestu vnímania a chápania hudby i seba samého. Jeho životným mottom bola úcta k človeku a k jedinečnosti ľudského bytia. Z tejto idey sa odvíjal celý jeho pohľad na svet i na hudbu. Aj keď už vtedy trpel pokročilým štádiom Parkinsonovej choroby, stále oplýval nesmiernym množstvom životnej energie. Dokonca sa z kolieskového kresla postavil na dirigentský stupienok a predviedol mi s orchestrom svoje hudobné idey. Pri práci s hudobným telesom sa vyznačoval maximálnou precíznosťou, pracovitosťou a odhodlanosťou. Nepamätám si na žiadny moment, kedy by znížil svoje umelecké nároky, s ktorými ako dirigent predstúpil pred hráčov. Popri tom bolo nesmierne zaujímavé počúvať množstvo vtipných historiek z jeho života. Humor ho neopúšťal ani vo vyššom veku. Týmito postojmi formoval absolútne všetkých prítomných na seminári, ktorý po niekoľkých dňoch vyvrcholil naším spoločným koncertom v auditóriu Johna C. Bordena na Manhattane. Ťažko sa mi vtedy lúčilo s človekom, ktorý mi bol od prvého momentu takou obrovskou inšpiráciou... Želal som si tráviť s ním ďalší čas – nad partitúrami alebo len v bežných rozhovoroch. V mojom vnútri stále silnejšie rezonovala túžba po opätovnom stretnutí.

L. Pohůnek a K. Masur po koncerte v New Yorku (foto: B. Hatton)

To sa uskutočnilo o niekoľko mesiacov neskôr, keď mi od Maestra prišla pozvánka na letnú dirigentskú školu „Mendelssohn-Akademie" v Lipsku. Strávili sme spolu takmer celý mesiac štúdiom diel Mendelssohna, Beethovena, Bacha a ďalších nemeckých skladateľov. Jeho poznanie a orientácia v tejto oblasti boli skutočne ojedinelé. Niet sa čomu čudovať – popri jeho skúsenosti s uvádzaním diel nemeckej hudby sa aktívne venoval muzikológii a čulo ju počas svojho života podporoval – ako prezident Mendelssohn-Stiftung Leipzig či predseda Beethovenhausu v Bonne. Popri výstavbe novej budovy Gewandhausu v Lipsku stál tiež za renováciou rodného domu Felixa Mendelssohna-Bartholdyho a jeho pamätníka v tom istom meste. Súčasťou letnej dirigentskej školy boli popri ďalšom koncertnom vystúpení s Leipziger Sinfonieorchester v lipskom Gewandhause aj exkurzie v uvedených inštitúciách a mnohých ďalších vo východnej či západnej časti Nemecka. Pri návšteve každej z nich bolo od počiatku zreteľné, akú významnú prácu Kurt Masur pre nemeckú hudobnú kultúru vykonal. Zároveň tento prístup osvetľuje, prečo sú jeho nahrávky nemeckých diel aj naďalej tak vysoko hodnotené a žiadané.

Keď si spätne premietam uplynulý rok strávený s Maestrom Masurom, uvedomujem si stále zreteľnejšie, akou sa pre mňa stal inšpiráciou na mojej umeleckej dráhe i v bežnom živote. Spomienky na neho, jeho skúsenosti i životná múdrosť sa mi stali svetlom a pevnými základmi pre nové výzvy, pracovné i osobné. Posledný rok jeho života, počas ktorého som ho spoločne s jeho blízkymi sprevádzal na jeho životnej púti, si budem uchovávať nielen v pamäti, ale aj vo svojom srdci...

Lukáš POHŮNEK



PIERRE BOULEZ

26. 3. 1925 Montbrison – 5. 1. 2016 Baden-Baden

Elegán zo starej školy, dirigent bez taktovky, precízny „fachman". Jedna z najdôležitejších postáv hudby druhej polovice 20. storočia, legendárny predstaviteľ francúzskej hudobnej avantgardy, významný dirigent, ale aj klavirista, spisovateľ, vedúca osobnosť Darmstadtských prázdninových letných kurzov. Pierre Boulez navždy odišiel. To, čo však po ňom ostalo, je ohromujúce – univerzálnosť umelca zriedkakedy našla toľko všestranného uplatnenia.

Ako správny génius, ani on najskôr nebol doma prorokom a zžil sa s rolou „globetrottera", dirigoval najprestížnejšie orchestre, prednášal. Na interpretácii svojich nesmierne náročných, multiseriálne koncipovaných troch klavírnych *Sonát* a dvoch zošitov *Štruktúr* pre dva klavíry zisťoval, čo môže očakávať i vyžadovať od hráčov ako dirigent. Prvý zošit dokonca premiéroval s Messiaenom. Ako „homo complexus" teda najskôr podriadil klavírnu tektoniku ohromujúcej sile kompozičnej logiky. Písal sústredene, striedmo, dlho. Mnohé z jeho diel existujú vo viacerých verziách.
Počnúc legendárnym *Kladivom bez pána* sa ale prostredníctvom prijímania prvkov tradičnej africkej i ázijskej hudby začal ocitať v spontánnejšej, slobodnej oáze farieb a rytmov imaginárneho, nekonečne flexibilného orchestra, podobne ako to zvestoval už jeho učiteľ Messiaen. Dokázal na ňom aplikovať jeden z najprehľadnejších a najpraktickejších zápisov komplikovanej textúry. Boulezova absolútna hudba absorbovala a rozvíjala expresionistický výraz v kombinácii s modálnou rytmikou a modernou inštrumentáciou, využívajúcou elektroniku. Francúzska hudba tak dostala nový moderný šat, akoby v nej schönbergovskú harmóniu dala do pohybu Stravinského pulzácia, miestami zahalená rúškom aleatorickej impresie. Výsledkom boli jedinečné skvosty ako *Rituel in memoriam Bruno Maderna*, *Dérive 1*, grandiózny cyklický portrét Mallarmého s názvom *Pli selon pli*, *Répons*, *Domaines*, *Éclat*, *Notations I – IV* a *VII*, *Dérive 2*, ale i zvukovo homogénnejšie *Sur Incises* a *Messagesquisse*. S obľubou obkolesoval jediný nástroj elektronickými zvukmi. *Dérive 3* spolu s mnohými ďalšími plánmi zostalo už len v rovine projektu.
Boulez bolo radikálnym, zásadovým umelcom s osobitým zmyslom pre humor. Obľuboval slušnosť a poctivosť, neznášal naopak povrchnosť, banalitu. Kto mohol naživo vidieť a počuť jeho interpretácie vlastných skladieb, začal komplexnejšie chápať skutočný zmysel umeleckej práce. Všetkých okolo neho nepretržite esenciálne zasycovala štrukturálna podstata, ktorú dokázal v partitúre iných majstrov dešifrovať jeho viacdimenzionálny analytický radar.
Nedoceniteľné preto zostane jeho pokrokové interpretačné uchopenie Wagnera, Mahlera, Brucknera, Schönberga, Berga, Debussyho, Weberna, Stravinského a samozrejme Bartóka. Prostredníctvom neho natrvalo vyryl na ich revolučné diela pečať absolútnej kompozičnej dokonalosti, hoci niekedy bez takého akcentu na mahlerovský pátos, bartókovský folklór či špecifický schönbergovský walzer, na aký sme zvyknutí. Dominantná bola architektúra, zvuk, štruktúra. Na začiatku dirigentskej kariéry nasadil extrémne rýchle tempá, aby ich až do konca svojho života postupne spomaľoval.
Pre všetky povojnové skladateľské generácie od Beria a Xenakisa až po Mantovaniho a Fujikuru bol anjelom, ktorý sa už od darmstadtských čias takmer do posledného okamihu, kedy ešte mohol dirigovať, intenzívne venoval ich najkomplikovanejším partitúram. Šéfoval Luzernskej festivalovej akadémii, kde sa profesionálne dotvárali profily nových mladých tvorcov a interpretov modernej hudby z celého sveta. Ako radikálny humanista z prostredia francúzskeho epicentra západnej kultúry, schopný pomocou vlastnej osobnosti postaviť tie najodolnejšie piliere hudobného umenia súčasnosti, stvoril nenahraditeľný parížsky IRCAM a súbor „par exellence" Ensemble Intercontemporain. Boulezov vplyv na hudobné dianie vo svete bol teda absolútne fatálny, vplýval aj na slovenskú avantgardu 60. rokov a hoci ani neexistuje ocenenie, ktoré by za všetku svoju umeleckú prácu nezískal, čestný doktorát prekvapivo prevzal od neďalekej „janáčkovej" JAMU v Brne.

Pred takmer desiatimi rokmi, na jar 2007, som mal v útrobách viedenského Musikvereinu tú česť zažiť s ním niekoľko vzácnych okamihov. Pripravoval novú inscenáciu Janáčkovej opery *Z mŕtveho domu*, a nasiaknutý náročnou prácou na janáčkovsky pohanskom orchestrálnom skelete si našiel čas aj na konverzáciu. Neprekvapili ma jeho slabšia orientácia v novej československej hudbe ani veľké nadšenie pre Denisova. No ohúrila ma nevyčerpateľná boulezovská energia, nekompromisnosť, priamočiarosť, absolútne oddanie sa svojmu poslaniu, práci, mladým ambicióznym autorom a preňho dôležitým historickým dielam. Bol vlastne akousi chodiacou inštitúciou, slúžiacou modernému kumštu.
Netušil som, že moje prvé naštudovanie legendárnych 12 *Notácií*, ktoré ako vôbec prvé pokladal za hodné publikovania, sa pred mesiacom stane bratislavským adieu majstrovej gigantickej osobnosti. Viem však, že význam Boulezových skladieb bude narastať, lebo jeho odvážne diela disponujú nadpozemskou výrazovou silou. Nie náhodou ho Daniel Barenboim prorocky nazval „skladateľom budúcnosti". Žeby z tohto dôvodu kdesi vo vesmíre začala pred časom žiariť planétka s menom „Pierreboulez"?

Ivan BUFFA

Pierre Boulez

pretrváva ako médium v hudobnom svete

Piaty január 2016 je dátumom zavŕšenia jednej hudobnej epochy. Vo veku 90 rokov zomrel vo svojom domove v Baden-Badene Pierre Boulez – vo svete vnímaný ako kľúčový tvorca vyše štvrťstoročia hudobnej histórie, ktorého dianie nielen ovplyvňoval, ale priamo vytváral. Zatiaľ čo zahraničné médiá zvyčajne vykresľujú jeho osobnosť čo najkontroverznejšie a najrozporuplnejšie, tie francúzske, prostredníctvom výpovedí najbližších kolegov a priateľov, podávajú naopak prekvapivo ucelený obraz Boulezа ako človeka, pre ktorého bola kompozičná činnosť ťažiskom a východiskom pre všetky ostatné aktivity. On sám tak predstavoval hlavné médium svojho umenia „transmisie" – prenosu, sprostredkovania kultúry čo najširšiemu časopriestoru.

Pripravila **Zora ŠIKROVÁ**

Za dirigentským pultom Chicago Symphony Orchestra v roku 2010 (foto: T. Rosenberg)

Povahou vždy samouk

Pierre Boulez sa narodil 26. marca 1925 v Loire Vally ako tretie zo štyroch detí vedúceho oceliarskej výroby. Mal absolútny sluch a od detstva hral dobre na klavíri, na miestnom jezuitskom lýceu mal rád matematiku, fyziku a chémiu. V mladosti o ňom hovorili ako o „nábožensko skeptikovi", no podľa francúzskeho kritika Bruna Serroua: *„Pierre nebol úplný ateista, ako si mnohí možno myslia, vo svojom dospelom živote bol presvedčený o nedokázateľnosti a zároveň nevyvrátiteľnosti viery, mal teda agnostický prístup. Ešte aj neskôr, pri návšteve istého koncertu v tomto regióne, mal slzy v očiach pri zvítaní sa po dlhej dobe s dvoma jezuitskými bratmi."*

V detstve rád počúval svoju staršiu sestru Jeanne hrať na klavíri, ktorá mu ostala blízka až do neskorého veku. V mladosti mu pomohla presadiť jeho zámer venovať sa predovšetkým hudbe napriek nesúhlasu otca, ktorý si želal, aby ho buď nasledoval v remesle, alebo navštevoval kňazskú školu. Hoci ho na tamojšie konzervatórium neprijali, naďalej navštevoval súkromné hodiny harmónie a klavíra a pokračoval v štúdiách matematiky v Lyone; v meste, ktoré sa stalo počas okupácie Paríža zároveň aj centrom „Résistance" – odporu voči opresívnemu režimu a tým aj útočiskom mnohých parížskych intelektuálov, medzi ktorými bol aj básnik René Char, neskôr objavený práve Boulezom.

Neskôr sa rozhodol ísť študovať harmóniu a kontrapunkt na parížske konzervatórium, mal aj súkromné hodiny u Oliviera Messiaena, ktorý ho síce uviedol okrem iného aj do dodekafonickej kompozície, ale kvôli vlastnému vzdorovitému charakteru sa s ním rozišiel, vulgárne urážajúc jeho tvorbu. Skutočný vzor našiel až u skladateľa a teoretika Reného Leibowitza, u ktorého sa počas analýz v sobotu ráno bližšie oboznámil s Druhou viedenskou školou, s integrálnym serializmom, obdivujúc tak napokon prednostne Weberna než Schönberga.

Na Webernove skladby sa sústreďoval aj neskôr ako dirigent – zrealizoval dve súborné nahrávky celej jeho tvorby; prvá bola na troch CD z 1971, druhá je z roku 2001 už na šiestich CD, keďže sú tu zahrnuté aj skladby bez opusového čísla. Tieto nahrávky sú zaujímavé pre porovnanie v tom, ako zachytávajú vývoj Boulezovho štýlu dirigovania počas jeho tridsaťročnej kariéry.

Až s odstupom času Boulez uvádzal napokon viac Messiaenove než Leibowitzove kompozície, pripúšťajúc jeho skutočný význam pre hudobné dejiny. Obaja spomínaní pedagógovia ho po istých sporoch vnímali ako svojho „najarogantnejšieho študenta".

Boulez spomína, že okupácia Paríža Nemcami mala aj svoje kladné stránky: *„Divadlá bývali prakticky preplnené. Ľudia nemohli opustiť mesto, a tak jediné príležitosti, pri ktorých sa mohli večer bezpečne zísť, boli koncerty alebo predstavenia. Raz som chcel ísť len na obyčajný komorný koncert svojho profesora a skoro som sa ani nezmestil do sály. Nemci v tých rokoch vlastne nepriamo zvýšili záujem Francúzov o vyššiu kultúru."*

V tomto období Boulez skomponoval v priebehu jediného týždňa svoje *Douze Notations* pre klavír (1945), ktoré sa neskôr stali základom pre *Notations* pre orchester, napísaných na objednávku Daniela Barenboima ako vtedajšieho dirigenta Parížskej filharmónie, ktorý ale zrejme netušil, o aký dlhý proces kompozície pôjde. Do Boulezovej smrti totiž ostalo dokončených len 7 skladieb z tejto skupiny, pravidelne však uvádzaných svetovými orchestrami.

O klavírnych skladbách hovorí skladateľ ako o „ranom pokuse z mladosti": *„Chcel som len preskúmať možnosti práce s dvanástimi tónmi... a pokiaľ nie ste v dvadsiatich rokoch Rimbaud, tak to nebude asi hneď niečo geniálne. Ja som nebol Rimbaud."*

Ako študent si privyrábal doučovaním matematiky a tiež bol hráčom na Martenotových vlnách vo Folies Bergère. Vďaka tejto skúse- →

nosti ho neskôr Arthur Honegger odporučil aj dvojici Jean-Louis Barrault a Madeleine Renaud, ktorí sa práve chystali založiť si vlastné divadlo Théâtre Marigny – miesto, kde Boulez strávil desať rokov ako riaditeľ, a hoci išlo výlučne o činoherné divadlo, v ktorom hudba nemala závažnejší význam, nadobudol tu množstvo skúseností s produkciou a financovaním.
Jean-Louis Barrault hovorí, že arogantného študenta si v divadle hneď obľúbili: „*Vedel byť veľmi netaktný a drzý, skoro až anarchický. O to viac sme ho mali radi.*“

Skladateľ ako „kladivo bez pána“

Boulez už v tomto čase začína komponovať hudbu k básni *Le Soleil des eaux* (Slnko vôd), od Reného Chara, ktorého vtedy objavil pre parížsku verejnosť. V básni ide o vzburu rybárov proti výstavbe továrne, ktorá by svojou činnosťou znečisťovala more.

V Benátkach
(foto: © Universal Edition / E. Marinitsch)

Nasledovalo komponovanie jeho *Druhej klavírnej sonáty*, ktorá sa stala míľnikom klavírneho repertoáru 20. storočia, a Boulez si postupne stále viac uvedomoval svoju osobnú aj umeleckú izolovanosť. Medzičasom stihol uraziť Messiaenove *Trois petites liturgies de la présence divine* výrazom „hudba nevestinca“ a zo symfónie *Turangalîla* mu bolo údajne na zvracanie. Radšej čítal knihy od Kafku a Joycea a vždy, keď mal voľnú chvíľu, chodil na výstavy Kandinského, Mondriana a Paula Kleea (ktorého obrazy mu neskôr viseli aj v dome v Baden-Badene i s osobným venovaním od autora).
Jeho snom naďalej ostávalo „zničiť idióm tonality“. Našiel spojenca v Johnovi Cageovi, s ktorým sa v Paríži stretol v roku 1946, a spolu zorganizovali uvedenie *Sonát a Interlúdií pre preparovaný klavír*. Majiteľke salónu, kde bol koncert usporiadaný, tak už len ostalo trpiteľsky sa pozerať, ako Cage nalieva brandy do jej Bechsteinu, aby rozpustil lepidlo a mohol tak posunúť pozíciu kladiviek. Boulezov byt na ulici Beautreillis vo štvrti Marais sa stal obvyklým miestom stretnutia avantgardných skladateľov vrátane Johna Cagea, ktorého Boulez neváhal pozvať na prebiehajúce darmstadtské kurzy, aby tam podľa jeho slov „trochu rozvíril vodu“, čo sa mu aj podarilo.
Boulez aplikoval „princíp náhody“ vo svojich skladbách v inom smere ako Cage. Vo svojich článkoch analyzuje aleatorickú hudbu (*Sonate, que me veux-tu?*, 1960), kde popisuje skôr „princíp ovládanej náhody“, a podľa neho napísal aj *3. klavírnu sonátu* (1955–1957/1963), kde sa interpret rozhoduje iba o tom, v akom poradí bude hrať jednotlivé časti, v ktorých sú inak všetky hudobné zložky skladateľom presne vypísané. Takto z vonkajšieho hľadiska vzniká podoba „premenlivej formy“, ktorú už predtým uviedol Earle Brown a ktorá bola pôvodne inšpirovaná sochárskymi dielami Alexandra Caldera.
Počas darmstadtských kurzov Boulezovi od začiatku imponovali Karlheinz Stockhausen a Luigi Nono, spomína tiež zaujímavý „fenomén poľských skladateľov“, ktorých hudba podľa jeho slov „*akoby nemala žiadne prechodné obdobie – v Poľsku majú ľudovú hudbu a potom zrazu prvotriednych súčasných skladateľov*“.
V kompozíciách sa stále intenzívnejšie sústreďuje na absolútny serializmus, tvrdiac, že „*hudobník, ktorý nepociťuje – nie nerozumie, ale priamo nepociťuje – nevyhnutnosť dodekafonického systému, je zbytočný. Keďže celé jeho úsilie je tým pádom zanedbateľné pre jeho dobu.*“ V roku 1952 píše *Structures I* pre dva klavíry, ktoré znamenali akoby zlomový bod v jeho doterajšom prístupe. Všetky prvky tu podliehajú prísnej serializácii, ba až formalizácii štruktúry, na čo ako reakciu uverejnil György Ligeti článok, a po dôkladnej a vyčerpávajúcej analýze zhodnotil, že Boulez by mal takýto asketický prístup radšej opustiť.
Postupne prehodnocujúc svoje zameranie, medzi rokmi 1953–1957 píše ťažiskové dielo svojej tvorby (a zároveň aj hudby 20. storočia vôbec), *Le marteau sans maître* (Kladivo bez pána), na ďalší surrealistický text Reného Chara pre 6 nástrojov a alt. Dielo okamžite upútalo pozornosť svojou revolučnou syntézou štýlov inšpirovaných hudobnými kultúrami z celého sveta – Boulez v rozhovore s Daiom Fujikurom priznáva, že sa neeurópskou hudbou intenzívne zaoberal, a pri počúvaní sa zameriaval hlavne na samotnú povahu zvuku a jeho štrukturálnu úlohu v danej kultúre. Jedinečná kovová zvukovosť balijského gamelanu naňho urobila silný dojem, takisto aj africké rytmy drevených perkusií s ich matnou farbou a dominantná úloha týchto rytmov, ktorá v európskej hudbe nemá ekvivalent. Zaoberal sa aj hudbou čínskeho divadla, japonskými tradičnými nástrojmi, ako napr. koto a tibetskou duchovnou hudbou.
V *Kladive bez pána* už opustil niektoré zásady prísneho serializmu a ponúka okrem iného aj zaujímavé možnosti prepájania nástrojov – ľudský hlas prostredníctvom dychu nadväzuje na altovú flautu, tá sa zasa monódiou spája s violou, ktorá svojimi pizziccatami môže byť zameniteľná s gitarou. Jej dlhšia rezonancia môže preznievať cez vibrafón, ktorý je zasa spôsobom tvorenia tónu príbuzný xylofónu. Dielo má spolu s komentármi 9 častí, v parte speváčky sa vyskytuje okrem glissánd, veľmi náročných skokov a spevu bouche fermée aj Sprechstimme a Boulez po celý čas udržiava kontinuitu prechodu materiálu vokálneho partu na jednotlivé nástroje.
Boulez sám vnímal *Kladivo bez pána* ako „svojho *Pierrota lunaire*“ v zmysle jeho výsadnej pozície vo vlastnej tvorbe, ako napokon metaforicky môže nasvedčovať aj samotný názov. Jeho tvorba, dirigovanie, ako aj rad iných činností, začínajú byť adekvátne doceňované spoločnosťou, čím sa aj jeho temperament postupne zmierňuje a stáva sa prístupnejším a rozvážnejším pri hodnotení práce iných v rámci diskusií.

Dirigovanie ako najprogresívnejšia forma komunikácie

V roku 1958 mali mať v Kolíne premiéru Stockhausenove *Gruppen* a Boulez bol bezpodmienečne potrebný ako jeden z troch dirigentov, napriek tomu, že ako skladatelia mali Boulez so Stockhausenom za sebou už nejaké nezhody. Po desiatich rokoch už nebol riaditeľom inštitúcie Théâtre Marigny a ako dirigent, ktorý bol od samého začiatku samoukom a v živote nechcel držať dirigentskú paličku v ruke, práve odštartoval svoju neobsiahnuteľne bohatú a intenzívnu kariéru.
Nasledovali ponuky od BBC Symphony Orchestra, Cleveland Orchestra, v roku 1966 v Bayreuthe po prvýkrát dirigoval *Parsifala* na pozvanie Wielanda Wagnera, ktorého si veľmi vážil. Aj keď s Wagnerovými operami predtým nemal až také výrazné skúsenosti, jeho prevedenie bolo triumfom. Ešte toho roku Wieland Wagner zomrel a Boulez bol dirigentom na jeho pohrebe.
Následne po Leonardovi Bernsteinovi prevzal post hlavného dirigenta v New York Philharmonic, kde sa pravidelní návštevníci abonentných cyklov sťažovali na „diétu súčasnou hudbou“, ktorá bola pre nich „peklom“, zatiaľ čo kritici a jeho odborní fanúšikovia boli vo vytržení a aj orchester nadobudol postupne presvedčivejšiu štýlovosť a priezračnosť. Diéta nemohla byť až taká prísna, keď v prvej sezóne uvádzal Liszta, Mahlera aj Mozarta a v jednej sále navrhol „kobercové koncerty“ – zo sály boli odnesené sedadlá, poslucháči mohli sedieť na vankúšoch a hráči mohli byť v bežnom oblečení.
Ako dirigent zdvihol úroveň estetiky hrania niektorých štýlov, ako to okomentoval Daniel Barenboim: „*Dovtedy sa akordy u Debussyho často hrávali len ako ‚príjemné farebné obláčiky‘, Pierre dal týmto miestam presnejšie kontúry vo frázovaní a uvedomelý tvar.*“ Taktiež Sir Simon Rattle hovorí zo svojej skúsenosti o Boulezovej interpretácii Webernových diel: „*Hudba Druhej viedenskej školy bola po vojne ešte stále náročná a jej*

štruktúra nebola hráčom jasná. Pierre tak zásadne pomohol bližšie osvetliť Webernovu fenomenálnu prácu s orchestrálnou farbou.“

„L'art de la transmission“

Post hlavného dirigenta v New Yorku zanechal v roku 1977, aby sa mohol v Paríži naplno venovať realizácii svojho nového projektu, hudobno-výskumnej inštitúcii zameranej na sprostredkovanie živej spolupráce medzi skladateľmi, prvotriednymi interpretmi a vedcami spolu s najnovšími technológiami elektronickej hudby. V spolupráci s vtedajším prezidentom Georgesom Pompidouom, ktorý bol kultúre viac ako naklonený, sa im podarilo tento projekt presadiť a v roku 1977 sa Boulez stal prvým vedúcim práve založeného IRCAMu (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique), kde sa mohol intenzívnejšie sústrediť na výskum možností elektronickej hudby. Dovtedy boli skladatelia obmedzení len na nahrávanie elektronickej hudby na pásky, čo ich však časovo úplne izolovalo v prípade živého prevedenia s interpretmi.

A tak vďaka práci na legendárnom digitálnom procesore 4X v IRCAMe Boulez skomponoval *Répons*, skladbu, ktorou ako prvý prebádal možnosti interakcie akustickej a elektronickej hudby v priestore. Skladba je určená pre šiestich sólistov, ktorí sú rozmiestnení v sále okolo poslucháčov, ansámbel a živú elektroniku, dôsledne tak pracujúc s akustikou vyhovujúcej sály a rezonanciou nástrojov, keďže materiál je neustále podávaný prostredníctvom „répons“ – odpovedí medzi všetkými zúčastnenými prvkami. Kritik Bruno Serrou spomína, ako mala daná skladba premiéru v sále Philharmonie 1 v Cité de la Musique, kvôli čomu bolo nutné počítače naložiť z IRCAMu do dodávky a odviezť ich z centra až do severnej časti Paríža. Dnes na to stačí niekoľko notebookov.

Paradoxne, pri elektronickej hudbe sa viacerí skladatelia, ako Philippe Hurel alebo Michael Jarrell zhodnú na tom, že ide o najmodernejšie médium, ktoré však zároveň aj najrýchlejšie starne, a skladatelia sa taktiež zvyknú pracovne „preorientovať“ na komponovanie viac založené na sluchovej percepcii ako na formalizovanú štruktúru na papieri.

Répons boli v Paríži naposledy uvedené len nedávno, v minulom roku v rámci oslavy Boulezových 90. narodenín, a to v novej sále Philharmonie 2, čo napokon spôsobilo určité rozpaky, keďže obrovská sála bola na túto skladbu akusticky až nadrozmerná a efekt odpovedania si, komunikácie sólistu s elektronikou a ansámblom v novom priestore skoro úplne zanikol. Neadaptovateľnosť sál a technické komplikácie sú častou príčinou zriedkavého uvádzania v zahraničí.

Ako spomína súčasný riaditeľ IRCAMu, Frank Madlener, „*Boulez neznášal epigónstvo, formu vzťahu ‚učiteľa a žiaka‘, nemal rád predstavu, že by študenti mali nasledovať svojich pedagógov. So všetkými zvykol jednať ako s kolegami, aj keď išlo o oveľa mladších študentov alebo hudobníkov*“.

Philippe Manoury ho v tejto inštitúcii počas svojich študentských rokov vnímal ako „*otvoreného a prístupného človeka, ktorý však vedel byť veľmi ostro kritický. Avšak nebránil sa diskutovaniu o svojich názoroch, prípadne ich aj meniť*“.

Budovanie vlastného hudobného sveta pokračuje

Boulez z podobnej potreby „sprostredkovania“ založil Ensemble InterContemporain, ansámbel špičkových sólistov zameriavajúcich sa na súčasnú hudbu, ktorý veľmi rýchlo nadobudol svoje výsadné postavenie i prestíž, a podľa vzoru ktorého vznikali vo svete ďalšie ansámble s podobným zameraním.

V roku 1995 bol spoluzakladateľom Cité de la Musique, nachádzajúceho sa v odľahlej severovýchodnej časti Paríža, kam sa do novej budovy s bohatým vybavením premiestnilo aj Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Paris, a tiež filharmónia, ktorá má v súčasnosti už dve koncertné sály. Opéra Bastille vznikla tiež na jeho podnet, ponúkajúc tak výhodnejšie podmienky na uvádzanie opery. O svojom kontroverznom tvrdení „vyhodiť operné inštitúcie do vzduchu“ bližšie hovorí v rozhovore s novinárom Bruceom Duffiem: „*Žiaľ, názov tohto článku asi zapôsobil viac ako jeho samotný obsah – rovnako ako vtedy pred 20 rokmi, aj teraz odmietam spôsob fungovania opery so stálym repertoárom, kde nie je dostatok priestoru na skúšanie, mení sa obsadenie a je tu rad iných faktorov, ktoré nakoniec vedú k celkovej povrchnosti prevedenia. Sám som dirigoval operu len pri výnimočných udalostiach ako v Bayreuthe, kde sa na celú produkciu môže človek sústrediť dlhšie obdobie a neexistuje tu ten rad absurdných faktorov,*“

čo je zaujímavý názor aj v kontexte súčasnej slovenskej opernej scény.

V roku 2001 však kvôli týmto tvrdeniam musel ako 75-ročný v Bazileji čeliť podozreniu z terorizmu, kde sa mal ako dirigent zúčastniť na festivale. Polícia ho prišla zatknúť v noci do jeho hotelovej izby a na jeho rozhorčenie mu skonfiškovali pas, hoci na druhý deň ráno mal letieť do Chicaga. Zaskočení organizátori festivalu neskôr vysvetlili situáciu a Boulez sa pokúsil prejaviť pochopenie.

S pedagogickou ambíciou založil Lucerne Festival Academy – inštitút, ktorý pravidelne usporadúva letné kurzy pre mladých orchestrálnych hráčov, zameraných na repertoár 20. a 21. storočia, kde medzi rezidentných profesorov patria sólisti z Ensemble InterContemporain. Často zvykol pedagógom pripomínať, že „*k mladým profesionálom by sa mali správať ako k* profesionálom, *nie ako k mladým*“.

Na kurzoch sa zúčastnil aj Simon Rattle, vtedy ešte len ako 20-ročný nádejný dirigent, pričom mal predviesť so študentským orchestrom Stravinského *Svätenie jari*: „*S hráčmi od 13 do 19 rokov sme tam boli všetci ako na spoločnom pieskovisku. Keď si Pierre vypočul moje prevedenie, povedal: ‚Dobre Simon, nie je to zlé…,‘ a sám začal pracovať s orchestrom. Mne už len ostalo mlčky sa pozerať, ako postupne rozkladá výsledky môjho skúšania na stále menšie fragmenty, čím sa to už len zhoršovalo, až sa napokon celá forma úplne rozpadla. Boulez dokázal ísť svojimi tvrdými nárokmi a bezhraničnou trpezlivosťou až do úplných základov, aby potom mohol sám vybudovať novú, lepšiu podobu. Presne v tom bode, keď som si hovoril, že horšie to už asi ani nemôže byť, zrazu dovtedy deštruktívny vývoj nadobudol úplne opačný smer, Boulez bol schopný spolu s orchestrom pracovať od základov na lepšej koncepcii. Myslím si, že toto je veľmi charakteristické pre celý jeho život. Nemal odvahu len ničiť, ale hlavne stavať nové.*“

(foto: archív)

IRCAM – fontána pred budovou, maketa budovy a pohľad zvnútra (foto: Z. Šikrová)

Kvintetá na hrade

Ak si organizátori festivalu Konvergencie v spolupráci s Bratislava Tourist Board stanovili v cykle Bratislava goes Classical za cieľ prinášať do hlavného mesta exkluzívne koncerty komornej hudby v podaní exkluzívnych domácich i zahraničných interpretov, tak posledný minuloročný koncert (9. 12.) spĺňal tieto kritériá dokonale.

Na programe boli dve klavírne kvintetá – Schumannovo *Es dur op. 44* a Dohnányiho *c mol op. 1.* Prvé z nich stálo pri zrode klavírneho kvinteta a prakticky ho etablovalo ako jeden z profilových žánrov komornej hudby 2. polovice 19. storočia; druhé bolo priamym dôsledkom tohto procesu. Na pódiu Hudobnej siene Bratislavského hradu sa zišli domáci hudobníci **Jordana Palovičová** (klavír), **Milan Paľa**, **Marián Svetlík** (husle) a **Jozef Lupták** (violončelo), hosťom bol pôvodom rumunský violista **Vladimir Mendelssohn**. Zaujímavou na tejto zostave bola v prvom rade rôznorodosť temperamentov; Schumannovo dielo je v istom zmysle „laboratóriom", v ktorom skladateľ skúmal možnosti prepojenia klavíra so sláčikovým kvartetom. Tu sa však predstavila skôr štvorica vynikajúcich sláčikárov než homogénne kvarteto: na jednej strane mimoriadne energická, hyperexpresívna a v podstate sólistická hra oboch huslistov, na druhej nenápadné komorné muzicírovanie violistu. Zlatú strednú cestu podľa mňa ideálnym spôsobom nasledoval violončelista,

(foto: archív)

ktorý v sólových pasážach zasvietil sýtym tónom podporeným bezpečnou intonáciou, aby sa vzápätí stiahol do úzadia a ďalej zastával funkciu spoluhráča. V konečnom dôsledku však táto nerovnováha nepredstavovala vážny problém; jednak preto, že publikum obľubuje „romantizmus" expresívneho hrania a tiež preto, že všetci piati interpreti boli do svojich partov doslova ponorení, hrali s plným nasadením a bez akýchkoľvek známok rutinérstva. Istým problémom však bol priestor sály, ktorý bránil lepšej čitateľnosti artikulácie najmä v rýchlejších tempách. V tomto ohľade je Schumannovo kvinteto dielom „na pomedzí". Je to v podstate symfonická hudba, no pre uzavretejšie, domáce priestory, ešte z obdobia predtým, ako sa komorná hudba definitívne stala vecou verejnou. Tu by jednoznačne pomohla sála s menším dozvukom a zrejme aj použitie dobových nástrojov... *Klavírnemu kvintetu* Ernő von Dohnányiho už rozmery hradnej sály svedčili viac. Dnes zriedkavo uvádzané dielo prekvapilo veľkorysosťou svojej architektúry, ale aj výraznými melodickými myšlienkami – k najpôsobivejším momentom patrilo krásne violové sólo v úvode pomalej časti a verím, že som nebol jediný, komu v hlave znela „chytľavá" téma finále ešte dlho po skončení koncertu. No kým Schumann znie nespochybniteľne schumannovsky, u Dohnányiho je človek trocha na pochybách... Pravda, ťažko možno porovnávať dvoch skladateľov v úplne odlišných fázach umeleckej zrelosti, no ak sa prvé dielo dodnes teší popularite a druhé je skôr raritou, má to svoje dôvody. To je však, napokon, tiež jednou z ideí Konvergencií – prepájať populárne s raritným. A odozva početného publika jasne naznačila, že je to dobrá idea.

Ensemble Ricercata so štvrťtónmi

Po roku a pol sa zavŕšila púť **Ensemble Ricercata** v úlohe prvého rezidenčného súboru Rádia Devín. Možno skonštatovať, že tento koncept sa nielen vynikajúco osvedčil, ale navyše priniesol niečo, čo v našom kultúrnom prostredí dosiaľ chýbalo. Exkluzívnou, neopočúvanou dramaturgiou, v ktorej mala významné postavenie hudba žijúcich autorov a slovenská tvorba, úrovňou interpretačných výkonov a tiež netradičnou formou prezentácie nastavil súbor svojim nasledovníkom latku pomerne vysoko.
Spomenuté atribúty absolútne dokonale napĺňal aj záverečný koncert Ricercaty ako rezidenčného ansámblu (16. 12.). Jeho kmeňoví členovia, klaviristi **Ivan Šiller**, **Fero Király** a huslista **Milan Paľa**, predstavili tri diela štvrťtónovej (resp. mikrointervalovej) hudby. Tá je podnes – či už vzhľadom na svoje technologické požiadavky, alebo malú prispôsobivosť poslucháčskych zvyklostí väčšiny milovníkov hudby – na okraji záujmu a pri spätnom pohľade na vývoj hudby v minulom storočí sa môže javiť ako utopická a prakticky bezvýchodisková epizóda moderny. No podarilo sa ju oživiť aspoň v jej najpraktickejších podobách – na sólovom sláčikovom nástroji a dvoch krídlach, z ktorých jedno je preladené o štvrťtón nižšie. A krásne sa tu ukázalo, že na vyjadrovacom jazyku záleží pomerne málo, najdôležitejšou kvalitou je kreatívny vklad konkrétneho skladateľa. Všetky tri diela ich autori pokladali iba za štúdie, a predsa boli výsledky také rôznorodé. Ivan Vyšnegradskij (alias Wyschnegradsky) vo svojich *24 Préludes dans tous les tons de l'echelle chromatique diatonisée à 13 sons* (1934) pre dva klavíry naladené so štvrťtónovým rozdielom ašpiroval na úplnosť v zmysle využitia všetkých 24 tónov bichromatickej škály vo funkcii „toniky". Jednotlivé skladbičky boli nepopierateľne pôvabné, chýbali však výraznejšie vzájomné kontrasty a pluralita nápadov. Vďaka skladateľovej dikcii, neoddeliteľne spätej s ruskou podobou *fin de siècle*, v konečnom dôsledku zneli trocha ako Skriabin zahraný na rozladenom pianíne. Potenciál štvrťtónového systému zostal do značnej miery nevyužitý. Podobne možno hovoriť o *Partite pre husle*, ktorú Július Kowalski skomponoval počas štúdií u Aloisa Hábu v rokoch 1935–1936. Mikrointervaly v spojení s barokovými tanečnými formami len zriedka prekročili hranicu bežného „expresívneho rozkmitu", typického pre husľovú hru – pravda, s výnimkou niekoľkých ozaj pôsobivých okamihov v pomalom tempe, kde nadobudli aj iný než len čisto dekoratívny charakter.
Skutočnou čerešničkou na torte boli *Three Quarter-Tone Pieces* pre dva klavíry od Charlesa Ivesa. Hoci ich autor pripravil pre koncert štvrťtónovej hudby v roku 1925, väčšina materiálu je výsledkom recyklácie starších skladieb. On sám ich nehodnotil príliš vysoko; bohatstvo riešení, ktoré odkrýval nový, 24-tónový systém, je však v týchto neveľmi rozmerných kompozíciách priam udivujúce. Ives prechádza rôznymi štádiami integrácie štvrťtónov do bežnej diatoniky a funkčnej harmónie – od antifonálneho „prehadzovania" stručných motívov medzi dvoma nástrojmi (a tým ich štvrťtónového „zafarbovania") cez štvrťtónovo „rozvlnené" záhony zväčšených kvintakordov až po pokus o definovanie nového harmonického jazyka s vlastnou funkčnosťou v záverečnom *Chorale*. Živé predvedenie ukázalo, nakoľko dobre dokázal Ives odhadnúť efekt tejto hudby, pričom ho pri komponovaní z veľkej časti musela viesť iba vlastná intuícia a vynikajúca zvuková predstavivosť. No jeho štvrťtónové kusy od výtvorov jeho kolegov odlišovalo aj niečo iné. Sú ovocím slobodného a kreatívneho ducha, ktoré nemá skleníkovú príchuť a nie je oddelené od sveta, v ktorom dozrelo. Je tu ivesovský humor, citáty a pseudocitáty vlasteneckých piesní, pochodov, ragtimu, iskrivosť všetkej tej americkej „street music", oživujúcej mnoho ďalších skladateľových diel. A k tomu tá nádherná clivota a melancholia štvrťtónovej harmónie...

Stranu pripravil: **Robert KOLÁŘ**

Slovenská filharmónia

Tragický Chopin

Koncert cyklu Hudba troch storočí (26. a 27. 11) predstavil hudbu autorov troch generácií: Giuseppe Martucciho, Fryderyka Chopina a Josepha Haydna. Orchester **Slovenskej filharmónie** a **Slovenský filharmonický zbor** dirigoval **Eraldo Salmieri**, sólistkou večera bola klaviristka **Se Yeon Kim**.

Martucciho orchestrálne *Notturno Ges dur č. 1 op. 70* pôsobí aj dnes poetickým čarom. Stretáva sa v ňom vyzretý nemecký romantizmus s talianskou farebnou výrečnosťou, spev nástrojov dáva tušiť rodiaci sa impresionizmus. Pri počúvaní tohto pôsobivého hudobného portrétu som netušil, že po interpretačnej stránke pôjde o prvý a zároveň i posledný estetický zážitok, ktorý koncert poskytol. Ako blesk z jasného neba zapôsobila na mňa orchestrálna introdukcia Chopinovho *Koncertu pre klavír a orchester č. 1 e mol op. 11*. Je síce pravdou, že táto hudba má v sebe istú vznetlivú hrdosť, no rozhodne nie tvrdú až údernú krutosť, ktorou sa vyznačovala interpretácia. Všetko znelo akoby v jednej výrazovej rovine. Dirigent pravdepodobne na skúškach nepovedal k tejto časti orchestrálnym hráčom vôbec nič. Juhokórejská klaviristka (víťazka 8. medzinárodnej klavírnej súťaže J. N. Hummela v Bratislave) mala dielo vypracované po stránke prstovej techniky, úderu, v naprogramovanej dynamickej a agogickej koncepcii. Všetko však bolo neosobné, odmerané, vnútorne neprežité – i keď technicky profesionálne. Interpretácii chýbal vnútorný zápal, zanietenie, neha, srdce... Možno sa sólistke niet ani čo čudovať, keď chcela čo len trochu konfrontovať svoj part s orchestrom. V tomto koncertantnom zápolení kolabovali predovšetkým dirigent a orchester. Najvypuklejšie nedostatky sa objavili v záverečnej časti koncertu, no nielen tam: musím spomenúť také interpretačné pikantérie, ako napríklad to, že v záverečných frázach orchester „dobiehal“ sólistku a jednotlivé nástrojové skupiny sa rozchádzali v tempách. Toto všetko však ide na vrub dirigenta, ktorý mal nečitateľné gesto a práve v dôsledku zlej komunikácie s orchestrom dopadol prekrásny Chopinov koncert tragicky. Keby som chcel byť ironický, povedal by som, že orchester, dirigent a sólistka sa stretli na záver až v šatni. A to sa ešte snažím zachovať istú zdržanlivosť vo vyjadrovaní, pretože veľmi dávno som nič podobné nezažil. Aby bol obraz dokonalý, bratislavské publikum radostne tlieskalo už po prvej časti koncertu...

K istému vylepšeniu celého interpretačného obrazu došlo v Haydnovej *Omši d mol Nelsonmesse Hob. XXVII:1* – a aj to iba zásluhou dobre pripraveného Slovenského filharmonického zboru so zbormajstrom **Jozefom Chabroňom** a sólistami **Martinou Masarykovou** (soprán), **Petrou Noskaiovou** (alt), **Jozefom Gráfom** (tenor) a **Tomášom Šelcom** (bas). Vokálne kvarteto bolo vo všetkých častiach diela vyrovnané a presvedčivé. Orchester ťažil zo svojej profesionality a dirigent Salmieri, našťastie, Haydnovmu dielu výraznejšie neublížil, hoci mohol výraznejšie dotvoriť dynamickú škálu diela.

Nie každý koncert je umeleckou slávnosťou. Výber kvalitných dirigentov je v súčasnosti veľký, len treba zvážiť, kto je hodný toho, aby predstúpil pred orchester a zbor SF.

Jun Märkl a jeho čarovný Debussy

Na sklonku minulého roku, 10. a 11. decembra, odzneli v rámci cyklu Hudba troch storočí diela Ludwiga van Beethovena (*Symfónia č. 4 B dur op. 60*), Eugena d'Alberta (predohra k opere *Nížina*) a Clauda Debussyho (*More*), Orchester Slovenskej filharmónie dirigoval **Jun Märkl**.

J. Märkl (foto: J.-B. Millot)

Pokusy významovo zaradiť Beethovenovu *Štvrtú symfóniu* boli v histórii nesmierne početné a niekedy až protirečivé. Možno ju však jednoznačne chápať ako predzvesť *Pastorálnej* symfónie. Tomuto „návratu do lona prírody“ vdýchol dirigent priam klasickú priezračnosť. Symfónia bola dôsledne prepracovaná v detailoch, každá fráza mala svoju zmysluplnú stavbu, vnútornú dynamiku, no predovšetkým vitálnu muzikalitu. Märklove gestá boli síce prudké a hektické, no pritom zdravo burcujúce. Mal vlastnú predstavu o diele (v detailoch i v celku) a dokázal ju dôsledne pretaviť do interpretácie. Nepôsobil však ako dominujúci fenomén, ale bol živou súčasťou orchestrálneho telesa. A tento moment bol nesmierne príťažlivý.

Predohra k d'Albertovej opere *Nížina* sa vo všeobecnosti hodnotí ako novoromantická výpoveď premiešaná s nemeckým verizmom. O jej hudbe by som skôr povedal, že je to vysoko profesionálne zvládnutá kompilačná práca, v ktorej zaznievajú ohlasy celej plejády predovšetkým nemeckých romantikov. O vlastnom rukopise skladateľa sa z tejto hudby nič nedozvieme. Je to podľa receptúry zručne pripravený romantický kokteil, namiešaný z dobre známych ingrediencií. Orchester spolu s dirigentom i tu vysoko profesionálne zvládli svoju interpretačnú úlohu. Zo skladateľovej výpovede som dokázal vyčítať predovšetkým R. Straussa, Wagnera a Liszta – aspoň po prvom počutí...

V závere koncertu som sa napokon ocitol v ríši skutočného umenia. Debussyho *More* ma v myšlienkach opäť priviedlo na čarovné francúzske pobrežie. Je to najdokonalejšie výtvarné dielo vyslovené hudobnou rečou. Uvedomil som si, že nie je dôležité, akej národnosti je Märkl, ale v prípade Debussyho bol doma. Pochopil výrečnú skratkovitosť skladateľovej hudobnej reči, čarovnú inštrumentáciu, v ktorej nástroje zosobňujú prírodné živly a predovšetkým rozprávkovú vôňu mora. Bol by som rád, keby k nám Jun Märkl prichádzal častejšie a potešil publikum svojou muzikalitou. Myslím si, že muzicírovať pod vedením takejto dirigentskej osobnosti bolo potešením i pre náš orchester.

Stranu pripravil: **Igor BERGER**

(foto: P. Brenkus)

Teodoro Anzellotti

„Záujem publika nemá vplyv na hodnotu diela."

Pôvodom taliansky akordeonista sa radí k ikonám svojho nástroja. Patrí medzi oddaných „apoštolov" súčasnej hudby, no v jeho diskografii možno nájsť aj nahrávky diel Scarlattiho, Frobergera, Satieho či Janáčka. Na pozvanie festivalu Melos-Étos v Bratislave uviedol päť slovenských premiér skladieb od Milice Djordjevićovej, Miroslava Srnku, Rebeky Saundersovej a Hansa Zendera, ale aj festivalovú objednávku Lucie Chuťkovej Bajajan Trance. V jeho hre sa vzácnym spôsobom spájajú koncentrácia, intelekt a temperament a rovnaký pocit máte, aj keď o hudbe rozpráva.

Pripravil **Andrej ŠUBA**

Už od stredoveku sa možno stretnúť s názormi, že „nová hudba nie je pre všetky uši". Viem, že to je príliš všeobecná otázka, ale komu je podľa vás určená súčasná hudba a akú úlohu plní v dnešnom svete?

Myslím si, že takzvaná umelecká hudba nebola nikdy pre „široké" publikum. Keď dnes čítame o počtoch návštevníkov vo filharmonických sálach alebo na festivaloch klasickej hudby, nesmieme zabúdať na to, že niečo také bolo v minulosti nemysliteľné. Hudba ako umelecká forma bola väčšinu svojej existencie vyhradená len pre meštianstvo a vyššie vrstvy. Osobne si nekladiem otázku, či je súčasná hudba pre masy, nemyslím si totiž, že je to dôležité. Veľký taliansky spisovateľ Edoardo Sanguinetti napísal o prvom uvedení Schönbergovho *Pierrota lunaire* v Janove: „*Bolo tam päť ľudí – ja, moja manželka, Berio a ešte možno dvaja.*" Hovorí tiež – a na to si vždy spomeniem: „*Považujem za úplne v poriadku, ak si väčšina ľudí v rovnakom čase radšej zahrala futbal.*" Záujem publika nemá vplyv na význam diela, o tom rozhodujú iné faktory. Keď sa však človek nad tým zamyslí, je skutočne prekvapivé, že ku klasickej hudbe inklinuje možno percento populácie. Osobne mám však pocit, že toto jedno percento ju miluje a venuje sa jej o to intenzívnejšie. V klasickej hudbe je niečo, čo ju s týmto malým počtom ľudí spája, čo ich robí šťastnými tak, ako iných napríklad filmy alebo literatúra. Ako však tento vzťah v skutočnosti funguje, to by bola skôr otázka pre sociológov.

Podľa údajov na vašej webovej stránke skladatelia, vrátane osobností ako Luciano Berio, Mauricio Kagel, Salvatore Sciarrino, Wolfgang Rihm, Heinz Holliger alebo Toshio Hosokawa, pre vás napísali už viac než tristo nových diel. Koľko z nich hrávate pravidelne alebo aspoň často?

Medzičasom je ich už takmer štyristo. Je samozrejme jasné, že všetky nemôžu byť stabilnou súčasťou repertoáru. V tomto nie je až taký rozdiel medzi starou a novou hudbou. Ak ako interpret pripravíte napríklad cyklus Beethovenových klavírnych sonát a budete ho uvádzať tri, štyri alebo päť rokov, možno takýto cyklus potom znova uvediete až o dvadsať rokov. Záujem publika – ale aj ten môj – o niektoré diela po čase jednoducho opadne. Nejde teda ani tak o to, či skladbu považujem za dostatočne dobrú, kvalitnú, aby som ju hrával celý život. Všetko má jednoducho svoj koniec: s dielom sa jedného dňa rozlúčim a svoj záujem môžem presmerovať opäť na niečo nové a vzrušujúce. Samozrejme, že existujú kompozície „klasikov", akým je napríklad Berio, po ktorých je neustály dopyt. Také skladby človek uvádza častejšie, hoci niekedy má tiež pocit: „*Ok, ale už by som si rád zahral aj niečo iné*". Odpoveďou na vašu otázku teda je, že aktuálnu podobu repertoáru ovplyvňujú najmä moja zvedavosť a záujmy.

Otázku možno sformulovať aj inak. Myslíte si, že skladbu *Bajajan Trance* od Lucie Chuťkovej, ktorú ste premiérovo uviedli na festivale Melos-Étos, budete hrávať na svojich koncertoch častejšie?

Určite. Veľmi rád som toto dielo spoznal. V kontexte skladieb, ktoré mám v repertoári, predstavuje jej kompozícia niečo nové a neznáme, prinášajúce pestré vplyvy popu, rocku, minimalu a samozrejme folklóru. Potešilo ma, že skladba bola veľmi precízne zapísaná a z nôt bolo hneď zrejmé, že autorka veľmi presne vie, čo chce.

Ktoré skladby vášho bratislavského programu využívali zvukové a technické špecifiká akordeónu najefektívnejšie? Niekedy som mal totiž pocit, akoby autori pri ich komponovaní mali v predstave skôr ansámbel, prípadne ostali v zajatí „akordeónových klišé"...

Toto je veľmi dobrý postreh. Je napríklad evidentné, že výraz a koncepcia skladby Rebeky Saundersovej *...of waters making moan* vychádzali ťažiskovo z jej zaujatia možnosťami práce s mechom. Objavovali sa v nej aj dlhé držané tóny, ktorých znenie možno tvarovať a pracovať s ním rôznymi spôsobmi. V žiadnom prípade nechcem povedať, že dielo využívajúce takéto postupy nemôže byť hodnotné, no v akordeónovej literatúre dávno nejde o nič nové. Neverím v limity akordeónovej interpretácie a nechce sa mi ani zmieriť s nejakou všeobecnou predstavou, čo je alebo nie je „dobré písanie" pre tento nástroj. Samozrejme, keď mám v notách dlhé tóny, ktoré sa dajú modulovať, je to príjemné a úplne v poriadku, no pre mňa trochu málo, nudí ma to. Mojou snahou je neustále prekračovanie hraníc, objavovanie nových území, začínanie od začiatku – a to aj za cenu, že výsledok môže spočiatku pôsobiť komicky, neznieť alebo byť frustrujúcim. No, keď sa to napokon podarí, čo som už mnohokrát zažil, je to tým krajšie. Verím, že práve takto sa hudba neustále vyvíja.

Vy sám ste už dlhé roky známy ako umelec podieľajúci sa na inováciách a profilácii zvukového obrazu akordeónu. V čom tkvie príťažlivosť tohto nástroja pre interpretov a skladateľov?
Akordeón predstavuje fascinujúce konštrukčné spojenie klávesových a dychových nástrojov, kde tón vzniká regulovateľným tlakom vzduchu z mechu, ktorý rozoznieva jazýčky. Výsledok je zdrojom prakticky nekonečného množstva dynamických, farebných i artikulačných možností, ktoré robia z akordeónu iniverzálny nástroj pre uplatnenie sa v rôznych kombináciách – pričom je jedno, či ide o elektroniku alebo duo s trombónom. Akordeón znie dobre s orchestrom i so sláčikovým kvartetom, najušľachtilejším druhom komornej hudby. Jeho možnosti sú skutočne obrovské, preto som úprimne presvedčený, že kariéra tohto nástroja bude v hudbe pokračovať i naďalej.

Rozprávate sa o dielach s autormi? Považujete to v procese naštudovania za dôležité?
Určite je to pre mňa veľmi dôležité, môžem dokonca povedať, že kľúčové. Ale platí to i obrátene: skladateľ, ktorý dobre nepozná možnosti nástroja, môže profitovať z kontaktu s interpretom. Pre akordeonistov mojej generácie neexistoval na začiatku prakticky žiadny pôvodný repertoár. Bola lepšia či horšia inštruktívna literatúra, no koncertný repertoár od autorov ako Luciano Berio, Luigi Nono alebo György Ligeti neexistoval. Veľmi som túžil spoznať týchto skladateľov a hrať ich hudbu.

T. Anzellotti a L. Chuťková (foto: P. Brenkus)

Stalo sa vám niekedy, že ste si povedali: *„Túto skladbu nebudem hrať.“*? Viete dnes pri pohľade do nôt povedať, že dielo je zaujímavé?
Nie, také veci nerobím. Mám pocit, že som ešte nikomu nepovedal, že jeho skladbu neuvediem. Samozrejme dopredu vždy zvažujem, čo a od koho budem hrať a diela si veľmi pozorne vyberám. V mladosti som s „novou hudbou“ vyrastal vďaka Symfonickému orchestru SWR v Baden-Badene. Dramaturg tohto telesa bol aj dramaturgom v Donaueschingene. Na vysokej škole, kde som študoval, pôsobili osobnosti ako Wolfgang Rihm alebo Mathias Spahlinger, v tom čase poprední nemeckí skladatelia. Vďaka môjmu záujmu a prostrediu, v ktorom som sa ocitol, som získal pre „novú hudbu“ cit a naučil som sa v nej dobre orientovať. Len asi dvakrát som počas kariéry zažil, že dielo bolo naozaj nehrateľné.

