

hudohnų život

ROČNÍK L

3

2018

2,16€



Spravodajstvo: (Ne)známa hudba v RTVS / **Portrét:** Samuel Hvozdík / **História:** Johann Nepomuk Batka / **Hudobné divadlo:** Košické Hoffmannky dvakrát vedľa / **Jazz:** Ján Hainal







Allegretto Žilina

Dom umenia Fatra, Žilina 16. – 21. apríl 2018

XXVIII.

stredoeurópsky festival koncertného umenia

festival víťazov medzinárodných interpretačných súťaží

www.hc.sk
vstupenky www.navstevnik.sk

Organizátor





Hlavní partneri





Editorial

Vážení čitatelia,

marcové vydanie Hudobného života upriamuje pozornosť na niekoľko aktuálnych výročí. Radostný výraz členov zoskupenia na obálke prezrádza dôvod na oslavu, ktorým je desaťročné jubileum tohto pozoruhodného ansámblu (nielen) súčasnej hudby. Jeho líder Ivan Buffa sa však v rozsiahlom rozhovore okrem bilancovania vyjadruje aj k pálčivejším problémom našej domácej kultúry. O čosi starším jubilantom je festival Trnavská hudobná jar, ktorého dramaturg Stanislav Šurin poukazuje na výrazné míľniky päťdesiatročnej histórie podujatia a tiež pozýva na viaceré zaujímavé koncerty aktuálneho ročníka duchom stále mladého festivalu.

Vašu pozornosť by som rád upriamil na novú rubriku nazvanú

Portrét, v rámci ktorej sa náš redakčný kolega Robert Kolář podujal priblížiť výrazné postavy najmladšej generácie slovenských skladateľov. Hoci ich hudba zaznieva prevažne na študentských prehliadkach či festivaloch, viacerým z nich sa už podarilo preniknúť do širšieho povedomia. Tvorba prvého z respondentov, Samuela Hvozdíka, už znela napríklad v podaní Štátnej filharmónie Košice, renomovaného Ensemble Modern, Quasars Ensemble či EnsembleSpectrum. Práve zasvätený dialóg s cielenými otázkami zameranými na špecifiká tej-ktorej skladby naznačuje, že k takýmto Portrétom sa budeme môcť vrátiť aj po rokoch.

Pozorné čítanie praje Peter MOTYČKA

V novembri 2006 priniesli nová šéfredaktorka Andrea Serečinová spolu s redaktorom **Andrejom Šubom** "čerstvý vietor" do plachiet *Hudobného života*. Okrem mnohých pozitívnych zmien poskytli priestor novým autorom a podnietili vznik viacerých rubrík. Od leta 2008 bol Andrej Šuba šéfredaktorom časopisu a okrem zaujímavých materiálov venovaných hudobnej histórii viacerí spomíname na jeho rozhovory, ktoré zasvätene (a vášnivo) viedol so svojimi respondentmi. Po rokoch spolupráce mu chceme úprimne poďakovať a zaželať veľa úspechov na novom pôsobisku vo funkcii dramaturga Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu. Zároveň vítame novú kolegyňu **Barbaru Rónaiovú**, ktorá od nasledujúceho mesiaca posilní redakciu *Hudobného života*.

Sir A. Schiff





Obsah

Spravodajstvo, koncerty, festivaly

Mimoriadny Rossini, Quasars oslavuje, Sir András Schiff v Bratislave, Prešovské dni klasickej gitary 2018, (Ne)známa hudba v RTVS, Projekt slovensko-nórskej spolupráce na HTF VŠMU, Január v košickej filharmónii, ŠKO Žilina

Rozhovor

Desat' rokov s Quasars Ensemble P. Motyčka

Glosa

3 "Cesta do pekel" alebo poprosil by som trochu menej arogancie... M. Bendik

Rozhovor

18 Pät'desiat rokov Trnavskej hudobnej jari B. Rónaiová

Music Zoom

20 Recyklovaná hudba P. Katina

Portrét

23 Samuel Hvozdík R. Kolář

História

26 Hudobník Johann Nepomuk Batka A. Čepec

Hudobné divadlo

30 Košické Hoffmannky dvakrát vedľa M. Mojžišová

Zápisník

31 Vášeň pro hru Semjona Byčkova a Nicolause Harnoncourta / Thielemann, Janowski, Gilbert, Domingo, Bršlík najbližšie v Drážďanoch / Nepodarený príbeh M. Jůzová, A. Schindler, R. Bayer

Zahraničie

- 32 Praha: Filmová hudba Zdeňka Lišku v procese arizácie A. Schindler
- 33 Brno: Piková dáma trojmo, s návratom Sone Červenej P. Unger
- 34 Viedeň: Z hlubin bezedných tě volám, Hospodine L. Nota
- 35 Stuttgart: Kuchynská psychológia R. Bayer

Jazz

36 Ján Hajnal: dojmy, plány, premeny, inovácie... I. Wasserberger

38 Recenzie

Kam/kedy

Mesačník Hudobný život/marec 2018 vychádza v Hudobnom centre,
Michalská 10, 815 36 Bratislava, I.Č 0 00 164 836
Zapísané v zozname periodickej tłače 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), Robert
Bayer – Hudobné divadlo, Zahraničie (robert.bayer@hc.sk)
Jazykové redaktorky: Zuzana Konečná, Eva Planková
Výtvarná spolupráca: Róbert Szegény

Distribúcia a marketing: Patrik Sabo (tel: +421 2 20470460, fax: +421 2 20470421, distribucia@hc.sk) • Adresa redakcie: Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, www.hc.sk/hudobny-zivot/ • Grafický návrh: Peter Beňo, Róbert Szegény • Tlac: ULTRA PRINT, s.r.o., Bratislava • Rozširuje: Slovenská pošta, a.s., Mediaprint-Kapa a súkromní distributéri • Objednávky do zahraničia vybavuje Slovenská pošta, a.s., Stredisko predplatné o 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: Quasars Ensemble (Foto: Z. Hanout) • Názory a posoje 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. • Vyhladávať v dátach uverejnených v tomto čísle môžete na adrese www.siac.sk

Na aktuálnom 28. ročníku festivalu Allegretto Žilina sa návštevníkom opäť predstavia víťazi prestížnych medzinárodných súťaží. Svoje interpretačné umenie predvedie v dňoch 16. až 21. apríla 2018 v žilinskom Dome umenia Fatra jedenásť interpretov z Francúzska, Ruska, Poľska, Českej republiky, Portugalska, Maďarska, Holandska/Austrálie, Japonska a Taiwanu. Slovenským zástupcom bude talentovaný trubkár Stanislav Masaryk, ktorý sa predstaví ako sólista v Haydnovom Koncerte pre trúbku a orchester Es dur v sprievode Slovenského mládežníckeho orchestra pod vedením Benjamina Bayla. Okrem domáceho Štátneho komorného orchestra Žilina budú hosťami festivalu aj Štátna filharmónia Košice a súbor Musica Aeterna.

Významné životné jubileum violončelistu a pedagóga **Jána Slávika** pripomenú viaceré marcové produkcie v Bratislave. V rámci Nedeľného matiné v Mirbachovom paláci sa 11.3. predstaví spolu s kla-



D. Varínska a J. Slávik (foto: archív)

viristkou Danielou Varínskou a svojimi domovskými zoskupeniami Moyzesovým kvartetom, Bergerovým triom a Cellomaniou v programe Ján Slávik a priatelia v dielach J. S. Bacha, L. van Beethovena, J. Brahmsa, R. Bergera, P. Šimaia, I. Zeljenku, B. Smetanu a A. Dvořáka. V pondelok 12.3. sa o 18.00 hod. uskutoční v Dvorane VŠMU Koncert súčasných a bývalých žiakov Jána Slávika, na ktorom sa predstavia E. Čonková, L. Verbovská, A. Kubinová, M. Tuhý, K. Zajacová, Cs. Rácz, P. Mucha a Muchovo kvarteto. V stredu 14.3. sa o 19.00 hod. predstaví oslávenec spolu s Danielou Varínskou v rámci cyklu Albrechtina (Ne)známa hudba v Pálffyho paláci na Zámockej ulici. Na programe sú Beethovenove sonáty (č. 1, 3, 5) a Variácie Es dur. Vo štvrtok 22.3. a v piatok 23.3. zaznie v Koncertnej sále Slovenskej filharmónie v podaní Jána Slávika svetová premiéra skladby Message pre violončelo a orchester od Egona Kráka pod vedením šéfdirigenta SF Jamesa Judda.

(mot)

Mimoriadny Rossini

V rámci cyklu Mimoriadne koncerty siahla dramaturgia 16.2. po Petite messe solennelle Gioachina Rossiniho. Interpretmi tohto výnimočne rozsiahleho sakrálneho diela boli Slovenský filharmonický zbor (zbormajster Jozef Chabroň), sopranistka Mária Porubčinová, altistka Eva Garajová, tenorista Jozef Gráf, basista Tomáš Šelc, a keďže išlo o pôvodnú verziu diela, tiež klaviristi Tomáš Nemec, Jana Nagy-Juhász a organista Marek Štrbák.

Rossiniho zámer nadviazať na bohatú tradíciu chrámovej tvorby bol celkom zjavný, no predsa len ani v tomto diele autor nezaprel svoju genetickú danosť veľkého majstra talianskej opery. Napríklad už Kyrie otvára v klavírnom (a čiastočne i organovom) parte provokujúco motorický pohyb evokujúci profánne "vyžarovanie". Do tejto netradičnej introdukcie vstupuje cantabile v zborovej sadzbe, teda profánny a sakrálny rámec spoločne. Celé dielo totiž stojí na tejto

hlasu v crescendách, interpretované bez akéhokoľvek forsírovania. Mária Porubčinová je technicky zdatná, v jej prípade sa však žiadalo bohatšie farebné a dynamické modelovanie sólového partu najmä v stíšených polohách. Profesionálne a presvedčivo zvládol svoju úlohu i tenorista Jozef Gráf, až na vysokú polohu, ktorú síce technicky zvládol, no s istou námahou. Podiel dvoch klaviristov tu bol závažný. Dynamizoval a dramaticky umocňoval hudobný proces, najmä v konfrontácii so zborovou sadzbou. Treba tiež spomenúť prekrásne klavírne Prelúdium (T. Nemec), azda Rossiniho "spomienku" na J. S. Bacha, interpretačne znamenite zvládnutú. Obdivoval som vynášanie dominantných myšlienok vo viachlase a s tým súvisiacu tematickú variabilitu. cuje s expozičnou a evolučnou hudbou. Jeho

Nemôžem nespomenúť, ako tu Rossini prainvencia má vždy náklonnosť vyjadrovať sa v spevných, vokálne cítených kantilénach.



T. Šelc, J. Gráf, J. Chabroň, E. Garajová a M. Porubčinová (foto: J. Lukáš)

zámernej dvojkoľajnosti. Pre Rossiniho je príznačné, že sólový spev dostáva nesmierne široký priestor, samozrejme, v dialógu s miešaným zborom a v konfrontácii s inštrumentálnymi hlasmi. Sólové vokálne party sú technicky i výrazovo náročné a sú v rovnakej miere nositeľmi tejto sakrálnoprofánnej tvorivej kumulácie. Z hľadiska interpretačného prejavu by som spomenul pôsobivý výkon Evy Garajovej; najmä jej hlboký register mal prekrásne zafarbenie. Tradične vysoko profesionálny výkon podal Tomáš Šelc, ktorý je priam predurčený interpretovať oratoriálnu tvorbu. Zapôsobili na mňa najmä stíšené pianissimá, jemné zafarbenie, ale i dramatické stupňovanie

V evolučnej práci sa tieto myšlienkové formulácie nepozorovane transformujú do sakrálnej majestátnosti. V tomto procese zohrával významnú úlohu zbor, ktorý do diela vnášal majestátnosť a vznešenosť. Jozef Chabroň pripravil teleso na túto úlohu znamenite. Dbal na zrozumiteľnosť textu a hlavne na jednotnosť a zvukovú kompaktnosť.

Rossini v tomto diele ukázal zdanlivo tak trochu inú tvár. Bol to však dôverne známy veľký majster kantilény – naplnený božskou inšpiráciou. Poslucháči odmenili interpretov spontánnym potleskom.

Igor BERGER

Quasars oslavuje

Čas letí neuveriteľne rýchlo. Je to už desať rokov, odkedy sa v Bratislave predstavil súbor mladých ľudí prevažne z východu Slovenska, ktorý do seba integroval Zwiebelovo kvarteto a ktorý sa odvážne zahryzol do náročných opusov spektrálnej hudby. Jeho devízami boli popri mladíckom eláne značná flexibilita obsadenia a tiež voľné pole pôsobnosti v repertoári, ktorému sa v slovenských reáliách systematicky takmer nikto nevenoval. Pamätám sa na zaujímavé ansámblové i komorné koncerty, ale aj na "monotematické" prezentácie jednotlivých členov telesa s výhradne sólovými skladbami. Znela hudba od obdobia secesie po súčasnosť, svetová aj tá slovenská, vzniklo viacero zaujímavých štúdiových nahrávok – CD s komornou hudbou Vladimíra Bokesa, Lukáša Borzíka či Ivana Paríka, "secesný" album s hudbou Debussyho, Mahlera, Albrechta a Poulenca, neoklasicistický album a ďalšie. K významným míľnikom na doterajšej ceste súboru bola účasť na letných kurNie div, že svoje prvé okrúhle výročie chcel súbor osláviť vo veľkom štýle, koncertom vo Veľkom koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu so skvelým sólistom, slávnostnými príhovormi a s recepciou po skončení podujatia. A ak platí, že s uzavretím jednej životnej etapy prichádza zároveň aj niečo nové, ani v tomto prípade to nebolo inak: koncert 2. 2. bol otvorením obdobia, v ktorom bude Quasars v poradí tretím rezidenčným súborom Rádia Devín. Znamená to zabezpečený priestor na skúšanie, koncerty na mesačnej báze s priamym prenosom, možnosť nahrávania. Otvára sa tým cesta k ďalšiemu kvalitatívnemu posunu telesa.

Výber troch diel na programe koncertu bol do značnej miery symbolický. V prvom rade rozpätím doby ich vzniku siahajúcim od roku 1870 po celkom nedávnu minulosť, čo je takpovediac chronologický záber repertoáru, na ktorý sa súbor sústreďuje. Voľba Siegfriedovej idyly Richarda Wagnera bola symbolická



I. Gringolts, M. Jarrell a I. Buffa (foto: Z. Hanout)

zoch v Darmstadte či uvedenie monodrámy Havran Toshia Hosokawu, ktorými Quasars Ensemble upozornil na svoje aktivity aj mimo slovenského kontextu. Za tie roky sa mnohé zmenilo. V prvom rade personálne obsadenie. Z pôvodných členov ostali v súbore len niekoľkí a dnes tvoria nadpolovičnú väčšinu hráčov hudobníci zo susedných krajín, najmä z Maďarska. Pravidelný kultúrny import, zabezpečujúci konfrontáciu s inozemskými interpretačnými zvyklosťami, je však podľa mňa pozitívom. Netreba hovoriť o tom, že pri systéme grantových podpôr ("z roka na rok") je desaťročná kontinuita takéhoto súboru aj vzhľadom na čisto logistické požiadavky v našich podmienkach pozoruhodným javom.

najmä tým, že ide o jednu z prvých skladieb v oblasti vážnej hudby určenej pre inštrumentálny ansámbel, ktorý je akoby redukciou symfonického orchestra na "prevádzkové minimum", hoci dôvody tu boli viac logistické než umelecké – zoskupenie sa muselo vtesnať na schodisko vily a zahrať skladbu, ktorá bola narodeninovým darčekom pre skladateľovu manželku. Wagnerovo príležitostné dielko zvykne na koncertných pódiách zaznievať v plnom orchestrálnom obsadení, jeho pôvodná podoba so sláčikovým kvintetom ako základom inštrumentálnej formácie je skôr raritou. Je oveľa intímnejšia a sláčikári z Quasars Ensemble pod taktovkou Ivana Buffu náležite podčiarkli jej romantickú afektívnosť, no v okamihoch

"orchestrálneho" tutti, keď sa do hry naplno zapojí aj dvojica lesných rohov a trúbka, hudba nezaprie svojho autora. Dynamické rozpätie, ktoré takýto súbor poskytuje, si možno uvedomil aj samotný Wagner, naplno ho však zužitkovali až jeho nasledovníci.

Dramaturgickým ťažiskom večera boli Paysages avec figures absentes – Nachlese IV švajčiarskeho skladateľa Michaela Jarrella. Aj táto voľba bola symbolická, keďže Jarrell bol pedagógom Ivana Buffu vo Viedni a jeho diela majú v repertoári Quasars Ensemble svoje pevné miesto. Toto predvedenie však bolo o niečo výnimočnejšie, a to z dvoch dôvodov. Prvým bola osobná prítomnosť autora, ktorý mohol asistovať, radiť a vysvetľovať počas nácvikov, druhým prítomnosť exkluzívneho hosťa, ktorý sa zhostil náročného partu sólových huslí. Nebol ním nik iný ako Ilya Gringolts. Svojej vynikajúcej povesti neostal nič dlžný od prvého taktu; "artikulačný ohňostroj" úvodu Jarrellovej kompozície mal v Gringoltsových rukách iskru a presvedčivosť, ktoré budili dojem, že akýkoľvek iný interpretačný prístup by bol zaručene nesprávny a minul by sa účinkom. Kaskádou flažoletov a pizzicat ľavej ruky prešiel s rovnakou samozrejmosťou, s akou by hral ktorýkoľvek populárny opus konvenčného klasicko-romantického repertoáru, všetko do posledného detailu tu bolo premyslené a s dokonalou logikou zapadalo na svoje miesto, nehovoriac o krásnom a sýtom zvuku Gringoltsových huslí. Vynikajúca bola tiež spolupráca s ansámblom, členitosť formy jednočasťového diela, ktoré svojou koncepciou nie je vyslovene koncertantné (sólový nástroj je akoby "generátorom" tónového materiálu pre sprevádzajúci súbor, podobne ako napríklad v koncertantných dielach Györgya Ligetiho), odhaľovala stále nové a prekvapivé zvukové farby a ich kombinácie. Gringolts geniálnym spôsobom "preplával" mysteriózne podfarbenou líniou veľkosekundových paralelizmov (nadzemsky ľahké súbežné spojenia kvartových a kvintových flažoletov) či následnou strhujúcou tokátou, aby sa nakoniec zvuk jeho huslí rozplynul v šepote vzďaľujúcich sa repetovaných figúr. Bol to umelecký zážitok par excellence, výkon, ktorý vynikajúco sprostredkoval zmysluplnosť vôbec nie jednoduchej kompozičnej štruktúry. A do istej miery prekryl aj dojmy z Komornej symfónie č. 1 Arnolda Schönberga, záverečného diela na programe. Emblematická kompozícia pre "redukovaný orchester" je svojou hutnosťou (sadzby aj hudobnej informácie) dodnes tvrdým interpretačným orieškom, no na svojich cestách k ďalším métam ansámblovej hudby 20. a 21. storočia si jej výzvu žiadny súbor nemôže dovoliť obísť. Quasars ju úspešne zdolal a má pred sebou zaujímavé obdobie svojej rozhlasovej rezidencie. Ak sa k príprave nasledujúcich koncertov postaví s podobnou zodpovednosťou ako k tomuto, o hodnotné umelecké zážitky určite nebude núdza.

Robert KOLÁŘ



V posledný januárový večer sa v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie uskutočnil výnimočný koncert. Po dlhých rokoch Bratislavu opäť poctil svojou návštevou klavirista svetového významu sir András Schiff, ktorý vystúpil na záverečnom podujatí 3. ročníka exkluzívneho abonentného koncertného cyklu spoločnosti Gesamtkunstwerk. Zatiaľ čo v roku 2005 uviedol na BHS sólový recitál z diel Josepha Haydna, tentoraz zrejme štedrejší rozpočet umožnil chýrnemu maďarskobritskému klaviristovi priviesť svoj vlastný orchester Capella Andrea Barca, zložený z vynikajúcich sólistov a komorných hudobníkov. Okrem nich predstavil bratislavskému publiku aj mladú talentovanú nemeckú klaviristku orientálneho pôvodu Schaghajegh Nosrati, s ktorou sa striedal pri dvoch koncertných krídlach značky Bösendorfer, špeciálne privezenými na tento účel z Viedne.

Sám Schiff sa prezentoval v troj- či dokonca "štvorjedinej" role – ako sólový klavirista, ako sólista v troch koncertoch s orchestrom (v jednom sám, v dvoch s klaviristkou), pričom orchestrálne vstupy a medzihry od klavíra sám dirigoval. Výnimočnosť celého umeleckého projektu podčiarkovala i pozoruhodná dramaturgická koncepcia zostavená z diel Johanna Sebastiana Bacha a Wolfganga Amadea Mozarta, ktoré všetky dovedna spájala jediná tónina koncertného večera – "temná" c mol. Dramaturgicky rafinovane vyznelo uplatnenie rôznych variantov koncertantného princípu, ktorým akoby chcel Schiff pripomenúť dávne tradície sólového a kolektívneho muzicírovania. Na pozadí skvostných diel dvoch kompozičných géniov a dvoch hudobných štýlov sa rozvinuli jedinečné hudobné konfrontácie: jeden klavirista verzus orchester so všetkými koncertantnými prvkami (Mozartov Klavírny koncert c mol KV 491), dvaja klaviristi verzus orchester (Bachove dva koncerty pre dva klavíry a orchester BWV 1060 a BWV 1062), sólový

klavírny Bachov *Ricecar* verzus orchestrálny *Ricercar* na rovnakú tému a pôsobivé umelecké "zápolenie" ponúklo i dychové okteto (v Mozartovej *Serenáde c mol KV 388*) verzus sláčiková sekcia orchestra (v spomínanom *Ricercare* à 6).

Zaujímavé porovnanie vrcholnej umeleckej zrelosti a mladosti sa naskytlo v obidvoch Bachových dvojkoncertoch, v ktorých bola Schiffovou partnerkou niekoľkonásobná laureátka medzinárodných klavírnych súťaží (vrátane Bachovej v Lipsku) Schaghajegh Nosrati. Aby bola umelecká konfrontácia dovedená do dôsledkov, v prvom koncerte (BWV 1060) sa zhostil Schiff partu druhého klavíra, pri druhom (BWV 1062) si roly i klavíry vymenili. Sir András Schiff je v odborných kruhoch považovaný za jedného z najväčších špecialistov na hudbu Bacha, Mozarta, Schuberta, Schumanna, ale aj Bartóka a Janáčka. Ak by sme chceli z jeho komplexného interpretačného majstrovstva osobitne vyzdvihnúť niektorú charakteristickú zložku, v prvom rade by to bol nevídaný zmysel pre stvárnenie polyfónnej faktúry a z neho vyplývajúce horizontálne hudobné myslenie pri dynamicky, artikulačne či agogicky dokonale autonómnom narábaní s ktoroukoľvek líniou či hlasom. Jeho fenomenálna pamäť a vynikajúca orientácia aj v tej najzložitejšej spleti polyfónnych vlákien sú priam povestné: s dokonalosťou jemu vlastnou ovláda v podstate všetky Bachove diela, ktoré je možné (alebo aj nemožné) zahrať na klavíri.

Trúfnuť si vystúpiť na jednom pódiu spoločne so Schiffom – a ešte k tomu na jeho výsostnom bachovskom teritóriu – si vyžaduje značnú dávku umeleckého sebavedomia i osobnej odvahy. Nosrati nimi bezpochyby disponuje. Napriek svojim 28 rokom je profesionálne veľmi dobre vyzbrojenou koncertnou klaviristkou, ktorú okrem osobného šarmu zdobí kvalitný tón, interpretačná istota, potrebná umelecká

iskra a intenzívny vzťah k Bachovej hudbe.

Svoju úlohu v obidvoch Bachových koncertoch zvládla viac ako dôstojne, pre Schiffa bola zdatnou a spoľahlivou umeleckou partnerkou, vnímavo reagujúcou na všetky tvorivé momenty podmanivej hry svojho veľkého vzoru (a tiež učiteľa). Samozrejme, pri ich vzájomnom porovnaní sa musíme len mlčky skloniť pred hĺbkou umenia tohto klavírneho majstra. Na svete by sa v súčasnosti totiž našlo len veľmi málo interpretov, ktorí by s ním dokázali držať umelecký krok.

Každý Schiffov dotyk s klavírom pramení z jeho obrovskej hudobnej fantázie, sluchovej senzitívnosti a predstavivosti. Uplatnenie "čembalového" spô-

sobu bachovskej interpretácie na jeho obľúbenom Bösendorferi bolo preniknuté sviežou melodickosťou a spevnou preintonovanosťou aj tej najmenšej hudobnej molekuly, plne v duchu Bachovej požiadavky "singend denken", a to aj bez nutnej spojitosti s legatom či využitím "služieb" pravého pedálu. Najkúzelnejším výrazovým prostriedkom bola priam mikroskopicky vybalansovaná artikulačná rozmanitosť spojená s najdelikátnejšími agogickými a dynamickými nuansami režírovanými osobnou spontánnosťou a tónotvorným "fanatizmom".

Schaghajegh Nosrati si zaslúži absolutórium za technickú perfekciu a koncentrovanosť interpretácie, no v bezprostrednej blízkosti so zrelým umením Schiffa "jej" nástroj - bez ohľadu na to, či hrala pri prvom alebo druhom klavíri - znel v porovnaní so "Schiffovým" zvukovo, farebne i dynamicky menej výrazne. Schiff pritom dominoval nie zvukovou silou, ale silou umeleckého ducha a hudobnej presvedčivosti. Zatiaľ čo z krajných častí koncertov sršala vitalita i klaviristická virtuozita, stredným častiam vniesol Schiff črty svojho neobyčajného poetického cítenia, inšpirujúceho preduchovneného pokoja a intimity. Bol to číry spirituálny zážitok, symbióza krásy výrazu, duchovnej hĺbky a prostoty.

Veľmi sugestívne zapôsobilo, keď po odohratí prvého Bachovho koncertu obidvaja sólisti neodišli do zákulisia, ale počas celých vyše 20 minút zostali sedieť pri klavíroch na pódiu a spolu s poslucháčmi v hľadisku vnímavo načúvali *Mozartovej Serenáde c mol KV 388* v podaní dychového okteta. Toto dielo kladie na hudobníkov vysoké inštrumentálne nároky, všetky party vyžadujú sólistické majstrovstvo. Dychový ansámbel vytvoril veľmi kultivovaný, priezračný a kompaktný zvuk: hoboje, fagoty zaujali obdivuhodnou virtuozitou, ľahkosťou (aj v sprievodných hlasoch), v druhej a štvrtej variačnej časti sa dokonale

3 | 2018

zaskveli lesné rohy i nádherne mäkko nasadené línie klarinetov.

Možno len sláčiková sekcia orchestra v obidvoch Bachových koncertoch pôsobila dynamicky trochu mohutnejšie, než by sme vzhľadom na štýlový postulát od barokovej hudby očakávali. Ťažko povedať, či to bolo početnosťou sláčikového obsadenia (takmer 30 členov), snahou optimalizovať znenie spolu s dvomi robustnými koncertnými krídlami alebo nastavením sa na akustiku oveľa väčších sál, než je pomerne malý priestor Koncertnej siene SF s relatívne hlučným dozvukom. Po prestávke Schiff za prítomnosti členov orchestra na pódiu najskôr predniesol na klavíri trojhlasný *Ricercar* à 3, prvú skladbu z cyklu Hudobná obeť BWV 1079. Schiffova interpretácia by sa pri všetkej prirodzenosti výrazu do značnej miery dala označiť za extravagantnú, popierajúcu známe školské poučky a teórie historicky poučenej bachovskej interpretácie. Klavirista využíval krajné dynamiky od pianissima takmer po fortissimo, extrémnu zvukovú a artikulačnú diferenciáciu vertikálnych hladín. V tematických i vedľajších líniách v snahe udržať spevný princíp a horizontálne pnutie oblúkov sa nezdráhal použiť citlivo

benie interpretácie získava väčšiu priestorovú hĺbku. Dokonalá a "viacrozmerná" orientácia v celom komplexe hudobnej textúry Schiffovi dovoľuje maximálne rozvinúť svoju expresívnu muzikalitu a hudobne improvizačné schopnosti, pri ktorých sa zdá, akoby hudobné dielo nebolo takto vôbec skomponované, ale práve len vznikalo – pod jeho prstami priamo na pódiu.

Po klavírnom ricercare zaznela v podaní orchestra druhá skladba z Hudobnej obete, šesťhlasný *Ricercar à 6*. Tá istá tónina, tá istá téma. Majestátne sa odvíja od viol a postupne prechádza ďalšími nástrojovými skupinami. Schiff mlčky sedel pri klavíri a sláčikový orchester nikto nedirigoval – priam pietna symbolika pri hudbe, ktorá nemá konkrétne špecifikované nástrojové obsadenie... Udržanie tempovo-rytmickej disciplíny v spleti šesťhlasu a neustálych synkop bez dirigenta vyznelo samo osebe obdivuhodne. Pri porovnaní znenia klavírnej verzie s orchestrálnou sa však Schiffov klavír zdal aj v trojhlase farebnejší, zvukovo pestrejší a "orchestrálnejší" než samotný sláčikový orchester.

Tesne pred očakávaným potleskom Schiff zodvihol ruku od klavíra a gestom prepojil zá-

dute neobyčajne čarovne, prirodzene, príjemne mäkko a veľmi zreteľne i v najrýchlejších pasážach a ozdobách, pri ktorých bolo možné zachytiť aj tú najmenšiu notičku.

Schiff pracoval celkom odlišným spôsobom s partom pravej a ľavej ruky. Pokiaľ v pravej dominoval okrúhly tón kantilény a strhujúca ľahkosť dôsledne nonlegátových perlivých šestnástinových pasáží, ľavou rukou rozohral celé spektrum inštrumentálnych odtieňov, tak realistických, až sa poslucháčovi chvíľami stierali farebné rozdiely medzi skutočným fagotom, klarinetom, lesným rohom a ich dokonalou imitáciou prichádzajúcou z klavíra. Prepracovanosťou a zvukovým vytiahnutím stredných a spodných hlasov koncert nadobudol temnejší a dramatickejší charakter, než je bežné pri obligátnej preferencii pravej ruky.

Na záver umelec venoval vďačnému publiku veľkorysý, takmer desaťminútový prídavok. Ani ten nebol náhodný – v schubertovskom roku, kedy si pripomíname 190. výročie úmrtia slávneho viedenského skladateľa, siahol klavirista po druhom z jeho *Troch klavírnych kusov D. 946*. Okrem toho, že skladba je napísaná v tónine *Es dur* (paralelnej k *c mol*, ktorá sa napokon dostala k slovu v sugestívnom





A. Schiff a S. Nosrati

Spolu s orchestrom Cappella Andrea Barca

tieňované crescendá a decrescendá i odvážnu mieru agogickej voľnosti. Okrem nôt, nič z toho, čo hral, Bach nenapísal... Schiff je typom umelca, ktorý dokáže aj z "obyčajného" urobiť niečo nevšedné a hodné pozornosti. Nachádza hudobné hodnoty i na miestach, ktoré by iní prešli bez zvláštneho povšimnutia. Robí to však s vkusom, vnútornou logikou, citom pre mieru a noblesou, nie s cieľom za každú cenu upútať poslucháčovu pozornosť. Aj tak ju však upúta – úprimnosťou a bezprostrednosťou.

Schiffova interpretačná koncepcia je nielen spontánna, plná energie a emócií, ale zároveň aj dôsledne premyslená – pred poslucháčom sa prehľadne odvíja forma a štruktúra diel, dynamická hierarchia i farebná paleta línií. Príťažlivá je i plastická transparentnosť ľavej ruky s "vedľajšími" hlasmi, ktoré Schiff niekedy povyšuje nad hlavné, čím umelecké pôso-

verečný c mol Bachovho ricercaru s nástupom poslednej skladby programu, Mozartovým Koncertom pre klavír a orchester c mol KV 491. Tu si už mohol schuti zadirigovať od klavíra, čo sa pozitívne prejavilo na zvýšení zvukovej plasticity orchestra. Mozartov koncert odkryl aj ďalšie kvality jeho klavírneho majstrovstva vrátane kompozičnej tvorivosti, ktorú uplatnil aj vo vlastných kadenciách k prvej a tretej časti. Takisto bolo zaujímavé sledovať, ako zručne využil všetky výhody a dokonca i určité obmedzenia koncertného Bösendorfera. Tento klavír v porovnaní s koncertným Steinwayom neoplýva natoľko zvučným a lesklým diskantom. Jeho prednosti sú v celkovo zamatovejšom sfarbení zvuku, mäkkom znení basov či možnostiach jemného tieňovania melodických figurácií. Keďže tieto charakteristiky Bösendorfera viac vyniknú v hudbe baroka a klasicizmu, tak aj Schiffov Mozart znel v Restrednom diele), Schiff ako veľký znalec Schubertovej hudby si veľmi dobre uvedomuje väzby tohto skladateľa k dnešnému Slovensku. Ak náhodou zostal do tejto chvíle ešte nejaký poslucháč v Redute nezaujatý, Schiff si ho musel definitívne získať vrúcnym podaním prekrásne znejúcej prostej Schubertovej melódie. V oblasti pianissima sa s obdivuhodnou samozrejmosťou pohyboval na hranici ledva počuteľného tónu, v strednom úseku zaujal krajným výrazovým rozdielom medzi vzrušeným tremolom oktáv ľavej ruky a vzdušnými terciami pravej.

Po posledných tónoch Schuberta zostalo publikum chvíľu akoby v tranze, aj ovácie v stoji prišli s malým časovým "zaváhaním", akoby prítomní vycítili, že je to z ich strany možno málo k vyjadreniu hĺbky veľkolepého zážitku.

František PERGLER
Fotografie: Robert TAPPERT

Prešovské dni klasickej gitary 2018

8. ročník, 8.–9. februára, Prešovské združenie klasickej gitary

Osemročná cesta podujatia, na ktorého začiatku stálo presvedčenie hŕstky nadšencov o tom, že i východ krajiny má potenciál na kreovanie festivalu v oblasti klasickej gitarovej hry, je dostatočným dôvodom na niekoľko čiastkových konštatovaní. Čiastkových z dôvodu, že ich autorom je hudobník pôsobiaci v Prešove, avšak bez hlbšej znalosti problematiky gitarovej interpretácie.



M. Socías, A. Harvan a Orchester Štátnej filharmónie Košice (foto: J. Stovka)

Festival, na čele s riaditeľom Valérom Futejom, začínal pred rokmi skromne, s jedným lektorom a súčasne koncertujúcim umelcom Jánom Labantom. Počet lektorov stúpal k aktuálne deviatke a celkovo na podujatí doposiaľ lektorovalo 26 gitaristov, z toho 15 zahraničných. Účinkovaním akordeonistu Michala Červienku v roku 2014 sa zrodila myšlienka rozšíriť ponuku aj pre akordeonistov. Výsledkom rekapitulácie koncertnej časti histórie festivalu je takmer tridsiatka koncertov: účinkovalo tu španielsko-grécke Duo Melis, brazílske Duo Siqueira Lima, české Duo Siempre Nuevo, poľské Kupiński Guitar Duo, slovensko-talianske Duo Marec - Ferraro, Vroclavské gitarové kvarteto, Bratislavské gitarové kvarteto, Flaco de Nerja Quartet. Dramaturgickou zaujímavosťou piateho ročníka bolo príležitostné zoskupenie Peter Tomko Kvintet, iniciatíva gitaristov pôsobiacich v regióne prezentujúcich súčasnú tvorbu pre gitaru v netradičných aranžmánoch. Od roku 2014 bývajú súčasťou podujatia koncerty realizované v spolupráci s komorným orchestrom Musica Cassovia a Štátnou filharmóniou Košice. Dvojica línií – majstrovské interpretačné kurzy a koncerty – bola základom aj pre aktuálny ročník. Prilákali pedagógov a žiakov ZUŠ zo širokého okolia, nechýbali poslucháči konzervatórií a umeleckých škôl zo zahraničia. Viedli ich skúsení pedagógovia a špičkoví interpreti z oblasti klasickej i jazzovej interpretácie: Marco Socías, Ryszard Balauszko, Jozef Zsapka,

Ján Labant, Adam Marec, Miloš Slobodník, Henry Tóth a Juraj Burian, majstrovský kurz interpretácie na bajane viedol Igor Vlach. Pedagogicky prínosnou bola autorská prezentácia nového cyklu XII Pieces for guitar Jána Králika, počas ktorej prebiehala autorská diskusia o možnostiach elementárneho komponovania pre tento nástroj. S veľkým záujmom sa stretli dva večerné koncerty vo vypredanej sále Divadla Jonáša Záborského. Odkazu španiel-

skeho skladateľa bol venovaný koncert Pocta Joaquínovi Rodrigovi (8. 2.). Orchester Štátnej filharmónie Košice pod taktovkou Adriána Harvana interpretoval s dostačujúcou výrazovou plastickosťou orchestrálnu suitu Música para un jardín. Východiskom pôvodne filmovej hudby farbistého romanticko-impresionistického charakteru sú štyri uspávanky. V ďalších skladbách už znela gitara: sólovo v Junto al Generalife a spolu s orchestrom v slávnom Concierto de Aranjuez. Prešovský debut španielskeho gitaristu Marca Socíasa bol ukážkou spontánnej muzikality a zrelého interpretačného majstrovstva.

