hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

hudobný život

1-2 2,92 € / 88,-Sk
2009 ROČNÍK XLI

Skladba mesiaca: E. Varèse *Poème électronique* /
Rozhovor: Gustáv Beláček /
Čo počúva Albert Marenčin /
Jazz: seriál Jazzový klavír

9 771335 414008 02

Organové festivaly 2008

Bratislavské hudobné slávnosti

Rozhovor: Philip Corner

HAMMER KLAVIER festival

II. ROČNÍK

20. – 23. marec 2009

Zrkadlová sieň, Primaciálny palác
Primaciálne námestie, Bratislava

KONCERTY

20. marec o 19.00 hod.
VŠMU BAROQUE ORCHESTRA pod vedením Petra ZAJÍČKA
Daniela VARÍNSKA, Veronika LACKOVÁ klavír

J. HAYDN
W. A. MOZART

21. marec o 19.00 hod.
Peter GUĽAS klavír
Michal SŤAHEL violončelo

J. HAYDN
L. v. BEETHOVEN

22. marec o 19.00 hod.
Viviana SOFRONITZKI RUSKO/KANADA klavír
Paul McNULTY USA

CH. P. E. BACH ~ J. HAYDN
W. A. MOZART
F. CHOPIN ~ F. SCHUBERT

23. marec o 19.00 hod.
František PERGLER ~ Ida ČERNECKÁ
Magdaléna BAJUSZOVÁ, Ivan ŠILLER klavír
Kateřina MACHOVSKÁ mezosoprán

F. SCHUBERT
R. SCHUMANN

SEMINÁRE

20. marec, piatok 10.00 – 14.00 hod.
Malá koncertná sála HTF, VŠMU
Viviana SOFRONITZKI
interpretačný seminár
pre posluháčov VŠMU

23. marec, pondelok 9.00 – 13.00 hod.
Primaciálny palác
Viviana SOFRONITZKI
interpretačný seminár
pre posluháčov VŠMU

VSTUPNÉ dospelí – 3 €
študenti/ZŤP/dôchodcovia – 2 €
PREDPREDAJ www.ticketportal.sk
hodinu pred koncertom
Zmena interpretov a programu vyhradená.

INFORMÁCIE www.htf.vsmu.sk ~ www.bkis.sk
info@vsmu.sk, 0908 046 735
BRATISLAVSKÉ KULTÚRNE A INFORMAČNÉ STREDISKO
Informačné centrum, Klobučnícka ul. 2, Bratislava

ORGANIZÁTORI
VŠMU BRATISLAVA HUDOBNÁ A TANEČNÁ FAKULTA
BKIS BRATISLAVSKÉ KULTÚRNE A INFORMAČNÉ STREDISKO
InMusic, o.z.

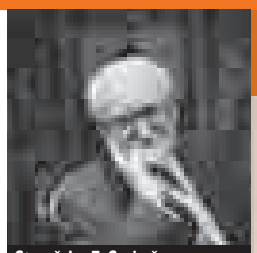
S FINANČNÝM PRÍSPEVKOM
S FINANČNOU PODPOROU MINISTERSTVA KULTÚRY SLOVENSKEJ REPUBLIKY
BRATISLAVA z fondu ARS BRATISLAVENSIS
Embassy of the United States of America

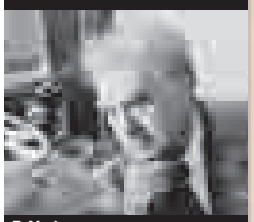
MEDIÁLNI PARTNERI
hudobný život
AGENTÚRA AP PROJEKT

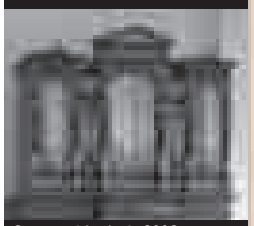
Editorial

Vážení čitatelia,

ťažiskovými materiálmi prvého dvojčísla roku 2009 sú texty spojené s kráľovským nástrojom – organom. Ohliadnutie za trojicou najvýznamnejších domácich organových festivalov oživujú rozhovory s profesorom Jánom Vladimírom Michalkom a Stanislavom Šurinom. Posledne menovaný je iniciátorom udalosti na Slovensku výnimočnej – stavby nového píšťalového organu pre Evanjelický a. v. cirkevný zbor v Nitre.


Storočnica E. Suchoňa


E. Varèse


Organové festivaly 2008

V rubrike Skladba mesiaca predstavujeme Varèsovu kompozíciu *Poème électronique*, ktorá ako súčasť audiovizuálnej inštalácie predznamenala pred vyše polstoročím éru multimediálneho umenia. Rozhovor so skladateľom Philipom Cornerom je retrospektívnym pohľadom na americkú scénu experimentálnej hudby.

O medzinárodnych úspechoch slovenského basistu Gustáva Beláčka sa dočítate na stránkach venovaných hudobnému divadlu, v spravodajstve sme venovali priestor ďalším recenziám koncertov Bratislavských hudobných slávností. Jazzová rubrika ponúka úvodný diel pripravovaného seriálu venovaného najvýznamnejším majstrom jazzového klavíra.

Súčasťou dvojčísla je aj špeciálna príloha venovaná Storočnici Eugena Suchoňa, ktorá okrem muzikologických reflexií obsahuje doposiaľ nepublikovaný rozhovor so skladateľom. Spolu s časopisom dostávajú naši predplatitelia CD sampler s ukážkami skladieb vydavateľstva Hudobného centra.

Príjemné čítanie a počúvanie praje
Redakcia

Obsah

Spravodajstvo, koncerty
Slovenská filharmónia, Nedeľné matiné v Mirbachovom paláci – str. 2

Bratislavské hudobné slávnosti 2008 – str. 4

Organové festivaly 2008
Slovenské historické organy, Trnavské organové dni, Medzinárodný organový festival I. Sokola – str. 8
J. V. Michalko: Dúfal som v rýchlejšie napredovanie *M. Sedlár* – str. 9
S. Šurin: Vzniklo vzácne umelecké dielo *M. Plšeková* – str. 11

Skladba mesiaca
E. Varèse – I. Xenakis – Le Corbusier: Poème électronique *M. Flašar* – str. 12

Rozhovor
Ph. Corner: Kam ideme, keď stojíme a obzeráme sa späť?! *P. Zagar* – str. 15

Miniprofil
Richard Šveda – str. 19

Hudobné divadlo
G. Beláček: Byť pripravený... *A. Serečinová* – str. 20
Strhujúce tanečné divadlo *T. Ursínyová* – str. 23

Zahraničie
Drážďany – Verdiho Rekviem v znamení bielej ruže *A. Schindler* – str. 24

Jazz
Kapitoly z dejín jazzového klavíra I. *M. Tóth* – str. 26
Zápisky hudobného konzumenta – dva týždne v Londýne *G. Bianchi* – str. 31

Čo počúva...
Albert Marenčin – str. 34

Recenzie CD – str. 36

Kam/kedy, Informácie – str. 40

Hudobný život • Vychádza v **Hudobnom centre**, Michalská 10, 815 36 Bratislava
Redakčná rada:
Boris Lenko, Alžbeta Rajterová, Igor Wasserberger, Vladimír Zvara
Šéfredaktor:
Andrej Šuba – Spravodajstvo, História (tel: +421 2 59204845, 0905 643 926, suba@hc.sk)
Redakcia:
Robert Kolář – Spravodajstvo, Skladba mesiaca, Recenzie CD, DVD, knihy (kolar@hc.sk)
Peter Motyčka – Jazz, Miniprofil, Čo počúva (motycka@hc.sk)
Externá redakčná spolupráca: Andrea Serečinová – Hudobné divadlo, Zahraničie

Distribúcia a marketing: Rút Veselová (tel: +421 2 59204846, fax: +421 2 59204842, distribucia@hc.sk) • **Adresa redakcie:** Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, www.hudobnyzivot.sk • **Grafický návrh:** Peter Beňo • **Tlač:** Patria I., spol. s.r.o. • **Rozširuje:** Slovenská pošta, a.s., Mediaprint-Kapa a súkromní distributéri • **Objednávky na predplatné** prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty • **Objednávky do zahraničia** vybavuje Slovenská pošta, a.s., Stredisko predplatného tlače, Námestie slobody 27, 810 05 Bratislava 15, zahranicna.tlac@slposta.sk. Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. Používanie novinových zásielok povolené RPPBA Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03. • **Indexové číslo** 49215. ISSN 13 35 41 40 • **Obálka:** L. Rajčanová • **Výtvarná spolupráca:** Lenka Rajčanová • Názory a postoje vyjadrené v uverejnených textoch nie sú stanoviskom redakcie. Redakcia si vyhradzuje právo redakčne upravovať a krátiť objednané i neobjednané rukopisy. Texty akceptujeme len v elektronickej podobe. • Vyhľadávať v dátach uverejnených v tomto čísle môžete na adrese www.siac.sk

Skladateľ **Jevgenij Iršai** získal na Ukrajine **Cenu Dezidera Zadora** za kompozíciu *Sonata del grato*, ktorá je venovaná **Iljovi Zeljenkovi.** *„Dielo som venoval slovenskému skladateľovi, ktorý ma vždy podporoval, za čo som mu vďačný,"* povedal pri tejto príležitosti Iršai. Kompozícia pre klarinet a klavír zaznela premiérovo na **19. ročníku Medzinárodného festivalu Kyjev Music Festival** 4. 10. 2008. Slovenská premiéra bola uvedená 2. 11. 2008 v rámci banskobystrického festivalu **Minisalóny**. Ocenené dielo vyšlo na profilovom CD nosiči klarinetistu **Branislava Dugoviča**, ktoré nahral s klaviristom **Ladislavom Fančovičom.**

(hž)

Mladá slovenská sopranistka **Helena Szabóová (1980) získala v Nemecku prestížne ocenenie Emmericha Smolu**, určené pre mladých operných spevákov. Okrem nej bol ocenený aj litovský basista Igor Bakan. Medzi úspechy predstaviteľky nastupujúcej generácie slovenských speváčok patria postavy Neddy (*Komedianti*) alebo Inéz (*Trubadúr*).

(hž)

Vydavateľstvo **Naxos** uviedlo koncom februára na trh prvý diel **orchestrálnych suít z opier Leoša Janáčka (*Jenůfa*, *Výlety pána Broučka na měsíc*)**, ktoré pre svoj domovský label **zostavil a aranžoval Peter Breiner**. Janáčkove diela sa tak objavujú prvýkrát vo výlučne inštrumentálnej podobe. Breiner sa na nahrávke s **New Zealand Symphony Orchestra** a huslistkou **Vessa-Matti Leppanen** podieľal aj ako dirigent. *„Nejde o obvyklé suity, ktoré obsahujú inštrumentálnu hudbu z opier [...] Je v nich mnoho pôvodne vokálneho materiálu, ktorý bol pretvorený do inštrumentálnej podoby. [...] Podobne ako operní dirigenti som sa musel konfrontovať so špecifikami Janáčkovej inštrumentácie, v ktorej nevenoval vždy pozornosť zvukovej vyváženosti, pričom mojou ambíciou bolo zachovať charakteristickú farebnosť jeho hudby,"* povedal Breiner o práci na projekte, ktorý bude pokračovať na ďalších dvoch CD suitami z opier *Věc Makropulos*, *Příhody Lišky Bystroušky*, *Káťa Kabanová* a *Z mrtvého domu*.

(naxos, hž)

Slovenská filharmónia

Exkluzívne obsadený operný koncert má na Slovensku zaručenú šancu na úspech. Je úplne jedno, či ho pripraví divadlo (to sa často nestáva) alebo filharmónia, či je v termíne sviatočnom alebo vo všedný deň. **Slovenská filharmónia** stavila na túto istotu a na konci starého a začiatku nového roka (31. 12. a 1. 1.) pripravila program zostavený z operných výňatkov. S dramaturgiou si príliš starosti nerobila, takže návštevník bol opäť svedkom typického „potpourri", kde sa striedal Gounod s Verdim alebo Puccini s Čajkovským. Nechýbali obligátne hity, ale na druhej strane zaznel aj Wagner, čo je u nás skôr sviatkom. Karty trochu zamiešalo odriekutie tenoristu Pavla Bršlíka (náhla choroba alebo účinkovanie v ženevskom *Netopierovi*?), jeho výpadok však nahradili osvedčené predohry k Verdiho *Sile osudu* a *Nabuccovi*. Koncert vysielala v priamom prenose Slovenská televízia, ktorej absenciu počas BHS však ani týmto nemožno ospravedlniť.

Magnetom novoročného koncertu boli sólisti, sopranistka **Eva Jenisová** a barytonista, ktorý v decembri ako Posa v *Donovi Carlosovi* otváral sezónu milánskej La Scaly, **Dalibor Jenis**. Hodnotné vstupy pripravil tiež **Slovenský filharmonický zbor** (zbormajsterka **Blanka Juhaňáková**), a to nielen obligátnym *Zborom židov* z *Nabucca*, ale aj netradičnou voľbou zboru z 2. dejstva *Traviaty*, chúlostivého *Fuoco di gioia* z 1. dejstva *Otella* a napokon *Poloveckými tancami* z Borodinovho *Kniežaťa Igora*. Teleso znova nenechalo nikoho na pochybách, že má farebne vyvážený a zdravo znejúci zvuk, že sa dokáže „pohrať" s dynamikou, nehovoriac o výbornej technickej kondícii. Zo sólistov podal fascinujúci výkon Dalibor Jenis. Už v prvom vstupe, v árii Wolframa z Wagnerovho *Tannhäusera* ukázal, ako sa napĺňajú požiadavky štýlu, ako sa modeluje fráza, pointuje artikulácia, tieňuje dynamika. Dve verdiovské ukážky, Giorgio Germont z *Traviaty* a Renato z *Maškarného bálu*, odhalili naplno krásu jeho timbru, mäkkosť tónu a jas výšok dnes už špičkového svetového barytónu. Jenisov pôvodne lyrický hlas dozrel na typický spinto barytón, plnohodnotne mu znejú už aj hlboké polohy, má dokonalé legato a výšky (v prídavkovom *Brindisi* z *Traviaty* „zaskočil" ako tenor) nepoznajú rozsahové limity. Veľkú drámu na malej ploche záverečného dvojspevu Tatiany a Onegina z Čajkovského *Eugena Onegina* vytvoril spolu s manželkou, sopranistkou Evou Jenisovou. V tomto čísle preukázala aj ona nadpriemerné kvality mladodramatického materiálu s kovovým jasom, vyrovnanými registrami a dostatkom výrazovej potencie. Škoda, že v predchádzajúcich výstupoch nezvolila aspoň jeden efektnejší kus. Lauretta z Pucciniho *Gianni Schicchiho* je skôr prídavkové číslo. Verdiho modlitba Desdemony z *Otella* (bez predchádzajúcej árie) nie je celkom Jenisovej parketou, v nej sa žiadalo obsažnejšie mezza voce.

Peter Feranec sa na čele Slovenskej filharmónie cítil v opernom teréne sebaisto (deň pred Silvestrom dirigoval v Mníchovskej štátnej opere *Traviatu*), predsa však nemal najľahšiu pozíciu. Wagnerova predohra k *Majstrom spevákom norimberským* sa nevyhla nepresnostiam nielen v dychoch, v prípade sprievodu k Jenisovým číslam musel veľmi citlivo vnímať sólistovu neoblomnú výrazovú koncepciu árií. Slúži mu ku cti, že sprevádzal pohotovo a aj väčšina orchestrálnych čísel (Verdiho predohry a Borodinove *Polovecké tance*) mali obsah a gradáciu. Filharmónia teda vstúpila do roku 2009 operou a úspešne.

Pavel UNGER

Francúzsky večer – aj tak sa dá nazvať piatkový (16. 1.) koncert **Slovenskej filharmónie**, na ktorom zazneli diela velikánov francúzskej hudby konca 19. a 20. storočia. Štýlovo eklektická trojčasťová *Symfónia C dur* Paula Dukasa odráža atmosféru *fin de siècle* a dnes má na poslucháča aj pri kvalitnej interpretácii mierne uspávajúci účinok. Pod taktovkou **Alaina Parisa** však symfónia až na drobné momenty nestrácala ťah a v istých okamihoch dokázala zaujať. Po rýchlej prvej časti, ktorá sa niesla vo viac-menej stabilnej dynamickej hladine a nedala poslucháčovi veľmi vydýchnuť, pôsobila pokojná a citlivá druhá veta ako príjemné osvieženie. Zaujímavé hudobné momenty, ku ktorým prispela aj zohranosť orchestra, však boli naštrbené nepresnosťami v nasadení hráča na lesnom rohu a trubkára v ich sólových vstupoch. Nedostatkom tretej časti, hoci podanej so zmyslom pre kontrast, bolo zanikanie jednotlivých tém v sprievodných hlasoch, najmä vo figuráciách huslí vo vyššej polohe.

Pravdupovediac, neočakával som, že budem mať možnosť vypočuť si *Oiseaux exotiques* Oliviera Messiaena v podaní našich filharmonikov. A nebol som sklamaný. Intonačne takmer dokonale zosúladená dychová sekcia si bez väčších problémov poradila s Messiaenovými komplikovanými rytmami. To isté možno povedať aj o skupine bicích nástrojov. *Oiseaux exotiques* ale charakterizovala do istej miery odlišná zvukovosť, než na akú sme zvyknutí z nahrávok, k čomu akiste prispela aj akustika sály. Prekážalo mi, že woodbloky a templbloky spolu so xylofónom aj v exponovaných pasážach zanikali v pletive dychových nástrojov a klavíra. **Veronika Lacková** podala technicky nesmierne náročný klavírny part bravúrne, bez zaváhania a mimoriadne presvedčivo. Mohla sa však trocha viac „odviazať" a reprodukovať vtáčie motívy voľnejšie; klavírne vstupy tu totiž majú často podobu sólových kadencií. Publikum, mierne zaskočené Messiaenovou hudbou, zaiste pokladalo záverečné Ravelovo *Bolero* za „zaslúžené" ukončenie. Dynamika, jeden z hlavných formotvorných činiteľov skladby, nerástla postupne, ale skôr skokovo. Mohutne sa vzdula snáď až v poslednej tretine, čo malo za následok trocha hektické vyústenie skladby. Definitívnou bodkou za koncertom bol záverečný úder činelu posunutý vari o štvrť doby...

Alexander PLATZNER

V. Lacková [foto: archív V. Lackovej]

Nedeľné matiné v Mirbachovom paláci

Milovníci speváckych recitálov si v Mirbachovom paláci prišli na svoje vďaka seriózne pripravenému vystúpeniu laureátov 20. ročníka Medzinárodnej speváckej súťaže Mikuláša Schneidera-Trnavského, sopranistky **Jany Kohútovej** a barytonistu **Pavla Kubáňa** (7. 12.), ktorí sú študentmi záverečných ročníkov Konzervatória v Bratislave. Obaja dobre vedení, s príjemnou farbou hlasu a so schopnosťou preniknúť do podstaty štýlu interpretovaných diel. V programe z diel Trnavského, Andrašovana, Martinů, Čajkovského, Griega, Pucciniho a Mozarta poslucháčom určite zostali v pamäti árie z Pucciniho tvorby – *O mio babbino caro* Lauretty z opery *Gianni Schicchi* alebo vystúpenie Liù (*Signore, ascolta!*) z *Turandot*. Zapôsobila aj premyslená interpretácia árie Guglielma (*Donne mie, la fate a tanti*) z *Cosi fan tutte* W. A. Mozarta alebo ária Simona (*Arm, arm ye brave*) z Händelovho oratória *Judáš Makabejský*. Boli to pôsobivé a slubné výkony, na ktorých vyznení mal podiel aj spoľahlivý klavírny sprievod **Evy Rebrovej**.

Posledné decembrové matiné roku 2008 (21. 12.) priťahovalo koncepčnou dramaturgiou. Klaviristka **Zuzana Paulechová-Štiasna** venovala väčšiu časť svojho recitálu dielu Eugena Suchoňa (*Hlboký jarček*, *Keď sa vlci zišli*, *Preletel sokol*, *Muzikanti s gajdošom* z cyklov *Keď sa vlci zišli* a *Preletel sokol*, zaznela tiež *Malá suita s passacagliou op. 3* a *Horalská suita*). V osobnosti interpretky našiel Suchoň rozvážnu a citlivú umelkyňu. Vedením hlasov, akcentovaním významu harmonických spojov, rytmickým štruktúrovaním a veľkorysým tvorením tónu vytvorila impresívny a pravdivo vyznievajúci obraz suchoňovského klavírneho štýlu. Úplne odlišne pristúpila Paulechová-Štiasna k Ravelovým dielam *Pavana pre mŕtvu infantku* a *La valse*. V oboch kompozíciách zaujal v jej pozoruhodnej interpretácii zmysel pre racionalitu hudobnej dynamiky, ktorý zapôsobil vďaka vedome dávkovaným emóciám. *La valse* vyžaduje bezchybnú brilantnosť a eleganciu, ktorými interpretka dodala dielu potrebnú plastickosť.

Návštevnosť prvého matiné v roku 2009 s klaviristkou **Elenou Letňanovou** skutočne prekvapila. Chopin je iste vďačným a príťažlivým autorom (Etudy *c mol op. 10 č. 12 „Revolučná“* a *f mol op. 25 č. 2*, *Prelúdium h mol op. 28 č. 6* a *As dur B 86* z roku 1834, *Balada č. 3 As dur op. 47* a *č. 1 g mol op. 23*, *Scherzo b mol op. 31 č. 2*, *Nokturno cis mol op. posth*), pre väčšinu obecenstva však bola azda príťažlivejšia účasť herečky **Emílie Vášaryovej**, čítajúcej zo Chopinovej korešpondencie (o. i. so Sandovou, Lisztom, Mendelssohnom, Mickiewiczom). Obecenstvo bolo vďačné, no málo skúsené. Z veľkého množstva prístupného materiálu by bolo možné urobiť výber viac sprístupňujúci jeho osobnosť (bolo by to dobrým doplnkom k uvedeným dielam), ľudské a umelecké postoje. Prednesený výber sa pozornému návštevníkovi javil ako náhodný, odhliadnuc od toho, že sa korešpondencia osobností neprednáša osvetlená svetlom vhodným na javiskovú rampu. Osobne mi istá salónnosť pri prezentácii Chopinovho diela prekážala, no musím vziať do úvahy vďačné bratislavské obecenstvo, ktoré bolo s týmto programom nanajvýš spokojné.

Vzhľadom na Storočnicu Eugena Suchoňa sa jeho dielo objavilo na viacerých matiné, čo vytvorilo zaujímavý predpoklad na viacgeneračnú interpretačnú konfrontáciu. V tomto zmysle bol zaujímavým interpretačný pohľad klaviristu **Ladislava Fančoviča** a huslistu **Milana Paľu** (11. 1.), ktorí vystúpili na koncerte, kde predstavili aj svoje nové CD s dielami E. Suchoňa vydané vo vydavateľstve Pavlík Records. Fančovičovo uchopenie *Baladickej suity op. 9* nemuselo každému vyhovovať, no nemožno mu uprieť dráždivú provokatívnosť a veľkú dávku sebaistoty, s ktorou si dielo doslova podmanil. Odvaha, s ktorou priniesol vlastný pohľad, prekvapila, osobne mi imponovala dynamickosť klavírneho zvuku. V *Poème macabre pre husle a klavír op. 17* a *Sonáte As dur pre husle a klavír op. 1* našiel klavirista v Milanovi Paľovi svoje alter ego. Obaja hudobníci pôsobia suverénne, sú technicky mimoriadne disponovaní, majú podobný hudobný temperament a vo vzťahu k dielam možno obdivovať ich energickosť a výrazne senzuálny prístup k hudbe.

Úplne iný interpretačný prístup priniesli violončelista **Jozef Lupták** a klaviristka **Eleónora Škutová** (18. 1.). Ich hru charakterizovala vyváženosť, premyslená tektonická výstavba diel, tónová kultivovanosť a frázovanie, používané ako efektívny vyjadrovací výrazový prostriedok. Hindemithova *Meditácia* pre sólové violončelo je atraktívna najmä pre znalcov. No Luptákovo vyrovnané a elegantné poňatie muselo vzbudiť rešpekt aj u menej skúsených poslucháčov. Lupták nástroju nič nevnucuje, vychádza mu v ústrety s pokorou, čo napokon inšpiratívne pôsobí aj na flexibilnú osobnosť E. Škutovej. Preto bolo možné obdivovať onen „samozrejmý“ súlad a presvedčivosť hudobného vyjadrenia aj vo *Variáciách Es dur WoO 46* L. van Beethovena alebo v nádherne interpretovanej *Sonáte a mol „Arpeggione“ D 821* pre violončelo a klavír F. Schuberta.

Ingeborg ŠIŠKOVÁ

Prvé februárové predpoludnie v Mirbachovom paláci prinieslo viacero prekvapení. Neobvyklé nástrojové obsadenie (duo klavír a gitara) prilákalo prekvapivo veľa divákov. Prekvapením bol aj repertoár: štyri diela zazneli v novodobej slovenskej premiére. Cieľom dua, **Zuzana Zamborská** (klavír) a **Vladimír Ondrejčák** (gitara), bolo priblížiť nástrojovú kombináciu gitary a klavíra, ktorá sa v 19. storočí tešila veľkej obľube, no dnes takmer upadla do zabudnutia. Množstvo kompozícií pre toto obsadenie zanechali nielen skladatelia-gitaristi (napr. Carulliho súborné dielo pre gitaru a klavír vyšlo na 8 CD), jedna skladba sa zachovala aj od C. M. von Webera či J. N. Hummela. Táto kombinácia bola v rámci domáceho muzicírovania obľúbená medzi profesionálmi i amatérmi, pretože obidva nástroje boli veľmi populárne a rozšírené. Ak si chceli hudobníci pripomenúť známe melódie, nemuseli ísť do divadla či na koncert, ale si ich mohli vychutnať v pohodlí domova podobne, ako dnes počúvame rádio či nahrávky.

Prvá polovica programu bola venovaná tvorbe prešporského rodáka Josepha Kaspara Mertza (1806–1856), jedného z najvýznamnejších gitaristov a skladateľov gitarovej hudby 19. storočia. Jeho manželka Josephine Plantin bola vynikajúcou klaviristkou, preto Mertz dobre poznal romantickú klavírnu literatúru. Diela pre gitaru a klavír skomponoval v 2. polovici 19. storočia, kedy žil vo Viedni. Hrával ich spolu s manželkou (na titulnej strane niektorých dobových notových vydaní je dokonca uvedená ako spoluautorka). Hoci Zamborská a Ondrejčák zvolili moderné nástroje (dobový klavír bol v porovnaní s dnešným zvukovo subtílnejší), výborne dokázali preklenúť tento hendikep a dynamicky i farebne odlišné nástroje zneli kompaktne. Veľkú zásluhu na tom mal citlivý a flexibilný prístup skúsenej komornej hráčky Zamborskej, ako aj kvalitný tón Ondrejčáka, akustika historického priestoru a v neposlednom rade aj kompozičné a aranžérske majstrovstvo Mertza. V *Barcarole* klavír gitaru neprehlušoval. Melódia hraná na gitare sa spevne niesla celým priestorom nad mäkkým akordickým sprievodom klavíra, zrozumiteľné boli i dynamické, farebné a tempové nuansy aj napriek kratšiemu trvaniu tónu typického pre gitaru, ktorý Ondrejčák pekne tvaroval a pomocou vibrata i predĺžil. Mertz tu často využíval kombináciu hlbšej polohy klavíra s vyššou polohou tercovej gitary, ladenej o malú terciu vyššie ako gitara (Ondrejčák v súlade s dobovou inštrukciou v notách použil gitaru s kapodastrom v 3. polohe). Naopak, keď bolo potrebné v *Divertimente na motívy z opery Rigoletto* zvuk klavíra priblížiť mohutnému zvuku orchestra, Zamborská sa dynamicky príliš zbytočne neobmedzovala, a pritom v akordoch hraných spolu s gitarou nezatienila gitarový part a spolu vytvárali zaujímavú zvukovú výslednicu. V záverečnej skladbe *L'or est une chimère op. 12* Wilhelma Neulanda na motívy z Meyerbeerovej opery *Robert le Diable* sa (v inak perfektne pulzujúcej súhre dua) pod zvukovú nadvládu klavíra nad gitarou podpísali obmedzenia moderných nástrojov a snáď aj aranžérska skúsenosť Neulanda. Poetická, intímna nálada a unikátne zvukové spojenie dvoch nástrojov zmizlo v prospech čisto klavírnej poetiky. Cit pre štýlovosť preukázali obaja hráči aj v sólových vstupoch z diel Mertza a Schuberta. Prvé spoločné vystúpenie dua poodkrylo fascinujúcu dimenziu tohto druhu komornej hudby, ktorý bol znovuobjavený až v posledných dvoch desaťročiach. Bolo by prínosom, ak by nadviazali na zatiaľ jedinú nahrávku Mertzovej tvorby pre gitaru a klavír, ktorá vyšla v Maďarsku, a obohatili tak hudobný trh o ukážku neprávom zabudnutej hudby pestovanej v neďalekej Viedni.

Ela VACULOVÁ

Otvorený list M. Chudovského

Bývalý riaditeľ Opery SND (2002–2006) režisér **Marián Chudovský** vyzval 10. februára otvoreným listom k odstúpeniu z funkcie generálnu riaditeľku SND **Silviu Hroncovú**. Hroncovej verejne vyčíta nezverejnenie koncepcie ďalšieho rozvoja a smerovania SND či chaos a anarchiu v inštitúcii. Kritizuje personálnu politiku vedenia SND – striedanie šéfov umeleckých súborov na jednej strane, stratu odborníkov a vytváranie nových, podľa Chudovského zbytočných administratívnych a riaditeľských funkcií, na strane druhej.

Za najviditeľnejší problém označuje Chudovský Operu SND: *„Veľkolepé nástupy riaditeľov zvučných mien do funkcií vystriedalo rozpačité mlčanie pri ich odchode. Ich dramaturgické zámery zverejnené v odborných periodikách sa navzájom vylučovali a neboli v súlade s realitou. Enormný počet zmien predstavení, zmien v obsadení, presuny termínov premiér mimo určenej sezóny viedlo k tomu, že propagačné materiály, ak náhodou nejaké vôbec vyšli, boli neaktuálne a tým výrazne miatli návštevníkov divadla, čoho dôsledkom sa znížila reálna návštevnosť predstavení. Výrazný pokles kvality predstavení zapríčinili neustále zmeny v obsadeniach, pokles umeleckých ambícií ako aj celková dezorganizácia a pokles pracovnej morálky. Pod Vaším vedením sa divadlu podarilo dosiahnuť historické rekordy v počte zrušených a zmenených predstavení, ktorých počet márne bude hľadať obdobu v histórii divadla.“*

Hanbou nazýva Chudovský slávnostný program k otvoreniu Novej budovy SND, keď plánované uvedenie Krútňavy nahradil *„skladačkový program“*. Marián Chudovský adresoval otvorený list ministrovi kultúry, Výboru NR SR pre kultúru a médiá, Rade SND, Umeleckej rade SND a médiám.

hž, sme

SND [foto: archív]

Bratislavské hudobné slávnosti

44. ročník, 21. novembra–7. decembra 2008, Slovenská filharmónia

Tento ročník Bratislavských hudobných slávností sa vyznačoval dominanciou ruských interpretov, čo sa odrazilo aj v dramaturgii festivalu. Umelci ako Alexander Kniazev, Alexander Sorokow či Veľký symfonický orchester P. I. Čajkovského pod vedením Vladimira Fedosejeva patrili skutočne k tomu najlepšiemu, čo festival ponúkol. Kým orchestrálne koncerty sa niesli v duchu „tradičného" klasicko-romantického repertoáru, komorné koncerty boli priestorom pre inovatívnejšiu dramaturgiu.

Orchestre, dirigenti, sólisti

Popoludňajši koncert v sobotu 22. 11. priniesol vďaka svojej dramaturgii aj interpretačným výkonom viacero otázok. Pravidelný hosť festivalu, **ŠKO Žilina** pod vedením **Petra Breinera**, predviedol tri diela žijúcich domácich autorov plus obnovenú premiéru diela českého klasicistického skladateľa. Hoci išlo o skladateľov s veľmi odlišnými poetikami, predsa len zaradenie skladby Leopolda Koželuha na koncert, ktorý skôr patril na prehliadku domácej tvorby než na medzinárodný festival, nepovažujem za najšťastnejšie.

Symfonie všech Midi Lidí Marka Piačeka, koláž z motívov piesní rovnomennej brnianskej skupiny a citátov klasikov, napísaná na objednávku festivalu, bola sviežim otvorením koncertu. Hoci bolo cítiť, že päť- alebo sedemdobé rytmy hráči nemali celkom „zažité" (aj keď dirigentove gestá boli zreteľné a presné), popasovali sa s ňou statočne – k spokojnosti veľkej časti publika. Škoda, že z môjho miesta vpredu celkom vľavo som pri výraznejšej účasti bicích počul len viac-menej neartikulovanú zvukovú masu, z ktorej sa dali len tušiť kontúry autorových myšlienok... Koželuhov *Koncert pre klavír a orchester č. 4 A dur* bol pomerne zdĺhavým a nevýrazným číslom. Jeho uvedenie v kontexte s Mozartovým *Koncertom d mol* KV 466, spomenuté v programovom bulletine, absolútne neprichádza do úvahy. Ani interpretácia sólistu, švajčiarskeho klaviristu **Tomasa Dratvu**, tomuto konvenčnému dielu príliš nepomohla. Verím však, že by Koželuhov koncert pôsobil celkom inak v susedstve iných skladieb a na dobových nástrojoch, v podaní interpretov, ktorí sa venujú hudbe jeho epochy.

Podobné pocity som mal aj zo skladby *Opus I. pre elektrickú gitaru, fujaru a orchester*, v ktorej sa Andrej Šeban snažil o crossover komponovanej, improvizovanej hudby, rockovej a ľudovej hudby. Najmä po zvukovej stránke ma zaujalo niekoľko samostatných miest, no ako celok mi skladba pripadala podobne zdĺhavá ako predchádzajúce číslo programu. Záver patril *Trom žalmom kajúcnym* pre zbor a orchester Mareka Spustu, v ktorých spoluúčinkoval pezinský spevácky zbor **Ad una corda**. Dielo, ktorého eklektický jazyk pripomínal azda najväčšmi štýl Carla Orffa, doplnilo pestrú mozaiku tohto programu. Kým v Piačkovom prípade možno chápať ponášky na už počuté a ich zaobalenie do „malomeštiackeho hávu" ako súčasť hry, v prípade *Troch žalmov* to zrejme neplatí. Ak majú byť BHS prehliadkou toho najkvalitnejšieho, tak tento koncert nepatril k tým reprezentatívnym...

Robert KOLÁŘ

M. Piaček [foto: P. Brenkus]

partitúra (žiaľ, nie vždy rovnako duchaplná a zaujímavá) dala vyniknúť hráčom na bicích nástrojoch a plechovej sekcii, aj keď s trochu predimenzovanými trúbkami a trombónmi. Zážitkom bol aj Šostakovičov *Koncert pre violončelo a orchester č. 1 Es dur*. Sólistom bol mladý ruský violončelista **Denis Šapovalov**. Jeho hra bola zanietená a veľmi expresívna, miestami však na úkor čistoty intonácie a zreteľnosti vo frázovaní, zvlášť v prvej časti. Orchester ohľaduplne sprevádzal, Anissimov výraznejšie nechal vyniknúť len sólový lesný roh, ktorý znel kvalitne, hoci nie úplne bezchybne. Priznám sa, že prídavok, krásne podané *Adagio G dur* Josepha Haydna, v ktorom sólistu sprevádzali hráči v prvých pultoch jednotlivých sláčikových sekcií, bol vítaným vyslobodením spod ťažoby, akou na mňa pôsobil Šostakovič. Druhú polovicu koncertu vyplnila ruská „klasika", Borodinova *Symfónia č. 2 h mol*. Dielo, ktoré dodnes dokáže prekvapiť svojou originalitou a stavia dirigentov pred nespočetné možnosti čo sa týka voľby temp, spôsobov frázovania či dynamických pomerov, zaznelo v kvalitnom naštudovaní. Zvlášť v druhej časti, *Prestissimo*, kde Anissimov zvolil voľnejšie tempo, pekne a zmysluplne vyzneli pasáže dychových nástrojov, čo v interpretácii tejto symfónie nepočuť často. Aj keď o nejakej objavnej koncepcii asi nemožno hovoriť, môj dojem z tohto diela bol omnoho pozitívnejší ako pred tromi rokmi, keď na BHS zaznelo v podaní iného telesa s iným dirigentom...

P. Breiner [foto: P. Brenkus]

Publikum si vyžiadalo dva prídavky, *Adagio* z Glazunovovej *Raimondy* (sólo na husliach predniesla **Julia Stefanovič**) a temperamentný *Španielsky tanec* z Čajkovského *Labutieho jazera*. Rovnaký prídavok sme mohli počuť aj o dva dni neskôr od Veľ-

Večerný koncert z 22. 11. patril zaujímavému hosťovi, **Bieloruskej filharmónii** pod vedením jej šéfdirigenta **Alexandra Anissimova**. Orchester z krajiny, o ktorej kultúrnom dianí sa vzhľadom na roky trvajúcu izoláciu vie len veľmi málo, bol pre mňa celkom neznámy. Meno dirigenta mi je naopak známe z nahrávok Glazunovových symfónií, ktoré by som však s nahrávkami napr. Rožďestvenského radšej neporovnával... Na koncert som ale išiel bez predsudkov a bol som viackrát milo prekvapený.

V troch *Symfonických skiciach* bieloruského skladateľa Jevgenia Glebova sa orchester ukázal ako disciplinované teleso s kvalitne obsadenými a dobre zohratými sekciami, skrátka „ruská škola". Farebná, efektne inštrumentovaná

kého symfonického orchestra P. I. Čajkovského s V. Fedosejevom. Koncert Bielorusov bol príjemný, no dojmy z neho boli o dva dni neskôr prekryté predsa len silnejším zážitkom...

Robert KOLÁŘ

Zmysel pre humor a dar spontánnej komunikácie s publikom neopúšťajú **Sira Jamesa Galwaya** ani vyše 30 rokov po štarte jeho závratnej sólovej kariéry. Severoírska flautová legenda sa v Bratislave predstavila 26. 11. spolu s **Orchestre Régional de Cannes**, ktorý viedol **Philippe Bender**. Galwayovo meno muselo do Reduty zaručene pritiahnuť nielen milovníkov flauty; sľubovalo nevšedný zážitok predovšetkým pre záujemcov o dychové nástroje. A ten sa napokon dostavil...