Čo sú podľa vás najčastejšie „omyly“, ktoré vznikajú pri písaní pre akordeón?
V minulosti sa pomerne často stávalo, že skladatelia komponovali pre akordeón rovnako ako pre klavír. Existovalo teda reálne nebezpečenstvo, že interpret dostane na naštudovanie klavírnu skladbu. No toto sa už našťastie zmenilo. Povedomiu o nástroji pomáha množstvo pôvodnej literatúry, veľa diel je voľne dostupných a možno sa s nimi zoznámiť prostredníctvom YouTube. Poznanie, idiomatika písania pre nástroj, sa dá teda pomerne ľahko absorbovať, ak má človek o to záujem. To, čo mi v súčasnosti trochu prekáža – no nejde o kritiku, ale o subjektívny postreh – je, že sa skladatelia často príliš zamerajú na zvukovosť, na sonoristickú stránku nástroja. Potom sa stane, že interpret má v repertoári viacero podobných skladieb. Ani v súčasnej hudbe sa netreba vyhýbať zaujímavým formovým riešeniam, polyfónii či tematickej práci.

> *Mojou snahou je neustále prekračovanie hraníc, objavovanie nových území, začínanie od začiatku – a to aj za cenu toho, že výsledok môže spočiatku pôsobiť komicky, nezniesť alebo byť frustrujúcim. No, keď sa to napokon podarí, čo som už mnohokrát zažil, je to o to krajšie. Verím, že práve takto sa hudba neustále vyvíja.*

Akordeón má v Nemecku, kde pôsobíte, ale aj u nás na Slovensku, pomerne dlhú tradíciu ako nástroj zábavnej, respektíve ľudovej hudby. S tým súvisí aj jeho vnímanie verejnosťou. Je to niečo, s čím človek musí žiť, môže žiť, alebo to nie je vôbec problém?
Všetko, čo ste spomenuli, je pravda. Človek s tým musí žiť, dokáže žiť a nie je to problém. (*Smiech.*) Navyše, podobným vývojom prešiel v minulosti azda každý nástroj. Husle boli na začiatku predsa tiež nástrojom tanečnej a zábavnej hudby. A môžeme ísť aj ďalej do minulosti: presadzovanie organa v kostoloch sa stretávalo s protestmi súvisiacimi s antickou tradíciou toho nástroja. Nejde teda o nič neobvyklé, akordeón má len kratšiu históriu. V súčasnosti je zaujímavé pozorovať, že akordeón, ktorý má svoj pôvod v našom geografickom a kultúrnom priestore, v strednej Európe, sa do nej vracia späť ako „world music“. Zvlášť v Južnej Amerike, napríklad v Brazílii, ale aj v Kolumbii, ktorú som navštívil, dokážu zahrať hudobníci na pomerne primitívnych diatonických nástrojoch neuveriteľné veci, po vypočutí ktorých sa človeku ťažko zaspáva.

Okrem súčasnej hudby uvádzate a nahrávate aj transkripcie a úpravy „klasických“ diel. Bola doba, kedy sa akordeonisti nechceli týmto „nepôvodným“ repertoárom zaoberať. Prečo má pre akordeonistu význam hrať Johanna Jakoba Frobergera alebo Satieho?
Na túto otázku existuje viacero odpovedí. Jednou z nich je, že každý skutočný hudobník sa prirodzene zaujíma o diela veľkých skladateľov minulosti. Spoznáva tak dejiny hudobného myslenia, je to teda dôležitá súčasť jeho hudobného vzdelávania. Okrem toho, keď sa nad tým zamyslíte, interpretovať Bacha na klavíri je vo svojej podstate rovnako „neautentické“ ako ho hrať na akordeóne. Hudbou minulosti sa zaberám od svojich začiatkov a nepretržite. Sú obdobia, kedy sa jej venujem viac v súkromí, inokedy koncertujem a nahrávam tento repertoár na CD. Jedným z dôležitých kritérií môjho výberu „klasických diel“ je, že hudba musí byť dostatočne abstraktná. Nemôže byť príliš idiomatická, aby nebolo až také dôležité, že ju počúvate na akordeóne a nie povedzme na čembale. Čo sa týka nahrávky Frobergera: ani v deň, keď som išiel do štúdia, som si ešte nebol úplne istý, či to bude fungovať, nakoľko jeho intímne charakterové kusy s intenzívnym využívaním arpeggia sú hudbou skutočne „extrémne“ zviazanou s čembalom. Producent, s ktorým sme moju predstavu o výslednom znení diel veľmi detailne prediskutovali, bol však ochotný podstúpiť aj riziko, že nahrávka nakoniec nevyjde. Nahrávanie napokon prebehlo veľmi spontánne. Výsledok musia posúdiť iní, no ja osobne som s touto novou skúsenosťou spokojný.

Fungovali by podľa vás na akordeóne aj Bachove *Goldbergove variácie*?
Podľa mňa áno. Ide o skladbu, ktorá je ťažiskovo koncipovaná polyfonicky, navyše využíva dva manuály, ktoré sa dajú na akordeóne veľmi dobre farebne diferencovať. Táto črta *Goldbergových variácií*, vďaka ktorej si možno v skladbe lepšie uvedomiť vedenie hlasov, sa v jednotnej farbe klavírneho zvuku stráca. Existuje veľa diel, v ktorých Bach prenáša idiomatiku z nástroja na nástroj, z média na médium. S orchestrálnou hudbou sa v podobe francúzskej ouvertúry či koncertov stretávame v jeho klávesových dielach a takýchto príkladov existuje viac. *Goldbergove variácie* sú dielom, ktoré privedie poslucháča do úžasu →

bez ohľadu na to, či sa hrá na čembale, klavíri, akordeóne, alebo počúva orchestrálnu úpravu. To isté platí napríklad aj pre viaceré prelúdiá z *Dobre temperovaného klavíra*. Bach určite nie je výhradným majetkom čembalistov, patrí celému ľudstvu. Akékoľvek interpretačné obmedzovanie v tomto zmysle považujem za prejav ignorancie.

Na vašej poslednej nahrávke pre vydavateľstvo Winter & Winter nefigurujú len skladby Frobergera, ale tiež Beria, Sciarrina a Hosokawu. Sú dramaturgie, spájajúce „novú" a „starú" hudbu, prostriedkom, ako zoznámiť publikum so súčasnou hudbou?

(foto: P. Brenkus)

V tomto prípade nešlo o zámer, ale samozrejme, že to môže pomôcť. Ideou, stojacou v pozadí konceptu spomínanej nahrávky, bola „rozprávajúca hudba". Tejto myšlienke zodpovedá nielen aj po storočiach neuveriteľne pôsobivá rétorickosť Frobergerových tombeau, ale aj zvolené diela skladateľov hudby 20. a 21. storočia. Takéto kombinácie uvádzam často i na koncertoch a myslím si, že to poslucháčov nielen zoznamuje s „novou hudbou", ale ich to aj skutočne zaujíma. Som presvedčený o tom, že keď počujú vynikajúcu interpretáciu Frobergera a následne vynikajúcu interpretáciu Hosokawu, pochopia, že v dobrej hudbe neexistujú rozdiely medzi „starým" a „novým", sám takéto rozdiely nerobím. Nová hudba nie je pre mňa o nič menej emocionálna ako hudba minulosti a emócie na druhej strane nachádzam aj v takých zdanlivo abstraktných dielach, akými sú fúgy. A keď to niekto takto na koncerte pochopí, je to pre mňa veľký kompliment. Žijeme vo svete, kde môže stará hudba znieť veľmi súčasne a naopak. Keď interpret a publikum spoločne prežijú stieranie hraníc medzi hudbou minulosti a dneška, je to obohacujúce pre obidve strany.

Uvažovali ste o tom, že by ste zaradili do repertoáru hudbu virginalistov?

Áno. Francúzska barokova hudba bola silne ovplyvnená lutnovou hrou, vidieť to z už spomínaného používania arpeggií, anglická klávesová hudba s množstvom pasáží a stupnicových behov je viac spätá s idiomatikou organovej hry. Takýto štýl hudby je vhodný pre interpretáciu na akordeóne, no pri „starej hudbe" vždy treba vziať do úvahy aj otázky ladenia. Silne chromatické skladby podľa mňa v temperovanom ladení nevyznejú ideálne, a to je len jeden z problémov, ktorý treba pri výbere repertoáru zvážiť.

Existujú názory, že nahrávky v istom zmysle ochudobňujú hudbu a poškodzujú koncertný život. Je to podľa vás pravda?

Osobne sa mi to tak nezdá, hoci ide opäť skôr o otázku pre hudobného sociológa. V súkromí počúvam hudbu len vtedy, keď chcem alebo potrebujem niečo spoznať, teda aktívne, nie z „kratochvíle". Ale kvôli výnimočnému a ničím nenahraditeľnému zážitku, kvôli spoločenstvu, umelcom, sále chodím na koncerty nesmierne rád. Vnímam to ako istý druh rituálu, ktorý je len ťažko možné opísať slovami. Neviem si predstaviť, že by takýto zážitok mohli nejakým spôsobom nahradiť alebo poškodiť nahrávky, ide o úplne iný spôsob prežívania hudby. Keď som naposledy koncertoval v Los Angeles, publikum bolo neuveriteľne entuziastické. Potom som si uvedomil, že medzi týmto mestom a San Franciscom neexistuje stovky kilometrov takmer žiadna možnosť kultúrneho vyžitia. Ľudia sa na koncerty tešia, cestujú za nimi, vzniká výnimočná atmosféra očakávania a radosti.

Koncertnou činnosťou i nahrávacími aktivitami ste prispeli výraznou mierou k integrácii akordeónu do tzv. vážnej hudby. Ste s aktuálnou situáciou spokojný?

Pravdupovediac, príliš sa nad tým nezamýšľam. Človek je večne nespokojný, hľadá, objavuje, to je napokon na živote pekné, ale zažívam tiež momenty satisfakcie, ktoré ma inšpirujú, motivujú a posúvajú vpred. Tak to má byť, no možno existuje jeden rozdiel. Medzi najkrajšie okamihy, ktoré akordeonista zažíva pomerne často, je prekvapenie publika pri objavovaní jeho nástroja. Keď vám ľudia po koncerte povedia, takto sme akordeón ešte nikdy nepočuli, určite prídeme opäť. Ide skutočne o veľmi príjemný zážitok. Také niečo sa asi klaviristom často nestáva. (*Smiech.*) Myslím, že v zásade sa nemožno sťažovať: akordeón absolvoval od svojho vzniku, či už hovoríme o klasike alebo folklóre, veľmi rýchly vývoj. Jeho tempo je pri pohľade späť skutočne impozantné.

Ktoré akordeónové školy považujete v súčasnosti za najvplyvnejšie?

Na toto je veľmi ťažké odpovedať, asi budem trochu osobný. Pochádzam z nemeckej akordeónovej školy, ktorá mi je, prirodzene, veľmi blízka. Jej špecifikom je od začiatku tónová kultúra, teda spôsob, akým sa tón tvorí a moduluje prostredníctvom práce s mechom. V tejto škole sa od začiatku na akordeón nazeralo nie ako na klávesový, ale ako na dychový nástroj. Tento prístup, ktorý sa rýchlo rozšíril po celom svete, považujem za veľmi dôležitý. Zaujímajú ma podnety zo všetkých škôl, všade sa možno naučiť niečo užitočné. Často kritizovanou je ruská škola, ktorá je zameraná veľmi technicky a virtuózne, no technická virtuozita je tiež dôležitá.

Pôsobíte aj ako pedagóg. Aké kvality by mal mať študent, aby sa presadil ako akordeonista? Sú podľa vás súťaže cestou k úspechu?

Súťaže sú témou, o ktorej by sa dalo hovoriť veľmi dlho, majú svoje pozitíva i negatíva. Študenti nemajú veľa príležitostí vystupovať, čo sa môže prejaviť na motivácii pracovať. Tie prichádzajú zvlášť vtedy, ak pedagóg nie je dostatočne silný partner, ktorému sa každý týždeň oplatí odovzdať maximum. V tomto môžu súťaže pomôcť, ponúkajú cieľ v perspektíve niekoľkých mesiacov. Veľkým negatívom je neprimerané obmedzovanie repertoáru, tisíckrát hrané skladby musia zaznieť opäť a opäť. To považujem za fatálny omyl. Čo sa týka úspechu, ak má študent talent a kvality ako seriózność, pracovitosť a schopnosť sústredenia, často mu stačí prísť do správnej školy. Tá môže ovlyvniť celú jeho budúcnosť. Svojim študentom hovorím, že musia denne pracovať osem hodín. Neznamená to osem hodín len cvičiť. Môžu to byť dve hodiny hudobnej teórie, dve hodiny prednášok z dejín a tri hodiny cvičenia na nástroji... Ak toto pracovné tempo, ktoré sa mimochodom nelíši od „reálneho života", títo mladí, no súčasne už dospelí ľudia dodržiavajú, potom dokážu napredovať naozaj neuveriteľne rýchlo.

A riadia sa touto vašou dobrou radou?

Mám aj veľmi usilovných a šikovných študentov. (*Smiech.*)

Teodoro ANZELLOTTI sa narodil v južnom Taliansku, vyrástol však v okolí Baden-Badenu. Študoval v Karlsruhe a v Trossingene a už v tomto období zvíťazil na viacerých medzinárodných súťažiach. Od 80. rokov 20. storočia vedie úspešnú hudobnú kariéru a vystupuje na významných festivaloch a s renomovanými telesami, čím významným spôsobom prispel k integrácii akordeónu do sveta vážnej hudby. Stalo sa tak najmä vďaka jeho zaujatiu pre Novú hudbu. Prostredníctvom rozširovaniu hráčskych techník a experimentovaniu s novými zvukovými možnosťami akordeónu prispel významnou mierou k jeho profilovaniu ako koncertného nástroja. Jeho umenie inšpirovalo niekoľko stovák kompozícií, ktoré pre neho zložili skladatelia ako G. Aperghis, B. Pauset, H. Holliger, T. Hosokawa, M. Kagel, M. Jarrell, I. Mundry, G. Pesson, M. Pintscher, W. Rihm, S. Sciarrino, M. Stroppa, J. Widmann či H. Zender. Berio pre neho napísal skladbu *Sequenza XIII*, ktorú v roku 1995 premiéroval v Rotterdame a odvtedy je súčasťou jeho repertoáru. Od roku 1987 je pedagógom na Hochschule der Künste v Berne, od roku 2002 na Musikhochschule Freiburg. Jeho rozsiahla diskografia obsahuje nahrávky diel od Bacha a Scarlattiho, cez Janáčka a Satieho až po skladby Johna Cagea a Matthiasa Pintschera. (www.anzellotti.de)

Litovská hudba v kontexte – inšpirácia pre Slovensko?

Zamestnanec Litovského hudobného centra Linas Paulauskis, ktorého horlivosť a „oddanosť veci“ sa stali v hudobnom prostredí Vilniusu priam legendárnymi, mi už niekoľko rokov posiela nahrávky a partitúry miestnych skladateľov a informuje ma o dianí na scéne. Prednedávnom sa ku mne jeho zásluhou dostala pozoruhodná antológia nazvaná **Litovská hudba v kontexte** vydaná malým, no veľmi činorodým Litovským hudobným centrom. Vyšla síce už v roku 2013, no jej kvalita ma priviedla k zámeru predstaviť ju slovenskej hudobnej verejnosti. Podobne kvalitný prierez slovenskou hudobnou tvorbou by sme totiž potrebovali aj my. Napomohol by prezentácii slovenskej hudobnej tvorby 20. storočia doma aj v zahraničí, ako aj lepšej orientácii v nej. Vladimír Godár raz napísal, že každý slovenský filmár pozná *Slnko v sieti*, ale máloktorý slovenský skladateľ počul Moyzesove symfónie. V medzinárodnom kontexte by zas mohla prebudiť záujem o konkrétnych skladateľov či „neznáme“ obdobia slovenskej hudby. Mimochodom, Litovské centrum takisto pravidelne vydáva, v rámci edície Zoom In, CD určené na propagačné účely, na ktorých predstavuje najzaujímavejšie premiéry roka.

Tri útle zväzky (venované avantgarde, minimalizmu a experimentálnej elektronickej hudbe) obsahujú šesť CD, profily skladateľov a osem sprievodných esejí-článkov vydaných v litovskom a anglickom jazyku. Celok je doplnený vkusnou obrazovou dokumentáciou, zobrazujúcou umelecké paralely v architektúre (modernistická architektúra „Domu litovských skladateľov“ v 1. diele), fotografii („minimalistické“ snímky viacerých autorov v 2. diele) či zábery „performance“ (3. diel a fotografie „priklincovaného klavíra“ Mačiūnasovej skladby *Piano Piece #13*). Výber ďalej obsahuje krátke texty ku každej skladbe a fotografiu skladateľa. O prepracovanosti publikácie svedčí aj to, že fotografie zachytávajú skladateľov v období vzniku jednotlivých kompozícií. Pri stáliciach litovskej scény, akými sú Bronius Kutavičius či Osvaldas Balakauskas, ktorí sú zastúpení takmer vo všetkých dieloch, teda môžeme sledovať aj ich fyzickú premenu. Antológia je skvelým prehľadom trendov a osobností litovskej scény za posledné polstoročie (najstaršia kompozícia je z roku 1959, najnovšia 2009), od prvých pokusov s dvanásťtónovou technikou po „performance“ a elektronickú hudbu prináša ukážky ich prvotných prejavov, ako aj miestneho vývoja týchto trendov. Najpočetnejšie zastúpené je tu obdobie medzi rokmi 1960–1980.

Autormi esejí v antológii sú prevažne litovskí muzikológovia (napr. Gražina Daunoravičienė, Vita Gruodytė a i.), veľmi zaujímavé sú články skladateľov Šarūnasa Nakasa (*What is the Lithuanian Brand of Minimalism?*) a Alberta Navickasa (*Retro-Listening*). O „pohľad z vonku“ sa postaral francúzsky muzikológ Matthieu Guillot. Jeho esej je však uverejnená v pôvodnej francúzštine spolu s litovským prekladom. Texty prinášajú ucelený pohľad na hudobné dianie v Litve, zároveň však nazerajú na litovskú scénu v rámci širšieho medzinárodného kontextu. Vyhýbajú sa teda prázdnym opisom samotných skladieb alebo životných údajov.

Čo sa týka výberu skladieb, reprezentatívne skladby, ako napr. Mažulisova skladba *Twittering Machine* pre štyri klavíry, ktoré sú väčšinou dostupné na profilových CD skladateľov, sú zastúpené v menšej miere. Podstatnú časť tvoria skladby, ktoré z rôznych príčin upadli do zabudnutia, prípadne neboli nahraté na moderných nosičoch. Kutavičiusove „pohanské oratóriá“, dostupné vo viacerých verziách, nie sú napríklad zastúpené vôbec.

Prvý diel, *Lekcie z avantgardy*, sa zaoberá obdobím zhruba do roku 1970 a predstavuje skladateľov, ktorí sa obrátili smerom k technikám vtedajšej Novej hudby. Je rozdelený, podobne ako aj nasledujúce diely, do 2 kategórií. V tomto prípade na dvanásťtónovú hudbu (CD 1) a sonorizmus a aleatoriku (CD 2). Skladby v tomto diele ponúkajú prenikavý pohľad na litovskú hudbu až po prvé prejavy „etnominimalizmu“ v tvorbe Broniusa Kutavičiusa (*Clocks of the Past*, 1978). Obzvlášť prínosné pre muzikológov sú články, ktoré porovnávajú hudbu so súdobou avantgardou (Darmstadt atď.) a nastoľujú otázky o tom, kedy a ako sa prejavovali avantgardné tendencie v Litve a či vôbec možno hovoriť o avantgarde. Prenikavé je aj zasadzovanie týchto otázok do širšieho kultúrno-spoločenského kontextu. Napriek dnes už viac-menej muzeálnemu charakteru väčšiny skladieb, zaujmú diela Montvilu, Rekašiusa, Kutavičiusa či Bajorasa.

Druhý diel, *Krajina minimalizmu*, predstavuje najmä obdobie 80. rokov. Rozdeľuje estetiku na dva hlavné prúdy redukovanej repetitívnej hudby: ľubozvučnú, nostalgicky znejúcu „eko-hudbu“ (CD 1) a industriálnu, ostrú a „strojovú“ tvorbu „mašinistov“ (CD 2). Za priekopníka minimalizmu sa všeobecne považuje Bronius Kutavičius, tvorca cyklu „pohanských oratórií“ z prelomu 70. a 80. rokov. V tomto výbere tvorcovia ponúkajú inú perspektívu: prvou skladbou je *Love Song and Farewell* od Mindaugasa Urbaitisa (1979). Urbaitis sa totiž ako prvý začal zaoberať repetitívnou hudbou vychádzajúcou z americkej tradície (Reich, Glass). Ďalšie skladby predstavujú skladateľov píšucich v „postromantickom“ či tonálnom duchu (Martinaitis, Bartulis), ako aj predstaviteľov staršej modernistickej tradície (Kutavičius, Balakauskas, Juzeliūnas). Druhé CD sa zameriava na veľmi silnú generáciu, ktorá nastúpila približne v polovici 80. rokov (Ričardas Kabelis, Šarūnas Nakas, Rytis Mažulis) a priniesla do litovskej hudby iskru výbušnosti, prísnej disciplíny a ostrého zvuku. (Post)minimalizmus vo svojich mnohých prejavoch dodnes predstavuje najsilnejší prúd (akademickej) litovskej hudby.

Posledný diel, *Experimentálne výpravy*, sa zaoberá litovskou – doteraz najmenej skúmanou a dokumentovanou – elektroakustickou tvorbou, a to zhruba od roku 1970 po súčasnosť (CD1) a rôznymi podobami „inštrumentálneho divadla“, „performance“ či iných, žánrovo ťažko zaraditeľných prejavov (CD2). Toto CD obsahuje aj radikálnu skladbu *Piano Piece #13* (*Tesárska skladba pre Nam June Paika*) z roku 1962 od litovského rodáka Jurgisa Mačiūnasa (George Maciunas), zakladateľa hnutia Fluxus. Skladba-koncept zachytáva priklincovanie všetkých (alebo takmer všetkých) klávesov klavíra...

Adrián DEMOČ

Prehliadka mladých slovenských organistov

Každoročná Prehliadka mladých slovenských organistov (30. 11.–3. 12. 2015) sa po dlhšej dobe konala mimo dvoch hlavných „ohnísk" – Bratislavy a Košíc –, pod organizačným zastrešením Konzervatória J. L. Bellu v Banskej Bystrici. Jednotlivé koncerty 43. ročníka prebiehali vďaka príkladnej spolupráci s rímskokatolíckymi farnosťami v Sielnici a Banskej Bystrici-meste v nádhernom a inšpirujúcom prostredí chrámov. Tvorivá atmosféra podujatia a jeho flexibilná organizácia boli v rozhodujúcej miere ovocím práce Petra Sochuľáka, pedagóga organovej hry banskobystrického konzervatória.

Prehliadka poskytuje začínajúcim umelcom možnosť realizovať svoj repertoár na inom nástroji, na aký sú navyknutí a počas krátkej prípravy musia v spolupráci s pedagógom v nových podmienkach realizovať registráciu naštudovaných skladieb, prispôsobiť svoju hru odlišnému chodu traktúry, usporiadaniu manuálov či normy pedálovej klaviatúry, umiestneniu ovládacích prvkov (spojky, žalúzie, crescendového valca, ovládanie samotných registrov a ich kombinácií) a v neposlednom rade prispôsobiť znenie skladby (artikulácia, miera odsadení, tempá) akustickým vlastnostiam daného priestoru. Nadobudnuté skúsenosti študenti neskôr zúročia tak v koncertnej, ako aj liturgickej praxi, či v stresových podmienkach organových súťaží.

Prvé tri dni sa koncerty konali vo farskom Kostole Ducha Svätého v Sielnici, v obci medzi Banskou Bystricou a Zvolenom. Správca farnosti Marián Gregor je nadšencom a propagátorom organovej a cirkevnej hudby a kostol od decembra 2014 disponuje novým píšťalovým organom navrhnutým a realizovaným firmou R&M.Muška Organárske dielne Žilina. Ide o 31-registrový dvojmanuálový nástroj s pedálom, stroje manuálov majú zásuvkové vzdušnice a mechanickú tónovú traktúru, pedál má elektrickú traktúru a ventilové vzdušnice. Registrová traktúra je elektrická a organ je vybavený pamäťovým setzerovým systémom umožňujúcim flexibilnú realizáciu aj registračne náročnejších skladieb. Zvuková koncepcia nástroja je inšpirovaná francúzskymi romantickými organmi 2. polovice 19. storočia, realizovaná v priestoroch neveľkého kostola avšak s transparentnou akustikou. Unikátny typ nástroja prináša na Slovensko jedinečný a inšpirujúci zvuk práve disponovaním nevšedných jazykových registrov a mäkkých labiálnych hlasov.

V rámci štyroch koncertov prehliadky, ktorá mala veľmi slušnú a vyrovnanú interpretačnú úroveň, sa v takmer polhodinových blokoch predstavilo 11 študentov slovenských konzervatórií a dve poslucháčky VŠMU v Bratislave. Sériu dôstojne otvoril „domáci" **Martin Šálka** (4. ročník), ktorý hneď úvodným *Koncertom G dur BWV 592* (J. S. Bach podľa J. Ernsta von Weimar) navodil atmosféru radostného muzicírovania. V podobnom duchu sa niesli aj výkony **Marty Kurajdovej** (4. ročník) a **Mareka Trojáka** (4. ročník, traja menovaní reprezentovali banskobystrické konzervatórium, kde študujú v organovej triede Petra Sochuľáka). Technicky náročné skladby J. S. Bacha a M. Duprého s nadhľadom podali študenti Cirkevného konzervatória v Bratislave **Ľubomír Zelenák** (4. ročník) a najmä suverénny **Juraj Křemen** (4. ročník), obaja z triedy Mareka Vrábela. Technickou istotou a svojráznym extatickým interpretačným prístupom v hraničné rýchlych tempách (najmä v úvodných taktoch a fúge z *Prelúdia a fúgy D dur BWV 532* J. S Bacha) upútal **Martin Suroviak**, žiak Marty Gáborovej (6. ročník, Konzervatórium Žilina). Na žilinskom konzervatóriu pedagogicky pôsobí aj Marián Muška, staviteľ organa v Sielnici, a netradičné farebné odtiene a výrazové možnosti nástroja predviedla v skladbách autorov 20. storočia (J. Guillou, P. Eben) jeho žiačka **Simona Matyšáková** (V. ročník). Bratislavské konzervatórium na prehliadke tentokrát reprezentovali žiaci nižších ročníkov. Vyrovnaný a muzikálny výkon v technicky náročnom repertoári podal **Jozef Noga** (II. ročník, trieda Petra Reiffersa), vrúcnou spevnosťou a prepracovanosťou artikulačných detailov zaujal **Matúš Matiašovský** (III. ročník, trieda Mareka Cepka). Sériu vystúpení v sielnickom kostole dôstojne uzavreli náročným programom študentky Konzervatória v Košiciach **Fatima Danišovská** (5. ročník, pedagóg Klement Rečlo) a **Kateryna Shapran** (3. ročník, pedagóg Emília Dzemjanová), ktorá relatívne štandardnú dramaturgiu prehliadky inovatívne obohatila virtuóznou chorálovou *Toccatou* A. Kalejsa. Hoci dominovali diela dvoch hlavných organových kompozičných škôl – francúzskej a nemeckej, zastúpení boli aj skladatelia iných kultúr (F. Liszt, J. L. Bella, P. Eben, F. Peeters, A. Kalejs). Výber do značnej miery ovplyvnil farebný a dynamický potenciál nového nástroja v Sielnici, primeraným spôsobom bolo využitých najmä jeho šesť jazykových registrov.

Záverečný koncert prehliadky sa uskutočnil vďaka ústretovej spolupráci s dekanom Jaroslavom Pechom v banskobystrickom farskom Kostole Nanebovzatia Panny Márie na 60-registrovom štvormanuálovom organe s pedálom a elektro-pneumatickou traktúrou. Organ sa nachádza na chóre v impozantnej, bohato zdobenej rokokovej organovej skrini, v ktorej bol pôvodne dnes už neexistujúci dvojmanuálový nástroj Michala Podkonického z r. 1779. Na koncerte sa predstavili poslucháčky VŠMU z triedy Imricha Szabóa. **Jarmila Jánošíková** (2. ročník bakalárskeho štúdia) predniesla štýlovo a výrazovo pestrý program (D. Buxtehude, C. Franck, P. Eben a L. Vierne). V druhej polovici zazneli rozsiahlejšie cyklické kompozície J. L. Bellu (trojčasťová *Fantázia „Na cintoríne hrdinov"* z roku 1918, venovaná obetiam 1. svetovej vojny) a A. G. Rittera (*Sonáta a mol op. 23*, najreprezentatívnejšie dielo skladateľa venované F. Lisztovi), ktoré interpretačne stvárnila **Denisa Gibalová Kabáčová**, poslucháčka 1. ročníka magisterského štúdia.

Účastníci prehliadky v sielnickom kostole (foto: archív)

Stanislav TICHÝ

GRIEG DAY – podujatie plné nórskej hudby

Na pôde Hudobnej a tanečnej fakulty Vysokej školy múzických umení v Bratislave sa v polovici novembra uskutočnilo medzinárodné podujatie zamerané na tvorbu nórskeho skladateľa svetového významu. Cieľom GRIEG DAY, zahŕňajúceho interpretačné kurzy, semináre a koncerty, bolo rozšíriť všeobecné povedomie o jeho hudbe a pokračovať tak v snahách The Edvard Grieg International Society (IGS), sídliacej v Bergene, skladateľovom rodisku. Spoluusporiadateľ podujatia IGS už takmer dvadsať rokov buduje sieť interpretov, muzikológov a obdivovateľov Griegovej hudby vo viacerých krajinách západnej Európy, Severnej Ameriky a Japonska a tento rok rozšíril svoje pôsobenie do stredovýchodnej Európy (Slovensko, Poľsko, Ukrajina).

Majstrovské kurzy (11. 11.), na ktorých sa aktívne prezentovalo 25 študentov VŠMU a brnianskej JAMU, viedli huslista **Ricardo Odriozola** a klavirista **Einar Røttingen**, profesori pôsobiaci na Grieg Academy v Bergene a britská speváčka **Beryl Foster**, autorka publikácií o Griegových piesňach a zborovej tvorbe. Účastníci spolu s pedagógmi bratislavskej Katedry spevu naštudovali viaceré piesne, ktoré majú v Griegovej tvorbe podobný význam ako jeho klavírne dielo, hoci v našom regióne sú dosiaľ neobjaveným klenotom.

V rámci muzikologického seminára odznela séria príspevkov: na úvodných prednáškach prof. Patricka Dinslageho (Berlin) *Edvard Grieg – ein norwegischer Europäer* a *Edvard Grieg. From Contemplation about the Nature to the Great Compositional Gesture*, ktoré približovali skladateľov život a dielo, bol zaujímavý spôsob prezentácie, založený na synestetickom pôsobení slova, obrazu a hudby: mnoho naznačili fotografie a obrazy zo života skladateľa a nórskej krajiny, ako aj ukážky z Griegovej tvorby v podaní klaviristky (a manželky referenta) prof. Heide Görtz. Dr. Wojciech Stępień (Katovice) sa vo svojom príspevku *Hexatonic Poles and Supernatural Beings in Edvard Grieg's Music* zaoberal vplyvom nórskej mytológie a vyjadreniu nadprirodzena v Griegovej hudbe pomocou špeciálnych harmonických prostriedkov. Poslednou prednáškou *Was uns Griegs Haushaltsbücher erzählen* sa prof. Dinslage sústredil na analýzu záznamov zo zošitov, v ktorých si Grieg viedol evidenciu výdavkov svojej domácnosti. Informácie napomáhajú presnejšiemu datovaniu dôležitých udalostí v živote skladateľa a zápisky motívov inšpirovaných prírodou Grieg využíval vo svojich skladbách. V prednáške *Edvard Grieg and Franz Liszt* sa popredná maďarská muzikologička Dr. Mária Eckhardt (Budapešť) sústredila na väzby medzi životom a dielom oboch skladateľov.

Prvý deň podujatia zavŕšil koncert lektorov majstrovských kurzov Grieg Evening v priestoroch Dvorany, po vyčerpávajúcom dni však interpretačne miestami poznačený únavou. Popri známych dielach (*Sonáta pre husle a klavír č. 1 F dur op. 8*, *Suita z Holbergových čias op. 40*) zazneli aj menej hrávané, no rovnako krásne *Nórske ľudové melódie op. 66* pre klavír a šesť piesní na texty škandinávskych básnikov. Hoci značnú časť zaplnenej sály tvorili predstavitelia diplomatických kruhov, uvoľnená nálada a komunikatívnosť účinkujúcich evokovali takmer rodinnú atmosféru. Vystúpenie študentiek Tanečného konzervatória Evy Jaczovej v choreografii Zuzany Andelovej bolo pôvabným ukončením programu, po ktorom sa popri degustácii nórskych špecialít pred Dvoranou ešte dlho diskutovalo. Popri prezentácii aktivít a projektov IGS, Grieg Academy a Grieg Research Centre v Bergene prebehla nasledujúci deň diskusia o ďalšej spolupráci na báze bilaterálnych aktivít. Projekt uzavrel 18. 11. koncert poslucháčov VŠMU vybraných lektormi majstrovských kurzov Grieg Echoes. Zazneli viaceré piesne, jeden z *Lyrických kusov*, ale aj časti Griegovej klavírnej a *Husľovej sonáty č. 2 c mol* a *Koncertu pre klavír a orchester a mol*.

Podujatie GRIEG DAY naplnilo očakávania, ktoré doň vložilo vedenie VŠMU a tím organizátorov na čele s iniciátorkou a garantkou projektu prof. Markétou Štefkovou. O jeho spoločenskú prestíž a vynikajúcu atmosféru sa významne zaslúžilo Veľvyslanectvo Nórskeho kráľovstva v Bratislave, ktoré podujatie podporilo a veľvyslankyňa Inga Magistad uviedla viaceré z podujatí. V najbližších mesiacoch vyjde bohato ilustrovaná anglicko-slovenská publikácia zahŕňajúca prednášky lektorov majstrovských kurzov i muzikologického seminára, ktorá bude prvým u nás vydaným súborom textov o Edvardovi Griegovi.

Majstrovské kurzy – E. Rottingen

Majstrovské kurzy – R. Odriozola

Grieg Evening – tanečné vystúpenie

Grieg Echoes – M. Hrdina a P. Plánavsky

Lektori a organizačný tím

Marta BARABÁŠOVÁ

Fotografie: **Veronika LABAJOVÁ**

Projekt bol podporený z grantov EHP a Nórska.

(foto: I. Orešková)

Oľga Smetanová

„Väčšinu cieľov, s ktorými som do Hudobného centra prichádzala, som naplnila."

V priebehu šestnástich rokov pretransformovala štátnu agentúru na modernú inštitúciu zabezpečujúcu dokumentačnú, koncertnú a edičnú činnosť a tá sa pod jej vedením plnohodnotne začlenila do medzinárodných štruktúr. Bývalá riaditeľka Hudobného centra Oľga Smetanová.

Pripravil **Peter MOTYČKA**

Keď ste v lete 1999 nastúpili na miesto riaditeľky Národného hudobného centra, jeho súčasťou bol napríklad aj Slovkoncert a vašou koncepciou bolo aj odčlenenie niektorých subjektov. Ako to s odstupom času hodnotíte?

V roku 1999 tvoril Slovkoncert jedno z oddelení NHC s niekoľkými desiatkami koncertov v kúpeľných mestách a kultúrnych domoch po Slovensku. V rámci vtedy prebiehajúcej reformy verejnej správy a presúvaním financií a kompetencií na mestá a obce bola predstava MK SR decentralizovať aj koncertnú činnosť na príslušné miestne samosprávy. S prekvapením som zistila, že Slovkoncert v tom čase už nemal žiadne funkčné zahraničné kontakty, na ktorých by sa dalo stavať. A to dokonca ani v postsocialistických krajinách. Decentralizácia bola podľa môjho názoru správny krok. Počet občianskych združení a organizátorov rôznych festivalov narástol a vďaka tomu sa zvyšoval aj počet koncertov na Slovensku.

Pri nástupe do funkcie som žiadala aj o radikálnu reformu výchovných koncertov, ktoré boli tiež rezíduum Slovkoncertu. Namiesto centralizovaného poskytovania výchovných koncertov som navrhovala zaviazať každého väčšieho organizátora povinnosťou vychovávať k umeniu a vzdelávať publikum. A hoci sme sa s reformou výchovných koncertov dlho trápili a mnohé veci zmenili k lepšiemu, myslím si, že model výchovných koncertov ako doplnku k hudobnému vzdelávaniu je nefunkčný najmä preto, že predpokladá hudobnú prípravu, ktorá sa zo škôl vytratila. Bez strategickej komunikácie medzi rezortom školstva a kultúry nemôže Hudobné centrum robiť túto agendu zmysluplne.

Väčšinu ďalších cieľov, s ktorými som do Hudobného centra prichádzala, som naplnila. Možno sa dalo spraviť viac, keby sme nemuseli míňať množstvo energie na náročnú a často nezmyselnú byrokraciu. Keďže Hudobné centrum je verejná inštitúcia, je zdravé dať príležitosť novému pohľadu na jej ďalší rozvoj.

Počas vášho pôsobenia na čele inštitúcie sa zmenilo mnohé v jej štruktúre i programovej náplni. Ktoré premeny ste vnímali ako najzásadnejšie?

Do Hudobného centra sme delimitovali dokumentačné oddelenie (HIS) z Hudobného fondu. V dokumentácii sme spracovali chýbajúce informácie z oblasti tvorby skladateľov, interpretov, muzikológov, folkovej scény, jazzu, blues, slovenskej tanečnej hudby a zmapovali historické organy na Slovensku. Zdigitalizovali sme rukopis *Krútňavy*, zvukový archív HC, archívy fotografií, hudobných inštitúcií a festivalov na Slovensku, pustili sme sa do digitalizácie časopisu *Hudobný život*. Hudobné centrum má dnes najväčšiu databázu aktuálneho hudobného života na Slovensku. Vydavateľskú činnosť Hudobného centra sme obohatili o preklady zahraničných titulov, ktoré na Slovensku úplne absentovali. (Celkom sme vydali 87 publikácií a takmer 40 CD nosičov.) Súdiac podľa záujmu čitateľov, recenzií a ohlasov na vydané knižné tituly bola táto práca prospešná. Myslím, že vydavateľská aj dokumentačná činnosť HC v priebehu rokov potvrdili svoju opodstatnenosť.

Hudobné centrum je dnes členom viacerých medzinárodných organizácií (IAMIC, IAML, EMC, EUYO, ECPNM, Donne in Musica), nedávno bolo prijaté za plnohodnotného asociovaného člena ISCM. Ako hodnotíte váš vklad v rámci spolupráce s týmito inštitúciami?

Keď som nastúpila do funkcie, NHC nebolo členom žiadnej medzinárodnej organizácie. Nadviazanie medzinárodných kontaktov som považovala za svoju kľúčovú úlohu. Aj preto som sa usilovala o včlenenie inštitúcie do spomínaných medzinárodných platforiem. Práve prostredníctvom tejto spolupráce sme boli schopní vytvoriť úplne nové príležitosti pre uvádzanie slovenskej hudby v zahraničí, získať zahraničné objednávky pre slovenských skladateľov, po rokoch sa vrátiť na Varšavskú jeseň, vyviezť slovenské koncertné umenie na MIDEM, vytvoriť nové projekty pre slovenský jazz a v poslednom roku aj pre scénu world music. Ako Festivaly roka sa nám minulý rok podarilo dostať na zoznam Európskej festivalovej asociácie (EFA) naše podujatia Melos-Étos i Allegretto Žilina. Slovensko je malý trh, preto považujem prekračovanie hraníc za dôležitý strategický cieľ.

Niekoľko rokov ste viedli Medzinárodnú asociáciu hudobných informačných centier (IAMIC). Vnímali ste v tejto pozícii odlišný status a povedomie tohto typu inštitúcií v jednotlivých krajinách?

V čase transformácie Hudobného centra prebiehal podobný proces aj v Holandsku, kde vytvárali Holandské hudobné centrum. Ich transformácia sa však nepodarila a dnes žiadna podobná inštitúcia v Holandsku neexistuje, čo je obrovská škoda. Našťastie prežili aspoň aktivity s dlhoročnou tradíciou Gaudeamus a Donemus. Hudobné centrum na Slovensku a Kanadské hudobné centrum sú dnes najväčšími organizáciami tohto typu

na svete. V IAMIC som nachádzala množstvo podnetov, inšpirácií, podpory i varovaní pred chybami, ktoré spravili kolegovia, a ktorým sme sa vďaka tomu mohli vyhnúť. Zároveň som ako prezidentka tohto združenia mohla napomôcť vzniku nových hudobných centier v Poľsku, Litve či Estónsku.

Hudobné centrum v posledných rokoch participovalo na viacerých projektoch EU (MINSTREL, New Music: New Audiences, T2020 a i.). Ako sa vám podarilo zintenzívniť túto spoluprácu?

Nadviazanie spolupráce s medzinárodnými organizáciami som považovala za svoju najdôležitejšiu úlohu najmä preto, že som v tom videla najlepšiu možnosť na vytvorenie príležitostí pre export slovenského hudobného umenia. Táto práca sa nedá robiť od stola. Nevyhnutným predpokladom sú osobné stretnutia a rozhovory. Jeden úspešne zrealizovaný projekt potom priťahuje ďalšie a robí z nás dôveryhodného partnera. Projekt *RE:NEW MUSIC* znamenal unikátnu možnosť pre ôsmich slovenských skladateľov na prezentáciu ich tvorby zahraničnými súbormi. Z toho potom vzniklo pokračovanie v projekte *New Music: New Audiences*, kde nás dodnes uvádzajú ako príklad úspešného vytvorenia platformy pre internetový streaming a získavanie nového publika: počas festivalu Melos-Étos 2013 sme vďaka nemu dosiahli sledovanosť takmer desaťtisíc návštevníkov z celého sveta.

Projekt *T2020* je zameraný na spoluprácu mládežníckych orchestrov. Hoci taký na Slovensku neexistuje, boli sme vďaka spolupráci schopní aspoň diagnostikovať slovenský terén a vyslať na letný pobyt do Grafeneggu vyše desiatky mladých slovenských umelcov, pre ktorých to bola vynikajúca vzdelávacia príležitosť a impulz pre ich kariéru orchestrálnych hráčov. Verím, že v pokračovaní tohto projektu, na ktorý sme znova podali európsky grant, budeme rovnako úspešní. Vďaka projektu *MINSTREL* sme mohli radikálne zlepšiť naše webové stránky, zapojiť sa do európskej databázy, vyslať slovenských umelcov do zahraničia, zorganizovať medzinárodnú konferenciu IAMIC v Bratislave, nahrať dokumentárne filmy z festivalu Melos-Étos a CD nosiče z troch koncertov IAMIC v Bratislave.

V posledných rokoch sme boli začlenení aj do projektov *Jazz Plays Europe* a *Criss Cross Europe*, vďaka ktorým sme do medzinárodnej spolupráce vyslali viacerých jazzmanov – Romana Jánošku, Radovana Tarišku, Štefana Bartuša, Ľuboša Šrámeka, Nikolaja Nikitina či Michala Bugalu. Koncom minulého roka sme s partnermi *Criss Cross Europe* požiadali o európsky grant.

V rámci MINSTREL (Music Network Supporting Trans-national exchange and dissemination of music Resources at European Level) a v spolupráci s MICA – music austria sa v lete 2014 uskutočnil vo Viedni cyklus koncertov slovenských umelcov New Sounds from Slovakia – Lost & Found. Osvedčil sa daný spôsob prezentácie?

Ponuku z viedenského hudobného klubu Porgy & Bess, hoci išlo o ich menšiu scénu Lost & Found, som prijala ako možný začiatok koncepčnejšej prezentácie slovenského umenia v Rakúsku. Pozitívom projektu bola účasť dôležitých organizátorov, napríklad riaditeľa Konzerthausu a diskusia o dôvodoch pomerne nízkeho záujmu Rakúska o svojho bezprostredného suseda. Pre bežné rakúske publikum je slovenská hudba neznáma. Aj keď výsledky neboli úplne podľa predstáv, podobné aktivity sú potrebné. Rakúsko je hudobná veľmoc a náročný terén aj pre silnejšie hudobné kultúry. V oblasti súčasnej hudby obzvlášť. A to dokonca aj v prípade uvádzania ich domácej tvorby.

Hudobné centrum je hlavne tím excelentných ľudí, bez práce ktorých by nič z toho, čo sme dosiahli, nebolo možné. Im patrí veľká vďaka. Rovnako ako našim externým spolupracovníkom, Gremiálnej rade, Edičnej a redakčnej rade, festivalovým výborom Melos-Étos a Allegretto Žilina, Jazzovej rade, Komisii pre výchovné koncerty a Komisii odborníkov pre historické organy. Som vďačná za možnosť spolupracovať s nimi vyše 16 rokov.

Oľga Smetanová

Melos-Étos 2015 - zľava P. Eötvös s manželkou, Zs. Nagy, J. M. Staud, C. Thiollet, O. Smetanová, Ch. Min (foto: P. Brenkus)

Hudobné centrum reprezentuje slovenské hudobné umenie aj účasťou na renomovaných medzinárodných predajno-propagačných podujatiach (MIDEM, Classical:NEXT, jazzahead!, WOMEX). Aký význam má podobné zviditeľňovanie slovenskej kultúry?

Veľtrhy sú príležitosťou na nadviazanie obchodných kontaktov. Hudobné centrum vytvára prostredníctvom národného stánku platformu pre domáce spoločnosti, inštitúcie a vydavateľov. Je na nich, či a ako túto možnosť využijú. Vďaka účasti na veľtrhoch sa nám podarila distribúcia našich CD v Anglicku aj licencia na nové vydanie nášho CD s klavírnou tvorbou Jána Cikkera v Toccata Classic. Výborné výsledky si z veľtrhov odniesol vydavateľstvo Hevhetia a spoločným úsilím sa nám pred rokmi podarilo presadiť na MIDEM Mikiho Skutu. V posledných rokoch robíme na MIDEMe spoločný stánok s Čechmi s veľmi dobrým ohlasom. Aj vďaka tomu sme prenikli viac na český trh. Classical:NEXT je pomerne mladý veľtrh, kde sa usilujeme aj o zaradenie slovenských umelcov do koncertného programu. V budúcnosti je určite zmysluplné posilniť slovenskú prítomnosť na jazzahead! Minulý rok sme boli po prvýkrát aj na WOMEXe a do festivalového výberu sa nám podarilo presadiť trio Pacora. Teším sa, že komunita world music je na Slovensku veľmi silná, ochotná spolupracovať a intenzívne participovať na samotnom veľtrhu. Aj preto sú výsledky najviditeľnejšie.

Česko-slovenský pavilón v rámci MIDEMu či platforma Central European Music Square (CEMS) na WOMEXe podnietili sériu nových spoluprác (mikroprojekt Česko-slovenské hudobné inšpirácie, České sny, Víno a Jazz v Modre). Ako hodnotíte tieto formy partnerstiev?

CEMS – Stredoeurópsky hudobný štvorec sme založili minulý rok v Bratislave z iniciatívy našich maďarských kolegov. Je to životaschopná platforma, spoločne sme prezentovali world music na veľtrhu Babel Med v Marseille a následne na WOMEXe v Budapešti. Pre veľtrhy sme po prvý raz vytvorili aj samplery world music na Slovensku. Už samotný výber kapiel na CD ukazuje, že Slovensko má na tejto scéne medzinárodný potenciál. Som si istá, že pre Pacoru z ich účasti na WOMEXe vyplynú ďalšie medzinárodné pozvania a bude záležať len na nich, ako sa chopia príležitostí. Počas spoločných rozhovorov na MIDEMe vznikol aj nápad intenzívnejšej spolupráce s Čechmi, čo vyústilo do troch česko-slovenských stretnutí popredných zástupcov českých a slovenských inštitúcií. Dohodli sme sa na ďalšej spolupráci na konkrétnych projektoch, ktoré ste spomenuli. Pre Hudobné centrum z toho vyplynuli aj dve nové ceny na festivale Allegretto Žilina, ktoré udeľuje Janáčkova filharmónia v Ostrave a festival Concentus Moraviae. Vďaka tomu tento rok na festivale vystúpi Mucha Quartet a odznie svetová premiéra skladby Ľubice Čekovskej. Verím, že v tejto spolupráci bude HC pokračovať aj naďalej.

→

V rámci trinástich ročníkov Medzinárodného festivalu súčasnej hudby Melos-Étos bol domáci poslucháč konfrontovaný s viacerými osobnosťami tejto scény – spomeniem koncerty a diskusie so Stevom Reichom, Arvom Pärtom, Sofiou Gubajdulinou, Gijom Kančelim či Kaijou Saariaho. Pozdvihol u nás tento festival povedomie o súčasnej hudbe?
Súčasná hudba má na Slovensku neľahkú pozíciu aj preto, že už v samotných hudobných vzdelávacích inštitúciách je na okraji záujmu. Melos-Étos robí v tejto oblasti priekopnícku prácu nielen z dôvodu, že zoznamuje slovenské publikum so žijúcimi maestrami svetovej hudby, ale najmä preto, že umožňuje domácim interpretom zoznamovať sa a uvádzať súčasných svetových autorov, často za ich osobnej prítomnosti. Ak nič iné, tak samotný fakt, že v posledných rokoch u nás vznikli profesionálne súbory súčasnej hudby Quasars Ensemble a Melos Ethos Ensemble, ktoré sa na uvádzanie a spoluprácu so žijúcimi skladateľmi tešia, je oproti nedávnej minulosti obrovská pozitívna zmena. Vďaka festivalu sa dostali slovenskí skladatelia na program zahraničných súborov, písalo sa o ňom v medzinárodných publikáciách, na festival prišli aj minulý rok skladateľské osobnosti ako Péter Eötvös, Johannes Maria Staud, Helena Tulve, Nicole Lizée, Vykintas Baltakas, Pēteris Vasks, Junghae Lee a kórejský Ensemble TIMF, ktorí boli v našej krajine po prvý raz. Festival objednal a uviedol desiatky nových diel od slovenských skladateľov. Melos-Étos má veľký potenciál na ďalší rozvoj.

A. Březina (dramaturg Českých snov), L. Dohnalová (koordinátorka Roka českej hudby 2014), O. Smetanová, D. Dittrich (producent Českých snov) (foto: J. Sláma)

A. Vinnickaja a O. Smetanová (foto: B. Konečný)

Obrovskou výzvou bolo spoluorganizovanie Svetových dní hudby ISCM 2013. Ako spätne hodnotíte túto úlohu?
ISCM je najdôležitejšou medzinárodnou organizáciou v oblasti súčasnej hudby a Svetové dni hudby sú niečo ako medzinárodné EXPO. Obnovovatelia Slovenskej sekcie ISCM po roku 1989 síce snívali o tom, že by sa Svetové dni hudby niekedy mohli uskutočniť aj na Slovensku, ale za vtedajších okolností sa týmto smerom ani len neodvážili vykročiť. Po dohovore s rakúskymi partnermi som v roku 2008 na stretnutí ISCM vo Vilniuse navrhla Slovensko na zorganizovanie Svetových dní hudby v roku 2013. K finálnemu výsledku viedla dlhá a strastiplná cesta. Ale nakoniec sme Svetové dni hudby na Slovensku v spolupráci so Slovenskou sekciou ISCM úspešne zorganizovali. Konečne sme tak na svetovú mapu súčasnej hudby zaradili aj Slovensko.

Prečo je podľa vás dôležité udržiavať Stredoeurópsky festival koncertného umenia v Žiline – Allegretto, ktorý prináša vystúpenia prestížnych koncertných umelcov?
Z rovnakých dôvodov, pre ktoré udržiavame Bratislavské hudobné slávnosti a iné medzinárodné festivaly. Allegretto Žilina sa vyprofiloval na unikátnu festivalovú prehliadku mladých koncertných umelcov. Zažiť tých najlepších z nastupujúcej generácie je výborná motivácia pre študentov konzervatórií, zážitok pre publikum a znamená to i nastavovanie kritérií pre výchovu domácich koncertných umelcov.

Hudobné centrum je garantom výberových konaní pre slovenských umelcov do Mládežníckeho orchestra Európskej únie (EUYO). Prečo sa v posledných rokoch rapídne znížila umelecká i technická úroveň domácich uchádzačov?
EUYO kladie vysoké nároky na kvalitu mladých orchestrálnych hráčov. Tých, ktorí sú schopní kritériám vyhovieť, je na počet odborných hudobných škôl na Slovensku veľmi málo. V porovnaní s európskymi krajinami sme spolu s Maltou na úplnom chvoste. Z pozície Hudobného centra sme chceli pomôcť vytvorením Slovenského mládežníckeho orchestra, ktorý by mladých motivoval a umožnil im nadobudnúť skúsenosti v orchestrálnej hre pod medzinárodným vedením. Zdá sa, že pre túto aktivitu ešte nie sme na Slovensku pripravení.

V rámci vydavateľských aktivít Hudobného centra patrí k najvýraznejším edícia Súborného diela Jána Levoslava Bellu. Aká bola vízia smerom k domácemu či zahraničnému záujemcovi?
Vydávanie súborného diela Jána Levoslava Bellu začalo už NHC. Edícia postupuje pomaly aj preto, že na Slovensku je málo špecialistov, ktorí sa tejto problematike chcú venovať. Napriek tomu sme dokončili rad zväzkov s kompletnou komornou tvorbou, vrátane nahrávok na CD nosičoch a spracovali sme organovú i piesňovú tvorbu. V súčasnosti sme z iniciatívy SOZA začali pripravovať vydanie *Kováča Wielanda*, vyše 700-stranovej partitúry, ktorá by sa mala dočkať aj uvedenia na doskách SND. Predpokladom pre medzinárodné zviditeľnenie Bellovej tvorby je dôležité, aby sme ho začali hrať aj doma.

Nesmierne pozitívnu odozvu získala celoslovenská Noc hudby, ktorú iniciovalo práve Hudobné centrum. Čo bolo podnetom k tejto aktivite?
Noc hudby sme iniciovali preto, lebo všade dookola sa rozrastali „Noci" všetkého možného, len hudba stála bokom. Navyše sme chceli nadviazať na tradíciu Sviatku hudby, ktorá vznikla vo Francúzsku a ktorá sa vo viacerých krajinách teší veľkej popularite. Do Noci hudby sa na Slovensku zapojili mestá a organizátori, ktorí sú aktívni v oblasti hudby a sami boli prekvapení záujmom publika. Hudobné centrum koordinuje Noc hudby na celom Slovensku, ale aktívne organizuje len koncerty v Bratislave. Úspech tejto iniciatívy stojí na zanietených ľuďoch v jednotlivých mestách, ktorých prácu si nesmierne vážim. Aj keď je kultúra na Slovensku na okraji spoločenského záujmu, nevzdávajú to.