Plagát koncertu 9.2. avizoval veľkolepý zámer: predstaviť na javisku s filharmóniou deväť gitaristov, akordeonistu a perkusionistu. Išlo o prezentáciu prevažne známych hráčov, zotrvávajúcich v klasickom štýle alebo žánrovo prekračujúcich hranice klasickej interpretácie. Skĺbiť niekoľko osobitých poetík do zmysluplného celku nebýva jednoduché. Rizikovou sa, prirodzene, stáva samotná dramaturgia koncertu v dostatočne vyváženom pomere repertoárových možností, vhodných pre žánrové fúzie a presahy. Nešlo o tradičný vzťah sólistu s orchestrom, ale o viaceré kombinácie zoskupení a riešenie usporiadatelia hľadali v zmesi známych diel klasickej hudby v nových zvukových úpravách s "etno aranžmánmi" filmovej hudby, jazzu a rocku. V úvode koncertu mladý Rony Janeček interpretoval na elektrickej gitare Air zo Suity č. 3.



J. Burian, H. Tóth, J. Gregorík, S. Kociov (foto: J. Stovka)

BWV 1068 Johanna Sebastiana Bacha a Búrku zo Štyroch ročných období Antonia Vivaldiho. Temperament, vitalitu a hráčsky pôžitok priniesla etno úprava The Pirate Song Antonia Forcioneho v podaní tria Peter Tomko (gitara), Róbert Egreši (perkusie) a František Beneš (perkusie). S interpretačnou ľahkosťou a prirodzenosťou súhry znela Cavatina Stanleyho Mayersa v podaní trojice gitaristov – Petra Tomka, Miloša Slobodníka a Juraja

5

3 | 2018

Buriana. Temperament juhu brilantne prezentoval akordeonista Michal Červienka v tretej časti Opale concerto Richarda Galliana. Nasledujúci blok programu vzdal poctu Mariánovi Vargovi prostredníctvom jeho skladby Nech žije človek v aranžmáne pre gitaru (Juraj Burian), klavír (Matej Benko), basgitaru (Juraj Gregorík) a bicie (Stano Kociov). Bola to interpretácia plná espritu, virtuozity a pôžitku z hry. Príchod Henryho Tótha na javisko spolu s Jurajom Burianom, Jurajom Gregoríkom a Stanom Kociovom priniesol v súhre s Košickou filharmóniou inštrumentáciu piesne Led Zeppelin Stairway To Heaven a počas záverečnej Hey Jude od Beatles sa k účinkujúcim pridal univerzitný zbor Nostro Canto pod vedením zbormajsterky Tatiany Kanišákovej.

Zámer propagovať širokej verejnosti klasickú gitaru, a v prípade tohto ročníka aj žánrové presahy, ktoré sa na gitarovú interpretáciu viažu, sa v Prešove naplno realizoval. Pre mňa osobne zostáva otvorenou a naliehavou otáz-

kou, aké bude ďalšie smerovanie festivalu, ktorého ôsmy ročník sa niesol v znamení monumentálnosti. Obávam sa totiž, že masový divák, masírovaný gýčovou produkciou väčšinových žánrov, bude očakávať posilňovanie festivalu o komerčne atraktívne vystúpenia. A to sa už usporiadatelia budú míňať s pôvodným zámerom. Klasická gitara disponuje mnohými podobami intímnosti, túto jej rovinu by podujatie azda nemalo prekrývať efektnými prezentáciami. Súčasne by som bola opatrnejšia v predstavovaní osobností prítomnému publiku pred začiatkom koncertov. Pokiaľ už menovať niekoho v priestore s dominujúcim detským divákom, tak nie miestnych politických nominantov a úradníkov, ale osobnosti hudobného života, lektorov kurzov (čo sa aj udialo) a pedagógov i rodičov (teraz nemyslím menovite, lež symbolicky), ktorých záujem o podujatie je stály, lebo chápu zmysel a silu toho, aké je dnes dôležité, aby boli deti konfrontované so skutočnými umelcami a s interpretáciou, ktorá je plná života, presvedčivosti a zmysluplnosti a za ktorou stojí množstvo sústredenej práce.

Domnievam sa, že perspektívnou cestou pre budúcnosť festivalu, ktorý svoje opodstatnenie svojim tohtoročným ôsmym ročníkom potvrdil, je zvnútorňovanie, akcentovanie kultivovanosti, prirodzenej muzikality a predovšetkým sústreďovanie sa na výchovu vkusu a interpretačných dispozícií mladej generácie. Usporiadatelia by mohli uvažovať napríklad o verejnej prezentácii účastníkov majstrovských kurzov či posilnení prednáškovej časti smerom k popularizácii klasickej hudby. Ako perspektívnu vidím aj spoluprácu s orchestrom, či už so Štátnou filharmóniou Košice alebo aj inými telesami. Oba koncerty boli totižto oživením živoriaceho koncertného života v Prešove. Rovnako je prísľubom perspektívy spolupráce vnímavosť a muzikálnosť dirigenta Adriána Harvana. V tomto či akomkoľvek inom zámere budem ďalším ročníkom Prešovských dní klasickej gitary pevne držať palce!

Tatiana PIRNÍKOVÁ

(Ne)známa hudba v RTVS

Novinkou v tohtoročnom cykle koncertov Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu je spolupráca s občianskym združením Albrechtina. V skratke to znamená nielen vyšší podiel slovenskej tvorby v dramaturgii koncertov (v tomto smere bolo možné rozhlasových symfonikov pochváliť aj v predchádzajúcich sezónach), ale aj častejšiu prítomnosť interpretov, ktorí sú členmi združenia, na "veľkom" pódiu, možnosť účinkovať v kompozíciách vyžadujúcich sprievod orchestra. Na 4. koncerte aktuálnej sezóny (9.2.) táto výsada pripadla klaviristke Magdaléne Bajuszovej, ktorá oživila sólový part Koncertu pre klavír a orchester č. 1 op. 40 Dezidera Kardoša. Ešte predtým však rozhlasový orchester pod taktovkou čerstvého držiteľa Krištáľového krídla Rastislava Štúra dostal priestor v mladíckom Preludio sinfonico Giacoma Pucciniho. To odhaľuje kvality budúceho úspešného operného autora; všetko je v nej podriadené melodike, skrz-naskrz talianskej a vášnivej. Túto kvalitu vystihol dirigent, ktorý sa v opere cíti ako doma, dokonale, dobre pripravený bol aj klimax diela, kde sa podarilo do zvuku orchestrálneho tutti celkom prirodzene integrovať skupinu plechových nástrojov, čo nebýva prednosťou každej interpretácie tejto repertoárovej rarity.

Kardošov klavírny koncert predstavoval – pred Dvořákovou *Ôsmou* v druhej časti programu – radikálne vychýlenie z "rytmu 19. storočia". Koncertantné dielo, klasicky koncipované v trojčasťovej forme, by hypoteticky mohlo byť jedným z pilierov svojho žánru v slovenskom kontexte, no tento štatút akoby mu unikal. Je v ňom na prvý pohľad málo poslucháčsky vďačného a technické nároky sólového partu mu nepridajú na obľube ani u výkonných umelcov. Na druhej strane, s klavírom tu

autor pracuje veľmi cieľavedome a výbornú prácu odviedol aj na poli inštrumentácie. Dikcia tejto hudby je povedomá s ohľadom na kontext moderny minulého storočia, mnohé ju spája s dielami Bartóka, Honeggera či Šostakoviča. Čo ju – aj z interpretačného hľa-



M. Bajuszová (foto: P. Kastl)

diska – tak výrazne odlišovalo od zvyšných dvoch skladieb na programe, bolo nie práve úplné stotožnenie sa orchestra s partitúrou. V dynamicky exponovanejších okamihoch najmä krajných, rytmicky výbušných častí sa hráči akoby cítili nesvoji, problematický bol aj zvukový (ne)pomer medzi klavírom a orchestrom, čo prehľadnosti a zrozumiteľnosti neraz komplikovanej textúry veľmi nepomáhalo. Nie je to však kritika nedbalo odvedenej práce,

ale skôr konštatovanie, že táto hudba si žiada častejšiu prítomnosť na pódiu a svoj čas na to, aby sa takpovediac "uležala" a mohla znieť oveľa prirodzenejšie. Naopak, v komornejších epizódach mohli naplno vyniknúť kvality diela, spájanie klavíra s jednotlivými dychovými či bicími nástrojmi malo koncertantnú iskru a duchaplnosť, priam magickou príťažlivosťou vládol myšlienkový svet skvostnej 2. časti.

Magdaléna Bajuszová podala obdivuhodne koncízny výkon, nielen vzhľadom na neprajné akustické podmienky, ale aj nutnosť bojovať s krajne nepríjemnou zdravotnou indispozíciou. Všetky prekážky zdolala s noblesou, ktorá môže oprávnene vyvolávať otázky, prečo ju na našich pódiách nevídať v sprievode orchestra častejšie.

Symfóniou G dur op. 88 Antonína Dvořáka sa publikum vrátilo na bezpečné teritórium dobre známej hudby. Prekvapila ma dirigentova koncepcia 2. časti, ktorej tempo bolo oveľa viac "giusto", než býva zvykom, no fungovala a v okamihoch, keď dvojica klarinetov vyčarila v hlbokej polohe pianissimá na hranici počuteľnosti, človek podvedome musel zatajiť dych. Vo finále prekvapilo zasa trocha ťarbavé tempo hlavnej myšlienky (v kontraste s tým, čo sľubovali rezké vstupné fanfáry), no pri

zaburácaní orchestrálneho tutti bolo zjavné, že publikum neostane ukrátené ani o démonickú uhrančivosť vedľajšieho motívu (hypnotizujúci rytmus zostupujúcich malých tercií), ani bujarý jasot radostnej kódy. Dirigent neváhal popustiť uzdu svojich vášní, no zároveň si nad dianím zachoval kontrolu, k plnej spokojnosti návštevníkov takmer celkom zaplneného Veľkého koncertného štúdia.

Robert KOLÁŘ



Pred desiatimi rokmi si chceli generačne vyskúšať pôsobenie v komornom ansámbli. Odvtedy spolupracovali so skladateľskými (Bent Sørensen, Michael Jarrell, Kaija Saariaho, Toshio Hosokawa) aj interpretačnými špičkami (Camilla Hoitenga, Stephan Loges, Ilya Gringolts, Sergej Kopčák, Szymon Bywalec), rezidenčne pôsobili na letných kurzoch v Darmstadte, účinkovali na Varšavskej jeseni, Ostravských dňoch novej hudby či na Pražskej jari a na pódiá vrátili diela Alexandra Albrechta alebo Ivana Paríka. Súbor Quasars Ensemble a jeho umelecký vedúci, skladateľ a klavirista Ivan Buffa.

Pripravil Peter MOTYČKA

Keď nedávno jubilovalo vydavateľ stvo Slnko records, prakticky všetky relevantné domáce printové a internetové médiá tomu venovali značnú pozornosť. V tejto súvislosti mi napadá, prečo sa aspoň zlomok takejto pozornosti nedostáva desiatemu výročiu Quasars Ensemble alebo v stredoeurópskom priestore podobne etablovanému vydavateľ stvu Hevhetia, ktoré ponúka vaše albumy?

Vďaka desiatemu výročiu vzniku Quasars Ensemble sa súboru dostalo aspoň nejakej mediálnej publicity, hoci tomu predchádzalo menej rezonujúce obdobie. Hevhetia je dosť charakteristickým príkladom našej hluchoty k úspechu ako takému, navyše pochádzajúcemu z regiónu. Myslím si, že to už Ján Sudzina pochopil a otočil sa smerom do zahraničia, kde si, naopak, jeho prácu vysoko cenia a dávajú to aj patrične najavo. Niektoré médiá sa začali viac venovať klasickej hudbe, hoci s akcentom na operu, ale je to aspoň niečo v tomto našom ospalom prostredí všeobecne vládnucej apatie voči hudobnému umeniu s inklináciou k ľahším žánrom nielen zo strany printových médií, ale aj bežných ľudí. Klasická hudba nemá nikde v okolí také dehonestujúce postavenie v spoločnosti ako na Slovensku. Súvisí to, žiaľ, aj s úrovňou školstva naprieč všetkými stupňami. Navyše, Slováci ani veľmi v úspech a vlastnú kvalitu neveria. Napríklad Maďari majú v hlavnom vysielacom čase vlastnú verziu "Superstar", v ktorej sa namiesto populárnych pesničiek súťaží s repertoárom klasickej hudby. Čo k tomu dodať?

V rámci súčasnej hudby rezonovalo v šir-

šej verejnosti v posledných rokoch dianie

okolo Milana Adamčiaka, súvisiace aj s jeho "nezaraditeľnosťou" alebo projekt Cluster Ensemble Plays Philip Glass. Prečo je jednoduchšie nalákať poslucháča na minimal zaobalený príbehom či legendou, ako na Albrechta alebo Hindemitha, ku ktorým sa podobné mimohudobné aspekty nevzťahujú? Nechcem byť impertinentný, ale do veľkej miery to súvisí s úrovňou vzdelanosti, ktorá prináša aj polovičné možnosti chápania komplexnosti umenia ako takého. A nejde len o Hindemitha alebo Schönberga, ale napríklad aj neoklasicizmus v komplexnejšom rámci – kedy ste na Slovensku počuli diela Malipiera alebo Parížskej šestky, s výnimkou tých najznámejších? Alebo Weberna či kvalitnú sofistikovanú súčasnú orchestrálnu hudbu nežijúcich moderných autorov typu Bouleza, Beria, Xenakisa či Ligetiho, keď už tí žijúci svetoví autori automaticky putujú na festival Melos-Étos, prebiehajúci raz za dva roky? Tento repertoár vyžaduje určitú intelektuálnu výbavu nielen interpretov, ktorí by po ňom siahli, ale aj publika, ku ktorému sa takáto hudba dlhodobo nedostáva. Ani naše

orchestre si nemôžu obľúbiť repertoár, ktorý nehrávajú, a tým pádom si k nemu nenájdu cestu. Ak s tým potom príde nejaký súbor, logicky pôsobí ako z inej planéty. Sotva budete na Slovensku počas jedného týždňa počuť dvojicu Schönbergových diel, ako tomu bolo na prelome januára a februára, a pokiaľ aj uvedie Slovenská filharmónia dielo Ten, čo prežil Varšavu, je to skôr vzácnosť než dlhodobejší koncept.

Čo sa týka repertoáru, ktorému sa Quasars Ensemble venuje komplexnejšie - to platí na Slovensku, ale šesťdesiat kilometrov od Bratislavy už máte úplne inú, pestrú ponuku. Nemám nič proti minimalizmu, práve naopak. Vo Viedni však bývajú súčasťou bežnej koncertnej prevádzky aj mená, ktoré u nás nepoznáme, napríklad avantgardní ruskí skladatelia, českí židovskí autori, samozrejme druhá viedenská škola, francúzska hudba... Ten "mainstream", Amerikou prinesená ľahšie stráviteľná kultúra, tam zďaleka nie je natoľko citeľný, ako u nás.

Dramaturg Slovenskej

filharmónie v rozhovore pre Hudobný život pred niekoľkými rokmi uviedol, že poslucháči nemajú po celodennej namáhavej práci chuť napríklad na Lutosławského, keďže nie sú na jeho skladateľskú poetiku zvyknutí a odmietajú takúto hudbu počúvať.

Podobné zastarané názory nevie nikto podložiť reálnymi argumentmi. Každé publikum sa s niečím stotožní viac a s iným menej, ale nemyslím si, že by Slováci neboli schopní stráviť Lutosławského. Keby to aj bola čiastočná pravda, stále máme zodpovednosť rozvíjať publikum všetkými smermi, musíme mu pomôcť prebrať sa. Pokiaľ sa pozrieme na sezónu Berlínskej filharmónie, vnímanej ako konzervatívna inštitúcia, od čias Abbada a Rattla tam došlo k repertoárovému posunu. Dnes tam počujete aj komorné symfónie Franza Schrekera, diela Hansa Krásu, Magnusa Lindberga, objednávky súčasných diel, multižánrové projekty a poslucháči to prijímajú, keďže to majú na dennej ponuke.

U nás zasa Slovenská filharmónia ponúkne publiku "multižánrového" Rapera Vivaldiho…

Takýto projekt nemohol prísť sčista-jasna. Sme týmto prostredím infikovaní a o to viac si musíme veriť v tom, čo robíme, aby nás to neodradilo. Najjednoduchšie je odtiaľto odísť, vtedy niet čo stratiť. Je rovnako ťažké uspieť v zahraničí ako doma, pretože tu ľudia nerozumejú

tomu, čo robíte. Úspechom je, keď niečo u publika zafunguje dlhodobo. Prirovnal by som to k divadelnému predstaveniu v svahilčine – raz ho zvládnete a zo slušnosti aj zatlieskate. Podobne sme si pripadali, keď sme začínali so Schönbergom, Milhaudom alebo súčasnými autormi. Keby platil argument, že to ľudia nechcú, hrávali by sme pred prázdnym hľadiskom, čo sa nám nikdy nestalo. Určite má zmysel robiť niečo, čo publikum núti minimálne sa zamyslieť, pretože pokiaľ niečo nepoznám, nemusí to byť moja chyba. Možno mi to len nikto neponúkol. A nestačí raz za rok.

Nie je frustrujúce fungovať v prostredí, v ktorom sústavne zápasíte o podporu napriek tomu, že patríte k etablovaným súborom doma a pravidelne sa objavujete v zahraničí?

Ťažko sa presviedča grantová komisia, že ansámblová súčasná hudba je stabilnou súčasťou našej komplexnej kultúry, podobne ako vo Viedni či v Berlíne, a že okrem špecifickej vysokej interpretačnej náročnosti má aj svoje jedinečné logistické, organizačné, či finančné úskalia. Niektorí to chápu viac, iní menej. Kedy tu naposledy zaznela súčasná opera? Pritom sa pozrite, čo dokázal napríklad Hosokawa v rámci toho konzervatívneho interpretačného prostredia. Dnes ho hrajú všade, aktuálne mal premiéru v hamburskej opere. Toto je súčasnosť, my však nehráme ani Hindemitha, francúzsku operu dvadsiateho storočia, pomaly tu nepočujeme inú ako taliansku operu. Samozrejme, že v takomto prostredí musíme mnohým pripadať ako exorcisti. U nás to, žiaľ, nebude dlhodobo fungovať v ničom, pretože elita opustila našu krajinu. Chýbajú tí najlepší, ktorí by vytvorili sieť. A neviem, či sa tí ľudia niekedy vrátia, preto-

Chýbajúce kontexty a vízie

Nepochybne aj vďaka Quasars Ensemble sa posunuli hranice koncertných dramaturgií – na pódia ste dostali množstvo slovenskej hudby dvadsiateho storočia, ale aj autorov ako Casella, Tansman, Popov... Pozoruhodnú Albrechtovu Sonatínu pre 11 nástrojov ste nielen vrátili do koncertného života, ale aj zasadili do kontextu so Schönbergom či Hindemithom. S akým zámerom ste zakladali súbor a ako ste sa dramaturgicky profilovali? Chceli sme si generačne vyskúšať niečo vlastné. V prvej zostave sme sa veľmi dobre poznali, keďže sme tie najcitlivejšie chvíle

Som stopercentne presvedčený, že pokiaľ by sa dostal slušný materiál Albrechtovej Sonatíny napríklad k Simonovi Rattlovi, spravil by to. Súčasnú podobu partitúry a partov by som nemohol dať do rúk nikomu. Keď mohli Estónci s Neemem Järvim nahrať Suchoňa, Rattle by neodmietol Sonatínu alebo Šípkovú Ruženku.

umeleckého rozvíjania prežívali spolu na rozličných vzdelávacích stupňoch. Náš prvý koncert *Bach v kontexte* bol v istom slova zmysle "bláznivý": podvedome sa mi zdalo hlúpe stavať súčasnú hudbu do akéhosi geta, čo dodnes neznášam. Súčasná hudba je vágny termín, ktorý a priori o hudbe nič nehovorí, snáď len to, že vznikala nedávno. Aj to je však relatívne, keďže napríklad najväčšie osobnos-

a rovnaký motív neskôr použil Gérard Grisey vo Vortex Temporum. Nie každý z publika na prvom koncerte pochopil prepojenie medzi Bachom, Silotim, Griseym, Zagarom, Bokesom, ale mnohí vraveli, že im to pomohlo odstrániť zábrany. To ma povzbudilo a presvedčilo, že to má zmysel. Čo sa týka akceptovania súčasnej hudby, výborné skúsenosti mám s amatérmi, ktorí nemajú s hudbou nič spoločné. Argumentom napríklad tretieho "pultistu" vo filharmónii býva, že on súčasnej hudbe nerozumie. Ako je potom možné, že niekto, kto nevie o hudbe vôbec nič, ju prijíma lepšie? Zrejme tam bude nejaká psychologická bariéra a kombinácia starej hudby s novou

sa mi zdala ako dobrý spôsob
na preliečenie. Medzitým som
objavoval ansámblový repertoár,
od súčasnej hudby ku koreňom –
k Stravinskému, Schönbergovi
a nešlo opomenúť ani to, čo im
na sklonku devätnásteho storočia
predchádzalo. Ansámblové diela
vznikali ešte pred rozbitím tonality a zaujímavé súvislosti nájdete
medzi Saint-Saënsom, Poulencom,
Messiaenom a Griseym. Objavoval
som francúzsku líniu, ktorá sa
vyvíjala z generácie na generáciu.
Na Slovensku sme ten vývoj ne-

mohli celkom postrehnúť, pretože dochádzalo k "useknutiam": prišlo entartete Kunst, potom iné zákazy, obmedzenia a prirodzenosť, akou nová generácia stavala na odkaze tej staršej, sme nemohli sledovať, ani pochopiť. Preto sme strácali súvislosti smerujúce od Wagnera a Mahlera k Schönbergovi, od Schönberga k Darmstadtu a ďalej. Potom do toho vstúpila slovenská hudba,

ktorú som v Košiciach, ani počas viedenských štúdií nemal možnosť počuť. Odrazu som objavil
Paríka, Hrušovského, Albrechta
a pochopil som, že sa snažili
priblížiť k hudbe, ktorá ich inšpirovala, usilovali sa dobehnúť ten
slovenský komplex storočného
oneskorenia a veľmi slušne sa im
to darilo. Historickým bolo už len
uvedenie Paríkovej Vežovej hudby
v Donaueschingene v sedemdesiatych rokoch, kam sa mohla
dostať len elita. Donaueschingen

bol vtedy festivalom s tromi koncertmi, kde zaznela dokopy možno desiatka skladieb a premiérovali sa tam Boulez či Berio. A medzi túto smotánku sa dostal Ivan Parík. Potom prišli do Donaueschingenu spektralisti a kebyže sme neboli odrezaní od sveta, nestane sa, že Vortex Temporum tu ponúkne Quasars Ensemble na svojom prvom koncerte ako "spektrálnu premiéru" až v roku 2008 – tieto diela tu mali znieť v sedemdesiatych rokoch. Potom by sme lepšie pochopili líniu Messiaenových žiakov. Keby sme konfrontovali klavírnu tvorbu Tristana Muraila, ktorá zaznela na Melos-Étos 2017 s vtedajšou tvorbou, mohli sme byť s poznatkami ďalej. Nečudujme sa, že



Quasars Ensemble a inštalácia É. Morin: Waste Landscape # 4 (foto: J. L'aš)

že majú množstvo príkladov, čo to znamená vrátiť sa: spomeniem Alexandra Albrechta... V tomto našom malomeštiactve, závistlivosti a nekoncepčnosti sa nezmenilo vôbec nič.

Prečo teda stále pôsobíte na Slovensku?

(Ticho.) To je veľmi dobrá otázka... Možno preto, že vďaka drobným výhodám, akými sú otvorené hranice a Európska únia, tu už nie je tak náročné žiť a pritom nestratiť kontakt so svetom. Dá sa to skombinovať – ostať s rodinou a zároveň robiť projekty v zahraničí. Je to oveľa jednoduchšie, ako napríklad v časoch mojich viedenských štúdií. Niekoľkí šikovní ľudia tu ešte zostali, hoci to majú nesmierne ťažké...

ti avantgardy už nežijú desaťročia. Nechcel som tú hudbu vyselektovať, ako to je napríklad s fajčiarmi v búdkach na letiskách. Zistil som, že akákoľvek Bachova skladba sa spája s nejakou súčasnou, a keď som ich začal skúmať, všimol som si, že mnohé prvky, ktoré sa vyskytovali pred tristo rokmi, nájdeme v hudbe aj teraz. Hudba si nachádza nové, možno komplikovanejšie vyjadrovacie prostriedky, ale de facto pracuje s tým istým materiálom: u Palestrinu, Bacha, Beethovena, Schönberga alebo Ligetiho stále nachádzate nielen spojnice, ale tie isté, nanovo spracované motívy. Rachmaninovov bratranec Alexander Siloti nanovo spracoval sprievod Bachovho prelúdia

- po štyridsiatich rokoch komunizmu a vojnových šialeností, ktoré mu predchádzali, dnes žijeme v tak oklieštenom svete.
 - V rámci kontinuity tu nechýbala len avantgarda, ale nepoznali sme ani Albrechtovu tvorbu.

Samozrejme, kvôli kultúrno-spoločenským problémom: vychádzal z nemeckej tradície, študoval v Budapešti, angažoval sa v Cirkevnom hudobnom spolku a, paradoxne, ho odpísala generácia, ktorá mu mala byť vďačná. Učila sa od neho generácia Suchoňa a Moyzesa, ale aj avantgarda. Potom ho "vygumovali" na každom poli. Bol som prekvapený, akú úžasnú hudbu zanechal – samozrejme v archíve, keďže nie je vydaná; smolu mal ešte aj v tom, že kolínske vydavateľstvo Tischer & Jagenberg zbombardovali spojenci. Albrechtov odkaz ma dojímal, a tak som ho dal do kontextu nielen so Schönbergom a Hindemithom, ale v ranej fáze s Mahlerom a tú trochu expe-

a vízia minimálne na pätnásť-dvadsať rokov. Tú koncepciu by mali, zrejme ako za čias komunizmu, určiť kľúčoví interpreti a riaditelia inštitúcií ako Hudobné centrum, Hudobný fond či Slovenská filharmónia. Mali by sa stretávať s ministrom kultúry a stanoviť projekty. Nie je možné vydať Albrechta za dva-tri roky, je to projekt minimálne na dve desaťročia. Bolo by potrebné zadefinovať, čo sa počas určitého obdobia spraví, čo z toho zaznie vo filharmónii alebo v rozhlase, čo sa nahrá, vydá a podobne. Nedebatujme, čo všetko bolo počas minulého režimu zlé, ale skúsme sa zamyslieť, prečo sa napríklad mohol za "ťažkého boľševika" objaviť v divadle Vojcek. Chýba nám koncepčnosť, všetko robíme "len tak". Pokiaľ boli Slováci súčasťou celku, napríklad monarchie alebo Československa, tak nás niekto aspoň trochu nútil a usmerňoval. Sami však koncepčnosť nezvládame a robíme si napriek. Tým neznehodnocujem pozitíva, ktoré sa tu dejú, keď napríklad pri Zimmerovom výročí zaznelo

V Česku majú rozplánovaných niekoľko radov kritických edícií skladateľov dvadsiateho storočia – nielen Leoša Janáčka a Bohuslava Martinů, ale aj Josefa Suka, Erwina Schulhoffa či Miloslava Kabeláča, Bavorská štátna opera premiérovala dielo Miroslava Srnku, o nahrávkach Pavel Haas Quartet sa s obdivom vyjadrujú zahraničné periodiká... Pavel Haas Quartet dnes už tvoria štyria Slováci a myslíte, že by sa im rovnako darilo v Bratislave? Napriek všetkému, čo som spomínal, je tu ešte vždy ALE: sú tu ľudia, ktorí naozaj robia a ich tvrdá práca má výsledky – či už je to Albrechtina, vynikajúci interpreti Milan Paľa, Peter Katina a ďalší. Kto má však iniciovať tú chýbajúcu koncepčnosť? My máme hovoriť autoritám? A to máme, napriek všetkému, najlepšieho ministra kultúry, aký tu kedy bol – spomeniem len Fond na podporu umenia, trochu koncepčnosti v tejto našej nekoncepčnosti. (V čase rozhovoru bol ešte Marek Maďarič vo funkcii ministra, pozn.



Quasars Ensemble po slávnostnom koncerte k 10. výročiu – zľava M. Jarrell, I. Gringolts, I. Buffa (foto: Z. Hanout)

rimentálnu fázu, *Quintetto frammento* z roku 1929 ako jedno z jeho najodvážnejších diel, s francúzskymi experimentátormi z rovnakého obdobia. Na CD *Néo-classicisme* som ho chcel konfrontovať s odvážnejšími, ako boli Tansman, Villa-Lobos a rozvíjajúca sa avantgarda dvadsiatych rokov. Či už sa dnes niekto pousmeje nad jazzovými pokusmi Alexandra Moyzesa, v každom prípade to je kapitola vývoja slovenskej hudby.

Na margo neexistujúcich kritických edícií slovenských skladateľov či neprebádaných košických archívov Zomba a Hemerku ste v dávnejšom rozhovore pre Hudobný život poznamenali, že zrejme máme toľkých skladateľov, že si môžeme dovoliť ignorovať tých niekoľkých... Ako vnímate, že napríklad mnohé Albrechtove skladby by sme nedokázali potenciálnym záujemcom poskytnúť?

Concerto grosso, to sa však deje len z roka na rok. Čo tu ale bude znieť v roku 2030? Netušíme. Chýba nám cieľ: napríklad budeme mať vtedy hotové Albrechtove partitúry. Som stopercentne presvedčený, že pokiaľ by sa dostal slušný materiál Albrechtovej Sonatíny napríklad k Simonovi Rattlovi, spravil by to. Súčasnú podobu partitúry a partov by som nemohol dať do rúk nikomu. Keď mohli Estónci s Neemem Järvim nahrať Suchoňa, Rattle by neodmietol Sonatínu alebo Šípkovú Ruženku. Samozrejme, nepôjde to bez veľkej investície. Aj Fíni či pobaltské krajiny museli prejsť cestou, ktorá spočiatku možno rozpočtovo "bolela", dnes však majú na rozdiel od nás výsledky. Čiastkový úspech kumuluje ďalší – stačí sa pozrieť na tamojších dirigentov, skladateľov, súbory. Už to dávno nie sú len Sibelius a Pärt, ale množstvo ďalších, ktorých dnes hráva celý svet, podobne ako Poliakov, Maďarov či Čechov. Len my ostávame outsidermi...

red.). Zo systému, ktorý navrhujem, budú mať zrejme úžitok až tí po nás, ale práve cez to ego sa musíme preniesť.

Rezidencia k narodeninám

Na koncerte k desiatemu výročiu založenia Quasars Ensemble ste ponúkli romantickú predohru naznačujúcu možnosti a farebnosť ansámblového obsadenia, revolučnú a v istom zmysle slova prelomovú komornú symfóniu a súčasnú koncertantnú skladbu. Prečo táto dramaturgia?

Samozrejme, je v tom symbolika: Wagnerovým dielom sa zrodil komorný súbor, narodil sa mu syn a my sme mali narodeniny. Sotva by som vymyslel lepší začiatok. Je to paradox, keďže Wagner bol revolucionár a jeden z gigantov inštrumentácie, ktorý orchester zväčšoval do enormných rozmerov. Aj balón však neustálym nafukovaním praskne – ako napríklad pri Schönbergovej Komornej symfónii, v určitom zmysle nadväzujúcej na Wagnerovu Siegfriedovu idylu, ktorou Schönberg prekvapil po obrovskom aparáte svojich Gurrelieder. U Wagnera došlo k redukcii z praktických dôvodov, ktoré sú známe, u Schönberga to bolo cielené, hoci komorné symfónie nájdeme o čosi skôr u Wolfa-Ferrariho či Paula Juona. Tie však vychádzajú skôr z romantických nonet, až Schönberg priniesol symfóniu tradičného typu s menším aparátom a s použitím revolučnej kvartovej harmónie, celotónovej stupnice a harmonických operácií, ktoré v tých časoch nemali obdobu. Práve Komorná symfónia bola vstupom do sveta modernej hudby u začínajúceho Michaela Jarrella a zmenila kurz v jeho hudobnom vývoji. Keďže bol mojím profesorom vo Viedni, dovolil som si vlastný narodeninový darček. Poznal som Jarrellove koncertantné diela, ktoré dnes hrávajú prominentní interpreti po celom svete a chcel som takúto "čerešničku na torakcent, pretože pracuje s veľmi jemnými novými či minuciózne uchopenými starými technikami. Na deväťdesiatdeväť percent je dôležité tieto detaily nezanedbať a pokiaľ to dodržíte, nemá k predvedeniu čo povedať. Snáď len upozorní na drobnosti, ktoré sa mu možno nepodarilo celkom preniesť do zápisu. Prítomný autor však dokáže vysvetliť súvislosti, prípadne filozofické pozadie diela, ktoré sa z partitúry nemusíte dozvedieť. Mnohé detaily môžu súvisieť s mimohudobnými inšpiráciami, konkrétne u Jarrella s literárnou predlohou. Vždy je úžasné pracovať so žijúcimi autormi, pretože aj u nich sa vyvíja vzťah k skladbám, najmä ak sú to staršie diela - to bol prípad tridsaťročnej "klasiky" Lichtbogen Kaije Saariaho. Napríklad Hosokawove skladby vždy začínajú pre dirigenta nesmierne ťažkými pomalými tempami a hoci zápis partitúry uvádza metronomické tempo 42, na skúške ho chce skladateľ takmer o polovicu pomalšie. Urobíte mu "autorské predvederé sa prestriedavajú. Spojnicou je dramaturgia kontextov slovenskej hudby, keďže sa objavuje na každom našom albume. Kontexty sa v modernej hudbe vyskytujú výnimočne, napríklad Parík by mohol zaznieť s Beriom. Paríkove Sólové sonáty síce vznikali od šesťdesiatych do osemdesiatych rokov, no ako celok sa objavili až v roku 2015. Dôležité sú aj profilové CD štyridsiatnikov, napríklad Lukáša Borzíka. Mnohí z ich rovesníkov, spomeniem aspoň Kmiťovú či Bachratú, dodnes profilové CD nemajú. Realizácia ansámblového CD súčasnej hudby je šialený podnik. Komorný súbor má všetky nevýhody orchestra, samozrejme bez servisu a technického zabezpečenia, ale rovnako platíme za noty a kvôli arzenálu bicích nástrojov nemôžeme skúšať v komornom priestore ako napríklad sláčikové kvarteto.

Pomôže vám v tomto dvojročné rezidenčné pôsobenie Quasars Ensemble v Rádiu Devín?



