

04  
9 771335 414008

# hudobný život

ROČNÍK LI

4

2019

2,16 €

hudobné  entrum  
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

**Spravodajstvo:** Paralelné fóbie rozhlasového orchestra / **Rozhovor:** Ján Märkl /  
**Hudba det'om:** Corna Musica / **Hudobné divadlo:** Rossiniho Otello v Banskej Bystrici



Priezračnosť  
**Szymona Miku**

Klavírny koncert  
Arama Chačaturiana

**Štvrtok, 4. apríl 2019, 19.00 h**  
Koncertná sieň Marianum

## PIESEŇ O ZEMI / G. Mahler

LUCIA DUCHOŇOVÁ, mezzosoprán / sk, JING XING TAN, tenor / cn,  
MAROŠ KLÁTIK, klavír / sk, KAMIL MIKULČÍK, recitácia / sk

**Štvrtok, 25. apríl 2019, 19.00 h**  
Koncertná sieň Marianum

## VEČER POLSKÉJ HUDBY

BARBARA KARASKIEWICZ, klavír / pl, MAGDALENA ZIARKOWSKA, husle / pl

**Štvrtok, 9. máj 2019, 20.00 h**  
Bazilika sv. Mikuláša

## ORGANOVÝ RECITÁL

ESTEBAN ELIZONDO IRIARTE, organ / es  
*Organová hudba z Baskicka*

**Streda, 15. máj 2019, 19.00 h**  
Nádvorie – priestor súčasnej kultúry  
(V prípade nepriaznivého počasia  
kostol sv. Jakuba – františkánsky)

## ANIMA MUNDI

HELMUT HAUSKELLER, panova flauta / de, STANISLAV ŠURIN, organ / sk

**Štvrtok, 30. máj 2019, 19.00 h**  
Synagóga – Centrum súčasného  
umenia Galéria Jána Koniarka  
v Trnave

## AKORDEÓNOVÝ RECITÁL

TIBOR IVÁN, akordeón / fin

**Sobota, 8. jún 2019, 19.00 h**  
Evanjelický kostol

## MORAVSKÍ MADRIGALISTI

MICHAEL DVORÁK, zbormajster / cz

**Nedela, 16. jún 2019, 20.00 h**  
Bazilika sv. Mikuláša

## ÓDA NA HÄNDLA

260. výročie úmrtia skladateľa  
*Pod záštitou J. E. Mons. Jána Oroscha, arcibiskupa trnavského*

CUORE BAROCCO, orchester dobových nástrojov  
TOMÁŠ KARDOŠ, umelecký vedúci / sk  
EMILY BRADLEY, soprán / gb  
MATÚŠ ŠIMKO, tenor / sk  
DÁVID HARANT, bas / sk  
DAVID DI FIORE, organ / usa



# TRNAVSKÁ HUDOBNÁ JAR 2019

MEDZINÁRODNÝ FESTIVAL KLASICKÉJ HUDBY

# Editorial

Vážení čitatelia,

redakcia Hudobného života sa rovnako ako v minulých rokoch obrátila na riaditeľa príslušného odboru MK SSR a poprosila ho jednako o malú bilanciu, jednako o výhľadovú koncepciu pre úsek nášho umenia. Už minuloročné úvahy s. Kota prijali naši čitatelia ako súčasť programového vyhlásenia, ako východisko k aplikácii našej kultúrnej politiky na jednotlivé úseky umenia. I tohtoročný rozhovor s riaditeľom odboru umenia je mnohom zaujímavý a podnetný.

Čo považujete v umení – z hľadiska vášho rezortu – za najväčší úspech v roku 1978?

„Ak pristupujem k hodnoteniu uplynulého roka, treba konštatovať, že sa znova potvrdil pozitívny trend rozvoja slovenského umenia.

Tento trend v značnej miere ovplyvňuje veľmi činorodá a tvorivá atmosféra, ktorá svedčí o morálno-politickej jednote umeleckého frontu a jeho plnej podpore politiky KSČ. Tak ako to vytýčili závery plenárnych zasadnutí ÚV KSČ, aj v oblasti umenia sa pozornosť sústredila predovšetkým na otázku kvality a spoločenskej efektívnosti umeleckej tvorby. Tento fakt, pochopiteľne, kladie na celú oblasť umenia zvýšené nároky, pretože predpokladá aktívny ideo-vý ruch predovšetkým na pôde umeleckých zväzov a nevyhnutne aj podstatne angažovanejšiu účast umeleckej kritiky na prirodzenom usmerňovaní tvorivých procesov. Iste nie je náhoda, že v uplynulom roku sa sústredená pozornosť venovala ... (nečitateľné). Rada pre umelcú kritiku pri Ministerstve kultúry SSR prerokovala situáciu správy komisií pre umelcú kritiku jednotlivých zväzov a na základe týchto analýz sa zúčastňovala na vypracovaní dokumentu o ďalšej aktivizácii umeleckej teórie a kritiky v SSR. Tento dokument s príslušným návrhom opatrení bol prerokovaný v kolégii ministra kultúry a potom v Predsedníctve ÚV KSS.“

Sotva by som dnes, hoci s pomocou najmodernejších informačných technológií, vytvoril tak výstižné a pritom nične-hovoriace programové vyhlásenie, ako sa to v časoch minulých pravidelne darilo kadejakému riaditeľovi, námestníkovi či povereníkovi čohokoľvek. Žiaľ, čomu bola v roku 1978 venovaná zvýšená pozornosť, sa kvôli vyšúchanej stránke Hudobného života 1/79 zrejmé nikdy nedozvieme. Alebo že by to niekoľko z verných čítateľov nášho polstoročného časopisu dokázal vyhútať?

Podnetné premýšľanie praje  
Peter MOTÝČKA



# Obsah

## Spravodajstvo, koncerty, festivaly

- 2 **Rusko-arménsky večer s Fančovičom a Rahbarim, Výzvy Elgarovej prvotiny, Česko-slovenský večer pre dva klavíry, Paralelné fôbie rozhlasového orchestra, Concertissimo, Voce magna s ŠKO, Banskobystrické Reflexie venované Eugenovi Suchoňovi, Štátnej filharmónii Košice, Premiéra na radnici, ŠKO Žilina**

## Rozhovor

- 6 **Jun Märkl: Od orchestra potrebujem inšpiráciu a spätnú väzbu I. Marton**  
12 **Polstoročie Raschèr Saxophone Quartet E. Rothenstein**  
16 **Gustavo Gargiulo: Najťažšie je zvládnut' „ego“ a vnímať samého seba ako posla hudby P. Sabo**

## Stará hudba

- 19 **Musica aeterna: Talianské a poľské s pestrým zvukom P. Sabo**

## Skladba mesiaca

- 20 **Aram Chačaturian (1903–1978): Koncert pre klavír a orchester R. Kolář**

## Hudba det'om

- 24 **Corna Musica – kráľovská hudba gotiky a renesancie L. Luknárová, V. Štubňová**

## Zápisník

- 27 **Muzikál lásky / Zborové umenie z operného javiska J. Pokludová, T. Ursíniová**

## Hudobné divadlo

- 28 **O riziku, ktorý priniesol zisk M. Mojžišová**

## Zahraničie

- 29 **Viedeň: Mariss Jansons v Musikvereine R. Kolář**  
30 **Miláno: Postapokalyptická Chovančina J. Červenka**  
31 **Praha: Vrcholný debut M. Júzová**  
32 **Heidelberg: Bez viery v šťastný koniec M. Mojžišová**  
33 **Zürich: Bez čerta na scéne R. Bayer**

## Jazz

- 34 **Priezračnosť Szymona Miku P. Motyčka**

## Recenzie

Mesačník Hudobný život/apríl 2019 vychádza v Hudobnom centre, Michalská 10, 815 36 Bratislava, IČO 00 164 836  
Zapisané v zozname periodickej tlače MK SR pod ev. číslom EV 3605/09  
Redakčná rada: Alžbeta Rajterová, Igor Wasserberger, Vladimír Zvara, Andrej Šuba  
Šéfredaktor: Peter Motyčka - Jazz, Spravodajstvo (tel. +421 2 20470420, 0905 643 926, peter.motycka@hc.sk)  
Redakcia: Robert Kolář - Spravodajstvo, Skladba / skladateľ mesiaca, Portrét, Súčasná hudba, Recenzie CD / DVD / knihy, (robert.kolar@hc.sk),  
Robert Bayer - Hudobné divadlo, Zahraničie (robert.bayer@hc.sk)  
Jazykové redaktorky: Zuzana Konečná, Eva Planková  
Výtvarná spolupráca: Róbert Szegény

Distribúcia a marketing: Patrik Sabo (tel: +421 2 20470460, fax: +421 2 20470421, distribucia@hc.sk) • Adresa redakcie: Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, www.hc.sk/hudobny-zivot/ • Grafický návrh: Peter Beňo, Róbert Szegény • Tlač: ULTRA PRINT, s.r.o., Bratislava • Rozšírenie: Slovenská pošta, a.s., Mediaprint-Kapa a súkromní distributori • Objednávky na predplatné prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty, alebo e-mail: predplatne@slposta.sk • Objednávky do zahraničia vybavuje Slovenská pošta, a.s., Štredisko predplatného tlače, Uzbecká 4, P.O.BOX 164, 820 14 Bratislava 214, e-mail: zahranična.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: S. Mika (foto: M. Jarzyna) • Názory a postoje výjadrené v uverejnených textoch nie sú stanoviskom redakcie. Redakcia si vyhľadáva 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

# Rusko-arménsky večer s Fančovičom a Rahbarim

V dňoch 28. 2. a 1. 3. pokračoval Symfonickej-vokálnej cyklus abonentných koncertov – stretnutím s ruskou a arménskou hudbou: Čajkovskij a Chačaturian s orchesterom Slovenskej filharmónie, dirigentom Alexandrom Rahbarim a klaviristom Ladislavom Fančovičom.



A. Rahbari (foto: J. Lukáš)

V úvodnej časti koncertu dramaturgia siahala po Čajkovského *Slávnostnej predochre 1812 op. 49*, v ktorej autor oslavuje víťazstvo ruských vojsk nad Napoleonovou armádou. Vstupná časť sa však začína pokornou a vrú-

nou modlitbou, ktorej hudobná reč je ruská, pravoslávna, prebúdzajúca v človeku hlbokú zbožnosť. Rahbari, vedomý si tejto sakrálnej vstupnej časti, navodil spirituálnu komornú atmosféru, aby umocnil súzvuk dvoch dominantných nástrojových skupín (violy a violončelá). Postupne sa však proces dynamizuje, následne zaznejú fragmenty *Marseillaisy* v konfrontácii s ruským ľudovým tancom a s cárskou hymnou – samozrejme, evolučne rozpracované. Táto tematická konfrontácia vyústila do zápolenia s delostrelcami salvami, so slávnostnými zvonmi, ktoré symbolizovali radosť z víťazstva. Dirigent vysadzoval záverečné úseky diela až do krajnosti, čo bol vedomý zámer vytvoriť ilúziu „symfonického bojiska“ a radosti z oslaví víťazstva.

Nasledoval Klavírny koncert Des dur Arama Chačaturjana so sólistom Ladislavom Fančovičom. Je prirodzené, že skladateľ takého

veľkého intelektuálneho formátu bol vždy zakotvený v bohatej arménskej kultúrnej a duchovnej minulosti. Z kompozičnej stránky využíval z tradičných hudobných elementov len fragmenty ako odrazový mostík smerujúci k vlastnej kreativite. Z hľadiska hudobného ma na tomto jedinečnom diele zaujalo skladateľovo využívanie modálnych a tonálnych kombinácií. Najmä však v kantilénach zaznelo sugestívne myšlienkové bohatstvo, prichádzajúce zo vzdialeného sveta, z hľbokej minulosti. Melodická a zvuková zložka tu vystupujú v jednote, paralelne. K samotnej interpretácii azda len toľko, že sólista bol postavený pred mimoriadne náročný klavírny part, ktorý zvládol s pôvabnou ľahkosťou a muzikalitou. Orchester spolu so sólistom vytvarovali bohaté gradačné oblúky. Diferenciácia sólistovej tónotvorby bola nevšedná a pôsobivá. Kontakt medzi sólistom a orchestrom bol bezprostredný a muzikálny.

Záverečná časť koncertu patrila Čajkovského *Symfónii č. 4 f mol op. 36*. Tá vznikala na životnej križovatke autora. Patrí k tým dielam, ktoré sa nám opakovane prihovárajú, a to veľmi výrečne. Opäť treba spomenúť vynikajúci výkon nášho symfonického telesa a skvelú komunikáciu dirigenta s orchestrom. Rahbari svoju bezprostrednosťou a pocitom vnútornej radosti oslovil orchester i poslucháčov. Bude preto potešením stretávať sa s touto umeleckou zostavou i v budúcnosti.

Igor BERGER

## Výzvy Elgarovej prvotiny

Slovenská filharmónia, dirigent James Judd a violončelistka Ophélie Gaillard boli interpretmi koncertu Symfonickej-vokálneho cyklu 21. a 22. 3. Na programe boli diela Roberta Schumanna (*Koncert pre violončelo a orchestra a mol op. 29*) a Edwarda Elgara (*Symfónia č. 1 As dur op. 55*).

Schumannov violončelový koncert má znaky skôr fantázie či rapsódie, je veľavravným dialógom medzi sólistom a orchestrom. Táto konfrontácia je neraz hektická a pripomína skôr polemiku so záchvavmi frustrácie – no napokon prichádza upokojenie a zmierenie. Koncertantný charakter diela sa odvíja neraz v skratkovitých epizódoch, čo bolo zvýraznené aj v interpretácii. Prudké a neraz náhle metronotypické zvraty kládli mimoriadne nároky na súhru orchestrálneho telesa a sólistky. James Judd ťažil predovšetkým zo svojho čitatelného gesta a veľkej profesionálnej skúsenosti. Do tejto premenlivej pulzácie vstúpili často nežné poetické sekvencie. Podiel orchestra je tu značný, neraz až určujúci a dalo by sa povedať, že rámcuje celé dielo, čo je vo koncertantnej literatúre pre violončelo tak trochu ojediné. Sólistka sa prezentovala pevným tónom (miestami s intonačnou približnosťou), bola technicky profesionálne vybavená a muzikálna.

V druhej časti koncertu odznelo už spomínané symfonické dielo Edwarda Elgara, ktoré sa u nás objavuje zriedkavejšie. Je však správne, že dramaturgia siahá i po takýchto (zabudnu-



O. Gaillard a J. Judd (foto: J. Lukáš)

tých) symfonických opusoch, pretože môžu byť poučné a ukazujú, ako môže pôsobiť čas na ich hodnotu a životnosť. Takmer 50-minútová skladba prezradila veľa o kompozičnom myšlení skladateľa, o zákonitostach, ktoré pri stavbe akéhokoľvek hudobného žánru

nemožno obchádzať. V Elgarovej symfónii absentovalo to, čo je myšlienkovým pilierom každého tvorivého diela. Je to nastolenie zmysluplnnej myšlienky (ak chceme, expozícia), tvaru, z ktorého bude vyrastať a košatiť stavba celého diela. U Elgara od samotného začiatku dominoval evolučný typ hudby (ob-

razne povedané, stavba bez fundamentálneho základu). Boli to nepretržité, raz ascendenčné, inokedy descendenčné „závany“ rozmanitých intervalových zoskupení. Táto smršt formulácií evokovala skôr stereotypnú improvizáciu než logickú kompozičnú výstavbu symfonického diela, nevyčerpávala len poslucháča, ale ur-

čite i interpretov. Môj obdiv však patrí celému symfonickému telesu i dirigentovi. Napriek tomu je dobré, aby aj takéto diela sporadicky odznievali. Občas by sa mohli „oživiť“ tiež dieľa, ktoré spráchniveli aj v našich archívoch...

Igor BERGER

# Česko-slovenský večer pre dva klavíry

Dva koncertné večery s pôvodnou hudbou pre obsadenie dvoch klavírov sa niesli pod názvom *Česko-slovenská hudba* 26. 2. a 2. 3. v koncertnej sále Dvorana. Návštevníkov mohla upútať repertoárová špecifickosť aj umelecká úroveň zaručovaná študentami, doktorandmi a pedagógmi HTF VŠMU.

V zásade interpretácia na dvoch klavíroch nepredstavuje žiadny technický, prípadne hudobný problém, ale vyladenie a spoločný hudobno-obsahový postoj dvoch interpretačných

večer otvorila *Toccata pre dva klavíry* v podaní Terezy Špulákovej a Martina Suroviaka. Nebola to náhoda dramaturgie, lebo autor, Vlastimil Lejsek, bol aj väšnivým organizátorom a propagátorm hry na dvojici týchto nástrojov. Aj preto asi kompozičná aktivita v tomto smere tvorila skôr doplňujúcu funkciu. K menovanému skladateľovi sa dá pridružiť aj Jiří Laburda s mnohorakostou tvorby a značnou štýlovou premenlivosťou. V 1. časti jeho *Sonáty* sa predviedli **Zuzana Vontorčíková** a **Peter Nágel**.

viť prehĺbený pohľad do zmysluplnosti jeho práce, imponuje reflexiou historickej hudby, ovládaním kompozičných techník a nadkonfesionálnym postojom sa včleňuje do osemstoro rokov vývoja duchovnej hudby.

*Tri skladby pre dva klavíry* Dezidera Kardoša v úprave Rudolfa Macudziánskeho predviedli **Kristína Smetanová** a **Júlia Novosedlíková**. Skladby sú charakteristické intonáciou východoslovenského folklóru a metodologicky snahou o nadväznosť na tvorbu Bélu Bartóka. Záver hudobnej prezentácie tvorila *Slovenská suita op. 22* Jána Cikkera. Päť častí interpretovali **Jordana Palovičová** a **Jakub**



D. Buranovský a L. Patkoló



J. Čížmarovič a J. Palovičová



Protagonisti česko-slovenského večera

osobnosť je podmienkou plnohodnotného hudobného výsledku. Potešujúca bola možnosť oboznámiť sa s typom komornej hudby koncepcne určenej pre dva „rovnaké“ nástroje. Zároveň bolo prítažlivé uvedomiť si onen „malý rozdiel“ medzi štvorčinnou hrou a hrou na dvoch klavíroch.

Rozvíjanie kompozičnej predstavivosti, techniky, kompozičnej estetiky bolo prejavom u Bedřicha Smetanu v *Ronde C dur* pre dva klavíry osemručne. **Tereza Špuláková**, **Martin Suroviak**, **Barbora Drugdová** a **Alona Korobova** sa výrazne podielali na tomto ma-  
lam skladateľskom ohňostroji. Koncertný

Tri časti Jazzovej sonáty op. 14/2 Alexandra Moyzesa s **Danielom Buranovským** a **Ladislavom Patkolom** dostali konečne správne umiestnenie na pódiu. Hoci sa nad skladbou niesol duch Jaroslava Ježka, bola neúnosná pre oficiálnu hudobnú estetiku minulosti a stala sa tak „kompozičným omylom“, prípadne pokusom začiatočníka. Nejeden hudobný skladateľ by mohol byť za takýto začiatok svojej tvorby povdľačný. Ľuboš Bernáth predložil členitý hudobný útvár v skladbe *Officium* pre dva klavíry so Zuzanou Vontorčíkovou a Petrom Nágelom. Zároveň je Bernáthov výtvor pútavý schopnosťou preja-

**čížmarovič**. Cyklus výrazovo vyvierajúci z ľudovej intonácie, emotívnych zážitkov a odrazov prírody. Hoci skladateľ pôvodne aranžoval cyklus pre nezabudnuteľnú dvojicu Sylvia a Rudolf Macudziánski, má skladba charakteristické črty toho, v čom bol skladateľ bezchybný – inštrumentácia a nápaditosť.

Pre uvedený večer boli k dispozícii dva nástroje: Steinway a Bösendorfer. Mojim osobným preferenciám vyhovoval bezpodmienečne druhý z nich.

Ingeborg ŠIŠKOVÁ

Fotografie: **Igor SCHNEEWEISS**

# Paralelné fóbie rozhlasového orchestra

Ten koncert sa z dramaturgie jubilejnej sezóny **Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu** vymykal už na prvý pohľad. Tri premiéry skladieb troch skladateľov, z ktorých dvaja ešte žijú, a rozhodne nie zo sféry „easy listening“. Magnus Lindberg, Martin Burlas, András Szőlősy. Podľa očakávania vznikli u vedenia aj členov orchestra obavy z nízkej návštěvnosti, ozvali sa hlasy proti takto koncipovanému programu, dokonca vo vestibule tentoraz ani nebol zriadený bufet, veď načo, keď na koncert bez obvyklej porcie Čajkovského a Dvořáka na konci pracovného týždňa aj tak nikto nepríde... Obavy sa však ukázali ako prehnané, Veľké koncertné štúdio prázdnou rozhodne nezívalo a aj bufet by na predaji pagáčov a minerálom obecenstvu hľadnému a smädnému po súčasnej hudbe určite neprerobil.

väčšej miere to platí pre sólový part. Tí, ktorí mladého slovenského klarinetistu v ten večer počuli hrať prvý raz, mohli žasnúť nad jeho dispozíciami, ostatní mohli potichu obdivovať, aké méty dosahuje jeho fenomenálny talent dnes. V prvom pláne poslucháčovi vyráža dych ľahkosť, s akou Martin Adámek zvláda technické výzvy svojho parti – superrýchle stacato v najvyššom registri, bezchybné ovládanie tónu v každej dynamickej hladine, perfektné rytmické cítenie. V druhom zasa neuveriteľná plasticita jeho hry, z prirodzenej muzikality vyvierajúca schopnosť dokonale vymodelovať frázu, dať jej adekvátny dynamický priebeh aj tempo vzhľadom na jej miesto vo formovom celku. A v neposlednom rade fascinuje jeho dar interpretácie individuality umožňujúcej sólovému klarinetu presadiť sa voči hýriovým textúram bohatu obsadeného orchestra bez toho,

bubon v úvode hovorili pomerne jasne a určite neboli odkazom na začiatok Brahmosovej *Prvej symfónie*. Obraz sa postupne vyjasnil, prišlo na typicky burlasovské „zenové“ akordické plochy, ktoré som pred rokmi obdivoval aj v jeho *Kóme* (žial, odsabotovanej vtedajším osadenstvom Opery SND), doplnené o elektroniku, po nich opäťovný nástup agresie. Kompozične ma *Paralelné fóbie* neprekvapili ani nesklamali, rád by som ich však počul znova v sústredenejšom podaní, s odusevnenejším vkladom sláčikárov v motorických epizódoch a príkladnejšou intonačnou kultúrou dychových nástrojov v tých pokojnejších.

Ako celkom logická a odôvodnená dramaturgická volba sa javil orchestrálny opus *Trasfigurazioni* maďarského skladateľa (a muzikológa, zostavovateľa známeho katalógu tvorby Bélu Bartóka) Andrása Szőlősyho. Súvis so skladbou Martina Burlasa bol zjavný okamžite; v kompozičnej aj emocionálnej rovine. Poctivá maďarská postavantgarda podopretá výbornou



Zs. Nagy



M. Adámek



M. Burlas

Koncertu 22. 3. predchádzala pomerne slušná medializácia a magnetom pre publikum bolo nepochybne aj pozvanie exkluzívneho sólistu, klarinetistu **Martina Adámka**, ktorý sa z Paríža, kde pôsobí v elitnom Ensemble intercontemporain, na krátky čas vrátil na rodnu hrudu, aby s rozhlasovými symfonikmi účinkoval v slovenskej premiére *Koncertu pre klarinet a orchester* Magnusa Lindberga. Na vlnách Rádia Devín to však už nebola premiéra – mám stále v živej pamäti svetovú premiéru s Karim Krikkum, ktorú v roku 2002 v priamom prenose sprostredkoval násť rozhlas z Helsíns, a bola to veľká udalosť. Počut dielo naživo znamenoval doplnenie zážitku o dôležitý rozmer. Zábezpečou kvality naštudovania orchestrálneho sprievodu bol **Zsolt Nagy**, odborník na túto repertoárovú oblasť a častý host festivalu Melos-Étos. *Koncert pre klarinet a orchester* patrí k Lindbergovým najhrávanejším dielam a možno to takmer jednoznačne pripisať jeho štýlovému posunu z pozíciei radikálnej avantgardy k mäkším výrazovým sféram, k harmonii a melódii, no pri zachovaní kompozičnej rafinovanosti, ktorá na orchestrálnych hráčov kladie neobyčajné technické nároky. A ešte

aby koncertantný „zápas“ z jeho strany pôsobil násilne. Sledovať výkon Martina Adámkata je ako pozorovať špičkového povrazolezca, ktorý ani na okamih nezaváha. Svoju úlohu zvládol aj orchester, ktorého mnohí hráči majú iste v pamäti skúsenosť s Lindbergovou akrobatickou virtuóznou *Feriou* na festivale Melos-Étos 2017, a aj tentoraz bola reakcia publika badateľne priaznivá.

Mnohí návštěvníci rozhlasových koncertov majú tiež iste v živej pamäti dávnejšie predvedenie *Spam Symphony* Martina Burlasa. Jeho autorský comeback niesol preňo príznačný názov *Paralelné fóbie* a namiesto zboru sa k orchestru pridružila elektronika, ktorú priamo v štúdiu ovládal samotný autor. Napriek mierne všeobecným konštatovaniam v autorskom teste („charakter spoločenského bezvedomia a zdanlivo neriadeneho chaotického úpadku s podtónmi agresie, ktorému sme denne vystavovaní...“) musela väčšina prítomných odkaz dvojčasťovej kompozície nevyhnutne „prečítať“ vo svetle udalostí, ktoré našou krajinou otriasli za uplynulý rok. Punkové „riffy“ sláčikov poháňané neúprosnou pravidelnosťou úderov na tympany a veľký

remeselnou pripravenosťou bola vzhľadom na rok vzniku – 1972 – v mnohých smeroch prekvapujúca. Niektoré z orchestrálnych textúr akoby predznamenávali Ligetiho *Huslsový koncert* napísaný o 20 rokov neskôr. Vlastne je to prirodzené, kedže vekový rozdiel medzi oboma skladateľmi bol iba dva roky, hoci jeden z nich tvoril v emigrácii, v centrach západnej avantgardy, druhý v podmienkach gulášového socializmu. A u nás presne v tom čase prebiehalo vyhadzovanie predstaviteľov avantgardného hnutia zo skladateľského zväzu... Bol to cenný exkurz do dnes už málo navštěvovaných záktúti nedávnej histórie; záverečné „šramotenie“ kontrabasov a osamotené tóny troch sólových violončiel boli výrečným gestom. Rozhlasový orchester možno chvíľami javil nedostatok pravidelnejšieho kontaktu s podobným repertoárom, neznamená to však, že by mu na jeho zvládnutie chýbal potenciál, práve naopak. Jednoznačne treba vyzdvihnuť odvahu pustiť sa aj do takýchto projektov a pripomienúť, že stále existuje publikum, ktoré dokáže tento prístup oceniť.

**Robert KOLÁR**

Fotografie: **Victoria ČERNÁKOVÁ**

# Concertissimo

## Jansons s Dvořákom a Stravinským

Tretí zo štyroch koncertov Gesamtkunstwerku v aktuálnej sezóne patril 17. 3.

**Symfonickému orchestru Bavorského rozhlasu** pod taktovkou jeho šéfdirigenta, skvelého Lotyša **Marissa Jansonsa**. Do Veľkej sály viedenského Musikvereinu prišiel so Symfóniou č. 9 e mol „Z Nového sveta“ Antonína Dvořáka a hudbou k baletu *Svätenie jari* Igora Stravinského. Jansons je dirigentom pevného gesta, má jasnú koncepciu, úctu k dielu a pre svoju poctívú interpretáciu nadchol stovku jemu zverených hudobníkov. Dvořákova symfónia sa viaže na obdobie, keď sa skladateľ stáva riaditeľom newyorského Konzervatória a objavuje nový svet. Jeho hudba, vychádzajúca z českej spevnosti, sa obohacuje o ame-

hrala presvedčivo, expresívne orgiastické zvuky a búrlivá zvukovosť strhla vyše dve tisícky poslucháčov Musikvereinu.

## Schumann s Ophéliou Gaillard

**James Judd** je skvelým príkladom hrdosti na dedičstvo predkov a v tejto sezóne znala na koncerte 21. 3. hudba Sira Edwarda Elgara po druhýkrát. Po predohre *Na juhu* to bola jeho Symfónia č. 1 As dur op. 55, ktorá sa v dramaturgii **Slovenskej filharmonie** ocitla po prvý raz. Elgar bol mimoriadne nadaným samoukom, vyslúžil si uznanie profesionálov aj spoločnosti. Napísat symfóniu chcel už desať rokov skôr, ako sa mu to podarilo v roku 1908, a hneď pri premiére v Manchestri nadchla. Dielo má skvelé hudobné témy, výrazná ideé fixe prvej časti v podaní filharmonikov strhla, briskne vyznela



O. Gaillard (foto: C. Doutre)



M. Jansons (foto: P. Meisel)

rické vplyvy a posledná symfónia dodnes fascinuje farebnosťou a sugestívnymi melódiami. Krásne vyznela impozantná hlavná téma prvej časti, ktorá je previerkou zdaností hráčov na dychových nástrojoch, dve vedľajšie témy inšpirované Amerikou znejú vo flaute a hoboji. Sugestívne bolo, vo svojej bezkonkurenčnej melodickej a harmonickej kráse zverenej anglickému rohu, slávne *Largo*, doslova defilé zvukov drevencov a plechových dychových nástrojov, v ktorom Mnichovčania excelovali. V tretej časti sa snúbi česká, európska aj americká tradícia, je živá, hravá a svieža. Priam slávnostný je záver symfónie – orchester znie vo svojej nádhore a súzvuku sláčikov, dychov, plechov a bicích. Sústredenosť orchestra a ich dokonalá súhra boli obdivuhodné. Sedemdesiatročný Symfonický orchester Bavorského rozhlasu patrí k najlepším nemeckým orchestrom, jeho profesionalitu sme mohli hodnotiť aj vo fascinujúcim *Svätení jari*. Mnichovčania ho podali prvotriedne, hudbou vykreslili obrazy poľanského života Ruska, obetovanie mladého dievčaťa bohu jari a jeho tanec smrti. Stovka hudobníkov pod charizmatickým dirigentom

jej druhá časť, ale magnetom býva v každom podaní sugestívne *Adagio*. Takmer hodinové dielo je optimisticky svieža a prihovára sa s sympatickým neskororomantickým jazykom – Judd mal v slovenských filharmonikoch skvelých partnerov. Hrali profesionálne, čoraz viac sa aj vizuálne zjednocujú, nasadzujú sláčiky na sekundu rovnako, majú suverénne dychy, znejú kompaktne.

Spojenie Elgara so Schumannom vychádza z ich duchovnej spriaznenosti – Elgar ho považoval za svoj idol, a preto dramaturgia zaradila do prvej časti večera jeho *Koncert pre violončelo a orchester a mol op. 129*, sólistkou bola francúzsko-švajčiarska violončelistka **Ophélie Gaillard**. Umelkyňa ovenčená cennami disponuje vďaka banke CIC kvalitným nástrojom z dielne Francesca Gofrillera z roku 1737. Schumann koncert skomponoval v roku 1850 v Düsseldorfe počas dvoch týždňov manickej fázy svojho ochorenia, no premiéry sa po desiatich rokoch nedožil. Tri časti plynú attaca, sú zaujímavé melodickými nápadmi i celkovou štruktúrou, v ktorej relatívne malý orchester hrá skôr doplňujúcu úlohu a dielo vyznieva komornejšie ako iné koncerty tohto

druhu. Gaillard išla do hĺbky, jej Schumann sprítomňoval legendárnu interpretáciu Jacqueline du Pré svojou jemnosťou, ostávajúcu akoby pod rúškom hmly. Iste aj vzácny nástroj neumožňoval masívnosť zvuku, ale zvýhodňoval poetickú, priam impresionistickú interpretáciu. Jej Schumann však bol štýlový a mal jasné kontúry.

## Paralelné fobie Martina Burlasa

Dramaturgia **Symfonického orchestra**

**Slovenského rozhlasu** naplánovala skvelý koncert so svetovou premiérou *Paralelných fobíi* Martina Burlasa a dvoma slovenskými premiérami: *Koncertom pre klarinet a orchester* finskeho skladateľa Magnusa Lindberga a *Trasfigurazioni* maďarského skladateľa Andreáša Szöllősyho. Uvedené diela spolu súvisia, prepája ich zvukovosť a aktuálnosť. Účinkovali uznávaný expert na súčasnú hudbu, maďarský dirigent **Zsolt Nagy** a hviezdný slovenský

klarinetista **Martin Adámek**, člen parížskeho Ensemble intercontemporain. Lindbergov koncert prepája postromantickej nádheru s možnosťami prekročenia všetkých hraníc – tonálnych, kompozičných, interpretačných. To, čo musí sólista dokázať, je sólová hra bez hraníc a Adámek dosahuje jej najvyššie méty. Koncert je strhujúci, všetko plynne v akejsi vnútornnej logike. Obdivuhodný výkon, impozantný aj v sólovej kadencii. Martin Burlas napísal dielo, ktoré ma osloivilo silnou logikou, stavbou a zvukovosťou. Depresívne tóny, ktoré som poznala v minulosti, sa vytratili,

ale od začiatku tam bola nástočivosť v podobe Burlasovi veľmi blízkej repetitívnosti. V druhej časti diela prichádza stíšenie, aby sa potom vrátil k minimal music a spojil ju s elektronickou hudbou – jej využitie je nanajvýš účinné. Postupné uvoľnenie napäcia, nastoleného na začiatku, akoby pripustilo istú nádej. Výnimočný koncert zavŕšili *Trasfigurazioni* Andreáša Szöllősyho. Skladateľa poznáme skôr ako muzikológa a zostavovateľa Bartókových diel. Veľmi zaujímaťo narába s hudobnými motívmi, nastoluje ich, potom ich rozdrobuje, zaznievajú v jednotlivých úsekoch a variáciách, aby sa znova stmelili, prípadne išli proti sebe v kontrapunkte. Veľmi účinné *Trasfigurazioni* akoby v istých súvislostiach ešte viac zdôraznili aktuálnosť Burlasovej výzvy. Práve toto dielo ho inšpirovalo k napísaniu skladby, ktorou sa nekompromisne ozýva, aby sme nezabudli, že na Slovensku došlo k vražde novinára a jeho snúbenice. Szöllősy reagoval na totalitu v 70. rokoch, Martin Burlas nadvázuje na neho ešte nástočivejšie. SOSR podal výborný výkon a skvelé bolo, že koncert znel vo vysielení v priamom prenose.

Viera POLAKOVIČOVÁ



## Jun Märkl

**„Od orchestra potrebujem inšpiráciu a spätnú väzbu.“**

(foto: www.junmarkl.com)

Prvýkrát sa postavil za dirigentský pult Slovenskej filharmónie v decembri 2015 a uvedol diela Ludwiga van Beethovena, Eugena d'Alberta a Clauza Debussyho. Našich filharmonikov nadchol nielen vysokou profesionálou umeleckej práce, ale tiež bezprostredným, prítâžlivom osobnostným prístupom k hráčom. Bratislava nebola preňho neznáym mestom; párok predtým si sem odskočil inkognito ako turista z Viedne, kde hostoval v Štátnej opere. Vo februári 2019 sa slovenskému publiku predstavil v Re-dute znova, tentoraz ako dirigent francúzskej hudby, ktorá je jeho srdcovou záležitosťou. Svetoznámym majster taktovky Jun Märkl.