Po Ravelovej *Matke husi* a *Pavane pre mŕtvu infantku* vystúpil na pódium charizmatický Ír aj so svojou **Lady Jeanne**, aby spolu predniesli *Sinfoniu concertante pre dve flauty a orchester G dur* F. Devienna. Vizuálne pôsobila súhra manželského páru skutočne šarmantne a sympaticky, škoda len, že lesk ich zlatých fláut sa neodrazil v bezchybnosti samotného výkonu. Do priezračnej klasicistickej harmónie tohto (myšlienkovo nie práve hlbokého) diela zaznelo všeličo... Vzácny 24-karátový nástroj Lady Jeanne pokladám viac-menej za záležitosť imidžu. Efektný aranžmán Mozartovho *Tureckého pochodu* pre dve flauty a orchester – prvý prídavok večera – znamenal začiatok skvele pripravenej šou... Tá pokračovala po prestávke a po peknom predvedení *Couperinovho náhrobku*. Sir James predniesol *Koncert pre flautu a orchester* J. Iberta, kde aj napriek drobným nedostatkom (istá krátkodychosť v druhej časti), oslnil svojou technickou zdatnosťou, predovšetkým v mimoriadne rýchlo hranej tretej časti, francúzskou ľahkosťou a pohyblivosťou, čo si aj vzhľadom na jeho vek zaslúži obdiv a rešpekt.

Možno je aj škoda, že nebola dodržaná pôvodne ohlásená dramaturgia s Galwayom v prvej a s Ravelom v druhej polovici koncertu. Subtílna Ravelova hudba, navyše v komornejšom obsadení, v akom sa zvykne hrávať u nás, a s kvalitnými francúzskymi dychmi, by si žiadala celkom inú percepčnú atmosféru. Popretkávaná virtuóznou šou Sira Jamesa sa akoby minula účinkom a strácala svoj význam. Šou vyvrcholila ďalšími prídavkami: po Ibertovi to boli dve tradičné írske melódie (druhou z nich bol známy *Brian Boru´s March*), ktorými sa Sir James hlási ku svojim írskym koreňom a ktorých hru prirovnáva k modlitbe (*„And do you know what happens if you don´t pray? Nothing!"* – svoj obľúbený vtip zopakoval v príhovore k publiku aj tentoraz...). No v jeho klasickom prejave, s typickým pomalým vibratom a najmä – znova citujem Marka Piačeka – „zaobalenom do malomeštiackeho hávu" sláčikového sprievodu, zneli veľmi vzdialene tomu, ako ich hrávali starí dobrí Chieftains na oveľa menej honosných nástrojoch. Na záver ešte zaznela superrýchla Bachova *Badinerie*. Čo dodať? Fantastická šou, zážitok, ktorý bol výnimočný, no nie hlboký. Nie je všetko zlato, čo sa blyští...

Robert KOLÁŘ

Bruckner Orchester Linz patrí v posledných rokoch k pravidelným hosťom BHS. Preto je možno prekvapujúce programové zloženie, v ktorom sa stretli Bernstein, Glass a Brahms. Bernsteinovsko–glassovský program toto teleso (tiež pod vedením **Dennisa Russela Daviesa**) predstavilo aj pri návšteve roku 2002 a na BHS 2004 zahrali Brahmsovu *Symfóniu č. 4 e mol*, rovnako ako teraz, na koncerte 29. 11. 2008. Koncert sa začal žoviálne, efektnou predohrou k Bernsteinovej operete *Candide*. Davies sa ukázal ako energický, no pritom vecný a na presnosť orientovaný dirigent. *Koncert pre husle a orchester* Philipa Glassa patrí k najpopulárnejším dielam autora a Dennis Russel Davies zas k najznámejším odborníkom na interpretáciu jeho hudby, teda aspoň v európskom kontexte. Jeho naštudovanie bolo podľa očakávania kvalitné, s citom pre dynamické odtiene a formovú výstavbu. Sólistom bol mladý francúzsky umelec **Renaud Capuçon**, ktorý hrá na husliach značky Guarneri del Gesù z roku 1737. Musím však priznať, že jeho tón mi pripadal trochu všedný a miestami malátny, sotva schopný konkurovať orchestru v hlasnejších tutti pasážach. Celkom po chuti mi neboli ani občasné intonačné nedostatky, na pozadí Glassovej prehľadnej harmónie dosť citeľné, ani jeho miestami romanticky exaltovaný výraz. Hoci v prípade rozsiahlejšieho repetitívneho diela ide o obdivuhodný výkon z hľadiska výdrže sólistu, očakával som intenzívnejší zážitok. V Brahmsovej *Symfónii e mol* ma zaujala Daviesova koncepcia; to, ako narábal s dynamikou, tempami a tvarovaním jednotlivých fráz, obchádzajúc tak mnohé zabehnuté interpretačné kliše, ktoré sa viažu k tomuto skvostu štandardného symfonického repertoáru. To sa týka hlavne prvej a druhej časti. Čo sa mu darilo už menej, bolo dosahovanie kompaktného zvuku orchestra a zvuková kultúra najmä v tutti. Nie vždy dobre zosúladené sláčiky a nie práve najkultivovanejšie trúbky či trombóny; ostré, možno až príliš hlučné tympany... Viac lyrizmu by si zaslúžila najmä záverečná passacaglia, hoci tu zaznelo aj niekoľko krásnych sólistických vstupov (flauta, klarinet). Bol to mužný, energický, no predsa len trochu pritvrdý Brahms. A snáď práve tým bola Daviesova interpretácia provokatívna a svojím spôsobom zaujímavá.

Robert KOLÁŘ

Bratislavské hudobné slávnosti v spolupráci s Francúzskym inštitútom pripravili pre milovníkov francúzskej hudby milé prekvapenie. Bol ním utorkový koncert (2. 12.), na ktorom zazneli diela francúzskych autorov v podaní takmer výlučne francúzskych interpretov. Malé 43-členné teleso **Ensemble Orchestral de Paris**, ktoré tento rok oslavuje 30. výročie svojho založenia, sa v Bratislave predstavilo po prvýkrát, a to pod taktovkou **Dmitrya Sitkovetského**, ktorého sme si už mali možnosť pred rokmi vypočuť ako huslistu.

Orchester spočiatku očaril sviežosťou dokonale zohraných sláčikov. Z kvalitatívne veľmi nesúrodej dychovej sekcie zreteľne vyčnieval prvý hobojista s krásnym otvoreným tónom a veľmi muzikálnym, takmer sólistickým prejavom, čo však ťažko možno povedať o druhom hobojistovi. Klarinetista bol nestabilný v intonácii a výkon hráča na lesnom rohu naznačoval, že tento pán už dávno prekročil zenit... Honeggerovo *Letné pastorále H31* trpelo zvukovou nevýraznosťou a hmlistou formovou výstavbou predovšetkým zásluhou dirigenta. Počiatočná sviežosť sa vytratila a zvuk ansámblu sa v hlasnejších pasážach zlieval. Akoby sa Sitkovetsky bál zvýrazniť jednotlivé melodické línie a tie potom mierne zanikali... Faurého *Elégia pre violončelo a orchester c mol op. 24* patrí medzi skladby, pri interpretácii ktorých si treba počínať veľmi obozretne, aby výsledný efekt nebol poznačený ubíjajúcou monotónnosťou. Violončelista **Henri Demarquette** je suverén a sólový part podal s obdivuhodnou ľahkosťou najmä vďaka svojej dokonalej technickej výbave. Mierne ma však vyrušili nie celkom intonačne presné flažolety v prvej tretine skladby. V ďalšom priebehu *Elégie*, ako aj v *Koncerte pre violončelo a orchester č. 1 a mol op. 33* Camillea Saint-Saënsa bol však dostatok príležitostí napraviť si reputáciu a intonačné problémy sa už viac neobjavili. Trocha rušivo tiež mohla pôsobiť miestami prílišná afektovanosť Demarquetteovho – inak imponujúceho – romantického zápalu. Čo sa týka orchestra, v Saint-Saënsovom koncerte mi opäť prekážala už spomínaná hmlistosť výstavby; dirigent sa pri návrate tém nevracal k ich pôvodným tempám, čo mohlo pôsobiť mätúco.

H. Demarquette [foto: P. Brenkus]

Jeanne a James Galway, Ph. Bender [foto: P. Brenkus]

Charakterom skôr relaxačný koncert uzavrela podobne nekonfliktná Bizetova *Symfónia C dur*, ktorá plynula hladko a neproblematicky. Žiaľ, Sitkovetsky nemal dostatočnú dynamickú kontrolu nad orchestrom, a tak sa občas sekcii plechov – aj napriek tomu, že bola viac než skromná – podarilo zvukovo preraziť cez sláčiky. Verím však, že Ensemble Orchestral de Paris znie celkom inak pod taktovkou svojho súčasného šéfa Johna Nelsona a nazdávam sa, že Dmitry Sitkovetsky je lepším huslistom ako dirigentom.

Alexander PLATZNER

Na koncert v stredu 3. 12. prišli poslucháči z rôznych príčin: niektorých mohlo prilákať meno britského dirigenta **Kirka Trevora**, ktorý viedol orchester **Cappella Istropolitana**, nechýbali ani priaznivci **Speváckeho súboru Lúčnice**, no myslím, že najväčším lákadlom bol sólista večera, mladý český hornista **Radek Baborák**. Tridsaťdvaročný umelec je absolventom triedy legendárneho Bedřicha Tylšara na pražskom Konzervatóriu a má za sebou rad impozantných medzinárodných úspechov. Na BHS sa predstavil v roku 1993, keď sa stal laureátom Medzinárodnej tribúny mladých interpretov TIJI UNESCO. Na tohtoročnom festivale patril medzi najvýraznejších sólistov, a to nielen tým, že lesný roh je popri najpočetnejšie obsadených nástrojoch (klavír, husle, violončelo) ako sólový nástroj mimoriadne atraktívny. Ak sa objaví v rukách zvlášť disponovaného hráča, čo sa stalo aj v tomto prípade, radosť je dvojnásobná. Baborák uviedol dvojicu koncertov z tvorby W. A. Mozarta – dvojčasťový *Koncert D dur KV 412* a *Koncert Es dur KV 495*, ktoré boli predelené krátkou predohrou k Mozartovej opere *La finta giardiniera*. Štyri Mozartove koncerty tvoria absolútny základ repertoáru každého profesionálneho hráča na lesnom rohu a ich predvedenie je značne zaťažené dlhou interpretačnou tradíciou. Nie však natoľko, aby sa v nich nemohla prejaviť osobitosť interpreta. Baborákov Mozart zapôsobil osviežujúcou ľahkosťou. Tú umožnila sólistova technická perfekcia, ktorá v prípade tohto obzvlášť náročného nástroja vzbudzuje rešpekt. Suverenita v technike však nebola tým jediným, čo Mozartove diela posunulo ďaleko nad rámec bežných konzervatoriálnych prednesových skladieb. Bola to skôr Baborákova bezprostrednosť prejavu, spojená s osobným vyžarovaním. Zdrojom skutočného pôžitku bol aj jeho krásny, bohatý, okrúhly a nie príliš kovový tón s miernym vibratom, ktorý by snáď lepšie ako Mozartovi pristal hudbe neskorého romantizmu (napr. v programe pôvodne avizovanému Glierovmu *Koncertu B dur*), čo sa napokon potvrdilo aj v prídavku – sóle z 2. časti Čajkovského *Symfónie č. 5*. Ale to už je záležitosťou osobných preferencií, môj celkový dojem to nijako nenarušilo.

Druhá polovica koncertu už takým zážitkom nebola. Hoci bol Domenico Cimarosa uznávaným Mozartovým súčasníkom, jeho *Rekviem g mol*, ktoré zaznelo v podaní zboru Lúčnice, sólistov **Katarínу Štúrovej**, **Terézie Kružliakovej**, **Tomáša Juhása**, **Gustáva Beláčka** a Cappelly Istropolitany, len sotva mohlo konkurovať Mozartovej hudbe čo sa týka invencie, sviežosti a zaujímavosti. Jeho neúmerná dĺžka a miera konvenčnosti pôsobili trochu únavne a rozptýlili aj pôžitok z tých zopár zaujímavejších momentov. Pomohla by dielu interpretácia v podaní súboru, ktorý by sa špecializoval na hudbu Cimarosovej doby? Možno... Svojím spôsobom však tento koncert odrážal celkovo konzervatívnu a podľa môjho názoru málo objavnú dramaturgiu tohtoročných BHS.

Robert KOLÁŘ

Dramaturgiu komorného koncertu z 5. 12. zjednocovali azda len temné a bolestné okolnosti vzniku prezentovaných diel. Známe *Klavírne trio č. 2 e mol op. 67* Dmitrija Šostakoviča predniesli ruský klavirista **Pavel Gililov**, mladý ukrajinský huslista **Andrej Bielow** a nemecký violončelista **Nicolas Altstaedt**. Hra tria bola pekne vypointovaná, dynamicky a výrazovo dokonale odtienené a úvodné flažolety huslí a violončela zneli étericky nadnesene a boli intonované bezchybne. Bielow aj Altstaedt hrali skutočne oduševnene a rytmicky presne. Hlavným nositeľom rytmu bol však v tomto prípade klavír. Technicky neveľmi náročný klavírny part predstavuje jediné riziko v tom, že interpret môže podceniť prípravu, čo sa – podľa mňa – v tomto prípade aj stalo. Bolo to badateľné najmä v rozkladoch akordov, kde nie všetky tóny boli rovnako zreteľné a zvukovo vyrovnané. Bolo jasné, že Gililov, ktorý mal byť nepochybne „hviezdou" večera, je aj napriek dokonalej koordinácii s ostatnými hráčmi zvyknutý skôr na rolu sólistu. Trocha nedisciplinované, snáď až samoúčelné agogické nuansy spolu s „vrúcnym" tónom huslistu a violončelistu prepožičali aj drsnejším miestam skladby romantizujúci ráz. Aj napriek tomu to však bola kvalitná a osobitá interpretácia, hoci nemusela „sadnúť" každému...

V nasledujúcom *Kvartete na koniec času* Oliviera Messiaena sa k triu pridal mladý slovinský klarinetista **Mate Bekavac**. Tu mohol Gililov naplno zúročiť možnosti, ktoré mu vďaka ľahkému úderu ponúka jeho skôr lyrický, mäkký tón. Úvodná reťaz akordov sa vznášala ako stuha vo vetre a nad ňou sa nenútene ozývali vtáčie motívy klarinetu a huslí. Nesmierne muzikálny Bekavac vo svojom rozsiahlom klarinetovom sóle (3. časť *Údolie vtákov*) mimoriadne účinne využil pokročilé techniky hry vrátane tzv. cirkulárneho dýchania. Jeho tón bol intonačne aj farebne stabilný v každej hladine jeho obrovského dynamického rozsahu. Unisoná všetkých nástrojov v rýchlych častiach zneli ako dobre vyladená organová mixtúra... Hoci interpreti ku koncu náročného programu pôsobili vyčerpane, na kvalite ich hry sa to nijako neprejavilo. Kvarteto bolo jedným slovom úžasné!

Alexander PLATZNER

Po tom, čo sa v poslednom ročníku BHS operný žáner vytratil z programovej ponuky (čo je čestnejšie než jeho predchádzajúca formálna účasť), hľadali priaznivci vokálneho umenia uspokojenie na poli koncertnom. Najatraktívnejším projektom mala byť *Missa solemnis D dur op. 123* Ludwiga van Beethovena (30. 11.). Veľkolepá nielen objemom partitúry, ale najmä geniálnou kompozičnou prepracovanosťou, myšlienkovým obsahom a vysokými interpretačnými nárokmi. Dielo má pri zachovaní tradičných, liturgicky podmienených omšových častí symfonický charakter, ktorý z neho vytvára kompaktný vokálno-inštrumentálny monument, čo pri predvedení prináša nemálo nástrah. Po štyroch rokoch sa tento opus vrátil na festival, no ani tentokrát svojou úrovňou nepatril k jeho ozdobám. *Missa solemnis* nevyžaduje len dokladnú a sústredenú prípravu, ale najmä koncepčnú a invenčnú osobnosť za dirigentským pultom. Ak pôvodná voľba padla na renomovaného francúzskeho dirigenta Alaina Lombarda, možno povedať, že takúto osobnosť organizátori našli. Lombard do Bratislavy pricestoval, no z neznámych dôvodov sa napokon za pult nepostavil. Náhradníkom bol narýchlo privolaný šéfdirigent brnianskej Štátnej filharmónie **Petr Altrichter**. K ďalšej neplánovanej zmene došlo počas generálky, keď pre náhlu indispozíciu večerné vystúpenie odriekla aj sopranistka Adriana Kohútková. Nahradila ju pohotová sólistka Slovenského filharmonického zboru **Henrietta Lednárová**, ktorá svoj part zaspievala v osobnej premiére. P. Altrichter zrejme nemal dostatok času, aby veľké plochy partitúry hlbšie rozanalyzoval, dal detailnejší priechod dynamickým a emocionálnym gradáciám, aby krivke dotýkajúcej sa extatických vrcholov doprial výrazové kontrasty. Osemdesiat minút slávnostnej omše neobsahuje len expresívne klimaxy, ale aj meditatívne, z textu a obsahu vyplývajúce plochy. Petr Altrichter je dirigentom extrovertného typu, má veľkorysé gestá, ktorými

A. Anissimov [foto: P. Brenkus]

D. Russel Davies [foto: P. Brenkus]

sa snaží inšpirovať ansámbel, v tvarovaní podrobností a v starostlivosti o súhru však jeho bratislavský výkon trpel istým deficitom. **Slovenská filharmónia** je pritom orchestrom značne ovplyvniteľným osobnosťou dirigenta, čo dokázal napríklad záverečný koncert BHS, keď sa pred ňu postavil Ion Marin. Najsilnejším článkom predvedenia *Missy solemnis* bol **Slovenský filharmonický zbor** pripravený zbormajsterkou **Blankou Juhaňákovou**. Jeho zvuk je kompaktný technicky aj timbrovo, má silu i jemnosť, najnáročnejšie plochy zvláda bez zaváhania. Podobne však aj zbor napĺňa zámery dirigenta, takže si viem predstaviť dynamicky ešte diferencovanejšie podanie.

Vokálne kvarteto poňal Beethoven ako súbor dopĺňajúcich sa, farebne a štýlovo ladiacich sólistov. Niet tu arióznych miest, rozsahom a nárokmi na intonáciu sú to však party nesmierne chúlostivé. Henriette Lednárovej patrí obdiv za bleskový záskok, na druhej strane práve jej soprán znel nepokojne, s priveľkým vibratom a ostrými, intonačne nepresnými výškami. Mezzosopranistka **Eva Garajová** odspievala predpísané noty, no ani jej timbre nevynikol farebným kúzlom či výrazovou plastickosťou. O niečo lepšie boli obsadené mužské party. Tenor **Tomáša Černého** znel sýto a prierazne, aj keď za cenu občasného forsírovania. Štýlovo presný a oratoriálne strohý **Peter Mikuláš** mal tentokrát menej koncentrovanú strednú polohu a jeho bas v nej znel matnejšie.

Pavel UNGER

Piesňové recitály

Piesňové recitály veľkých speváckych osobností sa v ponuke Bratislavských hudobných slávností neobjavujú už dlhšie. Škoda nevyužitej šance práve v žánri, ktorý je u nás počas sezóny zanedbávaný. Istou nápravou tohto nedostatku mohli byť dve piesňové popoludnia v Malej sále Slovenskej filharmónie, ktorých cieľom ale nebola prezentácia speváckych autorít. Obe podujatia boli výrazne profilované dramaturgicky, čo nebola zlá myšlienka. Bohužiaľ voľba interpretov nebola vždy ideálna...

Prvý z dvojice koncertov (27. 11.) s názvom *Nemecká pieseň na Slovensku* reflektoval tvorbu skladateľov, ktorí autorsky, organizátorsky a interpretačne ovplyvňovali hudobný život Bratislavy od polovice 19. až do konca 20. storočia. Prvú skupinu reprezentovali dirigenti Cirkevného-hudobného spolku pri Dóme sv. Martina Karl Mayrberger, Joseph Thiard-Laforest a Alexander Albrecht, druhú silné osobnosti novodobej slovenskej hudby Ján Levoslav Bella a Ľudovít Rajter. Výber z ich piesňovej tvorby predniesli rakúska sopranistka **Petra Chiba** a slovenská altistka **Petra Noskaiová** s klavírnou spoluprácou **Ivana Buffu** a **Diany Cibuľovej**. Tri romantizmom dýchajúce piesne Karla Mayrbergera konvenovali s interpretačným stvárnením Petry Noskaiovej, ktorá v nich podčiarkla melancholický podtext a modelovala ich v jemnej dynamickej hladine. Na pomedzí piana a mezza voce znie jej komorný prejav s rovným vedením tónu najpríjemnejšie, čo dokázali aj tri piesne Jána Levoslava Bellu (*Ernst im Herzen*, *Was du mir bist* a *Mein Friedhof*) na slová Johannesa Grasbergera. Veľký priestor venovala Petra Noskaiová tvorbe Alexandra Albrechta. Z bohatého a kompozične vysoko hodnotného piesňového odkazu uviedla osem opusov. Sólistka v nich citlivo reagovala na hudobné i textové podnety, z primárne lyrickej a introvertnej výrazovej línie vytvarovala dramatické vzopätia (skvostná pieseň *Rosenzeit*), nikdy však neopustila mantinely komorného muzicírovania. V nich sa cíti vokálno-technicky najbezpečnejšie, v občas použitom forte badať náznaky menej koncentrovaného, do šírky vedeného tónu.

Veľkým sklamaním bolo vystúpenie víťazky 1. ročníka Medzinárodnej speváckej súťaže Lucie Poppovej (1996), rakúskej sopranistky Petry Chibovej. Už v prvom výstupe, dvoch piesňach Josepha Thiarda-Laforesta (*Als mein Blick*, *Der Spielmann*) bolo cítiť, že jej hlas znie ostro a rozkolísane. Podobne vo výbere z piesní Jána Levoslava Bellu a v pôsobivých piesňach Ľudovíta Rajtera, skomponovaných v tínedžerskom veku, vyplávali na povrch všetky neduhy Chibovej techniky. Neschopnosť udržať tón vo výške, prehrešky voči intonácii, suché piana, nepríjemná farba predčasne opotrebovaného hlasu – tým všetkým ublížila dielam a ich autorom. Ťažko odpovedať na otázku, prečo práve táto speváčka dostala príležitosť vystúpiť na BHS. Obaja technicky a v komornej interpretácii zdatní klavíristi predstavujú odlišné umelecké naturely. Diana Cibuľová je skôr introvertným typom, Ivan Buffa sa očividne snažil extrovertnejšie dotvárať obsahové posolstvo diel a maskovať vokálny deficit Petry Chibovej.

Žiaľ, isté neduhy sprevádzali aj druhý piesňový podvečer (29. 11.). Jeho témou bol *Franz Schubert a gitara*, účinkujúcimi sopranistka **Emily Van Evera** a gitarista **Martin Krajčo**. Projekt by bolo možné za istých okolností považovať za zaujímavý, ba až exkluzívny vďaka pokusu priblížiť atmosféru rodinného či salónneho muzicírovania v 19. storočí. Gitarový sprievod Schubertových piesní je zaujímavým svedectvom doby. Bratislavský koncert však ponúkol Martinovi Krajčovi aj sólistické možnosti v piatich ukážkach z tvorby bratislavského rodáka Johanna Kaspara Mertza, ktoré tvorili predely medzi blokmi Schubertových piesní. Americká rodáčka Emily Van Evera je renomovanou interpretkou starej hudby. Schubertovi však jej interpretačný štýl nepristal. Asi tretinu koncertu spievaného z nôt znel jej miniatúrny fond s veľkými technickými problémami. Vyššie polohy v piane boli neisté, po rovnom nasadení tónu nastúpilo nepríjemné vibrato, mnohé zasa sprevádzalo glissando. Výraz tvorila Emily Van Evera po celý večer väčšmi prostriedkami parlanda, pričom Schubert prijíma výrazové akcenty aj v rámci legatovej línie. Lepšie jej sedeli hravé a pohyblivejšie opusy (*Wohin?*), kde komorná forma ladila s obsahom. Dramatický a dialógovo koncipovaný text *Kráľa duchov* však ostal málo diferencovaný a bez náležitej vokálnej expresivity. Najprijateľnejšia bola Emily Van Evera v polohe naivného detského výrazu alebo v pokojnej introvertne lyrickej rovine piesní. Vzhľadom na dĺžku chýbala aj tomuto koncertu väčšia kontrastnosť.

Pavel UNGER

Stará hudba

Napriek tomu, že pražský barokový orchester **Collegium 1704**, hrajúci na kópiách barokových nástrojov je pomerne novým telesom, má už vďaka nahrávkam a koncertom vybudované medzinárodné renomé. V Čechách neustále dorastajú v starej hudbe vzdelaní hudobníci, takže existujúce orchestre majú neustály prílev nových síl. V takomto priaznivom prostredí môže hnutie starej hudby dosahovať výsledky porovnateľné s nemeckými, francúzskymi a anglickými súbormi, ktoré majú dlhšiu tradíciu a priaznivejšie materiálne podmienky. Na Slovensku žiaľ podobné zázemie neexistuje.

Collegium 1704, ktoré prinieslo do Bratislavy naštudovanie Bachovho *Vianočného oratória BWV 248* (6. 12.), disponuje dostatkom sláčikárov, no pri dychových nástrojoch muselo s výnimkou fláut siahnuť po výpomociach – hobojista s fagotistom boli Nemci, na trúbkach in D hrala trojica Francúzov. Niektoré orchestre delia party hobojov podľa pokynu v partitúre medzi oboe d´amore a oboe da caccia. Pražania však obidva výškovo rozdielne party hrali na hobojoch, čo niekedy znamenalo o oktávu vyššie hranie, ktoré podstatne menilo farbu. Podľa zvyku barokových orchestrov sólisti hrali postojačky, čo pre publikum vytvára vizuálny efekt a z akustického hľadiska umožňuje výraznejšiu kresbu melodických línií a zdôrazňovanie rytmu. Pri tomto spôsobe hrania hráči lepšie udržujú zásobu vzduchu. Trojica trúbok v prirodzenom ladení bola v tutti korunou harmónie. Hrali krištáľovo čisto a mali krásnu striebristú farbu. Keďže barokové hoboje majú drsnejší zvuk ako moderné, Bach v chóráli *Nun seid ihr wohl gerochen* použil trúbky a hoboje v kontrapozícii na vytvorenie efektu forte-piano. S modernými nástrojmi takéto echo nevyznie, pretože moderné hoboje sa farbou od trúbok priveľmi líšia. Na koncerte bolo však toto miesto nádherné. Collegium 1704 používa aj barokové tympany, ktoré majú menší dynamický rozsah a temnejšiu farbu. Tutti orchestra s trúbkami a tympanmi malo prierazný jubilózny charakter.

Na koncerte nezaznelo celé oratórium – chýbali 2. a 4. diel. V úvodnom zbore a záverečnom chóráli 4. dielu Bach použil corni da caccia – prvá „korna" hrá unisono s hobojom a druhá má samostatný part. Pre tieto dva nástroje by asi bola potrebná výpomoc. Alebo bol iný dôvod? Veď 4. diel nie je rozsahovo veľký...

Bach vo *Vianočnom oratóriu* využil hudbu zo svetských kantát, z ktorých prebral introdukcie a árie , dokomponoval najmä recitatívy a chorály. V záverečnom chóráli použil hudobný materiál z introdukcie a nad neho v sopránovej polohe umiestnil chorál ako cantus firmus. Chorál *Ich steh an deiner Krippen hier* zaznel a cappella a zhodou okolností bol najkrajšou skladbou koncertu. Bach aj v tomto chóráli vyžaduje inštrumentálny sprievod. V áriách typu da capo dal Bach možnosť vyniknúť sólovým nástrojom – striedali sa árie s flautami, s jednou alebo dvomi hobojmi, so sólovými husľami i sólovou trúbkou, ako aj kombinácie – husle s hobojom či hoboj s violončelom. Orchester znel prakticky bezproblémovo, no bez väčšieho emociálneho vkladu (výnimkou boli dychy), čo možno vysvetliť nízkym vekovým priemerom členov súboru. Interpreti v strednom veku hrajú s väčším osobným zanietením, sú už výraznejšími individualitami. Intonácia zboru Collegium vocale 1704, typického barokového zboru s troma speváckmi v každej hlasovej skupine, bola čistá a súhra s orchestrom dokonalá. Napriek tomu musím poznamenať, že bratislavský zbor Chorus Alea má výraznejšiu farbu zvuku (najmä bas) a lepšie vedenie hlasov v polyfonickej faktúre. Bach obsadzoval alty a soprány v zbore chlapcami – zvuk takého telesa má úplne iný charakter. Chlapčenský soprán je oveľa ostrejší a svietivejší ako ženský, podobne chlapčenský alt je farebne výraznejší ako ženský. Sopranista z chlapčenského zboru je schopný zaspievať aj sopránové árie. Keď Bach v zložitých formách kombinujúcich recitatív s chorálom použil soprán, mal na mysli zborový soprán na spôsob cantu firmu (chorál *Er ist auf Erden kommen arm*, dueto *Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen* v 1. dieli). My sme však počuli sólistku, čím sa zmysel formy úplne zmenil. Tradícia chlapčenských zborov v interpretácii Bachových oratoriálnych diel dáva celkovému vyzneniu odlišný charakter – nehovoriac o tom, že hudobná výpoveď malých chlapcov vo svojej naivite a nevinnosti oproti mužskému charakteru tenoru a basu predstavuje hodnotu v kontexte témy oratória – ženský soprán a alt zastupujú iné prostredie.

Evanjelista **Eric Stoklossa** sa nepriblížil veľkému nemeckému vzoru, nezabudnuteľnému Petrovi Schreierovi, ale s pomerne malým hlasovým fondom a veľkým vibratom, navyše bez dramatického spádu o svojich kvalitách nepresvedčil. Štvorica sólistov bola vyrovnaná, sólové árie najlepšie vyšli altistke, hoci aj tu treba poznamenať, že ak chceme Bacha interpretovať historicky poučeným spôsobom, mal by alt spievať muž. Árie tak získajú vášnivejší výraz, bývajú výraznejšie aj dynamicky. Jednou z najkrajších bola uspávanka *Schliesse, mein Herze*, triová ária pre alt, sólové husle a continuo – v kontexte oratoriálneho obsadenia ide o nesmierne intímnu áriu. Podobne krásny bol zbor s altovým recitatívom *Wo ist der neu geborene König der Juden?* Terceto pred koncom 4. dielu je tiež zložitá forma – dueto sopránu a tenoru, pričom soprán má ariózny a alt recitatívny charakter. Pred koncom 6. dielu je recitatívne kvarteto sólistov. Všetky spomínané ansámble sólistov zneli vyrovnane a patrili k tomu najkrajšiemu, čo na koncerte zaznelo. Keď si ich však predstavíme s chlapčenským sopránom a mužským altom, vyznejú úplne inak – čistý, priezračný chlapčenský soprán, vášnivý mužský alt dajú predvedeniu Bachovho oratória úplne inú farbu. Počuli sme teda Bachovo dielo v historickom rúchu? Čiastočne.

Vladimír RUSÓ

Organové festivaly 2008

Hoci má organové umenie na Slovensku množstvo priaznivcov, v starostlivosti o vzácne historické nástroje i v dopĺňaní chrámov a koncertných sienní novými organmi máme napriek obetavej práci milovníkov tohto nástroja stále čo dobiehať. Na nasledujúcich stránkach prinášame informácie o najdôležitejších organových udalostiach roku 2008, ako aj rozhovory s niektorými z ich iniciátorov.

Slovenské historické organy

17. medzinárodný hudobný festival, 25.–30. augusta 2008, Myjava, Čunovo, Vrbové, Nitrianska Streda, Zemianske Kostoľany, Trnava, Spolok koncertných umelcov

Vo svete sú populárne festivaly v malých historických centrách, ktoré sa snažia priblížiť hodnoty ukryté v regiónoch. Na Slovensku je takýchto lokalít nespočetné množstvo, stále však chýba záujem a finančná podpora. Historické organy zostali živými svedkami hudobnej, staviteľskej a výtvarnej zručnosti domácich organárskych majstrov. Potvrdzujú tiež vyspelosť objednávateľov, ktorí sa snažili hudbou podporiť účinok liturgie. Takýmto nástrojom venuje už 17 rokov pozornosť festival Slovenské historické organy. Pri jeho vzniku stáli organisti Ferdinand Klinda, Eva Kamrlová, Ján Vladimír Michalko a organológ/staviteľ organov Alojz Marián Mayer, ktorí naďalej spoločne so správcami farností hľadajú prostriedky na rekonštrukcie a opravy vzácnych nástrojov. Realizujú ich v spolupráci s poprednými slovenskými organármi Jánom Valovičom, Vladimírom Gazdíkom, Otom Dlugoshom a ďalšími.

V rámci aktuálneho festivalu sa podarilo zrekonštruovať hodnotný 2-manuálový organ s pedálom v Evanjelickom kostole v Myjave od Martina Šašku (J. Valovič) a 5-registrový pozitív neznámeho autora z roku 1800 v Evanjelickom kostole v Zemianskych Kostoľanoch (A. M. Mayer), opraviť 5-registrový organ s pedálom z konca 19. storočia od moravského staviteľa Karla Neussera v Rímskokatolíckom kostole sv. Heleny v Trnave (P. Reiffers) a 8-registrový nástroj bez pedálu banskobystrického staviteľa Johanna M. Heisserera z roku 1787 v Rímskokatolíckom farskom kostole sv. Filipa a Jakuba v Nitrianskej Strede (V. Gazdík), opäť rozoznieť už zrekonštruované nástroje v Čunove (Valovič) a vo Vrbovom (Gazdík).

Nástroj a interpret musia tvoriť dokonalú jednotu. Zvlášť historické organy so svojimi špecifikami (krátka oktáva, výber a zostava registrov a i.) ovládnu len skúsení interpreti. J. V. Michalko, hlavný dramaturg a predseda festivalovej rady, tieto nástroje dokonale pozná, čo potvrdzuje vlastnými nahrávkami i výberom interpretov, ktorí majú skúsenosti so špecifikami domácich i zahraničných staviteľských dielní. Nástroje dokážu predstaviť vo zvukovej komplexnosti, a tak sprítomniť obraz o nástrojárskej zručnosti staviteľa.

Na festivale už tradične vystupujú traja domáci a traja zahraniční organisti. Tento rok to boli Američanka Earline Moulder, Talian Giovannimaria Perrucci, Poliak Bogdan Narloch, slovenských umelcov zastupovali Monika Melcová, Marianna Gazdíková a Mário Sedlár. Všetci predviedli umelecky vyrovnané výkony, korešpondujúce s charakterom nástroja. Majstrovstvo **Moniky Melcovej** potvrdilo aj festivalové vystúpenie (29. 8.), kde jej bol zverený najmenší a najkomplikovanejší nástroj v Zemianskych Kostoľanoch (5-registrový pozitív s krátkou spodnou oktávou). V jej hre zaujali hudobná bezprostrednosť a kreativita v improvizáciách, ako aj precíznosť a registrácia v dielach menej hrávaných autorov (A. Carreira, H. de Cabezon, G. M. Trabaci, B. Pasquini, G. Muffat). Melcová dokázala invenčne preklenúť obmedzenia nástroja, využiť všetky jeho farebné možnosti a predstaviť ho v plnej kráse.

Dramaturgia vystúpenia **Marianny Gazdíkovej** na 5-registrovom nástroji s pedálom v Rímskokatolíckom kostole sv. Heleny v Trnave (30. 8.) ťažila z farebných dispozícií nástroja. Výber skladieb od J. Pachelbela, J. G. Walthera, J. S. Bacha, F. Liszta, P. Ebena a Zuzany Márie Ferjenčíkovej sa niesol v duchu meditatívnej zbožnosti. Ozvláštňoval ho temnejší tón drevených píšťal, ktorý sa rozjasnil v Bachovom *Magnificate BWV 733* a v premiére Ferjenčíkovej skladby *Sub tuum presidium confuginus*, *Sancta Dei Genitris*, dedikovanej interpretke. Gazdíková zaujala pokorou, ktorá sa pretavila do duchovného zážitku.

Organ G. A. Molnára z roku 1901 vo Vrbovom [foto: M. A. Mayer]

Američanka **Earlin Moulder** hrala v Myjave na najväčšom nástroji festivalu (25. 8.). Repertoár zostavila z diel dávnych i súčasných majstrov (Jordan, Pepping, Lohmeyer, Webber, Bach, Boely, Dupré), ale zvuk a jedinečnosť kombinačných možností nástroja si vyžadovali väčšie skúsenosti, preto interpretka zostala Šaškovmu organu z roku 1870 veľa dlžná.

Prekrásne znejúci malý nástroj z 1. tretiny 19. storočia v Čunove (Rk. Kostol sv. Michala Archanjela) ukázal svoju autentickú krásu v repertoári kreatívneho talianskeho znalca histórie **Giovannimariu Perrucciho** (26. 8.). S neopakovateľnou talianskou kantabilitou zažiarili diela Frescobaldiho, Pasquiniho, Scarlattiho, Pergolesiho a v Bachovej úprave Vivaldiho. Zarezonovala i skladba *Voyage* súčasníka Daniele Venturiho.

Podobne sa zhostil diel poľskej i svetovej hudby **Bogdan Narloch** v Nitrianskej Strede (28. 8.). Hoci tento organ patril k najproblematickejším, oslovil drobnými prelúdiami (Podbielski, *Tabulatura Jana z Lublina*), tancami (Goldberg, Volckmar), variačnými skladbami (Pachelbel) i chorálovými predohrami (Bach). Koncert uzavrel vlastnou transkripciou *Prelúdia* zo Charpentierovho *Te Deum*.

Mário Sedlár, ktorý sa predstavil na organe Gustáva Adolfa Molnára z roku 1901 vo Vrbovom (27. 8.), je rozhľadený hudobník s veľkým technickým potenciálom. Z jeho hry cítiť pokoru mysliteľa, spojenú s brilantnosťou a racionalitou, čo dokázal v dielach Bacha, Francka, Brahmsa i súčasníka Pierra Camonina.

Festival Slovenské historické organy opäť pomohol v duchu svojho poslania objaviť, spoznať, obnoviť a sprístupniť hodnoty minulosti. Tak ako to na úvod festivalu zdôraznil vo svojom príhovore J. V. Michalko.

Etela ČÁRSKA

Dúfal som v rýchlejšie napredovanie...

O festivale Slovenské historické organy, návrate k tradíciám a starostlivosti o vzácne kráľovské nástroje s profesorom Jánom Vladimírom Michalkom.

J. V. Michalko [foto: archív HC]

Festival Slovenské historické organy sa blíži do druhej dekády svojej existencie, čo je určite príležitosťou na bilancovanie. Ako hodnotíte tradíciu, v čom vidíte význam a prínos festivalu a jeho perspektívu do budúcnosti?

Festival vznikol s cieľom oboznámiť verejnosť s najcennejšími domácimi historickými organmi a upozorniť zodpovedných – vlastníkov a kultúrne inštitúcie – na povinnosť odborne sa starať o takéto nástroje a zachrániť ich pred poškodením a zničením. Organ je veľmi zložitý hudobný nástroj, ktorý v sebe spája technickú, zvukovú a výtvarnú stránku. Jeho plnú hodnotu môžeme vnímať len v tejto komplexnosti. Vzhľadom na to, že najčastejšie býva umiestnený v sakrálnych priestoroch a spĺňa úlohu liturgického nástroja, hrozí mu v oblasti odbornej starostlivosti isté „podceňovanie“. Aj preto chce byť tento festival veľkou a opakujúcou sa výzvou: vrátiť sa ku skutočnej tradícii organovej kultúry na Slovensku! Skutočná tradícia predstavuje skvelých staviteľov organov a ich dielne, profesionálne pripravených organistov – cirkevných hudobníkov, pôsobiacich v zboroch a farnostiach, vnímavých a spolupracujúcich duchovných, členov cirkvi a celej spoločnosti. V tomto ohľade má festival svoje nezastupiteľné miesto v minulosti i budúcnosti.