Quasars Ensemble v roku 2014 (foto: J. Ľaš)

te" v podobe diela aj sólistu. Bola to takmer "klasická filharmonická dramaturgia" s predohrou, koncertantným dielom a záverečnou symfóniou.

■ V porovnaní sú súbormi starej hudby máte výhodu možnosti spolupráce so skladateľmi: viete priblížiť niektoré z aspektov, ktoré počas priamych konfrontácií – napríklad s Toshiom Hosokawom, Michaelom Jarrellom, Kaijou Saariaho, ale aj s Vladimírom Bokesom či Romanom Bergerom – pozmenili váš pohľad na interpretované dielo?

Dôležitý je zápis, ako má hudba vyzerať, a exaktnosť interpunkcie v detailoch, v artikulácii či dynamike sa pri skladateľoch rôzni: kým v partitúrach Pärta takmer nenájdete dynamické znamienko, Jarrell je opačným extrémom. Jednotlivé noty sú v inštrumentácii bravúrne cielené (nie v zmysle Stockhausena), svoj dôvod má každé mezzoforte, bodka,

nie" a to sú zážitky narúšajúce dnešný trend značne "sterilnej" či "striktnej" interpretácie klasickej hudby. Hosokawa neustále uvažuje o svojich dielach napriek tomu, že sú dávno zaznamenané a vydané. Michael Jarrell sa zasa na skúškach kreatívne zapája do naštudovania, neustále hľadá, napríklad s hráčmi na bicích nástrojoch, ďalšie zvukové varianty svojich nápadov. Väčšina skladateľov totiž je vďačná za dynamický interpretačný zásah korešpondujúci so zápisom, ktorý dielu pomôže.

V priebehu desiatich rokov ste nahrali osem CD, na ktorých ponúkate vokálno-in-štrumentálnu lyriku prelomu devätnásteho a dvadsiateho storočia, rozmanité podoby parížskeho neoklasicizmu, kľúčové komorné symfónie, portréty bardov domácej avantgardy, ale tiež splácate dlh "otcom slovenskej moderny" Albrechtovi a Moyzesovi.

Je tam viacero na seba navrstvených línií, kto-

Samozrejme. Je to neuveriteľné, ale po desiatich rokoch má Quasars Ensemble prvýkrát slušnú miestnosť na cvičenie. Doteraz sme sa presúvali a potulovali po nevhodných priestoroch – z tých vhodných nás vyhnali.

Keďže pôsobíte pedagogicky na VŠMU, ponúka sa logická otázka: prečo nemáte základňu tam?

Zadarmo vám dnes nikto nič neposkytne a pokiaľ robíte koncerty s podporou, akú máte, nemáte šancu platiť nájom skúšobne. Len požičanie nôt napríklad Hindemithovej *Kammermusik* stojí päťsto eur, a to vám nevystačí ani na polovicu koncertu, keďže je to len štvrťhodina hudby. Pokiaľ dostanete z Fondu na podporu umenia hoci aj dvadsať tisíc eur, značnú časť miniete práve na výpožičky, prenájom sály a ďalšiu réžiu. Rezidenčný pobyt nám aspoň časť týchto vecí vyrieši. Máme k dispozícii skúšobňu, kde si môžeme



nechať nástroje. Pri našom arzenále bicích s marimbou, tamtamom, veľkým bubnom a samozrejme s klavírom je to luxus, aký sme za desaťročie existencie nepoznali, azda s výnimkou rezidencie v Kasárňach/Kulturparku a občas jednorázovo pri festivalových projektoch BHS a Melos-Étos. VŠMU na to kapacitu nemá a donedávna som nemohol počítať ani s ochotou pomôcť. Naopak, viacerí ľudia z iných škôl a organizácií sa nám počas tých desiatich rokov snažili pomôcť. Kvalitne fungujúci súbor však potrebuje adekvátne profesionálne zastrešenie na úrovni orchestrálneho telesa so všetkým, čo k tomu patrí, aby sa nemiešali umelecké sily s produkciou a naplno a komplexne sa prejavil celý jeho potenciál. Určite pomôže aj to, že rozhlas má exkluzívnu zmluvu s Hudobným fondom

party u Schönberga, Nikolaia Roslavca alebo Arthura Louriého. Títo hráči môžu naozaj hneď po škole zasadnúť do akéhokoľvek súboru či orchestra, keďže počas štúdia bežne hrávajú veci, ktoré má Quasars Ensemble v repertoári. Pokiaľ som chcel ísť so súborom kvalitatívne hore, jednoducho som nemal inú možnosť. Na špeciálne projekty si viem zavolať Milana Paľu, Petra Katinu či Ronalda Šebestu. Je ale nutnosť siahnuť po zahraničných hráčoch, pretože pokiaľ ich raz vyskúšate, niet cesty späť. Prostredníctvom nich spoznávate ďalších a dostávate sa do ich kruhov. Dva roky je našou prvou huslistkou moja spolužiačka z Viedne Bojidara Kouzmanova-Vladar, ktorá sa vydala za hornistu od Viedenských filharmonikov. Ten s nami občas hráva a objavil sa aj na narodeninovom koncerte.

dvakrát navštívil Takefu International Music Festival, ktorý robí Toshio Hosokawa. Pôvodne som ho pozval spolu s Jarrellom v roku 2013 do Košíc na náš festival a neskôr som dostal ponuku napísať pre Takefu skladbu. Nesmierne ma prekvapila úroveň japonských interpretov. Ázijskí umelci hrajú súčasnú hudbu neskutočným spôsobom, vyrástla tam generácia fantastických hráčov. Po dvoch rokoch ma pozvali do Takefu s dvoma premiérami, kde si ma všimla jediná profesionálna interpretka tanečného japonského spevu z divadla nó, ktorá si predtým pozvala napríklad Pétera Eötvösa alebo Stefana Gervasoniho, aby v rámci vlastnej poetiky napísali skladbu pre jej tradičný spev. O podobné stretnutie veľmi starého s novým požiadala aj mňa a bolo to veľmi zaujímavé: jej part bolo potrebné



Slávnostný koncert vo Veľkom koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu (foto: Z. Hanout)

a klesnú nám poplatky za slovenské skladby. Na jednej strane je pochopiteľné platiť za domáce skladby, no kultúrne zdevastovaná krajina ako Slovensko by v tomto potrebovala stimuly. Za to všetko sa rozhlasu odvďačíme dramaturgickou pestrosťou, prinesieme im zaujímavých hostí, témy do diskusných relácií, nehovoriac o nahrávkach. Dvojročný oblúk, počas ktorého môžeme plánovať, je pre nás veľkým výdychom.

Do Nemecka s Albrechtom

Pokiaľ si v prvých rokov vystačil Quasars Ensemble s "domácimi zdrojmi", aktuálne tvoria polovicu súboru zahraničné výpomoci. Je medzinárodne obsadenie dôsledkom prípravy našich inštrumentalistov či nezáujmom o ansámblové hranie súčasnej hudby?

Tí najtalentovanejší odchádzajú študovať do zahraničia a už sa nevracajú späť. Mnohí moji spolužiaci z Košíc odišli a už tu o nich nepočuť: spomeniem len violistov od nedávno zosnulej Very Lipatovej, ktorí pravidelne odchádzali za ruskými pedagógmi do Londýna či do Nemecka. Okrem toho, že náš repertoár kladie obrovské nároky, ansámblové hranie je nevďačné – každý nástroj hrá "sám za seba", nemôže sa skrývať v skupine, ako tomu býva v orchestri. Spomeniem vynikajúcich maďarských dychárov, ktorých máme v súbore – Maďari sú už zo školy naučení znášať úplne inú záťaž. Keď som s nimi začínal, niektorí ešte len končili štúdiá a už bez problémov zvládali extrémne náročné

Spomeniem skúsenosť s nahrávaním Paríkových Sólových sonát – nie že ste nepočuli nejakú posmešnosť od maďarských interpretov, práve naopak: uchopili to a je veľká šanca, že budú Paríkove skladby posúvať svojim žiakom. Keď som sprevádzal nemeckého tenoristu pri Albrechtových a Bellových piesňach, vzal si noty a dnes to v Hamburgu spievajú jeho žiaci. Myslíte si, že Nemec potreboval Albrechtove piesne? Určite majú dostatok repertoáru, no zrejme Albrecht obstál na tom náročnom teritóriu. Nemecká piesňová literatúra je natoľko bohatá, že títo dvaja tam ozaj nechýbajú. Nemcov však zaujíma, čo všetko sa na tomto poli dialo a pokiaľ je to dobré, budú to hrať. Mám viacero príkladov, že naša hudba obstojí v akomkoľvek prostredí. Problémom je, pokiaľ si doma nemyslíme, že je to dobré.

■ V najbližších dňoch sa chystáte do Japonska a koncom mája aj na Svetové dni novej hudby ISCM do Pekingu, kde programová komisia festivalu vybrala vašu skladbu Organismo pre komorný súbor.

Do Číny idem spolu s mojím študentom Matejom Slobodom, čo je podľa mňa precedens i obrovská náhoda. Vnímam to ako môj pedagogický úspech a teším sa aj z toho, že Matej má vlastný súbor EnsembleSpectrum a že vznikajú ďalšie ansámble. Začiatkom marca absolvujem moju tretiu japonskú cestu a štvrtú premiéru mojej skladby v tejto krajine; štatisticky mám za posledné tri roky viac premiér v Japonsku ako doma. Predtým som

špeciálne notovať, nemal by byť príliš koncipovaný v tónových výškach a rytme, okrem toho si speváčka vyžadovala dostatok slobody. Hoci v mojej vyjadrovacej reči je precíznosť štruktúry dosť podstatná, mám k nej ako sprievodný nástroj flautu a snažil som sa to zlúčiť dokopy.

Okrem toho sa chystáme so súborom do Argentíny, čo bude naša juhoamerická premiéra. Väčšinou sa však pohybujeme v Európe, hoci by som si prial predstaviť sa aj v Ázii, keďže momentálne je Quasars Ensemble vo veľmi dobrej konštelácii. Ešte na margo medzinárodného obsadenia a konfrontácie Schönbergovej Komornej symfónie s Albrechtovou Sonatínou vo viedenskom Arnold Schönberg Center na pripravovanom májovom koncerte: keď som ukazoval hornistovi Viedenských filharmonikov Wolfgangovi Vladarovi, ktorý tam s nami bude účinkovať, zoznam hudobníkov hrávajúcich túto Albrechtovu skladbu v dvadsiatych rokoch minulého storočia, bol veľmi prekvapený. "Toto bol profesor môjho profesora, toto zasa prvý hornista Viedenskej filharmónie..." Bavilo ho, že Albrechta premiéroval "praotec hornistického hrania" a on v tom pokračuje. Skutočne to má zmysel. Rovnako aj to, že ho hrajú Maďari – veď Albrecht tam študoval, vo Viedni a v Budapešti mal priateľov, tak prečo by sa táto spolupráca nemala obnoviť? Títo hráči chcú spolupracovať v medzinárodných vzťahoch, lebo tak to bolo vždy. Je to prirodzené, nie nejaký súčasný výstrelok.

3 | 2018

"Cesta do pekel" alebo poprosil by som trochu menej arogancie…

V arzenáli starooperných puristov existuje množstvo hlúpych poučiek typu "nesmie sa ísť proti hudbe", pričom ešte nikto nevysvetlil, ako sa v divadle proti hudbe chodí alebo "hudba je prvoradá až potom je divadlo", čo zas nerešpektuje dramatickú podstatu operného druhu, či ešte výstižnejšie "nesmie sa aktualizovať ani škrtať, lebo sa tým narúša skladateľov zámer", čím sa hlásateľ podobného názoru pasuje za znalca autorových zámerov a jeho povereného advokáta – i keď poverenie predložiť nevie. Najabsurdnejšia požiadavka militantných operodivadelníkov je však stavať dirigenta proti inscenátorom pod zámienkou, že "povinnosťou dirigenta je chrániť

a.) Hneď v úvode (no nielen tam) sa publikácia odvoláva na tradície masarykovskej morálky a potreby vzdelanosti, z čoho explicitne vyplýva (a pisatelia to aj naznačujú), že "režiseristi" sú previnilcami, prípadne "opernými delikventmi" a nevzdelancami, preto by mali mať pocit viny. Zásadne s takýmto štýlom komunikácie nesúhlasím.

b.) Pán režisér Věžník prežil svoj profesionálny život vo svete, kde sa samozvane a umelo určili pravidlá opernej réžie odtrhnuté od podstaty fenoménu divadla. Režírovanie v akváriu s umelými špecifikami vytvorilo umelý svet nudy sám pre seba. Chápať aktualizáciu ako prehrešok voči odbornosti je nepochopenie



Aleko – Jolanta v ŠO Banská Bystrica (foto: archív)

dielo pred režisérskymi výmyslami". Akoby úlohou režiséra nebolo vymýšľať a dirigenta dirigovať, ale navzájom sa strážiť. Priznám sa, že som ešte nepočul, aby nejaký režisér bránil dirigentovi v *pianissimách* a žiadal 3/4 takt namiesto 4/4. Načo tento zložitý a možno prehnaný úvod?

Vo vydavateľstve Šimon Ryšavý v Brne vyšla publikácia pod záštitou brnianskeho primátora adresovaná ministrovi kultúry Českej republiky nazvaná *Cesta do pekel: Sbírka názorů na současné inscenování oper*, v ktorej renomovaní zástancovia operného konzervativizmu (V. Věžník, J. Zbavitel, R. Rouček, M. Dubovic, P. Dvorský, M. Schnierer, R. Novák J. Klusák, J. Štych...) vyzývajú k záchrane operného druhu pred nešvármi "režiserizmu". Myslím si, že je to prvá kniha, v ktorej z desiatich viet zásadne nesúhlasím s deviatimi, nebudem sa preto púšťať do negácie každého tvrdenia.

podstaty divadelnej metafory. Ak chce pán režisér ochraňovať pred týmto "nešvárom" aj študentov opernej réžie, môžem len ďakovať Prozreteľnosti, že mojim pedagógom bol Branislav Kriška, spolužiak pána Věžníka, ktorý bol osvieteným a tolerantným majstrom. Neviem si v súčasnosti predstaviť v činohre inscenovať Sofoklovu *Elektru* v dobovom prostredí a dobových kostýmoch v rámci věžníkovskej doktríny, ale ani divákov činohry, ktorí by protestovali proti aktualizácii.

c.) Nerozumiem ani pánovi dirigentovi Zbavitelovi. Čo rozumie pod dôkladným štúdiom partitúry u režisérov? Žeby sa mal režisér zaoberať inštrumentáciou alebo riadiť tóninami? *E dur* znamená, že speváci musia mať oblečené barokové kostýmy, a *F dur*, že lavička má byť vpravo, alebo *fortissimo* znamená, že treba zdvihnúť ruky a *piano* opak? Alebo, že sa na 3/4 takt musí tancovať valčík? Ospravedlňujem sa za vulgarizáciu tohto (pseudo)

problému, ale z argumentácie pisateľov nevyplýva, čo konkrétne očakávajú od režisérov pri "štúdiu partitúry". Skôr vidím pri volaní o záchranu operného druhu nepochopenie komplexného vnímania drámy ako celistvého divadelného tvaru. Aj pán dirigent Štych ma trochu zarazil parafrázou citátu "Dirigenti všech zemí spojte seľ", ktorý môže byť v istom kontexte aj vtipný, mne však ešte niečo pripomína.

d.) Názory milovníčky opery a Dvořákovho vnuka ako argumenty... Čo dodať?
e.) Ťažiskom celej publikácie je však frontálny útok na svetových režisérov (R. Rouček), ktorí vraj nechápu "českého" Janáčka. Zaráža ma konkrétny opis "režisérskych deliktov" na rôznych európskych javiskách bez ozrejmenia kontextu a najmä metafory. Nie každý je totiž schopný čítať metaforu i keď sa celý život "motá" okolo divadla. Náš pisateľ číta inscenáciu, žiaľ, doslovne v súlade s (nielen)

česko-slovenskými pravidlami "operného skleníka." Je málo pravdepodobné, aby špičkoví svetoví režiséri boli divadelne i hudobne negramotní a vyžívali sa v nezmysloch. Takéto reakcie však nie sú ničím novým. U nás na Slovensku si môžeme pripomenúť Koričánskeho hystériu voči Šulcovej inscenácii *Fidelia* z roku 1936. Jeho argumentácie spred vyše 80 rokov sú totožné s argumentami autorov publikácie. Ja vidím v postoji českých neokonzervatívcov skôr malosť českého zápecníctva.

f.) Smiešne sú aj citáty velikánov minulosti, lebo nie vždy súvisia s témou. Pisatelia použili skôr ich mená ako myšlienky.

g.) Zlatým klincom publikácie je citácia českého autorského zákona. Lebo podľa pisateľov režisérsky výklad porušuje skladateľove autorské práva, samozrejme, podľa nimi privlastneného výkladu autorových zámerov.

Hlásatelia týchto ultrakonzervatívnych názorov sú hlásateľmi "evanjelia nudy", čo v preklade znamená, že nejeden poddajný manžel v hľadisku prespí vzácne chvíle v divadle vedľa svojej krajšej polovičky a ani si nevšimne odborné postuláty, ktoré mal obdivovať. Našťastie česká odborná kritika má ešte zdravé jadro a dokáže rozlíšiť divadlo od pseudodivadla ako i reagovať na výmysly zo zašlého sveta. Horšie je to so slovenskou, ktorej sú estetika i jazyk českých ultrakonzervativcov bližšie než sa na prvý pohľad zdá. Tvorivosť je totiž jej najväčším nepriateľom. O tom svedčí aj fakt, že inscenátori J. Ruckhäberle (Salome), M. Schweigkofler (Šperky Madony), A. Žagars (Lohengrin), ale i hrôzostrašný M. Lippi (Aleko – Iolanta) dopadli u nich podstatne lepšie ako P. Konwitschny (Židovka). Takže, kontext problematiky je prinajmenšom slovensko-český.

Martin BENDIK

Autor je žiakom Branislava Krišku.

Projekt slovensko-nórskej spolupráce na HTF VŠMU

Projekt Norsk Musikk Meets Slovak/Slovak Music Meets Norsk je ďalším krokom v rozvíjaní spolupráce medzi Hudobnou a tanečnou fakultou VŠMU v Bratislave a Griegovou akadémiou, súčasťou Univerzity v Bergene, začatej v roku 2015 pilotným projektom Grieg Day. Pobyty siedmich reprezentantov Griegovej akadémie v Bratislave 4.–7. 12. 2017 a šiestich predstaviteľov HTF VŠMU v Bergene 17.–20. 1. 2018 predstavujú zásadný krok v rozvoji vzájomného povedomia o špecifikách modernej hudobnej kultúry na Slovensku a v Nórsku.

Nóri v Bratislave

Novinkou projektu bol akcent na hudbu 20. a 21. storočia a idea reciprocity.
Ambiciózny podnet Einara Røttingena, ktorý stojí na čele Griegovej akadémie, získať študentov partnerských inštitúcií pre naštudovanie modernej hudby oboch krajín a v rámci koncertov pedagógov prezentovať výlučne hudbu domovskej krajiny, bol veľkou

získali dvojtýždenný pobyt na Griegovej akadémii v Bergene na jar 2018 počas konania Bergen International Festival.

Vo svojej prednáške pod názvom *Griegove* výročia 1943–1993–2007 sa muzikológ Arnulf Mattes, vedúci Griegovho výskumného centra v Bergene, sústredil na problematiku manipulácie obrazu Griega a jeho hudby v prospech aktuálnych politicko-spoločenských tendencií a hnutí: napr. rok 100. výročia jeho narodenia



H. Haraldsen Sveen (foto: P. Rusnáková)

výzvou, ale aj odvážnym dramaturgickým experimentom. Prvým krokom tak bolo vzájomné zaslanie diel pre klavír, husle, spev, husľové duo a klavírne trio. Slovenskí študenti si osvojili skladby Farteina Valena (1887–1952), Haralda Sæveruda (1897–1992), Klausa Eggeho (1906-1979), Geirra Tveitta (1908-1981) a Knuta Vaageho (1961), ktorý bol aj osobne prítomný v Bratislave. V interpretácii týchto diel sa zdokonalili v rámci majstrovských kurzov pod vedením Einara Røttingena, Signe Bakke a Torleifa Torgersena (klavír), Hilde Haraldsen Sveen (spev) a Ricarda Odriozolu (husle). Vybraní účastníci kurzov s nórskym repertoárom sa zúčastnili na súťažnej prehrávke Norsk Competition. Porota zložená z nórskych hostí udelila dve prvé miesta: klaviristke Júlii Novosedlíkovej a klavírnemu triu v zložení Eva Drugdová (husle), Ľubomíra Verbovská (violončelo) a Samuel Beznák (klavír). Víťazi

zneužila pre svoje účely fašistická propaganda, pri príležitosti 150. výročia sa Griegom "zaštiťovali" politici bojujúci za vstup Nórska do Európskej únie.

Vyvrcholením podujatia bol Norsk Konsert 6.12. v Koncertnej sále Dvorana. Z výkonov bergenských umelcov bolo cítiť bytostnú spätosť s odkazom interpretovaných skladateľov. Viac o tomto koncerte sa môže čitateľ dozvedieť v nasledujúcej recenzii.

Slováci v Bergene

Naša bratislavská "výprava" sa 17.1. vydala smerom na sever. Bergen, v ktorom tesne pred naším príchodom vyčíňala snehová fujavica, nás privítal zimnou idylkou... Nádherne vysvietené mesto, ktorého centrum je sústredené okolo malého jazera Lille Lungegårdsvannet, ktorým nás previedol bergenský rodák Røttingen, si všetkých získalo už počas večernej promenády. Skutočne fascinujúci pohľad poskytoval horizont kopcov všade vôkol (Bergen obklopuje sedem pohorí), ktorými sa tiahli siete ciest a cestičiek až k bohato zasneženým vrcholom. Nádhernú prírodu sme si aspoň niektorí počas pobytu užili ešte v rámci návštevy fjordu Troldhaugen južne od Bergenu, na ktorom si Edvard Grieg vybudoval svoje sídlo, či výstupu zubačkou na kopec Fløyen s prekrásnym výhľadom na zátoku, strechy drevených domčekov a menšie fjordy v okolí.

Na druhý deň ráno sme sa spolu so študentmi a pedagógmi Griegovej akadémie zišli v koncertnej sále Gunnara Sæviga. Po krátkom privítaní sa išlo rovno k veci - majstrovským kurzom. Bolo nanajvýš sympatické, že nórski študenti hrali takmer výlučne slovenskú hudbu; 25 Nórov prednieslo 17 diel z tvorby Mikuláša Schneidra-Trnavského, Eugena Suchoňa, Alexandra Moyzesa, Jána Cikkera, Mira Bázlika, Hanuša Domanského, Ľudovíta Raitera, Ladislava Burlasa, Vladimíra Godára a Ľubice Čekovskej. Svoju interpretáciu zdokonaľovali pod vedením Daniela Buranovského (klavír), Dagmar Podkamenskej (spev), Róberta Pechanca (vokálna korepetícia), Jozefa Horvátha (husle) a Jevgenija Iršaia (skladba), ktorého hudba znela najčastejšie. A bolo veru zaujímavé, keď sa na hľadaní "autentickej" interpretácie Iršaiových diel zúčastňoval nielen autor, ale zo svojho pohľadu aj klaviristi či speváčka.

Vo svojej prednáške Hľadanie národnej hudobnej identity: Myšlienky o slovenskej hudbe 20. storočia som sa sústredila na porovnanie modernej hudobnej kultúry na Slovensku a v Nórsku. Je zaujímavé, že skladatelia, ktorí sú považovaní za zakladateľské osobnosti -Edvard Grieg a Ján Levoslav Bella, sa narodili v tom istom roku (1843). Grieg sa stal tvorcom idiomatiky "nórskej klasickej hudby" a žiarivým stredobodom galaxie, okolo ktorého je dnes možné rozmiestniť ďalšie hviezdy a hviezdičky nórskej hudby pred Griegom, ale hlavne po ňom. Nórski skladatelia sa často dodnes konfrontujú s týmto velikánom - či už na báze nadväzovania, alebo negácie. Bella, ktorý vzhľadom na absentujúcu infraštruktúru hudobného života na Slovensku prežil dlhý čas života mimo svojej vlasti, sa síce zo stránky kompozično-technickej dokázal vyrovnať s poprednými svetovými skladateľmi svojej doby, ale tvorcom charakteristického idiómu slovenskej hudby sa nestal. Adeptom, ktorý najväčšmi ašpiruje na pozíciu tvorcu hudobného idiómu "slovenskosti", je Eugen Suchoň, hlavne vo svojich dielach z obdobia vzniku opery Krútňava. V drsnom príbehu z vidieckeho prostredia sa Suchoňovi podarilo hudobne vyjadriť "mentálny portrét" slovenského etnika ako pendant k tvorbe súdobých slovenských básnikov či maliarov, ktorý integruje výrazové polohy ako baladickosť, rapsodickosť, vzrušivosť, temný kolorit a fatalistický postoj. Vzhľadom na špecifickú polohu Slovenska ako

3 | 2018

krajiny "v srdci Európy" a prirodzenej napojenosti (predovšetkým) Bratislavy na Viedeň, Budapešť či Prahu, sa však väčšina slovenských skladateľov 20. storočia už programovo neusilovala o zakorenenie svojej hudobnej reči vo folklórnej idiomatike.

Ak sme teda na Slovensku nemali osobnosť Griegovho formátu, v novodobej histórii slovenskej hudby nachádzame množstvo zaujímavých skladateľov a vynikajúcich, často veľmi originálnych diel, ktoré si zaslúžia mimoriadnu pozornosť.

O tom sa mohli presvedčiť aj návštevníci koncertu Musica Slovaca, ktorý bol, podobne ako Norsk Konsert v Bratislave, kultúrno-spoločenským vyvrcholením podujatia. Odzneli diela Suchoňa, Holoubka, Rajtera, Godára, Schneidra-Trnavského, Domanského, Zeljenku a Iršaia v podaní samotného skladateľa. Suverénne výkony interpretov, ktorí hrali s obrovským nasadením, zožali zaslúžený úspech. Koncert navštívila aj Denisa Frelichová, veľvyslankyňa Slovenskej republiky v Osle, ktorú sprevádzali honorárny konzul v Berge-

sa počasie môže dramaticky zmeniť doslova v priebehu niekoľkých sekúnd. Tento aspekt je však v Griegovej hudbe prítomný v tesnej spätosti s romantickým prežívaním prírody ako zrkadlom ľudskej duše a ľudských emócií. Mnohí súčasní nórski skladatelia si svoje sídla, opäť podobne ako Grieg, budujú v dedinkách či usadlostiach v lone prírody, v ktorých sa dodnes pestuje tradičná nórska ľudová hudba a hra na tradičných nórskych ľudových nástrojoch, predovšetkým legendárnych hardangerských husliach. A predsa sú plody tejto inšpirácie do diel nórskych skladateľov 20. storočia pretavené na báze celkom iného, realistického vzťahu k prírode, ale aj na báze poetík, v ktorých sa zrkadlia vývinové tendencie európskej hudby 20. storočia.

Životný pocit Nóra sa diametrálne odlišuje od životného pocitu našinca. Bezprostredná prítomnosť prírody je vykompenzovaná pocitom chladu, uzavretosti, osamelosti, vzdialenosti od centier kultúrneho života... Možnosť vidieť z jedného bodu v Bratislave tri štáty naraz, vzdialenosť "na skok" od stredoeurópskych



D. Buranovský (foto: J. Daubner)

ne, riaditeľ Centra na podporu medzinárodnej spolupráce vo vzdelávaní a výskume a rektor Univerzity v Bergene, ktorý bol koncertom natoľko nadšený, že vyjadril želanie zopakovať si niečo podobné v novej aule Bergenskej univerzity.

Záverom

Bilaterálny projekt zásadným spôsobom prehĺbil poznanie o modernej hudobnej kultúre partnerských krajín.

Charakteristickým znakom tvorby súčasných nórskych skladateľov je silná naviazanosť na nórsku prírodu. To síce platí už o hudbe Edvarda Griega, v súvislosti s ktorou sa traduje názor, že je výrazom nehostinnej a dramatickej krajiny západného Nórska, kde sa obrysy majestátnych horstiev ako prízrak zrkadlia v étericky pokojných vodách fjordov a kde

kultúrnych metropol a z toho vyplývajúca rozmanitosť a kríženie vplyvov, to sú devízy polohy Slovenska, z ktorých prirodzene profituje aj naša moderná hudobná kultúra.

Markéta ŠTEFKOVÁ

Norsk Konsert

V koncertnej sieni Dvorana na HTF VŠMU sa 6.12. predstavili nórski umelci z Griegovej akadémie v Bergene v rámci projektu Norsk Musikk Meets Slovak. Program záverečného koncertu bol zostavený výlučne z diel nórskych autorov 20. storočia a súčasnosti, čo ponúklo pestrý pohľad na hudbu tejto škandinávskej krajiny.

Úvodná skladba zaznela po krátkom príhovore veľvyslankyne Nórskeho kráľovstva Ingy Magistad. V pomerne rozsiahlej dvojčasťovej skladbe *Dojmy z čítania T. S. Elliota* Morte-

na Eideho Pedersena budovala klaviristka Signe Bakke meditatívne sa vinúce melódie v kontraste s krátkymi úsečnými motívmi. Hudba tohto autora, nedávno zosnulého kolegu interpretky z akadémie v Bergene, je charakteristická zvláštnymi kombináciami či miešaním konsonancií a disonancií. Od prvých tónov koncertu bolo zrejmé, že pôjde o nevšedný zážitok. Najstarší zo skladateľov na programe, Fartein Valen, bol jedinečným zjavom 1. polovice 20. storočia, polyglotom a intelektuálom. Pre jeho hudobnú reč je príznačný atonálny "disonantný" kontrapunkt. Sopranistka Hilde Haraldsen Sveen predniesla skladbu Tri piesne na Goetheho texty op. 6 s veľkým emocionálnym nasadením. Dlhodobo spolupracujúce duo huslistu Ricarda Odriozolu a klaviristu Einara Røttingena sa so zápalom venuje uvádzaniu nórskej súčasnej hudby. Spolupráca so skladateľom Haraldom Sæverudom sa odzrkadlila v ich vášnivom a intímne uchopenom prednese Romance op. 23. Na koncerte vzápätí zaznelo ďalšie Sæverudovo dielo, resp. výber z jeho Melódií a tancov zo Siljustøl a Jednoduchých skladieb op. 14 pre klavír. Niekoľko krátkych miniatúr v podaní Einara Røttingena prinieslo mimoriadne farebnú paletu rôznych nálad: úsmevnú bezstarostnosť v skladbe Šťastné kroky odvážneho chlapíka, krehkú a jemne sa rozvíjajúcu faktúru v časti Na strunách pavučiny, odovzdanú tragickosť Jej poslednej uspávanky. Knut Vaage je súčasný nórsky skladateľ, ktorého skladba In Between pre husle a klavír (opäť v interpretácii dua Odriozola – Røttingen) predostrela úplne inú zvukovú panorámu. Hudba sa zvláštnym spracovaním motívov neustále pohybovala akoby na rozhraní svetla a tmy. Ako vysvetlil huslista Odriozola, názov skladby je vlastne otázkou. V zasvätenej interpretácii sa opäť preukázala spolupráca umelcov so skladateľom, ktorý ako člen nórskej delegácie bol na koncerte osobne prítomný. Poslednou skladbou koncertu bola mohutná, rozsiahla Sonáta op. 4 pre klavír Klausa Eggeho. Klavirista Torleif Torgersen hral sugestívne a strhujúco, vďaka čomu dielo upútalo aj napriek tomu, že jeho inšpiračný zdroj, Draumkved (Báseň o sne), nie je slovenskému poslucháčovi pravdepodobne známy. Záver koncertu tak patril ohnivým tónom Scherza infernale a tanečnej divokosti poslednej časti, komponovanej podľa tradičného severského tanca halling. Všetci interpreti, ktorí sa na koncerte predstavili, patria vo svojej domovine medzi interpretačnú špičku. Ich precízna a vypracovaná hra bola inšpirujúca, no ešte intenzívnejšie pôsobil zápal a odovzdanosť, s ktorými pristúpili k interpretácii "svojej" hudby.

Marián ŠTÚŇ





Projekt bol podporený z grantov EHP a Nórska.

Január v košickej filharmónii

Štátna filharmónia Košice vstúpila po novoročnom koncerte (4. 1.) s populárnymi skladbami Suppého, Offenbacha, Kálmána, Lehára, Straussa, Bernsteina či Dusíka do druhej časti svojej 49. koncertnej sezóny trojicou tematicky zameraných programov.

Štvrťstoročie vzniku Slovenskej republiky pripomenul 11.1. netypický program, ktorý v doterajšej histórii orchestra považujem za nekonvenčný a ojedinelý. Názov "Ľudovka pod kupolou" prezrádzal obsahové zameranie, lákal pozornosť priaznivcov folklóru, hlavne hosťujúcej Ľudovej hudby FS Zemplín s umeleckým vedúcim Ľubomírom Burašom. Dramaturgia nastolila slávnostnú atmosféru uvedením suity Preletel sokol z cyklu Obrázky zo Slovenska Eugena Suchoňa, prezentáciu profesionálneho prístupu k ľudovej hudbe ako tematickému bohatstvu, pretaveného do symfonickej podoby. Český dirigent Stanislav Vavřínek sústredil pozornosť na tematické oblúky, zdôraznenie charakteru tém, tanečnosť či melodickosť orchestrálneho zvuku. Výber z Tancov zo Slovenska Tibora Andrašovana sa približoval k autentickému folklórnemu prejavu, ich inštrumentácia asociovala atmosféru hôr, hry gajdoša, snivosť uspávanky, letnej nálady, vyvrcholením bola svižná Šarišská polka. Po prestávke sa k orchestru pridali folkloristi, aby predniesli piesne Ej, ľeto horúce, A za našu chižu, Ľuľu, že mi ľuľu, Trenčiansku dolinu, Išľi furmani, Uspávanka, Včera mi švicilo slunečko, Oddam dzivku a Szla dzieweczka v úprave Adriána Harvana, Ľubomíra Buraša a Radoslava Gajdoša. Okrem neobvyklej súhry oboch telies mali veľký úspech inštrumentálne sólové vstupy hudobníkov

menej náročného poslucháča, dočkali sme sa výnimočného umeleckého zážitku. Hosťami boli mladí, vo svete uznávaní českí umelci, na programe diela Wolfganga Amadea Mozarta a Maxa Regera. Dirigent **Jiří Rožeň** mladosťou, elánom, ba i výzorom evokoval predstavy o vzhľade a energii veľkého Mozarta (bol by ideálnou postavou Formanovho



M. Potokár a Z. Müller (foto: J. Ľaš)

Amadea). Zaujal možno ani nie dirigentským rukopisom či efektným vedením orchestra, jeho občas strohé a hranaté gestá však boli presné, rýchle a bezchybné. Diela naštudoval štýlovo, klasicky striedmo a pôsobivo. Úvodná

predohra k opere Così fan tutte KV 588 vytvorila náladu, Symfónia č. 1 Es dur KV 16 vyznela sviežo a zvukovo príťažlivo. Mladíckym nadšením sa dirigentovi podarilo rozihrať pôvabné až zádumčivé Andante, Presto bolo rýchle, presné, efektné virtuózne finále. Prekvapujúci vstup (chrbtom k publiku) hobojistu Viléma Veverku v Mozartovom

Koncerte pre hoboj a orchester C dur KV 314 (pôvodne napísaný pre flautu v D dur) zaujal prvými tónmi hosťa sústredeného na hráčov orchestra. Každým ďalším tónom presviedčal o svojej originalite, majstrovstve a virtuozite. Jeho práca s dychom, farba a tón, bezchybné trilky, ozdoby, frázovanie, klenuté melodické línie, prirodzenosť a snaha muzicírovať s koncertným majstrom i celým orchestrom udivovali. Nadšenému publiku venoval aj sólovú sklad-

bu Francúza Charlesa Koechlina (1867–1950), ktorá v Košiciach zaručene zaznela prvýkrát. Po prestávke mohol dokazovať svoje majstrovstvo Jiří Rožeň vo Variáciách a fúge na Mozartovu tému op. 132 Maxa Regera. Ani tie tu doposiaľ nezneli, skôr poznáme jeho organovú tvorbu. Teraz sme mohli pozorovať variačné techniky prenesené do orchestrálnej partitúry, s ktorými sa dirigent "pohral" technicky aj výrazovo, muzikanti predviedli svoje schopnosti, osobitne treba vyzdvihnúť hobojistku, harfistku, hornistov či fagotistov. Naštudovanie skladby, zvlášť záverečnej dvojitej fúgy, si vyžiadalo mnoho sústredenia a za svoj výkon si zaslúžia najvyššie hodnotenie.