Pripravil Ivan MARTON

■ **Vďaka rodinnému prostrediu ste vyras-tali v dvoch civilizačných kultúrach, máte rovnako vrúcný a intenzívny vzťah k Japo-nsku i k Nemecku. Ako sa vám darí integrovať prvky európskej a ázijskej hudobnej kultúry?**

V dôsledku svojej rodinnej situácie (otec bol Nemec a matka Japonka) som sa zhodou náhod ocitol medzi dvomi kultúrami a na ich pomedzí žijem dodnes. Tieto dve kultúry, nemecká a japonská, nemajú veľa styčných bodov. Stanovil som si teda ako svoju životnú úlohu stať sa prostredníkom spájania týchto dvoch kultúr, iniciovať ich pochopenie a zá-ujem. Ide mi to pomerne ľahko, pretože sa dokážem dobre adaptovať na iné kultúry a na veci, ktoré sa v jednej kultúre zvonku java ako zvláštne, nazerám optikou domáceho pozorovateľa. Čo sa týka západoeurópskej a ázijskej orchestrálnnej kultúry, tie sa navzájom od seba výrazne líšia. Práca s nimi je odlišná a aj tá odlišnosť sa v priebehu času mení. Treba si uvedomiť, že japonské orchestre majú pomerne krátku história a vnímanie tradície, bežné v západoeurópskych orchestroch, u nich absentuje. Podstatnú časť svojich dejín venovali napodobovaniu vývoja, ktorý videli v Nemecku, Rakúsku či v strednej Európe. To však nemožno považovať za správnu cestu.

Až v posledných štyridsiatich rokoch, prakticky od tvorby skladateľa Toru Takemitsu, sa v Japonsku dátuje pokus skíbiť vlastné prvky svojej kultúrnej histórie, teda hudobné nástroje, hudobnú reč či filozoficko-estetické názory ázijskej proveniencie, so západoeurópskou tradíciou. V súčasnosti v Japonsku tvorí niekoľko skladateľov, ktorí pišu pozoruhodné diela pre orchestre západného strihu, pričom hudobná reč je pôvodná. V dôsledku toho vznikajú zaujímavé zvukové kombinácie. Vďaka mojej „dvojdômosti“ sa mi úspešne darí dešifrovať vplyvy ázijskej hudby na európsku a, naopak, ozrejmovať prvky západoeurópskej hudby, ktoré prenikli do japonskej hudobnej kultúry.

### USA vs. Európa

■ **Z vášho umeleckého profilu vyplýva, že máte pracovné skúsenosti s mnohými or-chestrami v Spojených štátach amerických, v Európe ste pôsobili ako umelecký šéf lip-ského rozhlasového orchestra MDR, predtým ste viedli lyonský Orchestre National. Ak by ste mali možnosť porovnať prácu vo fran-cúzskom orchestri s prácou s nemeckým alebo povedzme s americkým orchestrálnym**

**súborom, pozorujete rozdiely? A kam by ste na tomto pomyselnom rebríčku zaradili Slo-venskú filharmóniu?**

Rozdiely sú obrovské a vyplývajú najmä z mentality ľudí. Čo sa amerických orchestrov týka, tie pracujú mimoriadne profesionálne. Začína sa to už samotnou prípravou: osem až desať mesiacov pred koncertom musíme vedeniu orchestra poskytnúť detailný skúšobný plán, presne uviesť, aké vydanie notového materiálu chceme použiť, či otvoríme alebo, naopak, uplatním nejaké škrty a podobne. A svoje rozhodnutie už potom nesmiem zmeniť. Od prvej orchestrálnej skúšky sa môžem spoľahnúť na stopercentnú profesionalitu, hudobníci sú znamenite pripravení, skúšobný proces je krátky, zato však efektívne využitý. Na druhej strane, keď pracujem so stredoeurópskymi orchestrami v Nemecku či inde, skúšobný proces nie je tak dokonalo zorganizovaný, hráči sú pripravení slabšie, zato máme viac času na skúšky, práca napreduje pomaly, a ziaľ, nie je natoliko efektívna, ako v Amerike. Ale potom náhle príde moment obratu, kde si hudobníci uvedomia, že sa opätí do práce investovať úsilie: prídu na to, že koncert má zaujímavý program, hrá sa hodnotná hudba, účinkuje dobrý sólista... A práve vtedy je zaangažovanie hráčov intenzívnejšie ako v USA. V Amerike zažívam technicky dokonalo zvládnuté partitúry, ale často chýba emocionálny interpretačný vklad. V Európe sú medzi orchestrami prie-pastné kvalitatívne rozdiely, ale dá sa pove-dieť, že väčšina z nich hrá s citom, hudba ich pohltí a oni sa do interpretácie diela vložia celou bytosťou. Samozrejme, ideálne by bolo, keby sme tieto dva aspekty dokázali spojiť. Ak sa pýtate na váš orchester, svojujú úrovňou v ničom nezaostáva za inými európskymi telesami týchto parametrov, navyše má jednu veľkú výhodu: nádhernú koncertnú sieň, ktorá má osobnostné črtu nielen z optického, ale aj z akustického hľadiska. Je to sieň, ktorá má, takpovediac, dušu, nevšednú rezonanciu, ktorá orchestra pomáha. Inšpirujúce je aj celkové prostredie, v ktorom sa orchestrálny hráč i poslucháč dokážu cítiť príjemne. Príjemný pocit otvára srdcia a v tom má Bratislava veľký benefit.

■ **A vás úprimný názor na násorchester?**

Slovenská filharmónia má nepochybne veľký potenciál, sedí tam mnoho mimoriadne dispo-novaných hudobníkov, ktorí do hry dávajú srdce. S každým orchestrom však treba ciselovať štýlistickú pestrost. Francúzsky repertoár sa hrá úplne inak ako Brahms, Dvořák alebo Schönberg či súčasná tvorba. Interpretáčny štýl sa mení od skladby k skladbe a každý člen orchestra si musí klásiť otázku, ako dosiahnuť, aby to znelo francúzsky, britsky či nemecky. Keď som tu bol pred štyrmi rokmi, veľa sme pracovali na štýlotvornom rozlíšení skladieb (dirigoval som vtedy Beethovenovu Štvrtú symfóniu a Debussyho More). Teraz to bolo jednoduchšie, keďže na programe boli

výlučne skladby francúzskej proveniencie. Videl som však, že orchester má vôlu a veľkú chúť pracovať.

**To, čo vratíte o amerických orchestroch, konštatoval aj nás bývalý šéfdirigent Emmanuel Villaume. Na pripomienky reagujú okamžite, kým v Európe musíte problematické miesto niekol'kokrát obohrávať. Ani nás orchester nebýva pri prvých skúškach stopercentne pripravený, mnohí hráči svoje party akoby listovali po prvýkrát. Potom je to však od skúšky ku skúške lepšie a koncerty strhnú hráčov i obecenstvo. Napokon, aj vy ste mohli po konci zaregistrovať, že orchester vašu prácu výrazne ocenil. Ako teda**

vrh, ktorý prichádza od jednotlivých hráčov. Keď napríklad prvý hoboijista zahrá frázu zo symfónie inak, ako som bol dosiaľ zvyknutý a mne sa to zapáči, akceptujem to. Prípadne to vo vzájomnom dialógu ešte vylepšíme. Pri interpretácii sa navzájom inšpirujeme a jeden druhého rešpektujeme. Časy, keď sa dirigenti voči orchestrom správali spupne a autoritatívne, sú už nenávratne preč. Orchestrálni hráči sú dnes oveľa vzdelenejší ako v minulosti, majú viac skúseností a hlavne, sú zorientovaní v hudobnej literatúre. Keď som v Bratislave pred štyrmi rokmi uvádzal Beethovenovu Štvrtú symfóniu, videl som, že orchester ju má načítanú z predchádzajúcich kreácií. A teší ma, že z ich skúseností doká-

základnou požiadavkou orchestrálneho hráča, ktorú kladie na dirigenta, je zreteľné a technicky zvládnuté gesto, podľa ktorého vie hrať. Tento poznatok mám z dlhorčného pôsobenia v opere, kde som často musel predstavenia dirigovať bez skúšky. Jediným prostriedkom komunikácie bolo teda dirigentské gesto. V skúšobnom procese sa však môžu objaviť aj okamihy, ktoré spomenutý technický rámec presahujú. Vtedy sa treba uchýliť k slovnému komentáru a pokúsiť sa z ideového pozadia diela čosi stručne ozrejmit. V tomto mi pomocnú ruku podal môj otec, ktorý dlhý čas pôsobil ako koncertný majster orchestra. Niekoľko stáčilo povedať zopár slov o tom, za akých okolností dielo vzniklo a čo



J. Märkl so Slovenskou filharmóniou (foto: J. Lukáš)

**pracujete s orchestrom? Snažíte sa s hráčmi diskutovať? Alebo ste pri presadzovaní svojho umeleckého názoru nekompromisný?**

Predovšetkým musím povedať, že by mňa nevýslovne nudilo, ak by som mal tendenciu tú-ktorú skladbu interpretovať s každým orchestrom rovnako. Od orchestra potrebujem inšpiráciu a spätnú väzbu, každý z nich hrá predsa inak, aj dispozícia koncertných sál býva rozdielna, a to sa líši do tej miery, že pri svojich vystúpeniach pracujem s odlišnými tempami, ktoré volím podľa momentálnej psychickej dispozície. Sú orchestre, ktoré v rámci skúšobného procesu napredujú rýchlejšie. Základným predpokladom kvalitného skúšobného procesu je fakt, že dirigent detailne ovláda partitúru, ktorú ešte predtým, ako sa postaví pred orchestra, podrobil minucióznej, priam muzikologickej analýze. Musí tiež vedieť, ako technicky vyrieši chúlostivé hráčske problémy hudobného textu. Keď už potom s nejakým orchestra pracujem, som vďačný za každú pripomienku a za každý ná-

žem profitovať aj ja. Aby som to zhrnul, moja úloha ako dirigenta spočíva najmä v tom, že stanovím základné vektory interpretácie a strážim skúšobný čas. Ostatné je už výsledkom spolupráce.

### Dirigenti vs. „dirigenti“

**Pri svojej praxi dramaturga Slovenskej filharmónie som mal možnosť poznáť viaceru dirigentských typov: sú dirigenti rozprávači, ktorí pred orchestrom podrobne rozkrývajú historicko-filozofické pozadie diela a svoj dirigentský prejav verbálne komentujú. Mám skúsenosť, že takéto expozičné členov orchestra mállokedy zaujmie. Potom sú dirigenti pracujúci len prostredníctvom taktovky či gesta, schopní vyjadriť všetko rukami. Všimol som si, že patríte skôr k tým druhým, čo ma neprekupuje, lebo tých dirigentov má orchester radšej. Predsa len – uchyl'ujete sa niekedy aj k slovným komentárom?**

ním chcel skladatel vyjadriť. Dobrý orchestrálny hráč dokázal tieto slová pretaviť do technicky adekvátneho prejavu. Ale aj vtedy platí, že ak dirigent veľa rozpráva, stratí náklonnosť orchestra.

**Traduje sa anekdota s legendárnym Václavom Talichom, ktorý stál začiatkom päťdesiatych rokov minulého storočia na čele novozaloženej Slovenskej filharmónie. Keď vrazil v Prahe nahrával Dvořákovo *Rekviem* a nedarilo sa mu k vlastnej spokojnosti vymodelovať jeden zborový úsek, zvolil metaforu: „Musíte to zahrať a zaspievat' ako slzu.“ A v tom momente sa to podarilo, hudobníci naraz pochopili, čo od nich dirigent chcel. Máte aj vy takúto skúsenosť?**

Pre orchestrálnego hráča je často dôležité, aby zo strany dirigenta pocítil emóciu. Teoretická analýza mu v takom prípade sotva pomôže. Keď mu problém priblížíte metaforou, napríklad takou, ktorú ste spominali, dokáže ju transformovať do technických prostriedkov.

→ Hoci je dnes všetko pretechnizované, naďalej sa riadim beethovenovským krédom „od srdca k srdcu“. Áno, aj stručným obrazom sa dá docieliť želaný efekt.

**Svoje interpretačné aktivity delíte medzi operné domy a symfonické orchestre. Čo je vám z tohto hľadiska bližšie, čo vás umelecky viac napĺňa?**

Je to pre mňa rub a líce jednej mince. V Spojených štátach to zväčša býva prísne rozdelené: určitá skupina dirigentov sa venuje len symfonickému repertoáru, iní, často tí menej zdatní, sa orientujú na operu. Práca v opere ma mimoriadne obohacuje, dodáva môjmu profilu silnú emocionalitu, ktorej sa mi pri symfonickom orchestri natolko nedostáva. Vezmeme si operné predohry a medzihry, sú to klenoty aj v rámci symfonického koncertného repertoáru. Pri nich väčšinou nemusím riešiť technické aspekty diela, to je hudba, ktorá hráča i poslucháča úplne vtiahne.

**Patríte medzi najviac nahrávajúcich výkonných umelcov, vašou doménou je hudba francúzskeho impresionizmu a nemecký novoromantizmus. Cítite sa v nahrávacom štúdiu doma?**

Nahrávam často a rád, pričom musím vyzdvihnúť tri štýlové oblasti, kde sa cítim byť doma: je to hudba nemeckého romantizmu a viedenského klasicizmu, francúzska hu-

dobná tvorba 19. a 20. storočia (Saint-Saëns, Debussy, Ravel) a napokon japonská hudobná avantgarda, počnúc dielami Toru Takemitsu po autorov ako Toshio Hosokawa. Som však otvorený všetkým štýlovým odvetviám bez teritoriálnych a časových obmedzení. Počas svojho pôsobenia v Lipsku som mal mož-



(foto: www.junmarkl.com)

nosť zaoberať sa intenzívnejšie Wagnerovou opernou tvorbou, nahral som dve CD s jeho symfonickými dielami a s výnimkou opery *Rienzi* som uviedol v divadlech všetky majstrove opery. A som tiež autorom 45-minútovej symfonickej verzie tetralógie *Nibelungov prsteň*.

X

**Jun MÄRKL** (1959) je rešpektovaným dirigentom nemeckého symfonického i operného repertoáru, ako aj francúzskeho impresionizmu. Narodil sa v Mnichove v rodine koncertného majstra a sólovej klaviristky. Študoval na Vysokej hudobnej škole v Hannoveri, neskôr v Mnichove (S. Celibidache) a v Michiganu (G. Meier). V roku 1986 vyhral dirigentskú súťaž Nemeckej hudobnej rady a o rok neskôr získal štipendium Bostonského symfonického orchestra na štúdium v Tanglewoode u L. Bernsteina a S. Ozawu. Po spolupráci s opernými domami (Viedeň, Berlín, Mnichov, Drážďany) bol hudobným riadiťom Národného divadla v Mannheime (1994–2000), Orchestre National de Lyon (2005–2011), Symfonického orchestra MDR v Lipsku (2007–2012) a Baskického národného orchestra (2014–2017). Spolupracoval s množstvom orchestrov (Symfonický orchester Bavarského rozhlasu, Mnichovskí filharmonici, Labská filharmónia Hamburg, Filharmónia Oslo, Cleveland Orchestra, Boston Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Philadelphia Orchestra, Montreal Symphony Orchestra, Melbourne Symphony Orchestra, Tonhalle Orchester Zürich, Orchestre de Paris, Slovenská filharmónia). Nahral viac ako 50 CD, o ľ. komplet Schumannových symfónií s NHK Symphony Orchestra, diela Mendelssohna a Wagnera so Symfonickým orchestrom MDR Lipsko, za nahrávky Ravela, Messiaena a deväť CD s tvorbou Debussyho s Orchestre National de Lyon bol vyznamenaný titulom francúzskeho Ministerstva kultúry (Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres, 2012).

VEĽKÉ KONCERTNÉ ŠTÚDIO  
SLOVENSKÉHO ROZHLASU  
MÝTNA 1, BRATISLAVA  
28. APRÍL 2019 O 19:00

# SITUATIONS

Koncert je spojený s prezentáciou CD Situations  
a nôt Situácie, ktorých autorom je Tomáš Boroš

Tomáš Boroš, Ivan Šiller – klavír

E N S E  
M B L E  
R I C E R  
C A T A

hlavný organizátor



spoluorganizátor



hlavný partner



s podporou



mediálny partner:



Koncert sa koná v rámci projektu Ensemble Ricercata, ktorý z verejných zdrojov ako hlavný partner podporil Fond na podporu umenia. S podporou SOZA.

Koncert je súčasťou hudobno-edukačnej relácie Rádia Devin Hudobná dielňa.

# Voce magna s ŠKO

Hoci medzinárodný festival zborového spevu Voce magna ešte len začína s prípravami na jubilejný 10. ročník, v nedeľu 17.3. odznel v Dome umenia Fatra v Žiline mimoriadny festivalový koncert pri príležitosti 100. výročia vzniku prvej československej republiky. Hlavným aktérom projektu bol Štefan Sedlický, ktorý okrem do detailu premyslenej dramaturgie aj koncert so **Štátnym komorným orchestrom a Žilinským miešaným zborom** naštudoval. K spolupráci prizval miešaný zbor **Cantica laetitia** zo Zlína pod vedením Josefa Surovíka a v mimoriadne zaujímavom programe figurovali aj štyri premiéry.

Žilinský miešaný zbor píše svoju história už 65 rokov, z toho štvrtstočie pod taktovkou Štefana Sedlického. Zbor, ktorý sa zameriava na propagáciu tvorby slovenských skladateľov a vo svojom portfóliu má veľké množstvo premiér, je trvalo zapísaný v medzinárodných zborových kronikách. Vyrovnaná intonačná čistota, zreteľné kontúry a jasná interpretácia s neodmysliteľne strhujúcim prejavom charakterizovali pestrý blok diel súčasných domácich autorov. Úvod patril Vojtechovi Didimu a *Soven čhave, soven* s výraznými zvukomalebnými a priestorovými plochami podčiarknutými melodikou rómskej hudby. Z tvorby najmladšej skladateľskej generácie zaznel dynamický a hlasovo prepracovaný

*Sanctus* vyštudovaného dirigenta Tomáša Vŕskového a premiéra kompozične transparentného diela *Ubi Caritas* Kataríny Juhásovovej. Folklór býva pre zbytky vďačným zdrojom a skladby s touto tematikou sú viacmenej odsúdené na úspech. Nebolo tomu inak ani v prípade *Nahal si ma nahal* Pavla Kršku a premiérovej koláži Ľuboša Bernátha *Musica folklorica II*. Slovenský program vygradoval žartovne efektnou piesňou Petra Šipálka *Kde si bola*.

Miešaný zbor **Cantica laetitia** sa počas pätnastich rokov svojej existencie zaradil medzi rešpektované zborové telesá a ľažiskom jeho repertoáru sa stali najmä diela 20. a 21. storočia. Mladý, no interpretačne výrazný zbor má úspech nielen u publiku, ale býva pravidelne ocenovaný porotami na súťažach a prehliadkach. Autenticitu žilinského koncertu, zostaveného výhradne z úprav moravských a českých ľudových piesní (J. Vičar, A. Koštál, O. Halma, T. Surovíková, O. Máčha, J. Pospíšil, Z. Lukáš), zvýraznilo čiastočne použitie krojov. Hlasová, technická a farebná vyrovnanosť telesa ako aj národné precítenie pestrej škály adaptácie piesní, priniesli vyvážený štýlový kontrast voči klasickému programu slovenského celku.

Druhá časť večera ponúkla česko-slovenskú spoluprácu oboch zborov s ŠKO Žilina. Rozdiel-

ne skúsenosti zborov neubrali na kvalite výkonu a pod taktovkou Štefana Sedlického sa stali umelecky aj interpretačne vyrovnanými partnermi. Vo svetovej premiére zaznela kantátu českého skladateľa, muzikológa a pedagóga Jana Vičára *Tempus iuventis* (Čas mladosti) pre miešaný zbor, soprán, bas a orchester (2018). Počtu mladej generácií a oslavave pominutelnej mladosti Vičár kroval na latinské texty „žiakov darebákov“. Roztopašnosť orffovskej *Carminy burany* dotvoril hlbokou biblických textov, ako aj melodikou českého folklóru. Vo Fatre však nezaznelo celé dielo, uvedené boli len zborovo-orchestrálne časti (1, 2, 8, 9) bez sólových partov sopránu a basu. V *Magnificare pre koloratúrny soprán, miešaný zbor a orchester* sa v Prahe pôsobiacemu slovenskému skladateľovi Jurajovi Filasovi podarilo so silným emocionálnym výrazom vystihnúť duchovný rozmer diela. Chválospev v podaní českej sopranistky **Dagmar Vaňkátovej** znel kultivované, s náležitou emocionalitou. Jej soprán bol vyzretý so širokým tónom, mestami s intonačnou neistotou v exponovaných koloratúrach, ktoré prekrývala dynamika sprevádzajúceho telesa.

Mimoriadny koncert Voce magna možno vďaka programu, obsadeniu a predvedeniu označiť za jeden z najhodnovernejších, ktoré u nás pri oslavách vzniku československa prebehli. Bezpochyby sa stal jedinečným prologom k aktuálnemu jubilejnemu ročníku festivalu.

Eva MIŠKOVICOVÁ

## Banskobystrické Reflexie venované Eugenovi Suchoňovi

Na pôde Fakulty múzických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici sa po piatykrát uskutočnilo podujatie *Reflexie o slovenskej hudbe, autorkach a dielach*, ktorého organizátorkou, garantkou a v tomto ročníku aj autorkou scenára, je hudobná teoretička Mária Glocková. Pôvodnou ambíciou Reflexí – v minulosti aj úspešne realizovanou – bolo prostredníctvom koncertov a odborných seminárov priblížiť študentom umeleckých odborov tvorbu súčasných aj starších domácich autorov. Aktuálny ročník sa z dôvodu škrtov vo financovaní podarilo zrealizovať len v redukovannej podobe koncertu s názvom *Obrázky pre Slovensko*, venovanom zakladateľovi slovenskej národnej hudby Eugenovi Suchoňovi (1908–1993), s cieľom pripomnenia jeho vlaňajšieho výročia.

Koncert 18. 2. otvorilo vystúpenie mladého klavirista **Andreasa Badinského** (ZUŠ J. Cikkera, ped. A. Burdová) s inštruktívou skladbou *Malíčka som* z cyklu *Obrázky zo Slovenska*. V úprave Mareka Pastírika a interpretácií **Martina Tujvela** (trombón) a **Moniky Jeňovej** (klavír) zaznela takmer neznáma Suchoňova *Elégia pre trombón a komorný orchester*. Skladateľská prvotina mladého samouka ostala

v „šuplíku“ a možnosť vypočuť si pôvodnú verziu prišla až takmer po 80 rokoch. Suchoň ju napísal pre priateľa Wendelína, člena salónneho orchestra v Pezinku, úprava pre



M. Jeňová a M. Tujvel (foto: archív)

trombón a klavír však zaznela premiérovo. Na tento odkaz nadviazala aj *Len taká suita pre anglický roh* (**Barbora Simanová**), klarinet (**Veronika Englerová**) a akordeón (**Jozef Piták**), ktorú študent kompozície AU v Banskej Bystrici Jakub Laco (ped. Juraj Filas) venoval práve E. Suchoňovi. Druhý inštruktívny Suchoňov cyklus *Kaleidoskop* (1966–1969) má podobne ako množstvo iných diel autora aj kla-

vírnu verziu. Z kompletného cyklu, ktorý súvisí s teoretickým dielom *Akordika*, brilantne predvedol klavírny virtuóz **Matej Arendárik** všetky *Intermezzá*. Záverečné vystúpenie dievčenského zboru *Cambiar la Musica* z Pohronské Polhora sa pre chorobu členiek neuskutočnilo. Neformálnosť a autentickosť koncertu priniesla jeho neobvyklá koncepcia, v ktorej sa hudobné čísla prelínali so spomienkami

Danice Štilichovej na svojho otca z čias detstva a mladosti. Dramatizujúcim spôsobom ich sprostredkovala **Kristína Vrecková**. V závere sa prítomným prihovoril spisovateľ Peter Štilicha, ktorý spolu s manžel-

kou, muzikologičkou Danicou Suchoňovou-Štilichovou, spravuje Suchoňovu pozostalosť. Jeho slová o spracovaní, spravovaní a dokumentaristike stále živého Suchoňovho hudobného odkazu a o CD novinkách i publikáciách, doposiaľ neuvedených Suchoňových diel, boli poučným uzavretím zaujímavého a príjemného koncertného popoludnia.

Olga BROZMANOVÁ

# Štátnej filharmónie Košice

Február bol v Štátnej filharmónii Košice výnimkočný vo viacerých ohľadoch. Dramaturgia siahla po menej hrávaných dielach a v rukách ich mali dirigenti s osobitým prístupom. Na koncerte 7.2. to bol **Sander Teepen**, ktorý hoci pred Štátnej filharmóniou Košice stál po prvýkrát, vzájomné porozumenie bolo evidentné od prvých tónov. Holandský dirigent naplno využil prednosti orchestra, predovšetkým sekciu drevených dychových nástrojov, ale i farebnosť sláčikovej skupiny. *Slávnostná pre-dohra A dur op. 96* Dmitrija Šostakoviča pôsobí v kontexte svojho vzniku trochu kuriózne, no odhliadnuc od dobových súvislostí je to optimistické dielo plné jasu a efektnej brillantnosti. A tak ho orchestra bez najmenšieho zaváhania aj prednesol. Ako sólista sa v Prokofievovom *Koncerte pre husle a orchestra č. 1 D dur op. 19* predstavil **Juraj Čižmarovič**. Astrologicky povedané, konštelácia hviezd bola v ideálnej pozícii, keďže vzácná symbióza medzi sólistom a dirigentom priniesla jasnosť a priezračnosť v priekope transformácie autorovej výpovede do poslucháčskeho vedomia. Čižmarovič doprial každej časti koncertu, čo jej patrí, no najúchvatnejšie bolo *Scherzo Vivacissimo*.

Do druhej polovice večera bola zaradená Beethovenova *Symfónia č. 7 A dur op. 92*. Nepotešilo ma to. Mala som chuť zostať na neoklasickej vlnie, no po odznení posledných tónov som bola dramaturgií povdáčná za možnosť vzácnego porovnania. Vychutnala som si vnútorné súvislosti, ktorých základom je kompozičné remeslo. Dirigent pochopil dielo práve v týchto intenciach a plasticky „vytiahol“ z orchestra i tie najmenšie motívické jadierka, aby tak prispel k intelektuálnemu pôžitku poslucháča. Dokázal udržať tvorivé vnútorné napäť až do posledného taktu. Absolútne najlepšia bola 2. časť *Allegretto*. Myslím, že po tomto koncerte si Sander Teepen pokojne môže vo svojom životopise uvádzat, že s veľkým úspechom dirigoval orchestra ŠfK.

Ked' som v úvode spomínaťa dirigentov s osobitým prístupom, myslala som hlavne na Rakúšana **Michaela Zlabingera**. Orchestra na koncerte 21.2. rozmiestnil podľa vzoru Viedenských filharmonikov, čo sa napokon ukázalo ako problematické v Beethovenovej predohre *Král Štefan op. 117*. Sláčikové nástroje sa hľadali v nesúlade a dielo vyznelo rozsypane a neisto. Magnetom večera však bola premiéra *Cantus simplicissimus* Lubice Čekovskej. Ešte pred ňou znala jej staršia skladba *Adorations* (2006), ktorá integruje intímne emotívne výpovede vyjadrené vo zvukových klastoch (bolest a kvílivá naliehavosť otázky: „Prečo?“) v kontraste s melodickou líniou (pohľad na spiace dieťa a pokoj pri predstave večnosti). Iným, povedala by som kompozične rafinovanejším, bol premiérovaný *Cantus simplicissimus*. Autorka ho venovala orchestra ŠfK, pretože v jeho podaní počula ešte ako dieťa prvýkrát symfonické diela, ktoré sa jej

vryli hlubo do pamäti. *Cantus* – melódia ako rieka preteká celou skladbou, prechádza úskaliami medzi veľkými bralami, rozpráva príbeh, ktorý rezonuje v pestrosti farebnej inštrumentácie. Bunky organizmu sa drobia a opäť spájajú. Veľmi rafinované prejdú aj „folklórnym údolím“ a pritom si ctia tradíciu sonátového princípu. Pred záverom sa v zlatej farbe apoteózy zaskvie celý orchestra. Vskutku vydarené dielo. Dirigent k nemu pristúpil veľmi zodpovedne a precízne. Pôsobil presvedčivo a s istotou, no na môj vekus až privelmi akademicky. Interpretáciu by pristalo trochu viac temperamentu.

V druhej časti zaznela Mendelssohnova *Symfónia č. 4 A dur op. 90* a čuduj sa svete, rozsadenie orchestra zasvetilo a otvorilo nové

z nedávnej výstavy vo Viedni – môžete ich pozorovať nespocetnekrát, a vždy objavíte niečo nové. Taká je aj Mahlerova hudba. Už od 1. časti mal dirigent svojimi gestami orchester pevne v rukách. V 2. časti zaujal nástup flauty po sóle kontrabasov. V 3. časti zažiaril svojím sólom 1. hornista a s mimoriadnym zmyslom pre prispôsobenie farby nástroja klarinetista Martin Švec v spojení s koncertným majstrom **Marošom Potokárom**. Je mi lúto, že nemôžem spomenúť všetkých. Sopránové sólo spievala **Olga Jelínková**. Jej interpretačný prístup s pokorou k obsahu textu, s primeranou intenzitou vibrata a výbornou artikuláciou prispel k výnimočnosti celého koncertu.

**Katarína BURGROVÁ**

Počas prvého jarného mesiaca sa v repertoári Štátnej filharmónie Košice objavilo niekoľko nových, doposiaľ nehraných skladieb autorov



O. Jelínková a Z. Müller (foto: D. Hanko)

farebné kombinácie. Predovšetkým v 3. časti delenie hlasov s precíznou dynamikou pomohlo zvýrazneniu harmónie. Hoci sa zdalo, že dirigent sa viac venuje tvarovaniu hlasov dychových nástrojov, celkový zvuk jasne vysvedal, že by nemusel byť v budúcnosti iba experimentom.

Veľkým očakávaním bol aj koncert 28.2., na programe totiž bola Schubertova *Symfónia č. 8 h mol* a Mahlerova *Symfónia č. 4 G dur* so šéfdirigentom **Zbyněkom Müllerom**. U Schuberta chválim predovšetkým zvukovú výrovnanosť, krásny bol napríklad začiatok 2. časti, ladenie a farba lesných rohov, klarinetové sólo (**Martin Švec**), ale i mäkké pizzicato „podhubie“ violončiel a kontrabasov a v oblúkoch klenuté melódie huslí. Mahlerovu symfóniu v novembri minulého roku uviedol aj SOSR a na stránkach časopisu (HŽ 1-2/2019) o nej písal Igor Berger. Sotva by som našla krajsie a výstížnejšie slová ako on. Pri počúvaní v Košiciach som si hudbu spojila s predstavou obrazov Pietera Bruegela

v štýlovom rozpätí od Schuberta až po Suchoňa s výraznejšou frekvenciou hudby 20. storočia, s pozoruhodnými výkonmi sólistov, dokonca z vlastných radov. Šéfdirigent Zbyněk Müller poňal koncert 7.3. ako tematicky príbuzné celky: duchom blízke diela anglickej provenienie zazneli ako samostatné, inštrumentačne odlišné opusy, po prestávke sa predstavil **Tomáš Jamník** v *Koncerte pre violončelo a orchestra h mol op. 104* Antonína Dvořáka. *Simple symphony op. 4* pre sláčikový orchestra zostavil Benjamin Britten zo štyroch časťí, pričom každá z nich predstavuje osobitý svet muzikanta so vzájomnými témami, vzopäťmi gradáciemi, nástrojovými technikami, s nezabudnuteľným pizzicatom 2. časti alebo dramaticky sa rozvíjajúcim sarabandou s tanecnými prvkami a rozhodným finále. Mimoriadnou, až raritou *Suitou č. 1 op. 28* Gustava Holsta mohli diváci rozoznávať bohatú paletu dychových, drevených, plechových, ako aj bicích nástrojov. Autor bol pôvodne trombonistom a odtiaľ pramení jeho snaha dať tomuto nástroju dôstojné mož-

nosti koncertného typu. Dirigent sa sústredil na súhru a farebnosť zvukových plôch, na spojené témy, rytmické figúry, mnohé repeticie, ozdoby a obvyklé rytmusy známe z jazzu a vojenských kapiel. V oboch prípadoch dosiahol charakteristický hudobný obraz, nápaditeľ a svieže



A. Jaroň (foto: M. Fenciková)

gentovi sa darilo vo všetkých polohách udržať kompaktný celok, hoci v gradáciách mohol byť dynamicky koncentrovanejší, výraznejšie ustrážiť farebnosť orchestrálnych súzvukov. Sólista dosiahol mimoriadny úspech svojou virtuóznou technikou, vynikajúcimi ozdobami, gradáciami, štýlosťou. Plastickejší tón orchestra by sme ocenili aj v Schubertovej „Tragickej symfónii“. Už v úvodných tónoch narastal orchestrálny prúd do monumen-tálneho beethovenovského výrazu, koncentrovanosť v ďalšom priebehu skladby, virtuozita a sústredenosť nástrojov sa mierne zjemnila, ale spevnosť melodického materiálu si získala pozornosť poslucháčov.

muzicírovanie všetkých zúčastnených. V Amerike vznikajúci, v Česku dokončený Dvořákov violončelový koncert predniesol mladý sólista na nástroji Lorenza Storioniho z roku 1784, zapožičanom zo súkromnej zbierky. Svojím nádherným tónom, bezchybným stvárnením motivického bohatstva a vrúcnosťou lyrických i mužných tém v spolupráci s orchestrom vynikal najmä v kadencii a záverečnej piesni tohto slávneho koncertantného diela.

V rámci projektu „Konzervatoristi hrajú s filharmonikmi“ sa na koncerte 14. 3. predstavili spoločne s hráčmi orchestra za partmi violy, huslí a ďalších nástrojov talentovaní študenti, ktorí túto možnosť získali ako dar a inšpiráciu. Podnecovať ich mohli aj zvolené diela, nielen málo hrávané, ale aj interpretačne náročné. Dirigentom bol vynikajúci Marek Štilec, žiak Leoša Svárovského na AMU v Prahe. Svoju eruditiu demonštroval hned v predodre k operie Norma Vincenza Belliniho, ktorá zaujala virtuozitou a melodikou rossiniovského typu, ako aj vo Fantázii pre klavír a orchester Claudio Debus-syho a Symfónii č. 4 c mol Franza Schuberta. Sólistom diela náročného celkovou koncepciou i súhru bol poľský klavirista Artur Jaroň. Diri-



M. Mosorjak a M. Potokár (foto: D. Hanko)

Za dirigentský pult sa 21. 3. postavil koncertný majster Maroš Potokár, ktorý už neraz dokázal, že dirigentské umenie je mu blízke, sólistom bol prvý klarinetista ŠFK Martin Mosorjak, zakladajúci člen Quasars Ensemble. Koncertný majster filharmonikov Mátyás

zachoval do konca diela. Fanfárové tóny záverečnom Allegre zazneli oslobodzujúco, až dojímavo! Potokár dokázal, že má všetky predpoklady viesť orchester presvedčivo a na vysokej úrovni.

Lýdia URBANČÍKOVÁ

## Premiéra na Radnici

V Cikkerovej sieni banskobystrickej Radnice zaznela 26. 2. premiéra diela Vojtecha Didiho Pát slz pre violu a alt v interpretácii Milana Paľu a Michaely Šebestovej. Uvedenie diela v rámci dizertačného koncertu speváčky sa stalo súčasťou programu zostaveného z árií svetovej literatúry.

