

hudohnūživot

ROČNÍK L

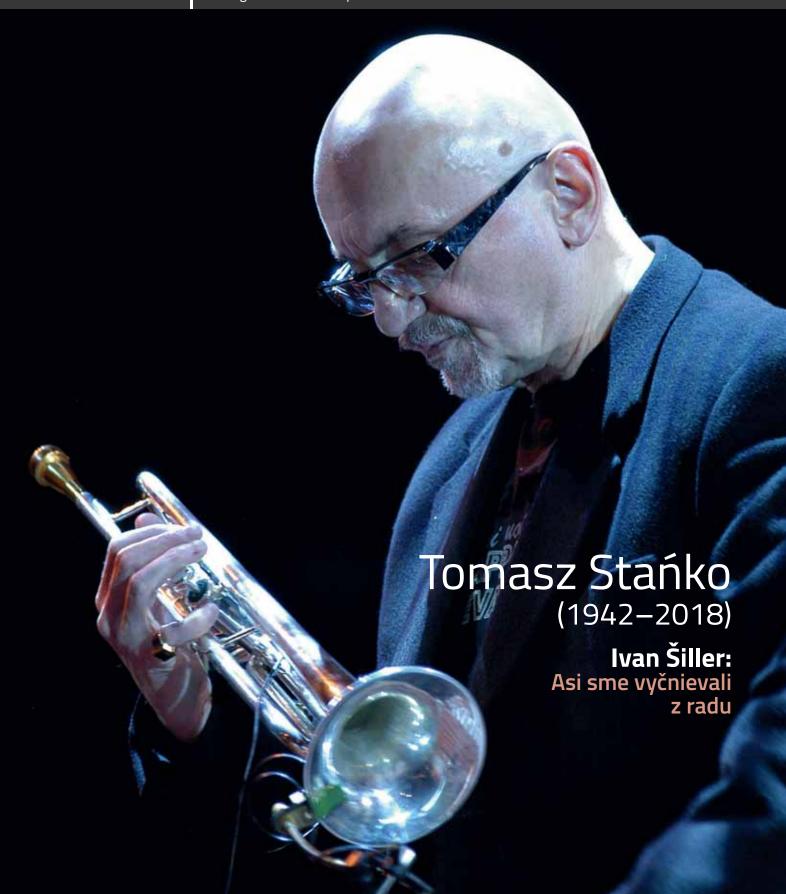
9

2018

2,16 €



Spravodajstvo: Hummel Fest 2018 / **Portrét:** Marián Zavarský / **Seriál:** Hudobná fyziológia a ergonómia v teórii a praxi / **Music Zoom:** Hudba súrodencov / **Zahraničie:** Aix-en-Provence



konverdenc

medzinárodný festival komornej hudby

17 - 23 / 09 / 2018

iva bittová (folk) songs

varga & berio

P + L (peter a lucia)

nvotová/ursiny/talent transport

cantar d'amore

ensemble oni wytars

bratislavská noc komornej hudby

bella/dvořák/martinů/suchoň/bernáth

alehouse sessions

bjarte eike & barokksolistene

jedna druhej riekla

koncert pre deti/lenko

zjasnená noc

beethoven/brahms/schönberg

souvenir

glière/respighi/stravinskij/čajkovskij

www.konvergencie.sk

ff facebook.com/konvergencie / @ festival_konvergencie / ■ youtube.com/FestivalKonvergencie

generálny partner

SLOVENSKÁ 🖨









mediálni partneri









A HRADNE SLÁVNOSTI



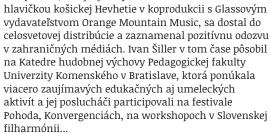




Editorial

Vážení čitatelia,

keď sme pred šiestimi rokmi ponúkli na stránkach nášho časopisu priestor klaviristovi Ivanovi Šillerovi, nadšene vykresľoval prípravy festivalu ISCM World New Music Days 2013, nad ktorým bdel ako jeho umelecký a organizačný riaditeľ. Časť rozhovor sa dotýkala aj jeho pedagogických aktivít, keďže bol v tom čase ai iniciátorom hudobných a edukačných projektov pre mladých (Stretnutia, Komorné koncerty, Hudba (práve) minulého storočia). O niekoľko rokov neskôr nahrali Ivan Šiller, spolu s Ferom Királyom, ako umeleckí vedúci súboru Cluster ensemble, výber z ranej tvorby Philipa Glassa. Album Cluster ensemble Plays Philip Glass, ktorý vyšiel pod

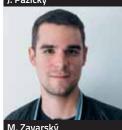


V týchto dňoch však už Ivan Šiller (ako aj jeho bývalí kolegovia Daniel Matej či Branislav Dugovič) nie sú členmi pedagogického zboru tejto vzdelávacej inštitúcie, pretože vraj nevyhovujú podmienkam novo vypísaných konkurzov, navyše z prostredia Pedagogickej fakulty prenikajú správy o bossingu a šikane zo strany dekanky... K vyjasneniu daných okolností snáď prispeje aj aktuálny rozhovor s Ivanom Šillerom na stránkach nášho časopisu.

Podnetné premýšľanie praje Peter MOTYČKA

I. Šiller





Obsah

Spravodajstvo, koncerty, festivaly

Poľská spojka: 11. ročník Levočského babieho leta, K jubileu Johanna Nepomuka Hummela, Le nuove musiche v Prešove, V čarovnom štiavnickom prostredí s Peknou hudbou, Hasseho Marc'Antonio e Cleopatra v Dome Albrechtovcov

Rozhovor

6 Ivan Šiller: Asi sme vyčnievali z radu *B. Rónaiová*

História

9 **Doteraz neznáme dokumenty organárskej rodiny Pažických z Rajca** *B. Hock, P. Enyedi*

Portrét

2 Marián Zavarský R. Kolář

Seriál

16 Účinky hudby na zdravie hudobníka – Hudobná fyziológia a ergonómia v teórii a praxi *M. Vencel*

Zápisník

19 Hľadá sa Peter Schreier / Problémy v SND sú už chronické / My tiež A. Schindler, R. Bayer

Music Zoom

20 Hudba súrodencov P. Katina

Zahraničie

- 23 Salzburg: Jansonsov triumf *B. Ažaltovič /* Český Krumlov: Mezinárodní hudební festival Český Krumlov zahájil velkolepě *M. Jůzová*
- 24 Luhačovice: Malý veľký festival V. Blaho
- 26 Aix-en-Provence: Umelecký testament Bernarda Foccroulla L. Evrard, Z. Bojnanská
- 28 Martina Franca: (Nielen) operná perla Apúlie M. Mojžišová
- 29 Pesaro: Na prahu štyridsiatky M. Mojžišová
- 30 Salzburg: V znamení divokých emócií M. Mojžišová
- 32 Olomouc: Nová, svěží rekonstrukce Monteverdiho Ariadny je neobyčejně zdařilá M. Bátor
- 33 Olomouc: Baroko na českých zámcích M. Bátor

lazz

- 34 Za Tomaszom Stańkom (1942–2018) P. Motyčka
- 36 Jazzový autobus P. Motyčka
- 38 Recenzie
- 40 Kam kedy

Mesačník **Hudobný život**/september 2018 vychádza v **Hudobnom centre**, Michalská 10, 815 36 Bratislava, IČO 00 164 836 Zapíslak v zozname periodickej tlače MK SR pod ev. číslom EV 3605/09 Redakčná r zda: Alžbeta Rajterová, Igor Wasserberger, Vladimír Zvara

\$\frac{\frac

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 predplatného tlače, Uzbecká 4, PO.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: T. Stańko (foto: P. Španko) • Názory a postoje vyjadrené v uverejnených textoch nie sú stanoviskom redakcie. Redakcia si vyhradzuje právo redakčne upravovať a krátiť objednané i neobjednané rukopisy. Texty akceptujeme len v elektronickej podobe. • Vyhladávať v dátach uverejnených v tomto čísle môžete na adrese www.siac.sk

Poľská spojka: 11. ročník Levočského babieho leta

Tak ako vždy, aj v tomto roku si levočský festival pripomenie hudobné výročia – v tomto prípade Clauda Debussyho (1862–1918) a Gioachina Rossiniho (1792–1868).

Samozrejme, rok 1918 je aj politickým výročím s mimoriadnym významom pre Európu. Koniec 1. svetovej vojny priniesol pád monarchií a zrod nových nezávislých štátov vrátane Československa a Poľska. Otvárací koncert aktuálneho ročníka (5.–7.10.) si pripomenie túto skutočnosť a Elblagský komorný orchester pod vedením dirigenta Pawła Kotlu na ňom absolvuje svoj slovenský debut. Koncert sa uskutoční s podporou Ministerstva kultúry Poľskej republiky a Inštitútu Adama Mickiewicza a v spolupráci so Štátnym komorným orchestrom Žilina ako súčasť osláv storočnice poľskej nezávislosti. Program koncertu bude prehľadom poľskej hudby uplynulého storočia, Melodiou Ignacyho Jana Paderewského (klaviristu a prvého poľského premiéra) počnúc a Divertimentom Mikołaja Góreckého (narodeného 1971; syna H. M Góreckého) končiac. Príznačne ho uvedie elégia Orawa Wojciecha Kilara, venovaná rieke, ktorá preteká oboma krajinami, ťažiskom programu budú Violončelový koncert Andrzeja Panufnika so sólistom Jozefom Luptákom a Concertino pre husle Mieczysława Weinberga (ktorého storočnicu si takisto pripomíname v tomto roku) s poľským virtuózom Januszom Wawrowským v sólovom parte.

Aj životné cesty samotného Panufnika a Weinberga odrážajú turbulencie 20. storočia v Európe. Panufnik, ktorý po 2. svetovej
vojne založil Varšavskú filharmóniu, utiekol
v roku 1954, po období, keď ho zastihla osobná
tragédia aj politické perzekúcie, do Británie
a vo svojej rodnej krajine takmer úplne zmizol z verejného povedomia. Vrátil sa tam až
po páde komunizmu, v roku 1990. Jeho dvojčasťový Violončelový koncert, napísaný pre

Mstislava Rostropoviča, je jeho posledným dielom, jeho premiéry v Londýne v roku 1992 sa už nedožil. Weinbergova rodina bola zmasakrovaná počas holokaustu, on sám odišiel v čase vypuknutia vojny študovať do Minska, odkiaľ ho evakuovali do Taškentu. Tam sa stretol s Dmitrijom Šostakovičom, ktorý ho presvedčil, aby sa usadil v Moskve, a stal sa jeho učiteľom. Neskôr bol na Šostakovičov



Elblągský komorný orchester (foto: archív)

zásah uchránený od Stalinových protižidovských perzekúcií z roku 1953. Jeho Concertino pre husle op. 42 pochádza z roku 1948 a katalóg jeho opusovaných diel v čase jeho smrti v roku 1996 dosiahol číslo 154. Weinbergova tvorba zahŕňa 26 symfónií a 17 sláčikových kvartet. Jeho opera Pasažierka (1968) je pôsobivou kontempláciou osvienčimského koncentračného tábora a jeho odkazu pre historickú pamäť Európy.

Poľské prepojenia a otrasy storočia útrap reflektujú aj ďalšie koncerty festivalu. Britský klavírny virtuóz Jonathan Powell, v súčasnosti žijúci v Poľsku, do svojho recitálu zaradil aj Chopinovu Sonátu č. 3. Dva koncerty Vienna Chamber Symphony Quintet poskytnú vzácnu príležitosť počuť okrem iného aj kvinteto Karola Kontského (1817-1899) pochádzajúceho z rodiny krakovských hudobníkov a skladateľov pôsobiacich v Paríži a Petrohrade. A ako už býva tradíciou, festival opäť ponúkne hudbu "stratenej generácie" skladateľov polovice 20. storočia vrátane Hansa Gála, Ernsta Křeneka a Ericha Korngolda. Popri hudbe Mozarta, Beethovena, Haydna, Liszta, Rossiniho a Debussyho sa festival pokúsi naplniť ambíciu predostrieť hudbu,

> "ktorú ľudia počujú radi", ale tiež hudbu, "ktorú by mali počuť". Prirodzene, Levoča sa nachádza na úpätí Tatier, ktoré z opačnej strany siahajú do Poľska a festival ponúka ideálnu príležitosť zvážiť potenciál pre kultúrnu spoluprácu medzi Poľskom a Slovenskom. Vo štvrtok 4.10., ešte pred oficiálnym otvorením festivalu, môžu jeho návštevníci sledovať verejnú generálku Elblagského komor-

ného orchestra a od 17.00 budú priestory historickej budovy levočského Mestského divadla dejiskom konania verejne prístupnej minikonferencie venovanej kultúrnej spolupráci za účasti hudobníkov a akademikov z oboch krajín s nádejou, že prinesie nové nápady a iniciatívy týkajúce sa vzájomnej kooperácie v oblasti hudby práve tu, v srdci Európy.

David CONWAY
Preklad: Robert KOLÁŘ

9 | 2018

K jubileu Johanna Nepomuka Hummela

Skladateľské jubileá spravidla znamenajú zvýšenú pozornosť v dramaturgických koncepciách. Tohtoročné 240. výročie narodenia Johanna Nepomuka Hummela reflektovali programy koncertov. Za mimoriadne v tomto zmysle môžeme považovať ohlásenie nového podujatia v Bratislave, nazvaného Hummel fest 2018, ktorého otvárací koncert sa uskutočnil 11.8. v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca.

Prečo mimoriadne? Ak konštatujeme, že festivalov (najmä tých letných) každým rokom pribúda, rovnako sa priebežne presviedčam, že možno rovnakým dielom ich aj ubúda, z celkom ľahko zdôvodniteľných pragmatických dôvodov. Sympatická je preto guráž mladej slovenskej klaviristky Krisztiny Gyöpösovej, ktorá svoje schopnosti neobmedzuje výlučne na sféru vlastných interpretačných produkcií. Tvorba a odkaz

bratislavského rodáka je jej očividne blízka a keď, azda mierne nadnesene, interpretuje skladateľovu osobnosť adjektívne ako "symbol Bratislavy", akceptujme to. Napokon, bratislavského rodáka Johanna Nepomuka Hummela nám v meste sprítomňuje nielen jeho rodný dom – múzeum na Klobučníckej ulici, prítomnosť jeho hudby aj pedagogického odkazu, ktorý sa stal erbom renomovanej Medzinárodnej klavírnej súťaže J. N. Hum-

mela v Bratislave so solídne etablovanou tradíciou. Aktuálny Hummel fest 2018 však nevymedzuje svoje teritórium len na Bratislavu a neorientuje sa výlučne na hudobné podujatia. Do programu sa okrem Bratislavy (pod egidou primátora hlavného mesta Iva Nesrovnala) včleňujú aj mestá spojené so skladateľovými životnými aj umeleckými osudmi – Viedeň a Weimar. Séria desiatich čiastkových podujatí sa uskutoční od augusta do decembra.

Hummelova hudba je stále živá. Najmä klavírne opusy, ktoré sú v skladateľovom odkaze najpočetnejšie, sa tešia pozornosti interpretov: ich nekomplikovaná dikcia, vďačný hudobný slovník a výrazová jednoznačnosť reflektujú bytostne nástrojovo zainteresovaného skladateľa. Spomínaný otvárací koncert však dal nazrieť do jeho autorskej

dielne aj z iných širšie orientovaných pohľadov. Ústrednou a zložkou večera bola známa Cappella Istropolitana, orchester, ktorý aktuálne vedie Robert Mareček. Teleso už roky sprevádza a dopĺňa hudobný život najmä v hlavnom meste a pôsobí ako orchester pohotovo reagujúci najmä na príležitostné požiadavky. Ansámbel otváral koncert Hummelovou Ouverturou B dur op. 101, ktorá spomedzi orchestrálnych skladieb patrí k populárnejšej časti skladateľovej tvorby. Je to briskne skoncipovaný opus, svieži, poslucháčsky aj interpretačne vďačný, čo orchester potvrdil so solídnou štandardnou profesionalitou. Skladateľov Koncert pre klavír a husle G dur op. 17 patrí k desiatkam koncertantných opusov autora, neprekračuje rámec klasicistickej koncepcie, nevyniká novátorstvom. Pevne

načrtnutý pôdorys poskytuje interpretom prajný priestor na dostatočne efektnú prezentáciu, hudba je vľúdna, plynie v predvídateľnom toku. Sólisti, klaviristka Krisztina Gyöpös a huslista Robert Mareček, svoje party prečítali a pretlmočili s porozumením, vedúc korektný dialóg aj komplementárne harmonizujúci komentár, bez nárokov na azda inovatívny osobnostný postoj ku klasicky ustáleným formuláciám. Ak si niektorá z uvádzaných skladieb na koncerte žiadala aktualizovanejšiu interpretáciu, bola to Ária s variáciami na tirolskú pieseň op. 118. Sopranistka Sophie-Magdalena Reuter vlastní pekný, tvárny hlas aj značnú dávku muzikality. Pri tlmočení ľudovým predobrazom inšpirovaných piesní sa však žiadal viac nadnesený a iste aj humorom a hravou iskrou

okorenený výraz. Pekný výklad autorovho Koncertu pre klavír a orchester A dur sme zažili v stvárnení mladého kórejského sólistu Jongdo Ana. Jeho hra primárne zaujala pôsobivou drobnokresbou, detailným hierarchizovaním v tvarovaní fráz, ale najmä v dynamických odtieňoch. Napriek predvídateľným postupom a v klasických modeloch zakotvenej hudobnej rétorike, vyznel obraz Hummela v jeho tlmočení osobitne a sviežo. Otvárací koncert Hummel festu prilákal neobyčajne početné publikum. Nevedno, či mladá ambiciózna autorka myšlienky a riaditeľka podujatia hodlá pokračovať aj ďalšími ročníkmi, treba jej však už teraz vysloviť obdiv a uznanie za realizáciu náročného a pozoruhodne skoncipovaného projektu.

Lýdia DOHNALOVÁ

Le nuove musiche v Prešove

Festival komornej hudby ARTIS otvoril svoj šiesty ročník 4. 8. koncertom súboru starej hudby Le nuove musiche v Evanjelickom kostole Svätej Trojice v Prešove. Členmi medzinárodného súboru boli na koncerte sopranistky Hilda Gulyásová a Helga Varga-Bachová, hráč na viole da gamba – Poliak Mateusz Kowalski, nemecká harfistka Margit Schultheiss, umeleckým vedúcim súboru je hráč na chitarrone Jakub Mitrík. Ako text v ňom vysvetľoval vznik monódie, hoci vzhľadom k interpretovaným dielam by si menej znalý poslucháč možno rád prečítal aj niečo o afektovej teórii. Chýbala tiež zmienka o niektorých interpretovaných skladateľoch (Valdambrini, Carreira, Corradi) či mená sopranistiek pri jednotlivých skladbách (kto ich nepoznal, netušil, ktorá z nich práve spieva). Obe majú evidentne bohaté skúsenosti v oblasti historicky poučenej interpretácie. Hilda

Obe majú evidentne bohaté skúsenosti v oblasti historicky poučenej interpretácie. Hilda nieso

Le nuove musiche (foto: A. Žižka)

hosť sa na barokovej gitare predstavil Rakúšan **Pierre Pitzl**. Názov súboru prezrádza špecializáciu na interpretáciu hudby raného baroka. Na koncerte zazneli skladby "in stile moderno", skladateľov i významných interpretov a tvorcov hudobného života na začiatku 17. storočia v Taliansku, akými boli Sigismondo d'India, Domenico Mazzocchi alebo Giovanni Girolamo Kapsperger. Bulletin obsahoval slovenské preklady textov vokálnych skladieb, čo považujem za významnú "pomoc" pre poslucháčov. Navyše odborný

Gulyásová disponuje farebne tmavším hlasom, ktorý napomohol k plnej palete alikvotov v duetoch. Vychutnala som si dynamicky a farebne odlíšené imitačné nástupy (F. Corradi *O di Euterpe*). Interpretačným vrcholom koncertu bola Mazzocchiho *Piangete occhi piangete*. Súvislosti s harmonickým jazykom Carla Gesualda v používaní disonancií boli evidentné. Expresivita plná bolesti, žiaľu, ale i nádeje, vyjadrená s adekvátnym afektom v speve, umožnila speváčkam ukázať techniku. Ťažšie sa darilo vyjadriť afekt

lásky v d'Indiovej piesni *La mia Filli crudel*. Impulzom k nadšeniu z muzicírovania bol predovšetkým hosťujúci Pierre Pitzl. Jeho dlhoročné skúsenosti, nesporný talent, ale i osobnostný prejav boli podnetné pre všetkých členov súboru. Spoločné prepojenie sa prejavilo hlavne v *O del cielo d'Amor* Sigismonda d'Indiu, ktorú excelentne zaspievala Helga Varga-Bachová. Prvé dve strofy piesne boli predelené medzihrou so sólom gitary, tretia sólom chitarrone. Gitaristom vyjadrené emócie veľmi pekne na svoj nástroj preniesol aj Jakub Mitrík.

Každý z členov súboru dostal v dramaturgickej zostave programu možnosť ukázať sa ako sólista. Prečo najviac zaujal hosťujúci Pierre Pitzl? Lebo vie, že ak sú akcenty trochu prehnané a dynamický kontrast veľmi výrazný, poslucháč vníma plastický, ale hlavne zrozumiteľný celok. To Pitzl ukázal nielen v sólovej Valdambriniho Capone. Nemožno však povedať, že by jeho mladí kolegovia ostali v tieni. Všetci ukázali vyspelú technickú úroveň. Harfistka Margit Schultheiss zahrala Carreiriho Cansonu a quatro glosada s náročným sprievodom pre ľavú ruku. Jakub Mitrík si pre sólový prednes vybral skladbu Kapspergera, vynikajúceho lutnistu svojej doby, ale ako technicky vyspelý hráč sa prejavil aj v kantáte Gia risi, v ktorej Kapsperger napísal "zahustený" sprievod. Niektoré tóny, predovšetkým z ozdôb, sa strácali v akustickom priestore kostola. Rustikálny naturel

anonymnej Fantazie bastar mohol Mateusz Kowalský podať aj výraznejšie. Zahral ju však decentne a intonačne čisto. O probléme s akustikou iste interpreti vedia svoje... Osobne mi chýbala zvukovo výraznejšia podpora basovej linky continua (vďaka pizzicatu najlepšie vyznela v Gia risi). Hudbou vypovedanú radosť, túžbu, lásku a bolesť zavŕšila posledná pieseň oslavujúca šťastie a bezstarostnosť života. Svojou veselosťou dokreslila atmosféru teplého letného večera.

Katarína BURGROVÁ

V čarovnom štiavnickom prostredí s Peknou hudbou

Leto praje hudobným festivalom. Každým letom pribúdajú, ale aj zanikajú. Taký je osud asi všetkých sezónnych podujatí. Festival peknej hudby v Banskej Štiavnici patrí k minorite letných festivalov zo sorty klasickej múzy. Vznikol z nadšenia a nadšene písal svoju históriu, vzdorujúc aj neprajným nástrahám a krízam. Radi sme preto zachytili pozitívnu správu o tom, že štiavnický festival po váhavých, viac nežičlivých rokoch chytil nový dych. Vďaka podpornej infúzii najmä Hudobného centra, ktoré sa (popri stabilných štiavnických koordinátoroch) stalo jeho žičlivým spoluorganizátorom, festival doslova povstal z popola.

Aj 19. ročník festivalu sa konal uprostred letných prázdnin, od 26. do 29. 7. Dejiskom dovedna siedmich čiastkových podujatí boli už tradične starobylé priestory štiavnického Starého zámku, Kostola sv. Kataríny, miestneho Kultúrneho centra, parku v Sklených Tepliciach a Kaštieľa vo Sv. Antone. Programová štruktúra ostala nemenná, tak ako ju v počiatkoch načrtol a určil (spolu)osnovateľ festivalu a jeho umelecký riaditeľ Eugen Prozdatní, invenční inštrumentalisti. Osobitne zaujala speváčka Ester Wiesnerová, vlastniaca impozantný hlas a delikátne cítenie, škoda, že výsledok rušilo preexponované ozvučenie. Saxofónová stálica Erik Rothenstein s klaviristkou Zitou Slávičkovou potešili atraktívnym programom publikum v plenéri, v parku kúpeľov v Sklených Tepliciach. Osobitne sympatická je aj vždy v dramaturgii prítomná myšlienka orientovaná na určitú skladateľskú



C. Nováková a N. Knoblochová



chác: zotrváva vo svojich konštantných dra-

maturgických súradniciach, v zóne klasickej,

ale aj jazzovej či ľahko alternatívnej hudby.

Samozrejmosťou každého ročníka je určená

téma. Tou aktuálnou bola pripomienka sto-

Zakomponovať do programu adekvátne inten-

cie k danému mottu nie je príliš náročné: obe

kultúry sú najmä v oblasti hudby veľmi tesne

previazané, vzájomne permanentne komuni-

kujú a ovplyvňujú sa, takže či v zmysle tvorby,

či interpretácie sa ponúka veľké množstvo im-

pulzov. Eklatantnou vzorkou bola tiež výstava

výtvarných prác. Táto "mimohudobná" forma

je neodmysliteľnou súčasťou všetkých roční-

kov festivalu. Na tom aktuálnom manifesto-

vala česko-slovenské väzby, zosobnené v diele

známej Květoslavy Fulierovej. Na vernisáži

expozície nazvanej Partitúry spomienok sme

obdivovali v súbore prác autorkin impresívny

Band & Ester Wiesnerová – čo už výstižnejšie

výraz, reflektujúci jej bytostné prepojenie so

svetom hudby. Matúš Jakabčic CZ-SK Big

ročnice vzniku Československej republiky.

CS Cello Ouartet

I. Boušková

osobnosť. Slovenský komorný orchester vedený Ewaldom Danelom v prvej časti svojho večera v Kostole sv. Kataríny celebroval tvorbu Ilju Zeljenku (Musica slovaca, Hudba pre Warchala), v ktorej veľkorysý priestor dostalo aj violončelo. Eugen Prochác sa sólisticky, postupne v troch autorových opusoch - v Hudbe pre sólové violončelo, Monológu a Malej čelovej hudbe – obdivuhodne, umelecky priam kongeniálne a odovzdane stotožnil so skladateľovým múzickým vesmírom. Skvelú aktuálnu kondíciu prezentoval orchester vo vďačných, poslucháčsky atraktívnych kúskoch A. Vivaldiho, E. H. Griega a W. A. Mozarta. Jedno violončelo v rámci programu nemôže stačiť najmä v prítomnosti večného inovátora a hľadača v možnostiach tohto nástroja. Eugen Prochác opäť stavil na osvedčenú kvartetovú zostavu, tentoraz vo verzii Czecho-Slovak Cello Quartet (Aleš Kaspřík, Petr Nouzovský, Eugen Prochác a Ján Slávik), čo v programe zdôraznilo česko-slovenskú tému aj autorsky, kompozíciami Pavla Šimaia, Ilju Zeljenku, Mirka Krajčiho a Romana Haasa... Akokoľvek bol program, uvedený v atraktívnom prostredí Rytierskej sály Starého zámku, lákavý, koncert nedosiahol bezozvyšku očakávané vrcholové hodnoty. Chýbali mi azda trpezlivosť či koncentrácia a väčšia interpretačná zaangažovanosť. Dobrou tradíciou festivalu je permanentné uvádzanie pôvodných skladieb, vo viacerých prípadoch skomponovaných priamo pre štiavnický festival. Aj v rámci 19. ročníka odzneli premiéry dvoch slovenských noviniek: pôsobivý sólový Akvarel in C pre violončelo od Ľuboša Bernátha a v kvartetovej formácii zas bizarne kolorovaná premiéra Dance de minotaur od Egona Kráka. Dva koncerty s tromi českými koncertnými umelkyňami znamenali ozajstný top, aj tak v neobyčajne vysokých hodnotách sa pohybujúcom niveau festivalu. Atmosféra, akú si možno vysnívať, a k nej zodpovedajúca spektakulárna starobylá "kulisa", to bol priliehavý ekvivalent k hudbe českého klasicizmu (František aj Jiří Antonín Bendovci, Ján Křtitel Vaňhal, Václav Vodička, Ján Václav Stamic, Jiří Čart), ktorou v Barokovej kaplnke svätoantonského kaštieľa štedro obdarilo publikum duo flautistka Clara Nováková s čembalistkou Monikou Knoblochovou. Monotematicky ladená dramaturgia

> môže apriórne nabudiť v poslucháčovi očakávanie stereotypu – ten sa však nedostavil, naopak. Senzitívne hudobníčky priam ukážkovo previedli auditórium štýlom a obdobím, poukazujúc na delikátne odtiene aj minuciózne konfrontačné plochy definujúce jednotlivých autorov totožnej proveniencie. Zaiste neočakávaný vrchol programu festivalu prekvapil vlastne už na

otváracom koncerte. O umení chýrnej českej harfistky Jany Bouškovej nik nepochybuje, no kto zažil jej štiavnické vystúpenie, musel ostať oslovený bezvýhradným superlatívom. Jej program, s výnimkou Brita E. A. Alvarsa, ponúkal tiež kompozície výlučne českých autorov, známych, aj menej frekventovaných, obľúbených, aj menej favorizovaných. Boušková svojou interpretáciou vytvorila z každej skladby príbeh naplnený dejom aj krehkou nástojčivosťou. Harfa v jej dotyku znie neobyčajne plasticky, mnohofarebne, dýcha nesmiernou škálou farieb (objavná, orchestrálnym zvukom vládnuca transkripcia Smetanovej Vltavy). Nielen prostredie, v tomto prípade Lapidárium Starého zámku, ale celkové fluidum, ktoré sa vznášalo nad každým z koncertov, dodávalo hudbe zvláštny nimbus. Znova ma presvedčili o magickej sile, ktorá sídli v čarokrásnych štiavnických priestoroch. To, že boli objavené aj pre Peknú hudbu, chváli autorov a usporiadateľov festivalu. A láka a bude priťahovať svojou nadzmyslovou mocou tých, ktorí si zamilovali Peknú hudbu v Banskej Štiavnici...

Lýdia DOHNALOVÁ Fotografie: L'ubomír LUŽINA

9 | 2018

môže deklarovať ústrednú dramaturgickú myšlienku festivalu? Ansámbel potešil priaznivcov jazzu skvele skoncipovaným programom, v ktorom sa zaskveli profesionálne





V školskom roku 2001–2002 som študovala na hudobnej výchove na Pedagogickej fakulte UK a po prvom roku som toto štúdium zanechala kvôli prekvapivo nízkej úrovni výučby a aj všeobecne veľmi nepríjemnej atmosfére na katedre, kde by moje zážitky aj zážitky mojich spolužiačok vystačili na kvalitné odštartovanie #MeToo kampane na Slovensku. Príprava na učiteľské povolanie tu bola zrkadlom jeho spoločenskej "neprestíže" v našej krajine. Keď som približne od roku 2011, kedy sa stal šéfom Katedry hudobnej výchovy Tomáš Boroš, až do súčasnosti počúvala, že na tejto katedre sa združujú ľudia ako Ivan Šiler, Branislav Dugovič, Eva Šušková, Daniel Matej, Andrej Šuba, Andrea Bálešová a externe tu pôsobí Fero Király či Marián Lejava, bola som podobne ako mnoho ľudí z hudobných kruhov nadšená, že na toto pracovisko prichádzajú úspešní umelci a prinášajú množstvo zaujímavých edukačných aj umeleckých aktivít, zahraničných prednášateľov a vytvárajú tu niečo nové a zaujímavé. Študentov hudobnej výchovy sme mohli vidieť v akcii na festivale Pohoda, Konvergenciách či na workshopoch v Slovenskej filharmónii. Od septembra 2018 však už Ivan Šiller, Daniel Matej a Branislav Dugovič nie sú členmi pedagogického zboru, pretože nevyhovujú podmienkam novo-vypísaných konkurzov. Ďalší osud ostatných členov tohto tímu ostáva nejasný. Z prostredia Pedagogickej fakulty posledné roky prenikajú správy o bossingu a šikane zo strany dekanky. O okolnostiach tejto kauzy, ako aj o aktivitách na Katedre hudobnej výchovy sme sa rozprávali s Ivanom Šillerom.

Pripravila Barbara RÓNAIOVÁ

Pôvodne mal byť tento rozhovor o tvojich najnovších koncertných a organizačných aktivitách – začína sa tvoje turné po Slovensku s Ensemble Ricercata, vydal si sólový album Fifty a do decembra ťa čaká množstvo sólových aj komorných koncertov. No dnes asi nebudeme hovoriť len o úspechoch a výhrach, ale aj o aktuálnej kauze na fakulte, ktorá v týchto dňoch vyústila do ukončenia pracovného pomeru s Danielom Matejom, Branislavom Dugovičom a tebou, čo hudobná obec prijíma s veľkým prekvapením až šokom. Ako k tomu došlo?

Celá kauza sa začala pred rokom tým, že nebol vypísaný konkurz na vedúceho katedry. V tom čase som bol vedúcim dva roky ja. Za ten čas som s dekankou fakulty prof. Alicou Vančovou v podstate nemal žiaden kontakt. Nebola voči našej práci vznesená ústna ani písomná výčitka. Mysleli sme si, že je všetko v poriadku. Potom sa odrazu nevypísalo výberové konanie na post vedúceho katedry. Za mojím chrbtom sa pani dekanka dohodla s profesorom Zamborským, a to skôr, než mi oznámila, že so mnou ako s vedúcim ďalej nepočíta. Ostali sme veľmi prekvapení a začali sme sa pýtať, čo sa deje, prečo nebolo vypísané výberové konanie a prečo padla takáto dohoda s pánom profesorom Zamborským bez toho, aby ktokoľvek iný z nás o niečom vedel. No a to bol začiatok procesu. Počas dvoch rokov môjho pôsobenia na poste vedúceho som chcel pokračovať v omladzovaní katedry a aj v tomto ohľade som narážal

na ťažkosti. Na Katedre hudobnej výchovy je jeden z problémov ten, že väčší priestor majú neaktívni ľudia po sedemdesiatke ako aktívni štyridsiatnici. Z toho vyplýva problém napríklad aj s garantmi odborov – s profesormi a docentmi. Generácia, ktorá je v strednom veku, nemá kedy získať akademické tituly, pretože na tejto katedre sú protežovaní ľudia v dôchodkovom veku, ktorí už navyše ani nemôžu garantovať študijné programy. Nemám nič proti starším ľuďom, ak sú to osobnosti formátu profesora Juraja Beneša, ktorí môžu učiť, dokedy vládzu, a v ktorých školy rady vidia nestorov svojho odboru. Na Pedagogickej fakulte je však takýchto osobností málo. Až na zopár výnimiek, akou je napr. profesor Mistrík alebo profesor Zsolt Cséfalvay z Katedry logopédie, ktorý má medzinárodné granty, publikuje v karentovaných časopisoch a je uznávanou vedeckou autoritou, tam nie je veľa osobností podobného formátu. Vysoké školy všeobecne nevytvárajú priaznivé podmienky pre strednú generáciu, a preto nastáva odliv mozgov do zahraničia. A to je najsmutnejšie. Nejde teraz konkrétne o môj džob, ale o to, že klíma na akademickej pôde je taká, že štyridsiatnik sa nemôže presadiť na vysokej škole, hoci má úspešnú profesionálnu činnosť, výbornú víziu a schválenú akreditáciu. Myslím si, že dôsledky vpádu ruských vojsk a mentalita, ktorá v nás ostala desaťročia, sú na slovenských vysokých školách stále živé. Panuje tu nesloboda, neaktívnosť ľudí a mlčiaca väčšina.

