

Agata Schindler

Dôležité
je
nezabudnúť
nezabudnúť





Oslávte s nami *do sýtosti* jubilejnú 60. koncertnú sezónu Slovenská filharmónia 2008/2009 apríl, máj jún

21. apríl 2009, utorok, cyklus HO
SNG, Vodné kasárne, 19.15 h

Adam Mitál, violončelo
Olimpia Tolan, klavír

J. S. Bach Sonáta pre violu da gamba a čembalo č. 2 D dur BWV 1028 ● A. Dvořák Rondo pre violončelo a klavír g mol op. 94 ● B. Martinů Sonáta pre violončelo a klavír č. 2 H 286 ● R. Schumann Päť skladieb v ľudovom tóne op. 102 ● S. Prokofiev Sonáta pre violončelo a klavír C dur op. 119

Koncert v spolupráci so SNG

23. apríl 2009, štvrtok, cyklus A
24. apríl 2009, piatok, cyklus B
Veľké koncertné štúdio SRO, 19.30 h

Slovenská filharmónia
Peter Feranec, dirigent
Theodore Kerkezos, saxofón

P. Bagin Allegro festivo ● H. Tomasi Koncert pre altový saxofón a orchester ● P. I. Čajkovskij Symfónia č. 6 h mol Patetická op. 74

28. apríl 2009, utorok, cyklus HM
SNG, Vodné kasárne, 19.15 h

Balázs Fülei, klavír

J. S. Bach Anglická suita č. 6 d mol BWV 811 ● R. Schumann Kreisleriana op. 16

Maria Milstein, husle
Sander Sittig, klavír

C. Franck Sonáta pre husle a klavír A dur ● M. Ravel Sonáta pre husle a klavír Tzigane

Koncert v spolupráci s The International Holland Music Sessions

30. apríl 2009, štvrtok, cyklus C
Veľké koncertné štúdio SRO, 19.30 h

Slovenská filharmónia
Thomas Rösner, dirigent
Ulrike Schmitz, husle
R. Wagner Siegfried-Idyll ● W. A. Mozart Koncert pre husle a orchester A dur KV 219 ● R. Schumann Symfónia č. 3 Es dur Rýnska op. 97

30. apríl 2009, štvrtok, cyklus M
SNG, Vodné kasárne, 19.15 h

Koncert laureátov ocenenia Zlatá nota Slovenskej sporiteľne 2008

Slovenský komorný orchester
Bohdana Warchala
Ewald Danel, umelecký vedúci
Jozef Eliáš, klarinet
Peter Kajan, fagot
Michal Seredič, tenor

G. F. Händel Ária Ombra mai fu z opery Xerxes HWV 40 ● A. Caldara Ária Alma del core z opery La costanza in amor vince l'inganno ● W. A. Mozart Ária Tamina Die Bildnis ist bezaubernd schön z opery Čarovná flauta KV 620 ● G. Rossini Introdukcia, téma a variácie pre klarinet a orchester ● W. A. Mozart Koncert pre fagot a orchester B dur KV 191

5. máj 2009, utorok, cyklus HM
SNG, Vodné kasárne, 19.15 h

Moyzesovo kvarteto
Roman Mešina, fagot

A. Dvořák Sláčikové kvarteto Es dur op. 51 ● L. Kupkovič Iniciály pre sláčikové kvarteto ● J. B. E. Dupuy Kvinteto pre fagot a sláčikové kvarteto

7. máj 2009, štvrtok, cyklus BE
Koncert sa bude konať v náhradnom termíne
29. 5. 2009 v Slovenskom rozhlasu o 19.30 h

13. máj 2009, streda, cyklus C
Koncert sa bude konať v náhradnom termíne
7. 6. 2009 v Slovenskom rozhlasu o 16.00 h

14. máj 2009, štvrtok, cyklus D
15. máj 2009, piatok, cyklus E
Veľké koncertné štúdio SRO, 19.30 h

Slovenská filharmónia
Peter Feranec, dirigent
Matej Arendárik, klavír
Silvie Hessová, husle
Petr Nouzovský, violončelo

W. A. Mozart Únos zo serailu, predohra k opere KV 384 ● J. Haydn Symfónia G dur Vojenská Hob.I:100 ● L. van Beethoven Koncert pre klavír, husle, violončelo a orchester C dur op. 56

29. máj 2009, piatok, cyklus BE prémia
(presun zo 7. mája)
Veľké koncertné štúdio SRO, 19.30 h

Slovenská filharmónia
Leoš Svárovský, dirigent
Peter Baran, violončelo

V. Riedlbauch Smrtné rondá ● E. W. Korngold Koncert pre violončelo a orchester C dur op. 37 ● J. Novák Capriccio pre violončelo a orchester ● B. Martinů Symfónia č. 6 Fantaisies symphoniques H. 343

7. jún 2009, nedeľa, cyklus C
(presun z 13. mája) **VYPREDANÉ**
Veľké koncertné štúdio SRO, 19.30 h

Slovenský komorný orchester
Bohdana Warchala
Ewald Danel, umelecký vedúci

A. Vivaldi Štvoro ročných období ● J. Haydn Symfónia fis mol Rozlúčková Hob. I :45

Koncert v spolupráci s Talianskym kultúrnym inštitútom v Bratislave

12. jún 2009, piatok, cyklus D/E
(presun zo 16./17. apríla) **VYPREDANÉ**
Veľké koncertné štúdio SRO, 19.30 h

Slovenská filharmónia
Rastislav Štúr, dirigent
Igor Fábera, hoboje
Jozef Luptáčík, klarinet
Roman Mešina, fagot
Karol Nitran, lesný roh

B. Bartók Tanečná suita Sz. 77 ● W. A. Mozart Koncertantná symfónia Es dur KV 297b ● J. Brahms Symfónia č.1 c mol op. 68

Editorial

Vážení čitatelia,

aprílové číslo *Hudobného života* prináša niekoľko ťažiskových rozhovorov.

V Nemecku žijúca slovenská muzikologička **Agata Schindler**, ktorá pre náš časopis pred časom pripravila seriál *Hudba medzi životom a smrťou*, rozpráva ako prostredníctvom archívnych výskumov i rozhovorov s pamätníkmi sprítomňuje osudy fašizmom prenasledovaných hudobníkov. V období pragmatizmu a relativizácie hodnôt má jej rozhovor apelujúci názov – Dôležité je nezabudnúť...

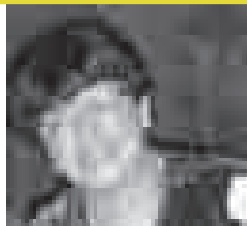
V marci sa v Bratislave uskutočnil 2. ročník **Hammerklavier festivalu**, zaujímavého podujatia umožňujúceho slovenským klaviristom spoznať nástroj, ktorý už dávno nie je len exponátom v múzeách. Hostom festivalu bol aj špičkový americký stavitel kópií historických klavírov **Paul McNulty** (*Hudobný život* o ňom uverejnil obsiahlu reportáž v dvojčísle 1—2/2007) s klaviristkou **Vivianou Sofronickou**. Tá hovorí o svojej ceste k nástrojom, ktoré by si mali nájsť cestu aj do slovenských hudobných inštitúcií.

Jednou z najdôležitejších udalostí mesiaca bolo menovanie Pavla Smolíka na miesto riaditeľa Opery SND. Ako ukazuje recenzia premiéry Predanej nevesty i rozhovor s režisérom **Mariánom Chudovským**, na novom poste čaká nového riaditeľa množstvo náročnej koncepcnej práce. Rozhovor s Pavlom Smolíkom prinesieme v máji.

Dirigent **Ladislav Slovák** (1909—1999), ktorého nahrávky Šostakovičovych symfónií stále zdobia katalóg vydavateľstva Naxos, patrí k veľkým menám slovenského interpretačného umenia. V rubrike **História** pri-nášame jeho umelecký, ale hlavne ľudský profil z pera Ferdinanda Klindu.

Slovenská filharmónia po neprijemných odkladoch opustila svoje priestory v Redute, ktorú čaká zaslúžená oprava. Mala by sa zrealizovať do roku 2010, dovtedy budú koncerty Slovenskej filharmónie v náhradných priestoroch. V krajine, kde produkty developerov rastú ako huby po daždi, ale Archív mesta Bratislavy je kvôli rekonštrukcii už roky zatvorený, treba dúfať, že čakanie na opätovné otvorenie pôsobiska nášho prvého orchestra nebude čakaním na Godota...

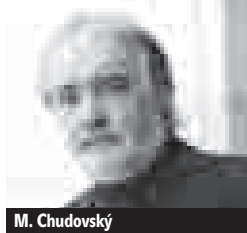
Prijemné čítanie praje
Andrej Šuba



A. Schindler



V. Sofronická



M. Chudovský

Obsah

Spravodajstvo, festivaly, koncerty

Slovenská filharmónia, ŠKO Žilina, Hammerklavier festival – str. 2

Rozhovor

V. Sofronická: Hra na hammerklavieri prináša radosť z objavovania A. Šuba – str. 8

A. Schindler: Dôležité je nezabudnúť M. Földešová – str. 12

História

Ladislav Slovák – náročný k sebe i k druhým F. Klinda – str. 16

Hudobné divadlo

Lacno predaná nevesta R. Leška – str. 20

M. Chudovský: Na čele SND chýba profesionalita P. Unger – str. 22

Čo počúva

fotografka Lucia Nimcová – str. 25

Zahraničie

Pražské Národné divadlo moderne aj tradične P. Unger – str. 26

Viac než pocta Benjaminovi Brittenovi P. Unger – str. 26

Do MET bez fraku i bez smokingu A. Schindler – str. 28

Jazz

Kapitoly z dejín jazzového klavíra III. – Art Tatum M. Tóth – str. 30

Basová sága Františka Uhlířa P. Motyčka – str. 34

Al Foster v Bratislave A. Platzner – str. 35

Recenzie CD – str. 36

Kam/kedy, Infoservis – str. 40

Hudobný život • Vychádza v Hudobnom centre, Michalská 10, 815 36 Bratislava
Zapísané v zozname periodického tlače MK SR pod ev. číslom EV 3605/09
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

Bratislavská Reduta uzatvorená kvôli rekonštrukcii

Slovenská filharmónia musí kvôli havarijnému stavu Reduty dočasne opustiť pôsobisko, v ktorom sídli od svojho vzniku v roku 1949. Budova bola uzatvorená pre verejnosť 10. 4., s rekonštrukciou by sa malo začať v najbližších týždňoch. Posledný koncert, na ktorom o. i. pod taktovkou šéfdirigenta Petra Feranca zaznelo Mozartovo *Rekviem*, sa uskutočnil 9. apríla. Vláda schválila rekonštrukciu Reduty už pred 7 rokmi, v roku 2003 však bola opravená len časť strechy a ďalší postup prác sa zastavil kvôli predčasným voľbám. V roku 2007 sa opäť začalo hovoriť o potrebe zásadného riešenia nevyhovujúceho stavu budovy, z tohto dôvodu došlo i ku skráteniu koncertnej sezóny a posunutiu termínu Bratislavských hudobných slávností. Kvôli prieťahom vo výberovom konaní sa však musela rekonštrukcia opäť odložiť. Ministerstvo kultúry začalo tento rok hľadať nové riešenie po tom, ako o zlom stavebnotechnicko-statickom znameknom posudku budovy informoval minister kultúry Marek Maďarič generálny riaditeľ Slovenskej filharmónie Marián Lapšanský. Umelecké zložky budú dočasne presťahované do Historickej budovy SND, administratíva filharmónie sa presídlila do Národného osvetového centra. Koncerty naplánované do konca sezóny sa budú konať v náhradných priestoroch Slovenskej národnej galérie a Slovenského rozhlasu. Ukončenie rekonštrukcie je naplánované na rok 2011, kedy Reduta osláví storočnicu. Celková cena opráv sa odhaduje na 37,82 mil. €, čo je približne o tretinu viac ako pôvodný rozpočet v roku 2003. Budova, postavená na mieste bývalej tereziánskej sýpky podľa projektu budapeštianskych architektov Marcella Komora a Dezidera Jakaba v neo-barokovom štýle s rokokovými a secesnými prvkami, je využívaná ako koncertná a plesová sála od roku 1919. Slúžila tiež ako sídlo Mestskej hudobnej školy, rôznych organizácií a spolkov. Podrobné informácie o nových miestach konania koncertov do konca sezóny nájdete na stránke Slovenskej filharmónie www.filharmonia.sk.

Monika REPKOVÁ

Slovenská filharmónia

Na programe dvojice abonentných koncertov Slovenskej filharmónie v spolupráci s Talianskym inštitútom v Bratislave sa 5. a 6. 3. objavili dva atraktívne opusy. Hold Josephovi Haydnovi, ktorého 200. výročie úmrtia si tento rok hudobný svet pripomína, vzdala dramaturgia zaradením *Symfónie č. 103 Es dur Hob. I:103 „Mit dem Paukenwirbel“*. Prívlastok „s vírením tympanov“ si skladba vyslúžila vďaka charakteristickému efektu v introdukciu. Haydn si týmto dielom na jar roku 1795 podmanil Londýn. So Slovenskou filharmóniou sa predstavil hosťujúci izraelský dirigent Amos Talmon. Pod jeho

vedením však Haydnovo dielo pôsobilo pomerne ťažkopádne. Celkovému vyzneniu by určite prospeli o niečo živšie tempá. Pomalšie a miestami i nejednoznačné gestá zvolil dirigent aj v Rossiniho *Stabat mater*. Repertoár romantizmu je evidentne blízky Slovenskému filharmonickému zboru (zbormajsterka Blanka Juhaňáková), ktorého výkon zaujal prepracovaným frázovaním a adekvátnou dynamikou. Veľmi dobre, pri zachovaní plastickej zborového zvuku, vyzneli i napriek voľnému tempu obe a cappella časti *Eja Mater, fons amoris* (aj s basovým sólom) a *Quando corpus morietur*. Rossiniho dielo ukrýva úskalia v partoch

kvarteta sólistov. Podrobnejším analýzám sa vyhnem v prípade problematického výkonu sopranistky Boženy Ferancovej. Vyzdvihnúť si však zaslúži nádherný, čoraz slubnejšie sa rozvíjajúci mezzosoprán Terézie Kružliakovej, ktorá presvedčila vynikajúcou technikou i výrazovou vrúcnosťou. Okrem už spomínaného basového sóla potvrdil i v árii *Pro peccatis suae gentis* svoje umelecké kvality Peter Mikuláš. Tenorové sólo *Cuius animam gentem ukázalo, že rossiniiovský repertoár vyhovuje aj tenoristovi Otokarovi Kleinovi*.