Hudobné centrum koordinuje aj Rok slovenskej hudby 2016, hoci pri pohľade na celoplošné a rôznorodé aktivity Roka českej hudby 2014 o tom slovenskom takmer nepočuť...
O vyhlásenie Roka slovenskej hudby 2016 som sa síce usilovala, ale jeho rozbeh už prenechávam nástupcom. Keď sme organizovali Rok slovenskej hudby 2006 či Rok Eugena Suchoňa 2008, podarilo sa nám zvýšiť záujem o uvádzanie slovenských diel na Slovensku i v zahraničí. Takýto záujem je potrebné podnecovať systematicky. Slovenská situácia sa s českou nedá porovnávať. Česká hudba je medzinárodným pojmom a pravidelnou súčasťou svetových koncertných scén i operných domov. Rok slovenskej hudby raz za desať rokov to nemôže dobehnúť. Na Slovensku nemáme jasnú stratégiu zahraničnej kultúrnej politiky. Slovenské inštitúty v zahraničí v porovnaní s okolitými krajinami živoria. Od jednorazových, akokoľvek úspešných podujatí, nemožno očakávať zázraky.

Oľga SMETANOVÁ bola menovaná riaditeľkou Národného hudobného centra na základe konkurzu v júli 1999 ministrom Milanom Kňažkom. Hudobné centrum napojila na medzinárodné organizácie a v rámci viacerých aktívne zastupovala Slovensko (Výkonný výbor Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu, Výbor Európskej hudobnej rady, Výbor Európskej konferencie propagátorov novej hudby). V rokoch 2007–2013 bola prezidentkou Medzinárodnej asociácie hudobných centier (IAMIC). V novembri 2015 požiadala ministra kultúry Marka Maďariča o uvoľnenie z funkcie.

David Danel

„Chtěl bych z HISu udělat generátor dění kolem nové hudby“

Od januára 2016 má pražské Hudební informační středisko (HIS) nového riaditeľa, doteraz aktívneho interpreta Davida Danela, ktorý dlhodobo pôsobil v oblasti súčasnej hudby. V rozhovore pre Hudobný život bližšie porozprával o svojej predstave riadenia inštitúcie, ktorá je českou obdobou Hudobného centra.

Aká je vaša koncepcia činnosti HISu? Na čo by ste sa chceli zamerať a čo by sa malo zlepšiť?
Když jsem se hlásil ke konkurzu na post ředitele, uvědomil jsem si, že je rozdíl, jak vnímám instituci HISu já, coby aktivní hudebník; a jak ji vnímá či spíše nevnímá širší laická a často dokonce i odborná veřejnost.
Mám pocit, že v mnohém je toto vnímání disproporční. Publikum (povětšinou jen to pražské) narazí na festival Contempuls, muzikologové u nás i v zahraničí vědí o skvělém archivu, o *HIS Voice*, o *Czech Music Quarterly*, část publika a čtenářů tvoří vrstva tzv. alternativců, kreativců, výtvarníků, osobností operující mezi obory atd., ale HISu jako celek jakoby přesto nebyl navenek dost vidět. Chtěl bych pomocí skvělého týmu, který v HIS je, trochu rozproudit vzduch či vody naši stále velmi konzervativní vážnohudební scény.
Že učením se poslouchání „jiné“ hudby se snad učíme taky naslouchat „jinak“ i nahlížet svět jinak: celistvěji, subtilněji, zvídavěji.
Čili pokud bych to teď chtěl převést do praxe: v HISu bychom měli změnit prezentaci navenek, přítomnost mezi odbornými i laickými kruhy, aktivitu dovnitř české scény i vůči zahraničí. Chtěl bych z HISu udělat generátor dění kolem nové hudby: „nakopávat“ aktivitu, podsouvat inspiraci, propagovat aktivně práci našich skladatelů. Na úplně osobní rovině byl pro mě velmi symbolickým hned první týden mé práce v lednu 2016: během pár dní „naši komunitu“ opustili Pierre Boulez, David Bowie, ale např. i Anton Srholec. Mým přáním je spojovat aspekty tzv. vysoké kultury a náročné avantgardy s tím, co přináší alternativní popkultura s její občasnou provokací.

V poslednom čase bolo ťažiskom vašej práce najmä pôsobenie v ansámbli Prague Modern, súbore, ktorý je už medzinárodne etablovaný hlavne svojím zameraním na súčasnú hudbu a má za sebou spoluprácu s viacerými svetovo uznávanými skladateľmi a umelcami. Ktoré z vašich skúseností plánujete využiť ako riaditeľ HISu?
Samotný kontext, ze kterého člověk vždy vychází, je samozřejmě daleko širší. Nechci nikdy zapomenout na nádherné zkušenosti objevování nové hudby skrze kolegy a přátele hudebníky z ansámblů jako MoEns, early reflections, Ostravská banda, Prague Modern, skrze spousty svých zahraničních přátel či studentů. Jedním ze vzorů je mi práce blízkých přátel z Bratislavy: Daniel Matej, Ivan Šiller, Marián Lejava, Fero Király a další dělají skvělou práci kolem VENI ACADEMY a Slovenské sekce ISCM. Svými aktivitami proměňují studentská prostředí i nastavení posluchačské obce. Vidím Skandinávii, Německo, Francii či Velkou Británii jako velmi inspirativní prostory ve směru propagace a praxe nové hudby. Co se týče zkušeností praktických, pak rozhodující pro mě jsou zkušenosti s vedením Prague Modern.
Jinak, osobně rád propojuji lidi, rád se nechávám překvapovat novým, ale přitom nechci revolučně pálit mosty tradice a historie, které potřebujeme jako zázemí a referenci své identity pro svoji práci a svůj další rozvoj.

Táto pozícia je náročná okrem iného aj kvôli množstvu administratívnych povinností. Ako ste na to pripravený, máte už v tejto oblasti skúsenosti napríklad z organizovania činnosti Prague Modern alebo kvarteta fama Q?
Myslím, že částečně na to připravený jsem – například s produkcí samotnou mám zkušenosti hodně díky různým koncertům, projektům i festivalům, a na manažerské úrovni právě díky Prague Modern taky nezanedbatelnou. Od působení v HIS si slibuji právě týmové zázemí, které kvůli finančním možnostem Prague Modern bylo velmi omezené a zúžené povětšinou jen na občasnou dobrovolnickou výpomoc v produkční oblasti a to jen na čistě projektové bázi. Takže na to ostatní kolem jsem byl sám a ještě jsem k tomu hrál v ansámblu. Myslím, že jsme se s Prague Modern dostali na české poměry docela „daleko“ a že jsem se přitom mnohému důležitému naučil: spolehnout se spolupracovníky, komunikovat na různých úrovních a v různých módech či nahlédnout do specifik vedení neziskovky.

Máte už aj nejakú bližšiu predstavu o rozšírení spolupráce medzi slovenskými a českými hudobnými inštitúciami?
Chci vyjít, jak už jsem naznačil, ze zkušenosti spolupráce s mými přáteli kolem VENI ACADEMY a Slovenské sekce ISCM, cítím, že jejich koncepce práce se studenty a dětmi je mi blízká a u nás použitelná. Obohacující hudební spolupráci pro mě byly dále i projekty s Milanem Paľou, Ronaldem Šebestou či s mými spoluhráči a kolegy z Ostravské bandy – Andrejem Gálem, Františkem Výrostkem, Jozefem Luptákem a dalšími. Úžasné věci se dějí například na žilinské Stanici Zářečie či topoľčianském Nástupišti 1–12. Jsem nadšený „Kompozičným laboratóriom“ Mira Tótha a Mariána Zavarského nebo koncertním programem ružomberské Galérie Ľudovíta Fully a přístupem jeho tvůrců Petra Machajdíka a architekta Matúše Bišťana. Vidím, že na Slovensku je plno skvělých muzikantů, vnímavých studentů, „nenápadných“ hybatelů lokálních kulturních scén. Dalším příkladem budiž třeba festival Bažant Pohoda – co bychom za jejich program dali u nás v ČR. Tolik prostoru pro alternativu a avantgardu zatím nedokáže poskytnout ani Colours of Ostrava. A samozřejmě, velmi pevně doufám v součinnost a inspirující spolupráci s Hudobným centrom!

David DANEL (1974) po absolvovaní Janáčkovho konzervatória v Ostrave v odbore hra na husliach pokračoval v štúdiách na Umelecko-pedagogickej fakulte Ostravskej univerzity. Získal viacero ocenení na domácich súťažiach v hre na husliach a v hre v sláčikovom kvartete. Pôsobil v Janáčkovej filharmónii Ostrava, v Pražskej komornej filharmónii a je stálym členom Ostravskej bandy. V roku 2005 založil fama Q a od roku 2009 je umeleckým vedúcim a huslistom ansámblu Prague Modern, ktorý v roku 2014 získal prestížne ocenenie Coup de Coeur Akadémie Charles Cros za CD *Dai Fujikura – Pascal Gallois conducts Prague Modern*. Na Konzervatóriu Jaroslava Ježka pôsobil ako pedagóg hry na husliach a viole. Je pravidelným lektorom Crescendo Summer Institute of the Arts v Tokaji. So sólovými koncertmi vystúpil na festivaloch Contempuls Praha, Večery novej hudby v Bratislave, Afyonkarahisar Müsik Festivali v Turecku a i.

Pripravila **Zora ŠIKROVÁ**

Talentovaná umelkyňa s veľkým srdcom v Bratislave

Občianske združenie Sinfonietta Bratislava na sklonku roku 2015 už po tretíkrát zorganizovalo výnimočný umelecko-vzdelávací projekt. Po Julianovi Rachlinovi a Iljovi Gringoltsovi do Bratislavy zavítala jedna z najlepších huslistiek mladej generácie, Alexandra Soumm.

Umelecký vedúci Sinfonietty, huslista Pavel Bogacz ml., prišiel pred dvomi rokmi s nápadom zorganizovať majstrovské kurzy hudobných osobností svetových mien pre talentované deti a mladých študentov zo Slovenska, Česka a (ako tomu bolo aj tentoraz) i z Rakúska. Myšlienka, ktorá sa spočiatku zdala byť utópiou, sa i vďaka MK SR a podpore Nadácie VÚB Banky už po tretíkrát stala skutočnosťou.

Štrnásteho decembra priletela do Bratislavy francúzska huslistka **Alexandra Soumm**. Mnohí Bratislavčania (keďže tu ako dieťa často vystupovala) si ju pamätajú ako talentované dievčatko s obrovskou energiou, ktorá z nej srší dodnes. Svoj talent rozvinula okrem iných u uznávaného Borisa Kuschnira vo Viedni a v súčasnosti je vyhľadávanou sólistkou, komornou hráčkou a napriek svojmu mladému veku už i pedagogičkou. Alexandra Soumm si napriek svojej vyťaženosti našla čas na majstrovské kurzy pre deti a mladých v Bratislave, ale trvala i na zorganizovaní benefičného koncertu. Málokto o nej vie, že založila nadáciu s názvom Esperanz'Arts, ktorá sa venuje charitatívnej a benefičnej činnosti. Vyzbieraná suma z benefičného koncertu v Bratislave vo výške 12 730 €, ku ktorej štedro prispela i Nadácia VÚB, poputovala na Oddelenie detskej onkológie Detskej fakultnej nemocnice s poliklinikou na Kramároch.

Kurzy

V utorok 15. 12. sa v Moyzesovej sieni začali majstrovské kurzy. V takmer plnej sále sa v priebehu dopoludnia predstavili štyria a popoludní ďalší dvaja študenti: Patrik Petráš, Terézia Hledíková, Anabela Patkolo a Jozef Fupšo zo Slovenska, Dennis Schneiderka z Českej republiky a Darya List z Rakúska. S potešením môžem skonštatovať, že na Slovensku, v Česku i v Rakúsku sa rodí mladá generácia talentovaných ľudí i z toho, že Občianske združenie Sinfonietta Bratislava aj prostredníctvom Majstrovských kurzov husľových virtuózov prispieva k rozvoju ich talentu.

Majstrovské kurzy

Alexandra Soumm o sebe tvrdí, že má rada ľudí, a z jej výučby i hry je to cítiť. Ku každému zo šiestich študentov pristupovala individuálne a po zahratí krátkeho úryvku dokázala okamžite vystihnúť, čo by mohli zdokonaliť, a poukázala na prípadné nedostatky. S husľami v rukách radila ohľadom techniky, dynamiky, artikulácie, stavby frázy, ale i celkového výrazu, spôsobov správneho cvičenia, výberu vhodnej edície notového materiálu či pochopenia skladby ako takej. Mladým študentom prízvukovala najmä fakt, že každá skladba rozpráva príbeh, ktorého autorom je skladateľ, a poslaním interpreta je tento príbeh nielen prerozprávať poslucháčovi, ale sa dotknúť i jeho duše.

Recitál

Utorkový program Alexandry Soummovej vyvrcholil celovečerným recitálom v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie. Spolu so svojím dlhoročným komorným spoluhráčom, vynikajúcim francúzskym klaviristom **Ismaëlom Margainom**, bravúrne odohrala náročný program, pestrý z hľadiska žánrov aj štýlových období. Nadšené publikum vo vypredanej Redute si vyžiadalo až päť prídavkov. Po príhovore organizátora sa réžie koncertu ujala Alexandra, ktorá celé podujatie moderovala. V úvode sa predstavila Telemannovou *Fantáziou č. 9* pre sólové husle, kde ukázala priezračne čistú intonáciu a kultivovaný, ušľachtilý tón s minimálnym vibratom, korešpondujúci s obdobím vzniku skladby. V *Sonáte č. 3 d mol op. 108* Johannesa Brahmsa barokovú nadľahčenosť vystriedal nosný tón, znelé vibrato, starostlivo premyslená stavba fráz a romantická závažnosť. Alexandra Soumm zahrala Brahmsovu sonátu s obrovskou hĺbkou, v dokonalej súhre s klavírom, ktorý je v tomto prípade absolútne rovnocenným partnerom huslí.

Po prestávke program pokračoval dielami Sergeja Prokofieva, Bélu Bartóka a Mauricea Ravela. *Päť melódií pre husle a klavír op. 35* Sergeja Prokofieva poňala Alexandra Soumm hravo a bezstarostne. Pohrávala sa s farbou tónu, dokázala vystihnúť charakter melódií.

V *Rumunských tancoch* Bélu Bartóka a v skladbe *Tzigane* Mauricea Ravela huslistka popustila uzdu svojej fantázii a obe diela zahrala s obrovskou energiou, bravúrnou technikou a virtuozitou, za čo od nadšeného publika zožala obrovský potlesk a zaslúžené standing ovation. Medzi ďakovnými slovami a spomienkami z detstva na Bratislavu sa Soumm priznala i k tomu, že rovnako (a možno i viac) ako vážnu hudbu počúva aj iné hudobné žánre, napríklad jazz. V jazzovom duchu sa preto niesli prvé dva prídavky koncertu, z ktorých druhý odohral klavirista sám, keďže sa okrem štúdia klasického klavíra venoval i jazzovému klavíru, saxofónu či flaute. Presvedčivou interpretáciou a zároveň vtipnými komentármi huslistky si obaja umelci podmanili bratislavské publikum natoľko, že o ďalšom pokračovaní koncertu nebolo pochýb. Posledný z prídavkov bol naozaj veľkým prekvapením. Sólistka vstúpila do burácajúcej sály síce bez huslí, avšak vzápätí chytila do rúk mikrofón a prekvapenému publiku zaspievala známu Gershwinovu *Summertime*, ktorou prítomných doslova ohúrila. Suverénne dokázala, že je všestrannou umelkyňou a výnimočnému, nezabudnuteľnému večeru pridala pomyselnú čerešničku na torte.

Recitál v Redute

Na detskej onkológii

Benefičný koncert

Streda sa niesla v duchu benefície. Ranná skúška na večerný benefičný koncert vo Veľkom evanjelickom kostole v Bratislave prebehla v uvoľnenej a priateľskej atmosfére. Na programe boli diela Antonia Vivaldiho, Arcangela Corelliho a Johanna Sebastiana Bacha.
V sólových partoch sa okrem Alexandry Soummovej a Dalibora Karvaya, jej známeho zo štúdií vo Viedni, predstavili aj úspešní účastníci tohtoročných a minuloročných kurzov: **Natalie Kulina**, **Terézia Hledíková**, **Ferdinand Slezák**, **Natália Nagyová** a **Lucia Harvanová**.
Sólistov sprevádzal Komorný orchester **Sinfonietta Bratislava** „junior“, v ktorom okrem jeho stálych členov účinkovali i študenti Konzervatória v Bratislave, Konzervatória v Brne a Konzervatória v Nitre. Zahrať si po boku svetovej huslistky bolo bezpochyby pre všetkých účinkujúcich obrovským zážitkom.

Večernému benefičnému koncertu vo Veľkom evanjelickom kostole v Bratislave však predchádzala ešte jedna milá akcia. Keďže má Alexandra Soumm naozaj široké srdce a jedným z jej posolstiev je prinášať radosť z hudby i na miesta, kde radosti veľa nie je, rozhodla sa osobne navštíviť Oddelenie detskej onkológie bratislavskej Detskej fakultnej nemocnice a polikliniky na Kramároch. Deti bojujúce so zákernou chorobou boli jej návštevou absolútne unesené; huslistka im nielen hrala a spievala, ale deti si dokonca mohli vyskúšať jej vzácne husle. Alexandra Soumm zanechala v Bratislave radosť – z hudby, zo života, z pomoci tým, ktorí to potrebujú. Talentovaná umelkyňa s veľkým srdcom...

Karolína ZÍVALÍKOVÁ
Autorka je členkou Sinfonietty Bratislava.
Fotografie: **Ján LUKÁŠ**

Rodinné koncerty v Moyzeske

Aké boli začiatky a prvé prejavy hudby? Je hudba len výtvorom človeka? Kam hudba počas stáročí dospela? Je možné, že už prekročila svoje vlastné hranice? Čo majú spoločné fujara, počítač a vetvička stromu? Ako sa orientovať v pralese zvukov, ktoré nás v súčasnosti obklopujú? A kde hľadať hranicu medzi zvukmi a hudbou? Na toto pátranie sa v sobotu 12. 12. vydali študenti z Katedry muzikológie Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave pod vedením Vladimíra Zvaru, členovia Cluster Ensemble **Ivan Šiller** a **Fero Király**, **Dalibor Kocián** alias DJ Stroon, členky folklórnej skupiny **Trávnica** a fujarista **Janko Adamek**. Predstavenie tak započalo plánovanú voľného cyklu podujatí „Rodinné koncerty v Moyzeske“, ktorý má za cieľ formou koncertov pre rodičov a deti interaktívnym spôsobom odpovedať na rôzne otázky z oblasti hudobného umenia, o ktorých doteraz možno ani nerozmýšľali. Deti aj dospelí sa stali priamymi účastníkmi „zrodu“ hudby, ktorá v priebehu dejín prešla rôznymi zmenami až nadobudla súčasnú podobu. Zdanlivo nesúvisiace druhy hudby sa zrazu stali prejavmi vyvierajúcimi z tej istej podstaty. Tvorivá sila človeka a jeho schopnosť objavovať a pretvárať svet okolo seba má na svedomí rôznorodosť prvkov, ktorá sa vo svete hudby často javí ako protikladná. Skrytých súvislostí v otázkach hudby však ponúkol Vladimír Zvara v priebehu takmer hodiny hneď niekoľko. Prvý hudobný nástroj v živote, s ktorým sa človek stretne ešte pred narodením, je tlkot matkinho srdca. Niet divu, že prvé hudobné nástroje boli práve bicie, ktoré spolu s ľudským hlasom stáli pri zrode hudby. Krásy slovenských tancov a spevov folklórnej skupiny Trávnica zas odhalili tajomstvo, kam sa stratil autor hudby, a ešte niečo viac; klavírna hra Ivana Šillera odhalila ďalšie súvislosti medzi hudbou vážnou a ľudovou. Neofolklorizmus Bélu Bartóka uvádza do 20. storočia, ktoré prináša zásadný zvrat v dejinách ľudstva v podobe elektrifikácie. Tá sa významne prenáša aj do oblasti hudby; amplifikáciou môžeme zosilniť, nahrať a modifikovať zvuky z okolia. Majstrom tohto remesla bol John Cage, ktorý tak preniesol zvuky lesa či obývačky do koncertných sienií prostredníctvom skladieb *Branches* a *Living Room Music* pre ozvučené predmety, ktoré v Moyzesovej sieni zazneli v podaní Cluster Ensemble. Zvukmi obklopený divák mal možnosť zamyslieť sa nad otázkou: je hudba len výtvorom človeka? Je toto vlastne ešte vôbec hudba? Pre umocnenie podobných kontemplácií tak zaznela ešte kompozícia pre zvuky ľudského tela a improvizovaná interaktívna live electronics „súčasného čarodejníka“ DJ Stroona pre zvuky vyludzované deťmi v sále. Náučné podujatie plné súvislostí obalené rúškom tajomna prepájalo zdanlivo neprepojiteľné. Prezentovalo hudbu v celej jej šírke a kráse, hudbu ako fenomén. Bol to hudobno-edukačný koncert atraktívny nielen pre detského diváka.

(foto: Ľ. Baran)

Michal SVORADA

NEXT 2015

16. ročník festivalu pokročilej hudby, 25.–28. 11., A4, FUGA Bratislava

Musica falsa et ficta (foto: B. Grebeči)

Streda: z A4 do FUGY

Odkedy sa NEXT rozrástol na štvordňový formát a prvý večer sa odohráva v klube FUGA, stal sa ešte rôznorodejším, spájajúc nielen rozmanité (sub)žánre súčasnej nekomerčnej alternatívy, ale aj cieľové skupiny. Príkladom tejto rôznorodosti bol už spomínaný prvý večer 16. ročníka, ktorému pred štartom vo FUGE predchádzal mimoriadny koncert v „domovskej“ A4. Členovia improvizačného orchestra **Musica falsa et ficta** sa pod vedením umeleckého vedúceho **Mira Tótha** pokúsili vzkriesiť *Hexenprozesse* **Martina Burlasa** (ktorý spoluúčinkoval na elektrickej gitare), využívajúc pritom stále sa rozrastajúci arzenál podomácky vyrobených nástrojov. Tie sú na oživenie partitúry, ktorú pred 25 rokmi jediný raz uviedlo zoskupenie Transmusic Comp., vhodné priam dokonale. Istým problémom pri tejto reinkarnácii bola vizuálna zložka – pôvodné „dobové obrázky z obdobia inkvizície“ sa tvorcovia prirodzene snažili aktualizovať, a tak sa na plátne objavovali groteskne spomalené zábery z protestov proti USA a NATO v Bratislave spred niekoľkých rokov, tváre niektorých slovenských politikov, evokujúc motívy panslavizmu či nostalgie za komunistickou érou. Približne od polovice však už videoprojekcia nepokračovala, ostala vydarená dirigovaná improvizácia s mimoriadne kreatívne zostavenými aj využitými zdrojmi netradičných zvukov, suita zaujímavých a z hudobného hľadiska veľmi účinných epizód (vrcholom bol frenetický pochod nasledujúci po sugestívnej ploche „vokálneho ambientu“). Myšlienková pointa však v podstate unikla. Omnoho jasnejšie čitateľnou sa stala až pri repríze predstavenia na koncerte Albrechtiny venovanom jubileu Martina Burlasa (1. 12.), čomu napomohol autorov sprievodný text. A na tých, ktorí tam dielo zažili po prvýkrát, muselo zaúčinkovať šokujúco...

Po presune obecenstva do FUGY sa začala čisto elektronická časť večera. **Matúš Kobolka** (alias **Bolka**) s **Kristínou Karabovou** prišli so zaujímavým konceptom performance, pri ktorej sa akoby údermi „kúzelníckych paličiek“ (na plochy kontaktných mikrofónov) rozoznievali úryvky toho najrôznorodejšieho hudobného a zvukového materiálu, vopred pripraveného a zreťazeného v laptopoch. Supereklektická zmes zahŕňajúca všetko možné od socialistického popu po indonézsky gamelan dávala okolostojacim takmer neustály prúd dôvodov na smiech, a to nie tak bizarným spájaním nespojiteľného ako skôr groteskne prepiatou teatrálnosťou fyzickej akcie oboch performerov, rýchlosťou a tempom ich improvizácie. Ironizujúca postmoderná hravosť v jednej z jej extrémnych, no pritom zábavných polôh.

K. Karabová (foto: archív)

Zvyšné tri performance mali viac-menej charakter dídžejských setov, hoci vzájomne veľmi odlišných. Vyslovene intelektuálne pôsobil set poľského umelca **Daniela Brożeka,** vystupujúceho pod pseudonymom **Czarny Latawiec**. Veľký oblúk, v ktorom bol každý aspekt zvukovej syntézy pod prísnou kontrolou; „citáty“ organového zvuku či hovoru starého muža v „emigrantskej“ angličtine sa dali interpretovať ako mnohovrstvové symboly. Diskontinuita materiálu a zároveň kontinuita myšlienky boli výrazným kontrastom k nasledujúcemu setu Rakúšana **Benzokaia**. Ten bol v pravom zmysle setom, sledom (ku koncu už takmer nekonečným) navzájom len voľne súvisiacich skladieb okorenených rituálne deklamovanými textami a v slučkách uzavretým materiálom. Jeho kvality publikum náležite ocenilo, no bezprostrednejšie reakcie vzbudil maďarský samorast **Új Bála**, typ živelného muzikanta, ktorý v surovom prúde beatu svojho „špinavého techna“ impulzívne otáčal potenciometrami, aby v súlade s bleskovou inšpiráciou naťahoval, ohýbal a inak deformoval zvuky generované jeho zariadeniami. Sympatická priamočiarosť bola dramaturgicky ideálnym polnočným zavŕšením prvého dňa.

Štvrtok: na dlhé lakte...

Štyri vystúpenia druhého dňa festivalu spájali minimálne dve črty. Prvou bola tendencia k širokým oblúkom kontinuálne sa prelievajúceho zvuku. Druhou bola ich nadrozmerná dĺžka, atakujúca limity možností sústredenia sa. A to, že sa vedľa seba stretli štyri projekty s nezanedbateľnou prítomnosťou šumových dronov, zážitku veľmi nenapomáhalo.

Veľmi zaujímavá idea stála za projektom *Atom Tone* **Jiřího Suchánka** a **Angakoka Thotha**, ktorí sa pokúsili previesť výsledky spektroskopie vybraných prvkov periodickej sústavy do zvukovej podoby pomocou digitálnej a analógovej modulárnej syntézy. Spektrálne čiary sa premietali na plátno, prvok za prvkom odhaľovali svoje jemnejšie alebo zrnitejšie zvukové spektrá, krehké ambientné vlnenie kontinuálne prechádzalo zmenami a neviem, či by ktokoľvek, hoci aj pri sústredenom počúvaní, dokázal postrehnúť nejaké analógie medzi prvkami tej istej skupiny. Bol to skôr trocha kabinetný prehľad, akási antológia zvukových stavov, bez vybočení, bez prudších chemických reakcií.

Prudkosť určite nechýbala basgitaristovi **Jamesovi Welburnovi** a jeho nórskemu spoluhráčovi na bicích **Bragemu Tørmænenovi**, ktorí odohrali zopár energických čísiel podporených tvrdým a presným metalovým bubnovaním a masívnou dávkou hlukového podkladu. Mám pocit, že práve vďaka nemu sa aj pri virtuozite oboch hráčov a rytmickej i tempovej rozmanitosti (iniciatíva často vychádzala práve zo strany bubeníka) postupne zlievala s prevažne neinštrumentálnym zvyškom programu večera a po istom čase začala nudiť. Podobný problém som vnímal aj pri nasledujúcom prúde „infantilného

disca“ projektu *Wilhelm Bras* Poliaka **Pawła Kulczyńského** podporeného výdatným používaním parostroja a stroboskopickým blikaním. Nemožno mu uprieť kreativitu, pokiaľ ide o pestrosť a „šťavnatosť“ zvukov a sympatické prvky toho, čo by sa dalo nazvať postmodernou hravosťou s jemne ironizujúcim podtextom. Nič proti chytľavým tanečným beatom a bláznivým „osembitovým“ melodickým linkám – napokon, mladšie vrstvy publika z nich mali náramnú radosť –, no súčasťou hry musí byť aj umenie v pravý čas skončiť.

Vrcholom večera mali podľa očakávania byť britskí **Nurse With Wound**, kvarteto okolo **Stevena Stapletona**. Ak niekoho prilákalo práve jeho meno, mohol byť prekvapený absolútnou prevahou statického, rituálneho ambientu, ktorého najzaujímavejšou časťou bol krásny a prepracovaný vizuál. Atmosférou sa projekt približoval úvodnej atomárnej spektroskopii, aj keď bol jedno-

Nurse With Wound (foto: B. Grebeči)

značne „inštrumentálnejší“. A ani jemu nechýbali „citátové intermezzá“, napríklad jasne identifikovateľné úryvky Bartókových *Rumunských tancov* v „odcudzenom“ (cimbalovom?) zvukovom háve, vynárajúce sa z vĺn ruchového kontinua. Namiesto irónie z nich vanula silná nostalgia, v mojom prípade ešte viac umocňujúca pocit, že všetko už bolo povedané a dnes sa len „prevára“, alebo v najlepšom prípade kultivuje a zdokonaľuje to, čo sa objavilo v minulosti. Zvyšné dva dni festivalu ma ale, našťastie, dokázali presvedčiť o opaku...

Robert KOLÁŘ

Piatok: od islandskej recesie po iránsku elektroniku

Piatková paleta vystúpení bola pestrá: Gergő Kováts a jeho interaktívna zvuková inštalácia *Improulette* pre náhodných hráčov, čisto akustické duo Andrej Gál – Ute Kanngiesser a ich violončelové improvizácie, islandský experimentálny kolektív S.L.Á.T.U.R. a na koniec Ata Ebtekar so svojím elektronickým projektom *Sote*.

Spolupráca **Andreja Gála** s nemeckou violončelistkou **Ute Kanngiesserovou** vytvorila atraktívne duo dvoch špičkových hráčov na tomto nástroji. Koncert som, žiaľ, nemohol vidieť naživo, no z reakcií divákov a z videozáznamu je zrejmé, že to bol jeden z vrcholov festivalu. Zaujímavé bolo aj zoskupenie S.L.Á.T.U.R. Islanďania priniesli na tohtoročný NEXT kus experimentálnej naivity a humoru, ktorý bol veľkým diváckym úspechom. Východiskom ich vystúpenia boli grafické

A. Gál a U. Kanngiesser (foto: J. Makróczy)

a animované partitúry, ktoré hrali na rôznych vlastnoručne zhotovených alebo upravených nástrojoch, nájdených objektoch, ale tiež na pianíne či na a laptopoch. Väčšina partitúr sa objavila aj na premietacom plátne. Kreatívny dadaistický koncept animácií obsahoval najrôznejšie formy pohybu určitých predmetov a obrazcov, podľa ktorých šestica členov ansámblu hrala. Každá skladba v sebe niesla viac-menej daný princíp tvorby tónu, ktorý sa interpreti snažili dodržať. Humorné momenty nastávali pri nečakaných zvukových a vizuálnych prepojeniach a z per-

S.L.Á.T.U.R., odchod zo scény

S.L.Á.T.U.R., vyšetrovanie pianína (foto: J. Makróczy)

formance, v ktorej hranice medzi recesiou a umeleckým prejavom neboli celkom jasne stanovené. Zaujímavou bola záverečná skladba, v ktorej si poslucháči sami vytvárali výsledný zvuk. Po rozdaní plastových pohárov, ktoré si mal každý priložiť k ušiam, sa pustil zvukový šum a podľa animovaného grafu mohol „filtrovať“ objem počutého zvuku. Bizarne interaktívny koncert Islanďania zakončili nečakaným odchodom zo sály. Skupina niesla dlhú plastovú hadicu, cez ktorú „syčal“ jeden z členov, a prešli pomedzi publikum, potom von z koncertnej sály, mimo budovy, až skončili na chodníku pred budovou YMCA.

Úplne odlišnú koncepciu predstavil iránsky skladateľ elektronickej hudby **Ata Ebtekar** pod názvom *Sote*. Počas svojej 20-ročnej kariéry prešiel rôznymi fázami tvorby cez temný ambient až po hardcore elektroniku s jemne orientálnou rytmikou a melodikou. Jeho hlavnou ideou je elektronická hudba tvorená nekonvenčným používaním softvérových oscilátorov, ktorých parametre naživo ovláda prostredníctvom midi kontrolérov. Na festivale ponúkol masívnu basovú elektroniku s agresívne nepravidelnou rytmikou a osobitne rezavými synthovými glissandami. O skvelú videoprojekciu sa postaral **Boris Vitázek,** známejší pod menom **Stix**. S Ebtekarom sa stretli až priamo na festivale, no svoju tvorbu si vzájomne vymenili niekoľko týždňov vopred. Projekcia pozostávala z futuristicko-industriálneho 3D prostredia alternatívnej reality, pripomínajúca obývacie priestory, v ktorých sa v rôznych polohách objavovala podoba humanoida. Pohyby animácie opisovali znejúcu hudbu cez frekvenčný senzor. Navyše, Stix naživo improvizoval s určitými parametrami animácie, akými boli napríklad priestorové pohyby kamery a násobenie predmetov. Výsledkom bola dokonalá fúzia progresívnej elektroniky a surrealistickej animácie.

Sobota: nové dimenzie hudby v priestore

Posledný festivalový deň začal poobedným proramom – workshopom hudobníkov z kolektívu S.L.Á.T.U.R. Témou bola islandská experimentálna scéna, grafické partitúry a animácie. Celý ansámbel pozostáva z pätnás-

tich členov, do Bratislavy však pricestovali iba šiesti. Väčšina z nich sú skladatelia, programátori a vizuálni umelci. Animované partitúry prinášajú odlišný princíp „čítania“ hudby ako tradičné noty, pohyblivé obrazce poskytujú iný druh informácie pre interpreta a je vhodný v experimentálnej hudbe, zameranej viac sonoristicky. Náročné rytmické štruktúry sa dajú zahrať podľa pohyblivých objektov omnoho ľahšie ako z nôt, obzvlášť ak sa má docieliť presnosť pri ansámblovej súhre. Po úvodnej debate a viacerých zaujímavých ukážkach ani-

→

movaných partitúr a videopartitúr sa účastníci pustili do hrania. Skladba s názvom *Stoned Tennis* pozostávala zo záznamu tenisového zápasu a úlohou bolo vytvoriť zvukový sprievod k úderom a pohybom na kurte pomocou nástrojov z Orffovho inštrumentára. Ďalšia skladba pozostávala z trojuholníkových obrazcov,

Sote a animácie B. Vitázka (foto: J. Makróczy)

podľa ktorých každý hral osobitým spôsobom na plastových fľašiach uviazaných na šnúrke. V záverečnej časti prišlo aj na programovací softvér animácií v Puredata a Java script. Skvelý workshop privanul svieži islandský vánok neviazanej kreativity, ktorú mohla hŕstka účastníkov naplno vstrebať.
Po worskhope pokračoval večerný program: Gurun Gurun, huslistka **Kathy Alberici**, priestorová improvizácia Thomasa Lehna a Marcusa Schmicklera a elektronický umelec Lorenzo Senni.
Pomerne dobre známy český kolektív **Gurun Gurun** preskúmal vo svojom sete doposiaľ neznáme zvukové zákutia elektroakustickej hudby. Nové dimenzie tak boli skvelým otvorením posledného festivalového večera.
Kathy Alberici, hráčka na elektrických husliach v súčasnosti pôsobiaca v Berlíne, predstavila svoj projekt *Bocca Al Lupo*. Jej sólový set bol plný experimentovania s efektmi a loopovania husľových melodických vrstiev plných napätia a melancholie. Pomocou efektov prebádala priestor medzi noisom, éterickými zvukovými plochami a drone music. Atmosférické plochy striedali basové vlny, ktoré doslova vyrážali dych. Melodické motívy na hranici filmovej hudby a abstraktnej improvizácie vytvárali ucelený koncept, ktorý ku koncu svojho vystúpenia priviedla ku granulácii a postupne k totálnej deštrukcii zvuku. Koncert sprevádzala skvelá projekcia vizuálneho umelca **Federica Nittiho**. Ten zo živých kamerových záberov vytváral synestetický priestor plný farieb a obrysov pohybujúcej sa performerky.
Thomas Lehn & Marcus Schmickler priniesli priestorovú zvukovú performance plnú sounddesignerských glitchov, noisov a live improvizácie. Zaujímavé zvukové prostredie vytvorilo šesť reproduktorov rozmiestnených po sále, pričom každý z nich bol napájaný samostatným signálom, čím vznikal priestorový efekt. Poslucháči sa sústredili okolo interpretov a vychutnávali si synthové vlny a basové frekvencie, „lietajúce“ okolo nich. Kto si skúsil ľahnúť na pódium, zažil neplánovanú pridanú hodnotu v podobe vibrácií prechádzajúcich celým telom...
Záver festivalu patril (ako už tradične) elektronickej hudbe. **Lorenzo Senni** ponúkol svoj netradičný tanečný dídžejský set. Minimalistické syntetické arpeggiá, ktoré by v bežnej tanečnej hudbe vygradovali do extatického dropu, však u Senniho neustále „gradovali“ do úplného utíšenia. Vo svojej hudbe vypreparoval typické gradačné úseky tanečnej hudby bez rytmu, po ktorých zvyčajne prichádza pulzujúci rytmus „kopákov“, a postavil svoj set kompletne iba na týchto momentoch. Hudba akoby putovala z neznáma do stratena bez uvoľňujúcej katarzie rytmu. Dokonale sa pohral s magickou silou repetitívnosti a ku koncu stišoval svoj „gradačný“ úsek tak dlho, že nebolo počuť už žiaden zvuk a obecenstvo v sále ostalo potichu ako zhypnotizované – až do zániku posledného decibelu...

Tibor FELEDI

Hudba dneška v SNG: **BEFORE & AFTER SILENCE 9**

Už sme si zvykli na kontrapunkt nového priestoru pre koncerty Hudby dneška v SNG, plného starobylých malieb, oltárov a sôch, a hudby, ktorá tam pravidelne zaznieva. Koncert v stredu 9. 12. bol zo série BEFORE AND AFTER SILENCE, „*ktorú VENI ensemble realizuje v rôznych obmenách od roku 2003 a ktorá je motivovaná uvádzať hudbu v kontexte rezonujúcom s tradičným orientálnym ponímaním umenia ako prostriedku na utíšenie našej mysle a srdca a ich uspôsobenie na vnímanie božských vplyvov*,“ píše v sprievodnom bulletine Daniel Matej. Hlavným inšpirátorom aktuálneho koncertu bol John Cage.
„To už začalo?“ pýtala sa ma kamarátka, reagujúc na prvé zvuky kompozície Daniela Mateja *CAravenGE* pre CD prehrávač. Ambientné zvuky lesa vytvárali kulisu pre mužské sólo (zrejme postprodukčne upravené procesom pitch modulation). Meditatívnu chvíľu vystriedal hardrockovo-industriálny „náklad“ brutálnych riffov elektrickej gitary (**Michal Matejka**), prechádzajúci do deštruktívneho „obsluhovania“ nástroja, počas ktorého praskali struny a mal som pocit, že namiesto jednej gitary hrá celý tím Johna Zorna...
Vzápätí potichu nastúpili dva tóny dvoch akordeónov (**Milan Osadský**, **Michal Ochodnický**) v skladbe *Little William Machine (LWM). Music No. 4* Daniela Mateja, aby sa postupne zmenili na sled súzvukov, ktoré boli rovnako upokojujúce ako naliehavé.

D. Matej, D. Kobulnický a P. Poliak (foto: J. Beráts)

Záverečná veľká septima akordeonistov, sediacich pod tvárou Krista vyrezanou z dreva na čiernom plátne, mala silnú emóciu. Po *Sonáte pre husle sólo* Erwina Schulhoffa, s ktorou sa statočne popasovala **Blanka Pavlovičová** a ktorej druhá časť bola svojím materiálom kontrastná nielen voči tým okrajovým, ale vlastne aj voči zvyšku koncertu, sa zo zadnej časti sály zrazu ozvali dva klarinety (**Braňo Dugovič**, **Martina Lišková**) v Matejovej *LWM. Music no. 1.* Tá upokojila atmosféru dlhými tónmi, no nik ešte netušil, čo sa chystá.
Milan Osadský namiešal v diele Mauricia Kagela *Rrrrr…* pre akordeón dobrý pomer chutí. Najmä v druhej zvolenej časti basový register akordeónu prinášal zmiešané pocity (v dobrom zmysle slova) – smiať sa či plakať? Tragicko-groteskný vzťah pravej a ľavej ruky akoby predznamenal skladbu pre dve tuby, ktorá mala prísť takmer na záver koncertu – po Matejovej *LWM. Music no. 3.* pre dvoje huslí (B. Pavlovičová, **Rozália Tomášková**), zvukovom intermezze Matejovho *CAravenGE* a *Triu* Pedra Rebela pre tri ľubovoľné nástroje (akordeón – M. Osadský, klarinet – **Ronald Šebesta**, el. gitara – M. Matejka).
Očakávaný vrchol večera – Matejova *LWM. Music no. 3* pre dve tuby (**Dominik Kobulnický**, **Pavol Poliak**) – prišiel tak, ako som ho nečakal (i keď som krátko pred koncertom videl partitúru). Zvuky podobné budhistickým bubienkom spolu s prefukovaním pôsobili nadprirodzene, rozjímavo, dráždili k úžasu. Do skladby sa plynule zapojili klarinety, dvoje huslí aj akordeóny. Až vtedy prišiel skutočný vrchol koncertu: *LWM no. 1 – 4*. Tuby pokračovali vo svojich „patternoch“ a ostatné nástroje pridali tie svoje. Hudba jednoducho znela, prišla, zavanula, odišla...
Nemal to byť – podľa slov v bulletine – klasický koncert, na ktorom diváci „odmenia“ interpretov za výkon, rozhodnú v zmysle „páči – nepáči“. Usporiadatelia chceli, aby bola v centre hudba sama a naše božské pocity. Napriek tomu boli odmenení vrúcnym potleskom a všetkým sa to „páčilo“. Cage by bol spokojný.

Ján TKÁČ

Hudba u Fullu

Galéria Ľudovíta Fullu v Ružomberku sa vyprofilovala na miesto, kde najaktívnejší koncertní umelci prevažne zo Slovenska často uvádzajú svoj ťažiskový repertoár. Cyklus komorných koncertov Hudba u Fullu má za sebou sedem úspešných ročníkov. O jeho histórii a plánoch do budúcnosti hovorí jeho spoluzakladateľ a dramaturg Peter Machajdík.

S akou ambíciou ste začínali usporadúvať koncerty v Ružomberku a do akej miery sa vám ju už podarilo naplniť?

Cyklus komorných koncertov s názvom Hudba u Fullu, ťažiskovo zameraný na prezentáciu articifiálnej hudby 20. a 21. storočia, vznikol úplne náhodne a v podstate bez akýchkoľvek ambícií. Jeho prvým podujatiam spred siedmich rokov predchádzalo rovnako náhodné stretnutie v centre Ružomberka s tamojším mladým architektom, nadšencom umenia a hudby akéhokoľvek obdobia a štýlu, Matúšom Bišťanom. Bola to viac-menej jeho iniciatíva, ktorá viedla k usporiadaniu prvých koncertov v tomto liptovskom mestečku. Ja ako Neružomberčan žijúci v zahraničí, som sa podujal pomôcť pri dramaturgii koncertov a oslovovaní priateľov hudobníkov. Spočiatku som nepredpokladal, že by sa z pár dobre mienených kultúrnych akcií vykryštalizoval cyklus koncertov, ktorý sa stane neodmysliteľnou súčasťou hudobného života na Slovensku a na ktorom bude pred pravidelne plnou sálou účinkovať takmer celá špička domáceho interpretačného umenia i s niekoľkými zahraničnými hosťami. Osobne ma veľmi teší, že sa poslucháči vďaka našim koncertom mohli oboznámiť s tvorbou Steva Reicha, Karlheinza Stockhausena, Arva Pärta, Iannisa Xenakisa, Alfreda Schnittkeho, Michaela Gordona, Louisa Andriessena, Gavina Bryarsa, Philipa Glassa, Valentina Silvestrova alebo domácich tvorcov Vladimíra Godára, Martina Burlasa, Petra Zagara, Daniela Mateja a Petra Grolla.

Na základe čoho zostavujete program koncertov? Máte pocit, že realizácia netradičných programov práve v menších mestách je v niečom výhodnejšia, ako keď sa táto činnosť sústreďuje len na jej ustálené centrá?

Na jednej strane sú to atraktívne ponuky od samotných interpretov, na strane druhej záujem členov občianskeho združenia Simach Art, organizátora podujatia, importovať do Ružomberka zaujímavé projekty s významnými predstaviteľmi domáceho interpretačného umenia. Z celej tejto hry náhod by mal možno radosť aj John Cage, ktorého tvorbu v rámci cyklu uviedol a vynikajúco interpretoval Cluster Ensemble pod vedením Ivana Šillera pred štyrmi rokmi. Takto sa za posledné roky mohli Ružomberčania zoznámiť s vynikajúcimi súbormi a hudobníkmi, akými sú napríklad Boris Lenko, Milan Paľa, SKO Bohdana Warchala, VENI ACADEMY, Quasars Ensemble, Prague Modern, Jozef Lupták, Eugen Prochác, Jordana Palovičová, Fero Király, Ondrej Veselý, Transmusic Comp. s Milanom Adamčiakom, Ronald Šebesta, Miki Skuta, Peter Katina, Adriana Antalová, trio NE:BO:DAJ a mnohí ďalší.

Výhodu prezentovania menej konvenčných akcií v menších mestách pociťujem v hlade po kultúre a istom druhu zvedavosti obyvateľstva týchto miest. Nemusí to však byť pravidlom. Vo veľkých mestách, v ktorých som strávil väčšinu života a v ktorých denne paralelne prebieha niekoľko kvalitných kultúrnych podujatí, sa človek často stretáva s akousi vnútornou presýtenosťou.

Cluster Ensemble - *Music with Changing Parts* Ph. Glassa

Koncerty svojou dramaturgiou často reagujú na aktuálne hudobné aj spoločenské dianie – napríklad uvádzaním skladieb k výročiam skladateľov, nasvietením sály francúzskou trikolórou po novembrových útokoch v Paríži či uctením si pamiatky deportovaných Židov z Ružomberka. S akou spätnou väzbou ste sa stretli, čo sa týka návštevníkov, ale aj umelcov?

Cyklus Hudba u Fullu sa snaží citlivo reagovať na dianie v spoločnosti, a to nielen na Slovensku, ale aj v iných častiach sveta. Podujatia občianskeho združenia Simach Art však jednoznačne odsudzujú násilie, teror, xenofóbiu a zasadzujú sa za toleranciu a porozumenie. Každoročne v polovici decembra sa konajú koncerty na pamiatku Tomáša Munka a všetkých Židov deportovaných z Ružomberka. Ich snahou je nielen priblížiť poslucháčom tvorbu židovských skladateľov, ale predovšetkým zaujať jasný postoj voči tým, ktorí ešte aj dnes uctievajú ideológiu Slovenského štátu z obdobia rokov 1939–1945, prípadne považujú holokaust za vymyslený. Reakcia publika i samotných umelcov pri všetkých takýchto koncertoch je pozitívna. Pred tromi rokmi na ňom účinkoval Slovenský komorný orchester pod vedením Ewalda Danela a uviedol okrem iného aj moju skladbu *Ako vietor v dunách*, inšpirovanú významným izraelským poetom, bratislavským rodákom Tuviom Rübnerom. Predvlani mali poslucháči husiu kožu pri *Chasidských piesňach* v interpretácii Rabiho Barucha Myersa, Jozefa Luptáka, Borisa Lenka a Miloša Valenta. Minulý september sa koncert po prvýkrát konal v ružomberskej synagóge. Jeho aktérom bol Mucha Quartet.

Čo plánujete v rámci tohto cyklu komorných koncertov v budúcnosti?

Na rok 2016 je naplánovaných 6–7 koncertov, ktorých dramaturgia a rozsah závisia najmä od finančnej pomoci Fondu na podporu umenia, Hudobného fondu, SOZA, mesta Ružomberok a snáď aj sponzorských darov od miestnych podnikateľov. Pokiaľ ide o samotnú dramaturgiu, mali by v Ružomberku v tomto roku vystúpiť Mucha Quartet s klaviristkou Zuzanou Biščákovou, Československé komorné duo, Milan Paľa a Boris Lenko. S ďalšími interpretmi dolaďujeme termíny a program. Okrem toho sa plánuje rozšírenie začatej spolupráce so ZUŠ Ľudovíta Fullu, kde pedagógovia od minulej jesene poskytujú a skvele pripravujú mladé talenty ako „predskokanov". Mojím osobným plánom do budúcna je rozšíriť Hudbu u Fullu aj o prezentácie multimediálnych projektov, soundartových počinov, prípadne zakomponovanie súčasného tanca do niektorých koncertov.

Pripravila **Zora ŠIKROVÁ**
Fotografie: **Pavol MIČÁŇ**

Prezentácia projektu *Geometria* v Tabačke Kulturfabrik

SOUND ART ATELIER KOŠICE
Otvorený ateliér zvukového umenia & SOUND ART LAB

V roku 2015 vznikol na pôde Fakulty umení Technickej univerzity v Košiciach nový otvorený ateliér zameraný na zvukové umenie, tzv. soundart. Zahraničné umelecké akadémie ho majú ako súčasť študijného programu už dlhšie, na Slovensku sa však takáto možnosť objavuje po prvýkrát. Peter Machajdík, jeden z hlavných iniciátorov tejto činnosti, predstavuje v rozhovore ambície projektu, spôsoby začlenenia sa do kultúrneho diania, ako aj možnosti uplatnenia študentov.

Pripravila **Zora ŠIKROVÁ**
Fotografie: **Katarína HUDAČINOVÁ**

Čo viedlo k realizácii idey ateliéru zvukového umenia na Fakulte umení Technickej univerzity v Košiciach, v čom iniciátori pociťovali potrebu tohto odboru na Slovensku?

Myšlienka vzniku ateliéru zvukového umenia ako súčasti edukačného procesu umeleckého školstva na Slovensku sa zrodila začiatkom 90. rokov minulého storočia, kedy Juraj Bartusz spolu s Vladimírom Popovičom, Milanom Adamčiakom a Zbyňkom Prokopom iniciovali založenie Katedry slobodnej kreativity na VŠVU v Bratislave, ktorého súčasťou malo byť aj zvukové umenie – soundart. Zámer sa, žiaľ, nepodarilo uskutočniť. Profesor Bartusz v rámci Katedry sochárstva založil a v rokoch 1990–1999 viedol Ateliér slobodnej kreativity, v ktorom sa prepájali klasické umelecké formy s novými médiami. Od roku 1989 taktiež vznikala myšlienka založiť v Košiciach samostatnú vysokú školu: Akadémiu umení, ktorej iniciátormi boli okrem iných aj Juraj Bartusz so Zbyňkom Prokopom. Zámer sa však opäť nepodarilo realizovať, a preto sa začali hľadať možnosti začlenenia umeleckej fakulty do nejakej už existujúcej vysokej školy. Túto myšlienku podporila Technická univerzita v Košiciach, na pôde ktorej vznikla v roku 1998 Fakulta umení s katedrami výtvarných umení a intermédií, architektúry a dizajnu. Hneď od začiatku fungovania tejto fakulty a Katedry výtvarných umení a intermédií bol záujem o vytvorenie ateliéru, ktorý by sa zaoberal prepájaním zvuku a vizuality. Vďaka veľkému úsiliu sa ho podarilo zrealizovať až v roku 2013 a formou otvoreného ateliéru začal pôsobiť až v akademickom roku 2015/2016.

Príprava prezentácie projektu Geometria

Od akademického roku 2015/2016 sa tu môžu študenti venovať vnímaniu zvuku v priestore, zvukovým inštaláciám a skulptúram, prípadne vytvárať zvukové prostredia, tzv. soundscapes. Ako by ste bližšie popísali túto činnosť, ako účastníkom predkladáte rôzne koncepty práce?

Historicky prvý semester, ktorý začal v septembri 2015, mal z môjho uhla pohľadu za úlohu predovšetkým zasadenie existencie zvukového umenia – soundartu do povedomia študentov Fakulty umení. Išlo o takzvaný otvorený ateliér, do ktorého sa mohli prihlásiť študenti rôznych študijných odborov – maliari, grafici, architekti, dizajnéri, sochári a novomedialisti. Keďže je to v rámci vysokoškolského umeleckého edukačného systému na Slovensku celkom nový predmet a ani väčšina študentov umeleckých škôl o tomto druhu umenia príliš veľa nevie, úvodné stretnutia so študentmi pozostávali z oboznamovania sa s možnosťami a formami soundartu, jeho históriou a kontextom v rámci umenia 20. a 21. storočia, presahmi do iných druhov umenia a do oblasti architektúry, ekológie, psychológie, dizajnu a environmentalistiky. Spočiatku sme spolu s iniciátorom ateliéru zvukového umenia Zbyňkom Prokopom študentom premietali videá, vďaka ktorým sa mali možnosť oboznámiť napríklad s tvorbou Luigiho Russola, Edgarda Varèsa, Johna Cagea, Harryho Partcha, s konkrétnou hudbou, predstaviteľmi hnutí Fluxus a Dada, počuť zvuky nástrojov ako intonarumori, theremin, Martenotove vlny a pod. Takisto sme viedli diskusie o súčasnom umení, predovšetkým o tom, čo dovtedy veľmi nepoznali – teda o mediálnom umení, zahŕňajúcom aj soundart. Ukazovali sme študentom práce Nam June Paika, Pauline Oliveros, Takehisa Kosugiho, Nicolasa Collinsa, Susan Philipsz, Christiana Marclayho, Andresa Bossharda a ďalších, čo bolo podľa nás pre mnohých veľmi osožné a inšpiratívne. Postupom času bolo vidno, ako sa u väčšiny účastníkov ateliéru menilo vnímanie umeleckého diela, v našom prípade zvukového. Začali intenzívnejšie vnímať priestor, formu a stavbu zvuku, čo zároveň obohatilo aj vizuálne vnemy v ich čisto výtvarných prácach, ktoré realizovali v rámci praktických úloh a cvičení. Popritom vznikli aj spoločné realizácie, ktoré následne odprezentovali na rôznych verejných podujatiach.

Spolu so zvukovým ateliérom vznikla za účelom bližšej spolupráce s Elektrotechnickou fakultou TUKE aj myšlienka tzv. SOUND ART LABu. O akú spoluprácu presne ide?
SOUND ART LAB je myšlienka, ktorú už dlhšiu iniciuje dobu Zbyněk Prokop. Zmyslom je založenie pracoviska, slúžiaceho k spolupráci medzi umelcami a neumelcami. Prednášali by tam nielen pedagógovia z Elektrotechnickej fakulty, prípadne iných fakúlt pre študentov Fakulty umení, ale aj prizvaní lektori, soundartoví umelci zo Slovenska i zo zahraničia. Dvere do SOUND ART LABu by boli otvorené každému záujemcovi v rámci univerzity. Týmto spoločným úsilím a spoluprácou medzi Fakultou umení a ostatnými fakultami by sa zviditeľňovala celá škola, a to nielen na Slovensku, ale hlavne v zahraničí, kde by iniciátori SOUND ART LABu chceli prezentovať výsledky spolupráce medzi umelcami a technikmi a prizývať na spoluprácu ďalšie univerzity zo sveta. Podobné inštitúcie v zahraničí fungujú už dávno a majú za sebou celý rad závideniahodných výsledkov.