Ako hodnotíte súčasný stav ochrany a reštaurovania historických nástrojov na Slovensku, v čom je dôležitá úloha farností, zborov, kňazov a organistov?

V odbornej starostlivosti možno pozorovať isté zlepšenie – pomalé, ale predsa. Je potrebné povedať, že všetci, čo stáli pri vzniku festivalu, dúfali v oveľa rýchlejšie napredovanie. Veľmi dôležité je, že sa pokročilo v odbornom súpise a dokumentácii. Za rozhodujúce pre budúcnosť považujem zmenu postoja k poslaniu organovej hudby v živote cirkvi a spoločnosti a prijatie záväzných systematických opatrení zo strany cirkví a pamiatkovej starostlivosti, ktoré budú vlastníci rešpektovať! Len pri vzájomnej spolupráci organistov s odborníkmi, kňazov s organistami a podpore členov zboru a farnosti možno súčasný stav ďalej zlepšovať. Hoci sa v takomto rozhovore nedá ísť do detailov, aspoň dve dôležité poznámky. Prvá sa týka problému odborníkov. Na Slovensku by sme potrebovali profesionálne vzdelaných odborníkov, ako je to v iných krajinách (napr. v Nemecku tzv. Orgelsachverständiger). HTF VŠMU je partnerom v medzinárodnom študijnom programe Organexpert, ktorý vznikol práve s cieľom pomôcť riešiť situáciu v oblasti starostlivosti a záchrany historických organov hlavne v krajinách bývalého východného bloku. Pôsobenie takto pripravených odborníkov by bolo dobrou zárukou pred neodbornými až zničujúcimi „opravami“, ktoré sa žiaľ stále uskutočňujú. K ich činnosti je však potrebné vytvoriť organizačné i finančné predpoklady. A to súvisí s druhou poznámkou. Cirkvi i štátne inštitúcie vyjadrujú svoju podporu záchrane kultúrneho dedičstva, konkrétne aj historických organov, ale často chýbajú konkrétne a hlavne systematické opatrenia (česť výnimkám: Ministerstvo kultúry pravidelne podporuje festival a prispieva spolu s mestskými či miestnymi úradmi na viaceré rekonštrukcie).

Organy s pneumatickou traktúrou sú v dramaturgii festivalu zastúpené skromnejšie. Čo je dôvodom? Stále existuje dosť zaujímavých obnovených mechanických nástrojov, alebo vidíte zvukovo hodnotné pneumatiky ako menej „historické“? Je príčinou regionálny charakter podujatia?

Pri vzniku festivalu sa prijalo – aj vzhľadom na záujem prezentovať staršie nástroje a pokúsiť sa tak o ich záchranu – ako jedno z kritérií výberu organ s mechanickou traktúrou. Pravdaže toto kritérium nie je jedinou alebo rozhodujúcou zárukou umeleckej hodnoty. Pri výbere organov na festival je prioritou umelecká hodnota nástroja a jeho stav. Snažíme sa o prezentovanie novoopravených organov, ktoré ešte na festivale neboli bez ohľadu na to, či sú v kostoloch rímskokatolíckej alebo evanjelickej cirkvi. Dnes je možné v Európe pozorovať veľký záujem o záchranu historických nástrojov s pneumatickou traktúrou. Spolu s Dr. Mayerom sme už začali pripravovať výber takýchto najcennejších a najzaujímavejších nástrojov pre budúce ročníky – možno to urobíme symbolicky na 20. ročníku festivalu v roku 2011...

Existuje podľa vás na Slovensku priestor pre ďalšie podobné hudobné podujatia, akcentujúce historický kontext používania kráľovského nástroja z organologického hľadiska?

Tento priestor sa vytvára hlavne v lokalitách, kde existuje viacero cenných nástrojov po rekonštrukcii. Konkrétne by som si vedel predstaviť podobný festival, možno menší (napríklad tri koncerty), na Myjave a okolí (Myjava, Vrbovce, Brezová pod Bradlom, Košariská). Mimoriadne hodnotné a dobre zrekonštruované organy Martina Šašku, najvýznamnejšieho slovenského organára 19.storočia, ktoré sa nachádzajú v evanjelických kostoloch v uvedených mestách a dedinách, sú na to dobrým predpokladom. Súčasťou by mohli byť aj malé konferencie či sympóziá venované danej problematike.

Aké sú vaše priania v súvislosti s festivalom do budúcnosti?

Očakávaná odpoveď by asi mala znieť takto: viac financií na záchranu organov, väčší rozpočet na festival s možnosťou pozývať najlepších svetových organistov atď. Ale ja som presvedčený, že základom pre realizáciu takýchto prianí je (hoci to bude znieť v súčasnej situácii skoro naivne) sprostredkovanie poznania a zážitku, že autentické umenie, organová hudba nie je doplnkom, niečím pre zábavu či prikrášlenie, ale že môže v živote človeka spôsobiť zmenu – zmenu vedomia a následne konania. Ak si to členovia farností, zborov, kňazi i organisti uvedomia, tak sa nájdu aj finančné prostriedky na to, aby v ich kostole bol profesionálny cirkevný hudobník, ktorý zabezpečí odbornú starostlivosť o organ, potrebnú interpretačnú úroveň liturgickej i koncertnej organovej hudby a bude iniciátorom a nadšeným propagátorom takéhoto poslania umenia. Ak si to uvedomia zodpovední predstavitelia cirkví a štátnych inštitúcií, nebude záchrana organa v zozname úloh a rozdelenia financií na poslednom mieste. To by som prial sebe aj im.

Pripravil **Mário SEDLÁR**

Trnavské organové dni 2008

13. ročník medzinárodného organového festivalu, 10. augusta–15. septembra 2008, Dóm sv. Mikuláša, Trnava, Bachova spoločnosť na Slovensku, Trnavský samosprávny kraj

Trináste **Trnavské organové dni** boli výnimočné zaradením do programu osláv 770. výročia udelenia výsad slobodného kráľovského mesta. Patronát nad podujatím prevzal primátor Štefan Bošnák. Úvodný koncert (10. 8.) patril trnavskému organistovi **Stanislavovi Šurinovi**, ktorý s huslistkou **Alžbetou Ševčekovou** a speváčkou **Janou Pastorkovou** uviedli diela J. S. Bacha, B. Marcella, G. F. Händela, J. Stanleyho, F. M. Bartholdyho, M. Schneidra-Trnavského, I. Paríka a L. Vierneho. Nasledujúcu nedeľu vystúpil český organista **František Vaníček**, ktorý sa v Dóme sv. Mikuláša na nástroji Rieger op. 1894 predstavil skladbami N. Bruhnsa, J. S. Bacha, J. Stanleyho, F. M. Bartholdyho, P. Ebena a F. Peetersa. V interpretácii ruskej umelkyne **Liuby Bashirovny Shiskhanovovej** (24. 8.) si poslucháči mohli vypočuť kompozície D. Buxtehudeho, J. S. Bacha, J. Brahmsa a J. Buzka. Na štvrtom koncerte vystúpil známy americký organista **David Di Fiore**. Romantická dispozícia dómskeho organu umožnila interpretovi predviesť techniku a muzikalitu v dielach C. Francka, H. Muleta, J. Berveillera, Ch. M. Widora, D. A. Zsirosa a L. S. Martina. 4. septembra vystúpil so skladbami J. Pachelbela, J. Ch. Rincka, J. S. Bacha, E. Gigouta, A. Guilmanta a Ch. Tournemira poľský organista **Waldemar Krawiec**. Na koncerte 7. 9. sa predstavil anglický organista **Greg Abrahams**, ktorý uviedol diela anglických skladateľov P. Withlocka a E. Elgara. Predposledný koncert patril rakúskemu organistovi **Matthiasovi Giesenovi**, ktorý pôsobí vo viedenskom kostole St. Florian. V podaní technicky i muzikálne vyspelého umelca zazneli skladby R. Schumanna, O. Messiaena, A. Brucknera, J. Alaina, F. Lizsta a J. S. Bacha. Festival ukončil slávnostný koncert (15. 9.) s dielami trnavských skladateľov – *Hudbou pre mesto Trnavu* Stanislava Hochela, *Missou Trencin – Teplicensis* M. Schneidera-Trnavského a premiérou *Missy Trnaviensis* S. Šurina. Skladby pod taktovkou **Branislava Kostku** na vysokej úrovni naštudovali **Trnavský komorný orchester** (koncertná majsterka A. Ševčeková), miešaný zbor **Tirnavia** (zbormajster **Andrej Rapant**) a sólisti (**Hilda Gulyasová**, **Helena Oborníková**, **A. Rapant** a **Peter Kollár**).

Peter VYMAZAL

Medzinárodný organový festival Ivana Sokola

38. ročník, 16. septembra – 2. októbra 2008, Košice, Spišská Nová Ves, Kežmarok, Poprad, Revúca, Štátna filharmónia Košice

Počas necelých troch týždňov sa na východnom Slovensku uskutočnilo 9 koncertov na festivale, ktorý je od roku 2005 dedikovaný svojmu zakladateľovi prof. Ivanovi Sokolovi. Z tohto dôvodu organizátori a dramaturgička **Gertrud Sokol** opäť usmernili účinkujúcich, aby do svojho programu zaradili Bachovo chorálové prelúdium *Wer nur den lieben Gott lässt walten BWV 642* „in memoriam Ivan Sokol“. Stanovenie ďalšej skladby, ktorú mal každý z účinkujúcich uviesť – výber z *Organovej knihy pre Ivana Sokola* od Jozefa Grešáka –, už evokuje skôr podmienky interpretačnej súťaže (navyše Grešákove diela zaraďuje interpretom do programu Organový festival Jozefa Grešáka v Bardejove). Z Grešákovej zbierky zazneli 3 skladby (*Duett*, *Z hury od Braniska a Lento*) a nakoľko ďalšie zostávajú verejnosti neznáme, o ich kvalitách možno hovoriť iba teoreticky. Len pred rokom priniesol Š. Čurilla v monografii o J. Grešákovi informáciu, že pôvodná verzia *Orgelbuchu* obsahovala 7 skladbičiek, z ktorých sa dve stratili. Na základe svojej predstavy veľkej organovej knihy dal Grešák súhlas na prepis svojich skladieb do organovej faktúry s tým, že každú takúto transkripciu uznal za „napísaný originál“. Podľa Čurillu Bystrík Režucha rozšíril pôvodných 5 kompozícií na dnešných 23, dal im dokonca názvy – ide teda prinajmenšom o dvojité autorstvo. Hoci by si tieto diela nepochybne zaslúžili kritické vydanie, v súvislosti s dramaturgickou koncepciou košického organového festivalu považujem každoročné zaradenie dvoch „povinných“ skladieb do programu každého koncertu za zmenu Sokolovej koncepcie festivalu. Zámer rozšíriť festival aj do ďalších miest sa organizátorom vydaril a rozdielnosť organov priniesla zaujímavé programy prispôsobené ich dispozíciám.

Otvárací koncert (16. 9.), recitál **Haya Boeremu** z Rotterdamu, sa uskutočnil na veľkom organe v Dome umenia v Košiciach a zodpovedal profilu mladého úspešného interpreta. V skladbách Bacha a Grešáka sa mu darilo menej, pozornosť na svoju muzikalitu upriamil až v skladbe O. Messiaena *The Ascension*, štyroch symfonických meditáciách pre organ. Všetky časti zvládol v grandióznom dynamickom oblúku, pričom v 2. časti zvolil vhodný flautový register a kombinácie vytvárajúce adekvátny pastorálny zvuk. Zaujal pokojný záver v meditatívnej nálade s držanými akordmi a miernou tremolovou vibráciou. Vzhľadom na reprezentatívne prostredie a kvalitný koncertný nástroj mal Boerema na koncert ideálne podmienky. Nechápem, prečo zo *Symfónie č. 2 op. 20* Louisa Vierneho zahral iba dve časti (1. a 3.), zvlášť preto, že meditatívne stredné časti sú zrejme jeho doménou. Romantickú skladbu s klenutou melodikou a čitateľnou formovou stavbou predniesol ako dramatické a dynamicky bohaté dielo. Záverečnou improvizáciou na tému ľudovej piesne *Zaleť sokol biely vták* využil všetky postupy pri improvizácii, pôsobila však trochu akademicky. Na koncerte v Kežmarku svoj program obohatil o diela Krebsa, Klerka, Mozarta a ďalších.

Tretinu festivalových koncertov tvorili vystúpenia v Paríži žijúcej slovenskej organistky **Moniky Melcovej**. Na koncerte v Košiciach (21. 9.) sa na organe v evanjelickom kostole predstavila skladbami adekvátnymi menšiemu nástroju Rieger z roku 1904, ktorý bol neskôr rozšírený (23 registrov) a zbarokizovaný. Úvodná *Toccata octava* a *Toccata quarta* G. Muffata sa niesli v dobovej atmosfére a úctyhodnom tempe – aj keď miestami rytmicky nevyrovnane. Až v nasledujúcej *Sonáte h mol* D. Scarlattiho dosiahla organistka pokoj, harmóniu a chrámovú zvukovosť, zaujalo jej bezchybné zvládnutie fúgy a zreteľné vedenie hlasov. Najrozsiahlejšia z Bachovych partít – Partita sopra *Ach, was soll ich Sünder machen* BWV 770 – zaznela v plnej nádhere. Zreteľne nastolené témy, variácie so šalmajovým sopránom a ďalšími farebne odlišnými hlasmi sa niesli po celý čas v duchu dialógu vyrovnane, muzikálne a s primeranými gradáciami. Sústredená a vážna bola aj interpretácia Bachovej partity *Wer nur den lieben Gott lässt walten BWV 642*. Vrcholom večera sa stala skladba *Benedictus* Maxa Regera, ktorá si svojou rozmernosťou a náročnosťou vyžaduje vyspelého interpreta. Skladba s

Organ v košickom Dóme sv. Alžbety [foto: M. Cepko]

neobvyklými kombináciami registrov vyznela ako vrúcna modlitba – precítená a tragická. Kontrastne zapôsobila Grešákova *Z hury od Braniska*, presná transkripcia úpravy ľudovej piesne pre miešaný zbor. V Melcovej stvárnení bola sopránová melódia vhodne opretá o ľudovo znejúci fagot v spodných registroch. Rovnakú tému excelentne variovala v nasledujúcej vlastnej improvizácii, kde využila moderné harmónie, dramatickú výstavbu a až orchestrálnu zvukovosť. Mimoriadny výkon zavŕšila Duruflého *Chorálovými variáciami na „Veni creator“ op. 4*. Na koncerte v Spišskej Novej Vsi (24. 9.) rozšírila program pre evanjelický kostol s organom F. Deutschmanna (rekonštrukcia 2001) o *Ciaconnu* Johanna Pachelbela, Bachov *Koncert G dur* BWV 592, Mendelssohnovo *Prelúdium As dur* a improvizácie na ľudové piesne zo Spiša. Na koncertnom organe v Košiciach by M. Melcová mala viac interpretačných možností pre ešte náročnejší a efektnejší program. Naopak minimálne možnosti mala na pozitíve, ktorým bol nahradený nedokončený reštaurovaný organ v Mokrej Lúke pri Revúcej (28. 9.). Svojím prístupom k renesančným skladbám, Bachovmu koncertu a vlastnými improvizáciami dosiahla u početného publika mimoriadny úspech.

Španielsky organista **Juan Maria Pedrero** posunul rovnako ako Monika Melcová priečku kvality tohtoročného festivalu na nebývalú úroveň. Na koncerte v Dóme sv. Alžbety (25. 9.) predniesol Bachovo *Prelúdium a fúgu e mol BWV 548*, *prelúdium BWV 642* a Regerovu *Fantáziu a fúgu na B-A-C-H op. 46*, ako aj triptych *Dobrý pastier* španielskeho skladateľa Jesúsa Guridiho (1881–1961). Grešákove skladby však nehral ani na svojom koncerte v Kežmarku (23. 9.). Bachove diela boli v Pedrerovom podaní od prvých tónov monumentálne, so zreteľným vedením hlasov, prehľadnou registráciou, bez náhlych zmien a s vysokou technickou erudíciou. Jeho tempá boli vždy adekvátne, vysoké, bez zaváhaní a bezpečne zvládnuté. V Regerovi som obdivovala najmä plynulé zmeny registrov s logicky stupňovanými gradáciami vo farbe a zvuku. Naopak fúga bola pokojná a s vyrovnanou dokonalosťou. Zvukomalebná Guridiho skladba s harmóniami 20. storočia mala v častiach *Stádo*, *Stratená ovečka* a *Dobrý pastier* pastorálny charakter a zbožný obsah. Stavebne a melodicky pôsobivý bol chorál s fanfárovým záverom. Pedrero dokázal razantnými nástupmi v dramatickej časti, akordickým stupňovaním až k plenu s presne vypočítaným doznievaním priblížiť reprezentatívne dielo svojej krajiny na svetovej úrovni.

Záverečný koncert **Felixa Gubsera** zo Švajčiarska v Dóme sv. Alžbety (30. 9.) pripomenul jeho účinkovanie v Košiciach v roku 1991, kedy jeho výkon predstavoval vrcholnú medzinárodnú úroveň. Dnes, po 17 rokoch, si uvedomujeme, ako sa vyvíjalo interpretačné umenie v hre na organe, ako sa zmenili nároky a možnosti organistov. *Sonáta č. 1 d mol* A. Guilmanta je oslavným a monumentálnym dielom, ktoré vyžaduje virtuózne stvárnenie. Romantická stredná časť (*Pastorale*) pôsobila vyrovnaným dojmom. Výbušné finále vo veľkom tempe a náhle zmeny farieb so záverečnými fanfárami zavŕšili 25-minútový hudobný monument. Nasledovali viaceré skladby, ktoré spájal pochmúrny výraz – *Lamento* F. Demiérra, Bachovo chorálové prelúdium *BWV 642*, *Meditácia* E. Heera i *Prelúdium č. 3 G dur* C. Meistera. Až záverečná skladba H. P. Grafa *Francúzska suita na tému Bernerského pochodu op. 193* vniesla do programu dramatické i groteskné prvky. Téma starého francúzskeho pochodu znela vždy v inom štýle (à la Vierne, Cochereau, Franck, Langlais a Lefébure–Wély). Organista tu v plnom nasadení ukázal svoj talent na striedanie nálad a dokonalé rozlišovanie štýlov. Ďalšie Gubserovo vystúpenie na koncerte v Poprade (2. 10.) v rámci 26. ročníka **Popradskej hudobnej jesene** bolo dôstojným zavŕšením medzinárodného organového festivalu.

Lýdia URBANČÍKOVÁ

Nitra má nový organ

Projekt stavby píšťalového organa je v našej krajine ešte stále výnimočný. V ťažkej finančnej, hospodárskej, spoločenskej i kultúrnej situácii sme častejšie svedkami toho, ako sa mnohé farnosti prikláňajú k zakúpeniu digitálneho nástroja, ktorý je síce lacnejší, dostupnejší a menej náročný na údržbu, ale ani zďaleka sa nepribližuje zvukovej, umeleckej a technickej dokonalosti jeho píšťalového menovca.

Pôvodná myšlienka Cirkevného zboru v Nitre mala rovnaký scenár, ktorý sa však, našťastie, po mnohých konzultáciách s odborníkmi zmenil. V roku 2006 sa presbyterstvo priklonilo ku klasickému organu a 161 členov konventu jednomyseľne schválilo výrobu tohto nástroja. Nový kostol, dostavaný v roku 2000, tak po ôsmich rokoch dostal vlastný organ. Treba vyzdvihnúť fakt, že od prvotnej idey až po finálny výsledok prebehol celý proces rozhodovania, výberového konania, konzultácií a komunikácie, stavby i kolaudácie mimoriadne profesionálne, transparentne a zodpovedne, čo by mohlo byť mnohým inšpiráciou.

Aký je nový nitriansky nástroj? Je to dvojmanuálový mechanický organ s pedálom, ktorý ma pätnásť znejúcich registrov, dva registre použité z miešaných registrov tzv. Vorabzug, jednu transmisiu a jeden register ovládaný striedavou zásuvkou. Registre druhého manuálu môžu byť stlmené žalúziovou skriňou. Dbalo sa i na výtvarno-estetickú stránku, aby prospekt organa dotvoril priestor moderne koncipovaného kostola. Všadeprítomná elipsovitá forma bola teda zakomponovaná i do návrhu prospektu. Po vzhliadnutí organa a interiéru kostola musí byť každému jasné, že sa tento zámer podaril. Tvarom, veľkosťou, kvalitou i farbou dreva nástroj vyzerá, akoby do tohto chrámu patril odjakživa.

Pri stavbe bolo použitých osem druhov dreva: červený buk, čerešňa, horský smrek, jaseňové drevo, biely buk, francúzsky dub, orechové drevo a čierne drevo grenadille. V organe sa nachádza 1 104 píšťal, z ktorých je väčšina kovových. Slávnostná posviacka organa vyvrcholila koncertom, na ktorom sa predstavil **Stanislav Šurin**, iniciátor tohto projektu, ktorý sa podieľal aj na celej realizácii. Na úvod zaznela Frescobaldiho *Aria detto balletto* a po nej čarovné *Voluntary in D* Johna Stanleyho. Bachovský blok reprezentoval známy chorál *Liebster Jesu wir sind hier BWV 731*, *Dies sind die heilige zehn Gebot BWV 678* a *Fantázia a fúga g mol BWV 542*. Novému organu jednoznačne najviac pristane stará hudba, ale vďaka jazýčkovému registru, hoboju a žalúziovému stroju na ňom dobre vyznejú aj niektoré romantické diela. Šurin správne na záver zaradil Mendelssohnovu *Sonátu c mol č. 2 op. 65*, ktorá bola peknou bodkou koncertu. Vyvážený výkon Stanislava Šurina do posledného miesta zaplnený kostol ocenil dlhotrvajúcim potleskom a vyžiadal si dva prídavky.

Mária PLŠEKOVÁ

Vzniklo vzácne umelecké dielo

O novom organe s iniciátorom projektu Stanislavom Šurinom

Presadenie myšlienky a realizácia stavby nového píšťalového organa na Slovensku je ešte stále skôr raritou. Za posledných dvadsať rokov sa to podarilo iba ojedinele. Koľko novopostavených píšťalových organov bolo na Slovensku postavených po r. 1989?

Nemám prehľad o všetkých, ale myslím, že by to mohlo byť maximálne 20 nových nástrojov. Niektoré z nich však nezodpovedajú štandardnej kvalite. Najviac organov sa stavia v Nemecku. Pre porovnanie, podľa Gesellschaft der Orgelfreunde za rok 2007 postavili 54 nových organov, z toho 11 3-manuálových a jeden 4-manuálový nástroj. Pokiaľ viem, tak na Slovensku za minulý rok pribudli tri nové organy, čo na takú malú krajinu nie je málo. Stále máme však čo dobiehať – kvantitou a hlavne kvalitou. Bol som osobne zainteresovaný do niekoľkých projektov. Nemôžem nespomenúť mesto Skalica, kde sa osobne pán primátor Stanislav Chovanec zaslúžil o absolútne bezprecedentný boom organovej kultúry. V priebehu 4 rokov boli zrekonštruované 2 organy, bol založený odbor hra na organe na miestnej ZUŠ (mesto zakúpilo digitálny organ), prebieha medzinárodný festival Musica Sacra Skalica s dominantným využitím organa, postavil sa nový organ pre farský kostol a zakúpil anglický historický organ z 19. storočia pre bývalý sakrálny objekt, dnes patriaci mestu.

Myslíte, že súčasné slovenské organárstvo je schopné konkurovať zahraničným firmám? A ako je to v susednej Českej republike?

Bol by som šťastný, keby aj na Slovensku boli firmy (hovorím o firmách, ktoré nové organy stavajú), ktorých kvalita práce je porovnateľná s tradičnou európskou kvalitou. Nepoznám nové organy všetkých slovenských firiem, u mnohých nástrojov, ktoré som videl a počul, však žiaľ, absentujú prvky základnej kvality. Českí organári majú oproti slovenským kolegom výhodu v tom, že firmy, ktoré vznikli po roku 1989, založili bývalí zamestnanci štátnych podnikov, ktorí mali so stavbou organov skúsenosti. Žiaľ, na Slovensku s touto profesiou začínali aj ľudia, ktorí s ňou mali odborne pramálo spoločného. Hneď po politických zmenách sme mali jedinečnú šancu nechať vyškoliť u niektorých renomovaných organárov v zahraničí tím odborníkov v oblasti organárstva. Západ by to s radosťou podporil, predovšetkým podporné cirkevné fondy. Podpora laických (t. j. nekňazských) profesií však nebola vtedy v záujme cirkví.

V čom spočívajú podľa vás príčiny tohto stavu? Nemáte pocit, že (aj) v tejto sfére Slovensko pripomína „spiacu princeznú“?

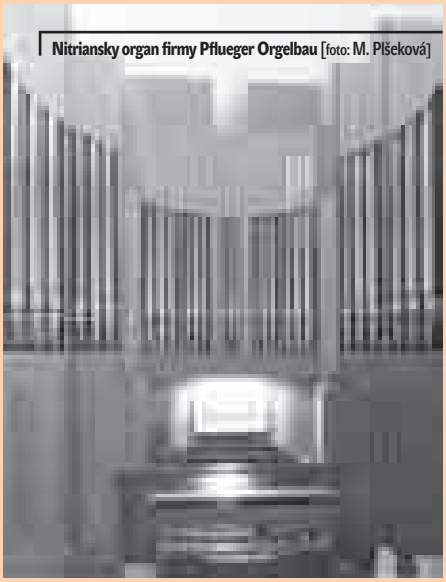
Je to v našej spoločnosti, cirkvi nevynímajúc, ktorá nemá dostatočný záujem o organ a o cirkevnú hudbu vôbec. Z toho vyplýva nedostatok skúseností s dobrou hudbou pri bohoslužbách, ktorých hlavným nositeľom je organ. V cirkevnej hudbe u nás absentuje systém. Hoc aj na mnohých miestach hrajú profesionálni a zdatní hráči, nemajú patričné kompetencie.

Spolupracovali ste na projekte stavby píšťalového organa s mechanickými traktúrami určeného pre Evanjelický cirkevný zbor a. v. v Nitre. V čom spočívali vaše kompetencie?

Evanjelický cirkevný zbor a. v. v Nitre ma požiadal o dozor nad celým projektom vrátane jeho prípravy. Na začiatku som vypracoval podklady pre výberové konanie. Oslovené firmy dostali materiál, ktorý obsahoval všetky podmienky vrátane dispozičného návrhu, potrebnú projektovú dokumentáciu a fotografie kostola, požiadavky na výtvarný návrh atď. Dispozičný návrh som vypracoval na základe veľkosti priestoru a finančných možností investora. Zorganizoval som plán cesty, počas ktorej zástupcovia cirkevného zboru a odborná komisia (Doc. Predmerská, Dr. Mayer a Doc. Szabo) prezreli referenčné organy firiem, ktoré poslali svoje návrhy. Táto cesta mala rozhodujúci význam, pretože na základe vyskúšania technických a zvukových kvalít jednotlivých organov bola vybraná firma Pflueger. Konečná dispozícia je výsledkom rozhovorov pred podpísaním zmluvy. Počas trvania projektu som bol v stálom kontakte s investorom a zhotoviteľom. Absolvovali sme jednu cestu do dielne firmy. Pomohol som vypracovať zmluvu a pomáhal pri jej preklade v technických termínoch. Dôležitá bola koordinácia stavby organa v chráme a príprava kolaudácie. V záverečnej fáze sme sa spoločne podieľali na príprave posviacky organa a vydaní bulletinu o nástroji.

Môžete prezradiť, ktoré organárske firmy sa zúčastnili súťaže na stavbu tohto organa? Na základe čoho boli tieto firmy oslovené a čím presvedčila na Slovensku dosiaľ neznáma firma Pflueger Orgelbau?

Na začiatku sme oslovili dve rakúske a dve české firmy. Jedna česká firma sa nezúčastnila z dôvodu pracovnej vyťaženosti a z nej vyplývajúcich časových dôvodov, ďalšia nezareagovala. Potom sa investor rozhodol osloviť 4 rakúske firmy, ktoré boli kvalitatívne na približne rovnakej úrovni a cenovo zodpovedali možnostiam investora. Boli to renomované firmy Koegler Orgelbau, M. Walcker-Mayer Orgelbau a Werkstätte für Orgelbau Bodem. Firma Pflueger oslovila konkrétnym referenčným nástrojom, ktorý kvalitou a charakterom zodpovedal predstavám investora a komisie.



Nitriansky organ firmy Pflueger Orgelbau [foto: M. Plšeková]

Ako hodnotíte celkový výsledok? Podarilo sa firme Pflueger Orgelbau k spokojnosti splniť všetky body objednávky? Aký repertoár je podľa vás najvhodnejší pre tento nástroj?

Firma Pflueger odviedla výbornú prácu a evanjelici v Nitre získali nástroj par excellence. Vynikajúci materiál s perfektnou remeselnou prácou sa snúbi s vynikajúcim zvukovým výsledkom. Kto by však očakával mohutný zvuk, bude sklamaný. Ide o zvukovo ušľachtilý nástroj, akusticky vhodne zakomponovaný do priestoru. Má množstvo nádherných farebných kombinácií. Najlepšie na ňom znejú skladby obdobia baroka a klasicizmu, ako aj diela F. Mendelssohna. Vďaka žalúzii a jazykovému registru na II. manuáli je však na tomto organe možné viac-menej uspokojivo interpretovať skladby takmer z každého obdobia.

7. decembra bol nový organ slávnostne posvätený a v ten istý deň ste na ňom hrali historicky prvý koncert. Vnímali ste to ako výnimočnú chvíľu?

Bola to výnimočná chvíľa, za ktorú vďačím predovšetkým pánovi seniorovi a farárovi Ivanovi Eľkovi a zborovému dozorcovi pánovi Vlastimilovi Synakovi. Obaja zástupcovia cirkevného zboru sa namiesto pohodlnej kúpy digitálneho nástroja rozhodli pre náročný projekt stavby píšťalového organa. Vďaka tomuto ich rozhodnutiu a obetavej práci na projekte vzniklo vzácne umelecké dielo, ktoré patrí k najlepším organovým novostavbám na Slovensku.

Pripravila Mária PLŠEKOVÁ

E. Varèse - I. Xenakis - Le Corbusier:

Poème électronique (1958)

Martin FLAŠAR

Světová výstava v Bruselu, jejíž padesátileté výročí jsme si nedávno připomněli, znamenala návrat k idejím internacionalismu a humanismu. Byla první poválečnou světovou výstavou po Expu konaném v roce 1939 v New Yorku. Zatímco expozice velkých států představovaly propagandistické výstavky ústředních mocností figurujících ve studené válce, některé menší státy jako například Československo nebo soukromí vystavovatelé jako firma Philips pojali své pavilony nanejvýš kreativně a s citem pro umění své doby.

Technologie ve službách umění

Rok 1958 byl pro multimediální umění důležitým mezníkem. Jen na Světové výstavě v Bruselu byly představeny dvě převratné koncepce totálního uměleckého díla – česká *Laterna Magika* a francouzsko-holandský projekt *Poème électronique*.

Ačkoliv měla tato elektronická báseň představovat průnik nejnovějších technologií a umění, její označení ji vracelo někam do poloviny 19. století k Franzi Lisztovi a jeho představě symfonické básně (*poème symphonique*), jako formě nesoucí mimohudební program.

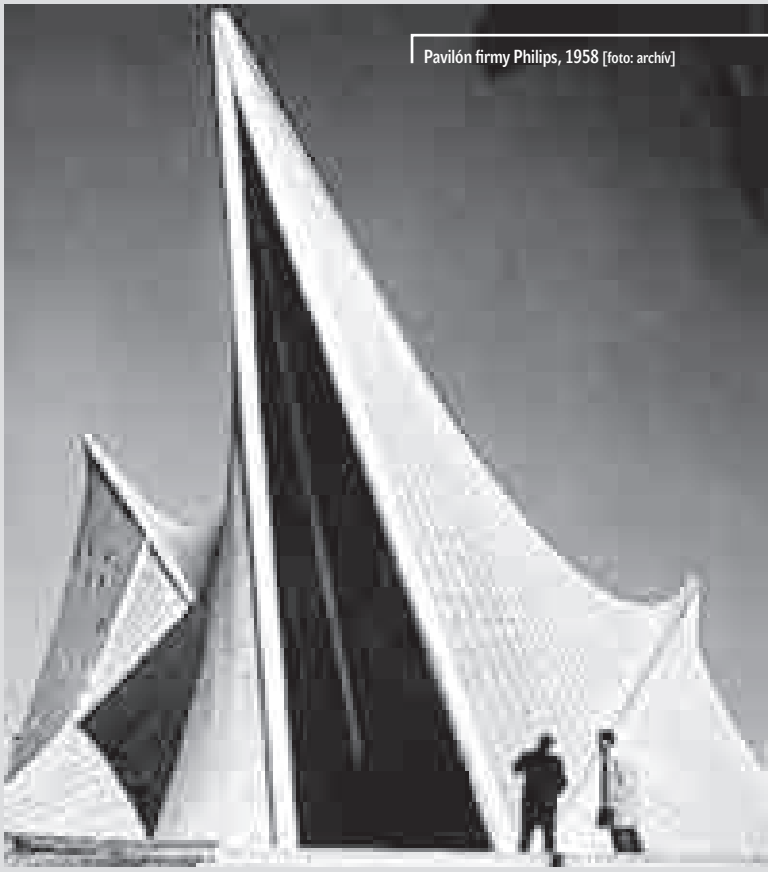
Ke vzniku *Poème électronique* došlo tak, že se na bezmála sedmdesátiletého architekta švýcarského původu Le Corbusiera (vlastním jménem Charles-Édouard Jeanneret; 1887-1965) obrátil umělecký ředitel holandské firmy Philips sídlící v Eindhovenu, Louis Kalff, s objednávkou pavilonu pro Expo 1958. Pavilon měl být uměleckým dílem, které zároveň bude demonstrovat technologickou vyspělost oborů, v nichž firma Philips podnikala. Okruh technologií, na jejichž vývoji Philips pracoval, byl velmi široký. Zahrnoval zvukovou techniku (gramofony, magnetofony, zesilovače), obrazovou techniku (promítací techniku a televizory), osvětlovací techniku apod. Nicméně ambicí Le Corbusiera bylo vytvořit něco více než pouhý pavilon, který by sloužil propagaci technologické úrovně Philips. Jeho úvahy se ubíraly směrem ke zdůraznění obsahu na úkor architektonické formy. Jeho prvotní idejí bylo vytvořit „nádobu“, která bude obsahovat zvuky, barvy, světlo, pohyb a několik konkrétních objektů. Toto dílo mělo být uměleckou výzvou světu komerční kinematografie, kterou už tehdy v masové míře šířil Hollywood. Kromě toho měla být ukázkou možností nových elektronických médií:

„I [...] had an obscure sense that something could be brought into being on the creative level using the perhaps prodigious means offered by electronics: speed, number, color, sound, noise, unlimited power.“ [1]

Le Corbusier zároveň podmínil svou účast na projektu požadavkem, aby autorem zvukové složky *Poème électronique* byl americký skladatel francouzského původu Edgard Varèse (1883-1965). Jeho rozhodnutí vedení firmy Philips poněkud pobouřilo, počítalo totiž předběžně s účastí některého z představitelů tradiční linie hudby, například Benjamina Brittena, Henriho Tomasiho, Williama Waltona, Aarona Coplanda nebo Marcela Landowského. Pracovníci firmy Philips se pak snažili Varèsemu práci ve studiu všemožně znepříjemnit, takže se práce na osmiminutové elektroakustické kompozici protáhla na půl roku.

Bohové stvoření lidskou rukou

Přípravou architektonické stránky projektu Le Corbusier pověřil zaměstnance svého ateliéru, hudebního skladatele a inženýra řeckého



Pavilón firmy Philips, 1958 [foto: archív]

původu, Iannise Xenakise (1922-2001). Sám se ujal vizuální stránky díla, která se skládala z černobílých diaprojekcí přímo na stěny pavilonu (*écrans*) kolorovaných barevnými světly (*ambiances*) často rozdělenými do zón, které měly akcentovat architektonické rysy pavilonu. Dále z objektů zavěšených v prostoru pavilonu (tzv. *volumnes*): ženské postavy a stereometrického tělesa sestaveného z kovových tyčí, které byly opatřeny fluorescenčním nátěrem. Při nasvícení UV paprsky zářilo jedno z těles červeně a druhé zeleno-modře. Vizuální složka měla narativní charakter. Její scénář se skládal ze sedmi částí a popisoval snahu člověka vyrovnat se s důsledky vlastního vývoje a technologického pokroku. Názvy jednotlivých částí byly: Stvoření (*de Schepping*), Duch a hmota (*Geest en Materie*), Od soumraku k úsvitu (*Van Duisternis naar Dageraad*), Bohové stvoření lidskou rukou (*Gooden door Mensenhand geschapen*), Jak čas utváří civilizaci (*Zo smeedt de Tijd de Beschaving*), Harmonie (*Harmonie*), Celému lidstvu (*Aan den gehele Mensheid*). Po-

slední součástí vizuální složky byly tři filmové prostřihy (*tritrous*) s jasnými barvami nebo objekty promítané na okraj „pláten“. Kromě toho bylo možné také do vizuální složky vmíchat červené slunce, měsíc, hvězdy a mraky.[2]

Architektura v čase, hudba v prostoru

Paradoxem celého projektu *Poème électronique* byly univerzální kompetence tvůrců, které umožňovaly překračovat hranice jednotlivých druhů umění a zároveň aplikovat prvky jednoho druhu na jiný. Xenakisovi, Varèsemu i Le Corbusierovi se podařilo překlenout odvěké dělení umění na prostorové a časové; uvést časový element do architektury a zároveň prostorový prvek do hudební kompozice.

Louis Kallf si Le Corbusiera nevybral náhodou. Jeho stavba chrámu Notre-Dame-du-Haut v Ronchamps (1951-55) Kallfovi učarovala. Není divu; Le Corbusier se při jeho projektování inspiroval organickými tvary mořských živočichů, například jako vzor pro tvar střechy mu posloužil krabí krunýř. Zároveň se již zde projevily rysy charakteristické pro jeho další směřování a to pojetí architektonického prostoru jako divadla. Le Corbusier sám označil prostor chrámu za „kouzelnou skříňku“ určenou pro hru slunečních paprsků dopadajících do chrámové lodi.