Eva PLANKOVÁ

Dnes už nie je neobvyklé, ak zloženie sláčikového kvarteta nie je doménou mužskej časti populácie. Presvedčiť sa o tom mohli aj návštevníci Malej sály Slovenskej filharmónie, kde 10. 3. účinkovalo známe pražské Škampovo kvarteto – tentokrát vo výrazne zmenenej zostave. V programe nebolo uvedené, že súbor v súčasnom zložení – Helena Jiříková – 1. husle, Daniela Součková – 2. husle, violista Radim Sedmibudský a violončelista Lukáš Polák – funguje len trištvrť roka. Napriek tomu výsledok po interpretačnej stránke ohromil! Obe nové huslistky disponujú úžasnou technikou, majú skvostné vedenie sláčika a bezchybnú intonáciu. Sekundistka žila každým tónom líderky a skvelo spolupracovala aj s vedľa sediacim violončelistom i violistou. Raritné bolo aj ich rozostavenie, sedel iba violončelista, obe huslistky a violista stáli. To určite prispelo k lepšiemu a uvoľnenejšiemu pocitu pri hraní, čo napokon potvrdili aj sami v rozhovore po koncerte... Koncert začali suverénne Haydnovým *Sláčikovým kvartetom G dur op. 77 č. 1 Hob. III:81*, v ktorom sa perfektne rozohrané huslistky priam pohrávali s náročnými pasážami. Obzvlášť elegantný bol rytmicky pre-

gnantný *Menuet*. Po výbornom príspevku k 200. výročiu Haydnovho úmrtia nasledovalo *Sláčikové kvarteto č. 7 Concerto da Camera H. 314* Bohuslava Martinu u ktorého si zase hudobný svet pripomína 50. výročie smrti. Mimoriadne som si vyčutnával, s akou ľahkosťou a nadhľadom obe huslistky prekonávali úskalia partitúry. Poznajú hudbu tohto geniálneho skladateľa, dokážem oceniť charakteristické rytmické záľudnosti, stupnicové pasáže i synkopické úseky. Vrcholom koncertu sa stalo gigantické Schubertovo *Sláčikové kvarteto G dur D 88*. Publikované bolo až po autovej smrti v roku 1851 a aj pre svoju časovú náročnosť (trvá približne 40 minút) nedosahuje takú popularitu ako napr. *Kvarteto d moll „Smrť a dievča“*. Škampovci sa „bez bázne a hany“ strmhlav pustili do náročného opusu a výsledok bol po každej stránke vynikajúci. Bezchybná komunikácia, apolónsky čistá intonácia – to boli hlavné atribúty, ktorými si získali absolútnu priazeň a sympatie, žiaľ, nepočetného publika. Parafrázujúc citát z Verdiho *Nabucca* (spievaného v 60. rokoch 20. storočia v slovenčine), sa tohto výnimočného koncertu zúčastnila „iba hŕstka verných“. Plejáda úspechov kvarteta patrí bývalému

zloženiu telesa. Som však pevne presvedčený, že na túto tradíciu už nadviazalo aj nové, „nežejšie“ obsadenie, čoho dôkazom je anglické turné vrátane koncertu vo svetoznámej londýnskej Wigmore Hall, ktorú možno označiť za „Carnegie“ komornej hudby. Ako prídavok zaznela skladba bývalého primára Pavla Fischera, v ktorej českí hudobníci opäť zažiarili. Z jeho sláčikového kvarteta zahrli poslednú časť s názvom *Morava*, vtipnú a originálnu kompozíciu, tvorenú plejádou takmer jazzových rytmov spojených s inšpiráciami ľudovou moravskou hudbou. Úžasný prídavok, a súčasne tiež dobrá ukážka toho, ako zaujímavo môže pôsobiť „súčasná“ skladba. Na záver toľko, že prvá huslistka bola dlhé roky koncertnou majsterkou v Talichovom orchestri v Prahe a sekundistka účinkovala v Pražskej komornej filharmónii, ktorú založil svetoznámy Jiří Bělohlávek. Takže obidve umelkyne si svoje „ostrohy“ vyslúžili vo vynikajúcich pražských telesách. Bol to skvelý debut nového zloženia tohto kvarteta a už sa teším na ďalšie stretnutie, dúfam už v „natrískanej“ sále Slovenskej filharmónie.

Juraj ALEXANDER



Škampovo kvarteto [foto: archív]

V Slovenskej filharmónii sa po vyše dvoch rokoch už tretíkrát predstavil francúzsky dirigent, riaditeľ letného hudobného festivalu Spoleto v USA, **Emmanuel Villaume**. Po veľmi úspešnom debutovom hosťovaní v novembri 2005 s francúzskym repertoárom (Berlioz, Ravel, Gounod) dirigoval aj otvárací koncert BHS 2006, na ktorom zaznela kompletná Ravelova choreografická symfónia *Dafnis a Chloé*. Tretie Villaumeovo účinkovanie na Slovensku 12. a 13. 3. sa opäť stretlo s mimoriadnym ohlasom a sympatiami u hráčov i publika. Tentoraz so Slovenskou filharmóniou naštudoval a uviedol diela klasikov – Beethovenovu predohru *Coriolanus op. 62* a *Symfóniu č. 5 c mol „Osudovú“ op. 67*, medzi ktoré dramaturgia zaradila u nás takmer nehrávanú *Symfóniu č. 1 g mol* Beethovenovho francúzskeho súčasníka Etiennea Nicolasa Méhula. Okrem doby vzniku (okolo 1809) spája obidve diela i nápadne podobné hudobné riešenie; 3. časti v obidvoch symfóniách využívajú pizzicato a začiatok Méhulovho *Finále* výrazne pripomína úvod Beethovenovej *Piatej*. Aj napriek spomínaným paralelám však ide o diela s odlišnou poetikou, ktorú Villaume s jasným a zrozumiteľným gestom vo svojej interpretačnej koncepcii zreteľne podčiarkol.

Precíznym naštudovaním vtačil dielam vlastnú interpretačnú pečat, vyznačujúcu sa premyslenou zvukovou výstavbou a vnímavou prácou s detailom v rámci hudobného celku. V úvodnom Beethovenovom *Coriolanovi* dirigent efektívnym dávkovaním temperamentu v gestách dosiahol zvukovo vyvážený celok, v ktorom sa úderná rétorika hlavnej c molovej témy striedala s lyrickými Es durovými pasážami. Predohra vyznela lepšie vo štvrtok – voľba trochu rýchlejšieho tempa počas piatkového koncertu vnesla do výsledku drobné technické „nečistoty“. Zvukový i výrazový kontrast k robustnému beethovenovskému symfonizmu vytvorila zvukovo subtilnejšia Méhulova *Symfónia č. 1*. Aj tu sa prejavil bohatý výrazový rozsah reči gest dirigenta, ktorým významne ovplyvnil interpretačný vklad orchestra. Na štvrtkovom koncerte chýbalo v prvej časti viac istoty, najmä v drobných „vyhrávkach“ v rámci štruktúry stredných hlasov sláčikovým nástrojom – nasledujúci večer pôsobila sláčiková sekcia už omnoho istejšie. Pizzicato v 3. časti bolo dynamické a svieže, neistota orchestra sa naposledy vrátila v úvode vzrušeného *Finále* – rýchle tempo však o pár taktov neskôr významne zdôraznilo efektýnny záver symfónie. „*Osudová*“ bola náležite dramatická, vo

vedľajších témach jemne lyrická, v 2. časti a vo *Finále* tiež úderná a majestátna, najmä zásluhou intonačne čistej súhry sekcie plechových dychových nástrojov podfarbenej mäkkým tónom sláčikov. Obzvlášť pozoruhodný výkon na oboch koncertoch podali drevené dychové nástroje – v sólových partoch, ale i v súhrach pôsobili vyvážene a zvukovo veľmi farebne. Spomenúť tiež treba, že návrat vedľajšej témy v repríze 1. časti symfónie uviedol fagot podľa pôvodného Beethovenovho zápisu. Keďže Beethoven v čase písania symfónie ešte nepoznal ventilové lesné rohy, spomínaný motív zveril fagotom. Po technickom zdokonalení lesného rohu tento nástroj často nahrádzal fagot, ktorý jeho silu a plnosť zvuku nedosahoval. Zdá sa, že v porovnaní s hudbou E. N. Méhula je symfonizmus beethovenovského typu Slovenskej filharmónii predsa len bližší, čo vyplýva i z bohatejšej hráčskej skúsenosti. Každopádne, hosťovanie charizmatického Francúza bolo pre obe strany inšpirujúce – veľkým prínosom pre orchester a nemenej zaujímavým zážitkom pre publikum. Nebolo by preto na škodu pozývať k nám takýchto umelcov častejšie...

Janka KUBANDOVÁ

Dramaturg, režisér a pedagóg **Pavol Smolík**, poverený od 8. 12. 2008 vedením Opery Slovenského národného divadla, sa stal **novým riaditeľom** súboru. O jednohlasnom výsledku 2. kola výberového konania, uzatvoreného 6. 4., sa pre denník SME vyjadril predseda výberovej komisie, člen Umeleckej rady SND, teatroológ a dramaturg Jaroslav Blaho: „*Rozhodli sme sa pre Pavla Smolíka. Mal najanalytickejší pohľad na súčasnú problematiku Opery SND, ako aj najprepracovanejšie podklady jej vízie do budúcnosti.*“ Odporúčanie komisie akceptovala i generálna riaditeľka SND Silvia Hroncová. Okrem Smolíka sa konkurzu zúčastnili Damiano Binetti, Petr Kofroň a Jaroslav Kyzlink. Rozhovor s novým riaditeľom Opery SND prinesieme v májovom čísle.

(hž, sme)



P. Smolík [foto: archív]

Prestížne spoločenské ocenenie **Krištáľové krídlo za rok 2008** v kategórii hudba získala sopranistka **Adriana Kučerová**. Ďalšími nominovanými boli klaviristka Daniela Varínka a jazzový gitarista Matúš Jakabčič. O víťazke rozhodla na základe internetového hlasovania odborná porota na čele s prof. Mariánom Lapšanským. Slávnostné udeľovanie cien sa uskutočnilo 20. 4. v priamom prenose na STV1 a pre veľký divácky záujem ho Slovenská televízia ponúkla aj v repríze. Mediálnym partnerom podujatia bol i časopis *Hudobný život*.

(www.kristalovekridlo.sk)

Na 19. ročníku **Stredoeurópskeho festivalu koncertného umenia v Žiline** (20. 4.–25. 4.), ktorý organizuje Hudobné centrum, boli udelené nasledujúce ocenenia: **Cenu hudobnej kritiky** za najvýraznejší festivalový interpretačný výkon získala bulharská hráčka na bicích nástrojoch **Vassilena Serafimova**, **Cenu Hudobného centra** český klavirista **Ivo Kahánek** a **Cenu MHF Pražská jar** nemecký klavirista **Severin von Eckardstein**. **Cenu publika i Cenu pre najmladšieho účastníka** si odniesol belgický huslista **Yossif Ivanov**. Výkony interpretov hodnotila medzinárodná odborná porota, zložená z publicistov a kritikov. Recenziu podujatia prinesieme v májovom čísle.

(hž)



Emmanuel Villaume [foto: archív]

Štátny komorný orchester Žilina

V programe koncertu ŠKO Žilina 12. 3. dominovali v zmysle aktuálnych dramaturgických akcentov popri dielach G. F. Händela (250. výročie úmrtia) kompozície F. Mendelssohna Bartholdyho (200. výročie narodenia). Koncert bol predpremiérou ďalšieho nemeckého turné orchestra, ktoré s ním následne absolvoval dirigent **Georg Mais**. S ŠKO Žilina spolupracuje od roku 2005, jeho návraty pred orchester sú pomerne časté: zažila som ich už v minulosti a aj tento koncert mi len potvrdil aspirácie a charakteristiky tohto umelca. Kontúry koncipovaných skladieb reprodukuje Mais s miernym nadsadením a ťažšie čitateľným gestom, ktorému je asi pomerne náročné porozumieť. Preto sláčiková sekcia ŠKO čerpalá azda viac z vlastných skúseností, než z pokynov lídra. Händelova *Predohra k opere Rinaldo* zaznela pomerne korektne, ako solídna introdukcia k ťažisku koncertu. Sólistkou večera bola mladá nemecko-japonská huslistka **Juki Manuela Janke**, ktorá svojimi umeleckými výsledkami patrí do kategórie „zázračných detí“. Na ich vyhľadávanie a prezentáciu (obzvlášť

huslistov) má žilinská dramaturgia skutočne šťastnú ruku. *Koncert d mol op. posthum.*, rané dielo Mendelssohna Bartholdyho nepatrí k efektným, prvoplánovo oslňujúcim opusom, napriek tomu v jeho teréne huslistka našla dosť priestoru na preukázanie svojich kvalít, vyspelosti, koncepcnej zrelosti a senzitivnosti. A to aj napriek tomu, že sa sotva mohla spoľahnúť na dirigentove gestá. Oporou jej však evidentne boli impulzy z orchestra. Druhá časť programu patrila dvom brilantným autorským juveniliám, Mendelssohnovej *Symfónii č. 2 D dur* pre sláčikový orchester a Mozartovej *Symfónii č. 21 A dur KV 134*. Obe skladby sú vďačnou ozdobou repertoáru sláčikových ansámblov. Skúsenosti so sadzbou, kompaktný a pritom transparentný zvuk, štýlová zreteľnosť – to sú devízy, ktorými disponuje orchester. Keby v ten večer bola na pódiu vládla väčšia miera vzájomného porozumenia, mohlo to umelecky priniesť viac. No predsa, aj keď koncert nepatrí k hviezdnyh a „nezaískril“, ani príliš nesklamal...

Lýdia DOHNALOVÁ



→ Reagujete

AD: Nová slovenská hudba 2008, HŽ 3/2008

Niekoľko oneskorených poznámok na margo festivalu.

Nikdy by mi nenapadlo, že budem niekedy písať tento text. Až skutočnosť, že za päť mesiacov nepublikoval HŽ o NSH 2008 ani riadok a informácia, že problém nevznikol nechotou redakcie, ale nezodpovednosťou jedného z oslovených recenzentov, ma prinútili k tejto možno trochu zbytočnej reakcii...

Nechám bokom otázku, ktorá sa ma ako slovenského skladateľa dotýka: aký zmysel má dnes na Slovensku ponúkať vlastnú tvorbu cez tradične koncipovaný prehľadkový festival? Nová slovenská hudba má podľa mňa dostatočne závažnú tradíciu, poslanie i zázemie, aby ho normálne fungujúca hudobná kultúra mohla prijať, udržať a reflektovať. To, čo sa stalo NSH 2008, je anomáliou, ktorá svedčí o nezdravom, osobných záujmami a predsudkami pokrivenom prostredí. Na Slovensku je to tak. A tí, ktorých práca je v takomto ovzdúši marginalizovaná a prekrývaná snobizmom, imidžizmom a častokrát hoci len tým, že niekto má šikovnejšie a ostrejšie manažérske lakte či lobistické „bidlo“ – obyčajní „radovi“ slovenskí tvorcovia, ktorí na svoju škodu nie sú „bidelníkmi“ – sa na to dívajú a znášajú to s výrazom zaslúžene obabraných hlupákov. Ako jeden z tejto smiešnej komunity chcem čitateľom HŽ pripomenúť, čo ma v programe festivalu

zaujalo...

Hneď prvý deň (7. 11.) som si vychutnal tri skvelé diela: majstrovsky koncipovanú, výrazovo i myšlienkovú sústredenú neskororomantickú baladu pre hlas a orchester *Lenz* (Jar) **Alexandra Albrechta** (z r. 1916, orch. verzia z r. 1956); inštrumentálny fragment z opery **Jozefa Grešáka** *S Rozárkou* (1973) v spracovaní **Jozefa Podprockého** – úžasné prepojenie detskej naivty s tragikou osamelosti, posúvajúce Šikulovu predlohu do svetla vyššej duchovnosti; a mrazivé, záhadne pôsobivé „ligetiovské“ *Zmiznutie/Uangemizi* (2003) – koncert pre husle, violončelo a orchester **Jevgenija Iršaia**. Diela delia od seba generáčne časové priepasti, a predsa si silou a autenticitou nijako neprekážali, skôr koexistovali vo svojej pravdivosti. Mám pocit, že kto vsunul medzi ne **Suchonohe Bačovské piesne**, zámerne a zlomyseľne vystavil dobré a vo svojej dobe unikátne dielo nekorektnému porovnávaniu...