Cigánske piesne, ktorými sa Didi inšpiroval v melodike, tonalite ako aj harmónii, nesú zo seba množstvo emócií a posolstiev. Impulzom k vzniku kompozície bola aj

zbierka Phurikane giľa (Starodávne rómske piesne) Jany Belišovej, z ktorej zhudobnil päť autentických piesní o chudobe, smrti, matke, či detoch (Sove čhave, soven; Ole mire duj čhavore; Sako Roma sa vakeren; Dajori mirori; Joj, amari phuri daj). V Piatich slzách dominiuje expresivita vychádzajúca z overených tradícií rómskej hudby. Smutné, tahané melódie, odrážajúce životné situácie, skladateľ náležíte zveriť viole a altu. Temné sfarbenie violy, množstvo ozdob, tahaných dlhých tó-

nov a gradácií svojou osobitou a výrazovo bezchybnou interpretáciou predviedol Milan Paľa, ktorý náležite dotvára podoby diel doposiaľ nepoznaných, čím sa nepochybne núka ako najlepšia volba pri premiérovaní tvorby slovenských skladateľov. Napriek tomu, že sugestívne vypätý spevácky part je pripísaný altu, mezzosoprán Michaely Šebestovej ani v tejto polohe nestrácal na príťažlivosti. Speváčka disponuje veľkým rozsahom so sýtymi a zamatovalo sfarbenými hĺbkami s výnimočným citom pre intonáciu, čo predviedla počas koncertu.

Eva MIŠKOVIČOVÁ



# Polstoročie Raschèr Saxophone Quartet

E. Riley

Organizátorom podujatia *Saxophobia Bratislava* sa podarilo tento rok priniesť výnimočné zoskupenie Raschèr Saxophone Quartet. Päťdesiat rokov profesionálnej kontinuity, budovania repertoáru, koncertnej činnosti a v mnohých smeroch aj pionierskej práce v oblasti klasického saxofónu, charakterizujú činnosť najstaršieho nepretržite existujúceho telesa vo svojom žánri. Kvarteto sa okrem koncertu predstavilo aj na workshopoch, kde odovzdávalo skúsenosti mladšej generácie. Svoje prepojenie aj mimo pódia dokázali, keď sa sopránsaxofonistka Christine Rall, altsaxofonista Elliot Riley a tenorsaxofonista Andreas van Zoelen nezávisle od seba zhodovali v postojoch počas dvoch separátnych rozhovorov, neskôr spojených do jedného celku.

Pripravil Erik ROTHENSTEIN

**Počas päťdesiatročného pôsobenia zhromaždili Raschèr Saxophone Quartet množstvo repertoáru. Jubileum oslavíte okrem iného septembrovým koncertom vo Freiburgu. Čo bude na programe?**

**CHRISTINE RALL:** Bude to široký prierez naším repertoárom za posledných päť desaťročí. Lera Auerbach bude dirigovať svoju skladbu, ktorú budeme hrať spolu s dievčenským zborom freiburského Dómu. Ďalej to budú

XAS od Iannisa Xenakisa a *Preludes* od Fazila Saya. Hráme aj jedno z prvých diel českého skladateľa Zdeňka Lukáša zo sedemdesiatych rokov (*Rondo Per 4 Sassofoni*, pozn. red.). Ten-to kúsok hrávame veľmi často a radi, lebo si myslíme, že je to jedno z najlepších diel prevej dekády telesa. Potom bude aj niečo krátke od Arva Párta. Nie je to pôvodná skladba, ale od deväťdesiatych rokov sme hrávali jeho diela a vytvorilo sa medzi nami osobné priateľstvo.

Zahráme aj jednu časť *Saxofónového kvarteta* od Philipa Glassa. Túto skladbu sme určite hrali najčastejšie, takmer štyristokrát. Pokúsime sa ísť chronologicky, ale zároveň zachytiť čo najširší štýlový záber.

**Vaše kvarteto disponuje originálnou zvukosťou. Aké sú východiská tejto špecifickej „farby“ telesa?**

**ANDREAS van ZOELEN:** Všetci používame saxofóny Buescher z tridsiatych rokov. Zvukosť, flexibilita a možnosti, ktoré tieto nástroje poskytujú, vychádzajú priamo z pôvodnej myšlienky Adolpha Saxa: vo vojenských orchestroch mali byť nástroje medzistupňom medzi plechovými a drevenými dychovými nástrojmi, ale podobné prepojenie medzi dychmi a sláčikmi mali vytvoriť aj v klasickom orchestri. Pre zvukosť je tiež dôležitá hubica a v našom prípade sú to Buescher alebo Raschèr, ktorí navrhli Sigurd Raschèra podľa pôvodnej Saxovej koncepcie nástroja. Naše saxofóny majú súčasť trochu inú zvukosť ako tie Saxove, ale v každom prípade sú si podobné a v kombinácii s náustkami vytvárajú nás „sound“.

## From Bach to Auerbach

**Interpretujete aj súčasnú hudbu. Hodí sa k nej koncept vychádzajúci z pôvodného Saxovo zámeru?**

**ChR:** Myslím si, že neexistuje iné kvarteto, ktoré by iniciovalo toľko diel súčasnej hudby ako práve naše. Z tohto pohľadu je otázka skôr zbytočná, lebo skladatelia pre nás komponujú, keď nás počujú na starých nástrojoch. Vezmite si napríklad violoncelistov: ich nástroje sú niekedy staré aj niekoľko sto rokov a nikto nie je na pochybách, keď hrajú Šostakoviča. Sigurd Raschèr mal nástroje, ktoré boli v tom čase moderné a svojou hrou inšpiroval vtedajších skladateľov. Preto sa náuka prototípka, či je vhodné hrať Iberta na nových nástrojoch. (*Jacques Ibert napísal pre Raschèra Concertino da camera*, pozn. autora.)

**Pri starej hudbe, napríklad Bachovi, volíte zrejme iný prístup ako k Lere Auerbachovej...**

**ChR:** Áno, sledujeme určitú „základnú“ estetiku, ale podobne ako každé sláčikové kvarteto, snažíme sa hľadať viaceru farieb a zvukov. Prispôsobujeme sa určitej tónovej predstave aj s ohľadom na požiadavky skladateľa. Keď spomínate Leru – tá pri nás stojí a permanentne vyžaduje extrémy. Keď píše glissando, tak nechce iba trošičku glissanda, ale zavýja pred vami takpovediac ako pes. Aj pätkrát vyskúšame, či je spokojná s výrazom.

**Je o vás známe, že si so skladateľmi budujete osobný vzťah.**

**ELLIOT RILEY:** Keď hrám, predstavujem si, že mi na jednom pleci sedí Sax a na druhom skladateľ, či už je to Bach, alebo Auerbach. Keď skladateľ žiada *H* v pianissime, my vieme, že

tu sú určité hranice. To znamená, že musím „hovoríť“ s pánom Saxom, aby som dobre pripravil tón. Nakoniec by mali byť spokojní obaja strážni anjeli na pleciach: aby skladateľ spoznal svoju hudbu, ale aby znala „saxofónovo“.

#### ■ Nemáte šéfa a rozhodnutia prijímate spoločne. Nebýva to príčinou hádok?

**AvZ:** Kvarteto funguje demokraticky. Vždy to tak bolo a je to aj jeden z dôvodov, prečo vydržalo päťdesať rokov. Osobne verím v koncept dialógu: navzájom sa počúvame a som hrdý na to, že sa v pokoji vieme vždy dohodnúť na spoločnom názore. Bolo by skutočne ľažké, ak by to tak nebolo.

#### ■ Ako napríklad vyberáte skladateľov a repertoár?

**AvZ:** Keď má niekto návrh pre nejakého skladateľa, všetci si v prvom rade vypočujeme jeho tvorbu. Až keď sa preňho nadchneme a každý z nás súhlasí, oslovíme ho za účelom spolupráce.



dobne ako Bruce, ktorý mal dobrých priateľov a veril ich hudobnému úsudku. Pýtal sa ich napríklad: „Kto je aktuálne pozoruhodným objavom na švédskej scéne?“ Tiež komunikujeme s svojimi vydavateľmi, aká je ich predstava. Aj teraz máme niekoho vo výhľade, no nebudem zatial prezrádzať.

#### Saxofóny + orchester

##### ■ Hoci saxofónové koncerty s orchestrom dnes nie sú zriedkavosťou, spojenie saxofónového kvarteta s veľkým telesom je predsa len niečo ojedinelé. V tomto ste priekopníkmi. Ako ste k tomu prišli?

**ER:** Sformulujem to veľmi opatrnne. Niektoré saxofónové kvartetá súce hrali s orchestrom, ale my to robíme pravidelne. Ešte pred tým, ako pre nás holandský skladateľ Tristan Keuris skomponoval Concerto, tu boli jedno či dve diela pre kvarteto s orchestrom. V tejto skladbe však boli podľa môjho názoru skoncentrované skúsenosti predošlých desaťročí a premiéra v amsterdamskom Concertgebouw



**AvZ:** Určite sa to môže robiť, pretože to saxofonistovi dáva možnosť aktívnej konfrontácie s touto hudbou. Za určitých okolností to dáva aj publiku možnosť vnímať túto hudbu úplne inak. Musí sa to brať seriózne, zvoliť dobré transkripcie a zachovať kontext, ktorý dáva zmysel. Saxofón sa vyvíja a ako klasický nástroj môže prechádzať emancipáciou. Jedna vec je tiež dôležitá: nestáči, keď sa len presne prepíšu noty, aby sedela harmónia, je nutné dieľo preložiť do nového idiómu. Treba sa vziať do skladateľa, aby napríklad Bartók, ktorého sme včera hrali, znel ako skladba pre saxofónové kvarteto a nie ako klavírna hudba. V čase, keď som ešte nemal počítač a softvéry neboli na dnešnej úrovni, mi môj učiteľ kompozície dal dobrú radu: „Keď píšeš trio pre flautu, klarinet a fagot, stráň sa klavíra, pretože preň nekomponuješ. Sadni si za stôl a počúvaj, ako tie nástroje znejú. Keď ich nepočúješ ako trio, začni písť duo, a keď ti to tiež nejde, skús krátke sólo pre rôzne nástroje. Potom si sadni s hudobníkmi, ktorí ti to zahrajú, aby si vedel a pochopil, ako to znie.“ Bola to

**ChR:** V princípe dochádza k tomu situáciám. Viacerí skladatelia oslovia priamo nás. Druhá možnosť je, keď si prajeme, aby pre nás čosi napísali. Práve entuziazmu Brucea Weinbergera (*jeden zo zakladajúcich členov, pozn. autora*) môžeme ďakovať, že keď niekto po oslovení aj trikrát odmietol, nehodilo sa to za hlavu. Nedal pokoj, ešte raz poslal nahrávku, partitúru a znova pozval skladateľa na koncert. Mnohí aj majú záujem, ale sú zaslúžene známi a majú zaplnený kalendár aj na päť rokov. Pri Kalevim Ahovi to tuším trvalo sedem rokov; stále chodil na naše koncerty a javil záujem. Až potom prišiel ten čas, keď nám venoval *Kellot – Koncert pre saxofónové kvarteto a orchester*. Určite to však stálo za to, pretože za tie roky nás veľmi dobre sponzoroval.

**ER:** Keď mu Bruce v roku 1996 prvýkrát zavolal, odpoved' znala: „No, sorry.“ Po roku sa mu však opäť ozval...

**ChR:** Potom dochádza aj k takpovediac patovým situáciám, keď sa so skladateľmi jednoducho „nájdeme“. Pokúšam sa to robiť po-

sa stala milníkom v našom repertoári. Každý, kto *Concerto* počul, spomeniem napríklad Krzysztofa Pendereckého, vrazil: „Vau! Neuvieriteľné dieľo.“ Je to naozaj inšpiratívna kompozícia od skladateľa, ktorý jej venoval rok života. Skúsenosť telesa v spojení s touto skladbou dospela k bodu, v ktorom sa zo spojenia saxofónového kvarteta s orchestrom mohol stať žáner. Potom prišli ďalší skladatelia, napríklad Philip Glass, ktorí pracovali s modelom jednej verzie pre orchester a jednej iba pre kvarteto, čo je podľa mňa veľmi praktické. Keď si pozriete video z premiéry Keurisovho *Concerta* z osmedesiatych rokov, dozviete sa, že obrovskú naliehavosť. Treba sa pozastaviť aj nad dôležitou úlohou publiky, pretože všetci v sále dýchali ako jedna bytosť.

**■ Saxofón je pomerne mladý nástroj a interpreti často siahajú po transkripcích alebo vlastných úpravách. Počul som na to rôzne názory aj kritiky. Je podľa vás vhodné upravovať renesančné či barokové skladby?**

pre mňa veľmi cenná rada, pretože keď píšeš, musíš dopredu vedieť, ako to bude znieť s inými nástrojmi. To je dôležitý predpoklad pre transkripcie.

**■ Práve nemecký tenorista Georg A. Walter vrazil navrhli Sigurdovi Raschèrovi, aby začal hrať diela Johanna Sebastiana Bacha. Bol Raschèr naozaj prvým „bachovským“ saxofónistom?**

**AvZ:** Áno, Walter mu povedal: „Mali by ste hrať Bacha, páčilo by sa mu to.“ Týmto bola vytvorená zárodočná bunka pre klasický saxofón. Raschèrov zámer bol, aby saxofón fungoval ako klasický nástroj. Toto je aj jeden z dôvodov, prečo stále hráme Bacha. Je to základ pre klasický saxofón a moja učiteľka Carina Raschèr (*Raschèrova dcéra a zakladateľka kvarteta, pozn. autora*) vratievala, že Bach je terapiou pre ľudstvo. Naozaj v to verím. Pre nás je ešte dôležité pevné spojenie medzi Bachom a súčasnou hudbou. Keď si človek vypočuje kontrapunkt, je v tom veľmi zretel-

→ ná štruktúra a dobré súčasné diela majú tiež jasné štruktúry. V tom taktiež vzájomná spojitosť, aj keď nemusí byť pre publikum zjavná, hlavne keď nie je hudobne vyškolené. Vôbec však nemusí byť. V intuitívnej rovine ocení kombináciu Bacha a súčasnej hudby. Táto kombinácia podľa mňa pomáha pri prekladaní súčasnej hudby, pretože úloha nás hráčov spočíva v tom, že sme telefónom medzi skladateľom a publikom. Keď skladateľ niečo napíše, zažije to v spirituálnom svete. Počuje, napíše, pošle to nám a my to znova krenujeme pre publikum, ktoré si to potom môže vziať domov. Je to veľmi cenná, ale i väzna úloha. Túto zodpovednosť netreba nikdy podceňovať. Hlavne naše ego, naše „ja“ tam nemá čo robiť. Toto sú dôvody, prečo je pre nás Bach stále dôležitý.

## Pre koho hrajú saxofonisti?

**Čo potrebuje dnešný študent saxofónu okrem zvládnutia technickej a remeselnej stránky nástroja?**

**ER:** Ako študent som mal fázu, keď som sa cítil povinný napísat Sigurdovi Raschérovi list. Pokladal som to za povinnosť napísat osobu, ktorá ma tak silno ovplyvnila. Na moje veľké šťastie bola pritom jeho dcéra Carina – neviem, či Raschér list číral, ale Carina mi poslala odpoveď. Napísala niečo v zmysle, že k ľibertovi a Glazunovovi musíme dodatočne na seba zobrať zodpovednosť a učiť sa aj od-kaz starých majstrov, Mozarta, Beethovena... Sú situácie, keď hudobníci hrajú modernú hudbu spôsobom, že ju robia nestrávitelnou pre všetkých. Niekedy to znie až príliš „moderne“, pretože interpret sa neoznámi s týmto úsekom dejín hudby. Mladý saxofonista by mal mať priateľov aj medzi skladateľmi, ktorí už nie sú medzi nami. Môže sa totiž potýkať s historiou nástroja, ktorý bol pred ním za stovky rokov už podmanený mnoho-krát. Je dôležité, keď svoj vzor bezpodmienečne nevidí v inom saxofonistovi, ale v inštrumentalistovi ako napríklad Yo-Yo Ma alebo Cecilia Bartoli. Keď Cecilia spieva, variuje svoje vibrato a znie to ako ľudské srdce, ktoré nikdy netlčie rovnako. Saxofonisti potrebovali niekoľko generácií, aby to pochopili, pretože niekedy to vnímali pomerne staticky.

**ChR:** Študenti saxofonisti by nemali hrať iba pre iných saxofonistov. Mali by hrať pre hudobníkov alebo celkovo pre publikum. Hrozí totiž, že sa stratia v „saxofónovej“ reči. Mali by sa z tohto sveta trochu vzdialiť a hrať aj pre iných.

**ER:** Aj keď to nebola vaša otázka, doplním, že existujú dva druhy techniky. V roku 2014 uplynulo dvesto rokov od narodenia Adolpha Saxa a pri tejto príležitosti treba spomenúť jeho pôvodné požiadavky: sila plechových nástrojov, flexibilita sláčikov a kvalita, ktorá sa podobá ľudskému hlasu. Je to dobrá príležitosť sadnúť si a spýtať sa samého seba: „Robím to naozaj?“ Lebo to je to, čo na nás čaká. Nástroj to vie, problémom sme však občas my sami. Veľmi často vidíme techniku v popredí, ale keď príde pomalá pasáž, hráč začne byť netrpezli-

vý. Teší sa, keď bude môcť opäť robiť „brrrlll“... Toto je tiež dôležité, ale slúži to v konečnom dôsledku vyššiemu cieľu. O veľkých violončelistoch sa nehovorí, že vedia hrať rýchlo, to je samozrejmé. Rýchlo vie hrať množstvo iných, ale tí nie sú natočko známi ako hviezdní umelci a to je ten rozdiel. Ten najvyšší vrchol má v sebe všetko a jeho podstatu nazývam „X faktor“.

■ **Nebyť Raschéra a Marcela Muleho, klasický saxofón by nebol, kde je dnes. Napriek Saxovej a neskôr aj ich snahe sa však nepresadil ako stály člen orchestra a nebýva vždy respektovaný ako rovnoprávny nástroj. Prečo je to tak?**

**ChR:** Áno, je to pravda, ale postupne sa buduje literatúra saxofónu aj ako orchestrálneho nástroja. Popri tom sa vynárajú diela, ktoré trochu upadli do zabudnutia. V polovici februára mala nemeckú premiéru opera *Hulda Césara*

a má to aj politické pozadie, aj keď len tento dôvod nevysvetluje otázku.

■ **Na záver trochu čudná otázka: na jednej vernisáži sa kurátorka vyjadriala, že úlohou dnešného umenia nie je primárne prinášať krásu. Myslite si, že to je to pravda a že to platí aj pre hudbu?**

**AvZ:** V podstate s tým nesúhlasím. Krásu má mnoho tvári. Pre nás je dôležité, že sa snažíme o krásu a je to niečo, čo nikdy neopustíme. Krásu má rôzne podoby. Pracujeme so skladateľmi z celého sveta a stretávame sa tak s rozličnými konceptmi krásy. Ak sa v nejakej skladbe objaví „škaredosť“ a má svoje miesto, vidíme aj v tom určitú hodnotu. Môže zdôrazniť krásu, ale v hudbe to musí mať jasne definovanú úlohu a kontext.

**ChR:** Na jednej strane sa plne stotožňujem s kurátorkou, lebo si myslím, že úlohou umenia je prinášať všetky aspekty života. Bolo by

iahkovážne robiť iba „peknú“ hudbu. Samozrejme, dá sa to robiť aj takto, ale to nie je môj prípad. Myslím aj na skladbu od Zdeňka Lukáša. Nemôžem to sto-percentne potvrdiť, ale hovorí sa, že ju napísal pod vplyvom Pražskej jari. Keď tomu chcete veriť, môžete cítiť niečo hrozivé, čo k vám pochoduje a z čoho máte strach. Vyskytuju sa v nej aj prekrásne kantilény, ale

dielo má v sebe niečo obviajujúce. Keď má hudba predstavovať niečo škaredé a zlé, musí byť aj tak na strane druhej pekne spravená. Nechcem sa v múzeu pozerať na zobrazenie vojny, chaosu a agresie od niekoho, kto to nevie robiť. Ale napríklad staré diela od Bruegela sú desivé, ale pritom spravené famózne a pekne. X

Fotografia: Andrej MANN



Ch. Rall počas workshopu

Francka z roku 1885. Hrali sme k tomu ako saxofónové kvarteto spolu s mužským zborom. Netušila som o tomto diele, a Franck pritom nie je úplne neznámy skladateľ. Neviem teda úplne odpovedať na otázku, ale je isté, že sa veci hýbu. V určitých obdobiah mám toľko hraní v orchestri, že sa niekedy cítim ako stála členka telesa. Ďalší z dôvodov, aj keď s tým súvisí len čiastočne, je, že súčasná hudba sa nehráva tak ako v minulosti. Za Brahmsových čias sa hral Brahms, za Mozartových Mozart, bola to samozrejlosť. Je to vývoj, ktorý saxofónu neulahčuje situáciu. Tiež treba spomenúť, že mnoho pokazila Tretia ríša; samozrejme, v dôležitejších veciach, ako je saxofón. Klasický saxofón, respektívne saxofón ako nástroj, bol nacistami extrémne zničený. Pokial by neprišlo k týmto udalostiam, Sigurd Raschér by určite ostal v Nemecku. Označenie nástroja ako zvrhlého a vyhnanie skoro všetkých skladateľov, ktorí by mohli byť zaujímať ako autori a ktorí už začali integrovať tento nástroj, malo obrovské následky. Raschér bol členom orchestra pri premiére Bergovho *Hulusového koncertu* a Berg tiež plánoval písat pre saxofón, k čomu však nedošlo. Toto pretrhnutie kontinuity nie je podľa mňa dodnes zacehlené. Nacisti neboli priatelia súčasnej hudby

Priekopník klasického saxofónu Sigurd Raschér začal na sklonku svojej kariéry v roku 1969 zoskupenie **RASCHÉR SAXOPHONE QUARTET**. Teleso zvukovostou stavia na pôvodnej myšlienke Adolpha Saxa pripodobneniu sa ľudskému hlasu a využitia sily a jemnosti saxofónu ako spojnice medzi sláčikovými a plechovými nástrojmi. V duchu tejto tradície sa teleso svojou zvukovosťou pripodobňuje sláčikovým kvartetám, spolupracuje s mnohými orchestrami, speváckmi a zborami. Premiérovalo vyše 350 súčasných skladieb, okrem iných aj 40 skladieb pre saxofónové kvarteto a symfonický orchester. Jeho členmi sú v súčasnosti Christine Rall (sopránaxofón), Elliot Riley (alsaxofón), Andreas van Zoelen (tenorsaxofón) a Kenneth Coon (barytónsaxofón – v Bratislave ho však pre chorobu zastupoval Oscar Trompenaars).

# ŠKO Žilina

## Hus'ová dielňa

Už 25 rokov si do svojho životopisu pripísalo jedno z podujatí zacielených na mladých interpretov. Huslová dielňa je každoročné žilinské pracovno-tvorivé stretnutie, ktoré prebieha na pôde tunajšej ZUŠ L. Árvaya, jeho permanentným garantom je žilinský rodák, sólista a elitný pedagóg Jindřich Pazdera. Súčasťou workshopov býva už tradične prezentácia laureátov z predchádzajúceho ročníka, tí na koncierte v sprievode ŠKO Žilina predvádzajú svoju zdatnosť, výsledky práce a tiež testujú skutočné profesionálne koncertné pódium.

Koncert 28.2. sa odviedal pod vedením (tiež) mladého dirigenta **Adama Sedlického** a postupne uviedol tri sólistky. Prvé dve, **Monika Nemcová** a **Hana Petrášová**, boli nominované z ostatných ročníkov, o niečo staršia a skúsenejšia **Anabela Patkolo** sa do Domu umenia Fatra vrátila po niekoľkých rokoch. Výber skladieb mladých adeptiek bol primerane

*Radúz a Mahulena*, komprimovaná do suity zvanej *Pohádky* od Josefa Suka. Je pomerne známa, ale ako mi potvrdil jej tvar ponúknutý Adamom Sedlickým, nie je dostatočne oceňovaná. Zdanlivo skromná, neokázalá partitura jednoznačne očarila. Sedlický, ktorý demonštroval skvelú prípravu aj asertívnosť, prehľad architektu dbajúceho o každý detail, bol podporený tvorivými sympatiami hráčov (vrátane príkladných vstupov inšpirovaných sôl).

## Opäť mladá krv

Aj ďalší predjarný koncert vniesol do Domu umenia solidnu dávku optimizmu, aj na nôm vládla najmä mladá generácia interpretov. Je potešujúce, že dirigent **Martin Leginus** v ostatnom čase častejšie nachádza cestu pred žilinským orchesterom. Očividne ide o bilaterálny prospech a obohatenie. Leginus kráča priamo po vytýčenej umeleckej trase a čoraz prieraznejšie definuje svoj profil, imponuje mi jeho cielavedomosť a jasná vízia. Na úvod

mi, ktoré Brahmsovu hudbu decentne oživujú a poukazujú na príbuzenské črty v poetike dvoch hudobných kultúr. Vzácná je symbióza aj komplementárny dialóg, aký umelci predvedli. O Brahmsovej skladbe by sa dalo obdivne hovoriť azda donekonečna, o skvelej, priam snovej interpretácii rovnako.

## Jarné vízie Pawła Przytockého

Pohotovosť a profesionalitu znova potvrdil polský dirigent **Paweł Przytocki**, keď „v hodine dvanásť“ prijal suplovanie pred žilinským orchestrom na koncierte 21.3. Program bol v ten večer náročný napriek tomu, že obsahoval „iba“ dve skladby. Išlo však o romantické opusy, z ktorých každý je svojím spôsobom nasýtený hudobným dejom až po okraj. Najskôr koncertantný „hit“, Čajkovského *Klavírny koncert b mol* s mlaďčkým sólistom pôvodom zo Slovinska, **Nejcom Kampletom**. Jeho vystúpenie s ŠKO bolo súčasťou najvyššieho ocenenia na medzinárodnej klavírnej súťaži Forum per tasti, úspešne sa už roky rozvíjajúcej v Banskej Bystrici. Siahnuť po Čajkovského známom koncierte nemôže byť vecou rozmaru.



I. Chovanová



I. Ženatý a P. Nouzovský



N. Kamplet

uvážlivý, ale aj ambiciozny. Monika Nemcová zdatne vplynula do (neodškripiteľne) mozartovskej textúry mýtmi opradeného *Koncertu D dur „Adélaide“* od Mariusa Casadesusa. Po úvodnom „nádychu“ sa uvoľnila a v celej časti *Allegro* odovzdane muzicírovala, prejaviac disciplinovanosť aj muzikalitu. S dosť náročnou výzvou krkolomne exhibičných intervalov sa popasovala H. Petrášová v 1. časti efektnej Španielskej symfónie Édouarda Lala. Počínať si rozvážne, dala k dobru svoje danosti, schopnosť pohotovo reagovať a tvarovať členitý sólový part. Obom mladým huslistkám (nar. 2005) okrem aplauzu a pochvaly treba pridať pranie trpezlivosti, vytrvalosti a guráže. Kúsok umeleckej cesty už prešla Anabela Patkolo, ktorá v *Koncerte e mol* Felixa Mendelssohna Bartholdyho presvedčivo prezentovala svoj talent, dar hebkého tónu, vyspelý tvorivý pohľad na interpretovanú skladbu. Aj pri svojom žilinskom návrate potvrdila cielavedomosť a perspektívne sa tvarujúcu osobitosť. V druhej časti koncertu znel čisto orchestrálny opus, *Scénická hudba k hre*

zaznala *Suita Pelléas a Mélisanda op. 80* od Gabriela Faurého. Sujet pre skladateľov výnimcoľ atraktívny (okrem neho sa ním inšpirovali Debussy, Schönberg, Sibelius...) v troch častiach autor naplnil pociťovou, kompozične premyslenou schémou aj hudbou. Riziko jej výrazovej stereotypnosti dirigent zotrel dôtipiou konceptu a výdatným širokospektrálnym dynamickým ambitom.

Počuť Mozartov *Koncert pre fagot a orchester B dur KV 191* vo výnimočnej interpretácii publiku dopriala **Ida Chovanová**. Precízna koncepcia, detailné, no pritom tvorivé frázovanie a „jednota v rozmanitosti“, ktorú popri rozmarných epizódach zdôraznila graciózna lyrika, boli korunované sólistkiným osobnostným pôvabom. Exkluzívna dramaturgia vyvrcholila v závere kreáciou Brahmsovho *Dvojkoncertu pre husle, violončelo a orchester a mol op. 102* s českými sólistami **Ivanom Ženatým** a **Petrom Nouzovským**. Obaja zo sobnili plnokrvné muzicírovanie: obdivovali sme u každého osobite vysokú kultúru tónotvorby, kolorovanej typickými českými farbami

Vyžaduje vyzbrojeného klaviristu nielen technicky. Nie je to len patetický úvod s akordicko-oktávovou bravúrou v sólovom parte, koncert predkladá nesmierne náročný hudobný terén, s množstvom epizód, malých príbehov aj hlbavých sentencií. Vyžaduje erudíciu, koncentrovanosť, disciplínu aj názor. Kampletov výkon fascinoval. Jeho hra a výklad partie boli odzbrojujúco čisté, oddané aj naplnené bázňou. Klavirista zdolal tento monument obdivuhodne, s krehkou juvenilnou úprimnosťou rastúceho umelca. Ďalšia veľká romantická freska v podobe Schumannovej *Symfónie č. 1 B dur „Jarnej“* bola tiež poriadnom interpretáciou výzvou – pre dirigenta aj hráčov – s množstvom náročných sôl. Chvíiami trochu rozvláčny narratívny priebeh s množstvom zvukomalebných a asociatívnych situácií dirigent so čtom, ale aj značnou vehemenciou detailne vymodeloval, ustriedol dramaturgické špeciality každej z častí a k farbistej jarnej vízii prirátal bonus: svoju sviežu aktualizujúcu optiku.

**Lýdia DOHNAĽOVÁ**

Fotografie: **Roderik KUČAVÍK**

# Gustavo Gargiulo

**Najťažšie je zvládnut' „ego“  
a vnímať samého seba  
ako posla hudby**



(foto: P. Sabo)

**Skromný argentínsky hráč na cinku a barokovej trúbke Gustavo Gargiulo je napriek svojim rozsiahlym znalostiam a praxi vo svete starej hudby doposiaľ mälo doceneným interpretom. Jeho interpretáciu charakterizuje umelecký cit a tťažisko na zvukovú kvalitu. V marci navštívil Bratislavu a vystúpil so súborom Musica aeterna v rámci cyklu Musica sacro-profana so skladbami Giovanniego Paola Cimu.**

Pripavil Patrik SABO

■ **Ako ste sa dostali k hre na cinku?**

Približne po desiatich rokoch hrania na trúbke som v roku 2001 na majstrovských kurzoch v Argentíne, pod vedením Mađara Lászlóa Borsódyho, objavil barokovú trúbku. Boli to dvere do neznámeho sveta starej hudby, ktorú som ďalej spoznával štúdiom, hľadaním informácií a hraním s priateľmi. V roku 2004 mi jeden z nich, argentínsky hráč na lesnom rohu Rodrigo Novoa, ukázal cink. Spočiatku som na ňom nedokázal vydat žiadny tón, no po čase sa mi podarilo zahrať „rustikálnym“ spôsobom niekoľko melódii. Na tejto úrovni som stagnoval až do stretnutia s dánskou hráčkou na cinku Lenou Langballe, ktorá v Buenos Aires vystupovala so švajčiarskym súborom Musica Fiorita. Lena mi poskytla moju prvú a veľmi dôležitú lekciu hry na cinku a položila základy správnej techniky hry. Neskôr sa mi podarilo skontaktovať s Williamom Dongoisom, ktorý sa stal mojím učiteľom na konzervatóriu v Ženeve. Bol som slušným trubkárom, ale vokálne a flexibilné kvality cinku ma jednoducho uchvátili. Tiež som bol od začiatku stotožnený s ranobarokovým repertoárom, ako aj s jeho rétorikou a ornamentáciou. Takže rozhodnúť sa pre cink bolo pre mňa prirodzené.

■ **Traktáty z neskorej renesancie a začiatku baroka označujú cink ako nástroj „pripomí-**

**najúci ľudský hlas väčšmi než ktorýkoľvek iný hudobný nástroj“, čo bolo v tomto období zrejmé vnímané ako ideál. Aké kvality na cinku oceňujete najviac?**

Existujú krásne opisy zvukových kvalít cinku, nielen podobnosť ľudskému hlasu. Vincenzo Giustiniani napísal v roku 1628: „Il Cavaliere Luigi del Cornetto z Ancony (jeden z najväčších dobových virtuózov na tomto nástroji, pozn. autora) hral na cinku v jednej z mojich malých izieb v sprevode čembala so zavretou doskou, ktoré bolo sotva počúť. Hral na ňom s takou jemnosťou a sladkosťou, že zvuk jeho cinku neboli silnejši ako zvuk čembala, čím uchvátil mnohých prítomných, hudbu milujúcich páнов.“ Z oblasti sakrálnej hudby pochádza krásny opis od Marina Mersenna: „Zvuk cinku je ako lúč slnka pretínajúci tiene, keď ho počúť spolu s hlasmi v katedrálach.“ Všetky podobné opisy pochádzajú z konca 16. a prvej polovice 17. storočia, a preto obdobie medzi rokmi 1550–1650 zvykneme označovať ako „zlatý vek“ cinku. Pozoruhodná je aj štúdia Brucea Dickeyho (pioniera novodobej hry na cinku, pozn. autora) venovaná dôvodom jeho zániku, v ktorej uvádzia viaceré citáty z obdobia úpadku po roku 1650. Porovnáva tam rôzne diametrárne odlišné opisy zvuku a hry na cinku. Úloha moderných hráčov je pridržiavať sa charakteristík z obdobia „zlatého veka“, ožívať a poctiť si krásu jeho zvuku.

■ **Tvrďte, že repertoár z obdobia „zlatého veka cinku“ je vám blízky. Čo je pre vás na renesančnom a ranobarokovom repertoári inšpirujúce?**

Velmi rád hram renesančnú polyfóniu, fascinuje ma jej vyváženosť hlasov. Ale za veľmi inšpiratívny považujem repertoár po Bovicellim, ktorý spolu s Caccinim položil základy vokálnej ornamentácie. Táto blízkosť vokálnemu umenie prenáša na nástrojovú hru intimitu srdca a duše spolu aj s kvalitami reči, jej samohláskami, spoluľáskami a obratmi. Pre sólovú hru mám rád skladby od Giovanniego Battista Fontanu, pri ansámblovej oblúuju skladby Giovanniego Battista Grilla, Heinricha Schütza a, samozrejme, Claudio Monteverdiho.

■ **Spomíname vokálne kvality v inštrumentálnej hre. Pri hre vokálneho partu imitujeme hlas, pričom sa pridržiavame textu po zvukovej aj sémantickej stránke z hľadiska afektov a významu. Ako postupujete pri inštrumentálnych skladbách? Uvažujete v slovách a významoch, predstavujete si za melódiou text?**

Najlepším príkladom takejto praxe je inštrumentálna canzona, kde je jednoduché vziať si text známeho *Frais et gaillard* od Clemensa non Papa ako model na inšpiráciu imitácie reči. Môžeme si tiež pomôcť vytvorením vlastného možného, textu. Taktiež sa dajú nachádzať podobnosti medzi vokálnym skladbami a inštrumentálnou kompozíciou, ktorú ideme interpretovať. Napríklad nedávno som uverejnili svoju nahrávku *Sonaty seconda* od Giovanniego Battista Fontanu (odkaz nájdete na facebookovej stránke Hudobného života, pozn. autora). Začiatok mi veľmi priopomína moteto *Pulchra es* z Monteverdiho *Mariánskych nešporov* (1610), a tak som si pri hre vzal ako vzor úvodné slová tejto skladby. V každom prípade treba pripomenúť dôležitosť spoluľások pre čo najvernejšiu imitáciu slov. Na dychových nástrojoch totiž ako jediné dokážeme vyslovovať spoluľásky ako T, R, D alebo L.