Vnímaš teda celý problém ako dôsledok pretrvávajúceho totalitného zmýšľania?

Jednoznačne. Boli sme – hoci len málo – kritickí, ale najmä sme asi boli iní a vyčnievali sme z radu. Väčšina ľudí na fakulte sa správa inak. Moja skúsenosť zo zasadnutí kolégia dekana, Danielova skúsenosť zo stretnutí senátu, ktoré absolvoval ako senátor, je, že ľudia sú tichí, poslušní, zašití, neaktívni, a vyhovuje im to tak, ako to je. Demokracia je ťažká pre tých, ktorí ju chcú dodržiavať, a ľahká pre tých, ktorí ju chcú zneužívať. Ja som učil na Pedagogickej fakulte sedem rokov a v konkurze som bol šesťkrát. Myslím si, že pani dekanka to používa ako nástroj šikany a spôsob, ako vzbudiť u zamestnancov strach a pocit, že o rok alebo o dva tu nemusia byť. To jej nakoniec vyčítali aj členovia akreditačnej komisie. Som najsmutnejší z tých osemdesiatich percent ľudí, ktorí sú na fakulte ticho. Problém našej spoločnosti, vrátane Pedagogickej fakulty, je mlčiaca väčšina.

Dostali ste z dekanátu relevantnú spätnú väzbu alebo kritiku na fungovanie Katedry hudobnej výchovy a prácu jednotlivých jej členov?

Niečo áno, ale sú to vymyslené a vykonštruované veci. V podstate bez vysvetlenia som prišiel o pozíciu vedúceho katedry a až keď sme neprestali klásť otázky, tak asi po štvrť

6 <u>hudohnų život</u> 9 | 2018

roku sme dostali nejaké odpovede. Napríklad, že som neskoro odovzdával príkazy na služobné cesty. Tie však napokon podpisovala pani dekanka a nemusela ich podpísať, takže dotyčný by jednoducho na služobnú cestu nešiel. Nič také sa však neudialo. Ostatné dôvody boli veľmi všeobecné a konkrétne odpovede sme nikdy nedostali. Myslím si, že to bola jednoducho averzia nepodložená racionálnymi dôvodmi.

Zvonka poznáme len isté útržky príbehu. Zohral v ňom rolu aj problém s akreditáciou vášho odboru?

Problém s akreditáciou bol tiež len vykonštruovaný. Rok po jej riadnom schválení bola v podstate bezo zmeny predložená na reakreditáciu, ktorá prebiehala kvôli zmene garanta všeobecno-pedagogických predmetov. Myslím si, že náš akreditačný spis bol otvorený vyslovene tendenčne z iniciatívy pani dekanky s cieľom rozložiť našu katedru. O akreditácii však rozhoduje akreditačná komisia, ktorá nám určila nejaké drobné formálne opravy a nemá s naším spisom problém. Po celý čas sme mali a máme aj podporu pani prorektorky Univerzity Komenského Kovačičovej, vedúceho akademického senátu pána profesora Ševčoviča, a dokonca aj samotného rektora Univerzity Komenského, pána profesora Mičietu.

■ Vieme, že fakulty majú systém hodnotenia práce svojich zamestnancov a v niektorých aspektoch môže byť nastavený tak, že nedáva veľký zmysel. Je o vás známe, že aktivít máte veľmi veľa. Boli ste spokojní, ako vašu prácu reflektoval tento bodovací systém?

Na našej škole sme sa v rebríčku hodnotenia umiestňovali na horných priečkach, takže sme to neriešili. Z dvesto zamestnancov boli vždy piati-šiesti členovia katedry hudobnej výchovy (Šiller, Matej, Dugovič, Šušková, Boroš a postupne aj Šuba) v prvej dvadsiatke v hodnotení zamestnancov. Problém bol skôr s komisiou Centrálneho registra evidencie umeleckej činnosti (CREUČ). Komisia, ktorá hodnotila naše výkony, evidentne nemá takmer žiadnu skúsenosť so súčasnou hudbou. Mne neuznali napr. umelecký výkon s Cluster ensemble, ktorý získal uznanie v USA a v Anglicku len preto, lebo nemám vyštudovaný elektrický klavír, ale "len" klavír na VŠMU. Máme totiž projekty, na ktoré zatiaľ nie sú v registri "škatuľky", takže časť výkonov sa nám vrátila a nebola zahrnutá do hodnotenia. Tomu sme však neprikladali veľkú váhu, lebo je to bežné a každej škole z rovnakých dôvodov zamietnu určitý počet výstupov. Je to debata, ktorá prebieha na celom Slovensku, a stáva sa, že sú ľudia rozhorčení, že sa im niektoré ich profesionálne výstupy nezarátavajú. Myslím si, že CREUČ treba doladiť a povytvárať nové kategórie a komisie CREUČ sa musia zorientovať v súčasnosti a nie žiť v minulosti. Chce to všetko čas, ale ten systém môže fungovať, a je dobré, aby sa postupne stal ukazovateľom

toho, že nie všetky školy majú kvalitných pedagógov. Niektoré z nich by možno mali jednoducho zaniknúť, lebo na Slovensku je podľa môjho názoru priveľa vysokých škôl.

Myslíš si, že tento systém hodnotenia, v ktorom pedagóg dostáva určité body za svoje mimoškolské profesionálne aktivity, je dobrým ukazovateľom kvality školy? Je to jeden z atribútov a dôležitý pilier, ale určite nie jediný. Vzniká tam napríklad otázka, prečo sa pedagógom na pedagogickej škole neuznáva do aktivít mimoškolská peda gogická činnosť. Tomáš Boroš ako jediný na

škole neuznáva do aktivít mimoškolská pedagogická činnosť. Tomáš Boroš ako jediný na Slovensku robí pravidelne a dlhodobo detské workshopy v Slovenskej filharmónii a na fakulte sa mu táto aktivita nepočíta. Pritom je pedagógom na Pedagogickej fakulte a učí, ako takéto workshopy robiť. Iným príkladom je medzinárodný vzdelávací projekt VENI ACADEMY, v rámci ktorého už deväť rokov

robíme workshopy po krajinách V4, a tiež sa

takže pedagóg musí byť naozaj vyzbrojený. Kto chce učiť hudbu, musí mať hudbu šialene rád a mal by o nej vedieť čo najviac. Napriek tomu stále zaznieva, že študenti majú hlavne sedieť v lavici a písať si poznámky z didaktiky. Inak povedané: "píšte všetci modrým perom, iná farba nebude."

U nás sa hudobno-pedagogický projekt odohrával tak, že sme na seminári so študentmi niečo pripravili a oni to museli hneď aplikovať na základnej škole. Teória didaktiky je, samozrejme, veľmi dôležitá, u nás sa jej veľmi intenzívne venoval kolega Boroš, ktorého považujem za jedného z najlepších hudobných didaktikov na Slovensku. Ešte dôležitejšie však bolo, že študenti tieto teoretické vedomosti aplikovali v praxi, pretože sme pedagogická fakulta, nie muzikológia alebo VŠMU. Naši študenti sa mali naučiť hlavne učiť, a to sa dá predovšetkým učením v teréne. Tento postoj sme museli mnohokrát vysvetľovať, ale nakoniec sme ho obhájili.



(foto: L. Gál)

nám nikde nemôžu zarátať. Systém je teda potrebné doladiť, pretože si myslím, že pedagógovia na pedagogickej fakulte by mali byť hodnotení aj za svoju pedagogickú prácu mimo školy. Umelci majú koncertovať, muzikológovia robiť vedu, no a je hádam dobre, keď učitelia pedagogiky (aj) učia.

Narážali ste na problémy aj v tom, ako vy ponímate hudobnú pedagogiku a didaktiku?

Áno, samozrejme, že sme narážali, pretože mojím hlavným zámerom bolo, aby študenti išli medzi deti a boli s nimi v čo najužšom kontakte. V pedagogike na Slovensku je stále kladený veľký dôraz na teóriu didaktiky, ale ja s tým nesúhlasím. Mám veľa priateľov, ktorí sú vynikajúci učitelia a nemajú skončenú pedagogickú fakultu. To, čo však majú, je vzťah k deťom a k tomu, čo učia. A to je základ. Dnešné deti vedia formulovať svoje názory oveľa skôr, ako to bolo u ľudí mojej generácie,

■ Mohol by si zhrnúť, kde konkrétne ten váš "terén" bol?

Mali sme vynikajúcu spoluprácu s cirkevnou základnou školou Narnia v Bratislave, kde chodili naši študenti robiť workshopy a učiť v rámci vyučovania. Okrem toho sme sa snažili študentov angažovať aj na renomovaných festivaloch a inštitúciách. S Tomášom Borošom robili workshopy v Slovenskej filharmónii a na Konvergenciách. Pohoda bola pod patronátom Evy Šuškovej, s ktorou študenti vytvorili dvoj- až trojdňový program v Stane hudby, kde sa striedali hudobné workshopy. Takže nebol som to len ja, ale aj ostatní kolegovia, ktorí napriek tomu, alebo možno skôr vďaka tomu, že sú špičkovými umelcami, majú aj silný pedagogický rozmer. Andrej Šuba systematicky brával študentov na koncerty do Slovenskej filharmónie a na rôzne festivaly vrátane Melos-Étos. Študenti museli potom písať reflexie koncertov, krátke semi-



nárne práce alebo recenzie. Daniel Matej sa snažil študentov vtiahnuť do súčasnej hudby aj cez svoj cyklus Hudba dneška v SNG. Či už to bola Eva Šušková,Tomáš Boroš, alebo Braňo Dugovič, snažili sme sa ich dostať do reálneho života.



(foto: L. Gál)

Vedia si vaši študenti postaviť vlastný workshop, naplniť nejakú tému a povymýšľať aktivity?

Áno, ale je to skôr menšina študentov, ktorí dokážu samostatne vytvoriť niečo také. Na to sme tam my a na to sú na škole, aby sme im pomohli takéto aktivity vytvárať a aby prebiehala naša supervízia nad ich prácou. Nápady, ktoré takto vzniknú, potom realizujeme spoločne, alebo ich do praxe uvedú už samostatne. Na ZŠ Narnia to prebiehalo tak, že za prítomnosti celej triedy a pedagóga postupne všetci odučili - mladší študenti v dvojiciach, starší samostatne – a následne sme urobili reflexiu. Každý študent mal teda možnosť počuť ohlas na svoju prácu v teréne od svojich spolužiakov aj odo mňa. Považujem to za najlepší spôsob, ako sa niečo naučiť, preto som to takto poňal.

Ako ty vytváraš svoje koncerty pre deti, v čom je pointa?

U mňa príprava detského koncertu pre väčšiu skupinu detí trvá tak dva-tri mesiace. Keď som robieval koncerty na Konvergencie, ktoré sú na jeseň, strávil som celé leto nad scenárom. Téma koncertu vždy vyplývala z toho, čím som aj ja sám aktuálne žil. Takže keď som mal obdobie, že som objavoval krásu ticha v hudbe, pripravil som koncert "Je ticho hudbou?". Keď ma zaujímala téma striedania metra v hudbe a fázových posunov napríklad u Steva Reicha, aj detský koncert bol o rytme. Mám pre seba niekoľko pravidiel pre tvorbu hudobných koncertov pre deti prvého stupňa ZŠ. Napríklad, nemal by trvať dlhšie než 45 minút a určite by v ňom mala prevažovať hudba. Vždy som mal pravidlo, že poviem maximálne dve až tri vety a potom sa hneď musí niečo diať. Aktivity sa často striedajú

a snažím sa do nich zaangažovať deti, ale aj dospelé publikum. Dobrý detský koncert musí byť aj trochu vtipný a musí mať nejaký moment prekvapenia. To sú také základné "hinty". Napríklad, jeden z najkrajších zážitkov som mal, keď som dal dieťaťu dirigent-

skú paličku. Začalo ňou mávať a nič sa nedialo. Povedal som mu, nech sa otočí k publiku a skúsi mávať napravo. V publiku som mal zbor a keď dieťa začalo mávať, ozvala sa nečakane hudba a začal znieť kánon. Bol to moment prekvapenia pre všetkých a bolo to veľmi pekné.

Viacerí členovia tvojho tímu sú známi aj svojimi improvizačnými projektmi. Bola aj improvizácia súčasťou výučby na Pedagogickej fakulte? Tento nový rozmer – improvizáciu a hru otvorených grafických partitúr – prinášal Daniel Matej. Je to hudba, ktorá sa dá veľmi dobre využiť práve na pedagogický účel, pretože

v triede sa často stane, že máte veľmi rôznorodé nástrojové obsadenie – napríklad tri flauty, dva klavíry, jeden bubon a gitaru - , takže notovanú hudbu si v tomto zložení, so študentami nezahráte. Hra z grafických partitúr umožňuje pracovať s rôznorodými nástrojovými zoskupeniami a navyše vedie k improvizácii a kompozícii, čo je neodmysliteľná časť hudobnej pedagogiky. Zároveň sme mali aj predmet, kde Marián Lejava, ktorý u nás dva roky externe pôsobil, niektoré skladby upravil pre potreby jednotlivých ročníkov. Pre Mariána ako skladateľa to nebol problém, a tak hral so študentmi Bernsteina, Bokesa, aj svoju skladbu. Okrem toho sme mali aj jazzový ansámbel pod vedením Nikolaja Nikitina, kde mali študenti možnosť získať základy jazzu. Hrali spoločne bluesovú dvanástku, v ktorej každý študent musel predviesť svoje sólo. U študentov to malo veľký úspech.

Máš veľa manažérskych skúseností a si zvyknutý organizovať aj veľké projekty a pracovať s ľuďmi, či už na Slovensku, alebo v zahraničí, v občianskom združení aj v akademickom prostredí. Čo je podľa teba potrebné, aby mohol vzniknúť dobrý projekt?

Posledné dva roky som žil v takej nádeji, že ten rozmer občianskych združení, kde všetko vzniká zdola a ľudia tam robia preto, že chcú, sa dá preniesť aj do štátnej inštitúcie. Chvíľku sa nám to aj darilo a mohli sme pracovať slobodne, ale ten proces bol umelo zastavený. Pri manažovaní rôznych projektov a festivalov som sa naučil, že asi najťažšie je dať dohromady tím ľudí. Pri projekte sa môžu stretnúť ľudia, ktorí sú veľmi kvalitní a majú radi to, čo robia, no napriek tomu si vôbec nemusia porozumieť. Jeden napríklad potrebuje dlho

premýšľať a iný je, naopak, nervózny, keď sa vedú dlhé rozhovory. Je naozaj veľké umenie nájsť ľudí, ktorí budú ochotní spolupracovať, a potom z nich vytvoriť tím, pretože pracovná skupina ešte nie je tímom. Je to veľká výzva pri každom projekte.

Podarilo sa vám vytvoriť tím na katedre hudobnej výchovy?

Postupne sme ho vytvárali prostredníctvom stoviek rozhovorov, diskusií, niekedy aj hádok a napätia a následného vyjasňovania vecí. To všetko s nesmierne pozitívnym nábojom a s tým, že sme mali priateľské vzťahy. Bola to úžasná cesta, v ktorej som kládol dôraz na veľmi pravidelné stretnutia, až to kolegom liezlo na nervy, no súhlasili a obľúbili si ich, lebo videli, že naše stretnutia prinášajú ovocie. Nanovo sme vytvorili víziu katedry a začali sme ju napĺňať. Veľmi si na svojich kolegoch vážim, že tento proces absolvovali so mnou, pretože to nebolo jednoduché.

Čo pre teba znamená, že sa to takto náhle skončilo?

Pre mňa sa skončilo len to, že sa nebudem fyzicky pohybovať na Pedagogickej fakulte, ale vyzbrojilo ma to a ak by som ešte niekedy dostal ponuku učiť na takomto type školy, mám jasnejšiu predstavu, ako to poňať. Na druhej strane, keby som mal znova učiť, musel by som detailne poznať podmienky. Vysoké školy na Slovensku sú v obrovskej kríze a nechcú si to pripustiť. Univerzitu by nemal vyštudovať každý, mala by to byť top vzdelávacia inštitúcia, z ktorej vychádza elita krajiny. Zo zahraničia poznáme viacero modelov, ako to dosiahnuť. Som veľmi zvedavý, či to dokážeme aj na Slovensku.

Ivan ŠILLER študoval hru na klavíri v Bratislave (VŠMU) a v Gente (Kráľovské konzervatórium), ako štipendista v USA (Tanglewood Music Center), Kanade (Banff Centre for the Arts) a v Nemecku (Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt). Venuje sa interpretácii súčasnej hudby, ansámblovej i sólovej hre a je organizátorom hudobných a edukačných projektov. V roku 2008 pripravil festival zameraný na prezentáciu dobového nástroja z roku 1815 - Hammerklavierfestival, o rok neskôr uviedol so študentmi VŠMU slovenskú premiéru skladby Steva Reicha Six pianos a pripravil aj ďalšie koncerty v tomto netradičnom obsadení. Predsedá Slovenskej sekcii Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu (ISCM · Slovak Section), s ktorou pripravil v roku 2013 ISCM World New Music Days. S Cluster ensemble vydal CD Cluster Ensemble Plays Philip Glass pod hlavičkou kovydavateľstvom Orange Mountain Music. Aktuálne sa začína jeho koncertné turné s Ensemble Ricercata po viacerých mestách Slovenska, s projektom VENI ACA-DEMY sa chystá do New Yorku na krst nového CD Elliott Sharp a VENI ACADEMY. Nedávno vydal svoje prvé sólové CD Fifty so skladbami od slovenských aj svetových skladateľov, ktoré vznikli pri príležitosti narodenín Daniela Mateja.

9 | 2018

Doteraz neznáme dokumenty organárskej rodiny Pažických z Rajca



V 70. a 80. rokoch minulého storočia dvaja slovenskí bádatelia, Otmar Gergelyi a Karol Wurm, vo viacerých štúdiách a v osobitnej knihe publikovali výsledky svojich výskumov o historických organoch na Slovensku. Jedna z najdôležitejších organárskych dielní na území bývalého Uhorského kráľovstva v 18. storočí bola založená v Rajci (bývalá Trenčianska župa) členmi rodiny Pažických v polovici 18. storočia. Organy sa tu vyrábali ďalšími generáciami rodiny až do konca 19. storočia. Vo svojej knihe venovali autori samostatnú kapitolu činnosti rajeckej dielne. Je síce pravda, že tejto problematike boli venované ďalšie články a štúdie na začiatku nášho storočia, o činnosti dielne sa však nenašli žiadne novšie významnejšie dokumenty a stále chýba ich komplexné spracovanie.

Bývalý organ z františkánskeho kostola v Ostrihome dnes stojí v Kostole sv. Imricha v obci Pusztaszabolcs (Maďarsko, župa Fejér) a patrí k organom, ktoré boli prestavané v dielni rodiny Pažických (Hock, 2004/2005). O reštaurovaní organu (v rokoch 2002–2004) bola uverejnená správa na internetovej stránke fary, ktorú si všimol Jenő (III.) Pazsiczky z Budapešti, pravnuk posledného organárskeho majstra, Jána (II.) Pažického. Od neho sa dozvedeli organológovia, že vo vlastníctve rodiny sa nachádza takmer 90 dokumentov, listov, kresieb, predmetov z pozostalosti organárov a ich potomkov. Tieto dokumenty priniesli nové, dôležité poznatky o dejinách a činnosti rodiny Pažických a poskytli hodnotnú pomoc pre ďalšie výskumy v tejto oblasti.

Organári z rodiny Pažických

Gergelvi a Wurm vo svojich dielach spomenuli menovite viacerých rajeckých organárov, z matričných kníh sa však nepodarilo zostaviť rodokmeň organárskej rodiny, keďže v predmetnom období žilo v Rajci viacero rodín s priezviskom Pažický. Gergelyi a Wurm mohli len skonštatovať, že sa tomuto remeslu venovali minimálne tri generácie rodiny (Gergelyi - Wurm, 1980, s. 165; Gergelyi - Wurm, 1989, s. 243). Pomocou niektorých rodinných dokumentov zbierky a matričných kníh sa nám podarilo identifikovať väčšinu organárskych majstrov a aspoň v hrubých obrysoch načrtnúť rodokmeň Pažických. Ide o nasledovné dokumenty: latinská listina provinciála salvatoriánskej provincie františkánov z konca 70. rokov 18. storočia vydaná pre Joannesa (I.) Pażiczkého a manželku Annu, ako aj pre dospelých synov menom Martinus, Georgius a ich manželky, Elisabetha a Antonia, o ich prijatí do františkánskej konfraternity; ďalej trocha záhadný rodokmeň vyhotovený v maďarskom jazyku 31. decembra 1899 v Rajci, text napísal ceruzkou Jenő (I.) Pazsiczky, ako aj latinské a slovenské výpisy z matričných kníh, vydané 1944 v Rajci.1



Prvá strana rukopisnej dielenskej knihy (foto: archív)

Z uvedených dokumentov vysvitlo, že organárstvu sa venovali štyri generácie rodiny. Zakladateľom dielne bol nepochybne Ján (I.) (okolo 1725–1797). Ako ďalší organár prvej generácie sa v odbornej literatúre spomína Ondrej Pažický (Wurm - Gergelyi, 1975, s. 124, 134, 153; Gergelyi -Wurm, 1980, s. 133; Gergelyi -Wurm, 1989, s. 246, 252, 269), jeho meno sme však nenašli ani v pozostalosti, ani v rajeckých matrikách. V matričných knihách sa vyskytuje meno hodinára Juraja (I.) (okolo 1737-1789), pravdepodobne ide o mladšieho brata organára Jána (I.), ktorý sa spomína aj v lexikóne Korabinského (1786, s. 594). Martin

(1752–1834) a Juraj (II.) (1754–1821), synovia Jána (I.), patrili k druhej generácii organárov. V tretej generácii pokračoval v organárstve syn Juraja (II.), Juraj (III.) (1785–1859). Deťmi Juraja (III.) boli *Joannes Antoninus* (1819–1896) a *Petrus* (*1821), ktorí boli v druhej polovici 19. storočia členmi poslednej generácie organárov. Potomkovia Jána (II.) už nepokračovali v rodinnej tradícii. Eugen (I.) vyštudoval za právnika, okrem toho publikoval rad štúdií z oblasti entomológie. Alexander sa presťahoval do mesta Kaposvár v Šomodskej župe, kde v rokoch 1910–1947 ako učiteľ kreslenia a prírodovedy vyučoval mnoho generácií žiakov. Okrem toho bol činný aj ako maliar a lepidopterológ (Bližšie pozri: Hock – Enyedi, 2017, s. 33–34). K zostaveniu kompletného rodokmeňa rodiny však budú potrebné ďalšie výskumy.

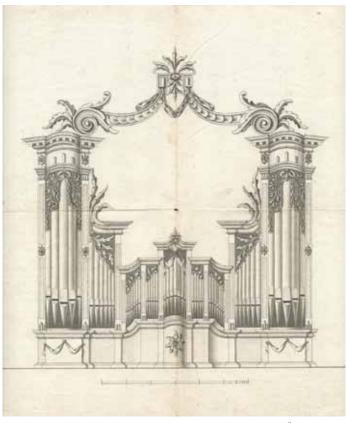
Zoznam diel

Členovia rodiny Pažických o organoch, ktoré boli zhotovené v ich dielni, viedli pod názvom *Specificatio contractuum* tzv. dielenskú knihu v slovenskom jazyku, ktorá vyšla tlačou v rokoch 1875–1876 (o. V.,



→ 1875, 1876). Podľa tejto knihy bolo v dielni zhotovených takmer dvesto nových organov. Nie je známe, kde sa v súčasnosti nachádza originál tejto knihy. Názvy obcí v zozname diel sa pokúsil identifikovať ako prvý Marian Alojz Mayer (Mayer, 2006)².

Zoznam organov, ktorý bol nájdený v pozostalosti, je odpisom originálu a bol vyhotovený a doplnený o ďalšie zápisky z rokov 1876–1894 Jánom (II.) Pazsiczkým, dokument bol napísaný v slovenskom jazyku a je vlastne identický s dávnejšie uverejneným zoznamom, ktorý však bol doplnený o nové údaje. Na základe analýzy zoznamu možno konštatovať, že väčšina organov (asi 70 percent) bola zhotovená na objednávku obcí a miest v blízkosti Rajca, tieto lokality sa nachádzali v Trenčianskej, Turčianskej a Nitrianskej župe. Viac ako polovica (57 percent) organov mala 6–8 registrov, viac ako pätinu (22 percent) predstavovali väčšie organy s 9–12 registrami. Z najväčších organov (17–25 registrov) bolo vyhotovených 12 kusov.



Návrh organa, ktorý bol vyhotovený v roku 1842, lokalita: Čadca (foto: archív)

Na základe počtu vstavaných registrov možno činnosť dielne rozdeliť na dva dlhšie časové úseky. Prvá etapa trvala takmer pol storočia: od roku 1757 až do roku 1803. V tejto etape bolo zhotovených spolu 126 nových, resp. rozšírených nástrojov. V roku 1768 opustilo dielňu už 32 registrov, od tohto roku až do roku 1803 sa priemerný počet registrov pohyboval okolo 27–28 ročne. Druhá etapa trvá od roku 1804 až do posledného záznamu v roku 1894. V tomto období bolo predaných v priemere 6–7 registrov, tzn. menej ako 25 percent produkcie z predošlej etapy. Od roku 1878 sa v dielni robili najmä opravy a menšie úpravy organov.

Podľa súčasného stavu výskumu dodnes sa zachovala asi pätina, teda okolo 40 organov zhotovených v dielni Pažických. Dve tretiny z nich sa zachovali úplne alebo čiastočne, čo je 13 percent všetkých zhotovených nástrojov. V prípade tretiny organov sa zachovala len organová skriňa alebo jej časť (bližšie pozri: Wurm – Gergelyi, 1975; Gergelyi – Wurm, 1980; Gergelyi – Wurm, 1989; Mayer, 2006).

Zbierka kresieb

Najväčšiu časť pozostalosti tvorí zbierka kresieb. Z obdobia spred konca 19. storočia, keď sa začala rozvíjať továrenská výroba organov, podobná kolekcia z pozostalosti organárskych majstrov z Uhorska, doteraz nebola známa. Na listoch sú väčšinou zobrazené prospekty organov

(46 kresieb), a to vo frontálnom pohľade, doplnené spodným pohľadom. Na väčšine listov dole je uvedená aj mierka použitá na danej kresbe. Podľa kótovacej čiarky možno predpokladať, že ide o viedenskú siahu, stopu a viedenský palec. Na niektorých listoch vidno podpis Juraja (III.) a Jána (II.). Na základe štýlových odlišností je však pravdepodobné, že séria kresieb pochádza od troch alebo štyroch osôb. Na základe nápisov, štýlov a vodoznakov kresby vznikali v období od konca 18. do konca 19. storočia. Kresby väčšinou mohli slúžiť ako prílohy k ponúk, resp. ako vzory. Medzi kresbami prospektov sa zachovali názvy obcí *Zárjets* a *Dlhepole* (t. j. Dlhé Pole), ktoré sa nenachádzajú v rukopisnej dielenskej knihe. Na základe pečiatok boli do obidvoch lokalít objednané organy s organovými skriňami, ktoré sú vyobrazené na kresbách.



Pečať Georgiusa Pazsiczkého (1785–1859) (foto: archív)

Zachované prospekty, resp. prospekty na kresbách, pozostávajú z rovinatých, konvexných a konkávnych píšťalových polí a veží. Kombináciou týchto základných prvkov vznikli tri hlavné typy a niekoľko podtypov organových skríň, symetrickým rozšírením o ďalšie organové polia a ich kombináciou bolo možné v dielni zhotoviť nástroje rozmanitých foriem.

V zbierke chýbajú kresby organov z prvých troch

desaťročí fungovania dielne. Mnohé zachované kresby však vznikli podľa predlôh z tohto obdobia, lebo na kresbách z 19. storočia sa stretneme s barokovými variantmi skríň, ktoré boli zhotovené v rajeckej dielni pred viacerými desaťročiami. Skrine s klasicistickými prvkami (kompaktný nábytok ohraničený rovnými líniami), ktoré sa objavujú na organových skriniach vyrobených vo viedenských a ostatných uhorských dielňach už v prvej a druhej dekáde 19. storočia, sa v dielni Pažických začali vyrábať až v 50. rokoch 19. storočia a vyrábali sa paralelne s barokovými skriňami až do konca 70. rokov. V zbierke sa nachádza očíslovaná akvarelová kresba, ktorá znázorňuje oltár v štýle klasicizujúceho baroka. Na základe toho sa môžeme domnievať, že v dielni sa vyrábali aj iné časti vybavenia interiéru kostolov. V pozostalosti sa nachádzajú ďalšie písomné dokumenty, listy a zmluvy, napísané po latinsky, slovensky a maďarsky, štyri pečate a obraz (olejomaľba) sediaceho muža v stredných rokoch – ide pravdepodobne o podobizeň Jána (II.) Pažického.

Keďže ide o zbierku, ktorá je mimoriadne významným a jedinečným svedectvom nielen o činnosti rajeckej dielne, ale aj celého uhorského organárstva, jej opis bol publikovaný v osobitnom albume, (s maďarským, slovenským a nemeckým textom) aj s fotografiami veľkej časti pozostalosti.³

Bertalan HOCK, Pál ENYEDI preklad: Gizella SZABÓMIHÁLY

Literatúra:

GERGELYI, Otmar – WURM, Karol, Historische Orgeln und Gehäuse in der Ostslowakei. In: Acta Organologica, Bd. 22, 1991, s. 13–104.
GERGELYI, Otmar – WURM, Karol: Historické organy na Slovensku / Historische Orgeln in der Slowakei. 2. vyd. Bratislava: Opus 1989.
GERGELYI, Otmar – WURM, Karol: Historische Orgeln und Gehäuse in der Westslowakei. In: Acta Organologica, Bd. 14, 1980, s. 11–170.
HOCK, Bertalan: A pusztaszabolcsi barokk orgona restaurálása. In: Magyar Egyházzene, 2004/2005, roč. 12, č. 1, s. 87–96.

HOCK, Bertalan – ENYEDI, Pál (Red.): A Pazsiczky-hagyaték. Rajzok és dokumentumok egy XVIII–XIX. századi felső-magyarországi orgonaépítő műhelyből – Pozostalosť rodiny Pažických. Kresby a dokumenty

z organárskej dielne pôsobiacej na Hornom Uhorsku v 18.–19. storočí – Der Pazsiczky-Nachlass. Zeichnungen und Dokumente einer oberungarischen Orgelwerkstatt im XVIII. und XIX. Jahrhundert (*Musica Sacra Hungarica 3*). Budapest: LFZE Egyházzenei Kutatócsoport 2017. CHUDÁ, Júlia: Organárska dielňa Pažickovcov. Bratislava: Filozofická fakulta Univerzita Komenského 2007. (Diplomová práca) KLINDA, Ferdinand: Organ v kultúre dvoch tisícrocí. Bratislava, Hudobné centrum 2000.

KORABINSKY Johann Matthias (ed.): Geographisch-historisches und Produkten-Lexikon von Ungarn [...]. Preßburg, Weber und Korabinsky 1786. MAYER, Marian Alojz: Pažický z Rajca. In: Marek CEPKO, Marian Alojz MAYER (et al.), Organy a organári na Slovensku 1651–2006. Bratislava, Hudobné centrum 2006. Online: http://organy.hc.sk/web/src/organar.php?first=all&roky=&orid_a=10 (30.11.2017).

MAYER, Marian Alojz: Organárska dielňa rodiny Pažických. In: Adoramus Te, roč. 3, 2000, č. 2, s. 26–28.

MAYER, Marian Alojz: Organy z Rajeckej dielne Pažických v Kovarciach a v Moravanoch nad Váhom. In: Adoramus Te, roč. 5, 2002, č. 1, s. 20–22; [o. V.], (O slawnej organárskej rodine Pažických w Rajci). In: Katolické

Noviny, roč. 6, 1875, č. 13, s. 100; č. 22, s. 149; č. 23, s. 158; roč. 7, 1876, č. 2, s. 14–15; č. 4, s. 29; č. 8, s. 62; č. 9, s. 71.

SLYŠKOVÁ, Pavla: Barokový organ v kostole sv. Petra a Pavla v Pruskom. Brno: Filozofická fakulta Masarykovej Univerzity 2015. (Bakalárska práca) https://is.muni.cz/th/415915/ff_b/Masarykova_univerzita.pdf (30.11.2017). WURM, Karol – GERGELYI, Otmar: Historische Orgeln und Gehäuse in der Mittelslowakei. In: Acta Organologica, Bd. 9, 1975, s. 113–165.

Poznámky:

- 1 V prameňoch sa mená a priezviská členov rodiny vyskytujú v latinskej, slovenskej i maďarskej podobe. V tomto článku sú kurzívou vytlačené mená, ktoré sa uvádzajú tak, ako sa vyskytujú v prameňoch. Okrem týchto prípadov sa mená členov rodiny píšu podľa slovenského pravopisu.
- 2 Mayer pri viacerých zákazkách uvádza aj názov kostola alebo názov cirkvi.
- 3 HOCK, Bertalan ENYEDI, Pál: A Pazsiczky-hagyaték. Rajzok és dokumentumok egy XVIII–XIX. századi felső-magyarországi orgonaépítő műhelyből Pozostalosť rodiny Pažických. Kresby a dokumenty z organárskej dielne pôsobiacej na Hornom Uhorsku v 18.–19. storočí Der Pazsiczky-Nachlass. Zeichnungen und Dokumente einer oberungarischen Orgelwerkstatt im XVIII. und XIX. Jahrhundert (Musica Sacra Hungarica 3). Budapest: LFZE Egyházzenei Kutatócsoport 2017.

Hasseho Marc'Antonio e Cleopatra v Dome Albrechtovcov

Na záver minulej sezóny pripravila **Musica** aeterna pod vedením **Petra Zajíčka** milovníkom starej hudby mimoriadny zážitok – scénické predvedenie serenaty *Marc'Antonio e Cleopatra* Johanna Adolfa Hasseho (1699–1783). Premiéra sa uskutočnila 22. 6. na nádvorí domu Albrechtovcov, dve reprízy v nasledujúcich dňoch museli byť, žiaľ, pre nepriaznivé počasie preložené do Kostola klarisiek, ktorý nie je z hľadiska akustických i priestorových pomerov na takéto podujatia veľmi vhodný. Predstavenia boli určené na podporu dokončenia rekonštrukcie Domu Albrechtovcov, ktorá sa dostala do záverečnej fázy.



(foto: www.sury.sk)

Hasseho rané dielo (s podtitulom "dramma per musica"), ktoré vzniklo počas jeho prvého dlhého pobytu v Taliansku, je prekvapivo zrelé. Kvalitou vôbec nezaostáva za hudbou iného Talianmi milovaného "Sasa" – G. F. Händla. Viaceré virtuózne, no i pomalé árie majú skutočne "händlovské" parametre, vôbec sa nemožno čudovať, že Hasseho opery boli veľmi obľúbené ešte i v druhej polovici 18. storočia a že si ho tak veľmi vážil napríklad Mozart... (NB. Do zabudnutia upadol až v 19. storočí, ale vtedy sa neuvádzali ani Händlove opery, tento operný velikán zažil renesanciu až v minulom

storočí; Hasse na ňu čaká v podstate – neprávom – dodnes...) Materiálovo je toto približne 90-minútové "dielko" (úvodzovky sú náležité iba v porovnaní s operou seriou) úžasne bohaté. Najmä v druhej polovici Hasse umne využíva aj prudké kontrasty v áriiách da capo (v strednom dieli), dramatické zastavenia, recitativo accompagnato a pod.