Koncert 8. 11. ma sklamal ako celok: neživná dramaturgia a občas aj interpretácia (najmä klarinetu) nenadchla rovnako ako uvádzané diela. Autorské texty v bulletine dávali človeku priam zlomyseľnú príležitosť porovnať umnú a veľa sľubujúcu verbalizáciu s reálnym znením skladieb. *Ostinato* **Jozefa Kolkoviča** bolo povrchnou, stavebne nedotiahnutou technologickou štúdiou. Verím tiež, že pamiatku **Juraja Beneša** si bolo možné uctiť aj inak ako neinvenčnou, suchou *Sonatu per uno clarinetto*. S odstupom času si uvedomujem, že *Villonovská balada op. 24* pre klarinet a klavír **Juraja Pospíšila** nemala s Villonom ani s baladou veľa spoločného. Potešilo ma však jedno číslo: sústredená

interpretácia **Ivana Buffu** v korektnej, hoci dosť asketickej, špekulatívnej *Klavírnej sonáte č. 8* **Dušana Martinčeka**. Od **Egona Kráka** som nedávno počul skutočne impozantné *Requiem* – možno práve preto mi racionálne pozadie jeho skladby *New Harmony. Hommage a P. Klee* v konkrétnej realizácii nesadlo, neožilo. Aj ten najrafinovanejší organizačný kalkul začína vydávať plody až v emočne inšpirovanom geste. To som tentoraz nespozoroval... **Tomášovi Borošovi**, ktorého si vážim, by som rád priateľsky pripomenul, že ani najvecnejšia vecnosť či najprehľadnejšia prehľadnosť zámeru nezaručujú, že to *neusporiadané, emocionálne, náhodné, zahmlené*, čo drieme v autorovi, sa negatívne neprejaví na kvalite skladby... Nedelne matiné v Mirbachu (9. 11.) vo mne vyvolalo protichodné pocity. V inom kontexte by som možno prijal *Klavírne trio f mol* (1907) **Alexandra Albrechta** ako zaujímavé a presvedčivé svedectvo o kompozičnej vyspelosti mladého autora. V susedstve diel súčasných autorov (**Ivan Konečný**, **Vítazoslav Kubička**, **Ivan Valenta**), z ktorých bolo často cítiť neistotu a nevyhranenosť, ba miestami až neohrabanosť, ma však provokovalo tým, že svoju „nepriestrelnú dokonalosť“ čerpá z takmer úplného napodobnenia brahmsovského modelu cyklickej komornej sonáty. Neprekáža mi ani tak novoromantický duch diela, ako sa v texte bulletinu obával **Vladimír Godár**, ako skôr neprítomnosť osobnostnej črty a až diabolská zručnosť v napodobnení nielen technológií, ale aj invencie a myšlienkových kontextov. Preto som mal nakoniec najpravdivejší zážitok z diela **Antona Steineckera**, tridsiatnika,

v ktorého prístupe k étosu hudby však nenachádzam žiadny imidžistický balast a alibizmus, často postihujúci niektorých jeho generačných druhov. Je to vážny a húževnatý autor; v cykle pre barytón a klavír *Pomni Sozdatelja Svojevo* (vznikol r. 2000 v Jeruzaleme, kde Steinecker pôsobil) presvedčivo udrhel na strunu ruského židovstva. Slová z biblickej knihy *Kohelet* (Kazateľ) hudba uchopila s archaickou silou, dokázala si s týmto nákladom významov a symbolov statočne poradiť a sprítomniť ho s dojímavou a energickou otvorenosťou. Jedna z mála skladieb prehliadky a v poradí prvá, čo ma naozaj „chytila“ a dojala... O prvú polovicu večerného koncertu 9. 11. sa skvelým spôsobom postaralo **Moyzesovo kvarteto** a dvaja sólisti – hobojsista **Michal Šintál** a mezzosopranistka **Marta Beňačková**. Skutočne len snob si mohol nevšimnúť muzikalitu a zdravú, živú tvár hudby nestora slovenskej skladateľskej society **Milana Nováka** v *Hudbe pre hobyj a sláčikové kvarteto* (1927). Vo výraze a tvarovosti neprináša nijaké prekvapenia, je však nefalšovane inšpirovaná, invenčná, prostá, ale nie prostoduchá. Vlastnosti, ktoré sa dnes akosi nenosia... Služi ku cti **Petrovi Martinčekovi** (uf, som rád, že už nepoužíva onen smiešny a zbytočný pseudonym, ale priznáva synovskú tradíciu...), že v hudbe pre nižší hlas a sláčikové kvarteto *Sententiae sibi* (na *Myšlienky k sebe samému* Marca Aurelia) dokázal byť hlboký, a pritom čistý, jednoduchý, ba až minimalistický, lenže bez bezduchosti, ktorá sa často za tento prístup skrýva. Nádherná hudba, ku ktorej možno iba blahoželáť – v poradí môj druhý veľký zážitok z NSH 2008...

Po prestávke nasledovali dve skladby pre dychové kvinteto, ktoré ťažili (a nie neúspešne) z humoru a vtipu. **Ivan Konečný** (*Suita*) vyvolal vo mne – ako takmer vždy – spriaznenosť brisknými nápadiami s jemným stravinskovým nádychom; nakoniec však zostal len pocit premárnenej príležitosti, lebo autor nemá dosť vôle a výdrže, aby veci dotiahol tam, kam prirodzene spejú: v rozhodujúcich okamihoch ho postihuje krátkodobosť, neurčitost' v artikulácii hudobnej pointy... To u **Pavla Šimaia**, slovenského autora žijúceho vo Švédsku a patriaceho ku generácii Zeljenku, Bergera a M. Bázlika, sa s vtípom intelektuálnej povahy priam roztrhlo vrece. Skladba *Cartoons (Masks in Time)* pôsobila veľmi hravo a napriek svojmu veku (vznikla r. 1989) mladistvo, ale nie povrchné. Vtip vychádzal z umne rozohratej štruktúrálnej situácie. Členovia *Slovenského dychového kvinteta* zahrli s chuťou a noblesne; som rád, že som (nielen na tomto koncerte prehliadky) sedel so Šimaiovcami, dávny priateľmi, a bolo nám, akoby čas mezitým ani neuplynul. Boli spolu so mnou azda najvernejšími účastníkmi, čo pri „sebestrednosti“ a ignorancii mnohých slovenských, i starších autorov, nebolo až také ťažké. Sú u nás aj takí, čo už nechodia ani na seba...

Je mi ľúto, že som koncert 10. 11. musel vynechať – bol som v Žiline na skúške svojej skladby *Tri venovania*. Ale teším sa na *Quasars Ensemble* i na autorov (M. Burtas, J. Kmitová, J. Vajo, J. Podprocký, L. Papanetová, V. Janárčeková) niekedy inokedy. **Zwiebelovo kvarteto** mi túto absenciu nasledujúci deň bohato vynahradiť – ich interpretácia *Baginovo Tria pre husle, violu a violončelo* odhalila v tejto intímne stíšenej, meditatívnej hudbe jej pravdivosť a pritom suverenitu tvaru. Škoda, že tento autor píše málo a akosi zámerne sa pohybuje na okraji skladateľského diania. **Miro Bázlik Sláčikovým kvartetom na pamiatku M. Horňáka** podľa mňa dosiahol jeden z absolútnych vrcholov nielen prehliadky, ale aj svojej tvorby vôbec. Meditatívna sila, predstavivosť a staviteľská istota v dramatickej konfrontácii myšlienok, postupné tvarovanie a zhmotňovanie citátu starého ruského biblického spevu – chorálu, to všetko a mnohé ďalšie momenty ukázali veľkosť tohto autora. Dielo by si zaslúžilo zvláštnu pozornosť a propagáciu v širokom medzinárodnom kontexte.

O to viac potom vyzneli skladby prvej polovice koncertu (**Mirko Krajčí, Pavol Malovec, Jozef Malovec**) ako bezbrehá šed' – tentoraz najmä vinou až nezodpovedne povrchnej interpretácie **Bratislavského sláčikového kvarteta**, ktorá najmä hodnotné, hoci s odstupom času dosť „vyvetrané“ dielo **Jozefa Malovca** (*Sláčikové kvarteto č. 3*), úplne pochovala. Pripadalo mi fádne, neúmerne dlhé, neproporčné, povrchné a tézovito špekulatívne... Pritom je to legenda z 80. rokov a svojím originálnym konceptom melodiky na báze kombinácií 12-tónového radu s modalitou veľmi

charakteristická skladateľská výpoveď významného autora. Podobne a nezaslúžene doplatil na interpretov aj **Pavol Malovec**, hoci jeho hudba (*Veni creator spiritus*) nemala, napriek vážnosti textovej predlohy a sympatickej sústrednosti dovnútra, zďaleka tú silu ako hudba jeho otca. Ťažko je mi písať o koncerte (12. 11.), na ktorom som sám mal premiéru (*Tri venovania pre bas, alt a komorný orchester na texty Fr. Bábela*). Ani nebudem. Len dve malé poznámky... Piesňový cyklus **Mojmíra Hanáka** *Piesne pre mamu pre barytón a orchester* na Rúfusove básne skrýva ešte viac krásy, citu a ušľachtilej jemnosti, než nám dala poznať premiérová interpretácia. Podobný deficit citim z uvedenia **Zeljenkovej** briskej koncertantnej skladby *Musica per pianoforte ed archi*. Zložitosť polymetrickej štruktúry a neúprosná askéza „bunkového“ základu Zeljenkovej hudby v 70. a 80. rokoch sú pre interpretov orieškom a vyžadujú úplnú presnosť a zhodu názorových koncepcií sólistu a dirigenta. A tá v optimálnej podobe nenastala. Celý koncert však mal – aspoň pre mňa – dobrú atmosféru a určite jednu z najvyšších návštevností prehliadky.

Koncerty pre deti a mládež, hoci sú trvalo neoddeliteľnou súčasťou dramaturgie prehliadok tvorby, zvyčajne ostávajú mimo centrálneho pohľadu a záujmu. Tentoraz som s Evou Čunderlíkovou a pedagogmi bratislavských ZUŠ pripravil projekt na počť nielen Storočnici E. Suchoňa, ale aj k blížiacim sa osemdesiatinám **M. Rúfusa**... Jeho názov bol verš z Rúfusovej básne: *Čo je vždy pred nami z toho, čo bolo už?* Škoda, že Rúfus, už naozaj ťažko chorý, nemohol prísť a nakoniec sa našej zásielky CD, na ktorom bol celok – aj s jeho poéziou – zachytený, ani nedožil...

Vo štvrtok (13. 11.) som si uvedomil, aký môže byť rozdiel v predstave o zdanlivo podobnej či totožnej druhej orientácii skladby. **Zagarovo Duetto con codetta pre 2 violončela** je úpravou tanca z jeho

skladateľskej participácie na predstavení *Svätenia jari* v Divadle A. Bagara v Nitre. Drobnosť, ale pulzujúca, prirodzená, pôvabná. *Slovenský tanec pre violončelo sólo* (2006) **Iris Szeghy** predstavuje autorka v bulletine ako z mysterióznej introdukcie sa rozvíjajúci „*hutný, zemný ľudový tanec*“. Čo mi na tejto hudbe chýbalo, bola práve zemitosť a prirodzenosť tanca; pôvab slovenského hudobného folklóru som akosi nepostrehol, vnímal som len neurózu a zvukové schválnosti proti prirodzenosti nástroja. Nič na tom nemení ani záverečné irečité zvolanie interpreta: „*Ej!*“ Novosť poetiky a prirodzenosť na mňa zavanula z diela **Petra Machajdika** *Solstice pre violončelo a harfu* – konceptuálny prístup nezlikvidoval muzikalitu. *Patetique pre violončelo a klavír* **Romana Bergera** z roku 2006 je intímny posolstvom bez neurotického momentu; končí v nehybnosti a stave absolútneho sústredenia. Bergerove diela z ostatnej doby (*Cintorínska hudba, Post scriptum*...) sa mi javia ako zrelé a vzácne

plody veľkého majstra, ktoré patria do klenotnice našej hudby.

Z posledného dňa (14. 11.) mám v pamäti najmä výkon zoskupenia **Trio Neue Musik** (**Monika Duarte-Štreitová** – flauta, **Andrea Bálesová** – klavír, **Mária Mártonová-Kormanová** – akordeón). Ich programový blok z diel **Marka Piačeka** (*Escape from Slovakia-Escape from Paradise*), **Jozefa Gahéra** (*Dve meditácie*) a **Petry Oliveira-Bachratej** (*Mystic Garden* – trio + elektronika) potešil muzikalitou, originalitou i nádherným, vyrovnaným zvukom. Bachratej skladba ma navyše oslovila aj skladateľským riešením – k tradičnej štruktúrálnej nekompromisnosti pribudla neha, prirodzenosť, radosť z hudby. Bol to pre mňa pôvabný záver festivalu.

Íst na záverečnú čašu vína som už nevládla. Len dúfam, že si tam so slovenskými hudobníkmi nepripíjal onen recenzent, čo sľúbil článok pre Hudobný život a nakoniec ho nedodal...

Juraj HATRÍK

Ars Organi Nitra 2009

2. ROČNÍK MEDZINÁRODNÉHO ORGANOVÉHO FESTIVALU

26. apríl

Jeremy Joseph (Juhoafrická republika)

3. máj

Anders Eidsten Dahl (Nórsko)

10. máj

David Woodcock (Veľká Británia)

17. máj

Irénée Peyrot (Francúzsko/Nemecko)

24. máj

Mária Plšeková (Slovensko)

Piaristický kostol sv. Ladislava v Nitre

19,00 hod. VSTUP VOĽNÝ

Organizátor:



Mesto Nitra
Cirkevný zbor
ECAV v Nitre

Spolorganizátor:



Nitranský samosprávny kraj
Rehoľa Piaristov v Nitre

Festival podporili:



Nová kultúra
smartweb

Mediálni partneri:

radio.MAX

MY

hudobnjivot

Spravodaj

maNitra

Katolícke noviny

www.organjfest.sk

Hammerklavier festival

2. ročník, Hammerklavier festival, 20.–23. marca, Zrkadlová sála Primaciálneho paláca, VŠMU, InMusic o. z.

Ked' kedysi Peter Šefl priviezol z Prahy klavír z roku 1805, niektorí klaviristi sa vyjadrili, že sa na ňom nedá hrať. Tá klaviatúra, ten nízky ponor kláves... Dnes je situácia odlišná a kladivkový klavír predstavuje výzvu. Hocikto si môže povedať – mám dobrú techniku, mám naštudované nejaké diela z klasicizmu, prečo by som si ho nevyskúšal. Môže sa však ľahko stať, že nástroj pokorí hudobníka.

Problémom je adaptabilita. Vyskúšať si a pochopiť podstatu nástroja je rozdiel, ako to ukázali aj festivalové koncerty.

Druhý ročník festivalu bol naplánovaný oveľa veľkorysejšie ako prvý. Nielenže majiteľ prvého hammerklavieru na Slovensku Peter Guľas opäť ponúkol svojho Waltera, aby si ho mohli vyskúšať aj iní, ale tentokrát bol prítomný aj staviteľ kópií historických klavírov Američan Paul McNulty, žijúci v českom Divišove, ktorý priniesol so sebou ďalšie tri nástroje: okrem Waltera aj kópiu nástroja Johanna Andreasa Steina a klavír postavený podľa op. 319 Conrada Grafa. Umožnilo to urobiť si lepšiu predstavu o vývine klavíra a premenách jeho zvuku. Skladby Carla Philippa Emanuela Bacha, Mozarta a raného Beethovena zazneli na Steinovi, neskoršie diela Beethovena na Walterovi a ranoromantické kompozície Schuberta a Chopina na Grafovi. Keďže festival tentokrát prebiehal v Primaciálnom paláci, bol otvorený širšiemu publiku (1. ročník v Dvorane VŠMU bol viac-menej odsúdený, aby sa stal internou záležitosťou školy a odborného publika). Novinkami 2. ročníka boli koncerty s orchestrom (Haydn, Mozart) a zaradenie piesňového cyklu (Schumann).

prekvapujúco a z akustického hľadiska nevelmi šťastne sedel na nízkej stoličke a nástroj sa mu dotýkal podlahy korpusom, nie bodcom. Všetky tutti akordy preto zneli akosi prázdno. Pre nedostatočnú oporu v basoch vznikla podľa mňa v 3. časti (*Adagio*) Haydnovho *Scherzanda* č. 4 *G dur Hob. II:36* aj kolízia medzi 1. a 2. husľami. Príležitostne sa objavili aj intonačné nedostatky a keď P. Zajíček prestal hrať, odrazu bolo cítiť obrovskú neistotu v ostatných hlasoch. Haydnovo *Scherzando* bolo hľadaním a zanechalo rozpačitý dojem.

Veronika Lacková sa predstavila v Haydnovom *Klavírnom koncerte D dur Hob. XVIII:11* z roku 1784. Orchester ju žiaľ často prekryval a hra hudobníkov pôsobila strnulým dojmom. U sólistky by som privítal presvedčivejšie čítanie rytmu, prízvukov a prácu s akcentmi. Ani celkovo jej prejav nepriniesol veľa originality. Ak V. Lacková nemala možnosť cvičiť na hammerklavieri, pomohlo by jej aspoň čembalo. Bolo totiž počuť, že sa nevedela adaptovať na mechaniku Waltera, nástroj

vo Wiener Zeitung, kde napísal, že skladbu možno hrať aj s veľkým orchestrom alebo len „a quattro“. Na koncerte nezaznela ani jedna z týchto podôb, skôr niečo medzi tým. Škoda, pretože úvod k 2. časti je s dychovými nástrojmi oveľa farebnejší, veľmi výrazné sú najmä „naturhorny“. Keď si sadla za Waltera **Daniela Varínska**, orchester hral ako vymenený, čo mi potvrdili

ku koncertu priveľa. P. Guľas, ktorý má Waltera k dispozícii, si záračne uvoľnil pravú ruku a dosiahol neuveriteľne ľahkú a brilantnú virtuozitu. V Beethovenových skladbách pre klavír a violončelo je klavírny part technicky nesmierne náročný, violončelo jeho náročnosť nedosahuje ani zďaleka. Napriek existencii diel Vivaldiho, Boccheriniho a Haydna hrávajú violonč-



P. McNulty, P. Guľas, V. Sofronická a I. Šiller [foto: archív festivalu]



P. Guľas a M. Štáhel [foto: archív festivalu]

aj iní poslucháči. Zrazu začal hrať jemne, modeloval frázy a klavír nikdy neprekýval. Varínskej Mozart zapôsobil muzikalitou a zrelosťou, čo umocnila bezproblémová technika. Mozart bol krásnym zakončením koncertu a bol by aj vhodným záverom tohto zaujímavého festivalu.