Širšia verejnosť mohla prísť do kontaktu so soundartom hlavne prostredníctvom medzinárodného festivalu SOUND CITY DAYS. Aké sú ďalšie možnosti prezentácie v tejto oblasti?
Festival SOUND CITY DAYS vznikol v súvislosti s projektom *Košice – Európske hlavné mesto kultúry 2013*. Na spoluprácu ma oslovil vtedajší umelecký riaditeľ Vladimír Beskid. Stal som sa dramaturgom spomínaného festivalu a v prípade, že ma terajšie vedenie K13 požiada o spoluprácu, rád znovu pomôžem pri koncipovaní programu. Mám však pocit, že odchodom pána Beskida, ktorý toto medzinárodné podujatie inicioval, sa mnohé veci zmenili a že predstavitelia K13 nemajú o prezentáciu soundartových projektov príliš záujem. Je to podľa mňa veľká škoda, pretože na košické pomery bol o festival naozaj neobvyklý záujem verejnosti, médií a v neposlednom rade aj Fakulty umení Technickej univerzity, ktorej predstavenstvo a študenti mali možnosť na vlastné uši a oči zažiť zvukové umenie v „priamom prenose“. Napriek tomu, že je ďalšia budúcnosť festivalu SOUND CITY DAYS nejasná, s kolegami Jurajom Bartuszom, Zbyňkom Prokopom a ďalšími zanietencami plánujem v budúcnosti prezentovať soundart na rôznych podujatiach, podporujúcich aktuálne tendencie v umení. Jedným z nich je napríklad festival multimediálneho umenia Genius loci v Levoči, ktorý už niekoľko rokov vytvára priestor na uvádzanie projektov z oblasti zvukového umenia, video-artu, súčasného tanca, performance a literatúry. Okrem toho je mojou intenciou ako pedagóga umelecky orientovanej fakulty pomáhať pri hľadaní možností začlenenia prác študentov do umeleckého života na Slovensku i v zahraničí a zároveň vycibriť zmysel začínajúcich umelcov aj pre kultúrny manažment, ktorý má na Slovensku v mnohých oblastiach ešte stále obrovské medzery.

Z. Prokop, J. Bartusz a P. Machajdik

Zvuková kompozícia študentov v Campus Gallery

Medzi zamerania ateliéru patria aj presahy do oblasti architektúry, ekológie, psychológie, dizajnu a environmentalistiky. Čo sa už v spojení s týmito odbormi podarilo zrealizovať, akým spôsobom sú tieto smery začlenené do aktivít ateliéru?
Snahou ateliéru soundartu je oboznamovať študentov s presahmi hudby, zvukového umenia a zvuku ako takého do rôznych sfér života, čiže aj do vami načrtnutých oblastí. Málokto si uvedomuje, že zvuk má svoju architektúru, dizajn, že vplýva a pôsobí na naše vedomie a emócie, že dokáže mať dosah na životné prostredie, v ktorom sa denno-denne ocitáme. Aj o týchto veciach chceme diskutovať so študentmi ateliéru a vytvárať s nimi postupne projekty, ktoré by sa dotýkali dôležitých tém dnešnej doby. Myslieť si, že zvuk, hudba a umenie stoja mimo ekológie, psychológie či environmentalistiky, by bolo dosť naivné.

Plánujete prostredníctvom Soundart ateliéru spolupracovať aj s inými hudobnými inštitúciami, ako sú konzervatóriá, základné umelecké školy či s niektorou z vysokých škôl s hudobným zameraním?
Určite plánujeme osloviť v blízkej budúcnosti aj ostatné inštitúcie, a to nielen školy s hudobným zameraním, ale aj školy so zameraním výučby na výtvarné umenie. Zároveň chceme predísť tomu, aby si ľudia zamieňali pojem artificiálnej hudby so zvukovým umením. Práve mladí ľudia by mali byť tými, ktorí dostanú tie najlepšie informácie o rôznych druhoch umenia a presahoch medzi nimi, o zmysle dosahu umenia na kvalitu nášho života a na životné prostredie. Kvalita takýchto informácií vedie k rozšíreniu obzoru a dokáže byť jedným z dôležitých faktorov vedomia a inšpirácie umelca. Veľmi by ma potešilo, keby súčasný systém školstva na Slovensku umožňoval začlenenie výučby soundartu a jemu podobných súčasných druhov umenia do učebných osnov, a keby samotní pedagógovia boli niečomu takému naklonení a boli naň pripravení. Pokiaľ ide o samotný Ateliér zvukového umenia na Fakulte umení v Košiciach, v budúcnosti bude pokračovať formou predmetu a praktických cvičení, ktoré budú zastrešené prof. Jurajom Bartuszom a prof. Petrom Rónaiom. Prípadní záujemcovia získajú informácie aj cez webovú stránku http://soundart-atelier.weebly.com. ×

Peter MACHAJDÍK (1961) je slovenský skladateľ, pedagóg a organizátor. Od roku 1992 žije v Berlíne, kam prišiel ako hosť a štipendista Berliner Künstlerprogramm des DAAD. Koncom 80. rokov stál pri zrode súboru Transmusic Comp. a Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu (SNEH). Od roku 1999 bol rezidenčným skladateľom viacerých inštitúcií, akými sú nadácia Künstlerhaus Wiepersdorf, asociácia Künstlerhäuser Worpswede, Künstlerhaus Lukas v meste Ahrenhoop. V roku 2005 získal Cenu Jána Levoslava Bellu, v roku 2011 štipendium Medzinárodného vyšehradského fondu v Prahe. Jeho tvorba bola prezentovaná v rámci mnohých významných medzinárodných festivalov a podľa údajov GEMA patrí Peter Machajdík k najhranejším žijúcim slovenským skladateľom v zahraničí. Je aktívny i v oblasti multimediálnych projektov, radio artu a sound artu. Spolupracuje s choreografmi, tanečníkmi, výtvarnými umelcami a komponuje hudbu k filmom a pre divadlo. Je iniciátorom a dramaturgom medzinárodného bienále zvukového umenia SOUND CITY DAYS a cyklu komorných koncertov hudby 20. a 21. storočia Hudba u Fullu.

Poste restante III.
Rozhovory so súčasnými skladateľmi

O Šostakovičovi so Sergejom Nevským

V tomto roku sa pozornosť kultúrnej verejnosti opäť obracia k osobnosti Dmitrija Šostakoviča. Stodesiate výročie narodenia jedného z najvýznamnejších ruských skladateľov minulého storočia si Bratislava pripomenula už začiatkom februára unikátnym projektom uvedenia kompletnej série jeho sláčikových kvartet. Pri tejto príležitosti prinášame (v poradí už tretí) preklad úryvkov z rozhovoru so skladateľom a teoretikom Sergejom Nevským z knihy Poste restante Dmitrija Baviľského.

Dmitrij BAVIĽSKIJ

Šostakovič-Prokofiev-Stravinskij

Koho si z dvojice Šostakovič-Prokofiev ceníte viac?
Šostakoviča.

Kvôli čomu?
V prvom rade preto, lebo pri Prokofievovi sa pozornosť poslucháča sústreďuje na materiál, kým pri Šostakovičovi na to, čo sa s materiálom deje. To sa mi zdá zaujímavejším z remeselnej stránky, presnejšie povedané, ako poslucháča ma to zaujíma viac. Po druhé, v prípade Šostakoviča viac vystupuje do popredia človek skrytý za hudbou. Sergej Sergejevič Prokofiev napísal niekoľko nesporne majstrovských diel, napríklad *Druhý* a *Tretí klavírny koncert*, *Štvrtú* a *Šiestu symfóniu*, *Štvrtú klavírnu sonátu*. No ak sa má človek zaoberať Prokofievom, zákonite musí mať do činenia nie s jedným, ale celou skupinou skladateľov: jeden písal neoklasicistické a konštruktivistické balety, druhý opery o Kutuzovovi, Renáte, Maresjevovi a Ľubke[1], tretí geniálnu klavírnu hudbu, štvrtý suitu *Zimný táborák*, piaty filmovú hudbu. Obsiahnuť to všetko jediným pohľadom je neuveriteľne ťažké – podobne ako samotný jeho život: neobyčajne smelé počínanie – ako napríklad výsmešný list Prvému zjazdu sovietskych skladateľov, na ktorom dusili jeho aj Šostakoviča – sa uňho spájalo s konformizmom. Je možné, že v našom ponímaní otvorene konjunkturálne diela napísané na objednávku, ako *Na stráži mieru* alebo *Kantáta k 20. výročiu Októbra*, môžu vzbudzovať osobitný záujem. Je to ako ísť sa dívať na Ištarinu bránu do Pergamského múzea v Berlíne – na monumentálne a absolútne neosobné umenie. Navyše, u Prokofieva nie je jasné, kde sa končí pátos a začína brak, prípadne v tom možno vidieť začiatok socartu. Určite je to ale lepšie než epigónska *Skýtska suita* a ďalšie diela v duchu „brutálneho modernizmu“. Všetok materiál je u Prokofieva zaujímavý. No priviesť túto rôznorodosť k jedinej osobe Sergeja Prokofieva často nie je jednoduché.
Šostakovič vyniká tým, že pri všetkej nevyrovnanosti jeho hudby vytvoril mainstream, ktorý je veľmi ťažké ignorovať. Ak Filanovskij píše „*zabi v sebe DSCH*“[2] tridsať rokov po skladateľovej smrti, znamená to, že naozaj je čo zabíjať. Skutočný mainstream je vec, po stretnutí s ktorou ju človek začne podvedome imitovať. V ruskej hudbe 20. storočia sa podľa mňa podarilo dosiahnuť úroveň mainstreamu, univerzálnosti vyjadrovania, iba Šostakovičovi a Stravinskému. To nerobí ostatných skladateľov horšími, no týmto dvom to dáva širší akčný rádius.

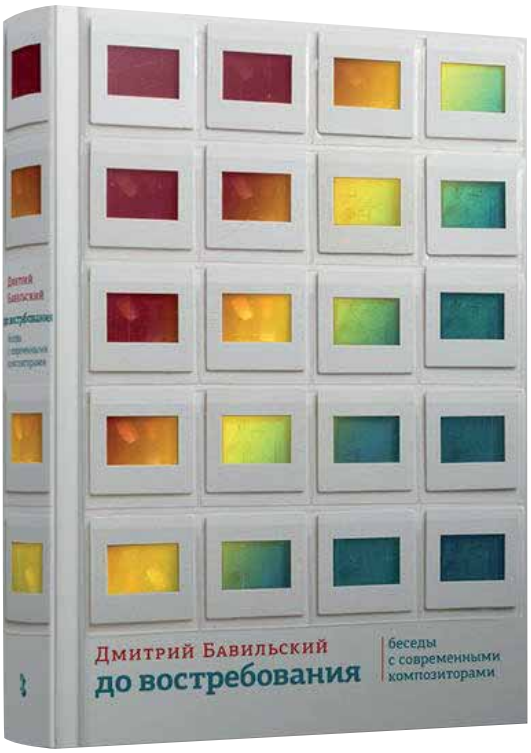
A ak máme vedľa seba postaviť Šostakoviča a Stravinského, ktorý z nich sa vám zdá významnejší?
Pravdaže Stravinskij. No samotné formulovanie otázky ma trocha privádza do rozpakov. Ak by sme ich nominovali do pesničkovej súťaže Eurovízie – Stravinskij twelve points, Šostakovič ten points... Podľa mňa si klasici také niečo nezaslúžia.

Existuje nejaký základ pre logický systém vo vývoji ruskej hudby v 20. storočí?
Zdá sa mi, že zlúčiť týchto skladateľov do jedného systému prakticky nie je možné. Jediný parameter, na základe ktorého ich možno porovnávať, je hudobná syntax. Povedzme, Prokofiev je posledný ruský skladateľ, ktorý mohol napísať dokonalú hudobnú tému, melódiu – osem, desať taktov, perióda či veta. A tým sa vo všeobecnosti vec vyčerpáva. Vezmime si, napríklad, ôsmu z *Visions fugitives*. Osemtaktie neobyčajnej krásy sa trikrát zopakuje, nič ďalšie sa neudeje. Alebo začiatok *Druhého klavírneho koncertu*, jedna z najkrajších tém v ruskej hudbe. Po odznení témy spravidla začína nový, často kontrastný materiál.
Naproti tomu, Šostakovič postupuje v súlade s barokovou syntaxou: je tu tematické jadro a potom „rozpriadanie“, nezriedka nasýtené polyfóniou (v časoch Bacha ho nazývali Fortspinnung). Vyhýba sa úplným, zavŕšeným konštrukciám, rozvíjajúc techniku barokového obdobia, ako aj princíp wagnerovskej

nekonečnej melódie (napríklad vo vedľajších myšlienkach úvodných častí *Piatej* a *Ôsmej symfónie*).
U Stravinského už melódia, téma, nemá žiadny význam. Jeho syntax pozostáva z priraďovania elementov rozličnej povahy aj rozsahu, rytmických buniek, modelov figurácie a podobne. […]

Mohli by ste rozviesť tému polyfónie u Šostakoviča. Vzťahuje sa viac na jeho rané alebo skôr posledné tvorivé obdobie?

Na začiatku treba povedať, že v prvej polovici 20. storočia nebolo prakticky jediného významného skladateľa, ktorý by nesiahal k polyfonickým formám. Týka sa to predovšetkým skladateľov, ktorí sformovali estetiku neoklasicizmu (Stravinskij, Hindemith, Britten, Parížska šestka), ale aj tých, ktorí mu boli vzdialení, čiastočne Weberna (*Passacaglia*, *Drei Volkstexte op. 17*, *Druhá kantáta*) a Ivesa (*Štvrtá symfónia*). Obrátenie k barokovým a ranoklasicistickým formám (porovnajte napríklad tance v Schönbergovej *Suite op. 25*) súviselo s tým, že harmónia po Wagnerovi stratila svoju formotvornú funkciu. Pevné konštrukcie týchto foriem poslucháčovi pomáhali zorientovať sa, v ktorej fáze diela sa práve nachádza. U Šostakoviča hrá tiež dôležitú úlohu štylizácia, napríklad v *24 prelúdiách a fúgach* napísaných k 200. výročiu úmrtia Bacha. No ešte typickejšie je preňho využitie polyfónie ako prostriedku na uplatnenie rozšírenej tonality, čo sa prejavuje v zložitom spolupôsobení konsonancií a disonancií, alebo, naopak, diatoniky v kontexte maximálne plynulej barokovej syntaxe. Šostakovič v strednom období dospel k originálnej syntéze barokových polyfonických foriem, predpokladajúcich nepretržitosť, a symfonického myslenia 19. storočia, pre ktoré je typická vlnovitá dramaturgia s postupným narastaním a kulmináciou. Najrozšírenejším žánrom sú uňho preto orchestrálne variácie nad ostinátnym basom, kde sa táto syntéza realizuje v maximálnej miere. Písal ich počas celého života (sú aj vo finále *Pätnástej symfónie*), no rozkvet tejto formy prebiehal v jeho strednom tvorivom období (napríklad v passacaglii *Ôsmej symfónie*). Možno sú tieto variácie zaujímavejšie – silou maniakálnej monotónnosti, nepozorovane prerastajúcej do novej statickosti. Napríklad finále *Druhej klavírnej sonáty* – fantastická a úplne nedocenená hudba, alebo variácie z *Husľovej sonáty op. 134*. Obzvlášť u Šostakoviča možno vyzdvihnúť diatonickú polyfóniu; práve jemu (a nie Bartókovi či Satiemu) treba pripísať objav, že v rámci diatoniky, priestoru siedmich tónov prirodzenej stupnice, znie akákoľvek disonancia harmonicky. Výsledkom tohto objavu sú prekrásne (a trocha plačlivé) diatonické krajinky typu fúgy *C dur* z *24 prelúdií a fúg* alebo už spomenuté finále z *Druhej klavírnej sonáty*. Z diatonickej polyfónie vychádza celý Pärt. Naproti tomu, sú prípady, kedy polyfonická technika „zahmlieva“ tonalitu, meniac pôvodne diferencované tkanivo na rytmicky organizovaný hluk. Takými sú fugato v repríze scherza *Štvrtej symfónie*, geniálny začiatok *Druhej*, predpovedajúci Ligetiho, kánonické rozpracovanie v *Piatej* či polyrytmické kánony v augmentácii v 1. časti *Pätnástej symfónie*. Tento typ polyfónie našiel svoje pokračovanie u Schnittkeho.
A nakoniec, u Šostakoviča sa nájdu aj príklady neimitačnej polyfónie, ktorá s barokom nemá nič spoločné: kúsky rozrezaného tkaniva bez začiatku a konca, vzťahujúceho sa k tomu najlepšiemu, čo napísal. Tu možno spomenúť geniálnu scénu v Kazanskom sobore v *Nose* či prvú medzihru z prvej verzie *Lady Macbeth*. Päť fragmentov *Opusu 42*, z ktorých potom vyrástla *Štvrtá symfónia*, a aj niekoľko stránok jej samotnej prináleží k tomuto typu hudby. Okrem toho je tu rad experimentov, ktoré, žiaľ, nemali ďalšie pokračovanie, napríklad trojhlasný pointilistický kánon v *Aforizmoch*, vzdialene pripomínajúci raného Stockhausena.



Víťazstvo štýlu nad človekom

Je správne vnímať Šostakovičove symfónie ako jediný hypernaratív? Aký sujet zobrazujú?

Symfónie aj kvartetá sa delia na minicykly. Vo všeobecnosti sa na blok od *Piatej* po *Desiatu* hľadí ako na niečo jednoliate, ako na tzv. stredné obdobie. Existujú programové dvojice symfónií v ranej a neskorej tvorbe: *Druhá* a *Tretia* a – oproti nim – *Jedenásta* a *Dvanásta;* sú tu aj dva vokálne cykly zamaskované ako symfónie: *Trinásta* a *Štrnásta*. Možno nájsť paralely (formálne aj tematické) medzi *Piatou* a *Ôsmou* (stavba úvodných častí), medzi *Prvou* a *Pätnástou* (spojenie grotesky a eposu, technika koláže). Najvydarenejšie Šostakovičove diela v tomto žánri sú pravdepodobne čísla 4, 5, 8 a 15. No o každej z nich by sa dala napísať kniha, takže sa obávam, že zovšeobecňovanie a hľadanie jedného sujetu by bolo nezmyselné.
V istom období ma zaujímala idea polymodality *Štvrtej symfónie*. Podobne ako u Dufaya a Josquina boli tri spodné hlasy notované s bé a vrchný bez neho, tak aj u Šostakoviča sa v priebehu celej symfónie prekrýva melodická *c mol* s dórskou *d mol*. […] Pravdaže, to hlavné, čím je symfónia zaujímavá, nie sú modálne experimenty, ale pokus napísať epos, ignorujúc pritom obvyklé zákony formy. Je tam neúrekom odbočiek a zdanlivo nepotrebných vsuviek a citátov, pričom sú citované veľmi marginálne miesta, napríklad v prechode na kódu finále je citovaný bas zo scherza Mahlerovej *Prvej symfónie*, samotné finále cituje smútočný pochod z *Druhej symfónie* toho istého Mahlera.
A v expozícii 1. časti sa tiež nachádza skrytý citát zo Stravinského *Žalmovej symfónie*, pred ktorou sa Šostakovič skláňal – citát v inverzii, aby ho nik neodhalil. Množstvo odkazov na Stravinského je tiež v znamenitej *Siedmej* („*Leningradskej*“) *symfónii*. No ak je eklekticizmus *Siedmej* už integrovaný do „veľkého štýlu“, ktorý si autor osvojil ako hlavný spôsob vyjadrovania, tak v *Štvrtej* pôsobia málo pohyblivé orchestrálne tutti ešte ako niečo vonkajškové, sú skrátka farbou, efektom. A k tomu sa tieto emblematické tutti pasáže spájajú s komornými, s citátmi a žánrovými fragmentmi, tonalita sa neprestajne mení, syntax je nejasná, zahmlená, materiál miestami zreteľne parodický (variácie na stálu melódiu v base vo finále). To všetko pripomína štruktúru románov 2. polovice 20. rokov s ich zámerným eklekticizmom, „telegrafickým štýlom“, vsuvkami z novín atď.
Myslím si, že práve v tomto zdanlivom eklekticizme sa prejavuje originálnosť formy, subjektivita autorského vyjadrovania vychádzajúceho z rozkolu medzi lyrikou a monumentálnymi formami prevzatými od klasikov, ktoré, počnúc *Piatou symfóniou*, Šostakovič prijíma za svoje.
Helmut Lachenmann hovorieval o Šostakovičových symfóniách: „*Tie Potemkinove dediny sa mi páčia.*“ Možno mal na mysli práve tento rozkol: osobné, inokedy ironické, potom zasa hysterické vyjadrovanie dobou rozgniaveného človeka odeté do monumentálnej formy, zliate s ňou. V neskorom období tvorby, obzvlášť v *Pätnástej symfónii*, sa znova pokúša oživiť niekdajšiu mnohovrstvovosť vyjadrovania, pridávajúc do svojho slovníka hermetickú dodekafóniu (úvodná melódia scherza je dodekafonickým radom a jeho obratom), citáty Rossiniho a Wagnera, po novom experimentujúc so vzájomným priraďovaním zdanlivo

→

nespojiteľného materiálu. No neobyčajne unikátna rozorvanosť syntaxe raného Šostakoviča sa už nevracia, inertnosť epického spôsobu písania, ťažkopádnosť nadobudnutá v strednom období, si vyžiadala svoje. Víťazstvo štýlu nad človekom snáď možno s istou dávkou opatrnosti nazvať sujetom Šostakovičovej symfonickej tvorby.

Zlomený Brežnevom

Možno je to náhoda, ale napísal rovnaké množstvo symfónií ako sláčikových kvartet – pätnásť. Sú medzi nimi súvislosti, alebo ide o dve rovnobežné línie?

Šostakovič začal komponovať kvartetá jedenásť rokov po *Prvej symfónii* – v roku 1938. Ku kompletu kvartet ešte patrí *Klavírne kvinteto g mol* z roku 1940, kvintesencia štýlu Šostakoviča stredného obdobia. Súvislosti so symfóniami sú minimálne. Možno nájsť paralely medzi stavbou *Tretieho kvarteta* a *Deviatej symfónie* – v oboch prípadoch ide o 5-časťový cyklus, hudba je tragická a je zostavená z vyslovene nevážneho, takmer úžitkového materiálu. Zjavné paralely sú medzi *Desiatou symfóniou* a *Ôsmym kvartetom* kvôli autorskému monogramu DSCH. *Ôsme kvarteto* je najpopulárnejšie; Šostakovič ho napísal v roku 1968 na zámku Königstein pri Drážďanoch. Mnoho hodnotení sa prikláňa k názoru, že toto dielo je akýmsi autoepitafom – každá časť obsahuje spomínaný monogram a, súdiac podľa hudby, jeho nositeľovi nebolo ľahko. Možno to bolo tak, no treba priznať, že prílišná plačlivosť jeho tónu zjednodušuje tlmočenie posolstva. Niektoré myšlienky sú tu prevzaté z neskorého Beethovena; úvodné fugato je jednoducho prisvojené z *Opusu 131*. Šostakovič tiež cituje samého seba (napríklad znamenité *Trio op. 67*); obávam sa, že práve pátos prekračujúci všetky medze dnes bráni prijímaniu tejto hudby. Omnoho zaujímavejšie sú spôsoby pohybu skonštruované v skorších a tiež neskorších kvartetách. Zvláštna, neurčitá nervozita scherza *Štvrtého kvarteta* mi pripadá omnoho zaujímavejšia ako tragizmus *Ôsmeho*.

Je materiál *Dvanástej symfónie* skutočne taký priemerný alebo sa mi to iba zdá?

Pokúšal som sa ju počúvať niekoľkokrát. Neviem s tým nič urobiť. Môžem sa mýliť, no po kvalitatívnej stránke nie je porovnateľná ani s *Druhou* ani *Treťou symfóniou*, ak už máme porovnávať veci venované revolúcii. Podľa mňa Šostakovičovi vôbec nepridala na sláve, nehovoriac o celej histórii jej vzniku. Človek, ktorý vydržal nátlak Stalina, ktorý nenapísal (hoci mu naznačovali, že by mal) patetickú symfóniu na oslavu Víťazstva, ktorý zložil cyklus *Zo židovskej ľudovej poézie*, keď v plnom prúde prebiehali antisemitské kampane v roku 1948, sa náhle zlomil pod Brežnevom.[3] To všetko je veľmi smutné. Ďaleko vážnejšie a významnejšie z jeho neskorej tvorby sa mi zdajú *Druhý violončelový koncert*, *Štrnásta a Pätnásta symfónia*, cyklus na básne Mariny Cvetajevovej, *Trináste kvarteto* a tiež husľová a violová sonáta. A, okrem iného, aj otvorené grotesk né veci typu *Predhovoru k úplnému vydaniu mojich diel a krátkej úvahy o dôvode tohto predhovoru*, romansov na texty z časopisu *Krokodíl*, texty Sašu Čierneho či štyroch básní kapitána Lebjadkina. […]

Na Pražskej jari v roku 1957 s J. M. Dobrodinským a V. Záborským (foto: Ľ. Almássy)

V zajatí diatoniky

Zaujímal by ma váš názor na *24 prelúdií a fúg* pre klavír odkazujúcich na *Temperovaný klavír*. Koľko je v nich Bacha a koľko Šostakoviča?

Všetci majstri kontrapunktu vedia, že hodnota témy v polyfonickej hudbe je priamo úmerná jej kontrapunktickým možnostiam, to znamená, že čím viac kombinácií ponúka téma so svojimi derivátmi, premenlivými aj stálymi protivetami, tým vycibrenejším sa javí skladateľovo kontrapunktické majstrovstvo. Nesmiernu vynachádzavosť v spájaní témy so stálymi protivetami možno pozorovať v niektorých fúgach Bachovho *Temperovaného klavíra*, predovšetkým v *C dur* z prvého zväzku, *c mol* a *g mol* z druhého. V romantickej hudbe sú neprekonateľnými kontrapunktikmi Bruckner (čo sa dá čiastočne vysvetliť výnimočnou prostotou jeho tém) a tiež Brahms. A čo sa týka neimitačného kontrapuktu, tak Mahler. Spomedzi ruských skladateľov nesú palmu víťazstva Glinka (ktorému napadlo zlúčiť kánon s variáciami na nemennú melódiu) a predčasne zosnulý Alexej Stančinskij.[4] Skutočne, Stančinského fúgy, napísané v období 1909–1914, celkom anticipujú Šostakovičov cyklus vytvorený o štyridsať rokov neskôr. V oboch prípadoch ide o modálnu hudbu (každý stupeň stupnice sa môže stať prechodnou tonikou), sú tu prekvapivé modulácie z jednej diatonickej oblasti do druhej a zložitý metrorytmický kontext. To hlavné, čo počujeme, je nepretržitosť, spleť hlasov, nekonečné navrstvenie rytmicky podobných prvkov. V tomto zmysle anticipujú tak Stančinskij, ako aj Šostakovič snahy amerických minimalistov, predovšetkým Steva Reicha. Je absolútne prirodzené, že najlepšiu nahrávku *Prelúdií a fúg* uskutočnil Keith Jarrett, a je možné, že najlepšiu nahrávku Stančinského fúg zasa anglický postminimalista Thomas Adès. Šostakovič v roku 1950 (skice uvádzajú údaje o časovom priebehu práce) potreboval v priemere jeden deň na fúgu. Presne ako Bach, aj on sa snažil o rôznorodosť prelúdií: je tam passacaglia (*gis mol*), fantázia (*a mol*) aj francúzska predohra (*A dur*). Dlho som nerozumel, v čom spočíva osobitosť tohto cyklu. V porovnaní s Bachom tu bol „nedostatok obsahu“, rozpačito na mňa pôsobila istá rozptýlenosť hudobného tkaniva. A celkovo mi bolo nepochopiteľné, načo bolo váženému skladateľovi treba vymýšľať taký projekt. Jarrettova interpretácia, ktorú som po prvýkrát počul v roku 1994, bola pre mňa objavom. Pochopil som, že práve rozptýlenosť, neprítomnosť tradičnej dramaturgie, monotónnosť rozprávania, sú hlavnými kladmi tejto hudby. Zámerná ohraničenosť vopred stanovenými modálnymi rámcami, to je technika, v ktorej sa Šostakovičovi nik nevyrovná. Zo všetkých neoklasicistov on jediný chápal, ako pomocou najjemnejších nuáns vo vzájomných vzťahoch konsonancií a disonancií udržať napätie v uzavretom diatonickom priestore. Túto svoju okrajovú zručnosť (ktorá potom stanovila limit harmonických možností pre Arva Pärta či Steva Reicha) využíval zriedkavo, no každé jeho vykročenie do oblasti diatonickej, disonanciami preťaženej polyfónie prinášalo neobyčajné plody, či už je to prelúdium a fúga z *Kvinteta g mol op. 57* alebo finálna časť *Druhej klavírnej sonáty*, jedného z jeho najlepších diel. *24 prelúdií a fúg* sa priamo začína demonštráciou tejto techniky: diatonickou fúgou *C dur*, ktorej téma sa realizuje na každom stupni stupnice, vrátane vratkého siedmeho.

Hudba ako sociálny organizmus

Do akej miery je produktívne stavať na tvorbe iných? Prichádza mi na um Prokofiev, ktorý, obrátiac sa v *Rómeovi*

***a Júlii, Ohnivom anjelovi* a *Zásnubách v kláštore* k hudbe renesancie a baroka, vytvoril osobitú autorskú analógiu hudby minulých epoch v diskurze „paralelnej histórie“, kým pre Šostakoviča bolo dôležité priame (i nepriame) citovanie svojich predchodcov. Ktorú z týchto metód pokladáte za prínosnejšiu?**

Najprv si ujasnime, kde sa vzala tá „paralelná história“ u Prokofieva. Sergej Sergejevič napísal *Klasickú symfóniu* v roku 1917, vyše roka pred Stravinského *Pulcinellom*. Bola to očividná provokácia, zrejme namierená proti konzervatívnej ruskej kritike, ktorá vypískala skladateľove najlepšie diela, napríklad geniálny *Druhý klavírny koncert*. Odkaz bol jednoduchý: chcete klasiku, nech sa páči. Možno to bolo skrátka radikálne gesto. Ďalej sa však cesty Stravinského a Prokofieva vo vzťahu ku klasickým vzorom radikálne rozišli. Stravinskij sa, vedome alebo nevedome, pridržiaval logiky ruských formalistov, obzvlášť Šklovského (ktorý písal, že nové formy v umení vznikajú dekonštrukciou starých) a Tyňanova (tvrdiaceho, že odcudzenie sa dosahuje skrz mechanizáciu recepcie, jej dotieravo neprestajné opakovanie). Opakujúce sa basy v *Príbehu vojaka* a v *Mavre*, nijako nereagujúce na zmeny v melódii, sú práve takouto mechanizáciou. Prokofiev sa v 20. rokoch začína zaoberať estetizáciou mechanického, no celkom iným spôsobom: v *Druhej symfónii* alebo *Oceľovom skoku* operuje s veľkými blokmi materiálu, no prakticky ich nijako nedekonštruuje. No materiál samotný je preňho exotický a otvára mu možnosť vstupu na nové teritórium.

Po návrate Prokofieva do ZSSR sa on i Šostakovič, napriek všetkým odlišnostiam, ocitli v podobnej situácii: klasické vzory, z ktorých sa obaja v mladosti vysmievali, sa zrazu stali prevládajúcim naratívom, jediným legitímnym spôsobom vyjadrovania. Je to, ako keby ste dnes zatvorili hranice a každého prinútili rozprávať jazykom Deržavina a Kantemira.[5] Vladimir Sorokin pravidelne opisuje podobné situácie vo svojich futuristických románoch. Približne v takejto situácii sa nachádzali naši hrdinovia koncom 30. rokov. Prirodzene, ich stratégiou nebola ani tak ironická dekonštrukcia vládnuceho diskurzu (hoci sa stretneme aj s ňou), ale elementárne prežitie, zachovanie si osobného hlasu v podmienkach, v ktorých je umelec násilne degradovaný na úroveň záhybu v ornamente. Preto sa mi cesty Šostakoviča a Prokofieva v tomto období nezdajú až také odlišné. U oboch sa dá hovoriť o snahe o subjektivizáciu, „poľudštenie“ klasických modelov, ich podriadenie osobnému vyjadreniu. *Rómeo a Júlia* je predovšetkým lyrickou výpoveďou vyrieknutou v jazyku takzvaného veľkého štýlu. Gavota z *Klasickej symfónie*, znejúca v scéne bálu, sa už nejaví ako paródia či odcudzenie – je to jednoducho gavota. Tak vzniká to, čo nazývate „paralelnou históriou“, no samotnej renesancie či baroka je v Prokofievovej hudbe veľmi málo.

U Šostakoviča nie je vždy možné odlíšiť preberanie a (ironický) citát od apropriácie, prisvojovania, autoidentifikácie s prevzatým materiálom. Niekedy slúži výmena registrov medzi rôznymi typmi hudby a rôznymi stupňami dištancie od materiálu ako hlavný dramaturgický princíp. Inokedy sa to deje v takej rýchlosti, že môžeme hovoriť o karnevalovej estetike. *Druhý violončelový koncert*, fantastická koláž, v ktorej sú seriálne fragmenty a nekonečné atonálne kantilény nakladené na otvorene cirkusovú hudbu a pieseň *Bubliki* (Praclíky), hit z obdobia NEPu. Z môjho čisto subjektívneho pohľadu je to najlepšie dielo Šostakovičovho neskorého obdobia. Podobný karnevalový modus je aj v *Pätnástej symfónii*, no tam v zásade víťazí epos. U Prokofieva sa subjektivita – prejavená dekonštrukciou klasických modelov – uplatňuje omnoho zriedkavejšie. O to udivujúcejšie sú preryvy uprostred symetrických konštrukcií zvláštnych, akoby nezacielených tém, akou je napríklad vedľajšia téma 1. časti *Šiestej symfónie*. Nedeje sa tu dekonštrukcia, ale prienik svetla, prasklina v ornamente, konvencionalizované „dievča s veslom“[6] na okamih nadobudne ľudské črty. Hudba kamsi blúdi, no kam – nevedno. Pre tú nejednoznačnosť týchto lyrických momentov možno skladateľovi mnohé prepáčiť.

Sú prípady, kedy sa prokofievovská súčinnosť s prevzatými, vopred danými klasickými modelmi prejavuje v niečom inom – v úmyselnom zveličení, dovedení ad absurdum. Existuje jedna prekrásna vec: *Hudba k Moskovskej spartakiáde* pre dychový orchester. Počúvate a neviete, či to myslel vážne alebo nie. Nie náhodou jeho operu *Príbeh skutočného človeka*, ktorú zrejme nikto nepočul, v 70. rokoch rozobrali na citáty, vytušiac v nej predchodkyňu socartu. Keď to zosumarizujeme, možno s určitou opatrnosťou povedať, že Prokofiev, nenarušujúc formálne modely, pracuje s hyperbolou a groteskou a odcudzuje ich ako celok, čím anticipuje niektoré varianty postmoderny. A Šostakovič pretláča všetko, čo prevzal, mlynčekom svojej rozorvanej syntaxe, pričom sa zároveň snaží o subjektívnosť vyjadrovania, a tak zachováva vernosť modernistickej tradícii.

Nezdá sa vám, že Šostakovičova komorná tvorba je osobným priestorom, zvláštnym, nepodobajúcim sa na oficiálne vzorce, bez pátosu, zatiaľ čo opery a balety sú „oficiálnymi priestormi“, verejnými priestranstvami, akými sú námestia či mestské parky?

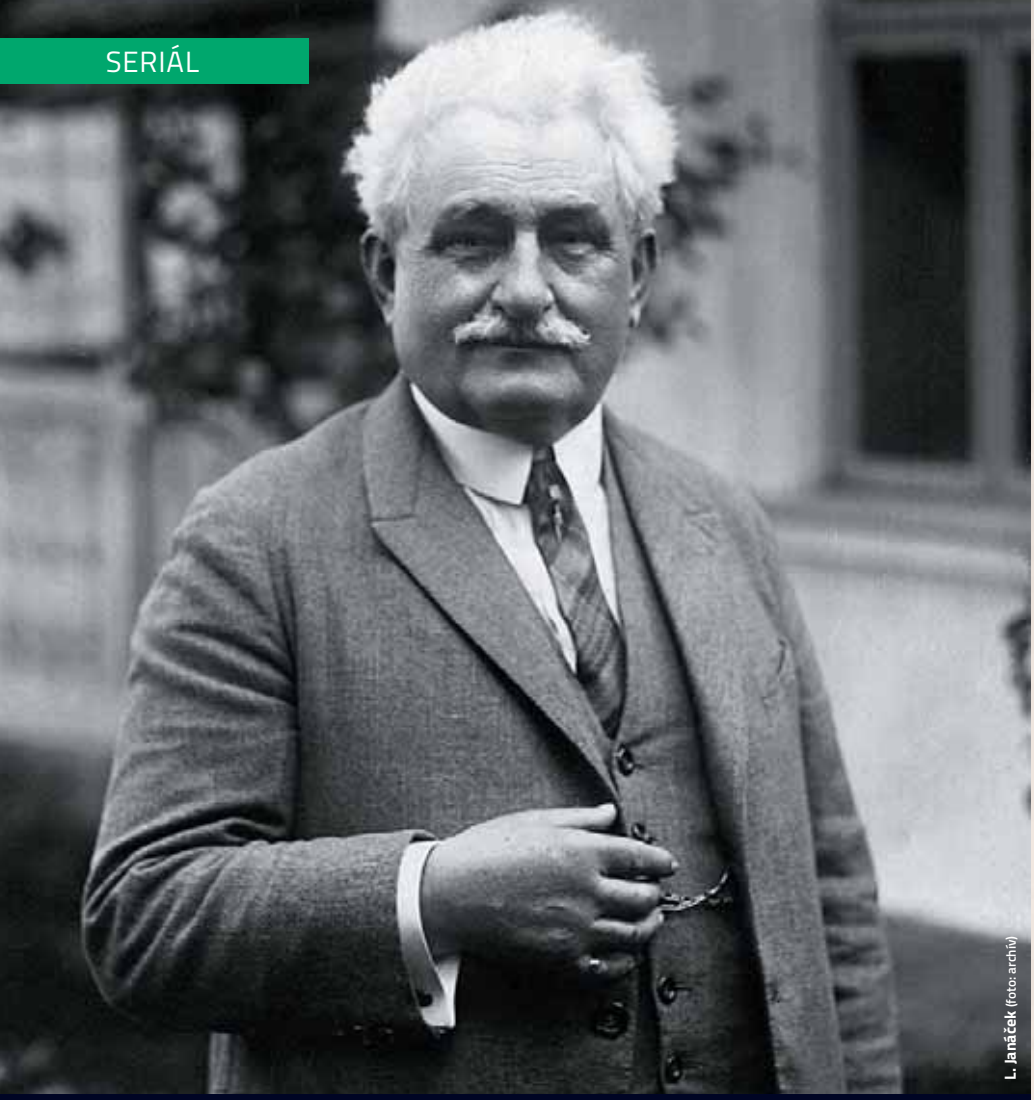
Nie. Majú odlišné ciele. Mohol by som banálne namietnuť, že Šostakovičove symfónie sú jeho najintímnejšími výpoveďami, no pokúsim sa to formulovať presnejšie. V súvislosti so symfóniami by som nehovoril o „oficiálnom priestore“, ale o „sociálnom organizme“ sprítomnenom hudbou. Raz som sedel priamo nad orchestrom – architektúra Veľkej sály Berlínskej filharmónie to umožňuje – pri *Štvrtej symfónii*, zdá sa mi, že s Bernardom Haitinkom, pozeral som sa a počúval, ako zvuk prechádza od skupiny ku skupine, od nástroja k nástroju, ako sa orchester odpája a prenecháva miesto sólistom, aby sa neskôr znova pripojil. A zrazu som pochopil, že Šostakovičova symfonická hudba je predovšetkým o sociálnej komunikácii. Nie v metaforickom zmysle „človek proti davu“, nie na úrovni nejakej skrytej sémantiky, ale v tom najbanálnejšom. Flauta začne, hoboj odpovedá. Pravdaže, je to taká hra, pričom úlohu sólistu môže plniť fagot (ako vo finále *Deviatej symfónie*), ale tiež napríklad dvadsať huslí. A mám veľké pokušenie povedať, že všetok „obsah“ Šostakovičovej hudby (čokoľvek by sme pod tým rozumeli) spočíva práve v tomto nekonečnom „vyvolávaní“ nástrojov.

Preklad: **Robert KOLÁŘ**

Poznámky:

1 postavy z opier *Vojna a mier*, *Ohnivý anjel*, *Príbeh skutočného človeka* a *Semjon Kotko*, pozn. red.
2 citát z článku Borisa Filanovského *Bez Šostakoviča* v petrohradských novinách *Chronika*, r. 2005, pozn. aut.
3 Šostakovič vydržal Stalinovu kritiku v rokoch 1936 a 1948, no vstúpil do strany pod tlakom verchušky ÚV v roku 1968, kedy to vôbec nebolo nevyhnutné, pozn. aut.
4 Alexej Stančinskij (1888–1914); skladateľ sa utopil pri kúpaní sa v rieke, pozn. aut.
5 ruskí spisovatelia 18. storočia, pozn. red.
6 narážka na socrealistické skulptúry Ivana Šadra a Romualda Iodka pri sovietskych športových a rekreačných strediskách, pozn. red.

Sergej NEVSKIJ (1972) študoval teóriu na hudobnom učilišti pri Moskovskom konzervatóriu, neskôr kompozíciu na Hochschule für Musik Carl Maria von Weber v Drážďanoch a Universität der Künste v Berlíne (F. Goldmann). Žije v Berlíne a v Moskve. Jeho diela uviedli na festivaloch v Donaueschingene, Berliner Festwochen, Wien Modern, Musica Viva, Gaudeamus a i. Získal prvú cenu na skladateľskej súťaži v Stuttgarte (2006) a cenu súboru Pro Arte (2008). Je autorom komornej hudby, scénickej a filmovej hudby (v spolupráci s režisérom Kirillom Serebrennikovom), v roku 2012 mala v moskovskom Veľkom divadle premiéru jeho komorná opera *Franziskus*.



L. Janáček (foto: archív)

Nahrávanie folklóru
na území Slovenska XI

Leoš Janáček
a jeho spolupracovníci

Marián MINÁRIK

„Národní píseň – já v ni žiji od malička.“

Leoš Janáček okrem citovaného tvrdenia nezanechal nijaké svedectvo o svojom stretnutí s ľudovou piesňou v detstve v Hukvaldoch, odkiaľ odišiel ako jedenásťročný. Od druhej polovice 80. rokov sa začal do rodiska vracať cez prázdniny a vtedy už zbieral piesne a tance v neďalekých Kozloviciach, vo Větrkoviciach, Mniší, Petřvalde a Kunčiciach, neskôr v Košatke a Tichej pri Frenštáte. Zozbieraný materiál neskôr spracoval v orchestrálnych úpravách (*Lašské tance*) i v balete (*Rákós Rákóczy*). Už pri týchto cestách si Janáček uvedomil pevnú spätosť ľudovej piesne s interpretmi, nositeľmi tradície: *„Těm, kdož chtějí lidové písně zpívati, radil bych: běžte a učte se zpívati u těchto dědiců staré naší školy; jsou bídní, ba mnohý se mi skrýval, že neměl ani látaného oděvu; ale pospěšte si, sic vymře tak důležité ‚ústní podání‘ – v operních školách se s ním neshledáte.“* (Leoš Janáček: *O lidové písni a lidové hudbě.* Praha 1955.)

V roku 1891 zapisoval Leoš Janáček ľudové piesne a hudbu vo Velkej nad Veličkou a v Strážnici, neskôr svoj záber rozšíril na ďalšie obce. V tom istom roku bol v Makove, kde ho očaril viachlasný spev slovenských žien z Rovného: *„Objevil jsem něco nového v lidové hudbě, zcela svérázného. Hodil by se pro to nejlíp název ‚Nokturno‘. […] Jsou to zvláštní lidové zpěvy vícehlasé, lidem zajímavě harmonizované. Na svých potulkách krajem zachytil jsem je v kraji dosud lidopisci neprozkoumaném. Nemohu o nich hovořiti, abych se nerozechvěl. V podvečer, po slunce západu, vyjdou děvčata na humny, nejlepším hlasem nadaná předzpěvuje, stojíc před všemi. Předzpívá a ostatní vpadávají, držíce se rukama pevně dohromady, originelní zpěvem, jenž táhne se přes vrcholy hor, padá v údolí a zaniká v dálce za vodou v tmavých lesích.“* (Adolf Piskáček: *Večer s Leošem Janáčkem*. In: Dalibor, 28, 1906, č. 28–29, s. 227)

V novembri 1892 usporiadal Leoš Janáček v Brne jedinečné podujatie – *Lidový koncert*, ktorým sa vlastne stal priekopníkom folkloristického hnutia. Na programe boli orchestrálne úpravy ľudových piesní a tancov spojené s vystúpením ľudovej hudby Pavla Trna z Velkej. Už v tomto roku sa Janáček zaujímal o kúpu fonografu. V liste zberateľovi Martinovi Zemanovi z Velkej nad Veličkou píše: *„Sbírkou mezi poslanci zemskými umožnilo se mi objednati již fonograf! To jest nejdůležitější.“*

O rok neskôr písal, že fonograf je na ceste z Berlína. O ďalšom osude tohto prístroja nie je nič známe. Až v roku 1909 začal Janáček používať Edisonov fonograf kúpený v Brne.

V ďalšom období sústredil svoju pozornosť na prípravu Národopisnej výstavy českoslovanskej v roku 1895. Pripravil na ňu veľkolepú štvordňovú prehliadku ľudových piesní, hudby, odevu a zvykov z charakteristických oblastí Moravy a Sliezska. Ale bolo tu aj čičmianske gazdovstvo, kde hrala muzika z Velkej nad Veličkou, a slovenská krčma, kde vyhrávali Cigáni.

V rokoch 1899–1901 spolupracoval Janáček s Bartošom na vydaní zbierky *Národní písně moravské v nově nasbírané*. V tomto čase sa už intenzívnejšie zaoberal aj problematikou „nápevkov mluvy“ (aj v súvislosti s prácou na opere *Její pastorkyňa*).

V roku 1902 vyzvalo Rakúske ministerstvo kultu a vyučovania všetkých miestodržiteľov a zemských správcov, aby podporili akciu *Das Volkslied in Österreich*. Pôvodne skromná iniciatíva viedenského nakladateľstva *Universal Edition* sa vďaka vládnej podpore rozrástla na veľkolepú akciu. Prvá schôdza zástupcov všetkých krajov sa konala vo Viedni 26. novembra 1904. Otakar Hostinský zastupoval české kraje, pre ktoré mali byť ustanovené dva výbory – český a nemecký. Hostinský presadil založenie tretieho výboru s názvom *Pracovní výbor pro českou národní píseň na Moravě a ve Slezsku*. Tento výbor sa prvý raz zišiel v Brne 7. januára 1906. Janáček bol členom ústredného výboru a stal sa predsedom moravsko-sliezskeho výboru, ktorého ďalšími členmi boli František Autrata ako dialektológ, Dušan Jurkovič ako znalec architektúry a Jan Vyhlídal zodpovedný za folkloristický výskum. Vymenovali aj zberateľov podľa oblastí – Hynek Bím mal na starosti Horácko a Hanú. Františka Kyselková medzi týmito zberateľmi ešte nebola.

Janáček pripravil pre zberateľov pokyny *Sbíráme českou národní píseň na Moravě a ve Slezsku*, ktoré sa stali oficiálnym dokumentom napriek úsiliu Josefa Pommera z Viedne, aby boli jeho pokyny záväzné pre

všetky výbory. Janáček zapojil do prázdninového zbierania aj svojich žiakov zo školy pre organistov v Brne. Zapisovaniu piesní sa venovali aj mnohí učitelia a kňazi, takže do vypuknutia vojny nazbieral moravsko-sliezsky výbor vyše desaťtisíc piesní.
V októbri 1909 pracovný výbor konečne kúpil v Brne Edisonov fonograf a Leoš Janáček poveril prácou s ním dvoch najproduktívnejších zberateľov Františku Kyselkovú a Hynka Bíma, takže už 23. decembra 1909 mohol v správe pre Ministerstvo kultu a vyučovania vo Viedni napísať: *„K položce 125 K za fonograf sděluji, že lacinÿ Edisonův fonograf koná výtečné služby. Na jediný válec zachytá se píseň o všech verších. Varianty jednotlivých veršů (přepočetnými nebo nedopočetnými slabikami zaviněné) skvostně vystupují. Nejedna korektura zapsané po sluchu písně již provedena.“* (ÚEF Brno, sign. X 4/72)

Hynek Bím

Hynek Bím (1874–1958) získal prvé základy hudobného vzdelania od svojho otca. Keď mal jedenásť rokov, otec mu umrel, ale vďaka matkinej pomoci dokázal aj v ťažkých sociálnych podmienkach absolvovať učiteľský ústav v Brne, kde bol žiakom Leoša Janáčka. Ľudové piesne začal zapisovať v súvislosti s prípravou Národopisnej výstavy československej v roku 1895 v mieste svojho prvého učiteľského pôsobenia v Ivančiciach v okrese Rosice a svoj záber postupne rozširoval aj na ďalšie okresy. Už v roku 1894 ho Janáček požiadal, aby poskytol svoje zápisy do Bartošovej zbierky. Bartoš mu za to niekoľkokrát vybavil zberateľské štipendium, Bímova zbierka sa takto rozšírila takmer na osemsto piesní. V rokoch 1899–1905 pôsobil Bím ako učiteľ na Slovácku v obci Klobouky (v tejto oblasti zapísal ďalších 385 piesní) a do roku 1919 pôsobil v Strážnici. Bolo to jeho najplodnejšie zberateľské obdobie, do ktorého patrí aj nahrávanie na fonograf. V rokoch 1907–1913 zbieral piesne aj na Valašsku a keď bol v roku 1919 preložený do Skalice (pôsobil tu do roku 1934), rozšírila sa jeho zbierka o ďalšie slovenské piesne. V poslednom období zbieral v okolí Tišnova, kam odišiel v roku 1934 na dôchodok. Bímova rukopisná zbierka obsahuje 4 129 textov s nápevmi a v porovnaní s inými zberateľmi predstavuje veľký pokrok v notovom zápise. Bím mal absolútny sluch a dôsledne zaznamenával rytmické a melodické zmeny, odchýlky aj v rámci strofy, ako o tom napísal: *„Slova písní jsou zapsána přesně tak, jak byla vyslovena, často i se změněnou výslovností v dalších slokách písně. U některých písní jsou vyznačeny melodické i rytmické změny nápěvu. Různé druhy taktu byly voleny při taktové úpravě proto, aby se hlavní přízvuky veršů shodovali s hlavními taktovými přízvuky na první dobu taktovou, aby slova nebyla taktem roztrhána a aby bezpřízvučné koncové slabiky nepadly na přízvučné doby taktové.“* (Hynek Bím: *Lidové písně z Hustopečska*. Praha – Brno 1950, s. 14)
Hynek Bím si systematicky rozširoval hudobné vzdelanie, mal preštudované základné spisy L. Janáčka, F. Bartoša, O. Hostinského, H. Riemanna, H. Mersmanna, čítal odborné časopisy a podľa svedectiev súčasníkov si pre knihy a noty v jeho byte často nebolo kde sadnúť. Pri zbere dokázal nadviazať vynikajúci kontakt s informátorom a nenásilne ho viesť. Výnimočný bol aj jeho záujem o spevný prejav v širších súvislostiach: *„Bímovi šlo také o zachycení lidové zpěvnosti v nejširším slova smyslu: vedle vynikajících zpěváků zapisoval i od těch méně zdatných, všímal si jejich zaměření a paměťových schopností. Charakteristické písně sledoval systematicky několik let, aby zachytil jejich vývoj a varianty. V poznámkách uváděl stručnou charakteristiku zpěváka, popřípadě i funkci dané písně (svatební, taneční aj.). Ze současného pohledu lze říci, že Bím nashromáždil ve zcela moderním duchu obrovské množství materiálu pro budoucí srovnávací výzkumy.“* (Jiří Plocek: Janáčkovi nejvýznamnější spolupracovníci. In: *Nejstarší zvukové záznamy moravského a slovenského lidového zpěvu*, s. 35–36)

Hynek Bím

Františka Kyselková

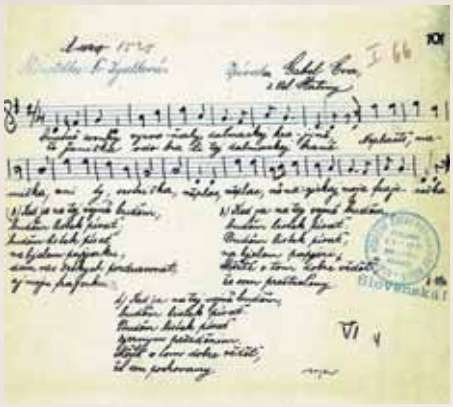
Františka a František Kyselkovci

Františka Kyselková, rod. Klimešová (1865–1951) bola dcérou kantora a detstvo prežila v Novom Veselí na Horácku, ktorému sa neskôr intenzívne venovala ako zberateľka. V rokoch 1877–1884 absolvovala učiteľský ústav v Brne a nastúpila do školy v Ivančiciach. V roku 1888 sa zosobášila s Františkom Kyselkom a ich pôsobiskom sa stal Ořechov pri Brne. Tu sa Kyselková začala zapájať do národopisných aktivít a v roku 1891 sa pri príprave výstavy prejavila jej schopnosť zapisovať nápevy ľudových piesní. Ukázalo sa, že má absolútny sluch a iniciátor pražskej národopisnej výstavy Ignát Wurm jej odporúčal, aby sa venovala systematickej zberateľskej práci. Už pred Národopisnou výstavou československou v Prahe v roku 1895 odovzdala Františkovi Bartošovi a Leošovi Janáčkovi 115 piesní z okolia Brna. Zbierala tu viackrát medzi rokmi 1890–1910, chodila i na Horácko, z ďalších oblastí to bola Haná, Malá Haná, Valašsko i Čechy. V neskoršom období sa sústredila na Slovácko a na slovenské piesne. Ešte v rokoch 1930–1934 šesťkrát podnikla výpravu na Kyjovsko, peši prešla 34 obcí, navštívila 160 spevákov a zapísala 642 piesní.
Aj Františka Kyselková podľahla kráse slovenských piesní, ktoré zbierala v rokoch 1906–1912 od sezónnych robotníkov na Morave. Tak objavila pre Leoša Janáčka aj výnimočnú speváčku Evu Gabelovú zo Slatiny nad Bebravou. Spolu zapísala 1 000 slovenských piesní. Celá jej zbierka má 4 285 zápisov, s ďalšími spolupracovníkmi zapísala ešte 80 piesní.
Zberateľská práca Františky Kyselkovej by nebola možná bez porozumenia, ale aj aktívnej spolupráce jej manžela. Aj František Kyselka (1859–1949) bol absolventom učiteľského ústavu v Brne. S budúcou manželkou Františkou sa zoznámil v Ivančiciach. Po sobáši sa na ich spoločnom pôsobisku v Ořechove stal riaditeľom školy. Zakladal a viedol miestne spolky, mal mnoho funkcií a spolu so ženou sa zaslúžili o kultúrny a spoločenský rozvoj obce. V roku 1917 sa Kyselkovci presťahovali do Brna. Františka Kyselková by sa bez muža nebola mohla vybrať v roku 1910 na výskum do púchovskej a marikovskej doliny. František sa tu uplatnil ako organizátor, ktorý vyhľadával spevákov, ale napokon aj ako nosič ťažkého fonografu…

→

Nahrávanie slovenských piesní

Pracovní výbor pro českou národní píseň na Moravě a ve Slezsku realizoval spolu päť nahrávacích akcií. Pri štyroch z nich išlo o slovenské piesne. Nahrávky speváčok z oblasti Strážovských vrchov vznikli v októbri a novembri 1909. Františka Kyselková sa dozvedela o skupine žien, ktoré prišli zo Slovenska ako sezónne robotníčky do Modříc pri Brne. Na prelome októbra a novembra s nimi urobila prvé nahrávky, pri ktorých sa skupina striedala so sólovým spevom Evy Gabelovej. Po vypočutí valcov sa s Janáčkom rozhodli, že nahrajú ďalšie piesne už len v podaní Evy Gabelovej. V brnianskej organovej škole boli v Janáčkovej prítomnosti realizované nahrávky dovedna 28 piesní, pričom niektoré boli nahraté viackrát.