Očakávaný bol aj večer s podtitulom "Sólo pre šéfa", ktorého dramaturgia si dala predovšetkým záležať na programe a svoj podiel na ňom mal aj šéfdirigent **Zbyněk** Müller. Ten sa 25.1. predstavil aj ako sólový hráč na hoboji, ktorý študoval na pražskom konzervatóriu a AMU (popri dirigovaní u velikána Jiřího Bělohlávka). Müller bol dva roky prvým hobojistom v Národnom divadle v Prahe, sólistom Pražskej

gentom košickej filharmónie. Na úvod zaznela Symfónia č. 1 D dur op. 25 "Klasická" Sergeja Prokofieva, v ktorej sa vyznamenali hlavne fagoty. Hoci náhle dynamické zmeny nepôsobili úplne prirodzene a miestami sme zachytili rytmické nepresnosti, išlo o jedinečnú súhru. Sólistami Dvojkoncertu pre husle, hoboj a sláčikový orchester d mol BWV 1060 Johanna Sebastiana Bacha boli koncertný majster Maroš Potokár spolu so šéfdirigentom. Okrajové časti koncertu, známejšieho vo verzii s dvoma sólovými husľami (pôvodne však vznikol pre dve čembalá a orchester), vyzneli sviežo, bez najmenších zaváhaní a štýlovo, rovnako stredná časť Adagio nechala vyznieť kráse virtuóznych huslí i spevného hoboja. Vyvrcholením večera bol romantický Brahms a jeho Symfónia č. 1 c mol op. 68. Zbyněk Müller v nej tradične majstrovským spôsobom upútaval suverenitou a stvárnením heroického, až beethovenovského ducha skladby. Jeho sústredenie na jednotlivé témy, ozdoby či miniatúrny kontrapunkt a striedavé vstupy nástrojov boli čoraz pútavejšie. Zvuk orchestra a zaujatie hudobníkov priniesli mimoriadny umelecký zážitok. Dirigent, koncertný majster, ale aj hobojistka, lesné rohy, violončelá, ba celý orchester dodali dielu nadšenú podobu a krásu. Možno len súhlasiť so slovami autora programového bulletinu, že celý koncert bol "... dokladom výnimočnej všestrannosti umelcov, vďaka ktorým ,srdce' Štátnej filharmónie Košice tepe stále v dobrom rytme".

komornej filharmónie, od roku 2008 je šéfdiri-

Lýdia URBANČÍKOVÁ

3 | 2018



Ľudovka pod kupolou (foto: J. Ľaš)

ludového súboru (flauta, klarinet, saxofóny), prekvapili (aj jazzové) rytmy inštrumentálnych sólových improvizácií. Vysokú úroveň, najmä v baladických piesňach a uspávanke, predviedli speváčky Antónia Nováková a Miriama Polláková. Bolo to neobvyklé radostné muzicírovanie, spoločné pripomenutie bohatstva slovenskej ľudovej hudobnosti.

"Mozartove narodeniny" bol podtitul večera 18.1. a hoci bol zaradený v cykle koncertov pre

16 <u>hudobnų život</u>

ŠKO Žilina

Katz na domácej pôde

Permanentní návštevníci koncertov ŠKO majú svoj jasne určený rebríček interpretačných favoritov. Netreba opakovať, že na jednej z výsostných priečok už roky kraľuje dirigent Misha Katz. Je to výborný hudobník, zorientovaný v hudobnej literatúre, s citom pre súvislosti a umelecké kontexty a navyše je to osobnosť s vysokou dávkou charizmy. Program dvojice koncertov 8. a 9.2. aj tentoraz zostavil umne zo skladieb, v hudobnom svete ktorých je prirodzene duchovne zakotvený: z bohatej ponuky ruských autorov zvolil Čajkovského a Rachmaninova. Úvod a záver tak vytvorili opusy Čajkovského. Najskôr to bolo populárne Talianske capriccio op. 45, pôvabná, invenčne bohatá hudobná mozaika. S jeho kaskádovitým priebehom dirigent doslova splýval, čo preňho v spojení s dôvernou znalosťou partitúry znamenalo istú formu zvádzania k benevolencii či zábleskom improvizácie. Po úvodných zaváhaniach sa orchester rozohral a postupne exponoval krásne kolorované melódie aj pitoreskne formulované epizódy, dirigent zdatne ustrážil nasýtený dialóg

osobnostnej sugestívnosti. Akokoľvek potešili Čajkovského kompozície, ťažiskom večera bola koncertantná skladba, *Rapsódia na Paganiniho tému op.* 43 Sergeja Rachmaninova. Na skutočný múzický sviatok ju povýšil sólista, skvelý **Timur Sergeyenia**. Tak ako pri predchádzajúcich stretnutiach, aj tentoraz fascinoval a potvrdil svoje vysoké kvality.

nulom roku ohlásené a neskôr z rodinných dôvodov odrieknuté vystúpenie sa zdá byť celkom vhodnou marketingovou prihrávkou, pretože jej tohtoročné žilinské vystúpenie zdvihlo zvedavosť aj záujem u publika. A tak jej februárový galakoncert s výrečným názvom *Moje najmilšie* sa uskutočnil v dupľovanej zostave 15. a 16. 2. Kto iný už môže byť pri takýchto príležitostiach v ŠKO viac kompetentným dirigentom ako pohotový **Leoš Svárovský**? Speváčka sa angažuje nielen umelec-



T. Sergeyenia a M. Katz

T. Sergeyenia

s orchestrom. Osobitne mi imponovala jeho kreácia v záverečnej kompozícii večera, suite z baletu Spiaca krásavica op. 66a. Čajkovského hudba pripúšťa rozličné prístupy k výkladu. Ten Katzov zaujal globálnym, panoramaticky "presvetleným" zvukom orchestra, z ktorého potom dokázal ťažiť v neobyčajne pútavých imagináciách. Fabuloval podľa svojej predstavy, s vkusnou dávkou fantázie: jednotlivé časti vtipne hierarchizoval, prepožičiaval im dávku teatrálnosti aj pátosu, poézie aj bravúry. Pri frázovaní použil účinné dávkovanie rubata s rafinovanou, takmer nepostrehnuteľnou prolongáciou pri zdvihoch a pauzách. Skôr než akademickou technikou gesta pôsobí Katz na okolie psychologicky, plasticitou svojej

Bravúrna manuálna zdatnosť, pohybujúca sa v nesmiernom dynamickom diapazóne, neobyčajná architektonická senzibilita, to všetko bolo len bazálnou samozrejmosťou, na ktorej umelec postavil veľkolepý monument. Rozvibroval noblesnú rachmaninovovskú poetiku, zdôraznil jej intelektuálnu, aristokratickú, ale aj atavistickú podstatu. Spolu s (tiež) rachmaninovovským prídavkom (Elégia) zanechal za svojím výkonom dlho doznievajúcu ozvenu...

Moje najmilšie

Permanentne živá (a živená) publicita okolo mezzosopranistky **Andrey Togel Kalivodovej** presiahla hranice jej rodného Česka. V miky, ale je aktívna aj v sociálnej a charitatívnej oblasti, čo jej skóre u priaznivcov ešte zvyšuje. Svoj repertoár a produkcie delí najmä medzi klasické diela opernej literatúry a v súčasnosti obľúbený muzikál. Takto bol ladený aj program, ktorý ponúkla v Žiline. V prvej programovej časti zneli v jej interpretácii známe árie Verdiho (Trubadúr), Saint-Saënsa (Samson a Dalila), Dvořáka (Rusalka) a Bizeta (Carmen), ktoré boli striedané brilantnými orchestrálnymi predohrami, interlúdiami a pod. O dobrej technickej pripravenosti speváčky niet pochýb, okrem prirodzených vokálnych daností vlastní sebaistotu, disciplínu a zjavnú záľubu v dramatických pointách partov. Kým v "klasickej" časti jej programu mi chýbala výrazová diskrétnosť a diferencovanosť v charakteristike daných autorov (resp. sujetov, postáv...), v druhej polovici programu sa vehementne, súhlasne so svojou zrejmou extrovertnosťou, oddala tlmočeniu všeobecne známych a populárnych piesní z amerických muzikálov. Napriek solídnemu objemu hlasu speváčka nepohrdla ozvučením, čo mi v akustických parametroch sály Domu umenia Fatra pripadalo mierne kontraproduktívne. Program účinne gradoval a pôvabná speváčka si u publika vyspievala frenetické ovácie. Ešte malý návrat k podielu dirigenta: ak ho zažívame ako interpreta veľkých, serióznych a neraz komplikovaných partitúr, tentoraz predviedol aj svoju "šantivú" kreativitu ako empatický a zúčastnený spoluhráč v deji spejúcom ku kulminácii v ľahkom úsmeve.

Lýdia DOHNALOVÁ Fotografie: Roderik KUČAVÍK

Pät'desiat rokov **Trnavskej hudobnej jari**

Jubilejný 50. ročník festivalu klasickej hudby Trnavská hudobná jar predstaví v tomto roku v čase od 28. marca do 31. mája osem koncertov. O histórii i súčasnosti podujatia sme sa zhovárali s jeho dramaturgom, organistom a skladateľom Stanislavom Šurinom.

Jubileum najstaršieho hudobného festivalu v Trnave ponúka priestor na bilancovanie: podujatie prešlo počas dlhého obdobia rôznymi premenami, po roku 1989 prinieslo zaujímavé medzinárodné spolupráce a koncerty s presahmi do iných žánrov. Akým vývojom prešiel festival počas piatich dekád? Prvý ročník Trnavskej hudobnej jari (THJ) sa konal v roku 1969. Vtedy už existovali podobné festivaly klasickej hudby v Trenčianskych Tepliciach, Bratislave či Piešťanoch. Organizačný výbor si stanovil cieľ: "Cyklom koncertov Trnavskej hudobnej jari chceme naše mesto začleniť medzi tie mestá, ktoré tradične vo forme rôznych festivalov umožňujú svojim občanom zoznamovať sa každoročne so špičkou domáceho i svetového hudobného umenia." Počnúc prvým ročníkom sa skutočne organizátorom darilo tento cieľ plniť. Prirodzene, čoskoro začala byť dramaturgia ovplyvnená normalizáciou. V programoch sa popri domácich objavovali aj zahraniční interpreti, prichádzajúci väčšinou z krajín tzv. východného bloku. Keďže však od začiatku existovala spolupráca so Slovenskou filharmóniou a jej vtedajším riaditeľom Ladislavom Mokrým, mohli v Trnave zažiariť aj také mená ako David Oistrach či Sviatoslav Richter. Pravidelným hosťom boli orchester a zbor Slovenskej filharmónie, ako aj iné slovenské vokálne a orchestrálne telesá, predovšetkým Slovenský komorný orchester. V sedemdesiatych rokoch sa na THJ predstavila celá generácia mladých slovenských sólistov a po roku 1989 sa otvorili možnosti spolupráce aj smerom na Západ a koncerty sa presunuli aj do nádherných chrámových interiérov, o ktoré Trnava nemá núdzu.

Dramaturgia THJ po roku 1989 vznikala dosť často náhodne. Festival bol v kompetencii zamestnancov Oddelenia kultúry Mestského úradu, ktorí sa v krátkych časových úsekoch menili, a program vznikal na základe aktuálnych návrhov trnavských telies alebo ponúk z iných miest. Klesol aj počet koncertov. Kým na prvých ročníkoch bývalo sedem-osem koncertov, v tom období klesol ich počet na dva až päť. Napriek tomu sa podarilo uskutočniť unikátne projekty: napríklad v roku 2008 zazneli v koncertnej sieni Marianum Bachove Jánove pašie v podaní špičkových interpretov z oblasti starej hudby.

Festival vždy ponúkal zaujímavé koncerty vokálnej hudby a zborovej tvorby. Popri ňom vznikla v roku 1971 aj Medzinárodná spevácka súťaž Mikuláša Schneidera-Trnavského, ktorá sa konala každoročne popri festivale až do roku 2010. V minulom roku prebehla po odmlke znovu. Aká ie budúcnosť teito súťaže?

V Trnave bola zborová kultúra vždy dôležitá. Počas prvých ročníkov festivalu založil vtedajší profesor Trnavského gymnázia Ján Schultz na podnet Ladislava Mokrého Hudobnú mládež v Trnave podľa vzoru Jeunesses Musicales International. V tom istom období vznikol na jeho podnet na Trnavskom gymnáziu aj zbor Cantica Nova. Ján Schultz dokázal neuveriteľným spôsobom nadchnúť svojich študentov pre klasickú hudbu. V rámci jeho hodín etiky na gymnáziu tvorila hudba dominantnú časť. V zbore študenti aktívne spievali, na festivale sa zasa aktívne zapájali do jeho organizácie. Cantica bola aj akousi "liahňou" spevákov pre Slovenský filharmonický zbor. Profesor Schultz dokázal zaplniť koncertné priestory mladými ľuďmi, ktorí tam prišli nie z povinnosti, ale z nadšenia. Takéto mladé nadšené publikum v preplnenej Sále Maxima STU v Trnave očarilo aj Sviatoslava Richtera.



Hommage à Miroslav Válek – Pacora trio a K. Mikulčík (foto: R. Lutzbauer)

Spevácka súťaž Mikuláša Schneidera-Trnavského, ktorá sa konala od roku 1971 ako bienále, bola spočiatku súčasťou THJ, neskôr sa organizačne oddelila. Po roku 2010 sa organizátorom nepodarilo nájsť pre súťaž podporu, až v minulom roku ju opäť zorganizovalo Hudobné centrum a Mesto Trnava. V spolupráci s festivalom sa konal otvárací koncert súťaže, ktorý bol zároveň záverečným koncertom THJ. Verím, že súťaž už nečakajú podobné problémy a v budúcnosti bude môcť ako bienále pokračovať.

Program Trnavskej hudobnej jari vždy prirodzene inklinoval aj k umelcom, ktorí sa v Trnave narodili, študovali tu či inak pôsobili. Akú úlohu zohráva v dramaturgii myšlienka prispieť aj k spoznávaniu dejín regionálnej hudobnej kultúry v Trnave?

Nielen na THJ, ale aj v rámci festivalu Trnavské organové dni sme v rámci programu pravidelne uvádzali diela Mikuláša Schneidera-Trnavského a s riaditeľom Hudobného centra Igorom Valentovičom sme chceli našu spoluprácu spojiť aj s vydavateľskou činnosťou. Schneider-Trnavský napísal množstvo chrámovej vokálno-inštrumentálnej hudby, predovšetkým omšových kompozícií, a len nepatrný zlomok z nich vyšiel tlačou počas jeho života. Niektoré sa dodnes nachádzajú iba v ťažko čitateľnom rukopise. Navrhol som, aby sme každý rok vybrali omšu, Hudobné centrum by zabezpečilo prepis, počas realizácie na THJ by sme vychytali chyby a následne by vyšla v Hudobnom centre tlačou. Žiaľ, vydanie bude uskutočniteľné až sedemdesiat rokov po úmrtí skladateľa.

■ V roku 2013 bola načrtnutá určitá zmena v koncepcii festivalu. Jednak ju dramaturgicky a organizačne zastrešila Bachova spoločnosť na Slovensku, ktorej predsedáte, a všetky koncerty sa odohrali na jedinom mieste – v Koncertnej sále Marianum. Nakoľko sa osvedčili zmeny, ktoré tento ročník

> priniesol v ďalšom vývoji festivalu? Moji kolegovia na Správe športových a kultúrnych zariadení mesta Trnava mi navrhli, či by som THJ dramaturgicky a organizačne nezastrešil. Od roku 1996 v Trnave organizujem organový festival, ktorý som de facto aj založil. V máji 2012 som na žiadosť vtedajšieho arcibiskupa Róberta Bezáka vybral s pomocou môjho kolegu vo Viedni staršie, ale vynikajúce koncertné krídlo Bö-

sendorfer, ktoré arcibiskupský úrad následne kúpil. Tento nástroj bol určený pre jedinečný priestor – sálu Marianum, ktorá je súčasťou historických budov Trnavskej univerzity, v ktorých sa teraz nachádza arcibiskupský úrad. Sústredením všetkých koncertov do tejto sály som plánoval vytvoriť akúsi malú "trnavskú filharmóniu". Chcel som, aby si k nej návštevníci koncertov vytvorili vzťah ako k hlavnej trnavskej koncertnej sále. Táto idea sa však ukázala z viacerých dôvodov

ako nereálna, a preto som koncepciu zmenil. Snažím sa v rámci festivalu využívať všetky koncertné aj sakrálne priestory v Trnave. Samozrejme, ich výber nie je náhodný, ale zodpovedá obsadeniu a repertoáru.

Aké sú pre vás osobne najvýraznejšie momenty, ktoré festival počas doby svojej existencie ponúkol?



Sheffield Cathedral Choir, THJ 2016 (foto: R. Lutzbauer)

Nesiem si so sebou veľmi hlbokú hudobnú spomienku z dvoch koncertov, ktorá bola umocnená nielen tým, že som sa na nich zúčastnil ako interpret, ale aj spoluhráčmi a samotnými hudobnými dielami. V roku 1996 to bola interpretácia Lisztovej *Via crucis* pre zbor, sóla a organ s Braňom Kostkom, s ktorým sme spoločne v Trnave urobili veľa dobrej muziky. Pre každého hudobníka musí byť zážitkom účinkovať pod vedením Stephena

Stubbsa. Tento skvelý muzikant dirigoval od continua Bachov *Magnificat* a kantátu *Jauchzet Gott in allen Landen* s vynikajúcou maďarskou sólistkou Noémi Kiss.

Akým prekážkam a výzvam čelí organizácia Trnavskej hudobnej jari?

Festival samozrejme potrebuje finančné zabezpečenie. Máme stálu podporu Mesta

Trnava a darí sa nám pravidelne získavať grant Fondu na podporu umenia. Keďže som v prvom rade muzikant, mám vždy plnú hlavu plánov, čo by sa ako dalo najlepšie naplánovať, aké veci a s kým zahrať. Človeka potom vráti do reality až rozpočet... Keďže v Trnave žijem a už dvadsaťtri rokov tu organizujem organový festival, nebolo pre mňa problémom organizačne zabezpečiť aj THJ. Taktiež máme svoje verné publikum. Výzvou pre mňa je aspoň čiastočne sa priblížiť obdobiu,

keď tu Ján Schultz so stovkami svojich, pre klasickú hudbu zanietených študentov napĺňal koncertné sály.

Počas piatich dekád svojej existencie sledoval festival rôzne dramaturgické línie. V čom je výnimočná dramaturgia aktuálneho jubilejného ročníka?

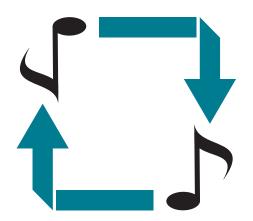
Osem koncertov prebehne v troch sakrálnych priestoroch (Bazilika sv. Mikuláša, Kostol

sv. Jakuba, Evanjelický kostol) a v dvoch koncertných sálach (Marianum, Zrkadlová sála divadla Jána Palárika). Otvárací koncert zaznie vo Veľkom týždni, a hoci sa nebude konať v kostole, obsahovo bude reflektovať atmosféru tohto obdobia. Bude venovaný stodesiatemu výročiu narodenia Oliviera Messiaena a zaznie jeho Kvarteto na koniec času a v premiére kvarteto Les signes de la mémoire Petra Machajdíka v podaní Zuzany Biščákovej, Juraja Tomku, Andreja Gála a Martina Adámka, recitovať bude Kamil Mikulčík. Na samostatných koncertoch sa predstaví trojica významných zborových telies: z Veľkej Británie Zbor Katedrály sv. Petra v Exeteri a Zbor Katedrály Panny Márie v Edinburgu a nemecký Bachchor Köthen. Nebude chýbať klavírny recitál Eugena Indjića v sále Marianum a organový v podaní talianskeho virtuóza Giulia Mercatiho v bazilike. Starú hudbu predstavia čembalistka Lujza Marková a hráčka na barokovej flaute Delphine Leroy v evanjelickom kostole. Duchovná hudba dvoch trnavských spolužiakov je titul koncertu, ktorý pripomenie šesťdesiate výročie úmrtia Mikuláša Schneidera-Trnavského. Pod vedením vynikajúceho zbormajstra Tamása Bubnóa si publikum vypočuje Missu brevis Zoltána Kodálya a Missu in honorem Sanctissimi Cordis Iesu Schneidera-Trnavského. Tento koncert sa bude konať pod záštitou trnavského arcibiskupa Mons. Jána Oroscha.

Pripravila Barbara RÓNAIOVÁ



RECYKLOVANÁ HUDBA



Recyklovať hudbu znamená opätovne využiť existujúcu skladbu, jej charakteristický motív či výrazný harmonický alebo rytmický prvok. Pri "recyklovaní" autori takúto verziu zvyčajne prezentujú ako úplne nové dielo, niekedy ju však uvádzajú aj pod pôvodným názvom, pričom aspoň náznakovo dodržiavajú rozpoznateľné formové či harmonické prvky originálu, no často v odlišných aranžmánoch, zmenenej inštrumentácii a žánrových posunoch. Recyklácia môže predstavovať zásadný zásah do diela, jeho dekompozíciu – "rozklad na pôvodné prvky", prináša nový prístup ku skladbe a výrazne mení jej pôvodnú atmosféru, percepčné, emocionálne či obsahové atribúty.

Peter KATINA

Hranica medzi recykláciou hudby, jej neoprávneným využitím a krádežou duševného vlastníctva je často tenká. Z právneho hľadiska existuje presné vymedzenie, koľko hudby možno opätovne použiť, recyklovať hudbu teda zároveň znamená uvedomovať si, vziať do úvahy aj otázky týkajúce sa copyrightu. História však "recyklovanej hudbe" priala. Baroková prax bola z veľkej časti postavená na opätovnom využívaní vlastných a prevzatých diel, s iným libretom či v odlišnom kontexte. V klasickej hudbe sa bežne používajú pojmy ako adaptácia, transkripcia či parafráza, za recyklovanú hudbu možno považovať aj diela romantikov využívajúce ľudovú hudbu. V jazze sa ujali coververzie tradicionálov a štandardov, pričom slovo coververzia pôvodne znamenalo konkurenčnú verziu skladby. V raných obdobiach rozhlasu bolo bežnou praxou, že hudobníci si v hitparádach navzájom konkurovali verziami toho istého hitu.

Ton Koopman: Markove pašie

Jeden z priekopníkov historicky poučenej interpretácie Ton Koopman sa tvorbe J. S. Bacha venuje systematicky už desaťročia. Na začiatky hnutia starej hudby si nostalgicky zaspomínal v jednom interview: "Nemohli sme, pochopiteľne, hneď hrať v Concertgebouw. Boli sme súčasťou undergroundu 60. rokov. Hrali sme v malých kostolíkoch, v džínsoch a všetci sme nosili dlhé vlasy. Pripomínali sme rockovú skupinu. Keď sme prvýkrát uviedli v Amsterda-

me Bachove Jánove pašie, ľudia počas koncertu v kostole fajčili jointy. Bola tam skvelá atmosféra, mali sme pocit, že robíme niečo veľké. Dnes sa už s niečím takým nestretnete, ten duch sa vytratil." Koopman sa okrem nahrávok všetkých zachovaných Bachových vokálnoinštrumentálnych diel pokúsil aj o rekon-



T. Koopman (foto: archív)

štrukciu stratených *Markových pašií*. Tie boli prvýkrát uvedené na Veľký piatok v roku 1731 v Lipsku. Keďže Picanderovo libreto sa zachovalo, stalo sa východiskovým bodom pre rekonštrukciu, ktorej výsledkom je dvojalbum *Markus Passion BWV 247* z roku 2000. Na rozdiel od *Matúšových a Jánových pašií* Koopman predpokladá, že *Markove pašie* boli paródiou, ktorá využívala hlavne časti už existujúcich Bachových diel. *Markove pašie* pravdepodobne

obsahovali takmer celú smútočnú ódu Lass, Fürstin, Lass noch einen Strahl, dve árie z Widerstehe doch der Sünde a d'alšie dva zbory z Markových pašií Bach využil vo Vianočnom oratóriu. Pri Markových pašiách nie sú známe pôvodné tóniny, ani Bachova harmonizácia a orchestrácia. Dielo bolo zabudnuté, až okolo roku 1880 sa v tlači začali objavovať články o stratenom Bachovom diele. Začali sa hľadať árie a zbory v iných skladbách, ktoré mohli byť ich súčasťou. Niektoré rekonštrukcie čiastočne čerpali z *Pašií sv. Marka* Bachovho súčasníka, skladateľa Reinharda Keisera, no Koopman sledoval vlastnú hudobnú predstavu. Nechcel vychádzať z *Trauerode*, ale začal v Bachových kantátach hľadať časti zodpovedajúce libretu na základe zhody slabík textu a hudobnej logiky. Bola to sizyfovská práca, keďže na každý text mu prakticky vychádzalo až desať rôznych kantát. Podľa vlastných slov sa "správal tak, akoby bol jedným z Bachových žiakov" a začal hľadať najvhodnejšie kantáty. Nakoniec sa chorály ukázali ako najmenej problematická časť rekonštrukcie, ťažšie to bolo s recitatívmi, ktoré Koopman musel skomponovať nanovo. Tie Koopman realizoval spôsobom, aby sa čo najviac približovali štýlu 18. storočia a Bachovmu hudobnému jazyku. V Bachovej pozostalosti, ktorú vydal jeho syn Carl Philipp Emanuel v roku 1754, je zoznam Bachových piatich vokálnych pašií, z ktorých sa zachovali iba dve, keďže veľkú časť dedičstva Bachovi dedičia rozpredali vo finančnej tiesni. Napísať *Markove pašie* po gigantickom projekte Matúšových a Jánových pašií bola aj pre Bacha veľká výzva, obzvlášť ak mali byť predvedené v tom istom kostole. Samotný text k hudbe je úplný evanjeliový príbeh, ktorý tvorí sekvencia sólových hlasov (Evanjelista,



Ježiš, Peter a ďalšie postavy) a zbor (veľkňazi a ľud). Zborové čísla boli odlišné, ich texty pozostávali z voľných poetických veršov, komentujúcich dianie z pohľadu pozorovateľa. Koopman sa snaží nezachádzať do extrémov, volí skôr striedme tempá a nadchýna veľkoleposťou zboru (Amsterdam Baroque Choir). Zásadnými prvkami Koopmanovho prístupu sú dokonalá interpretačná konzistencia a kvalita, z jeho nahrávky sála absolútny pokoj a schop-

nosť udržať napätie i pri relatívne pomalých tempách. Kontrapunkty v choráloch sú jasné a zreteľné napriek veľkému obsadeniu zboru. Hoci Koopmanova nahrávka má už osemnásť rokov a "móda" interpretácie Bachových diel sa mení takmer každé desaťročie, dnešné predvedenia v rýchlych tempách a minimalistických súboroch nedokážu zatieniť Koopmanovu veľkoleposť a nádheru. Po dokončení nahrávky sa vyjadril: "Tri roky po začatí prác na rekonštrukcii ,mojich' Markových pašiách je môj obdiv voči Bachovi, ktorého hudobného génia som vždy považoval za neprekonateľného, ešte väčší. Ak toto úsilie poslúži k vneseniu nového svetla a nezávislého pohľadu do predošlých rekonštrukcií, budem spokojný."

Uri Caine: Mozart

Americký jazzový klavirista Uri Caine sa venuje aj alternatívnym projektom, v ktorých pretvára klasiku do provokatívnej, no súčasne sofistikovanej podoby. Aj preto je považovaný za jedného z najosobitejších "recyklátorov" klasickej hudby. V roku 2006 nahral

inštrumentálnych výkonov podarilo na nahrávku dostať i mozartovskú hravosť a radosť z hudby. Jeho interpretácia recyklovaných Mozartových klavírnych sonát tu pripomína hudbu ku groteske alebo kreslenému seriálu, kde náhle improvizačné vybočenia z partitúry pôsobia šokujúco a vtipne, evokujúc pritom situáciu klaviristu trpiaceho nečakanými pamäťovými výpadkami. Caine má Mozartovu hudbu a jeho hudobné myslenie tak vžité, že sa s predlohou slobodne pohráva v štýlových improvizáciách a vytvára tým dokonalú fúziu klasiky a jazzu. Ku klasickej predlohe pristupuje citlivo a individuálne, a hoci ju radikálne recykluje a obohacuje o avantgardné prvky, jeho prístup sa snaží dodržať pôvodný zámer hudby. Osobitú atmosféru nahrávky podporuje aj skvelý zvuk gitary Nguyêna Lê a zvuk huslí Joyce Hammannovej, ktorý je "mozartovsky" ľahký a subtílny, ale súčasne dáva Mozartovej hudbe veľmi nepravdepodobnú a ozvláštňujúcu podobu. Klarinet Chrisa Speeda predstavuje na tomto albume zvukovo zásadnú zložku Mozartovej hudby. Umelé šumenie a praskot vinylovej platne, ktoré





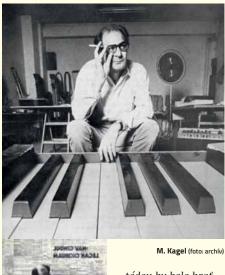
U. Caine (foto: archív)

CD prearanžovaných a prekomponovaných skladieb Mozarta, ktorý vzbudil značný rozruch. Disk vznikol pri príležitosti 250. výročia skladateľovho narodenia. Neobvyklú zostavu nahrávky tvoria Joyce Hammann (husle), Chris Speed (klarinet), Ralph Alessi (trúbka), Nguyên Lê (gitara), Drew Gress (basa), Jim Black (bicie) a DJ Olive. Už predošlé Cainove adaptácie klasiky zaznamenali veľký úspech a získali množstvo prestížnych cien. Cainovo spracovanie Schumanna (Love Fugue), Diabelliho a Goldbergových variácií, ako aj jeho "mahlerovské" projekty znamenali bezprecedentné hudobné počiny a pre väčšinu konzervatívnych milovníkov hudby predstavovali šokujúc novinku. Cainovo nazeranie na klasiku je svojím spôsobom prevratné. Občas cituje celé plochy pôvodnej hudby, z ktorých potom skĺzava do parodickej polohy alebo naschvál "vyťahuje" za normálnych okolností ukryté vnútorné hlasy či k nepoznaniu mení harmóniu a textúru hudby. Rozsiahle improvizačné plochy sprevádzané sólami jednotlivých nástrojov podporujú elektronické ruchy a zvuky mixovaných podkladov na gramofóne. Urimu Cainovi sa okrem vynikajúcich

vytvára DJ Olive, evokuje sentiment analógových nahrávok minulosti a jeho scratching posúva výsledný zvuk do sveta moderných žánrových fúzií 21. storočia. Šokujúcim príspevkom zoskupenia Uriho Cainea je i skladba prepájajúca slávne dueto Paminy a Papagena s áriou Kráľovnej noci z opery Čarovná flauta. Najmä emocionálne vypätá koloratúrna ária Kráľovnej noci je skvelou paródiou, znejúcou ako produkcia divokej pouličnej kapely. Okrem improvizovaného prepojenia medzi áriami tu však súbor pomerne striktne dodržiava Mozartovu predlohu, iba ju dofarbuje po svojom. *Turecký pochod* z Mozartovej klavírnej Sonáty A dur hrá Cainova zostava ako alúziu na klezmer, balkánsku a blízkovýchodnú hudbu s rozsiahlymi voľnými improvizáciami, takže táto kompozícia dostáva kontúry tureckej ľudovej hudby, obsahovo doslovne reflektujúcej názov skladby. Časopis Signal to Noise o albume napísal: "Každý oblúk a štylistická odbočka, ktorú Caine do hudby prináša, je predvedená s výnimočnou eleganciou a citom. Je to jedna z jeho najlepších ansámblových nahrávok."

Mauricio Kagel: Ludwig van

Ludwig van je surrealistická filmová koláž a absurdná dokufikcia z roku 1969, ktorá vznikla pri príležitosti 200. výročia Beethovenovho narodenia. Autorom hudby je Mauricio Kagel, ktorý film aj režíroval. V skladbe možno dešifrovať množstvo Beethovenovej hudby, ktorú Kagel nesmierne obdivoval. O skladbe napísal, že jej "východiskovým bodom je hudobná koláž". Túto kinematografickú partitúru prezentuje orchester, zložený zo šestnástich hudobníkov. Skladba Ludwig van je snahou pomôcť interpretom pochopiť, že hudba minulosti by sa mala hrať ako hudba súčasnosti. "Chcem sa pozrieť na starú hudbu novými očami," hovorí Kagel. "Ideálnou me-



tódou by bolo hrať Beethovena tak, ako to počul on, to znamená s problémami, veľmi nejasne a slabo. Týmto spôsobom

som vytvoril aj skladbu Ludwig van. Nanovo som zinštrumentoval jeho diela tak, že isté oblasti zvuku a isté frekvencie, ktoré hluchý človek môže iba ťažko počuť a vnímať, sú deformované a prearanžované. Deformácia tónových výšok nám umožňuje pochopiť, aká grandiózna je jeho hudba. Predstavenie Beethovenovej hudby, tak ako ju počul (resp. nepočul), je autentické a poskytuje silný protiargument voči hudobnej ortodoxii a je protestom proti vnímaniu Beethovenovej hudby bez kritického a reflexívneho myslenia." Dielo ukazuje vnímanie skladateľa a jeho diela i to, ako sa stalo konzumným produktom kultúrneho priemyslu. Obsahuje aranžmány útržkov Beethovenových diel, ktoré sú modifikované tak, ako by ich pravdepodobne počul hluchý skladateľ. V hraných sekvenciách filmu navštevuje Beethoven svoj rodný Bonn na sklonku 60. rokov, vchádza do predajne platní a vydá sa na prehliadku Beethoven-Hausu, kde sa jeho partitúry sušia v koši na bielizeň. Absurdná a zároveň vtipná dekonštrukcia Beethovenovej hudby a hlavne mýtov spojených s jeho životom a tvorbou odhaľuje Beethovena ako novodobú, komerčne zneužitú kultúrnu ikonu. V skladbe Ludwig van počuť mix Beethovenových skladieb, úryvky jeho klavírnych sonát, dokonca aj deformovanú Ódu na radosť. Je to bizarná koláž zložená z útržkov motívov rôznych diel, často nedešifrovateľných. Pôsobivá je scéna izby, ktorej steny a všetky predmety sú oblepené kúskami Beethovenových partitúr, ktoré sa pri náhľade kamery rozoznejú súčasne,



→ pričom sú zmixované do podoby parodickej interpretácie rozladeného ansámblu. Multižánrové recyklátorské dielo Ludwig van vykresľuje Kagelovo hudobné myslenie vo svetle hravého experimentu, radosti z búrania mýtov, intertextuálnych presahov, divadelného pátosu, sebairónie a brilantnej nápaditosti. Tento dokonale zrecyklovaný Beethoven je skvelou štúdiou stavu mysle nepočujúceho autora na pokraji šialenstva a zároveň aktuálnou reflexiou súčasnej doby, v ktorej sa bežnému človeku takmer nepretržite prekrývajú rôzne vrstvy akustických vnemov.