Menej býva viac

Niekedy je menej viac, čo platilo aj pre koncert **Petra Guľasa** a violončelistu **Michala Štáhela** (21. 3.). Guľas zahrál dve Haydnove skladby a s violončelistom ešte ďalšie štyri čo bolo vzhľadom na dĺž-

listi na školách najmä skladby z obdobia romantizmu. Bariéru interpretačných stereotypov sa podarí prekonať len málokomu. Nepodarilo sa to ani M. Štáhelovi. V Mozartovej *Sonáte G dur č. 11 KV 379* v Štáhelovej úprave hral každý z interpretov čosi iné: klavirista Mozarta, violončelista Čajkovského. Oba party akoby navzájom vôbec nesúviseli (nielen výrazom, ale aj frázovaním), možno to bol problém úpravy. Veľmi náročné Haydnovo *Capriccio G dur Hob. XVII/1* zahrál Guľas bravúrne. Beethovenova *Sonáta F dur op. 5 č. 1* pre klavír a violončelo bola však už neúnosne dlhá. Na vine samozrejme nebol autor.

Orchestrálny koncert

Prvý koncert (20. 3.) by lepšie zapôsobil, keby bol posledným. Orchester a klavírne koncerty Haydna a Mozarta by vytvorili pekný záver. **VŠMU Baroque Orchestra** pod vedením **Petra Zajíčka** pozostával z mladých a veľmi schopných študentov VŠMU, pre ktorých Brahmsov či Čajkovského koncert iste nie je žiadnym problémom. Niečo iné je však hrať Haydna a Mozarta v malom komornom obsadení. Pozitívom však zostáva, že sa na VŠMU objavuje snaha priblížiť študentom historicky poučenú interpretáciu. Huslisti a violisti hrali postojačky, no kontrabasista

neznel ideálne.

Mozartovo *Divertimento F dur KV 138* bolo orchestru bližšie a hráči z neho vyťažili viac. Škoda, že v *Andante* hrali violončelá a kontrabas frázu s osminovou pomlčkou a tromi osminovými notami opakované s nesprávnym akcentom, čo azda súviselo so smykom. V záverečnom *Preste* sa objavili aj intonačné nepresnosti.

Na jeseň roku 1782 Mozart pracoval súčasne na troch klavírných koncertoch (*KV 413 F dur*, *KV 414 A dur* a *KV 415 C dur*) s dychmi a dokonca aj s trúbkami a tympanmi. *Klavírný koncert A dur KV 414* dokončil 28. 12. 1782. Nasledujúci rok Mozart uverejnil o tomto koncerte správu



D. Varínska [foto: archív festivalu]

V ronde sa opäť objavilo odlišné frázovanie: v 6/8 takte sú najprv tri osminy staccato a potom štvrtová hodnota a osmina legato ako odťah. Je to veľmi výrazný motív. Keď ho hral klavír, bol zrozumiteľný a jasný, violončelo z neho urobilo karikatúru. Kým prvú polovicu koncertu hral Gulas na nástroji Johanna Andreasa Steina, v druhej si sadol za Waltera. Beethovenove *Variácie pre violončelo a klavír F dur op. 66* však poskytovali rovnaký obraz ako predchádzajúce skladby. Variácie neboli naplnené hudobným obsahom ani emóciami, zdali sa pridlhé, hoci klavírny part hýril náročnými brilantnými pasážami. Haydnova *Fantázia C dur Hob. XVII/4* vyznela veľmi pekne. Posledná Beethovenova sonáta (*g mol op. 5 č. 2*) už presahovala možnosti percepcie. Bola to škoda, lebo ide o nádhernú skladbu. Aj tu sa objavili rozdielne frázované motívy. Klaviristi a čembalisti musia frázovať, inak by sa ich prednes stal nečitelným a plochým. Ale „romantický“ interpreti nepoznajú takéto frázovanie; romantické smyky a prstoklady sú iné, aké vyžaduje stará hudba. Violončelo sa vyvinulo ako romantický nástroj a dnes je hra mnohých violončelistov poznačená romantickými ideálmi, hoci tvrdia opak.

Paul McNulty a Viviana Sofronická v Bratislave

Okrem domácich klaviristov sa na festivale predstavila aj **Viviana Sofronická** (22. 3.), dcéra slávneho ruského klaviristu Vladimíra Sofronického, ktorý s nenapodobiteľným štýlom a obrovskou dávkou imaginácie hrával Skriabinove diela spoločom, že sa s ním mohol porovnávať

bohaté spektrum alikvotných tónov, no základný tón a celkový volumen je podfarbený málo. Vynašiel tiež „nemeckú“ mechaniku. Na kópii Waltera zahrala V. Sofronická Mozartovu *Fantáziu c mol KV 475* a slávny Beethovenov *op. 27 č. 2*. Iba ona správne použila pedál una corda, ktorý skutočne umožňuje hru na jednej strune (na moderných klavíroch hrá na dvoch) – v 1. časti Beethovenovej *Sonáty „Mesačného svitu“*, kde je una corda predpísaná a v Schubertovom *Impromptu č. 3 B dur op. posth. 142*, kde s jeho použitím priam rozprávko zahrala brilantnú pasáž. Veľkým prekvapením boli Chopinove *Variations brilliants B dur op. 12*, hrané na Grafovi. Keď Chopin začínal, mal k dispozícii takéto nástroje. V Paríži v roku 1839 mal Chopin klavír od Pleyela (McNulty v súčasnosti pracuje na kópii Pleyela), ktorý mal na rezonančnej doske medzi hlavou a závesnými kolíkmi päť železných vzpier držiacych napätie strún. Mechanika bola „simple échappement“, dĺžka nástroja 219 cm, takže aj tento nástroj mal dosť ďaleko od moderného Petrofa.

V hre Sofronickej bolo počuť rozdiel medzi moderným klavírom a kladivkovým klavírom, pretože sa úplne oslobodila od romantických stereotypov, ktoré hráčov na modernom klavíri často ovládajú. Zaregistroval to zrejme každý.

Po koncerte pozval **Paul McNulty** publikum ku klavírom, vybral z každého nástroja mechaniku, dokonca i klávesy a umožnil záujemcom, aby si ich prezreli, ozrejmil princípy fungovania jednotlivých modelov. Vysvetľoval, ako reguluje mechaniku. Objasnil rozdiel medzi Ste-

a Schumanna. **Magdaléna Bajuszová** zahrala Schubertove *Drei Klavierstücke op. posth. D 946*. Kvôli prudkému úderu (čo modernému klavíru nevadí) znel nástroj ostro. Kópia historického nástroja ale nie je moderný klavír, preto sa technická výbava klaviristky nemohla prejaviť v plnej šírke. Náročné úseky zahrala Bajuszová bez mihnutia oka, no ako technické cvičenia. Ak je hudba „reč citov“, potom si Schubertova jemná melodika založená na nápevoch a tancoch vyžaduje vrúcnosť, tá sa však objavila veľmi zriedka.

Kateřina Machovská zaspievala Schumannov cyklus *Frauenliebe und Leben*. Jej hlas je jemný a temne zafarbený, disponuje dobrou hlasovou technikou, no v piesňach sa viac žiadalo vyslovovať koncovky, bez ktorých sa nedalo nemeckému textu dobre rozumieť. Najkrajšie zaspievala poslednú pieseň *Nun hast du mir den ersten Schmerz gethan*. Obdivuhodná bola jej intonačná istota, s ktorou začínala piesne bez podpory klavíra (*Ich kann's nicht fassen, nicht glauben a Du Ring an meinem Finger*). Klavírny sprievod **Ivana Šillera** bol veľmi jemný a decentný.

Záver festivalu veľmi hodnotným výkonom skrášlilo klavírne duo **František Pergler a Ida Černecká**. Zahrali Schubertovu *Fantáziu f mol op. 103 D 940 a Allegro a mol op. 144 D. 947*. Vo fantázii vytvorili symfonickú drámu, dialóg medzi basom a diskantom. Druhá časť bola symfonickým scherzom, technicky veľmi náročným. Štvorhlasná fúga vyznela od „pesničkára“ Schuberta prekvapujúco filozoficky. Pergler a Černecká vynaložili pri štúdiu tejto fúgy veľa úsilia, čo sa, ako ukázal suverénny výsledok, oplátilo. *Allegro a mol*

Povedali o Hammerklavieri...

Hammerklavier festival priniesol študentom hudby i klaviristom unikátnu možnosť vyskúšať si kladivkový klavír na koncertoch i na majstrovských kurzoch. Z reakcií vyberáme.

„Z letného kontaktu s hammerklavírom, sa mi ťažko posudzujú jeho špecifiká. Inak ho pozná a ocení interpret, ktorý sa naň špecializuje, inak klavirista, ktorý si ho vyskúša „zo zábavy“. Najdôležitejšou skúsenosťou bolo uvedomenie si, že autenticita diela je oveľa viac, než len znenie nástroja. Esencia, duch diela – jeho štýl sú tvorené zložitým komplexom interpretačných postupov, navyše expanzívne myslenie skladateľa priamo predurčovala ďalší vývoj klavíra. Preto sú mi dosť vzdialené názorové koncepcie o štýlovej korektnosti, závisiacej od dobových nástrojov. Na druhej strane to bol úžasný tréning adaptability a tiež zvukovej predstavivosti, keďže bolo treba „vyťahovať“ z nástroja znenie, ktorého ideálnu podobu vlastne nepoznám. To „postavilo do pozornosti“ všetky mechanizmy hry.“

Magdaléna Bajuszová, klaviristka

„Vyskúšala som si zahráť expozíciu jednej Mozartovej sonáty. Trvalo mi istý čas, kým som sa „vtesnala“ do úzkych a malých kláves. No postupné oboznamovanie sa s dispozíciami a zvukovými možnosťami nástroja určite obohatia moju interpretáciu na modernom klavíri.“

Daniela Kačmárová, študentka VŠMU

„Bola to výnimočná skúsenosť. Očarili ma nad očakávanie bohaté možnosti tvorenia tónu. Pri hre interpret nemá takú širokú dynamickú škálu, na akú je zvyknutý pri dnešnom nástroji, preto som sa musela popasovať s precíznym frázovaním.“

Magdaléna Ondičová, študentka VŠMU

„Kurzy obohatili a rozšírili moju predstavu o zvukových a farebných možnostiach nástroja. Napríklad zmena dynamiky znamená zároveň výraznú zmenu farby. Je zaujímavé nachádzať podobné inšpirujúce podnety na modernom nástroji. Iné kvality nástroja podnecovali k zamysleniu nad vnútorným časom v skladbe ako aj nad bohatšou a precíznejšou artikuláciou.“

Ivan Trangošová, študentka VŠMU

(hž)



P. McNulty pri práci [foto: archív festivalu]

iba Horowitz. V. Sofronická po moskovskom Konzervatóriu vyštudovala v USA historicky poučenú interpretáciu, štúdiá ukončila diplomom z klavíra a čembala na Kráľovskom konzervatóriu v Haagu. V súčasnosti má ako manželka renomovaného amerického staviteľa kópii historických klavírov Paula McNultyho jedinečnú možnosť cvičiť a hrať na jeho nástrojoch. Preto ako jediná predviedla na všetkých troch klavíroch ich technické možnosti, farebné registre a dynamické odtiene. Excentrickú *Sonátu g mol W. 65/17 C. Ph. E. Bacha*, plnú fantázie a afektov, zahrala brilantne na kópii Steina. Stein staval svoje klavíry z čerešňového dreva, čo spôsobuje najmä vo vyšších frekvenciách mimoriadne

inom, ktorého kladivká padajú po údere struny celkom dole, a Walterom, ktorého mechanika už má zdržovaciú líštu. Tá jemne pridrží padajúce kladivko, ktoré je pripravené na repetíciu. Keď mechaniky zasunul, všetky tri klavíry sa naraz rozozvučali – vyskúšať si ich mohol ktokoľvek. Paul McNulty sa prejavil ako veľkorysý človek a aj naďalej skromne odpovedal na rôzne otázky, ktoré sa naňho sypali zo všetkých strán.

Klavír romantikov

Posledný koncert (23. 3.) bol dramaturgicky veľmi pestrý. Hralo sa len na kópii Grafa, na programe boli diela Schuberta

„*Lebensstürme*“ vystihuje podtitul, je to búrlivá hudba v rýchлом tempe. Pergler a Černecká sa dostatočne adaptovali na klaviatúru aj dynamické možnosti Grafa. Ich prejav bol dramatický, súhra dokonala a v husej sadzbe sa Graf zaskvel mnohokrakými farbami.

Beethoven povedal, že úlohou umelca je vykresáť v duši oheň. Horowitz sedával za klavírom nehybne, no hral ako mág a obecenstvo ani nedýchalo. Na festivale som videl viacerých mladých umelcov, ktorí počas hry afektovali, čo považujem za neschopnosť vyjadriť hudbou emócie. Tie sú však pre interpretáciu kľúčové.

Vladimír RUSÓ

Hra na kladivkovom klavíri prináša radosť z objavovania

Hammerklavier festival hostil tento rok renomovaného staviteľa kópií kladivkových klavírov Paula McNultyho, ktorý na Slovensko priviezol svoje modely postavené podľa nástrojov Johanna Andreasa Steina, Antona Waltera a Conrada Grafa. S jeho manželkou, ruskou klaviristkou Vivianou Sofronickou, sme sa rozprávali o tom, ako fortepiana z dielne Paula McNultyho zmenili jej pohľad na hudbu.

Pripravil Andrej ŠUBA

Váš otec je medzi znalcami považovaný za jednu z najvplyvnejších ruských klaviristických legend, no napriek tomu nie je taký známy ako Richter alebo Gilels. V čom bola jeho umelecká kariéra iná?

Bolo to z rozličných dôvodov: môj otec napríklad nikdy nevycestoval mimo Sovietskeho zväzu s výnimkou vystúpenia vo Francúzsku v roku 1928 a prikázaného koncertu pre lídrov na Postupimskej konferencii v roku 1945. (Keď sa Stalin dozvedel, že na konferencii vystúpi Trumanova dcéra, prikázal otcovi, aby okamžite odletel do Postupimu.) Svoju úlohu zohrala aj jeho samotárska povaha – nekonzertoval dokonca ani v Rusku, vystupoval len v Moskve, kde žil po roku 1942 a v Leningrade, kde bývali jeho sestry. Bol plne oddaný hudbe a nie príliš praktický v každodennom živote. Jeden príklad za všetky – keď mal v mladosti koncertné turné po Rusku, stratil oblek. Prokofiev, ako vždy praktický, ho našiel a vrátil. Neskôr po návrate do Moskvy nikdy neopustil byt bez prítomnosti matky alebo blízkeho priateľa,

spontánnosti živých koncertov. Neugauz raz povedal: „*Ísť na Sofronického koncert je ako schôdzka naslepo. Nikdy neviete, čo čakať, ale vždy je to vzrušujúce.*“

Dalo by sa povedať, že čo sa týka prístupu k hudobnému dielu, „ruská škola“ nemá veľa spoločného s historicky poučenou interpretáciou, alebo všeobecnejšie, prístup k hudbe je na Západe v zásade dosť odlišný. Ako ovplyvnil vašu hru domov a umelecké prostredie v Rusku?