Zápis piesne Evy Gabelovej

Eva Gabelová zo Slatiny nad Bebravou

Pavel Kokeš-Kýčerský

Eva Gabelová (1887–1963), ktorá pochádzala zo Slatiny nad Bebravou, sa vydala iba niekoľko týždňov pred cestou na Moravu a pracovala tam celé leto napriek pokročilej ťarchavosti. Deň po nahrávaní v Brne porodila syna, ktorý o tri týždne neskôr zomrel. Časť piesní z jej repertoáru spracoval Leoš Janáček pod názvom *Šest národních písní, jež zpívala Gabel Eva*. Ďalšie speváčky zo skupiny boli zo Slatiny nad Bebravou (jedna), z Neporadze (tri), z Dolných Naštíc (jedna), z Trenčianskej Teplej (jedna) a z Omšenia (jedna). Tieto údaje sa dali zistiť z poznámok Františky Kyselkovej. Pri troch ďalších speváčkach je známe len meno, ale nie miesto narodenia ani bydlisko.

Druhé nahrávanie sa konalo v obciach v oblasti Javorníkov v auguste 1910 – v Lazoch pod Makytou (štyri piesne), v Hornej Marikovej (jedna pieseň) a v Dolnej Marikovej (štyri piesne). Na túto akciu sa Františka Kyselková pripravovala od začiatku roka 1910. Vo februári požiadala Leoša Janáčka, aby zistil, či by nebolo možné využiť na cestu automobil zemského snemu. Automobil nedostala, preto sa pri výskume presúvala pešo a viac ako dvanásťkilogramové nahrávacie zariadenie obetavo prenášal jej manžel. Z Púchova prešli cez Zárieče, Viesku a Dohňany do Lazov pod Makytou, kde nahrávali, potom pokračovali do Hornej a Dolnej Marikovej. Už po ceste cez Viesku a Zárieče zapísala Kyselková niekoľko piesní, hoci ich nenahrávala. V Lazoch pod Makytou sa Kyselkovci stretli s miestnym mlynárom Pavlom Kokešom-Kýčerským (1856–1933), ľudovým básnikom a dramatikom. Kyselková najprv zapísala jednu jeho autorskú pieseň, Kýčerský potom zavolal na nahrávanie svoju susedku, vynikajúcu speváčku Annu Julíkovú (1875–1951), a ďalšie informátorky. Na Kýčerského odporúčanie sa obrátili aj na miestneho učiteľa. Ten ich však stroho odmietol, že sa o také veci nestará a nikoho im nebude vyhľadávať. Keď krčmárka začula, ako sa Kyselkovci rozprávajú o učiteľovej neochote, ponúkla im možnosť nahrávať v krčme. Večer pozvala dievčatá, ktoré dobre spievali, a Kyselkovci ich mohli nahrávať. V Hornej Marikovej ich privítal farár Štefan Spusta a ochotne zhromaždil skupinu starších i mladších speváčok, medzi ktorými vynikla Cecília Šikulincová, neskôr vydatá Kučíková (1896–1986). V Dolnej Marikovej Kyselkovcom spievali štyri speváčky, ktorých mená sa zachovali v spomienkach Františky Kyselkovej. Najrozsiahlejší súbor nahrávok je výsledkom tretej nahrávacej akcie, ktorú realizoval Hynek Bím v septembri 1910 v Moravci neďaleko Tišnova. Bím si na prázdniny naplánoval výskum v troch osadách, kam mali prísť sezónni robotníci zo Slovenska. Na veľkostatku Gudinusovcov v Moravci pracovala 60-členná skupina námezdných robotníkov z Terchovej a okolia, ktorú mal na starosti gazda Tomáš Franek z Belej. Prvú cestu do Moravca absolvoval Hynek Bím 4. – 19. júla 1910. Neskôr ho Janáček podporil v zámere ešte sa sem vrátiť: „*Jeďte jen, jeďte! Znám ony dvou i více hlasné písně. Jsou dobré, pevný typ[…]. Ale s fonografem bylo by dobře.*" (list z 27. júla 1910)

Po druhej výprave do Moravca mal Bím zapísaných už 70 dvojhlasných a trojhlasných piesní, ale fonograf ešte stále nepoužil. Nakoniec sa podarilo 4. septembra zorganizovať spoločnú cestu Janáčka, Bíma a Kyselkovej z Brna do Moravca. Zrejme ešte v túto nedeľu sa oboznámili so speváčkami a s ich repertoárom, pretože Janáček vybral piesne, nechal svojim spolupracovníkom pokyny a na druhý deň odišiel. V ten deň nahrali Kyselková s Bímom v miestnom hostinci 25 piesní. Medzi informátormi boli spomínaný gazda Tomáš Franek z Belej (1858–1933), jeho dcéry Mária (1888) a Katarína (1894), ďalej Mária Masnicová z Terchovej (1894–1924) a Mária Hajasová. Štvrtá akcia Pracovného výboru pre českú národnú pieseň na Morave a v Sliezsku sa konala vo Vnorovoch v októbri 1910 a spievali tu moravskí interpreti. Posledná, piata akcia sa konala v Brne v máji 1912. Leoš Janáček počul spev Jozefíny Hurtekovej na majeri v Královom Poli na sever od Brna a spolu s ďalšími Slovenkami ju odviezol do Brna, kde za dva večery nahral 11 piesní. Jeho informátorkami boli spomínaná Jozefína Hurteková zo Stráže (1894–1972), Anna Kuricová z Krasnian (1894), Pavlína Hajaščiaková z Belej (1894–1943), Katarína Franeková z Belej (1894), ktorá spievala už v Moravci, a „Mucina" Krajčíková. Ďalšie naplánované akcie nahrávania slovenských robotníkov v Kraliciach pri Prostějove a Čičmancov v Ořechove pri Uherskom Brode v roku 1911 sa už neuskutočnili.

Literatúra:

PLOCEK, Jiří – NEČAS, Jaromír – PROCHÁZKOVÁ, Jarmila – ŠTĚDROŇ, Miloš – TONCROVÁ, Marta: *Nejstarší zvukové záznamy moravského a slovenského lidového zpěvu*. Brno 1998.
PROCHÁZKOVÁ, Jarmila – LECHLEITNER, Gerda – URBANCOVÁ, Hana – LUKÁČOVÁ, Alžbeta – UHLÍKOVÁ, Lucie – LECHLEITNER, Franz – FÜGNER, Milan – MACH, Václav – ŠKOPÍK, Michal: *Vzaty do fonografu*. Brno 2012.

Tento článok vychádza z príspevkov Jarmily Procházkovej, Jiřího Plocka a Marty Toncrovej v publikácii *Nejstarší zvukové záznamy moravského a slovenského lidového zpěvu* a zo štúdií Jarmily Procházkovej *Pět fonografických akcí Pracovního výboru pro českou národní píseň na Moravě a ve Slezsku a jejich výsledky* a *Janáčkovské fonografické nahrávky a jejich dobová recepce* v publikácii *Vzaty do fonografu*.

Resonanzen v znamení apokalypsy

Tohtoročný viedenský festival starej hudby Resonanzen bol zameraný na diela s témou apokalypsy, ktoré do Konzerthausu priniesli známe mená sveta starej hudby ako Concerto Copenhagen, Collegium 1704, Huelgas Ensemble alebo Micrologus.

Jedným z dramaturgických lákadiel „apokalyptický“ zameraného programu bolo aj *dialogo* pre päticu hlasov a nástrojov od nedávno objaveného sicílskeho skladateľa Michelangela Falvettiho *Il diluvio universale* (1682), ktoré v Konzerthause zaznelo 24. januára. Je skutočne prekvapivé, akou melodickou invenciou a expresiou Falvetti vládol. Oratórium na biblický námet (príbeh o Noemovej arche) má výnimočný dramatický potenciál, čo súbor **Cappella Mediterranea** pod vedením **Leonarda Garcíu Alarcóna** naplno využil. Kontrastnosť a pestrosť dielu prepožičiava štýlové kolísanie medzi vrcholným a raným barokom. Veľkým počtom zborov a árií skladba akoby už smerovala k tvorbe Händla, štýlom a estetikou však zostáva ukotvená v ranej podobe rímskeho oratória. Príkladom môže byť úvodný zbor živlov *Nubi funistre*, ktorý efektnou zvukomaľbou búrky evokuje Carissimiho dvojzborové *Et proeliabantur venti* z oratória *Jonáš*. Cappella Mediterranea zrealizovala aj nahrávku Falvettiho skladby pre label naïve. Tá však pôsobí príliš štylizovane, dojem kazia aj intonačné omyly interpretov, výrazné perkusie a miestami moderná technika spevu. Živé predvedenie však bolo príjemným prekvapením. Výkon interpretov bol výrazne lepší, navyše doplnený o vizuálnu stránku. Speváci disponovali príjemnou a prirodzenou farbou hlasov, nosným zvučným tónom a bezchybnou technikou, vrátane hraničných tónov rozsahu. Spievali temperamentne, s primeraným výrazom a v intenciách historicky poučenej interpretácie. Pódium

F. Schofrin (foto: archív)

sa vďaka poloscénickému predvedeniu diela podobalo opernému javisku. Postava Smrti (**Fabian Schofrin**, kontratenor) mala dokonca kostým, ktorý pripomínal kombináciu habitu mnícha a imidžu frontmana death-metalovej skupiny s kosou. Treba však dodať, že Smrť je v tomto oratóriu v podstate komickou postavou, ktorá v 3. časti spieva tanečnú morescu! Cappella Mediterranea zachovala 5-hlasnú (miestami i 6-hlasnú) sadzbu, v rámci ktorej však využila veľmi pestrý inštrumentár. Nešlo pritom o snahu dosiahnuť čo najväčšiu autentickosť, okolnosti dobovej premiéry v Messine sú známe a vieme, že inštrumentácia bola oveľa striedmejšia. Alarcón použil okrem piatich huslí aj trombóny, flauty a zakrivené i tiché cinky. Continuo pozostávalo z dvojice gámb, violončela, kontrabasu, harfy, organu a dvoch teorb. Použitie nástrojov bolo sofistikované, pôsobilo pestro, živo a dynamicky. Časté zmeny inštrumentácie zodpovedali deju. Tiché cinky a flauty boli použité v „nočnom“ ľúbostnom duete Noeho (**Fernando Guimarães**, tenor) a jeho manželky Rad (**Mariana Flores**, soprán) na začiatku 2. časti. Nechýbalo ani symbolické použitie organa, kontrabasu a trombónu pri sprevádzaní „Božieho hlasu“, typické pre dobovú estetiku. Azda ešte lepšou a zaujímavejšou voľbou by bol regál. Osobne ma miestami rušili „invazívne“ perkusie, ktoré výrazne zasahovali do rytmického plynutia skladby. Je na poslucháčovi, či sa s takýmto zásahom do diela stotožní. Vhodným riešením bolo tiež využitie zvukomaľby na začiatku 3. časti, nazvanej *Potopa*. Hráči rytmicky voľným „popŕchaním“ ilustrovali na najtenších strunách lutny a harfy začiatok dažďa, ktorý postupne naberal na sile v *pizzicate* gámb. Všetko vygradovalo do dramatického a hrozivého *fortissima* v *tutti* so zborom. Podobne efektne pôsobil aj záver zboru *Ah chi mi da aita?*, kedy na záver celý súbor aj speváci vydýchnu posledné nedopovedané slovo „*mor-(te)*“. Desivé vzlyky či dokonca „smrteľné škrípanie“ sláčikov, ktoré sa ozýva z ansámblu, má naživo neopísateľný efekt, nahrávka je len slabým odvarom. Výsledný dojem umocnila zohranosť a presnosť interpretov nielen v rytmických nástupoch, ale aj častých dynamických zmenách a agogike. Pritom treba podotknúť, že speváci stáli prevažne chrbtom k dirigentovi. Úspech súboru potvrdili aj reakcie publika. To nenechalo interpretov odísť z javiska najmenej pätnásť minút a vyžiadalo si hneď niekoľko prídavkov, vrátane Verdiho! Niekto by azda mohol vyčítať Alarcónovým hudobníkom prílišnú snahu o efekt, ale dobové oratóriá bývali často ilustrované zvukomaľbou a na dramatizáciu deja využívali aj operné prostriedky. Spôsob, akým Cappella Mediterranea stvárnila Falvettiho dielo, možno považovať za rozvinutie týchto ideí.

Aeterna ukončila svoj cyklus talianskym barokom

Súbor **Musica aeterna** (um. vedúci **Peter Zajíček**) už tradične uzatvára cyklus Stará hudba vianočným koncertom, ktorý bol dramaturgicky situovaný do Ríma. Návštevníci si tak mali možnosť 20. 12. 2015 vypočuť diela štyroch skladateľov z prelomu 16. a 17. storočia, ktorí pôsobili vo Večnom meste. Prvá polovica programu sa niesla v znamení pre Rím typickej sláčikovej inštrumentálnej hudby. *Sinfonia quarta* z rukopisu *Varii fiori del giardino musicale op. 3* (1686) od Giovanniho Bononciniho je zaujímavé dielo, ktoré sa na rozdiel od iných skladieb z tejto zbierky hráva menej. Ukázala sa v ňom interpretačná invencia súboru, ktorý dokázal hudbu od prvých taktov naplniť výrazom a kontrastmi. *Grave* bolo zdržanlivé, no so zvučnými disonanciami vytvárajúcimi napätie, vo *Vivace* upútal živý part continua. *Adagio* obohatilo štýlové zdobenie, hoci v niektorých okamihoch zneli husle trochu predimenzovane. *Sinfonia in B* Francesca Gasparriniho je opernou predohrou využívajúcou lombardský rytmus. Jednotná a akcentovaná hra Aeterny vdýchla hudbe priliehavý afekt vznešenosti. *Concerto grosso op. 6 č. 8*, ktorému dal Corelli podtitul „Vianočné“, je už akousi „povinnou jazdou“ vianočných koncertov, avšak v prípade Aeterny išlo o prirodzenú voľbu. Premyslená interpretácia potvrdila dôvernú skúsenosť a pochopenie diela. Napriek tomu, že skladbu odohrali v minimálnom obsadení (berúc do úvahy odporúčanie G. Muffata), zvuk telesa bol plný so zreteľným kontrastmi medzi *concertinom* a *concertom grossom*. Jednotlivým častiam nechýbali výraz, zmysel pre afekt a virtuozita. Vo finálnom *Pastorale Largo* interpreti citlivo pracovali s agogikou i dynamikou, zvlášť precítene vyznelo záverečné *pianissimo*. Výber z kantáty *Per la Notte del SSmo Natale* z *Vaticini di pace a 4 voci* (1712) od Antonia Caldaru zaznel v slovenskej premiére v podaní sopranistky **Helgy Varga-Bachovej** a mezzosopranistky **Petry Noskaiovej**. Úvodná sinfonia zaujala prieťahmi v husliach nad zádržou v base a zaujímavými kadenciami. Hoci zvuk telesa a speváčok bol vyvážený, v recitatívoch mohla byť viac využitá teorba. Tá ich začala sprevádzať až od polovice kantáty. Bachovej tón bol nosný a bez ťažkostí zaspievala náročný part, pričom dbala aj na správny prednes. V Noskaiovej podaní najlepšie vyznela nežná ária *Gia mi sento intenerir* s kultivovaným sprievodom teorby. Jej party išli často rozsahom pomerne nízko, s čím sa však speváčka dokázala dobre vyrovnať. Naplnená a sviatočne naladená sieň Pálffyho paláca interpretom tlieskala s úprimným nadšením. Milou pozornosťou bolo, že návštevníci koncertu dostali ako dar nahrávku vianočnej omše P. Petrusa Peťka *Missa ex G Jesuli nati*.

Stranu pripravil: **Patrik SABO**

F. Haider a Orchester SND (foto: A. Klenková)

REZIGNÁCIA FRIEDRICHA HAIDERA

Štandardná tlačová konferencia pred premiérou Mozartových Così fan tutte (20. 1.) dostala neočakávanú dramatickú pointu: Friedrich Haider oznámil svoju rezignáciu na post hudobného riaditeľa opery. Zo SND odchádza v júni, po naštudovaní Simona Boccanegru.

V interview poskytnutom Hudobnému životu (10/2012) menoval nastupujúci operný šéf Friedrich Haider ako jednu zo svojich priorít zlepšenie platových pomerov v SND: „Budem sa nekompromisne zasadzovať o finančné ohodnotenie umelcov, domácich aj hosťujúcich. Je neprípustné očakávať od orchestrálnych hráčov, že budú kvalitatívne rásť len z lásky k umeniu. (...) Uvedomujem si, že finančná situácia v SND sa ocitla na hrane, jej riešenie však nesmie ísť na úkor umeleckých zložiek."
Nemožnosť naplniť túto víziu bola hlavným dôvodom, ktorým Friedrich Haider v januári 2016 zdôvodnil rozhodnutie opustiť vedúci post v SND. „Povedal som hráčom, že musíme všetkých presvedčiť našou vysokou kvalitou. Keď kompetentní uvidia, že na to máme, tak sa to odrazí aj vo financiách. Ako odpoveď na naše úspechy nám boli financie škrtnuté," vyjadril sa na tlačovej konferencii (kompletný prepis vystúpenia na *www.operaslovakia.sk*). Podľa hovorcu Jozefa Bednára, Ministerstvo kultúry SR považuje Haiderovo rozhodnutie za správne, „malo však byť urobené oveľa skôr", keďže „sťažnosti na jeho riadiacu prácu sú dlhodobé". Veľká časť z nich vraj smerovala k nedostatočnému obsadzovaniu stálych členov súboru a k nadštandardnému angažovaniu hostí.
O vyjadrenie k aktuálnej situácii v SND sme požiadali našich kmeňových recenzentov.

Robert Bayer

Aký veľký podiel na úspechu hudobnodramatického ansámblu má výrazná dirigentská osobnosť, ukazujú operné domy v Mníchove, Paríži, Zürichu, Berlíne, Miláne. Kirill Petrenko, Philippe Jordan, Fabio Luisi, Daniel Barenboim či Riccardo Chailly kormidlujú orchestre divadiel sťaby vlajkové lode v mori operného priemyslu. Ich skúsenosti, hudobná inteligencia a remeselná zručnosť pri interpretácii partitúr robia z domovských prístavov ich hudobných krížnikov významné centrá operného umenia. Najnovšie výskumy ukázali, že umelecky hodnotná operná scéna je dôležitým ekonomickým faktorom nadregionálneho významu.
Pod egidou Friedricha Haidera bol operný súbor SND na najlepšej ceste do týchto vôd. Ako málokto vo vyše deväťdesiatročnej histórii ansámblu posunul Haider prudko nahor najmä hudobnú latku prvej slovenskej opernej scény. Naštudovaním dôležitých diel, ktoré dramaturgia dlho zanedbávala, naučil hudobníkov v orchestrisku rozprávať novými hudobnými jazykmi, divákom sprístupnil významné opusy operného kánonu, (aj) kvôli Haiderovi začala medzinárodná kritika seriózne hľadať Bratislavu na opernej mape Európy. I preto je jeho odstúpenie z postu hudobného riaditeľa Opery SND fatálnym zlyhaním systému, ktorý opäť ukazuje svoju spiatočnícku štruktúru. Vyjadrenie hovorcu Ministerstva kultúry SR k tejto kauze je nielen nemorálnym šplechom do očí výraznej umeleckej osobnosti a bratislavskému opernému publiku, ale aj výrazom absolútnej nekoncepčnosti a hlbokého kultúrno-politického diletantizmu. Ak totiž nie je ministerstvo ako zriaďovateľ SND schopné zaručiť prevádzku najdôležitejšej divadelnej inštitúcie, ktorá sa dlhodobo zmieta v štrukturálnom chaose zastaraného trojsúborového konceptu, okráda nielen daňového poplatníka, ale aj kultúrne dedičstvo a umeleckú tradíciu, ktorých správu mu predpisuje litera zákona. Kauza Haider je len trpkým dôsledkom nezáujmu zodpovedných miest o oblasť, v ktorej má Slovensko obrovský exportný potenciál umeleckého i ekonomického významu.

Vladimír Blaho

Odstúpenie Friedricha Haidera oprávnene vyvoláva reakcie verejnosti, ktorej nie je osud slovenskej opery ľahostajný. Po emotívnom prejave dirigenta na tlačovke pred premiérou *Così fan tutte* nasledovali stanoviská Ministerstva kultúry SR a vedenia SND. Situáciu príliš neobjasnili, skôr zneprehľadnili. Kým Haider tvrdil, že sa mu v súbore pracovalo výborne, ministerstvo uvádza, že s ním bola už dávno nespokojnosť a mal rezignovať skôr. Nie je však jasné, kto bol nespokojný. Ministerstvo? Vedenie SND? Alebo orchester, ktorého úroveň v Haiderových inscenáciách stúpala? Alebo ktosi iný? Hádam už nebudeme opakovať chyby Nežnej revolúcie, keď kolektívne súbory vyhadzovali svojich prísnych šéfov...
Prizývanie zahraničných umelcov namiesto domácich možno za Haiderovho pôsobenia spochybniť naozaj len výnimočne (režisér *Rigoletta*). Zväčša išlo o nevyhnutnosť, napr. aby dramatické party nemuseli spievať speváci s lyrickými hlasmi a predčasne sa zruinovať. Kompetentní by mali o tom vedieť viac než istý milovník opery a známy spisovateľ, ktorý sa svojho času hneval, že v banskobystrickej *Krútňave* nevystúpili Bršlík a Kučerová. Friedrich Haider možno nechápe, ako u nás funguje kultúrna politika a hierarchia riadiacich funkcií, no inscenácie, ktoré v SND pripravil, boli dobré či výborné (*Lohengrin*, *Salome*, *Bohéma*, *Šperky Madony*, *Così fan tutte*). Zaiste nie je vhodné vytvárať nevraživosť medzi vlajkovými inštitúciami slovenskej kultúry, akými sú Opera SND a Slovenská filharmónia, veci si treba vyjasniť dialógom. Podceňovanie kultúry u nás však trvá od roku 1989, z čoho by som ani tak nevinil sériu ministrov, ako systém, ktorý ponechal štátu len „stratové" nevýrobné rezorty. Možno by mali (ale po voľbách!) ísť do ulíc aj kultúrni pracovníci. Len neviem, na koho úkor by sa im dalo pridať na platoch...
Opera je dnes celosvetovo v pohybe, hľadá modely fungovania i umelecký profil. Toto smerovanie nemusí uspokojiť každého. Mňa ako umelec uspokojil Friedrich Haider vrchovatou mierou, k jeho hodnoteniu ako umeleckého riaditeľa mi chýba dostatok informácií.

Jozef Červenka

„Zlyhávanie jednotlivcov alebo systému?" Takýto nadpis som použil pre svoj príspevok v Hudobnom živote 3/2011 v analýze vtedajšej krízy v Opere SND, v čase kontroverzného generálneho riaditeľa Ondreja Šotha. V opere vtedy klesal počet predstavení, rušili sa premiéry, kolísala kvalita repríz, zlyhávala komunikácia s verejnosťou – a napriek tomu sa „krištáľovo" plesalo. Po necelých piatich rokoch je tu opäť anketa s podobnou témou. Dôvodom je odstúpenie hudobného riaditeľa Friedricha Haidera.
Čo sa medzitým zmenilo? S nástupom generálneho riaditeľa Mariána Chudovského, ktorý v roku 2012 menoval za riaditeľa opery renomovaného rakúskeho dirigenta, sa fatálna situácia upokojila. Súbor sa stabilizoval, narástol počet premiér, stúpla kvalita repríz, vďaka Haiderovej systematickej práci sa zvýšila úroveň orchestra. Návštevníci sa popri operných

„evergreenoch“ dočkali aj (vzhľadom na dovtedajšie pomery mimoriadneho) repertoárového osvieženia v podobe Wagnerovho *Lohengrina*, Straussovej *Salome*, Mozartovho *Tita*, Čekovskej *Doriana Graya* či raritných *Šperkov Madony* Wolfa-Ferrariho. Práve počas premiéry *Šperkov* sa však dostali na verejnosť informácie o škrípajúcich vzťahoch medzi šéfom opery a orchestrom, ktorých dôsledkom bol nesúhlas orchestrálnych hráčov s ich účasťou na kompletnej nahrávke diela (tá sa napokon realizovala so Symfonickým orchestrom Slovenského rozhlasu). Odstúpenie hosťujúceho dirigenta Tomáša Hanusa v nasledujúcej sezóne, krátko pred premiérou Janáčkovej *Veci Makropulos*, bolo iba potvrdením napätého vzťahu a prevádzkových problémov.

Faktom ostáva, že napriek všetkým spomenutým pozitívam sa Haiderovi nepodarilo vrátiť členom operného súboru prirodzenú motiváciu. Nepodarilo sa mu zvýšiť ich finančné ohodnotenie, ani obnoviť stavovskú hrdosť na svoje divadlo. Zrejme sa v jednej osobe nestretol vynikajúci dirigent s rovnako kvalitným manažérom. No i tak bude štvorročná Haiderova éra v Opere SND patriť k tým najkvalitnejším v jej novodobej histórii. Arogantné stanovisko Ministerstva kultúry SR k jeho odstúpeniu, balansujúce na hranici slušnosti – bez slovka poďakovania za niekoľkoročnú prácu – na tom nič nezmení.

Michaela Mojžišová

V septembri 2012 som robila „inauguračné“ interview s Friedrichom Haiderom. Na otázku, či vidí šancu zaradiť bratislavskú operu, ktorá je v porovnaní s jeho doterajšími pôsobiskami predsa len provinciou, do európskeho kontextu, odpovedal: „Provinčnosť nesúvisí s veľkosťou scény alebo zvučnosťou jej mena. Provinčné je, keď práci chýba umelecká idea, keď z materiálu nevznikne nová stavba.“

Haider prišiel do Bratislavy s pomerne jasnou víziou. Chcel intenzívne pracovať so súborom, aj na individuálnej úrovni. (Vzhľadom na neodškriepiteľný vzrast technicko-štýlových dispozícií orchestra aj vypracované vokálne party vo väčšine ním naštudovaných opier, s dôrazom na Mozarta, môžeme túto víziu považovať za naplnenú.) Chcel realizovať projekty pre mladých. (Naplnené: viď trilógia detských verzií *Nápoja lásky*, *Čarovnej flauty* a *Barbiera zo Sevilly*.) Dramaturgiu bol pripravený riešiť tímovo, no určite chcel uviesť dielo od Ermanna Wolfa-Ferrariho. (Naplnené: *Šperky Madony*, 2015.) Za najdôležitejšie však považoval zlepšenie finančného ohodnotenia umelcov. A na tomto bode sa jeho idey aj ideály o „neprovinčnej“ scéne rozbili.

Bez dostatočnej znalosti vnútornej štruktúry rozpočtu je ťažké posudzovať (ne)riešiteľnosť platovej otázky v SND. Je však smutným faktom, že profesie starajúce sa o rozvoj duchovných hodnôt (umenie, školstvo všetkých stupňov, spoločensko-vedné disciplíny) sú u nás trvalo podhodnotené. Nedá sa naveky (samo) motivovať len pocitom stavovskej hrdosti a lojalitou k firemnej značke. Pričom najmä to druhé nie je v súbore SND samozrejmosťou.

Haiderov odchod považujem za veľkú stratu. Podľa mojej mienky v ňom SND prichádza nielen o umeleckého garanta, ale aj o časť morálneho kreditu – hoci, ako sa zdá, ten fungoval najmä smerom k medzinárodnému prostrediu. To domáce si náročného dirigenta príliš nevážilo. Výrok hovorcu ministerstva kultúry je, jemne povedané, poburujúci.

Možno ešte viac než predstava žalujúcich sa „dvojok“ a „trojok“ domáceho súboru, ktoré sa (našťastie pre divákov) nedostali k vysnívaným partom. Navyše sa neviem zbaviť pocitu, že vedenie SND sa malo svojho kolegu zastať razantnejšie než formálnym vyjadrením ľútosti nad jeho odchodom. Takže: sklamanie na tretiu?

Terézia Ursínyová

Vyjadrenie hovorcu MK SR na adresu Friedricha Haidera považujem za netaktné, ba surové. Haider dal Opere SND punc výnimočnej hudobnej kvality vo všetkých tituloch, ktoré tu naštudoval. Výhrady k jeho práci nevyslovil ani generálny riaditeľ SND Marián Chudovský – ten na *www.operaslovakia.sk* vyslovil „poľutovanie nad rozhodnutím hudobného riaditeľa Opery SND Friedricha Haidera rezignovať z funkcie“.

Pochybujem, že Chudovský na Ministerstve kultúry vopred neprerokoval Haiderovu abdikáciu. Škoda, že minister Marek Maďarič nesledoval výsledky jeho práce čo len jedinou oficiálnou prítomnosťou na premiére. No ak nie je kompetentný hovoriť o každej téme, má pracovníkov, ktorí na premiéry chodia.

Zo strany pána Haidera je však naivné žiadať o samostatné prijatie na MK SR. Možno sa to tak robí v kultúrnych krajinách. U nás iba podľa subordinácie. Nuž, generálny riaditeľ SND mal bojovať o prísun zvýšených finančných prostriedkov do divadla tak, ako riaditeľ Slovenskej filharmónie. Potom by si orchestrálni hráči, členovia zboru, dokonca ani sólisti nemuseli privyrábať inde a hanbiť sa za hudobné nástroje.

K hosťovaniu sólistov: Haiderovi sa nevyčítajú drahé zahraničné hviezdy, ale – pri bežnej závisti – aj umelci stredného kalibru, bez ktorých sa však prevádzka nezaobíde (lyrickí tenoristi, koloratúrno-lyrické a dramatické soprány). Bez hostí si však dnes neporadí žiadna opera (ani v Košiciach či v Banskej Bystrici). Menej kvalitní sólisti spievajú menej, no zato berú stabilný plat. To bolo vždy témou divadelného sváru.

Škoda, že Friedrich Haider do „varu“ ansámblu detailne nevidel, keďže bol jazykovo izolovaný (ani z úcty k SND neprehovoril čo len pár slov po slovensky). V novej sezóne tak dostal zástupcu v osobe nového riaditeľa opery Slavomíra Jakubeka. Nie je teda správne, dať zmätky okolo *Veci Makropulos* „na vrub“ iba Haiderovi. Veď vtedy už mala Opera SND nového šéfa. Navyše, málokto z nás vidí do zmlúv, afektov či individuálnych konaní na skúškach Janáčkovej opery s hosťujúcim českým dirigentom Tomášom Hanusom. Ten, podľa mojej mienky, konal proti profesionálnej etike.

Pavel Unger

Z celej reťaze vyjadrení, ktoré avizovaným odstúpením z funkcie nečakane odštartoval hudobný riaditeľ Friedrich Haider, mám mimoriadne trpký pocit. Vnímam ich ako zlé a ešte horšie. Nedá sa na malej plôške rozmotávať klbko nedorozumení, poloprávd, zahmlievania, dezinformácií, morálnych zlyhaní. Opäť by to bolo jednosmerné. Žiaľ, k dialógu, k ochote vzájomne sa počúvať, hovoriť si do očí čistú pravdu, spoločne hľadať konštruktívne východiská, a najmä mať úprimný cieľ opere pomôcť, sme ešte nedozreli.

Naopak, zrodil sa „neľúbostný“ trojuholník. Friedrich Haider argumentuje ignoranciou zo strany ministra kultúry, ten vracia úder spochybniteľnými tvrdeniami o jeho zodpovednosti za kauzu *Makropulos*, za preferovanie hostí na úkor pevného ansámblu (čo by si súbor s jediným basistom pre prvý odbor, bez dramatického sopránu a tenora počal?) a akceptovaním údajných sťažností zvnútra divadla. A do tretice, vedenie SND sa alibisticky, s predstieranou ľútosťou, zboku prizerá. Ak by malo hrdosť, obratom by vyvrátilo stanovisko zriaďovateľa. Veď ide o obžalobu práve ich – Haider bol v inkriminovanom čase hromadenia káuz funkčne až tretím. Na druhej strane znie čudne, ak Haider s odstupom času tvrdí, že požiadavka dirigenta Hanusa na nemenné orchestrálne obsadenie bola nereálna (kto mu sľúbil jej splnenie, je bez viny?) a jeho mediálne výstupy vzbudzujú pochybnosť, či nebol účelovo odklonený od reality.

Komu ďalšia kauza vyhovuje? Možno práve tým „ukrivdeným“, ktorým ktosi šliapol na otlak. Sú na koni. A z koňa bol spleťou intríg a klamstiev zhodený ten, kto historicky povzniesol úroveň hudobných naštudovaní v Opere SND. To nezmaže žiaden minister kultúry.

Východiská? Uvažujme o prekonanom modeli SND, oddeľme operu a balet od činohry, aby sme mohli porovnávať finančné toky, zmeňme filozofiu kritérií výberu na vedúce posty, hovorme si pravdu. Rešpektujme kvalitu, neintrigujme. Komu prospieva brodiť sa v morálnom bahne?

Medzinárodne renomovaný rakúsky dirigent Friedrich Haider (1961) bol do funkcie šéfdirigenta a riaditeľa Opery SND menovaný 1. 8. 2012, od 1. 10. 2013 zastával funkciu hudobného riaditeľa. 1. 7. 2015 sa riaditeľom Opery SND stal dovtedajší šéfdramaturg Slavomír Jakubek. Po pohostinských naštudovaniach *Čarovnej flauty* (2010), *Dvoch Foscariovcov* (2010) a *Víl* (2011) pripravil Friedrich Haider ako šéf súboru sedem nových inscenácií: *Lohengrin* (2013), *Rigoletto* (2013), *Bohéma* (2014), *La clemenza di Tito* (2014), *Salome* (2014), *Šperky Madony* (2015) a *Così fan tutte* (2016); dirigoval tiež viaceré repertoárové predstavenia (*Don Giovanni*, *Otello*, *Macbeth*, *Traviata*, *Netopier* a i.).

Dvojstranu pripravila: **Michaela MOJŽIŠOVÁ**

Juhoamerická tanečná telenovela na špičkách

Balet SND uviedol na sklonku roka pôvodný baletný projekt Nižinskij – Boh tanca. Hudbu k dielu o živote slávneho ruského tanečníka a choreografa skomponoval známy americký skladateľ Carl Davis. Pod bratislavskú inscenáciu sa ako choreograf a režisér podpísal Brazílčan Daniel de Andrade, ktorý je súčasne autorom libreta.

Ruský balet Sergeja Ďagileva naštartoval začiatkom 20. storočia v Paríži novú éru: choreografickí reformátori začali na skostnatených baletných javiskách originálnym spôsobom inscenovať tanec ako umenie reflektujúce otázky nastupujúcej moderny. Fokinove baletné impresionistické experimenty a Nižinského avantgardný pohľad na choreografiu dodnes inšpirujú tanečných tvorcov. Ďagilevova odvaha i profesionálny fanatizmus pre všetko ruské a umelecky nové mu priniesli dramaturgické prvenstvo v svetových divadelno-tanečných dejinách prvej polovice 20. storočia.

Ako libretista sa **Daniel de Andrade** v množstve dramatických informácií zo súkromia trojuholníka Nižinskij – jeho žena Romola – Ďagilev dramaturgicky stráca. Jeho autorský vhľad sa drobí na množstvo neprehľadných mizanscén okrajových (aj keď pre dejiny tanečného a baletného umenia nenahraditeľných) javiskových postáv. Trojdejstvová juhoamerická telenovela na špičkách unavuje dynamickými stereotypmi herecko-pantomimickej baletnej estetiky 19. storočia. Fokinov odkaz nových výrazových prostriedkov (napr. interpretačná tvár prenikajúca do celého tela či javiskovo-choreografická individuálnosť skupinových tiel gradujúcich v tanečnej davovej originalite) zostal pochovaný v popisných prechodoch, ktoré umocňuje „roldorová“ scénografia **Marka Baileyho.**

Andradeho réžia nevyužíva scénografov priestor zmysluplne. Tanečné mizanscény sa stereotypne a „zrkadlovo“ menia na interiér a exteriér. Ilustrujúce projekcie tvárí protagonistov či dobové obrázky 1. svetovej vojny podporujú ornamentálnu dekoratívnosť javiska. Inscenačné prestavby tanečníkov nielenže rušia ostatných kolegov, ale sú aj zbytočné. Na to, aby sme si vedeli navodiť neopakovateľnosť svetovo uznávaného Ruského baletu začiatku 20. storočia, nepotrebujeme vidieť červený komín zaoceánskej lode, na ktorej sa Nižinskij denne rozcvičuje. Ani biele varietné schody slúžiace na členenie priestoru „dole a hore“ pre hlavných protagonistov, aby sa kompozične nestratili v neprehľadnom dave umelcov zvučných mien. Obraz Ďagileva, ktorý zo žiarlivosti k milovanej osobe hysterický trhá divadelný plagát a kope do záhradného nábytku obsadeného dvoma „zajačikmi v plavkách“, pôsobí teatrálne prázdno, ba až komicky trápne. Nehovoriac o tom, že súčasne sa v posteli v druhej polovici javiskového priestoru odohrávajú Nižinského medové týždne s Romolou.

Naratívnu rozprávkovosť, akú choreograf Andrade vtisol svojmu prvému celovečernému neoklasickému baletu, podporila aj hudobná koláž Carla Davisa. Hlavnou kompozičnou osou, na ktorej sa nechal Davis inscenačne unášať, sa stali moderní skladatelia tvoriaci najmä v Paríži (Debussy, Borodin, Rimskij-Korsakov, Stravinskij atď.). Inscenácia však v konečnom dôsledku neakcentovala podstatu

A. Pyzhov (Nižinskij) a A. Szabo (Ďagilev) (foto: A. Klenková)

interpretačného života Nižinského. Jeho tanec sa choreograficky nezrkadlil v žiari približujúcej sa k Bohu. Nepocítili sme svetlo génia, ktoré svojho času rozžiarilo javiská po celom svete. Jeho srdce zostalo inscenačne uväznené v nočných morách psychiatrickej liečebne, v choreografických experimentoch, v interpretačno-technickej nedokonalosti, v intímnych tajomstvách.

Artemyj Pyzhov (Nižinskij) patrí momentálne k slovenskej interpretačnej špičke. Je to tanečný umelec nabitý pulzujúcou energiou, doplnenou o hereckú inteligenciu. Jeho rotačná a skoková dynamika s kontrolovanou kultúrou javiskového pohybu a priestoru na javisku divadelne nenudí. Pyzhov chápe tanečnosť ako celistvý interpretačný výkon, k javiskovým postavám sa približuje zodpovedne, bez klasicko-tanečného klišé. Jeho baletná maniera a pátos sú pre inscenátorov príťažlivé. S tradičnými výrazovými prostriedkami zachádza s veľkou dávkou zmyslu pre mieru a štýlovosť, obohatenú o „jeho“ interpretačný vklad. Prostredníctvom Pyzhovových interpretačno-choreografických výstupov sme sa začali orientovať v predstavení preplnenom ilustratívnymi choreografickými (historicky sa tradujúcimi) kompozíciami. S krehkosťou zvedavého sólistu svetoznámeho Ruského baletu „odtancovával“ Nižinského sexuálny apetít, herecko-tanečne jasne artikuloval jeho vzťah k Ďagilevovi – manažérskemu bohu v podaní **Andreja Szaba.** Szabov Ďagilev tancoval pri Pyzhovovom Nižinskom v plnom nasadení – hystericky teatrálne a s veľkou dávkou narcizmu. Romula **Marie Rudenkovej** dramaticky rovnocenne participovala na baletnom vzťahovom trojlístku. Ženský introvertne a trpezlivo odolávala neprehľadným životným situáciám, ktoré ju počas života pri Nižinskom stretli. Ako Chaplin exceloval **Juraj Žilinčár** – jeho krátky choreograficky vtipný duet s Nižinským bol nezabudnuteľnou inscenačnou ozdobou.

Daniel de Andrade ako choreograf dokázal, že v koncipovaní partnerských a komorných tanečných obrazov je zručným tvorcom, ktorý dokáže využiť interpretačné možnosti tanečníkov v krkolomných a komplikovaných psychofyzických variáciách. Tam sa cíti bezpečne a isto. Všeobecnou otázkou zostáva spôsob inscenovania pôvodných autorsko-tanečných diel s baletnou tematikou. Je dnes umelec – libretista, režisér a choreograf v jednej osobe – schopný obsiahnuť tanečnú estetiku postdramatického divadla tretieho tisícročia v prevádzkových možnostiach súboru?

Peter MAŤO

Carl Davis – Daniel de Andrade: *Nižinskij – Boh tanca*
Dirigent: Dušan Štefánek
Scéna a kostýmy: Mark Bailey
Dramaturgia: Eva Gajdošová
Choreografia a réžia: Daniel de Andrade. Balet SND, svetová premiéra 27. 11., druhá premiéra 28. 11.

Všetci sme rovnakí?

Mozartova opera Così fan tutte sa často redukuje na nezáväznú rokokovú hračku o ženskej vernosti, s použitím prezlekov, zámeny osôb a finálneho poučenia, že „tak to robia všetky“. Názory na to, prečo si Mozart po náročnejších témach vybral práve takéto libreto (od blízkeho spolupracovníka Lorenza da Ponteho), sa rozchádzajú. Bola to snaha zapáčiť sa frivolnému publiku a neprovokovať viedenský dvor? Či skladateľove pochybnosti vzbudené častými pobytmi manželky v kúpeľoch? Alebo teória (rozvádza ju francúzsky spisovateľ Christian Jacq), že nielen Čarovná flauta, ale aj Così fan tutte sú zašifrovaným textom pre slobodomurárov? Neodškriepiteľným faktom zostáva Mozartova viacnásobná ironizujúca tendencia: voči príslušnému žánru, voči dobovo populárnemu magnetizmu, voči morálnemu klišé tých čias, ako aj voči aristokratickej spoločnosti, ktorá si – tak ako Don Giovanni – nahovára, že „šľachta má v očiach počestnosť“.

Podľa poľského režiséra **Mareka Weissa**, tvorcu najnovšej bratislavskej inscenácie, nehrajú hru so ženami muži. Naopak, to dôvtipné ženy sa pohrávajú so svojimi naivnými partnermi. Tento nápad sa však na javisku artikuluje iba postupne, cez drobné zlomky hereckých etúd, takže je málo čitateľný. Réžia sa tvári feministicky: „vernosť tela“, požadovaná len od žien, je podľa nej mužským pokrytectvom. No ak by chcel byť Weiss dôsledný, nenechal by slobodomyseľné ženy v závere premeniť sa na domáce kvočky. Režisér sa tiež pokúsil v náznakoch vytiahnuť vážnejšiu tému polarity medzi sexuálnym pokušením a láskou ako trvalým citom. No otázku, či je monogamný vzťah medzi pohlaviami vrcholným štádiom ich súžitia, alebo je len prevládajúcou spoločenskou konvenciou kresťanskej civilizácie, či dokonca hriechom voči prírode, si po návšteve tejto inscenácie položí zrejme len minimum divákov.

Jednoduchý príbeh riešia inscenátori úsporne aj vo výtvarnej zložke (**Hanna Szymczak**). Viaceré výjavy sa odohrávajú na proscéniu pred stiahnutou oponou. Scéna za ňou je v podstate jednotná, v jednotlivých výjavoch sa mení len farebné svietenie. V zadnej časti javiska sú umiestnené paravány s orientálnymi motívmi, aké boli v móde začiatkom 20. storočia, inak ho vypĺňajú iba stôl, situovaný v strede scény, a po bokoch proscénia toaletné stolíky oboch pokúšaných mladých žien. Aj kostýmy sú vedené v striedmom a univerzálnosť podčiarkujúcom duchu. Aranžovanie zborového výstupu na začiatku druhého dejstva vyvoláva dojem, že sledujeme Shakespearov *Sen* (sex?) *noci svätojánskej*. Erotická dráždivosť však neprekračuje únosnú mieru a v podstate korešponduje s témou i režijnou koncepciou.

Inscenácia rešpektuje Mozartovo krédo „prima la musica e poi le parole“ zásluhou skvelého hudobného naštudovania **Friedricha Haidera**. Za tri a pol roka pripravil v SND len dobré alebo veľmi dobré inscenácie a *Così fan tutte* určite patrí k tým najlepším. Afinitu k Mozartovým partitúram potvrdil dirigent hneď v ouvertúre. Z nôt odklial všetku skladateľovu fantáziu, živelnosť a hravosť tejto opery, ktorá podobne ako *Hra lásky a náhody* (Marivaux) upozorňuje, že *S láskou sa neradno zahrávať* (Musset). Hudobné naštudovanie charakterizuje precízne vypracovanie každého detailu, vzácna zladenosť ansámblov, preferencia rýchlych temp a (v rámci možností klasicizmu) aj dynamické kontrasty, osobitne medzi lyricky poňatými duetami a oboma razantnými finálnymi scénami v prvom i druhom dejstve. Podobne pôsobivý kontrast je medzi slávnostným zborom (*Bella vita militar*) a následnou nostalgickou rozlúčkou (*Di scrivermi ogni giorno*). S tempom a dynamikou sa zázračne menia nálady jednotlivých hudobných čísiel. Neotvorené škrty v partitúre treba pripísať ohľadom na málo „mozartovské“ bratislavské publikum. Vypustených árií sestier je škoda ani nie tak pre vokálny efekt, ako pre absenciu hlbšie zdôvodneného prerodu dievčat.

M. Fabianová (Dorabella), P. Mikuláš (Don Alfonso), J. Šrejma Kačírková (Fiordiligi) (foto: P. Breier)

Najväčšou kvalitou vokálnej zložky prvej premiéry bola až prekvapujúca spevácka vyrovnanosť účinkujúcich. Zaiste najviac upútal **Peter Mikuláš** (Don Alfonso), ktorý sa spôsobom sebe vlastným pohrával s notovým zápisom a k úlohe pristupoval s úžasným speváckym i hereckým nadhľadom. Rovnocennou partnerkou mu bola česká sopranistka **Jana Šrejma Kačírková** (Fiordiligi), spievajúca vzorne štýlovo a s pôsobivo zvládnutou vysokou polohou, takže sme jej odpustili aj pár tvrdších tónov v miestach nad prechodom registrov. Jej hlas pekne ladil s hlasom **Moniky Fabianovej**, ktorá doteraz nemala skúsenosti s mozartovskou interpretáciou, to však na jej Dorabelle nebolo poznať. Podobnú pochvalu si zaslúži aj **Daniel Čapkovič**, ktorého Guglielmo potvrdil, že speváckovým prirodzeným miestom v SND je post lyrického barytonistu. **Juraj Hollý** – pravý, dobre frázujúci tenore leggiero – sa pohyboval s istotou a štýlom vo všetkých polohách Ferrandovho partu. **Jana Bernáthová** už tradične o čosi viac zaujala herecky než hlasovo, a to napriek tomu, že s koncepciou Despiny sa réžia pohrala dosť povrchne.

Na druhej premiére zostala precíznosť v orchestri, no chýbala na javisku (osobitne v prvom dejstve). Pre ochorenie Martina Gyimesiho si Ferranda úspešne (najmä v druhom dejstve) zopakoval Juraj Hollý. Popri ňom dosiahla úroveň prvého obsadenia len Fiordiligi **Evy Hornyákovej**. Jej timbre je oproti hlasu českej hviezdy teplejší a v árii *Come scoglio* farebne odspievala aj vražedné pasáže v hlbokej polohe. O čosi opatrnejšie sa pohybovala v behoch i vyšších polohách a herecky bola menej prirodzená. Akceptovať možno tiež **Aleša Jenisa**, ktorý vytvoril postavu Guglielma herecky tvárne, spevácky len s občasným nepatrným mankom v mäkkosti tónu. Ďalší traja alternanti však vôbec neuspokojili. **Denisa Hamarová** (Dorabella) sa hlasovo do klasicizmu nehodí, **Mária Rychlová** (Despina) vsadila len na silu tónu, bez speváckej i hereckej hravosti, a Don Alfonso **Františka Ďuriača** bol bezvýrazný, bez Mikulášovej schopnosti stmeliť sexteto sólistov i príbeh.

Sme teda rovnakí v láske, vernosti? Inscenácia ukázala, že nerovnosti sú hlavne v schopnosti autenticky spievať dirigentom kvalitne pripraveného Mozarta.

Vladimír BLAHO

Wolfgang Amadeus Mozart: *Così fan tutte*
Dirigent: Friedrich Haider
Scéna a kostýmy: Hanna Szymczak
Réžia: Marek Weiss
Premiéry v Opere SND, 22. a 23. 1.

Cigánsky barón bez atmosféry

V čase, keď na Slovensku nemáme žiadnu špecializovanú scénu na operetu (či v širšom slova zmysle na umelo neozvučované, poctivé hudobno-zábavné divadlo), chytajú sa divácky stále obľúbeného druhu operné domy. Z nich najintenzívnejšie Štátna opera v Banskej Bystrici.

Niektoré diela zlatého či stredného veku operety síce námetovo zodpovedajú privlastku „ľahkonohej múzy“, no hudobnými a vokálnymi nárokmi nezaostávajú za operou. Preto im aj vo svete poskytujú príležitostný domicil inštitúcie pestujúce „vážny“ kumšt. Jedným z takých opusov je nepochybne *Cigánsky barón* Johanna Straussa ml.

Jeho návrat na banskobystrické dosky po takmer štvrťstoročí (predchádzajúca premiéra sa uskutočnila roku 1991 v réžii Branislava Krišku) však nenadchol v žiadnej zložke. Zrejme táto téma nie je blízka ani dramaturgičke **Alžbete Lukáčovej**, ktorej prvou chybou bolo objednanie nového prekladu (zodpovednosť pravdepodobne nenesie sama) a poslednou chabý bulletin. Okrem základných informácií o diele v ňom nie je dokopy nič.

Ak si vybavím v pamäti preklad libreta, ktorý po dlhé roky úspešne slúžil inscenáciám na bratislavskej Novej scéne a v Košiciach (Marián Kováčik/Ľubomír Feldek), či „klasický“ od Dalibora Hegera (využila ho prešovská spevohra roku 1975, aj Banská Bystrica v minulej inscenácii), ten divadlom nanovo iniciovaný z pera **Juraja Soviara** pôsobí skôr kontraproduktívne. Podobne aj „vylepšujúca“ úprava českej režisérky **Dagmar Hlubkovej**. Inými slovami, nesprávne investované peniaze.

Ostravčanka Dagmar Hlubková už v operetných tituloch hosťovala v Banskej Bystrici i Košiciach. Nešlo teda o žiaden režisérsky objav, s výsledkom sotva legitimizujúcim danú voľbu. Skôr je smutná absencia (či nehľadanie) inscenátorov v domácej databáze. Režírovať operetu v 21. storočí nie je až také ľahké, hoci príbeh *Cigánskeho baróna* (libreto podľa Móra Jókaiho napísal Ignacz Schnitzer, mimochodom, rodák z dnešnej bratislavskej Rače) nepatrí k tým prihlúplym. Má svoj kolorit, príbeh, kontrastné prostredia a predovšetkým z hudobnej poetiky vyžarujúci šarm. Nemyslím si, že výrazy ako „*sme v riti*“ (podobný slovník sa objavil aj v Hlubkovej košickej réžii iného diela) sú mu prirodzené. Režisérka so scénografom **Marekom Gašparom Šafárikom** sa mali sústrediť na iné. Ich inscenácii totiž chýbali predovšetkým atmosféra a nápady. V základnej myšlienke, v aranžmánoch a v značnej miere (pričinením **Martina Tomsu**) aj v absencii pútavej choreografie.

Zdĺhavé prvé dejstvo otvoril celkom zbytočne prirábaný dialóg Zsupána s Carnerom, kde divák spoznal nemeniacu sa scénu. Má dve roviny. Hornú, postavenú na stĺpoch, s holými konármi stromov, spája s plochou javiska dvojica schodísk. Ich dvíhanie a spúšťanie len bezradne „dynamizuje“ dianie. Azda jediným prvkom budujúcim kontrasty (popri pestrých, no s gýčom hraničiacich kostýmoch **Tomáša Kyptu**) je meniace sa podfarbenie horizontu. Aby sa viedenský obraz aspoň dajako líšil od predchádzajúcich, konštrukciu zahaľuje spustená zlatistá opona. Škoda, že mnohé vtipné pointy v novom preklade išli dostratena. Dagmar Hlubková neodovzdala Bystričanom viac, než rutinu a po povrchu kĺzavé klišé. Ku klasickej operete jednoducho treba mať vzťah a vrodený inštinkt.

Dirigentovi **Igorovi Bullovi** nemožno uprieť svedomitosť a čitateľné gesto. No „tretí rozmer“, vďaka ktorému vyznievajú rafinované pointy, kde sa žiada pohrať s gradáciami, vložiť ono korenie „spomedzi riadkov“, mu nie je vlastný. Preto už predohra bola suchá, odtaktovaná, bez šarmu. Neviem, koho nápadom bolo vsunutie *Radetzkého pochodu* do tretieho dejstva (skladba navyše pochádza od Johanna Straussa – otca, a nie od autora *Cigánskeho baróna*), no myšlienka to bola už v zárodku mylná. Rovnako ako jeho využitie pri roztlieskavajúcich záverečných klaňačkách. Mimoriadne rušivo pôsobili na pás nahraté smiechoty komparzu, obzvlášť, keď zasahovali do hudby. Zbor v naštudovaní **Jána Procházku** odovzdal, čo je v jeho silách, no zbytočná manipulácia so zvukom v masových výjavoch devalvovala aj to, čo sa málopočetný ansámbel snažil poctivo odspievať.