Predstavenie Hasseho serenaty bolo skutočnou udalosťou, nielen kvôli nádhernej hudbe či kvalitnému naštudovaniu Musiky aeterny a výkonom sólistiek - Martiny Masarykovej a Jarmily Balážovej -, ale aj vďaka réžii Tomáša Surého, ktorý sa podieľal spolu s Annou Revickou aj na kostýmoch a scéne. Nádvorie albrechtovského domu sa veľmi dobre hodí na takéto inscenácie (hoci u serenaty nebola inscenačná zložka na rozdiel od opery serie primárna). Musica aeterna je už dlhodobo známa poctivým naštudovaním každého diela, tak to bolo aj v tomto prípade. Zvuk orchestra časom "zmäkol", je veľmi kultivovaný a hoci Peter Zajíček nasadil vo virtuóznych, rýchlych áriách svieže tempá, neboli prehnane módne "talianske", obe sólistky i orchester ich bez problémov zvládli. Na celkovo veľmi presvedčivej hudobnej stránke má nemalú zásluhu aj bohato obsadené a dostatočne farebné continuo (okrem tradičného čembala a violončela aj teorba, chitarrone a baroková gitara), čo je osobitne dôležité v recitatívoch, ale aj pri stvárnení konkrétnych afektov v áriách. Sólistky podali v "neľudských" podmienkach doslova heroický výkon – na premiére bolo 15°C, pre dážď muselo byť predstavenie dokonca na polhodinu prerušené. Sopranistka Martina Masaryková patrí u nás k tým výnimočným speváčkam, ktoré si vôbec môžu dovoliť spievať extrémne náročnú ("kastrátsku") hudbu s bohatými koloratúrami a ozdobami. Part Kleopatry bol totiž pôvodne pri premiére (Neapol 1725) určený pre Farinelliho, najslávnejšieho

kastráta v dejinách. Z dnešného pohľadu je to trochu kuriózne, rolu Marca Antonia spievala vtedy zasa slávna primadona Vittoria Tesiová, teda už pôvodné obsadenie bolo v podstate nezvyčajné ("prehodené"). Tejto postavy sa zo speváckej i hereckej stránky veľmi úspešne zhostila nádejná mladá altistka Jarmila Balážová. Prevažne lyrické árie vyhovovali výborne jej mäkkému, zamatovému hlasu. Obe speváčky predviedli hudobne veľmi vkusné ozdoby a kadencie v áriách da capo.

Osobitnú zmienku si zaslúži režijná koncepcia. Prístup Tomáša Surého je veľmi citlivý, s minimálnymi prostriedkami dosahuje maximálny účinok – to je svedectvo dobrého "kumštu". Drámu vzťahu dvoch ľudí (o nejaký "dej" v serenate všeobecne nejde) nielenže "zaodel" do dobových barokových kostýmov s minimálnymi rekvizitami (kreslo/trón, kord, dýka, had v krabičke), ale využil aj priestor, použil v podstate barokové svietenie scény, a najmä úsporný pohyb a dobovú gestiku (pozná ju veľmi dobre), pričom každý jeden drobný úkon, postavenie ruky, prstov, hlavy korešponduje v dobovom ponímaní s afektmi obsiahnutými v slove i v hudbe. Výsledkom nebolo žiadne statické "barokové" divadlo, nejaká "starina", naopak, réžia vtiahla diváka/poslucháča poctivo stvárnenými detailami obsahu libreta a hudby naplno do diela, takže sa nemohol ani na okamih nudiť, resp. cítiť sa ako na "kostýmovanom koncerte". Svedčiť by o tom mohla i spontánna pozitívna reakcia publika, ktorého časť určite neovláda (detailne) tento základný "vokabulár" dobovej hereckej techniky a inscenačnej praxe. Len trochu škoda, že v programe sa neobjavil kompletný preklad libreta (ale iba stručný obsah árií, recitatívov a dvoch duet); ako sa však ukázalo, pre publikum to nebol zásadný problém. Tak réžiu, ako aj nádhernú Hasseho hudbu v podaní Musiky aeterny i sólistiek prijalo právom veľmi pozitívne. Verme, že uvedenie Hasseho serenaty bolo iba začiatkom novej tradície, lebo nádvorie domu Albrechtovcov je na takéto predstavenia priam predurčené.

Ladislav KAČIC



Na bratislavskej scéne je už viacero rokov neprehliadnuteľnou postavou. Pozornosť vzbudil hneď pri začiatkoch svojho štúdia na VŠMU ako hybná sila mladého skladateľského zoskupenia 4tones a v tandeme so svojím kolegom a súpútnikom Matúšom Wiedermannom aj ako interpret pohybujúci sa s ľahkosťou medzi oblasťami komponovanej hudby, voľnej improvizácie či elektroakustickej tvorby. Meno si však získal aj ako autor filmovej a divadelnej hudby a v neposlednom rade aj ako organizátor – hlavne v pozícii vedúceho unikátneho edukačného projektu Kompozičné laboratórium. Skladateľ mnohých tvárí a jeden z najmladších pedagógov Konzervatória v Bratislave Marián Zavarský.

Pripravil Robert KOLÁŘ

Len nedávno si sa vrátil z Číny, kde si pochodil kultúrne centrá rôznych provincií, aby si sa oboznámil s čínskou tradičnou hudbou. Za posledné dva roky to bola už tvoja druhá návšteva tejto krajiny. Prečo práve Čína a jej

Je to do istej miery vecou zhody okolností. Čo sa týka poslednej návštevy, bolo to vďaka ponuke, ktorá prišla na Konzervatórium: vyslať aspoň jedného skladateľa zo Slovenska do projektu určeného pre skladateľov strednej a východnej Európy s názvom Field Trip, ktorý zahŕňal cestovanie po Číne a spoznávanie jej tradičnej hudby. Ani chvíľu som neváhal, poslal som do Číny svoje portfólio a asi o dva mesiace neskôr mi odpovedali, že so mnou rátajú. Oboznámili sme sa s tradičnou čínskou operou, piesňami, folklórom z rôznych provincií vrátane Vnútorného Mongolska na severe krajiny. To bola pre mňa osobne možno najzaujímavejšia časť celej cesty, našiel som veci, s ktorými som sa nikdy predtým naživo nestretol.

Naša bežná predstava o čínskej hudbe je taká, že ide o jednoduchú pentatoniku a jej variácie...

Práve tam som zistil, že v stredných a južných provinciách nepozostáva len zo základných piatich tónov, ale aj z množstva citlivých tónov a mikrointervalov. Pentatonika býva často ozvláštnená nečakanými spojmi tónov. Hudba Vnútorného Mongolska je však úplne iná, používa predovšetkým alikvotný spev. Vedia ho aj deti a bolo to neskutočné. Sedemroční chlapci dokázali nasadiť priam neuveriteľný hrdelný spev. Tu som sa aj po prvýkrát stretol s nádhernými heterofonickými spevmi. Starešina začne predspevovať a nasleduje ho obrovský zbor spievajúci heterofonickým spôsobom, čo má mimoriadnu silu, hlavne ak stojíš uprostred nich. Sú to ťahavé spevy v širokom ambite a akoby v nedokonalom unisone, sú plné glissánd a znejú úžasne. Podstatnú zložku pobytu tvorilo štúdium tradičných čínskych nástrojov - erhu,

pipa, gudžin a ďalšie. Mali sme workshopy s interpretmi, ktorí nám vysvetľovali, ako sa na nich hrá a ako sa pre ne zapisuje hudba. Bolo nás dvadsaťsedem, od Estónska po Macedónsko, a výstupom projektu boli objednávky na skladby pre Forbidden City Chamber Orchestra. Premiéry by sa mali odohrať o rok v Pekingu a Šanghaji.

Súbory tradičnej hudby boli pre Čínsku ľudovú republiku vítaným nástrojom propagandy. Necítil si v pozadí tejto iniciatívy aj takýto motív?

Musím sa priznať, že áno. Museli sme sa občas štylizovať do rôznych pozícií na fotografiách, aby šéfovia usporiadateľov videli, že sme navštívili dôležité miesta, zúčastnili sa na rôznych diskusiách a podobne. Na druhej strane však bolo veľmi zaujímavé dozvedieť sa, ako to tam funguje po manažérskej stránke, ako získavajú peniaze na projekty. Jednotlivé centrá sa musia spájať, aby mohli projekty financovať. Nie je to také jednoduché, že si niekto "zhora" niečo vymyslí a automaticky sa to uskutoční. V jednom z kultúrnych centier mali nápad urobiť skladateľský projekt, ktorý však neschválilo vedenie. No neskôr sa o ňom dozvedel ktosi z čínskeho ministerstva kultúry a nápadom bol nadšený. Keď ministerstvo rozhodlo, že sa projekt zrealizuje, všetci sa museli podriadiť. Áno, bolo cítiť aj pozadie politiky, no objednávky na kompozície, ktoré sme dostali, sú celkom slobodné a okrem časových nemajú žiadne obmedzenia.

■ S tradičnou hudbou si prišiel do kontaktu aj počas svojich predchádzajúcich ciest – do Indie, strednej Ázie či Iránu. Ako rozšírili tvoj hudobný obzor tieto oblasti?

Žiaľ, so spolucestujúcimi sme neboli na žiadnom väčšom koncerte, no napríklad v Indii sme si zaplatili kurz hry na shehnai, dychovom nástroji typu zurny. Zaujímavé na tom bolo najmä to, že síce používajú napríklad aj durovú stupnicu ako my, no jej tóny sú "zaobalené" v mikrointervaloch. Cesty po Strednej Ázii boli predovšetkým o pocite z krajiny a z miestnych ľudí, bolo to nesmierne obohacujúce po osobnostnej stránke. To sa premietlo do mojej kompozície Sun of Aral pre sláčikový orchester a elektronickú stopu. V Iráne sme zasa boli v múzeu tradičných, prevažne perzských nástrojov, ktoré otvorili špeciálne pre nás, lebo tam práve prebiehala rekonštrukcia. Najprv sa veľmi ospravedlňovali, že majú zavreté, no asi o polhodinu neskôr za nami prišli, a keďže sme pricestovali z ďalekého zahraničia, vpustili nás dnu. A nielen to, usporiadali pre nás malý koncert s typickou perzskou hudbou; mikrotonálne spevy, sláčikový, dychový nástroj a rámový bubon.

■ Všetku túto hudbu možno definovať aj ako modálnu. A zdá sa mi, že modalita bola jedným z tvojich východiskových princípov – aspoň čo sa týka tvojej ranej tvorby. Nielen

12 <u>hudoþn</u>ų život 9 | 2018

preto, že si napísal *Rondo modal* pre husle a klavír, ale napríklad aj v *Hajaju, hajaju* – úpravách či adaptáciách slovenských ľudových piesní pre klavír, ktoré reflektujú Bartóka alebo raného Kardoša.

Presne tak. A ešte k tomu bezprostredný pocit – zabudneš na Bartóka aj na Kardoša a riadiš sa len tým, čo ti dobre znie, podľa tvojho estetického vkusu. V Hajaju, hajaju z prvého roku môjho štúdia na VŠMU som vychádzal z dvoch zdrojov. Prvým bola moja vlastná pamäť, spomienky na to, ako mi rodičia ako malému spievali jednu z tých piesní - Slniečko horúce – a niekoľko ďalších, ktoré si pamätám z detstva. Druhým zdrojom boli zbierky, Bartókove Slovenské spevy. Mnohokrát som sa len dal unášať harmóniou, ktorá sa mi esteticky vyhovovala. A modálnymi prvkami, zníženým šiestym, zníženým siedmym stupňom a podobne. Rondo modal, moja absolventská práca na konzervatóriu, vychádza z lokrickej stupnice a jej variantov a na podobnom princípe som postavil aj neskoršiu Sonátu pre klavír. Molová stupnica so zníženým druhým a piatym stupňom obsahuje veľké napätie a melodicky mi veľmi vyhovuje.

no myslím si, že to nebola práve jeho šálka kávy, čo samozrejme chápem. Napodiv sa však ozvali niektorí rovesníci, spolužiaci s reakciami typu "prečo ľudovky" a "je to trápne". A dnes zrazu máme nielen na populárnej scéne množstvo zoskupení, ktoré sa venujú aranžovaniu ľudovej hudby v nových kontextoch. Myslím si, že konfrontácia so svojimi koreňmi je pre skladateľa nevyhnutná. No a keď som v tomto a v minulom roku cestoval po Číne, videl som, ako neskutočne si vážia vlastnú tradičnú kultúru...

Možno je to aj tým, že v Číne mali kultúrnu revolúciu, počas ktorej bola napríklad tvorba pre klavír úplne zakázaná a vlastnenie tohto buržoázneho nástroja mohlo byť dostatočným dôvodom pre trest smrti. Takže niektoré veci si vážia viac. Zdá sa mi teda, že si dlhšie musel riešiť vnútorný konflikt medzi tým, čo si hudbou chcel vyjadriť ty sám, a tým, čo od teba očakávalo akademické prostredie. Pociťoval si tlak okolia?

Do určitej miery áno. Dôležité je vedieť posunúť človeka v tom, v čom už nadobudol nejaké zručnosti, a zároveň mu nenásilne celom svete chcelo skladby obsahujúce práve sto tónov. Napísal som ich akoby pre nich a na jednej zo skladateľských prehliadok sa stretli s pomerne dobrým ohlasom.

■ V tom období si spolu s Matúšom Wiedermannom, Alexejom Temnovom a Eliškou Cílkovou založil skladateľské zoskupenie 4tones, ktoré pomerne rázne vstúpilo na scénu, hoci nemalo dlhé trvanie. Prečo práve vy štyria a čo bolo hlavnou ideou?

Chceli sme komponovať viac po svojej línii a robiť vlastné koncerty. Stála za tým typická túžba mladého skladateľa prezentovať sa čo najviac. Boli sme v prvom ročníku, každodenne sme sa stretávali. Zomkli sme sa a usporiadali koncerty v Mirbachovom paláci či vo Dvorane, kde naše skladby hrala Magda Bajuszová a kde v premiére zazneli aj moje "ľudovky". No potom sa nakoniec každý z nás rozhodol isť vlastnou cestou.

O pár rokov neskôr vzniklo Kompozičné laboratórium...

To bolo až po bakalárovi. S touto myšlienkou prišiel Miro Tóth a pre mňa osobne to bol doslova katapult. A nielen pre nás dvoch, ale aj pre mnohých ďalších. Táto platforma funguje dodnes a vtedy mi dala akýsi nový impulz k tvorbe a bola to naša malá alternatíva k akademickej pôde vysokej školy. Zaujímali nás špecifické témy, o ktorých sa na škole nehovorilo – skúmanie zvukových možností vlastných hudobných nástrojov, priestorový zvuk v elektroakustike, komponovanie pre



S Magdalénou Bajuszovou, VŠMU, 2014 (foto: V. Klimonová

jazzový ansámbel a podobne. Okrem toho sme dávali priestor aj ľuďom, ktorí sa primáne venujú inej umeleckej oblasti, no chceli komponovať, napríklad Andrásovi Cséfalvayovi alebo Slávovi Krekovičovi. Aj preto, aby vznikla konfrontácia medzi nami, skladateľmi z akadémie, a ľuďmi zvonka. Bol to dôležitý medzník v mojom profesijnom živote. Skúšanie a experimentovanie prebiehalo vo veľmi rôznych oblastiach. Napríklad s Jurajom Ďurišom sme pracovali na téme priestorového zvuku v elektroakustickej kompozícii. Nahral som zvuky MHD v Bratislave a vytvoril z nich asi desaťminútovú koláž. Spomínam si, že to bol dosť náročný proces, no som vďačný, že som ním prešiel, lebo ma to mnohému naučilo. Podobne sláčikové kvarteto či koncert pre



Varanasi, India, 2015 (foto: A. Platzner)

Nespomínam si na veľa prípadov, keď študenti kompozície na VŠMU pracovali s folklórnym materiálom takýmto spôsobom. Skladby, o ktorých sme hovorili, pôsobia pomerne tradicionalisticky a sú aj poslucháčsky vďačné. Odozva u publika bola, predpokladám, veľmi priaznivá, no viem si predstaviť, že medzi kolegami-skladateľmi a pedagógmi už reakcie nemuseli byť také nadšené...

To je dobrá otázka. V prvom rade treba povedať, že tieto skladby som chcel napísať už dávnejšie, niekoľko rokov som ich nosil v hlave, chýbala len príležitosť. Hneď ako som vedel, že to bude pre Magdalénu Bajuszovú a bude to perfektne zahrané, pristúpil som k zápisu. Chcel by som v budúcnosti pokračovať druhým zväzkom, na čo sa veľmi teším. Čo sa týka reakcií v prostredí vysokej školy, niektorým profesorom sa to veľmi páčilo, iní boli skôr rezervovaní. Napríklad môj pedagóg Ivan Buffa mi nikdy priamo nepovedal "nie",

ukázať nové svety. Dnes som rád, že som to celé absolvoval, lebo z tohto poznania čerpám nielen ako skladateľ, ale momentálne aj ako pedagóg.

Napriek tomu si sa nevzdal a o niečo neskôr si napísal *Pät' 100-notových kusov*. Opät' pre klavír sólo, no je to už celkom iná hudba ako *Hajaju*.

Vo svojej tvorbe idem akoby dvoma paralelnými líniami. Jedna je experimentálna. Skúšam rôzne veci, idem hlavou proti múru, vydávam sa do neznámych vôd a je mi takmer jedno, ako to bude znieť, no chcem si to vyskúšať, lebo ma to zaujíma. Druhá línia sú objednávky, napríklad pre film, kam komponujem hudbu, ktorá nejako osloví publikum. Potom sú tu rôzne moje vlastné projekty multižánrovej povahy, ktoré chcem postupne realizovať. K "sto nôt" ma inšpirovala open-call výzva jedného telesa z New Yorku, ktoré od skladateľov po

- DIY-instruments, čiže svojpomocne vyrobené nástroje. A tiež orchestrálny koncert, pre ktorý som napísal Klavírny koncert, moju magisterskú prácu.
 - V ňom sú už na prvý pohľad identifikovateľné inšpiračné východiská: Bartókov *Klavírny koncert č. 2* a Messiaenova *Turangalîla*. Tieto diela predstavujú dva radikálne odlišné spôsoby vnímania koncertantného klavíra a jeho postavenia voči orchestru. Ako sa ti ich podarilo zosúladiť v tvojom koncerte, ako vznikala táto skladba?



Suzhou, Čína, 2018

Bol to projekt, ktorý sme opäť pripravili v rámci Kompozičného laboratória, keďže sme vedeli, že sa blížia naše absolventské koncerty a chceli sme štúdium ukončiť skladbami pre orchester. No na škole vtedy nebolo možné dať si zahrať skladbu orchestrom na magisterskom koncerte...

■ Nie je to trocha absurdné? Veď VŠMU disponuje vlastným orchestrom a malo by byť prirodzené, že aspoň občasne bude k dispozícii študentom kompozície.

Samozrejme, je to absurdné. No v posledných rokoch sa to zlepšilo. Je možné, že sme vďaka Kompozičnému laboratóriu pohli veci aj v tomto smere. V každom prípade, opäť som vedel, že sólový part bude hrať Magdaléna, a tak sme spolu s Mirom Tóthom napísali klavírne koncerty. Komponovanie pre sólový klavír s orchestrom bolo pre mňa mimoriadne príťažlivé a chcel som si tu vyskúšať moment "grafickej improvizácie" pre orchester, použiť aleatorickú notáciu a zároveň vytvoriť orchestrálne tutti pozostávajúce z kontrapunktu, v ktorom má každý nástroj vlastnú

14

líniu a občas prerazí na povrch s nejakým melodickým motívom – tak, ako je to v Messiaenovej *Turangalîle*. Ďalším zaujímavým momentom bolo prepájanie klavíra s jednotlivými orchestrálnymi sekciami, kombinácie zvukových farieb.

Dôležitú úlohu tu hrá interval tercie, veľmi typický aj pre spomínaný Bartókov koncert...

Bola to skôr podvedomá inšpirácia, nie priamy odkaz. Tercie sú prítomné hlavne v klavírnom parte a opäť ide o formu skúšania. Napríklad kvinta by ako interval znela príliš prázdne, tercie dokážu vytvárať zvláštne harmonické napätie, ktoré je však zároveň zrozumiteľné pre publikum. Poslucháč rozoznáva durové a molové tercie, cíti disonancie, ktoré vznikajú ich spájaním, sú to tvary, ktoré dokáže identifikovať. Vzniká hudba, ktorá je počúvateľnejšia pre bežné publikum.

O tom som aj chcel hovorit'; práve v tomto tvojom diele sa striedajú experimentálnejšie polohy s tými "populistickejšími".

Ano, je to kvázi prechod, hoci stále ide viac o experiment. Čo sa týka experimentovania, v poslednom čase sa to u mňa trochu mení. Ak mám povedať pravdu, nie som úplne stotožnený s tým, že sa chcem aj naďalej venovať len experimentovaniu, kde na koncert príde štyridsať ľudí, z toho viac ako polovica sú kamoši. Môj názor je, že ak už človek raz získal remeslo, ovláda harmóniu a kontrapunkt, vie pracovať s rytmom, dokáže ich kvalitne využiť v rôznych druhoch hudby a ide hlavne o to, aby s tým bol stotožnený. Skladateľ s klasickým remeslom v zásade môže napísať popovú pesničku aj spektrálnu kompozíciu – aj keď

a nemusí sa upínať na jediný smer. Vždy je dôležité, či tým, čo robí, nejde proti sebe samému a aby výsledok disponoval kvalitou, ktorá nejako prispeje k poslucháčovmu rozvoju, a nie k jeho degenerácii.

Musel si tento problém riešiť aj na pôde svojej elektroakustickej tvorby a audiovizuálnych projektov? Alebo ide o celkom autonómnu oblasť?

Tu je všetko celkom inak; som takpovediac "v službách", no nie až natoľko, aby ma to viazalo v otázke štýlu. Je to priestor, v ktorom sa viem veľmi slobodne realizovať. Keď v obraze vidím, že treba použiť sériu dvanástich tónov, použijem ju. Ak vidím, že by sa hodila krásna melódia so sprievodom akordov v C dur, napíšem ju. Hrávam v duu s Matúšom Wiedermannom a neskutočne dobre sme si "sadli" hlavne po harmonickej stránke. Obaja inklinujeme k zvláštne impresionistickej harmónii, ktorá vždy krúži okolo tónov B a Es, dokážeme sa hudobne zjednotiť na viacerých úrovniach a hudba potom plynie celkom slobodne, sama od seba. Otázky estetiky riešime iba v okamihoch, keď treba vyhovieť špecifickým požiadavkám objednávateľa. Väčšinou je to, čo hráme, veľmi ľubozvučné, len občas skĺzneme do niečoho náročného a experimentálneho vždy to však ide celkom prirodzene.

Ako došlo k tvojmu "úletu" do čias mladého Jaca Pastoriusa v podobe kompozície Funkytime Viennese pre big band? Tú nemožno zaradit' do žiadnej z kategórií, ktoré sme spomenuli...

Nemožno. Nie je to ani jazz, skôr to má bližšie k popu a k funky. V septembri 2010 som prišiel do Viedne na študijný pobyt. Bolo to po

> prvom ročníku na VŠMU a zrazu som sa ocitol na katedre mediálnej tvorby so špičkovo vybavenými štúdiami, s počítačmi s najnovším softvérom. Dostal som ponuku za krátky čas vytvoriť skladbu pre big band Nouvelle cuisine, ktorý založili profesionálni jazzoví hráči a skladatelia. Jedným z ich projektov bola interpretácia študentských skladieb; dvojhodinový

> > 9 | 2018



Premiéra skladby pre bigband, Viedeň, 2010 (foto: W. Unger)

ja osobne by som asi ortodoxnú francúzsku spektralistickú hudbu nikdy nepísal. Nosím v hlave veľa nápadov na budúce skladby, teraz mám napríklad rozpísanú suitu pre symfonický orchester zo svojich ciest po Indii a dúfam, že sa mi ju do roka podarí dokončiť a nechať uviesť, ak na to bude príležitosť. Skladateľ má pred sebou neúrekom možností

program pre viedenský klub Porgy & Bess, pozostávajúci z osemnástich skladieb. Mal som na to tri týždne, pričom som o bigbandovej inštrumentácii nevedel takmer nič, podobne ani o jazzovej harmónii. Mali sme však krátke workshopy s profesorom, ktorý učil jazzové predmety. Potom som celé hodiny presedel za klavírom a intuitívne, ale aj v súlade s od-

porúčaniami profesora som skúšal. Mal som približnú predstavu o harmónii, rytmickom feelingu aj o začiatkoch fráz, z ktorých sa rozvinuli inštrumentálne sóla. Niekedy som ostával v štúdiu do druhej v noci a zapisoval hudbu pomocou notačného softvéru, ktorý som vtedy ešte nevedel dokonale používať. Nakoniec všetko dopadlo výborne, prístup Rakúšanov bol vynikajúci, brali ma ako svojho, nerobili žiadny rozdiel v tom, že som zo Slovenska. Absolútne akceptovali, že ja, ako aj iní študenti v projekte, sme pre big band nikdy predtým nepísali, nevyčítali nám chyby. A to ma pred pobytom viacerí vystríhali, že Rakúšania sú chladní a odmeraní voči ľuďom z východnej Európy...

■ Nedávno si v Bratislave predstavil svoj audiovizuálny projekt *Anatomy*. Spracoval si v ňom veľmi zaujímavý vizuálny materiál – mikroskopické zábery zo života buniek rôznych organizmov. Odkiaľ sa vzala táto idea a hlavne: ako sa ti podarilo získať tieto unikátne záznamy?

V prvom rade chcem povedať, že ma odmalička fascinoval svet medicíny a že v istom čase som zvažoval, či sa týmto smerom nevydať aj študijne, no nakoniec zvíťazila hudba. Teraz sa mi ich podarilo prepojiť. Vždy ma lákalo pozorovať svet, ktorý je voľným okom neviditeľný a žije si vlastným životom. Projekt vo mne dlho dozrieval, no je dobré, že som ho neurobil skôr. Vzácnou zhodou okolností som na Konzervatóriu nedávno spoznal Miriam Pillerovú, ktorá tam študuje klarinet a zároveň má za sebou štúdium genetiky. Pracovala

v mikrobiologickom laboratóriu SAV a mala prístup k špičkovým mikroskopom. Vďaka nej som si mohol prezrieť vzorky, ktoré skúmala, potom som si vytlačil trocha vlastnej krvi z prsta na laboratórne sklíčko a sledoval svoje bunky pod mikroskopom...

Ak si dobre spomínam, medzi vizuálmi som zachytil aj zábery spermogramu...

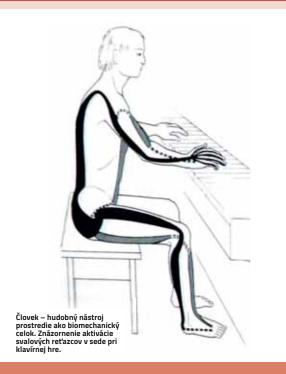
Ten som vďaka jej kontaktom získal z centra reprodukčnej medicíny, dostal som asi desať videozáznamov. Hlavné je však to, že som pre *Anatomu* potreboval pohyb v obraze, aby s ním mohol korešpondovať rytmus hudby. Väčšinou bol na prvom mieste obraz, ktorý ma potom inšpiroval k rytmom či zvukovým farbám. Približne pred rokom som v laboratóriu natáčal videozáznamy, z nich som odvodil charakter hudby, a keď bola hudba hotová, zostrihal som podľa nej video. Zvukovú stopu som zostavil z nahraných živých zvukov, analógových syntetizátorov aj VST, vo vizuálnej zložke som okrem vlastných použil aj záznamy z rôznych internetových databáz a prišiel som tak do kontaktu s ľuďmi po celom svete – napríklad zábery roztápajúceho sa ľadu pod fluorescenčným svetlom som získal od istého Rumuna, zábery vodných mikroorganizmov zasa od jednej Američanky. Boli fascinovaní nápadom, že ich materiál chce niekto použiť v súčinnosti so živou hudbou. Jedno z predstavení sa konalo v kine v Auparku a pri premietaní na obrovské plátno a so zapojením veľkej ozvučovacej sústavy bol výsledok vzrušujúci.

Marián ZAVARSKÝ (1986) vyštudoval kompozíciu na Konzervatóriu v Bratislave u Petra Martinčeka (2002-2008), na Vysokej škole múzických umení u Ivana Buffu (2009-2014) a v súčasnosti je poslucháčom doktorandského štúdia kompozície na VŠMU u Jevgenija Iršaia. Absolvoval stáž na katedre mediálnej kompozície na Universität fur Musik und darstellende Kunst vo Viedni a absolvoval kompozičné kurzy v rakúskom Eisenstadte a v českých Trstěniciach. Venuje sa súčasnej vážnej inštrumentálnej a elektroakustickej kompozícii ako aj kompozícii pre film, divadlo, tanec a multimediálne projekty. V roku 2008 získal štipendium British Music Society na účasť na festivale Gaudeamus Muziek Week v Amsterdame, v roku 2017 sa zúčastnil projektu Insight of China - the Belt & Road Art Masters Workshop v Číne a v roku 2018 bol vybraný spolu s 27 skladateľmi strednej a východnej Európy na projekt Second CEEC Composers' Field Trip to China v Číne.

Jeho skladby odzneli na domácich festivaloch Melos Étos, NEXT, RadioART a na zahraničných pódiách v Rakúsku, Českej republike, Nemecku, Maďarsku, Turecku, Izraeli a i.

Spolupracuje s mnohými významnými slovenskými interpretmi ako Magdaléna Bajuszová, Andrej Gál, Marián Lejava, Juraj Tomka, Mucha Quartet a i., od roku 2007 príležitostne spolupracuje s Experimentálnym štúdiom Slovenského rozhlasu, je spoluorganizátorom Kompozičného laboratória a participuje vo viacerých zoskupeniach ako interpret elektroakustickej hudby.





prijímateľov zdravotnej starostlivosti. Hudobná fyziológia si všíma biologickú stránku hry na hudobných nástrojoch a navrhuje možnosti zlepšenia. Vyžaduje určité znalosti anatómie, fyziológie a kineziológie (náuky o pohybe). Jej tematickými okruhmi sú ergonómia a fyziológia hry na hudobných nástrojoch a spevu, pohybová a posturálna edukácia, ruka hudobníka, dýchanie a tvorba tónu pri speve, dychových a ostatných nástrojoch, sluch, stavba a organizácia mozgu v súvislosti s pôsobením hudby, psychosomatické záležitosti ako tréma, stres a vyhorenie, prevencia chorôb z povolania. Aj keď hraním v orchestri si sotva môžeme privodiť fatálne, ži-

z určitých dôvodov sa veľmi často tieto svalové súhry vytrácajú z pohybového prejavu civilizovaného človeka. Pojem "postúra" znamená aktívne udržovanie pohybových segmentov tela spojených kĺbmi proti pôsobeniu vonkajších síl, je súčasťou každej polohy (nie je iba synonymom vzpriameného stoja) a každého pohybu. Predmetom záujmu bol tiež vplyv tejto pohybovej reedukácie na pohybové stereotypy pri hre na hudobnom nástroji a ich vplyv na tónovú kvalitu. Pomocou týchto cvičení, využívaných aj vo fyzioterapii, sa podarilo väčšinou už v priebehu jednej cvičebnej jednotky dosiahnuť zlepšenie držania tela a pohybových stereotypov, čo bolo možné pozorovať aj zrakom. Klienti boli schopní popísať svoje pocity, udávali napríklad menšie úsilie potrebné k udržaniu vzpriameného stoja, pocity napriamenia chrbtice a relaxácie, ústup bolesti chrbtice, pocit radosti, pri hre na husliach lepší kontakt sláka so strunou, lepšiu pohyblivosť... Dlhodobá úprava pohybových stereotypov hudobníkov bez nástroja (a hlavne s nástrojom) by si vyžadovala viac učenia. Pri hre na nástroji sú využívané pohybové stereotypy trénované od útleho detstva, preto sú dobre zakorenené a je dosť ťažké ich zmeniť. Profesionálny hudobník je schopný dosiahnuť pekný zvuk nástroja aj pri podmienkach, ktoré nie sú priaznivé pre stav pohybového aparátu. Nefyziologické používanie "hracieho aparátu" sa po čase prejaví preťažením, bolesťou a obmedzením pohybu, mikrozraneniami, nerovnomerným zaťažovaním a predčasným opotrebením kĺbových plôch, svalovými dysbalanciami, modifikovaným tvarom a držaním tela, najprv funkčnými a potom i štrukturálnymi zmenami. Niečo z toho má na svedomí vynútená poloha charakteristická pre hru na určitom hudobnom nástroji, iné je následkom nevhodnej techniky hry, a teda aj metodiky výuky, niečo je spôsobené neoptimálnym pohybovým vývojom hlavne v prvom roku života. Súčasný spôsob existencie s prevahou statickej záťaže, hypokinézy (nedostatku pohybu), prípadne nárazových športových aktivít tiež pohybovému aparátu škodí. Nesmieme zabudnúť na vplyv stresu, psychosociálnych a ekonomických faktorov. Pre hudobníkov nešpecifický, ale veľmi dôležitý je vplyv výživy, životosprávy, psychiky, prostredia a dedičnosti na celkový stav a zdravie pohybového aparátu.

(hudobníka) v gravitačnom poli Zeme, avšak

Hudobná ergonómia je plánovanie optimálnej techniky hry a organizácie práce v rámci možností daných okrem iného typickým spôsobom hry na príslušnom hudobnom nástroji. Cieľom ergonómie je dosiahnutie žiaduceho zvukového výsledku čo najšetrnejšie, najúspornejšie, s minimálnym a zároveň optimálnym úsilím. U niektorých študentov sa môže v snahe o maximálnu ekonomickosť výkonu trochu strácať samotný obsah umeleckého diela. O takýchto typoch Leonid Kogan vraj poznamenal, že najekonomickejšie by

Účinky hudby na zdravie hudobníka Hudobná fyziológia a ergonómia v teórii a praxi

Miroslav VENCEL

V predchádzajúcom dieli seriálu sme poukázali na súvislosti medzi hudbou a zdravím. mnohostranné a často ambivalentné účinky profesionálnej interpretácie klasickej hudby na zdravie hudobníkov. Počúvanie hudby, hra na hudobných nástrojoch, spev a tanec od počiatku podporovali zdravie priamo fyzicky i prostredníctvom vplyvu na psychiku. Hudba rozvíja a zlepšuje sluchové a hmatové vnímanie a poznávanie, jazyk a reč, pamäť, riadenie pohybu, pozornosť a vedomie, prekvapujúco silné vyjadrenie má hudba v emočných procesoch, neuroplasticite mozgu a v neuronálnom prepojení sluchových, zrakových, rečových, pohybových centier a hemisfér mozgu. Tieto súvislosti boli a sú dôvodom v podstate celospoločenskej potreby hudby, jej vývoja v dejinách smerujúceho aj k špecializácii a profesionalizácii s pozitívnymi i negatívnymi zdravotnými následkami pre hudobníkov.