Časť projekcie v pavilóne [foto: archív]

Ve svých experimentech s vedením a projekcí denního světla do uzavřeného architektonického prostoru pokračoval i v případě projektu dominikánského konventu La Tourette v Éveux-sur-Arbresle (1953-1960). Zde použil světelné šachty zevnitř opatřené barevným nátěrem (jakési „světlovody“), které přiváděly denní světlo v požadované barvě do krypty kostela. Už z těchto staveb čiší Le Corbusierova zřejmá snaha aktivně působit na návštěvníka, snaha obklopit a pohltit jej vnitřním prostorem architektury. Tento prostor má u LeCorbusiera přímo divadelní charakter. Důležitým spolupracovníkem Le Corbusiera na projektu konventu La Tourette byl Iannis Xenakis, který návrh moderního pojetí kláštera obohatil o prosklené ambulatorium. Formu jeho oken nazvaných „pannes de verres ondulatoires“ (vlnící se skleněné panely) vypočítal podle systému Modulor, který oknům udělil quasi hudební rytmus.[3] Princip použitý při návrhu těchto architektonických prvků pak uplatnil ve své kompozici *Metastaseis* (premiéra 1955 v Donaueschingen). Partitura této skladby určená pro velký orchestr pracuje s extrémním rozdělením hlasů na 61 sólových nástrojů. Jejich party jsou zapsány v přímkách v dlouhých glissandech, která se vzájemně kříží a vytvářejí tak v partituře lineární plochy.

„If glissandi are long sufficiently interlaced, we obtain sonic spaces of continuous evolution. It is possible to produce ruled surfaces by drawing the glissandi as straight lines.“[4]

Tyto dvojrozměrné zvukové prostory pak Xenakis použil k projekci do trojrozměrného prostoru a na jejich základě vytvořil návrh pavilonu. Cílem návrhu bylo eliminovat podíl architektury na komplexu multimediálního díla. Ve snaze co nejvíce dematerializovat architekturu pavilonu jej Le Corbusier pojímal jako pouhou „nádobu“, která bude obsahovat světlo, zvuk, pohyb a barvy. Prvotní myšlenkou, která se týkala půdorysu pavilonu, byl organický tvar žaludku. V souladu s představami o aktivním působení architektury na člověka přemýšlel o pavilonu jako o jakémsi trávicím orgánu, do něhož diváci jedním koncem vstoupí, aby za deset minut vyšli druhým koncem proměněni estetickou zkušeností jeho uměleckého „obsahu“. Výsledkem návrhu pak byl samonosný betonový stan, jehož jedinou funkcí bylo oddělit vnější prostor od vnitřního, tedy vytvořit rámec pro multimediální dílo, které bychom mohli označit také jako audiovizuální instalaci nebo imerzivní environment. Boesiger[5] považuje *Poème électronique* za první manifestací nové formy umění „elektro-

Edgard Varèse v čase kompozície Poème électronique [foto: archív]

nických her“ (les jeux électroniques; Elektronische Spiele) spočívající v neomezené syntéze barev, obrazů, hudby, řeči a rytmu.

Čtvrtá dimenze zvuku

Základem hudební složky Poème électronique byla syntéza metod francouzské *musique concrète* a německé elektronické hudby. Myšlenkově ovšem Varèse vycházel spíše z francouzského zázemí práce s konkrétními zvukovými objekty, protože serialismus aplikovaný na elektronickou hudbu byl jeho postoji vzdálený. Odmítal být spojován s francouzskými „konkretisty“, italskými futuristy či jakoukoliv další uměleckou skupinou a jeho zájem se soustředil primárně na zvukový materiál.[6] V jeho kompozici tak nacházíme jednak čistě elektronické zvuky: hvízdání sinusových generátorů apod., jednak deformované konkrétní zvuky: zvony, transponované akordy klavíru, filtrované nahrávky sborů a sólových hlasů, varhany a další obtížně identifikovatelné objekty. S jejich pojmenováním měli problém i technici v laboratořích Philips, obvykle vycházeli z jejich onomatopoické funkce.
Zhruba od konce dvacátých let se Varèse zabýval prostorovou distribucí hudby (*Espaces*; 1929-39). V dnes již kanonické přednášce *The Liberation of Sound* proslovené v Santa Fe v r. 1936 kodifikuje čtvrtou dimenzi hudby: kromě horizontální, vertikální a dynamické hovoří o projekci zvuku a to o 22 let dříve než Stockhausen ve své darmstadtské přednášce *Musik im Raum* (1958).

„*Wir haben heute drei Dimensionen in der Musik: horizontale, vertikale und dynamische Zu- und Abnehmen. Ich möchte eine vierte hinzufügen: Klangprojektion* [...] *Projektion für das Ohr vergleichbar jener für das Auge, jenes Erlebnis von Projektion, von Abreise in der Raum.* “[7]

Poème électronique byla prostorově realizována prostřednictvím 425 reproduktorů, které byly na stěnách pavilonu sdruženy do zvukových drah a umožňovaly volný pohyb zvuku prostorem. Jejich množství zároveň umožňovalo zcela obklopit posluchače zvukem.
Po osminutové projekci následovala dvouminutová elektronická kompozice I. Xenakise *Concret PH*, ve které autor využil v podstatě jediný zvukový materiál, a tím bylo praskání hořícího dřevěného uhlí. Xenakis záznam několikanásobně zrychlil, čímž dosáhl vysokého a zvonivého zvuku. Mnohoznačný název kompozice odkazoval buď na konkrétní hudbu nebo na materiál, ze kterého byl pavilon postaven (concrete = beton), PH pak znamenají iniciály Philips nebo hyperbolické paraboloidy, tedy geometrické útvary definující tvar pavilonu.[8] Ten byl po ukončení Světové výstavy v Bruselu demontován na základě obav před následky působení klimatických podmínek na integrovanou audiovizuální techniku.

Virtuální elektronická báseň

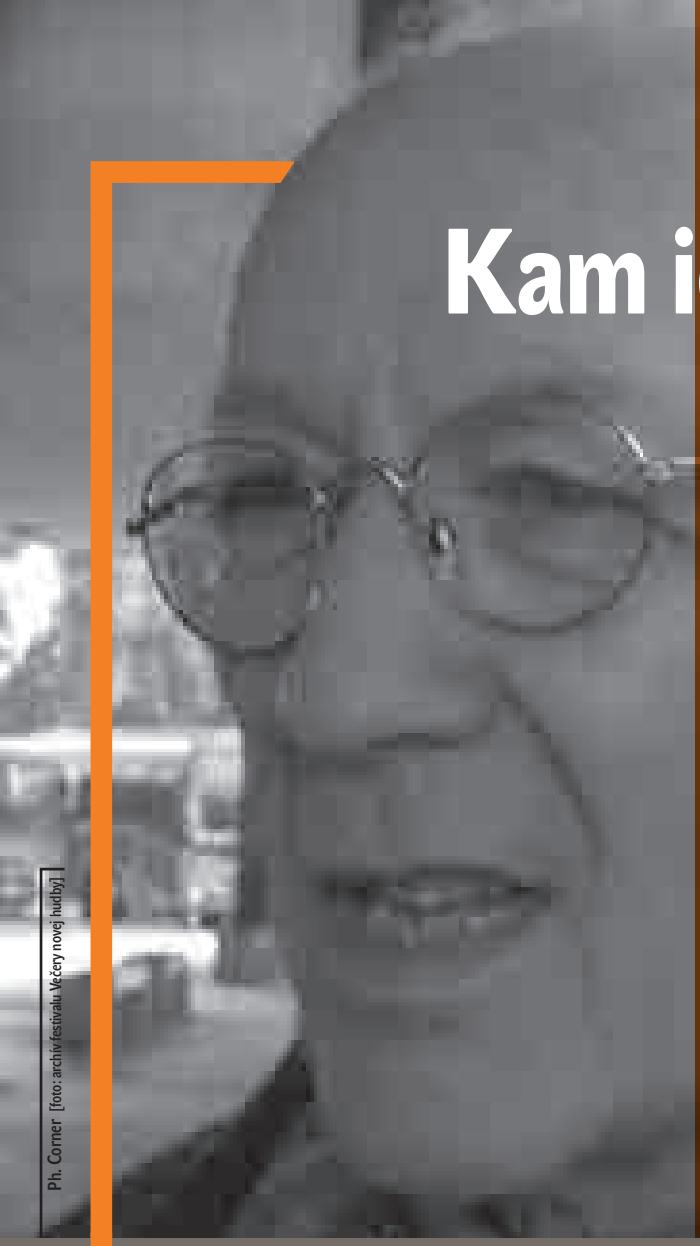
V roce 2005 byl zahájen mezinárodní projekt rekonstrukce pavilonu Philips určeného pro Světovou výstavu Expo 1958 v Bruselu. Pod patronací kulturní nadace Alice se rozběhl projekt fyzické rekonstrukce pavilonu přímo v ulicích města. S ním je také spojen výzkumný projekt založený na virtuální rekonstrukci pavilonu. Projektu se účastní badatelé ze čtyř evropských pracovišť: VR&MM Park a Università di Torino, Department of Computer Science University of Bath UK, Fachgebiet Kommunikationswissenschaft, TU Berlin, Instytut Informatyki Politechnika Śląska, Gliwice PL. Cílem projektu VEP (Virtual Electronic Poem) je simulovat pomocí prostředků virtuální reality a binaurálních audio technik prostředí pavilónu Philips, ve kterém se mohli ocitnout návštěvníci Expo 1958 a zpřístupnit toto virtuální prostředí návštěvníkům interaktivní instalace.
Poème électronique předběhla svou dobu natolik, že teprve dnes jsme schopni docenit její význam v proudu času a až nyní jsme schopni s pomocí nejnovější pojmové výzbroje zdolat její abstraktní neuchopitelnost. Za největší problém můžeme považovat její nezařaditelnost do tradičních kategorií uměleckých druhů. Ukazuje se, že teprve oblast teorie multimédií je schopna vysvětlit tento fenomén v jeho komplexitě. ⌟

Bibliografia:

BOESIGER, W. (ed.): *Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35*. Oeuvre complète 1952-57. Zürich: Les Editions d'Architecture (vol. VI.), 1991
CABRERA, D.: *Sound Space and Edgard Varèse's Poème Electronique*. (Ph.D. thesis). Sydney: University of Technology, 1994
COHEN, J.-L.: *Le Corbusier*. Taschen Basic Art, Taschen Verlag 2006
DE LA MOTTE-HABER, H. – ANGERMANN, K.: *Edgar Varèse 1883-1965. Dokumente zu Leben und Werke*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1990
LOMBARDO, V. – VALLE, A. – NUNNARI, F. et al.: *Archeology of Multimedia*. CIRMA, Torino: Università di Torino & ASA-Lab, VR&MM Park c. so Lombardia 190, 2006 [cit. 2. 11. 2007] <www.edu.vrmmp.it/vep/stage.htm>
OUELLETTE, F.: *Edgard Varèse*. Translated from the French by Derek Coltman. New York: Orion Press, 1968
RAGOT, G. – DION, M.: *Le Corbusier en France. Réalisations et projets*. Paris: Éditions du Moniteur, 1992, s. 170
SIKIRIADI, E.: *The architectures of Iannis Xenakis*. Technoetic Arts, sv. 1, č. 3, 2004, s. 201-207
STERKEN, S.: *Towards a Space-Time Art: Iannis Xenakis Polytopes*. In Perspectives of New Music, Vol. 39, No 2. Princeton: Princeton University Press, 2001, 262-273
TRIEB, M.: *Space Calculated in Seconds: The Philips Pavilion, Le Corbusier, Edgard Varese*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1996
VALLE, A. – LOMBARDO, V.: *Varèse's Poème Électronique Regained: Evidence From The Vep Project*. Virtual Reality and Multimedia Park and University of Turin; Richard Dobson, John Fitch, Kees Tazelaar, Department of Computer Science, University of Bath. [cit. 2. 11. 2007] <www.edu.vrmmp.it/vep/stage.htm>
VARÈSE, E. – XENAKIS, I. – LE CORBUSIER.: *Poème électronique (1958)*. Digitální videofilm. [cit. 2. 11. 2007] <www.youtube.com>
VARÈSE, E.: *Die Befreiung des Klangs*. Übersetzt von R. Riehn. In Charbonnier, Georges. *Emtretiens avec Edgard Varèse*. Paris: Belfond, 1970
XENAKIS, I.: *Formalized music: thought and mathematics in composition*. Additional material compiled and edited by Sharon Kanach. Stuyvesant, N.Y.: Pendragon Press, 1992

Poznámky:

[1] *„Mal som zvláštny pocit, že by mohlo vzniknúť niečo kreatívne vďaka použitiu tých možno zázračných prostriedkov, ktoré ponúkala elektronika: rýchlosť, množstvo, farba, zvuk, hluk, neobmedzená sila.“* cit. in OUELLETTE, F.: *Edgard Varèse*. New York: Orion Press, 1968, s. 196
[2] DE LA MOTTE-HABER, H. – ANGERMANN, K.: *Edgar Varèse* 1883-1965. *Dokumente zu Leben und Werke*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1990
[3] RAGOT, G. – DION, M.: *Le Corbusier en France. Réalisations et projets*. Paris: Éditions du Moniteur, 1992, s. 170
[4] *„Ak sú glissandá dostatočne poprepletané, získame sónické priestory, ktoré sa kontinuálne vyvíjajú. Je možné vytvoriť lineárne plochy tým, že glissandá zakreslíme ako rovné čiary.“* XENAKIS, I.: *Formalized music*. New York: Pendragon Press, 1992, s. 10
[5] BOESIGER, W. (ed.).: *Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35*. Oeuvre compléte 1952-57. Zürich: Les Editions d'Architecture Zürich (vol. VI.), 1991
[6] OUELLETTE, F.: *Edgard Varèse*. Translated from the French by Derek Coltman. New York: Orion Press, 1968, s. 212
[7] *„Dnes poznáme tri dimenzie hudby: narastanie a ubúdanie vo vertikále, horizontále a v dynamike. Chcel by som k tomu pridať štvrtú: zvukovú projekciu [...] projekciu pre ucho porovnateľnú s projekciou pre oko, s jeho zážitkom z projekcie, z putovania v priestore.”* VARÈSE, E.: *Die Befreiung des Klangs*. Übersetzt von R. Riehn. In CHARBONNIER, G.: *Emtretiens avec Edgard Varèse*. Paris: Belfond, 1970, s. 12
[8] CABRERA, D.: *Sound Space and Edgard Varèse's Poème Electronique*. (Ph.D. thesis). Sydney: University of Technology, 1994, s. 4



Ph. Corner [foto: archív festivalu Večery novej hudby]

Kam ideme, keď stojíme a obzeráme sa späť?!

Philip Corner – americký skladateľ, ktorého očarila Európa i Ďaleký východ, príslušník americkej povojnovej avantgardy, umelec, ktorý s odstupom času vidí veci z nadhľadu a nerobí si žiadne ilúzie o svojej generácii. Keď v roku 1959 narukoval do americkej armády, odvelili ho do Kórey ako hráča na trombóne, kde pôsobil až do roku 1961. Túto udalosť vôbec nevnímal ako nevítané prerušenie kariéry. Corner opísal toto obdobie ako „šťastnú náhodu", vďaka ktorej objavil „najkrajšie hudobné dielo v celej histórii", skladbu kórejského kráľovského orchestra nazvanú Sujecheon (Dlhý život, nekonečný ako obloha). Corner komponoval „skladby v duchu Cagea a neurčitosti" už od konca 50. rokov, no kórejská skúsenosť znamenala pravdepodobne najvýznamnejšiu zmenu vo vývoji jeho vlastného kompozičného jazyka.

Pripravil **Peter ZAGAR**

Pri počúvaní vašej hudby a čítaní vašich textov ma najviac zaujalo spojenie neurčitosti a poriadku. Ako sa dajú tieto dva pojmy zlúčiť?

Pokúsim sa pristúpiť k tejto otázke z dvoch hľadísk. S neurčitosťou sa človeku vybaví spojenie *anything goes*. S tým mám dva problémy. Moja manželka Phoebe stále hovorí: *„ak máš všetko, neznamená to, že môžeš aj všetko použiť"*. V kuchyni je to celkom zrejmé a myslím si, že to platí aj v umení. V istom zmysle by som chcel mať všetko. Aj v rôznorodosti skladieb na včerajšom koncerte to bolo viditeľné. Človek by nečakal, že niekto, kto napíše *Zen OM*, napíše aj *Big Trombone*. Stále si však myslím, že zážitok má viac rozmerov, a ja po nich túžim. Meditatívny, pokojný, mystický (ten môže dokonca byť vizionársky) rozmer tvorí jeden pól a druhý pól je rozmer extázy, ktorá tiež môže byť mystická, ale môže to byť aj vytrženie. Chcem sa dotknúť oboch extrémov, pretože mám klasické európske hudobné vzdelanie, ale to mi vždy pripadalo príliš obmedzené. So závisťou som počúval free jazz, dokonca aj neworleánsky jazz, páčil sa mi ten pulz, jeho sila, jednoduchosť; páčila sa mi tiež sila world music, napríklad hudba amerických Indiánov, ich bubnovanie a tance (päta – špička – päta atď.) To ma priviedlo k minimalizmu. Na druhej strane to boli spevy „om" z Ďalekého východu, niečo, čo sa nemení, čo je statické. To sú tie dva extrémy. Šiel som týmito smermi až na doraz, ako vedec, ktorý skúma, ako ďaleko sa dá zájsť. V niektorých mojich skladbách, ktoré na koncerte ani nezazneli, som skúšal, aká miera kumulácie, zložitosti sa dá ešte vnímať, kam až sa dá zájsť pri zjednodušovaní a redukcii prostriedkov. Každý hudobný prejav však musí mať nejakú formu, identitu, a hoci chcem mať všetko, nedá sa to, a už tu vzniká forma. Hľadám to, čo by reprezentovalo všetko. Inak povedané, ak do skladby zakomponujete množstvo rôznorodého materiálu, kedy sa z nej stane biely šum? Alebo čierny šum? (*Smiech.*) Takže forma tu funguje ako spôsob diferenciácie medzi rôznymi elementmi. Aj keď máte všetko, existuje spôsob, ako to prezentovať tak, aby to bolo počuteľné. Ďalším prejavom tejto snahy je destilácia. Napísal som skladbu pre súbor Jima Fulkersona a nazval som ju *Obyčajná dvanásťtónová skladba*. Dvanásťtónové skladby píšem stále, hoci to už dnes nie je v móde a nikdy som nebol dogmatickým dodekafonikom. Dvanásťtónový rad v klasickom chápaní ako priestoru. Podstatnou myšlienkou tu nie je číslo dvanásť, ale rov- ›

> *Dvanásťtónový rad v klasickom chápaní ako téma nefunguje, ale zabezpečuje slobodu v zmysle nehierarchického využitia celého zvukového priestoru. Podstatnou myšlienkou tu nie je číslo dvanásť, ale rovnocennosť všetkých dostupných možností.*

Rozhovor sa uskutočnil počas festivalu Večery novej hudby.

nocennosť všetkých dostupných možností. Je to záruka, že každý element má svoje miesto. Náhodná operácia môže spôsobiť aj to, že niektorý prvok sa vynechá alebo iný zase bude uprednostnený. Dvanásťtónový princíp sa dá aplikovať na hocičo, nielen na tóny. V mojej skladbe som ho aplikoval aj na emocionálne stavy a tie teda podliehajú seriálnej technike. Pritom ide o osamotené tóny, takže ak predpisujem „túžobne", „romanticky", musí sa to udiať na jednom tóne. (*Smiech*.) Tento druh koncentrácie je teda tiež spôsob, ako nastoliť poriadok vo vysnívanej mnohorakosti.

Ak sa na to pozrieme z druhej strany, princíp *anything goes* nemusí vždy platiť, hocičo nemusí vždy vyhovovať. So študentmi mám skúsenosti s nezodpovedným narábaním so slobodou, proti ktorému mal Cage často námietky. Musel som si to intelektuálne analyzovať, keď som študentom zadal úlohu, aby improvizovali a použili hocičo. Oni to však neurobili! Jednoducho neurobili veľa. Použili iba malú vzorku toho, čo poznali. Skrátka, idea neurčitosti bez poriadku vedie k veľmi obmedzenému počtu možností. Poriadok je aj systematickým hľadaním možností a rozširuje rozsah možností, v rámci ktorých môže pôsobiť princíp neurčitosti. Vaša otázka naozaj smeruje k podstate, pretože moja hudba je vlastne syntézou neurčitosti a poriadku.

Vo svojej tvorbe ste sa zaoberali aj cageovskou predstavou oslobodenia diela od obmedzení skladateľského ega. Podľa mňa tak vzniká priepasť medzi minulosťou a prítomnosťou. Aký je váš vzťah k hudbe minulosti?

Myslím si, že John bol skvelý skladateľ, veľký novátor, veľký spisovateľ a veľký výtvarník. Určite však nie je filozof. Jeho tvrdenie má význam pre jeho motiváciu. Podľa mňa vôbec nechápal zen, jeho hudba nemá so zenom nič spoločné a iba málo má spoločné s orientálnym myslením. Jeho hudba patrí do vývoja západnej hudby. Niekedy sa priveľmi analyzuje rozdiel medzi totálnym serializmom (Stockhausen, Boulez) a náhodnými operáciami. Podľa mňa úplne náhodné operácie vôbec neprinášajú slobodu, je to len iná kompozičná technika. Veril som im, keď som sa z Európy vrátil do Ameriky; mal som pocit, že vďaka Cageovi som sa oslobodil od totálneho serializmu. Je to však jedno, buď sa vám páči Bronx, alebo Brooklyn. Sú to extrémne prejavy avantgardy a paradoxne prinášajú podobné, ak nie identické výsledky (aspoň na úrovni štruktúry). V podstate je ich výsledkom úplne chromatická textúra bez metra, tóniny, symetrie a motívu. Ak sa na to pozrieme z hľadiska dejín západnej hudby či vývoja svetovej hudby, je to povojnová avantgarda, bez ohľadu na to, či to je Cage alebo Boulez.

Takže súhlasíte s tým, že dielo sa má oslobodiť od skladateľa?

Nie. Myslím si, že Cage sa mýlil. Systematická náhodná operácia vás nezbaví ega či vôle skladateľa, neoslobodí vás od vkusu. Cageovo umenie predstavuje jeho vkus, jeho hudba je výsledkom jeho vôle. Môžete namietať, že v tejto hudbe sa nedá nič predvídať, zatiaľ čo v klasickej hudbe sa to dá. Tam sa to však tiež nedá. V klasickej symfónii samozrejme viete, že prvá téma moduluje do dominanty, ale neviete, ako bude vyzerať spojovací úsek. Neviete, že v Schubertovej „*Nedokončenej*" sa téma jednoducho zastaví skôr, než sa skončí a neviete, čo bude nasledovať. Nedá sa to predvídať. Ak sa myšlienka zrodí v skladateľovej hlave, neznamená to ešte, že je samospasiteľná a mať ideu nie je menej expresívne ako mať pocit. V tomto bode rozhodne kritizujem Cagea a jeho príklad Bach – Beethoven. Jim Fulkerson raz spomínal Bacha, ale povedal som mu, že nejde len o Bacha; to, čo sa dá povedať o Bachovi, sa dá aplikovať aj na celý kontrapunkt. Teda to, čo sa dá povedať o Beethovenovi, sa dá povedať aj o všetkej hudbe, ktorá niečo vyjadruje. Sú to vlastne celé dejiny západnej hudby, akejkoľvek hudby. Cage je proti všetkému, pretože neexistuje hudba, ktorá nevyjadruje idey a emócie. Týka sa to aj jeho hudby.

Zdá sa, že pri komponovaní a predvádzaní hudby sa často zabávate. V prednáške z roku 1962 ste však napísali, že pri počúvaní Vivaldiho ste spontánne prehlásili: „Ach, tie časy, kedy sa ešte verilo, kedy existoval smer, kedy to bolo naozaj." Bola to nostalgia alebo ste mali nejaké pochybnosti o smerovaní hudby?

Nemal som nijaké pochybnosti. Ak ide o pochybnosti, tak ich mám teraz. (*Smiech*.) Bože, akí sme boli vtedy arogantní! Boli sme mladí a nadišla naša chvíľa. Dnes po-

Keď v roku 1959 **Philip Corner** (1933) narukoval do americkej armády, odvelili ho do Kórey ako hráča na trombóne, kde pôsobil až do roku 1961. Túto udalosť vôbec nevnímal ako nevítané prerušenie kariéry. Corner opísal toto obdobie ako „šťastnú náhodu", vďaka ktorej objavil „najkrajšie hudobné dielo v celej histórii", skladbu kórejského kráľovského orchestra nazvanú *Sujecheon* (Dlhý život, nekonečný ako obloha). Kým pôsobil v Kórei, študoval tiež kaligrafiu u Ki-sung Kima, ktorý mu dal kórejské meno Gwan Pok (Zamyslený vodopád). Corner komponoval „skladby v duchu Cagea a neurčitosti" už od konca 50. rokov, no kórejská skúsenosť znamenala pravdepodobne najvýznamnejšiu zmenu vo vývoji jeho vlastného kompozičného jazyka.

Aj keď Corner pokračoval v komponovaní v duchu indeterminizmu, pribudol k nemu krásny kaligrafický štýl v jeho grafických partitúrach, ako aj v rukopise. Tento prvok poskytol jeho tvorbe osobitú kvalitu. Často poeticky opisoval úlohu interpreta alebo možnosť voľby v dielach. V interview s Marcusom Boonom Corner povedal: *„Jedna vec, ktorú som sa naučil v Kórei, bola tá, že som sa zaujímal o kvalitu zvuku. Chcel som preniesť tento zámer do celého rozsahu možností. Nie s cieľom, aby to znelo orientálne, ale s cieľom vniesť do týchto veci to, čo objavil Orient a Západ nie. Potom som posunul túto ideu až na hranice možností, pričom som našiel priestor mimo kruhu, ktorý dosť nezvyčajne vedie k niečomu, čo mení veci o 180 stupňov, k sebavyjadreniu!"*

Pri pohľade na Cornerovu extrémne rôznorodú tvorbu zostáva vždy centrom jeho záujmu spontánnosť, sebavyjadrenie a prekrásna kaligrafia. Ďalšou kvalitou, ktorú Cornerova hudba prináša (špeciálne pre interpretov), je výzva v podobe akéhosi kóanu. Na konci inštrukcií k skladbe *C Major Chord* uvádza: *„Táto hudba by mohla byť považovaná za najnáročnejšie dielo hudobnej literatúry. Žiadne požiadavky na vás nekladie, pretože neexistujú hranice toho, čo môže každý požadovať sám od seba."*

Jedným aspektom indeterministických partitúr, ktorý ostáva stále v centre záujmu interpretov a poslucháčov, je to, že nikdy nemôže vzniknúť „definitívne predvedenie". Ak si vezmeme determinované dielo (napr. Beethovenovu symfóniu, klavírnu sonátu alebo sláčikové kvarteto), interpret alebo poslucháč cíti, že po dôkladnom a stálom štúdiu a mnohých zážitkoch z počúvania a uvažovania, je možné dospieť k úplnému porozumeniu diela. Môže tak vzniknúť definitívne predvedenie diela. Z dôvodu početnosti otázok a odpovedí, ktoré vznikajú pri skúmaní partitúr indeterministickej hudby, vždy budú existovať mnohé rovnako správne predvedenia. Začať pripravovať takúto partitúru znamená starostlivé štúdium problémov, ktoré skladateľ predkladá interpretovi (interpretom): Čo sa odporúča (hudobný materiál, možnosti jeho interpretácie alebo predpísaný spôsob použitia materiálu)? Čo sa požaduje? Čo je povolené? Čo (ak vôbec niečo) je zakázané?

Ansámblové skladby Ph. Cornera umožňujú, aby sa pri vytváraní hudby prejavila spontánnosť každého hráča. V hudbe pre sólový nástroj alebo v duete sa hudobníci tejto hudby ujímajú, pretože majú k dispozícii to, čo Corner povedal o skladbe *C Major Chord*: *„Neexistujú hranice toho, čo môže každý požadovať sám od seba."*

Corner nepracoval spôsobom ako iní skladatelia a nekomponoval skladby na objednávku pre konkrétnych interpretov, ansámble alebo festivaly. Vždy bol zaneprázdnený komponovaním a vytváraním hudby pre predstaviteľov newyorskej avantgardy rokov 1960–1980 (Tone Roads Chamber Ensemble, Judson Dance Theatre, Fluxus, The Living Theatre, Gamelan Son of Lion, Sound Out of Silent Spaces) až do svojho odchodu do Talianska v roku 1992.

S dovolením slovenskej sekcie ISCM prebraté z bulletinu festivalu Večery novej hudby 2008.

čúvam klasickú hudbu viac než kedykoľvek predtým. Žijem v Taliansku pri Bologni a tam sa nachádza množstvo zabudnutej hudby z čias Monteverdiho. Žijem priamo v dejisku oživovania tejto hudby. Môj hudobný obzor sa v poslednom čase veľmi rozšíril. Sčasti je to vďaka tomu, že som bol pedagógom a musel som sa tým zaoberať. Dejiny hudby sú vlastne obrovským vymývaním mozgov s úplne náhodným delením na veľkých, prvotriednych, druhotriednych a zabudnutých skladateľov. Stále sa to mení, dnes si vážime iné mená než pred päťdesiatimi rokmi. Ak si prečítate knihu o súčasnej hudbe vydanú pred 2. svetovou vojnou, nájdete tam Castelnuova-Tedesca, ale nebude tam Webern. V šesťdesiatych rokoch sme boli takí hrdí na našu hudbu! Z Európy som sa vracal znechutený problémami typu: „*Prečo ste tam dali tú a tú notu?*“ „*Pretože sa mi to páči*.“ „*Ach, americký kovboj v Paríži!*“ Strašne mi to liezlo na nervy! Našťastie som sa počas dvojročného pobytu v Paríži zoznámil s Paulom-Émilom Borduasom, najväčším kanadským maliarom a inšpirátorom tachistov. Ten ma naozaj inšpiroval, keď hovoril o *la grande aventure nordaméricaine*. Spýtal som sa ho, čo je hudobným ekvivalentom Jacksona Pollocka. Povedal, že určite je to Cageova škola. Už predtým som počul Cageove skladby, bolo v nich veľa smiešnych zvukov... (*Smiech*.) Vrátil som sa do Ameriky, zoznámil som sa s Feldmanom a stal som sa jeho veľkým obdivovateľom, ale nebol veľmi prístupný a veľa z toho nebolo. John ma pozval k sebe, trávili sme spolu čas, hrali sme štvorručne na klavíri počas skúšok súboru Mercea Cunninghama atď. Vtedy sa zdalo, že používanie náhodných operácií prinášalo viac slobody než totálny serializmus. Prinajmenšom to znamenalo menej výpočtov. Bolo to obdobie, kedy sme využívali nedokonalosti papiera na určenie zvukov, I-ťing Cage vtedy ešte nepoužíval. Imponovalo mi to, ale vravel som si: „*náhoda je len náhoda*“. Cageovi sa nepáčil Duchampov prístup úplne náhodného výberu tónov a siahol po I-ťingu, aby mal prepracovaný systém rozhodovania sa. Podľa mňa tým vstúpil do sveta tradičnej kompozície, v ktorom je skladateľ veľkým mysliteľom. Dá sa vôbec analyzovať dvanásťtónový rad, nehovoriac už o štrukturálnych princípoch Boulezovej *Sonáty č. 2*? Samozrejme, vidíte tie intervaly a podobne, ale na to, aby ste analyzovali štruktúru, musíte si prečítať päťdesiatstranový traktát! Ako keby náročnosť operácií, ich skrytá moc zaručovali úspešnosť skladateľa. Skrátka, náhoda je len náhoda a je jedno, či na papieri rozsypete zrnká ryže, hrášok, alebo či použijete čísla, ktoré ste vytlačili z kalkulačky na papier

Nemal som nijaké pochybnosti. Ak ide o pochybnosti, tak ich mám teraz. Bože, akí sme boli vtedy arogantní! Boli sme mladí a nadišla naša chvíľa.

Ph. Corner, J. Fulkerson a D. Matej [foto: archív festivalu Večery novej hudby]

Brian Eno v predhovore knihy *Experimentálna hudba* od Michaela Nymana napísal, že „to, čo sa začalo ako ezoterická bublina na hranici hudby, sa zmenilo na stredný prúd“. Súhlasíte s tým? Čo sa stalo s experimentálnou tradíciou?

Teraz neviem, ako to povedať tak, aby som nebol príliš krutý... Nechajme teraz Michaela Nymana stranou. Poznal som sa ním v 70. rokoch, vtedy vytvoril hudbu, ktorú som si vážil, ale to, čo robí odvtedy, by som nazval neznesiteľným nezmyslom. A pritom je to najhranejší anglický skladateľ... Niečo podobné platí aj pre Stevea [Reicha], Phila [Glassa] a Terryho [Rileyho]. V 60. rokoch ľudia vyhlasovali: „*Avantgarda sa stala populárnou! Pozrite sa na tú návštevnosť!*“ A ja som si myslel: „*čo je na tom také nové?*“ Čo sú všetci takí mladí, že by sa nepamätali na 50. roky, keď sa Chačaturianov *Šabľový tanec* dostal do hitparád? Vždy existoval vyšší „populár“. V súvislosti s vývojom experimentálnej hudby mi napadá názov skladby Malcolma Goldsteina *where are we going when we're standing still, looking backwards?!* (kam ideme, keď stojíme a obzeráme sa späť?!) Alebo napríklad včera: koľko ľudí prišlo na koncert? Štyridsať? Päťdesiat? Keď som videl tie ovácie, myslel som si: koľko ľudí treba osloviť? Jedným z mojich idolov bol La Monte Youngov guru Pandit Pran Nath. Nie preto, že by bol taký veľký (pre mňa je jedným z indických hudobníkov), ale preto, že prv než prišiel na Západ a stal sa guru mladej avantgardy, bol tzv. nahým jogínom. Sedel v púšti a spieval si rágy pre seba. V istom zmysle môže byť hudba určená iba pre vás, teda pre jednotlivca. Niekedy sa pýtam sám seba, prečo som nepísal iba hudbu pre seba. Je tu istý rozpor: napíšete hudbu a potom sa nezahrá, ale môžete ju napísať iba pre seba, tak ako si v 16. storočí ľudia hrali hudbu iba pre seba. Trebárs taký klavichord, ten nebolo počuť už vo vzdialenosti dvoch metrov. Alebo môžete len tak improvizovať. Je vo mne túžba po takom niečom. Potom som si povedal, že som sa narodil na Západe, bol som nejako vychovaný a taký život je pre mňa prirodzený, vystupovať na koncertoch mi nerobilo problém. Odmietol som vstúpiť do Združenia amerických univerzitných skladateľov. Poslali mi brožúrku a v nej som si prečítal rozhovor dvoch skladateľov: „*Teraz nás možno nepočúvajú, ale uvidíš aká slávna bude naša hudba o dvesto rokov!*“ Chcem sa ja spolčovať s takými ľuďmi? Je to maximálne hlúpe. A pritom aj v školách nás učili konkurovať Beethovenovi! Samozrejme, tento boj človek prehrá skôr, než sa začne. Predstava nahého jogína bola teda akousi protilátkou, ktorá ma udržala pri zemi. Môj profesor Henry Cowell vravieval: „*Ak sa to nikomu nepáči, znamená to, že sa asi mýliš. Ak sa to však páči aspoň jednému človeku, potom je šanca, že sa to bude páčiť aj viacerým*.“ Pamätám sa na mladú ženu stojacu pri klavíri, na ktorom som hral a tá zvolala: „*Je to hudobný orgazmus!*“ Treba vari väčší dôkaz? *(Smiech.)*

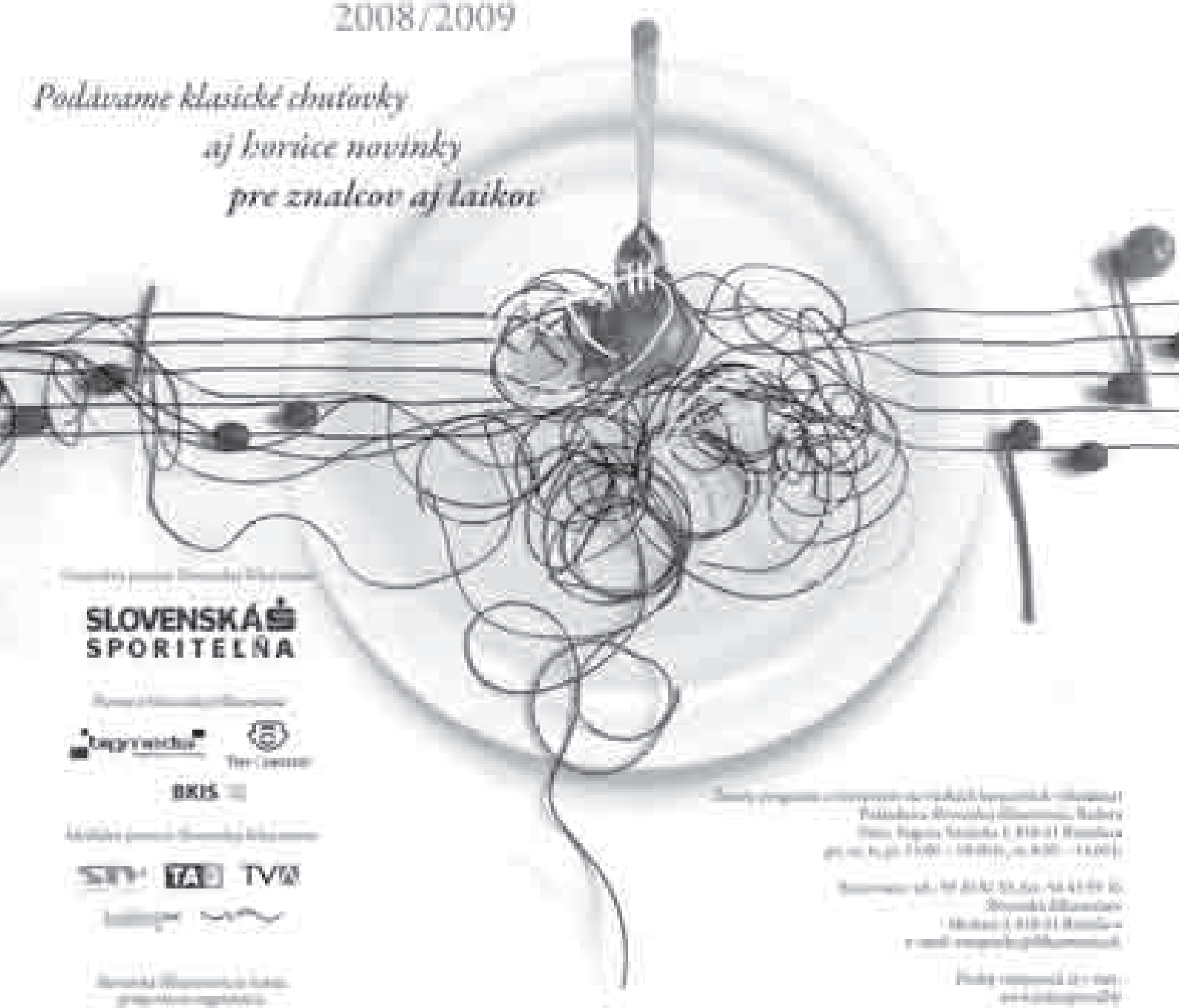
Slovenská filharmónia

Oslávte s nami

do sytosti

jubilejnú
60. koncertnú sezónu
2008/2009

Podávame klasické chuťovky
aj horúce novinky
pre znalcov aj laikov



SLOVENSKÁ SPORITEĽŇA

BXIS

STV1 TA3 TV8

www.filharmonia.sk

miniprofil

[foto: archív R. Švedu]

RICHARD ŠVEDA (1986)

basbarytón

Štúdiá:
2001–2006 Štátne konzervatórium Bratislava (F. Livora)
2006–2008 Universität für Musik und darstellende Kunst v Grazi (Ch. Popoelreiter, W. Schmid)
Majstrovské kurzy:
Medzinárodné majstrovské kurzy P. Dvorského, Z. Livorovej a D. Livorovej, Piešťany (2007, 2008)
Súťaže:
Medzinárodná spevácka súťaž I. Godina – 2. miesto (2003), Medzinárodná spevácka súťaž A. Dvořáka, Karlove Vary – 3. miesto (2004), Medzinárodná súťaž Feruggio Tagliavini, Rakúsko – finalista (2006), Medzinárodná súťaž M. Schneidra-Trnavského – 1. miesto a špeciálne ocenenie *Talent do 21 rokov* (2006), Concurso Internacional de Canto Francisco Viñas, Barcelona – laureát a špeciálne ocenenie *Gran Teatre del Liceu* (2009)
Spolupráca:
Slovenská filharmónia, Theatre Lyrichoregra 20 Montreal, Kanada, Theater im Palais, Graz (Figaro, Leporello, Papageno, Guglielmo, Pontius Pilatus – *Jánove pašie*), Limburgs Symfonie Orkest, Concertgebou, Amsterdam, Státní opera Praha (Papageno), Štátna opera Košice (Sharpless), *Die Niemands Lieders* – autorský koncert J. Iršaia, Musikverein, Viedeň

Ako si sa dostal k hudbe?
Moja mamka spieva vo folklórnej skupine, takže k spevu som mal od malička veľmi blízko. Pôvodne som hral na klarinete, čo mi však veľmi nešlo, a vtedy som si hovoril, že s hudbou nebudem mať nikdy nič spoločné. Neskôr si ma na ľudovej speváckej súťaži všimol jeden učiteľ, ktorý ma na štúdium spevu vlastne nahovoril. Ďalší vývoj prebiehal v podstate „normálne" – začal som sa naplno venovať opernému spevu a už som ani nepomyslel na to, že by som mohol robiť niečo iné.