Priveľké potešenie neprinieslo ani sólistické obsadenie. **Dušan Šimo** miestami zaujal príjemnou farbou hlasu, ale Sándor Barinkay si predsa len vyžaduje priebojnejší tón s väčším leskom výšok. Lyrické pasáže mu vyšli presvedčivejšie. Tri ženské postavy zodpovedajú trom rôznym hlasovým odborom a ich nerešpektovanie je rovnakou chybou, akou by bolo v opere. **Katarína Procházková** (Saffi) je stále lyrickým sopránom a tónovo je skôr subretou než mladodramatickou prvou dámou. Ak sa aj pokúša o farebne teplejšie a vrúcnejšie tóny, nevychádza jej to a hlas znie vo výške forsírovane. Omylom bolo obsadenie Cipry **Oľgou Hromadovou**. Hoci speváčke nemožno uprieť zvučnú hlbšiu polohu, tu je nevyhnutný mezzosoprán s tmavšou farbou hlasu, vyplývajúcou aj z charakteru postavy starej cigánky, Arsena si zasa nárokuje príjemný, lahodný, trblietavý soprán so schopnosťou koloratúry, k čomu sa hosťujúca **Oľga Bezačinská** priblížila len z diaľky. Komickú postavu Kálmána Zsupána vybavil **Martin Popovič** barytónom s dostatočným tónovým objemom aj rozsahom, no jeho bufózna maniera už pôsobí ošúchane. Mladý barytonista **Ľubomír Popik** (Homonay) musel vo svojom jedinom veľkom čísle prekonávať rušivé zvuky z nahrávky, avšak aj napriek tomu to bol spevácky najpresvedčivejší výkon s perspektívou ďalšieho rastu. **Michal Hýrošš** (Ottokar), ktorého tenor znel so šelestom, ostal partu dlžný mladícku sviežosť hlasu. **Peter Schneider** vtisol hovorenej postave Carnera jemu vlastný zmysel pre komiku, avšak už na hrane klišé.

Cigánsky barón (foto: J. Lomnický)

O divákov zrejme inscenácia nebude mať núdzu. Tým skôr by divadlo nemalo podceňovať ich dôveru a nechávať sa opiť potleskmi v stoji. Veď toto „kritérium kvality“ už hádam nik neberie vážne. Na druhej strane nemožno ukryť radosť, že opereta na Slovensku žije (prežíva?) aj po zničení oboch na ňu špecializovaných a tradíciu vytvorivších divadiel v Bratislave a Prešove.

Pavel UNGER

Johann Strauss ml.: *Cigánsky barón*
Dirigent: Igor Bulla
Zbormajster: Ján Procházka
Scéna: Marek Gašpar Šafárik
Kostýmy: Tomáš Kypta
Choreografia: Martin Tomsa
Réžia: Dagmar Hlubková
Premiéra v Štátnej opere Banská Bystrica, 11. 12.

Neprehliadnuteľný umelecký revanš

Známa hudba z filmových mayoviek, dvaja muži v indiánskych nohaviciach, sľub pokrvného bratstva a biele palice. Tak sa začína *Androgén* v **Divadle Štúdio tanca v Banskej Bystrici**. Čo všetko dokáže „obyčajný“ mužský hormón, predviedli veselo aj vážne počas predstavenia 13. 1. subtílny **Tibor Trulík** (je zároveň autorom choreografie) a muskulatúrnejší **Jakub Jeňo**. Exkurziu životom začala neohrabaná adolescencia, nasledovalo exhibičné dospievanie a napokon mužný vek neprehliadnuteľne vymedzil v priestore a čase „svoje“ neopakovateľné ego. Za zvukov folk-rockovej hudby **Mateja Šteska** doviedol čestný pokrvný „boj“ ich snaženie až do záverečnej nirvány.

V druhej časti večera našiel zhmotnenie príbeh, ktorý na sklonku minulého roka rozvlnil nielen divadelnú obec na Slovensku. Riaditeľka a výrazná osobnosť slovenskej tanečnej scény **Zuzana Ďuricová Hájková** po bolestnej skúsenosti so zrušeným festivalom Dni tanca (župan Marián Kotleba nepodpísal Ministerstvom kultúry podporený grant) siahla po téme, ktorá v jadre reflektovala udalosti a názorovú demagógiu na umelecké kvality „jej“ súboru. Umelecký revanš s názvom *Jadro* ponúkol tri silné tanečné príbehy troch tanečníc troch národností, s hudbou **Mateja Haásza**, ušitou na telo.

Leitmotívom žensky krehkých, ale aj nečakane agresívnych príbehov je hľadanie odpovede na otázky, kedy a ako sa pokúšame nájsť jadro vlastných postojov k neočakávaným názorom (aj činom), kedy a ako sme schopní profitovať z elasticity vlastného brainstormingu. Výsledný tvar posúva umeleckú výpoveď do apelatívnej roviny a nesie silné humánne posolstvo. Rurálny príbeh dievčat v ľanových šatách s hrabľami je totiž aj príbehom o „inej“ farbe pleti. V momente, keď španielsku tanečnicu **Mariu Hernandovú Blascovú** v konfliktnej situácii identifikujú ako Cigánku, jej biele priateľky ju bez problémov (!) „zahrabú“. Mestský príbeh egocentrickej Lenky (**Lenka Rajchmanová**) je gýčovou pohľadnicou hrabivosti a sieťoviek naplnených chorým, prežierajúcim sa konzumným spôsobom života. Posledný príbeh so švajčiarskou sólistkou **Juliou Kannewischerovou** je militantným obrazom sfanatizovaného konania. Zlovestná dráma s vojenskými puškami a helmami zároveň anticipuje zánik kategórií ľudskosti a tolerancie.

Divadlo Štúdio tanca vyváža slovenskú trikolóru na všetky kontinenty, komunikuje s výraznými osobnosťami a súbormi, jeho umeleckým produkciám tlieska svet. Iba pod Urpínom obhajuje svoju opodstatnenosť na existenciu. No comment.

Mária GLOCKOVÁ

Chránený Fénix

Otvorenie opernej sezóny v benátskom divadle La Fenice sprevádzala zvláštna atmosféra. Pred premiérou Mozartovho *Idomenea*, konajúcej sa len týždeň po brutálnych atentátoch v Paríži, sa tu zhromaždili ťažkoodenci s kalašnikovmi v rukách. Pocit ochrany, ktorý mali na námestí pred divadlom vyvolať, však akosi chýbal.

Situácia tak trochu pripomínala inscenáciu *Idomenea* v Berlíne v roku 2006. Jej premiéru ohrozila výstraha pred islamistickým terorom. Režisér Hans Neuenfels v nej vraj neprístojným spôsobom kritizoval proroka Mohameda. Takmer o desať rokov neskôr sa v mene toho istého proroka páchajú zločiny na ľudskosti.

No zatiaľ čo Neuenfelsova interpretácia excelovala politickou nástojčivosťou, dnes, v politicky chúlostivých časoch, excelovala inscenácia mladého a nádejného Juhoafričana **Alessandra Taleviho** akurát tak uhladenou priemernosťou. Potenciál diela, spočívajúci v jeho generačných a kultúrnych konfliktoch, režisér len naznačil. Mix kostýmov ako citácií gréckych chitónov i klasických účesov a športovo poňatých moderných hávov, ktoré dopĺňali dredy na hlavách protagonistov, ilustroval túto myšlienku iba veľmi decentne.

Aj barokovo milé „mechanické more“ na azúrovom pozadí bolo nanajvýš samoúčelne pekné. Kabinet kuriozít ako scenéria scény Illie a Idomenea bol síce ľúbivým, no nie obzvlášť svetlým inscenačným nápadom.

Začiatok sezóny v Benátkach, ktorá sa popri tradičnej talianskej hymne začala aj minútou ticha za Benátčanku zavraždenú v Bataclane a francúzskou hymnou, rozžiaril až dirigent **Jeffrey Tate**. Pod jeho taktovkou zaznel orchester elegantne a svetlo. Jeho lesk akoby sa odrážal v zlatých stenách divadla, ktorého akustika patrí k svetovým unikátom. Nespútaná epikurejská dynamika bičovala Elettrinu áriu *Tutte nel cor vi sento* i expresívne temné Idamanteho lamento *Non temer, amato bene*. Chýbajúcu drámu na javisku tak suploval orchester, v ktorom zaznela celá ľahkosť kompozície i jej barokovej divadelnej skvostnosť. Popri nádherne znejúcom zbore (zbormajster **Claudio Marino Moretti**) vynikol najmä vokálne i herecky charizmatický **Brenden Gunnell** ako Idomeneo a **Monica Bacelli** ako vycizelovaný a precízne frázujúci Idamante.

Škoda, že režisér Talevi nevyužil brilantný spevácky potenciál ansámblu, politicky brizantný náboj diela, ako aj múdrosť a hudobnú inteligenciu maestra Tatea. V kontexte končiaceho Bienále umení v meste na lagúne, spájajúcom fantastické svety a príbehy jednotlivých expozícií, však bolo v ten večer aj La Fenice lucidne znejúcim priestorom, ktorého jedinečné kultúrne a umelecké posolstvo si treba bezpodmienečne chrániť.

Robert BAYER

jubileum

Storočnica Marky Medveckej

(21. 2. 1916, Nová Baňa – 19. 6. 1990, Bratislava)

„Svojich žiakov milovala, boli jej všetkým. Akoby sme boli jej vlastné deti. Často nás k sebe pozývala a hostila nás. Nebol to len pomer učiteľky k žiakom, ale takmer rodinný vzťah,“ spomína na svoju pedagogičku z bratislavského Štátneho konzervatória Máriu (Marku) Medveckú jej slávna žiačka Edita Gruberová.

Kým sa Mária Medvecká zaradila k významným predstaviteľom slovenského vokálneho školstva, strávila viac než desať rokov na opernom javisku SND. Rodáčka z Novej Bane po gymnaziálnom štúdiu vo Zvolene a vo francúzskom Saint Germain získala spevácke školenie na pražskom konzervatóriu (1935–1940). Odtiaľ si priniesla nielen kvalitnú vokálnu techniku, ale i hlboký vzťah k slovanskej literatúre. A práve tá sa stala sopranistkinou trvalou interpretačnou doménou. V SND pohostinsky debutovala 9. 6. 1940 ako Marienka v *Predanej neveste*, následne tu – s prestávkou počas Povstania, ktoré strávila ako dobrovoľná sestra Červeného kríža a členka povstaleckého Slovenského rozhlasu v Banskej Bystrici – pôsobila do roku 1952. Vytvorila celý rad veľkých i menších postáv v dielach Smetanu, Dvořáka, Janáčka, Konjovica, Moniuszka, Holoubka, ale tiež Egka, Gounoda, Bizeta či Leoncavalla. Do histórie sa zapísala ako Marka v prvej Suchoňovej *Krútňave* (10. 12. 1949), vzápätí vo februári 1950 doštudovala i part Katreny.

Od roku 1952 sa ťažisko jej profesionálneho pôsobenia presunulo na pedagogickú činnosť. Iste nielen preto, že na ňu mala odbornú aprobáciu (popri účinkovaní v SND vyštudovala francúzštinu a hudobnú vedu na Filozofickej fakulte UK). Marka Medvecká bola pre túto dráhu povahovo priam predurčená. „Bola človekom neskonale nežným, múdrym a nadovšetko obetavým. Snáď jej táto obetavosť nahrádzala materstvo – ktovie?“ napísala o nej priateľka a javisková kolegyňa Jela Krčméry-Vrteľová.

K Medveckej úspešným žiakom z bratislavského konzervatória (1952–1975) patrili popri výnimočnej Edite Gruberovej aj Štefan Babiak, Alžbeta Mrázová, Arnold Judt, Mária Schweighoferová a ďalší. Dlhé roky bola hlasovou poradkyňou Lúčnice, neskôr pôsobila ako vokálna pedagogička v Opere DJGT v Banskej Bystrici. Jej nedožitú storočnicu si pripomíname 21. 2.

Michaela MOJŽIŠOVÁ

MNÍCHOV

Spaľujúca vášeň

Ešte pred pár rokmi by sporo odetí muži v sieťovaných pančuchách s podväzkami, hryzúci do salámy, ktorá symbolizuje mužské prirodzenie, vzbudili rozhorčenie. Dnes už publikum v bašte nemeckého katolicizmu nepobúril ani zbor mníšok v maskách Vykupiteľa.

Sergej Prokofiev skomponoval takmer celého *Ohnivého anjela* počas pobytu v hornobavorskom Ettale, len niekoľko desiatok kilometrov od Mníchova. Doložená je aj jeho návšteva ochotníckych pašiových hier v neďalekom Oberammergau. *Ohnivý anjel* vznikol v arcikatolíckom prostredí kláštora a v horskom prostredí, ktorého náboženská kultúra bola poznačená skôr mystickým folklorizmom, než teologicky ukotvenou zbožnosťou. V opere malo ísť o okultizmus, prenasledovanie čarodejníc, hystériu, šialenstvo, exorcizmus a o ženu sužovanú erotickým i duchovným bôľom – témy, po ktorých vďačne siahajú aj ochotnícke vidiecke súbory. Ako predloha poslúžila Prokofievovi rovnomenná novela Valerija Brjusova.

Hlavnú hrdinku Renatu prenasleduje od detstva vízia anjela, v skutočnosti však za ňou väzí diabol. Tohto anjela rozpozná v postave Heinricha, ktorého začne stíhať ako posadnutá, no Heinrich ju odmietne. Rytier Ruprecht, ktorý Renatu miluje, ju nevie zbaviť šialenstva. Renata sa napokon rozhodne vstúpiť do kláštora, avšak ani tam ju vízie ohnivého anjela neopustia. Odsúdená inkvizíciou za čarodejníctvo, umiera v závere na hranici.

Barrie Kosky, hlásiaci sa k režijnému odkazu Waltera Felsensteina a Maxa Reinhardta, vyzdvihol v mníchovskej inscenácii najmä psychologickú líniu Prokofievovho opusu. Na jednotnej scéne **Rebeccy Ringstovej** vidíme luxusne zariadenú hotelovú izbu, v ktorej sa práve ubytoval Ruprecht vracajúci sa z Ameriky. Spod pohodlnej „double king size“ postele sa znenazdajky vysunie Renata, oblečená do bledomodrého pyžamového kostýmu zo saténu. Obaja protagonisti sa razom ocitajú v psychohre, aká by sa mohla udiať za zatvorenými dverami nejednej manželskej spálne. V Koského inscenácii niet po ohnivom anjelovi s plamennými krídlami ani stopy. Oveľa viac sa zdá, že Renata je buď „bielou dámou“ hotelovej izby s hysterickými sklonmi, alebo Ruprechtovým démonom, zosobňujúcim jeho nie práve korektný vzťah k ženám.

Psychologická dráma medzi Ruprechtom a Renatou sa odohráva po celý čas v tej istej izbe. Mení sa len jej formát. Posúvanie zadnej steny a znižovanie stropu ešte umocňujú stiesnený pocit žalára ich vzťahu. Izba je tiež dejiskom okultnej scény, počas ktorej slepá veštica vyvoláva ducha ohnivého anjela, aj do červeného svetla ponoreného bordelu plného transvestitov v dámskych šatách, ktorého hosťami sú i Mefisto a Faust. Ich výstup býva často vyškrtnutý, no Barrie Kosky ho sa ho vďačne chopil a inscenoval ako vtipne oplzlý balet sexuálnych fetišov. Kláštor, do ktorého sa v závere uchýlila Renata, bezúspešne hľadajúc spásu pred svojou obsedantnou víziou, je taktiež situovaný do hotelovej izby, no jej steny sú už obhorené. Celé tableaux s rehoľnými sestrami v kostýme a maske Spasiteľa sa zdá byť jedným veľkým autodafé. Otázka pôvodu Renaty však zostáva aj po záverečnej scéne nevysvetlená. Tak ako sa na začiatku opery objavila na scéne, zostáva tam aj na jej konci. Akoby tu bola odjakživa – ako prelud či démon, ktorého si Ruprecht nosí stále pri sebe.

J. Nikitin (Ruprecht) a S. Sozdateleva (Renata) (foto: W. Hösl)

Napriek malým režijným nejasnostiam sa Koskému a jeho tímu podaril turbulentný a inteligentný výklad fulminantného Prokofievovho hudobného divadla. Psychologický vír na scéne umocnil aj **Vladimir Jurowski** s **Bavorským štátnym orchestrom**. Napriek mohutnej dynamike vykreslili počuteľne každučký motív. Hystéria par excellence, vybičovaná do orgiastického tanca tónov plných duchov, neukojených vášní a fantazmagórií. **Jevgenij Nikitin** bol azda jediným možným Ruprechtom, ktorý dokázal držať krok s orchestrom, komplexnou inscenáciou i vyčerpávajúcou rolou. **Svetlana Sozdateleva** excelovala ako emocionálne a herecky úprimná Renata. S prehľadom sa vysporiadala i s obsiahlym a precízne artikulovaným textom. Renata v jej podaní nezaznela ani na okamih rusko-pateticky. Psychogram víziami štvanej hrdinky zahrala čisto, zvnútornene a bez veľkých gest, udržiac napätie a dramatický oblúk postavy až do posledného taktu.

Prokofievov *Ohnivý anjel* je silovým aktom. Pre divadlo, hudobníkov, spevákov a v konečnom dôsledku i pre publikum. Nič pre jemné duše hľadajúce v opere únik od reality. V máloktorom meste sa však opera vie hrať a sledovať tak vášnivo a obsesívne ako v Mníchove.

Robert BAYER

Sergej Prokofiev: *Ohnivý anjel*
Dirigent: Vladimir Jurowski
Scéna: Rebecca Ringst
Kostýmy: Klaus Bruns
Réžia: Barrie Kosky
Premiéra v Bavorskej štátnej opere 29. 11., navštívené predstavenie 3. 12.

DRÁŽĎANY

Keď luxus nie je šťastím

V decembri sa v drážďanskej Semperovej opere za prítomnosti skladateľa Johna Harbisona odohrala európska premiéra jeho opery The Great Gatsby, skomponovanej podľa rovnomenného románu amerického spisovateľa Francisa Scotta Fitzgeralda.

The Great Gatsby vyšiel v USA v roku 1925, ale široké čitateľské publikum ho objavilo až v roku 1940. Dnes patrí k sto najlepším románom anglicky píšucich autorov. Fitzgerald ho situoval do fiktívneho mesta na ostrove Long Island v severovýchodnom New Yorku, jeho hrdinovia reprezentovali zvrátený svet vtedajšej „zlatej" doby.
Milostná zápletka je zasadená do amerických dvadsiatych rokov 20. storočia – hospodárska prosperita, kriminalita, prohibícia, sláva, peniaze a bieda, to sú azda večné témy. Fitzgeraldovo dielo inšpirovalo rovnomenný muzikál aj viacero filmových spracovaní.

The Great Gatsby (foto: D. Koch)

Vychádzajúc z románu vznikla aj – v Európe až doposiaľ neznáma – opera *The Great Gatsby*, pod ktorej libreto i hudbu sa podpísal John Harbison (1939). Po prvýkrát ju uviedla newyorská Metropolitná opera (1999) pod hudobným vedením Jamesa Levina, neskôr zaznamenala viacero inscenácií na americkom kontinente, no kým sa dostala do Európy, uplynulo šestnásť rokov. V rýchlom čase globalizovaného sveta sa zdá byť cesta Harbisonovej opery z USA do Európy pridlhá. Prirodzene sa natíska otázka, prečo. Po drážďanskej premiére je možné odpovedať takmer jednoznačne: *The Great Gatsby* je mimoriadne náročným hudobno-javiskovým opusom. Po všetkých stránkach – interpretačnej, inscenačnej i ekonomickej.
Myslím si, že by nebolo vecné porovnávať operu s jej majstrovskou literárnou predlohou, ani s filmovými adaptáciami. Každé z daných druhov umenia má špecifické vyjadrovacie možnosti, každé je originálom par excellence. V konečnom štádiu ide o to, čo si z predloženého diela odnesie cieľová skupina. Britský režisér **Keith Warner** vychádzal predovšetkým z dvojitej morálky spoločnosti, z jej márnivosti, ale i z neistôt vyplývajúcich z nenaplneného šťastia. Pri vedení postáv sa držal obsahu libreta, ale položil si aj otázku, kam dnes smeruje explozívny vývoj ľudstva.
Hlavnými protagonistami protichodného sveta superboháčov a sveta stojaceho v jeho tieni, sú mysteriózny a márnivý mladý milionár Jay Gatsby (**Peter Lodahl**) milujúci krásku Daisy (**Maria Bengtsson**), ktorá sa počas jeho vojenskej služby vydala za bohatého Toma (**Raymond Very**). Zámožný Tom podvádza Daisy s Myrtle (**Angel Blue**), zvodnou čiernou manželkou čierneho Georga (**Lester Lynch**), zamestnanca v špinavej zadymenej autoopravovni. Gatsby, dúfajúc v dodatočné naplnenie lásky s Daisy, sa chce vrátiť do minulosti. Jeho luxusná vila na brehu Atlantiku žije vo víre zábav – mestská smotánka tancuje doslova na vulkáne. Opera sa končí viacnásobnou tragédiou. Daisy neopätuje Gatsbyho lásku, autom prejde a zavraždí manželovu milenku Myrtle. Tom, akoby náhodou, zastrelí Gatsbyho, obdivovateľa svojej manželky Daisy. A napokon i čierny George, jediná kladná postava príbehu, schádza zo sveta vlastnou rukou. Rakvu milionára Gatsbyho neodprevádza na poslednú cestu nikto z jeho ligotavého sveta – už nie je nikomu potrebný.

Krutý, chladnokrvný príbeh, ktorý na javisku v dvoch dejstvách rozpráva (či skôr zapisuje na dobovom písacom stroji) kronikár Nick (dôležitú, ale spevácky i herecky nevďačnú úlohu stvárnil **John Chest**), sa udial na kompaktnej, divadelne pôsobivej trojdimenzionálnej scéne, poslednom diele zosnulého **Johana Engelsa.** Striedali sa na nej trblietavá spoločnosť hýriaca v oslnivom svetle (zbor Semperovej opery a viac než tucet tanečníkov divadla), požívajúca šampanské ponúkané elegantnou čiernou obsluhou, so začmudenou autodielňou, v ktorej sa skvelo originálne DKW 4=8 z roku 1930, vypožičané z mestského dopravného múzea. Opulentnosť javiskového riešenia umocňovala obrovská prepychová pohovka, zaberajúca takmer celý scénický priestor či naddimenzionálne rádio. Spoločenský protiklad sa pôsobivo zrkadlil aj v zámernom obsadení sólistov a komparzu aktérmi rozdielnej pleti, efektnosť scénického riešenia zvýrazňovali dobové kostýmy (**Emma Ryott**).
Stredobodom diela však ostáva hudobná zložka. Harbisonov brilantný kompozičný mix, táto zvláštna hudba súčasnosti, je aj napriek polyštýlovosti moderná, originálna, variabilná, všadeprítomná. Hudobná reč prelínajúca rôzne štýly stvárňuje charakter protichodných spoločností a do deja zasahuje raz akýmsi akademickým chladom, inokedy upokojujúcim teplom. Napríklad v scéne hýrivej nočnej zábavy siahol skladateľ do slávnej éry jazzu, využívajúc jeho špecifické tanečné rytmy, charizmatickému čiernemu Georgovi poskytol zase bluesové harmónie.
Harbisonova partitúra hýri synkopami, neustálymi zmenami taktu, konanie sólových postáv i zboru charakterizuje interpretačne skutočne náročný hudobný materiál. K jeho artikulácii je potrebný nevšedný ansámbel. Z tohto dôvodu si divadlo dovolilo dielo naštudovať s celým radom hostí. K nim patril aj **Wayne Marshall** – vyhľadávaný dirigent hudby Gershwina a Bernsteina, ktorému v krvi kolujú jazz, swing a blues. Marshall bol predestinovaný k náročnej úlohe. Nešlo len o to, prispôsobiť hudobné prevedenie potrebnému štýlu (toho by mal byť schopný každý veľký muzikant), ale ho aj dôveryhodne preniesť do publika. V prípade európskej premiéry americkej opery *The Great Gatsby* sa obecenstvo v Semperovej opere cítilo viac než oslovené. Naštudovanie disponujúce celou paletou inscenačných farieb a nápadov, nadštandardný vokálny prejav výborného speváckeho ansámblu a napokon kompletné hudobné stvárnenie predstavili pozoruhodné operné dielo súčasnosti vo vysokej interpretačnej kvalite.

Agata SCHINDLER

John Harbison: *The Great Gatsby*
Dirigent: Wayne Marshall
Scéna: Johan Engels
Kostýmy: Emma Ryott
Réžia: Keith Warner
Premiéra v Saskej štátnej opere 6. 12.

ZÜRICH

Cirkus Marthaler

Len pred tridsiatimi rokmi znovuobjavená opera Cesta do Remeša (1825), skomponovaná Gioachinom Rossinim pri príležitosti korunovácie francúzskeho kráľa Karla X., svojho času parodovala pomery vo vysokej šľachte. V diele bez konkrétneho príbehu, ktoré skladateľ napísal prakticky na telo hviezdam parížskeho Theatre du Italien, dokázal režisér Christoph Marthaler odčítať nečakane trefnú a komicky vypointovanú aktualitu.

V príležitostnej konverzačke karikoval Rossini národnostné hrdôstky i boliestky jednotlivých postáv z radov európskej šľachty. V hosťoch kúpeľného hotela „U zlatej ľalie“, šarmantne odkazujúceho na erb nového francúzskeho kráľa, sa určite našli aj účastníci skutočnej korunovácie. Podobne aktuálne pôsobil príbeh čudáckej spoločnosti, uviaznutej pre nedostatok koní v hoteli Madam Cortese, aj na publikum v sále zürišskej opery. **Christoph Marthaler** totiž preniesol dejisko dvesto rokov starého opusu do dnešnej malátnej Európy. Príbeh z prostredia vysokej európskej politiky tak tvoril rámec pre psychologicky motivované charakterové štúdie neurotických postáv. Marthalerovská optika, zaostrená na život človeka v područí potlačených túžob či všakovakých mindrákov, bola aj napriek aktualizovanej javiskovej estetike pravdepodobne vernou rekonštrukciou pôvodnej rossiniovskej roztopašnosti.

Retroštýl drevom vykladaných stien zasadačky (scéna **Anna Viebrock)** dopĺňal wellness kút s bazénikom na vodnú gymnastiku, nad nimi sa rozprestieralo podkrovie s holými betónovými stenami a vzduchotechnikou. Naivné olejové maľby európskych politikov mu dodávali charakter skladu s ideológiami, odpočúvacie zariadenie slúžiace Donovi Profondovi pri jeho katalógovej árii, v ktorej vypočítava národnostné zvláštnosti jednotlivých hostí, zase nutne evokovalo posledné špionážne škandály EU. Marthaler zaostril režisérsku optiku na európske spoločenstvo, ktoré sa napriek proklamovanej jednote rozpadá v spiatočníckych „samomluvách“, oslavujúcich národné klišé.

No ešte viac než povrchné monológy komických postáv, ktoré sa ponevierajú medzi hotelovým bazénom, chodbou konšpiračných izieb (miesta uzatvárania a vzápätí zrádzania dohôd) a kardiologickou jednotkou intenzívnej starostlivosti, zaujímajú režiséra menšie či väčšie drámy medzi jednotlivými postavami. Tie sú najčastejšie motivované ich mentálnymi blokádami. Vedúca hotelovej služby Maddalena (**Liliana Nikiteanu**) trpí zvláštnym tikom, jej šéfka Madame Cortese (lyricky jemná **Serena Farnocchia**) sa najradšej vyjadruje harmonicky a melodicky. Hotelový lekár Don Prudenzio (hlasovo objemný a prierazný **Roberto Lorenzi**) je fušer, ktorého autistickí pacienti kŕčovito cvičia v bazéniku vodnú gymnastiku. A módou posadnutá grófka Folleville (svižne trilkujúca koketná **Julie Fuchs**) odpadne po správe, že koč vezúci jej garderóbu skončil v bahne. Literát Don Profondo (decentne komický a profundný **Scott Conner**) obsedantne zapisuje a katalogizuje imanie hostí. Tak trochu uletená španielska speváčka Corinna (**Rosa Feola**, fantasticky balansujúca medzi ironizujúcou pózou a vášňou) je jablkom sváru takmer celého mužského osadenstva, vrátane ruského generála Libenskofa (svetlý a prierazný tenore di grazia **Javiera Camarenu**), čo zase vzbudzuje nevôľu u poľskej generálskej vdovy Melibey (brilantne virtuózna a jemná **Anna Goryachova**).

Marthaler šikovne vsádza na komickosť, ktorá vyvstáva z príkreho stretu rozdielnych motivácií a záujmov postáv. Jeho skeče našli vynikajúcu oporu v Rossiniho afektmi nabitej hudbe, ktorá sa kolíziami s textom libreta a ešte častejšie s javiskom výrazne podieľala na konštruovaní komickej situácie. Režisér využil každý ironický zlom hudobnej dramaturgie. Disonancie grotesky napokon vyústia do záverečného harmonického tutti, demonštrujúceho domnelú jednotu spoločnosti. Patetickému lieto fine, ktoré už u Rossiniho nepôsobí príliš hodnoverne, unikne Marthaler lakonickou poznámkou na titulkovacom zariadení: „Libreto z technických príčin dočasne nedostupné.“

Cesta do Remeša (foto: M. Rittershaus)

Divák sa tak môže plne koncentrovať na pôvabný spev Corinny sprevádzaný harfou. Jej sólo však ruší nie príliš presvedčivá harmónia medzi zborom situovaným do hľadiska a tutti ostatného ansámblu stojaceho na scéne medzi časťami vraku dopravného lietadla. Falošposolstva záverečného apelu na bratstvo medzi národmi by bola divákovi jasná aj bez obhorenej turbíny a zlomeného krídla.

Napriek inteligentnej réžii a atraktívnej choreografii stál úspech večera predovšetkým na bezchybne hrajúcich a spievajúcich mladých sólistoch. Ansámbel trinástich hlavných postáv, rozšírený o dve činoherné roly a priam akrobatický dámsky baletný kvartet, niesol Marthalerovu víziu zanietene a presvedčivo. **Daniel Rustioni** s **Philharmoniou Zürich** bol krotiteľom v Marthalerovom cirkuse, v ktorom vedel popohnať, podržať, opantať, zviesť a nechať vyniknúť nielen jednu z najskvostnejších Rossiniho partitúr, ale aj spevákov na javisku. Marthalerovu geniálnu grotesku, hudobné, spevácke aj herecké oduševnenie na javisku i v orchestrisku kvitovali diváci salvami smiechu, dlhotrvajúcim potleskom a hustým kvetinovým dažďom.

Robert BAYER

Gioachino Rossini: *Cesta do Remeša*
Dirigent: Daniele Rustioni
Scéna a kostýmy: Anna Viebrock
Réžia: Christoph Marthaler
Premiéra v Opernhaus Zürich, 6. 12.,
navštívené predstavenie 9. 1.

BUDAPEŠŤ

Bizarne dekadentný Vivaldi

Napriek tomu, že Antonio Vivaldi napísal takmer stovku opier (známych je asi polovica), hrávajú sa len zriedka. Maďarská štátna opera nedávno uviedla kontroverznú inscenáciu jednej z nich – Farnaceho.

Naštudovať *Farnaceho* nie je jednoduché: bol niekoľkokrát prepracovaný, a tak existovalo viacero verzií partitúry, z ktorých dnes poznáme iba dve (pre predstavenia v Pavii a Ferrare). Po premiére v benátskom divadle Teatro di Sant'Angelo (1727) ho v 18. storočí popri ďalších talianskych mestách hrali tiež v Madride a v Prahe.

Libretista Antonio Maria Lucchini spracoval v peripetickom príbehu udalosti z čias Pontského kráľovstva. Kráľ Farnakés v ňom zápasí nielen s rímskymi dobyvateľmi, ale aj s úspechmi a slávou svojho mŕtveho otca Mithridata VI., ktorý v 1. storočí pred Kr. vybudoval ríšu, siahajúcu od brehov Čierneho mora až k Sýrii a Arménsku. Tristnú a beznádejnú situáciu hlavného hrdinu nevyriešil ani sobáš so sesternicou Tamiri, dcérou nekompromisnej Berenice, ovdovelej vládkyne susednej Kappadócie. Naopak, pomstychtivá teta/svokra nedokáže Farnacemu odpustiť, že jej zviedol a ukradol dcéru, spolčí sa s rímskym vojvodcom Pompeiom a plánuje zničiť Farnaceho kráľovstvo i rodinu. Medzi svetmi živých a mŕtvych, uprostred vášní, intríg a bojov sa zmieta malý syn/vnuk, rukojemník vyhrotených vzťahov dospelých. Hoci je dôležitým dejotvorným činiteľom, vo Vivaldiho opere nespieva ani nehovorí, dokonca nemá ani meno. Dlhoročná rodinná i politická tragédia napodiv nekončí krvou, ale absurdným happyendom: Berenice odpúšťa porazenému Farnacemu a daruje mu život i rodinu.

Farnace spája operu seria s operou buffa (či až s operetou). Autori budapeštianskej inscenácie (navštívené predstavenie 13. 12.) vsadili práve na túto žánrovú hybridnosť, vďaka čomu dodali zdĺhavej a dosť nudnej Vivaldiho hudbe dynamickosť a komický ráz. Nedramatické hudobné repetície vyvážili nápaditou spektakulárnosťou: bola to pastva pre oči i uši, v ktorej namiesto skladateľa bavili divákov režisér (**Ferenc Anger**), scénografka (**Éva Szendrényi**), kostýmový výtvarník (**Gergely Zöldy**) a choreografka (**Marianna Venekei**). A samozrejme, spevácke, herecké a tanečné výkony protagonistov. Oni všetci sa podpísali pod bizarný charakter predstavenia, ktorému dominovali hyperbola, irónia a čierny humor.

V pôvodnom Vivaldiho obsadení spievali hlavné roly ženské hlasy (Farnace, Tamiri, Berenice, Selinda) a kastráti (Pompeo, Gilade, Aquillio). Režisér Anger obsadil do postavy Farnaceho jedného z najexponovanejších kontratenoristov dneška, Španiela **Xaviera Sabatu**, a ženské roly zveril **Andrei Meláthovej** (Tamiri), **Tünde Szabókiovej** (Berenice) a **Atale Schöckovej** (Selinda). Tri kastrátske party rozdelil medzi lyrický tenor **Dávida Szigetvári**ho (Aquillio), soprán **Nóry Duzczaovej** (Gilade) a roboticky ovládaného herca **Pála Botonda** (Pompeo), pričom mlčanie posledného „poistil" speváckym alter egom **Barnabása Hegyiho** (Pompeiov hovorca). Chlapčenskú rolu stvárnil skvelý **Gábor Leveleki**. Desiati tanečníci (vojaci dvoch znepriatelených armád) boli spevákom a hercom rovnocennými partnermi v dynamickej choreografii, ktorá celkom otvorene persiflovala pohybovú kultúru gayov.

Barokovo pompézna scéna bola preplnená výstrednými rekvizitami s absurdnými odkazmi na súčasnosť. Opona s vyobrazením Mithridatovho mauzólea (podobného Leninovmu na Červenom námestí v Moskve) oddeľovala tri dejstvá, a zároveň odrážala Farnaceho rozpoltenosť medzi vlastnou prítomnosťou a minulosťou jeho otca. Geniálne rozčlenenie javiska na tri časti (naľavo dve horizontálne poschodia, napravo vertikálne schodisko) umožňovalo nielen plynulý pohyb aktérov a striedanie dejových výjavov, ale aj symbolický prechod medzi životom a smrťou, resp. telom a dušou. Spodná ľavá časť striedavo fungovala ako experimentálna pitevňa i mauzóleum, čo iba umocňovalo absurdnosť dejových situácií.

Z hudobného hľadiska bola najdôležitejšia autentická orchestrácia, pod ktorú sa podpísal dirigent **Pál Németh**, rešpektovaná autorita v oblasti interpretácie starej hudby. Najskôr prepísal do moderného notopisu obidve existujúce verzie partitúry a potom z nich spolu s režisérom a dramaturgom urobili novú verziu, vychádzajúcu najmä z rukopisu z Carrary. Z orchestra budapeštianskej Štátnej opery a štyroch hosťujúcich hudobníkov zostavil Németh 27-členný ansámbel, hrajúci na dobových nástrojoch. Dosiahol tak živý zvuk barokového orchestra, čím významne prispel k originálnemu prístupu všetkých zúčastnených tvorcov k Vivaldiho opere a ešte viac obohatil zážitok jej návštevníkov.

Jozef CSERES

LONDÝN

Turangalîla na Southbanku

Gargantuovská „pieseň lásky" Oliviera Messiaena sa Londýnom ozýva pravidelne. Minulý rok to bolo dokonca dvakrát, v máji na Southbanku (Philharmonia Orchestra/Salonen) a v auguste na BBC Proms (BBC Philharmonic/Mena). Dňa 16. 1. ňou v rámci európskeho turné na prasknutie zaplnil Royal Festival Hall venezuelský Símon Bolívar Symphony Orchestra pod taktovkou Gustava Dudamela.

Símon Bolívar Symphony Orchestra (SBSO) a jeho šéfdirigent **Gustavo Dudamel** robia venezuelskému programu všeobecného hudobného vzdelávania El Sistema dobré meno. Pôvodne mládežnícky orchester zložený z jeho účastníkov „dospel" a vyprofiloval sa na plne profesionálne teleso, čomu zodpovedá aj výber repertoáru. *Turangalîle* predchádzali 14. 1. Stravinského *Vták ohnivák* a *Svätenie jari*, 17. 1. orchester spolu s Danielom Barenboimom oslávil oboma Brahmsovými klavírnymi koncertmi 60. výročie Barenboimovho debutu v Royal Festival Hall.

Priznávam sa, že pred koncertom u mňa zaúradovali stereotypy. Bol som zvedavý na spojenie juhoamerického temperamentu a vášne s elektrizujúcou francúzskou rafinovanosťou. Očakával som rytmickú nespútanosť a živelnú zmyselnosť. Napokon však bolo viac rafinovanosti než vášne, menej plného orchestrálneho zvuku a viac detailov.

Najväčším prekvapením bola od začiatku sila zvuku a spôsob rytmického stvárnenia. Orchester evidentne bojoval s akustikou – aj napriek obrovskému obsadeniu znel utiahnuto. Dudamel vsadil na osvedčenú kartu a rozbujnenú masu *Turangalîly* (ktorá inak vďaka štyrom kontinuálne sa objavujúcim témam a „oddychovým" prechodným *Turangalîla*-častiam geniálne drží pohromade aj sama osebe) viedol tak, že celú dynamiku smeroval do záverečnej apoteózy vo Fis dur. Tým však utrpel prvý vrchol skladby, ktorý sa v desaťčasťovej mamutej symfónii nachádza presne v polovici: v piatej časti *Joie du sang des étoiles* (Radosť hviezdnej krvi) by sa bola žiadala výraznejšia dynamika, ktorá by vytvorila viac napätia.

Ešte viac než dynamika prekvapil spôsob, akým sa SBSO vyrovnával s messiaenovskou rytmikou. Ak by sme sa pridržiavali spomínaného stereotypu, *Turangalîla* so svojou „džungľou" bicích nástrojov a všetkými rytmickými finesami musí pre juhoamerických umelcov predstavovať prehliadku frázovania a rytmického cítenia. V skutočnosti sa skôr než spontánnosť uplatnila dôkladná, možno až puntičkárska príprava. Ploché frázovanie a vyblednutá dynamika prepožičali skladbe mimoriadne hladké plynutie, na hranici elegantnej nevýraznosti. Tým najvýraznejším, čo sa až do štvrtej časti *Chant d'amour II* (Spev lásky II) udialo, boli menšie nepresnosti v súhre. Samotná štvrtá časť sa však vďaka svojej vkusnosti a prirodzenosti stala jedným z najzaujímavejších momentov celej skladby.

→

Spontánnosť sa teda nijako neprejavila v dynamických gestách a vášnivých zvratoch, ale paradoxne tam, kde by sme ju najmenej očakávali – v najtichších, najintímnejších pasážach, v „kvetinovej téme“ v tretej časti (*Turangalîla I*), vo vtáčích spevoch v šiestej časti *Jardin du sommeil d'amour* (Záhrada, kde láska spí) a všade, kde dochádzalo k interakcii iba niekoľkých nástrojov. Tieto miesta boli také plynulé a samozrejmé, že pôsobili ako improvizácia. Škoda, že z nich niekedy až príliš vyčnieval vibrafón.

Mimoriadne zručné ruky 28-ročnej čínskej klaviristky **Yuje Wangovej** si s najvypätejšími pasážami poradili rovnako presvedčivo ako s meditatívnymi momentmi. Obzvlášť vtáčie spevy vyzneli v jej podaní neobyčajne plasticky. Wangovej žiarivý iskrivý tón sa výborne dopĺňal s orchestrálnym trblietaním, ktoré mimoriadne vkusným výkonom ozvláštňovali Martenotove vlny legendárnej ondistky **Cynthie Millarovej**. Mohlo sa zdať, že zvuk tohto nástroja – poznávacieho znamenia *Turangalîly* – v plnom zvuku orchestra zanikal, no aj keď nebol okamžite rozpoznateľný, vždy dával orchestru ten správny mimozemský šmrnc.

Dudamelova zvuková rovnováha hraničila s posadnutosťou – po vyrovnanosti, elegancii a precíznom stvárnení detailov. Žiadne extraterestriálne orgazmy sa nekonali, jeho *Turangalîla* pôsobila skôr ako mimoriadne jemná a nesmierne bohato zdobená tkanina, čo sa vlní v jarnom vánku. Pozeráte sa však na ňu opačnou stranou ďalekohľadu.

Alexander PLATZNER

VIEDEŇ

Věc Makropulos přesně podle Janáčka

Uvedení Janáčkovy opery Věc Makropulos ve Vídeňské státní opeře v prosinci 2015 bylo premiérou ve třech aspektech. Předposlední opera brněnského mistra zazněla na prknech této scény od svého vzniku vůbec poprvé, premiérou byla i účast hostujícího dirigenta Jakuba Hrůšu, a do třetice zbrusu nová partitura janáčkovského specialisty a muzikologa Jiřího Zahrádky, jež společně s vídeňským vydavatelstvím Universal Edition noty pro kritickou edici připravil. Zahrádka je již zkušený editor, který při své práci vychází z pečlivého studia pramenů, opírá se o mnohaleté zkušenosti v oblasti janáčkovského bádání, přičemž ale zohledňuje provozovací praxi a dokáže skloubit autentickou podobu partitury se současnou interpretací.

Že má Janáčkovu hudbu od malička v krvi, přiznal brněnský rodák **Jakub Hrůša** nejen v rozhovoru pro časopis Bühne Nr. 12/2015. Bylo to znát především z jeho vynikající, bezchybné a pečlivé interpretace, která nikterak nezaznamenala handicap, že na každém z pouhých pěti provedení v letošní sezóně sedí poněkud jiná orchestrální sestava. Svižná tempa, všechna témata a motivy jasné a zřetelné, ostré tympány, briskní rudolfínské fanfáry – díky nové edici se Janáčkově partituře vrátila její zemitost a živelnost. Noty zbavené pozdějších dirigentských úprav a doplňků zní pod Hrůšovým vedením ve své syrovosti, strohosti, objevné instrumentaci neskutečně moderně a dokazují, jak geniální a originální Janáček (rokem narození de facto autor 19. století) skutečně byl, jak nenapodobitelný je jeho styl. Použití dlouhých textů – prakticky klasických divadelních dialogů, které jsou tu zpívány, tu mluveny – bylo v Janáčkově době něčím zcela novým a neobvyklým, stejně jako nástrojové kombinace a jejich neobvyklé rejstříky, komplikované rytmy, často na hranici hratelnosti.

Inscenace v režii **Petra Steina** se přísně drží Janáčkových scénických poznámek – máme tak svým způsobem možnost vidět operu, jak si ji pravděpodobně autor sám představoval. Stein je ostatně pověstný svým radikálním přístupem k přesné interpretaci děl, pokud možno bez režijního výkladu, případně jen minimálně, včetně scénického osvětlení. K tomu se pojí i dobová, rovněž dle Janáčkových poznámek vyvedená scéna **Ferdinanda Wögerbauera** a kostýmy **Annamarie Heinreichové.** Janáček tvrdohlavě trval na dodržování všech poznámek i na přesném a dokonalém provedení hudebním. A přesně to se ve Vídeňské státní opeře povedlo.

Velmi náročný je zejména part Emilie Marty. Prakticky celé tři akty se pěvkyně nehne z jeviště, přičemž během večera projde vývojem

L. Aikin (Emilia Marty) a Ľ. Ludha (Albert Gregor) (foto: M. Pöhn)

od arogantní operní divy k citlivé a hluboce nešťastné ženě, jež ne vlastní vinou musela žít tři sta let. Svým cynismem, lhostejností, vyzývavostí zakrývá Elina Makropulos své skutečné city i krutý život osamocené, byť obdivované a bohaté ženy. Viz např. její scéna s bláznivým starcem Haukem-Šendorfem (**Heinz Zednik**), která s kastaněty v orchestru a quasi španělským tancem na scéně vyznívá tragikomicky, že z toho až běhá mráz po zádech, protože právě s ním – starcem/bláznem (bývalým milencem) dá Emilia Marty průchod svým citům, své vášni. Zatímco k sobě věkově rovnému Prusovi je chladná a tvrdá, jde jí jen o získání Věci Makropulos. **Laura Aikin** vystihla velmi dobře všechny polohy náročné role nejen pěvecky, ale i po herecké stránce. **Markus Marquardt** byl jako Jaroslav Prus poněkud nevýrazný, oproti tomu Vítek **Thomase Ebensteina** nebo Dr. Kolenatý **Wolfganga Bankla** mile překvapili srozumitelnou češtinou a přirozeným hereckým projevem. Některé z postav – např. Krista **Margarity Gritskové** nebo Albert Gregor **Ľudovíta Ludhu** – „přehrávali“ (dnes jsme přeci jen zvyklí na civilnější projev pěvců na scéně), ale do celkové režijní koncepce právě toto „přehrávání“ zapadlo velmi dobře. Zvýraznilo psychologii a dramatičnost postav – můžeme se domnívat, že takto se za Janáčka pravděpodobně hrálo.

Režijní vklad jsme zaznamenali teprve v nejvypjatějším třetím dějství: na závěr přichází Elina Makropulos jako mumie, vyschlá, v bílém rubáši. Svým nevhodným exteriérem (vzhledem k předešlé eleganci celé inscenace) tak shodila katarzi celého díla. „*Věříte v lidstvo, v lásku … ve mně se život zastavil…*“ Silná slova nesena Janáčkovou cituplnou a výmluvnou hudbou stačí k tomu, aby divák pochopil, jakým utrpením si tato žena během svého předlouhého života prošla, nebylo třeba to nijak výtvarně zdůrazňovat. Zvláštně působil i mužský sbor, který v klasických koncertních oblecích zničehožnic nastoupil v závěru opery do pravé strany hlediště, odkud odzpíval text: „*…jsme jen věci a stíny … umřít a odejít…*“ Jeho propojení s jevištěm a sólem Eliny Makropulos, alespoň toho večera, nevyšlo.

Opera *Věc Makropulos* zabývající se tématem smrti, věčnosti, mládí a stáří, smysluplnosti života, jeho konce i věčnosti, je v dnešní době velmi aktuální. Ideál věčného mládí a krásy, různé vitamínové pilulky, zaručeně omlazující krémy, plastické operace zajistí možná mladistvý vzhled, ale ne mladého ducha nebo lepší kvalitu života, a už vůbec ne nesmrtelnost. Smrt a stáří jsou v dnešní době z našich životů vytěsněny jako něco nepatřičného, co se nás netýká. Ale jak vidíme v příběhu Eliny Makropulos, právě svou smrtelností dostávají naše životy motivaci, smysl a přesah do věčnosti.

Kdo má rád a čeká originální režijní výklad, bude touto inscenací zklamán. Ten, kdo dosud viděl *Věc Makropulos* právě v různých výkladech a interpretacích, může být s její vídeňskou podobou spokojen.

Lenka NOTA

Leoš Janáček: *Věc Makropulos*
Dirigent: Jakub Hrůša
Scéna: Ferdinand Wögerbauer
Kostýmy: Annamaria Heinrich
Réžia: Peter Stein
Premiéra vo Viedenskej štátnej opere 13. 12.,
navštívené predstavenie 20. 12.

klasika

Dvořák Beloved Songs
J. Kurucová
T. Feinstein, klavír
Viva Musica! Records 2015

Rubinstein & Mussorgsky: Songs of Love and Death...
Š. Kocán
A. Pospīšila-Boroduļina, klavír
Viva Musica! Records 2015

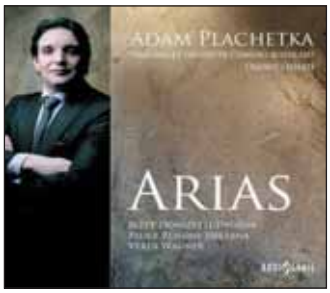
Agentúra Viva Musica!, ktorá je už vyše desaťročie organizátorom populárneho letného festivalu, sa rozhodla rozšíriť pole svojej pôsobnosti aj na vydavateľskú oblasť. Už jej prvé kroky boli úspešné, keď oslovila špičkového slovenského tenoristu Pavla Bršlíka a klaviristu Róberta Pechanca, aby nahrali výber z piesní Mikuláša Schneidra-Trnavského. V decembri minulého roku pribudli do portfólia Viva Musica! Records ďalšie dva tituly, obsahovo i vizuálne nadväzujúce na myšlienku predstaviť slovenských operných spevákov mladšej generácie, ktorí sa úspešne etablovali vo svete.

Mezzosopranistka Jana Kurucová zostavila výber Dvořákových piesní, ktorý prezrádza jej silnú väzbu k tomuto repertoáru. Ide o výber z cyklov *Písně na slova z rukopisu královédvorského*, *Písně na slova Elišky Krásnohorské* a kompletné zbierky *V národním tónu* a *Písně milostné*. Dvořákova hudba našla v Kurucovej umelkyňu, ktorá sa vďaka emocionálnej a muzikálnej interpretácii dokázala s ľahkosťou vysporiadať s viacerými intonačne, dynamicky či na frázovanie obtiažnymi pasážami. Jej jedinou slabinou je nevýrazná artikulácia, niekedy treba skutočne napínať sluch, aby poslucháč spoznal, že spieva po česky. Tahmina Feinstein, ktorá Kurucovú citlivo sprevádza na klavíri, hrá s citom pre štýl a ponecháva speváčke dostatočnú výrazovú voľnosť.

Na CD *Piesne lásky a smrti...* basistu Štefana Kocána sa nachádzajú dva kompletné cykly: *Perzské ľúbostné piesne* Antona Rubinsteina a Musorgského *Piesne a tance smrti*. Kým Musorgského cyklus je obľúbenou súčasťou repertoáru, Rubinstein je absolútnou raritou. *Perzské ľúbostné piesne* boli pôvodne skomponované na nemecké básne Mirzu-Schaffyho, do ruštiny ich vynikajúco preložil Piotr Iljič Čajkovskij. Kocán, ktorý študoval okrem iných aj u legendárneho ruského basistu Jevgenija Nesterenka, patrí v súčasnosti medzi popredných predstaviteľov tradície založenej Rusom Fiodorom Šaľapinom a Bulharom Borisom Christovom, u nás ju rozvíjal najmä Sergej Kopčák. Hlas Štefana Kocána má príjemnú farbu s množstvom odtieňov. Nechýbajú mu sila a presvedčivosť hĺbok, démonický podtón ani monumentálnosť či vznešenosť. Tieto kvality možno, samozrejme, využiť najmä v opere. Napriek tomu sa ani v piesňovom repertoári spevák nemusí nijako obmedzovať, ako to býva u niektorých kolegov z jeho hlasového odboru zvykom. Dokáže svoj objemný hlas úplne prirodzene a bez problémov v ktorejkoľvek polohe stíšiť a šetriť si jeho plné rozvinutie pre hudobné vrcholy. Obaja skladatelia mu na novom albume dokonale „sadli". Poskytujú mu priestor pre precítenie ruskej melancholie a odovzdanosti, dramaticky vďačné pasáže i exotickosť orientálneho koloritu. Nahrávka je veľmi emocionálna, vychádza v prvom rade z Kocánovho mimoriadneho citu pre spievané slovo a melodiku ruského jazyka. Spevák dokonale artikuluje, jeho bas skvele zvláda expresívne polohy, no vie byť aj introvertne lyrický alebo až tanečne rytmický. Treba oceniť tiež príkladnú kontrolu dychu, precíznosť vo frázovaní, farebnosť a mimoriadnu vyrovnanosť tónu v hraničných polohách. Optimálnou oporou mu je klaviristka Aleksandra Pospišila-Boroduļina. Na prvé počutie sa zdá, ako by bol jej klavír v pozadí, no pri lepšom sústredení poslucháč ocení jej skvelé sprevádzačské schopnosti – akoby so spevákom tvorila jednu bytosť.

Obidva nové albumy (podobne ako predchádzajúci Pavla Bršlíka) vyšli v luxusnej knižnej väzbe, v špičkovej grafickej podobe, s obsiahlou viacjazyčnou textovou časťou vrátane profilov účinkujúcich a textov piesní. Vynikajúce sú slovenské preklady ruských piesní – Silvie Ruppeldtovej (*Perzské ľúbostné piesne*) a Štefana Kocána (*Piesne a tance smrti*).

Jozef ČERVENKA



ARIAS
Bizet, Donizzetti
Dvořák, Pauer
Rossini, Smetana
Verdi, Wagner
A. Plachetka
SOČR
O. Lenárd
Radioservis 2015

„*Má jihočeská zemi...*" Mladý český basbarytonista Adam Plachetka exceluje na svojom novom albume azda najviac v domácom repertoári. Okrem Dvořáka, Smetanu – a u nás prakticky nespievaného Jiřího Pauera (1919–2007) – ponúka výber belkantovej, francúzskej, verdiovskej, ale aj wagnerovskej opery. Ako píše autor sprievodného textu Daniel Jäger, Plachetka predvádza výber toho najlepšieho, čomu sa v ostatnom čase venuje, súčasne prezrádza smer, ktorým sa uberá. S výnimkou jeho obľúbeného Mozarta, ktorý sa na CD neobjavuje, dramaturgia korešponduje jeho aktuálnym koncertným plánom: Don Giovanni, Figaro, Belcore, Dottor Malatesta, Paolo Albiani. Spoľahlivým partnerom Plachetku je Symfonický orchester Českého rozhlasu s Ondrejom Lenárdom, pod ktorého vedením podávali české i slovenské orchestre vždy nadštandardné výkony. Spevák má bezproblémovú dychovú techniku a vysokú hlasovú kultúru. V tejto súvislosti si zaslúži zmienku aj jeho predchádzajúce CD s barokovými áriami, ktorých sa zhostil veľmi dobre aj napriek skôr mozartovsko-romantickému hlasovému charakteru svojho hlasu a ich náročné koloratúry dokázal zaspievať s nadhľadom. Azda jediná vec, ktorú možno vynikajúcemu speváko vyčítať, je prílišné vibrato. Najviac ma rušilo v árii Enrica z 1. dejstva *Lucie di Lammermoor*, ktorou CD začína. Objavuje sa však vo viacerých áriách, pričom občas pôsobí až nepríjemne. Chápem však, že takýto typ hlasu môže byť náročné udržať v exponovaných polohách „na uzde". Plachetka dokáže mimoriadne pôsobivo uchopiť charakter postavy a vokálne ho stvárniť. Dobrým príkladom je slávna ária Bizetovho Escamilla, ktorá je pre mnohých spevákov priestorom pre vokálne klišé a emocionálnu exhibíciu na úkor techniky. Plachetka však neopúšťa kultivovaný prejav a s technickým i výrazovým nadhľadom zvláda aj veľkú nónu, ktorú mnohí prejdú radšej „tlakom". Album uzatvára dojímavá *Má jihočeská zemi* už zmieneného Jiřího Pauera z „janáčkovskej" opery *Zuzana Vojířová* (1959). Plachetka ňou dotvára bohatú škálu polôh svojho CD, ktoré poslucháčovi ponúka kvalitný hudobný zážitok.