Je to už viac ako 20 rokov, čo som opustila Rusko, no už aj tam som sa zaujímala o tzv. starú hudbu. Prťahovali ma Bachove fúgy, zatiaľ čo väčšina mojich spolužiakov preferovala Rachmaninova a Bacha považovala za nudnú a obligátnu súčasť štúdia, ktoré bolo ťažiskovo orientované na hudbu neskorých romantikov. Renesančná, baroková hudba alebo hudba 20. storočia neboli zastúpené v učebných plánoch a boli považova-

Hrať na správnom nástroji je pre interpreta ľahšie a poslucháčovi to lepšie tlmočí zvukový obraz a posolstvo diela.

ktorému dôveroval. Hoci mal veľmi rozsiahly repertoár, zrealizoval pomerne málo nahrávok – bolo to nielen kvôli nedokonalostiam nahrávacej techniky, ale aj preto, že nenávidel prácu v štúdiu, ktorá bola protikladom

né za „alternatívu“ či dokonca „disent“. Štandardné hudobné vzdelanie sa zameriavalo na hru na modernom klavíri a hoci moskovské konzervatórium, ktoré som navštevovala, umožňovalo



V. Sofronická [foto: www.sofronitzki.com]

získať kvalifikáciu aj v odbore hra na organe/čembale, bolo to len na 2. stupni štúdia a za predpokladu, že študent si ponechal moderný klavír ako hlavný predmet. Špeciálne požiadavky na prijatie na tento odbor neboli a záujemcovia súťažili s klaviristami v klavírnom repertoári – medzi povinnými skladbami boli napríklad dve Chopinove etudy. Dnes som za to vďačná, pretože dobré klaviristické základy mi veľmi pomohli, keď som sa začala venovať Chopinovi na kladivkovom klavíri.

■ Kde ste sa dostali prvýkrát do kontaktu s hnutím starej hudby a kladivkovým klavírom? Bolo to niečo ako „láska na prvú počutie“?

S hnutím starej hudby, ktoré v Rusku začalo pomerne skoro, bola situácia v niečom iná ako s kladivkovým klavírom. Už v 50. rokoch 20. storočia založil Andrej Volkonskij na interpretáciu renesančnej hudby v Rusku súbor Madrigal, ktorý existuje dodnes. Samozrejme, situácia bola oveľa zložitejšia ako na Západe, kde boli dostupné knižnice i historické nástroje. Nadšenci v Rusku si museli vystačiť so zobcovými flautami, niekoľkými nie príliš kvalitnými starými violami, východonemeckými čembalami a spevákmi. Napriek tomu mali koncerty starej hudby veľký ohlas. Zopár nahrávok, ktoré sa dostali zo Západu, malo veľký vplyv. S kladivkovým klavírom to bolo iné – existovalo niekoľko nefunkčných originálov v múzeách a musím priznať, že vtedy som si vôbec nevedela predstaviť, ako mohli znieť, keď boli nové. Myslím, že dušu hudobníka si musí nástroj podmaniť, no keď pôsobí neatraktívne... V mojom prípade sa tak stalo až v triede profesorky Penelope Crawfordovej na Oberlin College v USA koncom 80. rokov 20. storočia, keď som počula kladivkový klavír v programe z Mozartových trií. Uchvátilo ma, ako dokonale sa zvuk klavíra viazal so sláčikovými nástrojmi, čo mi dalo odpoveď na dovtedy nezodpovedanú provokatívnu otázku – prečo Mozart písal pre nástroje, ktoré sú vo svojich zvukových kvalitách také odlišné. Keď som si klavír po koncerte vyskúšala, mala som pocit neobyčajnej ľahkosti, ktorú umožňovali moja znalosť čembalovej hry (tú som však nikdy nepociťovala ako „vrodenú“) a hodiny klavíra na moskovskom konzervatóriu.

■ Bez toho, aby sme sa na tomto mieste zaoberali podrobnými technickými detailmi, v čom spočíva špecifickosť fortepiana pre interpreta a pre poslucháčov?

Ak mám odpovedať stručne, kladivkový klavír (každý jeho typ) je úplne iný nástroj. Skladateľ konzervuje svoju hudobnú predstavu pomocou notového záznamu. Keď interpret dostane tento kód, nahliada do jeho vnútra a snaží sa jeho ideu pochopiť. Ak myšlienke porozumie, na jej sprostredkovanie využíva nástroj, ktorý je najlepší vtedy, ak konvenuje s pôvodným autorovým zámerom. V prípade, že interpret používa nástroj, ktorý sa



McNultyho kópia nástroja C. Grafa
op. 318 (okolo 1819) [foto: A. Šuba]



McNultyho kópia nástroja Walter & Sohn
(okolo 1805) [foto: A. Šuba]

na danú úlohu nehodí, pripomína to balet vo vojenských číždách. S mimoriadnymi schopnosťami a šarmom by to hádam aj išlo, ale každý bude určite súhlasiť, že výsledky v *Popoluške* by pri použití vojenských číziem a baletných špičiek určite neboli rovnako prirodzené. Existujú diela, ktorých substancia takýmto zmenám odoláva (niekto mi povedal, že Bach znie vynikajúco na balalajkách a organista Anthony Newman navrhuje ladené poháre, ktoré by zneli rovnako dobre), ale klavírne skladby z obdobia rokoka veľmi závisia na špecifikách nástroja. Hrať na správnom nástroji je pre interpreta ľahšie a poslucháčovi to lepšie tlmočí zvukový obraz a posolstvo diela.

■ Nie je to tak dávno, čo ste nahrali Mozartove klavírne koncerty na kladivkovom klavíri. Aký to bol pocit v porovnaní s hrou na modernom nástroji?

Hrať na kladivkovom klavíri bolo omnoho efektívnejšie! Keď sa stretávam s predvede-

niami týchto diel na modernom nástroji, počujem, že sa interpreti snažia zámerne alebo intuitívne narábať s hudobným materiálom tak, ako to robím na fortepiane. No moderný klavír má väčšie preznievanie/dozvuk, pri ktorom hrozí, že sa hudobný materiál diela stane príliš ťažkopádny. Tomuto sa je takmer nemožno vyhnúť bez prehnanej kontroly hry a to spôsobuje, že hudba znie príliš „sladko“ a chýba tiež veľkorysosť koncepcie. Dalším veľkým problémom je zvuková vyváženosť nástroja vo vzťahu k orchestru, pretože moderný klavír sa od sláčikových a drevených nástrojov príliš odlišuje svojim timbrom.

■ Dalo by sa povedať, že sa ako hudobníčka istým spôsobom spolupodielate na značke McNulty. Ide o obľúbené a rozšírené nástroje. Mohli by ste ich charakterizovať?

V prvom rade ide o skutočne veľmi dobré nástroje. Akýkoľvek klavír závisí od technickej realizácie, ktorá vyzdvihne jeho potenciál. Iní stavitelia kladivkových klavírov môžu alebo nemusia poznať špecifické konštrukčné detaily Waltera, Steina, Grafa a Pleyela, no remeslo všetkých zdokonaľuje ich narastajúca zručnosť a kontrola výsledku percepciou – myslím, že McNulty sa odlišuje práve týmto. Jeho dokonalé a citlivé nástroje umožňujú umelcovi zdôrazniť i najmenší detail, s ktorým sa v diele stretne. V neposlednom rade tiež dobre vyzerajú – Paul venuje veľkú starostlivosť každému detailu ako úprava povrchu alebo použitie politúry. Samozrejme nepoznám nikoho, kto by si kúpil klavír len kvôli peknému výzoru. Je to niečo ako bonus – rovnako ako dizajn multimegapixelového fotoaparátu alebo výkonného počítača.

■ Keď som pred pár rokmi navštívil Divišov, Paul pripravoval kópiu Steinovho fortepiana. Môžete o tomto nástroji povedať viac, dá sa počuť na nahrávkach?

Vždy, keď Paul pracuje na novom nástroji, najmä ak ide o prvú kópiu modelu, pocítujem vzrušenie z objavov, ktoré tento proces priniesie. To, čo som objavila v prípade Steinovho nástroja je, že sa vynikajúco hodí na raného Mozarta a hudbu Carla Philippa Emanuela Bacha. Je skutočne zaujímavé, ako možno na Mozartovej hudbe jasne odlišiť, pre ktorý nástroj bola písaná – zatiaľ čo rané opusy znejú na Steinovi vynikajúco, pre Mozartovu neskoršiu tvorbu to už neplatí. Stein znie pri použití v neskorších dielach „dievčensky“ a v istom zmysle „naivne“ (je to niečo podobné, ako keby 14-ročné dievča hralo úlohu Medey alebo lady Macbeth). Stein je jednoznačne vhodnejší pre skoršie skladby, hoci musím pripustiť, že vyhovuje aj niektorým iným dielam (napríklad *Finále Sonáty A dur KV 331 „Alla turca“*, ktoré som nikdy na modernom nástroji nechápala, tento klavír akoby hral sám. Podobne aj každá variácia v 1. časti má svoj vlastný, jasne odlišiteľný charakter). Zvuk Steina je iskrivý, ▶

► s rýchlou repetíciou mechaniky a sladkou kantilénou, čo vyhovuje aj hudbe C. Ph. E. Bacha. Udivilo ma, koľko má Stein spoločného s nástrojmi Silbermanna, na ktorých Bach v Postupime hrával. (Johann Andreas Stein bol učňom jedného zo Silbermannových príbuzných.) Chystám sa na tomto kla-

hudby. Farby, ktoré je možné na ňom dosiahnuť, na modernom klavíri jednoducho neexistujú. Podobne ako skoršie fortepiana má i tento nástroj tzv. moderátor, teda skutočnú una corda – nie „due corde“ ako pri moderných nástrojoch. Je neskutočné, ako sa farba tohto nástroja vynikajúco hodí k Schubertov-

realizovaných so Sergeiom Istominom pre label Passacaille. Táto nahrávka získala veľmi dobré kritiky a mám z nej radosť.

■ Na akom nástroji Paul v súčasnosti pracuje?

Najbližší model, na ktorom bude Paul pracovať je Pleyel, obľúbený nástroj Fryderika



P. McNulty [foto: A. Šuba]

Poznámky Paula McNultyho k „Hummelovmu klavíru“ značky Érard.

Počas návštevy Bratislavy navštívil Paul McNulty aj rodný dom Johanna Nepomuka Hummela, v ktorom sa nachádza vzácny klavír značky Érard. Zaujal ho takmer intaktný stav nástroja a súhlasil, že napíše pár postrehov.

Francúzska škola výrobcov klavírov na prelome 18. a 19. storočia v mnohom čerpala z anglických podnetov: nástrojári používali hrubšiu rezonančnú dosku a pevný dubový rám, známe je tiež rané využitie kovových vzpier. Klavíry mali trojitú ostrunenú, masívnejšiu a silnejšiu repetičnú mechaniku ako bola viedenská

Prellmechanik. O niečo silnejšie struny ako pri viedenských nástrojoch spolu s hrubšou rezonančnou doskou, trojitým ostrunením a zámerne neurčitým tlmením strún dusítkami predstavovali ideálny zvuk pre tvorcov, ktorí pôsobili v Anglicku a vo Francúzsku. Ak porovnáme Haydnove sonáty skomponované v Anglicku s dielami napísanými vo Viedni alebo Beethovenovu Waldsteinskú sonátu, efekt je úplne zrejmy. Skladatelia spontánne reagovali na nové objavy nástrojárov – Haydn hral na anglickom nástroji (Broadwood) počas návštevy Londýna a takýto klavír si potom zaobstaral aj vo Viedni. Beethoven sa s týmito klavírmi tiež stretol, vlastnil nástroje od Broadwooda a Érarda.

Produkcia Érardovej firmy využívala anglické podnety až do roku 1819, kým Sebastian Érard nevyvinul dvojrepetičnú mechaniku. V nej boli kladivá pri návrate zachytené blízko strún a po dopade na zdvíhač súbežných pružín sa po uvoľnení klávesy vymrštili opäť navrch, čím sa zrýchlila repetícia. Pri viedenských nástrojoch tento konštrukčný prvok absentoval. Pre nedostatok riešení na zľahčenie úderu a rýchlosť akcie mechaniky sa preto viedenské klavíre a nástroje Pleyela stávali po roku 1840 čoraz menej pohyblivými a ich úder bol ťažší ako pri dnešnom Steinwayi. Ten sa od mechaniky Érarda z roku 1819 odlišuje len v malých detailoch.

Hummelov nástroj od Érarda z roku 1830 je vynikajúcim príkladom francúzskeho nástrojárstva z obdobia pred používaním ocelových strún. Unikátom je zachovanie pôvodného koženého potahu kladiviek, ktorý umožňuje neoceniteľný vzhľad – nakoľko pri väčšine francúzskych nástrojov boli kladivá v nasledujúcom období pokryté plstou. Zdá sa, že na tomto klavíri sa veľa nehralo, čo umožňuje jedinečnú príležitosť, využiť takmer nedotknutú mechaniku na štúdium a ľahko nastaviť. Moderné struny, ktoré nástroj získal približne

pred 30 rokmi, spôsobili poškodenie závesu strún. Našťastie sa v prípade potreby dá tento vyslovene štruktúrny prvok pomerne ľahko vymeniť, rovnako ako nevhodné struny. Keby prišlo k rozhodnutiu pripraviť tento výnimočný nástroj na príležitostné koncerty so skúsenými interpretmi, nebolo by to príliš komplikované – samotný čas reštaurovania odhadujem na dva mesiace (nezahŕňa dobu potrebnú na prípravu dreva a pod.). Finančné prostriedky potrebné na opravu nástroja by sa pohybovali približne okolo sumy 25 000 €. Nástroj by si tiež vyžadoval údržbu korpusu – opätovné preplepenie rozsušených častí, obnovenie laku... Tiež by sa žiadalo, aby miestnosť, v ktorej sa nachádza, mala stabilné prostredie. V žiadnom prípade neodporúčam vystaviť klavír chladu koncertnej siene, prípadne ho namáhať transportom. Preto by bolo najjednoduchšie prostredníctvom zvlhčovača zariadení, aby vzduch v Hummelovom múzeu nebol príliš suchý.

Paul MCNULTY

Renomovaný americký nástrojár Paul McNulty študoval na konzervatóriu v Baltimore, po skončení ktorého získal v Bostone diplom v odbore „piano technology“. Od roku 1985, kedy sa začal venovať výrobe kópií historických klavírov, postavil viac ako 100 nástrojov podľa originálov Antona Waltera, Ferdinanda Hofmanna, Conrada Grafa a Johanna Andreasa Steina, ktoré vlastnia prestížne inštitúcie a renomovaní intreperti. Od roku 1995 žije s manželkou Vivianou Sofronickou v českom Divišove, kde má vlastnú dielňu. V súčasnosti pracuje na kópii nástroja značky Pleyel, ktorú si objednal Chopinov inštitút vo Varšave.

www.fortepiano.eu

víri nahráť, a Ronald Brautigam už aj nahral, beethovenovský disk, ktorý je súčasťou jeho kompletu klavírnych diel tohto skladateľa pre nahrávaciu spoločnosť BIS.

■ Priviezli ste so sebou aj na nástroj Conrada Grafa. Čím je zaujímavý?

Grafov klavír, ktorý prinášame do Bratislavy, je kópiou nástroja z roku 1819, majetku Národného múzea v Prahe, umiestneného sa na zámku Kozel neďaleko Plzne. Ide o raný nástroj s mnohými spoločnými prvkami s klasickými viedenskými kladivkovými klavírmi (Graf svoje nástroje v strednom období výrazne zmenil). Tento nástroj mi sprostredkoval výnimočné zážitky zo Schubertovej

vej hudby. Hoci moderátor používam často pri Schubertovi, nebola som schopná najst moment, kedy ho uplatniť v Chopinových dielach. Jednoducho to nedávalo zmysel. Je to zaujímavé, pretože hoci Chopin považoval Grafa za jedného z najvýznamnejších viedenských výrobcov klavírov, bol zmätený z množstva pedálov na jeho nástrojoch. Na nástroji, ktorý Chopin uprednostňoval v neskorších rokoch, na Pleyelovi, už moderátor neexistuje. „Heuréka!“, pomyslela som si a pocítila, že som na správnej stope. Na tomto nástroji existujú dve nahrávky: jedno CD s Beethovenovými dielami, ktoré nahral Ronald Brautigam pre BIS a moja nahrávka Mendelssohnových violončelových skladieb,

Chopina. Keď sa Chopin stretol s týmto nástrojom prvýkrát v Paríži, označil ho za „nec plus ultra“. Neskôr sa vyjadril, že keď mal dobrý deň, vždy uprednostil Pleyela. Hoci sa na ňom hralo zložitejšie, výsledky boli delikátnejšie. Počas „zlých dní“ hrával na Érardovi, na ktorom sa síce hrá ľahšie, no výsledky nie sú natoľko zaujímavé. Pre mňa ako hudobníčku je toto obdobie spojené s veľkým očakávaním: každým dňom, kedy navštívim dielňu vidím, ako nástroj rastie. V súčasnosti je hotový korpus s količníkom, ktorý vyzerá skutočne nádherne, no hrať sa na tom samozrejme ešte nedá. Hoci si človek nemôže byť nikdy istý, od tohto nástroja očakávame skutočne veľmi veľa. Je dosť možné, že približne

o rok budeme vedieť viac o skutočnom znení Chopinovej hudby. Ostáva len čakať...