Hudobná fyziológia skúma fyziologické prejavy hudobných činností a tiež súbor prakticky orientovaných postupov zacielených na zlepšenie biologických (fyzických a psychických) podmienok pre zdravé muzicírovanie. S ňou súvisiaca hudobná medicína (medicína hudobníkov, Musikermedizin, Musician's Medicine/Performing Arts Medicine) je medicínsky odbor zaoberajúci sa liečbou chorôb z povolania hudobníkov, ich prevenciou a podporou zdravia, pričom významnú úlohu tu má fyzioterapia, rehabilitácia a v lepšom prípade aj vlastná aktivita zainteresovaných

vot ohrozujúce choroby a zranenia, dlhodobá špecifická asymetrická záťaž môže spôsobovať poškodenie pohybového aparátu, čo vďaka signálnej funkcii bolesti vedie k obmedzeniu určitého pohybu a náhradným stereotypom. Ak hudobník pri pocite bolesti nemôže alebo nechce prestať hrať, napríklad na koncerte alebo pri cvičení pred súťažou, bývajú následky závažnejšie. V prípade, že hudobník musí ukončiť koncertnú kariéru, vychádza čiastočne navnivoč dlhoročná a nákladná príprava. Choroby z povolania sú dostatočným námetom pre samostatnú kapitolu. Týmto nepríjemnostiam je potrebné a skoro vždy možné predchádzať, vyžaduje to však určité poznatky, zámer, dôslednosť, preskúmanie a začiatok úpravy návykov. Dôležitú úlohu v tomto smere zohráva ergonómia, nácvik vnímania vlastného tela, cvičenia na kompenzáciu špecifickej záťaže a zlepšenie držania tela. Vzťah medzi zdravotným stavom a hudobným výkonom sa zdá byť samozrejmosťou, a predsa je mnohými nedocenený.

V praxi som skúmal účinky cvičenia na zlepšenie držania tela vychádzajúceho z posturálnej fyzioterapie na báze vývojovej kineziológie na súbore probandov – hudobníkov. Vedomá zložka cvičenia sa tu rozvíja na základe pohybových stereotypov a nastavení polôh tela odsledovaných z normálneho vývoja motoriky zdravého jedinca v prvom roku života. Tieto prirodzené nastavenia tvoria posturálny základ, ktorý umožňuje efektívny pohyb

16

pre nich bolo, keby nehrali vôbec. Čo si však o tomto môže myslieť orchestrálny hráč po 30 rokoch praxe?

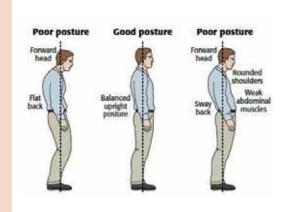
Z hudobno-ergonomického hľadiska hodnotíme

- a) Polohu a pohyby tela ako predpoklad hry na hudobnom nástroji
- Sústavu človek hudobný nástroj a spôsob hry – okolité prostredie ako biomechanický celok a ich vzájomné prepojenie vrátane ergonomických pomôcok (stoličky, podbradníky, ramenné opierky, bodce, pásy, úpravy na hudobných nástrojoch)
- c) vonkajšie podmienky pracovné prostredie: osvetlenie, hlučnosť, priestorové podmienky, stojany, transport nástrojov, teplota, vlhkosť, kĺzavosť povrchu, obsah CO, a rýchlosť prúdenia vzduchu, oblečenie
- d) Organizačné, psychologické a sociálne podmienky na pracovisku: organizácia práce a časový rozvrh "frekvencií", nutnosť cestovania, atmosféra na pracovisku a medziľudské vzťahy, vedenie firmy, odmena za prácu, istota pracovného zaradenia

Tieto aspekty sa podieľajú spoločne a súčasne na kvalite pohybu a zaznení hudobného diela. Hudobným tréningom sa vždy ovplyvňujú aj pohybové návyky. Častými príčinami bolestivých problémov pohybového aparátu hudobníkov sú nevhodná ergonómia hry, nedostatočné posturálne zabezpečenie jemnej motoriky, psychická nepohoda a neznalosť. Profesionálny inštrumentalista zvláda špecifickú záťaž pri hre lepšie než amatér, a to vďaka dlhšiemu a (spravidla) kvalitnejšiemu výcviku, jej pôsobenie je však dlhšie. Pohybový systém inštrumentalistu sa rozvíja nerovnomerne - jemná motorika prstov, pier a jazyka viac než hrubá motorika centrálnejšie uložených stabilizačných svalov. Správne východiskové nastavenie telesných segmentov je však funkciou hrubej (posturálnej) motoriky a taktiež podmienkou normálneho vykonania pohybu v optimálne centrovaných kĺboch a s primerane rozloženým svalovým napätím. Bolesť pri hre na hudobnom nástroji, ktorá nás má upozorniť, že niečo nie je v poriadku, má svoje predstupne ako pocit napätia, únavy, stuhnutosti, nepohodlia, zníženú rýchlosť pohybu niektorých prstov, parestézie (brnenie, mravčenie, pálenie a iné nepríjemné pocity), zmeny teploty, prekrvenia a potivosti pokožky, nutnosť zvýšeného úsilia, stratu koncentrácie a hernej pohody. Týmto príznakom by sme mali venovať zvýšenú pozornosť, teda presne naopak, než sa domnieva asi väčšina pedagógov a interpretov. Ďalšie a dlhšie cvičenie na nástroji vznikajúce bolestivé problémy určite nevyrieši. Čím sú nároky cvičeného diela komplexnejšie, tým kratšie majú byť úseky fyzického hrania a tým častejšie prestávky, nehovoriac o dôležitosti mentálneho cvičenia (bez nástroja) a spánku. Práve v spánku dochádza ku konsolidácii vstupných informácii z očí, uší, receptorov v kĺboch, svaloch, šľachách a pokožke, ktorých prepojenie je nutné k programovaniu pohybových sekvencií a zapamätaniu. O cvičení by tiež malo byť známe, že po určitom počte opakovaní pohybových zostáv sa rýchlosť a presnosť pohybu nielenže prestane zvyšovať, ale začne sa znižovať z dôvodu zahltenia senzorickými vstupmi mozgových centier príslušných pre plánovanie pohybu. Nadmerné opakovanie hudobno-pohybových sekvencií pozorované u niektorých inštrumentalistov so sklonmi k perfekcionizmu a stresu umocnenými nutnosťou podať bezchybný výkon za finančnú odmenu a ďalšími (aj dedičnými) faktormi môže viesť k strate schopnosti vykonávať tieto dlhodobo trénované pohybové sekvencie. Dôvodom sú mimovoľné, nechcené pohyby jedného z prstov, zapríčinené poruchou plánovania pohybu a prekrytím hraníc dvoch susediacich prstov v príslušných miestach senzomotorického kortexu mozgu. Pri iných činnostiach než hra na hudobnom nástroji sa tieto kŕčovité minipohyby neobjavujú. Ide o tzv. fokálnu dystoniu, typickú chorobu z povolania hudobníkov s nie príliš priaznivou prognózou z hľadiska pokračovania kariéry. Ani dlhodobé prerušenie zamestnania a farmakologická liečba s následným re-tréningom od úplného základu nemusí stačiť k úplnej obnove funkcie. Aspoňže táto choroba, ktorá potrápila napríklad Roberta Schumanna, nebýva spravidla spojená s bolesťou.

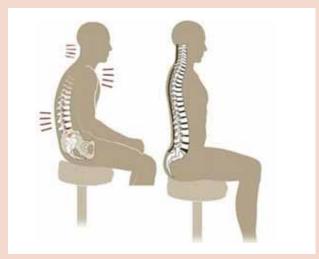
Orchestrálni hráči a sólisti síce cvičia obvykle viac než učitelia, títo však majú na starosti okrem seba ešte svojich študentov, takže sa podieľajú aj na vytváraní pohybových návykov žiakov, hlavne tých, čo veľa cvičia. Preto je dobré mať poznatky z kineziológie, náuky o pohybe a jeho riadení. Uvedieme v stručnosti základy hudobnej kineziológie a ergonómie v praxi. Základnými hernými polohami sú stoj a sed, na ich kvalitu je potrebné dohliadať. Postoj pri hre vychádza z optimálneho držania tela v stoji. Dôležité je rovnomerné rozloženie váhy na obe chodidlá, vnímanie aktívneho kontaktu chodidiel s podložkou, vhodná obuv ponechávajúca prstom ich voľnosť, neutrálne postavenie v kolenných kĺboch a panvovej kosti, fyziologické zakrivenia chrbtice, podľa možnosti daných nástrojom nepredsunuté, neuklonené a nerotované držanie hlavy, celková stabilita a uvoľnené napriamené postavenie.

Predmetom záujmu by sa mohla stať tzv. "trojbodová" opora o chodidlá stimulujúca napriamenie chrbtice a zapojenie bránice do dýchania s voľnosťou do všetkých strán. Dynamický postoj s nástrojom je zabezpečovaný rytmickým striedaním kontrakcie a relaxácie trupového a končatinového svalstva, čím je zabezpečený žilný návrat krvi najmä z dolných končatín. Pri hre na hudobnom nástroji v stoji uprednostňuje hrajúci určitú šírku opornej bázy danú vzdialenosťou a symetriou chodidiel. Širšej opornej báze dávajú prednosť jedinci, ktorí cítia posturálnu neistotu. Kvalita stoja sa môže znižovať s kognitívnou záťažou, napríklad keď sa dieťa stavia na jednu nohu pri hre novej skladby z listu. U huslistov a flautistov sa viac zaťažuie chodidlo končatiny na strane nástroja. Stoj kontrabasistu býva kvôli veľkosti nástroja pozmenený, hrbenie sa a rotácia chrbtice zvyšujú riziko bolesti. Hráči na trúbke niekedy idú do záklonu a podrepu, čo by malo napomáhať opornej funkcii bránice. Najmenej býva stoj modifikovaný u spevákov. Hra na väčšine hudobných nástrojov sa odohráva v stoji so zdvihnutými hornými končatinami držiacimi nástroj, čo často vedie k preťaženiu niektorých svalov hornej polovice tela, napríklad pomocných dýchacích svalov. Aj tomuto je možné čeliť kvalitou vzpriameného stoja premietajúceho sa prostredníctvom vedomej opory o chodidlá do fyziologického, bránicového dýchania.



Návykové držanie tela má na spôsob pohybu a stav pohybového aparátu veľký vplyv.

Jedna zo zakladateľských osobností hudobnej fyziológie a fyzioterapie Susanne Klein-Vogelbach sa domnievala, že optimálne držanie tela a dýchanie pri produkovaní hudby je možné iba v polohe v stoji. Ak je niekto nútený pri hraní sedieť, mal by venovať pozornosť nácviku uvoľnenia svalov a korekcii obmedzeného dýchania, chybného držania tela a zníženej kvality tónu. Ako je to s polohou sedu? Znakmi sedu sú vzpriamené držanie trupu a oporná báza na sedacích kostiach s nepatrným náklonom vpred. Biomechanicky optimálny sed sa vyznačuje minimom svalovej práce nutnej k jeho udržaniu, avšak každá poloha po čase unaví svaly, ktoré ju udržujú, a je potrebné ju občas zmeniť. Sed je polohou priaznivejšou pre výkony jemnej motoriky prstov, pretože kladie menšie energetické nároky na svalovú prácu, čo ocenia interpreti vo vyššom veku. Ergonomický sed vyžaduje stoličku vhodnej výšky, s nepatrným sklonom sedacej plochy vpred. Pohyb trupu voči dolným končatinám sa deje v bedrových kĺboch. Uhly medzi trupom, stehnami, lýtkami a členkami sú približne 90°, kontakt celých chodidiel s podložkou umožňuje hocikedy ľahko sa postaviť na nohy. Pri aktívnom sede na prednej časti stoličky bez opretia dbáme, aby nedochádzalo k zvýšenej bedernej lordóze (prehnutiu vpred) a tým napätiu v drieku (bedrách). Keď sa ale sedí na stoličke pasívne "obvyklým spôsobom", dochádza ku kyfotizácii (vyhrbeniu) driekovej chrbtice.



Pasívny a aktívny sed.

Členovia orchestra sa líšia nielen svojimi návykmi v držaní tela určujúcimi ich schopnosť správne sedieť, ale aj vzrastom a proporciami trupu a končatín. Stoličky však bývajú rovnaké, s výnimkou kontrabasových a harfových. Nevhodné sú stoličky s opačným sklonom (vzad), čo vedie buď k ochabnutému pasívnemu sedeniu s opretím chrbta alebo k preťaženiu driekovej chrbtice a bolesti. Preto by si mali hráči upraviť sedacie plochy tak, aby mali optimálnu výšku aj správny sklon. K tomu sa môžu použiť podložky pod sedacie kosti v tvare trojbokého hranola s primeranou výškou a malou pružnosťou.

Pre pohybový systém je výhodnejšie sedieť menej, než je v dnešnej spoločnosti obvyklé. Ak už musíme kvôli práci dlho sedieť, je potrebné sa často postaviť a prejsť. Je to lepšie než jednorazová dlhšia prechádzka po dlhom sedení. Dôležitý je poznatok, že v sede je záťaž na medzistavcové bedrové platničky vyššia než v stoji. Ešte vyššia je záťaž pri zdvíhaní bremien, ktorá narastá s predklonom, vzdialenosťou predmetu od ťažiska tela a hmotnosťou. V kombinácii s rotačným pohy-

bom, nesústredenosťou, nervozitou a zdravotnou indispozíciou môže dôjsť k bolestivej dislokácii medzistavcovej platničky. Preto je potrebné venovať zvýšenú pozornosť zdvíhaniu hudobných nástrojov a iných ťažkých vecí. Väčší podiel práce dolných končatín, silné a rovnomerne vyvinuté svalstvo trupu chráni chrbticu pred poškodením. Kvalitu sedu a stoja môžeme stále zlepšovať podobne ako tanečníci, ak tomu venujeme pozornosť a čas. Z hľadiska hudobnej praxe sa to môže zdať nepodstatné, avšak pri hraní vždy implicitne upevňujeme aj celkovú polohu a každý pohyb závisí od kvality postoja.



Záťaž medzistavcových platničiek driekovej chrbtice v rôznych polohách.

Správne nastavenie posturálneho systému umožňuje zároveň fyziologické bránicové dýchanie spevákov a inštrumentalistov, ktoré sa objaví automaticky. Dobre zvládnutá ergonómia chráni pohybový systém pred poškodením, predčasným opotrebením a bolesťou a zároveň zlepšuje techniku hudobnej interpretácie a improvizácie. Tieto schopnosti môžeme získať, ako ináč, učením, cvičením a používaním. Dôležité je tiež byť pozorný, sledovať prítomné dianie a predchádzať úrazom.

Autor je hudobný pedagóg, fyzioterapeut, huslista a muzikológ so špecializáciou na hudobnú fyziológiu a psychológiu.

Medzinárodný hudobný festival RO MUSICA NOSTRA **TRIENSIS**

26. 9.₂₀₁₈ OPONICE

streda

Château Appony EUGEN PROCHÁC violončelo (SR) KATARÍNA TURNEROVÁ harfa (SR) M. NOVÁK, M. DE FALLA, E. GRANADOS

27. 9. 2018 štvrtok

NITRA

Zámok u grófa MUCHOVO KVARTETO (SR)

28. 9.2018 18.00

FILIP JARO kontrabas (SR) J. L. BELLA, A. DVOŘÁK

IAROK

Rímsko - katolícky kostol sv. Martina

MONIKA ŠTREITOVÁ flauta (ČR / Portugalsko) MONIKA STREITOVA Hauta (CR MAREK VRÁBEL organ (SR) F. X. BRIXI, G. PH. TELEMANN, J. S. BACH, P. A. LOCATELLI, J. RUTTER / ARR. M. VRÁBEL, F. M. VERACINI

sobota 18.00

29. 9. 2018 NOVÁVES NAD ŽITAVOU

> Rímsko - katolícky kostol sv. Tomáša Becketa

1. ročník

SOLAMENTE NATURALI (SR) MILOŠ VALENT umelecký vedúci,

HELGA VARGA-BACHOVÁ soprán (SR) J. CH. PEZ, P. SIEFERT, P. A. ZIANI

FROBERGER, M. A. ZIANI

30. 9.2018

nedeľa 18.00

BELADICE Park Hotel Tartuf

ZOYA PETROVA soprán (Rusko) GUSTÁV BELÁČEK basbarytón (SR) XÉNIA MASKALÍKOVÁ klavír (SR) J. S. KUSSER, W. A. MOZART, V. BELLINI, G. DONIZETTI, I. OFFENBACH, G. MEYERBEER

Predpredaj vstupeniek: www.ticketportal.sk

Festival sa koná pod záštitou predsedu Nitrianskeho samosprávneho kraja Milana Belicu

hudobné 🥶 entrum



















Hľadá sa Peter Schreier

Je to desať rokov, čo z Národného cintorína pred Malou pevnosťou v Terezíne zmizlo z hrobov a pamätníkov vyše 800 bronzových náhrobných tabuliek. Tento cintorín je symbolickým miestom, kde si je možné spomenúť na českého skladateľa Rudolfa Karla, ktorý tesne pred oslobodením v roku 1945 v tamojšom väzení zahynul. Tento škandál zapríčinili zlodeji špecializujúci sa na farebné kovy, časť bronzových tabuliek sa našla v zberných surovinách. V roku 2014, iba pár mesiacov po položení Stolpersteine na pamiatku rodiny hudobného riaditeľa drážďanskej činohry, Arthura Chitza, poškodil niekto dve medené tabuľky, jedna zmizla. Znova zlodeji farebných kovov? Najnovšie je potrebné tiež riešiť, kto sa ulakomil na Petra Schreiera. Slávny tenorista, maestro Peter Schreier, je Drážďančan. Z tohto mesta dobyl celý svet.

Pred rokmi si kúpil dom a pozemok v obci Kreischa, len 20 km od Drážďan. Tam sa so záľubou venuje

nuzáhradkárčeniu, dokonca i okoloidúci ho môžu zazrieť na malom záhradnom traktore kosiac trávu. Jeho záhrada je situovaná blízko k miestu, kde pobývali v roku 1849 Robert a Clara Schumannovci. Schumannova tvorba, najmä tá piesňová, je Schreierovi mimoriadne blízka, zvečnil ju aj na mnohých nahrávkach. Z úcty k nej založil a so spolkom "Kunst- und Kulturverein Kreischa" organizoval každé dva roky trojdňové medzinárodné hudobné slávnosti pod názvom Schumanniade. Na koncertoch odznievajú v interpretáciách medzinárodných hviezd Schumannove diela, ktoré vznikli práve v tomto regióne. Tento rok sa uskutočnil už ich jubilejný desiaty ročník, k účinkujúcim patrila napríklad i pianistická legenda András Schiff. 83-ročný Peter Schreier, ktorý sa na organizovaní festivalu celý čas aktívne podieľal, sa

rozhodol pri príležitosti desiateho jubilea festivalu podať štafetu ďalej. So svojím Schumannom i publikom sa ako umelecký vedúci rozlúčil. V jeho šľapajach bude pokračovať popredný barytonista Olaf Bär, špecialista na Schumannovu piesňovú tvorbu. Do harmonického priebehu tohoročného festivalu, ale hlavne do jeho dozvukov, sa vzniesla nečakane dizonancia. V nádhernom historickom parku obce Kreischa stála po festivale nová bronzová busta znázorňujúca Petra Schreiera. Z vďačnosti ju vytvoril domáci sochár Hans Kazzer. Slávny tenorista na jej konečnej vizáži dokonca aj spolupracoval a zúčastnil sa pochopiteľne i na jej slávnostnom odhalení. Ale jedného rána, ani nie sedem týždňov po inštalácii busty, maestra Schreiera nebolo. Zmizol z parku bez stopy v noci zo 6. na 7. augusta. Vážil 25 kíl, jeho cena bola vyčíslená na 10 000 eur. Polícia pátra po páchateľovi.

Agata SCHINDLER

Problémy v SND sú už chronické

Slovenské národné divadlo prechádza z jednej krízy do druhej. Tá ostatná vznikla začiatkom augusta odvolaním generálneho riaditeľa SND Mariána Chudovského novou ministerkou kultúry, Ľubicou Laššákovou. Ako vyhlásila, odvolaním riaditeľa Chudovského rok pred začiatkom jubilejnej storočnice SND chcela zabrániť tomu, "aby sa z našej erbovej inštitúcie stal pomaly ekonomicky krachujúci podnik". Personálne rošády v SND sú teda, žiaľ, už opäť motivované ekonomicky, rekonštrukcia stále len všeobecne formulovaných štatútov a legislatívy, ktorá by tomuto umeleckému erbu vtisla punc modernej divadelnej inštitúcie, tak zostáva i naďalej v nedohľadne. Bazírovanie na jednote všetkých troch súborov pod umeleckou egidou generálneho riaditeľa je dnes už prežitkom. Jeho odstránenie by umožnilo kreatívnu flexibilitu dramaturgie i ekonomickú transparentnosť. Vedenie jazykovo špecifickej činohry si totiž vyžaduje úplne iné talenty ako manažovanie oveľa komplexnejšej opernej scény s jej potrebami

a zákonitosťami dotýkajúcimi sa orchestrálnej, zborovej, sólistickej a technicko-dekoračnej zložky. Slovenská odborná verejnosť už niekoľko rokov pranieruje organizačnú a manažérsku difúznosť, ktorá sa odráža i na dlhodobej nekoncepčnosti a núdzovo pôsobiacej dramaturgii Opery Slovenského národného divadla, a ktorá nezriedka poukázala na kontraproduktívnu umeleckú a kompetenčnú konfrontáciu medzi riaditeľom Opery a generálnym riaditeľom SND. Repertoárový systém má zmysel len vtedy, ak si divadlo svoj ansámbel pestuje cielene. Takáto organizácia operného divadla však sťažuje angažovanie hostí, ktorí sú nielen diváckym magnetom, ale aj pozitívnym ekonomickým faktorom. Operná scéna je dnes komplexnejšia ako kedysi. Jej intendant musí byť dobre zorientovaný a zosieťovaný. Musí mať znalosť o medzinárodných hviezdach, ale aj cit pre neobjavené hlasy, inteligentné režijné koncepty a odvážne dramaturgie. Hracie plány operných domov sa všade na svete budujú v minimálnom predstihu dvoch rokov. Práve preto sú najvýznamnejšie operné domy organizované tzv. semistaggionovým systémom, ktorý prelínajúcimi sa blokmi predstavení umožňuje koncentrované cizelovanie jednotlivých inscenácií i cielené angažovanie hostí. Rozhodujúcim faktorom pre fungovanie je finančný rozpočet, ktorý v hudobnom divadle podlieha iným zákonitostiam než v činohre. Adekvátne finančné ohodnotenie jednotlivých umeleckých zložiek opernej scény sa prejaví nielen na kvalite predstavení, ale i na priaznivej pracovnej klíme v zákulisí, na javisku i v orchestrisku, ktorá je pre umeleckú kreativitu esenciálna. Odvolávanie riaditeľov a núdzovými plánmi sa dlhodobé problémy SND nevyriešia. Agóniou zastaralého systému trpia jednotlivé umelecké súbory, ich diváci a renomé slovenského divadla vôbec. Problematika SND by sa mala začať konečne riešiť koncepčne. Po sto rokoch by si to prvé divadelné scény v SND a ich diváci plne zaslúžili.

Robert BAYER

My tiež

Debata #metoo sa už niekoľko mesiacov ženie sociálnymi

sieťami ako uragán. Prípady sexuálneho obťažovania neobišli ani scénu klasickej hudby a opery. Dirigentov Jamesa Levina, Charlesa Dutoita či najnovšie Daniela Gattiho, ktorý mal v roku 2020 naštudovať nový *Ring* v Bayreuthe, stáli takéto obvinenia miesto. Jednoznačné preukázanie viny je v takýchto prípadoch obzvlášť náročné, najmä ak sa obete odvolávajú na prípady spred niekoľkých rokov či dokonca desaťročí, a to napriek tomu, že násilie nezostane ani po rokoch premlčané. Mocenské štruktúry

v umeleckých inštitúciách sú nielen neprehľadné, ale aj extrémne hierarchizované. Divadlá, koncertné domy a umelecké inštitúcie sú dnes poslednými autokraciami v demokracii, čo sťažuje proces dokazovania viny. Začínajúce umelkyne a mladí umelci neraz mlčia z hanby či zo strachu o kariéru, obviniť niekoho po rokoch však pokojne môže byť motivované i krivou intrigánskou pomstychtivosťou. Dokázať, kto je v takýchto prípadoch páchateľom a kto obeťou, nie je ľahké. Najnovší prípad, v ktorom barytonista Simon Schultz obvinil hviezdu barokovej interpretácie, kontratenoristu Davida Danielsa, zo znásilnenia s vážnymi zdravotnými

a psychickými následkami, však posúva debatu #metoo do novej, ešte brutálnejšej roviny. Daniels, ktorý počas svojho pôsobenia na svetových operných scénach dodal obrazu kontratenoristu nesmierne chlapský a sympatický ráz, obvinenia popiera, svoju profesúru na University of Michigan však pozastavil. Svet, v ktorom žijeme, sa mení. Je rýchlejší, komplikovanejší, vďaka stúpajúcej hustote informačných sietí i menší. Je najvyšší čas sprehľadniť jeho štruktúry a preklenúť priepasť mocenských štruktúr aj vo svete klasiky, ktorá rozhodne nemá monopol na morálnu integritu.

Robert BAYER



Súrodenecké vzťahy sa premietajú do života a umeleckej činnosti aj profesionálnych hudobníkov, skladateľov a interpretov, klasickú hudbu a jazz nevynímajúc. V hudbe členov rodiny sa odzrkadľujú kontexty ich často spletitých rodinných vzťahov, poznačených vzájomnými celoživotnými väzbami a spoluprácou, ale aj prirodzenou konkurenciou a zásadnými rozdielmi v umeleckom prejave. Okrem skupín súrodencov v populárnej hudbe majú svoje "rodinné tímy" aj klasická hudba a jazz. Sú to rodinné dvojice, trojice či zoskupenia, ktoré disponujú jedinečnou kvalitou hudobného umenia všetkých svojich členov, hoci nie vždy spolupracovali, často sa pohybovali v odlišných oblastiach hudby a nezriedka jeden z nich zostal v tieni slávnejšieho súrodenca, hoci často neprávom, keďže ich miera talentu, životné príbehy a hudba sú rovnako pozoruhodné. Treba spomenúť mená ako Wolfgang a Nanneri Mozartovci, Johannes a Friedrich Brahmsovci, Gustav a Otto Mahlerovci, Anton a Nikolaj Rubinštejnovci, sestry klaviristky Katia a Marielle Labèqueé, huslista Gil a klaviristka Orli Shaham, dirigenti Iván a Ádám Fischerovci, dirigent Leonard Slatkin a violončelista Frederick Zlotkin, muzikálový skladateľ Andrew Lloyd Webber a violončelista Julian Lloyd Webber či mladé hviezdy klasickej hudby – klaviristka Lauma a huslistka Baiba Skride. V jazze už pred desaťročiami existovalo množstvo vynikajúcich súrodeneckých párov, napríklad Nat a Julian "Cannonball" Adderleyovci, Jimmy, Percy a Albert Heathovci (The Heath Brothers), Hank, Elvin a Thad Jonesovci (The Jones Brothers), bratia Bud, William a Richie Powellovci či slávne bratské tandemy Randy a Michael Breckerovci alebo Brandford a Wynton Marsalisovci.

Peter KATINA

Johann Ludwig Bach

Johann Sebastian Bach mal so svojimi súrodencami vrúcne vzťahy. O štrnásť rokov starší brat Johann Christoph, ktorý sa o mladého Johanna Sebastiana po smrti rodičov staral, bol jeho prvým učiteľom hry na čembale a pravdepodobne aj komponoval, no nezachovali sa žiadne jeho diela. Bach však zbožňoval aj svojho ďalšieho brata, skladateľa Johanna Jacoba a po jeho odchode do armádnej kapely švédske-

ho kráľa napísal nádherné *Capriccio na odchod milovaného brata BWV 992*. Komponujúci súrodenci sa však "vyskytli" už o generáciu skôr. Bachov otec Johann Ambrosius Bach (narodil sa v roku 1642) pochádzal z dvojčiat, mal brata Johanna Christopha a obaja boli skladatelia, rovnako ako ich starší brat Georg Christoph. Bachova rodina vrátane brata jeho starého otca, jeho bratrancov, strýkov a prastrýkov bola plná fantastických hudobníkov a skladateľov. Za zachované diela Bachových predchodcov

vďačíme zbierke Altbachishes Archiv, o ktorú sa Johann Sebastian pozorne staral a ktorá v súčasnosti podlieha podrobnému výskumu. Archív obsahuje mená ako Johann Christoph Bach, Johann Bach, Johann Michael Bach, Johann Ernst Bach, Heinrich Bach a mnoho ďalších. Aj Bachovi synovia, bratia Wilhelm Friedemann, Johann Christian, Carl Philipp Emanuel a Johann Christoph Friedrich boli vynikajúcimi interpretmi a skladateľmi.

Azda najlepším príkladom skladateľa, ktorý žil v tieni slávneho Johanna Sebastiana, však nebol jeho brat, ale bratranec z druhého kolena. Johann Ludwig Bach sa narodil v roku 1677 a zomrel 1731 v Thale, neďaleko Eisenachu. O jeho živote a tvorbe existuje len minimum informácií. Bol synom Jacoba Bacha a Marthy Schmidtovej a pôvodne študoval teológiu. Ako 22-ročný sa presťahoval do Meiningenu a v roku 1711 ho knieža Ernst vymenoval za kapelníka dvorného orchestra. Johann Ludwig bol autorom množstva hudby, napríklad kantáty Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen, ktorá bola najskôr pripisovaná Johannovi Sebastianovi. Ten v Lipsku bratrancove diela často uvádzal a zhotovil viacero kópií jeho diel. Johann Ludwig Bach bol všestranný talent, okrem hudobného pôsobenia na meiningenskom dvore dával kniežaťu Ernstovi aj hodiny maľovania (viacero členov bachovskej rodiny malo mimoriadne výtvarné nadanie). Ludwig Bach začal aj tradíciu koncertných turné Meiningenskej dvornej kapely, ktorá sa udržala až do neskorého 19. storočia. Napísal 22 kantát, dvanásť motet a Missu brevis. Viaceré z jeho skladieb boli dlho omylom považované za diela jeho slávnejšieho bratranca vrátane krátkej omše, ktorej autorstvo pripisovali aj ďalšiemu členovi rodiny, Nicolausovi Bachovi. Diela Johanna Ludwiga Bacha boli dlho prehliadané a zabudnuté, až novodobé muzikologické výskumy ukazujú, že bol vynikajúcim skladateľom a patrí medzi majstrov hudobné-





J. L. Bach

ho baroka. Za to, že dnes môžeme diela Johanna Ludwiga Bacha opätovne objavovať, však
vďačíme predovšetkým starostlivosti jeho pozorného bratranca Johanna Sebastiana. Tomu
nezištné uvádzanie diel svojich blízkych a ich
archivácia zároveň pomohli etablovať svoju
vlastnú historickú a umeleckú pozíciu. Bach
rád meral svoje schopnosti s rodinnými predchodcami i so súčasníkmi a rád sa ubezpečoval o tom, že jeho diela patria "do rodiny", veď
bol členom rodovej línie, ktorá podľa nekrológu

J. S. Bacha, zverejneného v roku 1754, "ako sa zdá, dostala lásku a nadanie k hudbe ako dar z nebies pre všetkých svojich členov".

Michael Haydn

Johann Michael Haydn (1737–1806) bol mladším bratom skladateľa Josepha Haydna. Ich otec Matthias bol nadšený amatérsky hudobník a trval na tom, aby sa jeho deti naučili spievať. Cestu k profesionálnej kariére Michaelovi vydláždil starší brat Joseph, ktorého vynikajúci spev mu zaručil pozíciu chlapčenského sopránu v zbore Dómu sv. Štefana vo Viedni.



F. J. and J. M. Haydnovci (foto: archív)

Michael bol údajne ešte nadanejší študent než Joseph, a keď Joseph začal mutovať, Michaelovo spevácke umenie sa dostalo na výslnie. Keď Michael zanechal školský zbor, stal sa kapelmajstrom v meste Oradea v dnešnom Rumunsku a neskôr v roku 1762 v Salzburgu, kde prežil 43 rokov a napísal tam 360 cirkevných a inštrumentálnych skladieb. V Salzburgu sa zoznámil s Mozartom, ktorý si jeho diela vysoko vážil. Tam Haydn vyučoval aj mladého Carla Mariu von Webera a Antonia Diabelliho. Michael si bol s bratom Josephom blízky po celý život. Joseph si jeho hudbu vysoko vážil a Michaelove cirkevné diela považoval za lepšie než svoje, možno pre ich vrúcnu intimitu, v protiklade s Josephovým monumentálnym a majestátnym symfonickým štýlom. Za jeho najdôležitejšie diela sú považované najmä Requiem c mol na smrť arcibiskupa Siegmunda, Missa Hispanica, Omša sv. Františka d mol a moteto Lauda Sion. Bol plodným autorom svetskej hudby, napísal 40 symfónií a dychových partitúr, koncerty a komornú hudbu. Sláčikové kvinteto C dur bolo dlho považované za bratovo dielo, kým Symfónia G dur č. 25 bola zasa omylom považovaná za Mozartovu Symfóniu č. 37, hoci Mozart napísal iba pomalú introdukciu k prvej časti. Mozarta poznamenalo viacero diel Michaela Haydna, napríklad finále Symfónie č. 23 ovplyvnilo záver Mozartovho Kvarteta G dur K 387 a Haydnova Symfónia č. 29 ovplyvnila monumentálnu Symfóniu č. 41 C dur Jupiterskú. Mozart považoval jeho menuety za neodolateľné a v liste sestre Nannerl vyjadril veľký obdiv k dielam mladého Haydna. No otec Leopold Mozart to videl inak, ostro kritizoval Haydnovo nemierne pitie a bol autorom viacerých zlomyseľných poznámok o skladateľovej alkoholickej závislosti. V roku 1777 vraj "hral počas omše na organe príšerným spôsobom kvôli podnapitosti, ktorá spôsobovala, že mu ruky a hlava vypovedali poslušnosť". Na margo Haydnovho vymenovania za katedrálneho organistu uviedol: "Všetkým je z toho do smiechu. Haydn bude nákladná položka, lebo po každej litánii vychľastá štvrtku vína." Diela Michaela Haydna sú však napriek dobovým klebetám pôvabné, svieže a energické a roztopašná impulzívnosť tanečného parketu je v nich stále zreteľná, ako napríklad v precízne inštrumentovaných Symfóniách č. 35 G dur a č. 11 B dur.