Ján TKÁČ

Prague Kaleidoscope
Duo Teres
ArcoDiva 2015/Hevhetia

Slovensko-české Duo Teres v zložení Lucia Fulka Kopsová (husle) a Tomáš Honěk (gitara) existuje už deväť rokov a je známe tým, že sa sústreďuje predovšetkým na uvádzanie pôvodných skladieb pre husle a gitaru. Na svoj debutový album (ArcoDiva, 2010) mladí hudobníci nahrali sonáty Paganiniho a diela starších českých autorov 20. storočia (J. Novák, J. Truhlář, A. Tučapský). Originálnu tvár ich druhého CD *Prague Kaleidoscope* predurčuje skutočnosť, že v uplynulých rokoch sa repertoár Dua Teres neustále rozširuje o nové skladby, komponované priamo na ich podnet. Že sa pritom umelci nebránia kontaktom s hudobným svetom mimo (zdanlivo) prísnych kontúr artificiálnej hudby, prezrádza hneď úvodný *Quiet Talk* Martina Brunnera. Romanticky znejúca kompozícia je veľmi príjemným vstupom a to, že jej autor je jazzovým klaviristom, naznačia len niektoré úseky druhej časti. Najrozsiahlejším a zároveň azda najzávažnejším dielom na CD je *Prague*

→

Kaleidoscope izraelského skladateľa ruského pôvodu Jana Freidlina. Skladba formou piatich „obrazov" sprítomňuje „couleur locale" židovskej Prahy, najcharakteristickejšie citeľný v časti *Old Street Tune* či nevtieravo zahalený do romantického sentimentu v časti *Flowing Bridges on the River*. Ďalší z českých jazzových hudobníkov, ktorý pre Duo Teres skomponoval skladbu, je Karel Růžička. Jeho *Bolero* je prekvapivo pokojné a inšpiráciu španielskym tancom necháva preniknúť na povrch len veľmi uvážene (charakteristický triolový rytmus sa naznačí v niekoľkých krátkych úsekoch). Vtip, hravosť a obrazotvornosť sú príznačné pre *Konverzace* Lukáša Hurníka. Päť krátkych častí predstavuje príbeh zo života naznačujúci neustály kolobeh striedania porozumení i nedorozumení medzi ľuďmi... Snivý charakter i rytmickú vyhranenosť, striedavo prítomné v predošlých kompozíciách, zaujímavým spôsobom kombinuje *Kytaroviolino op. 41* Ondřeja Kukala. Dobre vybudované gradačné momenty diela s virtuóznymi prvkami ho zároveň stavajú do pozície vrcholu celého albumu. V pozícii „prídavku" CD uzatvára trojčasťová skladba *Strangers* (Cudzinci) jazzového klaviristu slovenského pôvodu Mateja Benka. Celkovo možno povedať, že *Pražský kaleidoskop* si vo svojej podobe zachováva štýlovú homogénnosť a hoci by sa miestami mohlo zdať, že cieli skôr na menej náročného poslucháča, umelecký potenciál, elektrizujúca zanietenosť a technická bravúra oboch protagonistov môžu s týmto repertoárom presvedčiť aj milovníkov výsostne klasického žánru. Na záver už len jedno želanie: bolo by sympatické, ak by sa Duu Teres v budúcnosti podarilo nadviazať intenzívnejšiu spoluprácu aj so skladateľmi na slovenskej strane rieky Moravy.

Juraj BUBNÁŠ

Luys i Luso
T. Hamasyan
Yerevan State Chamber Choir,
H. Topikyan
ECM 2015/DIVYD

Arménsky jazzový klavirista Tigran Hamasyan svojím ECM debutom prekvapil. Výbušný talent mladého hudobníka sa dosiaľ odmietal zmestiť do akéhokoľvek žánrového „priečinka". Hamasyan koketoval s hip hopom, experimentoval s elektronikou, jeho neurotické groovy a explozívny prístup k improvizácii mali vždy príchuť mladíckej provokatívnosti. Tentoraz je všetko inak. Hamasyan sa (metaforicky i doslovne) vrátil na „rodnú hrudu" a svoju pozornosť obrátil k bohatstvu arménskej sakrálnej hudby, aby ho svojským spôsobom pretvoril. Žiadna elektronika, žiadna rytmika, len akustický klavír a zbor, žiadne ostré hrany ani provokatívnosť...
Výsledok je fúziou viacerých prístupov: tradície arménskych liturgických spevov v historickom rozpätí od 5. po 20. storočie (šarakany – bohato melizmatické, do detailov prepracované monodické hymny v systéme ôsmich hlasov, úryvky Komitasovej *Božskej liturgie* a pod.), klasickej, „európsky" notovanej hudby a klavírnej improvizácie. Tá samotná spája popri nepopierateľných jazzových elementoch (ako prvé prídu v tejto súvislosti na um mená Keith Jarrett a Jan Garbarek) aj prvky klavírnej štylistiky prelomu 19. a 20. storočia a tiež špecificky arménskej klavírnej tvorby, či už Komitasovej (cítiť tu vplyv celkom unikátnej sadzby aj rytmiky jeho *Arménskych tancov*) alebo skladateľov zo sovietskej éry, v prvom rade Arna Babadžanjana. To všetko akýmsi zázrakom tvorí jednotu. Hamasyan pristupuje k „hudbe predkov" s rešpektom a dokonalým porozumením. Reharmonizácie pôvodných nápevov sú nápadité, no pritom citlivé, zvuk klavíra pôsobí v spojení so zborovými hlasmi prirodzene, nenásilne a nevtieravo. *Luys i Luso* („svetlo zo svetla") je arménskym ekvivalentom latinského „lumen de lumine" z Kréda. Staré cirkevné nápevy sa tu objavujú niekedy v dvoch či troch rozličných adaptáciách, vďaka čomu sa albumom vinie nie jedna, ale hneď niekoľko „červených nití". Vzniká tak príbeh s postupne sa rozvíjajúcimi motívmi, epizódami, ktoré sa začali na jednom, aby v obmenenej podobe pokračovali na inom mieste. Hamasyan napríklad otvára album stručnou éterickou klavírnou improvizáciou na melódiu hymnu *Ov Zarmanali* a neskôr na nej stavia tektonicky prepracovaný miniatúrny „klavírny koncert" so sprievodom zboru. Pomedzi to sú „vpletené" nápevy Mesropa Maštoca, učenca, ktorý v 5. storočí zostavil arménsku abecedu, či Grigora Narekaciho, mystika z 10. storočia, ktorého Arméni považujú za svojho prvého básnika. Hamasyan pritom vždy skúša nové aranžérske prístupy: Maštocovu *Ankanim araji Qo* ponecháva v „konzervatívnej" podobe, so spevom ponad držaným vokálnym burdonom a sám iba jemne dokresľuje harmóniu perlivým preludovaním, v *Nor Tsaghik* Nersesa Šnorhaliho zasa vkusne a inteligentne využíva preparáciu klavíra, v Narekaciho *Havoun Havoun* necháva vyniknúť sólový soprán, ktorého farba, spôsob artikulácie a viazania tónov silne evokujú zvuk arménskeho duduka – okamihy rozochvievania trstinového plátku vloženého do píšťaly z marhuľového dreva sprítomnené ženským hlasom pôsobia priam magicky... K najvýraznejším motívom však patria úryvky z dnes už legendárnej a aj za hranicami Arménska známej Komitasovej liturgie. Z tohto monumentálneho, hoci torzovitého diela (pre udalosti spôsobené osmanskou genocídou Arménov v roku 1915 ho autor nikdy nedokončil) si Hamasyan vybral tri témy. *Hayrapetakan Maghterg*, nádherná melódia v trojdobom takte (na vôbec prvej komerčnej nahrávke diela, uskutočnenej v Jerevane ešte na sklonku sovietskej éry, je uvedená v samom závere liturgie) je akousi idée fixe albumu. Hamasyan najprv ponúka jej čisto inštrumentálnu reharmonizáciu, neskôr sa k nej znova vracia; klavír a zbor znejú oddelene, potom splývajú a nad zborovými hlasmi zaznievajú úchvatne jemné „harmonické výpary" klaviristovej improvizácie, ktoré nútia zatajiť dych. Druhou výraznou témou je melódia trisagionu Komitasovej liturgie *Surb Astvats* (Svätý Bože), kde Hamasyan transformuje jej harmóniu, no skvelým spôsobom zachováva a zvýrazňuje takmer rituálne hypnotický charakter pôvodného rytmu. Komitas, s jeho patriarchálnou ódou *Orhnyal e Astvats*, napokon celý album uzatvára. Historická gramofónová nahrávka prejde do aktuálnej interpretácie zboru, Hamasyan opäť jemne a nápadito preluduje...
Bohatstvo *Luys i Luso* dokáže v plnosti vychutnať iba arménsky poslucháč, ktorý rozumie textom, pozná pôvodné nápevy a nespočetné asociácie, v nejednom prípade zviazané s tragickými osudmi národa, sa mu vynárajú ako neodmysliteľná súčasť jeho identity. Napokon, aj naplánovanie uvedenia projektu v roku pripomienok stého výročia genocídy nebolo náhodné a navonok môže pôsobiť ako výrazné politické gesto. Hamasyan však mieri kamsi hlbšie: nápaditosťou koncepcie, muzikalitou a tiež nespornými interpretačnými kvalitami Jerevanského štátneho komorného zboru dokáže aj nearménskemu poslucháčovi otvoriť dvere do zatiaľ nepoznaných, no o to príťažlivejších hudobných svetov.

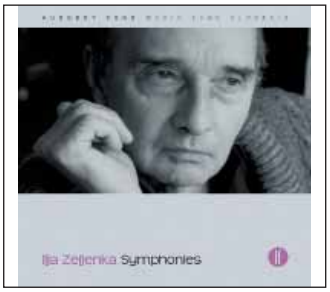
Robert KOLÁŘ

Cerberus
Book of Angels Vol. 26
The Spike Orchestra
Tzadik 2015/Hevhetia

Vyše tristo skladieb série *Masada Book Two: Book of Angels* newyorského skladateľa Johna Zorna prostredníctvom hudby „mapuje" menoslov padlých anjelov a démonov. Narastajúce portfólio kolekcie židovskej hudby sa zastavilo na čísle 26. Naštudovania diel na albume *Cerberus* sa ujal The Spike Orchestra. Desať postáv z démonológie zvukovo „ožíva" v bigbandovom zvuku posilnenom rockovou sekciou. Pozornosť púta, pochopiteľne, najmä dychová sekcia, ktorej dokonalé frázovanie, presné nástupy a drsná energia rinúca sa z divoko znejúcich plechov predstavuje v kontexte celej série inštrumentálne azda najpriliehavejšie stvárnenie pekelných mocností. Druhou, rovnocennou entitou, je rocková časť ansámblu tvorená gitarou, klávesami, basou, bicími a dominantným akordeónom. *Cerberus* je pôsobivý tým, že na vyvolanie apokalyptických vízií nevyužíva chaos, príkre disonancie ani aleatoriku. Zvuk ansámblu predstavuje unikátnu prehliadku multižánrovej world music. V jednotlivých skladbách štýlovo osciluje medzi tradičným newyorským bigbandom, občas zabrúsi do vôd tých najlepších tradícií estrádnej hudby sovietskych cirkusov, ktoré mieša s nepravidelnými rytmami zbesilých balkánskych dychoviek a klezmerových kapiel a prináša tak vznešený i hrozivý zvukový ošiaľ. Kľúčom k úspechu famózneho spracovania Zornových tém, kombinujúcich jazz, rock, klezmer i avantgardu, sú aranžmány skladateľov Nikki Franklinovej a Sama Eastmonda, ktorí hľadali inšpiráciu v dielach Ellingtona, Zappu a Carla Stallinga. Výsledná zvuková podoba je veľmi sofistikovaná, dychy sa okrem spoločných nástupov zaujímavo akordicky vrstvia, aby ešte viac vynikli jednotlivé nástroje. Album disponuje vynikajúcou zvukovou kvalitou záznamu všetkých nástrojov v celom spektre rozsahu, no zvlášť v hlbokých polohách. Občas sa mihne ponáška na hudbu k westernu (*Hananiel*),

inšpirácia španielskou hudbou (*Hakha*) alebo vyložene rockové vplyvy (*Thronus*), v klezmerovej *Shinial* žiari klarinet nad roztancovanou rytmikou. Album *Cerberus* postupne graduje k záverečnej skladbe *Pahadron*, ktorá je fúziou židovských melódií, temných, pomalých metalových gitarových rifov, desivých vstupov dychovej sekcie a dunivého súznenia basy a trombónov v pekelných hĺbkach. *Cerberus* má v rámci už i tak vysokej úrovne *Knihy anjelov* veľký potenciál zaradiť sa medzi Zornove najvydarenejšie albumy.

Peter KATINA



Ilja Zeljenka
Symphonies
SOČR
O. Dohnányi
L. Slovák
Hudobný fond 2015

Vladimír Bokes
Symphonies
Slovenská filharmónia
B. Režucha
Štátna filharmónia Košice
R. Zimmer
Hudobný fond 2015

Dávno som nemal z novovydaných nosičov také zmiešané pocity... Keď sa v jesennej „žatve" nových CD z produkcie Hudobného fondu objavili dva tituly so symfóniami Ilju Zeljenku a Vladimíra Bokesa, potešilo ma to, pretože niečo podobné sa žiadalo už dávno. Česi majú nahrané symfónie svojho Martinů, Dáni svojho Nielsena, Fíni Sibelia, Rautavaaru, Aha, Poliaci Szymanowského, Lutosławského aj Góreckého hneď v niekoľkých kompletoch a neraz s orchestrami a dirigentmi zvučných mien.
A my? Pokiaľ ide o symfonickú tvorbu, po Moyzesovi a Kardošovi celkom prirodzene zídu na um mená Zeljenku a Bokesa. Dávno sme mali mať k dispozícii reprezentatívne vydané kvalitné štúdiové nahrávky všetkých symfónií týchto skladateľov, no dodnes tomu tak nie je. Predkladané tituly by sa teda mohli javiť ako perspektívny (hoci oneskorený) začiatok skvelého edičného počinu. Zeljenkova absolventská *Symfónia č. 1* (1953) so svojou eklektickou zmesou vplyvov Honeggera, Martinů, Šostakoviča či Stravinského a v poradí druhá *Symfónia in C* pre sláčikový orchester (1961) orientovaná na prokofievovský neoklasicizmus tvoria kontrast, ktorý poskytol muzikológom oprávnenie hodnotiť Zeljenkov skladateľský vývoj v období rodiacej sa avantgardy ako protirečivý, no zároveň zaujímavo dynamický. Bokesova *Symfónia č. 2* (1977–1978) zasa vošla do dejín ako zámienka na to, aby autor po jej premiére (1980) takmer na 10 rokov upadol do nemilosti režimu. A nasledujúca *Symfónia č. 3* (1980–1981) sa stala po odkladanej premiére v roku 1989 symbolickým „umieračikom" režimu vo fáze jeho agónie (o peripetiách uvedení oboch diel sa možno dočítať v rapsodickom texte Melánie Puškášovej). Štyri symfónie sú teda dokumentmi povojnových dejín našej hudby, demonštrujú nielen osobitosti svojich tvorcov, ale v širšom zmysle odzrkadľujú tiež atmosféru doby svojho vzniku; to, čím vtedy žila slovenská hudba, akým spôsobom reflektovala podnety zvonka a pod.
Dôvodom istého rozčarovania je, že navonok atraktívne vyzerajúce obálky s decentne konzervatívnym, no pritom súčasne pôsobiacim grafickým riešením, slovensko-anglickými popiskami a vybavené novovytvorenými, informačne obsažnými sprievodnými textami v oboch jazykoch v skutočnosti ukrývajú iba „kostlivcov" – archívne záznamy, ktorých zvuková kvalita je, žiaľ, prevažne žalostná a nezachráni ju ani ten najlepší mastering na svete. Okamžite tu vyvstáva otázka, prečo s chvályhodným úsilím vydať symfónie automaticky neprišlo aj úsilie znova – na úrovni vyhovujúcej súčasným štandardom – ich aj nahrať. U Bokesa to možno čiastočne ospravedlniť tým, že je tu po prvýkrát zverejnený záznam inkriminovanej premiéry *Druhej symfónie*, po ktorej sa voči skladateľovi zdvihla zo strany oficiálnych štruktúr vlna nevôle a prišiel dokonca príkaz na jej zmazanie. Stratila sa aj nahrávka *Tretej symfónie* (z bratislavského uvedenia dva dni po košickej premiére), a tak sa na CD nachádza kópia z autorovho osobného archívu. Obom záznamom to dodáva istú príchuť dobrodružného rebelantstva, v konečnom dôsledku však symfónie znejú šedivo a málo atraktívne. Verím, že Bystrík Režucha so Slovenskou filharmóniou (*Symfónia č. 2*) aj Richard Zimmer so Štátnou filharmóniou Košice (*Symfónia č. 3*) odviedli svoju prácu najlepšie, ako vedeli, avšak predsa len, štandard orchestrálneho hrania sa za tých 25–35 rokov značne posunul. A obzvlášť hudba bokesovského typu si pre dokonalé vychutnanie doslova vyžaduje celkom iné kvalitatívne parametre...
Zeljenkove symfónie sú síce štúdiové záznamy (upozornenie na zníženú kvalitu záujemca nájde až po rozbalení, na konci sprievodného textu), rozhodne to však nie je dôvod na prehnaný optimizmus. Interpretácia *Symfónie č. 1* (SOČR, Oliver Dohnányi, 1986) mi z dnešného pohľadu pripadá všedná a rutinérska: chýba nielen presnejšia súhra, čistota intonácie a vyššia kultúra orchestrálneho zvuku, ale aj viac nápaditosti vo frázovaní či narábaní s dynamikou, viac tektonickej plasticity. Prvá časť znie viac-menej *senza passione*, druhá *senza fuoco*, tretia by zasa zniesla trocha viac *grave*... *Symfónia in C* (SOČR, Ladislav Slovák, 1961) má možno trocha presvedčivejší „ťah na bránku", no technická kvalita záznamu (nie práve najlepšie „vycentrované" mono) je poľutovaniahodná.
Každému, koho aspoň trocha zaujímajú osudy slovenskej hudby v minulom storočí, však odporúčam, aby si nahrávky určite vypočul. Som si istý, že väčšina mi dá za pravdu, že symfónie treba nahrať znova – tak, aby ich potenciálny záujemca po prvom vypočutí navždy neodložil do šuplíka. Nechcem tvrdiť, že by nemali byť zverejnené aj takéto záznamy – nepochybne majú svoju historickú hodnotu. No ak ich nahrávacie spoločnosti vydávajú, tak väčšinou v edíciách s prívlastkom „archive" alebo „historical" a väčšinou s automatickým predpokladom, že záujemca môže siahnuť po novších nahrávkach v najvyššej kvalite. Možno naivne, no predsa verím a dúfam, že sa raz dočkáme...

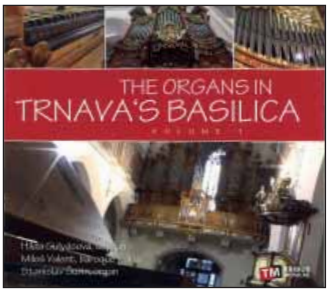
Robert KOLÁŘ

Moyzes Quartet
String Quartets
Hudobný fond 2015

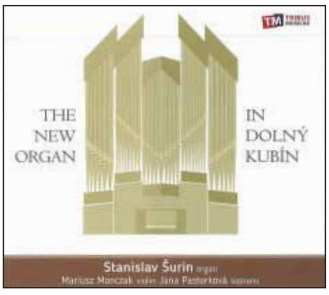
Moyzesovo kvarteto si v uplynulom roku pripomenulo 40 rokov svojej existencie a tým potvrdilo status najdlhšie fungujúceho komorného telesa na Slovensku. Vďaka ich dlhoročnej bohatej nahrávacej činnosti pre domáce i zahraničné vydavateľstvá by určite nebol problém pri tejto príležitosti zostaviť zo starších nahrávok hoci aj hneď niekoľko CD typu „best of". O to viac treba oceniť rozhodnutie Hudobného fondu požiadať „moyzesovcov" o nové CD s dôležitými opusmi slovenskej kvartetovej literatúry. Kompaktný disk ponúka štúdiové nahrávky piatich diel v pomerne širokom rozptyle doby vzniku (1969 až 2000) od piatich slovenských skladateľov. Neprekvapuje, že medzi nimi nechýba Alexander Moyzes, ktorému teleso od roku 1981 vďačí za svoje meno. Jeho *Sláčikové kvarteto č. 2 op. 66* (1969) je zaujímavým dokumentom autorovho návratu ku komornej tvorbe po veľmi dlhom období (40 rokov od dokončenia *Sláčikového kvarteta č. 1*). Jeho generačného druha Jána Cikkera reprezentuje *Sláčikové kvarteto „Domovina"* (1986), ktoré je autorovým komorným testamentom a tvorí komentár (či skôr dopovedanie) k prírodným scénam jeho poslednej dokončenej opery *Zo života hmyzu*. Ladislav Burlas je zastúpený *Sláčikovým kvartetom č. 3 „In memoriam D. D. Šostakovič"* (1977). Skladateľ týmto dielom uzavrel triptych kvartetových kompozícií venovaný významným osobnostiam európskej hudby 20. storočia (Bartók – Prokofiev – Šostakovič). *Sláčikové kvarteto* Dušana Martinčeka (dokončené v roku 1985) je dokumentom výraznej štýlovej zmeny, ktorá uňho nastala v priebehu 80. rokov. Experimentuje tu s polymetrickými vzťahmi a definitívne sa odkláňa od neskororomantickej tradície, silne prítomnej v jeho predchádzajúcich dielach.
Ako posledná na CD zaznieva skladba *Korczak in memoriam – fragmenty pre sláčikové kvarteto* (2000) od Romana Bergera. Sedem miniatúr, vyčlenených →

→ z rovnomenného rozsiahlejšieho vokálno-inštrumentálneho diela pripomínajúceho hrdinské sebaobetovanie poľského lekára Janusza Korczaka, v sebe neobyčajne silným spôsobom spája smútok, pokoru i nádej.
Koncom roka sa objavila pomerne nečakaná informácia, že 40 rokmi fungovania Moyzesovho kvarteta v nezmenenom personálnom obsadení sa zároveň táto veľká kapitola jeho histórie uzatvára: zo zdravotných dôvodov post primária opustil Stanislav Mucha. Teleso však bude fungovať naďalej (na čele s huslistom Jozefom Horváthom), jeho posledné CD nahraté v „legendárnej" zostave však týmto momentom získava o to väčšiu symbolickú hodnotu.

Juraj BUBNÁŠ



The Organs in Trnava's Basilica, vol. 1
S. Šurin, organ
H. Gulyásová, soprán
M. Valent, barokové husle
Tribus Musicae 2013



The new Organ in Dolný Kubín
S. Šurin, organ
J. Pastorková, soprán
M. Monczak, husle
Tribus Musicae 2015

Dve CD z produkcie vydavateľstva Tribus Musicae sú dielom neobyčajne agilného organistu Stanislava Šurina. V kvalitnej hudobnej interpretácii zvukovo prezentujú dva rozdielne organy: historický a novopostavený. V Bazilike sv. Mikuláša v Trnave postavil koncom 18. storočia dvojicu nástrojov významný trnavský staviteľ organov Valentin Arnold. Z väčšieho sa na chóre zachovala len impozantná organová skriňa, v ktorej sa nachádza novší nástroj s pneumatickou traktúrou budapeštianskej firmy Otto Rieger z roku 1912. Menší, 8-registrový jednomanuálový organ bez pedálu, ale so samostatne stojacim hracím stolom, za ktorým organista sedí nie tvárou k nástroju, ale smerom do priestoru kostola (vo svojej dobe ojedinelé technické riešenie) je z roku 1783 a nachádza sa na rozhraní svätyne a hlavnej lode chrámu.
Tento organ bol v roku 2012 opravený a zreštaurovaný Jánom Valovičom a Petrom Gregvorekom. (Viac informácií možno nájsť v HŽ 1-2/2014.)
Vhodne zvolená dramaturgia CD predstavuje trnavský historický organ v úlohe sólového i sprievodného nástroja, pričom v rámci starej hudby vyčerpáva všetky jeho výrazové a zvukové možnosti. Prezentované sólové organové skladby sú ako európskej (Frescobaldi, Krieger, Zipoli), tak slovenskej proveniencie (Marckfelner, Roškovský). K nahrávke si Šurin prizval aj špecialistov na starú hudbu: Miloša Valenta (*Lacrimae Pavaen* Nemca J. Schopa a *Sonata in e* bratislavského S. Capricorna) a sopranistku Hildu Gulásyovú (spieva piaty hlas v skladbe *Recercar con obligo di cantar la quinta parte senza toccarla* z Frobergerovej zbierky *Fiori musicali*). Všetci traja spoločne muzicírujú v Capricornovej skladbe *Domine Jesu Christe*.
Obsažný dvojjazyčný slovensko-anglický booklet ponúka informácie o bazilike, organe (vrátane jeho dispozície), o skladateľoch a dielach zaznamenaných na CD a 9 fotografií.
Druhé CD prezentuje nový nástroj, ktorý v roku 2014 postavila bavorská firma Jahn Orgelbau GmbH v Kostole povýšenia sv. Kríža v Dolnom Kubíne. Ide o zvukovo mimoriadne vydarený 26-registrový dvojmanuálový organ s pedálom (z toho 3 registre v pedáli sú transmisie z I. manuálu), so žalúziami pre II. manuál a s registračným pamäťovým setzerovým systémom. Bohaté zvukové možnosti nástroja prezentuje Šurin v skladbách pre sólový organ od baroka (J. S. Bach: *Prelúdium a fúga G dur BWV 541* a chorálová predohra *Ich ruf zu dir BWV 639*) po 20. storočie (M. Schneider-Trnavský, B. Martinů, *Sonáta* J. Strejca). Umeleckými partnermi organistu sú v ďalších skladbách americký huslista poľského pôvodu Mariusz Monczak (G. B. Pergolesi: *Siciliana*, F. Borowski: *Adoration*, S. Šurin: *Chanson d'automne*, H. Górecki: *Malá fantázia*) a sopranistka Jana Pastorková (*Salve Regina* S. Šurina a *Maykomashmalon* V. Godára). Všetci traja účinkujú v skladbe *Ave Maria* Schneidra-Trnavského. Stanislav Šurin skladby interpretuje s výraznou artikuláciou, súčasne však s agogickou striedmosťou hraničiacou až s askézou, čo v konečnom výsledku rezultuje do jednoznačne presvedčivého stvárnenia metrorytmických vzťahov a ich správneho vnímania poslucháčom. Registrácia sa vyhýba dynamickým extrémom, ako aj extravagantným farbám a je úplne v službách výrazu.
Skladby sú zoradené podľa zmysluplne pôsobiaceho dramaturgického plánu a aj ich samotný výber možno považovať za nápaditý a v slovenskom prostredí inovatívny. Hoci CD je cieľovo zamerané na čo najširšie spektrum poslucháčov (nielen pre znalcov a „fajnšmekrov" organovej hudby) a v prvom pláne zvukovo prezentuje nový vydarený nástroj, jeho dramaturgia zjavne obchádza obľúbený a do nekonečna hraný a nahrávaný organový repertoár, ako aj transkripcie populárnych skladieb. Dvojjazyčný slovensko-anglický booklet obsahuje 16 čiernobielych fotografií, informácie o stavbe nástroja a o interpretoch a dispozíciu organa.

Stanislav TICHÝ

jazz

River Silver
M. Benita
Ethics
ECM 2015/DIVYD

Svoj tretí a v pozícii lídra prvý album vo vydavateľstve ECM poňal jazzový kontrabasista Michel Benita ako homogénny projekt deviatich na seba nadväzujúcich kompozícií. Hoci tento šesťdesiatnik nie je mediálne až taký známy ako jeho slávnejší kolegovia z branže, má za sebou úctyhodnú kariéru a spoluprácu s renomovanými menami ako Aldo Romano, Marc Ducret, Archie Shepp, Peter Erskine, Lee Konitz alebo Erik Truffaz. Jeho aktuálnu kapelu Ethics (nahral s ňou predošlý rovnomenný album) tvorí pôsobivá inštrumentálna zostava: Matthieu Michel (krídlovka), Mieko Miyazaki (koto), nórsky gitarový fenomén Eivind Aarset a Philippe Garcia (bicie). Kompozície na albume *River Silver* tvoria súvislý prúd hudby, hľadajúcej si svoje miesto v priestore medzi etnom, jazzom, ambientom a voľnou improvizáciou. Zvuk projektu stojí na rozsiahlych sólach a pasážach krídlovky, ktorej línie kopíruje zvuk exotického japonského strunového nástroja koto, čím vznikajú vzdušné a pohyblivé zvukové plochy. Za zmienku stoja určite najmä nádherné trúbkové sóla v skladbách *Yeavering* a *Off the Coast*. Hoci Benita nezaprie alžírske korene a v hudbe má výrazný podiel sól Mieko Miyazaki, album ostáva zakotvený najmä v európskej hudobnej tradícii. Líder vtláča albumu jednotnú emóciu, ktorú charakterizuje krehká farebnosť a jemná melancholia skladieb, autorom pomenovaných ako „sound pictures" (zvukové obrazy). Priestor medzi sólami vypĺňajú elektronické zvukové plochy Eivinda Aarseta. Spolupráca Aarsetovej elektroniky a Michelovho nostalgického zvuku krídlovky v Benitových skladbách nezaprie autorovu dlhoročnú spoluprácu s ďalším skvelým trúbkárom Erikom Truffazom. Samotný Benita sa drží hráčsky pomerne v ústraní, dáva o sebe vedieť najmä osobitým frázovaním v skladbe *Lykken* alebo v smutnej balade I See Altitudes. Album *River Silver* sa určite nedá nazvať prelomovým ani objavným, na to disponuje príliš obmedzenou dávkou originálnych nápadov a už po niekoľkých skladbách je jasné, že sa „nič nové nestane". Ale jeho príjemná, kolísavá monotónnosť môže spôsobiť, že poslucháč radšej dobrovoľne rezignuje na detskú hru „nájdi desať rozdielov medzi takmer rovnakými skladbami" a namiesto toho, aby sa strácal v jednotlivých trackoch, sa radšej nechá voľne unášať na vlne hrejivej emócie smutného sveta zahmlených zvukov a farieb.

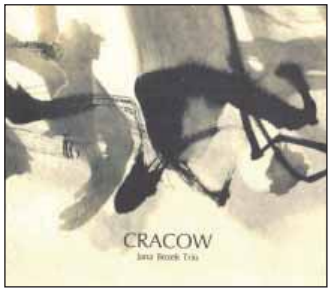
Peter KATINA

Can't Help It
M. Mortensen
LP Stunt Records
2015/Hevhetia

Po predchádzajúcich albumoch *Malene, Date With a Dream* a najmä skvelom *Agony & Ecstasy*, na ktorých dánska jazzová speváčka Malene Mortensen demonštrovala výnimočné spojenie jazzového vokálu s rockovým feelingom v dravej „divošskej" polohe, plynie jej najnovší album *Can't Help It*, ktorý vychádza vo verzii CD aj LP, v pokojnejšom, baladickom tempe. Hneď prvá skladba *Honeysuckle Rose* prináša melancholické nálady a popri Maleninom speve v nej exceluje klavirista Christian Sands v sólach na „dobových" syntezátoroch. Speváčkina hravosť a koketéria sa prejavujú v excentrickej skladbe *Alone Together/Sweet Solitude*, kde jej prejav

v rýchlych tempách osciluje na hranici spevu a drsného scatu v bizarnej vokalíze podporenej basou Burnissa Earla Travisa. Kapela tu zároveň prináša razantný swing v tradičnom jazzovom balení. Mortensen na albume disponuje skvelou vokálnou (č)istotou, a to aj v excentrických intervaloch a nespevných postupoch, ktorými poslucháča nijako nešetrí. Svoj rockový drive naplno rozbalí v skladbe s nervne pulzujúcim funky rytmom, titulnej *I Can't Help It,* podporenej zborovými vokálmi. Zvláštnu melodiku a akustické farby španielskej gitary prezentuje Malenina pieseň *Beneath the Endless Blue*, ktorú otextoval známy americký bluesman Paul Banks, žijúci v Dánsku. Ten je autorom aj piesne *The Best of Mine*, „bluesovky" s autentickým koloritom. Balady na albume ďalej zastupuje romantická klavírna skladba *Alfie* a Malenin „slaďák" *Every Day*. Najtypickejšia je však Malene v búrlivých rockových skladbách, kde dokonale premiešava precízne jazzové frázovanie s drzosťou ukričaných rockových speváčok, škandinávsku zadumanosť, barový „splín" a dokonalú intonáciu a svojím prejavom výstižne podfarbuje obsahy textov, ako je tomu napríklad v skladbe *The Heat and Flames*. Okrem Maleninych autorských piesní sa na albume nachádza aj niekoľko štandardov, pozornosť si zaslúži najmä klasika Rodgersa a Hammersteina *My Favorite Things,* ktorá je plná roztopašných vokálnych vstupov a bizarných inštrumentálnych vyhrávok. Malene Mortensen je suverénna v baladách i jazzových štandardoch a svedčí jej drsný dynamický a výstredný prejav v jej vlastných skladbách, ktoré vynikajú svojou neopočúvanou melodikou a harmonickými postupmi. LP *Can't Help It* ponúka výborný, vyvážený zvuk a dizajnovo krásny, minimalistický obal, no bez bukletu s textami piesní. Nová nahrávka Malene Mortensen by určite nemala chýbať v zbierke milovníkov moderného škandinávskeho jazzu.

Peter KATINA



Cracow
Jana Bezek Trio
Pavian Records 2015

Debutový album klaviristky a skladateľky Jany Bezek *Cracow* s viacerými názvami skladieb v poľštine je dedikovaný poľskej hudobnej kultúre, ktorá prijala slovenskú umelkyňu z východu za svoju. Kvôli pocitu odmietnutia našou jazzovou scénou Bezek istý čas rezignovala na profesionálnu kariéru a klavíra sa ani nedotkla. V Krakove však predtým študovala na jazzovej akadémii, kde nadviazala kontakty s tamojšími hudobníkmi. Po krátkej spolupráci s Grzegorzom Karnasom, ktorý ju pozval do svojej skupiny, začala hrať v triu s Wojciechom Szwugierom (kontrabas) a Piotrom Skrzyńskim (bicie).

Jana Bezek sa na koncertoch neprezentuje svojou ženskosťou, nie je ani typom extrovertného interpreta s dravým sebavedomím. Jej tvorba vyniká hĺbkou, výdatne čerpajúc z európskeho melodického dedičstva hudby Schuberta, Schumanna, Chopina, ale aj Bacha. Nostalgia, splín, „blue nálada", to všetko spojené s dedičstvom jazzových balád, hard bopu a Duka Ellingtona, sú vplyvy v pozadí kompozičnej poetiky hudobníčky.

Úvodná skladba *Rex Lux* spája jednoduchú lineárnu melódiu s elegantnými ozdobami a premyslenými harmóniami do pôsobivého meditatívneho celku. Ide o premýšľavé vyrovnávanie sa so svetom, s vlastným egom a víziou budúceho svetla. Výsledkom je svojská adaptácia cooljazzových východísk na spôsob Johna Lewisa s citlivými vstupmi kontrabasistu Wojciecha Szwugiera. Typickú stredoeurópsku prácu s melodikou počuť v upokojujúcej *Uspávanke od anjelov*, v kontrapunktickom spracovávaní témy *Trust me* cítiť inšpiráciu Johannom Sebastianom Bachom. *Very slow and deep blues* nie je typickou bluesovou dvanástkou, Bezek v skladbe na ploche 24-taktovej formy pracuje s molovou tonalitou a frygickým modom. Symetrickosť členenia 8+4+4+8 taktov navodzuje v hudbe dojem usporiadanosti a vnútorného pokoja. Zrkadlenie Coltranovej adaptácie *Russian Lullaby* v *Night Comes Every 90 Minutes* je vydarenou ukážkou melodiky, ktorú väčšina západných poslucháčov pokladá za „slovanskú", výsledok by obstál aj pred velikánmi jazzu. V pomalej balade *Piosenka krakowska* vzdialene zvonia zvončeky z poľsko-slovenských strání a pasienkov. Vyrovnané tempo *Modlitwy* postupne vyúsťuje do záverečnej melodickej katarzie a v skladbe *Ballada na Wschód* vracia Janu Bezek z Poľska naspäť na východ.

Všetky témy albumu *Cracow* majú šancu zostať na jazzovej scéne ako vydarené, invenčné a komunikatívne. Sú poctivé a spoluvytvárajú dramaturgicky premyslený obsah pozostávajúci najmä z meditatívnych plôch. Konceptuálny projekt tak voľne pripomína album *Salve Regina* (2006) poľského saxofonistu Piotra Barona. Jana Bezek je na slovenskej jazzovej scéne ojedinelým zjavom, nie je spievajúcou jazzmankou, ale inštrumentalistkou a skladateľkou, čo je po rokoch u nás ojedinelý zjav. Na predvianočnom koncerte v Slovenskom rozhlase predstavila niekoľko skladieb z albumu aj v aranžmánoch pre jazzové trio a kvarteto (Sandra Frátriková – husle, Laura Lovišková – flauta, Martina Lišková – klarinet, Nora Majerčíková – violončelo), čím sa posunula od cool jazzu až ku tretiemu prúdu. Ak improvizujete v krehkých melódiách, počuť každý zbytočný tón. Jana Bezek riskovala, keď postavila projekt na atmosfére a melodike, výsledok však stojí za to.

Yvetta KAJANOVÁ

First Thought
Aga Derlak Trio
Hevhetia 2015

Zdá sa, že na Hudobnej akadémii Fryderyka Chopina vo Varšave sa zrodila nová jazzová hviezda. Aga Derlak je žiačkou známeho klaviristu, skladateľa a pedagóga Michała Tokaja, ktorý na škole pôsobí. Pochádza odtiaľ aj jej súčasné trio, ktoré tvoria Tymon Trabczyński (kontrabas) a Bartosz Szablowski (bicie). Zoskupenie už stihlo získať 2. cenu na prestížnej súťaži Jazz Juniors, bolo vo finále RCK a ocenenie si odnieslo aj zo súťaže mladých džezových a bluesových skupín v Gdyni. „Spolužiaci" spolu hrávajú od roku 2012 a za tento pomerne krátky čas sa zrodil vďaka intenzívnej spolupráci aj ich prvý štúdiový album *First Thought*. Pätica kompozícií vznikala spontánne pod dojmom rôznych vplyvov: od obľúbených skladateľov po životné skúsenosti. Za hlavné zdroje inšpirácie označuje Aga Derlak klaviristov Geralda Claytona, Brada Mehldaua, ale aj svojho učiteľa Michała Tokaja. Jej hudba a štýl hry predstavujú svieži mix týchto vplyvov s pridanou hodnotou vnímavej a skúmavej študentky jazzového klavíra. Z albumu cítiť mladícku energiu a dravosť, ktoré sú prítomné hneď v prvej skladbe *Troublesome*. V jej úvode zaznie zaujímavý sled akordov podporený brejkmi rytmickej sekcie a ku koncu aj sólo bicích. Po nich nasleduje trochu tradičného bluesového improvizovania so vsuvkami moderných harmónií z úvodu. Aj ďalšia skladba *Brainstorm* prináša odvážne harmónie a experimentovanie s „orientálnym zvukom", zaujme tiež vydarené kontrabasové sólo. Virtuózna technika klaviristky sa prejavuje vo vynikajúcom zvládnutí polyfonickej hry, ako aj v polyrytmických štruktúrach skladieb, často v nepárnych metrách. V pokojných miestach druhej, ale aj tretej skladby (*Relief*) ukáže Aga Derlak aj svoju éterickejšiu stránku, no nikdy nie nadlho. V hudbe neustále cítiť chuť posúvať sa ďalej a objavovať nové svety. Rovnako je tomu aj v skladbe *Glow* v zaujímavom 7/8 takte. Cítiť z nej obrovské nasadenie, pozitívnu energiu a opäť sa v nej predvedie skvelým sólom bubeník Bartosz Szablowski. Záverečná kompozícia *Awakening* s baladickým groovom privádza album do finále. V úvodnom ostinate pekne vynikne kontrabas, rovnako v unisonových brejkoch s klavírom a bicími. Kapela akoby sa symbolicky prebúdzala a postupne naberala nový dych. Päťdesiatminútový album vznikol v rozhlasovom štúdiu v Gdyni. Na Slovensku sa trio predstavilo už dvakrát, v roku 2014 v košických Kasárňach-Kulturparku, kde vznikol aj živý záznam koncertu a v Bratislave v rámci letného festivalu Hevhetia 2015. V budúcnosti určite o mladej klaviristke ešte budeme počuť, pretože prezradila, že so svojím triom už pre Hevhetiu chystá ďalší album, ktorý vraj bude odlišný.

Tibor FELEDI

The Cigarette After
J. Kopčák, F. Gavranovič, L. Oliveira
Hevhetia 2015

The Cigarette After je medzinárodné trio, ktoré vzniklo ešte počas študentských čias jeho protagonistov v Grazi. Slovenský saxofonista Ján Kopčák spolu s gitaristom z Čiernej hory Filipom Gavranovičom a brazílskym bubeníkom Luísom Oliveirom vytvorili zohraný tím, ktorý spájal rovnaký hudobný vkus a túžba vydávať sa na dobrodružné hudobné cesty bez prílišného plánovania, ktoré by výsledku uberalo na spontánnosti. Výsledkom tohto prístupu je aj album *The Cigarette After*, ktorý možno azda najvýstižnejšie charakterizovať slovami spontánnosť, voľnosť, ľahkosť a jednoduchosť. Skladby boli nahrávané v KUG Jazz Studio v Grazi →

→ a vydania sa ujalo vydavateľstvo Hevhetia, ktorého portfólio sa čoraz viac rozširuje o mená zahraničných umelcov. Zo siedmich ponúkaných trackov predstavuje päť výsledok spoločnej práce, v dvoch prípadoch ide o kompozície Jána Kopčáka. Väčšina nápadov vznikala počas improvizačných sessions, na ktorých sa hudobníci stretli za jediným účelom – stlačiť „record" a nechať inšpiráciu voľne plynúť.
Úvodná skladba *Minds&Time* začína jednoduchým motívom pripomínajúcim tikanie hodín na pozadí ambientných gitarových plôch. Striedmu melodickú líniu vedie saxofón s takmer rovným tónom, ktorý je obohatený len veľmi jemným vibratom. Od polovice skladby však expresívnosť saxofónu graduje až k záveru, ktorý sa opäť vracia k úvodnému motívu. Trojdielna kompozícia *Did You Ever Say Sorry?* je najdlhšou a súčasne improvizačne najvýraznejšou z celého albumu. V prvom dieli prináša ťažiskovo tok ambientných plôch, veľmi zaujímavý je však druhý diel, kde sa melódia a harmónia „rozplynú" a začnú hrať samotné bicie. Tie postupne rozvíjajú rytmický pattern, ku ktorému sa neskôr pridávajú gitara a saxofón, rytmizujúci na jednom tóne. Skladba počas improvizácií následne vygraduje až do freejazzového finále, aby sa v závere opäť vrátila k jednoduchým plochám úvodu. Náladovo medzi ostatnými výrazne vyčnieva *Grey* s temnou atmosférou evokujúcou pocit hrôzy a skazy. Energiou a rockovou výbušnosťou prekvapí v kontexte albumu *Fake Doctor* a tvrdými rifmi, živelnými bicími a freejazzovou improvizáciou saxofónu. Album tria je zaujímavou fúziou jazzu, rocku a minimalizmu, pričom hudobníci kladú dôraz viac na zvukovosť, farebnosť, atmosféru a charakter skladieb než na technické predvádzanie nástrojov. CD *The Cigarette after* prináša do našich končín modernú podobu jazzu so soundom pripomínajúcim slávny label ECM, ktorá sa na Slovensku často neobjavuje.

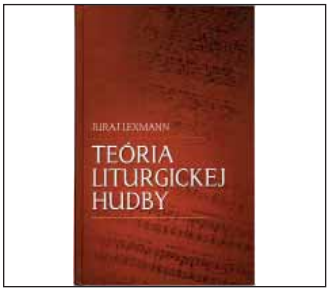
Peter DOBŠINSKÝ

Ethnojazz Orchestra
K. Kobyliński
Hevhetia 2015

Meno Krzysztofa Kobylińského je na jazzovej scéne pomerne známe a prostredníctvom nových projektov sa stále viac zviditeľňuje. O poľskom jazzovom klaviristovi a skladateľovi najčastejšie počuť v súvislosti s etnojazzom, elektronickou a neoklasickou hudbou. Jeho kompozície uviedli velikáni ako Branford Marsalis, Joe Calderazzo, Mike Stern, Randy Brecker či Bill Evans. Živá nahrávka s orchestrom vznikla z dvoch koncertov v Tychách a Gliwiciach. Atmosféru albumu veľmi dobre vystihuje už jeho názov. Kobyliński je zakladateľom etnojazzového festivalu Palm Jazz v Gliwiciach a jeho skupina KK Pearls, s ktorou CD nahrával, je zložená z hudobníkov rôznych národností, pričom každý člen prináša do hudby niečo vlastné. Gitarista Doma Gorelik vo svojich improvizáciách vplyvy Blízkeho východu, basgitarista Edi Sanchez latinsko-americkú rytmiku a Tom Dayan etnické perkusie. Zoskupenie dopĺňa sopranistka Reut Rivka Shabi. Výsledok umocňujú Kobylińského lyrický klavír a kompozičná sofistikovanosť jeho skladieb. Pestrosť hudobných vplyvov podporuje nápaditá inštrumentácia, ktorú pre známy Aukso Orchestra vytvoril Piotr Steczek. Medzi najvýraznejšie skladby albumu patrí *Notre Dame*, ktorá začína v orchestri jednoduchým pizzicato motívom, pripomínajúcim chodenie po špičkách, nad ktorým sa znenazdajky objaví jemný soprán speváčky. Postupne zdržanlivý sprievod orchestra graduje a v spojení s francúzštinou a temperamentnou tanečnosťou evokuje atmosféru Paríža. V *Return of Lion* orchester chýba, o to viac priestoru dostali umelci na improvizáciu. Na začiatku odznie dvakrát krátka téma, ktorú po každej improvizácii uvedie gitara vo fragmentovanej podobe. *Semiproduct* zaujme energiou a drsnejším charakterom, ktorý vytvára ostrý ostinátny sprievod orchestra a dôraznejší spev. Zaujímavou skladbou je aj *New Way*, ktorej hlavná myšlienka je založená na jednoduchom transponovaní motívu. Spev speváčky na slabiky bez textu (ozvláštnený výskaním) tu plní funkciu ďalšieho nástroja, pričom výsledok pôsobí veľmi netradične a exoticky. Kontrast na CD prinášajú lyrické balady *DTL, The Moon a Fort Leen*. Hosť Stanisław Soyka si zaspieval nostalgický popovo znejúci duet *Once in America* a svoje improvizačné zručnosti ukázal v scatovaní v energickej skladbe *Dance of Monsters*. Celkový koncept albumu pôsobí veľmi uvoľnene a vyvážene a podarilo sa mu verne zachytiť živú atmosféru koncertu, ktorá dýcha z každej skladby.

Peter DOBŠINSKÝ

knihy



Teória liturgickej hudby
J. Lexmann
Bratislava, 2015

Téma hudby v kresťanskej liturgii sa stala leitmotívom tvorivých aktivít muzikológa, skladateľa prof. Juraja Lexmanna. Po desaťročiach publikovania menších i väčších prác predkladá čitateľovi komplexnú monografiu, ktorú možno považovať za súhrn jeho celoživotného teoretického diela v tejto oblasti. Autor v nej ponúka kvalifikovanú analýzu rozsiahlej problematiky z historického i systematického hľadiska. Určite nie je málo tých, ktorí hľadia na hudbu v súčasnej liturgii rímskeho obradu s dešpektom, prípadne ju redukujú na piesne *Jednotného katolíckeho spevníka*, navyše v podaní nespôsobilých chrámových hudobníkov. Obzory, ktoré publikácia otvára, ďaleko presahujú takéto predstavy a nabádajú porozumieť súčasnému spôsobu uvažovania o duchovnej hudbe v intenciách tzv. liturgickej obnovy, ktoré sa udomácnilo v odborných kruhoch na Slovensku po 2. vatikánskom koncile. Očakávam, že sa kniha stane dôležitým materiálom pre študentov cirkevnej hudby a teológie, ktorým takýto materiál dlho chýbal.
Súčasné skúmanie liturgickej hudby je charakteristické multidisciplinárnosťou. Lexmann sa na ňu vo svojej práci často odvoláva a s rešpektom i adekvátnou terminologickou výbavou pristupuje k poznatkom z viacerých súvisiacich disciplín: teológie, filozofie, histórie, sociológie, antropológie, psychológie. Nevyhýba sa ani zmienkam o presahoch do právnej, ekonomickej, prognostickej, technickej či neurologickej oblasti. Ako cennú stránku práce treba vyzdvihnúť citlivosť autora pre ich osobitosti a tiež úsilie pristupovať k liturgickej hudbe systematicky v rámci kategórií, ktoré sú jednotlivým disciplínam vlastné.
Knihu tvoria state rozličného rozsahu: ťažiskovými kapitolami sú *Rozvoj kresťanskej liturgickej hudby v priebehu stáročí* (216 s.) a *Omša* (133 s.). Zámerom autora bolo *„načrtnúť najskôr logiku vývoja liturgickej hudby a až potom usporiadanie jej problematiky do systému."* Historický pohľad začína otázkami periodizácie dejín liturgickej hudby. Za kľúčové medzníky, rozpracované v kapitole o histórii, Lexmann považuje 1. obdobie prenasledovania kresťanov, 2. konštantínovský obrat, 3. rozkvet gregoriánskeho chorálu, 4. prechod od monódie k polyfónii, 5. Tridentský koncil a 6. 2. vatikánsky koncil.
Druhým jadrom knihy je hudobná analýza omše a jej častí. Mnohí školení cirkevní hudobníci i samoukovia poznajú Lexmannovo spracovanie tejto témy v úvode k *Liturgickému spevníku I* (1990). Text v monografii je aktualizovaný, neporovnateľne obsažnejší i precíznejší. Kňazské a dialogické spevy už nie sú združené do jednej state, ale analyzované jednotlivo. Nielen šírka, ale aj hĺbka spracovania jednotlivých liturgických prvkov z hľadiska hudby je v tejto knihe – v porovnaní s inou dostupnou odbornou literatúrou – jedinečná. Autor konkrétny liturgický úkon vždy definuje, cituje príslušné smernice, venuje sa jeho spiritualite, pôvodu a historickému vývinu, súvislostiam s inými prvkami liturgie, liturgickému zmyslu daného úkonu až celý rozbor vyústi do analýzy možností hudobného stvárnenia a prevedenia v duchu platných liturgických noriem. Tieto kľúčové pasáže obsahujú veľa obrazového materiálu, predovšetkým notových ukážok z rozličných prameňov. Je vecou diskusie, či ukážky v niektorých statiach (napr. úvodný spev a canticum laudis) patria medzi najkvalitnejšie a najreprezentatívnejšie. Lexmann je dlhé roky na čele redakčných prác pri príprave *Liturgického spevníka* a mal k dispozícii celý objem novej tvorby, z ktorej bolo možné vybrať skutočne vynikajúce príklady. (Za menší nedostatok možno považovať chýbajúce meno autora pri niektorých ukážkach.)
Otázky zmyslu hudby v liturgii siahajú až k antropologickým východiskám. Súčasťou práce je reflexia antropologických kategórií ako sú religiozita, náboženský kult, rituál, obrad. Lexmann nachádza významné analógie sveta hudby a liturgie a dochádza k poznaniu, že liturgická hudba patrí medzi tzv. antropologické konštanty. V publikácii majú svoje miesto aj ďalšie samostatne spracované okruhy: kozmologické pohľady na liturgickú hudbu, tradícia liturgickej hudby, reflexia liturgickej hudby ako produktu kultúry, druhy liturgickej hudby. Menšie state riešia otázky liturgickej hudby a Biblie, účastníkov liturgického spevu, ďalej liturgického roku a liturgie hodín. Monografia, predstavujúca z rôznych pohľadov širokú oblasť teórie liturgickej hudby, nezostáva len pri teórii. Treba preto vyzdvihnúť aj vysvetľujúce

texty, ktoré na mnohých miestach dopĺňajú pohľad na problematiku o praktický rozmer: zamýšľajú sa nad faktormi a javmi prítomnými v liturgickej praxi a pokúšajú sa o ich nenásilnú konfrontáciu s teoretickými princípmi. Nevyužitou ostala príležitosť vysvetliť problém dnešného uvádzania tzv. figurálnych omší, najmä v omšových častiach *Krédo* a *Sanktus*, a tiež napr. praktizovania *Modlitby Pána* v štýle gospel music. Za osobitne cennú považujem záverečnú kapitolu, ktorá je pomerne krátka, no svojím obsahom mimoriadne dôležitá. Pod názvom *Otázky dnešnej liturgickej hudby* otvára a načrtáva viaceré kontroverzné dimenzie súčasného liturgicko-hudobného života, ktoré si zaslúžia prinajmenej rozvinutie v rámci ďalších publikačných aktivít. Škoda, že na Slovensku nie je zvykom viesť napríklad seriózne polemiky v odbornej tlači, ktoré by mohli nejeden problém posunúť dopredu. Viaceré v tejto knihe načrtnuté otázky by si to zaslúžili.