■ **Viete opísat' svoj pohľad na rozdiely medzi renesančným a barokovým štýlom v umení a hudbe?**

Dovolím si tvrdiť, že vnímanie rozdielov v hudobnej estetike renesancie a baroka je spolu s afektovou rétorikou výrazným bodom mojej praxe a môjho myslenia. Najväčší vplyv na pochopenie vzťahu filozofie hudobného umenia v renesancii a baroku mali na mňa dve skúsenosti. Prvou bola dlhodobá spolupráca s dirigentom Leonardom Garcíom Alarcónom, počas ktorej mi objasnil rôzne prístupy týchto slohov pri využití disonancií a intervalov. Druhou je kniha *Passages De la Renaissance au Baroque* od Philippa Beaussanta, ktorú veľmi odporúčam. Nesmierne mi pomohli aj štúdie mojej kolegyne Ludmily Krivich o prienikoch medzi renesanciou a barokom. Rozdiel medzi týmito estetikami vnímam

tak, že renesančný ideál je definovaný centrálnotou a harmóniou. „Pôvab, ktorý sa rodí z proporcie a harmónie,“ ako hovorí Pietro Bembo. Naopak, barokový ideál je definovaný výrazom, hmatateľnosťou prejavu a dôležitosťou sémantiky a slova. Dôležitými nástrojmi, ktoré dávajú silu výrazu, sú spôsob využitia disonancie, afektová teória alebo znázornenie stavu duše prostredníctvom rétorických figúr, ako aj sémantická podpora prostredníctvom bassa continua. Ako vravel Giulio Cesare Monteverdi, brat slávneho Claudia Monteverdiho: „*Slovo je vládcom harmónie a nie jej služobníkom.*“

#### ■ V hudbe 17. storočia sa kladie veľký dôraz na hru melodicko-rytmických diminúcii, tzv. *passaggi*. Čo je na cinku náročnejšie: hranie virtuóznych behov, afektovo-rétorický aspekt alebo zachovanie kvality tónu?

Myslím, že najtažšie je zvládnuť „ego“ a vnímať samého seba ako posla hudby. Najprv je najdôležitejšie správne pochopiť aspekt hudby ako rozhovoru – frázovanie, rétorické figúry, zvukovú kvalitu –, až potom má zmysel hrať *passaggi*. Umenie diminúcii pochádza ešte z čias pred známymi učebnicami Bassana, Dalla Cassu a podobne, pričom ako najstarší zdroj tejto praxe je *Codex Faenza* z obdobia štýlu *ars subtilior*. V prvých traktátoch z ob-

hry *passaggi* Giovanni Dalla Cassa odporúča „fare poca cosa ma bona“ – robit málo vecí, ale dobre. Príklady v jeho učebnici vyžadujú vela virtuozity, ale vo svojom citáte považuje diminúcie ako cvičenie pokory a skromnosti. Vo veľmi podobnom duchu prebieha aj dialóg dvoch fiktívnych postáv v traktáte *Il Desiderio* od Ercola Botrigariho. Alemano tvrdí: „Výborní interpreti (Benáťčania) sa v snahe ukázať svoje schopnosti dopustili viacerých chýb (...) Príčina tejto pohromy spočíva v domnenke, že treba neustále pridávať ornamenty (*passaggi*), ako keby išlo o súboj. (...)“ Gratioso mu odpovedá: „Zo všetkých pripomienok, ktoré mi odkázali rôzni inštrumentalisti a ktoré spôsobujú zmätok a nesúlad na koncertoch, odhadujem, že najväčnejšie sa týkajú neracionálneho pridávania a hry ornamentov (*passaggi*).“ Ozdoby a diminúcie teda nesmieme považovať za „ohňostroj“, ale za prostriedok pôvabu alebo toho, čo sa v dobovej terminológii označuje ako „sprezzatura“ – renesančnej estetickej predstavy nonšalantnosti a pochopenia šarmu. To znamená hrať virtuózne efekty s evidentnou ľahkosťou.

#### ■ Kol'ko časú si vyžaduje stat' sa profesionálnym hrácom na cinku?

To je veľmi individuálne. Je známe, že trubkári ľahšie zvládnu nátlisk a flautisti prstoklady.

medzi prípravou repertoáru na záverečný koncert a poskytnutím dostatočných informácií a materiálu pre budúci vývoj žiakov. Preto sa nájskôr snažím zistit, aké sú limity študenta a potom preňho vyberám repertoár. Na druhej strane verím, že aj začiatočníci potrebujú rozvíjať svoje hudobné prostriedky, nielen tónotvorbu. Preto si pripravujem jednoduché a progresívne hudobné cvičenia pre jeden alebo dva cinky s harmonickým sprievodom. Myslím si, že je to pre nich menej „nudné“ a viac reálne. Aj v niektorých dobových primárnych prameňoch ako *Il scolaro* od Gaspara Zanettiho nájdeme jednoduché melódie s continuom. Rád tiež zapájam do výučby spevákov. Pre cinku začiatočníka považujem za zdravé hrať *in concerto* s hlasom, pretože tak prirodzene naberá vokálnu kvalitu do svojej techniky.

#### ■ V Bratislave ste so súborom Musica aeterna hrali známu Sonatu per cornetto et trombone Giovanniego Paola Cimu. Aký prístup ste zvolili pri jej naštudovaní?

Na prvom mieste je sakrálny kontext tejto sonáty publikovanej v zbierke *Concerti ecclesiastici* z roku 1610. Ďalej tu máme aj veľmi špecifickú inštrumentáciu spájajúcu cink s trombónom (v tomto prípade bol nahradený violonem), ktorá hrala dôležitú úlohu pri vývoji sonáty. Pri naštudovaní sa snažím dať každému úseku identitu a sémantický zmysel, pričom kontrastné registre cinku a trombónu poskytujú množstvo rétorických možností vo forme dialógu, konfrontácie alebo koncentrácie. Zaujíma vás, že úvodná fráza cinku melodicky pripomína o 15 rokov mladšíu, veľmi známu tokátu „con obligo da cantare“ od Frescobaldihho, kde sa podobný motív objavuje v piatom spievanom hlase. Môžeme uvažovať, že zo sémantického hľadiska cink uvádzá túto sonatu da chiesa modlitbou, napríklad *Sancta Maria ora pro nobis*.

Ak to kontext pri interpretácii umožňuje, snažím sa doplniť meditatívny a kontemplatívny charakter takýchto úsekov pridaním prietahov, ktoré sa dobovo označujú ako „accenti“. Na úvod nadväzuje trombón klesajúcou melódiovou, respektíve rétorickou figúrou „catabasis“. Kedže melódia od modlitby klesá, môže tento úsek predstavovať hriech alebo úpadok ľudstva.

K motívu *catabasis* sa v imitačnom kontrapunkte pridáva cink a vzniká dialóg medzi dvoma entitami, vysokou a nízkou, ktorú si alegoricky môžeme predstaviť ako dušu a telo – *anima e corpo*. Po ich zmierení nasleduje v kadenciách kontrastná pasáž v rytme canzony na spôsob *combattimento*, kde cink hra virtuózne *passaggi* vypísané skladateľom.



Na koncerte so súborom Musica aeterna (foto: P. Sabo)

dobia 1530–1590 je umenie ornamentácie reprezentované použitím vyvážených matematicko-rytmických propozícií. Po roku 1590, keď sa objavujú vokálne ozdoby, boli *passaggi* používané v radostných úsekoch a *accenti* pri melancholických afektoch. Ornamentácia sa stala viac flexibilnou, nepravidelnou a začala mať vplyv na esenciu hudobného prejavu. Zachovalo sa mnoho dobových vyjadrení o necitlivej a nevhodnej hre ozdôb. Samozrejme, existujú „normy“ a typické modely v rôznych štýloch, ktoré musí mať interpret dobre zvládnuté. Treba však zvážiť, kam ornamenty pridávať. Autor jedných z najkomplexnejších a najvirtuóznejších príkladov

Nedá sa to však generalizovať. Môj názor je, že začiatočník sa musí zamerať na zdravú tónotvorbu, kvalitu tónu a bohatú farbu zvuku. Veľmi dôležitá je podpora bránice pri násadení tónu, artikulácia, ako aj kontrolovaný vzduchový stípec pre stabilný tón.

#### ■ Okrem koncertovania vyučujete na majstrovských kurzoch. Na aké problémy narážate u študentov najčastejšie?

Učím na rôznych kurzoch so študentmi na rôznej interpretačnej úrovni, no ich spoločným a bežným problémom je túžba po okamžitom výsledku. Pri plánovaní výučby na workshopoch je potrebné nájsť kompromis

→ Veľmi výrazná je patetická chromatická pasáž exponovaná trombónom, na ktorý nadvázuje cink. Chromatizmus, respektívne *passus duriusculus*, môže byť obrazom ukrižovania – ako napríklad v *Crucifixus* z Monteverdiho zbierky *Selva morale e spirituale* (1641). Sonata sa končí zlomom v afekte, skokom do durovej tóniny. Tá spolu so záverečným akordom *D dur*, na ktorom cink zahrá vypísanú diminúciu, predstavuje svoju jasnosťou a radosťou zmŕtvychvstanie. Týmto spôsobom som sa pokúsil vniest rétorický prístup, ktorý je najbližší kontextu rímsko-katolíckej bohoslužby, do ktorej táto sonata patrí. Je to môj náhľad na túto skladbu: orodovanie a dialóg medzi dušou a telom, ktorý hľadá cestu k porozumeniu ukrižovania a zmŕtvychstania Ježiša Krista.

**Z konštrukčného hľadiska je cink veľmi jednoduchým nástrojom. Kônický drevený tubus s nátrubkom a hmatovými otvormi však predstavuje vo svojich mierach neviditeľný abstraktívny svet komplexných a veľmi precíznych akustických pomerov. Čo očakávate od dobre vyrobeného cinka?**

Musím priznať, že organologická a konštrukčná stránka cinku pre mňa ostáva neznámym svetom. Isté znalosti, samozrejme, mám, ale nie príliš hlboke. Rozoznávam nástroje, ktoré majú veľmi bohatý zvuk, ale sú náročne na artikuláciu. Iné zasa disponujú ľahkou a rýchrou artikuláciou na úkor zvukovej kvality. Osobne preferujem nástroje, ktoré mi umož-



(foto: P. Sabo)

nia bohatý zvuk: jemný, ale brillantný, hlboký a éterický. Zrejme sa na nich nehrá najľahšie, ale je to volba môjho „srdca a duše“. Podobné je to aj s nátrubkami. Existuje sice niekoľko zachovaných originálov, tie však podľa môjho názoru odkrývajú len časť skutočnosti. Cinky používali rozliční hudobníci na rôzne príležitosti a napríklad v sakrálnej hudbe neboli rovnaké zvukové požiadavky ako pri hudbe vežovej. Je preto tažké uveriť, že tých zopár zachovaných nátrubkov predstavuje „skutočný

zvuk“ cinku. Na túto tému vedú interpreti sia-hodlhé debaty. Súhlasím s Bruceom Dickeyom, že originálne nátrubky sú iba jednou časťou skladáčky a netreba v rámci toho hned' otvárať debatu o tom, čo je autentické a čo moderné. Dickey tvrdí, že dôležité je pochopiť, aký zvuk opisujú dobové prameňe a podľa toho hľadať adekvátnu výbavu, ktorá nám umožní naplniť tento ideál. X

**Gustavo GARGIULO** (1982) pochádza z Buenos Aires. Po štúdiách hry na trúbku začal v roku 2004 hrať na cinku (majstrovský kurz pod vedením L. Langballe). Študoval u W. Dongoisa v Centre de musique ancienne v Ženeve (2005–2008) a v roku 2012 dokončil špecializované štúdium na Conservatoire de Paris (J. Tubéry). Pravidelne účinkuje v súboroch Cappella Mediterranea a Elyma (Švajčiarsko), Akademie für Alte Musik Berlin (Nemecko), Ensemble Clematis (Belgicko), Akadémia (Francúzsko), La Barroca del Suquía (Argentína), Norske Wind Ensemble (Nórsko), nahrával pre vydavateľstvá harmonia mundi, Ricercar, Semplice, Blue-Art. Pedagogicky pôsobí v rámci rôznych projektov ako Luna, Promusica (Argentína), Universidad Estatal de Campinas, Universidad de São Paolo (Brazília), Universidad de Viña del Mar (Chile), Festival v Paláci veľkovojskovo (Litva), Európska baroková akadémia v Ambronay (Francúzsko), Crescendo (Maďarsko), Medzinárodná letná škola starej hudby (Česko).

# SCHEMNITIENSIS 2019

## 8. MEDZINÁRODNÝ HODOBNÝ FESTIVAL

Hudobnej a umeleckej akadémie Jána Albrechta Banská Štiavnica  
apríl - jún 2019

Festival sa koná pod záštitou sestier Milky a Magdy Vásáryových

**27. 4. 2019 Jazzový koncert**  
18:00 Lubomír Horváth (SK), Peter Palaj (SK), Lubomír Horváth senior (SK), Robert Bar (SK)

**4. 5. 2019 Jazzový koncert**  
13:00 Tomáš Javničky (SK), EWI, Béla Ágoston (HU), Samuel Tremko (SK), Viliam Fačík (SK), Oliver Székely (SK)

**4. 5. 2019 Jazzový koncert**  
15:00 Csaba Nagy (HU), Szabolcs Sári (HU), Máté Drippey (HU), Tamás Kovács (HU), David Áron Spisák (HU)

**18. 5. 2019 Jazzový koncert**  
15:00 Adrián Szajkó (SK), Elemér Fehér (HU), Zsolt Farkas (SK), András Márkos (HU)

**18. 5. 2019 Koncert historickej hudby - Duo Corde e Canto**  
18:00 Monika Kantorová - spev Karel Fleischlinger (CZ) - renesančná a baroková gitara, vlnuľa, lutna a theorba  
Renesančné a barokové piesne na duchovné texty a príbehy

**6. - 8. 6. 2019 11. Medzinárodné Interpretáčne dni klasickej gitarovej hry**  
Sándor Papp (HU), Milos Slobođnik (SK), Julia Żarnowska (PL), Duo Artur Calderira a Daniel Paredes (PT),  
Pefech & Horna Guitar Duo (PL), Peter Tomko (SK), Marek Belančat, Jozef Sivák (SK)

**14. 6. 2019 Mušica Aeterna - koncert historickej hudby**  
Sláčikový fenomén 17. storočia  
16:00 Koncert venovaný 100. výročiu narodenia Jána Albrechta (1919 - 1996)

**Sprievodné akcie:**  
Vladimír Gravec - výstava z tvorby

Zmena programu vyhľadána

WWW.HUAJA.ORG

# Talianiske a pol'ské s pestrým zvukom

V rámci druhého koncertu cyklu Musica cameralis – Musica sacro-profana (9.3.) pripravila **Musica aeterna** pod vedením **Petra Zajíčka** repertoárovo aj zvukovo pestrý program, ktorý ponúkol konfrontáciu rano-barokovej hudby Taliana a Polsko-litovského štátu. V úvode koncertu Peter Zajíček publiku objasnil súvislosť dramaturgie s historiou súboru Musica aeterna. Išlo hlavne o časť venovanú trojici polských majstrov, pochádzajúcemu z nôti, ktoré súbor zdedil z pozostalosti Jána Albrechta. Práve jeho stému výročiu je cyklus venovaný. Úvodné skladby *Canzona terza à 3* a *Canzona quarta à 3* Marcina Mielczewského majú historický súvis aj s naším územím. Zachovali sa totiž v prameňoch z *Levočskej zbierky hudobnín*. Aeterna ich poctila prepracovanou koncepciou interpretácie. Huslisti Peter Zajíček a **Gabriel Szathmáry** vuknes vystihli kontrastné pasáže ich dynamickým profilovaním a plastickosťou zvuku. Pridali aj štedrú dávku štýlových ozdôb a efektov, ako napríklad *echo*. Interpretácia mala prirodzený pulz, ktorý obzvlášť vynikol v trojdobých úsekokach. Výborný výkon predvedla **Michaela Kušteková** (soprán) v skladbe *Principes persecuti sunt* zo zbierky *Communiones totius anni* (1611) Mikolája Zieleňského. Speváčka farbou hlasu rétoricky vystihla meditatívny a zbožný charakter skladby určenej pre hudobný sprievod sv. prijímania, pričom zachovala aj presnú a zreteľnú artikuláciu pri speve diminúcií.

Polyfonický sprievod *organo solo* v interpretácii **Petra Gułasa** (organ) pôsobil uprostred skladieb s plným obsadením bassa continua odľahčujúco a umocňoval hlbavý afekt skladby. Z atmosféry sakrálnej meditácie poslucháčov vytrhli profánne ladené *Canzoni e concerti* (1627) Adama Jarzębského, obzvlášť skladby *Berlinesa* a *Spandesa* v tzv. *stile concitato* (vzrušenom štýle). Druhá polovica koncertu bola venovaná zbierke *Concerti ecclesiastici* (1610) Giovanniego Paola Cimua, v ktorej sa okrem duchovných koncertov nachá-

dajú aj inštrumentálne sonáty. Ako úvodná zaznela *Sonata per cornetto & trombone*, v ktorej sa predstavil významný zahraničný host, argentínsky hráč na cinku **Gustavo Gargiulo** spolu s **Jánom Prievozníkom** (violone), ktorý v skladbe veľmi efektne nahradil part trombónu. Na interpretáciu tejto pomerne známej skladby upútal menej obvyklý prístup. Na dostupných nahrávkach sa obvykle cink štylizuje do polohy sólového

bol chvíľami nesúlad z hľadiska koncepcie medzi sólistami a continuom, čím vzniklo niekoľko rozpačitých momentov. Spôsobu rozpačitý bol aj spevácky výkon **Matúša**

**Šimka** (tenor), ktorý sa lepšie prejavil práve v druhej polovici koncertu, keď spieval sólové duchovné koncerty *Adjuro vos, filiae a Confitemini Domino*. V nich bol menším nedostatkom iba mierne zastrený hlas, ktorý hlavne v nízkych polohách zanikal v harmonickom sprivede. Treba však pochváliť záverečné dueto *Benedicam Domino*, v ktorom spolu so sopranistkou zapôsobili jemnosťou výrazu



M. Šimko, M. Kušteková a Musica aeterna

nástroja, ktorý trombón v podstate len spre-vádza a zvukovo dopĺňa. Súbor však oba nástroje zvukovo zrovnocennil a „tvrdú“ znejúci trombón nahradilo mäkkšie a jemnejšie znejúce violone, čo vnieslo do diela úplne novú perspektívnu. Okrem toho cinkista voľnejšie narábal s melodickými motívmi a pridával ornamenty už hned v úvodnom motíve. Za interpretáciou bolo cítiť pochopenie skladby a jej sémantickej štruktúry obzvlášť v chromatických postupoch, ktoré sú pre Cimova hudbu veľmi typické. Slabšou stránkou

a presnej artikuláciou. Pomedzi duchovné koncerty boli zaradené aj *Sonata à 3* pre husle, cink a violone a *Sonata à 4* pre husle, cink, violone a trombón, ktoré skomponoval Cimov brat Giovanni Andrea. Aj keď trombón nahradilo violončelo, výsledný efekt bol stále zvukovo mimoriadne farebný. V oboch skladbách sa interpreti postarali o bohaté kontrasty, naplnené a súrodé afekty a živý dialóg medzi cinkom a huslami. Už len keby akustika Pálffyho paláca nebola taká suchá!

Text a foto: Patrik SABO



1919  
2019

*Musica aeterna*

## MUSICA AETERNA

umelecký vedúci Peter Zajíček

V máji Vás pozývame na koncerty venované 100. výročiu narodenia prof. Jána Albrechta

### Sláčikový fenomén 17. storočia

(G. Muffat, H.I.F. Biber, J.H. Schmelzer, J. Fischer)

4. 5. 2019 - Bratislava - Musica Cameralis 19, Pálffyho palác,  
Zámocká č. 47 o 17:00

28. 5. 2019 - Košice - Košická hudobná jar, Kostol premonštrátov o 19:30

31. 5. 2019 - Viedeň - 7. Internationales H.I.F. Biber Festival,  
Kirche Maria am Gestade o 19:30

u.  
fond  
na podporu  
umenia

[www.musicaaeterna.sk](http://www.musicaaeterna.sk)

Aram Chačaturian (1903–1978)

# Koncert pre klavír a orchester

Robert KOLÁR



(foto: archív)

Písat v dnešnej dobe o Chačaturianovi v iných súvislostiach ako pri príležitosti recenzie koncertu, na ktorom odznie *Husľový koncert* alebo úryvky z jeho baletov, je rovnako trúfalé ako (takmer) nemožné. Trúfalé preto, lebo ako na jedného z popredných reprezentantov sovietskej hudobnej kultúry sa naňho hľadí cez prsty a neprislúcha mu status „veľkého“ skladateľa z kategórie Prokofiev – Šostakovič. Nemožné preto, lebo práve z týchto dôvodov o nám nemáme dostupnú literatúru nezaťaženú ideológiou, iba staré monografie (východonemeckú od Strellera, ruské od Chubova a Šnejersona), nič kritické a dôveryhodné. No ak sa v koncertných programoch zjaví aj menej frekventované dielo tohto Arména – napríklad *Klavírny koncert*, ktorého interpretačným nárokom sa rozhodol učiniť zadost Ladislav Fančovič so Slovenskou filharmóniou na prelome februára a marca –, je to vždy dobrá príležitosť prehodnotiť originalitu jeho príspevku do dejín hudby minulého storočia a v nemenšej miere aj žasníť nad neuveriteľnou paradoxnosťou jeho vzťahu k prostrediu a kultúre, ktorá ho na jednej strane „stvorila“ ako skladateľa a na druhej takmer zničila či aspoň obmedzovala jeho umeleckú slobodu. Práve *Klavírny koncert* z tragickejho roku 1936, roku, v ktorom sa naplno rozbehol stalinský teror a jeho čistky, roku nechválne známeho článku *Chaos namiesto hudby* odsudzujúceho Šostakovičovu *Lady Macbeth*, bol metaforickým „aktom stvorenia“, po ktorom sa meno Aram Chačaturian stalo známe aj za hranicami Impéria.

## Z TBILISI DO MOSKVKY

Aram Chačaturian sa narodil v júni 1903 v Kodžori, letnom sídle stredovekých gruzínskych panovníkov, vzdialenosť asi 20 kilometrov juhovzadne od Tbilisi, v rodine chudobného kníhviazača. Ten sa vďaka pracovo-

vitosti a podnikavému duchu, vlastnostiam, ktorými sú tbiliskí Arméni povestní dodnes, dobre uchytí vo svojom remesle a početnej rodine dokázal zabezpečiť slušné živobytie. A malému Aramovi, ktorý čoskoro prejavil intenzívny záujem o hudbu, po neodbytnom naliehaní prejať pianino. Vyrastanie v multikultúrnej atmosfére „Pariža Zakaukazska“, v prostredí troch navzájom nepríbuzných jazykov používajúcich navzájom nepríbuzné abecedy, kde vo vzájomnej tolerancii koexistovali gruzínsky, ruský, arménsky, turecký, azerbajdžanský aj perzský živel so zodpovedajúcimi konfesijnými prvkami a ich hudobnými prejavmi (v širšom centre Tbilisi možno popri množstve pravoslávnych chrámov nájsť aj dve mešity, synagógu, dva arménske a jeden rímskokatolícky kostol), muselo byť pre mladého a esteticky citlivého človeka mimoriadne podnetné. Samozrejme, nechýbala ani európska klasická hudba; istý čas tu pôsobil žiak Rimského-Korsakova, skladateľ Michail Ippolitov-Ivanov, mesto rád navštievoval aj Čajkovskij (dom, v ktorom býval, aj s pamätnou tabuľou stojí dodnes, v roku 1889 sa dokonca združoval aj v Chačaturianovom rodnom Kodžori). Dvaja z jeho priateľov tu založili hudobné učilište, z ktorého sa v roku 1917 stalo Tbiliské konzervatórium. V divadle na Rustaveliho prospektu pulzoval operný život. Popri talianskom a ruskom repertoári boli na programe aj diela domáčich tvorcov, napríklad Zakariu Paliašviliho, zakladateľskej osobnosti a jedného z prvých profesionálne vzdelených gruzínskych skladateľov. Práve tu videl a počul mladý Chačaturian po prvýkrát v živote symfonický orchester, po prvý raz videl klaňať sa autora hudby, ešte netušiac, že sa to raz stane aj jeho profesiou.

Fakt, že skladateľovi rodičia odišli zo vzdialených končín Nachičevanskej oblasti dnešného Azerbajdžanu, takmer až od iránskej hranice, malo ešte jeden význam, ovela dôležitejší než kultúrne stimuly gruzínskej metropoly: rodina s vysokou pravdepodobnosťou unikla neskoršiemu beštiaľnemu masovému vraždeniu Arménov na území Osmanskej ríše v roku 1915. Chačaturianovi vtedy dokonca na istý čas opustili aj Tbilisi – zo strachu, že by sa v chaoze svetovej vojny Turci dostali až sem. Chod veľkých dejín ich však celkom neobišiel. V Kodžori stola rozvaliny stredovekej pevnosti Korogli, poškodené v prudkých bojoch miestnych jednotiek s oddielmi červenej armády vo februári 1921, po ktorých sa skončila krátka životnosť samostatnej Gruzínskej republiky. Násilné pripojenie k Impériu malo pre miestne kultúrne elity a náboženských predstaviteľov fatálne dôsledky. To už však bol Aram Chačaturian na ceste do Moskvy, aby sa popri štúdiu biológie oddal svojmu hlavnému záujmu.

## MEDZI POÉMAMI

Na pedagogickom inštitúte Gnesinových, ktorý bol otvorený nadaným mladým hudobníkom z novopripojených satelitných republík, hoci nemuseli mať dostatočnú počiatocnú prípravu, sa pôvodne venoval hre na violončele. Hned' ako však na tomto učilišti zriadili aj kompozičnú triedu, bolo o osude mladého hudobníka rozhodnuté. Odtiaľ pokračoval na Moskovské konzervatórium do triedy Nikolaja Mjaskovského. Pod prísnym dohľadom tohto „patriarchu“ ruského symfonizmu jeho talent aj kompozičná technika zaznamenali rýchly rozvoj a čoskoro priniesli ovocie v podobe kompozícii poukazujúcich na zaujímavú individualitu ich autora. Poéma pre klavír sólo (1926) či *Pieser-poéma* venovaná pamiatke ašugov (ašugovia sú arménski potulní básnici a speváci) pre husle a klavír (1929) v zárodočnom tvare predkladajú to, čo bude neskôr v oveľa zrelšej podobe charakterizovať Chačaturianov osobný a bezpečne rozoznateľný autorský rukopis. Prirodzene, ako prvý vystupuje do popredia akcent na etnické inšpiračné zdroje, k využitiu ktorých ho motivo-

val aj jeho pedagóg. Zaujímavé je, že ich možno s malými výnimkami identifikovať ako špecificky arménske. Napriek tomu, že Chačaturian vyrastal v Tbilisi, po unikátnej gruzínskej vokálnej polyfónii, ľudovej či cirkevnej, v jeho známejších dielach nenájdeme ani stopy. Aj uzbecké motívy v *Tanečnej suite* (1933) sú iba epizodickým vnesením „cudzieho“ materiálu. Zato je v tejto orchesterálnej prvotine celkom cielený dôraz na bohatstvo zakaukazskej tradičnej hudby, štylizovanej a spracovanej dovtedy nepočutým spôsobom. Pestrosť rytmov a orchesterálnych farieb je veľmi originálna, hoci v porovnávaní s takisto „etnický“ podfarbeným rovnomenenným dielom Bélu Bartóka, napísaným o desať rokov skôr, ľahá arménsky skladateľ za výrazne kratší koniec – podobne ako možno ľahko porovnávať jeho mladícke *Trio pre husle, klarinet a klavír* (zdieľajúce časť uzbeckého materiálu s *Tanečnou suitou*) s Bartókovými *Kontrastmi*. Chačaturian je však v každom prípade sám sebou už tu. Prirodzene, hudba stúpajúcej skladateľskej hviezdy sa v krajinе, akou bol Stalinov Sovietsky zväz, nemohla dlho udržať mimo dohľadu moci a prepojení s politickým dianím. Nasledovali ďalšie poémy: v roku 1938,



S Prokofievom a Šostakovičom (foto: archív)

ked teror bežal už na plné obrátky, *Poéma o Stalinovi* pre zbor a orchestra, v roku 1947 obľudná *Symfónia-poéma* (*Symfónia č. 3 C dur*) s organom a pätnásťimi trúbkami venovaná 30. výročiu revolúcie, v roku 1950 žoviálna, takmer estrádna *Triumfálna poéma* pre orchestra, ktorú dnes možno naživo uviesť vari iba v krajinách, ktoré minul strašiac komunistickej minulosti. Napriek tomu a napriek istej miere osobných sympatií, ktorým sa „tešíl“ u generalissima (napokon, z Gori do Kodžori je to vzdúšnu čiarou iba okolo 60 kilometrov...), hoci sám o to príliš nestál, sedel Chačaturian spolu s Prokofievom, Šostakovičom aj Mjaskovským vo februári 1948 na lavici obžalovaných v absurdnom procese so sovietskymi skladateľmi obvinenými z formalizmu a verejne sa musel kajať a ospravedlňovať za svoje disonancie. „ždanovčina“ pominula, v pozícii nepriateľa pracujúceho ľudu neostal naveky, no pocit bodnutia do chrbta zo strany systému, ktorý mu predtým umožnil stat sa skladateľom, pretrvával. Chačaturian túto zradu prežíval s trpkosťou a rozčarovaním. Reagoval utiahnutím sa do sveta antiky a výsledkom bol po niekoľkých rokoch monumentálny a úžasne dvojtvárny balet *Spartakus*. Čo je na tejto epizóde desivé v dnešných dňoch, je fakt, že stala expozícia v Chačaturianovej vile v Jerevane, premenenej na typické postsovietiske „domáce múzeum“, o nej celkom mlčí a návštěvník sa veľa nedozvie ani po opýtaní sa sprievodkyne. Namiesto toho môže sledovať Chačaturianovu skvostnú dirigentskú kariéru, prezerať si bulletiny z uvedenia *Gajané* po celom svete (nechýba ani ten bratislavský), pozorovať postupnú premenu „arménskeho Beethovena“ na poslušného ašuga Kremla.

Medzi menovanými poémami však vznikol aj rad oveľa trvácejších diel, ktoré Arama Chačaturiana katapultovali medzi sovietsku skladateľskú elitu. *Prvá symfónia* (1934) bola veľmi slábnou absolventskou prá-

cou, ktorej originalitu vysoko ocenil autorov mladší kolega a celoživotný priateľ Dmitrij Šostakovič, *Klavírny koncert* (1936) zaznamenal značný zahraničný ohlas. Vo vojnovej rokoch vznikla kataklizmická *Druhá symfónia* (známa tiež ako *Symfónia so zvonom*) a dnes čoraz populárnejší *Husľový koncert*, ako aj niekoľko verzií baletu *Gajané* s ikonicým *Šabľovým tancom*. Po vojne (1946) aj pomerne zriedkavo uvádzaný *Violončelový koncert*, dielo plné melodickej krásy, ale aj tragiky a hlbokého smútku, vzdialé oslavnému tónu, ktorý po víťazstve od svojich umelcov očakávala sovietska moc.

## NÁJDENIE MODELU

Absolventská *Prvá symfónia* bola pre Chačaturianu tvorivú dráhu významná nielen pre pozitívny ohlas a pozornosť, ktoré mu získala. Autor si v nej odskúšal prácu s „etnickým“ materiálom na veľkej ploche sonátového cyklu a s použitím veľkého orchestra s prominentnou skupinou bicích nástrojov. Má tri časti s rozmernou sonátovou formou v prvej časti, pomalou časťou variačného charakteru s tanečnou epizódou v strede a virtuóznym, motorickým finále, ktoré má rekapitulačnú povahu a zjavujú sa v ňom už známe témy, hoci neraz prejdú pozoruhodnou transformáciou. Chačaturian vo viacerých okamihoch hýri výbornými nápadmi, spracovanie tém, ich kontrapunktické spájanie a vynikajúco zvládnutá inštrumentácia poukazujú na profesionalitu a kvalitu jeho skladateľskej prípravy v Mjaskovského triede. Najmä bohatá obrazotvornosť v oblasti zvukových farieb a unikátna rytmická invencia pôsobia v kontexte všeobecnej sovietskej šedivosti takmer ako zjavenie; hudbu zakaukazského regiónu na takejto úrovni nepredostrel dovtedy nikto. Čo sa tu Chačaturianovi darí trocha menej, je udržanie melodickej invencie „na uzde“, tak, aby v symfónii takpovediac neprerastala cez formu. *Prvá symfónia* je doslova utkaná ako perzský koberec, obrazne pripomína architektúru mesta, v ktorom vyrástol, so všetkým ruchom veľkého orientálneho bazára popretkávaného stredovekými pamiatkami – akým je Tbilisi podnes. Množstvo motivického materiálu a prudkost kontrastov oslabujú dynamizmus sonátovej formy, ako ho chápae západná tradícia. Napätie medzi formou a materiálom je hlavným zdrojom problematikosti jeho hudby – alebo, ak chceme, jedným z hlavných zdrojov jej prítážlivosti. V každom prípade, model sonátového cyklu, ktorý pre seba „objavil“ v *Prvej symfónii*, potom s obmenami uplatnil vo všetkých troch svojich inštrumentálnych koncertoch a jeho rámec – možno aj na škodu veci – nikdy neprekročil.

## SVOJBYTNOSŤ

Uplatnenie symfonického modelu, hoci už s omnoho končnejšou prácou s melodickým materiálom, zabezpečilo Chačaturianovmu *Klavírnemu koncertu* značnú mieru autonómie s ohľadom na dobový kontext. Ak by sme hľadali paralely s klavírnymi koncertmi jeho západných súčasníkov, ako možnosti sa ponúkajú Ravelov *Koncert G dur* a tiež Bartókov *Koncert č. 2* v rovnakej tónine. Inklináciu k francúzskej hudbe (obzvlášť k Ravelovi) otvorené prezádzajú Chačaturianove rané diela, paralely s Ravelom v preferovaní modálnych tónových radov, etnického zafarbenia, rytmov či inštrumentačnej technike ostávajú viditeľné aj neskôr. S Bartókom ho spája záujem o rytmus a folklórne zdroje. Rozdiel je však v obrátenom prístupe: Bartók z pozície európskeho skladateľa pristupuje k folklóru a aplikuje ho v sonátovom cykle, Chačaturian vyrastá z folklórneho prostredia a na jeho materiál potom aplikuje princípy sonátovej formy, pianizmus či prácu s orchestrom – akokolvek je toto rozlíšenie povrchné a zjednodušujúce. Prirodzene, je tu aj vedomé prihlásenie sa k ruskej pianistickej tradícii – k Čajkovskému, Rachmaninovovi a Prokofievovi, s ktorým Chačaturian konzultoval partitúru svojho diela. Voľba hlavnej tóniny *Des dur* je čiastočne odkazom na *Koncert č. 1* staršieho kolegu, ktorý sa práve v osudnom roku 1936 rozhadol natrvalo vrátiť do

→ rodnej krajiny. Rozľahlosť formy, značne prekračujúca proporcie Prokofievovho opusu, jasne deklaruje ambíciu zaradiť sa do tejto tradície a obohatiť ju o kaukazský akcent. To sa Chačaturianovi podarilo dokonale. Pri všetkých spomenutých potenciálnych vzoroch sa jeho *Klavírny koncert* nepodobá ani na jeden z nich, jeho hudba je značne svojbytná, hoci celkom prirodzene nesie dobovú pečať – pečať „sovjetskej moderny“, ktorú ešte nestihol zadusiť imperatív dogmy socialistického realizmu. Stalo sa to v najvyššom čase; vodca a učiteľ (a bývalý tbiliský seminariasta) obrátil svoju pozornosť aj na kultúrnu obec a jednou z prvých obetí sa stala *Lady Macbeth* a jej neštastný autor.