Fanny Mendelssohn-Hensel

Staršia sestra Felixa Mendelssohna, Fanny Mendelssohn-Hensel (1805–1847), bola klaviristka a skladateľka. Napísala približne 460 kompozícií, viacero zbierok sólových klavírnych skladieb a piesní a klavírne trio. Niekoľko jej piesní bolo pôvodne publikovaných pod Felixovým menom. Klavírne diela Fanny často pripomínajú piesne a viaceré nesú názov *Lied*





F. Mendelssohn a W. Hensel (foto: archív)

ohne Worte (Pieseň bez slov), podľa žánru, ktorý zdokonalil práve Felix. Fanny sa narodila v Hamburgu ako najstaršia zo štyroch detí. Pochádzala z distingvovanej židovskej rodiny, hoci židovskú výchovu nikdy nezískala a jej otec Abraham Mendelssohn neskôr zmenil rodinné priezvisko na Bartholdy. Prvé hodiny klavíra jej poskytovala matka, ktorej učiteľ Johann Philipp Kirnbergers bol žiakom Johanna Sebastiana Bacha. Už ako 13-ročná dokázala Fanny zahrať celý cyklus prelúdií z Bachovho Temperovaného klavíra spamäti. Študovala v Paríži u Marie Bigotovej a u Ludwiga Bergera. V roku 1820 sa Fanny spolu s bratom Felixom dostala na spevácku akadémiu v Berlíne, ktorú viedol Carl Friedrich Zelter. Ten vyzdvihoval Fanny pred Felixom a v roku 1816 napísal Goethemu v liste: "Fanny by vám mohla zahrať niečo od Sebastiana Bacha, toto dieťa je niečo unikátne." V ďalšom liste Goethemu z roku 1831 Zelter opísal schopnosti Fanny s tým najvyšším uznaním, aké sa mohlo žene tej doby dostať: "Hrá ako muž." Zelter poskytoval od roku 1819 Fanny a Felixovi aj základy komponovania. Fanny prejavila zázračné hudobné schopnosti a už ako dieťa začala komponovať. Návštevníci v domácnosti Mendelssohnovcov, Ignaz Moscheles a George Smart, boli v roku 1820 dojatí oboma súrodencami. Fanny však bola stále obmedzovaná prevládajúcim dobovým názorom voči ženám a aj jej otec jej v roku 1820 napísal: "Hudba sa stane Felixovým zamestnaním, kým pre teba musí ostať iba záľubou." Hoci Felix ju v súkromí ako skladateľku a interpretku podporoval, pri publikovaní jej diel

pod jej vlastným menom bol opatrný. "Fannu neinklinuje k tomu, aby sa stala skladateľkou. Je v prvom rade žena so všetkým, čo k tomu patrí. Stará sa o domácnosť a nemyslí na publikum a hudobný svet ani na hudbu ako takú, kým si nesplní svoje povinnosti. Publikovanie jej diel by ju iba vyrušovalo a nemôžem povedať, že by som to schvaľoval." Súrodenci mali veľkú vášeň pre hudbu a Fanny pomáhala Felixovi svojimi postrehmi pri vzniku jeho diel a on jej kritiku veľmi zohľadňoval. Ich korešpodencia v rokoch 1840–1841 odhaľuje, že spoločne načrtli scenár operv na námet Piesne Nibelungov. Jej diela sa často hrávali v kruhu rodiny v Berlíne počas nedeľných koncertných sérií (tzv. Sonntagskonzerte), ktoré pôvodne organizoval Fannin otec a od roku 1831 ona sama. Jej verejný debut klavírnej sólistky (jediné známe verejné vystúpenie) sa uskutočnil v roku 1838 a uviedla na ňom Felixov Klavírny koncert č. 1. V roku

1846 sa po konzultácii s Felixom rozhodla vydať zbierku vlastných piesní ako svoj *op. 1.* Fanny Hensel zomrela v Berlíne v roku 1847 počas skúšok Felixovho oratória *Prvá Valpurgina noc* a Felix zomrel iba necelých šesť mesiacov neskôr. Ešte však stihol napísať *Sláčikové kvarteto č. 6 f mol* na pamiatku svojej sestry. V posledných rokoch sa hudba Fanny Mendelssohnovej stáva známejšou, vychádzajú nahrávky s jej dielami a jej život

a tvorba predstavujú jeden z mála dobre zdokumentovaných príkladov ženskej hudobnej kreativity v 19. storočí.

Ira Gershwin

Americký básnik a textár Ira Gershwin (1896–1983) tvoril neoddeliteľný tandem so svojím bratom, skladateľom Georgeom, takže je právom považovaný za spoluautora množstva nesmrteľných piesní, ktoré sa stali hitmi. S Georgeom napísal viacero predstavení pre Broadway, vytvorili piesne ako I Got Rhythm, Embraceable You, The Man I Love a Someone to Watch Over Me. Je spoluautorom libreta k bratovej opere Porgy a Bess. Úspech, ktorý získal George z ich vzájomnej spolupráce, často zatieňoval kreatívnu rolu, ktorú pri vzniku piesní Ira zohral. Jeho majstrovská tvorba piesní pokračovala aj po Georgeovej smrti. Napísal hity v spolupráci so skladateľmi Jeromom Kernom, Kurtom Weillom či Haroldom Arlenom.

Israel Gershowitz, ako znelo jeho pôvodné meno, bol v mladosti veľmi plachý, posadnutý čítaním kníh a od strednej školy často prispieval do školských novín a časopisov. Detstvo prežili chlapci v blízkosti newyorského jidiš divadla, ktoré často navštevovali. Kým mladší George od svojich osemnástich rokov komponoval, Ira pracoval ako pokladník v tureckých kúpeľoch, ktoré vlastnil otec. O hudbu sa začal zaujímať od roku 1921. V roku 1924 začali bratia spolu písať hudbu pre svoj prvý broadwayský hit *Lady, Be Good*. Kombinácia ich talentov



sa stala jednou z najvplyvnejších hybných síl v histórii amerického hudobného divadla. "Keď sa Gershwinovci spojili, aby napísali piesne k Lady, Be Good", uvádzala kritika, "zrodil sa americký národný hudobný žáner." Bratia spolu napísali hudbu k množstvu predstavení a štyrom filmom, slávnymi sa stali piesne Fascinating Rhythm, They Can't Take That Away from Me. Ich partnerstvo trvalo až do Georgeovej predčasnej smrti v roku 1937. Po nej sa Ira spamätával tri roky a potom opäť začal písať texty k filmovým partitúram a broadwayským predstaveniam. V roku 1947 otextoval jedenásť dovtedy neznámych Georgeových piesní, ktoré sa objavili vo filme The Shocking Miss Pilgrim a napísal aj komické texty k filmu Billyho Wildera Kiss Me, Stupid, ako aj k muzikálu s Judy Garlandovou A Star is Born. O spolupráci a o pute, ktoré spájalo oboch bratov, vypovedá kniha Gershwinovci a ja: Osobná história v dvanástich piesňach, ktorú napísal americký spevák, klavirista a historik Michael Feinstein v roku 2012. Ira Gershwin mal rád moderný svet a hlasnú hudbu, bol pozorným poslucháčom a jeho denník je plný expresívnych postrehov: "Toto som dnes zachutil sluchom: vrčanie výťahov, zvonenie a bzučanie telefónov, výkriky nadšenia, detský plač, chrapľavý hlas, prenikavé trúbenie, hlbokú ozvenu prichádzajúceho metra, železné háky na odkvapových rúrach, pišťanie kolesa s defektom, škriabanie zápaliek po šmirgľovom papieri." Tri piesne bratov Gershwinovcov boli nominované na Oscara za najlepšiu pieseň, neskôr získali Pulitzerovu cenu za drámu Of Thee I Sing a Cenu za celoživotný prínos k hudbe v roku 1988. Ira Gershwin zomrel v Beverly Hills v roku 1983 vo veku 86 rokov.

The Montgomery Brothers

Jedno z najlepších súrodeneckých jazzových zoskupení tvorili bratia Montgomeryovci: basgitarista Monk, gitarista Wes a klavirista/ vibrafonista Buddy (v ústraní ostali bubeník Thomas a sestra Lena, ktorá hrala na klavíri). Životy a kariéra troch bratov sú navzájom mimoriadne prepojené. Nikdy nezískali formálne hudobné vzdelanie: Wes začal hrať na gitare po vypočutí nahrávky Solo Flight Charlieho Christiana a jeho neuveriteľné rýchle pokroky povzbudili Monka a Buddyho. Podobne ako Wes, aj oni dosiahli vynikajúcu úroveň a stali sa vitálnou časťou jazzovej scény v rodnom Indianapolise. Monk a Buddy sformovali v roku 1957 kapelu The Mastersounds a už ich eponymný album bol skutočným klenotom. Najstarší Monk Montgomery (1921–1982) bol pravdepodobne prvým významným hráčom na elektrickej basgitare v jazze, hoci jeho kariéra sa rozbehla až po jeho tridsiatke. Vo svojej hre využíval walking bass, bebopové melódie a ostinato pripomínajúce štýl latino. Po rozpade kapely The Mastersounds sa obaja bratia pridali k Wesovi a ako The Montgomery Brothers nahrali spolu viacero albumov. Najslávnejší, prostredný brat Wes Montgomery (1923-1968) patrí k najvýznamnejším gitaris-

tom jazzovej histórie a album The Montgomery

Brothers and 5 Others (World Pacific Records 1957) bol jeho debutom v pozícii lídra. Veľa nahrával s rôznymi umelcami, ale na spoluprácu s bratmi si nachádzal čas. Wes nepoznal noty, no dokázal sa naučiť zložité melódie a riffy podľa sluchu. Nezvládal však stres počas turné a odlúčenie od svojich šiestich detí a často sa vracal do Indianapolisu, kde hrával v miestnych kluboch. Podľa kritikov priniesol

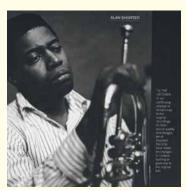


úplne nový prístup ku gitare a techniky, ktoré pred ním nikto nepoužil. Jeho oktávová hra a unikátne akordické sóla na spôsob harmonickej klavírnej hry sú dodnes neprekonané a Wes ostáva jedným z najväčších hudobných zjavov. Pat Metheny vyhlasoval, že na gitare sa naučil hrať vďaka nemu a Joe Pass tvrdil: "Pre mňa existujú len traja inovátori gitary – Wes Montgomery, Charlie Christian a Django Reinhardt." Wes používal pri realizácii svojich hudobných nápadov a vízií osobité techniky hry oktáv, trojzvuky a rôzne arpeggiá. Osobitým znakom bola jeho hra palcom namiesto plektra, čím získal nenapodobiteľný, mäkký a expresívny tón. Jeho oktávová hra býva označovaná špecifickým termínom "The Naptown Sound". Wes napísal množstvo skladieb, najznámejšími sú Four On Six a West Coast Blues. Zomrel na vrchole slávy v roku 1968 len ako 45-ročný a časopis Down Beat vyzdvihol, že "Montgomery mal elektrizujúcu kvalitu a osobitý dar vdýchnuť život do všetkého, čo tvoril a to z neho robilo ozajstného umelca". Najmladším členom kapely bol Charles "Buddy" Montgomery (1930–2009). Keď Wes počas turné náhle zomrel, Buddy pokračoval v komponovaní, aranžovaní a nahrávaní. Vydal deväť albumov ako líder, krátko hral aj s Milesom Davisom, pôsobil ako pedagóg a v Milwaukee a Oaklande založil organizácie, ktoré zdarma poskytovali hodiny jazzu.

Alan Shorter

Freejazzový trubkár a hráč na krídlovke Alan Shorter (1932–1987) bol starším bratom skladateľa a saxofonistu Wayna Shortera. Narodil sa v Newarku v štáte New Jersey. Začal hrávať na altsaxofóne, ktorý po skončení strednej školy vymenil za trúbku. Navštevoval Howard University, ale nepáčila sa mu konzervatívna atmosféra na škole a zanechal ju. Isté obdobie pôsobil v americkej armádnej kapele, vystupoval s lokálnym bebopovým orchestrom Jackie Bland Band, ktorého členmi boli aj brat Wayne

a klavirista Walter Davis. Alan bol najskôr bebopovým hráčom, neskôr objavil free jazz, ktorému ostal verný počas celej kariéry. Ako líder nahral dvojicu zásadných albumov, ktoré sa stali skutočnými skvostmi v oblasti jazzovej avantgardy: Orgasm (Verve 1968) s Charliem Hadenom, obsahujúci bohaté textúry zvuku a svieže koncepty v rámci free jazzu, a Tes Esat (America Records 1971) nahraný vo Francúzsku, kam sa krátko po debute presťahoval. Shorter tu rozvíja nápady Ornetta Colemana, Erica Dolphyho a Milesa Davisa, no publikum jeho snahu príliš neoceňovalo a viaceré jeho nahrávky boli až do roku 2005 ťažko dostupné. Alan Shorter nahral päť albumov s Archiem Sheppom vrátane klasiky Four for Trane, často sa objavoval po boku Alana Silvu a Mariona Browna. Jediný raz sa objavil na albume svojho brata Wayna (The All Seeing Eye, Blue Note 1966). Niektoré zo Shorterových albumov obsahujú neobvyklé kompozície, najznámejšou z nich je Mephistopheles. Komplikované duševné rozpoloženie a "vnútorní démoni" Alana ešte v 60. rokoch prinútili opustiť USA a presťahovať sa do Európy, kde v Ženeve a Paríži viedol vlastné avantgardné kapely. Jeho štýl free jazzu však bol európskemu publiku príliš vzdialený; Wayne spomína, že Alan svoje vystúpenia v Európe často končil pokrikom do publika: "Ešte nie ste na mňa pripravení!" Vo všeobecnosti však považoval európske publikum v porovnaní s americkým za oveľa vnímavejšie. Nakoniec sa vrátil do Spojených štátov, kde krátko vy-



A. Shorter (foto: archív)

učoval na Bennigton College, ale čoskoro začal žiť v ústraní a hudobne sa odmlčal. Zomrel v Los Angeles v roku 1987 vo veku 56 rokov. Hra Alana Shortera je porovnateľná s legendárnym Donom Cherrym, ale obsahuje agresívnejšie, anarchické prvky. V jazzových kruhoch bol cenený pre svoje kreatívne postupy, mimoriadnu virtuozitu a brilantnú muzikalitu, no na albumoch pod jeho vlastným menom kapela funguje ako zomknutý celok a nekladie dôraz na jeho sólistickú pozíciu. Alanov štýl odráža jeho osobnosť: bol hlbokým a intelektuálnym človekom, ale aj osobitým a originálnym hudobníkom. Obálka albumu Archieho Sheppa Four For Trane (Impulse! 1964), ktorý je poctou Johnovi Coltranovi, uvádza Shorterovu charakteristiku: "Alan Shorter je vynikajúci trubkár, hrá krásne a s úžasnou dynamikou. Jeho výbušné, úsečné staccato a ostrosť plechového zvuku nútia poslucháča bezprostredne naň reagovať."

SALZBURG

Jansonsov triumf

Premiéra Čajkovského Pikovej dámy na Salzburských slávnostiach bola triumfom legendárneho interpreta ruskej hudby v západnej Európe, lotyšského dirigenta Marissa Jansonsa. Bola to najlepšia explikácia slovanského romantizmu v podaní Viedenských filharmonikov, ktorá predčila aj slávne naštudovania Eugena Onegina a Pikovej dámy japonským dirigentom Seijim Ozawom.

Jansonsovi sa podarilo vyčariť bohatý slovanský zvuk, zhmotniť rozorvanú ruskú dušu zmietajúcu sa medzi povinnosťou a šialenou túžbou, ktorá ju trhá na márne kúsky. Povestne hebké sláčiky Viedenských filharmonikov nestratili nič na mäkkosti a popritom získali zamatový objem. Akoby hudobníci hrali životy hlavných postáv: vo vypätých momentoch bolo počuť priam trhanie strún violončiel a kontrabasov, trúchliaci anglický roh zase uviedol Jeleckého áriu "Ja vas ľubľu" a pulzujúce violy v treťom dejstve boli jednoducho strhujúce. Mariss Jansons vydoloval z Viedenských filharmonikov absolútne maximum. Z kuloárov preniklo, že skúšal niekoľko týždňov, že cizeloval zvuk, výraz a farbu orchestra i zboru, že viedol korepetície a usmerňoval sólistov. Je to jeden z posledných veľkých dirigentov, ktorí neposielajú asistentov, ale na hudobnom naštudovaní diela skutočne pracujú a neupravia na záver len niekoľko nuáns.

Réžia zaslúžilého rakúskeho režiséra **Hansa Neuenfelsa**, držiteľa azda všetkých divadelných ocenení nemecky hovoriacej kultúrnej scény,



B. Jovanovich (Hermann) (foto: R. Waltz

sa dá prinajlepšom nazvať nezaujímavou. Hermann, hlavná postava opery, sa nachádza celý čas v blázinci, rovnako ako všetci protagonisti. Ide o akúsi halucináciu alebo absurdne vysnívaný príbeh pacientov psychiatrickej kliniky z prelomu storočí. Proscénium tvorí obrovská vyčalúnená miestnosť, deti hrajúce sa na vojakov prichádzajú na scénu v klietkach, Grófkina komnata je nemocničnou izbou, Katarína Veľká prichádza ako korunovaná kostra, ktorej sa pacienti klaňajú. Keď Hermann žiada Grófku o tri magické karty so zbraňou v ruke, tá si ju, zvádzajúc Hermanna, lascívne sama strčí to

úst. Grófka nakoniec pokojne zomiera prirodzenou smrťou, Hermann sa po prehre v kartách zastrelí a stratí sa vnútri kartového stola. V inscenácii sa stretlo priveľa nesúrodých prvkov bez zreteľnej ústrednej línie. Blázon, ktorý sa zastrelí, to je na inteligentný divadelný výklad žalostne málo.

Speváckemu obsadeniu jednoznačne kraľoval nádherný zrelý barytón **Igora Golovatenka** (Jeleckij), ostatní protagonisti sa strhujúcej interpretácii Viedenských filharmonikov nepribližovali. Brandonovi Jovanovichovi (Hermann) chýbali objem aj farba, mezzosoprán Hanny Schwarzovej (Grófka) už v kľúčovej strednej polohe strácal pevnosť a jej francúzština bola úplne nezrozumiteľná, jej herecký prejav bol však strhujúci. Soprán Evgenie Muravevej (Líza) pôsobil vo výškach neisto, navyše nezvládala dirigentovo tempo, Vladislavovi Sulimskému (Tomskij) úplne chýbal dramaticko-cynický charakter. Ani to však nemení nič na tom, že hudobné naštudovanie Marissa Jansonsa sa zapíše zlatými písmenami do histórie Salzburských slávností.

Boris AŽALTOVIČ

Piotr Iľjič Čajkovskij: Piková dáma Hudobné naštudovanie: Mariss Jansons Réžia: Hans Neuenfels Scéna: Christian Schmidt Kostýmy: Reinhard von der Thannen Dramaturgia: Yvonne Gebauer Premiéra vo Veľkom festivalovom divadle Salzburských slávností 10.8.

ČESKÝ KRUMLOV

Mezinárodní hudební festival Český Krumlov zahájil velkolepě

Letošní 27. ročník Mezinárodního hudebního festivalu Český Krumlov nabídl ve dnech 20. 7.–11. 8. reprezentativní přehlídku koncertů různých žánrů.

Slavnostní overtura

Letos byla mezinárodní hudební přehlídka slavnostně zahájena 20. 7. v Letní jízdárně zámecké zahrady. Dramaturg festivalu Lubomír Herza připravil pro návštěvníky hudebně reprezentativní, multižánrový a vizuálně atraktivní program pod názvem Festive Overture. Prostředí v hledišti zpříjemnilo i rozsazení diváků u velkých oválných stolů s bílým ubrusem a sektem. Galavečerem pod širým nebem provázel noblesně a vtipně moderátor Jan Čenský. Čeští a zahraniční umělci vystoupili na různých místech areálu, nejen na pódiu, ale i v ryze přírodním prostředí. Večerní událost byla osvícena dlouhými paprsky barevného spektra. Magickou atmosféru ozdobili uměleckými výkony v žánru klasické hudby především korejská sopranistka Sooyeon Kim, áriemi Un bel dì, vedremo z druhého dějství opery Madama Butterfly Giacoma Pucciniho a Měsíčku na nebi hlubokém z prvního dějství Rusalky Antonína Dvořáka.

Jistě nejen pořadatele potěšil její návrat na festival, který před čtyřmi lety zahajovala úspěšným operním galakoncertem. Kim zpívající i ve slavných síních, jakými jsou Alice Tully Hall v Lincoln Centeru a Carnegie Hall v New Yorku, přednesla árie výbornou vokální technikou a procítěně v doprovodu reprodukované orchestrální hudby. Navzdory problematické akustice ozvučeného koncertu patřil sólový výkon violoncellisty **Jiřího Bárty** ve Suitě č. 1 G dur, BWV 1007 Johanna Sebastiana Bacha k interpretačním vrcholům. Žánr muzikálu svěřili pořadatelé americkým pěvcům. Když **Christiane Noll** a Hugh Panaro zazpívali velmi stylově a srdečně songy z Fantoma opery Andrewa Lloyda Webbera, přispěli k uvolněné radostné náladě publika. Příjemně působilo jejich hudební cítění a situační rozehrání v synchronizaci s proměnami magických teatrálních projekcí. Večer elegantně a temperamentně uzavřel pěvec Jan Smigmator, jenž právem patří v České republice k předním interpretům jazzové a swingové hudby.

Operní gala

Je potěšitelné, že na tradiční úvodní operní galakoncert přijaly opět pozvání světoznámé pěvecké osobnosti. Navzdory profesnímu vytížení vystoupili tentokrát v Českém Krumlově polský tenorista Piotr Beczała a americká sopranistka Sondra Radvanovsky. Program večera 21. 7. v Pivovarské zahradě musel být s ohledem na zhoršené počasí hrán bez plánované přestávky, bohužel, dosud jen část publika bývá na koncertech pod tribunou. Dirigent Leoš Svárovský přistoupil k nastudování s PKF - Prague Philharmonia zodpovědně, program složený z árií a duet G. Pucciniho, G. Verdiho, U. Giordana, G. Bizeta a A. Dvořáka, zpestřený songy muzikálovými a operetními, měl mnoho výjimečných míst. Mezi sekcemi ovšem panovala zvuková nevyváženost. Radvanovsky má krásný sytý hlas plný barev a v Krumlově zpívala famózně. Beczała vyniká mimořádnou a jedinečnou technikou a publikum si získal niternou interpretací. Festival vzdal poctu Leonardu Bernsteinovi, Emilu Friedmannovi Kossuthovi a Leoši Janáčkovi a na závěr hudebně oslavil nadcházející sté výročí založení Československé republiky. Úspěch pozvaných interpretů a ohlas publika byl dokladem společenského významu festivalu a jeho mezinárodního renomé.

Markéta JŮZOVÁ

LUHAČOVICE

Malý veľký festival

Spektrum letných hudobných festivalov je dnes nesmierne široké. Tie najslávnejšie zrejme predstavujú super kvalitu, ale sú aj stretávkou snobov. Iné sa tvária ako svetové a pod zámienkou výchovy nového publika nadbiehajú nerozvinutému vkusu populácie. A potom tu máme rozsahom i publicitou menšie, zato umeleckou úrovňou až prekvapujúco kvalitné stretnutia priaznivcov vážnej hudby. K nim patrí aj festival Janáček a Luhačovice, ktorého 27. ročník sa konal v malebných moravských kúpeľoch v dňoch 16.-20. 7. 2018.

Luhačovice boli v prvých desaťročiach minulého storočia obľúbenou destináciou v súčasnosti najhrávanejšieho českého operného skladateľa na svete, ale tiež miestom, kde českí a slovenskí vzdelanci položili základy pre vznik spoločného štátu v podobe tzv. Luhačovických porád.

ale takisto náročným bolo záverečné uvedenie údajne historicky prvého oratória Emilia de Cavalieriho z roku 1602 La rappresentazione di anima et di corpo. Počas troch prostredných dní festivalu v Kúpeľnom divadle vystúpili tri kvalitné komorné orchestre s troma skvelými inštrumentalistami s repredstavovala filmová hudba zo Schindlerovho zoznamu (John Williams), resp. Misie (Ennio Morricone) a v prídavku neveľmi šťastne aranžované číslo z Bernsteinovho slávneho muzikálu. Najväčším tromfom koncertu bol však výkon hobojistu, skúseného Viléma **Veverku**, ktorý všetky party zvládal technicky suverénne, citovo zaangažovane, a pritom s nadhľadom.

V nasledujúci večer milo prekvapila Komorní filharmonie Pardubice, osobitne pri interpretácii Janáčkovej Idyly pre sláčikový orchester (z roku 1878!), diela silne ovplyvneného folklórom, no zároveň už naznačujúceho typické vlastnosti umeleckého rukopisu skladateľa. Orchester dokázal každej zo siedmich častí skladby vdýchnuť svojskú atmosféru. Podobne kvalitne zahral orchester aj



Příhody Lišky Bystroušky (foto: Z. Němec)

Organizátorom festivalu je Lázeňská kolonáda Luhačovice, o. p. s., a záštitu mu poskytovali v minulosti Václav Klaus, jeho manželka Lívia a v posledných rokoch prof. Eva Blahová a hejtman zlínskeho kraja Jiří Čuněk. Dlhoročnou hlavnou manažérkou je skúsená Milena Hrbáčová, ktorej pri slávnostnom otvorení pred majstrovou sochou odovzdala prof. Blahová pamätnú mincu Dušana Jurkoviča, vydanú Národnou bankou Slovenska k 150. výročiu narodenia architekta, autora pôvodne štrnástich, dnes už len ôsmich architektonických skvostov kúpeľov. Ak chcem vyratúvať klady práve ukončeného

ročníka, musím začať dramaturgiou. Janáčkova opera Příhody Lišky Bystroušky je skvelé dielo a pre kúpeľné publikum pomerne náročné i vďačné zároveň. Rovnako efektným,

pertoárom, v ktorom nie nepodstatnú časť tvorili rané diela významných skladateľov (Janáčka, Webera, Suka a Mozarta). K dramaturgickým lahôdkam nepochybne patrili aj skladby Samuela Barbera, Paula Hindemitha a Ilju Zeljenku.

Pokiaľ ide o interpretačné kvality na prvom koncerte (17.7.), orchester Ensemble 18+ ukázal cit pre barokovú hudbu v skladbách Vivaldiho, Albinoniho, Bacha a Telemanna. Po divácky príťažlivom Libertangu Astora Piazzollu (skladateľa, ktorého nostalgické, aj jazzom ovplyvnené melódie vyjadrujú smútok Argentíncov za stratenou európskou vlasťou) menej uspokojila známa Meditácia z Massenetovej opery Thaïs, ktorej chýbalo viacej poézie v sólových husliach a pevnejšia opora v orchestrálnom spracovaní. Ľahšiu nôtu

Serenádu pre sláčiky Jozefa Suka, pričom sa z hudby oboch skladateľov dalo rozpoznať, že patrili medzi "dvořákovcov". V ďalších dvoch číslach programu upútala pozornosť mladá, no mimoriadne talentovaná a už renomovaná Kristina Nouzovská Fialová, ktorej viola mala krásny zvuk a interpretácia všetky znaky zrelej profesionality. Dokázala sa adekvátne vyrovnať tak s ponurou atmosférou Smútočnej skladby pre violu a sláčiky Paula Hindemitha (skomponovanou po jeho vynútenom odchode z vlasti), ako i s lahodnou melodikou Weberovej skladby Andante e rondo ongarese pre violu a sláčikový orchester c mol. Vo virtuóznom prídavku sa umelkyňa ešte raz vrátila k Hindemithovi. Do interpretácie symfonických diel Wolf-

ganga Amadea Mozarta sa príliš nehrnie ani

Slovenská filharmónia. Žilinský orchester Slovak Sinfonietta (na Slovensku vystupujúci pod názvom ŠKO Žilina) so skúseným dirigentom Leošom Svárovským kultivovane zahral (19.7.) skladateľovu Sinfoniu č. 29, pričom príkladne vystihol vitalitu, ktorú do nôt vložil vtedy 18-ročný hudobný génius. Dielo z neskoršieho skladateľovho obdobia - Koncert pre lesný roh a orchester č. 4 – patrilo technicky virtuóznej a interpretovanú hudbu cítiacej Kateřine Javůrkovej. Hold Janáčkovi zložili Slováci už v úvodnej Suite pre sláčiky a slovenskú tvorbu reprezentovala známa Musica slovaca Ilju Zeljenku, dielko s priezračnou faktúrou a minimálnymi prostriedkami dosahujúce vysoký účinok, o čo sa pričinil najmä sólový huslista Lukáš Szentkereszty. Uvedenie opery o Liške Bystrouške na Lázeňskom námestí (16.7.) bolo v histórii prvým

preferovať niektorú z interpretačných vrstiev diela, ale vyvážene prezentovala všetky možnosti. K pôsobivému účinku jej pomohla jednoduchá scéna Jaroslava Milfajta tvorená trávnatou šikminou, minimom scénických prvkov a premietaním lesných scenérií na zadný horizont. Pestrosť dodali vizuálu kostýmy Michaely Savovovej, ktoré farebne hýrili, no nenadužívali typicky zvieracie prvky, skôr pracovali s náznakmi a asociáciami, pričom ešte akoby podčiarkli identitu zvieracieho a ľudského bytia. Účinok z krásnej Janáčkovei hudby (dirigent Marek Šedivý) mierne oslabovalo technicky nedostatočné ozvučenie niektorých nástrojových skupín, takže občas chýbala väčšia jednoliatosť zvuku. Výborné bolo spevácko-herecké zvládnutie postáv, v ktorom Opavčania skombinovali prvé a druhé obsadenie z domácej premiéry diela.

koncertným majstrom Petrom Zajíčkom) volil poloscénické uvedenie diela. Jeho zaradenie do programu festivalu však považujem za ozajstný dramaturgický čin, ktorý (hoci z iných čias) v čomsi korešpondoval aj s dneškom. Ak si v súčasnej, značne sekularizovanej spoločnosti nahradíme stredoveký spor Duše a Tela bojom ducha (duchovna) s telesnými slasťami, potom ide aj v prípade tohto náboženského opusu o dielo aktuálne. Na interpretácii som obdivoval vyváženosť orchestrálneho zvuku i zborových pasáží, na jednej strane štýlovosť, no zároveň istú dramatickosť prejavu, ktorá nedovolila skĺznuť do monotónnosti. Aj voľba poloscénického riešenia (s nástupmi z hľadiska, vokálnym echom z balkóna, premenami zboristov na sólistov a používanie rekvizít či doplnkov v oblečení) približovala oratórium k opere,

> nachádzajúcej sa v tom čase ešte v plienkach. Zaujali aj speváci. V súlade s miernou povahou Duše tóny jemne kreujúca Markéta Cukrová, váhajúce Telo dobre vystihujúci barytonista Tadeáš Hoza, údernejším barytónom obdarený Miroslav Procházka (Čas), v pekle Trpiace duše predstavujúci basbarytón Martin Vacula a na pomedzí kontratenora efektne spievajúci Jakub Kubín (Intelekt a Rozkoš). Koncert bol dôstojným záverom vydareného festivalu. Jeho organizátori pripravili aj množstvo sprievodných akcií ako besedy s umelcami, odha-







predstavením tohto diela v kúpeľoch, do ktorých už od počiatku minulého storočia chodila hrávať Jeřábkova divadelná spoločnosť, neskôr pretvorená na základ SND. Inscenácia Slezského divadla Opava sa musela vyrovnať so skutočnosťou, že vo zvolenom priestore sa predstavenie bez technického ozvučenia realizovať nedalo. Aj keď tento fakt trocha ubral zo všeobecného dojmu, výsledok bol jasne pozitívny a celkovo potvrdil dobrú povesť, ktorej sa inscenácia dočkala po opavskej premiére zo strany českých kritikov. Zdanlivo rozprávková opera je príbehom o večnom (i neúprosnom) kolobehu života a vedie zjavné paralely medzi životom ríše zvierat a svetom ľudí. Režisérka Jana Andělová-Pletichová (Slovákom známa z niekoľkých réžií v Štátnej opere Banská Bystrica) sa nepokúsila násilne

Pavla Klečku s dokonalou dikciou a prienikom do hĺbky postavy a Bystrouška Barbory Řeřichovej s pekným timbrom, istotou interpretácie a uvoľneným herectvom. Kvalitné výkony podali aj **Juraj Nociar** ako Rechtor a tmavým basom obdarený Peter Paleček v postave Farára. K zaujímavým kreáciám patril tiež zvodný Lišiak Kataríny Jorda a nafúkaný Kohút Markéty Zahnašovej. Výborný bol režijný nápad exponovať v úvode i závere diela postavu Můry (Petra Španělová), ktorá dodala celému príbehu snovú atmosféru. Mal som trocha obavy, ako prijme publikum, ktoré nie je špecializované na starú hudbu, neskororenesančné oratórium. Možno aj preto súbor Czech Ensemble Baroque (s dirigentom Romanom Válkom a slovenským

rodiny Blahovcov k Luhačoviciam, kde hlasista a lekár MUDr. Pavel Blaho pôsobil v prvých dvoch desaťročiach minulého storočia. Výpovede troch vnukov politika zo všetkých troch vetví rodiny doplnila zázračne objavená filmová ukážka z osláv politika v Skalici v roku 1937 s prítomnosťou ministerského predsedu Hodžu (film komentovala riaditeľka Záhorského múzea v Skalici Viera Drahošová) a intonačný zápis reči a smiechu Pavla Blahu zachytený Janáčkom, ktorý z Janáčkovho archívu v Brne získala šikovná moderátorka programu a riaditeľka Muzea Luhačovického Zálesí Blanka Petráková.

Luhačovický festival bol plný pohody, úcty k tradíciám a kvalitnej hudby.

Vladimír BLAHO

AIX-EN-PROVENCE

Umelecký testament Bernarda Foccroulla

Operný festival v Aix-en-Provence oslávil tento rok 70. výročie. Zároveň to bol aj posledný ročník pod egidou riaditeľa a organistu Bernarda Foccroulla, ktorý slávnu inštitúciu počas dvanástich rokov poriadne prevetral. Dramaturgia ostatnej edície jedného z najvýznamnejších operných festivalov na svete sa stala jeho umeleckým testamentom.

Jedným z predsavzatí Belgičana bolo vrátiť operu mestu a ľuďom, nielen vyvolenému publiku. To sa mu tento rok brilantne podarilo inscenáciou Orféo & Majnun - participatívnou produkciou poskytnutou mestu zadarmo. Scéna jediného verejného predstavenia bola nainštalovaná priamo na hlavnej triede Aix cour – Mirabeau a videlo ho 9 000 divákov. Opera troch súčasných skladateľov, ktorá

diterrannée (orchester sa skladá z mladých hudobníkov dvadsiatich národností z okolia Stredozemného mora). Dirigoval Bassem Akiki, mladý libanonský dirigent, ktorý žije ké pasáže Orfea s typickou arabskou melodikou vyludzovanou na tradičných nástrojoch

tov posilnilo Orchester des Jeunes de la Méa pracuje v Poľsku. V opere sa striedali klasicako oud, kanoun a gadulka.

Orféo & Majnun (foto: V. Beaume)

vznikla na objednávku festivalu, spĺňa všetky parametre modernej produkcie: sonorizované dielo melodicky prístupné všetkým vekovým kategóriám bolo premietané na gigantických obrazovkách.

Orféo & Majnun spája dva mýty z oboch strán Stredozemného mora: o Orfeovi a Eurydike, dobre známeho z antického Grécka, a mýtus o Majnunovi a Leïle, ktorý je jednou z najpopulárnejších povestí perzsko-arabského sveta. V oboch príbehoch sú mladí zaľúbenci rozdelení a odsúdení. Rozhodnutím Bohov v prípade Orfea a sociálnym tlakom u Majnuna. Spoločnými vektormi je neprajnosť ich okolia, útlak žien a nemožnosť slobodnej lásky.

Traja skladatelia tejto obrovskej produkcie si rozdelili prácu nasledovne: Palestínčan Moneim Adwan skomponoval arabskú časť, Holand'an Dick van der Hart "západoeurópsku" a Angličan Howard Moody prevzal kompozíciu zborových pasáží. Dvesto zborisNai Tamish Barghouti (Leïla) a Loay Srouji (Majnun) sú taktiež z Palestíny. Ich interpretácia bola pôsobivá a presvedčivá zároveň. Sopranistka Judith Fa (Eurydika) a barytón **Dubrugue** (Orfeo) dôstojne zvládli klasické časti, akosi ľahšie sme však podľahli šarmu arabskej interpretácie.