Impulzy počas štúdia bývajú často rozhodujúce – do akej miery ťa v tomto smere ovplyvnili pedagógovia?
Som veľmi vďačný, že som sa na bratislavskom konzervatóriu dostal práve do triedy prof. Františka Livoru, pretože mi dal veľa nielen profesne, ale i ľudsky. Bol vlastne jediným, kto ma učil spievať, pretože v Grazi som už vlastného hlasového pedagóga nemal. Tam som bol členom operného štúdia pod vedením Christiana Popoelreitera a v podstate som prechádzal z jednej opernej produkcie do druhej. Myslím si, že som zo svojho štúdia vyťažil maximum.

Na medzinárodnej súťaži Francisco Viñas v Barcelone si nedávno získal významné ocenenia...
Francisco Viñas patrí medzi významné súťaže, preto dostať sa do finále, spievať na doskách Gran Teatre del Liceu a navyše získať špeciálne ocenenie znamená veľký úspech pre každého speváka. Medzinárodné súťaže môžu byť dôležitým momentom pri štarte kariéry. Pokiaľ človek uspeje, má šancu získať dôležitý kredit a pozornosť agentov či intendantov operných domov.

V auguste 2008 si vystúpil v Concertgebou v Amsterdame – aký to bol pocit spievať v jednej z najprestížnejších európskych koncertných siení?
Úžasný! V spolupráci s vynikajúcim orchestrom som spieval v koncertnom predvedení *Eugena Onegina*. Bol to pre mňa veľký zážitok, pretože i prominentní speváci musia čakať na príležitosť spievať v tejto sále. Už len pocit, že som bol na plagáte vedľa spevákov ako Bryn Terfel, Thomas Hampson alebo Cecilia Bartolli.

Ako spomínaš na svoj debut na opernom javisku v pražskej Štátnej opere?
Najskôr som dostal ponuku spievať Sharplessa v košickej inscenácii *Madama Butterfly*, medzitým však prišiel záskok v Prahe do úlohy Papagena, ktorého som predtým spieval v Grazi. Bol to pre mňa najmä veľký stres, pretože som vstupoval do staršej inscenácie a celé sa to zbehlo veľmi rýchlo. V Košiciach sa mi pracovalo veľmi dobre – bol tam výborný kolektív, pekné divadlo, vynikajúca spolupráca.

V tvojom repertoári dominuje Mozart – máš k tomuto skladateľovi zvláštny vzťah?
Mal som veľké šťastie, že som sa dostal do operného štúdia v Grazi, pretože sa špecializuje najmä na Mozarta. Začať práve s Mozartom je pre mladého speváka ideálne – je to veľká hlasová hygiena a človek sa môže veľa naučiť. Mozarta by som momentálne spieval najradšej, pretože je veľmi vhodný pre môj hlas a navyše jeho postavy sú veľmi pekné.

Ako zvládaš trému?
Asi najväčšiu trému som mal na koncerte v Concertgebou. Pocit zodpovednosti, že si nemôžem dovoliť nič pokaziť, je veľmi zaväzujúci. U mňa sa tréma našťastie prejavuje len v zákulisí – na javisku je to potom v poriadku. Najväčší strach mám vždy z toho, že zabudnem text. Ak sa to náhodou stane, treba mať poruke „improvizačný plán B". *(Smiech.)*

Do akej miery ťa ovplyvňuje kritika?
Dobrá kritika poteší a posúva – so zlou kritikou som sa našťastie ešte nestretol. Je dôležité mať vo svojom okolí ľudí, ktorým človek môže veriť a od ktorých môže očakávať objektívnu reflexiu. Prijať aj zlú kritiku nie je práve najjednoduchšie, ale ak tak človek urobí, môže sa posunúť ešte ďalej.

Čo chystáš v najbližšej budúcnosti?
V košickej Štátnej opere ma čaká postava Eugena Onegina – je pre mňa veľkou výzvou, no zároveň sa na ňu teším. Budem spievať Papagena vo viedenskej Volksoper a v rámci festivalu Janáčkov máj *Kytice* od Bohuslava Martinů. Medzitým ma čaká niekoľko predspievaní, keďže je momentálne obdobie konkurzov a uzatvárania nových divadelných a koncertných sezón.

Pripravila
Janka KUBANDOVÁ

[foto: J. Ludvík]

Gustáv Beláček
Byť pripravený...

Pracovitý, inteligentný a ako tvrdí, predovšetkým „muzikant". Gustáv Beláček ide z roly do roly, v súčasnosti najmä na zahraničných scénach. Potvrdil to aj tento rozhovor, ktorý vznikal na trase medzi Düsseldorfom, Karlsruhe a Prahou...

Pripravila Andrea Serečinová

Pri pohľade na tvoj životopis je zrejmé, že patríš k našim najaktívnejším spevákom. Ako odpoveď na otázku, čo je za tým, sa ponúka tvoj neuveriteľne široký a rôznorodý repertoár...

Od začiatku som sa rovnako intenzívne venoval opernému i koncertnému spevu.

Nakoniec tak to má v názve aj katedra Operného a koncertného spevu. Nechcel som nikdy byť „len" spevákom verdiovsko-pucciniovského repertoáru. Odmietanie istého repertoáru mojimi vrstovníkmi mi bolo cudzie. Zúčastnil som sa na bachovských kurzoch v Stuttgarte a i keď mi bolo jasné, že nikdy nebudem bachovským alebo mozartovským špecialistom, chcel som mať aj tento repertoár „v zálohe", mať kľúč na to, ako to robiť dobre. S týmto základným pocitom som si budoval celý repertoár. Dnes mám naštudovaných asi 60 koncertných vokálno-inštrumentálnych diel, omší, kantát. Keď zavolá agent, že potrebuje napr. Schubertovu *Omšu G dur*, váhavo dodá, že k tomu chcú ešte nejakú koncertnú repertoárovú raritu a ja odpoviem, že aj to mám v repertoári – je to fajn pocit...

Tvoj repertoár má úžasný dobový i štýlový záber: od baroka po 20. storočie, od Mozarta k Puccinimu...

Áno, od Monteverdiho až za Zeljenku... Ale nespievam všetko, opatrne si vyberám, hlavne v oblasti súčasnej hudby či hudby 20. storočia. Je fakt, že táto šírka záberu má u agentov a organizátorov odozvu a priznávajú, že sa s tým nestretávajú. Ale u mňa to nemá len pragmatický dôvod, mám vyslovene chuť robiť rôzne veci. Musím mať pravidelný kontakt napr. s Bachovou hudbou, trebárs aj na klavíri, no potom ma zaujme Šostakovič. To ma baví a napĺňa.

Študuješ rýchlo a s chuťou?

Dôležité je vedieť si zorganizovať čas a nechať si ho aj na „uležanie" roly. A potom – treba mať podmienky pre našu profesiu. U mňa to predovšetkým znamená byť v psychickej pohode, ktorú mi vytvára rodinné zázemie – ale to povie asi každý spevák. Mať sa kde a prečo vrátiť, s pocitom že ma niekto čaká. Fyzické zdravie je samozrejme veľmi dôležité, aj keď učíme sa spievať aj v chorobe, aj to treba vedieť. No a v neposlednom rade musím mať dostatočný spánok, ktorý je dôležitý pre pamäť a regeneráciu.

Spomínaš pamäť – pri tom množstve repertoáru s ňou musíš vedieť obdivuhodne pracovať. Máš na to nejaký kľúč?

My slovenskí speváci sme už vycvičení, lebo pri našom systéme repertoárového divadla si musíme neustále držať v pamäti aj sedem rolí... *(smiech)* Pravdou je, že speváci v takzvanom staggionovom systéme majú výhodu, že rolu naštudujú, intenzívne ju uvádzajú niekoľkokrát za sebou a vidia, ako „rastie". Tu to nemáme šancu zažiť. Je premiéra a reprízu spievam až o pol roka, často i neskôr... Spevák je potom rád, že predstavenie vôbec odspieva. Ale tento problém nie je čierno-biely, nemá jednoduché riešenia, pretože nie je isté, či by sa u nás systém „staggione" dokázal „uživiť", či by v meste, akým je Bratislava, prišlo dostatočné publikum na piatu reprízu, ktorá by bola v krátkom čase od premiéry. Treba nájsť kompromis.

Dotkol si sa problému opernej prevádzky, ktorý je v posledných mesiacoch často skloňovaný v súvislosti so zmenami vo vedení Opery SND. Čo z toho, čo funguje v zahraničí, by sa podľa teba dalo aplikovať u nás?

Za ideálny a snáď v SND životaschopný považujem systém „Wiederaufnahme", bežný v Nemecku. Ide o sériu obnovených repríz, v počte tri a viac, spievaných v jednom obsadení. Pred premiérou sa opera naštuduje v dvojitom obsadení a určia sa termínovo opätovné reprízy v blokoch. V takom prípade je možné zmluvne zabezpečiť zahraničných spevákov na hlavné role za podmienok výhodnejších pre divadlo. Hosť prístúpi na nižšiu finančnú ponuku divadla skôr pri viacerých reprízach, než pri jednom predstavení. Pred prvou reprízou bloku je viacero „hudobných a aranžovacích" skúšok a nie jedna krátka ansámblovka. Pri viacnásobnej repríze sa prejavý staggionový efekt rastu kvality predstavenia. V prípade choroby môže zaskočiť kolega, ktorý rolu naštudoval. To je istota-pozitívum z nášho repertoárového systému. Odpadá však stála

hrozba „staggiony“, ktorou je finančne náročné a neisté hľadanie náhrady za chorého sólistu, čo niekedy ústi až do zmeny predstavenia. Treba totiž brať do úvahy aj skutočnosť, že na poslednú chvíľu nový spevák veľmi ťažko režijne „naplní“ inscenáciu. Ďalšou výhodou nemeckého systému je možnosť dlhodobo avizovať a teda aj garantovať obsadenie. Divák si má možnosť vybrať – a to je jeho právo – spevákov, ktorých chce vidieť a počuť. Nedostane „mačku vo vreci“ a divadlo sa vyhne vracaniu lístkov. Naplánovať počet obnovených repríz sa dá podľa záujmu publika už pri premiérach a prvých reprízach.

Vráťme sa k tvojmu repertoáru – na začiatku si zrejme množstvo rolí a diel študoval takpovediac do zálohy...

Áno aj. To bolo moje tovarišské obdobie. Páčila sa mi pieseň, cyklus, rola, tak som si ju naštudoval s pani prof. Evou Blahovou a odišiel na kurz si ju „overiť“. K Rillingovi Bacha, k Mikulášovi piesňovú tvorbu, k Bergonzimu taliansku tvorbu, ku Kopčákovi ruskú tvorbu... Na VŠMU som dobrý základ koncertného spevu dostal od pána Ľudovíta Marcingera, neskôr som veľa pracoval s pani Miladou Synkovou. Takto som žil asi 5 rokov. Dnes už môj nový repertoár určujú objednávky.

Na predspievania chodím stále, treba byť aktívny a pripravený na ponuku. Najdôležitejšie je ponúknuť čosi navyše, niečo, čo iný spevák nemá – niečim zaujať...

Mnohých na začiatku odrádza nikam nevedúca komunikácia s agentmi. Tvoja rada?

Aj mne sa to stávalo. Agenti sú zasypávaní ponukami, naozaj často nereagujú. Mne pomohli konkrétne odporúčania dirigentov, ktorí si ma na základe predchádzajúcej skúsenosti opäť vyžiadali. Ale na predspievania ešte chodím, stále musím pracovať, málokedy sa stane, že veľké divadlo angažuje nového speváka bez predspievania. No v konečnom dôsledku aj tak rozhoduje sila agenta, osobné odporúčania alebo vyžiadania od dirigentov, často náhody... Stávalo sa mi, že som mal obdobia, keď som chodil na predspievania a nič sa nedialo. Niekedy je to naozaj tak, to však neznamená, že treba na tieto mechanizmy rezignovať, aj „zlá“ skúsenosť je potrebná. Treba byť aktívny a vždy pripravený na prípadnú ponuku. Dlhodobejšia spolupráca vznikne často z náhody, zo záskoku. No najdôležitejšie je ponúknuť čosi navyše, niečo, čo iný spevák v hlase a prednese nemá, teda niečim zaujať – len tak príde ponuka aj nabudúce... Napr. v americkej produkcii najprv oslovia domácich spevákov, až potom, keď nenájdu vhodného, hľadá sa niekto iný. V USA musí pri žiadosti o pracovné vízum agent alebo objednávateľ uviesť, že v požadovanej kvalite nenašiel domáceho interpreta, že to je dôvodom angažovania cudzinca. Potrebné sú aj odporúčania od známych umelcov v USA. Náhody však fungujú aj opačným smerom. Zaujímavú skúsenosť mám z účinkovania v Kodanskej opere, kde som spieval Vodníka v *Rusalke*. Po úspešných predstaveniach *Rusalky* prejavili záujem aj o rolu Gremina, no chceli ma vidieť priamo v tejto role. Tak som im poslal videozáznam našej, bratislavskej inscenácie *Eugena Onegina* a výsledkom je, že ich Konwitschného inscenácia tak zaujala, že sa rozhodli, že ju tiež budú inscenovať...

Ako basista máš špecifickú farbu so „svetlými“ výškami – nevnímajú aj tento fakt agenti ako tvoju istú univerzálnosť?

Tie výšky sú naozaj výhodou, aj keď vždy s hlasom pracujem podľa charakteru postavy – keď spievam Gremina, mal by som byť v hlase starým mužom, trošku „pritmavím“. Nechcem ale byť tým „uhuhlaným“, nosovobručiacim basistom, ktorému nie je nič rozumieť. Zrozumiteľnosť, a to nielen textová ale aj hudobná, je mimoriadne dôležitá.

Spievaš asi veľa...

Mám tohto roku okolo 80 vystúpení. Ale keď nemusím, dokážem aj desať dní nespievať. To je liek pre hlas. Mám rád fyzickú prácu, pri nej relaxujem. Napríklad pri práci s drevom.

K vrcholom tvojej doterajšej kariéry určite patrí nahrávka z r. 2000, ktorá získala Grammy: Dvořákovo *Rekviem* s New Jersey Symphony Orchestra a Zdenkom Mácalom. Ako si sa dostal k tejto príležitosti?

Bolo to šťastie. Jedného dňa mi zavolal Zdeněk Mácal, že ma chce do *Rekviem*, vraj ma odporučil Miro Dvorský a on si ma ešte „oťukal“ u iných dirigentov. Pre mňa to bol veľký prejav dôvery. Nahrávka vznikla ako výsledok spolupráce po uvedení diela na troch koncertoch – to bol vynikajúci spôsob, ako sa dopracovať ku kvalitnej nahrávke.

Vnímal si Grammy ako pomoc v kariére?

Neviem, ja som človek, ktorý od takýchto vecí v princípe nič neočakáva. O to viac sa teším, keď príde zaujímavá ponuka.

Si často v zahraničí – čítaš tamojšie kritiky?

S kritikou všeobecne nemám dobré skúsenosti. Ak si už kritiku prečítam, rýchlo viem vycítiť, či je myslená férovo, či je hodné sa z nej poučiť. V zahraničí sú odborné hudobné časopisy podporované veľkými vydavateľstvami. Recenzenti nahrávok samozrejme majú svoj názor a dobré uši, no nemôžu si „dovoliť“ písať veľmi kriticky o veľkých hviezdach. U nás mám zase naopak pocit, že chceme všetko zvoziť, sme silne pesimistickí... A potom, nebaví ma čítať takmer rovnaké kritiky od rôznych recenzentov. Často totiž vyjde prvá kritika a vzápätí za ňou jej slabšie „papagájované“ odvary, plagiáty...

Nedávno si dostal v Taliansku Cenu Myrty Gabardiovej, cenu, ktorá u nás nie je veľmi známa. Môžeš ju predstaviť?

Je to cena, ktorú udeľuje významná rodina rodina právnikov. Ich dcéra Myrta predčasne tragicky zomrela. Bola všestranne nadanou mladou ženou – so záberom v rôznych oblastiach hudby až po žurnalistiku. Vzhľadom na šírku jej záujmov je cena každoročne udeľovaná osobnostiam z rôznych oblastí hudby vážnej, šansónu, filmu, duchovnej činnosti a žurnalistiky. Cena je čestná, bez finančného ohodnotenia, jej súčasťou je udelenie umeleckého diela – plastiky. Je tam napísané „Za brilantnú interpretáciu nesmrteľných melódií Mozarta a Rossiniho“.

Čo pre teba toto ocenenie znamená, keďže nejde o špecializovanú hudobnú cenu?

Samozrejme si ho vážim. Minimálne preto, že som prvým hudobníkom z východnej Európy, ktorý ju získal, preto, že za hudbu ju získal svojho času napr. aj môj učiteľ Carlo Bergonzi, alebo Luciana Serra či Giuseppe di Stefano.

S J. Bernáthovou vo Figarovej svadbe
[foto: A. Klenková, SND]

Dulcamara v Nápoji lásky
[foto: A: Klenková, SND]

Vec Makropulos [foto: A: Klenková, SND]

S Gabriellou Pavarotti
[foto: archív autora]

A preto, že cenu za celoživotné dielo udelili tohto roku in memoriam Lucianovi Pavarottimu. To sú jasné kontexty. Pýtal som sa organizátorov, ako prišli k môjmu menu a dostal som odpoveď, že ma Gabardiovci počuli spievať v Miláne a potom si zisťovali ďalšie fakty o mojej kariére. Ten pocit, že si vás „všimnú“, je príjemný a zaväzujúci zároveň. Zanedbateľné nie je ani to, že na slávnostnom ceremoniáli sa zúčastnilo viac než 30 novinárov a akcia mala veľmi dobrú odozvu vo veľkých talianskych médiách. Myslím, že hudbu a umenie vôbec treba zviditeľňovať na každom kroku a takáto v širšom spoločenskom kontexte vnímaná cena je na to dobrou príležitosťou. Ľudia dnes prestávajú mať záujem o umenie a začínajú mu „nerozumieť“...

Máš s tým osobné skúsenosti?

Mám. Ale vo svete sú známe príklady, ako umeniu pomôcť. Napríklad formou prednášok a debát pred koncertom. Keď sme v San Franciscu s Jiřím Bělohlávkom uvádzali Dvořákovo *Stabat mater*, pred koncertom si publikum vypočulo z úst muzikológa 10-15-minútový rozbor diela a fakty zo života autora. Každému z umelcov bolo napokon z reakcie publika jasné, aké je to užitočné a potrebné. Poslucháč dielo vníma omnoho rýchlejšie, jasnejšie. Mimochodom, aj preto je sanfranciské publikum veľmi vzdelané... Minulý rok som sa s niečim podobným stretol pri koncerte BBC Bournemouth Orchestra, s ktorým sme koncertne uvádzali *Hrad kniežaťa Modrofúza*. Tam si podobný „pretalk“ konferovala sama dirigentka Marin Alsop. Opäť s úspechom. To, že je o tieto akcie záujem, potvrdzuje skutočnosť, že na nich sedí publikum prakticky v tom istom počte ako na samotnom koncerte. Myslím, že je najvyšší čas zaviesť čosi podobné aj u nás. Asi už nestačí doma si čo-to o diele prečítať v bulletine po koncerte. Páči sa mi napr., že je možné vypočuť si koncerty Slovenskej filharmónie na internete. Bolo by však vhodné, aby na internete našiel poslucháč aj programový bulletin. K hudbe, k umeniu treba pritiahnuť mladých, publikum nám totiž starne...

S tým súvisí hudobná výchova v najširšom zmysle slova...

Výuka o hudbe je na základných školách úbohá, horšia ako za bývalej éry. V západných krajinách Európskej únie sa naopak zvyšuje, o škandinávskych krajinách alebo vyspelých krajínach Ázie ani nehovoriac... Ázijské deti vedia o európskej, teda našej hudobnej kultúre, viac ako my a milujú ju. Tam totiž neustále mladých presviedčajú, že vážna hudba nie je až taká „vážna“, ale že predovšetkým v dnešnej dobe môže pozitívne obohatiť každého človeka. Záujem je možné vzbudiť aj hrdosťou voči národu, krajine. Vieme, že v 19. storočí, keď sa stavali všade naokolo národné divadlá, to u nás nebolo možné. Napríklad takmer každé divadlo v Taliansku nesie meno spisovateľa, napr. Manzoni, alebo skladateľa – Verdiho, Rossiniho, Belliniho... Na Slovensku naopak, ani jedna opera, alebo orchester nemá názov spojený s hudobnou osobnosťou. Páči sa mi predstava, aby Nová budova, alebo sála opery SND niesla meno Eugena Suchoňa. Terajší názov Nová budova je prázdny, domácemu a zahraničnému divákovi ničnehovoriaci, slúži maximálne na rozlíšenie od budovy starej. Uctili by sme si tým Suchoňa, definovali by sme sa pred svetom a hlavne pred sebou. Minulý rok som interpretoval doma aj v zahraničí Suchoňove *Bačovské piesne* a *Tri piesne pre bas* v rámci Storočnice E. Suchoňa. Bol som svedkom toho, ako jeho tvorba veľmi zarezonovala u poslucháčov nielen na Slovensku, ale aj v Ľubľane, v Prahe či v Paríži... Po koncerte sa mnohí prekvapene pýtali, „kde sme toho autora skrývali“...

Na čo sa najviac tešíš v budúcnosti?

Láka ma nový repertoár ale aj objavovanie mnou doposiaľ neobjaveného v už interpretovanom. Nechcem robiť všetko za každú cenu, ale robiť to dobre a na istej úrovni. Teší ma fakt, že pracujem na istej nadstavbe, že neriešim „abecedu“, že viem doniesť do role, partu čosi svoje, pohrať sa s tým... Čaká ma už spomenutý Gremin v Kráľovskej opere v Kodani, Vodník v Grazi, Ramfis v *Aide* v Národnom divadle v Prahe a v Klagenfurte, Mustafa z *Talianky v Alžíri* v Karlsruhe, reprízy úžasnej inscenácie Janáčkovej opery *Vec Makropulos* v pražskom Národnom divadle a reprízy toho istého titulu v Düsseldorfe. Pripravujem rad koncertov k Haydnovmu výročiu, napr. s Cappellou Istropolitanou v rámci koncertu Hommage à Lucia Popp. So Slovenskou filharmóniou budem spolupracovať pri uvedení Beethovenovej *Omše C dur* a Mozartovho *Rekviem*. Čaká ma turné s Beethovenovou *„Deviatkou“* po Francúzsku, v pražskom Rudolfíne Dvořákovo *Rekviem* a Beethovenova *Missa solemnis* s Jiřím Bělohlávkom. Na všetko sa teším rovnako...

Gustáv BELÁČEK študoval na Konzervatóriu a VŠMU v Bratislave. Je laureátom viacerých súťaží. Účinkoval vo viacerých operných domoch v Európe (Ženeva, Brusel, Štrasburg, Praha, Viedeň...), Japonsku a v Amerike. Je sólistom Opery SND. Intenzívne sa venuje aj koncertnému repertoáru a na tomto poli zaznamenáva tiež medzinárodné úspechy. Spolupracoval s významnými orchestrami (Česká filharmónia, Londýnski filharmonici, San Francisco Symphony...), dirigentmi (J. Bělohlávek, M. Jansons, K. Masur, L. Pešek...) a vystúpil na renomovaných festivaloch (BBC Proms, Berkshire Opera Festival...). Účinkoval o.i. v nahrávke Dvořákovho *Rekviem* pre Delos Label, ktorá r. 2001 získala Grammy, či na live nahrávke *Glagolskej omše* s K. Masurom a Londýnskymi filharmonikmi.

Strhujúce tanečné divadlo

Carmen / hudba: G. Bizet – R. Ščedrin – Deep Forest / libreto: Z. Mistríková a O. Šoth / scéna: J. Fábry / kostýmy: A. Šukanov / réžia a choreografia: O. Šoth / premiéry: 6. a 7. februára, Nová scéna Bratislava

Šothova Carmen [foto: archív Novej scény]

Carmen je hudba a príbeh, ktorý vždy nanovo zaplní hľadiská operných domov. Na motívy Carmen však tancovala svoju slávnu tanečnú kreáciu sevillskej Cigánky aj Maja Plisecká (a po nej i naše, slovenské baletky) v Bizetovej a Ščedrinovej variácii príbehu. No a *Carmen* na Novej scéne? Dokonca premiešaná s etno-elektronickou hudbou Deep Forest? A prečo nie?

O zreálnenie idey sa zaslúžil hosťujúci režisér a choreograf **Ondrej Šoth**, šéf košického Baletu Štátneho divadla. Silou jeho imaginácie a práce s tanečným súborom Novej scény i hosťujúcimi sólistami z Košíc vznikol šesťdesiatminútový strhujúci hudobno-tanečný príbeh, plný veľkých emócií a obdivuhodných sólistických výkonov.

Tanečná *Carmen* na Novej scéne má hudobný základ nielen v Ščedrinovej *Carmen suite*, ale aj v hudobných číslach z albumu *Boheme* francúzskej hudobnej skupiny Deep Forest (r. 1996 získala za tento album cenu Grammy). Hudobnú dramaturgiu, sled čísiel, zapadajúcich kompaktne do seba, v ktorých podčiarkol *„zemitosť, vášeň a priestor pre pravdivosť hlbokej témy“* bez bližšie situovanej krajiny či society, si vytvoril O. Šoth sám. Známe dejové zápletky Meriméeho príbehu o vášnivej Cigánke Carmen zúžili O. Šoth a spoluautorka libreta **Zuzana Mistríková** na päť základných sólových postáv (Carmen, José, Escamillo, Micaela, Smrť), doplnených stále prítomným (dej komentujúcim, ale i samostatnými číslami doplňujúcim) tanečným ansámblom. Koncentrovaný dej plynie v prudkom tanečnom tempe a vo vírivom rytme, zvýraznenom údermi na bubnoch, s ktorými manipulujú tanečníci. Metaforická postava Smrti predznamenáva – a napokon završuje – osudy hlavných postáv, bez operného krvipreliatia, iba metaforickým dotykom šatky. Relatívne malé javisko Novej scény (podobne Štátneho divadla v Košiciach, kde O. Šoth inscenoval *Carmen* v r. 2001 – a pre divácky ohlas inscenáciu obnovil minulý rok) predurčuje úsporné, no nanajvýš poetické a metaforické riešenie scény. Scénografovi **Jurajovi Fábrymu** na vytvorenie tanečného priestoru a básnickej ilúzie postačilo zopár prostých panelov, z ktorých tri zrkadlia hlavné dejové situácie a detaily postáv. Najväčší z panelov sa dramaticky spustí nad Carmen vo chvíli jej smrti. Žiadne dýky – iba koniec jedného vypätého, vášňami nabitého života. Smrť v závere triumfuje, opakujúc rytmické údery na bubne, ktoré príbeh osudovo uvádzali a napokon aj uzatvárajú... Svetlá majstrovsky dotvárajú náladu, vášnivé akordy, vyznania lásky, odmietanie, pokorenie – skrátka lyrické i dramatické situácie deja.

Bez Šothovej obdivuhodnej choeografickej fantázie a hudobno-dramatickej vynachádzavosti i odvahy spájať zdanlivo nezlučiteľné (dokonca skúsených košických tanečníkov s novoscénickým tanečným súborom) by táto inscenácia nevznikla. Na jednej strane pozdvihla tanečno-technickú úroveň a sebavedomie Novej scény, na druhej sa v hlavnom meste výraznejšie spropagovalo renomé výborného košického súboru a jeho sólistov. Dve premiéry – pri viacnásobnom obsadení, v ktorom sa perspektívne menujú aj novoscénickí tanečníci – však strhujúco predviedli iba košickí sólisti (Carmen – **Ľudmila Vasilieva** a. h., Micaela – **Jana Hriadeľová** a. h., José – **Maxim Sklyjar** a. h., Escamillo – **Andrij Šukanov** a. h., Smrť – **Elena Četvernyja** a. h.). Ktorý bol najlepší? V tomto prípade rebríčky neexistujú: tanečníci s ruskou klasickou školou preukázali i všetky aspekty moderného tanca. Toho, ktorý spája jemnosť tanečno-výrazového detailu s úžasnou fyzickou disponovanosťou, v kontrapunkte s nádherou ľudského tela. Ak sa v klasickom balete tradične preferujú ženy, Šoth vo svojom tanečnom divadle zrovnoprávnil nároky kladené na obe pohlavia. Jeho príbeh o Carmen je navyše nadčasový, čo podčiarkujú aj celkom jemné štylizácie v maskovaní a kostýmoch (ich autorom je tanečník Andrij Šukanov). Tie umožňujú najmä ničím neobmedzený náročný pohyb tanečníkov. Niekoľko samostatných čísiel zboru (okrem jeho neustálej choreograficko-tanečnej prítomnosti) je ukážkou veľmi dobrých technických a výrazových predpokladov šiestich novoscénických tanečných párov, ktoré Šoth inšpiroval a podnietil v ich ďalších ambíciách.

Carmen, venovaná Borisovi Slovákovi (22. 9. 1926–30. 12. 1994), dlhoročnému choreografovi a šéfovi baletu Novej scény i baletu SND, je dramaturgickým a umeleckým víťazstvom Novej scény a všetkých zúčastnených tvorcov.

Terézia URSÍNYOVÁ

Drážďany

Verdiho Rekviem v znamení bielej ruže

Na horizonte Drážďan sa v posledných rokoch objavujú staronové budovy, rekonštruované a často novopostavené skvosty barokovej architektúry. Z popola povstali aj budovy-svedkovia významných okamihov dejín hudby, pre ktoré zastal čas 13. februára 1945. Desivé výročie bombardovania Drážďan si obyvatelia mesta každoročne pripomínajú aj prostredníctvom viacerých hudobných akcií.

13. februára 1945 zastali vežové hodiny drážďanského barokového kráľovského zámku v centre mesta. Ich ručičky ukazovali niekoľko minút po 22. hodine. V tej chvíli zasiahli zámok bomby

anglo-amerického leteckého náletu, ktoré za jednu noc zničili takmer celé historické centrum nazývané aj Florenciou na Labe a ktorým padlo podľa najnovších výskumov za obeť minimálne 25 000 ľudí. Pamätníci spomínajú na túto noc ako na peklo na zemi, dobové fotografie svedčia o tom, že tu nezostal kameň na kameni. Bola to trpká a podnes bolestivá daň, ktorú zaplatili občania a kus vzácnej svetovej architektúry za zverstvá napáchané hitlerovským Nemeckom po celej Európe, veď vojnu už Nemecko v tom čase prakticky prehralo.

V Drážďanoch som bola prvýkrát v roku 1965. Vtedy som nenavštívila mesto, ale trosky trčiace z lúk a parkov. Po slávnej hudobnej minulosti Drážďan nebolo žiadnych viditeľných stôp. Iba na periférii, v mestskej časti Pillnitz, stál nedotknutý záhradný domček, v ktorom žil a tvoril Carl Maria von Weber. Ohorená veža zámku s hodinami, ktoré ešte stále ukazovali pár minút po 22. hodine, stála v spoločnosti už čiastočne opravenej katolíckej katedrály a čiernych trosiek múrov Semperovej opery. O jej existencii som vedela od mojej priateľky Darji, vnučky Jana Kubelíka, ktorá o nej rozprávala počas našich štúdií na Konzervatóriu v Košiciach. Do slávnej Semperovej opery chodili pred vojnou Kubelíkovci z Prahy, hlavne na Wagnera. Slávny operný súbor a jeho Štátna kapela (Sächsische Staatskappelle Dresden), operný a koncertný orchester, ktorú nazval Richard Strauss „zázračnou harfou“, sídlil po roku 1945 v náhradných, tesných a nedôstojných priestoroch. Tento orchester som vtedy poznala iba z gramoplatne, z nahrávky Straussovej opery *Gavalier s ružou*. Bola to prvá gramoplatňa vôbec, ktorú som vlastnila, venoval mi ju môj otec s poznámkou, aby som si tento orchester zapamätala. Ale mesto mi ani zďaleka nepripomínalo slávnu hudobnú minulosť, bolo smutné a tiché, akoby bez hudby. Veď ako inak. Pod prachom zrúcanín ležali všetky stopy, ktoré zanechali Heinrich Schütz, Clara a Robert Schumannovci, Richard Wagner, Richard Strauss, Paul Hindemith, Ernst Křenek, napokon v roku 1940 i mladý Eugen Suchoň a mnohí iní významní hudobníci. Nielen Semperova opera, ale aj Frauenkirche, Konzervatórium, Hôtel de Saxe svedčili o svojej histórii plnej hudobného lesku iba nemými, plameňmi očadenými múrmi. Napriek tomu boli Drážďany mestom, do ktorého som sa chcela opäť vrátit, vyžarovalo totiž čosi zvláštne. O osudovej noci z 13. na 14. februára 1945 som sa dočítala neskôr z nemeckého prekladu knihy *Nočný rozhovor* Ladislava Mňačku. Preňho príznačným pútavým štýlom ju opísal ako autentický svedok, ako človek, ktorému život visiaci na vlásku zachránil práve chrám Frauenkirche, ktorý bol síce tiež zbombardovaný, no jeho múry sa zvalili až na druhý deň.

Dnes, už takmer tridsať rokov, si ako obyvateľka Drážďan, vyše polmiliónového hlavného mesta Slobodného štátu Sasko, vychutnávam jeho hudobné dianie a je mi dopriate sa na ňom i čiastočne podielať. V čase mojej prvej návštevy Drážďan som ale netušila, že Štátna kapela začala písať novú hudobnú éru mesta 13. februára 1951, keď tento orchester uviedol pod vedením svojho vtedajšieho generálneho hudobného riaditeľa Rudolfa Kempeho Verdiho *Rekviem*, ktorým pripomenul fatálnu noc mesta a tisíce stratených ľudských životov. Z pietneho prvého uvedenia sa stala tradícia a Staatskapelle Dresden uvádza každoročne v tomto termíne omšu za mŕtvych alebo podobné príležitostné dielo. Od roku 1985 sa tieto koncerty uskutočňujú v budove Semperovej opery, ktorá povstala z popola vo všetkej svojej pôvodnej nádhere.

Koncerty pod taktovkou popredných dirigen-

Súčasná podoba chrámu Frauenkirche [foto: J. Schindler]

tov a sólistov sú mesiace vopred vypredané a patria k vrcholom pietnych podujatí výročia. Tohto roku boli súčasťou oficiálneho centrálneho spomienkového ceremoniálu, konajúceho sa za účasti niekoľkých tisícov obyvateľov pod záštitou primátorky mesta za bieleho dňa pred Frauenkirche. Drážďančania, naozajstní lokálpatrioti, sú 13. februára kazdoročne na nohách. Je ich plné centrum mesta – a s pribúdajúcou tmou ich počet narastá. Kým spočiatku postávali ticho so sviečkami a spomínali pri zeleňou zarastených ruinách, dnes – tiež so sviečkami a so zakúpenou, na túto príležitosť vyrobenou umelou bielou ružou, symbolom pokoja a mieru, pripnutou na kabáte – v tichosti zaplňajú námestia, budovy a grandiózne ulice centra, novovybudované v posledných rokoch v jednotnom historickom barokovom štýle. Nie každý sa dostal na koncert do Opery, ktorý je

aj finančne náročnou záležitosťou. Ale hádam každý človek si našiel svoje miestečko. Mesto bolo plné tematických akcií a koncertov, boli organizované dokonca aj predvečery jubilea, za ceny ľudové či s voľným vstupom. Tohto roku sa napríklad v priestrannej elegantnej obchodnej pasáži vedľa Frauenkirche (s kapacitou cca 500 poslucháčov) uskutočnila premiéra skladby mladého skladateľa Ronnyho Matthesa, žijúceho v Drážďanoch iba tri roky. Zoznámil sa s jeho históriou a mesto si, tak ako mnohí iní, navždy zamiloval. Svoje dielo nazval *Dresden, 13. Februar 1945*, zostavil ho z filmových frekvencií Drážďan spred roku 1945, zo záberov novopostaveného mesta a zo svojej „filmovej", prevažne pokojne plynúcej hudby. Pri vzniku diela autorovi pomáhali pamätníci inferna. V „pivničných" priestoroch Frauenkirche, v ktorých vznikla pri znovupostavení chrámu netradičná „podchrámová" koncertná sieň, zaznel koncert chrámového zboru. Na programe koncertu bolo dielo *Wie liegt die Stadt so wüst* (Aké je to mesto spustošené) Rudolfa Mauersbergera, bývalého drážďanského kantora Krížového kostola, ktorý bol tiež zničený. Prostredníctvom svetelnej inštalácie „horela" na fasáde chrámu počas koncertu (a dlho do noci) nadrozmerná veľká biela sviečka. Verejné celebrovanie bohoslužieb v novej synagóge bolo poctené takým počtom ľudí, že sa museli prenášať i mimo budovy. K podujatiam k výročiu bombardovania patrila i výstava veľkoplošných obrazov maliara Hubertusa Giebeho, spracúvajúca obdobia všetkých diktatúr 20. storočia. V rámci výstavy odznel mimoriadny koncert, „Terezínsky koncertný večer", na ktorom som sa autorsky i ako moderátorka podieľala. Koncert pripomínal hudbou, obrazom a slovom frapujúci hudobný život koncentračného tábora Terezín, hlavne skladateľov Viktora Ullmanna, Hansa Krásu, Pavla Haasa, Petra Kleina, Karla Švenka, Adolfa Straussa a Ilse Weberovú, ktorí sa stali obeťami nacizmu. Priestory slávnostnej siene barokového paláca, v ktorých sa konal koncert, boli tiež zbombardované onoho 13. februára a silou bombových náloží sú dodnes poznačené. Dýchajú patinou pôvodnej ornamentálnej barokovej výzdoby a už roky sa ťahajúcou náročnou rekonštrukciou.