Rastislav PODPERA

Jazz in Poland Improvised Freedom Ed. Jazz under State Socialism

I. Pietraszewski
Peter Lang Verlag 2014

Publikácia tematicky zameraná na vývoj jazzu v Poľskej ľudovodemokratickej republike je už druhou zo série *Jazz Behind the Iron Curtain*. Vedecký tím, zostavený z nemeckých, poľských, slovenských a maďarských výskumníkov, doteraz predložil štyri monografie v podobe detailných sond do sociálnych, politických, ideologických a estetických kontextov jazzu v období socializmu. Igor Pietraszewski čerpá v predloženej práci zo skúmania historických, väčšinou popularizačných publikácií o jazze, ktoré v Poľsku v sledovanom období vychádzali a možno prostredníctvom nich sledovať postavenie jazzu v hudobnej kultúre. Opiera sa tiež o vlastnú empíriu, ale aj o sociologické metódy (neštruktúrované interview, participačné pozorovanie, dotazník) realizované na vzorke viacerých aktívnych hudobníkov, laikov i fanúšikov. Jeho skúmanie postavenia jazzu v Poľsku je postavené na teórii francúzskeho sociológa Pierrea Bourdieua a jeho rozlišovaní fenoménov „habitus", „capital", „field". Pietraszewski skúma kultúrny kapitál („capital") poľskej spoločnosti v podobe schopností, vkusu, dispozícií, zvykov či skúseností, charakter hudobného prostredia („habitus") a v konečnom dôsledku hudobnú prax „jazzmanov" („field"), ktorých diferencuje na aktívnych hudobníkov, publicistov, recenzentov, pedagógov a organizátorov. Na tomto základe konštatuje, že jazz ako prejav kolektívneho vedomia predstavoval v Poľsku v období rokov 1945 – 1989 skrytú formu protikomunistickej rebélie. Venuje sa však aj obdobiam pred 2. svetovou vojnou a po roku 1989 a predkladá aj typológiu súčasného poľského poslucháča jazzu. Rozlišuje tri skupiny: entuziastický – verný fanúšik jazzu (39,4%), podporovateľ – okrem jazzu sa venuje aj iným žánrom (51,2%) a náhodný návštevník (9,3%). Tak sa pôvodný zámer série skúmať jazz v období socializmu rozširuje až na roky 1920 – 2010. Z Pietraszewským zistených skutočností vyplývajú viaceré konzekvencie s presahmi do súčasnosti. Na rozdiel od Západu, kde do vývoja jazzu zasahovali aj problémy rasizmu, v Poľsku bol tento žáner spájaný so slobodou prejavu. Jazz pre hudobníkov symbolizoval slobodu obsahu a formy i slobodnú možnosť voľby rôznych umeleckých ponúk a príležitostí na prezentáciu. S tým súvisí aj inštitucionalizácia jazzu (jazzové organizácie, skupiny, orchestre, festivaly), diferenciácia poslucháčov, ako aj rozmanitosť jazzových profesií od 80. rokov 20. storočia, ktoré robia poľskú scénu výnimočnou. To, čo v Pietraszewského výklade trochu mätie, je nejednoznačné používanie slova „agent", pod ktorým autor rozumie reprezentanta sociálneho prostredia, no za agenta sa pokladal aj príslušník tajnej polície prenasledujúci disidentov, v tomto prípade jazzových. Kniha obsahuje aj mnoho cenných informácií o jazze zo začiatku 20. storočia. Čitateľ sa o. i. dozvie, že prví poľskí jazzoví hudobníci nahrávali hudbu už v roku 1924, že v roku 1927 mali Poliaci prvý jazzový časopis *The Jazz*, že v rokoch 1933–1934 nastal do Poľska prílev nemeckých hudobníkov židovského pôvodu... Podľa Pietraszewského bol jazz najpopulárnejším žánrom v roku 1937. V porovnaní so symfonickou hudbou, ktorá mala len 8-percentné zastúpenie, jazz zaberal až 13% rozhlasovej produkcie. Menej informácií z obdobia 2. svetovej vojny spôsobilo, že sa Pietraszewski uspokojuje s konštatovaním o devastácii poľskej kultúry zo strany sovietskej i nemeckej armády. Tu vo v spracovaní témy existujú určite rezervy, najmä v oblasti výskumu hudobného života v koncentračných táboroch. Pietraszewski však podáva ucelený sociologický pohľad na poľský jazz na základe aktuálneho stavu poznania. Rozsiahla stať je venovaná zmene statusu poľského jazzmana v súvislosti s jeho pasívnym odporom v období socializmu, v ktorom sa javil ako antisystémový rebel, nonkonformista oslobodený od akýchkoľvek väzieb na inštitúcie a vymedzený voči totalitnému režimu. Jazz sa postupne stával symbolom slobody a nezávislosti. Príchuť zakázaného ovocia dostal najmä v očiach mládeže v podobe hnutia tzv. „bikiniarze" v období rokov 1949 – 1956. Obdobie „katakomb" v jazze reprezentovalo teda odpor voči stalinizmu, opozíciu voči štátnej kultúrnej politike a vytvorenie dvojitej kultúry (resp. dvojitej reality), ktorá bola známa aj na Slovensku. Tento spôsob jazzového odporu bol zásadne iný, než aký v Čechách v radikálnom otvorenom jazzovom disente reprezentovala Jazzová sekce Karla Srpa. Otázkou však zostáva, do akej miery sa český jazzový disent javil ako otvorená opozícia, pretože väčšia časť populácie v ČSSR zostávala v tichom proteste, i do akej miery si poľská väčšina dokázala vybojovať tiché pritakávanie zo strany politického establišmentu práve vďaka sile väčšinovej spoločnosti. To sa napokon prejavilo najmä v politickej radikalite Solidarnośći, kde poľský jazz so svojou stratégiou nemého protestu dosiahol svoj cieľ: slobodu tvorby i koncertovania. Jazz sa tak stal symbolom poľského národného prejavu slobody.

Yvetta KAJANOVÁ

Umelec a intelektuál v zrkadle času. Premeny života a tvorby Ota Ferenczyho

T. Pirníková
Filozofická fakulta PU v Prešove 2015

V novembri 2015 sa uskutočnila prezentácia monografie o prof. Otovi Ferenczym, ktorej autorkou je Tatiana Pirníková. Intelektuál, mysliteľ, analytik, estetik, skladateľ, pedagóg a funkcionár O. Ferenczy vstúpil do hudobného života v 40. rokoch minulého storočia ako osobnosť s vyhranenými a progresívnymi názormi na úlohu hudobného umenia v spoločnosti. Po 2. svetovej vojne sa však pod ideologickým a politickým tlakom na verejnosti svojich názorov do značnej miery zrieka, aby sa nedostal do rozporu so štátnou mocou.
Kniha vznikala s vedomím zložitosti a rozporuplnosti osobnosti muzikológa, hudobného teoretika, skladateľa a pedagóga, ktorý zakladal a budoval samostatný študijný odbor teórie hudby na bratislavskej VŠMU. „Premeny života a tvorby" Ferenczyho, ktorý sa v hudbe stal známym svojím prehodnocovaním vžitých premís a na Slovensku pestovaných axióm, sú spracované vyčerpávajúco a sugestívne. Vzácnym znakom Pirníkovej knihy je analýza transformácie celospoločensky naoktrojovaných mantinelov možných, respektíve pre vládnucu stranu ešte prijateľných názorov v mysli intelektuála a ich dopadov na jeho ďalšie osudy. Štyri kapitoly monografie tvoria spolu s tromi prílohami spomienkového charakteru celistvý a navzájom súvisiaci text, komplexne sledujúci cesty hľadania analyticky uvažujúceho a mimoriadne komplikovaného človeka, ktorý na seba upozornil len o niečo viac ako 20-ročný, pričom prekvapoval jasnozrivými názormi, odlišnými od „oficiálnych" stanovísk príslušníkov medzivojnovej a povojnovej generácie slovenskej hudobnej obce. Prísľub pre slovenskú hudbu prospešných myšlienkových kontroverzií, ktoré Ferenczyho príspevky do kultúrneho diskurzu sľubovali, sa v socialistickom zriadení nenaplnili. Tlak na straníckeho i zväzového funkcionára, dvakrát zvoleného rektora VŠMU profesora Ferenczyho, navyše znásobený normalizačným procesom v 70. rokoch, bol enormný. Z textu jasne vyplýva, že v prípade ambiciózneho človeka, akým Ferenczy bol, stredná cesta neexistovala. Na začiatku 3. kapitoly, zameranej na pedagogickú, hudobnoteoretickú a analytickoestetickú činnosť, stojí citát z autobiografického diela Jeana Jacquesa-Rousseaua, na ktorý Ferenczy často upozorňoval svojich študentov: *„Budem vám hovoriť o človeku, ktorý, ak nie je lepší ako tí druhí, je aspoň odlišný,"* ktorý vypovedá o jeho názoroch na vzťah umelca a moci. Tatiana Pirníková vo svojej monografii citlivo vykreslila obraz veľkej, i keď kontroverznej postavy slovenskej hudobnej kultúry a preukázala schopnosť tvorivo uvažovať o jeho živote, diele a aktivitách v kontexte dobovej spoločensko-politickej situácie. S faktami je v knihe narábané s maximálnou vedeckou zodpovednosťou, o čom svedčí aj 20 strán bibliografických odkazov, ktoré hovoria o systematickej a „mravenčej" práci autorky. Symbolický význam mala prezentácia tejto prínosnej monografie na akademickej pôde VŠMU, kde Oto Ferenczy prežil svoj tvorivý život a kde mu bol udelený aj čestný titul honoris causa.

Dita MARENČINOVÁ

Hudobný život
obsah 47. ročníka

Spravodajstvo, koncerty, festivaly

Beráts, J.: Konvergencie: Rok po roku - 10/4
Beráts, J.: Philip Glass - 7-8/17
Berger, I.: SF: Objavný Gluck, sústredený Beethoven, chladný Brahms - 1-2/2
Berger, I.: SF: Od Valkýry k Rímskym píniám - 4/2
Berger, I.: SF: V znamení baletu, Stretnutie s ruskou hudbou - 5/3
Berger, I.: SF: Na podporu domu Albrechtovcov - 6/3
Berger, I.: BHS: Rahbariho provokujúca nástojčivosť - 11/8
Berger, I.: BHS: Gindin namiesto Berezovského - 11/9
Blaho, V.: Návrat stratených synov / Vedia to i ono - 3/4
Blaho, V.: Operné hriešnice Dagmar Peckovej - 7-8/2
Blaho, V.: Súťaž speváckych zborov v Košiciach - 11/19
Blaho, V.: Dvakrát detské zbory - 12/17
Bubnáš, J.: Allegretto Žilina 2015 – Bergs, Barragán a Sinfonietta Bratislava - 5/4
Bubnáš, J.: Konvergencie na Konvergenciách - 10/6
Bubnáš, J.: Ozveny Orfea - Sedem kresieb - 11/3
Burgrová, K.: Prešovské dni klasickej gitary - 3/11
Dohnalová, L.: ŠKO Žilina - 1-2/12
Dohnalová, L.: ŠKO Žilina: Pocta Bohumilovi Urbanovi / Fascinujúci Čajkovskij - 3/9
Dohnalová, L.: ŠKO Žilina: Symfónia / Ženatého Messaggio - 4/10
Dohnalová, L.: Ciferský zázrak - 6/9
Dohnalová, L.: ŠKO Žilina - 6/16
Dohnalová, L.: ŠKO Žilina - 7-8/10
Dohnalová, L.: Skalické Divergencie - 7-8/12
Dohnalová, L.: Za peknou hudbou opäť do Banskej Štiavnice - 9/6
Dohnalová, L.: ŠKO Žilina vstupuje do novej sezóny - 10/11
Dohnalová, L.: BHS: Fenomén Martin Chudada - 11/4
Dohnalová, L.: BHS: Karvay korunou vystúpenia SKO - 11/8
Dohnalová, L.: ŠKO Žilina - 12/12
Fecsková, S.: Ďalšie desaťročie medzinárodného festivalu - 10/7
Feledi, T.: Hudba dneška v SNG #14 - 7-8/2
Hochel, S.: Schneiderova Trnava 2015 - 5/9
Horkay, T.: ŠfK: nežná aj veľká klasika - 4/5
Horkay, T.: Košická hudobná jar - 6/6
Chalupka, Ľ.: SF: Malovec očami Rahbariho - 3/2
Chalupka, Ľ.: BHS: Slovenská klavírna tvorba v perfektnej prezentácii - 11/9
Chalupka, Ľ.: BHS: Radosť z komorného muzicírovania - 11/10
Karlíková, M.: Talenty pre Európu - 6/15
Kolář, R.: Ensemble Ricercata: prvé kroky rezidenčného súboru Rádia Devín - 1-2/5
Kolář, R.: Hudba dneška v SNG - 1-2/8
Kolář, R.: SF: Poéma bez extázy - 3/2
Kolář, R.: SOSR: po novom aj po starom - 4/7
Kolář, R.: Ensemble Ricercata: Für Enikő - 6/4
Kolář, R.: Albrechtina: Bartók a Slovensko - 6/5
Kolář, R.: SF: S Josefom Špačkom do novej sezóny - 11/2
Kolář, R.: Hudba dneška v SNG – Skladačky / Klavírne sonáty trocha inak - 11/3
Kolář, R.: Albrechtina: Albrechtovský violový večer - 11/4
Kolář, R.: BHS: Ostravania so svetovým trubkárom - 11/7
Kolář, R.: Ensemble Ricercata: Post Scriptum - 11/14
Kolář, R.: SF: Styx prekročený - 12/2
Kolář, R.: Ozveny Orfea 2015: Podvečerné piesne - 12/3
Miškovičová, E.: Gitara na radnici - 4/11
Miškovičová, E.: Bass Fest v Banskej Bystrici - 11/20
Mojžišová, M.: Spevácke zápolenie vo Vrábľoch - 5/12
Mojžišová, M.: Nie je všetko zlato, čo sa blyští - 7-8/3
Mojžišová, M.: BHS: Borodina a Yaroshinsky - 11/6
Nota, L.: Čtvrtstoletí hudebního festivalu Allegretto Žilina - 5/6
Ősziová, R.: SF: Hudba v Bratislave - 3/5
Ősziová, R.: SF: Magický svet filmovej hudby v Slovenskej filharmónii - 5/2
Platzner, A.: SF: Kuriózny Offenbach - 1-2/2
Platzner, A.: SF: Dvořákovská aritmetika,
Platzner, A.: Kvázihviezdne zdroje impresionizmu - 4/3
Platzner, A.: Zladíme Európu? - 6/3
Platzner, A.: Konvergencie: Stretnutie abiturientov - 10/5
Platzner, A.: BHS: Komorný súboj s veternými mlynmi - 11/8
Puškášová, M.: Ensemble Ricercata: prvé kroky rezidenčného súboru Rádia Devín - 1-2/4
Puškášová, M.: Allegretto Žilina 2015 - 5/4
Puškášová, M.: Konvergencie: Pokračovanie Chasidských piesní / Jubilanti - 10/4
Puškášová, M.: BHS: Orchestre z Hamburgu a Rotterdamu - 11/10
Rusó, V.: Dni starej hudby: Baroková Európa - 7-8/6
Sabo, P.: Kontroverzný Bach - 9/2
Stýblová, M.: Ars organi Nitra - 7-8/11
Šišková, I.: Nedeľné matiné v Mirbachu - 1-2/10
Šišková, I.: Nedeľné matiné v Mirbachu - 3/3
Šišková, I.: Nedeľné matiné v Mirbachu - 4/12
Šišková, I.: Nedeľné matiné v Mirbachu - 6/14
Šišková, I.: Nedeľné matiné v Mirbachovom paláci - 7-8/5
Šišková, I.: Večer komornej hudby v Primaciálnom paláci - 10/2
Šišková, I.: Nedeľné matiné v Mirbachovom paláci - 11/2
Šuba, A.: Allegretto: Do Žiliny presto, v Žiline allegretto / Čajkovskij s Kamdzhalovom - 5/6
Šuba, A.: Glassworks - 7-8/16
Šuba, A.: Jeseň so Solamente naturali - 11/4

Šuška, P.: Benefičný a jubilejný koncert BCHZ - 6/9
Tichý, S.: Prehliadka mladých slovenských organistov - 1-2/11
Tichý, S.: Cross-over organ - 1-2/11
Tichý, S.: Organové recitály v bratislavskej Redute - 5/9
Tichý, S.: Bratislavský organový festival - 7-8/4
Tichý, S.: Monika Melcová na Dňoch starej hudby - 7-8/12
Tichý, S.: Slovenské historické organy - 9/17
Tichý, S.: Katedrálny organový festival Bratislava - 10/3
Tichý, S.: SF: Reduta trikrát inak - 12/10
Unger, P.: Raritný hlas v Redute - 1-2/
Unger, P.: Pocta Brunovi Walterovi s puncom exkluzívnosti - 10/2
Ursínyová, T.: S Moyzesovým kvartetom u Pálffyho - 1-2/3
Ursínyová, T.: Bohdan Warchal – muž, ktorý má planétu - 3/5
Ursínyová, T.: Moyzesovo kvarteto: Ad multos annos! - 6/5
Ursínyová, T.: Ruský komorný večer - 7-8/5
Zagorski, M.: Melos-Étos 2015 - 12/4

Reagujete

Lenko, B.: AD: Reagujete HŽ 3/2015 - 6/2
Lenko, B.: AD HŽ 10/2015, A. Platzner: Stretnutie abiturientov - 12/2
Melcová, M.: AD HŽ 7–8/2015, V. Rusó: Dni starej hudby 2015 - 9/2
Platzner, A.: AD: Reagujete HŽ 3/2015 - 4/2
Prochác, E. a kol.: AD: Platzner, A.: Kuriózny Offenbach, HŽ 1-2/2015 - 3/3
Vajó, J.: AD: Platzner, A.: Kvázihviezdne rozmery impresionizmu, HŽ 4/2015 – 5/2

Anketa

Bubnáš, J.: Klasická hudba na Radio_Head Awards 2014 - 3/10
Červenka, J.: Klasická hudba na Radio_Head Awards 2014 - 3/11
Puškášová, M.: Klasická hudba na Radio_Head Awards 2014 - 3/10
Šuba A.: Klasická hudba na Radio_Head Awards 2014 - 3/11

Mimo hlavného prúdu

Feledi, T.: a4: To Live and Shave in L.A. / Jack-Jack/ Quehenberger - 10/28
Hoško, F.: NEXT 2014: Najlepšie na začiatok - 1-2/18
Hoško, F.: Minislovník: Elektroakustická hudba - 1-2/20
Hoško, F.: Minislovník: FM syntéza - 3/23
Kolář, R.: NEXT 2014 - 1-2/18
Kolář, R.: HUDBA NOVA / Cluster Ensemble: Glass v klube po druhýkrát - 3/22
Kolář, R.: a4: Nuuttipukki/Luna/Kindernay/Sýkora / Jeffery/Caddy/Hacklander/Hatam - 5/26
Kolář, R.: KRAA! - 5/27
Kolář, R.: Oko za oko: „Silnejší vždy zožerie toho slabšieho...“ - 5/28
Kolář, R.: ô – festival zvukovej poézie - 6/28
Kolář, R.: Zvukový objekt Brno... alebo dojmy z 28. Expozice nové hudby - 7-8/18

Hudba & IT

Král, V.: MuseScore - 4/28
Král, V.: Noteflight - 6/17
Král, V.: ScoreCloud - 7-8/38

Král, V.: Crescendo - 9/23
Král, V.: Musink - 11/25
Šuba, A.: Hudobné aplikácie pre iPad - 10/21

Stará hudba

Hottmar, M.: Začiatok roka s barokovou hudbou - 1-2/13
Rusó, V.: Disonantná krása - 4/26
Šuba, A.: Stará hudba na periférii? - 1-2/13
Veselovská, E.: Zabudnuté piesne stredoveku - 4/26

Potrét

Majerová, J.: Arvo Pärt v zrkadle hudby a času - 12/18
Šuba, A.: Hudba vykúpenia - 12/21

Miniprofil

Bubnáš, J.: Ondrej Veselý - 4/6
Bubnáš, J.: Dominika Doniga - 5/13
Bubnáš, J.: Katarína Máliková - 9/11
Šikrová, Z.: Martin Adámek - 11/5

História

Jónasová, A.: Hudobná skladateľka Alexandrine Rossi-Esterházyová - 6/18
Využitie fonografických nahrávok Karola Antona Medveckého - 6/22
Minárik, M.: Nahrávanie folklóru na území Slovenska VI: Béla Vikár - 7-8/24
Minárik, M.: Nahrávanie folklóru na území Slovenska VII: Zoltán Kodály - 9/20
Minárik, M.: Nahrávanie folklóru na území Slovenska VIII: Zoltán Kodály po Slovensku za pesničkami - 10/18
Minárik, M.: Nahrávanie folklóru na území Slovenska IX: Béla Bartók a Slovensko - 11/26
Minárik, M.: Nahrávanie folklóru na území Slovenska X: Béla Bartók s fonografom po Slovensku - 12/22

Esej

Bendik, M.: Načo sú nám režiséri? - 5/31
Berger, R.: Čo by na to povedal Ľudovít Štúr? (2006) - 12/16
Chalupka, Ľ.: Dramatická cesta hudobníka k pravde... (na margo publikácie Romana Bergera Cesta s hudbou) - 12/14
Vereš, J.: Moderné problémy kultúrneho vzdelávania - 4/21

Preklad

Kolář, R.: D. Baviľskij: O Čajkovskom so Sergejom Nevským - 1-2/27
Koska, I.: Brian Eno: Ambientná hudba - 7-8/34
Schindler, A.: Axel Brüggemann: Hudba v zbláznenom svete - 10/26
Zagar, P.: Kyle Gann: Nevďačné pokusy o definíciu minimalizmu - 7-8/36

V zrkadle času

Fukačová, J.: Světově proslulou Turandot objevila Bratislava - 4/32
Kručayová, A.: Ernest Zahovay – neznáma (?) osobnosť populárnej hudby na Slovensku - 5/24
Marenčinová, D.: Operný režisér Kornel Hájek - 10/24
Zvara, V.: Fenomén Boris Turza - 1-2/32

Rozhovor

Bubnáš, J.: Pēteris Vasks: „Najťažšie je prelomiť ticho...“ - 5/10
Bubnáš, J.: Péter Eötvös: „Rád vstupujem do dialógu s Mozartom.“ - 12/9
Dohnalová, L.: Milan Kolena – Bude Slovensko spievať? - 11/18
Hevier, D., ml.: Carolina Eyck: „Theremin by mohol v blízkej budúcnosti naplno ukázať svoje možnosti“ - 4/8
Kornucíková, M.: Matej Arendárik: „Cesta k prirodzenosti je tŕnistá a nikdy nekončí.“ - 1-2/6
Marton, I.: Alexander Rahbari: „Slovanský temperament mi je blízky.“ - 3/6
Miškovičová, E.: Gary Karr: „Bohatstvo tunajšej histórie vnímam ako výnimočné.“ - 11/21
Prochác, E.: Steve Hackett: „Komponujem vždy a všade.“ - 9/7
Rajter, A.: Rudolf Buchbinder: „Našou najvyššou zodpovednosťou je priviesť mladých ľudí na koncerty.“ - 10/8
Šikrová, Z.: Helena Tulve: „Najviac ma zvykne upútať spôsob plynutia...“ - 12/6
Šikrová, Z.: Chungki Min: „Snažím sa byť pripravený na všetky možné alternatívy...“ - 12/8
Šuba, A.: Gidon Kremer: „Nebezpečenstvo neslobody je neustále prítomné.“ - 1-2/14
Šuba, A.: Peter Zajíček: „Stará hudba je dobrodružný a nekončiaci proces poznávania“ - 4/14
Šuba, A.: Miki Skuta: „Žijem vo vnútornej emigrácii.“ - 6/10
Šuba, A.: Philip Glass: „Verím v nečasovosť času.“ - 7-8/14
Tkáč, J.: Elliott Sharp: „Ak chcete byť umelcom, vaše umenie by malo byť úplne spojené s tým, ako žijete.“ - 7-8/20

Katina, P.: Enigma Richter - 4/22
Katina, P.: Zázračné husle Itzhaka Perlmana - 11/22
Kačic, L.: Samuel Capricornus (1628–1665) - 7-8/27
Kočišová, R.: Béla Kéler (1820–1882) – Návrat bardejovského rodáka - 1-2/21
Ladič, B.: Karl Goldmark (1830–1915) - 3/15
Vyhnánek, J.: Joseph Kaspar Mertz – bratislavský samouk? - 5/21

Seriál

Minárik, M.: Nahrávanie folklóru na území Slovenska - 1-2/24
Minárik, M.: Nahrávanie folklóru na území Slovenska II: Berliner Phonogramm Archiv, Svetová výstava v Paríži a prvý zvukový záznam interpreta z územia Slovenska - 3/12
Minárik, M.: Nahrávanie folklóru na území Slovenska III: Karol Anton Medvecký - 4/20
Minárik, M.: Nahrávanie folklóru na území Slovenska IV: Prvý fonograf v službách slovenskej etnomuzikológie - 5/18
Minárik, M.: Nahrávanie folklóru na území Slovenska V:

Skladba mesiaca

Bubnáš, J.: Pēteris Vasks: Presence – Koncert pre violončelo a sláčikový orchester - 10/12
Kolář, R.: Toshio Hosokawa: Havran, monodráma pre mezzosoprán a 12 hráčov - 9/12

Reportáž

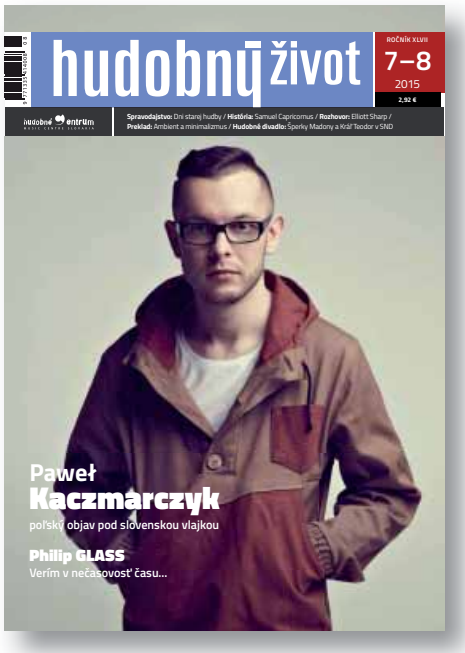
(aj): S Robertom Mealym o scéne starej hudby v USA 3/21
Beráts, J.: VENI ACADEMY na Muzički biennale Zagreb 2015 - 5/17
Kolář, R.: Muzički biennale Zagreb 2015 – svetový festival so slovenskou príchuťou - 5/14
Kolář, R.: MIDEM 2015 – budúcnosť hudby v digitálnom priestore - 7-8/13
Motyčka, P.: Jazz na WOMEX-e - 11/17
Pirníková, T.: ISCM World Music Days Slovenia 2015 - 11/12
Potančok, V.: WOMEX 2015 - 11/16

→

Ružička, J. E.: Slovenská filharmónia v krajine vychádzajúceho slnka - 9/4
Slávik, J.: USA & Kanada 2015: Kolkovič, Breiner, Godár, Valčuha - 9/8
Štefková, M.: Edvard Grieg a ľudský hlas - 7-8/32
Šuba, A.: Grammy za Niobé - 3/18
Šuba, A.: Göttingenské variácie na Händlovu tému - 10/15

Hudobné divadlo

Bayer, R.: Zahmlená delikatesa - 4/30
Blaho, V.: Opereta v SND - 1-2/35
Blaho, V.: Premiérova repríza / Hlavný chod alebo prílohy? - 4/31
Blaho, V.: Viacnásobná dvojpólovosť? - 7-8/41
Blaho, V.: Od Zámockých hier zvolenských k Operalii - 9/27
Červenka, J.: Vzácne Šperky Madony v Bratislave - 7-8/40
Červenka, J.: Vec Konwitschny - 12/26
Glocková, M.: Čardášová princezná bez noblesy i hviezdnych manier/ Zbojníci a žandári rabovali v SMERe - 1-2/34
Glocková, M.: Veľkolepý dámsky operný gambit - 5/30
Glocková, M.: Možno príde i kúzelník... - 6/31
Glocková, M.: Sex, naturalizmus aj vynálezy renesančného génia - 12/27
Marenčinová, D.: Sterilný Trubadúr - 11/30
Maťo, P.: Made in Slovak Ballet 2014/2015 - 6/30
Blaho, V.: Veľká dáma slovenskej opery – Mária Kišoňová-Hubová - 3/26
Blaho, V.: Spevák-štylista - 5/29
Blaho, V.: Zabudnuté primadony - 11/29
Červenka, J.: Za Jelenou Obrazcovovou - 1-2/37
Glocková, M.: Triumph bez triumfu - 5/29
Glocková, M.: Hviezdny operný jún - 7-8/42
Glocková, M.: Lesk (aj bieda) Macbetha / Popoluška ossia Ty kokso! - 10/29
Marenčinová, D.: Jubileum opernej speváčky - 12/25
Mojžišová, M: Scénický architekt – Architekt scény / O cestičkách do klubu priateľov opery (glosa) - 6/36
Mojžišová, M.: Za Louisou Hudsonovou - 7-8/42
Mojžišová, M: Októbrové operné hosťobranie - 11/29
Mojžišová, M: Za Annou Starostovou - 12/25
Schindler, A.: Drážďanský Silvester v špičkovom obsadení - 1-2/37
Unger, P.: Za Emíliou Rothovou-Chudovskou - 4/29
Unger, P.: Zdeněk Košler sa vrátil do Opery SND - 4/29
Unger, P.: Neláka našu spevácku mladosť belcanto? (glosa) - 5/29
Unger, P.: Quod licet Iovi, nie je dovolené klasike (glosa) - 11/29
Unger, P.: Matiné titanov. K storočnici Márie Kišoňovej-Hubovej - 12/25
Urbančíková, L.: Mnoho dôvodov i podnetov - 6/36
Ursínyová, T.:S kompasom v duši – Igor Vajda - 3/26
Bayer, R.: St. Gallen: Čarovný kabinet belcanta Edity Gruberovej - 12/32
Blaho, V.: Berlín: Pucciniho dni v nemeckej metropole - 5/34
Bojnanská, Z.: Paríž: Parížska filharmónia: nová klenotnica pre hudbu - 7-8/50
Bojnanská, Z.: Aix-En-Provence: Triumf žien - 9/32
Burdová, J.: Olomouc: Znovuobjevené dílo - 12/33
Červenka, J.: Benátky: Strhujúco dramatický Simon Boccanegra - 1-2/44
Červenka, J.: Praha: Perníková chalúpka bez chalúpky - 7-8/49
Doniga, D.: Ostrava: Ostravské dni novej hudby 2015 - 10/32
Evrard, L.: Paríž: Parížska filharmónia: nová klenotnica pre hudbu - 7-8/50
Evrard, L.: Aix-En-Provence: Triumf žien - 9/32
Glocková, M.: Debrecín: Tri dni v kalvínskom Ríme - 5/36
Kolář, R.: Tbilisi: Toradzeho návrat do vlasti alebo Prokofiev po gruzínsky - 10/34
Kmečová, V.: Praha: Vzkriesenie medzivojnovej avantgardy - 1-2/41
Leška, R.: Kodaň: Vrahyne či obete? - 3/27
Leška, R.: Ostrava, Düsseldorf: Prokofievov blázinec - 12/32
Letnaňová, E.: Kroměříž: Forfest 2015 - 9/35
Maťo, P.: Daubnerovej zhmotnená operná irónia - 1-2/41
Mojžišová, M.: Brno: Happy Birthday Leoš! - 1-2/40
Mojžišová, M.: Bazilej: Bieitovi zatratenci - 1-2/42



Mišovic, K.: Komorný, ale výpovedný Kabaret - 3/25
Mišovic, K.: Pestrá či fádna muzikálová jeseň? - 12/28
Mojžišová, M: Objaviteľský okamih - 1-2/36
Mojžišová, M: Odsúdený na úspech (glosa) - 3/25
Mojžišová, M: Bilancujeme sezónu 2014/2015 - 9/24
Mojžišová, M: Úvod de luxe / Figaro sem, Figaro tam - 10/30
Unger, P.: Ľuba Baricová jubiluje - 1-2/36
Urbančíková, L.: Operno-bábková Popoluška - 3/24
Urbančíková, L.: Oslavy jubilea košického divadla - 10/31

Operný zápisník

Ažaltovič, B.: Očarovaný Búrkou - 7-8/42
Bayer, R.: Kultúra za 9,90 brutto - 4/29
Bayer, R.: Učni speváci mníchovskí aj so slovenskou účasťou - 10/29
Blaho, V.: Veľké slovenské hlasy vo vianočnom duchu - 1-2/37

Zahraničie

Ažaltovič, B.: New York, Boston: Pastva pre oči i pre uši - 11/33
Bayer, R.: Zürich: Čarovná, inteligentná a vypointovaná flauta - 1-2/42
Bayer, R.: Mníchov: Rozmarné divy - 1-2/43
Bayer, R.: Mníchov: Lucia z Detroitu a jej slovenskí muži - 3/29
Bayer, R.: Berlín: Mystérium života a hudobnej drámy - 5/35
Bayer, R.: Miláno: Roztápanie ľadovej princeznej - 6/34
Bayer, R.: Berlín: Non habemus dirigentem (glosa) - 6/35
Bayer, R.: Berlín/Mníchov: Habemus dirigentem - 7-8/45
Bayer, R.: Mníchov: La stupenda dvanásťtónových koloratúr - 7-8/51
Bayer, R.: Bayreuth: Ako sa tkajú mýty - 9/28
Bayer, R.: Berlín: Meyerbeerovská renesancia na Spréve - 11/32
Bayer, R.: Budapešť: Návraty Kráľovnej zo Sáby a Werthera - 12/30
Mojžišová, M.: Maribor: Verizmus v obraze i zvuku - 6/35
Mojžišová, M.: Viedeň: Festival s introvertnou bodkou - 7-8/46
Mojžišová, M.: Štrasburg: Dráma boľavých duší - 7-8/47
Mojžišová, M.: Bregenz: Festival pre turistov i fajnšmekrov - 9/31
Mojžišová, M.: Orange: O osude, ktorému sa nedá ujsť - 9/33
Mojžišová, M.: Viedeň: Zdrsnená burleska - 11/35
Platzner, A.: Viedeň: Hudobné dni Bruna Waltera - 1-2/44
Platzner, A.: Viedeň: Neznesiteľná ľahkosť Mahlerovej Štvrtej - 3/27
Schindler, A.: Drážďany: V klenotníctve Richarda Straussa - 1-2/38
Schindler, A.: Drážďany: Otvorte uši – vyzýva dirigent Christian Thielemann - 3/30
Schindler, A.: Drážďany: Dvanásta inscenácia Čarostrelca s otáznikom / World Doctors Orchestra - 6/33
Schindler, A.: Drážďany: Poklona Schumannovcom / Go-

hrisch: Odkiaľ taká nežnosť? - 7-8/44
Schindler, A.: Drážďany: Deväťdesiatdvaročný debutant, storočná symfónia - 11/34
Schindler, A.: Duchcov: Veľké české muzikantské srdcia - 11/34
Schindler, A.: Drážďany: Gustav Klimt a jeho hudobní susedia - 12/33
Unger, P.: Ostrava: Donizetti ozdobený kráľovnami belcanta - 1-2/39
Unger, P.: Praha: Mladícky elegán s diablom v duši - 3/28
Unger, P.: Stuttgart: Berenike a Jenůfa: rozdielne rukopisy, úchvatné výsledky - 4/36
Unger, P.: Praha: Provokujúci a hĺbavý Janáčkov epilóg - 6/32
Unger, P.: Plzeň: Libušino proroctvo neburcovalo - 6/32
Unger, P.: Zürich: Festivalový záver s Wagnerom a Bellinim - 7-8/43
Unger, P.: Salzburg: Kombinácia klasiky a moderny - 9/30
Unger, P.: Pesaro: Majstri speváci rossiniovskí - 9/34
Unger, P.: Praha: Odlišné i podobné ruské dvojičky - 11/31
Unger, P.: Budapešť: Návraty Kráľovnej zo Sáby a Wertera - 12/30
Veber, P.: Praha: Festival Opera 2015 - 4/34
Veber, P.: Praha: Pražské jaro - 7-8/47

Jazz

(mot): Slovak jazz 2014 - 1-2/45
(mot): Medzinárodný deň jazzu - 3/34
(mot): Jazz a jeho ceny - 4/37
(mot): Paweł Kaczmarczyk: Audiofeeling - 7-8/55
Bianchi, G.: Tlačenica na free jazz, ktorý nebol free - 3/35
Feledi, T.: Večerná univerzita pre jazzmanov - 3/34
Feledi, T.: Michał Tokaj Trio v Rozhlase - 4/37
Feledi, T.: Letný hudobný festival Hevhetia - 10/36
Hevier, D., ml.: Jean-Luc Ponty: „Jazz limituje expresiu husľovej hry." - 1-2/50
Kolář, R.: Koncert, či platená zvuková skúška...? - 6/37
Kolář, R.: Paweł Kaczmarczyk & Audiofeeling Trio: Something Personal - 7-8/55
Motyčka, P.: jazzahead! – keď sa jazz stretá s biznisom - 5/32
Motyčka, P.: Paweł Kaczmarczyk: „Biznis si s umením nerozumie." - 7-8/52
Motyčka, P.: Jazzové dni slovom i obrazom - 10/35
Motyčka, P.: Ne(vy)predaný Jazz FOR SAle - 12/35
Motyčka, P.: Bill Evans: „Ukazujem cestu!" - 12/36
Šuba, A.: Strange Fruit - 1-2/45
Šuba, A.: Jazz v meste - 11/36
Wasserberger, I.: Juraj Henter – swingové reminiscencie - 1-2/46
Wasserberger, I.: Henter ako jazzman - 1-2/49
Wasserberger, I.: Štýlová interpretácia a programovanie swingovej hudby – Inštruktívno-metodická publikácia Pavla Zelenaya - 3/31
Zahradník, M.: Sviatok jazzu v Inchebe - 12/34

Recenzie CD/LP/DVD

Alexander, J.: Dvořák: Koncert pre violončelo op. 104, Lesný pokoj, Rondo op. 94 - 3/36
Bubnáš, J.: Martinček van Grob: Symphony No. 2 & Symphony No. 3 - 11/37
Burlas, M.: don@u.com: unpredictable standards - 3/37
Červenka, J.: L. Duchoňová: Melancholy - 3/36
Červenka, J.: Schubert: Die schöne Müllerin - 5/37
Červenka, J.: Verdi: Simon Boccanegra - 9/36
Červenka, J.: Verdi: Aida - 12/38
Dugovič, B.: Ch. Neidich / Clarimonia / Solamente naturali: Mozart 1791 - 6/38
Dugovič, B.: Lotz Trio & Friends: Mozart - 10/38
Dohnalová, L.: Accelerande - 12/38
Feledi, T.: Grencsó Open Collective: Flat - 1-2/53
Feledi, T.: V. Iyer: Break Stuff - 5/39
Feledi, T.: Michał Tokaj Trio: The Sign - 7-8/57
Feledi, T.: Pavel Morochovič Trio: Awakening - 9/36
Horkay, T.: Mendelssohn: Lieder ohne Worte, J. Perianes - 3/36
Irhová, A.: A. Gourari: Visions fugitives - 4/39
Kačic, L.: Zrunek: Vianočná omša, Ryba: Česká mše vánoční - 11/37
Kačic, L.: Michna: Loutna česká - 11/38
Katina, P.: M. Schiefel: Platypus Trio - 1-2/52
Katina, P.: Grencsó / Tickmayer / Geröly: Trio Kontraszt - 1-2/53
Katina, P.: C. Henderson: Lonely House - 1-2/53
Katina, P.: Tüür: Symphony No. 5, Prophecy - 4/38
Katina, P.: P. Fresu: In maggiore - 5/38
Katina, P.: Anonymous 4 / B. Molsky: 1865 - 6/38
Katina, P.: A Clear Midnight - Kurt Weill and America - 7-8/58
Katina, P.: Perpetual Delirium - 9/36
Katina, P.: Ne:Bo:Daj: Leter tu develoter - 12/39
Kolář, R.: Modern Art Orchestra Plays The Music of Kristóf Bacsó: Circular - 1-2/52
Kolář, R.: Matej: Memories of You - 4/39
Kolář, R.: E. Šušková: secret VOICE - 5/37
Kolář, R.: Eötvös: Concertos - 7-8/56
Kolář, R.: Bartók: Complete Choral Works - 7-8/56
Kolář, R.: A. Tverďák: elektrická gitara - 7-8/58
Lindtnerová, J.: Gourzi: Music for piano and string quartet - 5/38
Martináková, Z.: Berger: Pathetique - 12/39
Matej, D.: Rihm: Et Lux - 7-8/57
Matej, D.: Feldman / Satie / Cage: Rothko Chapel - 12/37
Minárik, M.: Paľáčovci a ich priatelia: Hrochoť - 1-2/53
Minárik, M.: Villa Verneri - 9/37
Motyčka, P.: Giovanni Guidi Trio: This Is The Day - 6/38
Motyčka, P.: J. DeJohnette: Made in Chicago - 10/39
Platzner, A.: Hungarian Contemporary Vespers - 7-8/57
Svorada, M.: Dances and Canons - 5/38
Šimonová, K.: Danubius Octet Singers: A Cappella Pur - 4/38
Šimonová, K.: Musica nova spiritualis - 10/38
Štryncl, M.: Paratum Cor - hudba františkánskych skladateľov zo Slovenska z 18. storočia - 4/38
Šuba, A.: Solamente naturali: Collection of Anna Szirmay-Keczer - 1-2/52
Šuba, A.: Amores Pasados - 11/38
Šuba, A.: Bach: Violin Concertos - 12/37
Šuba, A.: The Hilliard Ensemble: Transeamus - 12/37
Zahradník, M.: P Wyleżoł: Improludes - 11/39

Recenzie kníh

Bendik, M.: H. Spurná: E. F. Burian a jeho cesty za operou - 7-8/59
Glocková, M.: M. Bendik: Operné sondy - 3/38
Grešová, A.: F. Bridelius: Jesličky. Staré nové písničky (eds. P. Kosek, T. Slavický, M. Škarpová) - 6/39
Chalupka, Ľ.: T. Tallián: Béla Bartók - 3/37
Kolář, R.: Hudba - Integrácie - Interpretácie 17 - 1-2/55
Matej, D.: Audiokultúra - Texty o modernej hudbe (eds. Ch. Cox, D. Warner) - 9/37
Mojžišová, M.: T. Ursínyová: Zlaté hlasy - 3/39
Pirníková, T.: Konzeptionen des musikalischen Denkens in der europäischen Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts - 9/38
Ursínyová, T.: K. Klatt: Hral som s Warchalovcami - 3/38

Rôzne

(aj): Musica Kremerata - 1-2/16
(aj): Mieczysław Weinberg - 1-2/17
Bokes, V.: Jubileum - Pierre Boulez est vivant - 4/4
Bubnáš, J.: Jubilant Ľubomír Chalupka - 9/7
Bukovinská, J.: Mária Potemrová 1922–2015 - 11/15
Demo, O.: Úspech Ľudovej hudby Stanislava Baláža - 9/18
Elschek, O.: „Východná, Východná" (úvaha) - 6/25
Kolář, R.: Melos-Étos 2015: nová hudba, súbory, multimédiá, Ázia, domáca tvorba - 9/3
Kolář, R.: Zomrel Jiří Vysloužil - 12/13
Motyčka, P.: Albrechtovský dom včera a dnes - 4/27
Motyčka, P.: Nemáme čo hrať? (diskusia) - 6/20
(mot): Jazz: Made in Slovakia 2013–2014 (CD príloha) - 12/11
Popluhárová, J.: Vietor do plachiet SOSRu - 6/2
(red): Žilinské Allegretto oslavuje štvrťstoročnicu - 4/13
(red): Noc hudby opäť v slovenských mestách (fotoreport) - 7-8/30
(red): Ceny Hudobného fondu - 10/7
(red): Majstrovské kurzy a galakoncert svetových virtuózov - 11/14
(red): Divadelné ocenenia sezóny DOSKY 2015 - 10/7
(red): Jubilejný 60. ročník Košickej hudobnej jari - 3/3
Šuba, A.: Za Jurajom Kušnierikom - 12/13

Bratislava

Slovenská filharmónia

Ne 14. 02.
Koncertná sieň SF, 16.00
L. Fassang, organ
Bach a tanec

Ne 14. 02.
Malá sála SF, 18.00
SKO B. Warchala, E. Danel
A. Hrubovčák, trombón
J. Zívalík, trombón
P. Zwiebel, viola
M. Bujňák, kontrabas
Ditters von Dittersdorf, M. Haydn, Borodin

Št 18. 02.
Slovenská filharmónia, Ch. Benda
Schubert, Knecht, Beethoven

Pi 19. 02.
Slovenský filharmonický zbor, J. Chabroň
K. Turnerová, harfa
M. Štrbák, organ
K. Stoyanov, bicie
P. Kosorín, bicie
Koncert k 70. výročiu vzniku Slovenského filharmonického zboru

So 20. 02.
Koncertná sieň SF, 16.00
Classical Music Maniacs, J. E. Ružička
M. Vanek, moderátor
We Are the Champions – program s talentovanými žiakmi ZUŠ

Ut 23. 02.
G. Beláček, basbarytón
P. Pažický, klavír
Sz. Tobias, hovorené slovo
Schubert

Št 25. 02. – Pi 26. 02.
Slovenská filharmónia, R. Štúr
R. Kubelik, husle
Weber, Foerster, Zemlinsky

Hudobné centrum

Nedeľné matiné v Mirbachovom paláci, 10.30
Ne 14. 02.
M. Paľa, husle
J. Lupták, violončelo
S. Slavíček, klavír
Brahms, Martinů

Ne 21. 02.
INVENTION QUARTET
A. Marec, gitara
E. Cáhová, klavír
R. Ragan, kontrabas
P. Solárik, bicie nástroje
Freire, Bolling, Kolkovič, Krák

Ne 28. 02.
SAXOPHONE SYNCOPATORS
P. Hoďa, sopránový / altový saxofón
J. Gašpárek, altový saxofón
L. Fančovič, tenorový saxofón, klavír
F. Babuliaková, barytónový saxofón
Singelée, Bozza, Dubois, Pascal

Žilina

Štátny komorný orchester

Št 25. 02.
ŠKO, M. Potokár
Husľová dielňa
J. Pazdera, husle
J. Girašek, husle, laureát HD 2015
M. Pavlík, husle, laureát HD 2015
V. Janoštín, husle, laureát HD 2015
Mozart, Saint-Saëns, Beriot, Dvořák

Št 10. 03.
ŠKO, V. Kiradjiev
E. Kulibaev, husle
Rossini, Paganini, Čajkovskij, Šostakovič

Košice

Štátna filharmónia Košice

Št 18. 02.
ŠfK, L. Svárovský
J. Hosprová, viola
Čajkovskij, Berlioz,

St 24. 2.
ŠfK, Z. Müller
S. Eletskiy, klarinet
Borodin, Weber, Schumann

Zahraničné festivaly

Pražská jar 2016
12. 5. – 4. 6. 2016
Praha, Česká republika
71. medzinárodný hudobný festival.
Súčasťou je medzinárodná súťaž v kategóriách trúbka / klavír.
Info: www.festival.cz

Medzinárodný festival hudobných univerzít Belfort 2016
13. – 16. 5. 2016
Belfort, Francúzsko
Kategória: komorný súbor, orchester alebo amatérska skupina (jazz, rock, rap, tradičná hudba, elektronická hudba, súčasná hudba)
Info: infos@fimu.com, www.fimu.com

Händel Festspiele 2016
27. 5. – 12. 6. 2016
Halle (Saale), Nemecko
Info: www.haendelhaus.de

Innsbrucker Festwochen 2016
19. 7., 26. 7., 2. 8., 9. 8., 15. 8., 16. 8., 20. 8., 24. 8. 2016 (koncerty na Zámku Ambras)
6. – 27. 8. 2016 (Festival starej hudby)
Info: www.altemusik.at

Medzinárodné súťaže

Európska súťaž mladých operných spevákov 2016
23. – 27. 2. 2016
Teatro Nuovo, Spoleto, Taliansko
Kategória: soprán, mezzosoprán, kontraalt, tenor, barytón, bas
Vekový limit: do 32 rokov (soprán, tenor), do 34 rokov (mezzosoprán, kontraalt, barytón, bas) k 1. 1. 2016
Vstupný poplatok: 52 EUR
Uzávierka: 11. 2. 2016
Info: segreteria@tls-belli.it, segreteria.artistica@tls-belli.it, www.tls-belli.it

Medzinárodná spevácka súťaž Hertogenbosch 2016
27. – 28. 5., 25. 6. 2016 (predbežné kolá), 8. – 17. 9. 2016 (finálové kolá)
Sulmona, Taliansko, Hertogenbosch, Holandsko
Kategória: a./ opera, oratórium, b./ piesňové duo
Vekový limit: muži – nar. po roku 1982, ženy – nar. po roku 1985, klavírny sprievod (piesňové duo) – nar. po roku 1979
Vstupný poplatok: 130 EUR (opera, oratórium), 150 EUR (piesňové duo), 200 EUR (obidve kategórie)
Uzávierka: 26. 4. 2016 (Hertogenbosch, Holandsko), 15. 5. 2016 (Sulmona, Taliansko)
Info: info@ivc.nu, www.ivc.nu

Medzinárodná klavírna súťaž Ferenca Liszta 2016
2. – 11. 9. 2016
Budapešť, Maďarsko
Kategória: hra na klavíri
Vekový limit: nar. po 1. 1. 1984
Vstupný poplatok: 140 EUR/180 EUR
Uzávierka: 15. 4. 2016 / 2. 5. 2016
Info: competition@filharmonia.hu, www.filharmonia.hu

Medzinárodná skladateľská súťaž "Città di Udine" 2015/2016
október 2016 (uvedenie 6 – 8 víťazných skladieb)
Udine, Taliansko
Kategória: a./ skladba pre komorný súbor (kombinácie týchto nástrojov: sláčikové kvarteto, klavír, flauta, klarinet, bicie nástroje) alebo sólový nástroj, b./ elektroakustická skladba
Podmienky súťaže: nepublikovaná skladba, môže byť s uvedením. Trvanie do 8 minút (inštrumentálna skladba), do 10 minút (EA).
bez vekového obmedzenia
Vstupný poplatok: 35 EUR
Uzávierka: 31. 3. 2016
Info: competition@taukay.it, www.taukay.it

10. ročník Bucharest International JAZZ Competition
14.–21. 5. 2016
Bukurešť, Rumunsko
Vekový limit: do 35 rokov (narodení po 1. máji 1981)
Info: office@jmEvents.ro, www.jazz-competition.ro, www.jmEvents.ro

Medzinárodná klavírna súťaž Jeunesses Musicales "Dinu Lipatti"
14.–21. 5. 2016
Bukurešť, Rumunsko
Vekový limit: do 14, 18 a 30 rokov
Vstupný poplatok: 100 EUR
Uzávierka: 1. 3. 2016
Info: office@jmEvents.ro, www.jmEvents.ro

Medzinárodná súťaž pre bicie nástroje Tromp Eindhoven 2016
10.–20. 11. 2016
Eindhoven, Holandsko
Vekový limit: do 30 rokov
Uzávierka: 1. 5. 2016
Info: www.tromppercussion.nl

Medzinárodná hudobná súťaž George Enescu 2016
3.–25. 9. 2016
Bukurešť, Rumunsko
Kategória: klavír, husle, violončelo, skladba
Vekový limit: nar. po 1. 8. 1983
Vstupný poplatok: 100 EUR – klavír, husle, violončelo, 50 EUR – skladba
Uzávierka: 1. 6. 2016
Info: enescucompetition@festivalenescu.ro, www.festivalenescu.ro

Termíny na predkladanie žiadostí o poskytnutie tvorivých podpôr Hudobného fondu v 1. polroku 2016

Prémie za hudobné diela vysokej umeleckej hodnoty v oblasti vážnej hudby – 19. 04. 2016
Prémie v oblasti populárnej hudby – 01. 03., 29. 03., 03. 05. 2016
Prémie za interpretačné výkony vysokej umeleckej hodnoty v oblasti vážnej hudby realizované od 16. 03. 2015 do 14. 03. 2016 – 15. 03. 2016
Ceny Hudobného fondu na súťažiach vo všetkých tvorivých oblastiach – 01. 03., 29. 03., 03. 05., 31. 05. 2016
Študijné štipendiá v oblasti jazzovej tvorby a interpretácie – 01. 03., 29. 03., 03. 05. 2016
Štipendiá na tvorivé aktivity – 01. 03., 29. 03., 03. 05., 31. 05. 2016
Granty na projekty, ktoré sa začnú realizovať v období od 01. 07. 2016 do 31. 12. 2016 vo všetkých tvorivých oblastiach – 19. 04. 2016
Príspevky na výrobu profilového CD slovenských koncertných umelcov v oblasti vážnej hudby – 15. 03. 2016

Viac informácií na www.hf.sk

2016 ROK SLOVENSKEJ HUDBY

Slovenské národné divadlo

opera

WOLFGANG AMADEUS MOZART

COSÌ FAN TUTTE

Komická opera v dvoch dejstvách

Slovenské národné divadlo je štátna príspevková organizácia Ministerstva kultúry SR. Foto: Jakub Klimo

Hudobné naštudovanie Friedrich Haider
Réžia Marek Weiss
Scéna a kostýmy Hanna Szymczak
Dirigenti Friedrich Haider, Ondrej Olos
Zbormajster Ladislav Kaprinay

Účinkujú Eva Hornyáková, Jana Šrejma Kačírková, Monika Fabianová, Denisa Hamarová, Daniel Čapkovič, Aleš Jenis, Martin Gyimesi, Juraj Hollý, Jana Bernáthová, Mária Rychlová, František Ďuriač, Peter Mikuláš
Spoluúčinkuje orchester a zbor Opery SND

NASLEDUJÚCE PREDSTAVENIA
11. 2. 2016 | 12. 3. 2016 | 6. 4. 2016
25. 5. 2016 | 16. 6. 2016

historická budova SND

www.snd.sk

Vstupenky v pokladniciach SND a online na www.snd.sk a www.navstevnik.sk.
Rezervácie +421 2 204 72 289
a rezervacie@snd.sk

Generálny partner: TATRA BANKA
Hlavný partner: STRABAG TEAMS WORK
Partneri: orange, PEUGEOT, MAX FACTOR X
Oficiálna minerálna voda pre SND: Jana
Partneri premiér: ELESKO, STELLA ARTOIS
Mediálni partneri: Brenník, TA3, Forbes, rtv, .týždeň, aktuality.sk, funradio, ŽIVOT, MAU, MAN, BRATISLAVA, BKIS, tasr, azet, SITA, OPERA+, OPERA, VOLIS, Panta Rhei, hudobný život

Slovenské národné divadlo

SND balet

Peter Breiner | Natália Horečná

SLOVENSKÉ TANCE

Životy svetiel

SEZÓNA SVETOVÝCH PREMIÉR

Slovenské národné divadlo je štátna príspevková organizácia Ministerstva kultúry SR. Foto: Jakub Klimo

Libreto, choreografia, réžia Natália Horečná
Hudobné naštudovanie Peter Breiner
Dirigenti Peter Breiner, Peter Valentovič
Kostýmy Lea Fekete
Scéna Peter Janků
Svetelný dizajn Mario Ilsanker

Účinkujú Romina Kołodziej, Calogero Failla, Peter Dedinský, Ana-Sanziana Beschia, Chelsea Andrejic, Andrej Szabo, Dominic Ballard, Viktória Árvová, Juraj Žilinčár, Bethan Smith, Sakura Shojima, Sumire Shojima, sólisti a zbor Baletu SND
Spoluúčinkuje orchester SND

PREMIÉRY
19. februára 2016 o 19.00 hod.
20. februára 2016 o 19.00 hod.

nová budova SND | Sála opery a baletu

www.snd.sk

Vstupenky v pokladniciach SND a online na www.snd.sk a www.navstevnik.sk.
Rezervácie +421 2 204 72 289 a rezervacie@snd.sk

Generálny partner: TATRA BANKA
Hlavný partner: STRABAG TEAMS WORK.
Partneri: orange, PEUGEOT, MAX FACTOR X
Oficiálna minerálna voda pre SND: Jana
Partneri premiér: ELESKO, STELLA ARTOIS
Mediálni partneri: rtv, DENNIK N, TA3, Forbes, .týždeň, aktuality.sk, fun radio, 2016 ROK SLOVENSKEJ HUDBY, ŽIVOT, MAN, BRATISLAVA, BKIS, tasr, azet, SITA, OPERA+, VOLIS, Panta Rhei, hudobný život