Orféo & Majnun však nie je len akýmsi "politickým manifestom" s vôľou prepojiť dva rozdielne svety s tak trochu simplifikujúcim leitmotívom: "na menách a pôvode nezáleží, láska je vždy rovnaká". Príbeh opery zaujme aj z hudobnej stránky: klasické časti sa najprv striedajú s arabskými, neskôr sa viac prelínajú, až vyústia v závere do akejsi zmesi oboch štýlov.

Operná produkcia bola financovaná zo zdrojov EÚ, a tak sa z nej v blízkej budúcnosti budú môcť tešiť diváci i vo Viedni, v Krakove, Rotterdame, na Malte či v Portugalsku. Druhým pilierom Foccroullovej umeleckej dramaturgie bola vysoká úroveň kreativity

jednotlivých produkcií, opierajúca sa o režisérov verných festivalu. Jednou z nich bola i Katie Mitchell, ktorá sa preslávila historickou produkciou Pelléa a Mélisandy z roku 2016. Ariadne na Naxe od Richarda Straussa v jej réžii patrilo tohtoročné otvorenie festivalu.

Zerbinetta (ne)rozvinula Ariadninu nit

Richard Strauss, povzbudený úspechom Gavaliera s ružou, sa v roku 1911 pustil spolu s libretistom Hofmannsthalom do nového projektu. Predlohou sa stalo nemilé dobrodružstvo Ariadny, ktorú Théseus opustil na ostrove Naxos napriek tomu, že ho oslobodila z labyrintu Minotaura a zachránila mu tak život. Skladateľ s libretistom premenili mytologický príbeh na roztopašnú komédiu. Už v prológu sa dozvedáme, že bohatý mecenáš, ktorý si večierok objednal, rozmarne nariadi, aby sa

> všetci protagonisti na scéne snažili tak, aby on, naibohatší muž mesta. stihol záverečný ohňostroj. Opera seria s hlavnou predstaviteľkou Ariadnou je zároveň i buffa vedená Zerbinettou, ktorá má utešiť nešťastnú a opustenú Ariadnu. Obe protagonistky, ktoré rozdeľuje úplne všetko, doslova bojujú o priestor na scéne. Zerbinetta sa márne snaží rozvinúť Ariadninu niť, hrdinky deja sú v tejto produkcii vonkoncom nekompatibilné. Katie Mitchell však tento-

raz hlboko sklamala. Preplnená scéna a vulgárne žiarivé kostýmy k čitateľnosti diela neprispeli. Na scéne stále prítomní protagonisti pôsobia neorganizovane a zmätene; každý čaká na prednes svojej árie. Dielo neskutočnej komplexnosti a virtuozity by si zaslúžilo citlivejší prístup. Táto produkcia sa do análov festivalu rozhodne nezapíše.

Pre diváka je pozoruhodná vedomá zmes štýlov majstra Straussa s odkazmi na Mozarta, Wagnera až po Schuberta, ktorých rezonancie sú bravúrne priznané.

Nórska sopranistka Lise Davidsen dodala Ariadne patričnú tragickú dimenziu. Oproti impozantnej Ariadne kreovala drobná a krehká Francúzka Sabine Devieilhe Zerbinettu s krištáľovým hlasom. Každé jej vystúpenie bolo zážitkom excelentných koloratúrnych akrobacií. Orchestre de Paris dirigoval nemecký expert na Straussa Marc Albrecht. Napriek zmätku na scéne verne a brilantne reštituoval zložitosť Straussovho opusu.

Ohnivý anjel: tvorivý závan zo strednej Európy

Ohnivý anjel v temnej réžii Poliaka Mariusza Trelińského nás jednoznačne nadchol. Prokofievova opera bola takmer 100 rokov po jej vzniku po prvý raz na programe festivalu v Aix.

Rozšíriť repertoár slávneho provensalského festivalu bolo tretím pilierom a krédom dramaturgie riaditeľa Foccroulla. Bola to nepochybne dobrá voľba. Obsesívne neurotický dej *Ohnivého anjela* z roku 1919 je plný krvi a sexu, viery aj čarodejníctva či temných síl (skladateľ je autorom hudby i libreta). Táto kompozícia prešla priam krízovou cestou a dielo, ktoré Prokofiev za svojho života na scéne nevidel, poznamenal ťažký pôrod. Znechutený odmietnutím expresívnej opery, prebral Prokofiev niektoré motívy a použil ich najmä v Tretej symfónii. Temné a bezvýchodiskové situácie diela Treliński výrazne podčiarkol. Hrdinkou je Renata, mladá žena zmietaná neurózami po tom, čo sa jej zjavil aniel Madiel, do ktorého sa chorobne zamiluje. Identifikuje ho v Heinrichovi, ktorému sa oddá, ale on ju zavrhne. Renata zúfalo hľadá svoju stratenú lásku za pomoci Ruprechta, ktorý ju spočiatku považuje za ľahkú korisť, no neskôr sa do nej bezvýhradne zamiluje. Renata zavrhuje Ruprechta, ktorého zabije po tom, čo on zabil Heinricha. Na pokraji šialenstva sa utieka do kláštora, kde ju usvedčia z čarodejníctva a upália.

Mariusz Treliński vynaliezavo situoval dielo do súčasnosti. Renata je dokonale uväznená vo všetkých sférach: mentálnej, sociálnej no pôsobiacimi neónmi efektívne zvýrazňujú stiesnenú atmosféru príbehu.

Inscenácia hypnotizuje aj vďaka litovskej sopranistke **Ausrine Stundyteovej**. Jej spevácky a herecký výkon je dokonalý. Halucinácie, vnútorný boj a utrpenie hrdinky kreuje na hranici znesiteľnosti.

Kazushi Ono dirigoval Orchestre de Paris s milimetrovou presnosťou. Parížania pod jeho taktovkou vystihli pružnosť i diabolskú silu Prokofievovho opusu.

Pozdrav B. Kudličku z Aix pre čitateľov Hudobného života (foto: Z. Evrard Bojnanská)



S. Devieilhe (Zerbinetta) (foto: © Artcompress)

i duchovnej. Východiska niet, Trelińskému nezostáva nič iné, len temný svet a čierny humor.

Skvelú scénografiu navrhol slovenský scénograf **Boris Kudlička**. Scénu rozdelil na 9 trojposchodových buniek, v ktorých sa odohráva celý dej. Chladné kovové bunky osvietené lac-

Seven Stones

Operný festival musí žiť aj novou tvorbou súčasných skladateľov – takto nejako by sa dalo zhrnúť posledné krédo Bernarda Foccroulla. Tento princíp aj úspešne aplikoval a posledné ročníky festivalu poznamenali zaujímavé kreácie súčasných žijúcich skladateľov. Tento rok patril českému skladateľovi **Ondřejovi Adámkovi** a jeho dielu *Seven Stones*, o ktorom sa s istotou bude ešte často písať.

Dielo je uvádzané ako opera a cappella pre štyroch sólistov a dvanásťčlenný zbor. A cappella nie je tak celkom správnym označením, keďže je dielo hrané na neuveriteľných hudobných nástrojoch – väčšinou perkusie, ktoré boli pre túto príležitosť vytvorené priamo v dielňach v Aix.

Svetovú premiéru naštudoval špičkový francúzsky ansámbel Accentus/Axe 21, ktorý dirigoval sám skladateľ Adámek. Koktania, prskania, syčania a iné zvukové experimenty sú slabikované, sekané, čiastočne fluidné i spievané. Experimentálny spev poznáme z diel Sciarrina, Aperghisa či Johna Cagea. Adámkovo dielo je však neočakávane rytmické, chvíľami i tanečné a celkovo hudobne zaujímavé. Libreto napísal islandský textár **Sjón**, ktorý je aj autorom textov piesní známej islandskej speváčky Björk. Seven Stones rozpráva príbeh zberateľa kameňov, ktorý putuje po svete, aby doplnil svoju zbierku. Dej tak dáva zámienku pre použitie svetových hudobných štýlov ako argentínske tango pri potulkách po Buenos Aires, alebo pre rezonanciu motívov bábkarského Bunraku či divadla Nô v scéne situovanej v japonskom Kjóte. Zberateľ kameňov sa stretáva aj s Kristom v barokových intonáciách biblického príbehu o hriešnej žene: "nech prvý, kto nezhrešil hodí do nej kameňom". Adámek sa evidentne zabáva a musíme priznať, že záľubu v tomto nezvyčajnom diele nachádzajú aj diváci.

Adámkova kreácia uzatvorila tucet odvážnych operných sezón, v ktorých Bernard Foccroulle jasne naznačil novú líniu festivalu: rozšírený repertoár, súčasné diela, rezolútne moderné a odvážne produkcie. Operný festival v Aix výrazne omladol aj vďaka jeho Akadémii spevu, ktorá tento rok slávi 20. výročie vzniku. Pierre Audi, nový riaditeľ francúzsko-

-libanonského pôvodu, ktorý 20 rokov viedol amsterdamskú Holandskú národnú operu, na tlačovke vyhlásil, že chce pokračovať vo Foccroullovej línii, čomu sa môže tešiť kritika i laické publikum.

> Luc EVRARD Zuzana BOJNANSKÁ

MARTINA FRANCA

(Nielen) operná perla Apúlie

Romantický exteriér zámockého nádvoria, objavná dramaturgia s akcentom na málo známe ranoromantické tituly, štýlové hudobné naštudovania, výborní interpreti. Podobným perexom sme zvykli uvádzať texty o opernej časti Zámockých hier zvolenských. Tá je, žiaľ, hudbou minulosti. Dnes bude reč o jej staršom duchovnom súrodencovi z apúlijského mestečka Martina Franca: Festival delle Valle d'Itria, ako dokázal jeho 44. ročník (13. 7.–4. 8.), prekvitá aj v strednom veku.

So Slovenskom má festival, odohrávajúci sa v romantickom mestečku medzi kopcami Itrijského údolia, necelých 40 kilometrov od pláží Jadranského aj Iónskeho mora, spoločné viac než duchovnú spriaznenosť so zaniknutými Zámockými hrami zvolenskými. Vyše polovice jeho doterajšej existencie (1988–2011) spolupracovali na operných predstaveniach slovenskí zboristi pod vedením Pavla Pro-

z obdobia baroka, klasicizmu a predverdiovského romantizmu, som našla mnoho, ktoré som doposiaľ nemala možnosť osobne vidieť. Rovnakej objavnej filozofie sa držal aj aktuálny 44. ročník. Dva z uvedených titulov, rozkošnú komickú operu Alessandra Scarlattiho *Il trionfo dell' onore*, a operu seria Georga Friedricha Händla *Rinaldo*, po prvýkrát naštudovanú v novej kritickej edícii Giovanniho

Rinaldo (foto: F. Sansoni)

cházku. Neznámymi tu nie sú ani slovenskí sólisti. Od roku 2011 sa na festivalovom plagáte pravidelne objavuje meno mladého barytonistu Pavla Kubáňa, tento rok sa v popularizačnej verzii Barbiera zo Sevilly (hrala sa pod názvom Figaro su, Figaro giù) a v jednom zo symfonicko-vokálnych koncertov po prvýkrát predstavil jeho rovesník, basista Peter Kellner. Mimochodom, mladosť bola jedným z poznávacích znamení aktuálneho ročníka festivalu – popri inom preto, že vo festivalových predstaveniach dostávajú príležitosť frekventanti letných interpretačných kurzov Accademia del Belcanto "Rodolfo Celletti". Ďalším typickým znakom, ktorým sa Martina Franca od svojho vzniku (1975) vyníma medzi letnými festivalmi, je exkluzívna dramaturgia. Listovanie v muzikologicky hodnotnom bulletine k programu 44. ročníka je aj pre skúseného fajnšmekra cestou do neobjavených zákutí opernej tvorby - v poldruha stovke doposiaľ uvedených titulov, pochádzajúcich prevažne

Andreu Sechiho, spájali trojsté narodeniny: obe boli skomponované v roku 1718. Tretím opusom, Vaccaiovou operou Giulietta e Romeo, nadviazal festival na tradíciu uvádzania operných prepisov Shakespearovej najslávnejšej tragédie (v predchádzajúcich ročníkoch sa tu hrali verzie od Vincenza Belliniho, Charlesa Gounoda a Filippa Marchettiho). Nanajvýš zmysluplná bola aj dramaturgia dvadsiatky koncertov, ktoré sa odohrávali v poludňajších, večerných i nočných hodinách, prevažne v priestoroch prekrásnych, starostlivo zrekonštruovaných chrámov. Jedným z jej hlavných tém bolo 150. výročie úmrtia Gioachina Rossiniho, ktorý je na festivale Martina Franca veľmi častým hosťom.

Od roku 1975 ozdobilo festivalový plagát mnoho zvučných mien: Ferruccio Furlanetto, Mariella Devia, Daniela Dessì, Patrizia Ciofi, Iano Tamar, Jessica Pratt. V čase svojich začiatkov sa tu mihli tenoristi Ramón Vargas a José Cura, k častým hosťom patrila speváčka nám

známa zo Zámockých hier zvolenských, Clara Polito. Dnešní interpreti neboli natoľko slávni, vysoká kvalita podujatia však ostala zachovaná. Z hudobného hľadiska zvíťazila produkcia, ktorú (ako jedinú) pripravil hudobný riaditeľ festivalu, šéfdirigent Opery v Zürichu, Fabio Luisi, Händlov Rinaldo. Nielen preto, že Luisiho naštudovanie bolo spomedzi všetkých štýlovo najvernejšie – dynamicky a tempovo pestré (raz emocionálne vrúcne, inokedy až rockovo svižné), maximálne komunikujúce so spevákmi. Ale tiež preto, že práve v Rinaldovi sa skoncentrovali najlepší (prevažne talianski) sólisti, akí sa dali tento rok vo festivalových inscenáciách počuť. Spomedzi nich patril najväčší obdiv predstaviteľke titulnej postavy, Terese Iervolinovej - ani nie tridsaťročnej mezzosopranistke, disponujúcej krásne sfarbeným, technicky dobre podporeným hlasom, hladko prepájajúcim pri-

> rodzene tmavé hĺbky so žiarivými výškami. Len o trošku viac plastickosti materiálu chýbalo výbušnému sopránu Carmely Remigiovej, temperamentnej predstaviteľke čarodejnice Armidy, ktorá si tento rok odniesla z Martina Franca prestížne ocenenie Premio Bacco dei Borboni. Vítaný lyrický kontrast priniesol pružný, pomerne svetlý mezzosoprán Loriany Castellanovej v úlohe Rinaldovej snúbenice Almireny. V ďalších inscenáciách upútali najmä technicky zdatný, štýlovo vzorový, timbrovo príjemný taliansky kontratenorista Raffaele Pe a talentovaná, v Taliansku študujúca austrálska sopranistka Rachael Jane Birthisel (Erminio a Riccardo v Il trionfo dell' onore) či sopranistka Leonor Bonilla a mezzosopranistka Raffaella Lupinacci (vizuálne i timbrovo krásne ladiaci Giulietta a Romeo z Vaccajovej shakespearovskej opery). Martina Franca poskytlo

nielen možnosť stretnúť sa s málo hranými operami (pre mňa bola najpríjemnejším prekvapením rozkošná Scarlattiho buffa), získať predstavu o súčasnom stave barokovej a ranoromantickej interpretácie, či (to v slovenskom kontexte) si pod hviezdnatým nebom v átriách Palazzo Ducale a Masseria Palesi nostalgicky zaspomínať na zvolenské zámocké večery. Nemenej zaujímavou bola informácia o tendenciách súčasného talianskeho operného divadla – všetky produkcie totiž naštudovali mladí domáci režiséri, narodení okolo roku 1980. S výnimkou nudne aranžovanej, rampovej shakespearovskej opery (réžia Cecilia Ligorio) išlo o príjemné zážitky z remeselne poctivého divadla, ktoré prináša estetický kontrapunkt k spoločensky apelatívnemu, avansovanému tónu anglosaskej proveniencie.

Hoci ide o žánrovo odlišné diela (dráma vs buffa), *Rinalda* a *Il trionfo dell' onore* spájali humorný nadhľad, detailná herecká práca,



Il trionfo dell'onore (foto: C. Vaccari)

prepracovaná choreografia a divadelne mimoriadne funkčná, vizuálne skvostná kostýmová zložka. Málo dynamický, vzťahovo zamotaný príbeh *Rinalda* uchopil režisér **Giorgio Sangati** (celkom v duchu dobového zacielenia Händlovho diela, ktoré je sledom brilantných sólových čísiel) ako koncert speváckych hviezd. Oblečením všetkých protagonistov do pestrých kostýmov evokujúcich popové a rockové ikony Freddieho Mercuryho, Cher, Madonnu, Davida Bowieho, Eltona Johna či členov skupiny Kiss, viacerými vtipnými scudzujúcimi detailmi a tiež bravúrne rozohranými činohernými intermezzami Armidinej slúžky Lesbiny a Almireninho sluhu Nessa nadľahčil ťažkopádny dej, pričom nijako neublížil hu-

dobným hodnotám opusu. Pre časť konzervatívneho talianskeho publika bolo však aj toto "rúhanie" silnou kávou, takže do mohutného záverečného "bravó" sa počas klaňačky miešalo tiež neprepočuteľné "búúú".

Naproti tomu, v komickej opere *Il trionfo* dell' onore sa podobný prístup uplatňujúci popkultúrne odkazy (napr. vizuálne krehká

Doralice pripomínala kostýmom a maskou slávnu Audrey Hepburnovú) stretol s jednoznačne pozitívnym prijatím. Zaslúžene - Scarlattiho variácia na donchuanovskú tému (no so šťastným koncom), servírovaná v mladistvo sviežom, herecky dynamickom, odzbrojujúco zábavnom tvare z dielne milánskeho divadelného zoskupenia Eco di fondo liala na obecenstvo sediace v útulnom átriu Masseria Palesi (komorný pendant nádvoria Palazzo Ducale) prúdy pozitívnej energie, pričom mizanscénická zrozumiteľnosť inscenácie stierala aj prípadnú jazykovú bariéru. Festival v Martina Franca nie je medzi slovenskými opernými fanúšikmi natoľko známy ako podobné podujatia v Pesare, Macerate, vo Florencii či Verone. Pozornosť si však jednoznačne zaslúži. Apúlia totiž ponúka mimoriadne priaznivý pomer medzi kvalitou a cenou, pričom táto praktická poznámka sa nevzťahuje len na operné menu.

Michaela MOJŽIŠOVÁ

Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe zmluvy APVV č. 15-0764 – Slovenské divadlo a súčasná európska divadelná kultúra – kontinuita a diskontinuita.

PESARO

Na prahu štyridsiatky

K dramaturgickým pilierom operného roku 2018 patrí 150. výročie úmrtia Gioachina Rossiniho. Skladateľovi najverejnejšia inštitúcia, monotematický festival v jeho rodisku, si ho pripomenula na prahu vlastného jubilea – Rossini Opera Festival Pesaro oslávi v budúcom roku štyridsať rokov existencie. Za ten čas si vyslúžil renomé mekky belcanta a v tomto ohľade nesklamal ani v 39. ročníku (11.8–23.8.).

Ťažiskom programu Rossini Opera Festival (ROF) bývajú obvykle tri operné produkcie (každá v štyroch predstaveniach), odohrávajúce sa buď v útulnom Teatro Rossini v historickom centre mesta, alebo v priestrannej, na divadelné účely upravenej športovej hale, kam divákov odváža pružná kyvadlová doprava. Popri nich sa veľkej obľube publika teší už osemnásťročná, no stále čarovne svieža a energiou nabitá inscenácia Cesty do Remeša, v ktorej sa predstavujú najlepší absolventi letných interpretačných kurzov Accademie Rossiniany. Úspešné vystúpenie v mládežníckej produkcii býva často vstupenkou do produkcií nasledujúcich ročníkov – takto svoju kariéru odštartovali napríklad Olga Peretyatko, Marina Rebeka, Marianna Pizzolato, Elena Tsallagova či Maxim Mironov. Festivalový program obohacujú aj vokálne koncerty v Teatro Rossini (s orchestrom), prípadne v koncertnej sieni miestneho konzervatória (s klavírom). Tento rok pripravil festival tri nové produkcie: jednoaktovú komickú operu Adina (dirigent Diego Matheus), drammu seria Ricciardo e Zoraide (dirigent Giacomo Sagripanti) a autorovo najpopulárnejšie dielo, komédiu Barbier zo Sevilly (dirigent Yves Abel). Každá z nich potvrdila renomé pesarského festivalu ako mekky špičkovej belcantovej interpretácie, no zároveň aj konzervatívnu povesť

talianskeho operného divadla. Pritom práve Pesaru sa ju v minulých ročníkoch darilo narúšať kontroverznými, politicky apelatívnymi inscenáciami Grahama Vicka (protiteroristický Mojžiš a Áron, ľavicovo motivovaný Viliam Tell) či katalánskej umeleckej skupiny La Fura dels Baus (ekologicky prifarbené Obliehanie Korintu). Tento rok sa nič podobné neudialo, na javisku sa prezentovali konvenčné inscenačné výpovede.

V jednoaktovej, ani nie poldruhahodinovej farse Adina zhudobnil Rossini klišéovitý sujet o starnúcom kalifovi, ktorý sa chce oženiť s krásnou Adinou, snúbenicou mládenca Selima. Milenci sa pokúsia ujsť, kalif ich pristihne a pred trestom ich zachráni odhalenie, že Adina je kalifovou dcérou, nepoznaným plodom jeho dávnej lásky k Zore. Nekomplikovanému príbehu dali tvorcovia (réžia Rosetta Cucchi, scéna Tiziano Santi, kostýmy Claudia Pernigotti) svieži, vo výtvarnej zložke priznane gýčovitý tvar. Inscenácia sa odohrávala na pôdoryse veľkej modro-bielej svadobnej torty a k ústredným režijným nápadom patrilo rámcovanie príbehu vzťahovou "drámou" rozhádaných tortových figúrok ženícha a nevesty. Odhliadnuc od toho, že občas bolo gagov a mikropríbehov (zbor, štatisti) až priveľa, Adina patrila k divadelne vydarenejším číslam tohtoročného programu. V speváckej zložke síce nenadchla tak ako ďalšie, hviezdnymi menami vyšperkované produkcie, no minimálne **Vito Priante** (Califo) s vyrovnaným, farebne príťažlivým barytónom sa zapísal do galérie veľkých výkonov ROF.

V nej majú najbohatšie zastúpenie protagonisti opery Ricciardo e Zoraide. V inscenácii jednej z hudobne slabších, sujetovo riedkych Rossiniho opier sa stretlo priam snové obsadenie. Kraľoval mu spevák, ktorý už dve desaťročia, od nezabudnuteľného záskoku v Mathilde di Shabran (1996), patrí k najväčším ozdobám pesarského festivalu – Juan Diego Flórez (Ricciardo). Jeho farebne nezameniteľný materiál nie je síce príliš objemný, ale zato absolútne koncentrovaný, v registroch hladko vyrovnaný a vo frázovaní dokonale štýlový. Navyše, Flórez má vzácny dar pôsobiť ako energetické centrum produkcií, čo bolo v mizanscénicky totálne bezradnej, rampovo klišéovitej, výtvarne nevkusne kašírovanej inscenácii (réžia Marshall Pynkoski, scéna Gerard Gauci) zvlášť cenné. S Flórezovým jasným tenorom krásne súznel medovo hustý lyrický soprán Pretty Yendeovej (Zoraide), tmavozamatovým timbrom mezzosopránu i zvonivými výškami prispela Victoria Yarovaya (Zomira). Len tenor Sergeya Romanovského (Agorante) prichádzal ku koncu náročného predstavenia o časť kovovej rezonancie. Tá vonkoncom nechýbala mladučkému Xabierovi Anduagovi (Ernesto), objavu z Accademie Rossiniany 2016, majiteľovi mimoriadne voluminózneho, farebne príťažlivého tenoru. Spomedzi nových produkcií vykázal najväč-

Spomedzi nových produkcii vykazal najvacšiu hudobno-divadelnú vyrovnanosť *Barbier zo Sevilly*. Výtvarne i herecky čistému tvaru z dielne nestora pesarského festivalu, **Piera Luigiho Pizziho** (réžia, scéna, kostýmy), síce



trochu chýbal vtip jeho starších inscenácií a chvíľami pôsobil až sterilne, no profesionalita a premyslenosť sa mu uprieť nedali. V kvalitnom obsadení sa blysli najmä **Davide** Luciano ako veselo sebavedomý, plebejsky bezprostredný Figaro s pohyblivým, znelým, farebne mnohostrunným barytónom, a ruský tenorista Maxim Mironov, obdarúvajúci Grófa Almavivu ušľachtilým zjavom i technicky bezproblémovo vedeným hlasom s príťažlivou, "slovansky" nostalgickou strunkou. Neuvädajúcou sviežosťou materiálu a štýlovým prejavom potešili Pietro Spagnoli (Bartolo) a Michele Pertusi (Basilio). Škoda len, že japonská sopranistka Aya Wakizono nedokázala dať do služieb partu Rosiny popri peknom vzhľade aj podobne pekný hlas - jej mezzosoprán nedisponuje dostatkom farby v žiadnej z hlasových polôh.

Podobný dojem poskytlo aj obsadenie tohtoročnej *Cesty do Remeša* – spoznali sme podstatne viac pekných mužských než ženských hlasov. V druhom z dvoch predstavení (17. 8.) zaujala medzi dámami len **Laura Verrecchia** (Marchesa Melibea) s perspektívnym mezzosopránom krásneho, tmavšieho timbru. Zato s viacerými mládencami sa v budúcnosti (nielen v Pesare) zrejme stretneme: s talianskym barytonistom **Nicolom Doninim** (Lord Sidney), ktorého znelý, vyrovnaný, pružný, farebne výrazný barytón už dnes patrí na veľké scény; ukrajinským tenoristom **Anatoliyom Pogrebnyym** (Cavalier Belfiore), maji-



Barbier zo Sevilly: M. Mironov, A. Wakizono, P. Spagnoli
(foto: Studio A. Bacciardi)

teľom vzácne prirodzeného slnečného hlasu s odzbrojujúcim smieškom v hlase, či s perspektívnymi ruskými umelcami, basistom **Petrom Sokolovom** (Don Profondo) a barytonistom **Igorom Onishschenkom** (Barone di Trombonok). V *Ceste do Remeša* sa každoročne

prezentuje nielen spevácky, ale aj dirigentský dorast. Autor aktuálneho hudobného naštudovania, Hugo Carrio, nepodliezol kvalitatívnu latku pesarských predstavení, úroveň vlaňajšieho objavu, Micheleho Spottiho, však nedosiahol. Spotti sa tento rok na festival vrátil. Zatiaľ síce "len" ako dirigent jedného z koncertov, recitálu Nicolu Alaima - ale zato opäť s búrlivým úspechom: ovácie, ktoré zožal za nádherne vystavanú predohru k Semiramide, prekonali aj potlesky, ktorými dovtedy publikum odmeňovalo výborného basbarytonistu. Ten Spottiho "náskok" dobehol až dvomi prídavkami, vrúcne precítenou áriou Viliama Tella a bravúrne interpretovanou, výrazovo rozkošnou áriou Dona Magnifica (Popoluška). K dobrým zvykom rossiniovského festivalu patrí, že publikum víta pohľadnicou s programom nasledujúceho ročníka. Vďaka tomu už dnes vieme, že svoje štyridsiate narodeniny oslávi jednou zo skladateľových opier, drammou seria Semiramide (Michele Mariotti/Graham Vick), drammou giocoso L' equivoco stravagante (Carlo Rizzi/Moshe Leiser, Patrice Caurier) a skladateľovou prvotinou, opernou drámou Demetrio e Polibio (Paolo Arrivabeni/Davide Livermore). Zdá sa, že opäť je na čo sa tešiť.

Michaela MOJŽIŠOVÁ

Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe zmluvy APVV č. 15-0764 – Slovenské divadlo a súčasná európska divadelná kultúra – kontinuita a diskontinuita.

SALZBURG

V znamení divokých emócií

Vášeň, túžba, náruživosť. Takto pomenoval Markus Hinterhäuser nosné témy svojej druhej riaditeľskej sezóny na Salzburských slávnostiach (20. 7.–30. 8.). Popri napĺňaní expresívneho, no pomerne vágneho motta (ktorá opera by sa podeň neschovala?) sa v programe dali vypozorovať dve ďalšie motivické línie. Prvou z nich boli jubileá (150 rokov od úmrtia Gioachina Rossiniho, nedožitá storočnica Gottfrieda von Einema), tou druhou tradičné bazírovanie na veľkých dirigentských, režisérskych a interpretačných zjavoch.

Na šteklivú (rossiniovskú) nôtu

Gioachina Rossiniho, ktorému nielen rodné Pesaro, ale aj malé nemecké kúpeľné mestečko Bad Wildbad každoročne venujú monotematický festival, si Salzburg pripomenul populárnou komickou operou Talianka v Alžíri. Režiséri Moshe Leiser a Patrice Caurier ju pojali bez politicko-aktualizačných ambícií ako sviežu, chutnú, odzbrojujúco zábavnú komédiu. Ústrednou témou ich inscenácie sa stali nadčasové problémy manželských vzťahov s vyhasínajúcou erotickou túžbou a upadajúcim libidom, ktorého pozdvihnutie sa hľadá mimo vlastnej spálne. Aj alžírsky bej Mustafà, unudený zväzkom s manželkou Elvirou, túži po sebavedomej energickej žene. Nachádza ju v Talianke Isabelle, ktorá v sprievode zamilovaného spoločníka Taddea prichádza do Alžírska pátrať po milencovi Lindorovi. Šikovný a vynaliezavý mladík sa medzičasom stal obľúbeným Mustafovým otrokom, ktorému bej sľúbil slobodu, ak so sebou odvezie jeho otravnú manželku...

Pre autorov salzburskej inscenácie je Mustafà alžírskym pendantom Tonyho Soprana. Aj on je mafiánskym bosom (bohatstvo získal pašovaním elektroniky) a trpí psychickou labilitou, čo je zrejmé nielen z jeho nevyspytateľného správania, ale aj z bláznivej posadnutosti Isabellou. Manželka Elvira, ktorá by mu zniesla modré z neba, ho odpudzuje. Túto informáciu dostanú diváci už počas vtipne rozohranej predohry. Roztvorením opony sa odhalí manželská spálňa s chrápajúcim mužom a so ženou, ktorá do neho neodbytne doráža. Jej odhodlanosť nemá hraníc, dokonca zo skrine vytiahne kostým háremovej tanečnice. Manžel však na jej zvodné vrtenie reaguje demonštratívnym odchodom na toaletu a úbohej Elvire ostávajú len erotické predstavy:

gýčovitý obraz tiav visiaci nad posteľou ožije v rozkošnom animovanom filme a zvieratká si užijú to, čo je nešťastnej manželke odopierané. Pritom nie je príliš o čo stáť: z kúpeľne vychádza vysoký, prihrbený chlap s veľkým (vypchatým) pupkom a tenkými nohami, čítankovo neatraktívny v pásikavých trenírkach a vyťahanom bielom tielku. Do troch hodín sa však Elvira dopracovala k svojmu šťastiu: Mustafà oklamaný ľstivou Isabellou sa rád vrátil do náručia chápavej manželky. Ba zo šťastného pohľadu vrhnutého pod perinu sa dalo hádať, že aj sexuálne problémy boli razom zažehnané.

Popri vtipných kostýmoch a energiou nabitých hereckých akciách sa na strhujúcej dynamike inscenácie spolupodieľala aj scéna Christiana Fenouillata. Bola nielen vtipná a divadelne priliehavá, ale aj technicky pružná: jednoduchým zdvíhaním ľahkých stien sa dej bez javiskových prestavieb presúval zo spálne na trhovú ulicu a odtiaľ do obývacej izby.

No akokoľvek vtipne zinscenovaná Rossiniho opera stráca zmysel, ak sa nenaplní štýlovou hudobnou zložkou. To, našťastie, nebol prípad salzburskej *Talianky v Alžíri*. Podľa očakávaní, hlavnou hviezdou predstavenia sa stala iniciátorka tunajších rossiniovských inscenácií, umelecká riaditeľka Salzburger Pfingstfestspiele Cecilia Bartoli, ktorá si dráždivú úlohu temperamentnej Isabelly priam gurmánsky vychutnala, a to tak z hereckej, ako aj zo

speváckej stránky. Jej farebne prítažlivý hlas znel aj vo frekventovanej altovej tessitúre zmyselne a žensky, bez barytonálneho nádychu. Škoda, že rovnakú obsažnosť a kovovú farebnosť nedokáže preniesť aj do vysokej polohy, tam pôsobí miestami príliš komorne. Naopak, nedostatočná znelosť v ktorejkoľvek polohe sa vonkoncom nedala vytknúť Ildarovi Abdrazakovovi (Mustafa) – skôr bolo treba obdivovať, ako dokáže svoj nádherný, impozantný bas bez obmedzovania farebnosti skrotiť v intenciách pohyblivého partu. Peknými výkonmi prispeli aj Edgardo Rocha

salzburskej *Salome*, a zároveň výstrahou, že vonkoncom nepôjde o jednoduché čítanie. Castellucci pristúpil k svojmu salzburskému debutu radikálne: spáchal atentát na priestor Felsenreitschule. Šmahom ruky zrušil špecifiká miesta, ktoré od čias Maxa Reinhardta inšpirovalo už toľkých režisérov: upchal otvorené oblúky arkád a vytvoril tak opulentný monolit, ktorý diváka aj protagonistov príbehu dusil. Pocit úzkosti umocňovali nahé telá väzňov zabalené v igelite, lesklá podlaha sfarbujúca handry upratovačov do krvava, aj Herodes a dvorania, so spodnými polovica-



Salome: A. Grigorian (foto: R. Waltz)

(Lindoro), majiteľ pružného tenoru príjemnej slnečnej farby, korunovaného bezproblémovými výškami (už ho len trošku "uhladit"), a Rebeca Olvera (Elvira) so sýtym farebným sopránom. Štýlovosť hudobného naštudovania garantoval odborník na starú hudbu a predverdiovské belcanto Jean-Christophe Spinosi, stojaci na čele perfektne zohraného špecializovaného telesa Ensemble Matheus. Nadšenie publika počas záverečnej klaňačky nebralo konca. Zaslúžene.

Radikálny výklad mýtu

Zrejme najočakávanejšou inscenáciou tohtoročných Salzburských slávností bola Straussova Salome v hudobnom naštudovaní Franza Welsera-Mösta a réžii Romea Castellucciho. Všestranný taliansky umelec čoraz intenzívnejšie presúva tvorivú energiu do oblasti operného divadla – jeho nedávne inscenácie Honeggerovej Johanky z Arku na hranici (Opéra de Lyon) či Schönbergovho Mojžiša a Árona (Opéra National de Paris) vyvolali v odborných kruhoch oprávnenú pozornosť.

"Umenie ako uchopenie reality sa nikdy nesmie obmedziť na to, aby zobrazovalo, čo je zrejmé. Jeho najvznešenejší cieľ je zachytiť to, čo nie je zjavne prítomné," píše v úvodnom texte salzburského bulletinu dramaturgička inscenácie, teatrologička **Piersandra Di Matteo**. Táto téza sa stala kľúčom k výkladu mi tvárí znetvorenými červenou farbou (s výnimkou Herodias, zafarbenou na odpudivú zelenú). Salome pôsobila v tomto prostredí ako zjavenie z iného sveta: dievčensky útla, v dlhých cudných bielych šatách bola ako anjel. Len veľavravná červená škvrna svietiaca na šatách vo výške lona signalizovala trpké korene jej obsesie.