Atmosféra ticha a piety však nebola jedinou, ktorá vládla mestu. Tohto roku tu práve 13. a 14. februára vyvrcholili pre osvieteného človeka nepochopiteľné veci. Do Drážďan sa zlietlo 6000 neonacistov z celého Nemecka. Nielen ich nebezpečné myšlienky a zneužitie idey pokoja a mierového spolunažívania, ale ani ich hlučná techno hudba nepatrili do okruhu pietnych spomienok. Čo na tom, že primátorka mesta vo svojom prejave konštatovala, že „táto banda nemá v Drážďanoch čo hľadať". Mesto ich sústredenie a demonštráciu samo povolilo a daňový poplatník zaplatí za 4300 policajtov pozvážaných z rôznych kútov Nemecka, za hliadkovanie a vrtuľníky, ktoré dva dni kontrolovali situáciu na zemi a vo vzduchu, ale i za zdemolované autá a rozbité výkladné skrine. V Drážďanoch bol vyhlásený najvyšší stupeň pohotovosti, podobný, ako v prípade návštev štátnych prezidentov. Nechýbalo samozrejme ani niekoľko tisíc protidemonštrantov, zástupcov politických strán, cirkví a rôznych spolkov, ktorí vyšli do ulíc na protest za zneužitie myšlienky a falšovanie historických udalostí. Mottom asi 11 000 ľudí, ktorí nechceli prenechať terén neonacistom, bola vzájomná tolerancia. Mesto, napriek mínusovým teplotám, sneženiu a vetru, doslova vrelo.

Za takej situácie odznel 13. februára i tohtoročný spomienkový koncert Štátnej kapely v Semperovej opere a jeho dve reprízy (14. a 15. februára). Počulo a zažilo ho spolu takmer 4 500 návštevníkov. Tak ako v roku 1951, i tentokrát bolo na programe Verdiho *Rekviem*. Členovia orchestra, zboru Semperovej opery, hosťujúceho zboru Sinfoniechor Dresden, sólisti Anja Harteros (soprán), Marianne Cornetti (mezzosoprán), Zoran Todorovich (tenor), Paata Burchuladze (bas) a dirigent, generálny hudobný riaditeľ Fabio Luisi, vstúpili na pódium inak ako obyčajne, takmer nehlučne, navyše ozdobení bielou ružou. Tá bola viditeľným gestom účinkujúcich, venujúcim koncert všetkým, ktorí sa stali obeťami bombardovania mesta. To, čo potom zaznelo, je možné počuť a zažiť iba zriedka, možno, že iba raz v živote.

Napriek tomu, že Verdiho *Rekviem* som počula už mnohokrát, registrovala som jeho silu v danej interpretácii a atmosfére znova. Pripadalo mi ako ľudská dráma končiaca sa *Libera me* – a tou dlhou pianissimovou fermátou, po ktorej už neexistuje nič – iba ticho a tma. Koncert otriasol, priam sa dotkol duše. Nastali minúty bez pohnutia, návrat do reality si žiadal čas. Za hrobového ticha sme išli do šatne, bez slova sme opustili divadlo. Naše a okolité mlčanie preťali až zvony všetkých chrámov mesta. Tie tak ako každoročne pripomenuli medzi 21.45 a 22.00 hodinou začiatok apokalypsy. Za ich pätnásťminútového tupého basového hlaholenia sme spolu s uzimenými davmi ľudí s bielymi ružami na kabátoch zastali, započúvali sa do ich jednotvárnej a predsa nádhernej hudby. Naozaj zvláště mesto....

Agata SCHINDLER

Drážďany v ruinách – r. 1945 [foto: archív autorky]

Verdiho Rekviem v Semperovej opere pod taktovkou F. Luisiho [foto: M. Creutziger]

Art Tatum [foto: archív]

Thelonious Monk [foto: archív]

Kapitoly z dejín jazzového klavíra I.

Miro TÓTH

Jazz sa počas viac ako storočnej existencie dokázal prispôsobovať nárokom doby, vkusu a hudobným zmenám, čo z neho robí jeden z najlepších hudobných vynálezov 20. storočia. Nie všetci poslucháči sú ochotní akceptovať jeho výdobytky (napríklad revolučný free jazz), iným pripadá nezáživný tradičnejší swing. V každom prípade však jazz poskytuje takmer neobmedzené možnosti štýlového záberu. Pripravovaný seriál ponúkne viaceré uhly pohľadov na „jazzový klavír". Počas nasledujúceho roka bude priestor na stránkach Hudobného života venovaný plejáde významných jazzových klaviristov a štýlov, ktoré formovali jazz.

V našich predstavách pretrváva obraz muzicírujúcej rodinky zo začiatku 20. storočia, stojacej okolo klavíra a pospevujúcej si dobové populárne piesne. Avšak v 20. rokoch, počas „raketového" nástupu jazzu, začala klavír z domácností vytláčať vážna konkurencia – gramofón, ktorý poskytoval zvukovo (a ekonomicky) výhodnejší reprodukovaný záznam zvuku. Vynález Emila Berlinera zmenil postavenie hudby, pretože orálna tradícia prenášania informácii o spôsoboch hrania sa rozšírila o možnosť autentického záznamu. Gramofónový priemysel bol novým druhom obchodovania s hudbou a zároveň poskytoval možnosť zvukovej dokumentácie danej doby. Možnosť opakovaného počúvania nahrávok sa stala pre hudbu založenú na improvizácii kľúčovou až životodarnou. Zvukový záznam ako médium dokázal „prežiť" smrť interpreta a jeho nasledovníkom slúžil na konfrontáciu vývoja. Nebolo tomu inak ani v prípade Chicka Coreu, ktorý z reproduktorov postavených na klavíri „sťahoval" sóla jedného zo svojich vzorov – Buda Powella. Pre začínajúcich i pokročilejších hudobníkov bola táto prax často jedinou možnosťou hudobného vzdelávania. Aj popri súčasnom rozvinutom jazzovom školstve patrí k najodporúčanejším, pretože napriek pochopeniu racionálnych postupov a pravidiel, ostáva jazz hudbou imaginácie a predstavivosti v zmysle liberálnej voľby tónov, ktorú možno najlepšie pochopiť pri počúvaní už existujúcich nahrávok.

Pokročilé hudobné vzdelanie ako predpoklad hrania jazzu

Jazz sa rodil a prekvital v prostredí spoločenských otrasov a posunov v 1. polovici 20. storočia. V mnohých prípadoch nešlo o jeho koncertné predvádzanie, ale o hudbu určenú na tancovanie. Napriek tanečnému charakteru sa jazz, aj počas obdobia svojej najväčšej popularity na prelome 30.–40. rokov 20. storočia, občas stretával s nepochopením. Od swingového orchestra Bennyho Goodmana v časoch hospodárskej krízy žiadali poslucháči valčíky a foxtroty, pri jazzových skladbách niekedy ostávali chladní.[1]
Od raných čias môžeme o jazze hovoriť ako o hudbe, ktorá vyžaduje nadštandardné hudobné vzdelanie a schopnosť absorpcie štýlových znakov viacerých hudobných kultúr.

Existencia viacstupňového jazzového vzdelávania v zahraničí dokazuje, že jazz je žánrom vyžadujúcim vo väčšine prípadov dlhodobejšie štúdium, s nevyhnutnosťou reflexie africkej a európskej hudobnej kultúry. Tieto kultúry jazz spojil a pretavil do novej roviny. Okrem toho umožnil na báze improvizácie osobný vklad individuality hráča. Primárny prvok improvizácie odlišoval jazzového hudobníka od klasicky vzdelaného interpreta, čo sa prejavovalo nielen v spôsoboch hudobného vyjadrovania, ale aj v životnom štýle a postojoch jednotlivcov alebo zoskupení. Či už išlo o rôzne módne vlny, vonkajšie formy prezentácie, alebo napríklad o slang, jazz sa stal druhom „poslania" a nositeľom „odkazu" („*message*"). Dôkazom toho bolo jeho neskoršie využitie ako nástroja hudobnej revolúcie, boja za rasovú rovnoprávnosť, proti politickej nespravodlivosti, vojnám alebo ako nositeľa spirituality...

Začiatkom 20. storočia zodpovedal klavír podobe, v akej ho poznáme dnes, a po technickej stránke bol pre jazzových hráčov „hotovým médiom". Inovácie spočívali skôr v nových prístupoch ku klavírnej hre. Na rozdiel napríklad od súpravy bicích nástrojov ostával dlhšiu dobu zvukovo ustáleným a tento potenciál nerozširoval o takmer nijaké novátorské prvky. Až druhá polovica 60. rokov priniesla „elektronickú estetiku", odtláčajúcu ideál akustického klavíra do úzadia. Na rozdiel od niektorých nástrojov (napríklad saxofónu) si klavír z predchádzajúcich storočí priniesol bohatú hudobnú literatúru a v období romantizmu alebo impresionizmu bol kľúčovým nástrojom väčšiny skladateľov. Táto skutočnosť vyústila do evolučného rozmachu spôsobov hry na hraniciach technických možností, ktoré na interpreta kládli vysoké nároky. Nadobudnuté klasické vzdelanie bolo dôležitým „odrazovým mostíkom" a mnohokrát predurčilo virtuozitu jednotlivých hráčov aj v jazze: Art Tatum získal klasické vzdelanie na Columbus School for the Blind, Oscar Peterson študoval u Paula de Markyho (jeho učiteľ István Thomán bol priamym žiakom Franza Liszta), v rámci absolventského recitálu Billa Evansa na Louisianskej univerzite odznel Beethovenov *Koncert pre klavír a orchester č. 3 c mol op. 37*, jedenásťročný Herbie Hancock hral s Chicagským filharmonickým orchestrom prvú časť Mozartovho *Koncertu pre klavír a orchester č. 5 D dur KV 175*...

Príklad č. 1: Jelly Roll Morton: *London Blues*

Príklad č. 2: Count Basie: *Let´s Jump*

Príklad č. 3: Art Tatum: *All the Things You Are* (The Art Tatum Solo Masterpieces, Vol. 3, Pablo 1953)

Príklad č. 4: Red Garland: *The Very Thought of You* (Red Garland´s Piano, Prestige 1957)

Postavenie a funkcia klavíra v jazzovej hudbe

Raný jazz si mnohí stotožňujú s pochodujúcimi neworleánskymi kapelami alebo sólovými ragtimovými skladbami, ktoré môžeme považovať skôr za predchodcov jazzu. Kompozície **Scotta Joplina** (1867/68–1917), **Toma Turpina** (1871–1922) alebo **Jamesa Scotta** (1885–1938) dokladujú intenzívne využitie klavíra v počiatočných podobách jazzu. *Ragtime*, odrazový mostík jazzu, sa stal obľúbeným spoločníkom v domácom prostredí aj na verejných priestranstvách. Bol predzvesťou popularity jazzu v najbližších desaťročiach, čo dokazuje miliónový predaj výtlačkov Joplinovho *Maple Leaf Rag* pre sólový klavír (1899). Ragtimový štýl založený na rytmicko-perkusívnom spôsobe hry ostal smerodajný aj v nasledujúcich etapách jazzového vývoja. Jeho prevažne dvojštvrťové metrum predznamenalo autonómnosť metrorytmickej pulzácie v jazze. Posun od ragtimu k štýlu *stride piano* spočíval v slobodnejšom pracovaní s hudobným materiálom, čo bolo dôsledkom rozširujúcej sa improvizačnej praxe. U Scotta Joplina bol ragtime komponovanou hudbou, ktorej improvizačný potenciál rozvinuli až predstavitelia *harlemskej klavírnej školy* **Luckey Roberts** (1887–1968), **James P. Johnson** (1894–1955) alebo **Fats Waller** (1904–1943). Zjednodušene môžeme povedať, že opakujúca sa rytmická figúra v ľavej ruke otvorila možnosť improvizačnej voľnosti pravej ruke. Tento spôsob hrania uplatňoval jeden z prvých jazzových hráčov **Jelly Roll Morton** (1890–1941), ktorý sám seba označoval za „vynálezcu jazzu". V jeho skladbe *London Blues* (pr. 1)[2] sledujeme prvky raného štádia stride piano štýlu s príznačnými skokmi v ľavej ruke, ktoré sa v transformovaných obmenách vyskytnú aj v nasledujúcich príkladoch.

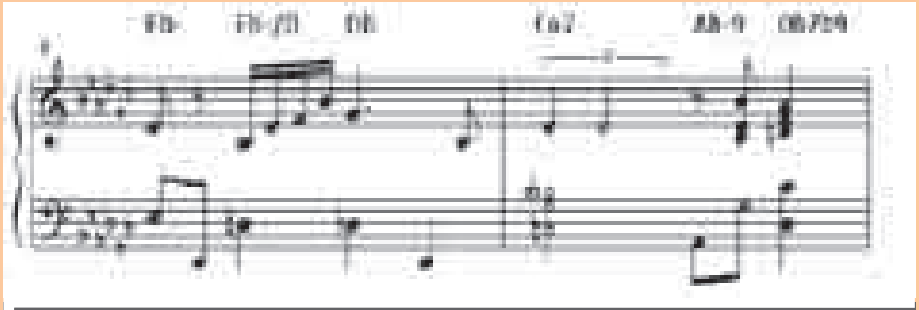
Synkopický sprievod charakteristický pre ragtime prechádzal počas prvých desaťročí 20. storočia rôznorodými obmenami. Jeho potenciál využívala aj vrcholná éra *swingu*, ako sledujeme pri interpretácii skladby Ala Killiana *Let´s Jump* (pr. 2)[3] v spracovaní **Counta Basieho** (1904–1984). Synkopy v ľavej ruke prezrádzajú „pôvod" dvadsaťročného Basieho v prostredí harlemskej školy,

kde čerpal podnety. V pravej ruke sledujeme rekontextualizačný posun štýlu stride piano do melodiky opakujúcich sa swingových figurácií.

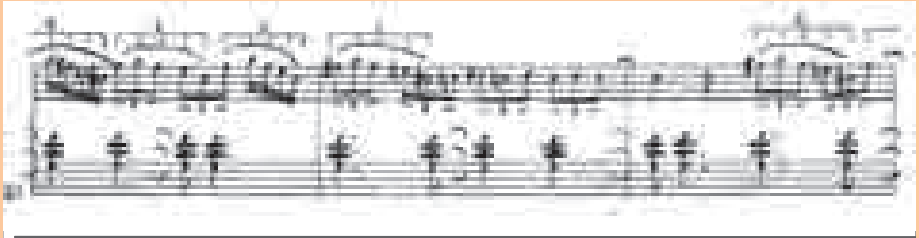
V 40. rokoch nastalo oslobodzovanie ľavej ruky spod „metrorytmickej tyranie“[4] a jej sprievodnú funkciu postupne nahrádzali ostatné nástrojové skupiny. Tieto zmeny vidieť v hre popredných swingových klaviristov **Teddyho Wilsona** (1912–1986) alebo **Arta Tatuma** (1909–1956) v skladbe *All the Things You Are* (pr. 3)[5] z albumu *The Art Tatum Solo Masterpieces, Vol. 3* (Pablo, 1953). Príklad demonštruje vývojový posun chápania ľavej ruky. Hoci badať náznaky pravidelnej synkopácie, ľavá ruka sa pri virtuóznej hre začína uvoľňovať a nadobúda skôr funkciu harmonickej ako rytmicko-pulzačnej opory.

Vplyv na prehľadnejšiu prácu s rytmickou polylinearitou malo zrýchlenie tempa, ktoré sa objavilo v ére *bebopu*. Zmeny v klavírnej hre spôsobila aj emancipácia kontrabasu, ktorý prebral úlohu samostatného hlasu. Ľavá ruka klaviristu prestala byť natoľko „opisná“ ako doposiaľ a otvorila priestor pre *locked hands block chords style* – prízvukový spôsob hrania v štvorhlasnej sadzbe podobne, ako pozorujeme v praxi swingových orchestrov. Príkladom je improvizácia hardbopového klaviristu **Reda Garlanda** (1923–1984) v skladbe *The Very Thought of You* (pr. 4)[6], v ktorej ľavá ruka prestáva byť nositeľom rytmu a určuje predovšetkým harmóniu, vďaka čomu sa otvára priestor pre možnosť ornamentovania v pravej ruke.

Rytmická stránka klavírnej hry sa v polovici storočia značne liberalizovala. V komornejších zoskupeniach dostávali klaviristi viac priestoru pre improvizáciu. Bebopový štýl sa v reakcii na komerčnú šablónovitosť swingu začiatku 40. rokov presunul do menšieho klubového prostredia a bol prechodom k hľadaniu nových možností experimentovania. Zároveň dochádzalo k prehlbovaniu dimenzií niekdajšieho rytmicko-perkusívneho spôsobu hry, čo dokazuje príklad ojedinelého bebopového hráča **Theloniousa Monka** (1917–1982), čerpajúceho zo štýlu stride piano.



Príklad č. 5: Thelonious Monk: *´Round Midnight* (Thelonious Monk – The Composer, Columbia 1968)



Príklad č. 6: McCoy Tyner: *Passion Dance* (The Real McCoy, Blue Note 1967)

Experimentovaním posúval Monk hranice harmonického cítenia, ako aj práce s hudobným priestorom. Vďaka jeho originálnemu prístupu k etablovaniu raných prvkov jazzu do chromaticky zahustenej harmónie, ale aj jeho samotným prístupom ku klavíru, Monka ťažko porovnávať s ďalšími klaviristami obdobia bebopu. Uvádzaný príklad skladby *´Round Midnight* (pr. 5)[7] je transkripciou začiatku A dielu a demonštruje charakteristicky „úsporný“ Monkov spôsob hry na pozadí častých harmonických zmien v rámci jediného taktu.

Opak prístupu úsporného využívania tónového materiálu, môžeme sledovať u mnohých virtuóznych hráčov. Napríklad u **McCoy Tynera** (1938), ktorý rytmickými figuráciami priam preplieta hudobnú faktúru. Vďaka akordickej hutnosti kombinovanej s polyrytmiou, podporenou hráčskym nasadením, sa Tyner stal neodmysliteľným zvukovým pilierom kvarteta saxofonistu Johna Coltrana. Vulkanickosť jeho nasadenia pretrváva až dodnes a silný zmysel splynutia s rytmickou sekciou dokumentuje Tynerova skladba *Passion Dance* (pr. 6)[8], v ktorej sledujeme úlohu ľavej ruky v podobe nepravidelného predrážania pôsobiaceho ako neustály hnací motor. Napriek asymetrickosti rytmu, v ktorom nastupujú akordy v basovej osnove, má pravidelné používanie týchto súzvukov celkový rytmicko-stmeľovací efekt.

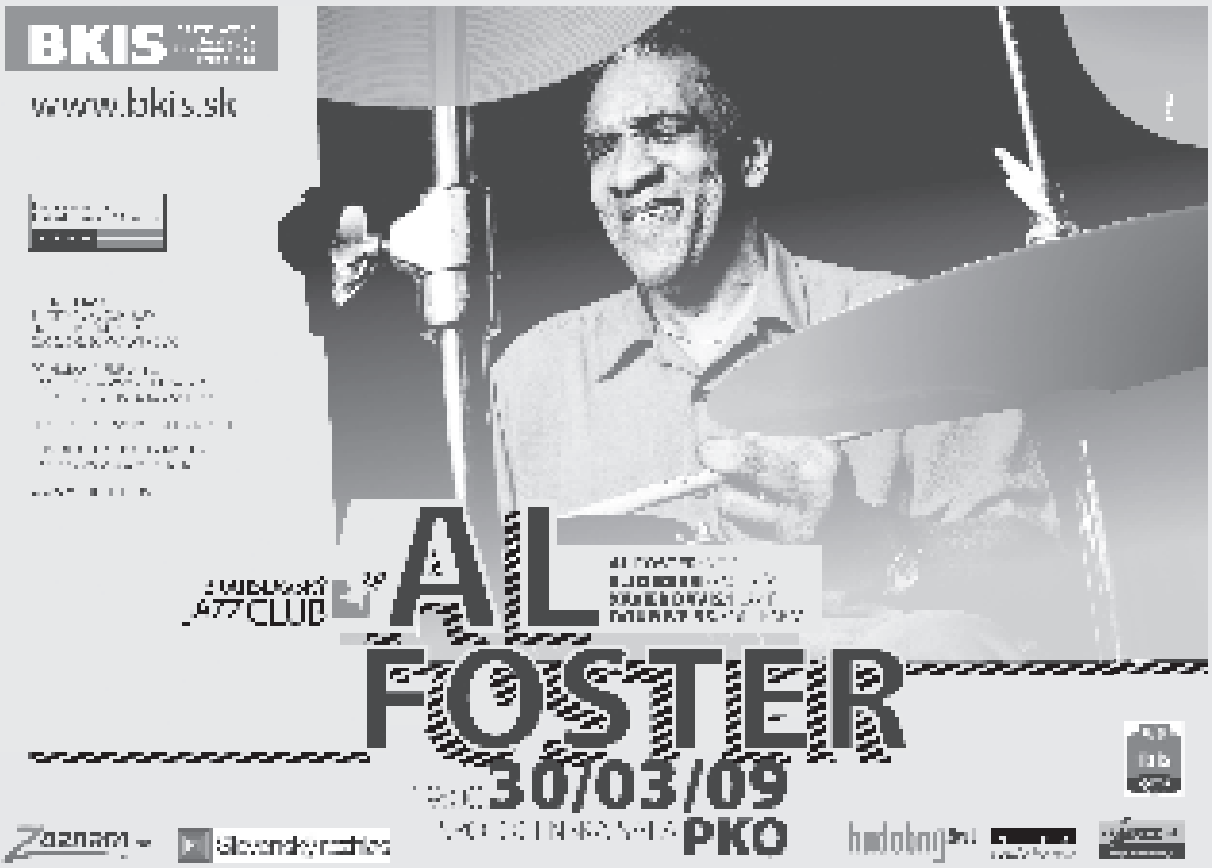
Názov skladby *Chameleon* je výstižnou charakteristikou hráčskych schopností **Herbieho Hancocka** (1940), jeho prispôsobivosti a rôznorodosti zoskupení, v ktorých účinkoval, ako aj osobnostného štýlovo-žánrového pôsobenia. Skladba *Cantaloup Island* z roku 1964 (pr. 7)[9] demonštruje *modálny jazz* na podklade funkovej rytmiky. Je charakterovo odlišným spôsobom využitia rytmu, aký sme mohli vidieť v tom istom období u Tynera. Jednoduchosť, priehľadnosť a jednotná modálna ukotvenosť vniesli tento Hancockov hit do popkultúrnych „vôd“.

Klavirista obdobia bebopu a cool jazzu **Lennie Tristano** (1919–1978) sa vďaka nahrávke *Descent Into the Maelstrom* (1953) stal priekopníkom jazzovej *avantgardy*. Na tomto albume demonštroval spôsob hry, ktorý bol o desať rokov pripisovaný freejazzovým hráčom. V skladbe *Descent Into the Maelstrom* absentuje tonálne centrum a spleť navrstvených zvukomalebných klastrov prebieha na pozadí improvizácie odvodenej z jazzovej praxe. Ďalším priekopníkom avantgardného spôsobu hry je dodnes aktívny **Cecil Taylor** (1929). Pri dôslednejšom počúvaní jeho skladieb zisťujeme, že nejde o spôsob hrania „free play“ alebo o náhodnú kombináciu tónov, ale o konštrukčne premyslenú výstavbu. V jeho prejave badať spätosť s „jazzovým backgroundom“, ako aj s klavírnou literatúrou 20. storočia. Pri voľbe diatonického hudobného materiálu alebo klastrov, s ktorými ďalej pracuje na princípe variačnej obmeny, náznakov motivického spracovania, improvizovanej formovej výstavby alebo iných druhov experimentálneho prístupu, môžeme vidieť priestorové cítenie, artikuláciu, energiu a voľbu citlivých tónov charakteristických pre jazz. Samozrejme, vždy so zreteľným nadhľadom, aký pozorujeme v skladbe *Enter Evening* s vrstvením tónových radov v záverečnom klastri.

Príklad č. 7: Herbie Hancock: *Cantaloup Island*

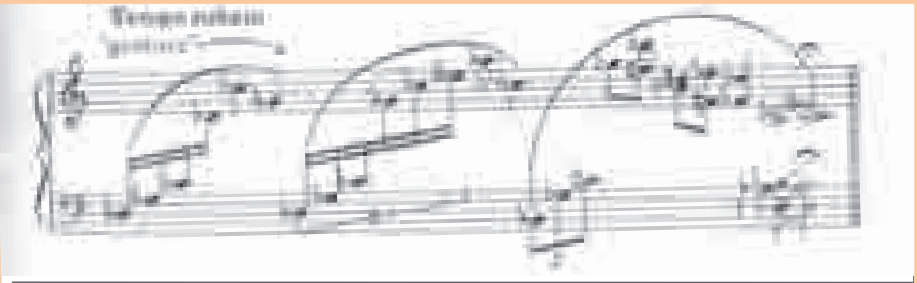
Individualita klaviristu

Každý nový štýlový posun priniesol odlišný prístup vo výstavbe a vedení hlasov prostredníctvom *voicingu*. Novátorský pohľad na zloženie hudobnej faktúry priniesla aj každá výrazná osobnosť klaviristu, ktorá sa objavila počas jednotlivých etáp jazzového vývoja. Jazz nielenže týchto inštrumentalistov postavil do pozície, ktorá od nich vyžadovala originalitu a odlišnosť, ale vyformoval z nich reprezentantov daného štýlového obdobia. Každý z klaviristov, ktorí sa presadili a ktorých nahrávky dnes môžeme počúvať, je „iný“ alebo



„odlišný“ od svojich vrstovníkov. Prínos nenastával len v intenciách novej interpretácie „starého“. Možno povedať, že hra klaviristov prinášala punc „patentu“ v zmysle posúvania dovtedajších hraníc za predpokladu progresívneho prijatia vzorov hudobnej minulosti a súčasnosti. Či už išlo o oslobodzovanie sa od geometrickej prísnosti ragtimu (Jelly Roll Morton), o posun štýlu stride piano smerom k virtuóznej podobe neskorej swingovej éry (Art Tatum), bebopový modulačný vzlet, ktorý dlhodobo ovplyvnil nespočetné množstvo klaviristov (Bud Powell, Thelonious Monk), o ukážku impresionistickej nadstavbovej sofistikovanosti v intenciách cool jazzu (Lennie Tristano), hypnotické rytmické figurácie na pozadí komplikovanej chromatickej výstavby (McCoy Tyner), alebo o logickú výstavbu sóla vo free jazze (Cecil Taylor) – vo všetkých týchto prípadoch môžeme hovoriť o „know-how“ konkrétneho hráča. Pokiaľ sa chcel umelec s dostatočným talentom a priestorom na sebarealizáciu presadiť, jazz bol preňho najvhodnejším médiom. Paradigma úrodnosti jazzu sa však v súčasnosti zmenila. Žijeme v dobe „znovuinterpretácie“ existujúcich štýlov a výdobytkov individualít minulého storočia.

Autor je doktorandom na ÚHV SAV



Príklad č. 8: Cecil Taylor: *Enter Evening* (Unit Structures, Blue Note 1966)

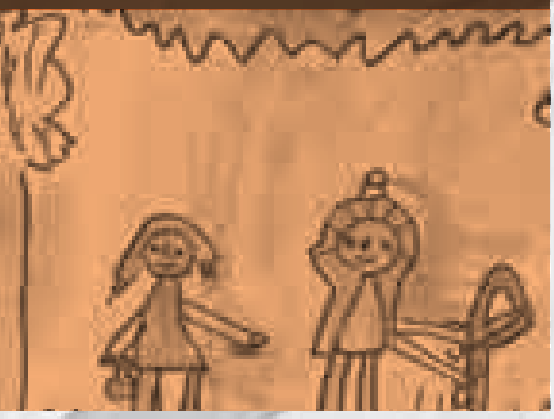
Literatúra:

Collier, J., L.: *Jazz, The New Grove Dictionary of Jazz, Second ed., Vol. Two* (ed. Kernfeld, B.). New York: Macmillan, 2002.
Dobbins, B.: *H. Hancock – Classical Jazz Compositions and Piano Solos*. Advance Music, 1992.
Dobbins, B. – Kernfeld, B.: *Hancock, H., The New Grove Dictionary of Jazz, Second ed., Vol. Two.*
Fordham, J.: *Jazz*. Praha: Slovart, 2001.
Burns, K.: *Ken Burns´s Jazz: The Story of American Music, The True Welcome*. PBS, 2001.
Gerard, Ch.: *T. Monk, Originals and Standards*. Brooklyn, N.Y.: Gerard and Sarzin publ., 1991.
Dobbins, B. – Kernfeld, B.: *Peterson, O., The New Grove Dictionary of Jazz, Second ed., Vol. Three*, (ed. Kernfeld, B.). New York: Macmillan, 2002.
Wodehouse, A.: *J. R. Morton – The Piano Rolls (Piano)*. Hal Leonard, 1999.
Disler, J.: *Jazz Masters, A. Tatum*. Amsc publ., 1986.
Edstrom, B.: *Transcriptions, A. Tatum*. Hal Leonard, 1998.
Genge, A.: *The Jazz Piano Solos of R. Garland*. Hal Leonard, 1998.

Poznámky:

1. *Ken Burns´s Jazz: The True Welcome*
2. transkripcia A. Wodehousa z pôvodnej nahrávky z roku 1924
3. autor transkripcie neznámy
4. in.: Koch, L.: Jazz piano, ed. L. Macy, http://www.oxfordmusiconline.com
5. transkripcia B. Edstrom
6. transkripcia A. Genge
7. transkripcia D. Ratcliffe. In.: http://davespianolessons.com/RoundMidnight.pdf
8. Tyner, M. In.: *Jazz Improvisation, McCoy Tyner*, USA: Rittor Music, 2000.
9. autor transkripcie neznámy
10. Dobbins, B. – Kernfeld, B.: *Hancock, H.*
11. Collier, J., L.: *Jazz*.

Hudobné centrum ponúka aj v školskom roku 2008/2009 koncertné aktivity, ktoré slúžia ako doplnok učebných osnov hudobnej výchovy na základných, stredných i materských školách. Všetky ponúkané výchovné programy sú prispôsobené potrebám a vedomostiam žiakov jednotlivých vzdelávacích stupňov. Úroveň programov, na ktorých HC spolupracuje s poprednými slovenskými umelcami, garantuje odborná umelecko-pedagogická komisia. Vďaka dotáciám z rezortu kultúry sú všetky podujatia dostupné pre žiakov vo všetkých regiónoch Slovenska. Od septembra 2008 sa výchovných koncertov zúčastnilo viac ako 130 slovenských škôl, ktoré vo svojich ohlasoch veľmi vysoko hodnotia kvalitu umeleckého stvárnenia, obsahovú prístupnosť, ale aj možnosť využitia kultúrnych poukazov na úhradu vstupného. Z bohatého výberu programov upozorňujeme na tieto koncerty:



- pre primárny i predprimárny stupeň vzdelávania (MŠ):

Melódia nad zlato

Rozprávka o kráľovstve, v ktorom starý kráľ ustupuje staršej dcére a zakazuje hudbu. Mladšia dcéra sa so svojimi pesničkami a kamarátmi muzikantmi musí skrývať, pretože jej staršia sestra za pomoci záhadnej Adely ničí každú melódiu. Podarí sa kráľovej mladšej dcére spolu s kamarátmi zachrániť melódiu?

O Markuľke a vĺčkovi Jabĺčkovi

V hudobno-rozprávkovej hre deti na javisku spoluvytvárajú obrazy ročných období (zimu, jar, leto a jeseň) hrou na ľahko ovládateľných hudobných nástrojoch spolu s profesionálnymi spevákmi, akordeonistom a hráčom na dychových nástrojoch. Dej voľne spracováva motívy viacerých známych rozprávok a vedie deti nielen k poznaniu hudobných motívov a ich výrazu, ale aj k láske k prírode a k životu.

Popolvár, najväčší na svete

Prostredníctvom známej rozprávky Popolvár, najväčší na svete sa deti oboznamujú s barokovou hudbou. Zástupcovia detského publika spoluúčinkujú na javisku, kde pohybom vyjadrujú výraz hudby. Hudobníci (flautistka, gitarista, klaviristka) účinkujú v kostýmoch, ktoré sú pripravené aj pre deti. Na tento projekt tematicky nadväzujú témy z ponuky Hudobného centra: Tri zakliate kniežatá a Potulky Macka Packa, ktoré približujú obdobia klasicizmu a romantizmu

Rozprávka o sláčikovom kvartete

Program netradične spája princíp improvizovanej tieňohry, v ktorej účinkujú deti z publika s metaforou sláčikového kvarteta ako rodiny. Na hudbe W. A. Mozarta je postavený príbeh o prehlbujúcom sa konflikte medzi deťmi a rodičmi, ktorý však dospieva ku šťastnému rozuzleniu vďaka sile a kráse hudby. Víťazí harmónia – v hudbe i rodine.

- pre nižší sekundárny stupeň vzdelávania:

Zvoľ si svoju Miss Vivaldi!

Žiaci si prostredníctvom jemnej paródie na voľbu miss cibria schopnosť hudobnej percepcie, uplatňujú vkusovú preferenciu, zažívajú na krásnej a známej hudbe postupné prenikanie z jej povrchových vrstiev do hlbších štruktúr, významov a kontextov... Ústrednou myšlienkou je svetoznáme dielo Antonia Vivaldiho Štyri ročné obdobia v interpretácii sláčikového kvarteta, rozprávanie moderátorky pantomimicky dopĺňa herečka, „hudobnú miss" vyberá porota z publika.

Tváre hudby

Program žartovným a kreatívnym spôsobom približuje cez metaforu ľudskej tváre vznik a premeny hudobného výrazu. Deti sledujú rôzne typy tvárí od najranejších detských spomienok (uspávanka), cez nezbedné hry (maľovanie fúzov, masky) až po výrazné dramatické postavy a charaktery z opier... Dvojicu spevákov sprevádza klaviristka.

Niekoľko slov o jazze

Program je zostavený tak, aby podal prehľad o vývoji jazzu od bluesu a spirituálu cez rôzne vývojové etapy ako napr. swing, be-bop, west-coast až po moderný jazz. Do sveta jazzu žiakov uvedie profesionálny jazzový súbor.

- pre primárny aj nižší sekundárny stupeň vzdelávania:

Dobrodružstvá dona Chichota

Pôvodný slovenský muzikál na motívy slávneho románu veselou a veku primeranou formou priblíži žiakom základných škôl muzikál. „Ch" nie je tlačovou chybou, ale paródiou, naznačujúcou komický priebeh dielka... „Láska robí z bláznov ľudí a z ľudí bláznov" - je mottom príbehu, v ktorom ožívajú postavy rytiera Dona Chichota, jeho sluhu Sancha Panzu – „Panvicu" a krásnej Dulcinei. Troch profesionálnych spevákov sprevádza reprodukovaná muzikálová hudba

Ak vás osloví niektorá z tém, radi zodpovieme na vaše otázky na telefónnom a faxovom čísle 02/59204825. Ďalšie informácie možno nájsť aj na stránke www.hc.sk

Nathaniel Facey [foto: archív Empirical]

Zápisky hudobného konzumenta – – dva týždne v Londýne:

o skonzumovaných aj neskonzumovaných jazzových aj nejazzových pochúťkach

Gabriel BIANCHI

Naučil som sa, že keď idem do svetovej metropoly, vypláca sa urobiť si „domácu úlohu", pretože orientácia na mieste môže byť veľmi stresujúca. Človek si ťažko vyberá z mnohorakých hudobných ponúk, ktoré môžu navyše časovo kolidovať. Nevraviac o vstupenkách, v dnešnej internetovej dobe vypredaných mesiace vopred.

Londýn má okrem množstva populárnych muzikálových divadiel dve veľkolepé operné scény – kultovú Royal Opera House v Covent Garden a v zahraničí menej známu (ale o to fascinujúcejšiu) English National Opera; samozrejme množstvo jazzových klubov, z ktorých má každý vlastnú identitu. A okrem toho more ďalších miest, kde môžete počuť zaujímavú hudbu...

The Stan Elliot Quintet

Camden, krčma Golden Lion, nedeľa 18. januára, 18.00

Predstavte si typickú britskú krčmu s viktoriánskym dreveným interiérom bohato doplneným mosadznými a sklenenými prvkami, skôr nižšej kategórie, bez kobercov a plyšového sedenia, s osadenstvom primeraným mestskej štvrti a faktu, že je nedeľa večer, teda viac ako poloprázdno. Pri vedľajšom stolíku samotársky starý pán, usilujúci sa aspoň o krátke verbálne kontakty, no vzhľadom na moju angličtinu a jeho hladinu alkoholu v krvi, neúspešne. Otváralo kvarteto **The Band Upstairs** (g, ts, dr, bg), ktoré spočiatku očarilo vernou interpretáciou jazzových štandardov, ale už v tretej skladbe bolo jasné, že niečo nie je v poriadku. Hudbe chýbal duch. Všetko mali nalinkované ako verklík. Louis* postrehol môj nepokoj a vyzradil, že je to vlastne kapela, ktorá hráva na svadbách. Klobúk dole, trochu iný vkus ako Senzus.

Po prestávke začal hrať **The Stan Elliot Quintet** (**Stan Elliot** – spev, **Louis Vause** – el. klavír, **Cam Campbell** – kontrabas, **Patmo Sheeran** – gitara, **Alan McCullough** – bicie). Jazzové štandardy ako *Blue Skies* či *Caravan* a najmä vlastné skladby – všetko v nekompromisnom rockovom kabáte, v akom sa „potili" excentrickí členovia skupiny – najmä spevák a bývalý gothicrockový basgitarista Campbell. Predviedli fantastické rockové podoby jazzových štandardov a jazzové verzie vlastných rockových piesní. Bola to lahôdka! Trebárs dialógy basistu skvelo swingujúceho na elektrickom kontrabase (netajac sa svojou minulosťou naplno vybudeným zosilovačom) s boogie-woogie a klasicizujúcimi elektrickými klávesami Vauseho. O niekoľko dní budú tento repertoár nahrávať, tak počkajme na cédečko. Zopár poslucháčov ešte pribudlo, no v zásade hrali asi pre 20 párov uší. Smutné aj krásne. O deviatej museli skončiť – kvôli susedom v dome. Tak sme dopili pivko a pobrali sa domov. Veď sa s Louisom ešte uvidíme.