Barbara Sukowa/Schubert-Schumann: Im Wunderschönen Monat Mai

Zaujímavú nahrávku recyklovanej hudby predstavuje projekt holandského klaviristu a aranžéra Reinberta de Leeuwa, jeho súboru Schönberg Ensemble a nemeckej herečky Barbary Sukowej. Sukowa, známa filmovou spoluprácou s režisérskymi menami ako Fassbinder alebo Schlöndorff, naštudovala spolu s de Leeuwom koncertný projekt inšpirovaný



piesňovými cyklami Franza Schuberta a Roberta Schumanna. Reinbert de Leeuw piesne klasikov zrecykloval, prekomponoval a adaptoval do predstavenia pod názvom Trikrát sedem piesní, čerpajúceho z piesňových cyklov Die Winterreise a Dichterliebe. Sukowa zaujme osobitým vokálnym a hereckým prejavom s prvkami kabaretu, ktorý čerpá zo Sprechgesangu. De Leeuw piesne zaranžoval ako jednoliaty prúd hudby, zásahy, strihy a zmeny harmónie sú urobené citlivo, takže je takmer nemožné rozoznať, kde sa končí predloha a na ktorom mieste sa už začína "recyklovaná" textúra. De Leeuw hudobný text miestami výrazne pozmeňuje a motívy necháva obsesívne rotovať, úryvky opakuje, otáča, kúskuje a ukazuje ich v inom svetle. Famózne splynutie romantických vokálnych fráz s atonálnym kontextom ansámblu vytvára nepokojný spodný prúd žánrovo rozostreného projektu, ktorý celý čas v sebe nesie nesmierny vnútorný náboj. Sukowa spieva graciózne s precíznou výslovnosťou v pianissime, je vtipná a roztopašná, ale dokáže byť aj desivá a hypnoticky strhujúca v slávnom Kráľovi duchov či v Margarétke pri

kolovrátku. Tento vynikajúci, žánrovo hybridný projekt, recyklujúci vokálne klenoty romantickej hudby, zmiešava prvky hudobného divadla, expresionizmu a súčasnej hudby vo vynikajúcej interpretácii Sukowej a farebne a dynamicky hrajúceho Schönberg Ensemble.

Biréli Lagrène: To Bi Or Not To Bi

Medzi fascinujúce ukážky recyklovaných skladieb patrí aj dvojalbum francúzskeho gitaristu Biréliho Lagrèna z roku 2006. Kým prvý disk *Djangology* je poctou Djangovi Reinhardtovi a sprevádza ho na ňom Big Band WDR, na dru-



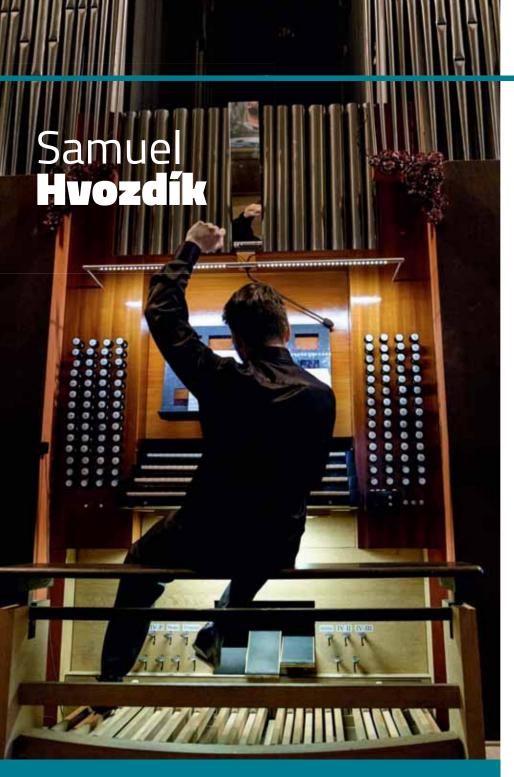
hom To Bi Or Not To Bi sa Lagrène prezentuje sólovo a odhaľuje svoje dych vyrážajúce improvizačné schopnosti, virtuozitu a invenciu. Lagrène tu okrem virtuozity predvádza prakticky nepretržitú sériu citácií a vtipných narážok na slávne diela jazzu, rocku a klasiky v akustickom, humorne ladenom voľnom "pásme". Album To Bi Or Not To Bi je pozoruhodný tým, že diela tvoria rozsiahle meditačné plochy a voľné improvizácie momentálnych nápadov, naplnené bizarnou zmesou citovaných melódií od Liszta a Paganiniho až k rockovým riffom skupiny Queen. Na albume Lagrène cituje množstvo jazzových a bluesových skladieb a autorov, napríklad Milesa Davisa, Franka Sinatru, Buddyho Milesa a Wilsona Picketta. Všetky alúzie a citácie sa rýchlo striedajú a mihajú sa ako zvuková prskavka v mozaike Lagrèneovej zdanlivo nekonečnej invencie a technickej bravúry. Tá je podporená fascinujúcou muzikalitou, nástrojovou a artikulačnou farebnosťou a citom pre detailnú prácu s tónom i v najtichšej dynamike ako protipól voči burácajúcim líniám dravej rytmiky pri rockových pasážach. Magazín JazzTimes o albume napísal: "Ako každý vynikajúci album, aj tento prinúti poslucháča želať si, aby mohol byť priamo na koncerte." Global Rhythm uviedol: "Sólové skladby albumu To Bi Or Not To Bi odhaľujú Lagrènov zmysel pre humor v hudbe, cit pre detail a jeho vzletnú techniku."

Brad Mehldau: Radiohead

Jazzový klavirista Brad Mehldau sa rád pohybuje "od Schumana k Billovi Evansovi", no fascinuje ho aj rocková hudba. Dôkazom je aj jeho album Largo, na ktorom nahral skladby od Beatles či Radiohead, ku ktorým pristupuje s rovnakým rešpektom ako k jazzovým štandardom alebo ku klasickej hudbe. Už na albume Songs z roku 1998 nahral Mehldau skladbu Exit Music od britskej alternatívnej rockovej skupiny Radiohead. Následne Mehldau nahral inštrumentálnu verziu ich známej piesne *Paranoid Android* na albume Largo z roku 2002 a o dva roky neskôr ju rozšíril takmer na dvadsaťminútovú verziu na albume Live in Tokuo. Skladba v Mehldauovom podaní sa začína sólovou klavírnou meditáciou, po ktorej sa striedajú divoké, industriálne, emocionálne výbuchy plné plechovo znejúcich perkusií a dramatických dynamických zmien s pokojnými, nežnými lyrickými epizódami. Mehldau sa o recyklácii hudby vyjadril: "Slovo cover verzia slúži pragmaticky na opis interpretácie piesne, ktorá sa dlho nehrala a je odsúdená do úlohy štandardu. Keď chcete prekonať túto nálepku, musíte s piesňou urobiť viac. Prostredníctvom spracovania melódie a harmónie, uchopenia rutmu a túm naidôležiteiším, spoločnou improvizáciou, ktorá nasleduje." Mehldau tým jasne pomenúva napätie medzi vernosťou voči predlohe a kreativitou. Kanadský muzikológ René Rusch napísal: "Originál od Radiohead funguje ako intertext, na ktorom Mehldau buduje svoju skladbu. Mehldau má obrovský potenciál, ktorým transformuje hudobný význam pôvodnej skladby. Rockové motívy a hudobné štruktúry tak vchádzajú do dialógu s novým improvizovaným materiá-



lom, ktorý má schopnosti meniť a kolorizovať ,už napísané' a povzbudzuje nás znovu si ho vypočuť a objavovať originál prostredníctvom jeho recyklácie." Mehldau v recyklovanej skladbe prináša i experimentátorské prvky, využíva tu rock, funk, drum'n'bass, "strašidelne" znejúcu elektroniku, hutné zdvojené bicie a dva preparované klavíry, a vytvára tak nostalgickú a mysterióznu náladu. Mehldauovho stáleho basgitaristu Larryho Grenadiera v skladbe nahrádza Darek Oleszkiewicz, hosťujú tu dvaja bubeníci Matt Chamberlain a Jim Keltner, na preparovanom klavíri Jon Brion a zostavu dopĺňa štvorčlenná sekcia dychových nástrojov. Mehldau stále očarúva svojou invenčnosťou a jeho nasledujúcim "recyklačným" projektom je jeho aktuálna novinka – album pod názvom After Bach s jasným inšpiračným zdrojom.



Patrí k výrazným postavám najmladšej generácie slovenských skladateľov a jeho hudba viackrát prenikla za hranice študentských festivalov. Orchestrálnu kompozíciu Acheron, s ktorou vyhral Súťaž študentov slovenských konzervatórií, uviedla v rámci svojho abonentného cyklu Štátna filharmónia Košice, ansámblovú kompozíciu Regerna Symbio Irbis zaradil na program svojho minuloročného bratislavského koncertu renomovaný Ensemble Modern. Okrem kompozície v tradičnom zmysle sa venuje tiež elektronickej hudbe a za sebou má aj prvé dotyky s tvorbou filmovej hudby. Samuel Hvozdík.

Pripravil Robert KOLÁŘ

Spomínam si na koncert študentov košického konzervatória v rámci festivalu ISCM WNMD 2013, na ktorom okrem iného zaznelo tvojich *Päť vtipov bez pointy* pre akordeón. V kontexte toho, čo som počul, ma prekvapili svojou originalitou a vtipom. Kam sa podľa teba zo slovenskej hudby vytratil humor?

Mám na mysli ten inteligentný, neprvoplánový, "inherentne" hudobný humor.

Hudba si počas toho, ako ju píšem, akoby vytvárala vlastný príbeh a v tomto príbehu sa môžu vyskytnúť aj humorné situácie. Myslím si, že humor sa nevytratil, len skôr ostáva pod pokrievkou, je viac vnútornou záležitosťou.

Keď človek počúva hudbu mladých skladateľov, zväčša mu pripomína niečo už známe, dokáže ju priradit' k nejakému smeru alebo štýlu. Pri tvojich skladbách, ani tých ranejších, to však vôbec nie je jednoduché – možno s výnimkou *One* pre vibrafón či jedného z *Fragments from the blue sky*, vzdialene odkazujúcich na minimalizmus, resp. repetitívnu hudbu, hoci sa mi nezdá, že by to bol dominantný prúd v tvojej tvorbe. Ktorých skladateľov by si označil za svoje inšpiračné zdroje?

Práveže veľa ľudí mi hovorilo, že som zrejme dosť čerpal z repetitívnej hudby. Ja si to vôbec nemyslím, nikdy to nebolo mojím zámerom, hoci priznávam, že v konečnom dôsledku to tak môže vyzerať. Jednoducho to prišlo samo od seba. Keď počúvam hudbu, podvedome ma ovplyvní veľa vecí a pri komponovaní to vyjde na povrch. Celkom evidentné je to napríklad v Alter ego, piatich prelúdiách pre klavír, z ktorých je každé zámerne v inom štýle a venované konkrétnemu skladateľovi. Vtedy som sa zaoberal najmä modálnou hudbou a najviac Messiaenom, keďže som študoval aj hru na organe.

■ Mladí skladatelia sa často primknú k nejakému štýlu či myšlienkovému prúdu, napríklad sa dôsledne vyhýbajú tonalite, alebo, naopak, siahnu po niečom, čo pripomína prokofievovský neoklasicizmus. Ako to bolo u teba?

Spočiatku som sa snažil celkom vyhýbať tonalite, no po čase sa ukázalo, že mi to vôbec nejde. Prestal som sa jej brániť a časom aj tak prišiel v mojej tvorbe obrat . A ako skladateľ sa stále vyvíjam, hoci dnes pozorujem, že ten vývoj je pomalší než povedzme pred desiatimi rokmi. Keď som nastúpil na konzervatórium, každá moja skladba bola úplne iná. Dnes už vo svojich skladbách dokážem nájsť špecifické spoločné črty, ktoré ostávajú, aj keď navonok môžu byť skladby veľmi rôzne. Postupne ma začalo baviť pracovať s dlhšími časovými plochami, kde čas akoby zastal a môžem skúmať, ako sa mení vnímanie času u poslucháča – a tiež u mňa ako autora. Keď počúvam hudbu a aktívne vnímam, kam smeruje, môže mi zdanlivo dlhý statický úsek ubehnúť veľmi rýchlo.

Spomínal si svoje organové štúdium na konzervatóriu. Kedy si sa rozhodol pre skladbu? Bolo to až neskôr alebo ešte v Košiciach? Nie, ešte v Sečovciach. Skladba tu bola ešte pred organom, no keď som mal ísť na konzervatórium, uvedomil som si, že by bolo dobré mať vyštudovaný aj inštrumentálny odbor, čo sa neskôr ukázalo ako veľmi prínosné. Oveľa ľahšie sa mi píše hudba, keď jej rozumiem aj ako interpret. Skladbu som mal ako voliteľný predmet. Pôvodne som chcel študovať klavír, no organ mi učaroval – najmä svojimi zvukovými možnosťami. V treťom či štvrtom ročníku dozrelo moje rozhodnutie venovať sa

prednostne skladbe; do Bratislavy som odišiel rok po maturite a absolutórium som si neskôr dokončil už tu.

■ Na VŠMU si sa dostal do triedy Lucie Papanetzovej a predpokladám, že si na škole prešiel prehľadom hudby dvadsiateho storočia. Zaznamenal si nejaké konkrétne vplyvy?

Prešiel som fázou, v ktorej som počúval veľa Schnittkeho, no tým si prešiel zrejme skoro každý. Potom som objavil európsku avantgardu šesťdesiatych rokov a neskôr som sa začal venovať aj tej americkej, ktorá je úplne iná, aj keď niektoré umelecké smery prebiehali paralelne na oboch kontinentoch. Mal som obdobie Alvina Luciera a nedávno som počúval veľa Mortona Feldmana. Nesnažím sa však zámerne preberať z ich hudby do tej vlastnej, pretože tieto veci zväčša prichádzajú celkom spontánne. Nevidím zmysel v kopírovaní cudzích "trikov". Počúvam to, na čo mám momentálne chuť a náladu, či už je to vážna, alebo aj populárna hudba, a keď niečo z toho vo mne zarezonuje, zrejme sa to neskôr prejaví v mojej tvorbe. Môžem teda hovoriť o hudbe, ktorú počúvam teraz alebo som počúval prednedávnom, no konkrétne vplyvy sa dajú vystopovať až s určitým odstupom. Nedávno ma napríklad fascinovalo Feldmanovo Trio, v ktorom sa akoby po celý čas, okolo päťdesiat minút, pohyboval okolo jedného bodu. Všetko pôsobí takmer nehybne, no zároveň sa neustále premieňa. Táto fascinácia prišla krátko pred tým, ako som napísal orchestrálnu skladbu Torus, a zrejme ma ovplyvnila, pretože tam hudba takisto akoby stála na jednom mieste a zároveň sa vyvíjala, hoci je tam viac pohybu ako u Feldmana.

Iná z tvojich orchestrálnych skladieb, Acheron, sa dostala na program Štátnej filharmónie Košice, čo sa mladým skladateľom v našej krajine nestáva tak často. Pri nej som si všimol niečo, čo možno pozorovať aj u niektorých našich skladateľov starších generácií: kým v komornej alebo ansámblovej tvorbe sú odvážnejší a dovolia si viac experimentovať, pri komponovaní pre symfonické orchestre sa stávajú tradicionalistami. Jednoducho, prispôsobujú sa obvykle chápaným možnostiam média, pre ktoré píšu.

Ja som však Acheron nepísal pre žiadny konkrétny orchester. Nešlo o objednávku, ale o príspevok do Súťaže študentov slovenských konzervatórií. Uviesť sa ho podarilo až o dva roky neskôr. Keď sa konala súťaž, odniesol som partitúru aj do košickej filharmónie. Predvedenie malo byť už o rok, no pre nejaký dramaturgický problém sa presunulo. Medzitým som však súťaž vyhral, čo zrejme napomohlo zaradeniu skladby do programu. Popudom k napísaniu Acheronu teda bola súťaž so zadaním na orchestrálnu skladbu so sólovým nástrojom alebo bez neho a už dávnejšie som mal hotový náčrt, ktorý som po čase odložil a opätovne som sa k nemu vrátil.

Acheron sa začína ako dobre rozpracovaná passacaglia s výborne dávkovanou gradáciou a kulminačným bodom, trúbkovým sólom, po ktorom sa však čosi "zlomí": príde rýchla hudba, ktorá tam akoby vôbec nepatrila. Išlo z tvojej strany o hru s poslucháčskymi očakávaniami alebo skôr o prostú potrebu zrýchlenia pohybu?

Formu passacaglie veľmi obľubujem, použil som ju napríklad aj v Regerna Symbio Irbis pre komorný súbor. Fugato, ktoré spomínaš, vzniklo z potreby rýchlej hudby. Mal som totiž pocit, že pomalého pohybu už stačilo a žiadala by sa nejaká medziveta. A tak som spravil to, o čom som sa neskôr, po príchode na VŠMU, dozvedel, že rád odporúča Ľuboš Bernáth: "Ak neviete, ako ďalej, použite kontrapunkt." (Smiech.) To, že som študoval organ, sa dosť prejavilo v mojej obľube polyfonickej sadzby, polyfonické cítenie je prítomné aj v medzivete, aj v hudbe, ktorá jej predchádzala. Čisto intuitívne sa tu objavila nová téma a povedal som si, prečo nie. Na prvý pohľad to neznie ako medziveta, no po nej sa vráti téma passacaglie a zaznejú ešte dve alebo tri variácie; témy zaznievajú súčasne, v augmentácii aj diminúcii - ako v strette.



So skladateľom P. Javorkom (foto: archív)

Skladba má názov podľa rieky, ktorá oddeľuje mytologický svet živých od sveta mŕtvych. Dá sa hovoriť o "programovej hudbe"?

Nie. Názov skladba dostala, až keď bola napísaná. Neviem, ako je to u iných skladateľov, no ja mám často problém s vymýšľaním názvov. Pri spätnom pohľade na to, ako sa hudba valí a pôsobí pritom mohutne, mi napadol obraz valiacej sa rieky, ktorý sa mi spojil s gréckou mytológiou. Možno aj pre tie hlboké polohy v úvode, kde som sa snažil napodobniť organový register. Aj postupné budovanie passacaglie, s pridávaním drevených a potom plechových nástrojov, akoby reprezentovalo zapínanie organových registrov.

Mal si skúsenosť s písaním pre orchester aj predtým?

Okrem niekoľkých pokusov a náčrtkov veľmi

Práve preto sa mi zdá Acheron ako veľmi zručne inštrumentovaná skladba. Dá sa toto umenie naučiť zo štúdia partitúr klasikov? Samozrejme, ale aj vytrvalým počúvaním hudby. To môže byť rekreačné, ale aj analytické. Veľa hudby som analyzoval pri počúvaní a snažil sa do detailu rozobrať, akú úlohu hrá nástroj v danej sadzbe. Takisto som analyzoval harmóniu. Pre skladateľa je tiež dobré, ak to, čo počuje, vie zároveň aj zahrať, tým si buduje vnútorný sluch. Takto sa môže dostať do štádia, v ktorom na komponovanie nepotrebuje klavír, ani iný nástroj či notačný softvér. Priviedol ma k tomu Juraj Vajó na hodinách hry z partitúr, počas ktorých sme veľa analyzovali a prehrávali z listu.

Formu passacaglie si uplatnil aj v "ansámblovke" *Regerna Symbio Irbis*, hoci je to v porovnaní s *Acheronom* diametrálne odlišná skladba. Ako sa vlastne dostala k Ensemble Modern?

Pri Regerna Symbio Irbis sa stala zvláštna vec.

Po premiére môjho koncertu pre klavír a malý orchester Atropos I u mňa nastal určitý zlom a uvedomil som si, že chcem pracovať inak. Dovtedy som komponoval viac-menej intuitívne, nemal som vopred stanovený všetok materiál a aj formové riešenie sa kryštalizovalo až počas písania. Vytvoril som približne jednu skladbu ročne, čo bolo málo, cítil som, že stojím na jednom mieste, a tento spôsob práce bol pre mňa dosť vyčerpávajúci. Preto som chcel vyskúšať

presný opak, to znamená, že všetko je vopred dané a ja už len vypĺňam pripravenú schému. Bol za tým celkom zložitý algoritmus, niekoľko sérií rozdelených na podsérie, a vznikla skladba, s ktorou som spokojný. Pôvodne som ju písal pre skladateľskú prehliadku Asynchrónie, no tam sa ju nepodarilo uviesť. Neskôr ju na Novej slovenskej hudbe premiéroval Quasars Ensemble a o ďalší rok prišla od Ensemble Modern požiadavka na Hudobné centrum, aby pre ich pravidelnú akadémiu poskytlo nejaké partitúry slovenských skladateľov. Vybrali si dve z nich, od Ľubice Čekovskej a moju. Bola to výborná skúsenosť, členovia súboru boli veľmi milí a ústretoví, veľmi dobre sa s nimi komunikovalo. Pre mňa to znamenalo aj istú

satisfakciu; skladateľ na Slovensku občas zažíva stavy, keď sa pýta, na čo je to všetko dobré, a v takýchto situáciách sa potvrdí, že to predsa len má zmysel, že to nie je až také márne.

■ Ďalšou z tvojich výrazných skladieb s antickým námetom je spomenutý klavírny koncert *Atropos I*. Aj tu ti názov napadol až po skomponovaní?

Tu to prišlo približne v strede kompozičnej práce. Objavil som Francisca Goyu a jeho maľbu s týmto názvom. Neinšpirovala ma samotná postava, ale jej výtvarné stvárnenie. Goya ma fascinoval farbami aj proporciami. Ten obraz je maľovaný akoby sépiovým odtieňom, pôsobí veľmi zvláštne.

ku konštrukčnej. No ani tá ma celkom nenapĺňala, a tak sú moje najnovšie skladby kdesi uprostred.

V nich prepájaš akustické nástroje s elektronikou, využívaš pozvoľné mikrointervalové pohyby v úzkom ambite, dlhé a statické zvukové plochy...

Mal som približne ročnú fázu, v ktorej som sa zaoberal len dvoma formami. Jedným prípadom je séria skladieb s názvom N, ktorá akoby bola postupným zdokonaľovaním tej istej formy, hoci v každej z verzií som uplatnil odlišné konštrukčné riešenie. To záviselo najmä od obsadenia; ak boli jeho súčasťou nástroje neschopné hrať mikrointervaly –



Pri premiére Gravitácie I (foto: archív)

Akým spôsobom sa táto zvláštnosť premietla do hudby? V úvode znie piskot píšťaliek a pikol, čo možno chápať ako ironizujúce gesto, postoj persifláže. A po nich prvý nástup klavíra s temnými a vážnymi hlbokými klastrami... Prudký kontrast vysokých a hlbokých registrov mi evokuje šerosvit v maľbe.

Nepamätám sa, kto to povedal, no pamätám si myšlienku, že skladateľ podvedome kompenzuje frekvencie v skladbe. Ak na jednom mieste používa veľa vysokých frekvencií, neskôr sa ich snaží vyvážiť hlbšími. Pôvodne to mala byť prvá časť veľkého klavírneho koncertu, no po jej dokončení mi kompozícia s odstupom času pripadala úplná a nepociťoval som potrebu pokračovať. Tematika súvisí s osudom, snáď aj preto som chcel byť v prvej časti vážnejší, začať v temných odtieňoch, a ďalšie časti mali priniesť odľahčenie. No to je prítomné už v úvode aj v niektorých ďalších úsekoch. Mimochodom, mám veľmi rád Chopinov Klavírny koncert e mol a pri spätnom pohľade na Atropos som si uvedomil, že tu cítiť jeho vplyv, najmä čo sa týka "romantizovania" materiálu, romantického preháňania, hlavne v sólovom parte. Práve tu u mňa nastal zlom, o ktorom som už hovoril - po fáze intuitívnej kompozičnej práce prišiel príklon

vibrafón, klavír, akordeón –, spôsob práce sa zmenil. Všetky verzie zneli veľmi podobne, spájal ich rovnaký spôsob tónotvorby, snažil som sa len vynachádzať možnosti kompozičného riešenia, ktoré ponúkala forma. V *Gravitácii I* pre sláčikový orchester a elektroniku už nebolo treba, aby sa forma vyvíjala v ďalších verziách. Proces tu bol jednoznačný: postupné rozširovanie ambitu a zrýchľovanie, podobne ako to je pri približovaní sa k telesu v jeho gravitačnom poli. Pri pomalých glissandách vzniká pulz diferenčných tónov, ktorý sa postupne zrýchľuje a u poslucháča to vyvoláva pocit, že sa hudba pohybuje pomaly a zároveň aj veľmi rýchlo.

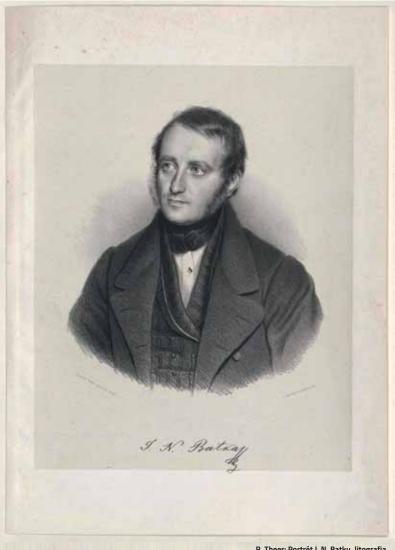
■ Na podobnom princípe je postavený aj *Torus*? Mám pocit, že tvojím zámerom bola v prvom rade redukcia materiálu.

V Toruse som zhrnul skúsenosti z práce na predchádzajúcich skladbách, je to ich výslednica. Snaha o redukciu materiálu prišla po napísaní Regerna Symbio Irbis, kde bol dôsledne usporiadaný, no bolo ho príliš veľa. Povedal som si, že stačilo, že moja hudba má príliš prehustenú sadzbu. Princíp kompenzácie funguje aj v tomto zmysle. Človek stále hľadá pocit, že všetko zapadá na svoje miesto.

A v Toruse to zapadlo. Prišlo to v okamihu, keď som dopisoval posledné takty. Uvedomil som si, že presne toho som hľadal. Je to ako sledovanie filmu, v ktorom nastanú určité zvraty, príde pointa, človek všetko pochopí... Inšpiráciu pre "príbeh" tejto skladby som čerpal z viacerých zdrojov: zo seriálu Stranger Things, z čítania Nespavosti Stephena Kinga či *Hyperpriestoru* Michia Kaku. Ide tu o myšlienku paralelných svetov, z ktorých jeden je ten reálny a druhý hypotetický, hoci vyzerá rovnako a je vsadený na to isté miesto. Je akoby jeho odvrátenou stranou, jeho tieňom. Môže sa v ňom však vyskytnúť nejaká trhlina, ktorá zmení chod udalostí. To sa odohráva aj v mojej skladbe: existuje tu statická plocha, ktorá sa nikam nehýbe, no postupne ju narúša druhá plocha – s inými tónmi a inými intervalmi –, vzniká čoraz sa zväčšujúca trhlina. Zlom prichádza pri opakovaných úderoch v strede skladby, keď sa dej preklopí na odvrátenú stranu. Tieto navzájom sa prekrývajúce plochy však akoby mali autoregeneračnú schopnosť, majú spoločný podiel na zacelení trhliny, snažia sa opäť dostať do svojej pôvodnej polohy. V závere sa hudba vracia k materiálu pôvodnej plochy, dej sa uzatvára statikou, ktorou sa začal, nastáva rovnováha, všetko je v poriadku...

Samuel HVOZDÍK (* 1993, Košice) pochádza zo Sečoviec. Študoval hru na organe na Konzervatóriu v Košiciach u Klementa Rečla a na Konzervatóriu Bratislava u Petra Reiffersa. Popri štúdiu hry na organe postupne začal so štúdiom skladby u Norberta Bodnára a v súčasnosti študuje skladbu na VŠMU u Lucie Papanetzovej. Venuje sa tvorbe hudby rôznych žánrov. Na poli artificiálnej hudby sa v jeho tvorbe spočiatku objavovali neoklasicistické a neoromantické tendencie (Acheron, ktorá získala 1. miesto na Súťaži študentov slovenských konzervatórií, Piffero Mirum, Atropos I.), čoraz viac sú však badateľné presahy estetiky druhej viedenskej školy a americkej avantgardy 2. polovice 20. storočia (séria skladieb N, Regerna Symbio Irbis, Torus). Jeho hudba bola uvedená na viacerých festivaloch Ars Nova Cassoviae, Melos-Étos, Nová slovenská hudba, ISCM World New Music Days, Orfeus, Biela noc Košice, odznela na Slovensku, v Nemecku, Luxembursku, Francúzsku a Dánsku, uvedená viacerými poprednými telesami (Ensemble Modern, Quasars Ensemble, EnsembleSpectrum, Ansámbel Asynchrónie, Štátna filharmónia Košice) a umelcami ako Lucas Vis, Marián Lejava, Eva Šušková, Jordana Palovičová, Magdaléna Bajuszová, Robert Rudolf, Ondrej Veselý a ďalší. Ďalej sa venuje tvorbe elektronickej hudby. Vytvoril hudbu k dokumentárnym filmom Michala Gálika a k viacerým študentským filmom vrátane oceňovaného animovaného filmu Chilli režisérky Martiny Mikušovej. Založil a viedol vydavateľstvo pre amatérsku produkciu RestArt Label, kde uviedol viacero zaujímavých titulov. Ako interpret sa občasne venuje koncertnej činnosti, ako sólista uviedol organové diela viacerých slovenských aj zahraničných autorov. Je členom VENI ACADEMY a zoskupenia Musica falsa et ficta. Taktiež sa aktívne venuje improvizácii - ako baletný korepetítor aj ako sólový a komorný hráč.

Hudobník **Johann Nepomuk Batka** (1795–1874)



R. Theer: Portrét J. N. Batku, litografia (c. 1838) (foto: archív autora)

Medzi zaujímavé javy dejín hudby 19. storočia patrí migrácia hudobníkov v stredoeurópskom priestore. Tento fenomén možno pokladať za jeden z prínosných faktorov formovania kultúry aj mimo hudobných centier habsburskej monarchie. Pôsobenie významných hudobníkov (F. X. Kleinheinz, A. Marschner, F. Schubert) nesúviselo iba s pedagogickými aktivitami v službách uhorskej aristokracie. Do obdobia ich pôsobenia na území dnešného Slovenska spadá aj časť ich kompozičného odkazu a ďalšie aktivity. Naproti tomu, pôsobenie domácich hudobníkov mimo územia Uhorska (J. N. Hummel, J. Joachim, F. Liszt, G. Schantroch) prispelo k šíreniu dobrého mena krajiny v zahraničí. Medzi hudobníkov, ktorí sa v 19. storočí usadili na Slovensku, patrí aj Johann Nepomuk Batka (1795–1874) pochádzajúci zo Sliezska – otec známeho bratislavského archivára a publicistu Jána (Johann) Batku.

Andrej ČEPEC

V spoločnosti si získal uznanie ako vynikajúci interpret na klávesových nástrojoch, pedagóg hudby i skladateľ. Patril medzi hudobníkov, pre ktorých bolo príznačné kumulovanie viacerých vzájomne sa dopĺňajúcich aktivít. Jeho interpretačné umenie sa vyznačovalo technickou zručnosťou hry a bravúrou, ktorú dosahoval na organe, fysharmonike (na zdokonaľovaní týchto nástrojov spolupracoval s nástrojármi) a klavíri. Okrem klávesových nástrojov ovládal aj hru na sláčikových nástrojoch, najmä na violončele. S jeho pôsobením sa spájajú nielen viaceré mestá habsburskej monarchie, ale aj koncertné cesty do zahraničia. Ako pedagóg vychoval rad milovníkov hudby a profesionálnych hudobníkov. Dôležitú etapu v jeho živote zohralo územie dnešného Slovenska, najmä Bratislava, kde pôsobil posledných tridsať rokov života. Základné informácie o Batkovej tvorbe sa objavujú v lexikálnej spisbe už počas jeho života. Umelcovo pôsobenie približujú okrem jeho vlastných rukopisov najmä články v dobovej tlači.¹ Profesijné pôsobenie Batku a vzťah k známym osobnostiam načrtávajú práce Frimmela, Orla a Ortvaya. Jeho prínos v oblasti koncertnej, pedagogickej a skladateľskej činnosti zhodnotil Nejedlý. Súpis skladateľovej tvorby publikovali Lengová a Tauberová, nové poznatky k životu a dielu priniesli maďarskí historici Major, Mona a Horváthová.

Detstvo a štúdium

J. N. Batka pochádzal zo známej rodiny hudobníkov, ktorí v 18. storočí pôsobili na území Čiech, Moravy a Sliezska. K popredným predstaviteľom patril Batkov starý otec Lorenz (Vavrinec) z Lišova (1705–1759). Pôsobil v Týnskom chráme v Prahe a ďalších kostoloch ako organista, kantor a regenschori. Profesionálne sa hudbe venovala aj väčšina jeho potomkov: regenschori a huslista Martin (1744-1779), tenorista a fagotista Václav (1747-?), huslista Michael (1752-1800), hobojista a flautista Vít (1754–1839) či Anton (1757–1827).² Posledne zmienený, považovaný za znamenitého speváka, bol otcom J. N. Batku. Mal hlboký hlas, ktorý sa vyznačoval zvučným tónom a virtuóznym prejavom. Venoval sa aj hre na organe, husliach a lesnom rohu, príležitostne komponoval a bol aj pedagogicky činný.³ Johann Nepomuk Batka sa narodil 16. 7. 1795 v Javorníku (dnes okres Jeseník, Sliezsko) ako najstarší zo šiestich detí Antona a Renaty (1765–1855?, rod. Meer) Batkovcov.⁴ Otec podchytil synovo hudobné nadanie už v útlom detstve a pripravil ho na dráhu profesionálneho hudobníka. Stredoškolské štúdium absolvoval v rokoch 1808–1814 na piaristickom gymnáziu v obci Bílá Voda. V štúdiu hudby bol zrejme vedený pátrom Lambertom Schrammom SchP. Piaristi u neho podnietili vzťah k filozofii a prírodným vedám, ktoré sa stali predmetom jeho celoživotného záujmu. Škola, ktorú navštevoval, si udržiavala vysoký štandard až do ukončenia činnosti hudobnej triedy v roku 1816 a k jej odchovancom patrili viacerí významní hudobníci, o. i. F. M. Pecháček (1763-1816?), G. Rieger (1764-1855) či W. Müller (1767–1835).5 Batka pokračoval v štúdiu humanitných vied na viedenskej univerzite, kde bol poslucháčom filozofie v triede L. Rembolda (1785–1844).6 Do hlavného mesta monarchie prišiel v čase Viedenského kongresu, kedy sa v ňom zišla mocenská elita Európy. Franz Grillparzer ho uviedol do spoločnosti, vďaka čomu sa dostal do kontaktu s poprednými osobnosťami hudobného i literárneho života. Bol častým hosťom vznikajúceho literárneho spolku Ludlam's Höhle, ktorého členmi boli literáti, publicisti a hudobníci, tak prišiel do užšieho styku napríklad s Beethovenom, Castellim, Moschelesom či so Schubertom.⁷ U Batku postupne prevážil vzťah k hudbe, ktorej sa začal venovať naplno. Do obdobia vysokoškolského štúdia spadajú aj začiatky jeho pedagogického pôsobenia. Vo Viedni zotrval do 14. 6. 1816, jeho následné pôsobenie sa už viaže prevažne na územie Uhorska.