### INTEGRITA VERZUS VOĽNOSŤ

Máloktočkový klavírny koncert sa začína úderom veľkého bubna; mohol by tu napadnúť súvis s Gershwinovým *Koncertom in F* (1925) so vstupnými údermi tympanov, no tu sa paralelne končia. Troma rezkými akordmi siahá Chačaturian po otváracom geste v štýle Beethovenovej *Eroiky*, dôležitejšiu úlohu však má nenápadný zostupný chromatický motív, ktorý bude v *Klavírnom koncerte* fungovať ako jedna z cyklických tem a v rôznych obmenách prenikať všetkými troma časťami. Integritu formy, samozrejme, zabezpečuje aj hlavná téma s charakteristickým zníženým šiestym stupňom a zostupnými sekvenciami (príklad č. 1). To

Príklad č. 1

je dostatok materiálu na rozohranie expozície vo veľkom štýle, s efektívnymi pasážami v štyroch oktávach či troj- až štvorlasných akordoch v dvojoktávových odstupoch, čo sú typické črty chačaturianovskej klavírnej sadzby. Zaujímavo je koncipovaná vedľajšia téma – hobojové sólo v dôrskej *es mol* sprevádzané ostinatom na (pomerne neočakávanom) druhom stupni (príklad č. 2). To zvýrazňuje basklarinet a podčiarkuje

Príklad č. 2

často prítomné napätie medzi delením taktu na tri, resp. dve doby. Ešte prekvapujúcejšie sú narušenia jej periodicity vkladaním „vsuviek“, akoby ľudovým improvizovaním na útržky hlavnej témy v inštrumentácii, ktorá evokuje zvuk tradičných arménskych inštrumentálnych súborov s kemančami a dudukmi. A potom znova incipit hobojovej melódie, po troch taktoch náhle prerušený – modernistický prístup k diskontinuite par excellence.

Jednou z najväčších interpretačných výziev *Klavírneho koncertu* sú sólové kadencie. Nielen pre svoju technickú náročnosť, ale najmä tým, že na sólistu kladú značné bremeno zodpovednosti za „prečítanie“ zápisu, ktorý ponúka veľmi široké možnosti stvárnenia. Chačaturian sa v nich hrá s už predstavenými motívmi, voľne z nich odvodzuje nové myšlienky, pridáva ornamenty, pentatonické girlandy, pedálové efekty, naťahuje alebo zmrštuje hudobný čas, náhle rozširuje alebo zužuje sadzbu. Prí-

sna motivická integrita dostáva priestor na čiastočné uvoľnenie a improvizáčny rozlet. Autor skladateľovej biografie Georgij Chubov pri ich hodnotení pohotovo prechádza ku kritike a hovorí o „výstrednostiach temperamentu“. Prirodzene, vytušil za nimi západné vplyvy. No sú to aj tieto výstrednosti, ktoré Chačaturianov *Klavírny koncert* umiestňujú na mapu súdobého hudobného diania a robia ho zaujímavým podnes. Je na interpretov, aby v sadzbe odlišil podstatné od marginálneho, aby zvolil vhodné dynamické pomery a spôsoby artikulácie, aby odhadol mieru agogických posunov. Práve v týchto epizódach sa jednotlivé nahrávky navzájom líšia tak ako u máloktočkového diela z tohto žánru a môžu siaháť od masívnej a disonantnej modernistickej hranatosti takmer po francúzsku ľahkosť a delikátnosť. Chačaturian je v nich harmonicky veľmi vynaliezavý; ostatná v kombinácii s modálnymi akordmi a výraznou melódiou neraz vytvárajú zdánlive bitónalne efekty, za aké by sa nemusel hľať ani Bill Evans o dvadsať rokov neskôr... Ďalším príkladom Chačaturianovho zmyslu pre zvukovú delikátnosť je oblasť vedľajšej témy v prekomponovanej repríze s pentatonickými kaskádami šestnástin (frázovaných po troch) či opakovánimi tónmi v nízkom registri flauty – je to vedomý odklon od imitácie folklórneho zvuku z expozície smerom k výsostne umeleckej štylizácii. A potom jedna zo zvláštností tohto koncertu, ktorým je preferencia basklarinetu, tu takmer druhého sólového nástroja, ticho preludujúceho nad nehybnou zádržou v kontrabasoch. Podobné situácie možno nájsť aj v *Gajané* a pravidelne sa s nimi stretávajú orchesterálni hráči po celom svete pri konkurzoch na pozíciu basklarinetu.

### CON ANIMA

Basklarinet potichu preluduje aj v introdukcii pomalej časti, *Andante con anima*. Harmonický pohyb je tu minimálny a veľmi statický – pravidelné hojdanie medzi akordmi *a mol* a *b mol*. „Minimalistickej“ prístup cítiť v celej tejto náhernej ukážke chačaturianovského lyrizmu. Kým v hlavnej aj vedľajšej téme 1. časti je nápadne porušená periodická pravidelnosť, tu tvoria hlavnú myšlienku dokonalé osemtaktia a dojem obradnej statickosti je ešte zvýraznený jednoduchým použitím opakovacích znamienok (príklad č. 3). Nemožno si nevšim-

Príklad č. 3

núť, že jej rytmický profil, melodická krivka, klesajúce sekvencie či závery osemtaktí prezrádzajú príbuznosť s oboma myšlienkami predchádzajúcej časti. A pritom je to jeden zo zriedkavých prípadov, keď Chačaturian preberá ľudovú melódiu. O nej vieme toľko, že bola svojho času veľmi dobre známa v tbiliskom prostredí a mala ľahkovážny text. Jeho význam nám však ostáva skrytý, možno bol v čase vydania Chubovovej monografie nehodný publikovania. Na rozdiel od prípadu citovania arménskej piesne v pomalej časti *Druhej symfónie*, ktoréj baladický obsah je známy a v kombinácii so sekvenciou *Dies irae* v podobe smútočného pochodu v kontexte najťažších rokov 2. svetovej vojny aj takpovediac verejne zrozumiteľný, v *Klavírnom koncerte* ostáva obsah skrytý. Jeho hudobné spracovanie však nijako neevokuje ľahkovážnosť, hoci ani tu nechýba istá inštrumentálna zvláštnosť. Je ňou možnosť zdrobenia melodickej línie flexatónom. Jeho chvejivý zvuk a zo zásady približná intonácia sem nevyhnutne vnášajú závan grotesky a lyrickej deklamácií huslí v „spevnom registri“ dodávajú

črty karikatúry. Mnohé nahrávky, vrátane tých autorsky odobrených, s Chačaturianom za dirigentským pultom, flexatón vynechávajú (na bratislavskom predvedení nechýbal), hudba *Andante* tak ostáva sémanticky jednoznačnejšia.

Stredný diel tejto „symfonickej árie“ odhaluje súvislosti s ďalším motívickým materiálom 1. časti; k slovu sa dostane vstupný cyklický motív, aj úryvok myšlienky, ktorou klarinet v najhlbšej polohe odštartoval sonátové rozvedenie (ktorý je zasa voľnou inverziou 5. taktu hlavnej témy...). Nad obsedantne opakovaným cis sem flauta, ktorej znova odpovedá basklarinet, vnáša vzdialenú variáciu vedľajšej témy 1. časti, aby klavír vyprovokovala takmer k neuroticky naliehavej gradácii. Po maniakálnom zosuve disonancií (vždy v dvojoktávových odstupoch) sa otvára priestor pre „apogem“ – znovunastolenie témy v jej neporušitejnej obradnosti, vyplnenej akordickými diminúciami klavíra pokryvajúcimi takmer celý jeho rozsah. Monumentálne gesto hodné pianistiky klavírnych koncertov Liszta alebo Griega, no nasýtené disonanciami. Tie v tomto prípade nie sú ani tak prostriedkom, ako urobiť hudobno-vyjadrovací jazyk zámerne „moderným“, ale skôr latentným pokusom o aspoň zdánlivé vybočenie z koľají európskeho temperovaného tónového systému. Ten je svetu arménskeho a azerbajdžanského *mughamu* či gruzínskej polyfónie cudzí a neprirozený... Najväčšmi „con anima“ sú však momenty po odznení tutti, kde nad jemným chvením sordinovaných sláčikov rozpriada klavír svoje filigránske sekvencie. Oblúk sa uzavrie introdukčnou hudbou – basklarinet sa zosunie na samotné dno svojho rozsahu (*B'*), kym sláčiky kadencujú v základnej *a mol*. Harmonický rozpor vyrieši krásne polymodálne arpeggio klavíra, v ktorom je akoby skoncentrovaný tónový materiál témy *Andante*.

### JARÉ A OPTIMISTICKÉ?

Podobne, ako tomu je v prvých dvoch symfóniach aj zvyšných dvoch koncertoch, finále Chačaturianovho *Klavírneho koncertu* má trocha mechanický ráz a po invenčne silnej pomalej časti pôsobí menej zaujímavo. *Allegro brillante* vyrastá z virtuóznej tokáty, ktorá je gejzírom exhibície prstovej techniky so záladne povkladanými oktávovými pasážami. Pravidelný motorický pulz šestnástin je však veľmi zavčasu prerušovaný vsuvkami v 3/8 takte bohatými na hiáttické intervaly (zväčšené sekundy) v melódii, dodávajúce hudbe orientálnu príchut. Chačaturian evidentne čerpá z *mughamu*, umelecky vyššej formy tradičnej hudby v porovnaní s produkciou ašugov, rozvinutej najmä v Arménsku a Azerbajdžane. Zväčša pozostávajú z epického spevu sprevádzaného dvoma-troma inštrumentalistami a ich prednes môže trvať desiatky minút a býva štýlovo veľmi rafinovaný a neraz krajne emocionálny. Hudobne ho zjednocoje improvizácia v rámci vybraného módu. Ak sa v ňom vyskytujú hiáty, sú zväčša vyjadrení hlbockého smútku či priamo náreku. Nárek v 3. časti znie najprv v niekolkonásobne augmentovanej variácii témy tokáty a takmer rachmaninovovskej klavírnej sadzbe, potom v ďalšej sólovej kadencii, ktorá má vyslovene improvizáčny charakter a je postavená na módoch s hiáttickými intervalmi (príklad č. 4). Nemá



Príklad č. 4

síce natoľko tragickej podtóny ako vo finále *Prvej symfónie* ani intenzitu a naliehavosť takmer sústavného náreku *Violončelového koncertu*; určite má však ďaleko od charakteristiky, ktorú v 1. diele knihy *Sovětská hudební kultura* podáva Jiří Bajer, keď 3. časť označuje slovami „rýchla, jará a optimistická“ (str. 260).

Otáznik visí aj nad uzavretím diela. Téma tokáty je kontrapunkticky prepojená s návratom hlavnej témy 1. časti, čo je bežný spôsob uzavretia formového cyklu. Z hudobného hľadiska funguje bezchybne, no stále ostáva iba pozmenenou rekapituláciou kódy 1. časti, akýmsi

déjà vu, ktoré chce ešte raz uzavrieť príbeh, ktorý už raz bol uzavretý. Je ľažké určiť, či je to viac dôsledok sily invencie nahromadenej v prevej časti, alebo skôr jej nedostatok v časti záverečnej. Možno jedno aj druhé súčasne...

### ŠTYRI PREMIÉRY

*Klavírny koncert* ako prvý inicitívne naštudoval klavirista Alexej Klušarov a jeho 1. časť uviedol na Chačaturianovom prvom autorskom koncerte v Dome kultúry Arménska v máji 1936. Na jeseň toho istého roku ho predviedol celý, hoci ešte stále iba v spravode druhého klavíra, na ktorom hrala part orchestra Berta Kozeľ. V nasledujúcom roku sa sólového parti ujal virtuóz prvého rangu Lev Oborin (jemu je dielo aj dedikované) a s Moskovským filharmonickým orchestrom pod vedením Leva Štejnberga ho predviedol v plnom znení na koncierte pod holým nebom v moskovskom parku Sokołniki. Nebola to celkom plnohodnotná premiéra – Oborin hral na pianíne, orchester mal za sebou jedinú (!) skúšku a v jednom okamihu dirigentovi vietor odfúkol okuliare... Až štvrtý pokus, vo Veľkej sále Moskovského konzervatória v novembri 1937, znamenal úspešný štart cesty *Klavírneho koncertu* na sovietske aj zahraničné pódia. Lev Oborin ho aj viackrát nahral (s autorom za dirigentským pultom Moskovského rozhlasového orchestra či Jevgenijom Mravinským a Českou filharmóniou), z neskoršieho obdobia pochádza viaceri nahrávok v dirigentskom naštudovaní Chačaturiana s Nikolajom Petrovom, pre ktorého v roku 1967 napísal aj *Koncert – rapsódiu pre klavír a orchester* (taktiež v *Des dur*). Dielo sa uchytilo aj v západných krajinách, obzvlášť v rokoch spojenectva a vzájomnej kultúrnej výmeny za 2. svetovej vojny. Najznámejšou z amerických nahrávok je záznam klavirista Williama Kapella a Boston Symphony Orchestra so Sergejom Kusevickým (1946), protagonistom ďalšej je klavirista, skladateľ, herec a dobrý priateľ Georgea Gershwina Oscar Levant, ktorý *Klavírny koncert* s Philharmonic-Symphony Orchestra of New York a Dimitrim Mitropoulosom nahral v roku 1950. Nové nahrávky vznikajú dodnes a každá z nich sa niečim líši od tých ostatných – rozmanitou interpretáciou klavírnych kadencií, basklarinetových sól (či dokonca „nadstavením“ chýbajúceho rozsahu tohto nástroja smerom nadol pomocou fagotu), zaradením alebo vyniechaním parti flexatónu či jeho zverením zvonkohre alebo píle. V každom prípade sú dobrým príkladom šírky recepcie a záujmu, ktoré dodnes na seba dokáže viazať odkaz umelca pochádzajúceho z geografickej aj kultúrnej periférie a otvorené priznávajúceho etnické korene svojej tvorby. Iste je to do veľkej miery dôsledok primknutia sa tejto periférie, hoci nie práve dobrovoľného a nenásilného, k dominantnej kultúre Impéria, no zároveň aj sily výrazného individuálneho talentu, ktorý sa dokázal presadiť bez ohľadu na vonkajšie podmienky. V takomto rozsahu sa to nepodarilo žiadnemu z kaukazských skladateľov nasledujúcej generácie – Taktakišvili, Cincadze, Babadžanian, Harutiunian, Mirzajan, a ďalší (viacerí z nich boli skladateľskými odchovancami Sarkisa Barchudariana, ďalšieho tbiliského Arména) do všeobecného povedomia prenikli len minimálne – až kým na scénu nevstúpili Avet Terterian a Gija Kančeli. No to sa udialo už v rámci odlišnej spoločensko-politickej situácie aj estetickej paradigmy a patrí to do celkom inej kapitoly dejín.

X

### Literatúra

Bajer, Jiří: Sovětská hudební kultura \*1. Praha: Editio Supraphon, 1977.  
Chubov, Georgij: Aram Chačaturjan. Monografija. Moskva: Sovietskij kompozitor, 1962.

Polyakova, Lyudmila: Soviet Music. Moskva: Foreign Languages Publishing House, nedatované.

Tskhadadze, Levan: Music in Tbilisi During 1870–1920. Dostupné cez: <https://medium.com/@levantskhadadze/music-in-tbilisi-during-1870-1920-51fba7a00744>

[www.khachaturian.am](http://www.khachaturian.am)

### Notový materiál

Chačaturjan, Aram: Koncert dľa fortepjano s orkestrom. Moskva: Muzgiz, 1958.



Corna Musica (foto: D. Godár, archív HC)

# Corna Musica

Kráľovská hudba gotiky a renesancie

Štvorica multiinstrumentalistov – Juraj Korec, Ivan Čermák, Nikola Ovčarovičová a Juraj Mitošinka – vytvorila zoskupenie Corna Musica zamerané na interpretáciu hudby 13. až 17. storočia na dobových hudobných nástrojoch. Vytvorili aj program pre deti a mládež s názvom Kráľovská hudba gotiky a renesancie, v rámci ktorého približujú mladým poslucháčom dávno zabudnutú hudbu kráľovských dvorov. S troma z nich sme sa rozprávali o ich skúsenostiach a inšpiráciách pri koncertovaní a tvorbe hudobných programov pre mládež.

Pripravili Lucia LUKNÁROVÁ a Veronika ŠTUBŇOVÁ

**Ste vytážení profesionálni umelci svetobezníci. Spája vás nadšenie pre interpretáciu historickej hudby, no venujete sa aj mladému publiku – ste tvorcami ojedinelého hudobného projektu pre mládež Kráľovská hudba gotiky a renesancie. Kedy a ako sa stretli vaše umelecké idey a prečo ste sa rozhodli, že svojimi umeleckými aktivitami začnete oslovovali aj mladú generáciu?**

JURAJ KOREC (J.K.): Na Slovensku kedysi pôsobil súbor pre stredovekú hudbu Musa Antiqua Sloveniae, viedol ho Vladimír Ruso a koncertoval cez vtedajšiu agentúru Slovkoncert. Chcel som nadviazať na jeho činnosť, ale situácia v republike sa zmenila a zrazu neboli peniaze ani vôľa v tejto oblasti niečo urobiť. Počas vojenskej služby (Vojenský umelecký súbor) som začal hrať s Ivanom Čermákom a neskôr sme sporadicky vystupovali ako duo. V rokoch 1997 až 2012 som učil na Konzervatóriu v Bratislave odbor historická hudba. Ako pedagóg som vo svojej tride zasvätil viacerých študentov do „tajov“

hry na dobových nástrojoch. Na Konzervatóriu v tom čase učil a v súčasnosti aj nadálej učí náš kolega Juraj Mitošinka. Zistili sme, že študenti – budúci profesionálni hráči – majú o tejto hudbe mylné a nedostačujúce informácie, preto sme sa rozhodli, že svojimi umeleckými aktivitami začneme hudbu gotiky a renesancie propagovať medzi mladými poslucháčmi.

Na Slovensku je veľa kráľovských miest, hradov, dokonca korunovačné mesto, tam sa žiada, aby sa hrala hudba pompézna, slávnostná a kráľovská. Sme hráči na dychových nástrojoch, a tie jediné sú schopné tieto umelecké nároky uspokojiť. Aj z nášho územia pochádza množstvo skladieb, ktoré potrebujú práve takéto nástroje.

NIKOLA OVČAROVIČOVÁ (N.O.): Členkou súboru Corna Musica som sa stala v roku 2012, a to vďaka Jurajovi Korcovovi. Kedže pôsobil na Konzervatóriu ako pedagóg, malá som príležitosť zoznámiť sa s historickými nástrojmi nie len ako poslucháč. Počas štúdia som mala z dejín

hudby sice teoretické informácie o gotickej a renesančnej hudbe, ale príležitostí vidieť a počuť autentické nástroje a interpretáciu skladieb na týchto nástrojoch naživo bolo veľmi málo. Až vďaka hlbšiemu poznaniu dobových nástrojov a hudby sa mi začali dávať naučené informácie do súvislostí.

JURAJ MITOŠINKA (J.M.): Pre mňa je veľkou cťou a zároveň potešením spolupracovať s kolegami zo súboru Corna Musica. Okrem toho, že si ich všetkých veľmi vážim ako profesionálnych hudobníkov, rozumieme si aj z ľudskej stránky. Príležitostne hrávam s rôznymi súbormi špecializujúcimi sa na interpretáciu dobovej hudby, ale väčšinou ide o orchestrálné a vokálno-instrumentálne diela. So súborom Corna Musica je to iné už len z pohľadu obsadenia – sme len štyria a hra každého z nás je fyzicky exponovaná takmer nepretržite.

**Nikola sa okrem štúdia hry na fagote venuje aj hre na replikách dychových dobových nástrojov z 13.–17. storočia, Juraj je**



(foto: D. Godár, archív HC)

**profesionálny fagotista, no okrem toho je aj neúnavným bádateľom v stavbe historických nástrojov – zrekonštruoval viacero typov renesančných dychových nástrojov, niektoré poznatky má dokonca aj patentované. Aký bol vás prvý historický nástroj, odkiaľ vaše nástroje pochádzajú, odkiaľ čerpáte poznatky, ako majú vyzeráť a znieť a ktorý z nich považujete za najvýnimočnejší?**

J.K.: Môj prvý historický nástroj bol postavený v roku 1986 v Prahe. Je to altový krummhorn, ktorý som za vyše tri desaťročia popreraľ.

júce miesto v rodine dulcianov, z čoho máme veľkú radosť. Ťažko je odpovedať na otázku, ktorý nástroj považujem za najvýnimočnejší. Každý nástroj je zvukovo, farebne a interpretačne jedinečný, ale tak už to pri dychových nástrojoch je. Preto sa snažíme poslucháčom na koncerte predstaviť čo najväčšie množstvo zvukových kombinácií, a tým im nechávame priestor predstaviť si, ako hudba v období

gotiky a renesancie mohla znieť.

■ **Ivan upravuje skladby dávnych historickej období. Aká je proveniencia tejto hudby, kde nachádzate notové záznamy, a prečo považujete za dôležité, aby sa dnes ľudia zoznamovali so starou hudbou?**

J.K.: Najviac sa snažíme hrať domácu tvorbu a potom skladby z Česka a Poľska, ale hráme aj bežne známy repertoár gotiky a renesancie. Nájsť notové zdroje z tohto obdobia už v súčasnosti nie je problém, pretože sú vydavateľstvá,

interpretáciu. Tú je možné docieliť len na pôvodných nástrojoch a s využitím dobovej interpretačnej techniky. Za tým je celá veda – stavba, technika hrania, ladenie, zdobenie. Aký je pomer medzi teóriou, ktorú musíte do hrania pretaviť, a vašim „osobným vkladom“?

J.K.: Každá doba má svoje charakteristické zvuky a len tie dokážu hudobné umenie danej doby oživiť. Je to hudba v pôvodnom znení bez titulkov. Je pravda, že táto hudba sa dá hrať aj na súčasných nástrojoch, ale tak ozajstné brány histórie zostanú zatvorené a ducha tohto obdobia sa nepodarí oživiť. Vyhýbame sa teórii, ktorá sa učí na našich školách, pretože je odtrhnutá od reality. Zameriavame sa skôr na dobové traktáty a kritické hudobné edície.

■ **V dnešnej dobe, žiaľ, väčšina detí pozná hudobné nástroje poväčšine z učebníčí na hŕávok. Hudobné nástroje z obdobia gotiky a renesancie, na ktorých hráte vy, sú zrejme úplne neznáme. Vo vašom hudobnom projekte ponúkate mladému publiku prehliadku dobových, najmä drevených dychových nástrojov. Aké zaujímavé hudobné nástroje môžu mladí poslucháči na vašich koncertoch vidieť a počuť?**

J.K.: Presne tak. Nástroje, na ktoré hráme, sú v dnešnej dobe u nás neznáme, a to nielen



N. Ovčarovičová (foto: D. Godár, archív HC)



(foto: archív súboru)

Nástroje pochádzajú od viacerých výrobcov. Pôvodne som na kvalitné nástroje nemal finančie, tak som ich kupoval od českých výrobcov a sám som ich prestavoval. Až neskôr som si mohol dovoliť kvalitné majstrovské nástroje. To, ako majú nástroje znieť, sa dozvedáme z nahrávok a koncertov, a to, ako majú vyzeráť, poznáme z dobových vyobrazení, z múzeí, teda dobových zápisov a opisov.

N.O.: Mojím prvým nástrojom bol šalmaj, s ktorým sme sa pekne potrapiili, kým sme ho dali do hrajúceho stavu. Neskôr k šalmaju pribudol altový dulcian, ktorý doplnil chýba-

ktoré sa vydávaním takéhoto notového materiálu zaoberajú. Hudba gotiky a renesancie nemá pevnú inštrumentáciu, takže pri dodržaní dobových konvencí môžeme hrať hudbu vokálnu, sláčikovú alebo klávesovú. Zoznamovať sa so starou hudbou je, samozrejme, potrebné, pretože poznávanie tohto umenia mení celkový pohľad na danú epochu. Historia magistra vitae a hudba je syntéza poznania každého historicko-estetického obdobia.

■ **Na svojich koncertoch sa snažíte sprostredkovať poslucháčom autentickú**

u detí. Aj koncerty pre dospelé publikum vždy dopĺňame o sprievodné slovo. Veľmi nás teší, že dospelé publikum si výklad pýta s rovnaným nadšením ako deti.

Naše hudobné nástroje sa nedajú kúpiť v obchode a na Slovensku sa ani nevyrábajú, ani sa na ne neučí hrať. Boli to nástroje typické pre magnátsku aristokratickú spoločnosť. Hudobníci združení v hudobných cechoch hostovali aj na našom území. Hra na týchto dychových nástrojoch je veľmi náročná a trvá veľmi dlho, kým hráč dosiahne profesionálnu úroveň hry. Hráči na strunových a klá-

→ vesových nástrojoch oproti nám dosiahnu majstrovstvo v hre ovela rýchlejšie. Znamená to, že práca v historickom dychovom telese si vyžaduje úplne iný systém. Práve tieto nástroje však navodzujú spomínanú pompéznú a slávnostnú atmosféru. Mladí poslucháči môžu počuť na našich koncertoch zaujímavé nástroje, akými sú šalmaje, pumorty, dulciany, rauschpfeiffe, krummhorn, traverso, zobcové flauty či gemshorn.

■ Sprievodné slovo projektu *Kráľovská hudba gotiky a renesancie* je bohaté nielen na informácie o samotných hudobných nástro-

ľahké vedieť udržať pozornosť osemdesiatich detí na výchovnom koncierte. Vyžaduje si to naozaj skúseného rečníka. Sprievodné slovo musí byť nielen fundované, ale aj zaujímavé a nenásilne vtipné, čo, samozrejme, vyplýva zo situácie.

■ Počas svojej profesionálnej kariéry ste mali príležitosť precestovať mnoho krajín. Ako sa v zahraničí pristupuje k hudobnému vzdelávaniu detí a mládeže v oblasti starej hudby?

J.K.: V zahraničí sa pre milovníkov tejto hudby usporadúvajú rôzne kurzy a semináre.

vyše dvadsať odborných škôl, ale „problematické dychové nástroje“ sa na nich, žiaľ, nevyučujú. Radi by sme spolupracovali aj s inými hráčmi, no finančné podmienky nám príliš neumožňujú, aby sme mohli pozvať napríklad niekoho zo zahraničia.

■ Ktoré aktivity považujete v rámci rozvoja hudobného vzdelávania za klúčové? Ako vnímate postavenie súboru *Corna Musica* v šírení historicko-hudobnej osvety a aké sú vaše plány do najbližšej budúcnosti?

J.K.: V spolupráci s Hudobným centrom alebo inými hudobnými inštitúciami by sme



J.Korec (foto: D. Godár, archív HC)

joch, ale aj na nevyhnutné historické súvislosti, v rámci ktorých sa tieto nástroje používali. Je to naozaj rozsiahla a náročná téma. Ako na ňu reagujú deti v publiku? Rozumejú historickým súvislostiam? Akú máte spätnú väzbu od učiteľov?

J.K.: Reakcia poslucháčov na naše sprievodné slovo je pozitívna. Svojím výkladom sa snažíme doplniť poznatky z oblasti umenia, histórie, literatúry, ale aj zemepisu. Slovný výklad, samozrejme, prispôsobujeme veku poslucháčov. Spätná väzba od učiteľov je rovnako pozitívna. Máme skúsenosti s rôznymi vekovoými kategóriami žiakov, no rozhodne nie je

Sú krajiny, kde je možné hudbu gotiky a renesancie vyštudovať na vysokých hudobných školách a akadémiach. Na Slovensku sa sice hudobné kurzy usporadúvajú, ale v tejto oblasti je ich v porovnaní so zahraničím ovela menej.

■ Problematikou interpretácie historickej hudby sa všetci zaoberáte už niekoľko rokov. Ako hodnotíte prostredie pre jej rozvoj na Slovensku? Spolupracujete aj s ďalšími odborníkmi na hudbu 13.–17. storočia?

J.K.: Na Slovensku je situácia pre rozvoj takéhoto umenia zatial veľmi nepriaznivá. Je tu

chceli propagovať hudobné umenie gotiky a renesancie v autentickom prostredí. Chceli by sme na hradoch, zámoch, v kostoloch a v historických mestách založiť tradíciu koncertov hudby 13. až 17. storočia. Naše plány do budúcnosti sú najmä rozšíriť obsadenie a inštrumentárium súboru tak, aby sme mohli hrať aspoň štvorhlásné skladby. Pevne veríme, že sa naše publikum na koncertoch bude rozrastať o nových záujemcov o hudbu, ktorú chceme predstaviť. Máme pocit, že sa na nás šťastie trochu usmialo a v spolupráci s Hudobným centrom sa podarilo zorganizovať niekoľko úspešných koncertov.

## Muzikál lásky

Ubehlo niekoľko dní a my

sme ešte stále plní emócií z dvoch premiérov muzikálu *Studňa lásky* v podaní „Umelcov z Istrijskej“ – žiakov Základnej umelcnej školy na Istrijskej 22, ktoré prebehli v piatok 15. 3. a v sobotu 16. 3. 2019 v DK Dúbravka.

Autorom hudby muzikálu je **Ludo Kuruc**, textov piesní **Rišo Bónde**. Scénár napísal pedagóg ZUŠ **Mgr. art. Ján Dúbravský** podľa rovnomennej literárnej predlohy Joža Nižnánskeho. Divákövi podáva v novodobom šate príbeh lásky Omara a Fatimy z prostredia Trenčianskeho hradu, kde sa Fatima dostala do zajatia a slúžila u palatína Štefana Zápoľského a jeho manželky Hedvigi Tešínskej. Turecký kupec Omar sa rôznymi darmi snažil vykúpiť Fatimu z otroctva, ale nič nezaujalo palatína viac ako príslub Omara, že na trenčianskej skale vykope studňu a týmto činom Fatimu vyslobodí.

V muzikáli sa snúbi pútavý príbeh s chytľavými melódiami. Každá hlavná postava má svoju charakteristickú pieseň. Rolu krehkej a nežnej Fatimy altenovali muzikálovo

skúsená **Kristína Neczliová** a študentka spevu **Michaela Štefanovičová**. Vynikajúci **Martin Hutta** (Omar) bol veľmi presvedčivý spevácky aj herecky. Hedvigu, panovačnú a chamtivú paniu Trenčianskeho hradu s rockovým „drive“, perfektne zaspievali a herecky stvárnili **Silvia Sekáčová** a **Zuzana Maderová**. Postavy rapového a hiphopového „drsníaka“ Zápoľského sa vynikajúco zhstil **Adam Pokluda**, ktorý svojimi tanecnými kreáciami nenechal nikoho v pokoji. Postavy veliteľa stráže Ambróza (**Dalibor Putala**) a Dvorného Šaša (**Kvido Pokluda**) sice nespievali, ale herecké výkony oboch protagonistov nezaostávali za ostatnými predstaviteľmi. Zdanlivý „hudobný gulás“ okorenil Ludo Kuruc dobovými tancami a orientálnymi ponáškami. Strhujúci efekt podčiarkla živá hudba ZUŠ – dychový orchester FOR Bratislava, sprevádzajúci piesne, a komorný súbor Allegro, ktorý štýlovo zahral dobové tanecné skladby.

Do projektu sa zapojilo celkovo 70 účinkujúcich: súčasní i bývalí žiaci alebo dlhoroční spolupracovníci ZUŠ z literárno-dramatického odboru (herci), hudobného odboru (spievané

hlavné postavy, spevokol **ZUŠkárik**, orchester **FOR Bratislava**, komorný súbor **Allegro**), žiaci-ky tanecného odboru a pedagogičky výtvarného odboru, ktoré vytvorili kulisy, rekvizity a scénu. Prípravnú fázu priebežne dokumentovali žiaci audio-multimedialnej tvorby. Za prípravu muzikálu stoja pedagógovia ZUŠ, ktorým patrí veľké podakovanie: **Ján a Mária Dúbravskí** (rézia, scenár a naštudovanie), **Ľudmila Hudcová** a **Zuzana Hollósiová** (spev), **Júlia Pokludová** (zbor), **Adriana Tancošová** (tanec), **Barbora Podolinská**, **Marián Hlavačka**, **Jozef Jánošík** (Allegro), **David Krajčí**, **Vladimír Dianiška** (FOR Bratislava), **Marieta Fupšová**, **Monika Rahlová** (vo- kály), **Anna Horváthová**, **Tatiana Kuzmová**, **Patrícia Pálešová** (scéna a rekvizity). O zvuk sa postaral **Martin Chovanec**. Kostýmy pre účinkujúcich navrhla a ušila **Marta Miler**.

Veľkou morálou a finančnou oporou boli samotní rodičia účinkujúcich. Všetkým, ktorí nám verili a naše snaženie podporovali, úprimne ďakujeme.

Najbližšia repríza muzikálu *Studňa lásky* sa uskutoční 3. 5. 2019 o 18:00 v DK Dúbravka.

**Júlia POKLUDOVÁ**

## Zborové umenie z operného javiska

Nie je zvykom, aby boli v Bratislave koncerty operných zborov, navyše iba s klavírnym sprievodom. Ak jeden takýto bol, a hneď s mimoriadnym záujmom obecenstva (zaplnilo 600-miestnu kapacitu Veľkého koncertného štúdia Slovenského rozhlasu v Bratislave), je to len naplnenie dopytu po podobných udalostiach. Názov prvého nedelňného projektu bol *Slávne operné zby z pera majstrov romantizmu* (24. 3.) a záštitu nad ním prevzal ochotne a chvályhodne nás Peter Dvorský. Producentom bolo občianske združenie **Opera Slovakia**. Dirigentom a dramaturgom vystúpenia takmer 50-členného speváckeho kolektívu, zloženého z umelcov zboru Opery SND, bol **Ladislav Kaprinay**, od sezóny 2013/2014 druhý zbormajster Opery SND, ktorý koncertom zavíšil doktorandské štúdium na VŠMU.

Zbor spieval v akusticky nie najideálnejšej (rozľahlej, kobercami i sedadlami zvukovo „zmäkčenej“) koncertnej sále, určenej najmä na nahrávanie orchestrálnych snímok. Toto sa podpísalo na menšom zvuku zboru, ktorý až po prestávke, v priestorovo rozohranej scéne z Bizetovej opery *Carmen* (viac v popredí koncertného pódia), zaznel oveľa bohatšie, plne. Celý program sprevádzala kvalitná korepetítorka **Petra Mazúchová**. Klavír však nemohol nahraditi orchestrálny sprievod, ktorý je zvukovým „obalom“ sólistov i zboru. A tak sa počas dvojhodinového programu odhalili plusy i mínusy zboru, ktoré treba bráť ako realitu i sebauviedomenie si telesa, potrebné k jeho ďalšiemu rastu. K plusovým znamienkam patrí pomerná hlasová vyrovnanosť a farebnosť mužskej skupiny zboru,

k mínusom menší počet ženských hlasov, ich nedostatočná mäkkosť vo výškach a kde-to intonačná nepresnosť. Uvedomujem si náročnú opernú prevádzku i nízke platové ohodnotenie zborových umelcov v SND, ktoré nemotivuje, ale skôr ubíja počet členov a ich aktivity. Tým viac treba oceniť ochotu operného zboru zúčastniť sa na otváracom ročníku tohto zborového projektu.