Evan Parker

Východný Londýn, jazzový klub Vortex, streda 21. januára, 20.30

Z mesačného programu *Jazz in London* (www.jazzinlondon.net – mesačne 24 strán mien, termínov a miest!) na mňa „zakričalo" meno legendy britského free jazzu **Evana Parkera**. Keď mi odpísali, že mám prísť, nemysleli to formálne. V klube sa za mnou po chvíľke zastavil **Oliver Weindling**, jedna z kľúčových osôb tohto výnimočného miesta, kde sa už viac ako dve desaťročia denne hrá jazz – prevažne britský a do značnej miery avantgardný. Oliver sa pozná s Petrom Lipom aj Jurajom Bartošom a často chodí do Viedne, odkiaľ pochádzajú jeho rodičia. Smiali sme sa na historke, ako Bartoš pred pár rokmi zastupoval rakúsku scénu na britsko-rakúskom jazzovom festivale vo Viedni. Akurát do Bratislavy Oliver nechodí, maximálne tak na letisko. Preto som ho pozval. Možno bude mať šancu

predstaviť svoju „stajňu“ – vydavateľstvo *Babel* prezentujúce aktuálnu britskú jazzovú scénu (o tom snáď na stránkach HŽ podrobnejšie inokedy).
Evan Parker sa presadil v polovici 60. rokov ako nekompromisný improvizátor, čomu zostal verný dodnes, aj keď má už po šesťdesiatke. Je to vtipný chlapík; keď som vchádzal do Vortexu, žmurkol na mňa a volal ma k sebe. Bol som zaskočený, ale rýchlo sme si vyjasnili, že si ma splietol s nejakým bubeníkom... Od tej chvíle mi však bolo skvelo v prostredí, kde som nikoho nepoznal – okrem ducha hudby, ktorá na mňa čakala. Evan hral s mnohými legendami – s britským avantgardným gitaristom Derekom Baileym, Johnom Surmanom, Kennym Wheelerom či Tonym Oxleym; až po Roscoe Mitchella. S improvizačnými orchestrami Electro-Acoustic Ensemble a The Transatlantic Art Ensemble nahrával pre ECM hudbu komponovanú náhodnými postupmi. Dodnes

Louis Vause [foto: G. Bianchi]

The Stan Elliot Quintet [foto: G. Bianchi]

často hráva aj sólové koncerty a je hosťom festivalových a klubových pódií po celej Európe. Vo Vortexe – kde pravidelne raz mesačne participuje na večeroch improvizovanej hudby – predviedol svoje dvojgeneračné kvarteto s rovesníkom, bubeníkom **Tonym Marshom**, a dvoma asi tridsaťročnými „mlaďasmi“ – kontrabasistom **Dominicom Lashom** a (v interakcii s Parkerom geniálnym) klaviristom **Alexom Hawkinsom**. Ťažko popísať hudbu, ktorú hrali: príval zvukovej energie, estetika hluku, rezíduá tonality za závojmi tónov, rešpekt voči individualite a súčasne intuitívna komunikácia. Presne podľa Cageovho návodu – ak to počúvate, je to krásna hudba, ak to nepočúvate, je to hrozný hluk. Vracal som sa zasnený neskoro v noci, ulice východného Londýna som prežil bez incidentu, len tesne pred hotelom som takmer „schytal“ od nočných opilcov. Jazz je náročné umenie...

Dve operné intermezzá

Priamy prenos z Metropolitnej opery v New Yorku na plátne kina Barbican, sobota 24. januára, 18.00

Po decembrovej premiére *Orfeo ed Euridice* od Christopha Willibalda Glucka v SND bolo zadosťučinením prežiť rozkoš pri nemanipulovanej a nadčasovej inscenácii s **Daniellou de Niese** (Euridice), **Heidi Grant Murphyovou** (Amor) a **Stephanie Blythovou** (Orfeo) pod taktovkou **Jamesa Levina**. Nikdy by som neveril, že takéto sprostredkované „bytie pri tom“ môže byť natoľko autentickým zdrojom hlbokého prežitia hudby. Diváci v kine tlieskali a mňa niekoľkokrát prepadol slzavý záchvat dojatia. Darmo, v takomto *high definition* prenose je človek všade – nielen ako divák v hľadisku opernej scény na svojej stoličke. Dostanete sa do tesnej blízkosti vokalistiek, „cítite“ s nimi ich fyzický a umelecký výkon, vychutnávate celky, nezvyčajné uhly pohľadu, no hlavne máte po celý čas dokonalý zvuk s autentickým dozvukom. A presne ako v reálnej situácii nemáte kam „uhnúť“, nemôžete si odskočiť doliať víno či na toaletu, ako pri sledovaní DVD. Klobúk dolu, už aby sme mali takéto aj u nás!

Linbury štúdio Kráľovskej opery v Covent Garden, utorok 27. januára, 19.30

Na *Žobrácku operu* Benjamina Brittena som prišiel z úcty voči hostiteľskej krajine: prečo nezhliadnuť dielo národného hrdinu? Otvorene priznávam, že som bol hlboko sklamaný – nielen ako recenzenti z inscenácie tejto opery, ale z diela samotného. Pre koho malo byť určené to, čo v roku 1948 z pôvodnej baladicko-satirickej opery Johna Gaya (1728) – jednej z prvých opier so svetským obsahom – Britten svojimi úpravami a hlavne harmonizáciou vytvoril? Banálny dej, extenzívne nespievané „divadelné“ scény a k tomu avantgardná hudba, náročná hudba, ktorá pôsobí presne proti pôvodnému Gayovmu zámeru – uviesť dielo, ktoré si prostí diváci môžu v divadle pospevovať s účinkujúcimi. Poloprázdne hľadisko po prestávke isto nepovzbudilo aktérov na javisku a celý večer tak išiel dolu vodou. Cestou domov som si musel dať pivo...

Empirical

Jazzový klub Ronnie Scott's, Soho, štvrtok 29. januára, 19.30

O „Empirikoch“ som písal vo vlaňajšom júnovom čísle Hudobného života – ako a prečo vyhrali European Jazz Competition, aký jazz skladajú a hrajú... Bol som úžasne zvedavý, čo sa s touto mladou, vynikajúcou a viac ako sľubnou skupinou udialo po roku. Zrealizovali svoj *„messiaenovský“* a *„dolphyovský“* projekt? Neprepadli komerčným tlakom?
Všetko je v najlepšom poriadku. Pôvodné kvinteto síce opustili klavirista aj trubkár, ale získali fantastickú náhradu v osobe mladučkého vibrafonistu **Lewisa Wrighta**, študenta Trinity College of Music. Ten napriek svojmu veku hudbu **Empiricalu** ešte viac „zintelektualizoval“. Počas večera hrali interpretácie skladieb Erica Dolphyho (najmä z albumu *Outward Bound*, 1960) a svoje pocty tomuto predčasne i tragicky zosnulému Afroameričanovi. Husté, pevne štrukturované, rafinovane konštruované skladby s dostatočným priestorom pre presne definované (avšak dostatočne expresívne) sóla všetkých členov skupiny (as, vb, db, ds). Keď sa ma ich manažérka ďalší deň pýtala, čím ma tak zaujali, odpísal som jej, že ani nie tým, ako hrajú, ale ako myslia. Dnes je to skôr zriedkavé. Pomenoval som to „konceptuálnym prístupom s intenzívnym využívaním nástrojov jazzovej expresie“. Vibrafonista krásne a komplikovane harmonizuje s jemnejšou ako klavírnou zvukovosťou. Akordy kladie podobne, ako to robieval John McLaughlin na začiatku kariéry a harmonickú textúru zahustí natoľko, že zo sólového hlasu altsaxofónu máte zrazu harmonickú halucináciu. Fantázia. Saxofonista **Nathaniel Facey** má „voľné ruky“, nemusí „riešiť“ dvojhlasy s trúbkou. Mimochodom, hrá ako mladý Coltrane, Archie Shepp, Ornette Coleman aj Eric Dolphy dohromady. Teda, nie celkom tak, ale je blízko. Celá kapela hrá polovicu koncertu potichu a z toho ešte polovicu pianissimo. Bubeník šetrí každý zbytočný úder, pohráva sa s tichom a kontrabasista výborne zvláda rovnováhu medzi službou ansámblu a sebaprejavením sa. Empirical v historickom pohľade najviac pripomínajú konceptuálne projekty Charlesa Mingusa, na pôde ktorých v mnohom predbehol svojich rovesníkov. Hrajú bez akýchkoľvek kompromisov k „pop/easyjazzovému“ publiku (to žiaľ tvorí aspoň polovicu osadenstva v snobskom klube Ronnieho Scotta; po večeri v polovici skladby zaplatia a

odchádzajú), bez akéhokoľvek sebapresadzovania sa členov skupiny v exhibicionistickom sólovaní (ktoré by z technického hľadiska zvládali bez problémov). Na záver snáď len to, že album s touto hudbou je nahratý a svetlo sveta uzrie v septembri.

Čo som nestihol skonzumovať...

Návštevu koncertu si môžete plánovať aj každý deň, ale čo vám z toho ostane v hlave? Viacerých podujatí som sa preto vzdal. Medzi tie, ktoré ma naozaj mrzeli, patril koncert japonskej speváčky **Yuki Umiguchi**, ktorá sa usadila v Londýne, živí sa fyzioterapiou a k tomu spieva jazz (najčastejšie v poľskom Jazz Café Posk v Hammersmithe). Poslucháčom rádia Devín som ju predstavil asi pred polrokom. Ďalšími boli vystúpenie francúzskeho gitaristu-improvizátora **Marca Ducreta** (Vortex) a veterána britských bigbandov **Willieho Garnetta** (Posk). Najkurióznejšie však znelo pozvanie na koncert **Dennisa Rollinsa**, virtuózneho trombonistu, ktorého „zmeska" funkpopového jazzu pod názvom **Badbone** je momentálne v Británii viac ako vychytená. Pozvanie sadnúť si ako „groupie" do autobusu, odviezť sa s kapelou na koncert v Gainsborough a potom zase 4 hodiny autobusom späť do Londýna s návratom o tretej ráno som dostal od jeho manažérky. Urobiť si výlet cez pol Anglicka znelo lákavo, ale „zvíťazil" môj vek. Dennisa si rád pozriem v Bratislave, ak sa ho podarí doviezť na BJD.

Louis mal po krčmovom koncerte poriadnu virózu a ledva sme sa pred mojím odchodom stihli rozlúčiť – našťastie sa na poslednú chvíľu pozbieral a rozhodli sme sa pre tradičné raňajky na starobylom potravinovom Borough Market pri London Bridge. Pri ustriciach mi sľúbil, že svoje boogie-woogie určite príde zahrať do Bratislavy, aj keby to malo byť len v nejakej malej útulnej kaviarni. Na revanš ale musím zariadiť, aby vo viedenskej Staatsoper čo najskôr hrali *Tristana a Izoldu*, pretože to chce vidieť kvôli svojej ročníkovej práci na Open University.

Autor je psychológ a jazzový publicista

---

*Louis Vause prišiel pred takmer troma rokmi osobne predstaviť svoju hudbu do Bratislavy. Bavili sme sa o nej napríklad na vlnách rádia Devín. Vause je nielen boogie-woogie klaviristom a autorom skvelého inštruktážneho DVD *Boogie And Blues Piano* (LOUM 001, 2008), ale aj skladateľom a najmä pravým bohémom. Apropo, článok, ktorý som o ňom publikoval v HŽ 6/2007, sa mu páčil, aj keď nevie po slovensky ani slovo. Prekladala mu ho slovenská čašníčka vo vedľajšej krčme The Prince Albert, kam občas chodí na stravu a pivko.

skyjazz.sk
Tvoje Jazzovinky

Sentimentálny Alex Hawkins

Čo vedie mladého talentovaného klaviristu k hraniu takejto „hrozne staromódnej" hudby?
Asi som sentimentálny...

Táto hudba sa zrodila v čase, keď si ešte nebol na svete...
Bol to vplyv môjho otca, ktorý mi púšťal platne Duka Ellingtona a Arta Tatuma.

Ale to je veľmi odlišný jazz...
Áno, a od Ellingtona a Tatuma som sa potom sám dostal k Monkovi, Pullenovi, Mingusovi a napokon k Cecilovi Taylorovi. Vtedy som začal počúvať aj hudobníkov ako Evan Parker a John Coltrane.

Prečo ti imponuje abstraktná hudba? Čo pre teba znamená?
To je zložité, ja v hudbe nemyslím abstraktne: keď hrám, stále premýšľam v motívoch alebo melódiách. Idú nejakým smerom, potom ich otočím „hore nohami", zahrám ich odzadu, jednoducho pracujem s materiálom...

Sleduješ motívy, ktoré sa objavia v Evanovej hre?
Áno, ale je to aj naopak. Keď si prehrávam staršie nahrávky, jasne vidno, ako to medzi nami iskrí vzájomne.

Hranie s Evanom Parkerom nie je jadrom tvojho hudobníckeho života...
Nie, hrám v jednej kapele, kde prezentujeme svoje kompozície, mám tiež vlastné sexteto s abstraktnejšou hudbou, hrávam aj úplne improvizovanú hudbu, ale aj na hammond organe vo funkovej skupine. Hrám čo najviac. Tiež straight jazz – Monka, Buda Powella...

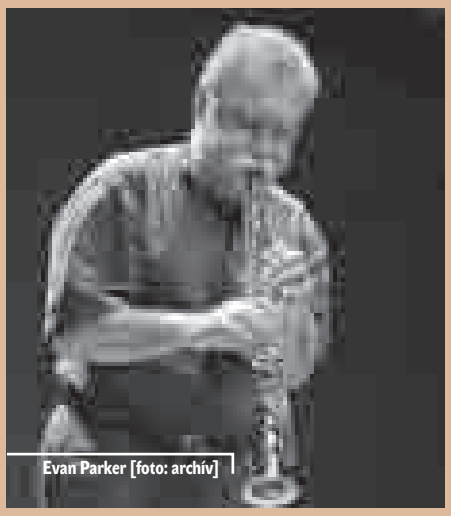
V čom je hranie s Evanom odlišné od tvojich ďalších hudobných aktivít?
Je to v prvom rade emočná záležitosť, najmä keď si uvedomím, že Evan je priamym pokračovateľom v rade najväčších saxofonistov – Colemana Hawkinsa, Lestera Younga, Sonnyho Rollinsa, Johna Coltrana – a ja s ním hrám. Evan patrí medzi ľudí, ktorí vytvárali tvár hudby. Samozrejme to vplýva na moju hru – usilujem sa dostať k podstate a hrať najlepšie, ako viem.

Je Evan šéfom kapely, ktorému sa prispôsobujete, alebo ste si navzájom „rovní"?
Všetci sme individualitami, aj keď v priebehu improvizácie často vzniká protipól, trebárs medzi saxofónom a klavírom s kontrabasom. My mladší členovia sa snažíme postrehnúť, čo chce asi Evan zahrať, ale v princípe sa táto zostava nedelí na sólistu a rytmickú sekciu.

Nasleduje niekedy Evan tvoje nápady?
Áno, je vzrušujúce cítiť, že takýto majster hrá tak, aby ťa podporil. To je fantastický pocit. Nikdy sa nemusím báť hrať popri ňom sólo. A mám pocit, že sa od neho stále učím.

Evan Parker bez kompromisov

Ďakujem za životnú lekciu jazzu, ktorú som práve od teba dostal. Pôvodne som mal množstvo otázok – tvoja hudba ma však naplnila natoľko, že sa už nevládzem pýtať. Ale predsa: takúto úprimnú, ale aj egoistickú hudbu hrávaš približne štyridsať rokov. Znamená to, že si v živote neurobil žiaden hudobný kompromis?
Asi máš pravdu, moja hudba je úprimná a egoistická. A kompromisy? Vždy sa snažím hrať najlepšie, ako viem. Niekedy sa dostávam do situácie, v ktorej si uvedomujem, že už v nej nechcem byť nikdy znova. Spoznať tie situácie však môžem, len keď ich zažijem. Som preto otvorený prvej skúsenosti s akoukoľvek situáciou. Ak sa mám k nej vracať, musí poskytovať pocit otvorenosti voči nejakému vývoju; ale ak je prvá skúsenosť negatívna, viac sa k nej nevraciam. Ale nikdy nevieš, čo ťa čaká, aj tie najnepravdepodobnejšie kombinácie môžu byť najzaujímavejšie.


Evan Parker [foto: archív]

Týka sa to aj skúsenosti s ľuďmi?
Áno, teda v zmysle, že ak ma niekto pozve na spoločné hranie, tak niekedy nemusím mať chuť hrať s ním ešte raz. Ale zvyčajne pozývam ľudí ja, pretože viem, čo asi dokážu, a som zvedavý, čo ešte vedia zo seba vydať naviac. Tak je to napríklad aj s mladými hudobníkmi, s ktorými tu dnes hrám.

Je to vlastne tvoj návod, ako sa vyhnúť robeniu kompromisov...
(*Smiech.*) Roswell Rudd [*americký avantgardný trombonista*] raz povedal, že „*hranie je stabilným zdrojom potešenia.*" Môj život mi poskytol veľa slobody, možnosť cestovať, stretávať ľudí a bolo to úžasné. Teraz som vo veku, keď môžem uvádzať mladých hudobníkov na scénu, to je teraz moja zodpovednosť. Nehovoriac o tom, že tento klub (Vortex) je na hranie mojej hudby to správne miesto – akusticky, len s nepatrným zosilnením zvuku kontrabasu, nás počuť v celom priestore a tak to mám rád.

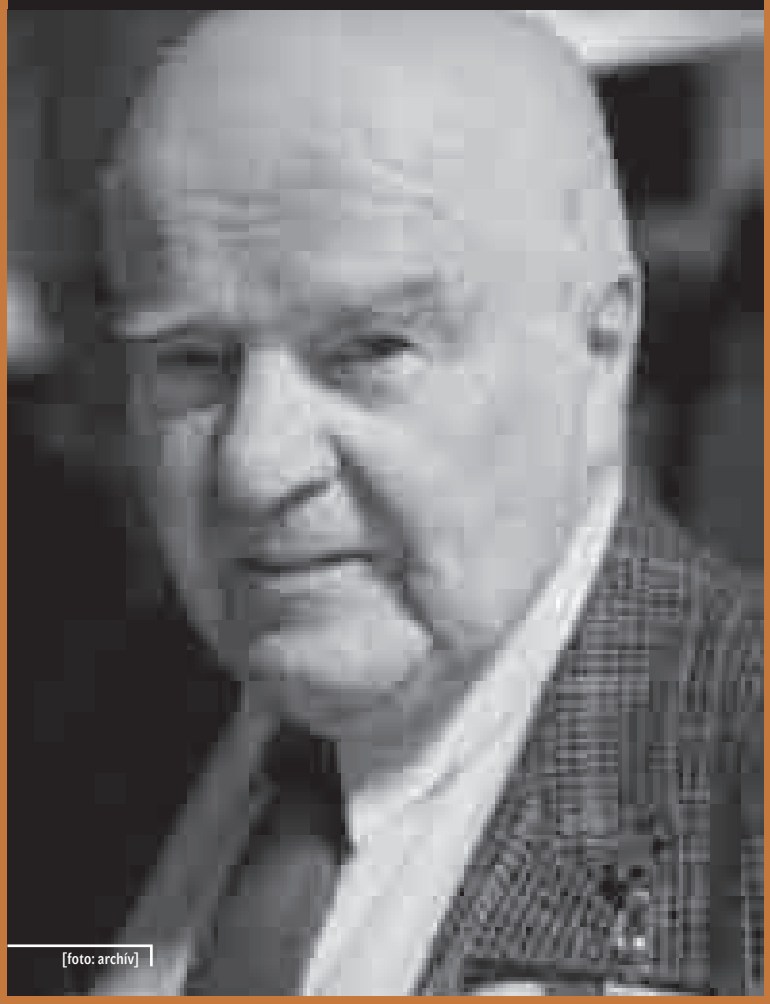
Kam ťa povedú hudobné cesty v najbližších týždňoch?
Bristol, Berlín, Amsterdam, Groningen, Toronto, Minneapolis, Florencia...

Pripravil Gabriel BIANCHI

čo počúva...

Albert Marenčin

spisovateľ



[foto: archív]

4

Akú hudbu mám rád? Podľa mňa je hudba skôr vecou ducha ako ucha – závisí od vrodených sklonov a dispozícií, záľub, vkusu, senzibility, výchovy a sebavýchovy, nehovoriac o životnom prostredí a kultúre toho, čo ju tvorí a vníma. Každá etapa ľudského života, každý vek má svoju náladu či atmosféru, ktorá sa premieta do rytmu a melódie, no niektoré rytmy a melódie sa v nás zakorenia a sprevádzajú nás potom celý život.

Narodil som sa a rané detstvo prežil na dedine, presnejšie za dedinou, na samote, v prostredí, kde na hudbu a spev nebolo času ani pomyslenia, pretože starorodičovský mlyn zamestnával každého člena rodiny od svitu do mrku – a do úmoru. A navyše, nemal som priateľov ani súrodencov, žil som ako jediné dieťa vo svete dospelých.

Mojím prvým hudobným zážitkom boli vianočné koledy spievané pod našimi oknami premrznutými chlapčiskami. Mal som vtedy asi dva roky, ale tie koledy vo mne znejú dodnes. V lete to bola zase cigánska muzika a spev na dedinských zábavách, ktorých vzdialené ozveny k nám doliehali za tichých nedeľných večerov. Neskôr pribudol gramofón toho najstaršieho typu, s kľukou a trúbou, ktorý dostal môj otec ako oneskorený svadobný dar aj s tuctom platní. Boli to samé clivé maďarské „halgatóvy", ktoré sme počúvali so zatajeným dychom, vychutnávajúc ani nie tak melódie (dosť podobné tým našim – ťahavým), ako skôr technický zázrak, ktorý najmä moju babku privádzal zakaždým do úžasu. Rovnaký, ak nie ešte väčší úžas, som zažil i ja sám o pár rokov neskôr, keď ma babka – už ako školáka – vzala do kostola, kde som prvýkrát v živote počul mnohohlasnú hrmavicu organu. V prvej chvíli som sa zľakol – tá hrmavica mi burácala rovno nad hlavou –, no po čase som jej prišiel na chuť. Možno preto, lebo organista chvíľami preludoval variácie na ľudové piesne, ktoré som už poznal zo školy.

Takéto boli začiatky môjho „hudobného života", do ktorého som vstúpil bez akejkoľvek prípravy a bez školenia ho vlastne prežívam dodnes. Jedného dňa, už ako gymnazista, som počul svojho ujca hrať na tárogató. Boli to len nesmelé pokusy o vylúdenie melódie, no aj tak ma jeho zamatový zvuk očaril a bol by som si na ňom tiež rád zahral, avšak ujco si ho úzkostlivo strážil. A tak som sa po čase pokúšal hrať aspoň na fúkacej harmonike v nádeji, že svojou hrou raz očarím svoje spolužiačky. No nedospel som nikdy tak ďaleko, že by som si bol trúfal hrať aj pre iné ucho ako pre svoje vlastné.

Melódie a rytmy mojich prvých hudobných zážitkov ma poznamenali na celý život. Tanečný rytmus, najmä polky, valčíka a tanga, a clivé melódie na sentimentálne verše, ktoré som si neskôr vyradíroval z pamäti, hoci z môjho dnešného pohľadu mali svoje čaro nechceného, utvárali moju hudobnú senzibilitu a vytvorili vo mne akési rytmicko-melodické archetypy, ktoré potom určovali škálu mojich hudobných záľub. Ani v neskorších rokoch, ako gymnazista v Prešove a bratislavský vysokoškolák (to už bola vojna, fašizmus a Slovenský štát), som túto hranicu, čiže „svoj tieň" neprekročil: mal som rád a v duchu si pospevoval melódie **Gejzu Dusíka** aj staršie slovenské tangá a zo vzdoru české pesničky *Silnice šedivá*, *Cikánko, ty krásna*, *Škoda lásky*, **Ježkove** pesničky v interpretácii **Voskovca** a **Wericha**, aj sovietske revolučné piesne **Izáka Dunajevského**, ktoré mi dodnes znejú v ušiach.

Albert Marenčin (1922) – spisovateľ, scenárista, dramaturg, výtvarník, kritik a prekladateľ, pracoval v rokoch 1949–1972 v Československom štátnom filme. Po prepustení z politických dôvodov mal zákaz publikovať a do roku 1987 pracoval v SNG. Je autorom próz s tematikou 2. svetovej vojny (*Predná hliadka*, *Dezertéri alebo ľudský faktor*), esejí (*Nikdy*, *Návraty na Muráň*), filmových scenárov (*Prípad Barnabáš Kos*, *Pieseň o sivom holubovi*) a prekladov z francúzštiny (A. Jarry: *Kráľ Ubu/Skutky a názory doktora Faustrolla*, J. Derrida: *Naučiť sa konečne žiť*). Za propagáciu francúzskej kultúry získal Rytiersky rad za vedu a umenie, Národný rad za zásluhy a Pribinov kríž I. triedy. Je členom patafyzického hnutia v Paríži a surrealistickej skupiny v Československu.

Ale v tom istom čase som prišiel prvý raz do kontaktu aj s „vážnou hudbou", s operou, baletom, so symfonickými skladbami, koncertami... Mojou prvou operou bol **Gounodov** *Faust a Margaréta* s **Arnoldom Flöglom** v role Mefista, prvým baletom *Šeherezáda* **Rimského-Korsakova** a **Borodinove** *Polovecké tance* s nezabudnuteľnou **Mimi Vasilievou** a **Bedřichom Füssegerom**. Prvý koncert som zažil vo vtedajšej „vládnej budove". Opery a koncerty boli v nasledujúcich desaťročiach, v Bratislave i v povojnovom Paríži, pravidelnou súčasťou môjho „kultúrneho života", najmä v posledných desaťročiach, keď z manželkinej iniciatívy chodievame na koncerty pravidelne. Rokmi sa moje hudobné zážitky ustálili na dielach a autoroch, ktorých som si obľúbil a ku ktorým sa rád vraciam – som v rozpakoch, keď sa ich pokúšam zoradiť do nejakej pomyselnej hierarchie. Sú chvíle, keď sa mi žiada **Beethovena** alebo **Musorgského** (prežívať s nimi dramatické vzruchy), inokedy sa mi zacnie po **Čajkovskom** či **Mozartovi**, po melodike **Smetanu**, **Dvořáka** či **Verdiho,** alebo našich ľudových piesní, premietnutých do **Moyzesových** či **Zeljenkových** symfonických skladieb – a sú desiatky a možno stovky melódií, diel a autorov, ktorých by sa mi tu žiadalo spomenúť, pretože sa mi tak či onak vryli do pamäti a do srdca.

Ako filmár som mal do činenia aj s hudbou a hudobníkmi, ktorí robili filmovú hudbu, presnejšie hudbu k filmom, a po rokoch som pochopil ich tvrdenie, že najlepšia filmová hudba je tá, ktorú divák nepočuje – ktorá sa nevtiera, nevnucuje, ale splýva s príbehom, nenápadne ho podporuje a umocňuje dramatické emócie. Aj ako surrealista mám s hudbou svoje skúsenosti: surrealisti totiž podľa vzoru Andrého Bretona hudbu odmietajú, vidia v nej prekážku duchovnej aktivity, ktorá podlamuje bdelosť intelektu a uspáva imagináciu, takže som medzi nimi bielou vranou. Celý svoj tvorivý život som prežil v polygamii s filmom aj surrealizmom a s hudbou všetkého druhu – s ľudovou aj symfonickou, s jazzom aj so šansónmi, s trávnicami aj s Beethovenovou *Deviatou*, s Čajkovského *Patetickou* a **Šostakovičovou** *Leningradskou*, s Musorgského *Kartinkami*, pričom táto „vážna" hudba nevylučuje „ľahkú" – **Beňačková** ani **Gruberová** nezatienia **Edith Piaf**, ani **Šaľjapin** či **Caruso Lipu**, alebo **Brela**... Mám rád hudbu a mám z nej pôžitok a to je asi hlavné kritérium každého umenia.

Pavol Zelenay:

Moje dlhoročné úsilie nebolo márne

P. Zelenay pri preberaní ocenenia [foto: archív]

Krištáľové krídlo *za rok 2007 v kategórii Hudba prevzal v minulom roku skladateľ, aranžér, redaktor a organizátor hudobného života* ***Pavol Zelenay****. Ideu zachovania skvostov raného obdobia (1934–1963) domácej populárnej hudby ako kultúrneho dedičstva realizoval prostredníctvom* Antológie slovenskej populárnej hudby *(Opus, Bonton, Hudobný fond 1991–2007). Viac ako štyri desaťročia systematickej práce zhromažďovania zvukových, notových a obrazových materiálov, vyústilo do projektu ojedinelého nielen na domácej scéne, ale aj v širšom európskom meradle.*

Vďaka vášmu projektu sa k domácemu poslucháčovi dostali doteraz ťažšie prístupné skvosty slovenskej populárnej hudby – aké boli reakcie a odozvy na spomínaný projekt?

Podľa ohlasu ľudí z môjho okolia môžem s radosťou uviesť, že *Antológia slovenskej populárnej hudby* bola prijatá so záujmom a konštatovaním, že je to užitočný projekt. Viacerí vyslovili želanie, aby som v ňom pokračoval. Som rád, že moje dlhoročné úsilie nebolo márne.

Po desiatich samostatných CD vyšla Antológia aj v podobe kompletu, v blízkom čase sa na pulty dostane vaša publikácia venovaná tejto problematike – pomohlo vám ocenenie *Krištáľového krídla* pri oslovovaní potenciálnych vydavateľov?

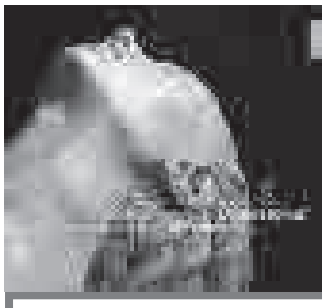
Krištáľové krídlo som prevzal v apríli 2008, ale na knihe *Hudba – tanec – pieseň. Zrod a prvé roky slovenskej modernej populárnej hudby* som pracoval viacero rokov a s vydavateľom som jednal už predtým. Publikácia, ktorú som pripravil v spolupráci s Ladislavom Šoltýsom, vyšla v Hudobnom centre.

Myslíte si, že vás táto cena zviditeľnila v očiach domáceho publika?

Nepochybne áno; mal som pocit, že až na hranicu únosnosti. Mal som česť stáť v rade významných osobností, ktoré dostali ocenenie vo vedeckých a umeleckých kategóriách za práce, o ktorých sa nezaslúžene všeobecne málo hovorí. Celkom iste menej, ako o „celebritách", i keď práve oni by si zaslúžili patriť do tejto, žiaľ, dnes už značne zdehonestovanej spoločenskej kategórie. Keď sa o nich človek dozvedá, vzbudzujú úctu a rešpekt a u mňa aj vnútornú otázku, či to krídlo držím zaslúžene.

(mot)

klasika



Antonín Dvořák: Stabat mater (originálna verzia)
A. Coku, R. Pokupic,
P. Bršlík, M. Butter
B. Engerer, klavír
zbor Accentus, L. Equilbey
Naive 2008/distribúcia DIVYD

S návratmi k originálnym verziám kompozícií akéhokoľvek žánru sa v dnešnej dobe stretávame pomerne často. Svedčí to nielen o „módnosti" trendu, ale tiež o istej povinnosti muzikológov pátrať po prameňoch a porovnávať v praxi zabehané podoby s pôvodnými. Dôkazom toho, že tento trend neobišiel ani dvořákovský výskum, je čerstvá CD nahrávka jeho *Stabat mater*.

Skladba, ktorá sa v mohutnej symfonicko-vokálnej forme objavuje na koncertných pódiách nezriedka, vynorila sa teraz vo svojej prapôvodnej verzii ako rekonštrukcia výpovede určenej vokálnemu kvartetu, komornému zboru a klavíru. Antonín Dvořák ju skomponoval v roku 1876 ako reakciu na smrť svojej dcéry Josefy. Po skone svojich dvoch ďalších detí, Ruženy a Otakara (v priebehu necelého mesiaca v lete roku 1877), sa už bezdetný 36-ročný skladateľ vrátil k dielu a do existujúceho manuskriptu vpísal orchestráciu. Nie je známe, či bola počas jeho života klavírna verzia vôbec predvedená alebo publikovaná. O jej obnovu sa zaslúžil mladý český skladateľ a muzikológ Miroslav Srnka a vyšla v Edícii Bärenreiter Praha. Nahrávka sa zrodila v júli 2007 v parížskom Cité de la musique.

Kto má zafixovanú Dvořákovu *Stabat mater* v orchestrálnej verzii, toho prekvapí predovšetkým intímnosť a emocionálna hĺbka kompozície. Už pomerne rozsiahla, vyše trojminútová klavírna introdukcia, zrkadliaca trúchlivé duševné rozpoloženie autora, pripravuje poslucháča na komornú, transparentnú a cituplnú atmosféru tejto verzie. Vstup zboru sa tiež odvíja od lyricko-introvertnej hladiny a postupne naberá na intenzite v dynamike a sýtosti farieb. Poetika pôvodnej podoby diela má bližšie k piesňovej, prípadne barokovo-kantátovej forme, než k oratoriálno-opernému pátosu. Klavírny part je poňatý pomerne nekomplikovane a delikátne, ale na miestach, kde hudobná a textová myšlienka graduje, dokáže znieť úderne a hutne. Je pochopiteľné, že absencia orchestrálneho farbiva určuje odlišné vyžarovanie a do istej miery koriguje tempá, dynamiku a frázovanie.

Interpretačne a z hľadiska zvukovo-technickej realizácie je nahrávka veľmi vyvážená a kvalitne obsadená. Klaviristka Brigitte Engerer (spolupracovala s Karajanom, Barenboimom, Mehtom a ď.) hrá s technickým nadhľadom a orchestrálny part supluje so zreteľnou výrazovou kreativitou. Zbor Accentus, pozostávajúci z 32 profesionálnych spevákov, je veľmi kultivovane a dynamicky tieňovane spievajúcim telesom, ktorého sila tónu je adaptovaná na komornú alternatívu tohto diela. Sólistické kvarteto je vybrané s ohľadom na príbuznú vokálnu estetiku účinkujúcich, takže zväčša ladí timbrovo, objemom hlasov a komorným poňatím spevu. Američanka Alexandra Coku má síce vo výške trocha väčšie vibrato, inak je však kultivovaná a intonačne presná. Lyrický mezzosoprán Chorvátky Renaty Pokupicovej ťaží zo skúseností v barokovej hudbe a svoj part interpretuje farebne vyvážene a technicky precízne. Slovenský tenorista Pavol Bršlík vnáša do tenorového partu príjemnú farbu, plastické frázovanie a bohatú dynamickú škálu. Sýty, jadrný, ale vždy mäkký basbarytón Rakúšana Markusa Buttera je rovnako kvalitným pilierom obsadenia. Za komplexným vyznením tohto netradičného projektu stojí francúzska dirigentka Laurence Equilbey, ktorá dodáva partitúre nielen zodpovedajúce zvukové, tempové a výrazové proporcie, ale hlavne prenáša na poslucháča vnútorný obsah a posolstvo skladby.

Pavel UNGER

Ligeti: Lux aeterna
Heppener: Im Gestein
Cappella Amsterdam,
musikFabrik
Daniel Reuss, dirigent,
Susanne van Els, viola
Harmonia Mundi 2008/
distribúcia DIVYD

Už je to dávno, čo Györgya Ligetiho vydávala na zvukových nosičoch takmer výhradne firma Wergo, orientovaná hlavne na hudbu európskej povojnovej avantgardy. Po autorovi, ktorého hudbu použil Stanley Kubrick vo viacerých svojich filmoch, no predovšetkým vo *Vesmírnej odysei*, stále častejšie siahajú aj nahrávacie spoločnosti so širším edičným plánom. Ligetiho meno sa časom stalo komerčne zaujímavým emblémom. Potvrdzuje to aj nedávno vydané CD z produkcie firmy Harmonia Mundi. *Lux aeterna*, názov jednej zo štyroch Ligetiho kompozícií použitých v slávnom filme, je na obale vytlačený najväčšími písmenami; snáď preto, aby u kupujúceho vznikla „správna" asociácia. V skutočnosti je však CD skôr projektom predstavujúcim vokálne teleso Cappella Amsterdam. Okrem zboru tu dostala príležitosť aj violistka Susanne van Els v prvých troch častiach Ligetiho *Sonáty pre sólovú violu* (1991–1994), ktoré obklopujú a predeľujú záznamy Ligetiho vokálnych kompozícií. Interpretka, ktorá toto nesmierne náročné dielo uviedla v Holandsku premiérovo, síce solídne zvládla jeho technické úskalia (hoci zvyšné tri časti sú ešte extrémnejšie v technických nárokoch) a jej taliansky nástroj z roku 1745 pekne znie, no k tomu, aby sa vyrovnala Tabei Zimmermannovej, ktorá dielo premiérovala a nahrala za prítomnosti skladateľa, jej predsa len niečo chýba...

Profilová skladba CD, *Lux aeterna* pre 16-členný zbor a cappella, vznikla roku 1966 ako čisto vokálny dodatok Ligetiho monumentálneho *Requiem*. Je z obdobia, kedy sa skladateľova hustá a komplikovaná polyfónia postupne stáva prehľadnejšou, jednoduchšou, diatonickejšou. *Lux aeterna* je v podstate prípravnou štúdiou k majstrovskému orchestrálnemu dielu *Lontano* a hoci je napísaná pre vokálne hlasy, je myslená inštrumentálne; latinský text je tu „rozpustený" a takmer celkom nezrozumiteľný. Komorný zbor Cappella Amsterdam, ktorý bol založený roku 1970 a má za sebou spoluprácu so súbormi starej aj súčasnej hudby, sa interpretácie tohto diela ujal skvele, s vynikajúcim citom pre farebné a dynamické odtiene. Práve tieto kvality ho robia príťažlivým dodnes, aj keď kompozičné postupy vychádzajúce z pozícií avantgardy 60. rokov, už nie sú aktuálne.

Z iného obdobia pochádzajú *Tri fantázie podľa Hölderlina*. Ligeti ich napísal pre Zbor Švédskeho rozhlasu roku 1982, teda po odznení štvorročnej skladateľskej odmlky, počas ktorej revidoval svoju estetiku. Zhudobnené fragmenty troch básní romantického básnika odrážajú pocity, ktoré vtedy Ligeti osobne prežíval – začiatok „jesene života" a zároveň rozpad avantgardného hnutia, ktorého bol členom. Recesistické výstrelky vokálno-inštrumentálnych *Aventures* a *Nouvelles Aventures* zo 60. rokov sú minulosťou (hoci ani tu sa Ligeti nezrieka zmyslu pre humor), text je zrozumiteľnejší, hudobná štruktúra kompaktnejšia. Cappella Amsterdam pod vedením Daniela Reussa interpretuje *Tri fantázie* vynikajúco. Skvele stvárňuje výrazové kontrasty, zdôrazňujúc kľúčové slová (*Sonnenschein, Schatten, kalt, im Winde...*), v expresívnych pasážach aj pokojnejších zvukových plochách tu možno obdivovať Ligetiho fantastické harmonické štruktúry.