Castellucciho Jochanaan ničím nepripomínal Jána Krstiteľa z biblických obrazov: keď sa stratila démonická čerň, ktorá s jeho príchodom zaliala celé javisko i Salome, s vyholenou hlavou, čiernym "čarodejníckym" plášťom a bubienkom s havraními perami vyzeral skôr ako prírodný šaman. Podľa Castellucciho sa v Jochanaanovi spája spiritualita s telesnosťou, mystika so živočíšnosťou. Prítomnosť zvieracieho elementu, ktorý v prorokovom reálnom živote zastupoval odev z ťavej srsti, vymenil režisér (možno inšpirovaný géniom loci bývalej jazdiarne) za motív koňa. Tanec siedmich závojov, za ktorý si Salome od Herodesa vynúti prorokovu hlavu, si Richard Strauss predstavoval ako scénu rafinovanej jednoduchosti a pohybovej prostoty - tanečnicou je predsa panna z urodzeného rodu, nie žiadna kurtizána. Romeo Castellucci išiel vo svojej interpretácii ešte ďalej, k totálnej askéze až mŕtvolnosti – žiadny tanec sa u neho nekonal, namiesto toho na zlatom podstavci kráľovského trónu sošne kľučala takmer nahá postava schúlená v embryonálnej polohe.

Počas vzrušujúceho, zmyselného hudobného čísla, jedného z najkrajších v hudobnej literatúre 20. storočia, sa variovala vyššie citovaná téza Piersandry Di Matteo: úžasne hrajúci Viedenskí filharmonici hudobne sprítomňovali rafinovaný tanec, ktorý sme nemali možnosť vidieť na javisku.

No nevideli sme nielen tanec, ale ani Jochanaanovu hlavu na striebornom podnose - namiesto nej vyvliekli kati na javisko nahé bezhlavé mužské torzo. Do tejto chvíle intelektuálsky uzavretá, na hranicu nezrozumiteľnosti zašifrovaná inscenácia dostala zimomriavky budiacu pointu: Túžba Salome po Jochanaanovi je definitívne nenaplniteľná – niet úst, ktoré by mohla pobozkať, niet očí, ktoré by sa do nej mohli zaľúbiť! "Salome je sexuálnou obeťou Herodesa, Jochanaan obeťou Salome a v závere sa Salome stáva obeťou seba samej,", ozrejmuje svoj pohľad na ústrednú hrdinku Romeo Castellucci a jej posadnutosť po splynutí s Jochanaanom inscenuje s totálnou radikálnosťou. Dievčina vstupuje do malej jamy a ukladá sa v nej tak, že z osvetleného kruhu pripomínajúceho striebornú tácku ostáva trčať iba jej hlava. "Zabite tú ženu!" ozve sa spoza scény Herodesov hlas a svetlo na javisku zhasne.

Zimomriavky, ktoré sa dostavili predovšetkým v opísanej záverečnej scéne, by neboli zrejme také intenzívne, ak by Salzburg obsadil do vražedného partu niekoho iného, než je Asmik Grigorian. Jej nádherný soprán, ktorý sa po celý čas bez zaváhania niesol ponad mohutný straussovský orchester, ultimatívne zapĺňajúc obrovský priestor Felsenreitschule aj v precítených pianách, akoby v kľúčovom sedemnásťminútovom výstupe nemal hraníc – dynamických, farebných ani výrazových. Salome, nadšene prijatá kritikou a adorovaná divákmi, definitívne potvrdila Grigorianovej príslušnosť k spevácko-hereckej špičke. Jej výkon bol vokálne i herecky natoľko strhujúci, že ostatní protagonisti popri nej miestami pôsobili ako štatisti. A to napriek tomu, že maďarský basbarytonista **Gábor Bretz** bol typovo i vokálne optimálnym predstaviteľom Jochanaana a vysoký jasný hlas britského tenoristu Johna Daszaka bez zaváhania naplnil nároky Herodesovho partu.

Michaela MOJŽIŠOVÁ

Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe zmluvy APVV č. 15-0764 – Slovenské divadlo a súčasná európska divadelná kultúra – kontinuita a diskontinuita

Gioachino Rossini: *Talianka v Alžíri*Dirigent: Jean-Christophe Spinosi
Scéna: Christian Fenouillat
Kostýmy: Agostino Cavalca
Svetlo: Christophe Forey
Video: Étienne Guiol
Réžia: Moshe Leiser, Patrice Caurier
Salzburské slávnosti 11. 8.

Richard Strauss: *Salome* Dirigent Franz Welser-Möst Réžia, scéna, kostýmy a svetlo: Romeo Castellucci Salzburské slávnosti 12.8.

OLOMOUC

Nová, svěží rekonstrukce Monteverdiho Ariadny je neobyčejně zdařilá

Olomouc je už šestým rokem barokním epicentrem a místem pozoruhodných událostí a novodobých premiér. Jednou z nejzajímavějších inscenací letošního festivalu Olomoucké barokní slavnosti se stala premiéra opery Claudia Monteverdiho L'Arianna.

Dochoval se z ní pouze fragment čtvrtého dějství obsahující slavné *Lamento*. Opera byla volně rekonstruována a dotvořena Vítem Zouharem a Tomášem Hanzlíkem podle dochovaného libreta Ottavia Rinucciniho a na základě dobových pramenů nalezených v hudebních archivech napříč Evropou.

Je zvláštní, že jedna z největších osobností barokní éry se objevila ihned u počátků samotného konstituování a formování barokního stylu. Claudio Monteverdi (1567–1643) měl všechny

zmíněné *Lamento*. Monteverdi jistě věděl, jak mimořádný počin se mu touto hudbou povedl, neboť Lamento upravil jako cyklus čtyř pětihlasých madrigalů, ale také jej samostatně publikoval (Lamento d'Arianna, 1623). Historie provedení Ariadny je stejně neobyčejná jako mytologický příběh, který zpracovává.

Ariadna byla poprvé provedena 28. května 1608 v Mantově jako jeden z hlavních bodů oslav sňatku vévody Francesca IV. Gonzagy s Margheritou Savojskou. Podle dobových svědectví se

opery. Autoři také projevili obšírnou znalost dobových pramenů a předešlých pokusů o druhý život Ariadny, kterých je hned několik. Jejich úsilí je vzrušující imaginací, jak by asi mohla Monteverdiho hudba vypadat, ovšem pohledem a aktuální zkušeností současných autorů. Inscenátoři Ariadny kráčeli v intencích Rinucciniho vyprávění. Operu zahajuje prolog Boha Apolóna (Filip Dámec). První dějství se ocitá na samotném konci antického mýtu o řeckém hrdinovi Théseovi (taktéž Filip Dámec). Tomu dcera krétského krále Mínoa Ariadna dala před vstupem do Labyrintu "Ariadninu nit", klubíčko příze, které měl od vchodu odvíjet, aby později nalezl cestu zpět. Pokračování mýtu se dále v různých interpretacích rozchází. Podle starší verze Ariadnu (Kristýna Vylíčilová) usmrtila bohyně Artemis, protože porušila věrnost bohu Dionýsovi. Od helénismu podávali básnici a umělci věc tak, že Théseus dívku nevěrně opustil. Této linie se přidržel i básník Rinuccini. Hudba prvního dějství

vykresluje krásu Ariadniných očí a její stesk po domově, který se snaží Théseus zahnat. Ve druhém dějství se Théseus nechá přemluvit svým rádcem (Jiří Poláček) k tomu, aby Ariadnu zanechal samotnou na ostrově a vrátil se do vlasti sám. V Rinuccinově libretu jsou mistrovsky vystiženy psychodějství líčí probuzení Ariadny, kterou svírá neblahé tušení. Následující čtvrté dějství obsahuje její mučivý nářek, jednu z hudebně nejsugestivnějších výpovědí ženy, která opustí vše dějství přichází s rozuzlením, které má hymnický ráz: zásluhou Amorova kouzla nalézá Ariadna nový cit u Boha Bakcha (Dionýsos) a Zeus ji posléze





L'Arianna (foto: D. Jedlička)

atributy mimořádného talentu, s nímž dovršil starší a současně vytvářel zcela nové, exemplární ukázky secondy prattiky, jejímž přínosem byla emancipace textu z hlediska výrazu. Jádro Monteverdiho tvorby se nachází v knihách madrigalů, které jsou unikátním svědectvím jeho osobní skladatelské progrese.

Monteverdi byl i úspěšným operním tvůrcem. Jeho nejranější opera L'Orfeo vznikla roku 1607 během skladatelova působení v Mantově. Hned svou operní prvotinou vytvořil naprosto ojedinělý hudebně-dramatický útvar s novátorským nástrojovým obsazením a působivou hudbou. Z druhé Monteverdiho opery L'Arianna (1608, v textu recenze dále v ustálené jazykové podobě Ariadna), která rovněž spadá do jeho mantovského období, se do dnešních časů dochovalo již

jednalo o velkolepou hudební produkci, jakou do té doby město nezažilo. Ariadnu mělo shlédnout na 6000 diváků. Kolosální úspěch přijetí opery tragicky kontrastuje s pohnutými událostmi Monteverdiho života a okolnostmi provedení. V listopadu 1607 zemřela skladatelova manželka Claudie. Jako by to nebylo málo, během zkoušek opery zemřela představitelka titulní role Ariadny Caterina Martinelli na neštovice. Přesto se podařilo zajistit ekvivalentní reparaci v podobě Virginie Andreini Ramponiové, jejíž mistrovské uchopení role zdokumentoval básník Giambattista Marino ve svém eposu Adonis. Kromě Lamenta měli autoři nové rekonstrukce Vít Zouhar a Tomáš Hanzlík k dispozici kompletní libreto Ottavia Rinucciniho, které se dochovalo a posloužilo jako stěžejní dokument podstatný k realizaci

Scéna a kostýmy Tomáše Hanzlíka se potkaly s vzácně vyváženou promyšleností, vtipem a koloristicky výraznou vizualizací. Hned v počátku upoutají kostýmy Amora a jeho doprovodu (skvěle jsou zdůrazněny atributy mužství a ženství), u Thésea je akcentována jeho břišní muskulatura, která zdařile kontrastuje s bílou sukní a hnědou přilbicí zakončenou chvostem z černého peří. Také kostým Ariadny a dalších postav svědčí o precizní, neschematické snaze o prolnutí výtvarné složky s nadhledem i jemnou ironií. Ústředním prvkem scény je plátno, na kterém se odehrávají proměnlivé sekvence antických obrazů, soch a symbolů, se vztahem k aktuálně odvíjejícímu se ději. Celek rámují ještě obrazy s antickými výjevy, umístěné po stranách jeviště.

Režie Tomáše Hanzlíka velmi účinně vygradovala dramatické partie libreta. Režisér přitom využil svých obšírných znalostí afektové teorie, která se odrazila v psychologicky výstižném ztvárnění jednotlivých postav. Vynikající pojetí představily obě sopranistky Kristýna Vylíčilová a Dora Rubart Pavlíková, jejichž barevně kontrastní hlasy spájela brilantní dikce, přesnost a dynamická vyváženost v společných duetech. Vylíčilová dokázala svůj herecký projev gradovat do strhující šíře, současně zaujala výborným pěveckým výkonem, který disponoval dramaticky zostřeným výrazem, citovou hloubkou a minuciózní propracovaností gestikulace. Z opačného úhlu, ale podobně zdařile, vystihnul osobnostní nevyzrálost Thésea tenorista Filip Dámec. Ten rozvinul typologii psychicky labilního, rozpolceného člověka, jehož cit nevyvěrá z hloubi duše, ale z aktuálního, prchavého prožitku, který je vrtkavý jako počasí a nestaví na rozumu ani uvážlivosti, jako na pudovosti. Nejvýraznější hereckou kreaci vytvořil kontratenorista Martin Ptáček, který svému opulentnímu a přesto rafinovaně filigránskému Bakchovi, Amorovi i rybářovi (všichni sólisté během představení účinkovali v několika rolích), propůjčil navíc i pěveckou výstižnost. Svým bohatým hlasovým fondem a sugestivní barvou zaujal i bas Jiřího Poláčka. Operu hudebně ztvárnilo trio ve složení Marek Kubát (theorba), Martin Smutný (varhanní pozitiv) a Jakub Michl (viola da gamba). Sluší se napsat, že i díky těmto energickým a precizním hudebníkům byla Monteverdiho, Zouharova a Hanzlíkova Ariadna skutečným. nefalšovaným zážitkem. Na to, že více než dvouhodinovou operu doprovázelo jen trio, byl celkový zvuk plastický, zněl zahuštěně a nepostrádal kromě hojné akordiky ani virtuózní melodické pasáže. Muzikanti se vyznamenali rovněž vynikající souhrou. Hudba obou spolutvůrců Monteverdiho geniálního fragmentu se nespokojila s pouhou nápodobou a imitací starého stylu, ale zaujala syntézou barokního stylu s novějšími inspiracemi. V nich převládaly sugestivní minimalistické pasáže, etnické prvky v melodice

a naprosto fascinující, rafinovaná rytmika. Právě hudební kinetika se svými patternami, složenými a nepravidelnými takty a prokvetlostí s melodikou dokonale konvenovala s tvorbou Monteverdiho. Hudební rekonstrukce této opery se Tomáši Hanzlíkovi a Vítu Zouharovi zdařila skutečně mimořádně.

Celkový dojem z novodobé premiéry dotvořené Monteverdiho opery *L'Arianna* je jednoznačně pozitivní a strhující. Žádná inscenační složka nebyla upozaděna či opomenuta, hudba a básnický jazyk, instrumentální a vokální podání, scéna a režie, vše díky pečlivosti, invenci a erudici inscenátorů fungovalo ve vzácně semknutém a přesvědčivém tvaru.

Milan BÁTOR

Claudio Monteverdi: L'Arianna Hudobné naštudovanie: Vít Zouhar Réžia, scéna a kostýmy: Tomáš Hanzlík Premiéra v Jezuitskom konvikte Olomouc 12.7., navštívené predstavenie 15.7.

OLOMOUC

Baroko na českých zámcích: skladby F. A. Míči zněly v premiéře na Olomouckých barokních slavnostech

6. ročník letních večerů hudebního divadla Olomoucké barokní slavnosti se odehrál ve dnech 8.–29. července 2018. Jednou z událostí byl večer s hudbou českého pozdně barokního skladatele F. A. Míči, na kterém zaznělo několik Míčových kompozic v novodobé premiéře.

František Antonín Míča (1696–1744) je svým životem i tvorbou spojen se zámkem Jaroměřice nad Rokytnou, kde působil jako tenorista, kapelník a skladatel v službách hraběte Johanna Adama Questenberga. Vynikající sondou do jeho díla jsou dvě knihy Vladimíra Helferta Hudební barok na českých zámcích a Hudba na jaroměřickém zámku. V resumé druhé z nich líčí Helfert Míču jako skladatele melodicky chabé a rozpačité invence, současně však upozorňuje na některé lidové a formální prvky, kterými skladatel údajně předstihl svou dobu. Nové informace vnesla do bádání o významu a díle Míči muzikoložka Jana Perutková, jejíž obšírná publikace František Antonín Míča ve službách hrabětě Questenberga a italská opera v Jaroměřicích (2011), přišla s novými poznatky.

Jednou z povinností Františka Antonína Míči byla tvorba tzv. gratulačních kantát, komponovaných k jmeninám či narozeninám hraběte Questenberga a jeho manželky, hraběnky Marie Antonie. Takovou prací je i serenata *Bellezza e Decoro* (1729), kterou Míča napsal k jmeninám hraběnky, přičemž svátek Antonie připadal na 12. červen. Zajímavé jsou iniciály libretisty Blinoniho, pod kterýmžto pseudonymem se skrýval benátský patricij Giovanni Domenico Bonlini, známý svou bouřlivou povahou, četnými dluhy a různými skandály.

V Bellezza e Decoro vystupují dvě postavy, Bellezza (Krása) a Decoro (Důstojnost), které měly představovat personifikaci vlastností oslavované hraběnky. Čtyři árie a jeden duet hudebně ztvárňují violoncello, mandolína a klarina.

Následující Serenata Nel Giorno Natalizio (1732) se týká narozenin hraběte Questenberga. Pastorální charakter díla vystihují čtyři idylické árie, kterým předcházejí dialogické recitativy. Míča v souladu s povahou textu vyzdvihuje ctnosti a charakterové vlastnosti oslavence. Součástí díla je i častý typ první půle 18. stol. zvaný "aria di paragone" (nebo také "simile aria"). Text libreta přirovnává hraběte k poutníkovi, jehož cesta směřuje k místu jemu nejmilejšímu – jaroměřickému zámku. Závěrečný recitativ a tercet obsahuje výlučně gratulační verše.

Barokní večer s hudbou Františka Antonína Míči doplnily další vokálně-instrumentální kompozice. Jednalo se o sinfonie zkomponované k dílům Der glorreiche Nahmen Adami, Operosa terni colossi moles a Sinphonii ze sepolkra Abgesungene Betrachtungen. Paletu Míčových děl dotvářely dvě chrámová dueta Modo instar aquilarum a Memento, homo, animarum defunctarum. Ensemble Damian byl složen z 12 instrumentalistů, z toho byly 3 první a 3 druhé housle (jedny v alternaci

s mandolínou), viola, violoncello, kontrabas, theorba, pozitiv a barokní trubka.

V porovnání s komornějším obsazením premiéry Ariadny se provedení Míčových skladeb nezapsalo s analogickou přesvědčivostí, jakkoli byla z hlediska historicky poučené praxe v naprostém pořádku. V některých momentech vázla přesnější souhra, hráčka na theorbu se ve větším ansámblu nedokázala dynamicky prosadit, sólo na mandolínu skončilo kolapsem, způsobeném rozladěným nástrojem. Jistější oporu a větší interpretační nadhled měly recitativy, árie a dialogické zpěvy v podání sopranistky Hany Holodňákové, altistky Doroty Smělíkové a tenoristy Ondřeje Holuba. Zejména ve společných duetech však místy čněly i dynamické nedotaženosti (jeden hlas zastiňoval druhý), rytmická přesvědčivost také pokulhávala.

Gratulační skladby Františka Antonína Míči věnované rodině hraběte Johanna Adama Questenberga se opět potkaly s režií Tomáše Hanzlíka, který tenkráte neměl svůj brilantní humor oč opřít, a tak se soustředil na spolehlivé vyjádření jednotlivých afektů. Provedení bylo velice cenným příspěvkem k poznání dnes zapomenutého skladatelského odkazu. V něm se bohužel potvrdilo, že některé společenské kompozice Míči postrádají hudební a dramatickou přesvědčivost, myšlenkovou původnost a pregnantnější koncepci. V rámci poznávání děl českých barokních skladatelů se však jednalo o cennou interpretační sondu, která může příště překvapit mnohem pozitivněji.

Milan BÁTOR

František Antonín Míča: Belleza e Decoro, Nel giorno natalizio Hudobné naštudovanie: Veronika Manová, Tomáš Hanzlík Réžia, scéna a kostýmy: Tomáš Hanzlík Premiéra v Jezuitskom konvikte Olomouc 23.7.



Tomasz Stańko, v ponímaní slobodného sveta umelec spoza Železnej opony, už v polovici 70. rokov poznačil prelomovou koncepciou melodického hrania a uvoľnenosti na albume Balladyna (ECM 1976) mnohých amerických hudobníkov a na európskej scéne svojím podmanivým introspektívnym lyrizmom pomohol definovať nordický sound, ako začali mnohí označovať hudbu mníchovského vydavateľstva Edition of Contemporary Music (ECM). Desaťročie pred projektom Balladyna, ktorý poľského umelca expandoval na svetovú "obežnú dráhu", trávil Stańko svoje učňovské obdobie po boku klaviristu a skladateľa Krzysztofa Komedu (1931–1969). Ten zásadne ovplyvnil smerovanie mladého trubkára a jeho mentorstvo sa postupne prejavilo v špecifickom prepájaní lyrického a dramatického výrazu a v asymetrických formových výstavbách Stańkových kompozícií.

a patrila k jeho ikonám.

Free Your Mind

Práve skladateľský odkaz Komedu – otca poľského jazzu, ktorý mimo filmovej hudby nebol širšiemu publiku vo svete príliš známy, Stańko sprístupnil prostredníctvom albumu Litania – Music of Krzysztof Komeda (ECM 1997). Aj pre samotného lídra bola Litania zlomom a predvojom komunikatívnejších foriem s postupným príklonom k mainstreamu a upriamením na melódiu. A to nielen v porovnaní s radikálnymi freejazzovými ofenzívami, ktoré ešte v 70. rokoch podnikal zväčša po boku tenorsaxofonistu Tomasza Szukalského a fínskeho perkusionistu Edwarda Vesalu (okrem Balladyny sem patria skvostné albumy TWET a Almost Green), ale aj s vtedajším Stańkovým kvartetom (v 90. rokoch ho tvorili klavirista Bobo Stenson, kontrabasista Anders Jormin a bubeník Tony Oxley). Nadviazaním na tradíciu bolo v rámci Litanie angažovanie švédskeho tenorsaxofonistu Bernta Rosengrena, ktorý s Komedom spolupracoval na podmanivom soundtracku k celovečernému debutu Romana Polańského Nôž vo vode (1962). Pozoruhodnosť albumu spočívala aj v kontrastnosti medzi výrazne dramatickými kompozíciami a takmer patetickými baladami. "Vychádzal som z avantgardy, ale smerujem k zjednodušovaniu", uvádza Stańko na stránkach svojej autobiografie. "Spomínam si, že keď som sa v 90. rokoch vrátil k Manfredovi (Eicherovi, šéfovi a producentovi vydavateľstva ECM, pozn. red.) a nahrávali sme Litaniu, najväčšiu radosť som mal práve z Ballady a motívu Rosemary's Baby, pretože boli prosté. Na mojich albumoch sa podobné témy neobjavovali. Oddávna však mám tendenciu k jed-

noduchým veciam. (...) Aby mala improvizácia výpovednú hodnotu, treba vedieť, kedy nehrať, tak ako to dokázal Miles. Viete, keď stojíte vedľa Coltrana a počúvate jeho geniálne sóla, musíte byť Milesom, aby ste mali nad tým všetkým kontrolu a popri tom našli priestor aj pre seba. Musíte sa nad všetkým povzniesť hoci aj tak, že nebudete teraz hrať. Po jednom veľkom sóle jednoducho nemôže nasledovať ďalšie. Prečo? Všetko musí stíchnuť. Miles k tomu pristupoval zdanlivo nelogicku, keďže ľudskou prirodzenosťou je stavať sa do popredia. Zvlášť, keď je to vaša kapela. Zoska (Komedova – manželka Krzysztofa Komedu, pozn. red.) mi kedysi hovorila: "Prečo si taký? Je od teba také šľachetné, že si na Litaniu zaradil Ballad for Bernt a nemal si v nej žiadne sólo.' No jasné, že som nezahral sólo, pretože to bola Balada pre Bernta. Tam siaha môj obdiv k Milesovi, väčšmi k jeho filozofii, ako k hudbe. Občas sa pozastavujem nad tým, prečo si ma mnohí, napriek toľkým nedokonalostiam, vážia. Ľudia oceňujú techniku – vidíte napríklad, ako ospevujú Chicka Coreu, alebo v našom meradle Leszka Możdżera. Cení sa umenie, kumšt, ale aj to, či dokážete ostať nad vecou. Kumšt je určite potrebný, ale rovnako cenený býva napríklad Monk, ktorý mnoho z klavírnej techniky nenabral. Jeho veľkosť a sila spočíva práve v pokrivenosti. Tá nedokonalosť je jedným zo základov nášho človečenstva. Evolúcia nepostupuje len smerom, ktorý sa javí ako najlepší, ale aj takým, ktorý sa jednoducho pritrafí. Podobne to býva s improvizáciou nie vždy sa uberá tou najlepšou cestou, ale aj takou, ktorá má rozličné zákruty a všetko sa vám tam motá. Nemusí to byť vôbec to najlepšie. (...) Chyba nás vie zaskočiť tým, že prinesie sviežosť. Je to pomerne ušľachtilý spôsob a z improvizácie prakticky pochádza väčšina hodnotných vecí. Mozart či Chopin - aj oni improvizovali. Alebo v literatúre Lautréamont. Maldororove spevy - veď to je čistá improvizácia! A do toho ešte dával klastre na klavíri. Nie akordy. Klastre! Práve tie inšpirovali jeho čudácke texty." (Desperado, s. 90, 99-100)

Simple Acoustic

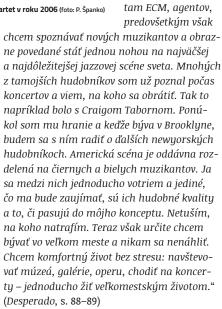
Stańkovo umelecké smerovanie v tomto období poznačili (pre trubkára determinujúce) problémy s chrupom a snaha o opätovné získavanie charakteristicky matného a zrnitého tónu, obohateného o výrazný "vzdušný" šelest. Prekvapivým úspechom za hranicami Poľska bola na prelome milénia omladená podoba kvarteta s klaviristom Marcinom Wasilewským, kontrabasistom Sławomirom Kurkiewiczom a bubeníkom Michałom Miśkiewiczom (Simple Acoustic Trio), ktorá v polčase svojho fungovania začala prinášať ovocie v podobe triptychu albumov Soul of Things, Suspended Night a Lontano (ECM 2002, 2004 a 2006). Takmer poldruha dekády trvajúca spolupráca s hudobníkmi vo veku Stańkových vnukov zjemnila vyjadrovacie schopnosti lídra. Wasilewského počiatočný romantizujúci idióm a jeho výrazne harmonický štýl jarrettovského razenia, naberali pod vedením skúseného trubkára oslobodzujúce kontúry. Stańkov voľný prístup k hudobnému materiálu poznamenal mladíkov (líder ich zvykol nazývať deťmi), ktorí recipročne vplývali na trubkárov návrat k podvedome prítomnej pulzácii a následne (na pôde Stańkovho neskoršieho nordického kvinteta) ku komunikatívnejším groovom. Na stránkach svojej autobiografie Stańko osvetľuje spôsob tejto spolupráce: "Často sme preberali konkrétne tempové záležitosti, štúlové nuansu, spôsob improvizácie či tiež interpretácie. Pravdupovediac, v mojej hudbe nejde o hranie tém, hoci o tom, že musia byť podané prvotriedne, netreba diskutovať. Ide o nuansy. Keď hudobníkom definujem určitý akord, môžu s ním nakladať, ako chcú. Rovnako som to ponúkol týmto deťom a čakal, čo z toho vznikne. Marcin robil časté zmeny, hoci náhodne. Tak sme sa učili. Neprerušoval som ho, keď sa mu podarilo zahrať dur miesto mol. Vravel som mu: ,Nechaj to tak!', pretože som odrazu počul sviežosť. Aj toto je určitý spôsob vedenia, keď vidia, ako to robím ja, ako viem využiť náhodu a ako to mám rád." (Desperado, s. 445–446) Výrazným úspechom kvarteta bolo etablovanie sa na americkej scéne: zoskupenie absolvovalo štvoricu koncertných

na to pozerám. Mám skutočne široký rozptyl. A myslím si, že súčasnú hudbu, free – treba vychutnávať predovšetkým na koncertoch, pretože tam vytvára akoby mystérium. Určite treba naživo zažiť Cecila Taylora – z nahrávky je to akoby ste sledovali divadelné predstavenie z videa. Keď sa však Cecil objaví na scéne, odrazu začnete vnímať mystickosť, tajomnú hĺbku. Jeho umenie vtedy nadobúda úplne iné rozmery." (Desperado, s. 90)

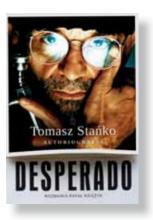
New York, New York

Dôležitým rozhodnutím bolo rozpustenie úspešnej poľskej formácie s Wasilewským, postupné presmerovanie aktivít na newyorskú scénu (v roku 2008 kúpil Stańko apartmán na Manhattane) a voľnejšia spolupráca s viacerými legendárnymi (Lee Konitz, John Abercrombie, Marc Johnson) i mladšími hudobníkmi svetovej úrovne (Chris Potter, Craig Taborn, Joey Baron). Rôznorodé koncertné projekty, s ktorými Stańko v poslednej dekáde osciloval medzi Škandináviou, Spojenými štátmi a rodným Poľskom, boli dôkazom neutíchajúceho záujmu jeho kolegov a opätovným potvrdením pozície aktuálnej a zároveň dlhodobej jazzovej ikony. Svoj odchod za oceán na sklonku kariéry a spoluprácu s klaviristom Davidom

Virelesom, kontrabasistami Thomasom Morganom, neskôr Reubenom Rogersom a bubeníkom Geraldom Cleaverom (ako Tomasz Stańko New York Quartet vydali dvojicu albumov Wisława a December Avenue), komentoval líder lakonicky: "Nemám v podstate žiadne očakávania. Samozrejme, mám tam ECM, agentov,



Zachytiť v niekoľkých odsekoch odkaz Tomasza Stańka je nemožné. Ostáva započúvať sa do akéhokoľvek zo štyroch desiatok jeho autorských albumov či rovnako početných spoluprác, na ktorých sa od začiatku 60. rokov minulého storočia objavoval. A ostáva len dúfať, že vydavatelia či producenti vytiahnu z archívov dodnes nevydané koncertné poklady. Viaceré vydarené, predovšetkým rozhlasové nahrávky z prelomu 60. a 70. rokov, uvádza Stańko na stránkach svojej podnetnej a rozsiahlej autobiografie. V nej viaceré zo svojich rôznorodých projektov analyzuje nielen po umeleckej, ale aj osobnej stránke, nevyhýbajúc sa temnejším stránkam svojej



osobnosti (viaceré typy závislostí; nie nadarmo konštatuje, že jeho generácia patrila k prvým poľským hippies so všetkým, čo k tomu patrilo). Práve z dôvodu autenticity sme nechali v rámci spomienkového textu hovoriť predovšetkým samotného umelca,

ako sa nám pred niekoľkými rokmi predstavil na stránkach svojej autobiografie Desperado: "Mám rád prosto plynúce melódie. Táto moja dvojtvárnosť často naráža na umeleckých puristov, no napriek tomu si za tým stojím a preto si ma aj mnohí z nich vážia. Tony Oxley mi priamo povedal, že nemá rád spojenia, ktoré sú v mojej hudbe, že on sa timingu vyhýba a s nikým takýmto spôsobom nehrá. So mnou to urobil, pretože sa mu hralo dobre. On prvý sa začal pochvalne vyjadrovať o mojich skladbách, napríklad o Maldoror's War Song: ,Toto nie je tuctová rytmická záležitosť. V strednom dieli je akoby všetko pokrútené...' A tak to aj bolo. Teraz, keď píšem nové skladby, začínam akoby triviálne. Ale tá jednoduchosť sa postupne vytráca a začínam cítiť, že musím niečo povedať inak. Hoci by sa mohlo zdať, že to nie je tá najprirodzenejšia cesta, najčastejšie komponujem tak, že jednoduché komplikujem. Asi nebude najprirodzenejšia, ale mne otvára nové priestory. Pokiaľ mám v určitej štruktúre zapeklitejšie miesto, hoci aj jediný akord, umožňuje mi to v danej chvíli hrať expresívne: kričaním, pridávaním farieb, nie pekne, ako by sa snáď na melódiu patrilo. V obyčajnej bossa nove, ktorú napíšem, môžem zahrať: ,Uułłłu uułłłu, ułłła! Aaaaa! Aaaaach!' Akoby som ziapal. Je to abstraktný moment, ktorý sa predtým v hudbe nenachádzal, keďže v istom slova zmysle bola záväzná čistota zvuku. Hudba však vznikla z kriku, ktorý bol v prírode." (Desperado, s. 91-92)

Citáty pochádzajú so zvolením vydavateľa z knihy Tomasz Stańko: Desperado. Autobiografia. Rozmawia Rafał Księżyk. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010

Text a preklad Peter MOTYČKA



Tomasz Stańko Quartet v roku 2006 (foto: P. Španko)

turné po Spojených štátoch a Stańko získaval v tomto období série ocenení (European Jazz Prize, Rad kríža prezidenta Poľskej republiky, viacero cien magazínu Jazz Forum v kategóriách Hudobník, Skladateľ, Album a Najlepšia akustická skupina roka). "Keď som začal hrať s kvartetom, veľmi som sa tešil, že som našiel hudobníkov vychádzajúcich z mainstreamovej, omnoho komunikatívnejšej hudby a ja ich budem učiť hrať free. Boli sme spolu pomerne dlho. Nechcel by som skĺznuť do prvoplánovej hudby, ktorá nesie označenie ,komerčná'. Budem sa však snažiť, hoci ani neviem prečo, aby som bol čoraz viac komunikatívny. Možno pre svoj vlastný komfort a dobrý pocit. A z dôvodu, že sám občas takúto hudbu počúvam. U mňa doma nájdete fado i Caetana Velosa. Nemám už Princa ani Stinga, hoci som ich krátku dobu počúval. Sledujem však MTV a zaujali ma napríklad posledné albumy Madonny. Tiež sa mi páči imidž novej černošskej popkultúry. Rád sa

Jazzový autobus

"Byl jeden autobus /a ten si zpíval blues…", nôtili pred dvoma desaťročiami Petr Skoumal spolu s Janom Vodňanským. Netuším, kto bol pôvodcom myšlienky podobného – jazzového autobusu, ktorý sa v polovici júla objavil na východe Slovenska a na juhu Poľska, ale idea to bola v každom smere pozoruhodná.

JazzBus bolo v skutočnosti týždňovým sústredením hudobných profesionálov - promotérov, publicistov, pedagógov, vydavateľov - zo štyroch kontinentov a jeho cieľom bolo zdieľanie ideí či osobného pohľadu na aktuálnu situáciu v hudobnom priemysle. Samozrejme, nemalo ostať len pri zdieľaní, ale aj o nadviazanie kontaktov pre budúcu spoluprácu. Trasa tejto "pilotnej linky" vychádzala z Košíc (17.–18.7.), pokračovala v sliezskych Gliwiciach (19.-20.7.) a vrcholila v baníckom mestečku Żory (21.7.). Pomyselnou "prepravnou spoločnosťou" bolo košické vydavateľstvo Hevhetia, kultúrne centrum a koncertný usporiadateľ Jazovia v Gliwiciach, festival a spevácka súťaž Voicingers v Żorach (rozhovor s jej iniciátorom, spevákom Grzegorzom Karnasom, sme priniesli na stránkach Hudobného života pred rokom) a medzinárodná agentúra MAMA (Music Artist Management Agency).

Priznávam, že z viacerých dôvodov sa mi podarilo absolvovať len prvú z troch pozoruhodných destinácií, no z rozprávania ďalších Hourbettom, o expanzii vynikajúcich mladých jazzových muzikantov z tohto neveľkého vojvodstva či debatovali s publicistom Igorom Wasserbergerom a umeleckým riaditeľom Ljubljana Jazz Fest, Davorom Hrvojom, o postavení jazzu v období totality? Okrem zástupcov viacerých neďalekých festivalov (Gdańsk Jazz Nights, Bydgoszcz Jazz Festival, z domácich sa v Košiciach objavili len dramaturgovia tamojšieho Jazz FOR SAle festivalu a nového šamorínskeho Samaria Jazz Festival) bola zaujímavá konfrontácia s riaditeľmi podujatí z exotickejších destinácií (Cairo Jazz Festival, Jazz Festival Indonesia, Xi An Music Festival). Nechýbali čínski pedagógovia z kompozičného oddelenia pekinskej Capital Normal University alebo zo Sichuan Conservatory, stretnúť ste mohli aj dramaturga prestížneho londýnskeho Vortex Jazz Club, Olivera Weidlinga. V Gliwiciach navyše prebehla pozoruhodná diskusia venovaná propagácii jazzu v médiách (predsedal jej šéfredaktor rešpektovaného magazínu Jazz Forum, Paweł

Oceňujem, že štruktúra podujatia bola koncipovaná triezvo a v rozľahlých i architektonicky pôsobivých priestoroch košických Kasární/Kulturparku bolo dostatok času na komunikáciu s umelcami. Napríklad s Davidom Kollarom, ktorého vystúpenie s Arvem Henriksenom, nórskym trubkárom s nesmierne špecifickým tónom, malo byť vrcholom druhého večera. Náhle zdravotné problémy severského mága spôsobili nejednu vrásku organizátorom i samotnému Kollarovi: tomu sa nakoniec podarilo dohodnúť spontánne pódiové stretnutie s Erikom Truffazom, ktorý bol v Košiciach hosťom medzinárodného projektu KK Pearls klaviristu Krzysztofa Kobylińského.