Pôsobenie v službách šľachty

Podobne ako viacerí hudobníci (Kleinheinz, Marschner, Czapka, Schubert), aj Batka využil možnosť pedagogického pôsobenia v službách uhorskej aristokracie. V rokoch 1816-1822 bol vychovávateľom a učiteľom hudby v rodine Horváthovcov v meste Baja. Z tohto obdobia pochádzajú prvé zápisky v jeho denníku. Vďaka nim sa dozvedáme, že viackrát navštívil Slovensko (Nové Zámky, Trnava). Počiatky skladateľskej tvorby zrejme spadajú práve do tohto obdobia. Následne bol učiteľom hudby v rodine Orczyovcov v Budapešti a Gyöngyösi (16. 7. 1822-24. 4. 1828).8 V denníku z rokov 1825-1826 si poznačil aj viacero navštívených slovenských miest (Bratislava, Banská Bystrica, Banská Štiavnica, Hlohovec, Kremnica, Nitra, Kúpele v Piešťanoch, Trnava), kde pravdepodobne tiež koncertoval. Rovnako sa dozvedáme, že v apríli až auguste 1826 navštívil banské mestá, vystúpil tiež na Lomnický štít a navštívil jaskynný komplex Domica-Baradla. Aktívne sa zapájal do diania hudobnej kultúry a bol považovaný za prominentného hudobníka v meste. Vydavatelia Miller a Lichtl mu začali vydávať klavírne diela a piesne. Počiatky tvorby rozsiahlejších vokálno-inštrumentálnych diel spadajú tiež do tohto obdobia. Počas pôsobenia v službách šľachty nadobudol financie na dostatočné zabezpečenie vlastnej budúcnosti.9

Pôsobenie v Budapešti a vo Viedni

Po odchode zo služieb Laurentia Orczyho pôsobil ako slobodný umelec v Budapešti. Bol súkromným učiteľom, organistom vo viacerých chrámoch a niekedy medzi rokmi 1833–1838 aj violončelistom v peštianskej opere. Do tohto obdobia spadá tiež používanie fysharmoniky na koncertoch. Na stavbe organov spolupracoval s výrobcom C. Fochtom. Bol členom tamojšieho spolku Ofner und Pesther Musikverein, no spolupracoval tiež s ďalšími inštitúciami (o. i. Blinden-Instituts, Liedertafel, Musikvereins-Gesangschule). Postupne mu začali vychádzať diela u ďalších vydavateľov aj v zahraničí, o. i. u Grimma (Budapešť), Lottera (Augsburg), Mainzera (Viedeň), Veltena (Karlsruhe) a Wundera (Lipsko). Udržiaval osobný kontakt ako s duchovnými J. S. Albachom

do zahraničia. Počas koncertných vystúpení v Bratislave v roku 1839 sa zoznámil s poprednými predstaviteľmi mesta a hudobníkmi, ako E. Erba-Odescalchiovou, A. Christellym, J. Kumlikom, G. v. Schariczerom, F. S. Stromszkým. Počas zahraničných turné vzbudil ako interpret na fysharmonike a klavirista značný záujem publika, medzi iným aj u F. Mendelssohna-Bartholdyho. Za koncertné turné v nemeckých mestách roku 1841 získal uznanie v spoločnosti a tiež čestné členstvo v Mannheimskej filharmonickej spoločnosti.¹³



Viedeň (foto: archív)

V Bratislave

Batka pôsobil v hlavnom meste monarchie šesť rokov do septembra roku 1844, kedy sa natrvalo usadil v Bratislave, ktorú intenzívnejšie navštevoval už od roku 1843. Zmienku o jeho novom domove uverejnila viedenská, ako aj bratislavská tlač. Kúpil si dom pri Michalskej bráne a oženil sa s Johannou Graslliovou, dcérou niekdajšieho talianskeho optika pôsobiaceho v meste. S manželkou mali tri deti: Johann (1845–1917), Caesar (1847–1848), Antonia (1851–1927). Ich potomkovia významnou mierou prispeli k formovaniu hudobnej kultúry Bratislavy koncom 19. a začiatkom 20. storočia. Aktívne sa zapájal do hudobného diania v meste a ako interpret hrával na fysharmonike, klavíri, organe



Budapešť (foto: archív)

Dom pri Michalskej bráne, v ktorom Batkovci bývali. (foto: archív)

a J. Králikom, aj poprednými hudobníkmi F. Bräuerom, L. Mannerom či S. Serwaczyńským. V rámci koncertných turné podnikol cestu po Dalmácii, severnom Taliansku a južnom Poľsku. Po usporiadaní koncertnej cesty v septembri 1838 na území poľského Sliezska sa opätovne presťahoval do Viedne. Dôvod jeho odchodu z Budapešti bola možná hrozba opakovania povodne, ktorá zasiahla mesto začiatkom roka. Nadviazal užšiu spoluprácu s dirigentom a huslistom L. Jansom v rámci Večerných koncertov organizovaných Spolkom priateľov hudby vo Viedni. Spomedzi spolkov spolupracoval taktiež s Mužským speváckym spolkom (Männer-Gesangsverein), pre ktorý skomponoval viacero zborov. Ako chrámový organista a zbormajster pôsobil v kostole augustínov a minoritov. S organárom J. Deutschmannom spolupracoval na výrobe a zdokonalení koncertnej fysharmoniky." Z mesta podnikal koncertné cesty, nielen v rámci habsburského mocnárstva, ale aj

a violončele. V tomto období bol činný i ako pedagóg hudby. Do bratislavského Cirkevného hudobného spolku vstúpil v roku 1846, kde pôsobil ako výkonný člen. Do roku 1847 bol tiež čestným členom Cirkevného hudobného spolku v Trnave. Udržoval priateľstvo s J. Králikom, Fr. C. Plihalom, G. v. Schariczerom a hudobníkmi spolku. Pod vedením J. Kumlika vystúpil od roku 1846 viackrát ako violončelista spolkového orchestra. Usporadúval tiež charitatívne koncerty, na ktorých prezentoval aj vlastné diela. Priebežne pritom pôsobil v rodinnej optike, ktorú od roku 1853 istý čas viedol. Okrem vydávania novej tvorby mu začali vychádzať reedície diel, a to nielen v Bratislave (F. J. Schindler), ale i v iných európskych mestách (Schott Fréres, F. E. C. Leuckart Verlag, Friedrich Hofmeister) a dokonca v USA (Gustav Schirmer, Mason & Hamlin, S. Brainard Co.). Ku koncu 50. rokov 19. storočia sa postupne stiahol z verejného života. Zomrel 13. augusta 1874 v úctyhodnom veku







J. Batka svn (foto: archív)

79 rokov a je pochovaný na Ondrejskom cintoríne v Bratislave. Zádušná omša na jeho počesť sa konala 17. augusta v Kostole františkánov. Podľa súčasníkov sa vyznačoval priamym charakterom s neutíchajúcim záujmom o prírodné vedy, filozofiu a umenie, ktorý vedel vždy dodržať slovo.

Dielo

Počas života J. N. Batka skomponoval vyše 50 diel profánnej i sakrálnej hudby. Z jeho kompozičného odkazu pritom poznáme uloženie približne len polovice z jeho diel. Do popredia vystupujú

diela pre klávesové nástroje (približne 25 skladieb).¹⁷ Ich tvorba súvisela najmä s Batkovou koncertnou činnosťou. Prevažuje tvorba pre kladivkový klavír, pričom pri niektorých dielach uvádza ako alternatívne obsadenie fysharmoniku a organ. Komponoval skladby pre sólový nástroj, pre klavír štvorručne i pre dva klávesové nástroje, najčastejšie v kombinácii klavíra s fysharmonikou. Pre milovníkov hudby sú zaujímavými najmä rondá pre sólový nástroj a klavír štvorručne: Rondino op. 3 (1824), Rondo Hongrois op. 8 (ca 1822), Rondo Hongrois op. 20 (1827), Introduction und Rondo op. 37 (1848). Prvkami virtuózneho štýlu sa vyznačuje tiež štvorčasťová sonáta pre klavír štvorručne Grosse Sonate in Es (1850). K autorskej tvorbe zaraďujeme aj skladbu pre klavír, aelodikon alebo fysharmoniku Valse sentimentale op. 24 (1845). Pre klavír skomponoval i ďalšie diela, ktoré sú v súčastnosti stratené, ako štvorylku, valčíky, trúbkový pochod či smútočný pochod pre Annu Capponiovú. Z organovej tvorby je známe *Larghetto op.* 25 (1843) zložené pri príležitosti vysvätenia organu evanjelického a. v. Veľkého kostola v Bratislave od J. Deutschmanna 13. októbra 1839. Napriek tvorbe ďalších diel pre organ (fantázie, fúgy) nepoznáme ich výskyt. Pri komponovaní často preberal námety známych a v spoločnosti obľúbených diel. K úpravám zaraďujeme štylizáciu tancov A. Csermáka pre klavír Hat Eredeti Magyar Tánczok (1824), pochod 32. pešieho pluku kniežaťa M. Esterházyiho pre klavír Ungarischer National Marsch (pred 1823), nokturno pre fysharmoniku s klavírom F. W. Kalkbrennera a J. Fielda, ako aj tanečnú úpravu námetov z opery od S. Mercadanteho (Elise a Claudio, ca 1827) a F. A. Boieldieua (Biela pani, 1832), či operné predohry W. A. Mozarta (Čarovná flauta), G. Rossiniho (Mojžiš v Egypte) a G. Meyerbeera (Struensee, 1847).

Okrem diel pre klávesové nástroje Batka komponoval aj komornú hudbu. V rámci komornej tvorby zložil: concertino, fantáziu a koncertantné rondo pre klávesové nástroje s komorným zoskupením, variácie pre violončelo a klavír, meditáciu pre husle, violončelo v sprievode fysharmoniky a klavíra. V týchto dielach pritom zastáva fysharmonika a klavír dôležité postavenie. Z autorovej komornej tvorby poznáme uloženie len dvoch diel.

Dôležitú súčasť kompozičného odkazu autora tvorí vokálna a vokálno-orchestrálna tvorba. Profánna piesňová a zborová tvorba je zastúpená desiatimi dielami. Zo šiestich piesní pritom poznáme uloženie len štyroch z nich: *Csillagom* na text M. Kovacsóczyho (1824), *Laut und leise* na text J. G. Fellingera (1829), *Des Mädchens Klage op. 22* na text F. Schillera (1835), *Elfenkönigin* op. 23 na text F. Matthissona (1836), *Gottes Liebe* op. 26 na text Ch. A. Tiedgeho (ca 1839), *Wiederhall op. 27* na text F. Matthissona (1842). Pre niektoré piesne skomponované pôvodne s klavírnym sprievodom dodatočne vypracoval aj orchestrálnu inštrumentáciu. Zborová tvorba autora súvisí s jeho spoluprácou s Mužským speváckym spolkom vo Viedni počas pôsobenia zbormajstra A. Strocha v roku 1844. Pre spevácky súbor skomponoval štyri štvorhlasné zbory: *Das Gelübde*, *Die Huldigung*, *Skolie*, *Stimmen der Liebe*. Vokálno-orches-

trálnu tvorbu predstavujú okrem spomenutých úprav piesní aj kantáty a rozsiahlejšie sakrálne kompozície: *Die Musik op. 30* (ca 1841), *Omša B dur, Spievaná omša F dur, Slávnostná omša Es dur op. 14* (1824), *Slávnostná omša D dur* (1835), *Slávnostná omša C dur* (1840). Zhudobnil tiež texty duchovných piesní, hymnov a žalmov: *Ein Gebet* (1833), *Graduale* (1838), *Libera me Domine op. 30* (1844), *Tantum ergo* (1833, 1832, 1844), *Psalm 118* (1834), *Psalm 99* (ca 1842), *Psalm 110* (1844). Predovšetkým jeho sakrálna tvorba bola na verejnosti často hraná. Napísal tiež hudbu k divadelnej hre Eduarda Deminiho *Das Gespenst in der alten Rüstkammer, oder: Lipperl wird Haushofmeister* (1826).

Johann Nepomuk Batka patril k významným osobnostiam hudobnej kultúry, pričom po usadení sa v Bratislave aktívne participoval na organizovaní hudobného diania. V rámci pedagogického pôsobenia prispel k popularizácii hudobného umenia. Mal viac než 50 žiakov zväčša zo šľachtických rodín, ktorým spoločenský status neumožňoval venovať sa hudbe ako vlastnej profesii. Zo žiakov vystupuje do popredia klaviristka a speváčka J. Boutibonneová či zborový dirigent F. Kitzinger. Jeho prínos v rámci koncertnej činnosti spočíva predovšet-



J. N. Batka: Concertantes Rondo (1844), (Mestská knižnica v Bratislave)

kým v utváraní sólového organového recitálu. Pričinil sa o koncertné uvádzanie tvorby skladateľov 18. storočia, ako J. S. Bacha, G. F. Händla, J. Ch. Rincka, či W. A. Mozarta. Zaslúžil sa o popularizáciu uhorskej hudby doma a v zahraničí, a to nielen ako interpret, ale i ako skladateľ. Spolu s L. Podmaniczkým a J. Tsuklym patril vôbec k prvým skladateľom, ktorých klavírne diela sa vyznačujú prienikom verbunkového štýlu do vyhranenej formy ronda a sonáty.

Poznámky:

- 1 BATKA, J. N.: Tage u. Wochenbuch verschiedener Gedanken. (rkp, 1820–1832). Uloženie: Archív mesta Bratislavy, Os. fond J. N. Batku, kr. 1. BATKA, J. N.: Verzeichnis von Wäsche, Kleidungsstücken. Möbeln und verschiedene Kleinigkeiten. (rkp, 1828). Uloženie: Archív mesta Bratislavy, Os. fond J. N. Batku, kr. 1. Pozri Reflexia osobnosti J. N. Batku v dobovej tlači v ČEPEC, Andrej: Klavírna tvorba prvej polovice 19. storočia na Slovensku a dielo Johanna Nepomuka Batku (1795–1874). [Dizertačná práca.] Bratislava: v. n., 2015, s. [193–254]. Dostupné on-line: http://opac.crzp.sk/?fn=detailBiblioForm&sid=0E A7DBD32D42EAF6EEEA4D5D4843.
- 2 [DLABAČ, Gottfried Johann]: Nachtrag von Musikern. In: [RIEGGER, Joseph Anton von] (ed.): Materialien zur alten und neuen Statistik von Böhmen. Zv. 8. Leipzig Prag: Kaspar Widtmann, 1788, s. 219-220. Batka. [Heslo.] In: SCHILLING, Gustav (ed.): Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universa-Lexicon der Tonkunst. Zv. 1. Stuttgart: Franz Heinrich Köhler, 1835, s. 474-478.

- 3 Popri vlastných deťoch: Johanna Nepomuka, Anny Ludmilly (1799–1820) a Evermonda Eduarda OPraem (Eduard Ludwig; 1797–1873), bol učiteľom i huslistu a speváka Franza Nassa (1791–1829). Pozri Naß (Franz). [Heslo.] In: HOFFMANN, C. J. A.: *Die Tonkünstler Schlesiens*. Breslau: G. P. Aderholz, 1830, s. 324–326.
- 4 Pokrstený bol 17. 7. 1795 Ludwigom Ottom ako Joannes Nepomuzene Paulus Allexius. Pozri Matrika narodených (1778–1795). Sliezsko, Římskokatolická fara Javorník; uloženie: Zemský archiv v Opavě, fond Matriky, inv. č.: 3295 (JV_II-5), s. 317.
- 5 ZUBER, R.: Hudba v piaristické koleji v Bílé Vodě. In: Slezský sborník (Acta Silesiaca), roč. 20 [60], 1962, č. 3, s. 351-367.
- 6 Anonym: Joh. Nep. Batka sen. †. [Nekrológ.] In: Preβburger Zeitung, roč. 111, 19. 8. 1874, č. 188, s. 1-2.
- 7 Podľa Frimmela nadviazal Beethoven kontakt s Batkom v Bratislave počas ciest do Uhorska. FRIMMEL, Cit. dielo, zv. 1, s. 390; zv. 2, s. 28. Por. OREL, D.: Beethovenovy vztahy ke Slovensku. In: *Hudební rozhledy*, roč. 3, (1926-1927), č. 6, s. 98-101.
- 8 DORFFINGER, J. A.: Wegweiser für Fremde und Einheimische

- 14 TAUBEROVÁ, A.: Johann Nepomuk Batka in Preßburg und Wien. In: OTTNER, C. (ed.): Franz Schmidt und Preßburg. (=Studien zu Franz Schmidt 12.) Wien – München: Doblinger KG, 1999, s. 44-55; s. 44.
- Diplom č. 1623. Pozri Verzeichniß der Mitglieder des Pressburger Kirchenmusik-Vereins bei St. Martin. [Preßburg]: Anton Edlen von Schmid, [1846], s. 8. OREL, Cit. dielo, s. 13.
- Diplom č. 438. Pozri Verzeichniß der Mitglieder des Tyrnauer Kirchenmusik-Vereins bei St. Nicolaus. Preßburg: Franz Edlen von Schmidt & J. J. Busch, [1847], s. 7. OREL, Cit. dielo, s. 13.
- 17 Pozri Tematický katalóg klavírnej tvorby J. N. Batku v ČEPEC, Pozn. 1, s. [255-274].

Literatúra:

ČEPEC, A.: Pedagogické pôsobenie Johanna Nepomuka Batku (1795–1874). In: BUGALOVÁ, E. (ed.): *Malé osobnosti veľkých dejín – veľké osobnosti malých dejín II. Príspevky k hudobnej regionalistike.* Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie (Bratislava, 19.–20. 11. 2015). Bratislava:



J. N. Batka: Tantum ergo, Rondo Hongrois op. 8 (Mestská knižnica v Bratislave)

- durch die königl: ung: Freystadt Pesth. [Pesth] : Mathias Trattner Edl. v. Petróza, 1827, s. 370; [SCHEDIUS, L. v.]: Ausweis des Pesther wohltätigen Frauen-Vereins. Pesth: Trattner-Károlyi, 1831, s. 44.
- 9 Kúpil akcie spoločností St. Johann Nepomuceni Steinkohlen und Silberbergbau Gewerkschaft v rudolfskom rudnom revíri pri Českých Budějoviciach (1822–1914). Por. [4047] Aufforderung. [1] In: Amtsblatt zur Wiener Zeitung, roč. 146, 17. 4. 1853, č. 92, s. 524.
- 10 Por. OREL, Cit. dielo, s. 12. ORTVAY, Cit. dielo, s. 2.
- 1 Nástroj výrobcu J. Deutschmanna je vystavený v Múzeu J. N. Hummela; uloženie: Múzeum mesta Bratislavy, Fond starších dejín, F. 1582. ČEPEC, Andrej: Postrehy k fysharmonike, koncertnému nástroju Johanna Nepomuka Batku. In: URDOVÁ, Sylvia (ed.): Hudobné pramene kultúrne dedičstvo Slovenska. Zborník príspevkov z konferencie usporiadanej pri príležitosti 20. výročia existencie samostatného Slovenského národného múzea Hudobného múzea ako špecializovanej organizačnej jednotky Slovenského národného múzea (Bratislava, 23.–24. 11. 2011). Bratislava: Slovenská muzikologická asociácia a Slovenské národné múzeum Hudobné múzeum, 2011, s. 277-292. Dostupné on-line: http://www.snm.sk/swift_data/source/hudobne_muzeum/pdf_dokumenty/Hudobne_pramene_2011_Komplet.pdf.
- 12 V evanjelickom chráme hral 13. 10. 1839 počas vysviacky organa od J. Deutschmanna. V sále stoličného domu hral 20. 10. 1839 na klavíri a fysharmonike. Pozri TAUBEROVÁ, Cit. dielo, s. 16.
- 13 Pozri Anonym: Wien. In: *Oesterreichlich-Kaiserliche privilegierte* Wiener Zeitung, roč. 136, 19. apríl 1843, č. 108, s. 847.

- SMA a SNM-HuM, 2016, s. 63-78. Dostupné on-line: http://www.snm.sk/swift_data/source/hudobne_muzeum/konferencia_male_osobnosti/Bratislava_Konferencia_2015_Zbornik.pdf.
- FRIMMEL, Th.: Beethoven-Handbuch. Zv. 1-2. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926, zv. 1, s. 390; zv. 2, s. 28.
- HORVÁTH, Á.: A pesti főtemplom zenei élete a 19. század közepén, Bräuer Ferenc karnagyi működésének tükrében (1839–1871). [Dizertačná práca.] Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2012, s. 28-29.
- LENGOVÁ, J.: Hudobný romantizmus na Slovensku v rokoch 1830–1918. [Dizertačná práca.] Zv. 2. Bratislava: HTF VŠMU, 1987, s. 69-71 (pozn. 223). MAJOR, E.: Batka János. [heslo] In: SZABOLCSI, B. – TÓTH, A. (eds.): Zenei Lexikon. Zv. 1. Budapest: Andor Győző, 1930, s. 81.
- MONA, I.: Magyar zeneműkiadók és tevéke-nységük 1774–1867. Budapest : MTA Zenetudomanyi intezet, 1989, s. 36, 41.
- NEJEDLÝ, Z.: Bedřich Smetana. Zv. 3. Praha : Hudební Matice Umělecké Besedy, 1929, s. 70-82.
- OREL, D.: František Liszt a Bratislava. Bratislava : Filosofická fakulta University Komenského, 1925, s. 12-13.
- ORTVAY, Th.: Der Pozsonyer Zweig der Musikerfamilie Batka. In: *Preßburger Zeitung* (Morgenblatt), roč. 141, 18. 2. 1905, č. 49, s. 2.
- TAUBEROVÁ, A.: Ján Nepomuk Batka a jeho zbierka hudobnín. Bratislava : SNM-HuM, s. 10, 15-17, 67-70.

Článok je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/0050/17 "Hudobná topografia Slovenska v premenách storočí" (2017–2020), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

Košické Hoffmannky dvakrát vedľa

Maďarského režiséra Imreho Halasiho (1951), bývalého riaditeľa Operetného divadla v Budapešti a Národného divadla v Miškolci, pozná publikum košického Štátneho divadla z úspešnej inscenácie Kálmánovej Čardášovej princeznej, ktorá sa v repertoári drží už desať rokov. Možno práve operetné zázemie Jacqua Offenbacha inšpirovalo divadlo, aby k naštudovaniu Hoffmannových poviedok oslovilo práve Halasiho. Bola to chybná voľba.

Opera Hoffmannove poviedky, najcennejšie dielo Jacqua Offenbacha, sa kedysi na Slovensku hrávala pod názvom Hoffmannove rozprávky (Bratislava 1946, Košice 1946). Od žánru pre deti má však opus, v ktorého hudbe i librete sa odráža existenčne náročné životné finále skladateľa (premiéry v roku 1880 sa nedožil), ďalej než ďaleko. Fantastický príbeh básnika Hoffmanna márne hľadajúceho ženský ideál nie je ani výpravnou operetou, akokoľvek by k takejto interpretácii mohli zvádzať Offenbachov status otca tohto umeleckého druhu či melodická páčivosť diela. Ak teda najnovšia košická inscenácia Hoffmannových poviedok balansuje medzi operetou (ilustrujúce baletné čísla) a rozprávkou pre dospelých (priamočiara ilustratívnosť, bizarné rekvizity a kostýmy ženských hrdiniek), pričom totálne míňa filozofický nerv diela, znamená to dvojitý zásah vedľa.

Predohra opery sa začína živým obrazom: na javisku sa stretnú deprimovaný Hoffmann, priateľský Niclaus, diabolský Lindorf a tri "skamenené" ženy v závojoch. Nasledujúce obrazy, ktoré majú byť zrejme retrospektívou Hoffmannovho života, sa líšia farebným ladením. Prevažne čierno-sivé kostýmy variuje v príbehu o mechanickej hračke Olympii infantilne tyrkysová, v dejstve o kurtizáne Giuliette vášnivá červená a v príbehu o umierajúcej speváčke Antonii nostalgická zafírovo-zelená farba. Kľúč je to síce konvenčný, ale ak by ním režisér odomkol príbeh a umožnil ho divákovi prečítať v zrozumiteľnej, vygradovanej inscenácii, dal by sa prijať. Nič také sa však neudialo. S výnimkou celkom vydareného prológu v krčme, ktorým sa otvára Hoffmannovo rozprávanie o troch osudových láskach, sa na scéne vrstvil omyl na omyl. V prvoplánovo aranžovanom druhom dejstve sa úplne stratila pointa, keď v javiskovom chaose zanikol nevydarený tanec bábiky a rozbitie okuliarov, ktorými diabolský Coppelius zmanipuloval Hoffmannovo vnímanie Olympie. Predpokladám, že deja neznalí diváci ostali stratení. V treťom dejstve si režisér zrejme spomenul na podtitul diela (opéra fantastique) a poňal ho v bizarnom móde. Konflikt Hoffmanna, kurtizány Giulietty a diabolského Dapertutta (nová podoba Lindorfa) sa odohral za prítomnosti strnulo sediaceho zboru s maskami na tvárach. Títo ľudia stratili svoj odraz v satanovom zrkadle rovnako, ako sa to neskôr stalo i Hoffmannovi. Principiálne nie zlý nápad, no v kombinácii s rovnako statickým prejavom ústredných protagonistov prišla hudobne i dejovo najdramatickejšia časť opery o akúkoľvek živočíšnosť či vášeň. Nie zle sa vyvíjajúce

štvrté dejstvo, v ktorom sme sa konečne dočkali trochy napätia, pochovalo polopatistické zjavenie Antoniinej matky, dovtedy prítomnej v podobe holografického obrazu. No a pointu opery, epilóg o básnikovej poslednej nenaplnenej láske Stelle a jedinej pravej milenke Múze, mohol divák pochopiť jedine z výborne zostaveného bulletinu (**Peter Hochel**). Režisérovi už na ňu neostala invencia. Dapertutta väčší problém, no vzhľadom na absenciu výkladu (aj) tejto postavy sa nezapíše k jeho najlepším kreáciám. V nohavičkovom parte Niklausa prezentovala pekný pohyblivý materiál muzikálna mezzosopranistka Myroslava Havryliuk. Vydarené charakterové kreácie ponúkli tenoristi Maksym Kutsenko (Nathanaël, Spalanzani) a Jaroslav Dvorský (Frantz, Pitichinaccio), zlepšujúcou sa vokálnou dispozíciou milo prekvapil Marek Gurbal' (Crespel, Luther). Žiaľ, máločo pozitívneho sa dá napísať o hosťujúcom českom tenoristovi Tomášovi Černom: recenzovaná prvá premiéra bola Hoffmannkami bez Hoffmanna. Unavený hlas, ktorý si vo vysokej polohe pomáha falzetom, a absolútny nedostatok javiskovej charizmy ani zďaleka nestačili na vytvorenie hrdinu, ktorého ženy milujú a muži obdivujú.



M. Várady (foto: J. Marčinský)

Podobne ako režijná koncepcia Imreho Halasiho, aj výtvarné riešenie Henrietty Laczóovej je mišmašom štýlov bez jasného názoru. Trošku tradičné (fragmenty románskych oblúkov), trošku súčasné (civilné čierno-sivé obleky zboristov), trošku rozprávkové (gigantické červené okuliare Hoffmanna v dejstve "Olympia"), trošku bizarné (kostýmy a účesy ženských hrdiniek), trošku symbolické (katafalk ako lôžko smrteľne chorej Antonie). A ty, divák, vyber si!

V dramaturgickom kontexte tejto inscenácie nemalo interpretovanie trojice Hoffmannových osudových lások jedinou sólistkou žiadne opodstatnenie. Táto prax je síce pomerne bežná a aj samotným skladateľom legitimizovaná, no len málo speváčok dokáže zároveň učiniť zadosť koloratúrnym nárokom Olympie, dramatickej vášnivosti Giulietty i tragickej lyrike Antonie. Ak teda nejaké divadlo siahne po tomto riešení, malo by nájsť oporu v režisérskom výklade. Keďže to nie je prípad Halasiho inscenácie, nedá sa neskonštatovať, že technicky spoľahlivá **Michaela Várady** s tmavším lyrickým sopránom pôsobivo zvládla part Olympie a na dobrej úrovni sa zhostila aj Antonie, no vášnivé dimenzie Giulietty jej ostali cudzie. Pre tradične spoľahlivého barytonistu Mariána Lukáča nepredstavoval part univerzálneho zloducha Lindorfa/Coppélia/Miracla/

V kontexte nedávnych výborných hudobných naštudovaní nevynikne ani práca **Maroša Potokára**, ktorý prečítal Offenbanchovu partitúru v miestami prepálených tempách a dynamike, čím ešte znásobil "operetný" dojem z produkcie.

Košická opera si v uplynulých mesiacoch pripísala na konto viacero vydarených produkcií. Händlova Alcina, Wagnerove Víly či Verdiho Falstaff patria k nesporným úspechom divadla, ktoré sa môže oprieť síce o neveľký, no stabilizovaný sólistický súbor i kvalitné kolektívne telesá. Ambicióznosť košickej opernej dramaturgie je zjavná, rovnako ako aj snaha divadla komunikovať so svojím divákom ("userfriendly" webová stránka, výborné bulletiny). V tomto kontexte sa nevydarená inscenácia Hoffmannových poviedok dá prijať ako malé zaváhanie v pozitívne sa vyvíjajúcej sínusoide. Hlavne, aby takých nebolo viac.

Michaela MOJŽIŠOVÁ

Jacques Offenbach: Hoffmannove poviedky Dirigent: Maroš Potokár Zbormajster: Lukáš Kozubík Choreografia: Oleksander Khablo Scéna a kostýmy: Henrietta Laczó Réžia: Imre Halasi Premiéra v Štátnom divadle Košice 23.2.

Vášeň pro hru Semjona Byčkova a Nikolause Harnoncourta

od srdce a dokázali ji přenést k srdcím posluchačů."

Světoznámý dirigent **Semjon Byčkov**, který od sezony 2018/2019 stane na postu šéfdirigenta a hudebního ředitele **České filharmonie**, řídí samé věhlasné symfonické a operní orchestry. Rád přiznává, že na jeho profesionální vývoj velmi zapůsobila setkání s legendárním dirigentem Nikolausem Harnoncourtem (1929–2016). Obdivoval nejen jeho spolupráci se souborem Concentus Musicus Wien, ale i provedení oper na Salcburském festivalu a ve Vídeňské státní opeře. Imponovalo mu, jak Harnoncourt vášnivě, dramaticky, odvážně a přesvědčivě interpretuje hudbu.

Když jsem se setkala s Nikolausem Harnoncourtem v roce 2010 k rozhovoru v Musikvereinu, když zkoušel cyklus symfonických básní Bedřicha Smetany Má vlast s Vídeňskou filharmonií, ptala jsem se maestra, na co klade důraz při výchově mladých orchestrálních hráčů. Upřímně se zamyslel: "Nejdůležitější je, aby byli nadšení a zapálení pro hru. Měli by být také schopni vášně. Jakmile se dostane do interpretace skladby rutina, tak už provedení ztrácí lesk a je zase nutné, aby se vrátil zpět entuziasmus. Někdu třeba muzikant hraje dobře, ale svou hrou publiku nic neřekne, nemluví k publiku a to je pak strašné. Z hudby musí být cítit radost, bez ní nejde hrát! Zvláště, když se hraje dílo zkomponované před mnoha lety, které lze obtížně přenést do současnosti, neboť styl života, lidé, bydlení a doprava jsou úplně jiné než v době vzniku díla. Při orchestrální práci musíme společně dbát na to, abychom se snažili hrát skladbu

Byčkov jeho interpretační přístup oceňoval. Navíc zdůrazňuje důležitost vizualizace v současnosti a podotýká: "Aby mladé posluchače klasika zaujala, neměli by hudebníci hrát s bezvýraznou tváří, ale mnohem více musí projevit nadšení, které bude pro publikum vzrušující."

Ve Dvořákově síni Rudolfina dirigoval Byčkov v letošní sezoně s Českou filharmonií zatím nejpřesvědčivěji díla S. Prokofjeva a P. I. Čajkovského, na festivalu Dny Bohuslava Martinů vtiskl skladbám L. Fišera, B. Martinů a R. Strausse jasnou koncepci. Společným vrcholem by měly být podzimní koncerty české hudby v newyorské Carnegie Hall.

Markéta IŮZOVÁ

Thielemann, Janowski, Gilbert, Domingo, Bršlík najbližšie v Drážďanoch...

Symfonické koncerty konajúce sa v Drážďanoch obyčajne nesú v sebe náboj jedinečnosti. Ich mimoriadnosť tkvie v skutočnosti, že dva
orchestre sídliace v tomto meste patria k medzinárodnej špičke. Sächsische Staatskapelle
je elitným koncertným a operným symfonickým telesom s domovom v Semperovej opere,
Drážďanská filharmónia je zase, po rokoch
bez strechy nad hlavou, excelentnou "domácou paňou" novej krásnej koncertnej siene
Paláca kultúry.

Keď za pultmi mimoriadnych orchestrov stoja i mimoriadni dirigenti, je sviatkom každý koncert. Drážďanskú filharmóniu formuje s veľkým úspechom už viacero sezón **Michael Sanderling**, jeden z potomkov legendárneho dirigenta Kurta Sanderlinga. Od sezóny 2019/2020 ho vymení **Marek Janowski**. Šéfdirigentom sa stane z vôle orchestra, ktorý viedol už v rokoch 2001–2003. Aj Semperova opera s novým intendantom, Švajčiarom Petrom Theilerom, predstavila svoje plány. Jej prominentný šéfdirigent Christian Thielemann avizoval na sezónu 2018/2019 nového prvého hosťujúceho dirigenta, ktorým bude Omer Meir Wellber. V Drážďanoch naštuduje novú inscenáciu Verdiho Nabucca. Vo všetkých júnových predstaveniach roku 2019 sa v hlavnei úlohe predstaví, medzičasom na barytonistu vyzretý, Plácido Domingo. Budúci šéf Elbphilharmonie v Hamburgu, úžasný Američan Alan Gilbert, sa zase postaví za dirigentský pult v novej inscenácii Schönbergovej opery Mojžiš a Áron. Smetanovu Predanú nevestu s Pavlom Bršlíkom ako Jeníkom naštuduje v nemčine francúzska režisérka Mariame Clément. K ďalším zaujímavým premiéram budú určite

patriť aj *Ariadna na Naxe* Richarda Straussa pod taktovkou Christiana Thielemanna, Platée Jeana-Philippa Rameaua či Hugenoti Giacoma Meyerbeera. Hudobné dianie v polmiliónových Drážďanoch doplní nepochybne i senzácia súvisiaca s Lipskom. Iba hodina cesty autom delí drážďanskú Sächsische Staatskapelle od lipského Gewandhausu, ktorého novým šéfom a 21. kapelníkom sa práve stal Andris Nelsons, 39-ročný rodák z Rigy. Keďže je do sezóny 2021/2022 súčasne hudobným riaditeľom Boston Symphony Orchestra, núka sa automaticky kooperácia oboch orchestrov. I keď budúcu sezónu hudobného života v labskej metropole obohatí nejeden mimoriadny večer, na Nelsonsa do Lipska si drážďanskí milovníci hudby určite tiež zájdu.

Agata SCHINDLER

Nepodarený príbeh

Jedným z najdôležitejších korení nášho každodenného života sú príbehy. Obklopujú nás v kontakte s najbližšími, po ceste do práce, za oddychom, ale i v tichých chvíľkach s knihou, v prítmí divadelnej či koncertnej sály alebo najnovšie aj pri preklikávaní sa profilmi známych a priateľov na sociálnych sieťach... Mnohé z nich dávajú zmysel nášmu životu, iné nás dojímajú, povznášajú, iritujú alebo inšpirujú. Podľa niektorých postmoderných teórií sú príbehy dôležitou súčasťou ľudskej identity. Nové informačné technológie so svojimi virtuálnymi svetmi sú čoraz významnejšími naratívnymi médiami. Vďaka modernej komunikačnej technike sú príbehy takýchto virtuálnych svetov čoraz relevantnejšie. Internetová pre-

zencia je elektronickou výkladnou skriňou indivíduí, internetových firiem i inštitúcií. Rýchlo sa meniace technické vymoženosti ponúkajú čoraz komplexnejšie a atraktívnejšie stvárnenie takýchto príbehov. Ak chce internetová stránka zaujať, musí mať jasný naratívny koncept, štruktúru, informačný náboj a v prípade umeleckých inštitúcií aj istý vkusový horizont, ktorý je svojím nevšedným a originálnym stvárnením inšpirujúci a estetický. Veľké operné divadlá už dávno pochopili, že ich internetová stránka je inscenácia príbehu vyskladnená mimo javiska a programového bulletinu. Obracia sa na diváka a v optimálnom prípade ho každým klikom počítačovej myši nadchne či aspoň inšpiruje ku kúpe vstupenky na predstavenie. Mnohé operné scény sprevádzajú na blogu prípravu nových inscenácií, ponúkajú pohľady do zákulisia, čím nechávajú diváka za displejom aktívne sa zúčastňovať na dianí za oponou. Nejedna "homepage" operného domu je príbehom prihovárajúcim sa divákovi cez vkusný a zaujímavý font písma, ilustračné fotografie s vysokým umeleckým nárokom a v neposlednej miere i prostredníctvom štruktúrovaného a jasne definovaného prístupu k hľadaným informáciám. Interakciou so sociálnymi sieťami dokážu potom obecenstvo nielen verbovať, ale aj vychovávať či aspoň potešiť alebo inšpirovať. Bolo by fajn, keby si vedenie Slovenského národného divadla konečne uvedomilo, že domovská stránka je svetom s obrovským naratívnym potenciálom. Žiaľ, i tá najnovšia verzia na adrese snd.sk zostáva príbehom o estetickej, umeleckej i komunikačnej bez-

Robert BAYER

PRAHA

Filmová hudba Zdeňka Lišku v procese arizácie

Jedným z najúspešnejších umeleckých diel Čechov a Slovákov v histórii ich spoločnej štátoprávnej existencie sa stal film Obchod na korze. Vznikol v roku 1965 podľa novely Ladislava Grosmana, pojednávajúcej o arizovaní a deportácii židovského obyvateľstva v malom východoslovenskom mestečku. Symfonický orchester hlavného mesta Prahy FOK začal 10. 1. 2018 koncertom a projekciou uvedeného filmu oslavy 100. výročia vzniku ČSR. Aktívnym spoluusporiadateľom bol Slovenský inštitút v Prahe, ktorý si pri tejto príležitosti pripomenul tohoročné 25. výročie vzniku Slovenskej republiky. Česi a Slováci spojili svoje myšlienky umelecké schopnosti a do lokality Obecného domu v Prahe prilákali stovky záujemcov.