CD ešte ponúka premiérový záznam šiestich skladieb pre zbor a komorný ansámbel *Im Gestein* holandského autora, Ligetiho generačného súpútnika, Roberta Heppenera. Dielo, napísané roku 1992 na nemecké texty básnika rumunského pôvodu Paula Celana, je hudobným ekvivalentom dômyselných hier, ktoré básnik podnikol v oblasti jazyka. Skamenelé či zasnežené a pusté krajinky evokované textom aj hudbou našli v holandskom zbore a súbore musikFabrik ideálnych tlmočníkov. Celkom poslednou stopou CD je *Libera me, Domine* zo spevov zádušnej omše z gregoriánskeho repertoáru. Myslím, že tak ako tri časti *Violovej sonáty*, by pokojne mohla patriť aj na iný album... Nič to však nemení na tom, že po tomto CD sa – vďaka *Lux aeterna* a *Trom fantáziám* – naozaj oplatí siahnuť.

Robert KOLÁŘ

Slovenské historické organy 5
Organ v evanjelickom a. v. kostole na Myjave
Ján Vladimír Michalko
Diskant 2008

Vydavateľstvo Diskant nedávno predstavilo nový prírastok vo svojom katalógu klasickej hudby v edícii Slovenské historické organy. Ide o piaty titul v rámci tejto edície a Ján Vladimír Michalko na ňom predstavuje organ evanjelického a. v. kostola na Myjave. Organ myjavského chrámu pochádza z roku 1870 z dielne Martina Šaška. Má dva manuály na mechanickej traktúre a 25 registrov. V dispozícii sa nachádza niekoľko zaujímavých hlasov, napr. Viola di gamba 8′ so zinkovými korpusmi píšťal, nohami z organového kovu a bočnými bradami s drevenými intonačnými valčekmi.

Zo skladieb celého spektra období, regiónov i úrovní kompozičného spracovania, ktoré môžeme sledovať na nahrávkach edície, znejú v úvode tohto CD tri diela Adolfa Friedricha Hesseho (1809–1863). Jeho tvorba zreteľne prepája nemecké a francúzske organové umenie 18. a 19. storočia. Cez svojho žiaka N. J. Lemmensa, učiteľa Ch. M. Widora a A. Guilmanta, výrazne zasiahol do vývoja francúzskej organovej hry. Hesseho organové diela tvoria predovšetkým spracovania duchovných a svetských melódií, fúgy, fugety a koncertné skladby (fantázie, *Variácie a toccata As dur*). A práve *Variáciami*, avšak *A dur op. 47* nahrávka začína. Je to rozsiahla, v Michalkovej interpretácii takmer dvanásťminútová skladba, pozostávajúca z kratšej introdukcie, témy a samotných variácií. Ambivalenciu nemecko-francúzskeho štýlu zvýrazňuje nielen Michalkova interpretácia, ale v podobných štýlových intenciách vyniká aj zvukovosť slovenského historického nástroja s technickými prvkami nemeckého organárstva a zvukovou farebnosťou diel našich staviteľov. Nasledujúce skladby od tohto autora, *Fantasia op. 58 No. 2* a *Larghetto*, sú skôr menšieho rozsahu. Obsahovo sú však nesporne zaujímavé a prinášajú želaný dramaturgický kontrast.

Program nosiča dotvára *Sonata IV in D dur* benediktína Franza Xavera Schnizera (1740–1785). Jej autor bol po kňazskej vysviacke ordinovaný aj za organistu a hral na posvätení svetoznámeho nástroja od K. J. Rieppa v rakúskom kláštore Ottobeuren. Veľkou mierou prispel k tamojšiemu pestovaniu figurálnej hudby. Doboví odborníci ho považovali za jedného z najlepších organistov a F. Lipowsky v *Bavorskom hudobnom slovníku* z roku 1811 ho prirovnal k J. Haydnovi. Sonáta je z cyklu šiestich sonát vydaných v Augsburgu roku 1773. Podľa talianskeho vzoru majú sonáty tri časti. Prvá a tretia sú rýchle a strednú tvorí menuet s triom alebo pomalá hudba. Michalkov interpretačný prejav je tu skôr introvertný, akoby kontrolovaný, avšak s prehľadom kontúrujúci línie Schnizerovej hudby, hoci s obmedzenejšími farebnými možnosťami než v prípade Rieppovho nástroja.

Poslednými skladbami nahrávky sú dve sonáty z cyklu *Quinta Raccolta di Sonate op. 22*, a to *Elevation* a *Offertorium* od talianskeho organistu Giovanniho Morandiho (1777–1856). *Sonata prima* predstavuje najviac používaný dvojdielny typ pozostávajúci z pomalého patetického úvodu a vzletného *Allegra*, ktoré spracováva dve témy. Interpret podáva hudbu štýlovo čisto, v poetickom, taliansky vokálnom duchu. Jednoduchá jasnosť a vzletnosť, to sú slová, ktoré azda najlepšie dokážu priblížiť dojem z jej počúvania.

Všetky tieto u nás málo známe skladby určite stoja za vypočutie. Ide o zaujímavé a inšpirujúce CD, ktoré prináša „exotickú" hudbu v kvalitnej interpretácii.

Mário SEDLÁR

Martinů
Sinfonietta La Jolla
Toccata e Due Canzoni
Concerto Grosso
Pražský komorní orchestr,
Ondřej Kukal
Josef Hála, Petr Jiříkovský, klavír
Supraphon 2008

Treba uznať, že Nadácia Bohuslava Martinů si svoju úlohu plní zodpovedne; venuje sa kritickej edičnej činnosti, finančne podporuje nahrávanie a koncerty z diel tohto skladateľa. CD z produkcie Supraphonu je panoramatickým pohľadom na neoklasicistické obdobie Martinů. Práve toto môže podľa mňa predstavovať aj istý dramaturgický nedostatok. V mnohých ohľadoch príbuzný hudobný materiál *Sinfonietty La Jolla* a slávneho neobarokového *Concerta Grossa* oddeľuje *Toccata e Due Canzoni*. Viem si predstaviť, že miesto *Sinfonietty La Jolla* mohla pokojne zaujať *Sinfonietta Giocosa,* taktiež plná nádherných hudobných momentov. *La Jolla* však akoby bola „nedostatkovým tovarom". Jej azda jediná dostupná nahrávka pochádza spoza Lamanšského kanála od Bournemouth Sinfonietta pod vedením Tamása Vásáryho. Tá je „bublajúca" a zvukovo hutná.

Neoklasicistický Martinů v podaní Pražského komorného orchestra je však celkom iný. *Sinfonietta La Jolla* hýri farbami, je radostná, iskrivá a priezračná. Priezračnosť je vlastne charakteristická pre celú nahrávku. Koncertný majster Ondřej Kukal a jeho ansámbel tu uplatnili bohaté skúsenosti z interpretácie staršej hudby. Výsledkom je výrazovo skôr úspornejšia interpretácia, vyznačujúca sa sviežosťou. Problémom je však miestami rytmika. Hneď v prvej časti *La Jolly* (*Poco allegro*) sa mohli klavirista a trubkár viac zosúladiť s pulzom orchestra; dá sa tu postrehnúť menšie oneskorenie. Žeby daň za hru bez dirigenta? V prípade trúbky sa navyše vyskytujú aj mierne intonačné nezrovnalosti. Kontemplatívna druhá časť *Largo. Andante moderato* je trocha rozvláčna, nie však zbytočne sentimentálna. Časť s pizzicato kontrabasmi vzdialene pripomína Dvořákovo *Nokturno H dur op. 40*. Klavír je tu spočiatku hlavným nositeľom jednoduchej až detsky naivnej melódie. Josef Hála ju podáva zo začiatku takmer bez výrazu, iba ako jednoduchú, ničím nezaťaženú líniu, ktorú postupne výrazovo aj dynamicky obohacuje. Musím uznať, že je to efektné. Výmeny krátkych rytmických modelov medzi drevami a sláčikmi v záverečnom *Allegre* sa dejú bezproblémovo a presne.

Toccata e Due Canzoni je charakterovo celkom odlišným dielom. Mimoriadne vydarená *Toccata* padla Pražanom ako uliata. Pôsobivo reprodukované vivaldiovské názvuky, opäť spoľahlivá pulzácia a pregnantnosť výrazu... *Canzonám* rovnako nie je čo vyčítať; sú presvedčivo dynamicky aj výrazovo vymodelované a plné farieb. Ukazuje sa, že Pražský komorný orchester je nielen spoľahlivým interpretom „klasiky", ale aj tvorby, ktorá tento odkaz zúročuje a pretvára.

To počuť aj v interpretácii jedného z kľúčových diel Bohuslava Martinů. *Concerto Grosso* tu nesie náboj presvedčivosti, aj keď uzemnený trocha ťažkopádnym frázovaním. Možno by sa oplatilo prekročiť *Allegro ma non troppo* prvej časti aj za cenu nerešpektovania pôvodného tempového označenia. *Adagio* môže spočiatku nudiť, no v momente, keď sa ozvú vysoké sláčiky, ku ktorým sa pridajú dychy, vzniká stav maximálneho vypätia. Záverečné *Allegretto* je najpôsobivejšie; elasticky pulzuje a iskrí, no dalo by sa zahrať aj bez občasného „zahmlievania" pedálom v klavírnom parte. Zvuk orchestrálneho tutti a dvoch klavírov (Josef Hála, Petr Jiříkovský) sa v hlasných miestach zlieval a to mi prekážalo azda najviac.

Na záver snáď ešte treba upozorniť, že ani zďaleka nejde o „čerstvé" nahrávky. Reedícia nahrávok z produkcie Pantonu však bola dobrou voľbou. Ide totiž o vydarené a kompetentné interpretácie.

Alexander PLATZNER

Works for Cello and Piano
Martinů: Sonata No. 3, Variations on a Slovak Folk Song
Eben: Suita balladica
Sluka: Sonata
Tomáš Jamník, violončelo
Ivo Kahánek, klavír
Supraphon 2008

Kombinácia vydarenej dramaturgie, technickej dokonalosti a kvalitnej interpretácie je ideálom, ktorý sa nenapĺňa vždy ľahko. Po veľmi dobre prijatom debute (Martinů, Janáček, Kabeláč; Supraphon 2007) prichádzajú mladí českí inštrumentalisti Tomáš Jamník a Ivo Kahánek s ďalšou nahrávkou, ktorá v plnej miere spĺňa všetky tri kritériá. Tentokrát sa Martinů zo spoločnosti Janáčka a Kabeláča na debutovej nahrávke presúva ku svojim o takmer štyri desiatky rokov mladším kolegom Petrovi Ebenovi a Lubošovi Slukovi.

Spoločným menovateľom všetkých skladieb na tomto CD je inšpirácia folklórom. Vznikli v 50. rokoch približne v rovnakom čase a charakterovo sú si navzájom veľmi blízke.

Sonáte č. 3 pre violončelo a klavír od Martinů svedčí umiernená a pokorná interpretácia; presne taká, akú ponúkajú Jamník a Kahánek. Zo skladby vyžaruje úprimná, veľmi osobná intimita. Nie je „len" zahratá; je mäkká a hrejivá, poslucháčovi sa doslova prihovára. Tanečné pasáže sú podané bezproblémovo. Dokonalá intonácia violončelistu a jeho živá komunikácia s klaviristom sú samozrejmosťou nielen tu, ale aj v celej nahrávke. Drobnú výčitku mám len k úvodu druhej časti (*Andante*), kde by podľa môjho názoru bolo logickejšie pizzicata netlmiť a nechať ich naplno preznieť do vyhasínajúceho zvuku klavíra. To je však skôr vec vkusu, nie interpretačný nedostatok. *Sonátu č. 3*, poslednú zo skladateľových violončelových sonát, je radosť počúvať. Aj napriek jednoduchosti svojho jazyka a riedkosti faktúry nestráca ťah a nenudí. Dvadsaťtriročný Jamník veľmi prezieravo stavia na úprimnosť výrazu, čoho dôsledkom je aj tlmenejší tón jeho violončela, a dokazuje, že na tomto nástroji sa dá hrať aj triezvo, neromanticky. Kto by čakal „veľký tón", bude pravdepodobne sklamaný.

Je obdivuhodné, akých ohromných dynamických kontrastov sú Jamník a Kahánek schopní. Klavirista aj v najtichších pasážach bez zaváhania produkuje tóny, ktoré sú výrazovo konkrétne. Problémom však môžu byť občasné „hluché" miesta, kde „chlácholivý" tón violončela v spojení s extrémne tichou dynamikou môže mať za následok ochabnutie pozornosti poslucháča. To je prípad záveru druhej časti Ebenovej Suity balladiky (Quasi mazurka) a čiastočne aj nasledujúcej časti nazvanej Elegia. Ešte zreteľnejšie sa to prejavuje v pomalom dieli druhej časti Slukovej Sonáty. Tá má na poslucháča doslova sedatívne účinky. Ebenova *Suita balladica* je však vďaka svojej kontrastnosti vydarená a – tak ako všetky skladby na tomto CD – interpretovaná úprimne a bez zbytočného pátosu.

Sonáta pre violončelo a klavír Luboša Sluku má neopakovateľnú atmosféru a v podaní Jamníka a Kahánka vyznieva veľmi plasticky, po dynamickej i výrazovej stránke. Ivo Kahánek sa aj tu prejavil ako ohľaduplný spoluhráč, ktorý si s prehľadom poradil s technicky náročným partom. Výnimkou v tomto zmysle nie sú ani záverečné *Variácie na slovenskú ľudovú pieseň* Bohuslava Martinů. Tu mi prekážalo frázovanie violončela vo vstupnej téme, ktoré pôsobí trocha strojene a ťažkopádne. To však nič nemení na skutočnosti, že mi pri počúvaní tohto CD čas plynul naozaj rýchlo a bol naplnený príjemným zážitkom z poctivej interpretácie.

Alexander PLATZNER

Najkrajšie z operiet
Symfonický orchester Slovenského rozhlasu
Zdeněk Macháček, dirigent
sólisti Opery SND
Slovak Radio Records 2008

Takmer súbežne s knihou, venovanou dirigentovi Zdeňkovi Macháčkovi, *Muž za (dirigentským) pultom* vyšlo vo vydavateľstve Slovenského rozhlasu CD s operetnými melódiami pod názvom *Najkrajšie z operiet*. Symfonický orchester SRo pod Macháčkovým vedením na ňom sprevádza našich popredných operných sólistov. Máloktorý jubilant sa dočká podobnej pocty pri plnej duševnej a fyzickej sile vo svojej osemdesiatke... Skromný booklet uvádza len Macháčkovo krátke zamyslenie, názvy piesní či mená interpretov 22 piesní a árií z operiet J. Straussa, K. Millöckera, F. Hervého, F. Lehára, E. Kálmána, O. Nedbala a G. Dusíka. Vyše 79 minút hudby určite „spríjemní chvíle pri sieste" (ako spomína v úvode Z. Macháček) tým, ktorí majú tento žáner radi. Tým skôr, že CD je ukážkovo realizované po stránke hudobno-režijnej (I. Burlas, M. Krajči) aj zvukovo-technickej (V. Frkal, P. Hanzel). Bohatý, plastický zvuk symfonického telesa modeluje Z. Macháček v duchu výrazovej estetiky operety, s romantickými „zádržami" orchestrálneho prúdu, s rytmickým aj dynamickým vlnením. SOSR predvádza svoj temperament (čardášové piesne a duetá), ale vie opojiť aj sladkým, zamatovým legatom vo valčíkových melódiách. V orchestrálnych predohrách i v citlivom sprievode jednotlivých sólistov cítiť dirigentovu empatiu ku spevákom, ale aj mladistvú osobnosť nabitú neuveriteľnou emocionalitou. Z. Macháček dostal na nahrávanie (čo je v dnešných časoch skutočne zriedkavosť) nielen početný symfonický orchester, ale aj zostavu vynikajúcich speváckov, aká sa na operetných javiskách vyskytuje iba výnimočne. Až na ojedinelé výnimky sú to bývalí či súčasní sólisti Opery SND:

DIVYD

Novinky ECM Records

Alfred Schnittke, Alexander Raskatov
Symphony No. 9 / Nunc dimittis
Elena Vassilieva, The Hilliard Ensemble,
Dresdner Philharmonie,
Dennis Russell Davies

Arvo Pärt
In Principio
Estonian Philharmonic Chamber Choir,
Estonian National Symphony Orchestra,
Tõnu Kaljuste

Eleni Karaindrou
Dust of Time (Music for the film by Theo Angelopoulos)
Sergiu Nastasa, Renato Ripo, Maria Bildea, Vangelis Christopoulos, Spyros Kazianis, Antonis Lagos, Dinos Hadjiiordanou, Eleni Karaindrou, Natalia Michailidou, Camerata - Friends of Music Orchestra,
Hellenic Radio Television Orchestra
Alexandros Myrat

Keith Jarrett/Gary Peacock/ Jack DeJohnette
Yesterdays

DIVYD s.r.o.
Klobučnícka 2, 811 02 Bratislava, 02/54433888

divyd@divyd.sk

J. Fogašová, M. Fabiánová, E. Šeniglová, S. Sklovská, M. Dvorský a ďalší. Operetné melódie sú im zjavne interpretačným potešením a spievajú ich vskutku majstrovsky. Platí to zvlášť o O. Kleinovi, ktorý sa vo valčíkovej árii *Áno, všetko sa dá* zo Straussovho *Cigánskeho baróna* zaskvel brilantným vysokým *C*. J. Fogašová otvára rad vydarených speváckych čísel Dusíkovou *Piesňou môjho srdca*. Eva Šeniglová, ktorá žije operetou aj mimo javiska, najviac zažiarila v tzv. *Švips polke* zo Straussovej *Noci v Benátkach* (vrátane imitovaného smiechu prechádzajúceho do spevu). Je to pravá dáma subretného odboru. Mimoriadne vkusne spieva Monika Fabiánová (napr. v duete s O. Kleinom alebo s barytonistom D. Jarjabkom). Spevák-poslanec Jarjabek je v prípade tohto CD nielen šarmantným spevákom, ale zrejme aj iniciátorom a hýbateľom celého projektu; nielen z úcty k pomaly sa vytrácajúcej operetnej hudbe, ale aj k dirigentovi Z. Macháčkovi. Jemná, distingvovaná sopranistka M. Eliášová s Jarjabkom nahrala azda najkrajšiu melódiu slovenskej operety, dueto *Tá modrá ruža*. S. Sklovská, ktorá sa pohybuje v muzikálovej či populárnej sfére, si pri interpretácii ako jediná dovolila použiť spevácky drsnejšie hrudné tóny, čím zaviedla charakter CD do aktuálnejšej roviny.

Sympatické je, že operetné melódie sú až na jednu výnimku v prijateľnom slovenskom preklade. Škoda len, že CD bolo uvádzané takmer utajene – na pôde Slovenského rozhlasu – a že ho nevídať v predajniach zvukových nosičov. Takto asi málokomu spríjemní „poludňajšiu siestu pri šálke voňavej kávy". Alebo sa to časom zmení?

Terézia URSÍNYOVÁ

Elīna Garanča: Bel Canto
operné árie Belliniho, Donizettiho a Rossiniho
Elīna Garanča, Filarmonica del Teatro Comunale di Bologna, Roberto Abbado
DEUTSCHE GRAMMOPHON
2009

Johannes Brahms:
Koncert pre husle a orchester D dur, op. 77,
Dvojkoncert pre husle, violončelo a orchester a mol, op. 102
Vadim Repin, Truls Mørk, Gewandhausorchester Leipzig, Riccardo Chailly
DEUTSCHE GRAMMOPHON
2009

MUSIC FORUM
Palackého 2, 811 02 Bratislava
tel.: 02/5443 0998
otváracie hodiny:
Pondelok-Piatok:
10:00-13:00, 14:00-18:00,
Sobota: 09:00-13:00

jazz

AMC Trio & Ulf Wakenius
Soul Of The Mountain
Hevhetia 2008

Je možno prekvapujúce, že kapela, ktorá na slovenskej jazzovej scéne stabilne funguje od roku 1993, vydala svoje prvé CD až roku 2006. Ak sa však prešovské AMC Trio rozhodlo počkať, aby ponúklo vyzretý produkt namiesto „rýchlokvaseného polotovaru", aké sa občas na našom trhu objavia, malo toto čakanie svoj význam.

Dva roky po albume *Thor-Iza*, pomenovanom podľa starého názvu rieky Torysy, vydalo trio svoj druhý album, tentoraz nazvaný „internacionálne" *Soul Of The Mountain*. V tomto prípade vlastne už nemožno hovoriť o triu, ale o kvartete, keďže na albume spolupracoval zaujímavý hosť, gitarista Ulf Wakenius. Švédskeho virtuóza, ktorý od konca 80. rokov patrí v odbore jazzovej gitary k európskej špičke, netreba predstavovať. S AMC Triom účinkoval na Bratislavských jazzových dňoch 2007 a na ďalších pódiách na Slovensku aj v okolitých krajinách. Repertoár tria – na albume sú prezentované pôvodné kompozície jeho členov – mal teda dokonale zažitý a na nahrávke pôsobí dojmom vynikajúcej zohratosti so zvyšnými tromi hudobníkmi. Wakenius do hudby AMC Tria vniesol živý virtuózny prvok, ktorý mi pri počúvaní predchádzajúceho albumu – nahraného v klasickej triovej zostave – trochu chýbal, no na druhej strane zasa príliš nepopúšťa uzdu svojmu sklonu k sólistickej exhibícii. Práve vďaka tomu je hudba *Soul Of The Mountain* vyrovnanou a príjemne plynúcou.

Druhý moment, ktorý robí atmosféru tohto albumu príjemnou, je jeho hudobný materiál. Jednotlivé témy sú veľmi melodické, ľahko zapamätateľné; miestami s popovým nádychom, inokedy sú v nich – inteligentne a nevtieravo – zašifrované folklórne intonácie. Aj improvizácie, ktoré z nich vychádzajú, plynú prirodzene a melodicky, avšak bez toho, aby výsledok skĺzol do roviny lacnej „lúbivosti" či sentimentality. Úvodná skladba *Because Of Your Sad Eyes* akoby v sebe spájala všetky tieto prvky a svojím rytmom, tempom a výrazom tvorí mostík medzi temperamentnejšími skladbami postavenými na výrazných rytmických modeloch (*Thor-Iza* prítomná aj na prvom albume, *Soul Of The Mountain*, sedemosminová *Different Inside*, záverečná *Long Winter* takisto známa z prvého albumu) a pomalými baladickými číslami, napr. *Please Don't Explain* s „bachovskou" basovou linkou či romantická *She's So Beautiful*.

Štvorica hudobníkov – Peter Adamkovič, Martin Marinčák, Stanislav Cvanciger a Ulf Wakenius – odviedla pri nahrávaní v štúdiu Tokarnia v poľskom Nieporete kus dobrej práce. Ak mi na albume *Soul Of The Mountain* niečo prekáža, tak je to zvuk, v ktorom akoby boli potlačené vyššie frekvencie, čo má za následok mierne plochý zvuk bicích nástrojov aj Wakeniusovej gitary. Pri prehrávačoch vybavených grafickým ekvalizérom to však vôbec nemusí byť problém...

Ostáva teda vyjadriť potešenie nad tým, že jazzu sa dobre darí aj na východnom Slovensku a tešiť sa na to, akého hosťa si AMC Trio pozve na nahrávanie svojho tretieho albumu.

Robert KOLÁŘ

kam / kedy

Bratislava

Opera a Balet SND

nová budova
Ut 3.03. Puccini: Tosca
St 4.03. Radačovský: Warhol
Št 5.03. Musorgskij: Boris Godunov
Ut 10.03. Puccini: Turandot
Ut 17.03. Puccini: Madama Butterfly
Št 19.03. Puccini: Turandot
So 21.03. KY-TIME / Pocta Jiřímu Kyliánovi
Pi 27.03. Smetana: Predaná nevesta – premiéra
So 28.03. Smetana: Predaná nevesta
Ut 31.03. Puccini: Tosca

historická budova
Ut 3.03. Frešo, Holováč: Narodil sa chrobáčik
St 4.03. Bizet: Carmen
Pi 6.03. Lehár: Veselá vdova
So 7.03. Frešo, Holováč: Narodil sa chrobáčik
Št 12.03. Bizet: Carmen
So 14.03. Čajkovskij: Eugen Onegin
Pi 20.03. Frešo, Holováč: Narodil sa chrobáčik
So 21.03. Donizetti: Dcéra pluku
Ut 24.03. Verdi: Nabucco
Pi 27.03. Patejdl, Vaculík: Snehulienka a sedem pretekárov

Slovenská filharmónia

Ut 3.03.
Malá sála SF, 19.00 h
H. J. Kwun, husle
S. Park, klavír
Saint-Saëns, Fauré, Waxman
St 4.03.
Symfonický orchester VŠMU, M. Štryncl
Š. Peter, klavír
Haydn, Mozart, Beethoven
Št 5.03. – Pi 6.03.
SF, A. Talmon
SFZ, B. Juhaňáková
B. Ferancová, soprán
T. Babjaková-Kružliaková, mezzosoprán
O. Klein, tenor
P. Mikuláš, bas
Haydn, Rossini
Ut 10.03.
Malá sála SF, 19.00 h
Škampovo kvarteto
Haydn, Martinů, Schubert
Št 12.03. – Pi 13.03.
SF, E. Villaume
Beethoven, Méhul
Ut 17.03.
Malá sála SF, 19.00 h
Musica aeterna, P. Zajíček
M. Masaryková, soprán
Večer barokových árií
Tůma, Benda, Richter, Geminiani, Vivaldi
Št 19.03. – Pi 20.03.
SF, L. Svárovský
E. Leichner, klavír
Suk, Martinů, Rachmaninov
(v rámci koncertu 19.03. odovzdávanie ocenenia Zlatá nota Slovenskej sporiteľne 2008 najlepším mladým umelcom)
Ne 22.03.
Malá sála SF, 16.00 h
SKO Bohdana Warchala, E. Danel
V. Šimčisko, husle
Elgar, Bach, Haydn
Ut 24. 03.
Malá sála SF, 19.00 h
S. Veis, violončelo
Q. Wu, klavír
Locatelli, Schumann, Chopin
A. Tyniec, husle
G. Boeters, klavír
Brahms, Milstein, Lutoslawski, Ravel
Št 26.03.
SF, L. Svárovský
SFZ, B. Juhaňáková
N. Sugawa, altový saxofón
A. Kohútková, soprán
E. Garajová, alt
Ľ. Ludha, tenor
G. Beláček, bas
Glazunov, Kato, Beethoven
So 28.03.
Koncertná sieň SF, 16.00 h
SF, L. Svárovský, Suk
Ut 31.03.
Malá sála SF, 19.00 h
Klavírne trio Istropolis
Martinů, Grieg, Šostakovič

Hudobné centrum

Nedeľné matiné v Mirbachovom paláci, 10.30

Ne 1.03.
J. Podhoranský, violončelo
Cello Session s poslucháčmi akadémií v Bratislave a B. Bystrici
Čajkovskij, Haydn, Vivaldi, Kossovits, Goltermann, Pachelbel, Lamb
Ne 8.03.
A. Antalová, harfa
S. Stašková, flauta
K. Kleinová, violončelo
Händel, Hurník, Debussy, Linha, Borodin, Ravel, Granados, Damase
Ne 15.03.
Klavírne duo Ľ. Kojanová – P. Novotný
Hrušovský, Koželuh, Borodin, Brahms, Busoni, Husa, Bodnár
Ne 22.03.
I. Gajan, klavír
Chopin
Ne 29.03.
Fórum mladých talentov
Slovak Tasto duo
I. Trangošová, klavír
M. Matejčík, akordeón
laureáti VIII. International Competition for Accordionists, Lanciano 2008
Zagar, Zeljenka, Novák, Parík, Iršai

Žilina

Štátny komorný orchester Žilina

Št 5.03.
M. Gáborová, T. Vrškový, J. Jánošíková
Dychové septeto Konzervatória v Žiline
D Budiaková, spev
M. Oboňa, trúbka
Moyzes, Messiaen, Bach, Malovec, Musorgskij, Vierne
Št 12.03.
ŠKO, G. Mais
Y. Janke, husle
Händel, Mendelssohn-Bartholdy, Mozart
Št 19.03.
M. Bajuszová, klavír
M. Arendárik, klavír
Schumann, Rachmaninov, Brahms
Št 26.03.
ŠKO, Ch. Pollack
Spevácky zbor mesta Bratislavy, L. Holásek
Haydn
Ne 29.03.
Veľkonočné matiné
M. Podhradská a R. Čanaky

Banská Bystrica

Štátna opera

Ut 3.03. Strauss: Netopier
Pi 13.03. Mascagni: Silvano – premiéra
So 14.03. Mascagni: Silvano
Št 19.03. Cellini: Kapuletovci a Montekovci
So 21.03. Lehár: Giuditta
Ut 24.03. Puccini: Bohéma
Ut 31.03. Stein - Bock - Harnick: Fidlikant na streche

Košice

Štátne divadlo Košice

Ne 1.03. Bázlik: Polepetko
Pi 6.03. Verdi: Maškarný bál
Ut 10.03. Thomas: Charleyho teta
Pi 13.03. Šoth: Giselle – I. premiéra
So 14.03. Šoth: Giselle – II. premiéra
Ne 15.03. Bázlik: Polepetko
Ut 17.03. Svadba podľa Figara(Mozarta)
St 18.03. Svadba podľa Figara(Mozarta)
Pi 20.03. Šoth: Giselle
St 25.03. Puccini: Madama Butterfly
Št 26.03. Kálmán: Čardášová princezná
So 28.03. Kálmán: Čardášová princezná
Po 31.03. Svadba podľa Figara(Mozarta)

Štátna filharmónia Košice

Št 5.03.
ŠfK, J Swoboda
A. Janoška, klarinet
J. Zsapka, gitara
B. Lenko, akordeón
Rossini, Bellini, Piazolla
Št 12.03.
ŠfK, Z. Muller
Rossini, Respighi, Stravinskij, Haydn
Št 19.03.
Šfk, R. Geri
M. Eliášová, O. Klein, spev
Lehár, Kálmán, Dusík, Strauss
Št 26.03. – Pi 27.03.
Multimediálny projekt *Severná ruža* – hudba Puškinovej poézie
ŠfK, G. Horváth
T. Poláková, P. Čižmár, P. Cibula
Čajkovskij, Musorgskij

Infoservis Oddelenia dokumentácie a informatiky

Zahraničné festivaly

Medzinárodný hudobný festival Pražská jar 2009
12. 5. – 3. 6. 2009
Praha, Česká republika
Info: info@festival.cz, www.festival.cz

Festival komornej hudby Kuhmo 2009
12. – 25. 7. 2009
Kuhmo, Fínsko
Info: kuhmo.festival@kuhmofestival.fi, www.kuhmofestival.fi

Medzinárodný festival tanca a hudby Bangkok 2009, 2010
6. 9. – 17. 10. 2009
Bangkok, Thajské kráľovstvo
Organizácia International Cultural Promotion Limited v Bangkoku ponúka možnosť prezentácie umelcom a súborom zo SR v rámci podujatia. Festival vytvára priestor na prezentáciu v oblasti opery, klasického a súčasného baletu, klasickej hudby, jazzu a ľudového tanca.
Program na požiadanie na ODI, HC.
Info: jenjira@bangkokfestivals.com, www.bangkokfestivals.com

Medzinárodný hudobný festival univerzít Belfort 2009
30. 5. – 1. 6. 2009
Belfort, Francúzsko
Určené študentom univerzít, vysokých škôl a žiakom hudobných škôl, členom symfonického, komorného orchestra, dychového súboru, zboru, rockovej skupiny, jazzovej skupiny, speváckej skupiny a pod.
Info: infos@fimu.com, www.fimu.com

Hudobné bienále Záhreb 2009
Medzinárodný festival súčasnej hudby.
17. – 26. 4. 2009
Záhreb, Chorvátsko
Info: info@biennale-zagreb.hragreb.hr, biennale-zagreb@cantus.hr, www.mbz.hr

Jarný festival 2009 Spoločnosti priateľov hudby Viedeň
14. 4. – 17. 5. 2009
Viedeň, Rakúsko
Info: tickets@musikverein.at, www.musikverein.at

Händel Festspiele 2009
4. – 14. 6. 2009
Halle (Saale), Nemecko
Info: www.haendelfestspiele.halle.de

Zahraničné súťaže

Medzinárodné súťaže elektroakustickej hudby a elektronického umenia Bourges 2009
Kategória: A. elektroakustická hudba
I. „Residence" skladatelia vo veku od 18 – 25 rokov
II. „Trivium / Quadrivium" skladatelia, umelci v oblasti sónického umenia alebo interpreti od 26 rokov
III. „Magistérium" skladatelia s profesionálnymi skúsenosťami v oblasti elektroakustickej hudby najmenej 25 rokov
Kategória: B. elektronické umenie, vekový limit min. 18 rokov
I. nové prístupy v hudobnom alebo zvukovom umení
II. nové prístupy interpretácie
III. nové prístupy Netart-u
Víťazné diela jednotlivých kategórií budú uvedené v rámci festivalu Bourges „Syntèse 2010", uverejnené na CD, DVD ako aj na internetovej stránke www.imeb.net a propagované prostredníctvom rozhlasu, príp. k dispozícii partnerom a festivalom na uvedenie s možnosťou rezidencie a live programovania.
Miesto konania: Bourges, Francúzsko
Uzávierka: 17. 4. 2009 (kategória A.), 25. 4. 2009 (kategória B.)
Info: imeb-bourges@orange.fr, www.imeb.net

Medzinárodná súťaž mladých dirigentov Besançon 2009
13. – 19. 9. 2009
Besançon, Montreal, Francúzsko
Vekový limit: nar. po 19. septembri 1974
Uzávierka: 16. 3. 2009 (Besançon, Montreal), 30. 4. 2009 (Berlín, Tokyo, Peking)
Info: ffroidefond@festival-besancon.com, www.festival-besancon.com

Európska klavírna súťaž Praha 2009
21. – 28. 6. 2009
Praha, Česká republika
Vekový limit: nar. od 1. 1. 1979
1. kolo: marec – máj 2009
2. kolo (semifinále): 21. – 26. 6. 2009
3. kolo (finále): 27. – 28. 6. 2009
Info: jitkaff@gmail.com

Medzinárodná violončelová súťaž Rostropovič 2009
27. 10. – 8. 11. 2009
Paríž, Francúzsko
Vekový limit: nar. po 27. 10. 1979
Uzávierka: 9. 5. 2009
Info: dianederoquemaurel@civp.com, www.civp.com

Medzinárodná klavírna súťaž Ludwiga van Beethovena 2009
2. – 12. 12. 2009
Bonn, Nemecko
Vekový limit: nar. medzi rokmi 1977 – 1989
Poplatok: 50 EUR
Uzávierka: 31. 5. 2009
Info: info@beethoven-competition-bonn.de, www.beethoven-competition-bonn.de

Medzinárodná súťaž George Enescu 2009
30. 8. – 6. 9. 2009
Bukurešť, Rumunsko
Kategória: klavír, husle, skladba
Vekový limit: nar. po 1. auguste 1976
Účastnícky poplatok: 100 EUR
Uzávierka: 1. 7. 2009
Info: artexim@rdslink.ro, www.festivalenescu.ro

Medzinárodná súťaž v hre na trúbku 2009
Venovaná in memoriam Joseph Haydn
10. – 19. 9. 2009
Budapešť, Maďarsko
Vekový limit: nar. po 1. januári 1977
Vstupný poplatok: 130 EUR
Uzávierka: 1. 5. 2009
Info: liszkay.maria@hu.inter.net, www.filharmoniabp.hu

Zahraničné kurzy

Majstrovské kurzy v rámci Medzinárodnej husľovej súťaže Kráľovnej Alžbety 2009
19. – 22. 5. 2009
Brusel, Belgicko
Vekový limit: do 32 rokov k 30. 3. 2009
Vstupný poplatok: 53 EUR
Uzávierka: 30. 3. 2009
Info: info@qeimc.be, www.qeimc.be

Európsky ateliér mladých manažérov festivalov 2009
26. 4. – 3. 5. 2009
Varna, Bulharsko
European Festivals Association (EFA) pozýva na 2. ročník tréningového programu v rámci Letného medzinárodného hudobného festivalu vo Varne.
Info: atelier@efa-aef.eu, www.efa-aef.eu

Stockhausenove koncerty a kurzy Kürten 2009
10. – 26. 7. 2009
Kürten, Nemecko
Určené skladateľom, interpretom, zvukovým projektantom, muzikológom a milovníkom hudby.
Súčasťou sú koncerty, zvukové projekcie, semináre.
Kategória: skladba, spev, flauta, altová flauta, pikola, klarinet, basetový roh, basový klarinet, klavír, trúbka, bicie nástroje, syntezátor a klavír, gestikulácia INORI
Vstupný poplatok: 15 EUR al. 21 USD
Účastnícky poplatok: 360 EUR al. 500 USD
Uzávierka: 1. 6. 2009
Info: Stockhausen-Stiftung@t-online.de, www.stockhausen.org/stockhausen_courses.html

Medzinárodné kurzy v rámci Dní starej hudby Šoproň 2009
Kategória: flauta, husle, spev, klavír, komorná hudba, historický tanec
20. – 27. 6. 2009
Šoproň, Maďarsko
Vstupný poplatok: 70 EUR
Poplatok: 100 EUR – aktívni účastníci, 70 EUR – pasívni účastníci
Uzávierka: 1. 5. 2009
Informácie: liszkay.maria@hu.inter.net, www.filharmoniabp.hu

Oprava
V rozhovore s režisérom Mariuszom Trelinskim v HŽ 12/2008 vypadlo meno prekladateľky Barbary Volkovej. Autorke aj čitateľom sa ospravedlňujeme. (red)

Perly koncertného umenia

Central European Music Festival

19. stredoeurópsky festival koncertného umenia

Festival sa koná pod záštitou komisára EÚ pre vzdelávanie, kultúru a mládež a ministra kultúry SR Mareka Maďariča

20. - 25. apríl 2009, Dom umenia Fatra, Žilina

prehliadka laureátov prestížnych medzinárodných súťaží z 11 krajín Európy

www.hc.sk

KRIŠTÁĽOVÉ KRÍDLO

www.kristalovekridlo.sk

Oceňovanie najvýznamnejších osobností Slovenska.

20. apríl 2009 o 20. hod.
PRIAMY PRENOS na Jednotke STV

Pod záštitou
Mareka Maďariča, ministra kultúry
a Vladimíra Bajana, predsedu BSK

Organizátori

AGAS

BRATISLAVSKÝ SAMOSPRÁVNY KRAJ

Generálni reklamní partneri

coop JEDNOTA SLOVENSKO

ZENTIVA

Hlavní mediálni partneri

Slovenský rozhlas

STV SLOVENSKÁ TELEVÍZIA

akzent media Member of EPAMEDIA

Reklamní partneri

TRANSPETROL

Matador AUTOMOTIVE

BDO

Tente

zipp

Hubert SPARKLING WINE

hp

K&R KON-RAD

Mediálni partneri

ŠPORT

EUROSTAV

kinema.sk movie server

BEAUTY & WOMAN

OSOBNOSTI.sk

ASB

REGIONÁLNA TV

LIEK pre vaše zdravie

NWS Net & Web Services

hudobný život

MEDIAST

historická revue