Slávne operné zby z pera majstrov romantizmu (foto: Z. Hanout)

Vo vstupnom choráli a dvojzbore z Mascagniho *Sedliackej cti* (*Regina Coeli – Innegiamo al Signor*) spoluúčinkovala aj operná sólistka **Michaela Šebestová**. Svojím farebným magickým hlasom dodala číslu scénickú atmosféru. Zmes piatich zborov z Pucciniho *Turandot*, ktoré nie sú poslucháčom také známe ako špičkové árie tejto opery, možno rezonovali menej. Zato vždy úspešné *Va pensiero* z Verdiho opery *Nabucco* povzbudilo obecenstvo v nadšenom ohlase. Úvodná scéna zboru z Verdiho *Otella* zaznela s barytonistom **Romanom Krškom** (*Otello*)

a s účasťou členov zboru: **Jiřím Zouharom** (*Cassio/Roderigo*), **Martinom Ešekom** (*Montano*) a **Dmytrom Dubrovským** (*Jago*) – s neprehliadnutelnou prieraznosťou i zanietením sólistov.

Sláčiky na koncerte zastúpilo kvarteto, zosta-vené z mladých členov orchestra SND. Zahrali dobre zladené a precítene *Intermezzo zo Sedliackej cti*, ale aj menej sústredené *Intermezzo* z Bizetovej suity *Carmen*. Do grande finale z Verdiho *Aidy* nastúpil nielen operný zbor, ale aj sólisti. Okrem plne koncentrovaného zboru zaujali prierazný, jasný, čistý, krásny, ale ešte nie na Aidu vyzretý hlas **Kataríny Flórovej**, per- spektívna Amneris v podaní Michaely Šebestovej a istý Amonasro v podaní mäkšieho barytónu Romana Krška. Už spomínanú rozohranú zborovú scénu z Bizetovej *Carmen* (*Zuniga – Roman Krško*) vystriedala introvertná nálada záverečného zboru z Mu- sorgského opery *Boris Godunov*. Číslo *Plače, plače lúdie* napriek pianissi- mom dominujúcej dynamike zapôso- bilo ako jedno z najsilnejších a najvy- pracovanejších. Koncert finalizovali *Polovecké tance* z Borodinovej opery *Knieža Igor*, kde okrem sprievodného orchestra chýbal aj väčší zbor. Ladislav Kaprinay vniesol do programu istotu. Jeho presné a jasné gestá vnesli pri- meranú náladu i vhodne poňaté dynamické zmeny. Svojím zjavom pôsobí Kaprinay ele- gantne, bez zbytočných vonkajších efektov. Je to mladá krv zborového dirigovania, ktorú vychovali skvelá pedagogička Blanka Juha- ťáková, ale aj dlhoročný hlavný zbormajster Opery SND Pavol Procházka.

**Terézia URŠÍNYOVÁ**

# O riziku, ktorý priniesol zisk

**Slovenské operné predstavie ovládla slávna dráma o láske a žiarlivosti. Banskobystrický a košický dom ponúkli divákom jedinečnú príležitosť: v krátkom časovom odstupe sponzorovali obe najznámejšie operné verzie Shakespearovo Otella. Tri týždne po košickom uvedení Verdiho diela (recenziu sme priniesli v minulom čísle) zaznala v Banskej Bystrici v slovenskej premiére rovnomená lyrická opera od Gioachina Rossiniho.**

Sujet Rossiniho *Otella* (1816) sa výrazne líši od pôvodného dramatického textu, aj od slávnejšej Verdiho opery (1887). Libreto Francesca Mariu Beria si zo Shakespearovej hry viac-menej len vypozičalo ústredné postavy (Otello, Desdemona, Jago, Emilia, Rodrigo) a motív žiarlivosti. Zmenilo sa geografické situovanie príbehu (celý dej sa odohráva v Benátkach), aj spôsob odvájania dramatického konfliktu. U Rossiniho stojí proti víťaznému veliteľovi Otellovi nielen podlý Jago, ale tiež syn benátskeho dôža Rodrigo, ktorý je zamilovaný do dcéry senátora Elmira, krásnej Desdemony. Tá sa však už tajne stala Otellovou ženou. Rodrigo sa po ťažkom vnútornom boji ušľachtilo vzdáva nároku na jej ruku, no dráma napriek tomu speje k tragickejmu koncu, zapríčinenému Otellovou žiarlivosťou. Nástrojom intrigy nie je v tomto prípade šatka, ale milostný list s pramienkom vlasov: Desdemona ho adresovala Otellovi, Jago mu ho však podsunie ako jej vyznanie Rodrigovi.

Od Verdiho opery, ktorou maestro dovríšil vývoj od romantickej belcantovej opery k struhujúcej dráme s dôsledným psychologickým prekreslením postáv, sa Rossiniho *Otello* líši aj svojím lyrickým charakterom a redukciou dejových peripetií v prospech vypäťich vokálnych čísel. Podľa niektorých výkladov je práve toto hlavným dôvodom, prečo sa Rossiniho verzia uvádzala omnoho zriedkavejšie než tá Verdiho. Čosi pravdy na tom zrejme bude. Je to však len jedna strana mince. Tou druhou je extrémna prevádzková náročnosť Rossiniho diela, ktoré predpokladá neobvyklú koncentráciu troch mimoriadne disponovaných tenoristov a jednej špičkovej sopranistky s koloratúrnymi dispozíciami. Skutočnosť, že si na toto nelahké zadanie trúfala ako prvá v dejinách slovenského profesionálneho divadla práve naša najmenšia operná scéna, budila (priznajme to na rovinu) značné obavy. Banskobystrčania však vyrazili dych aj najväčším pochybovačom. Ich *Otello* je jednoducho zážitok. A to v prvom rade práve pre ten malý zázrak, že sa im podarilo naplniť jeho spevácke nároky.

Meno čínskeho tenorista **Zi-Zha Gua** je na Slovensku i v Európe úplne neznáme. Mladý umelec po štúdiu na konzervatóriu v Šanghaji (2009–2014) pokračoval vo vokálnom vzdelávaní na milánskom konzervatóriu, ktoré absolvoval minulý rok. Banskobystrický Otello patrí k jeho prvým veľkým postavám, čo znie v kontexte skvelého vokálneho výkonu aj suverénnej hereckej kreácie doslova neuveriteľne. Zi-Zha Guo je nielen majitelom pevného, kovovo lesklého tenoru s neohrozenou,

štavnatou a plno znejúcou vysokou polohou (hovoríme o rozsahu prechádzajúcom nad vysoké cé), ale aj interpretom s citom pre špecifickú delikátnu rossiniovskú štýlu. Podľa sufléra banskobystrickej opery sa snaží vybudovať si repertoár a presadiť sa na európskych scénach. Bezpochybne si to zaslúži.

Druhým vokálnym esom banskobystrickej inscenácie je sopranistka **Mariana Hochelová**, ktorá k poctivo odspievaným koloratúram Desdemony pridala aj sluch hladkajúce znelé piana a pekný timber hlasu – v strednej polohe vláčne mäkký, vo výškach žiarivo zvonivý. Presadiť sa popri tenoristovi Zi-Zhaových kvalít predstavovalo pre jeho ďalších „fach-



Zi-Zha Guo (Otello), M. Hochelová (Desdemona) (foto: J. Lomnický)

kolegov“ titanskú úlohu. Výborne v nej obstála **Dušan Šimo**, vybavujúci Rodriga jasným tónom, dobrou technikou a chvályhodnou vokálnou kultúrou. V ústrednej tenorovej trojici sa trochu strácal **Peter Malý** (Jago), ktorého materiál má zatial komorný volúmen aj málo osobitú farbu, v každom prípade interpretačne vyladené predstavenie výraznejšie nehendikepoval. Žiaľ, rovnaké konštatovanie sa nedá vyslovíť o domácom basistovi **Ivanovi Zvaríkovi** (Elmiro), ktorého veľký, no málo kultivovaný hlas narúšal zvukovú súhru sólistického ansámlu. Sexteto dejovo výrazných postáv doplnil ďalší objav banskobystrickej opery – mladá mezzosopranistka **Jarmila Balážová** (Emilia) so zamatovo vyrovnaným, vrúcneným materiálom. Orchester pod vedením skúseného dirigenta **Mariána Vacha** sa s náročnou partitúrou vyrovnal statočne a – odhliadnuť od problematickejšej dychovej sekcie (najmä prvá horná) – potvrdil svoju schopnosť zdolať aj najnáročnejšie výzvy.

Ak hrala na premiére banskobystrickej *Otella* prímo hudobná (predovšetkým spevá-

ka) zložka, nebolo to preto, že by sa divadelná podoba inscenácie nevydarila. Naopak – *Otello* sa zapíše k najlepším prácам **Andreym Hlinkovej** v jej doterajšom česko-slovenskom režisérskom pôsobení. Spoločne so scénikou výtvarníčkou **Miriámom Struhárovou** a známym módnym návrhárom **Borisom Hanečkom** vytvorili vizuálne príťažlivú a, odhliadnuť od drobných rušivých detailov (napr. pseudorealistickej Desdemono „hranie“ na plastovej harfe), dobre fungujúcu inscenáciu. Odohráva sa na asketicky riešenej scéne s priesvitným plastovým mobiliárom, na ktoréj efektne vyniknú farebne štylizované kostýmy dobových strihov. Hlinkovej aranžmány zohľadňujú vokálnu náročnosť partov, no zároveň vďaka fungujúcim vzťahom medzi postavami udržujú dramatické napätie i divákovu pozornosť. Nejde súčasťou o žiadne veľké „psychologizovanie“, no aj tak je z režie zrejmé, že Desdemona je v tomto príbehu nešťastnou obeťou. Vlastný otec ju berie ako cenný tovar, no ani u vyvoleného muža nenachádza oporu – je to žiarlivý, brutálny divoch, ktorý si ventiluje frustrácie z toho, že ho vysoká spoločnosť odmieta. Najvydarenejšou časťou inscenácie je jej záver (aj v samotnej Rossiniho partitúre ide o miesto, ktorého kvality dosahujú – ba možno i prevyšujú – finále rovnomeného Verdiho diela). Desdemona po dramatickom zápase s Otellom umiera vo vani a vrah ju prikryje bielym tylovým závojom. Keď

mu vzápäť prichádza Rodrigo zvestovať smrť Jaga, ktorý sa ešte stihol priznať k hanebnej intrige, a Elmiro prijíma dcérinhu manžela, Otello už môže pred ich zdesenými očami len odkryť závoj z plastovej kade zaliatej modrou krvou a sám sa prebodnúť.

Je možné, že časť divákov bude o tento struhujúci koniec ukrátená. Banskobystrický súbor totiž naštudoval obe varianty Rossiniho finále – tragickej i šťastnej. Možno si diváci v niektorý večer zvolia pri hlasovaní nikde neuvádzaný happy end z revidovanej rímskej verzie diela. No usudzujúc podľa premiérového zážitku, boloby to asi trošku na ich škodu.

Michaela MOŽIŠOVÁ

Gioachino Rossini: *Otello*  
Dirigent: Marian Vach  
Zbormajster: Ján Procházka  
Scéna: Miriam Struhárová  
Kostýmy: Boris Hanečka  
Rézia: Andrea Hlinková  
Premiéra v Štátnej opere Banská Bystrica 16. 3.

VIEDEN

## Mariss Jansons v Musikvereine

Bolo to opäť vďaka veľkorysosti usporiadateľov abonentného cyklu Gesamtkunstwerk, že časť auditória v Zlatej sále viedenského Musikvereinu mohli na koncerty v nedeľu 17. 3. zaplniť aj návštevníci z Bratislavky. Ponuka bola opäť exkluzívna: Symfonický orchester Bavorškého rozhlasu so žijúcou dirigentskou legendou Marissom Jansonsom, program osvedčený, hoci kombinácia Symfónie z Nového sveta so Svätením jari mala príchut' ľahkej bizarnosti. Nezlučiteľnosť estetik neskorého

mäkkému nasadeniu a flexibilite dynamiky (najmä vo vynikajúcich sláčikových skupinách) nadobúdali prekvapivé a neopočúvané tvary. V niektorých okamihoch Jansons dokonca neváhal celkom potlačiť sprievodné hlasy, aby vynikli kontúry melódie, čím sa automaticky zjavili akoby v novom svetle. Bolo to možno na hranici toho, čo dovoľuje partitúra, no týmto postupom nechýbala muzikalita a akoby inherentná hudobná logika. Na druhej strane, orchester okrem obdivu-

markantnejšie. V predtuchách blížiacej sa jari možno nebolo všetko stopercentne dokonalé (pamätným sa stalo „upísknutie“ Es-klariнетu), zdanivo improvizáčny charakter hry drevencových dychových nástrojov v úvode však patrí k povahе tohto diela. Povestná nemecká tvrdošť prišla čoskoro k slovu a dirigent s ňou zručne zaobchádzal ako s účinným výrazovým prostriedkom. Koncepciu diela mal Jansons dokonale premyslenú a bezvýhradne ju dokázal tlmočiť orchestru. Nebola to koncepcia Svätenia ako baletu, teda sledu v podstate nezávislých hudobných epizód sprevádzajúcich tanecné kreácie, ale ako symfonického diela určeného v prvom rade na počúvanie.



M. Jansons (foto: P. Meisel)

Dvořáka a dravého mladého Stravinského však mohol čiastočne obrúsiť interpretačný vklad lotyšského dirigenta, Karajanovho žiaka a Mravinského asistenta, a špičkového nemeckého orchestra. To bol hlavný dôvod, prečo boli vo vypredanej Zlatej sále preplnené aj miesta na státie.

Zaujímalo ma, či dirigent takejto kategórie dokáže byť v diele natoľko známom a obohnanom, akým je posledná symfónia Antonína Dvořáka, originálny, alebo staví na brilantný a dokonale pripravený výkon, ktorý sice poteší, no nič zásadné neobjaví. Potešením bolo, že predsa len dokáže. Jansons si dal veľmi záležať na dynamickom tieňovaní a práci s hudobným časom. Tým vynikala hned 1. časť s pozorne a detailne pripravenými formuláciami notoriicky známych melodických myšlienok, ktoré vďaka mimoriadne

hodnej zvukovej mäkkosti a hebkosti dokázal prejaviť aj dávku „germánskej“ tvrdej sily (v bicích a plechových nástrojoch), čo značne rozšírilo jeho výrazovú škálu. Nádherne a pútavo bolo vystavané slávne *Largo*. Ostávalo žasníť nad tým, v akom pianissime ešte dokáže znieť anglický roh – pri zachovaní integrity frázovania, cítenia melodickej klenby a adekvátneho výrazu. Skvelo sa predviedli aj ostatní hráči na dychových nástrojoch a až po záverečné dva „výdychy“ tria kontrabassov tu v každom okamihu bolo čo sledovať. Počnúc scherzom bol už interpretačný obraz bližší zabechnutým konvenčiam: skvelý, odúševený a v každom ohľade profesionálny hráčsky vklad, no už menej originality a vynachádzavosti.

V ikonickej Stravinského partitúre sa mohli hráči na dychových nástrojoch predviesť ešte

S jasnom gradačnou krvkou nasmerovanou k záverečnému *Posvätnému tanču (Vyvolenej)*, teda akoby v duchu „starej dobrej“ ruskej školy, no hudobne funkčne a logicky. Bolo to poňatie trocha cudzie pôvodnému určeniu diela, no z hudobného hľadiska absolútne legitímne a v rovine estetického zážitku hlboko obohacujúce.

Koncert mal ešte dve výrazné estetické „odbočky“ vďaka dvojici prídavkov: Najprv to bol nádherne kreovaný Sibeliov *Valse triste*, potom pozdrav Viedenčanom od dirigenta, ktorý tu pred niekoľkými rokmi viedol populárny Novoročný koncert v podobe galopu *Liebesbotschaft* Johanna Straussa mladšieho. Prvý mentálne uspokojil oveľa viac a mohlo zostať pri ňom, orchester však v každej zo svojich rolí obstál vynikajúco.

Robert KOLÁR

## MILÁNO

# Postapokalyptická Chovančina

Jednou z najočakávanejších premiér aktuálnej sezóny v Teatro alla Scala v Miláne bola inscenácia Musorgského Chovančiny v koprodukcii s Mariinským divadlom v Petrohrade. V súvislosti s menom dirigenta Valerija Gergieva bola mimoriadna kvalita hudobného naštudovania viac-menej zaručená; o to väčšie očakávania smerovali k talianskemu režisérovi Mariovi Martonemu a jeho koncepcii.

O máloktojom hudobnom skladateľovi by sa dala s takou suverenitou a bez váhania použiť zmienka o mimoriadnej originalite, ako o Modestovi Musorgskom. Jeho operné drámy *Boris Godunov* a *Chovančina* sú vlastne v rozpore so všetkým, čo sa doby svojho vzniku v opere vytvorilo. Napriek tomu, že zobrazujú historické udalosti spred niekoľkých storočí, ich účinok je ohromujúci dodnes. Musorg-

hrdinu vlastne ani nemá. Musorgskij videl tento svet až mrazivo realisticky a bez ilúzii. Napriek tomu, že sa nedržal historickej reálnej, režisér **Mario Martone** skladateľov zámer podporil a rovinul vo vlastnej pesimistickej vizií. Dej umiestnil do bližšie nešpecifikovanej postapokalyptickej doby, ktorá však nesie aj určité atribúty našej súčasnosti (mobilné telefóny, televízne štaby, drony). Apokalypsa



*Chovančina* (foto: Teatro alla Scala)

ského hudbu označovali súčasníci za drsnú, nekultivovanú a ťažkopádnú, no z dnešného pohľadu je jasné, že aj v tom spočívala jej progresivita. Novátorstvo a originalita boli príčinami, že ani Musorgského priatelia jeho hudbe nerozumeli a aby jej „pomohli“, prepracovávali a znova inštrumentovali jeho diela. *Chovančina* zostala nedokončená. Dlhý čas sa hrávala úprava a finalizácia Nikolaja Rimského-Korsakova v romantickom duchu. Existuje verzia finále Igora Stravinského, ktorý sa snažil bezútečnosť opery v závere trocha zmierniť. Inštrumentácia Dmitrija Šostakoviča je zrejme najautentickejšia, svoju drsnosťou sa najviac približuje k pôvodnému Musorgskému zámeru. Príbeh opery líči bezútečnú a neprehľadnú situáciu v Rusku na úplnom počiatku vlády cára Petra Veľkého, v tom čase ešte dieťaťa bez reálnej politickej moci. *Chovančina* je opera v pravom slova zmysle politická, jej obsahom je boj o moc medzi niekoľkými silami vedenými charizmatickými vodcami, ku ktorým sa pridáva dezorientovaná ľudská masa. Kladného

tu mohla byť dôsledkom vojny, ale aj ekologickej katastrofy. V ruinách budov sa vodcami manipulovaný ľudský dav snaží prežiť. Jeho priažeň iracionálne smeruje raz k náboženskému vodcovi Dosifejovi, inokedy k vodcovi Strelcov Chovanskému. Na zväčša chladnej monochromatickej scéne **Margherity Palli**, studenej a sivej, ktorá sa úspešne vyhýba banálnej aktualizácii, sa viačkrát objaví zjavenie elegantnej cárovnej-regentky Sofie s dvomi malými bratmi. Z nich jeden je predurčený na to, aby sa stal Petrom Veľkým. Tmavé zimné kostýmy **Ursuly Patzakovej** podporujú atmosféru chladu; rovnako ako „filmové“ svetlá **Pasqualeho Mariho**. Rešpektujúc epické napätie požadované Musorgským komponuje vizionár Martone politické, sociálne a náboženské kolízie, z ktorých môže vzniknúť len ďalšia katastrofa. Kompozícia scén často odkazuje na filmových velikánov: Andreja Tarkovského (*Stalker*), Ridleyho Scotta (*Blade Runner*) a záverečné apokalyptické dejstvo s približujúcim sa planétou na Larsa von Trieria (*Melancholia*). Režisér bravúrne

vyriešil scénu vraždy Ivana Chovanského: počas tanca perzských otrokýň, ktoré nahradil prostitútkami, sa medzi nimi ocitne zjavenie regentky Sofie a tá vodcu Strelcov sama zastrelí. Martone skúsene zdynamizoval množstvo statických obrazov vďaka mimoriadnej pozornosti, ktorú venoval práci so spievajúcimi hercami. Veľmi dobre ovláda, čo znamená gesto a pohľad, vie účinne nasmerovať a presúvať zbor s komparzom. Výsledkom je skutočne strhujúca a znepokojujúca dráma.

La Scala uviedla Šostakovičovu verziu Musorgského *Chovančiny*. Pre mimoriadne kompetentné hudobné naštudovanie **Valeria Gergieva** možno použiť iba superlatív. Je to už jeho druhá *Chovančina* v La Scale (prvá 1998) a opäť dokonale naplnila všetky očakávania. Dirigent venoval dielu mimoriadnu starostlivosť a precíznosť, sugestívne pracoval s drsnými a tmavými farbami Šostakovičovej inštrumentácie, budoval dramatické napätie, ktoré účinne podčiarkol kontrastom melancholických momentov a ruských ľudových témy. Vynikajúco hrajúci orchester mu bol suverénnym partnerom. Takisto zbor pod vedením **Bruna Casoniho** podal strhujúci výkon. Spevácke obsadenie zostavené z ruských operných hviezd bolo asi najlepšie, aké si možno v súčasnosti pre *Chovančinu* predstaviť. Vokálne i herecky silný **Michail Petrenko** bol arrogantrým a nečakane mladistvo pôsobiacim Ivanom Chovanským, jeho syn Andrej v podaní **Sergeja Skorochodova** bol impulzívnym mladíkom s ostrým hlasom. **Jevgenij Akimov** veľmi dobre vystihol Golicina v komplexnej charakteristike diplomata. Špičkový výkon podala muzikálna **Jekaterina Semenčuk** ako Marfa so zamato-

vým homogénnym hlasom, hrajúca sa so vzrušujúcimi i s dojemnými frázami a nuansami – jej veštba v piesni v treťom dejstve boli vrcholnými číslami celého predstavenia. Závažným výrazom a mäkkostou temného basu sa prezentoval **Stanislav Trofimov** ako Dosifej. Vynikajúce boli oba soprány v postavách Emmy (**Jevgenija Muravieva**) a Susanny (**Irina Vaščenko**).

Nová inscenácia Musorgského *Chovančiny* z milánskej La Scaly je špičkovou produkciou, v ktorej sa ideálne snúbi premyslená, výtvarne pôsobivá a precízne zrealizovaná režijná koncepcia so strhujúcim hudobným naštudovaním a skvelým speváckym obsadením.

**Jozef ČERVENKA**

Modest Musorgskij: *Chovančina*  
Dirigent: Valerij Gergiev  
Rézia: Mario Martone  
Scéna: Margherita Palli  
Kostýmy: Ursula Patzak  
Svetelný dizajn: Pasquale Mari  
Premiéra v Teatro alla Scala Miláno 27.2.

## PRAHA

# Vrcholný debut

**S ohledem na dlouholetá plánování umělců se vedení České filharmonie podařilo získat ke společným koncertům ve Dvořákove síní Rudolfina jednoho z nejslavnějších dirigentů současnosti až na letošní sezónu. Již bývalý šéfdirigent orchestru Jiří Bělohlávek velmi usiloval, aby britský dirigent Sir Simon Rattle přijal nabídku k hostování u nejvýznamnějšího českého orchestru v Praze.**

V české metropoli **Sir Simon Rattle** dirigoval dosud jen zahraniční tělesa. Když byl šéfdirigentem Birminghamského symfonického orchestru, koncertoval v roce 1994 na Mezinárodním hudebním festivalu Pražské jaro v Rudolfinu, a když zastával post šéfdirigenta a uměleckého ředitele Berlínské filharmonie, zavítal s tělesem na stejný festival i v roce 2011. Tradiční slavnostní Prvomájový koncert Berlínských filharmoniků, který se koná každoročně v různých městech, dirigoval britský Maestro v roce 2013 ve Španělském sále Pražského hradu. Tehdy slavnostní hudební program patřil rovněž k mimořádným festivalovým událostem Pražského jara. Do Dvořákovy síně Rudolfinu se vrátil Sir Simon Rattle o rok později, kdy s orchestrem podnikl turné u příležitosti pětadvacátého výročí od Sametové revoluce a v české metropoli zahrál koncert na Klavírním festivalu Rudolfa Firkušného.

Před Českou filharmonií stanul Sir Simon Rattle poprvé až ve svých čtyřiašedesáti letech. Na koncertech, které se konaly ve dnech 27. 2.–1. 3. 2019, vystoupila i jeho manželka, proslulá mezzosopranistka **Magdalena Kožená**. Zájem o jejich vystoupení byl obrovský, ostatně k programu byl přizván také tenorista **Simon O'Neill** z Nového Zélandu, který si v minulých letech vybudoval renomé v nejprestižnějších divadlech a koncertních síních světa.

Sir Simon Rattle zastává v současnosti post hudebního ředitele Londýnského symfonického orchestru, ale nejvíce se proslavil v období vedení Berlínské filharmonie (2002–2018). Tehdy se s orchestrálními hráči stal Vyslancem dobré vůle charitativní organizace UNICEF, založil s nimi v Německu význačný vzdělávací program „Zukunft@Bphil“ a nahrával pro nový label Berliner Philharmoniker Recordings. Ve své kariéře ovšem natočil Sir Simon Rattle více než sedmdesát titulů pro EMI (nyní Warner Classics) a za své nahrávky pro různá významná hudební vydavatelství obdržel řadu prestižních ocenění. Stal se rovněž držitelem nejprestižnější ceny Grammy.

V Praze byly jeho koncerty s Českou filharmonií vyprodány. Již v době zkoušek byli mnozí orchestrální hráči nadšeni ze setkání se Sirem Simonem a s jeho přístupem. Nesmírně precizním, detailním, vstřícným a zpestřený britským humorem.

Koncertní program zahájila Česká filharmonie se Sirem Simonem Rattlem *Zlatým kolovratem*, symfonickou básní, op. 109 Antonína Dvořáka. Dílo z období vrcholné etapy

skladatelovy tvorby vycházelo námětově a tématicky ze sbírky básní *Kytice* Karla Jaromíra Erbena (1811–1871). Dvořák z krásné sbírky, jež stále patří ke klenotům Erbenových děl, zhudebnil baladu *Zlatý kolovrat* v roce 1896. Později také básně *Holoubek*, *Polednice* a *Vodník*. Česká filharmonie uvedla *Zlatý kolovrat* 8. 5. 1897 na koncertě Filharmonického spolku Besedy brněnské ve prospěch tamního českého divadla pod taktovkou Antonína Dvořáka.

Sir Simon Rattle nastudoval kompozici zpaměti a soustředil se na nesmírně plastické provedení dramatického příběhu díla. Charakteru balady vtiskl silnou gradaci výrazu a dokonce i poetičnost. Děj obdařil struhujícím espritem, přesností líčení situací, pestrou škálou barev a přesným zachycením atmosféry. Jeho interpretace s Českou filharmonií se stala výjimečnou. Přednes balady byl znamenitý.

Po Dvořákovi kompozici zazněla monumen-

tální skladba Gustava Mahlera *Píseň o Zemi*.

Mahlerovým východiskem ke kompozici

bylo sedm básní ze sbírky *Chinesische Flöte*,

V Čechách byla *Píseň o Zemi* poprvé uvedena 3. 4. 1913 v rámci třetího abonentního koncertu Nového německého divadla v nastudování dirigenta Alexandra Zemlinského se sólisty Mariou Philippou a Williamem Millerem. Z historie České filharmonie stojí jistě za pozornost provedení díla v Praze 21. 3. 1947 pod taktovkou Rafaela Kubelíka, kdy se skladba opět vrátila na repertoár po válečném období, během kterého byla Mahlerova tvorba stažena z českých dramaturgických plánů nejrůznějších orchestrů.

Dílo je prosyceno množstvím odstínů v orchestrálních a vokálních barvách. Po emotivní stránce je prodchnuto bohatostí výrazu. Sir Simon Rattle se koncentroval jak na snahu o krásné provedení díla, tak na nutné výrazové nuance a čistotu zvuku.

Orchestr hrál soustředěně, s radostí a se snahou o nejlepší výkon v souhře a sóloch.

Vokální část zahájil *Píjáckou písni o bídě* Země Simon O'Neill. Jeho deklamací a pěvecká technika byla 28. 2. perfektní. Pěvec zpíval s úchvatnou lehkostí, disponoval jasem a krásou barev hlasu. Zpíval s nadhledem, s milořádným respektem a s pokorou k textu. I písni *O mládí a Opilý na jaře* obdařil v charakteristice nejen vtipem a radostí, ale i jistou rezignací a melancholií.

Simon O'Neill se v současnosti řadí mezi nejlepší hrdinné tenory, zejména v operách Richarda Wagnera. Vystoupil na nejpřeminentnějších scénách světa a spolupracoval s mnohými proslulými mistry taktovky.



S. Rattle (foto: P. Hajská)

kterou vydalo v roce 1907 nakladatelství *Inselverlag* ve verzi přebásnění čínské lyriky do němčiny básníkem Hansem Bethgem. Vokální symfonické dílo skladatel dokončil v roce 1909. Později si však sólové party šesti písni původně určených tenoru a barytonu vyzádaly úpravy v kontrastních částech pro ženský a mužský hlas.

Charakteristickým rysem skladby se stalo Mahlerovo specifické mísení homofonní a polyfonní kompoziční techniky, durového i mollového tónorodu a využívání všech chromatických stupňů v harmonii. Paradoxně se kompozice stala jeho první symfonii složenou v podobě cyklu orchestrálních písni.

Mezzosopranistka Magdalena Kožená, která také spolupracovala s mnohými světově proslulými dirigenty a na komorních recitálech s věhlasnými klavíristy i v nejvýznamnějších koncertních síních, v Mahlerově vokální symfonii zpívala party *Osamělý na podzim*, *O kráse a Rozloučení*. Posluchačům zprostředkovala nádhernou interpretaci, plnou hloubky emocí i nuancí a vše korunovala vynikající pěveckou technikou.

Barevnost, orientální inspirace, imprese, exprese, lyrika a krása kantilén, učinily z díla erbovní klenot Mahlerovy tvorby. Sir Simon Rattle dovezl orchestr k vrcholnému výkonu.

Markéta JŮZOVÁ

## HEIDELBERG

# Bez viery v šťastný koniec

**Štošestdesiatročný Heidelberg**, ležiaci na polceste medzi Stuttgartom a Frankfurtom nad Mohanom, patrí k perlám Nemecka. Na turistických hviezdíkach mu pridáva malebné historické centrum s udržiavanou ruinou majestátneho hradu, na sympatheticnosti zase energia, ktorú mu vlievajú tisícky mladých ľudí študujúcich na slávnej univerzite.

Kultúrnym centrom mesta je budova na Theaterstrasse, sídlo operného, činoherného a tanečného súboru, filharmónie i divadla pre deti. V rokoch 2006–2009 prešla rozsiahlu rekonštrukciu, realizovanou aj vďaka veľkorysému daru od heidelberského rodáka Wolfganga Marguerrea (1941). Filantropovo meno dnes nesie hlavná divadelná sála, ktorá približne šiestim stovkám divákov ponúka maximálne pohodlie, vynikajúcu akustiku a príjemný vizuálny zážitok z vokusne riešeného interiéru.

Pestrá dramaturgia aktuálnej opernej sezóny sa pohybuje na časovej osi od Vivaldiho (*La verità in cimento*) cez Mozarta (*Idomeneo*), Verdiho (*Rigoletto*), Lehára (*Veselá vdova*) a Janáčka (*Káťa Kabanová*) až po Ruzicku



*Idomeneo* (foto: S. Bühler)

(*Benjamin*). Realizácia štýlovo i žánrovo rôznorodých titulov leží na pleciach úzkeho operného ansamblu, ktorý momentálne tvorí jedenástka stálych členov a rovnaký počet hostí. Napriek tomu, že v hierarchii nemetských divadiel ide o regionálny súbor, nevyhýbajú sa mu ani „veľké“ mená. Najčerstvejšiu inscenáciu, Mozartovo *Idomenea*, prišiel do Heidelbergu naštudovať slávny režisér **Peter Konwitschny**. Našiel tu všetko, čo potreboval: dirigenta ochotného podporiť jeho – originálne značne vzdialenú – koncepciu, flexibilný ansámbel aj ústretové publikum.

Mozartova opera seria spracúva mytus o krétskom kráľovi Idomeneovi. Vŕťazovi trójskej vojny bráni v návrate do vlasti boh Poseidon, mstiaci sa za porazených Trójanov. Idomeneo mu prisľubi krvavú odmenu: obetuje mu prvého smrteľníka, ktorého doma stretne. Tým je, nanešťastie, jeho vlastný syn Idamante. Idomeneo ho na radu Arbaceho posielal do Mykén, aby sa tam oženil s princeznou Elektrou, ktorej Trójania poskytli azyl. To sa však prieči nielen Idamantemu, milujúcemu trójsku

zajatkyňu princeznú Iliu, ale aj bohovi Poseidonovi. Z pomsty za nesplnený slub zošle na Tróju strašného morského netvora. Rozhorčený ľud tlačí na Idomenea, aby prezradil meno slúbenej obete. Keď vyjde najavo, že je to Idamante, milujúca Ilia sa ponúkne na smrť na miesto neho. Situáciu – v duchu praxe opery seria – vyrieši deus ex machina: Poseidonov hlas nariaďuje Idomeneovi, aby odovzdal vládu synovi. Opísaný príbeh však nie je tým, čo divákom ponúkli tvorcovia heidelberskej inscenácie: ich vízia sa od Mozartovho „lieto fine“ radikálne vzdialila.

Nie je to po prvý raz, čo *Idomeneo* prešiel výraznými úpravami, ktoré nepochádzali z autorovho pera. Pri príležitosti 150. výročia vzimu opusu si veľké operné domy objednali jeho

revidované verzie od Ermanna Wolfa-Ferrariho (Mníchov) a Richarda Straussa (Viedeň). Adaptácia druhého z menovaných skladateľov bola skutočne zásadná – *Idomeneo* sa hral v nemeckom preklade Lothara Wallersteina a Strauss do pri dramaturgických zásahoch vstúpil aj autorsky, vybaviač ho nemalým percentom vlastnej hudby. Peter Konwitschny a diri-

gent Dietger Holm (hudobný riaditeľ divadla) súčas novú hudbu neskomponovali, zásahy však boli razantné. Heidelberský operný dom uvádza dielo v novom nemeckom preklade Bettiny Bartzovej a Wernera Hintzeho (Konwitschného kmeňoví dramaturgovia pre neho nedávno preložili tiež Cherubiniho *Medeu*, uvedenú v predchádzajúcej sezóne v Stuttgarte) a v inscenácii dôsledne negujúcej šťastný koniec.