Počas vyše polstoročnej existencie filmu, ktorý vznikol v réžii Jána Kadára a Elmara Klosa, absolvoval Obchod na korze nejednu turbulenciu: na jednej strane zažil hviezdne chvíle v podobe získania prvého Oscara pre film z východnej Európy, na druhej strane upadol takmer do zabudnutia. V čase normalizácie naň bolo uvrhnuté dvadsaťročné embargo, pretože

Richterom hrajúcim vtedy už iba z nôt osvetlených malou nočnou lampičkou? Napokon išlo o kino i o koncert, o podujatie, ktoré bolo v čase vzniku filmovej hudby znejúcej k nemým filmom večer čo večer úplne bežné. Azda len pripomeniem, že na podobnom koncerte v Mozartovej sieni v Berlíne uviedol v roku 1913 pri klavíri svoju filmovú hudbu Josef

> Weiss, skladateľ a klavirista z Košíc. Bola to hudba k filmu Der Student von Prag jedna z prvých filmových hudieb vôbec. Na pódiu Smetanovej siene a na obrovskom filmovom plátne behlo začiatkom januára niečo na dnešné pomery výnimočné. Hodnotiť samotný film, jeho obsah, scenár, réžiu a výkony takých hereckých veliká-



nov, akými boli

(Študent z Prahy) nad ním však pre-



(foto: P. Dyrc)

režisér Kadár patril k emigrantskej generácii roku 1968. Po zamatovej revolúcii Obchod na korze znovu ožil a jeho renesancia ho opäť priniesla do kín v Česku i na Slovensku. Jeho nová éra sa začala písať 10.1.2018. Keď som koncom minulého roku čítala informáciu, že v Smetanovej sieni Obecného domu v Prahe sa v uvedený večer uskutoční podujatie s názvom Obchod na korze, spozornela som. Kino v slávnej Smetanovej sieni? Šlo o mimoriadny koncert **Symfonického** orchestra hl. mesta Prahy FOK s huslistom Daliborom Karvayom, cimbalistom Janom Mikuškom a Kühnovým miešaným zborom pod taktovkou dirigenta Petra Vrábela. Podujatie bolo avizované ako premietanie filmu Obchod na korze so živou filmovou hudbou skladateľa Zdeňka Lišku. Teda kino tam, kde som kedysi zažila dirigovať Karajana či počula všetky Chopinove etudy so Svajtoslavom

Ida Kamińska či Jozef Kroner, nie je poslaním týchto riadkov, navyše vychádzam z toho, že film je známy a zhodnotili ho už povolanejší. V Smetanovej sieni išlo predovšetkým o Liškovu filmovú hudbu, o hudbu znejúcu v procese arizácie, o ktorej film rozpráva. Divákom a poslucháčom dobre naplnenej koncertnej siene projekcia pripomenula, že skladateľ Liška bol neodmysliteľnou súčasťou tohto oscarového filmu, že jeho hudba je miestami dokonca hnacím motorom scén a výjavov. Samotný film bol medzičasom digitálne zreštaurovaný a uvedený na vlaňajšom Medzinárodnom filmovom festivale v Karlových Varoch. Pre predstavenie v pražskom Obecnom dome vznikla verzia v špeciálnom formáte mimoriadnej kvality. Bolo totiž potrebné oddeliť zvukové stopy hudby, šumov a hovoreného slova a uvoľniť tak priestor živej hudbe. Východiskom bola výlučne Liškova

Agata SCHINDLER

Obchod na korze (filmová dráma). Československo 1965 Réžia: Ján Kadár, Elmar Klos Scenár: Ján Kadár, Ladislav Grosman Hudba: Zdeněk Liška Kamera: Vladimír Novotný V hlavných rolách: Ida Kamińska, Jozef Kroner. Film získal v roku 1966 cenu Americkej akadémie filmových umení a vied OSCAR v kategórii "Najlepší cudzojazyčný film". Ida Kamińska bola nominovaná na cenu OSCAR v kategórii "Najlepšia herečka v hlavnej role".

partitúra, ktorej predvedenie sa miestami

odlišovalo od pôvodnej konečnej verzie filmu. Čo do trvania bolo hudby trošku viac: interpreti vyhrali každú notu zaznamenanú

v partitúre, takže hovorené slovo muselo niekedy ustúpiť do pozadia. Miestami figurovalo

iba v titulkoch na plátne (v originálnej verzii

ustupovala do pozadia hudba). Na decentne

osvetlené pódium nenastúpil celý orchester,

iba tí, ktorí boli práve v akcii, pričom neboli

blovky dychov (dychovky), sláčikov, vstupy

flauta, klavír, Hammond organ, nechýbali ani bicie nástroje. Výsledný zvuk každej sku-

miešaného zboru, sólovo zneli cimbal, husle,

piny či každého vstupu bol výsostne svojský,

akúsi ľudovú hudbu, ktorou, pravdaže, nebol.

Leitmotívom Liškovej hudby, ktorá sa vyzna-

čuje okrem iného perfektnou dramaturgiou, je dychovkou interpretovaný clivý prome-

nádny valčík s náznakmi nostalgie tanečnej

Dalibora Karvaya a Mikuškov cimbal zapadli

takmer na nerozoznanie do celkového zvuku,

prítomné boli hlavne svojou farbou. Nastali

aj momenty, keď živé husle či cimbal zneli

paralelne so zvukom vo filme, ale to už ape-

lovalo na technické schopnosti sólistov, ktorí

museli obratne reagovať na dianie na plátne.

Hudobné vedenie patrilo zvlášť pohotovému

Slovákovi, ktorý má na svojom konte množ-

plynule zasadzuje o šírenie českej hudobnej

a dynamickému dirigentovi Petrovi Vrábelovi,

stvo originálnych projektov a ktorý sa už roky

tvorby. Aj jeho zásluhou sa v Smetanovej sieni

uskutočnil veľký umelecký večer. Film Obchod

na korze, hudba k nemu a všetci interpreti vy-

tvorili veľkolepý Gesamtkunstwerk, patrične

ocenený prítomnými divákmi. Iba dvaja Briti,

ktorí prišli na koncert zrejme netušiac, čo sa

bude v sieni diať, odišli ničomu nerozumejúc

cez prestávku sklamaní. Východoslovenské-

mu dialektu používanému vo filme a ani čes-

kým titulkom nemali šancu porozumieť. Ani

v češtine napísaný programový zošitok im ne-

vysvetlil, o aký druh podujatia ide. Uvedenie

filmu s nemeckými či anglickými titulkami

a Pražskými symfonikmi by azda mohlo byť

tiklom. Nielen film, ale i hudba k nemu, má

v budúcnosti zaujímavým exportným ar-

bezpochyby oscarové kvality.

hudby prvej tretiny 20. storočia, ale i s hu-

dobnými stopami klezmeru. Sólové husle

originálny, celkom okrajovo pripomínajúci

umiestnení v popredí, ale stáli či sedeli dobre

utajení pod plátnom. Tam sa striedali ansám-

BRNO

Piková dáma trojmo, s návratom Sone Červenej

Národné divadlo v Brne má svoj hlavný stánok, nesúci Janáčkovo meno, v rekonštrukcii. Nelamentuje, nevyhovára sa na provizórium, ale pracuje naplno. Po mimoriadne vydarenom Gounodovom Faustovi na brnianskom výstavisku (do netradičného priestoru pavilónu P sú dočasne prenesené aj dva ďalšie tituly) pripravil operný súbor na scéne Mahenovho divadla novú inscenáciu Pikovej dámy Piotra Iľjiča Čajkovského. Predposledný javiskový opus slávneho romantika sa vrátil do moravskej metropoly po polstoročí.

Dramaturgia brnianskej opery je v aktuálnej sezóne zaštítená témou "nebezpečných vzťahov". K nim zaradila aj zničujúcu túžbu po nedosiahnuteľnom dôstojníka Hermana, ktorý pri honbe za naplnením svojich chorobných túžob ruinuje seba i okolie. Martin Glaser, súčasný riaditeľ NdB, je pôvodne činoherným režisérom, takže je len pochopiteľné, že inscenačný kľúč hľadal aj v Puškinovi. Rozhodujúcou pre jeho tím so skvelou dramaturgičkou Patríciou **Částkovou** však bola partitúra. Do nej zasiahol len minimálne a nerušivo. Ak je trojka symbolickým číslom počtu tajomných karát, ak do troch podôb rozložil postavu Grófky, tak jeho inscenačné východiská prezrádzajú taktiež tri kľúče. Prvý otvára myšlienku vyjaviť dej ako retrospektívu duševne chorého, prehrou frustrovaného Hermana. Ten má v štádiu blúznivého rozpamätávania sa, neschádzajúc z javiska, jedinú istotu v stále prítomnej posteli. Druhým podstatným momentom sú tri paralelne vystupujúce podoby Grófky: mladej a koketnej, reálnej, umierajúcej pod hrozbou namierenej pištole, a napokon "záhrobnej" – akejsi pokušiteľky (sama opakovane vnucuje Hermanovi zbraň) dôstojníkovho svedomia. Treťou koncepčnou dominantou je napokon odklon od striktne realistického videnia k abstrakcii, obrazotvornosti i grotesknosti.

Bez angažmánu legendárnej 92-ročnej speváčky a herečky **Sone Červenej** by Glaserovo poňatie nemalo zmysel. Hoci umelkyňa prekonala fraktúru krčka stehennej kosti, vstúpila do inscenácie s vervou a osobnostnou charizmou. Jej prítomnosť na javisku pomocou chodúľky, jej mimika či gesto sú zážitkom samým osebe.

Na polkruhovej čalúnenej scéne Pavla Boráka s množstvom dverí a drobučkých otvorov umožňujúcich prienik svetla a farieb nenájdeme žiadne ruské ilustračné reálie. Iba kostýmy Markéty Sládečkovej nesú ľahké známky dobovej štylizácie. Jedným z prekvapujúcich momentov je vedomý gýč v scéne pastierskej hry (v kašírovaných výtvarných maketách a kostýmoch), akéhosi groteskného podobenstva šľachtických zábaviek. Ten však predznamenalo už prvé zjavenie sa Lízy na pohyblivom podstavci vyzdobenom kvetinami. Odklonom od predlohy je len nejasné riešenie záveru "nevskej scény", v ktorej je Líza namiesto skoku do rieky odtiahnutá z javiska. K najúčinnejším a detailne najprepracovanejším momentom patria scény s "Grófkami", ale

aj psychologická štúdia Hermana, jeho vidín a šialenstva. Zaujímavé je riešenie árie Jeleckého, v ktorej Herman sťaby jeho tieň mimicky opakuje vyznania lásky. Martin Glaser však prináša aj ďalšie originálne nápady: líčenie viacerých postáv a uniformovaných prízrakov smrti nabielo, kontrast medzi nadrozmerným kreslom ako smrteľného lôžka Grófky a miniatúrami klavíra či stoličiek. Vo svojej aktualizačnej rovine sa však inscenácia nedostáva do kríža s hudbou.

man) vystúpil po Minsku, Zürichu a Budapešti už vo svojej štvrtej inscenácii, part má teda technicky i výrazovo pevne ukotvený. Aj napriek tomu, že nejde o vyslovene hrdinský, ale skôr spinto materiál, nechýbajú mu priebojnosť, objem, tmavá spodná poloha a koncentrovane kovové výšky. Režijný zámer celkom naplnil. Lízu stvárnila Natalya Romaniw, sopranistka z Walesu s ukrajinskými koreňmi. Do vokálnej charakteristiky roly vniesla slovanský timbre, náležitú dávku lyriky i potrebné dramatické akcenty. Postava Grófky v Glaserovej koncepcii dostáva väčší priestor, ako jej vymedzuje partitúra. Jej rozloženie na tri predstaviteľky fungovalo predovšetkým vďaka charizme Sone Červenej, ktorá dokázala sugestívne zaspievať sekvenciu árie s francúzskymi menami z minulosti bez amplifikácie (tá je použitá až v poslednom obraze). Najväčší vokálny priestor dostala a v plnej miere využila Jitka Zerhauová, "mladou" Grófkou bola Veronika Hajnová--Fialová. Obe barytónové úlohy stvárňujú Slováci. Hosťujúcemu Pavlovi Remenárovi (Tomskij) sa darí prechádzať do dramatickejšieho



(foto: NdB)

Hudobné naštudovanie je v rukách mladého dirigenta Roberta Kružíka, potvrdzujúceho veľký talent a zmysel pre viacvrstvovú architektúru Čajkovského opusu. S orchestrom Janáčkovej opery dokázal plasticky vykresliť dynamické oblúky a kontrasty. Ako na malých plôškach, tak aj v celkovom ťahu. Kružíkov Čajkovskij má lyriku, drámu i emócie bez nadmerného pátosu. Jeho čitateľné gesto je sólistom oporou. Orchester hrá presvedčivo, až na zanedbateľné nepresnosti (napr. výstup guvernantky) veľmi kvalitne. Podobne zbor, pripravený Pavlom Koňárkom, znie farebne a kompaktne. Bez povšimnutia nemožno nechať ani spevácky a herecký výkon detského zboru. Z dvojitého obsadenia uprednostnili inscenátori

na prvej premiére hosťujúcich sólistov, ktorí vo svojich postavách neboli nováčikmi. Takýto šťastný výber zaručil vokálnu kvalitu večera. Ukrajinský tenorista **Eduard Martynyuk** (Herfachu najmä vďaka bohatej vysokej polohe. V Brne angažovaný a umelecky napredujúci Igor Loškár (Jeleckij) sa po trocha neistom úvode prezentoval farebným a objemným barytónom s vyrovnanými polohami. Jana Hrochová bola kvalitnou Polinou a Petr Levíček výrazným Čekalinským. Premiérový večer v Mahenovom divadle sa stretol s veľmi priaznivým ohlasom obecenstva. O novú Pikovú dámu je enormný záujem a všetky predstavenia v aktuálnej sezóne (v Brne sa hrá v blokovom systéme) sú vypredané.

Pavel UNGER

P. I. Čajkovskij: *Piková dáma* Dirigent: Robert Kružík Réžia: Martin Glaser Scéna: Pavel Borák Kostýmy: Markéta Sládečková Premiéra v Mahenovom divadle 17. 2.

VIEDEŇ

Z hlubin bezedných tě volám, Hospodine

Verše Žalmu 130 jsem jako titulek k recenzi původní inscenace oratoria Saul G. F. Händla v Divadle na Vídeňce vybrala záměrně. Souzní totiž nejen s dílem samým, ale i s jeho jevištní interpretací, která je dílem režiséra Clause Gutha.

V roce 1737 se G. F. Händel nečekaně zhroutil. Téhož roku odjel na léčení do Cách (Aachen – pozn. red.), odkud se zanedlouho vrátil zpět do Londýna. Několik týdnů po návratu zkomponoval opery *Faramondo* a *Xerxes*. Jeho tvůrčí cesta se ale nicméně nasměrovala k oratorní tvorbě; jedním z důvodů byl i levnější provozovací aparát, neboť oratoria se v Anglii provozovala v divadlech, na způsob koncertního provedení

Příběh krále Davida, který porazí Filištýnské, pobije Goliáše a jako hrdina má nakročeno stát se králem Izraele, jemuž ale v cestě stojí král Saul, kterému jsou Davidovy skutky trnem v oku. A to tak, že se jej snaží všemožnými způsoby zavraždit. Saula ovládá jeho silné ego, vnitřní démon, který je na jevišti ztvárněn němou postavou stojící v pozadí. Jeho zášť ho dovede až k čarodějnici (výborný nápad propojení dvou

do své role. Disponují silnými, krásně zabarvenými a vyrovnanými hlasy. Anna Prohaska (Merab), bohužel, zápasila s virózou, ale po přestávce už byl její výkon naprosto vynikající. Skvělou partnerkou byla i druhá ze sester Michal v podání Giulie Semenzatové. Obsazení hlavních rolí je třeba doplnit ještě Jonathanem Andrewa Staplese; výborně vybraná do sebe zapadající sestava sólistů. Mimořádný byl i výkon Freiburgského barokního orchestru pod taktovkou Laurence Cumminese.

Závěrečná scéna oratoria, ve kterém sbor oslavuje nového krále, je režijně provázena počátečními příznaky šílenství u Davida, jaké se již v počátku díla projevovaly u Saula – tentokrát se kruh uzavírá; štafetu vlády a dědičného postižení(?) přebírá dosud oslavovaný hrdina, vzor cti, statečnosti a odvahy. Osobně by mně byl milejší pozitivní Händlův původní závěr,



Saul a David (foto: M. Rittershaus)

oper. Důležitým faktorem k získání publika zejména z řad měšťanstva byl i fakt, že oratoria byla psána v angličtině. Nové a osobité v případě Saula bylo použití varhanního portativu ve sborových částech a sinfoniích, recitativy jsou klasicky doprovázeny cembalem. Významovou roli hraje použití zvonkohry v psychologicky silných momentech. Händel byl rozený dramatik. Jeho opery a oratoria mají spád, napětí, jsou vynalézavé, ale především mistrovsky napsané. Postavy jsou jednodimenzionální a představují určitý charakter – Saul je žárlivý a nenávistný, David charakterní, statečný muž, hrdina, Saulovy dcery - starší Merab je symbolem hrdosti a mladší Michal lásky, jejich bratr Jonathan je čestný a spolehlivý.

Jak si s těmito dopředu určenými charakteristikami poradil režisér **Claus Guth?** Z hlediska dnešního inscenačního trendu velmi dobře. postav služebné v paláci Saula a čarodějnice je rozuzlen až v závěrečném aktu), která mu pomůže, ale do hrobu. V inscenaci skončí Saul na psychiatrii (soudě podle vykachličkovaného interiéru a nemocniční postele). Režisér příběh vystavěl vkusně, vše se odehrává více méně ve tmě, černo-bílá scéna, černobílé kostýmy (výprava Christian Schmidt). Scéna je nadčasová, funkční, práce s točnou umožňuje různé průhledy a kontinuální změny. Velmi působivé jsou zpomalené pohyby v několika scénách a výrazová gestikulace sboru. Inscenace byla pečlivě připravena a až na nezbytný náznak skupinového sexu obou sester s Davidem a Jonathanem byla prostá jakýchkoliv zbytečných excesů. Vynikající byly pěvecké výkony, jak Sboru Arnolda Schönberga, tak především sólistů – Jakea Ardittiho jako Davida a Floriana Boesche v postavě Saula. Oba byly herecky naprosto přesvědčivě ponoření

tedy vítězství dobra, cti a odvahy. Na druhou stranu je režisérův výklad plně v souladu s dnešní dobou a některými jejími psychopatickými vůdci, jejichž způsob vlády se odráží i ve společnosti. Deprese, syndrom vyhoření, neurózy a nespokojenost jsou běžnou součástí našich životů, jakkoliv jsme se po hmotné stránce nikdy neměli lépe. Není proto divu, že naše zanedbané duše volají z hlubin zoufalství o pomoc a slitování.

Lenka NOTA

Georg Friedrich Händel: Saul Dirigent: Laurence Cummings Réžia: Claus Guth Výprava: Christian Schmidt Video: Arian Andiel Premiéra v Theater an der Wien 16. 2., navštívené představení 18. 2.

od japonského umelca Katsushiku Hokusaia.

Cornelia Ptassek kreovala Medeu ako archaicky zemitú, trpkú, zatrpknutú a neurotickú ženu stojacu zoči-voči svojmu zenitu. Jej dra-

matický soprán však často narážal na limity

najmä v exponovaných pasážach. Opticky je

však presne tým typom spievajúcej herečky,

s akou sa často stretávame v Konwitschného inscenáciách; tak trochu živočíšna, no celkom

hodlaná. Lyrický tenor Sebastiana Kohlheppa

napriek relatívne mladej kariére. Za svoj lesk

vďačí Konwitschného inscenácia aj veľkolepej

Helene Schneidermanovej, americkej speváč-

ktorá stvárnila postavu Neris vo všetkej jej ná-

stojčivosti a tragike príjemne temperovaným

mezzosopránom a vrúcnou hereckou akciou.

ke s honorujúcim titulom Kammersängerin,

určite v tragédii charakteru úprimná a od-

sa s postavou Iasona vyrovnal bravúrne aj

STUTTGART

Kuchynská psychológia

Postava Medey patrí k najväčším archetypom kultúrnych dejín. Príbeh matky, ktorá z pomsty voči manželovej nevere zavraždí vlastné deti, je drámou už len v tejto jednej vete. Tragédia tejto (anti)hrdinky je zložitá. V Stuttgarte sa ju najnovšie pokúsil pochopiť azda najzapálenejší advokát ženských osudov na opernej scéne, Peter Konwitschny.

Vražda vlastných detí ako ultima ratio prekérnej sociálnej situácie Wozzeckovej Marie tak akosi prejde. Jej morálka je pokrivená, pretože, voľne podľa Sartra, jej peklom sú tí druhí. Interpretácia Bergovej sociálnej hudobnej drámy **Petra Konwitschného** rezonuje na javisku Štátnej opery v Hamburgu už impozantných dvadsať rokov. Odvtedy si nestor opernej réžie vypracoval obsiahly katalóg výrazových prvkov tvoriacich jeho nefalšovaný a nefalšovateľný režisérsky rukopis. Azda najhrubším ťahom v ňom vyniká hlboký pochop pre ženský osud zdieraný patriarchálnou brutalitou a korupciou milostných vzťahov.

Katerina Izmailova, Senta, Brünnhilde, Elektra, Izolda, Emilia Marty a mnohé iné sa stali klientkami Konwitschného apelu na úprimnosť citu. Legendárny režisér je fanúšikom ženského pokolenia aj preto, ženy majú vraj dlhší dych. Viac emocionálne než psychologické vedenie postáv zbavené patetického nánosu inscenačnej tradície, prihovárajúce sa publiku v rozsvietených hľadiskách, trvajúce na skazenosti spoločnosti so všetkými tými rodinnými krízami produkujúcimi psychicky labilné, no predovšetkým tragické hrdinky, je len niekoľko hesiel z režisérskeho katalógu Konwitschného. To, že sa azda najnapínavejšia operná scéna v Európe v prípade Cherubiniho najmonumentálnejšej opery rozhodla pre ženám nakloneného, citlivého a hudobnodramaticky zmýšľajúceho Konwitschného, nikoho nezarazí. Oveľa prekvapivejšie boli výrazové klišé režijného majstra, ktoré na javisku inak dramaturgicky odvážnej stuttgartskej opery skĺzli do ohurujúceho pátosu.

Tragédiu Medey odvíja Konwitschny pri kuchynskom stole. Scéne dominuje vykachličkovaná a zanedbaná kuchyňa obsypaná ekologickou katastrofou v podobe plastového odpadu. Tejto spoločnosti blahobyt očividne nechýba. Skôr zodpovednosť za svoje činy, svedomie a morálka. Bojiskom vojny medzi pohlaviami je teda už opäť rodinný kozub. Vkusná a účelná kulisa kuchyne ako jednotnej scény Johannesa Leiackera sa rozpadáva v priebehu inscenácie postupne s vyhrocujúcim sa konfliktom. Iasonovu idylku malomeštiackej patchworkovej rodiny ako ostrova v štylizovanom maľovanom mori, no s reálnym prílivom nerecyklovateľných prázdnych plastikových fliaš za dverami, naruší Medea v podobe búrliváckej pankáčky s anarchickou frizúrou i správaním. Vo vojenskom kabáte a v karmínovočervených zamatových dlhých šatách vstúpi do spoločnosti ako (Iasonov) archaický démon (zlého) svedomia. Dialógy v nemčine, ktoré pre stuttgartskú inscenáciu

nanovo prebásnil Konwitschného dramaturgický tím **Bettina Bartz** a **Werner Hintze**, sa odohrávali takmer výlučne za kuchynským stolom. Ich moderný jazyk odkazoval na tradíciu žánru opéry comique, ale i na druhú, viedenskú, a na rozdiel od pôvodnej francúzskej, aj úspešnejšiu verziu opery. Moderný duktus hovorených pasáží vhodne dopĺňal popovo pestrú výpravu produkcie, na tok hudby však pôsobil tak trochu retardačne. Navyše,

(foto: T. Aurin)

ich prednes posúval inscenáciu do obzvlášť rušivého patetického klišé, ktoré bezradnej choreografii hovorených dialógov dodával erozívny punc insitnosti. Ich civilnejší a zvnútornenejší prednes by pritom vhodne dopĺňal emóciami nabitú veľkolepú Cherubiniho hudbu. Scény Iasona a Medey, v ktorých často cítiť potlačovanú niekdajšiu lásku, patrili k najpresvedčivejším momentom inscenácie. Podobne ako v mníchovskom Tristanovi, aj tu vynikol Konwitschny ako majster v aranžovaní vytesnených citov. Prednes dialógov a monológov však vyznel ako explicitná negácia réžie. Koncentrovaný záber hudby na vnútornú psychiku postáv uchopil Stuttgartský štátny orchester pod taktovkou Aleja Péreza predovšetkým s dôrazom na opulentnú farebnosť. Jej tónové nuansy vynikli obzvlášť v dramatickej medzihre v podobe búrky, predznamenávajúcej rodinnú katastrofu. Jej vražedný scenár zosnuje Medea jediac jablko na proscéniu pred spustenou oponou s maľbou spenenej morskej vlny, pripomínajúcou ikonické maľby Veľkej morskej vlny pred Kanagawou

Japonský barytonista **Shigeo Ishino** sa ako odpudivý mafiózo Kreus v slnečných okuliaroch pôsobivo vyrovnal s hovorenými pasážami nie práve jednoduchého a krátkeho textu. **Josefin Feiler** ako Iasonova mladá nevesta Kreusa vynikla čistým a na dychu opretým sopránom s koncentrovaným tónom. Konwitschného Medea podreže svoje deti v hre na indiánov a kovbojov. Do domácej zdevastovanej kuchyne bez stien sa valí more odpadu. Z pohody kuchynského stola zostali trosky, tak ako z niekdajšej precítenej a emocionálne silnej réžie postáv mága psychologického realizmu. Nevadí, stáva sa i v lepších rodinách.

Robert BAYER

Luigi Cherubini: Medea Dirigent: Alejo Pérez Réžia: Peter Konwitschny Scéna a kostýmy: Johannes Leiacker Svetlá: Reinhard Traub Premiéra v Stuttgartskej štátnej opere 3.12.2017, navštívené predstavenie: 31.1.2018.



(foto: archív J. Hajnala)

V uplynulých troch desaťročiach sa v slovenskom jazze postupne uplatnilo množstvo skvelých hudobníkov. Prejavilo sa to najmä po uvoľnení niekdajšej izolácie vďaka možnosti navštevovania zahraničných škôl a tvorivých kontaktov s hudobníkmi z rôznych končín sveta – tie podporili rozvinutie talentu tunajších hudobníkov, ktorí sa stali integrálnou súčasťou európskej scény. Je pozoruhodné, že v tomto prostredí má dnes medzi jazzovou elitou dôležité miesto osobnosť, ktorej vývoj môžeme sledovať od začiatku šesťdesiatych rokov a ktorá hudobne vyrastala v úplne inej situácii. Ján Hajnal (1943) svojím tvorivým zameraním na odkaz Billa Evansa (neskôr pribudli Chick Corea a ďalšie osobnosti jazzového klavíra šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov), vystihol smer, ktorý je kontinuálne aktuálny a s ktorým dosahuje úspechy aj na prestížnych zahraničných pódiách. Hajnalovým repertoárovým ťažiskom sú vlastné skladby, v ktorých spracováva aj podnety domácej a stredoeurópskej vážnej a etnickej hudby, ale jazzový základ ostáva zachovaný. Napriek úspechom so svojím súčasným poňatím sa rozhodol pozmeniť svoj prejav, a tak je zaujímavé diskutovať s ním o jeho plánoch a zámeroch.

Je známe, že nie si jednostranne zameraným profesionálom, ale rozhľadeným hudobným nadšencom.

Celý život som vášnivým zberateľom jazzu a vážnej hudby na rôznych nosičoch, kupujem notové materiály, knihy a vôbec všetko, čo súvisí s jazzom a artificiálnou hudbou. Boli to nemalé investície do hudby, ktorá mi prináša veľkú radosť. Zaujímam sa aj o hudbu, ktorá bola v tom-ktorom čase novátorská a progresívna a nedokázal som ju ešte pochopiť. Inštinktívne som ale cítil, že jej raz "prídem na chuť" a dnes som rád, že ju mám a pomáha mi v ďalšom umeleckom smerovaní. Počas jedného z mojich zahraničných pobytov inzeroval obchod s hudobnými nosičmi začiatok veľkého víkendového výpredaja. Keďže som predpokladal veľký záujem, privstal som si, no namiesto očakávaných CD známych a renomovaných vydavateľstiev ma na oddelení modernej vážnej hudby čakalo prekvapenie v podobe nahrávok sovietskych avantgardistov Mosolova, Kapustina a iných. Kúpil som ich a som tomu rád. Mosolov ma zaujal svojím avantgardným prístupom a Nikolaj Kapustin, ktorý je aj výborným jazzovým klaviristom, "odlial" svoje skladby do takej zmesi "vážnej hudby" a jazzu ako málokto. Podľa môjho názoru by si zaslúžil publicitu a priblíženie svojho diela aj na Slovensku.

Počas svojho pôsobenia si vystriedal mnoho formácií: v 60. rokoch si viedol vlastné trio, neskôr v 80. rokoch Slovenské jazzové kvinteto (najčastejšie s Dušanom Húščavom, Rastislavom Vachom, Jozefom Brisudom a Jozefom "Dodom" Šošokom), mohli by sme spomenúť tiež pôsobenie vo formáciách Jozefa "Doda" Šošoku alebo vystúpenia s rôznymi All Stars zoskupeniami na Bratislavských jazzových dňoch. Prečo sa v poslednom období objavuješ na domácich i prestížnych zahraničných pódiách najčastejšie sám?

S recitálmi som v podstate začal ešte koncom minulého storočia. Boli to síce vystúpenia s inými kolegami-klaviristami, ale každý z nás mal aj samostatný sólový blok. Spomeniem duo s Gabrielom Jonášom na Košickei hudobnej jari 1995 alebo vystúpenie s českým klaviristom Petrom Volným v koncertnej sále AMU v Prahe v roku 2000. Pokračovaním bola účasť na Medzinárodnom festivale jazzového klavíra v Kostole sv. Vavrinca v Prahe v roku 2003, rok nato som mal recitál v Bratislave na BHS a potom v londýnskom Leighton House v roku 2006. Nasledovali slovenské vystúpenia, vrátane toho na košickom konzervatóriu, ktorého nahrávku vydala Hevhetia na albume Bartók's Room. V tom istom roku 2016 som vystúpil v pražskom Jazz Docku a v minulom roku v budapeštianskom Opus Jazz klube a v Paríži.

Ako došlo k tvojmu pozvaniu do Paríža a aké boli reakcie obecenstva?

Pozvanie som dostal prostredníctvom Slovenského inštitútu v Paríži, ktorý poslal moje nahrávky organizátorom festivalu *Jazzycolors*, a tí ma zaradili do programu. Bolo to pre mňa príjemné prekvapenie a zároveň veľká výzva do ďalšej práce, ale aj zodpovednosť za svoj výkon. Reakcie publika boli pre mňa čiastočne prekvapujúce: aj ostré disonancie vychutnávali so zavretými očami, očividne prežívali rytmus a hudobný tok, čo svedčilo o vyspelosti publika. Priznávam, že som nečakal takú priaznivú odozvu...

 Účinkovať v takom prestížnom prostredí je určite inšpiratívne... Počas sólových koncertov v Londýne, Budapešti, Prahe a Paríži ma zaujali hudobníci, ktorí vo svojej tvorbe používali modalitu, polymodalitu, pandiatoniku, polytonalitu... Už pri študovaní Bartókovej hudby som zistil, že používal spomínané postupy a nevyhol sa ani dvanásťtónovej technike. Inšpiratívna je pre mňa tiež hudba Skriabina, Stravinského a ďalších skladateľov. V jazze sú to napríklad Paul Bley, Richie Beirach, Martial Solal - obmedzím sa na klaviristov – a veľa iných, ktorí tieto techniky používali od 60. rokov minulého storočia. Nové podnety a hudobné zážitky ma utvrdili v snahe pokračovať v štúdiu Bartókovej hudby, napríklad *Piateho* a *Šiesteho* zošitu Mikrokozmu či sláčikových kvartet. Mimochodom, Bartókove sláčikové kvartetá, ktoré minulý rok zazneli v Bratislave v podaní Jerusalem Quartet, boli famózne! Samozrejme, nemôžem nespomenúť aj folklór, ktorý vo svojich kompozíciách spracovali aj slovenskí skladatelia 20. storočia. Inšpirovaní svetovými skladateľmi použili spomenuté kompozičné trendy.

S akým repertoárom sa plánuješ predstaviť na najbližších koncertoch?

Svoju programovú štruktúru principiálne nezmením, skôr len doplním o známe skladby z klenotnice jazzovej alebo artificiálnej hudby. Na tento trend som "nabehol" už v Paríži, kde som popri vlastných kompozíciách hral aj Lisztov *Sen lásky, Labuť* od Camille Saint-

Saënsa a Ellingtonov *Caravan*. Základom bude modalita, ktorou nahradím tradičné postupy "voicingov" a sól mainstreamu a straightahead jazzu. Nerád hovorím o tom, čo bude, aby som neohlásil niečo, čo sa nakoniec nestane. Takže s ručením obmedzeným: v máji sa zúčastním na festivale v Gliwiciach a na jeseň by som mal vystúpiť v Londýne. Budúci rok naplánoval Jano Sudzina v Hevhetii nové CD, ktoré predvediem na koncerte v Opus Jazz klube v Budapešti na jar budúceho roku.

Modálny koncept v jazze nie je novinkou, George Russell publikoval svoju knihu o lydickom modálnom koncepte tonálnej organizácie už v roku 1953.