Ako bude vyzeráť váš bratislavský koncert?

Zahrám na troch klavíroch – Steinovi, Walterovi i Grafovi. Nie je to vôbec jednoduché, pretože ide o tri diametrálne odlišné nástro-

je, ktoré si vyžadujú od interpreta odlišný postoj k hre. Poslucháčom by som však rada poskytla možnosť zažiť neobvyklý experiment – ten istý interpret hrá v tom istom priestore na troch rozličných nástrojoch. Program obsahuje diela skladateľov, ktoré sa najlepšie hodia k danému nástroju: skladby

C. Ph. E. Bacha na Steinovi, Mozarta a Beethovena na Walterovi, Schuberta a raného Chopina na Grafovi. Na záver koncertu zahrám rovnaký úsek na rozličných klavíroch, aby obecenstvo mohlo aj porovnať závislosť hudby od nástroja, na ktorom je hraná. Paul krátko vysvetlí rozdiely v konštrukcii nástrojov a obaja budeme odpovedať na otázky. Na záver si hudobníci sami budú môcť vyskúšať nástroje.

Hoci vy ste na Slovensku predtým neboli, Paul McNulty je v Bratislave už po druhýkrát. Medzičasom je z jeho dielne u nás jeden nástroj, ktorého majiteľom je Peter Guľas. Aká je situácia v okolitých krajinách?

Povedala by som, že situácia v týchto krajinách je skutočne priaznivá. Osobne ma veľmi teší otvorenosť, s akou sa stretávam. Podľa mňa to súvisí aj s tým, že v strednej Európe pôsobí množstvo veľmi dobrých klaviristov a výuka tohto nástroja je skutočne na vysokej úrovni. Fortepiano im ponúka nové možnosti a ich technické predpoklady im umožňujú prispôbiť sa nástroju bez väčších ťažkostí. Druhým dôvodom je, že už nie je možné sa príliš často stretnúť so zlými kópiami, charakteristickými pre rané štádium hnutia starej hudby a vyvolávali reakcie: „Ďakujem, už som fortepiano počul a bolo to strašné.“ Keď si niekto zapožičia nástroj na koncert, často sa potom stretávame s tým, že si žiada informácie, ako by si mohol klavír kúpiť. V poslednej dobe je trendom zaobstarať si v inštitúciách, ktoré si to môžu finančne dovoliť, všetky tri modely, pretože ľudia v nich si uvedomujú, že jeden nástroj nestačí. V súčasnosti sa nachádza Graf na AMU v Brne a Chopinovom inštitúte vo Varšave (je frekventovane využívaný na nahrávky), Walter je vo Varšavskej komornej opere, ktorá si práve objednala Pleyela. Samozrejme, nie je tu priestor na to, aby som spomenula všetky nástroje v súkromnom vlastníctve – kópiu nástroja Walter & Sohn má Peter Guľas v Bratislave. Máme množstvo pozvaní na predvádzanie a koncerty, ktoré ochotne robíme, pretože sa radi delíme o to, čo máme najradšej. ┘



[foto: A. Šuba]

Viviana Sofronická, dcéra legendárneho ruského klaviristu Vladimíra Sofronického, vyštudovala hru na klavíri na moskovskom Konzervatóriu. Po presťahovaní na Západ v roku 1989 absolvovala postgraduálne štúdium zamerané na historicky poučenú interpretáciu na Oberlin Conservatory v Ohio, kde ako čembalistka spolupracovala so súborom Oberlin Consort of Viols. Od roku 1994 je kanadskou občiankou. Po tom, ako sa v roku 1997 usadila v Európe si vzdelanie doplnila na Kráľovskom konzervatóriu v Haagu (klavírový klavír, čembalo). Získala ocenenia na súťažiach Bach Tage Berlin, Musica Antiqua v Brugách, predstavila sa na festivaloch sta-

rej hudby v Nemecku, Belgicku a Holandsku. Nahrála komplet Mozartových klavírných koncertov (s poľským suborom Musicae Antiquae Collegium Varsoviense), skladby pre mandolínu a fortepiano L. van Beethovena a J. N. Hummela s Richardom Walzom (Globe) a kompletné skladby pre violončelo a fortepiano F. Mendelssohna Bartholdyho so Sergejom Istominom (Passacaille). Je manželkou nástrojára Paula McNultyho, s ktorým žije v českom Divišove.

(www.sofronitzki.com)



[foto: www.sofronitzki.com]

Dôležité je nezabudnúť

Keď som sa minulý rok v novembri zúčastnila na treťom uvedení Terezínskeho koncertného večera (premiéra koncertu sa uskutočnila 16. 11.), ktorý na Malej scéne drážďanskej Semperovej opery zostavila a moderovala moja priateľka, muzikologička Agata Schindlerová, zostala som prekvapená i zaskočená. Prekvapená záujmom verejnosti o toto podujatie a zaskočená tým, ako na mňa ten večer zapôsobil. Bola som hrdá na priateľku a ohrozená z neznámeho, o čom som síce viackrát v našich rozhovoroch počula, ale v sále, kde okrem účinkujúcich a poslucháčov nebolo v podstate nič, len strohá čierna scéna, reflektor osvetľujúci interpretov, moderátorku a občas niektorý z ilustračných záberov v pozadí (noty, portrét skladateľa), som viac ako inokedy pochopila, čím sa vlastne už roky zaoberá a aký to má význam. Môj rozhovor s ňou sa týka jej výskumnej práce v oblasti tzv. prekliatej či zabudnutej hudby a hudobníkov v období, keď svet ovládal Adolf Hitler a jeho krutá ideológia.

Pripravila **Marta FÖLDEŠOVÁ**

■ Čo máme chápať pod pojmom „prekliata hudba“ a ktorého obdobia sa týka?

„Prekliata, prenasledovaná či zakázaná hudba“ nie je len hudobný pojem, používa sa aj pre iné druhy umenia. V prípade hudby je spoločným menovateľom tvorby, jej autorov a interpretov, ktorí sa v 30. a v prvej polovici 40. rokov minulého storočia dostali hlavne z „rasových“ dôvodov do nemilosti. Nacistické zákony vyradili v Nemecku už v roku 1933 tzv. „neárijských“ hudobníkov a ich diela z verejného hudobného života. Postihnutí boli samozrejme aj hudobní vedci a pedagógovia hudby na všetkých školách, vrátane univerzít, ktorí v dôsledku týchto zákonov nesmeli vykonávať svoje povolanie. Tieto normy postupne uplatňovali nacisti vo všetkých nimi obsadených krajinách Európy. „Len“ existenčne a psychicky sa dotkli tých, ktorí pred nimi zavčas unikli do exilu, ale trpké až tragické tých, ktorí ostali doma až dovtedy, kým neboli deportovaní do koncentračných táborov. Mnohí sa z nich nevrátili.

■ V jednom z našich rozhovorov si spomenula, že v ohlase na Terezínsky koncertný večer ti jeden tvoj známy, drážďanský skladateľ, napísal, aké máš šťastie, že si našla svoju životnú tému. Mnohým ľuďom sa to nepodarí nikdy. Kedy si sa začala vážne zaoberať myšlienkou, že sa budeš venovať téme zabudnutých skladateľov?

Ako sú mnohé veci a udalosti v živote človeka súhrou náhod, i pre mňa bolo takýmto šťast-

tím „postretnúť“ úsek dejín hudby, ktorý bol málo prebádaný, vlastne nebol známy skoro vôbec. Bolo to po roku 1990, keď som po zrušení drážďanskeho Zväzu skladateľov, kde som dlhé roky pracovala, hľadala novú náplň života. Zhodou okolností sa v roku 1995 v Drážďanoch otváralo malé vedecké pracovisko s cieľom venovať sa okrem iného výskumu hudby, ktorá bola v období vládneho nacionálneho socializmu perzekvovaná. Pracovisko malo síce z dôvodu neriešiteľných finančných problémov krátky život, ale táto téma ma natoľko zaujala a ovplyvnila môj život, že som sa jej dodnes nevzdala. Po zrušení pracoviska som sa rozhodla venovať výskumu na tzv. voľnej nohe. Toto rozhodnutie mi prinieslo slobodu v ďalšom konaní. S prenasledovaním židovských hudobníkov som bola konfrontovaná už počas na štúdií na Univerzite Komenského v Bratislave. Silné dojmy vo mne zanechal nielen Oscarmi ovenčený film *Obchod na korze*, ale i posledný koncert Karla Ančerla s Českou filharmóniou tesne pred jeho emigráciou, na ktorom som sa zúčastnila v Prahe po roku 1968. Tam som sa dozvedela, že tento umelec prežil koncentračné tábory Terezín a Osvienčim. O tom, čo bol koncentračný tábor, som však už vedela. Začiatkom 60. rokov sme s rodičmi navštívili Osvienčim. Vtedy, ako 12-ročná, som na vlastné oči videla hromady vlasov, ktoré ostali po zavraždených ľuďoch, ako aj kopec detských topáničiek, jedínú pamiat-

ku na deti zavraždené v plynových komorách. Ešte aj dnes ma vtedajšie myšlienky neustále sprevádzajú a niekedy mám pocit, že som sa zabudla smiať...

■ Prečo si myslíš, že obdobie nacionálneho socializmu a osud židov vyvoláva v Nemecku taký silný ohlas aj po viac ako 60 rokoch od skončenia 2. svetovej vojny? Týka sa tento záujem najmä kultúry, respektíve hudobného umenia?

Táto otázka nezodpovedá skutočnosti. Prenasledovanie židovského obyvateľstva a všetky jeho následky boli už po skončení vojny predmetom výskumu napríklad tých, ktorým sa podarilo ujsť do exilu. Čo sa týka samotného Nemecka, myšlienka holokaustu pochádza z tejto krajiny. Predovšetkým Nemci sa s minulosťou musia a chcú vyrovnáť, pretože oni boli „majstrami smrti“. V Nemecku sa vedci touto témou zaoberajú už vyše 30 rokov. Stala sa predmetom výskumu a záujmu i v mnohých iných krajinách Európy a na americkom kontinente. Ako som už uviedla, keďže prenasledované boli všetky vrstvy spoločnosti, téma výskumu je akoby bez dna.

■ Ako si vôbec začala svoj výskum?

Znie to paradoxne, ale na začiatku som v podstate nevedela, čo a kde mám hľadať. Zaoberať či pokračovať tam, kde už boli čiastočné výsledky známe, som nechcela. Vedome som vstúpila do neprebádaného terénu. Pátrala som po hudobníkoch, ktorí boli kedysi regi-

onálne alebo v širších kontextoch známi, ale po roku 1933 ušli do exilu alebo sa po deportácii do koncentračných táborov nevrátili. Z rôznych dôvodov zapadli v hudobnej histórii do zabudnutia. Dostať sa k menám osôb,

Po niekoľkotýždňovom štúdiu lexikónu som získala vyše 100 mien, ktoré mali nejakú súvislosť s Drážďanmi. Predmetom môjho výskumu sa stali predovšetkým tie.

■ **Čo znamená v bádateľskej praxi odhaľovať stopy zabudnutých hudobníkov?**

Po väčšine tých mien nebolo ani stopy, od roku 1933 sa nimi nikto nezaoberal. Kto bol kto a čo sa s nimi stalo nevedeli povedať ani etablovaní domáci hudobní historici. Navyše, vo februári 1945 ľahli Drážďany po bombardovaní popolom a vtedy zhoreli aj tamojšie orchestrálne a divadelné archívy. Začala som teda na kolene – rozmyšľaním, kde by bolo napríklad možné niečo získať o hudobnom historikovi, klaviristovi, skladateľovi a bývalom hudobnom riaditeľovi drážďanskej činohry Dr. Arthurovi Chitzovi, ktorý pochádzal z Prahy a zahynul v gete v Rige. Kde by mohli byť materiály o poprednom klaviristovi a usporiadateľovi Paulovi Aronovi, ktorý si zachránil život v americkom exile. Internet bol v tom čase iba v plienkach, ostalo mi len telefonovať a písať nespočetné listy do domácich a zahraničných archívov. Zaujímavé je, že oficiálne archívy poskytli a dodnes poskytujú minimálne informácie, svetlo do tmy prinášajú skôr osobné kontakty. Takéto bádanie niekedy hraničí doslova s metódami kriminalistov...

■ **Výsledky tvojho výskumu boli prezentované vo viacerých štúdiách v odbornej literatúre, lexikónoch či v dennej tlači, ale aj v referátoch na konferenciách a dvoch publikáciách. Tá druhá, ktorá vyšla v roku 2003 pod názvom *Dresdner Liste* (Drážďanský zoznam), je u nás asi známejšia, bola recenzovaná i v Hudobnom živote. Slovenskej verejnosti je pravdepodobne menej známa tvoja prvá rozsiahlejšia práca, ktorá vyšla pod názvom *Aktenzeichen, Unerwünscht* v Drážďanoch v roku 1999...**

Publikácia *Aktenzeichen, Unerwünscht* (Záznam spisu „nežiaduci“) vznikla po trojročnom bádani. Jej obsahom bolo prvé zmapovanie situácie prenasledovaných židovských hudobníkov na drážďanskom hudobnom poli v rokoch 1933–1945. Boli v nej uverejnené aj prvé životopisné kapitoly, ktoré sa mi podarilo zostaviť v prvej etape bádania. Táto publikácia bola vlastne sprievodnou knihou k rovnomennej výstave, ktorú som zostavila zo získaných materiálov – fotografií umelcov, plagátov a programov koncertov, recenzií, ale i mimoriadne vzácnej korešpondencie. Po prvýkrát si verejnosť mohla pozrieť tváre ľudí, ktoré po roku 1933 zmizli z verejného života, a pozrieť si doku-

mentáciu (i keď len čiastkovú) ich činnosti. Výstava bola inštalovaná v niekoľkých kultúrnych inštitúciách v Drážďanoch, dostala sa i do Prahy, Schwerinu, napokon si našla stále miesto v reprezentačnej Vile Salzburg v Drážďanoch. Príležitostne si ju zapožičiavajú rôzne inštitúcie, ako tomu bolo naposledy počas Tereziňského koncertného večera na Malej scéne Semperovej opery. Informácie o výstave v Prahe uverejnené na internete mali mimoriadny prínos pre ďalšie bádanie. Na ich základe sa mi ozval pán Michael Sheets z USA, jeden z vnukov Arthura Chitza, ktorý sa týmto spôsobom vlastne dozvedel dovtedy jemu neznáme veci o svojom starom otcovi. V priebehu dvoch týždňov ma navštívil. Jeho prekvapenie a radosť z faktov, ktoré mu výstava a kniha poskytli, sa stali preňho a všetkých ďalších potomkov Arthura Chitza zadostučinám za všetko poníženie a zbytočnú smrť bývalého hudobného riaditeľa drážďanskej činohry. Rodina mi dala celý rad ďalších nových informácií a fotografií.

■ **Ako sa píše kniha o niečom, o čom ešte nikto nepísal?**

Predovšetkým je to zodpovednosť zachytiť udalosti, ich kontext a témy podľa najlepšieho vedomia a svedomia – samozrejme musia byť podložené pramenným materiálom. Moje publikácie obsahujú vždy zoznam navštívených archívov, preštudovanej tlače a pozostalostí, na ktoré sa odvolávam. Patrí to ku každej serióznej vedeckej práci. Dôležité je tiež byť politicky a azda aj religiózne nezávislým, a mať odvahu pomenovať veci pravým menom. A spomeniem snáď ešte niečo: dlhé mesiace sedieť nad rukopisom knihy, v ktorej sa premietajú nielen obrazy hudobných aktivít daných osôb, ale aj ich dnes takmer nepredstaviteľné tragické životné osudy, je duševne značne vyčerpávajúce. Človek sa s osobami a ich osudmi stotožní, všeličo s nimi takmer pretrpí.