Päť polhodinových koncertných showcases za sebou je poslucháč schopný absolvovať (aj vďaka štvrťhodinovým prestávkam) pri plnom vedomí a sústredení sa na hudbu. Dramaturgia bola zostavená umne, náročnejšiu percepciu prestriedali kapely príležitostne útočiace (bez urážky) na prvú signálnu sústavu. Prekvapením bol pre mňa úvodný taliansko-španielsky projekt bubeníka Tommyho Caggianiho. Unisono figúry a jednotné riffy zaiste napovedia o muzikantskej disciplíne, technických dispozíciách jednotlivých členov a azda aj o tom, že si v zoskupení rozumejú. Keď však hudobníci Caggianiho kapely Therion Project po štvrťhodine trochu sterilne pôsobiacej produkcie začali narúšať formu, akoby odrazu



D. Kollar a E. Truffaz

P. Dahm

účastníkov môžem potvrdiť, že poľská časť "expedície" bola nemenej inšpiratívna. Pri tomto type podujatí je dôležitý aj iný rozmer: počas niekoľkých dní stretávate množstvo zaujímavých ľudí "od fachu", ktorých mená poznáte zväčša z tlačových výstupov a spoločné chvíle v prestávkach koncertov (ale napríklad aj pri cateringu) sa môžu pretaviť do osobnejších vzťahov. Kde inde by ste počas raňajok natrafili na izraelského novinára Adama Barucha, umeleckého riaditeľa Festivalu Warszawa Singera, polemizovali s riaditeľom Luxembourg Jazz Meeting, Patricem

Brodowski), počas ktorej sa predstavil vydavateľ Ján Sudzina z Hevhetie a riaditeľ Inštitútu Adama Mickiewicza, Michał Hajduk. Aj úvodná tlačová konferencia v Košiciach priniesla niekoľko zaujímavých momentov, napríklad prezentáciu nedávno vydanej publikácie Jazz in Europe (Peter Lang / Hudobné centrum 2018), ktorú predstavil jeden z jej autorov, Igor Wasserberger, alebo prvý kontakt domáceho gitaristu Davida Kollara s prestížnym francúzskym trubkárom Erikom Truffazom, ktorý nasledujúci deň skončil prekvapivým pódiovým tandemom...

uvoľnili energiu a zmenou atmosféry poslucháč spozornel. Hudba poľského tria Sundial oscilovala v narastajúcich intenzitách, tonálne úseky s lyricky znejúcou trúbkou narážali na otvorenejšie a slobodnejšie pasáže, ktorých zdanlivá nekomunikatívnosť začala, žiaľ, vyháňať poslucháčov zo sály. Počas showcases sú našťastie vstupy, či naopak, opúšťania koncertov, bežnou záležitosťou. Exponovanejšie momenty prinieslo aj polhodinové vystúpenie nórsko-českého (ako nakoniec napovedá samotný názov) NOCZ Quartet. Hádam jediným omylom večera (a zrejme aj celého podujatia)



S. Mika K. Piotrowicz

bola nekonečná, viac ako dve hodiny trvajúca produkcia KK Pearls. Etnojazzovému lektvaru, ktorý prebublával v internacionálnom kotle, nepomohli ani prísady (inak vynikajúceho) Erika Truffaza.

Druhá séria showcases priniesla trojicu koncertov, ktoré by pokojne mohli byť ozdobou akéhokoľvek renomovaného festivalu. Priznávam, že v tomto som išiel "na istotu", keďže k albumom nasledujúcich zoskupení, vydaných Hevhetiou v posledných dvoch rokoch, som siahal pomerne často a napriek tomu, že sú tieto dve triá a sexteto vo výslednej zvukovosti či expresívnosti diametrálne odlišné, spája ich originalita a neomylná vízia (takmer až pionierstvo) ich mladých lídrov. Poľský gitarista Szymon Mika má len dvadsaťsedem rokov, ale spôsob, akým dokáže prepájať melodické línie v harmonickom kontexte, vyráža dych, nehovoriac o delikátnom zvuku, akým nedisponuje

azda žiaden z mladých európskych gitaristov. Nepoznám mnoho európskych bubeníkov (hádam len Čecha Otta Hejnica), ktorí presvedčivo dokážu viesť vlastné zoskupenie. Luxemburčan Pit Dahm sa v rámci svojho tria, podobne ako klavirista Kamil Piotrowicz so svojím sextetom, nebojí otvoriť svoju hudbu najrôznejším vplyvom a dať dostatok priestoru spoluhráčom. Odmenou sú nepredstierané momenty, prekvapujúce samotných aktérov.

Sérii koncertov predchádzali prezentácie Hi-Fi techniky a rôznych audio formátov demonštrované na špeciálnych nahrávkach z vydavateľstva Hevhetia. Napríklad aj na aktuálnej spolupráci Davida Kollara s Arvem Henriksenom, ktorá pod názvom Illusion of a Separate World vyšla práve počas júlového podujatia. Množstvo nadšených odoziev z celého sveta na tento projekt, i na samotný jazzový autobus, prináša ďalšie body ako pre samotnú Hevhetiu, tak v konečnom dôsledku pre jej umelcov.

> Peter MOTYČKA Fotografie: www.hevhetiafest.sk





ŠTVRTOK 13. 9.

0:30 TAJNÝ KONCERT – tri koncerty

PIATOK 14. 9.

Spojené huky Slovenska (SK) Páni času (SK) Rusín Čendeš Orchestra (SK)

20:30 GALA KONCERT 1

El Amir Flamenco Trio (ESP) King Ayisoba (GH)

SOBOTA 15. 9.

Ľubica Zajacová Záborská: Kto je kto v slovenskom hudobnom biznise? – panelová diskusia: M.Kaščák (Pohoda Festival), Shina (Slnko Records), J. Sudzina (Hevhetia), J. Lupták

Jozef Lupták: Hľadanie spojení

Listening session – svetoví profesionáli hodnotia slovenskú

11:00 GITAROVÝ WORKSHOP

FLAMENCO MASTERCLASS s Amirom J. Haddadom

11:00 DRUMCIRCLE

– populárna festivalová bubnovačka pre celú rodinu / v spolupráci s Rytmika.sk

Miriam Kaiser (SK) Subhira Quartet (CL) Ľudové Mladistvá (SK)

Adam Ben Ezra (IS) Ross Daly & Kelly Thoma (GR) Marko Marković Brass Band (RS)

Folk&Bass Orchestra (SK)

NEDEĽA 16. 9.

10:00 KONFERENCIA

Face to Face Meeting – krátke

(SoundCzech, Hungarian Heritage House, Music Austria, WOMUSK) – panelová diskusia

András Bodrogi: Tipy a triky v digitálnej komunikácii a tvorbe

a promotérov

14:00 PREMIETANIE FILMOV

kultúra, Fujara trombita Elis – film o brazílskej speváčke Elis Regina, réžia: Hugo Prata

15:30 MYERS – LENKO – LUPTÁK – VALENT: CHASIDSKÉ PIESNE

16:00 STREDOEURÓPSKY SHOWCASE

Trombitáši Štefánikovci (SK) Duo Dinovski & Schuberth (A) Babra (HU) / v spolupráci s Bratislava – Staré

20:00 GÁDŽO EXPRES

Hudobno-tanečné predstavenie inšpirované rómskou hudbou a J. Luterán, choreográfia: V. Michalko, hudba: J. Fallgrapp Líška a Michal Noga / v spolupráci s KZP a DK Zrkadlový háj

WWW.PREDPREDAJ.SK

































klasika



4 Milanolo Concertos Demoč, Manolios, Irshai, Lejava M. Paľa, Ensemble Opera Diversa, M. Lejava Pavlík Records 2018

Milanolo, päťstrunové husle z brnianskeho husliarskeho ateliéru Bursík vyrobené pre Milana Paľu, našej hudobnej verejnosti netreba predstavovať. Najlepšie to totiž robí tento výnimočný interpret, ktorý popri husliach a viole už viacero rokov dáva vo svojich vystúpeniach priestor novému nástroju a jemu určenej novej hudby. V predchádzajúcom roku vydal Pavlík Records album sólových kusov pre milanolo od slovenských aj zahraničných autorov a v tomto roku prichádza s ďalším logickým krokom v pomyselnej sérij – dvojalbumom s koncertantnými skladbami ušitými na mieru päťstrunovým husliam s rozšíreným rozsahom smerom nadol, no hlavne ušitými na mieru interpretačnému profilu ich iniciátora.

Dva disky so štyrmi skladbami pre milanolo a sláčikový orchester by sa dali charakterizovať aj ako prirodzený výsledok veľkého množstva minulých spoluprác: niekoľkoročnej a sľubne sa rozvíjajúcej spolupráce Milana Paľu so súborom pre novšiu a súčasnú hudbu Ensemble Opera Diversa z Brna, Paľovej úspešnej sólisticko-dirigentskej spolupráce s Mariánom Lejavom (spomenúť treba unikátne CD/LP s husľovými koncertmi Albana Berga a Karola Szymanowského), svoju históriu má tiež spolupráca všetkých štyroch zúčastnených skladateľov, z ktorých každý Milanovi Paľovi v minulosti napísal nejednu skladbu, či už koncertantného alebo sólového charakteru, pre husle, violu alebo milanolo.

Zaujímavé (aj keď nie úplne prekvapujúce) je to, že hoci štyria autori komponovali svoje diela úplne nezávisle, všetky sa bezvýhradne prikláňajú k temnejšiemu pólu výrazovej škály, ich expresivita rozhodne nie je zdržanlivá. Dalo by sa povedať "slovenské doloroso", hoci prvý zo skladateľov trvalo žije v Španielsku, druhý pochádza z Cypru a tretí je na Slovensku usadeným petrohradským rodákom... Výnimkou z koncertantného žánru je prvá skladba, Struny: steny, zhluky, sny od Adriána Demoča pre violu/milanolo a sláčikový orchester, ktorý je vo svojej podstate zoskupením pätnástich individuálnych nástrojov. Milanolo tu má viac postavenie "prvého medzi rovnými", nie je to sólový nástroj v klasickom zmysle, ako je to v prípade zvyšných troch diel na albume. Je plne integrované medzi ostatné sláčiky, neprináša žiadny kontrastný materiál, len občas komplementárnym spôsobom vzdoruje ich rytmu. Melodických tvarov je tu minimum, dynamizmus formy udržiava kontrast navracajúceho sa gesta nekompromisne drásavých štvrťtónových klastrov (autor dôsledne pracuje v štvrťtónovom systéme naprieč celou skladbou) a statickejších pianissimových a flažoletových plôch s jemným a duchaplne podchyteným prelievaním sláčikového zvuku v priestore. A to je všetko: skladba neponúkne viac, než sľubuje jej výstižný názov, a tak je to podľa mňa v poriadku; formového dynamizmu a naratívneho diskurzu si poslucháč môže užiť dosýta v ďalšom priebehu albumu.

Pascal Manolios bol v autorskom komentári veľmi skromný na informácie o svojom koncerte pre milanolo s názvom Alef, uviedol iba krátky citát z Borghesa. Možno sa domnievať, že "alef" znamená východiskový bod, z ktorého za bude hudba odvíjať v úvode (Initio) a do ktorého sa nakoniec aj vráti (Alef). Medzitým sa odohrá vzrušenými rytmami naplnená Paranoia (sonátové allegro?), plynule prechádzajúca do centrálnej Halucinatio, dlhého a stíšeného sóla pre milanolo prerušeného krásne a tak trochu záhadne zahmleným interlúdiom orchestra, a odtiaľ do Ritualis, stratosférického chromatického ostináta milanola zdvojeného husľami orchestra, pod ktorým sa hromadia nástojčivo repetované figúry ostatných sláčikov. Je to hudobne veľmi zaujímavá cesta po takmer dokonale symetrickom formovom oblúku, plná myšlienkovo veľmi koncízne spracovaného materiálu a zľahka romantizujúcej expresivity, ktorá Milanovi Paľovi padne ako uliata, v prevládajúco temných farbách, no zároveň zrozumiteľná a prístupná. Jevgenij Iršai do názvu svojho EmFraGre zakomponoval meno brnianskeho skladateľa Františka Gregora Emmerta, s ktorým sa zoznámil nedlho pred jeho smrťou a s ktorého Jákobovým zápasom pre violu a sláčiky sa stretli Iršaiove Ashira Songs v interpretácii Milana Paľu na CD z produkcie Hudobného centra z roku 2010. A nie je to jediná Emmertovi veno-

vaná skladba pre milanolo – ďalšiu (pre

milanolo sólo) pred dvoma rokmi skomponoval práve Marián Lejava... Iršai sa tentokrát ukazuje vo svojej menej "populistickej" autorskej polohe a opäť ako dokonalý hudobný chameleón schopný pohotovo využiť každú príležitosť na vytvorenie nového diela a vyhovieť naturelu či požiadavkám interpreta. Sólový nástroj kraľuje od prvého taktu, jednotlivé gestá typom expresivity spadajú do polohy, v ktorej sa Milan Paľa cíti ako ryba vo vode. Na túto expresivitu patrične reaguje aj sláčikový orchester, vďaka čomu tu výborne funguje v podstate tradičný koncertantný princíp, v dynamicky najvypätejších okamihoch vyvolávajúci vzdialené evokácie Schnittkeho a Šostakoviča. A v plnej miere tu autor ťaží tak z typických formuliek husľovej virtuozity, ako aj zo zádumčivosti hlbokých violových polôh, ideálne spojených v jednom nástroji.

Napokon je tu *Omayra*, koncert pre milanolo a sláčikový orchester Mariána Lejavu z roku 2015 v novej, zrevidovanej verzii. Nedá sa tu nemyslieť na spojitosti s Husľovým koncertom Albana Berga, nielen pre dedikáciu pamiatke predčasne zosnulého mladého dievčaťa, ale aj pre osobitý typ "programovosti" prelínajúci sa s formami tzv. absolútnej hudby. "Anjelom" je v tomto prípade Omayra Sánchez, ktorá ako trinásťročná zahynula po výbuchu sopky v Kolumbii v roku 1985 – po trojdňovej tortúre zaliata po hlavu vodou a zakliesnená v troskách zrúteného domu, keď jej záchranári nijako nevedeli pomôcť a rozhodli sa, že ju nechajú zomrieť. Zábery z jej pomalého a mučivého odchádzania obleteli svet a vyvolali pobúrenie najmä kvôli tomu, že vláda z ekonomických dôvodov neurobila dostatočné opatrenia na evakuáciu oblasti napriek varovaniam a spolu s Omayrou prišlo o život okolo 25 000 ľudí. Ide tu teda o dielo so silným apelom na ľudskosť, podobne ako napríklad v prípade husľového koncertu Seven Pétera Eötvösa, venovaného pamiatke astronautov, ktorí zahvnuli pri výbuchu raketoplánu Columbia, hoci tieto "kolumbijské" asociácie oboch diel pokladám iba za vec zhody okolností. Omayra je skĺbením formy "inštrumentálnej zádušnej omše" (charakteristickej pre viaceré diela z klasiky minulého storočia) so sonátovou formou. Aby to nebolo také jednoduché, vnútorné hranice oboch navyše prestupujú dve veľké passacaglie, ktoré otvárajú ideálny priestor pre variačný proces v abstraktnej hudobnej rovine a zároveň posúvajú vpred naratívnu líniu diela (opäť bergovská asociácia – tentokrát na Wozzecka...). Predmetom variačného procesu je viacero tém; najvýraznejšími sú "Milanova téma", ktorú skladateľovi vnukol sólista, a téma, ktorá je hudobným kryptogramom mena

Omayra s dodatkom v podobe tzv. krížového motívu. Tematický materiál je teda dokonale personalizovaný, no nielen to uľahčuje poslucháčovi orientáciu v navonok zložitej forme. "Milanova téma" tvorí jadro expozície sonátovej formy, strohý, prerývaný pulz kontrabasov signalizuje nástup prvej passacaglie s Omayrinou témou, ktorá zasa tvorí plynulý prechod do rozvedenia s vrcholnými fázami konfliktu (Dies irae, Tuba mirum, Rex tremendae) a reprízy (Confutatis) – tu je koncertantný princíp rozvinutý naplno, mimoriadne nároky na virtuozitu a metrorytmická komplexnosť však boli pre Milana Paľu viac zaujímavou výzvou než prekážkou. Nádherným okamihom je nástup nasledujúceho interlúdia, kde všetko dramatické napätie nahromadené v sonátovom konflikte akoby prúdom "odteká" v dlhom decrescende položeného diatonického klastra. Je to prechod do tichej záverečnej časti: v Lacrimosa prednáša milanolo koncízny tvar "Milanovej témy", ktorá v zdvojení glissandami orchestrálnych sláčikov vyznieva nežne a lyricky. Dochádza síce ešte k jednému zhusteniu sadzby a dynamickému zintenzívneniu, no len nakrátko, aby sa všetko uzavrelo v strette spájajúcej jednotlivé témy (Lux aeterna) a prechádzajúcej do sólovej kadencie. Libera me je tichou pripomienkou minulého, celkom na konci ostávajú znieť len v nekonečne "zavesené" vysoké tóny – ako takmer nepatrný, no predsa prítomný lúč nádeje...

Milan Paľa, Marián Lejava a vynikajúci, s odovzdanosťou veci súčasnej hudby hrajúci brniansky súbor majú na konte ďalší exkluzívny titul, určený prednostne náročnému poslucháčovi. Či povedie k širšiemu etablovaniu milanola ako koncertného nástroja, zatiaľ ťažko odhadnúť, no určite je to veľmi dôležitý krok na tejto ceste.

Robert KOLÁŘ



Peter Mazalán Úprimné spevy P. Mazalán, R. Pechanec, M. Ruman Real Music House 2018

Mladý slovenský barytonista Peter Mazalán študoval operný spev na Vysokej škole múzických umení v Bratislave a okrem hudobného vzdelania vyštudoval tiež Fakultu architektúry Slovenskej technickej univerzity. Je laureátom viacerých speváckych súťaží a víťazom Hilde Zadek International Vocal Competition vo Viedni a Medzinárodnej súťaže Antonína Dvořáka. Medzi jeho najvýznamnejšie umelecké zastávky patrí účinkovanie v Bavorskej štátnej opere v Mníchove a v rakúskom Štátnom divadle Klagenfurt. V súčasnosti Peter Mazalán hosťuje v Opere Slovenského národného divadla v Bratislave a venuje sa autorským intermediálnym projektom v združení Denkzeug, ktoré prepájajú klasickú piesňovú literatúru so súčasnými divadelnými, performatívnymi a výtvarnými formami. Jeho debutový album Úprimné spevy je kolekciou piesní a piesňových cyklov, ktorých dramaturgický výber vychádza z osobných zážitkov a nazerania na skutočnosti jednej životnej etapy. Základ albumu tvorí piesňový cyklus Štyri vážne spevy Johannesa Brahmsa, duchovne hlboké dielo na biblické texty je nastolením vážnej témy bytia, jeho zmyslu až po jeho koniec. Existenciálna téma pokračuje analýzou vzťahu rodiča a dieťaťa – tá je na albume prítomná v rodnom jazyku – v piesňach Jána Cikkera O mamičke. K týmto dramatickým skladbám sú priložené upokojujúce Dva spevy pre alt a violu opäť od Johannesa Brahmsa. Vokálne kompozície Richarda Straussa, opusy 26. a 27. prinášajú do prevažne hĺbavejších polôh aj tematicky ľahšie hudobno-básnické úseky. Klasický piesňový repertoár sa stal na albume Úprimné spevy analýzou ľudských premien podmienených životným dozrievaním. CD bolo nahrávané spontánne v štúdiu bez použitia strihu. Peter Mazalán piesňovému repertoáru rozumie. V jeho prístupe cítiť znalosť nemeckej tradície (Dietrich Fischer-Dieskau, Hermann Prev. Matthias Goerne), no zároveň sa od nej akoby zámerne dištancuje. Je preňho dôležitejšia do dôsledkov premyslená dramatická výstavba každej jednotlivej piesne ako interpretačná expresia a dikcia nemeckých spevákov. Sústreďuje sa najmä na výrazovú plasticitu, náladu a melodiku. Zrelý a premýšľavý štýl barytonistu sa na novom albume stretol s empatickým prístupom klaviristu Róberta Pechanca. Vznikla úprimná, autonómna a intenzívna umelecká výpoveď bez stopy afektu. Drobné výhrady smerujú len k formálnej stránke: v booklete chýba zoznam piesní a anglický ekvivalent názvu albumu Serious Songs nezodpovedá slovenskej verzii Úprimné spevy.

Jozef ČERVENKA

jazz



Róbert Ragan Jr. Turns Hudobný Fond 2017

Debutový album predstaviteľa mladej slovenskej jazzovej generácie, kontrabasistu Róberta Ragana mladšieho, je ukážkovým príkladom symbiózy talentu, rodinnej tradície a nasledovania pevných základov jazzovej histórie. Róbert Ragan Jr. je synom kontrabasovej legendy Róberta Ragana, ktorý so svojím banskobystrickým Nothing But Swing Triom už dve desaťročia patrí k neodmysliteľnej súčasti slovenskej jazzovej scény. Hudobnícke zázemie a najmä vplyv otcovej kapely prispeli k prirodzenému hudobnému formovaniu Ragana juniora. O to zaujímavejší je fakt, že Róbert Ragan Jr. k nahratiu svojho albumu oslovil práve členov tohto dlhoročne fungujúceho, a tým aj mimoriadne zohratého tria – klaviristu Klaudia Kováča a bubeníka Petra Solárika, navyše si prizval významného českého hosťa, tenorsaxofonistu Ondřeja Štveráčka.

Album Turns, ktorý sa nám aj zásluhou podpory Hudobného fondu dostáva do rúk, prináša výlučne Raganove autorské kompozície a jeden aranžmán Klaudia Kováča – Fragment z 2. klavírneho koncertu Sergeja Rachmaninova. Hudbu albumu Turns charakterizuje svieži akustický moderný mainstream s odkazom na postbopovú tradíciu, moderne znejúce kompozície s dôrazom na výraznú melodickosť a emocionálnosť, pestré aranžmány, skvelá súhra a komunikácia kapely a v neposlednom rade vynikajúci sound nahrávky. Napriek skutočnosti, že album Turns je Raganovou prvotinou, pôsobí absolútne vyzretým a vyváženým dojmom bez jediného náznaku či potreby hudobne si niečo dokazovať. Dlhoročná spolupráca členov Raganovho tria vdýchla jeho kompozíciám suverenitu, obdivuhodnú uvoľnenosť, nadhľad a z nich prameniacu hudobnú radosť.

Raganove kompozície odkazujú na hudbu, ktorú autor uvádza ako svoje hudobné vzory (John Coltrane, Brad Mehldau, Miles Davis, Jaco Pastorious, Robert Glasper...). V úvodnej energickej a dyna-

mickej skladbe Somewhere around E sa toto akustické trio predstavuje vo svetle bravúrnych výkonov. Popri interpretačne a improvizačne vyzretom duu Kováč-Solárik, technicky a feelingovo v ničom nezaostáva ani o generáciu mladší Ragan. Skladba Waves poslucháča prenesie do komornejšej nálady krásnych modálnych zmien a výrazovo excelentného postcoltranovského saxofónu Ondřeja Štveráčka. Hardbopovou energiou a ohromujúcou rytmickou pulzáciou srší aj kompozícia *Epic*, v ktorej celé kvarteto graduje až na hranicu svojich technických možností. Pozoruhodná je úprava Fragmentu melódie z Rachmaninovho 2. klavírneho koncertu, ktorú Klaudius Kováč reharmonizoval v príjemnom jazzovom duchu. Excelentná rytmická pulzácia tejto skladby pripomína slávne trio klaviristu Billa Evansa zo začiatku 60. rokov, s príznačným melodickým kontrabasovým sprievodom fenomenálneho Scotta LaFara

Ku klenotom tohto CD však rozhodne patria balady Minor Moods, Turns (s kontrabasovou introdukciou) a Lullaby, ktoré svojou náladou, melodikou a harmonickým citom poukazujú na výrazný autorský potenciál Róberta Ragana Jr. Jeho úprimná hudobná výpoveď pretavená do ôsmich skladieb albumu Turns si nepochybne zasluhuje pozornosť priaznivcov kvalitného akustického jazzu. O to viac, že tento vydarený album vznikol práve na Slovensku.

Miroslav ZAHRADNÍK



Sconfinando G. ConteOrchestra Duchessa di Parma, A. Nidi AlaBianca 2017

Dostala sa mi do rúk kolekcia štyroch albumov talianskeho speváka a najmä autora textov a hudby, Giorgia Conteho (*1941), distribuovaného cez Warner Music Italia, ktorej súčasťou je aj najnovší, v minulom roku vydaný album Sconfinando. Pripomeňme, že Giorgio Conte ako skladateľ napísal piesne pre mnohých talianskych spevákov populárnej hudby, medzi ktorými sú mená ako Mia Martini, Ornella Vanoni, Francesco Baccini, ale aj Mireille Mathieu či Wilson Pickett.

Album Sconfinando prináša nádhernú melodiku, kantilénu, akú poznáme z talianskych filmov, kde sa umiera pre lásku a od bolestného citu. Kantiléna nie je sentimentálna, pretože je šansónovo prerozprávaná zachrapteným hlasom Giorgia Conteho a len občas spievaná. Nápaditý a umný aranžmán napísal Alessandro Nidi. Rýchlo sa mení, po niekoľkých taktoch v malej piesňovej forme sa obrovské tutti pasáže neustále striedajú s malými skupinami v komornom obsadení. Alessandro Nidi je súčasne klaviristom a dirigentom orchestra. K pôvodne jednoduchým Conteho melódiám pridal množstvo zaujímavých kompozičných riešení v harmónii a farbe. Pieseň Più Più Piano mieša taliansku tradíciu s tangom nuevo Astora Piazzollu, Fine Primo Tempo má nádych bossa novy. Come è Bella la Luna predstavuje melódiu inšpirovanú talianskou ľudovou hudbou a operou, ktoré poskytujú nádherné možnosti pre melodiku a harmóniu. Rytmus bolera sa objavuje v Giornata al Mare s akordeónom v orchestri. Rôzne vplyvy sa zlievajú do jedného monolitu Giorgia Conteho v taliansko-románskej hudobnej kultúre, kde dominuje výbušná mentalita a ľudová tradícia. Invencia Conteho piesní je nesporná a ukazuje rôzne možnosti diatoniky v kompozícii, kde je stále čím zaujať. Nemožno tu hovoriť o kríze kompozície, pretože kombinácie spomenutých žánrov poskytujú množstvo riešení v harmónii, rytme, farbe, aranžmáne, ai keď často vo veľmi podobných melodických štruktúrach (Deborah). Riešenia môžu byť skutočne nádherné, čo ukazuje pieseň Come è Bella la Luna.

Orchestra Duchessa di Parma hrá na albume aj pieseň Gnè Gnè s paródiou à la Stravinskij, ktorú v máji 2018 odvysielalo Fun Rádio s veľkým významovým posunom ako "Ňeňe" alebo "nie nie" komentátorov Juniora & Marcela z albumu II Contestorie (2004), avšak v jazzovom spracovaní. Gnè Gnè si slovenskí moderátori poplietli so slovenským "nie", pretože talianske "gnè" paroduje snobizmus, fajnovosť a balast zamilovanej slečny, ktorá sa pri rozprávaní mazná, aby urobila dojem. Talianska operná tradícia sa snúbi s talianskou ľudovou hudbou v piesni La Blu dalle Persiane Verdi, ktorá opisuje dom v prírode s modrou a kráľovskou zelenou farbou na jar, v lete, zime a v jeseni. Do jazzu s talianskymi koreňmi, aký poznáme od gitaristu Joea Passa, nás vovedie pieseň Stop & Go, pričom na gitare hrá taliansky hudobník Carlo Miori. Ku koncu albumu sa obiaví šansónovo poňatá Antoine s inovatívnou reflexiou hip-hoperov, kde namixovali telefonický rozhovor vo francúzštine a rytmom, hraným na cajon s gitarou evo-

kujúcou talianskych gondoliérov. **Yvetta KAJANOVÁ**



Prehrávky do **European Union** Youth Orchestra

Výberové konanie do **European** Union Youth Orchestra (EUYO) sa pre záujemcov zo Slovenska vo veku 16 až 26 rokov bude konať 12.10.2018 o 10.00 na Konzervatóriu v Bratislave (Tolstého 11, Koncertná sieň Eugena Suchoňa). Prihlášky po vyplnení posielajte elektronicky (scan) na eva. plankova@hc.sk, prípadne poštou na adresu:

Hudobné centrum Eva Planková Michalská 10 815 36 Bratislava

Uzávierka prihlášok: 24.9.2018

Prihlasovací formulár a orchestrálne party sú dostupné na www.hc.sk.

Kontakt: eva.plankova@hc.sk, 02/20 470 210

Viac informácií: www.hc.sk, www.euyo.eu.

Riaditeľ Štátnej filharmónie Košice, vypisuje konkurz na miesta:

- 1. husle tutti 2. husle tutti
- viola tutti kontrabas tutti lesný roh tutti
- 2. fagot

Konkurz sa uskutoční dňa 2.10.2018 o 14:00 hod.

Prihlášky so životopisom a telefonickým kontaktom zasielajte na adresu:

Štátna filharmónia Košice Moyzesova 66 040 01 Košice

alebo mailom na sfk@sfk.sk kontaktná osoba Karin Gieszeová.

Uzávierky prihlášok: dňa 25. 9. 2018



Bratislavský chlapčenský zbor v Príbehu hudby

Bratislavský chlapčenský zbor v spolupráci s RTVS pripravuje nový projekt – koncert pre deti a mládež nazvaný Príbeh hudby, ktorý mladých poslucháčov príťažlivou a dynamickou formou prevedie históriou hudobného umenia. Koncert zaznie 26. a 27. októbra v Bratislave a vďaka RTVS ho budú môcť žiaci základných škôl sledovať v priamom internetovom prenose. Na podujatí sa predstaví aj **Symfonický orchester Slovenského rozhlasu** a sólisti

Slávka Zámečníková a Jakub Gubka. Dirigentom a moderátorom koncertu bude autor myšlienky Príbehu hudby Gabriel Rovňák ml. Viac o tomto originálnom novom vzdelávacom projekte si prečítate v októbrovom vydaní Hudobného života.

New Inspirations

28-29.9.2018 Prešov

www.newinspirations.sk

28.9.2018 / piatok

13:00 - 14:30 Hudba je tu a teraz workshop Jana Bezek (SK)

14:30 - 16:00 Hlas a vnútorná rezonancia workshop Ivana Mer (SK)

19:00 Joachim Mencel Artisena projekt (PL) koncert Joachim Mencel, Weronika Plutecka, Szymon Mika, Pawel Wszolek, Szymon Madej

29.9.2018 /sobota

10.00 - 11.30 Improvizácia pre malých a veľkých workshop

Jana Bezek (SK)

14.00 - 15:30 Nové cesty k hudbe prednáška

Marián Šidlo Friedl (CZ)

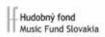
19.00 Albireo (CH) koncert

Bruno Amstad, Albin Brun

Umelecký klub Viola Tkáčska 2, Prešov www.literarnakaviaren.sk













Projekt financovaný s podporou FPU



hudobnű život



Organ Festival of Ivan Sokol

HLAVNÝ ORGANIZÁTOR: ŠTÁTNA FILHARMÓNIA KOŠICE

Katedrála Nanebovzatia Panny Márie, Rožňava

F. MENDELSSOHN-BARTHOLDY • Z. GÁRDONYI

J. S. BACH • J. GREŠÁK • A. G. VIRÁGH • F. LISZT

J. S. BACH • J. STANLEY • C. PH. E. BACH • F. LISZT

F. MENDELSSOHN-BARTHOLDY • M. DUPRÉ

ANDRÁS GÁBOR VIRÁGH Maďars

Ut | 18. 09. 2018 | 19.00 hod. Ut | 25. 09. 2018 | 18.00 hod.

Seminárny kostol, Hlavná 81, Košice ANDREAS LIEBIG Šva

J. CABANILLES • G. BÖHM • J. GREŠÁK • A. LIEBIG J. S. BACH • W. A. MOZART • O. LINDBERG F. MENDELSSOHN-BARTHOLDY • J. BRAHMS

Pi | 21. 09. 2018 | 19.30 hod.

Kostol Mučeníckej smrti sv. Jána Krstiteľa, Sabinov ANDREAS LIEBIG

I S BACH • I GREŠÁK • W A MOZART J. BRAHMS • O. LINDBERG • A. LIEBIG • F. LISZT F. MENDELSSOHN-BARTHOLDY

F. MENDELSSOHN-BARTHOLDY • Z. GÁRDONYI

J. S. BACH • J. GREŠÁK • A. G. VIRÁGH • F. LISZT

a Nový evanjelický kostol, Kežmarok

Evanjelický kostol, Spišská Nová Ves

C PH F BACH . I S BACH . F LISTT F. MENDELSSOHN-BARTHOLDY • M. DUPRÉ

St | **27. 09. 2018** | 18.00 hod. St | **04. 10. 2018** | 19.00 hod.

L. J. A. LEFÈBURE-WÉLY • J. GREŠÁK • V. MONTI

W. MUDDE • J. S. BACH • J. RHEINBERGER

Kostol sv. Košických mučeníkov, Nad Jazerom, Košice **AARNOUD DE GROEN** HO

Ut | **02. 10. 2018** | 18.00 hod.

Konkatedrála Sedembolestnej Panny Márie, Poprad

J. GREŠÁK • J. S. BACH

AARNOUD DE GROEN Holar

Ne | 23. 09. 2018 | 19.30 hod. Ne | 30. 09. 2018 | 18.00 hod.

Drevený artikulárny kostol

TOMÁŠ MIHALIK

TOMÁŠ MIHALIK

J. GREŠÁK • T. MIHALIK

Koncerty v Košiciach: Pokladnica ŠfK - Dom umenia, Moyzesova 66, Košice od 3. septembra 2018 Po-Št: 14:00-17:00 hod a 30 minút pred koncertom na mieste jeho konania. Kontakt: 055 2453 123 | www.sfk.sk | vstupenky@sfk.sk





Dóm sv. Alžbety, Košice

ANDRÁS GÁBOR VIRÁGH Maďarsko



















SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA



JUBILEJNÁ KONCERTNÁ SEZÓNA 2018/2019

ABONENTKY

27. 08. – **21**. 09.

Prednostný predaj celosezónnych abonentiek pre abonentov zo sezóny 2017/2018 (abonentku z minulej sezóny prosíme predložiť) 24.09.-05.10.

Voľný predaj abonentiek pre všetkých záujemcov 08.10.

Začína sa predaj vstupeniek na jednotlivé koncerty v sezóne 2018/2019 a voľný výber koncertov