Ako v nejednej Konwitschného práci, aj v *Idomeneovi* je ústrednou témove obojstranne komplikovaný vzťah otca a syna. Podľa režiséra sa v diele zrkadlí ambivalentné puto medzi Wolfgangom Amadeom a Leopoldom Mozartom, i nevyhnutný konflikt nového a starého myslenia ako dôsledok „smrti Boha“. Konwitschného Idamante stelesňuje dnešnú idealistickú mládež. Následník trónu veriaci v budúcnosť bez rasových a národnostných predsudkov oslobozuje trójskych väzňov, poskytuje im jedlo, šatstvo, domov. Jeho naivné oči nevnímajú, že v priebehu pári minút sa krétska pláž premení na smetisko, kde sa noví obyvatelia bez

zábran oddávajú putiu a sexuálnym orgiám. Otec je zase natoľko frustrovaný svojím záväzkom voči Poseidonovi, že nedokáže so synom komunikovať. Ten si toto správanie vysvetluje ako nedostatok lásky a nedorozumenie je na svete. Jeho vyústenie je tragicke. Krétsky ľud v prudko aktuálnych žltých vestách, vedený Idomeneovým dovtedajším radcom Arbacom (režisér spojil jeho part s partom Velkňaza), sa postaví proti vládcovi. Keď sa Idamante dozvie, že mal byť obetovaný, v hysterii vystrela samopalom bývalých zajatcov, pričom trafi aj Iliu. Vzápäť on sám padá skolený ranou z otcovho revolvera. Umiera tiež Arbace, ktorého zastrelí Elektra. Hromadné vraždenie zavrsujú dve samovraždy, Elektrina a Idomeneova, takže radostný záverečný zbor znie len z nahrávky počas klaňačky.

Tragickost záveru mala zrejme vyznieť o to frapujúcejšie, o čo kabaretnejší bol tón prvých dvoch dejstiev. Tie sa odohrávali na scéne parodujúcej barokovú prax sufítových kulíš, s orchestrom vnárajúcim a vynárajúcim sa z textilných morských vín a dirigentom, ktorý kde-to zasiahol do deja (napríklad, keď pohoršene preruší rozvášnený bozk Idamanteho a Ilie). Situovaním telesa do zadnej časti javiska sa však nenaplnili Holmove nádeje na „ozajstné hudobné divadlo“ (citát z bulletingu). Naopak, na proscénium vysunutí speváci natoliko akusticky dominovali, že akokoľvek dobre hrajúci orchester ostal len ich neambicióznym sprievodcom.

Vo vokálne viac-menej priemernom obsadení svietila nová akvizícia súboru, waleská sopranistka **Carly Owen** (Ilia). Výrazná tmaovláská je obdaréná príťažlivým hlasom tmavšieho timbru, so zamatovalým obalom strednej polohy a žiarivými výskami. Navyše, ako jediná z obsadenia naplno vyhovela aj požiadavkám mozartovskej interpretácie. Tento rozmer chýbal k pozitívnejšiemu dojmu z výkonov **Namwona Huha** (Idamante), tenoristu s pekným lirico-spinto materiálom, a **Hye-Sung Na**, spievajúcej Elektru s (chvíľami až kontraproduktívnym) dramatickým nasadením. Titulný predstaviteľ **Winfrid Mikus** naplnil part Idomenea len v prepracovanej činohernej zložke, spevácky sa nachádza za výkonnostným zenitom.

V kontexte bohatého umeleckého životopisu Petra Konwitschného je zrejmé, že heidelberský *Idomeneo* sa k jeho profilovým produkciám nezaradí. Chýba mu totiž zásadný atribút, ktorým režisér legitimizoval predchádzajúce, podobne „svätokrádežne“ inscenácie: silné, diváka zasahujúce posolstvo, deklarované frapujúcim divadelným jazykom.

**Michaela MOJŽIŠOVÁ**

Wolfgang Amadeus Mozart: *Idomeneo*  
Dirigent: Dietger Holm  
Zbormajster: Ines Kaun  
Scéna a kostýmy: Okarina Peter a Timo Dentler  
Rézia: Peter Konwitschny  
Premiéra v Theater und Orchester Heidelberg  
16. 11. 2018, navštívené predstavenie 23. 2. 2019

ZÜRICH

## Bez čerta na scéne

**Tatjana Gürbaca už nie je žiadnym nováčikom opernej rézie. V Bayreuthe bude budúci rok inscenovať (zrejme kompletnej) Prsteň Nibelungov, na stránkach Hudobného života sme priniesli niekoľkokrát recenzie jej operných inscenácií. V Zürichu posledne naštudovala Ligetiho Le Grand Macabre: s hlbokým zmyslom pre hudbu i dramaturgiu diela, subverzívne sa pohybujúcim na pomedzí grotesky a morality.**

Na začiatku bolo svetlo. Prišlo zhora a bolo také silné, že všetci klesli k zemi. Zánik sveta sa však nekoná, aj keď sa oň všetci na Zemi urputne usilujú. Keď sa však zdá, že už-už má nastáť, apokalypsa odpadá. Aspoň zatial. Smrtonos Nekrotzar má totiž opicu, počas pitky stratil kdesi v poli svoju kosu a zaspal. Takto nemôže za žiadnych okolností pracovať a už vôbec nie rozpútať pekelné inferno. Vykluje sa z neho obyčajný hochštapler. Pozemšťania sú však nepoučiteľní. Aj nadalej slopú, podvádzajú, hrabú peniaze a smilnia. Koniec počká. Veď život sa vždy končí smrtelne, len nie dnes.

Takto sa dá v skratke preroprávať dej opery *Le Grand Macabre*, ktorú György Ligeti skomponoval podľa rovnomennej poviedky belgického surrealistu a predstaviteľa absurdného divadla, Michela de Ghelderode na libretu Michaela Meschkeho. Jediná Ligetiho kompletnej opera z roku 1978, prvýkrát kompletnie uvedená počas Salzburských slávností v roku 1997, je jedným z mála úspešných operných diel neskorého 20. storočia, ktoré sa medzičasom udomácnilo v repertoároch svetových divadiel. Vo februári a v marci sa v Gürbacaovej interpretácii s veľkým zmyslom pre dadaizmus a bizarnosť apokalyptického komična udomácnilo i v Opere v Zürichu.

V Ligetiho hudbe sa funkcionálna logika dá hľadať len ľažko. Bez presvedčivých konsonancií a bez jednoznačných disonancií jednoducho iba plynne. Známemu koncertu automobilových klaksónov zo začiatku opery, ktorý Ligeti skomponoval v štýle tokáty, parodujúc tak barokové overture, vytvorila Tatjana Gürbaca so svojím tímom krikľavý a originálny scénický pendant. Inscenovala tak nielen libretu, ale aj hudbu, celkom vo fraškovitom duchu Ligetiho diela, pričom inteligentne vypočítala – tak ako to u frašky býva – existenciálne otázky partitúry.

Posledným výkrikom ľudstva je u Ligetiho „Kikeriki“. Virtuózne deklamujúci Alexander Kaimbacher v postave Pieta vom Fassa, a Jens Larsen ako dvorný astrológ Astradamors vykvitnú spevácky a herecky až so slúčkami okolo krku. Mescalina (pre chorobu indisponovaná Sarah Alexandra Hudarew len hrala, spevácky part prevzala opulentná wagnerovská heroína Heidi Melton) nebola len nymfomankou v kostýme dominy dobiedzajúcej do impotentného manžela Astradamorsa, ale milujúcou ženou snažiacou sa o konštruktívne riešenie problému vychladnutej manželskej posteľe. Pavúk, ktorého sa Astradamors tak zlakol, bolo Mescalinino intímne ochlpenie.

Eir Inderhaug v postavách mnohoprsnej Ve-nuše vznášajúcej sa nad javiskom v plechovej vzducholodi a absurdne komického policajného riaditeľa Gepopa v potápačskom skafandri vyjadrujúcim sa v čudesných formuláciach, ktorých význam sa strácal v klubu aliterácií a nič nehovoriacich latinsky pôsobiacich výrazov uchvacovala priam až krkolumnými koloratúrnymi kaskádami. Amandu (Alina



L. Melrose (Nekrotzar) (foto: H. Prammer)

Adamski) a Amanda (Sinéad O'Kelly) inscenovala režisérka ako lesbický pár v kostýnoch fanúšičiek elektronickej hudby rave, ktorému bola apokalypsa beztek ukradnutá: čas trávili radšej laškovaním v kutici medzi metlami a čistiacimi prostriedkami. Gürbacaová rozhrala psychologicky prepracované postavy okorenenej pikantne absurdným dadaizmom takmer na vyprázdnenom javisku s rozpolohovanou podlahou. Jej interpretácia Ligetiho predlohy nebola žiadnym tancom mŕtvol, ale tragikomickou oslavou života. Nebola ani preapokalyptickou víziou atómovej vojny (Peter Sellars, Salzburg 1997), ani politicky apelatívnu-

predtuchou blížiacej sa klimatickej katastrofy, ale zmyselným divadlom zvukov a tiel a spektáklom čerpajúcim svoj pestrofarebný esprit z Ligetiho hudby. „Veľkého Makábra“ Nekrotzara nechápe ako naťukaného pekelného impresária ohlasujúceho koniec sveta: Leigh Melrose ho kreaľ energicky senzibilne v štýle polonáheho úbožiaka, ktorý sa vo svete ľudí so všetkými ich úchylkami a slabostami musí najprv zorientovať. Na koniec sveta trúbi z lôže bublikom, zatiaľ čo ľud vykrikuje spomedzi divákov na parkete svoje apokalyptické prania a z balkónov rozhadzuje do auditória plnými priečasťami konfety (zbormajster: Ernst Raffelsberger). Keď však z orchestriska zahučia pozauny ohlasujúce jazdcov apokalypy, pôsobí aj Nekrotzar na chvílu skutočne démonicky a divák v publiku až zatají dych. Hlúpe len, že sa jeho Sancho Panza alias Piet vom Fass

v tom momente zabudol kdesi v krčme.

Dirigent Tito Ceccherini rozhral s Philharmoniou Zürich všetky scudzenia historickej hudby obsiahnuté v partitúre prieraznou dynamikou, s dominujúcimi perkusiami a s citom pre avantgardu Ligetiho kompozície. Zmysel pre tichého a mikropolyfonického Ligetiho, ktorý vošiel do dejín takými dielami ako *Atmosphères* či *Lontano*, potvrdzuje Ceccheriniho taktovka najmä v akoby náhodne sa objavujúcich milostných scénach Amanda a Amandy.

Apokalyptické vízie sú dnes oblúbené aj na operných javiskách. Relatívne nedávno uviedla La Scala prvú Kurtágovu operu *Endspiel* podľa Samuela Beckettta, zaoberajúcu sa otázkami života a prežitia, v januári mala v Berlínskej štátnej opere Unter den Linden svetovú premiéru opera Beata Furrera *Fialový sneh*, v ktorej režijný tím inscenoval atmosféru konca sveta v estetike obrazov Pietra Breughela a najnovšie to bola *Chovančina* v La Scale, ktorú režisér Mario Martone preroprával ako postapokalyptickú drámu. Gürbacaovej inter-

pretácia *Le Grand Macabre* sa medzi týmto pesimizmom vyníma ako inteligentne vtipná, remeselne zručná a optimistická oslava života bez maľovania čerta na stenu.

Robert BAYER

György Ligeti: *Le Grand Macabre*  
Dirigent: Tito Ceccherini  
Rézia: Tatjana Gürbaca  
Scéna: Henrik Ahr  
Kostýmy: Barbara Drosihn  
Svetlá: Stefan Bolliger  
Premiéra v Opernhaus Zürich 3.2., navštívené predstavenie 10.2.

# Priezračnosť Szymona Miku



(foto: K. Kukiełka)

Patrí k najtalentovanejším európskym gitaristom mladej generácie, jeho prístup k nástroju a osobitú zvukovosť ocenili jazzové osobnosti ako Peter Bernstein, Mike Stern, Lage Lund alebo John Abercrombie. Minulý rok vydal v košickej Hevhetii druhý album so svojím triom a začiatkom mája sa predstaví na dvoch slovenských koncertoch. Poľský gitarista Szymon Mika.

Pripravil Peter MOTÝČKA

**Tu**voju hru som si prvýkrát všimol na vynikajúcom albume *Time* speváka Przemeka Kleczkowského a nadchla ma oscilácia medzi lyrickosťou a razantnou expresivnosťou (v pamäti mi utkvelo sólo v coververzii *Riders on the Storm*). Účinkuješ s viacerými vokalistami, napríklad s Yumi Ito, Idou Zalewskou, Basiou Derlak či Agou Zaryan. V čom t'a to obohacuje?

So spevákmami spolupracujem prakticky od začiatku, hoci k písaniu piesní som sa dostať relatívne neskoro a stále to považujem za obrovskú výzvu. Dokonca som nedávno vstúpil do ďalšej dimenzie a napísal pieseň kompletne aj s textom. Nazval som ju „O“ a minulý rok sa dostala na album *After This* zoskupenia Focusyear Band. Naozaj sa snažím vo svojom prejave prepájať kontrastné elementy, a to v rozličných podobách – zvukovej, rytmickej a tiež čo sa týka volby registrov. Je vzrušujúce, že práve to, čo vzniká kombinovaním takýchto protichodných prvkov, vyznieva celistvo a v konečnom dôsledku pre poslucháča aj pôsobivo.

**Ktoré osobnosti t'a ovplyvňovali na twojej umeleckej ceste?**

Je zaujímavé, ako sa to mení: sú hudobníci, ktorí sa v okruhu mojich záujmov nachádzajú permanentne, ale sú aj takí, ktorých určité obdobie nesmierne obdivujem a zrazu prestanem. Stáva sa tiež, že časom to prehodnotím a vrátim sa k obdivu ich tvorivého ducha. Nerád by som však selektoval niekoľko mien, ktoré ovplyvnili moje hranie či prístup k hudbe ako taký. Cením si umelcov, ktorí dokázali premostiť intelektuálny hudobný svet s duchovným a emocionálnym. Nezvyčajnou hĺbkou disponuje odkaz Johna Coltrana a pri tom jeho hudbe nechýba rafinovanosť ani intelektuálny rozmer. Aj v súčasnosti dokážu niektorí tieto svety citlivu prepájať, jedným slovom – majú čo povedať. Práve takýchto počúvam a snažím sa neostať uzavretý len v jazzovej ulite.

**Tu**voja hra je nesmierne osobitá, charakterizuje ju delikátna, no pritom robustná zvukovosť, frázy s akoby nedopovedanou

pointou, špecifický timing s dôrazom na pauzy ako dôležitý výrazový element. Ako si k nej dospel?

To veľmi rád počujem, pretože na tieto deťaily kladiem nesmierny dôraz. Samotný zvuk je prvým parametrom, prostredníctvom ktorého ta ľudia registrujú, je to akési poznávacie znamenie. Neustále pracujem na svojom tóne a snažím sa v tomto napredovať od hľadania spôsobu práce so samotným nástrojom po experimentovanie s rozličnými prídavnými zariadeniami a skúšaním možností, ktoré mi poskytujú. Osobne si myslím, že korene mojej tónotvorby vychádzajú z techniky hry na klasickej gitare, kedže som s týmto nástrojom začínať a jeho prostredníctvom som začal vnímať farebnosť registrov. Dodnes sa rád opájam špecifickou zvukovosťou (a samozrejme aj hrou samotnou) majstrov, akými boli napríklad Andrés Segovia alebo Artur Rubinstein. Týka sa to tiež samotného frázovania a timingu; venujem tomu pomerne veľa času a energie a moje ucho poslucháča je veľmi vnímané na

spôsoby, ako k frázovaniu pristupujú formotvorní hudobníci – v tomto bol absolútnym guru Miles Davis.

**■ Na polskú scénu si vstúpil pomerne okážalo: sériou víťazstiev na prestížnych podujatiach ako Medzinárodná gitarová súťaž Jarka Śmietanu, Bielska Zadymka Jazzowa či súťaž Jazz Juniors v rámci festivalu Jazz nad Odrą. Ako t'a to ovplyvnilo?**

Súťaže sú pravdepodobne užitočné a dokážu mladých muzikantov posunúť, aj keď si osobne nemyslím, že by ma až natoľko ovplyvnili v umeleckom napredovaní. Určitým prínosom bolo, že som sa vďaka nim mohol zviditeľniť

Veľmi by som si prial, aby k tomu dochádzalo čo najčastejšie, pretože vnímam nesmierny potenciál tejto zostavy. Občas musíme riešiť záskoky a často ma prekvapí, ako sa dokáže hudba v rovnakých aranžmánoch prispôsobiť dispozíciam spoluhráčov. Osobne ma tieto zmeny posúvajú a nútia neustrnúť, keďže potrebujem reagovať na často nejednoznačné situácie a prispôsobiť sa im. K podobnému výsledku môžeme dospieť rozličnými cestami.

**■ Prečo si sa na albume *Togetherness* roz-hodol rozšíriť trio o ďalších hostí? A odkiaľ pochádza geniálny nápad prizvať Joachima Mencla s ninerou?**



Szymon Mika Trio (foto: M. Jarzyna)

a čiastočne etablovať na jazzovej scéne. A samozrejme, finančné stimuly mi pomohli s obstaraním nástroja či zaplatením štúdia na nahratie albumu.

## Medzi triom a ostatným

**■ Tvojou hlavnou zostavou je trio s kontrabasistom Maxom Muchom a bubeníkom Zivom Ravitzom; ako sa ti ich podarilo získať? Kedže obaja patria k pomerne vyhľadávaným a obsadzovaným sidemanom (Ziv sa objavuje v projektoch Avishaia Cohena, Leeho Konitza, Dominica Millera či Yaronu Hermana), mení sa charakter tria počas záskokov?**

S Maxom, ktorý je mojím rovesníkom, som mal možnosť spolupracovať ešte v rámci predchádzajúcich projektov, so Zivom sme sa dali dokopy až v roku 2015 pri nahrávaní albumu *Unseen*. Vtedy sa vlastne sformovalo samotné trio. Ziv prijal pozvanie, pretože sa mu moja hudba páčila. Samozrejme, obaja sú veľmi žiadani a len z času na čas sa nám podarí vyladiť kalendáre a stretnúť sa na pódiu.

Nápad obohatenia tria prišiel po jednom z hostovaní v rámci väčšieho koncertného projektu a v mysli mi vystalo práve spojenie s hlasom, klavírom a ninerou. Špecifická farba ninery album obohatila a som rád, že som sa nesklamal. Najskôr sme to skúsili na sérii koncertov, vďaka ktorým som pre toto obsadenie napísal nové skladby a spoločný album bol iba logickým vyústením. S Joachimom sa poznáme dlhšie, dokonca som stálym členom jeho kapely.

**■ Oba triové albumy vyšli pod krídlami košického vydavateľstva. Ako si sa dostal k Hevhetii a Jánovi Sudzinovi?**

Ján vydal albumy celej plejáde poľských umelcov. Mnohé z nich som poznal a kolegovia-muzikanti si spoluprácu s ním veľmi pochvalovali. Strelti sme sa v Krakove v dobe, keď som už mal hotový album *Unseen*, a Ján sa rozhodol, že ho vydá. Okrem *Unseen* a *Togetherness* sa v rámci Hevhetie objavujem ako spoluhráč v projektoch Stanisława Słowińského, Przemeka Kleczkowského či Idy Zalewskej.

**■ Dokážeš sa naprieck permanentnej vy-táženosť sidemana sústredit' na vlastné projekty?**

Jednou z prvých kapiel, v ktorých som hrával, bolo trio s Hammond organom, gitarou a bicími nástrojmi. S Organ Spot tento rok oslavíme prvú desaťročnicu. Dlhšiu dobu tiež funguje duo s klaviristom Mateuszom Pałkom, s ktorým sme nedávno vydali EP *Short Form*. Dá sa vypočuť napríklad na Bandcampe. Zdá sa mi prirodzené rozmieňať svoje schopnosti takýmto spôsobom. Paralelne pôsobím vo viacerých projektoch a v poslednom čase sa dokonca častejšie objavujem na pódiu po boku iných, ako s vlastnou kapelou. Z môjho pohľadu je najdôležitejšie, aby ostali tieto svety v rovnováhe: nedokázal by som fungovať len ako nájomný muzikant alebo sideman, prípadne sa venovať výlučne vlastnej hudbe.

Prišiel by som o rozmer, ktorý ma prirodzene obohacuje. Napriek tomu dospevam do istého štadia a vnútorne cítim, by bolo dobré prechýliť misky vás trochu viac na stranu vlastných aktivít. Je to však úzko prepojené s organizačnou a manažérskou činnosťou a tieto prekážky sa neprekračujú najjednoduchšie...

## Na skusoch v Bazileji

**■ Ked'e sme sa v júli 2018 stretli v Košiciach na Hevhetia ShowCase, práve si ukončil koncertnú sériu programu Focusyear. Ako fungoval tento jedinečný projekt?**

V sezóne 2017–2018 som bol účastníkom pilotnej série ročného štipendiijného programu Focusyear v Bazileji. Výberové konanie bolo dôsledné, keďže sa tam hlásili stovky hudobníkov z celého sveta a selekcia prebiehala na viacerých úrovniach. Nakoniec sme ostali ôsmi pred úlohou fungovať celý rok na báze spoločnej kapely, do ktorej každý z nás prinášal vlastnú tvorbu ako aj osobitý prístup. Veľmi ma potešilo zloženie, pretože sme si pomerne dobre sadli, nehovoriac o špičkovej úrovni všetkých účastníkov. Náročná a intenzívna spolupráca vyústila do množstva koncertov a spoločného albumu. Každý týždeň sme nasávali novú hudbu, študovali kompozície pod vedením prvej jazzovej ligy, spomeniem aspoň Dava Hollanda, Joshua Redmana či Wolfganga Muthspiebla, ktorý bol umeleckým riaditeľom a iniciátorom myšlienky. Spolupráca s takými osobnostami bola skutočne inšpiratívna.

Samozrejme, projektu Focusyear som obetoval všetok voľný čas i energiu a iné aktivity tým pádom úplne zamrazil. Pokial' sa na to pozérám z odstupu, nadobudol som tam najmä schopnosť rýchlej a bezproblémovej adaptácie na novú hudbu.

**■ Členmi Focusyear Band 17/18 boli aj re-spektované osobnosti na medzinárodnej scé-**



→ **ne, napríklad klaviristka Olga Konkova, ktorá len v Nórsku vydala tucet albumov.**

Úroveň celého projektu bola nesmierne profesionálna a každý z členov bol rešpektovanou osobnosťou, minimálne v rámci svojej krajiny. Bolo podnetné stráviť rok na jednom mieste a vytvárať čosi spoločné. Samozrejme, prišli chvíle, keď to medzi nami zaikrilo, ale konflikty nás dokázali zomknúť ľudsky i umelecky.



#### ▀ Vyplynula pre teba z Focusyear nejaká stálejšia spolupráca?

Ostali sme vo vzájomnom kontakte a uvidíme, ako dlho to vydrží. Najzaujímavejšou je pre mňa spolupráca so speváckou Yumi Ito, s ktorou tvoríme duo a som tiež členom jej kvarteta. Vystupoval som aj s kvartetom maďarského bubeníka Mártona Juhásza a plánujeme koncerty s jeho novým projektom.

Nazdávam sa, že skôr či neskôr sa na pódiu stretnem s ďalšími členmi tejto výnimočnej zostavy.

S Yumi Ito sme sa spoznali v Bazileji ešte pred zahájením Focusyear, ale spočiatku sme sa umelecky konfrontovali len v rámci celej kapely. Komunikácia v duu prišla až tesne pred koncom programu a výrazným popudom bolo nabádanie Steva Swallowa. Dokázal nás odhadnúť a začal nás nahovárať, že by sme to mali skúsiť ako tandem, a mal úplnú pravdu. Yumi je nielen nena-podobiteľnou speváčkou, ale aj vynikajúcou skladateľkou a aranžérkou. Začiatkom mája vystúpime na pôde Polského národného rozhlasového orchestra v Katowiciach, kde sa k nám a k môjmu triu pridá aj vynikajúci slovenský trubkár Oskar Török. Zaznejú tam aj nové skladby, ktoré práve dokončujem.

▀ Na spomínanom albareme *Time si použil aj malú andskú gitaru roncoco a tento nástroj sa u nás v poslednej dobe objavil aj na nahrávkach kvinteta Szymona Klimu či Davida Kollara.*

Naozaj ma prekvapilo, kolík po tomto nástroji v poslednej dobe siahli. Aj David Kollar sa ma kedysi pýtal, odkiaľ mám svoje roncoco, že tak pekne znie. Nedávno som si však u vynikajúceho nemeckého husliara Jakoba Biehlera nechal vyrobiť pomerne raritnú akustickú oktálovú gitaru ladenú o oktávu vyššie od klasickej gitary. Zvukovým charakterom pripomína mandolínu a veľmi sa z nej teším, pretože nástroje ma dokážu inšpirovať.

▀ Začiatkom mája sa objaviš na dvoch slovenských koncertoch v Piešťanoch a v Bratislave ako člen We Band. Prezradíš niečo o tejto kapele?

Je to nové kvinteto iniciované klaviristom Piotrom Wyležolom, ktoré sa postupom času utriáslo do aktuálnej koncertnej podoby. Okrem Piotra sú jeho členmi saxofonista Marcin Kaletka, kontrabasista Max Mucha, bubeník David Hodek a moja maličkosť. Je to fantastické zoskupenie a dúfam, že na svetlo sveta sa čoskoro dostane samotná nahrávka. ×

**Szymon MIKA** (1991) je laureátom viacerých prestížnych podujatí (Medzinárodná gitarová súťaž Jarka Šmietanu, Bielska Zadymka Jazzowa, Jazz Juniors). V roku 2016 absolvoval Hudobnú akadémiu Karola Szymanowského v Katowiciach, pokračoval na Jazz Campus v Bazileji a v rovnakom meste participoval na programe Focusyear, kde v priebehu 2017-2018 spolupracoval s umelcami ako Avishai Cohen, Kurt Rosenwinkel, Dave Holland, Mark Turner, Joshua Redman a ďalší. Vedie trio s poľským kontrabasistom Maxom Muchom a izraelsko-americkým bubeníkom Zivom Ravitzom, s ktorými vydal albumy *Unseen* (Hevhetia 2016) a *Togetherness* (Hevhetia 2018). V rámci domácej scény spolupracuje s mnohými hudobníkmi (Adam Bałdych, Mateusz Pałka, Aga Zaryan, Joachim Mencel, Piotr Budniak, Yumi Ito, Piotr Wyleżoł). Hrá na gitaru vyrobenej nemeckým husliarom Stefanom Schottmüllerom.

## Európsky jazz z perspektívy

V spolupráci Hudobného centra a prestížneho vydavateľstva Peter Lang – International Academic Publishers (Oxford 2018) vyšla v uplynulom roku monografia *Jazz in Europe – New Music in the Old Continent* autor-ského kolektívú Igor Wasserberger, Antonín Matzner a Peter Motyčka. Publikácia v anglickom jazyku zachytáva premeny „novej“ (americkej) hudby na „starom“ (európskom) kontinente a jej dôležitosť spočíva v unikátnosti kontextu. Celoeurópsky kontext genézy a rozšírenia jazzovej hudby na starom kontinente nebol doteraz v predkladanej forme a rozsahu spracovaný a *Jazz in Europe* vôbec po prvýkrát ponúka širokospektrálny pohľad z „vtáčej perspektívy“.

Komplexný pohľad na osudy jazzu v Európe mohol vzniknúť vďaka medzinárodnému tímu, ktorý inicioval rešpektovaný hudobný publicista, dramaturg a pedagóg **Igor Wasserberger** (1937). Tento priekopník písania o jazzu a populárnej hudbe na Slovensku už vo svojej predchádzajúcej publikácii *Fenomény súčasného jazzu* na príkladoch výrazných muzikantských osobností prehľadne formuloval vývojové



trendy jazzu. Tentokrát prizval do autor- ského kolektívu českého muzi- kológa, publi- cistu a dramaturga festivalu Pražská jar Antonína Matznera (1944–2017), s ktorým v mi- nulosť spolu- pracoval na via- cerých dielach (*Jazzové profily*, *Encyklopédie jazzu a moderní populární hudby*). Matzner sa vo svojich kapitolách s podnázvom *Jazz a totalita* zameral na protichodné postavenie umeleckej nespútanosti proti nezmyselné vymedzeným zákonomistiam v období tota- litných režimov. Z mladšej generácie publi- cistov sa ku kolektívu tvorcov pripojil **Peter Motyčka** (1978), ktorý je autorom textov o jazzovej súčasnosti (Poľsko, Slovensko) a zároveň redaktorom publikácie.

Kniha ponúka nezvyčajne celistvý pohľad na vývoj jazzu v jednotlivých európskych krajinách s dôrazom na národné, či teritoriálne špecifika (Francúzsky gypsy jazz, Britský revivalizmus, Škandinávske sónické koncepty, Poľský expresívny lyrizmus, Talianska avantgardná škola, Španielsky flamenco jazz...). Publikácia sa zameriava na špecifické znaky a rozdielny status tejto hudby ako aj jej predstaviteľov v jednotlivých krajinách so zameraním na aspekt európskeho i paneurópskeho rozmeru ich tvorby. Taktiež nastoluje otázku, čo daný európsky kontext zahrňa v rámci tejto krajiny. Práve týmto zameraním provokuje publi- kácia k širšej diskusii, k celoeurópskemu „okrúhlemu stolu“ v jazzových komunitách a k spusteniu diskusie o stave jazzu v jednotlivých krajinách.

Publikácia, ktorá bola verejne prezentovaná na viacerých medzinárodných fórách (veltrh jazzahead! 2018 v Brémach, JazzBus a Hevhetia ShowCase v Košiciach), získala vďaka celosvetovej distribúcii množstvo priaznivých ohlasov; značný priestor jej v októbri 2018 venoval napríklad prestížny jazzový maga- zín *DownBeat*.  
<https://hc.sk/katalog/detail/145-jazz-in-europe/>

**klasika****Giuseppe Verdi  
Requiem**

G. Beňačková, E. Randová, P. Dvorský, P. Mikuláš  
Pražský filharmonický zbor, SOČR, O. Lenárd  
Slovak Radio Records 2018

Výnimočne začнем od konca. Od poslednej strany bookletu k reedícii *Requiem* od Giuseppe Verdiho, ktoré v CD podobe vyšlo vo Vydavateľstve Slovák Radio Records. Tam je odfotografovaný prameň toho skvelého počinu. Je to „fonečný“ list, to povestné „HH-čko“, s ktorým sa v čase môjho pôsobenia v Slovenskom rozhlase redaktori denne stretávali. Ja som zároveň dúfal, že raz sa nájdú „bojovníci“ za oživenie našej hudobnej minulosti. Lebo tých vzácnych, skvostných, neraz už historických nahrávok so slovenskými vokálnymi interpretmi, skrýva archív na desiatky. Verdiho *Requiem* je toho exemplárny príkladom.

Ide o živú, čarom neopakovateľnosť okamihu preniknutú nahrávku koncertu Bratislavských hudobných slávností z 10. 10. 1982. Na čele Symfonického orchestra Československého rozhlasu stál jeho vtedajší šéfdirigent Ondrej Lenárd, spoluúčinkoval Pražský filharmonický zbor, sólistické kvarteto tvorili Gabriela Beňačková, Eva Randová, Peter Dvorský a Peter Mikuláš. Prenešme sa v čase. Ondrej Lenárd mal mesiac po štyridsiatke, sopranistka tridsať päť, mezzosopranistka necelých štyridsať šest, tenorista tridsať jeden a basista dvadsaťosem rokov. Brilantná zostava! A vari aj dôkaz spochybňujúci tzv. spomienkový sentiment, ktorý zavše pokúša moju generáciu. Niet pochýb, dobre už bolo. Bez zaujímavosti nie je ani fakt, že všetci štýria sólisti si v istej fáze kariéry vyskúšali aj šéforské pozície v operných domoch.

Nepovažujem za potrebné sa v recenzii CD venovať rozboru diela (plnohodnotne ho spracúva v textovej prílohe Andreja Šuba), dotknem sa azda jedinečného motívu. Bonmotu G. B. Shawa o *Requiem* ako „Verdiho najlepšej opere“.

S istou dávkou nadsadenia by to mohlo platiť, ak by interpretácia preferovala univerzálno-svetký podiel partitúry (miestami až k belcantovej promenáde tiahnuce sólové party) a nadradila ho nad duchovný. Práve koncepcia Ondreja Lenárd sa porušeniu rovnováhy veľmi vníma výhýba a podnety z oboch strán väži s priam lekárnickou presnosťou. Dirigent, orchester, zbor (pod vedením Lubomíra Mátla) a sólisti vo výraze vychádzajú z liturgického textu, jemu podriadiu atmosféru jednotlivých čísel, ale zároveň vnímajú ducha Verdiho kantílen, tak geniálne pretavených do omšového formátu.

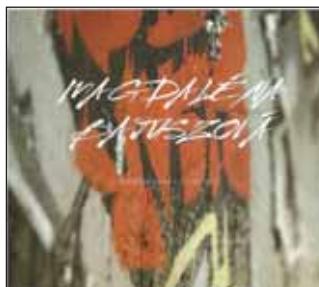
Ondrej Lenárd je strážcom prenikania operných manier. Ale zároveň svojím plnokrvným temperamentom, kontrolovanou výbušnosťou a netajeným obdivom ku krásie ľudského hlasu necháva zaznieť bravúru i emóciu vokálneho kvarteta v plnej mieri. Vie vybalansovať rovinu duchovnú (striedomu dynamikou, intimitou výrazových detailov, dôrazom na význam slova) s oslňujúcou silou vokálnych liniek v rôzne zoskupených sólových partoch. Pracuje s obrovskou paletou dynamiky (skutočne sa pohybujeme v rozpätí od pianissimo po fortissimo), kontrastov v rytmike, vo výraze. Vo výborne hrajúcim Symfonickom orchestri Čs. rozhlasu (viďmo, že ako jeho šéfdirigent s ním dokáže dýchať), ktorý nezaváha ani v chúlostivých dychoch, vo farebne mnohotvárnom zbere a vokálnom kvartete má plnú podporu. Vysoko kvitujem, že zbor i sólisti vo výslovnosti nepodľahlia potaliančeniu (za všetky miesta spomeniem *Ingemisco*) a adekvátnou „italianitou“ oplýva len ich vokálna estetika.

Gabriela Beňačková ako jediná zo sólistov ponúka v striebornom, rovno vedenom, ale bez námahy dominujúcim sopráne (zároveň so schopnosťou éterických pián) aj istú „slzičku“ slovenskosti timbru. Napriek tomu je štýlová, iba najhlbšie tóny v *Libera me sa trocha vymykajú* z jej prirodzeného rezonančného priestoru. Eva Randová svojím kultivovaným, nie príliš tmavým mezzosopránom púta technicky plynulými prechodom medzi bezchybne zdolanými vysokými i nízkymi polohami. Part má výrazovo minuciózne vypracovaný, tieňuje dynamiku, výraz, ladí so sopránom i s ostatnými hlasmi.

Peter Dvorský bol v tom čase vo vŕchnej forme, jednoducho absolútnej svetová špička. Vŕcna farba hlasu, už vo fáze vstupu do spinto odboru, dlhé frázy a žiarivé, bez tlaku spievané výšky uplatnil nielen v *Ingemisco*, ale vo všetkých vstupoch. Azda najväčším prekvapením je, že bas Petra Mikuláša absolútne nepoznačil zub času. Dokonca aj výrazovo bol vo svojich 28 rokoch úplne zrelým

umelcom, mimoriadne citlivu reflektujúcim duchovný rozmer predlohy. Majestátny bas s veľkým objemom a nemenšou schopnosťou modulovať tón v širokej škále dynamiky a výrazu, znie perfektne v každej polohe. Napokon niekoľko mien, bez ktorých by nevznikla ani pôvodná, ani obnovená nahrávka. Na jej počiatku stáli hudobný režisér Leoš Komárek, zvukový majster Hubert Geschwandtner a redaktorka Milica Zvarová. Za vzorový mastering zodpovedajú Mirko Krajčí a Pavel Hanzel, sprevodné texty napísal Andrej Šuba. Kiežby sa v projektoch reedícii výnimočných archívnych záznamov pokračovalo.