S modalitou som sa oboznámil pri práci s našim folklórom, keďže lydický a mixolydický modus sú jeho typickými znakmi. Modalita neznamená len použitie rozličných modov cirkevných stupníc a ich vzájomné kombinácie, celo/poltónový modus, stupnice z ľudovej hudby mnohých národov, ale aj vlastné vytvorené mody. Predovšetkým je potrebné oslobodiť sa od dur-molového systému. Je všeobecne známe, že v tomto duchu - improvizovať s použitím stupníc a nie podľa danej harmónie – viedol svojich spoluhráčov už Miles Davis. V modálnom systéme pracoval napríklad aj John Coltrane, ktorý znel veľmi progresívne a moderne už v polovici 60. rokov. Modálne hudobné myslenie dôsledne uplatňuje a využíva možnosti, aké poskytuje ľudová pieseň, a rozširuje ich aj na harmonickú oblasť. V skupine siedmich tónov sa už sotva dá vytvoriť zmysluplný modus, ale pribratím ôsmeho, deviateho a desiateho tónu (Olivier Messiaen) sa možnosti rozširujú, čo môže byť ešte obohatené chromatickými tónmi.



Pôjdeš aj konzekventne smerom k atonalite a dodekafónii?

Pri použití bimodality a polymodality poskytuje modalita sama o sebe takmer neobmedzené kombinačné možnosti. To sú už prakticky pootvorené dvere k atonalite. Páči sa mi aj polytonalita. Znie to vzrušujúco a disonancie vytvárajú aj väčšie napätie. Vstúpiť do novej rieky je lákavé, len či voda nebude príliš studená...



klasika



Resonate & plaudite Hudba 17. storočia z Bratislavy Musica aeterna P. Zajíček Czech Ensemble Baroque Choir T. Válková Les Cornets Noirs G. David

Hudobné centrum 2017

V rámci festivalu Dni starej hudby 2017 sa uskutočnil koncert, ktorého nahrávka sa v podobe CD objavila koncom minulého roku. Vznikla v spolupráci Jany Kalinayovej-Bartovej, vedúcej projektu nových knižných dejín hudby v Bratislave a Petra Zajíčka, umeleckého vedúceho Musiky aeterny. Obsahuje ukážky z tvorby evanjelických hudobníkov Samuela Capricorna, Johanna Kussera, st. a kremnického Mikuláša Mórica Pollentaria (jeho zbierka vyšla v Bratislave u G. Gründera) a cisárskeho dvorského kapelníka Giovanniho Valentiniho. Už úvodom možno konštatovať, že CD sa čestne zaraďuje k doteraz najlepším zahraničným nahrávkam Capricornovej hudby (Le Parlament de musique a La Chapelle Rhénane).

Súbor Musica aeterna sa spojil s vynikajúcimi hráčmi na dychových nástrojoch (cinkoch a trombónoch) a spolu s vokalistami pod vedením Terezy Válkovei pripravili diskofilom skutočný "bonbónik". Koncertantná Missa II z Capricornovej bratislavskej zbierky Opus musicum (1655) poskytuje interpretom dostatok priestoru na predevedenie speváckych či hráčskych schopností. Skladba (s dvomi cinkmi namiesto trúbiek) je o čosi menej slávnostná než prvá omša z tejto zbierky, je to však nádherná hudba, ktorá naplno dokumentuje Capricornovo kompozičné maistrovstvo – melodikou, harmóniou počínajúc a kontrapunktom či inštrumentáciou končiac. Interpretácia ponúka veľmi kompaktný, ušľachtilý zvuk, ľahkosť, dokonalú intonáciu (osobitne náročnú na cinkoch). Relatívne skromný aparát využíva neuveriteľné množstvo zaujímavých farebných kombinácií (napr. alt + 3 trombóny a pod.). Z Capricornovej najstaršej zbierky sú na CD prítomné dve ukážky sólových skladieb: *Domine Jesu Christe* pre soprán, husle a basso continuo a *Judica Domine* pre dva soprány, cink, husle a continuo. Najmä druhá skladba je skutočnou "perlou" Capricornovej zbierky, ale aj tejto nahrávky. Dialóg štyroch hlasov v sopránovej polohe je naozaj fascinujúci. Kultúru tónu a ľahkosť, s akou sa cink vyrovná ostatným partnerom (aj v najvyššej polohe), možno skutočne len obdivovať.

Z druhej bratislavskej zbierky Capricor-

na – Jubilus Bernhardi (ktorú však vydal až počas pôsobenia v Stuttgarte, 1660) sú na CD dve ukážky: prvá a posledná skladba. Nahrávka ponúka rekonštrukciu pôvodnej bratislavskej verzie s dvomi husľami namiesto piatich viol. ako je to v dobovom vydaní. Skladby tým dostali "taliansky nádych", ale je to v princípe trochu iná hudba ako v Opus musicum, čo spôsobuje najmä text sv. Bernarda z Clairvaux, veľkého stredovekého mystika. Osviežením titulu sú určite aj dve inštrumentálne skladby - sonáty z Capricornovej zbierky Continuation der wohl angestimmten Tafel-Lust Music (1671; takto to malo byť uvedené aj v dokumentácii, nevadí, že interpreti použili zbierku Prothimia suavissima, 1672 – vydavateľ ju tlačil z tých istých platní ako Capricorna rok predtým). Gestori nahrávky vybrali azda dve najkrajšie zo šiestich sonát, najmä mysterióznu Sonatu 3tiu s nástojčivými návratmi variovanej témy, pričom Musica aeterna tu hrá určite najlepšie zo všetkých doteraz známych interpretácií.

Za veľké plus CD možno považovať aj fakt, že na ňom zaznievajú dve rekonštruované nekompletne zachované skladby: žalm Laudate Dominum zo zbierky Capricornovho nástupcu v Bratislave Johanna Kussera st. Concentuum sacrorum...opus primum (1669) a antifóna Alma Redemptoris Mater M. M. Pollentaria (Prodromus mellicus, 1673). Pri počúvaní týchto skladieb si asi nejeden poslucháč uvedomí – aká škoda, že z tvorby týchto skladateľov sa zachovalo kompletne tak málo... (Škoda malých intonačných nepresností sopranistiek v Pollentariovi.) Záverečnou skladbou nahrávky je žalm Cantate gentes cisárskeho dvorského kapelníka Giovanniho Valentiniho, ktorý zaznel v Bratislave počas zasadania Uhorského snemu v roku 1647. le to tvpická hudba jedného z najlepších skladateľov raného baroka a spolu s Antoniom Bertalim najväčšieho kompozičného vzoru Capricorna, Valentiniho skladba nielen dobre rámcuje nahrávku, ale zároveň dopĺňa obraz o vysokej úrovni

hudobnej kultúry v Bratislave v 17. storočí. Booklet má veľmi peknú grafickú úpravu, obsahuje hutný, informatívny text Jany Kalinayovej-Bartovej. Toto CD by určite mohlo robiť dobré meno Slovensku aj v zahraničí.

Ladislav KAČIC



Georgius Zrunek Harmonia Pastoralis Gregoriana Ritornello M. Pospíšil GR 2017

Koncom minulého roka sa na trhu objavila ďalšia nahrávka originálnej vianočnej hudby slovenského františkána P. Juraja Zruneka. Po starších interpretáciách (M. Venhoda, J. Krček, J. Pavlica a i.) sa Zrunekovej hudbe venuje v ostatnom čase čoraz viac interpretov, naposledy v kontroverznej nahrávke (z hľadiska úpravy) Lúčnice a SKO. Vo všetkých doterajších realizáciách typického skicovitého františkánskeho zápisu (partičela) išlo o nepochopenie "opus franciscanum" a jeho interpretačný výklad v duchu českej kantorskej muziky, prehnaného folklorizmu alebo o zlú interpretáciu. Nové CD sa týmto úskaliam pomerne úspešne vyhýba, hoci k ideálu, vyše tri desaťročia starej nahrávke Glorie z prvej Zrunekovej omše (ešte pod nesprávnym menom autora P. E. Pascha), ktorú dirigoval Andrew Parrott, má stále veľmi ďaleko. Za najväčšie pozitívum titulu možno považovať fakt, že po prvýkrát na ňom zaznievajú obe Zrunekove latinsko-slovenské vianočné omše. Nahrávka zároveň potvrdzuje tvrdenia pisateľa týchto riadkov, opierajúce sa o dlhodobé štúdium, a síce, že druhá omša je s tou prvou (známejšou) kvalitatívne neporovnateľná. Nahrávka nedeformuje zvukovú podobu františkánskej hudby nijako podstatne, obsadenie je skromné (hoci trúbky, resp. v tomto prípade skôr prirodzené rohy, sa používali aj u františkánov zásadne vo dvojíci), no interpreti dávajú tejto čarovnej hudbe stále akési "barličky" v podobe všakovakých fujarových rozfukov, prečo tam stále musí čosi cinkať, zvoniť, búchať atď., mi nie je ako znalcovi františkánskej hudby stále jasné. Veď sú to normálne vianočné

(dokonca ani v Glorii z 1. omše, v ktorej Zrunek ideálne skĺbil latinskú omšu s ľudovou betlehemskou hrou). Zrunekova hudba nič podobné nepotrebuje... Z hľadiska obsadenia je najdiskutabilnejší (a v podstate neprijateľný) zbor v oktávach na celej nahrávke. Takto táto hudba v skutočnosti nemohla znieť! le to škoda, pretože ani v pomalých pasážach (Et incarnatus, Crucifixus) potom nevynikne pekná baroková harmónia, pretože ju absolútne potláčajú oktávy zboru. Možností zvukovej realizácie františkánskej partičely je "x", u Zruneka sme sa zatiaľ na Slovensku ani v Čechách nedočkali žiadnej prijateľnej. Použitie sólových huslí v Laudamus te z 1. omše je v poriadku (apropo aj hoboja na nahrávke Lúčnice a SKO), lebo františkáni používali aj tieto koncertantné nástroje, len v prípade potreby ich nahrádzali organom. Prečo však husle hrajú aj záverečný akordický spoj D⁷ – T, nevedno, veď to je iba generálny bas. Čo sa týka samotnej interpretácie, niektoré tempá sú veľmi otázne – príliš pomalé (už spomínané Crucifixus, Et incarnatus, ale aj iné), naopak čarovné napodobenie bľačania oviec (Benedictus z 1. omše) pripomína skôr strečkujúce ovce utekajúce v hrôze pred vlkom než nejakú "idylu salaša". To interpreti naozaj ešte v živote nepočuli bľačať ovečky? (Už naozaj len detail, že tu nemá spievať zbor, ale traja sólisti bez organu.) Z hľadiska tempa a "dodržiavania metra" sú neprirodzené aj niektoré ariózne sóla, resp. duetá v slovenčine. Samostatnou kapitolou je výslovnosť: namiesto dobového záhorského nárečia zaznieva z nahrávky v tomto smere skôr moderná slovenčina, resp. chaos – každý si spieva, ako chce. V pasážach ovplyvnených ľudovou hudbou mohli byť interpreti aj odvážnejší ("do-ho-ho Domine Deus" v 2. omši a pod.). Neškolené hlasy sú však celkovo prirodzené, dobre zodpovedajú tejto v princípe jednoduchej hudbe. Adjustáž CD je vcelku vkusná, škoda len príliš všeobecného textu Michaela

omše, ktoré zneli počas bohoslužieb,

a nie nejaký (napr. folkloristický) "cirkus"

niekto na Slovensku či v Čechách... **Ladislav KAČIC**

Pospíšila. Vôbec nerozumiem, čo má

napríklad normálna vianočná omša spo-

ločné s "rozverně věrnými Vánocemi mezi

adventem a masopustem"... Naproti tomu

sa z CD nemožno dozvedieť nič o prob-

léme autorstva, o Zrunekovi (akoby ten

Treba však oceniť kreatívne financovanie

správny autor "spadol rovno z neba").

nahrávky s využitím crowdfundingu,

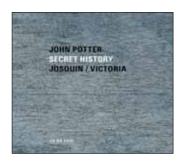
Žiaľ, ani po teito nahrávke nemožno

skonštatovať, že by Zrunekovu typicky

františkánsku hudbu okrem Angličana

Andrewa Parrotta správne pochopil aj

sympatické video k tomu a pod.



Secret History Josquin, Victoria J. Potter ECM 2017/Divyd

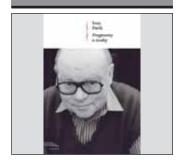
Nahrávku Secret History tenoristu Johna Pottera len ťažko nazvať najnovším projektom tohto zaujímavého speváka, muzikológa a bývalého člena legendárneho vokálneho kvarteta The Hilliard Ensemble. Na svoje vydanie na labeli Manfreda Eichera čakala totiž od roku 2011. Potter pri príprave programu z duchovných diel Josquina a Victoriu spolupracoval s nórskou sopranistkou Annou Mariou Friman (Trio Mediaeval), trojicou hráčov na vihuelách (Ariel Abramovich, Jacob Heringman, Lee Santana), v dvoch skladbách sa na CD objavuje aj známa gambistka Hille Perl. Za tak trochu konšpiračne znejúcim názvom "tajné dejiny" sa skrýva zaujímavý a kreatívny pokus o prienik do dobovej praxe intavolácií. Názory na interpretáciu polyfonických diel renesančných skladateľov možno v skratke zhrnúť nasledovne: v minulosti preferované a cappella uvádzanie tejto hudby je dnes považované skôr za výnimku, namiesto toho sa predpokladá, že niektoré vokálne hlasy boli zdvojované či dokonca nahrádzané inštrumentálnymi. Čo sa však stane, ak sa väčšina hlasov nahradí nástrojmi? Z vokálneho osemhlasu slávnostného moteta leana Moutona Nesciens mater virgo virum zostane napríklad len kánon vo vrchnei kvinte medzi dvojicou naivyššie položených hlasov (superius I, II), zvyšok hudobného materiálu si rozdelili dve vihuely – výsledkom je teda komor-

Pomyselnú os dramaturgie nahrávky predstavuje Missa "Surge propera" Tomása Luisa de Victoriu (sólista John Potter). Ide o parodické dielo, čerpajúce z Palestrinovho rovnomenného moteta. Jednotlivé ordináriové časti oddeľujú krátke prelúdiá Jacoba Heringmana. Zvyšok CD (s výnimkou záverečného O magnum mysterium Victoriu) patrí už len hudbe losquina (motetá Absalon fili mi a Benedicta es. slávny nárek nad smrťou Johannesa Ockeghema Nymphes de Bois s textom Requiem aeternam v tenore). Z hľadiska programu je zaujímavým uvedenie pôvodného gregoriánskeho nápevu (Potter, Friman) s jeho kontrapunktickým spra-

covaním Josquinom (mariánske motetá Inviolata a Obsecro te), ktoré následne zaznieva v interpretácii Ariela Abramovicha a Leeho Santanu. Ide o jediné dobové úpravy na CD. Pochádzajú zo zbierky Enriqueza de Valderrábano Silva de Sirenas (Valladolid, 1547), všetky ostatné aranžmány vytvorili interpreti. Výkony spevákov (intonácia, sústredenie na text. decentné zdobenie pôvodne polyfonických línií) i inštrumentalistov (transparentný kontranunkt tónová kultúra) na nahrávke sú mimoriadne koncentrované a spolu s priezračným zvukom tak prispievajú k umeleckej presvedčivosti originálneho konceptu. Pri počúvaní hudby sa samozrejme vynorí viacero otázok. Prečo sa ocitli bok po boku práve diela Josquina (c1450/55-1521) a Victoriu (1548-1611)? Naozaj by si niekto zaobstaral intavoláciu omše pre takéto obsadenie? John Potter v texte k CD uvádza, že napríklad anglický starožitník Edward Paston (1550 – 1630) vlastnil intavoláciu najmenej jednej Victoriovej omše a viacerých Josquinových motet. A dodáva, že dejiny interpretácie a recepcie ostávajú stále málo preskúmané. Ako je zrejmé aj z tohto vydavateľského počinu ECM, "tajné dejiny" hudby môžu byť zdrojom skutočne inšpirujúcich hudobných dobrodružstiev.

Andrej ŠUBA

kniha



Ivan Parík Fragmenty a úvahy Hudobné centrum 2017

Ak celkovo konštatujeme slabšie domáce povedomie o rozmere a hodnotách tvorivého odkazu slovenských skladateľov 20. storočia prostredníctvom publicistických textov, predsa sa za posledných 10 rokov "ľady pohli" – vyšli dve tradične členené monografie: prvá, venovaná lozefovi Grešákovi z pera Štefana Čurillu (2007), druhá, Otovi Ferenczymu od Tatiany Pirníkovei (2015). Zámer zasadiť dielo skladateľa do kultúrneho prostredia, v ktorom žil a tvoril, sa premietol do titulu Hudobná Trnava a Mikuláš Schneider-Trnavský od Edity Bugalovej (2011). Autentické spomienky Ladislava Burlasa, nazvané Súradnice

môjho života, zaradila Slávka Kopčáková do knihy Ladislav Burlas a slovenská hudobná kultúra (2017). Iný druh autentickej reflexie reprezentuje práca Eugen Suchoň: Denník z notovej osnovy (2012). Podobný prameň predstavuje aj najnovší titul Ivan Parík: Fragmenty a úvahy, zostavený z textov významného predstaviteľa tzv. slovenskej hudobnej avantgardy. Obsah materiálovo bohatej publikácie je členený na dve časti. Prvá má nadnis Texty z kufríka Ide o rukonisné práce, ktoré sa našli po skladateľovej smrti a dcéra Nora Gubková ich poskytla Hudobnému centru. Tvoria podstatnú časť z pamätí, ktoré Ivan Parík plánoval napísať, ale k ich realizácii sa neodstal. Prvé príspevky naznačujú, že pôjde o jednotlivé kapitoly z Paríkovej biografie zoradené chronologicky spomienky na rodičovský dom, účinkovanie mladého stredoškoláka v Kirchenmusikvereine a prvé zážitky zo stretnutí v povestnom Albrechtovskom dome. Takto iniciovaný sled však nie je zachovaný, pretože Parík sa následne zameral na spomienky na ľudí, s ktorými sa počas svojho života stretol. Ide o vyše 70 zväčša lakonických postrehov, už nerešpektujúcich časovú postupnosť, kedy menovaných spoznával. Pripomína si svojich generačných druhov (Ivan Hrušovský, Roman Berger, Ilja Zeljenka, Ladislav Kupkovič, Dušan Martinček, Jozef Sixta), interpretov (Ľudovít Rajter, Ivan Sokol, Ladislav Slovák, Bystrík Režucha, Miloš Jurkovič), pedagógov (zaujímavé je, že napr. Kornelovi Schimplovi a Otovi Ferenczymu venoval viac pozornosti než Alexandrovi Moyzesovi), do zorného poľa jeho pozornosti sa dostali viacerí, s ktorými sa stretal počas svojho profesionálneho života, napr. účastníci Smolenických seminárov z konca 60. rokov minulého storočia, kolegovia z VŠMU, kde Parík pôsobil najskôr ako vedúci Katedry hudobnej teórie a neskôr ako rektor (na túto funkciu bol patrične hrdý), či ako predseda Rady Hudobného fondu a naposledy ako vedúci Katedry hudby na Pedagogickej fakulte Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Spomína si aj na zahraničných hudobníkov (viacerých českých skladateľov, ale aj napr.. Karlheinza Stockhausena, violončelistu Siegfrieda Palma, muzikológa Michaila Druskina). Z čítania týchto postrehov si možno urobiť predstavu o spoločenskom živote, ktorý Parík viedol, jeho angažovanosti aj v oblastiach mimo komponovania a hudby, aktivitách v prospech slovenskej hudobnej kultúry, ale tiež spoznať jeho úprimný vzťah nielen ku priateľom a kolegom, vrátane pochopenia generačne mladších skladateľov (Vladimír Bokes, Juraj Vajó), svojich študentov a mladších spolupracovníkov. Netrpel povýšenosťou (viď osobitá zmienka o sekretárkach

a svojom šoférovi, keď zastával najvyššiu funkciu na VŠMU). Bol tolerantnej povahy, dokázal nájsť slová uznania aj pre niektoré "problémové" osobnosti z oblasti slovenskej hudby, ktoré poznal. Parík pripomína aj stretnutia s ľuďmi z "nehudobných profesií" (napr. na spisovateľa Vincenta Šikulu, výtvarníka Miloša Urbáska, kňaza Antona Srholca, viacerých lekárov), dojímavé sú jeho úctivé vviadrenia o ľuďoch-spolulazníkoch v dedinke Drábsko v Slovenskom Rudohorí, kde v skromnej chalupe-pracovni vznikli nielen spomenuté rukopisné texty, ale aj viaceré závažné kompozície. V prevažne pozitívne ladených charakteristikách sa objavia aj negatívne postrehy (mladý Parík bol svedkom neľútostnej likvidácie majetku Cirkevného hudobného spolku pri bratislavskom Dóme na začiatku 50. rokov, nechápal, že priateľovi Bystríkovi Režuchovi sa po záslužnom takmer 15-ročnom pôsobení v Štátnej filharmónii v Košiciach nedarilo vrátiť sa do Bratislavy, trpko niesol i neúctivé ukončenie pracovného pomeru na VŠMU po jeho šesťdesiatke). Okrem týchto skíc sa v prameňoch z rukopisnej pozostalosti ocitli zážitky z pracovných ciest skladateľa do rozmanitých krajín, napr. Gruzínska, Japonska, Mongolska, Vietnamu, USA. Druhú časť knihy tvoria publikované príspevky, ktoré sa s Paríkovým podpisom zjavili v hudobných i nehudobných periodikách, resp. zborníkoch. Sú medzi nimi viaceré rozhovory, oficiálne prejavy, ale aj úvahy zamerané na neutešený stav hudobnej výchovy na Slovensku (Ivan Parík stál viacero rokov na čele Hudobnej mládeže), na problematiku umeleckej avantgardy (svojrázne chápanej) či celkový stav kultúry a kultúrnosti na Slovensku. Tu sa čitateľovi javí pisateľ ako citlivý a znepokojený intelektuál. Súčasťou tohto dielu je skromný rad pohľadov autora na svoje vlastné skladby.

Text publikácie je okrem niekoľkých fotografií a dodatku z pera skladateľovej dcéry doplnený vďaka vydavateľskej pozornosti (editor Vladimír Godár) aj náležitými informatívnymi údajmi viažucimi sa k Paríkovej tvorbe (Zoznam skladieb, Diskografia, Personálna bibliografia, Menný register) a obohatený priloženým CD z jeho elektroakustickej tvorby. V záverečnej poznámke od skladateľovho priateľa Miloša Jurkoviča sa uvádza, že sústredené texty Ivana Paríka treba čítať ako subiektívne svedectvo o autorovi, o ľuďoch, ktorých poznal, i o dobe. ktorú žil. svedectvo, ktoré má okrem "zreteľných literárne sformulovaných faktov mnohé ukryté aj medzi riadkami", akoby v korelácii s jeho citlivými hudobnými výpoveďami. Azda preto je užitočné sa do publikácie začítať.

Ľubomír CHALUPKA



Konkurzy do Slovenskej filharmónie

Generálny riaditeľ Slovenskej filharmónie vypisuje konkurzy do orchestra Slovenská filharmónia

• na miesto tutti hráča v skupine huslí Konkurz sa uskutoční v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie 21. 3. 2018 (streda) o 14.30 hod.

Požadované vzdelanie: VŠ príslušného smeru Prihlášky so stručným životopisom a umeleckým profilom zasielajte e-mailom na adresu alexandra.snadikova@filharmonia.sk alebo písomne do 7.3.2018.

• na miesto tutti hráča v skupine violončiel Konkurz sa uskutoční v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie 11. 4. 2018 (streda) o 14.30 hod.

Požadované vzdelanie: VŠ príslušného smeru Prihlášky so stručným životopisom a umeleckým profilom zasielajte e-mailom na adresu alexandra.snadikova@filharmonia.sk alebo nísomne do 28. 3. 2018.

 na miesto zástupcu koncertného majstra violončiel

Konkurz sa uskutoční v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie 11. 4. 2018 (streda) o 14.30 hod.

Požadované vzdelanie: VŠ príslušného smeru Prihlášky so stručným životopisom a umeleckým profilom zasielajte e-mailom na adresu alexandra.snadikova@filharmonia.sk alebo písomne do 28. 3. 2018.

Podrobné podmienky konkurzov sú uverejnené na www.filharmonia.sk. Prihláseným uchádzačom budú pozvánka na konkurz a notový materiál zaslané e-mailom (na požiadanie poštou).

Slovenská filharmónia poskytne uchádzačom klavírny sprievod (ladenie 442). Uchádzači si môžu na svoje náklady zabezpečiť vlastný klavírny sprievod.

Slovenská filharmónia Medená 3, 816 01 Bratislava

> Hudobný fond Music Fund Slovakia

Výzvy na predkladanie žiadostí o tvorivé podpory Hudobného fondu v 1. polroku 2018

Prémie za hudobné diela v oblasti vážnej hudby – 24. 4.

Prémie v oblasti populárnej hudby, jazzu a ostatných žánrov populárnej hudby – 1 3 3 4 9 5

Prémie za interpretačné výkony v oblasti vážnej hudby – 20.3.

Ceny Hudobného fondu na súťažiach vo všetkých tvorivých oblastiach – žiadosti treba doručiť najneskôr 4 mesiace pred termínom konania súťaže.

Študijné štipendiá v oblasti jazzovej tvorby a interpretácie – 1.3., 3.4., 9.5.

Štipendiá na tvorivé aktivity – 1.3., 3.4., 9.5.

Granty vo všetkých tvorivých oblastiach – 24. 4.

Príspevky na výrobu profilového CD slovenských koncertných umelcov v oblasti vážnej hudby – 20.3.

Viac informácií na www.hf.sk

Zahrajže nám píšťalôčka

X. ročník súťaže v hre na zobcové flauty s medzinárodnou účasťou v sólovej a komornej hre

11. mája 2018, Nové Zámky

Súťažné kategórie:

Kategória PŠ – 5 až 6 rokov

Kategória A – 7 až 8 rokov

Kategória B – 9 až 10 rokov

Kategória C – 11 až 12 rokov

Kategória D – 13 až 14 rokov

Kategória E – 15 až 16 rokov

Kategória F – 17 až 18 rokov

Kategória G – 19 a viac rokov

Kategória H – Konzervatóriá a Vysoké školy

Kategória Pg – pedagógovia

Kategóriu U – umelci

Prihlášky zasielajte **do 30. marca** 2018 na adresu: ladislav.drafi@ post.sk drafiladislav@gmail.com

alebo poštou:

Združenie pre vzdelávanie detí, mládeže a dospelých

Dr. Ladislav Dráfi

Gy. Széchenyiho 8, 940 70 Nové Zámky

Tel: 00421 911 495 460, 00421 911 865 114,

00421 904 547 820



nové

CESTY K HUDBE

Sólo-duo-trio

2. ročník hudobnej prehliadky súčasnej hudby -

20/3/2018

Urban Hudák Music a hostia

3/4/2018

Peter Katina v triu s Andrejom Gálom a Mykhailom Zakharyiom

17/4/2018

Trio Thisnis

22 / 5 / 2018

Lotz trio

vždy o 19.00 hod.

Literárna kaviareň VIOLA, Prešov

Podujatie z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia, ktorý je hlavným partnerom projektu.









KOŠICKÁ HUDOBNÁ JAR 63.



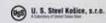
Medzinárodný hudobný festival 19. 04. – 17. 05. 2018

S podporou:

Partneri^s

Hlavný reklamný partner:









Festival sa koná pod záštitou ministra kultúry SR a je prioritným projektom MK SR.

19 OTVÁRACÍ KONCERT FESTIVALU

19:00 hod. | Dom umenia APR ŠfK | Yu-An Chang, dirigent | Bruno Philippe, violončelo

M. Balakirev: Islamey, op. 18

S. Prokofiev: Sinfonia concertante, op. 125

S. Rachmaninov: Symfonické tance, op. 45

FRANCAIS

23 PARALLAX SAXOPHONE QUARTET

19:00 hod. | Východoslovenské múzeum, Nám. Maratónu mieru 2 Alžbeta Klasová, sopránový saxofón

María Luzuriaga López, altový saxofón

Isabel Stewart-Kasimba, tenorový saxofón

Jess Martin, barytónový saxofón

G. Lynch * P. Lantier * G. Gershwin * R. Dubra * S. Barber * T. Blinko

26 OPERNÉ PÊLE-MÊLE

19:00 hod. | Dom umenia APR ŠfK | Leoš Svárovský, dirigent | Sooyeon Kim, soprán

G. Puccini: Ária Čo-Čo-San "Un bel di vedremo" z opery Madama Butterfly

L. Delibes: Suita Sylvia a "Les filles de Cadix", pieseň

P. Mascagni: Intermezzo z opery L'Amico Fritz

G. Puccini: Ária Lauretty "O mio babbino caro" z opery Gianni Schicchi

30 PAVEL HAAS QUARTET & ROBO ROTH

20:00 hod. | Malá scéna, ŠDKE, Hlavná 76 APR PAVEL HAAS QUARTET | Róbert Roth, umelecký prednes

D. Šostakovič: Sláčikové kvartetá č. 2 a č. 7 J. Barnes: Šum času (výber z literárneho diela)

04 LENÁRD & MRÁČEK

19:00 hod. | Dom umenia

MÁJ ŠÍK | Ondrej Lenárd, dirigent | Jan Mráček, husle J. Brahms: Koncert pre husle a orchester D dur, op. 77

A. Dvořák: Symfónia č. 8 G dur, op. 88

06 CAPPELLA MARIANA – TALIANSKE NEBO

18:00 hod. | Kostol Premonštrátov, Hlavná 67 (pri divadle) CAPPELLA MARIANA | Vojtěch Semerád, umelecký vedúci G. Bassano * G. A. Cima * C. Monteverdi * H. Isaac * G. Frescobaldi

N. Zangius * S. Rossi * G. Prenner * G. P. da Palestrina/G. Bassano

NO KABARET NORMALIZÁCIA ALEBO **MODLITBA PRE MARTU**

19:00 hod. | Kasárne/Kulturpark, Kukučínova 2 Komorná inscenácia na motívy života a tvorby Marty Kubišovej v predvedení členov SND a hostí.

GOLDBERGOVE VARIÁCIE

19:00 hod. | Východoslovenská galéria, Hlavná 27 Miki Skuta, klavír

J. S. Bach: Goldberg-Variácie, BWV 988

STRETNUTIE S HUDBOU - SMÚTOK KRÁĽA OPERETY

18:00 hod. | Dom umenia

ZÁVEREČNÝ KONCERT FESTIVALU

19:00 hod. | Dom umenia ŠfK | Zbyněk Müller, dirigent

Eva Hornyáková, soprán | Michaela Zajmi, mezzosoprán Michal Lehotský, tenor | Jevhen Šokalo, bas

Český akademický sbor | Michal Vajda, zbormajster

SPRIEVODNÉ PODUJATIE FESTIVALU:

19. 04. - 17. 05. 2018 | salónik Domu umenia Výstava obrazov

ANATOLIJ KONCUB: PUTOVANIE S ANJELOM Výstava sa koná v spolupráci s Andrej Smolák Gallery.

Pokladnica ŠfK – Dom umenia, Moyzesova 66, Košice • Po: 14.00 – 16.00 • Ut, Str, Št: 14.00 – 17.00 • Tel.: 055 2453 123 • vstupenky@sfk.sk • www.sfk.sk a www.navstevnik.sk • Predaj vstupeniek od 12. 3. 2018. Zmena programu a účinkujúcich vyhradená































stredoeurópsky festival koncertného umenia

Central European Music Festival

Dom umenia Fatra, Žilina 16. - 21. apríl 2018

PONDELOK 16. 4. – 19:00 h

8,-/10,-/12,-€

Slovenský mládežnícky orchester

Benjamin Bayl, dirigent (Holandsko/Austrália) Stanislav Masaryk, trúbka (Slovenská republika)

P. Machajdík Ako vietor v dunách

Koncert pre trúbku a orchester J. Haydn

Es dur Hob. VIIe:1

Symfónia č. 6 C dur D. 589 F. Schubert

UTOROK 17. 4. - 16:00 h

vstup voľný

Koncert víťazov súťaží slovenských konzervatórií za rok 2018

UTOROK 17. 4. – 19:00 h

6.-€

Klavírny recitál

Yu Nitahara, klavír (Japonsko)

F. Chopin Scherzo č. 3 op. 39 R. Schumann Karneval op. 9

J. N. Hummel Klavírne septeto d mol op. 74

Spoluúčinkujúci: Ivica Gabrišová (flauta), Igor Fábera (hoboj), Viliam Vojčík (lesný roh), Veronika Kubešová (viola), Pavol Mucha (violončelo), Filip Jaro (kontrabas)

STREDA 18. 4. – 19:00 h

8,-€

Sergey Malov, husle, violoncello da spalla (Rusko)

– držiteľ Ceny festivalu Allegretto Žilina 2017

Musica aeterna

Peter Zajíček, umelecký vedúci

A. Vivaldi Koncert pre husle a sláčikový orchester

op. 8/1 E dur RV 269 "Jar"

A. Caldara Concerto da camera pre violončelo, dvoje huslí a basso continuo d mol

A. Vivaldi Koncert pre husle a sláčikový orchester

op. 8/2 g mol RV 315 "Leto"

A. Vivaldi Predohra k opere Dorilla in Tempe RV 709

A. Vivaldi Sinfonia C dur pre sláčikový orchester

a basso continuo RV 114

A. Vivaldi Koncert pre husle a sláčikový orchester op. 8/3 F dur RV 293 "Jeseň"

Koncert pre violončelo, sláčikový orchester A. Vivaldi

a basso continuo a mol RV 419

A. Vivaldi Koncert pre husle a sláčikový orchester

op. 8/4 f mol RV 297 "Zima"

ŠTVRTOK 19. 4. – 19:00 h

6,-€

Mari Fukumoto, organ (Japonsko) Sonia Warzyńska, soprán (Poľsko)

Xénia Maskalíková, klavír (Slovenská republika)

D. Buxtehude Toccata F dur BuxWV 156

J. Pachelbel Ciaccona in f

G. Muffat Toccata duodecima et ultima M. Reger Canzone Es dur op. 65/9 G. A. Ritter Sonáta č. 3 a mol op. 23

* * *

I. J. Paderewski

F. Maklakiewicz Kocham Cię z cyklu Liryka miłosna

A jeśli chcesz zapomnieć z cyklu Liryka miłosna Nad wodą wielką i czystą

z cyklu 6 piesní op. 18 Gdy ostatnia róża zwiędła z cyklu 4 piesní op. 7

Ne veter, veja s vysoty N. Rimskij-Korsakov z cyklu Na jar op. 43

O čem v tiši nočej z cyklu 4 romance op. 40

S. Rachmaninov Poľjubila ja z cyklu 6 piesní op. 4

Zdes chorošo z cyklu 12 piesní op. 21 Ne poj, krasavica z cyklu 6 piesní op. 4

M. Minkov Pejzaž A. Rubinštejn Noč

F. Nowowiejski Pieśń miłosna op. 26/5

Kazała mi mama op. 27/4

M. Schneider-Trnavský Uspávanka z cyklu Slzy a úsmevy op. 25

PIATOK 20. 4. - 19:00 h

8,-/10,-/12,-€

Štátny komorný orchester Žilina Nuno Coelho, dirigent (Portugalsko) Gergely Lukács, tuba (Maďarsko) Oľga Šroubková, husle (Česká republika)

W. A. Mozart Baletná hudba z opery Idomeneo KV 366

Koncert pre fagot a orchester B dur KV 191

W. A. Mozart Predohra k opere Don Giovanni KV 527 P. I. Čajkovskij Koncert pre husle a orchester D dur op. 35

SOBOTA 21. 4. - 19:00 h

11,-/13,-/15,-€

Štátna filharmónia Košice

Yu-An Chang, dirigent (Taiwan) Bruno Philippe, violončelo (Francúzsko)

M. Balakirev Islamej, orientálna fantázia op. 18 S. Prokofiev Symfónia-koncert pre violončelo

a orchester e mol op. 125

S. Rachmaninov Symfonické tance op. 45

Zmena programu a účinkujúcich vyhradená.

Predpredaj vstupeniek:

Informačná kancelária ŠKO, Dolný val 47, Žilina, Tel.: +421(0)41 245 11 11, Po – Pia od 7:00 do 18:00 Objednávky: vstupenky@skozilina.sk, www.skozilina.sk, online predaj na www.navstevnik.sk

Allegretto Žilina / www.hc.sk



Organizátor



Hlavní partneri

















Partneri





euroawk