■ **Ako vôbec prebieha výskum témy z nedávnej minulosti, ktorá bola do určitého času v bývalej NDR snáď i tabuizovaná, nežiaducou, čo mohlo znamenať sťažený prístup do archívov miest a ich inštitúcií, mlčanlivosť rodiny, priateľov či známych dotknutých osôb... Stretla si sa aj s negatívnymi ohlasmi?**

Na túto otázku môžem odpovedať iba čiastočne, pretože som sa témou začala, žiaľ, sama zaoberať až v roku 1995. Ale nemyslí si, že téma holokaustu bola v NDR tabuizovaná. Keď mohli v literatúre faktu vychádzať na danú tému publikácie všeobecného charakteru, mohli určite vo väčšej miere vychádzať aj v oblasti hudby. Skôr by sa dalo povedať, že v hudobnej oblasti sa skôr nenašli historici, ktorí by sa témou zaoberali a stáli za znázornením tohto úseku histórie v rámci dejín hudby. Samozrejme, pred rokom 1989 nebolo možné tak relatívne ľahko zisťovať informácie ako dnes, medzinárodné kontakty boli značne ob-



A. Schindler [foto: archív A. Schindler]

pohybujúcich sa do roku 1933 vo svetle reflektorov, ktoré boli pre mňa zaujímavé, bol dlhý proces. Paradoxne mi najviac pomohla nacionálne-socialistická literatúra. Nacisti vydali v roku 1940 *Lexikón židov v hudbe*. Bola to publikácia obsahujúca mená zakázaných skladateľov a názvy ich diel, mená interpretov, hudobných vedcov a kritikov.

medzené. Je to veľká škoda, pretože pred 30 či 40 rokmi by bolo možné stretnúť viac pamätníkov a očitých svedkov. Počas mojej činnosti na tomto poli som sa stretla nielen v Drážďanoch, ale na celom území Nemicka, v blízkom a ďalekom zahraničí iba s pozitívnymi reakciami. Kto vedel a mohol, ten pomohol.

Ako hodnotíš z pozície muzikologičky hudobné aspekty tvorby skladateľov, s ktorými si sa vo svojom výskume stretla? Zaujal ťa niektorý viac a prečo? Je možné ich tvorbu zaradiť do niektorého vývojového prúdu hudby 20. storočia?

Počas 15-ročnej výskumnej činnosti sa mi dostal do rúk celý rad neznámych či zabudnutých kompozícií. Zavrieť ich do jednej

točne komponovať tak, aby sa mohol tvorbou v danej krajine uživiť. Je známy ako jeden z popredných etnomuzikológov zaoberajúcich sa orientálnou hudbou. Z jeho komornej tvorby sa mi podarilo do programu viacerých autorských koncertov zaradiť niektoré z jeho piesní a klavírných diel. Ohlas bol pozitívny. Kompozične ma však najviac zaujal drážďanský rodák Paul Aron, ktorý je ako skladateľ ešte veľkou neznámou. V jeho pozostalosti v New Yorku sa nachádzalo v rukopise 22 piesní a zopár klavírných kompozícií. Na autorských koncertoch, ktoré som venovala Paulovi Aronovi, boli takmer všetky diela medzičasom premiérovane, jeden cyklus je zaznamenaný na CD. Jeho piesne považujem za rovnako pozoruhodné ako sú piesne Richarda Straussa. Podľa môjho názoru patria k tým najlepším, ktoré v 20. storočí vznikli. Interpreti sa o ne začínajú zaujímať – a to je hádam najväčšia odmena za moju dlhoročnú prácu.

Pri bádaní po osudoch jednotlivých hudobníkov si sa dostala do osobného kontaktu s ich pozostalými, rodinami, priateľmi, kolegami. Tvoje výskumy ťa zaviedli i do vzdialených krajín – do Indie, Izraela, USA. Aké boli konkrétne ciele týchto zahraničných exkurzov?

Nie som človekom, ktorý túži po ďalekých



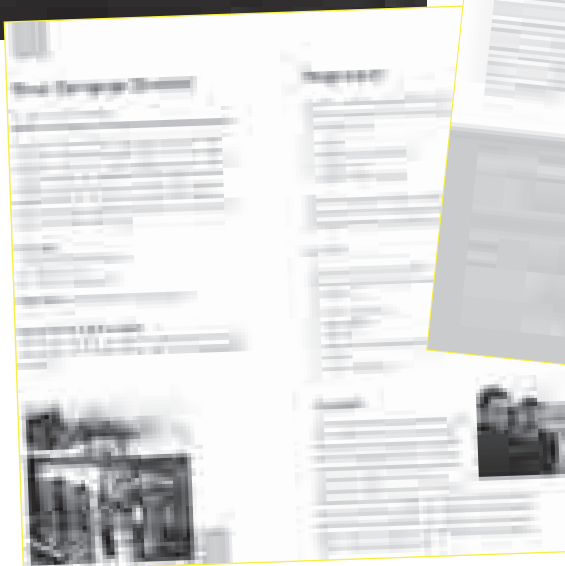
Na Tereziánskom koncertnom večeri zazneli aj Madrigaly Gideona Kleina [foto: archív A. Schindler]

Pokiaľ dobre viem, úzko si spolupracovala s inštitúciami a ľuďmi v Čechách, kde sa tomuto obdobiu či jednotlivým skladateľom a ich tvorbe (P. Haas, H. Krása, V. Ullmann, G. Klein) venuje značná pozornosť. Ty si ale neobišla ani svoje rodné Slovensko...

Čo sa týka hudby na Slovensku v období Slovenského štátu v rokoch 1939–1945, tu som vstúpila na neprebádaný terén. Problematika ma zaujala hlavne preto, lebo o nej nebola nikde zmienka. Pramenný materiál som našla hlavne v Národnom archíve v Bratislave, v dobovej tlači, ako i v pozostalostiach u príbuzných prenasledovaných. Výsledky odznali na konferencii v roku 2006 v Košiciach a v roku 2007 boli publikované aj v časopise Hudobný život. Z prvých záverov z faktov vyplynulo, že perzekvovanie hudobníkov prebehlo aj na Slovensku, že aj mnohí tunajší hudobníci prežili koncentračné tábory, do ktorých ich nedeportovali Nemci, ale podľa ich vzoru a zákonov príslušníci vlastného slovenského národa. Sama som bola prekvapená, že koncentračný tábor prežil aj môj bývalý kolega Alfréd Zemanovský, s ktorým som v 70. rokoch pracovala vo Zväze slovenských skladateľov. Téma rasového prenasledovania v oblasti hudby na Slovensku si vyžaduje a zaslúži ešte veľa pozornosti.

škatuľky nie je možné, ide o rozdielne osoby, o ich rozličné osudy a kompozičné štýly. Diela jedného zo zabudnutých skladateľov, Waltera Kaufmanna, pochádzajúceho z Karlových Varov, som našla v hudobnej knižnici v Bloomingtone v USA a v Bombaji. Nachádzajú sa medzi nimi opery, balety, symfónie, inštrumentálne koncerty a komorná hudba. Komponoval ich v Prahe, Berlíne, Indii, Kanade a v USA. Jeho život emigranta v krajinách na troch kontinentoch ho prinútil čas-

krajinách, posadiť sa na množstvo hodín do lietadla mi spôsobuje skôr šok ako potešenie. Pozvania do uvedených krajín ma preto zaskočili. Keďže tieto cesty súviseli s výskumom, absolvovala som ich. Do Jeruzalemu ma pozvala klaviristka Edith Krausová, ktorá sama prežila koncentračný tábor Terezín, kde interpretovala o. i. diela Viktora Ullmanna. I keď má dnes vyše 95 rokov, jej bystrá pamäť je pre bádateľa spoľahlivým prameňom. Navyše prechováva doma



Pozvánka na jeden z projektov A. Schindler, ktorý sa uskutočnil pri príležitosti 800. výročia založenia Drážďan. [foto: archív A. Schindler]

Prenasledovaní, ktorí museli svoje pôsobisko opustiť a tí, ktorí zahynuli bez stôp... Treba vynaložiť ešte veľa úsilia, aby sa prinavrátili do hudobného života a jeho histórie, z ktorej pred rokom 1945 násilne vypadli.

súkromný archív, v ktorom sa nachádza množstvo koncertných programov, recenzií a fotografií. Od nej som získala materiály o Walterovi Kaufmannovi a informácie o klaviristke Juliete Arányiovej, ktorá pochádzala z Brezna.. Do Bombaja ma pozval tamojší Goetheho Inštitút na medzinárodnú muzikologickú konferenciu. Predniesla som na nej referát o Walterovi Kaufmannovi, ktorý z Prahy emigroval v roku 1933 do Bombaja, navštívila som miesta Kaufmannovho pôsobenia a stretla som indických hudobníkov, ktorí sa naňho ešte pamätali. Do USA som sa dostala na pozvanie potomkov Arthura Chitza. Na americkom kontinente som na jednom veľkom mítingu predstavila jeho hudbu vôbec po prvýkrát. Každá z týchto ciest bola pre mňa novým vzácnym kameňom do mozaiky, z ktorej pozostáva výskum.

Je všeobecnou pravdou, že o kráse hudby vypovie hudba samotná, keď zaznie... O pravdivosti tohto tvrdenia som sa napokon opäť presvedčila na už spomínanom Terezínskom koncertnom večere v Drážďanoch. Snom každého muzikológa, ktorý sa venuje výskumu, je oživiť hudbu archívov, priblížiť ju poslucháčovi a presvedčiť ho o jej kvalitách a hodnotách. Takýto sen máš zaiste i ty. Ako sa ti ho darí naplňovať?

Presvedčiť poslucháčov o kvalite objavenej neznámej hudby je naozaj vrcholom výskumnej činnosti. I keď sa to zdá absurdné, konkrétne Terezínsky koncertný večer priblížil na vysokej interpretačnej úrovni hudbu a koncertný život v koncentračnom tábore. V Terezíne, kde boli deportovaní všetci židovskí hudobníci z Prahy, sa so súhlasom nacistov uskutočňovali koncerty podobné koncertom európskych veľkomiest, vrátane operných a oratoriálnych predvedení. Väzni sa im smeli venovať po ťažkých denných

práciach a o hlade, v katastrofálnych hygienických podmienkach a s vedomím blížiac sa smrti. Z písomných a ústnych spomienok vieme, že hudba im pomohla aspoň na krátku chvíľu zabudnúť na útrapy a že bola pre nich „prameňom čerstvej vody“ v beznádejnej situácii. Keď sa dnes formou koncertu podarí priblížiť publiku túto situáciu, má to podľa mňa veľký význam.

Počas 15 rokov, čo sa zaoberáš danou témou, si stretla rôznych ľudí, rôzne reakcie. Čo ti robí radosť, čo ťa snáď hnevá?

Nešťastná som hlavne z toho, aké je nekonečné ťažké vrátiť späť do hudobného života tých, ktorí boli prenasledovaní. Carl Maria von Weber či Richard Wagner zostanú asi naveky na Olympe, lebo majú svojich „advokátov“ a ich pokračovateľov, ktorí sa im venujú už celé desaťročia, všetko má svoju tradíciu a tak je to v poriadku. Tí prenasledovaní, ktorí museli svoje pôsobisko opustiť a tí, ktorí zahynuli v koncentračných táboroch bez stôp, nemajú za sebou, za svojou tvorbou a za svojou činnosťou takúto dostatočnú lobu. Treba vynaložiť ešte veľa úsilia, aby sa prinavrátili do hudobného života a jeho histórie, z ktorej pred rokom 1945 násilne vypadli. Inak to nie je ani na Slovensku. Radosť mi spôsobuje každý krok, ktorý sa vydarí. Myslím tu hlavne na moje projekty koncertov, ktorých dramaturgia spočíva z tvorby zabudnutých a neznámych diel, ale tiež z repertoáru interpretov, ktorí v 20. a 30. rokoch minulého storočia koncertovali v rôznych mestách Európy. Tieto projekty koncipujem výlučne ako moderované hudobné večery, počas ktorých priblížim publiku život a umeleckú činnosť programovaných osôb. Najviac takýchto koncertov sa uskutočnilo v Drážďanoch, ale aj v Prahe, Berlíne, Re-

gensburgu a iných mestách. V diskusiách po koncertoch sa takmer vždy vyskytne tá istá otázka: „Ako je možné, že o tejto kvalitnej tvorbe sme dosiaľ nepočuli?“ Z takejto reakcie mám veľkú radosť a zisťujem, že skutočná radosť je vážna vec.

Činorodý človek sa nikdy nenudí a ak náhodou aj áno, tak len dovtedy, kým si nevymyslí ďalšiu činnosť, ďalšie ciele, ďalšie plány. Ty k takýmto ľuďom patríš. Aké sú teda tvoje plány do budúcnosti?

Ku krátkodobým plánom patria projekty ďalších koncertov s moderovaním, k dlhodobým napísanie životopisu Arthura Chitza, ktorý si to z viacerých hľadísk zasluži. Ako hudobný historik poukázal na nedostatky v Köchelovom zozname a objavil jeden neznámy Beethovenov autograf, ktorý aj sám v roku 1915 v Ústí nad Labem prvýkrát interpretoval. Ako skladateľskomponoval desiatky scénických hudieb, z ktorých sa našťastie niektoré zachovali. Ako vyhľadávaný klavirista spolupracoval s vynikajúcimi sólistami a komornými hráčmi na koncertoch v rôznych veľkých mestách. Snáď sa mi podarí nájsť i jeho viaceré doposiaľ stratené komorné skladby, ktoré mali premiéry koncom 19. a začiatkom 20. storočia v Prahe. Vytvoriť vydarený a vierohodný obraz o takomto činorodom človeku snáď najlepšie priblíži a odkryje obľudnosť jeho prenasledovania, deportácie a smrti.

Ak sa teraz vrátime na začiatok nášho rozhovoru – pokladáš sa za šťastného človeka, ktorý našiel vo svojej práci svoju životnú tému?

Nie je dôležité, či som šťastná ja, dôležité je, že bádaním a výskumom „ožijú“ neprávom zabudnutí ľudia. ┘

A. Schindler [foto: archív A. Schindler]

Agata Schindler je slovenská muzikologička pôsobiaca v Drážďanoch. Predmetom jej výskumu sú osudy skladateľov a hudobníkov, ktorí boli v rokoch 1933–1945 prenasledovaní národnými socialistami. Je o. i. autorkou publikácií *Aktenzeichen „Unerwünscht“: Dresdner Musikerschicksale und nationalsozialistische Judenverfolgung 1933-1945* (1999) a *Dresdner Liste: Musikstadt Dresden und nationalsozialistische Judenverfolgung 1933-1945 in Wort und Bild; ein Beitrag zur Dresdner Musikgeschichte* (2003) o židovskej komunite hudobníkov v Drážďanoch. V roku 2007 pripravila pre Hudobný život seriál *Hudba medzi životom a smrťou. K dôsledkom politiky národného socializmu na hudobný život Slovenska*. Hudbu prenasledovaných umelcov sa snaží vrátiť aj do koncertného života, v roku 2008 moderovala napr. sériu koncertov s názvom *Theresienstädter Konzertabend - Musik als Todesverweigerung*.

Náročný k sebe i k druhým...

Ladislav Slovák (10. 9. 1919–22. 7. 1999)

Ferdinand KLINDA

Deväťdesiate výročie narodenia a 10. výročie smrti dirigenta Ladislava Slováka prináša príležitosť priblížiť už s určitým odstupom jeho životné, umelecké i ľudské pôsobenie. Prirodzene, predovšetkým generácii, ktorá ho nezažila, ale aj tým, ktorí ho poznali iba z jediného uhla pohľadu: buď spredu, ako prísneho vládca taktovky, alebo zozadu, ako interpreta hudby, ktorú v očakávaní zážitkov prišli počúvať. Pre poznanie celého človeka-umelca je to málo a navyše jednostranné.