**Pavel UNGER**

**Klavírna suite  
v 20. storočí**  
M. Bajuszová  
VSMU 2018

Jeden z najnovších CD titulov vydaných pod egidou VSMU v Bratislave má názov *Klavírna suite v 20. storočí* a jeho protagonistkou je Magdaléna Bajuszová. Poslucháč môže už tradične očakávať nahrávku výrazných kvalít. Bajuszové interpretáciu sme mohli už v minulosti počuť prostredníctvom jej nahrávky krajne náročných *Deviatich prelúdií* Jozefa Kolkoviča či na CD s klavírnou tvorbou Štefana Németha-Šamorínskeho.

Hru Magdalény Bajuszové možno bez zveličovania charakterizovať ako technicky bezpečnú, logicky vystavanú, vrúcnu a dynamicky pestrú. Technicky náročné pasáže klaviristka zahrá zakaždým vyravnane, jasne a čisto. Napriek tomu racionalita hry u nej nestojí nad výrazom a štýlom interpretovaných diel. Dramaturgia CD preprádza jej spoluprácu s Vladimírom Godárom, čo možno vycítiť vo výbere a usúvzažnení interpretovaných diel. Výber hudby je postavený na formovej platforme suity. Ďalším kolajúcim aspektom je obdobie vzniku diel (1921–1926) v úzkom susedstve Bratislavu, Viedne a Budapešti. Napriek tomu je poetika troch suít značne kontrastná a vychádza z odlišných estetických a kompozično-technických zriediel skladateľov.

Titul otvára *Suita pre klavír* (1924) bratislavského skladateľa a priateľa Bélu Bartóka Alexandra Albrechta. Jej štyri časti, *Tanec*, *Humoreska*, *Uspávanka* a *Pochod*, kladú na interpreta značné požiadavky. Samotný Albrecht sa o suite vyjadril, že v nej „*dospel k vyharennejšiemu a samostatnejšiemu hudobnému prejavu*“. Bajuszovej hra spoľahlivo tlmočí robustnosť harmonického jazyka diela a hutnej klavírnej sadzby, ako aj lyrickosť (predovšetkým v 3. časti). Opäť potvrzuje, že jej dispozícia a odhadnosť sú pre slovenskú hudbu nezanedbateľnou hodnotou.

Kontrastne tu vystupuje *Klavírna suite op. 25* (1921–1923) Arnolda Schönberga. Ide o prvé dielo, v ktorom tento *spiritus movens* hudby, stojaci za snahu pretrhnúť väzby na hudobnú tradíciu minulých storočí, využíva dodekafonický spôsob organizácie tónového materiálu na ploche celého diela. Na druhej strane si „pomohol“ tým, že formovo vychádzal z tradície suity... Ďalšie naviazanie na história vidieť v usporiadaní dvanásťtonového radu (E–F–G–D–C–B–Eb–Ab–D–H–C–A–B), ktorého posledný tetrachord je račím obratom známeho tónového tvaru B–A–C–H. Bajuszovej technická disponovanosť zastiera problematicosť technického zvládnutia skladby a nahrávka diela je miestami dokonca aj vzrušujúca (*Cigue*). Otázku je, či u mňa neprevážil obdiv k technickej stránke interpretácie nad vychutnaním si samotného výrazu skladby. Môže však ísť o prirodzený jav sprevádzajúci počúvanie takto náročných diel.

Nahrávku uzatvára dielo *Szababán* Sz. 81 Béla Bartóka (1926). Vladimír Godár v texte v bookletu poukazuje na zaujímavé roviny skladby a označuje ju za Bartókovu „*azda najoriginálnejšiu*“. Upozorňuje taktiež na semiózu ikonickej znakovosti a na historické kontexty auditívnych a vizuálnych asociácií v hudobnej histórii a v tomto diele. V skladbe skutočne počuť „*zvýznamňovanie*“ hudobných motívov – v 1. časti je napríklad perkusívnym spôsobom sprítomnená hudobnosť bicích nástrojov a písťal. Druhá časť, *Barcarola*, naopak pôsobí umiernejším dojmom. V 3. časti voda ka ornamentom počuť zvukovosť gájd, zatialčo v 4. časti sa poslucháča zmocní nočná atmosféra typická pre tohto autora. Extrémne náročná je posledná časť, v ktorej sa ľavá ruka po počiatočnom rozbehu ženie dopredu v dynamických kvintolách pod nemilosrdnými oktávami pravej ruky.

Bajuszové interpretáčne schopnosti sa na tomto CD spájajú s historicky zaujímavou dramaturgiou, ktorej hodnotu dopĺňa už tradične erudovaný text z pera Vladimíra Godára. Nosič tým navyše získava aj dokumentačnú

→ kvalitu, vypovedajúc o šírke rozptylu estetik hudobného vývoja na konci prvej štvrtiny 20. storočia. Verím, že tento interpretačno-dramaturgický tandem je predpokladom i pre ďalšie zaujímavé nahrávky.

Ondrej VESELÝ



## Classic Malts

R. Šebesta  
Pavlík records 2018

Bolo len otázku času, kedy uzrie svetlo sveta album sólových skladieb pre klarinet, ktorého protagonistom bude Ronald Šebesta. A s vedomím faktu, že tento umelec patrí do pomselného triumvirátu najvýraznejších slovenských klarinetistov progresívneho razenia a s menej konvenčným repertoárovým zameraním (ostatnými dvoma sú, samozrejme, Braňo Dugovič a Martin Adámek), je od začiatku jasné, že pôjde o nevšedný projekt. Šebesta ho pripravil pre festival Konvergencie a aj keď pomenovanie Classic Malts priamo odkazuje k jeho záľube v kvalitných jednosladových škótskych nápojoch, treba ho chápať skôr asociatívne, ako výraz rafinovaného vku, prirodzenej preferencie exkluzívneho pred všedným. Interpretáčny prístup je v každom prípade trievy a dôkladne pripravený. Začнем od bonusových trackov, ktoré neboli súčasťou pôvodného projektu. Je to dvojica skladieb *Anubis* – *Nout* pre kontrabasový klarinet od Gérarda Griseyho. Vznikli v lete 1983 ako reakcia na násilnú smrt kanadského skladateľa Clauza Viviera v Paríži a vypožičiavajú si názvy aj tematiku (v metaforickom zmysle) z egyptskej *Knihy mŕtvych*. Pokial mi je známe, túto repertoárovú raritu na Slovensku zatial' nikto nepredviedol ani nenahral, no nielen preto je tento záznam unikátny. Už voľbou nástroja a špecifickým využitím jeho možností ide o „chutovku“, ktorú by si nemal nechať ujsť žiadny záujemca o súčasnú hudbu. Expresivita a takmer ebenovo čierne zafarbenie tónu kontrabasového klarinetu doslova nútia pri počúvaní zatají dych a nechať sa fascinovať – aj bez poznania prísně stanovených kompozičných princípov „pracujúcich“ pod povrchom. V *Anubis*, ktorý je dynamický, skoro až dramatický, je to „prelievanie“

zvuku medzi jednotlivými harmonickými a subharmonickými spektrami s presne vymedzenými dĺžkami tónov, expresívne rytmizované opakovanie tónov a manipulovanie ich spektra pomocou alternatívnych hmatov. *Nout* je veľmi statický, takmer doslova tekuť a darí sa v ňom realizovať to, čo je pri jednohlasnom nástroji takmer nemožné, totiž reálne znejúci kontrapunkt hľasov vytvorený sofistikovaným súznením tónov v hľbokej a vysokej polohe, pričom tu priam zázračne ostáva zachovaná kontinuita zvuku. Nahrávka bola realizovaná na zapožičanom nástroji značky Selmer z Viedne a hoci Grisey pôvodne rátal s možnosťami nástroja z dielne firmy LeBlanc, dovolíme si povedať, že interpretácia Ronalda Šebestu kompozícii neostáva nič dlžná. *Anubis* a *Nout* existujú aj v autorizovaných verziách pre barytónový, resp. basový saxofón, no kontrabasový klarinet je tu podľa mňa nezastupiteľný.

Kontrapunktickej myslenie implikuje aj *In Freundschaft* Karlheinza Stockhausen. Postupne sa zrýchľujúci trilok v strednom registri je základnou vrstvou, okolo ktorej spolu „zápasia“ ďalšie dve – v spodnom a vrchnom registri. V tejto hre intervalov, ale aj lyrických melodických línii, vyžadujúcich mimoriadnu technickú pohotovosť (najmä pri okamžitom striedaní registrí) sa Ronald Šebesta prejavuje nielen ako dokonale pripravený hráč, ale aj dôverný znalec skladateľovej poetiky, kedže je rovnako zasväteným interpretom jeho kompletného *Tierkreis*, čo mal príležitosť viackrát dokázať pred publikom. Dramaturgickým huárskym kúskom je medzi Stockhausenom a Griseym zaradený *New York Counterpoint* Steva Reicha, ktorého všetkých 11 hlasov nahral Šebesta (na klarinete a basklarinete) vďaka multitrackingu. Je to náhle a radikálne odbočenie do celkom iného sveta, živočíne a osviežujúce. Nielen vďaka charakteru kompozície samotnej, ale aj jej predvedeniu, ktoré zdobí okrem rytmickej a intonačnej precíznosti (a bezchybnej synchronizácie hlasov) aj vynikajúce pochopenie pre štýl tejto hudby.

Možno tu nájsť aj klarinetové kúsky dvoch Talianov: *Ixor* Giacinta Scelsiho a *Let me die before I wake* Salvatoreho Sciarrina. Prvá odkrýva mnohotvárnosť dynamických a artikulačných možností klarinetu vo svojich, pre autora typických rytmizovaných tónových repetíciach a mikrointervalových odchýlkach. Druhá – taktiež typicky pre svojho autora – je krehkým balansovaním na hranici počútelnosti, na rozhraní medzi tónom a šumom. Obom pritom nechýba istá dávka expresivity a aj vďaka nevelkým rozmerom pôsobia ako zaujímavé sondy do myšlienkových svetov ich tvorcov. Last but not least, čestné miesto tu majú aj

*Tri kusy pre klarinet* Igora Stravinského, ktoré album otvárajú. Sú to prvé skladby od významného autora, ktoré klarinet oslobodili od nutnosti klavírneho sprivedu a naznačili jeho obrovské technické a výrazové možnosti a prakticky otvorili jeho prítomnosť v hudbe moderny. Interpretácia zdáľka nie je iba „čestná“ či zdvorilostná. Aj tu sa Ronald Šebesta môže podpísat pod každý tón, hudbe nechýba iskra, životodarný pulz ani potrebná hľbka.

Akustika barokového kaštiela Csáky-ovcov vo Veľkom Bieli je voči sólovému klarinetu žičlivá, kvalita záznamu je veľmi uspokojivá a je ďalšou z pridaných hodnôt veľmi nápadito zostaveného programu. Nie je to obyčajný sólový klarinetový recitál; na ceste od Stravinského ku Griseymu sa nudy a jednotvárnosti rozhodne obávať netreba.

Robert KOLÁR



## Music for Orchestra

Andrzej Dobrowolski  
Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia, Polska Orkiestra Radiowa, Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia i Telewizji w Krakowie, W. Michniewski, M. Wolińska, Z. Szostak, J. Kaspszyk, S. Wiśłocki Bölt Records 2019

Hudobné vydavateľstvo Bölt Records sa z veľkej časti venuje (znovu) objavovaniu zabudnutej alebo takmer nepovšimnutej hudby z. polovice minulého storčia, predovšetkým tzv. „poľskej školy“. Andrzej Dobrowolski (1921–1990) je typickým príkladom skladateľa, ktorý stieral rozdiely medzi inštrumentálnou a elektroakustickou (resp. elektronickou, počítačovou...) hudbou. Patril k priekopníkom elektroakustickej hudby v Poľsku, jeho partitura *Music for Tape No. 1* bola vôbec prvou elektroakustickou partitúrou vydanou v PWM. Po odchode z Poľska sa Dobrowolski presadihl ako pedagóg kompozície v Grazi, kde k jeho žiakom patril napríklad Bernhard Lang. V Dobrowolského skladbách pre inštrumentálne obsadenia jasne cítit vplyv a skúsenosť z elektroakustického štúdia, práce s rôznymi zvukovými tex-

túrami a priamou modifikáciou zvuku. Zároveň vo svojej hudbe veľmi systematicky používal typické výdobytky svojej doby: dodekafonické a seriálne tónové rady, symetrie či ostro kontrastujúce zvukové bloky.

*Music for Orchestra* obsahuje šesť orchesterálnych „hudieb“, ktoré dokumentujú vývoj skladateľovo myšlenia od 60. rokov až po začiatok 80. rokov (presne rozmedzie 1964–1982). Charakteristické sú relatívne krátkou, končíznou a naustenu formou, vyznačujúcou sa živelou expresivitou. Kompozície majú maximálnu dĺžku cca 10 minút. Skladby na CD sú zoradené v chronologickom poradí, ktoré umožňuje pozorovať premenu a vývin skladateľovo jazyka, ako aj jeho konštanty.

*Music for String Orchestra and Four Groups of Wind Instruments* (1964) je dobrým príkladom dobovej fascinácie avantgardy – priestorového rozmiestnenia zvuku do symetrických skupín. Štyri dychové kvintetá (zložené z driev a plechov) prerušujú a „vrážajú“ do statických sláčikových nástrojov často plniacich úlohu akéhosi „klavírneho pedálu“, a tým poháňajú celý hudobný dej.

Na ploche necelých 7 minút si skladba udržuje homogenný charakter. V *Music for Strings, 2 Groups of Wind Instruments and 2 Loudspeakers* (1967) je taktiež použitý priestor ako základný formotvorný element. Tri skupiny „zvukových zdrojov“ (sláčiky, dychy, reproduktory) vytvárajú súdržnú a expresívnu zvukovú masu len v úvode a závere skladby, jej jadro zasa tvorí pestrý, energický a rytmický priam kaleidoskopický „hocketus“ medzi jednotlivými skupinami. Podobne ako v predchádzajúcej skladbe mi je len trochu ľuto, že skladba pominie tak skoro. No pri každom novom počúvaní sa dajú oceňovať nové detaľy, nápady, zvuky.

*Amar, Music for Orchestra No. 2* (1970) je oproti predchádzajúcim skladbám založená na jasnejšie artikulovanej formovej dialekтиke „statiky a dynamiky“. Statický sláčikový zhľuk priponímačí „mikropolyfonického“ Ligetiho prejde do ostrých a rytmický členitých aleatorických vstupov dychových nástrojov, používajúcich viaceré neštandardné metódy vyluzovania tónov (tie budú nadobúdať čoraz dôležitejšiu úlohu v Dobrowolského dielach). *Amar* je krásnym učebnicovým príkladom „poľskej školy“: ostrých kontrastov, energie, väšne a pokoja, priamočiarosti.

*Music for Orchestra No. 3* (1972–73) sa začína bizarne znejúcim „bzučaním“ dychových nástrojov, prerušovanými typickými poľskými „sekmi“ bicích. Je sériou akoby voľne radených blokov, (zdanivo) nesúvislých obrazov na spôsob montáže. Prekvapivý je najmä krátky úsek pravidelného tepu

rôznych bicích nástrojov zhruba v polovici skladby, nečakane evokujúci tradičnú či etnickú hudbu. Oproti predchádzajúcim skladbám tu celková bizarnosť jednotlivých blokov a „surrealita“ celku dostáva nový, prekvapivý výrazový charakter. Záver skladby je zverený typickému pomálemu klastru sláčikov – je len otázkou vekusu, či by nebolo vhodnejšie zachovať „bizarnosť“ až do konca, bez kódov.

*Music for Orchestra No. 4* (1974) s podtitulom A-LA, je opäť návratom ku koncepciam symetrie a priestorového usporiadania hráčov. Dôležitým prvkom je opakovanie jedného tónu (a) z rôznych strán, s rôznou artikuláciou a dynamikou. Inými slovami, tažisko skladby je tu akoby sochárske „modelovanie“ statického zvukového objektu, nejde však o žiadne „nezúčastnené pozorovanie“, naopak, hudba je opäť veľmi výrazná, expresívna, hybná.

Záverečná *Music for Orchestra No. 6* (1981–82) pracuje s materiálom, ktorý bol samotnej „generácií avantgardy“ vzdaný tabu – vychádza z „lamentujúcej kantilény“ sláčikov v pomalom tempe a malých intervaloch, jemne evokujúcu Lutosławského neskoré diela. To je ešte viac umocnené krátkymi fragmentárnymi vstupmi sólových dychových nástrojov, často na spôsob kontrapunktických imitácií. Tie trochu narušujú zvukovú priamočiarosť skladby, zároveň nás však udržuje na spomínanom „pomedzí“. Hudobný dej kompozície je neskôr zahustený a pozmenovaný blokovými vstupmi, od agresívnejších perkusívnych vstupov po opäťovný blok pomaly sa „vrstviacich“ sláčikových nástrojov v pomalom tempe.

Zvuková kvalita nahrávky je vynikajúca. Interpretácia všetkých kompozícii je taktiež vyrvonaná, expresívna, správny spôsobom „poučená“. Mojmí favoritom je najmä veľmi energicky poňatý „kaleidoskop“ v skladbe *Amar*, *Music for Orchestra No. 2*. Album *Music for Orchestra* je dôležitým a podnetným rozšírením horizontu „poľskej školy“.

Adrián DEMOČ



**De Vez En Cuando La Vida**  
Joan Manuel Serrat  
**Y El Siglo De Oro**  
Cappella Mediterranea,  
L. García Alarcón  
Alpha 2018

Album argentínskeho dirigenta a muzikóloga Leonarda Garcíu Alarcóna, ktorý so svojím súborom Cappella Mediterranea v posledných rokoch nadchol kritiku nahrávkami Monteverdiho a Cavallihho, ale hlavne albumom latinskoamerického baroka pod názvom *Carmina Latina*, prináša aktuálny projekt s veľmi odvážnou dramaturgiou. Tá je postavená na dielach katalánskeho skladateľa a speváka Joana Manuela Serrata (1943) v prekvapivej kombinácii s dielami skladateľov tzv. španielskeho zlatého veku 16. a 17. storočia. Serrat, spievajúci v španielčine aj katalánčine, má za sebou pohnutú kariéru; roky žil v exile v Mexiku, kde prečkal koniec neslávnej Francovej éry v Španielsku, ktorá sa na jeho podporu katalánskej kultúry pozerala s veľkou nevôleou. Alarcónovou ideou bolo prezentovať Serratovu hudbu, ktorá okrem toho, že čerpá z tradičných španielskych, katalánskych a juhomerických koreňov, predstavuje zároveň pestrý žárnový mix na rozhraní kabaretu, šansónu, filmovej hudby a tradične silnej hispánskej piesňovej tradície.

Na úvod albumu znie triáda Serratových najsilnejších piesní: dojemná *Romance De Curro „El Palmo“*, akási miniatúrna opera o láske, v ktorej exceleuje speváčka Mariana Florés. Pieseň *Mediterráneo*, ktorá zvíťazila v hlasovaní o najúspešnejšiu španielsku pieseň 20. storočia, je očarujúcou poctou krajinám Stredomoria, so sviežou gitarovou rytmikou, vychádzajúcou z populárnej a rómskej kultúry v kombinácii s pôvabnou barokovou medzihrú. Voľnú trilógiu uzatvára titulná *De Vez En Cuando La Vida* (Z času na čas), plná jemnej nostalgie a nádherných harmónií. Španielsku „zlatú éru“ na albare zastupuje skladba *Esta Vez, Cupidillo* od Katalánca Francisca Vallsa (c.1671–1747), v ktorej vynikajú razantné gitary a virtuózny, extatický spev, pričom sa v nej neustále striedajú rýchle a pomalé pasáže. Anonymnú katalánsku ľudovú tvorbu tu reprezentujú dve skladby: žartovná pieseň o zlodejovi *La Cançó Del Lladre* so skvelou sopranistkou Mariou Hinojosou Montenegro a smutný nápev väzňovej milej *La Presó De Lleida*. Najrozriaslejšou skladbou na albare je moteto *Mortales Que Amáis* od Juana Bautista Josého Cabanillesa (1644–1712), ktorá naliehavostou imitujúcich sa hlasov nápadne pripomína úvod Bachových *Matúšových paší*. Vynikajúcim príkladom hudobnej expresivity je aj *La Bomba* (Pumpa) o záchranе zúfalých námorníkov z potápajúcej sa lode, ktorej autorom je takmer zabudnutý Mateo Flecha, El Viejo (1481–1553). Dynamický spev, úzkosť a pochybnosti

ukryté v otázkach a výkrikoch „posádky“, vzývanie svätých či drsné výzvy na pumpovanie vody predstavujú mozaiku vytvárajúcu dych vyrážajúci stredoveký moralizujúci príbeh o malovernosti. Ako kontrast k nej pôsobí Serratova emocionálne silná pieseň *Pare*, ktorá je ekologickou hymnou proti ničeniu lesa a jej multižánrové rozhranie prináša imitáciu starých postupov renesancie a baroka. Záverečná *Aquellas Pequeñas Cosas* hovorí o „malých veciach v živote človeka“ a predstavuje pôsobivý šansón za sprevodu gitary a sláčikov. Serratove skladby na albare vynikajúco zaraňoval Alarcónov blízky spolupracovník, argentínsky gitarista a perkusionista Quito Gato, pričom viaceré barokovo znejúce introdukcie a medzihry dodačne dokomponoval Alarcón. Hoci idea barokového orchestra hrajúceho na dobových nástrojoch skladby súčasného španielskeho pesničkára môže pôsobiť ako bizarný nápad, Serrat sám svoje piesne často aranžoval v sentimentálnom „neobarokovom“ duchu. Výsledkom je osobitý, zo všetkých stránok autentický hispánsky album, plný vynikajúcich vokálnych a inštrumentálnych výkonov, ktorý s gracióznosťou prepája španielsku hudobnú tradíciu napriek piatimi storočiam.

Peter KATINA



**Svend Hvidtfelt Nielsen**  
**Ophelia Dances**  
B. Mogensen, S. Hvidtfelt Nielsen, Aarhus Symphony Orchestra, Århus Sinfonietta, H. Vagn Christensen, A. Rasilaainen  
Dacapo 2018

Svend Hvidtfelt Nielsen (1958) je skladateľom, v ktorého tvorbe sa odrážajú inšpirácie kompozičných rodákov z Dánska, u ktorých študoval (Ib Nørholm, Per Nørgård, Hans Abrahamsen, Karl Aage Rasmussen). Nielsen je však aj vynikajúcim koncertným organistom a pre tento nástroj intenzívne komponuje. Album *Ophelia Dances* pozostáva z dvoch koncertantných a jedného symfonického diela. Koncert pre organ a symfonický orchester *Toccata* (2013–2014) sa začína

úsečnými, príkrymi klastrami organu, no po krátkej explózii predstavujúcej pomyselný „Veľký tresk“ sa party organu a orchestra začnú prelínať, pričom na „messiaenovské“ motorické figurácie organu plynule nadväzujú glissandá a mikrotonálne štruktúry orchestra. Sólista-autor hrá nástoživé fragmentárne modely, neustále sa repetitívne vracia k jednému tónu, no v kontrastných úsekokach prináša i jemné plochy romantizujúceho zvuku, evokujúceho francúzskskych organových majstrov zo. storočia. Tokátové pasáže obsesívne krúžiacce uprostred modálnych stupní a chorálov sú naplnené takmer jazzovou rytmizáciou a sprevádzajú ich zvonivé perkusie. Skladba predstavuje skvelú zvukovú symbiózu organa a dychových nástrojov a napriek bohatej textúre disponuje prieľadnou čistotou a zreteľnosťou. Kým vypáte miesta sú plné apokalypticky „vybuchujúcich“ klastrov sprevádzaných tympanmi, následný mysteriozny chorál sôlového organu prináša pokoj a hudba vzápäť doznieva v jemnom pizzicatu sláčikov a rozsiahlych retazových figuráciach organu v sprievode perkusií a zvonov.

Koncert pre akordeón a komorný orchester *Ophelia Dances* (2012) je voľne inšpirovaný krehkou postavou Ofélie zo Shakespearovho *Hamleta*. V úvode predvádzajú „súboj“ mikrotonálne figúry akordeónu a dychov, s atmosférou silne evokujúcou „hudbu na pokraji ticha“ Benta Sørense. Priestor osvetľuje priezračná oscilácia okolo jedného tónu a akordeón „obkolesený“ harmonickou textúrou orchestra. Tokátovitý, rytmizované úseky akordeónu znejú neoklasicky, so zvýraznenou farebnosťou a vzletným, zláhka koordinovaným pohybom fixovaným na interval tercie, resp. na tradičný trojzvuk. Skladba však prináša aj opustené plochy a statické klastre, mikrointervaly vo vysokých polohách, rozsiahle úseky „prázdnoty“ a ticha, izolované body v priestore a chaos. Nehybny stav rozvibráruje jemné trblietavé chvenie a kvílenie sláčikových glissánd napodobňujúcich sirény a „písanie“ akordeónu, ktoré preruší náhly vpád fragmentov tradičnej tanecnej a ľudovej hudby v efektnom závere.

V *Ophelia Dances* exceluje vynikajúci dánsky akordeonista Bjarke Mogensen, ktorému je dielo venované, v skvej le súhre s precíznym orchestrom Århus Sinfonietta pod vedením Henrika Vagna Christensena.

Záver albumu tvorí Nielsenova *Symfónia č. 3* (2010), dvadsaťtriminútová kompozícia s temnými farebnými štruktúrami zloženými z útržkov kvázi filmovej hudby. Objavujú sa tu divoké, nervné staccatové vstupy drevených dychov a pomalý pohyb sláčikov, pričom spočiatku indiferentná hudobná masa postupne „naberá na obrátkach“ a graduje v neúprosnom chromatickom postupe smerom nahor. Nielsenov kompozičný model vychádza vo všetkých

→ troch skladbách z podobného nastavenia: úvod skladieb predstavuje chaotický výbuch matérie v podobe rytmicky pestrých, priestorovo izolovaných klastrov a štiepenia fragmentov na drobné bunky, kym v priebehu skladby dochádza k postupnému „zaceľovaniu“ diskontinuálnych prvkov, predĺžovaniu a vyhľadeniu línii a ich spájaniu do homogénnej, takmer sibelijskej tonálnej štruktúry pevne previazaného kompaktného zvuku. Autor pritom pracuje s dvoma kontrastnými východiskami: rytmicky komplikovanými Nørgårdovými textúrami a harmonicky zredukovanými tendenciami Hansa Abrahamsena.

Hudba Svenda Hvidtfelta Nielsena s absorbovanou tradíciou najlepších dánskych autorov disponuje okrem kompozičných kvalít a osobitého jazyka i pozoruhodnou mierou poslucháčskej percepčnosti a na zvukovo i interpretačne prítážlivej nahrávke predvádzajú bravúrnny výkon okrem sólistov i oba orchestre.

Peter KATINA

## alternatíva



**The Last Days of Reality**  
Lionel Marchetti & Cat Hope  
Decibel  
Room40, 2018

Lionel Marchetti je jedným z najosobiťejších a najzaujímavejších tvorcov „konkrétnej hudby“. Pre mňa osobne je jeho tvorba veľmi svojským príkladom možného „surrealizmu“ v hudbe, dosahovaného často veľmi bizarnými spojeniami nečakaných (konkrétnych) zvukových zdrojov a atmosfér. Kompozície často pripomínajú akýsi film na počúvanie. Azda najvýstížnejším príkladmi tohto prístupu sú jeho nahrávky pre značku Entr'acte, či už v spolupráci so speváčkou a tanečnicou Yôko Higashi alebo album *Livre des morts* s Olivierom Capparosom.

V podobnom duchu sa niesol aj skvelý a málo známy album *Noord Five Atlantica* vydaný na značke Césaré. Album *The Last Days of Reality* obsahuje šest skladieb (štyri autorské, dve vytvorené v autorskej spolupráci s Cat Hope) skomponovaných pre austrálsky súbor

*Decibel*, špecializujúci sa na tvorbu skladateľov ako Alvin Lucier či Éliane Radigue. Podľa mojich informácií ide o Marchettihho prvé skladby pre inštrumentálne obsadenia. Všetky kompozície zároveň používajú vopred nahratý elektroakustický materiál. Nástroje ho zväčša dopĺňajú, hoci obsahujú a vytvárajú s nimi homogénne textúry. Dobrým príkladom je napríklad skladba *Pour un enfant qui dort* (2013). Základom je zvuk basovej flauty a jej jemné glissandá, ktoré dopĺňa elektronika. Ostatné nástroje ansámlu dopĺňajú prednahrátku elektronické zvuky. Celá kompozícia sa nesie v monoliticky jednotnej „záhadnej“ a pomalej atmosfére, nepoužíva kontrastný materiál. Veľmi pôsobivá je *Le cerveau* (2018), používajúca zmiešané „konkrétnie“ zvonivé zvuky (gongy?) spolu s dozvukmi živých nástrojov. Vyznieva ako veľmi poetická „etuda preznievania“. Marchetti v nej – vzhľadom na svoju poetiku prekvapivo – pracuje so „známymi“ dur-molovými súzvukmi. Tie, mimochodom, pripomínajú záverečnú časť skladby *Autumn Thoughts* českého skladateľa Martina Smolku, tiež začlenenú na podobnom princípe: úder/dozvuk. Marchetti však strieda „údery“ (ataky) rôznej sily. Pre veľkú časť poslucháčov bude možno táto skladba asi najmenej výrazná, pre mňa však tvorí jeden z vrcholov albumu.

V skladbe *The Earth Defeats Me* (2014) nad temne znejúcou zádržou elektroakustických zvukov sa rozohráva pokojný, trpezlivý repetitívny hoketus izolovaných tónov basovej flauty a huslí. Sprvu hrá každý nástroj len jeden tón, postupne však jemne obmieňajú jeho výšku a parametre. Hudba sa opäť nesie v záhadnej atmosfére, samotný pôvod zvukov je tajomný: basová flauta vystupuje ako živý part, husle sú s najväčšou pravdepodobnosťou prednahrátky.

The *Last Days of Reality* je albumom plným rôznorodej a tajomnej atmosféry, vynikajúceho zvuku a podnetných kompozícii.

Adrián DEMOČ

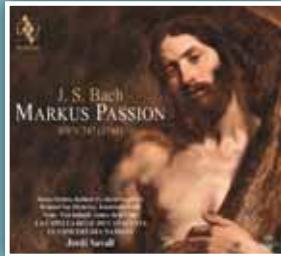


**Building Instrument Mangelen Min**  
Hubro 2018

Nórskie trio Building Instrument vydalo koncom roka 2018 na značke Hubro svoj tretí album. Podobne ako na predchádzajúcich nahrávkach je základná textúra tria (spev, klávesové nástroje a elektronika, bicie) nahrávaná naživo, je však pestro dopĺňaná o rôzne prednahrátky zvuky a procesovanie. Výsledkom je bohatý a plný, zároveň však veľmi osobný, intímny, takmer domácky zvuk. Takúto intímnu estetiku zdieľa viaceri nórskych kapiel, najmä z katalógu Hubro. Building Instrument ju ale svojím „popovým“ prístupom a využitím niektorých zvukových zdrojov ešte umocňuje. Podobne na mňa pôsobí aj jemné „podladdenie“ speváčky, v tomto kontexte zaujímavo navodzujúce dojem domáceho muzicirovania. Dvanásť skladieb ponúka hudbu plnú pestrých zmien s chytľavými melódiami a „groovmi“, vynikajúcim zvukom a ľahko uchopiteľnou melancholickou atmosférou. Nahrávka je relatívne krátka, trvá len necelých 40 minút. Na *Mangelen Min* cítim ozveny mnohých vplyvov: Radiohead a ich prelomový album *Kid A*, Björk či staršiu tvorbu Cocteau Twins. V prípade prvých dvoch tu však ide skôr o atmosféru, veľmi špecifickú melanchóliu, no zároveň aj rafinovaný a inovatívny spôsob využitia tanecných „beatov“ (trochu podobne ako v *Idiotheque* Radiohead). V iných, intímnejších polohách zas cítiť vzdialenosť podobnosť (alebo skôr príbuznosť) s Björk. Zasnený nežný hlas Mari Kvien Brunvoll a občasné akordické postupy evokujú Cocteau Twins. Napriek všetkým týmto vplyvom pôsobí *Mangelen Min* veľmi homogénne a originálne. Tieto vplyvy však skôr tvoria akýsi estetický rámc, mantinely, v rámci ktorých tvoria Building Instruments svoje skladby, v žiadnom prípade z nich „nevyrážajú“. Formovo sú skladby veľmi pestro riešené, úvodné prvky či harmonické postupy sa často nečakane „rozpadnú“ alebo premenia. Keďže texty sú v nórčine, nie je im rozumieť a z hlasu sa stáva skôr ďalší rovnocenný nástroj a „nositeľ emócií“. Nielen zvukové zdroje, ale aj mastering je vynikajúci. *Mangelen Min* je jedným z najlepších „popových“ albumov roku 2018. „Popový“ v úvodzovkách, pretože mnohé kapely poukazujú na obmedzenia podobného delenia. Building Instrument je jednou z nich. Som veľmi zvedavý, kam sa ich hudba vyvinie na ďalšom alume.

Adrián DEMOČ

## CD Novinky



J. S. Bach: *Markus Passion*  
BWV 247 (1744) / Jordi Savall  
(Alia Vox, 2019)



J.N. Hummel: *20 CD BOX Edition*  
(Brilliant Classics, 2019)



Schubert: *Die Nacht* / Anja Lechner – cello, Pablo Marquez – guitar  
(ECM New Series, 2019)



Schumann: *Cello Concerto & Chamber Works* / Gautier Capuçon – cello (Warner Classics, 2019)

## DIVYD s.r.o.

predajňa **Hummel Music**  
Klobučnícka 2, 81102 Bratislava  
e-shop: [www.hummelmanusic.sk](http://www.hummelmanusic.sk)  
[divyd@divyd.sk](mailto:divyd@divyd.sk)  
Facebook: **Hummel Music**  
Twitter: **HummelMusicShop**  
[www.divyd.sk](http://www.divyd.sk)

# ARS ORGANI

## Nitra 2019

28. apríl

László Fassang (Maďarsko/Francúzsko)  
Bazilika sv. Emeráma, 19.00 hod.

12. máj

Mária Magyarová Plšeková - organ  
Matej Benda - kontratenor (Slovensko)  
Bazilika sv. Emeráma, 19.00 hod.

26. máj

Darko Pleli (Chorvátsky/Rakúsko)  
Bazilika sv. Emeráma, 19.00 hod.

5. máj

František Beer (Slovensko)  
Evanjelický kostol Svätého Ducha, 19.00 hod.

19. máj

Melissa Dermastia (Rakúsko)  
Evanjelický kostol Svätého Ducha, 19.00 hod.

[www.organfest.sk](http://www.organfest.sk)

vstup voľný



Festival podporili:

rakúske kultúrne fórum bts

hurta nds

ROPL  
projektovo-inžinierska  
kancelária Nitra

Mediálni partneri:

mojaNitra.sk

TV nitrčka  
regionálna televízia

rádio  
duman

: RÁDIO REGINA



smart web

rtv:



## Violaklasik 2019

koncerty klasickej hudby

13. apríl / Daniela Varínska

30. máj / Milan Paľa

12. jún / Igor Františák, Martin Kasík



Nebojte sa  
klasíky!

## hudobný život

u.

fond na podporu umenia



VIOLA centrum pre umenie / divadlo  
[violapresov.sk](http://violapresov.sk) / [ViolaPrešov](http://ViolaPrešov)

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

# SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA



# Apríl

- 2
- 7
- 10
- 11
- 12
- 14
- 16
- 17
- 24
- 25
- 26
- 30

2018/2019

foto Ján Lukaš

[www.filharmonia.sk](http://www.filharmonia.sk)