[foto: J. Linzboth, archív HC]

Poslucháči nahrávok Ladislava Slováka, z ktorých sú dostupné máloktoré a len málokde, poznajú iba výsledný tvar jeho umenia. Omhoho viac sa s výnimkou prehľadu jeho koncertnej kariéry nedozvedia ani čitatelia knihy Anny Kovárovej o dirigentovi Ladislavovi Slovákovi (ARM 333, 2002). Obsahuje rozsiahlu dokumentáciu, mnohé fotografie aj diskografiu, a je dobrým informatívnym prameňom o jeho práci, ktorá má v našej hudbe v mnohých ohľadoch zakladateľský význam. Autorka ako dlhoročná činiteľka v štátnych a odborných orgánoch s Ladislavom Slovákovi úzko spolupracovala a spolu s ním sa podieľala na mnohých významných kultúrnych akciách, čo v období totalitného režimu nebolo jednoduché. Vyžadovalo to veľkú angažovanosť, súčasne i obozretné taktizovanie voči tým, ktorým bola umelecká sféra, najmä hudba, najmenej zrozumiteľná a preto stále podozrivá. Kovárovej kniha má teda charakter sumáru, ale čo sa týka ľudskej a osobnostnej podstaty Slovákovej umeleckej činnosti, bude potrebné zaplniť ešte mnoho bielych miest. Ako súčasník, ktorý mal k Slovákovi blízko, by som rád doplnil hlav-

ne to, o čom kniha nehovorí. Pohľad na spoločensko-kultúrny kontext, v ktorom Ladislav Slovák pôsobil a ktorý musel vplývať aj na jeho činnosť, môže prispieť k vysvetleniu i lepšiemu porozumeniu jeho konania a postojov. Môže poslúžiť aj ako sonda do dnes už neznámeho či zabudnutého hudobného diania v danom období – Slovák bol predsa jedným z prominentných zástupcov a spolutvorcov slovenského hudobného života po celé desaťročia. Poznanie zložitého postavenia a činnosti jedinca v osídľach spolitizovaného kultúrneho života 2. polovice 20. storočia zásluhy L. Slováka na rozvoji našej hudby ešte znásobuje. Konflikty, ktoré mu vyrábali nepriateľov, jeho význam nezmenšujú.

Cesta za dirigentský pult

Výpočet umeleckých úspechov nepredstavuje charizmatickú osobnosť Ladislava Slováka v celom jeho ľudskom rozmere. Pozitívne črty človeka

sú iba jednou časťou osobnosti. Tie menej pozitívne profil dokresľujú bez toho, aby ho museli znevažovať. Práve povahové črty Ladislava Slováka sú natoľko osobité, že bez nich by nemohol byť sám sebou. Vyhranená osobnosť je charakteristická práve svojimi „hranami“, ktoré chtiac-nechtiac narážajú na iné „hrany“. Život L. Slováka nebol len ovenčený úspechmi a obdivuhodným príkladom toho, ako sa zo speváčika-choralistu bratislavského Dómu možno „vyšvihnúť“ na šéfa Slovenskej filharmónie, pražského FOK-u, austrálskych orchestrov a stať sa špičkovým dirigentom. Pochádzal z rodiny dedinského stolára vo Veľkých Levároch, kde sa mu dostalo prísnej výchovy. Najskôr ako študent cirkevnohudobného odboru bratislavského konzervatória zastupoval svojho neskoršieho svokra, dómskeho organistu v Bratislave, Štefana Ladislava Németha. Občas, zastupujúc aj Alexandra Albrechta, dirigoval zbor Cirkevného-hudobného spolku v Bratislave (Kirchenmusikverein) s bohatou tradíciou. Po rozpustení telesa počas protináboženského ťaženia režimu dokázal udržať jeho umelecké pôsobenie v inej forme: skoro celý zbor previedol do Československého rozhlasu, kde bol režisérom a založil tam predtým aj

menší ženský zbor. So zväčšeným, výkonným telesom úspešne spolupôučkoval v mnohých veľkých programoch a napokon ho pričlenil k Slovenskej filharmónii. Možno konštatovať, že vysoká úroveň tohto zboru má základy v Slovákovi zboromajstrovskom účinkovaní. Jeho skúsenosti z oblasti vokálnej hudby mu neskôr veľmi pomohli pri predvádzaní veľkých oratoriálnych diel doma i v zahraničí. Po vzniku VŠMU roku 1949 sa už ako 30-ročný stal jedným z prvých poslucháčov svetoznámeho Václava Talicha, ktorému po vojne v Čechách nedovolili dirigovať. V Bratislave však našiel vďačné, srdečné útočisko v práve zakladanej Slovenskej filharmónii a na VŠMU. Hoci Ladislav Slovák školu absolvoval koncertom so Slovenskou filharmóniou, diplom nedostal, lebo odmietol zopakovať neúspešnú skúšku z marxizmu-leninizmu. Až omnoho neskôr, už ako šéfdirigentovi Slovenskej filharmónie (od roku 1961), v čase „odmäku“, mu diplom doručili poštou. V roku 1976 nastúpil na VŠMU ako pedagóg dirigovania, od roku 1978 tam pôsobil ako profesor.

Náročný k sebe i k druhým

Slovákova umelecká dráha začala stúpať v roku 1956, keď sa stal šéfom Symfonického orchestra Československého rozhlasu v Bratislave. Okrem brilantných úspechov ju sprevádzali aj mnohé problémy, ktoré ho napodiv nezlomili, práve naopak dokázali ho posilniť a vyburcovať k ďalším životným a umeleckým metám.

Pri každom dirigentskom výkone dochádza ku konfrontácii hudobného presvedčenia stovky profesionálnych hudobníkov a dirigenta, ktorý ich vedie k spoločnému výkonu. Presvedčivý výsledok nemožno dosiahnuť bez vzájomnej spolupráce. Každý dirigent sa v podstate stáva akýmsi hudobným diktátorom, ktorý by však mal zvoliť vhodný spôsob i mieru „presvedčania“. Ladislav Slovák bol mimoriadne náročný, a to predovšetkým voči sebe samému. Na skúšky prichádzal vždy detailne pripravený a s presvedčením o svojej umeleckej pravde, ktorú aj tvrdo presadzoval. Vyžadoval dokonalosť a netrpel lajdáctvom. Na skúškach neimprovizoval, neplytval slovami, radšej maximálne využil čas, ktorý mal k dispozícii a rozhodne nemenil umeleckú koncepciu od skúšky k skúške. V záujme „svojej pravdy“ a v duchu pedagogického prístupu, ktoré získal od svojich učiteľov i vzorov Václava Talicha a Jevgenija Mravinského, nebol zhovievavý ani k priateľom. Hudobnú ľahostajnosť a vlačnosť nestrpel od nikoho a očakával, že každý sa do výkonu vloží s rovnakou vervou ako on sám. Vážnosť a koncentrácia v prístupe ku každému koncertu, sa neraz odzrkadlili v napätí, sprevádzajúcom výkon, čo sa zrejme prenášalo aj na hráčov, a koncert potom nedosiahol dokonalosť výsledku, dosahovanú na skúškach. Preto prichádzali sklamanie a sebakritika, ale aj neustála snaha o dokonalosť. Vydarený koncert však priniesol vrcholné umelecké zážitky nielen jemu a hudobníkom, ale aj poslucháčom. Ladislav Slovák sa hudbe oddával celý a bezvýhradne. Ako maximalista nikdy nič nepodcenil a ciele, ktoré si kládol niekedy azda presahovali jeho možnosti i možnosti jeho spolupracovníkov. Slovákove dirigentské gestá neboli vypočítané na efekt, usiloval sa predovšetkým o účelnosť a zrozumiteľnosť. Svoju činnosť vnímal ako službu dielu a skladateľovi.

Boj „s“ orchestrom i „za“ orchestr

Je pochopiteľné, že dlhšie pôsobenie dirigenta na jednej pozícii prináša aj negatívne reakcie. Vďaka priamosti Ladislava Slováka, jeho neľútostnej dôslednosti či absencii taktizovania a diplomacie v medziľudských vzťahoch, zákonite vznikali aj konfliktné situácie. Napätia a stres napokon vyústili do ťažkej srdcovej choroby, odchodu zo Slovenskej filharmónie (1981) a vo veku 62 rokov k predčasnej rezignácii na aktívnu dirigentskú činnosť. Slovákova húževnatosť však pomohla v mnohých zlomových situáciách: pri zásahoch Ústredného výboru Komunistickej strany Slovenska do chodu Slovenskej filharmónie, odnímaní pasov hudobníkom pred zahraničnými zájazdmi alebo pri šikanovaní umelcov na colnej prehliadke počas návratu z náročného turné. Protestoval proti cenzúre programov, napr. keď ideológovia zakázali hrať Haydnovo *Stvorenie*, pretože ktorýsi horlivý člen zboru zanesol svoj part s „tmárskym“ textom na stránke ústredie a pod. Slovák neohrozene bojoval aj so straníckymi špičkami a stál na strane občianskej i umeleckej pravdivosti a poctivosti. Zastal sa ľudí, „vydupal“ pasy pre „svojich“ hráčov, keď sa vzápätí zo zájazdu nevrátili, mal z toho opletačky. Takéto situácie by človek s inými vlastnosťami iba ťažko zvládol.

Nie sú tajomstvom nezrovnalosti v spolupráci s vedením Slovenskej filharmónie, zapríčinené problematickým vzájomným vzťahom s riaditeľom SF Dr. Ladislavom Mokřým, človekom s celkom odlišnými osobnostnými črtami. Kedysi som považoval za tragédiu slovenskej hudby, že si títo dvaja cenní ľudia nenašli k sebe lepší vzťah.

Ludovít Rajter a Ladislav Slovák – inšpirujúci rivali

Osobitnou kapitolou je umelecká konkurencia Ladislava Slováka s Ludovítom Rajterom, ktorej možno pripísať mnohé pozitíva. Pre hudobný život priniesla obohatenie, pretože Rajter čerpal z viedenskej tradície, Slovák zasa z českej a ruskej. Ich vzťahy boli zdvorilé a korektné, nikdy ne-

„Najprv som ako spevák Kirchenmusikvereinu pod vedením Alexandra Albrechta spoznával cirkevnú hudbu, gregoriánsky chorál a odpozorovával tajomstvá dirigentských pohybov pred zborom. Potom prišlo štúdium na konzervatóriu a najmä rozhodujúce zážitky pre moju umeleckú orientáciu u Václava Talicha. Bol to veľký a vzácný človek, ktorý ma učil nielen dirigovať, ale aj žiť. Na prechádzkach v prírode, v debatách pri víne objavoval som pod jeho láskavým vedením sám seba, nachádzal som svoj kontakt so životom a umením. Dbal o cibrenie a rozvíjanie mojej fantázie nielen hudobnej, ale objavil pre mňa aj výtvarné umenie. Celkom inú umeleckú i životnú orientáciu som spoznal na štúdiách v Leningrade u dirigenta Mravinského; chápanie umenia ako prísnej disciplíny, strohého poriadku, vedomého drierania. U Mravinského som sa najviac naučil na skúškach. Snaha po maximálnej dokonalosti, ktorú vyžadoval, sputnávala niekedy hráčov orchestra i jeho samotného natoľko, že prvý koncert nedopadol najlepšie a vrcholné výkony prišli až po „uvolnení“ na ďalších koncertoch.“



[foto: J. Linzboth, archív HC]

„Rozprávať som sa raz na túto tému (o umeleckom kréde, pozn. red.) s dirigentom Erichom Kleiberom. Vtedy mi povedal, že dirigent snád až na konci života zakúsi pocit: takto sa to má robiť! O rok na to Erich Kleiber zomrel. Zdá sa, že zmysel alebo krédo je v úsilí samom, v prekonávaní úskalí, v smerovaní dopredu, v čistom svedomí, že som robil a robím všetko, čo je v mojich silách, aby som svoj umelecký projekt realizoval.“

Jedným z najväčších úskalí je pre dirigenta skĺznutie do čistej praxe, remeselnosti, rutiny. Dirigent má svoj orchestr, ktorý ho už pozná, s ktorým žije svoj všedný deň a kde by si ľahko mohol dovoliť poľaviť a „odohrať“ repertoár. Ideálom by bolo dokázať žiť so svojím orchestrom iba deň sviatočný. Nedopustiť, aby sa hráči dostali do pozície tých istých ťažných koníkov, ktorých údelom je drina a nad ktorými sa len vymieňajú kočši. Zážitok spolupráce, aktívnej účasti na spoločnom projekte, je rozhodujúci – hráč potom akoby ani necítil únavu, oslobodzuje sa od svojich každodenných problémov. O toto sa usilujem vždy znovu, keď stojím pred svojím orchestrom.“

„Nemal som po žiadnom svojom výkone pocit definitívnej spokojnosti. Ale mám určité chvíle, ktoré zanechali vo mne pocit radosti a myslel som na ne aj neskôr. Veľa je ich so Slovenskou filharmóniou, najmä z dirigovania niektorých Šostakovičových symfónií, Stravinského Svätenia jari, nedávnych Bachových Matúšových pašii, Bartókovej Hudby pre strunové, bicie nástroje a čelestu. Hádám najhlbšie zážitky som mal s Českou filharmóniou, umocnené iste aj obrovskými kvalitami tohto orchestra, zvukovým a farebným efektom, ktorý je tu dávnou tradíciou. Zvlášť si spomínam na rozlúčkový koncert s pražským obecnstvom pred turné do Austrálie, kedy som dirigoval Symfóniu d mol C. Francka, Janáčkovho Tarasa Bulbu a Ravelovo Dafnis a Chloe.“



[foto: K. Vyskočil, archív Slovenskej filharmónie]

► vyústili do konfliktu, lebo obaja poznali, rešpektovali a ctili si dobré stránky toho druhého, ťažko si však predstaviť väčší rozdiel umeleckého poňatia a práce, než aký reprezentovali tieto dve skvelé, v Slovenskej filharmónii dlhé roky spolu pôsobiace osobnosti. Elegantný, nad vecou stojaci, espritom sršiaci a k orchestru uznanlivý Rajter, a výbušný, zemitý, emotívny, náročný Slovák. To, čo sa vtedy vnímalo ako rivalita, oživujúca a spestrujúca pokojný život v orchestri, navodilo v skutočnosti zlatý vek filharmonickej výkonnosti, keď tieto dva hudobné protipóly, v konfrontácii s plejádou významných svetových dirigentov, akí k nám dnes už sotvakedy zavítajú, formovali umelecký rozhľad, výkonnosť i vkus hráčov a obecnstva.

„Prichádzajú depresie, ponuky na účinkovanie v zahraničí, výhodné ako nikdy predtým. Nechcem byť patetický – ale beriem toto všetko aj problémami, s ktorými sa nesmierne boríme, ako údel, ktorý nás nesmie zlomiť. V súčasných podmienkach neverím, že je možné nejaké rozhodujúce riešenie. Perspektíva a nádej na zlepšenie je iba v človeku, v jeho úsilí, v jeho tvorivom idealizme, ktorý možno vyzerá často nezmyselne, ale ktorého by som sa nezriekol len kvôli blahobytu či iným výhodám. Chcem zostať, chcem to všetko prekonať, predovšetkým kvôli sebe samému, svojmu orchestru, kvôli našej národnej kultúre.“

Zástanca domácej hudby

Málo sa vyzdvihujú zásluhy Ladislava Slováka pri vzniku mnohých slovenských diel a na formovaní ich premiérovej zvukovej podoby. Pomohol umeleckej úrovni celej skladateľskej komunity. Nikdy nevyslovil znevažujúci úsudok o slovenskej skladbe: naštudovaniu ktoréhokoľvek slovenského diela sa venoval s rovnakým, ak nie s väčším zápalom ako klasickému repertoáru. Uvádžanie slovenských diel presadzoval na zahraničných zázrazdoch Slovenskej filharmónie, často aj proti názoru orchestra. Rozvoju slovenskej hudby venoval maximum síl – o. i. aj angažovaním mladých nádejných instrumentalistov a spevákov do orchestra. Pre mnohých tak otvoril cestu na koncertné pódia, hoci orchestr by radšej účinkoval so svetovými hviezdami. Prispel tak k tomu, že koncertní umelci získali rešpekt a rovnocenné postavenie s vtedy značne ideovo preferovanými skladateľmi. Aj vďaka pôsobeniu L. Slováka a jeho súčasníkov získali slovenskí umelci spoločenskú vážnosť, na ktorú môžu v ére povrchných médií dnes iba spomínať...

Šostakovič z „prvej ruky“, úspechy v Čechách

Po návrate z leningradského študijného pobytu u Mravinského (1954—1955), kde si Ladislav Slovák z prvej ruky osvojil hudbu Šostakoviča, iných súčasníkov a ruskú klasiku, rýchlo rástla jeho výkonnosť aj umelecké uznanie. Česká filharmónia si ho v roku 1959 vybrala popri Karlovi Ančerlovi za druhého dirigenta na trojmesačné turné po USA, Austrálii, Novom Zélande, Japonsku, Číne, Indii a Sovietskom zväze, čo možno považovať za ojedinelú udalosť a česť pre vtedy ešte málo známeho slovenského dirigenta. Podobne ho toto renomované teleso poctilo pozvaním aj na opätovný zázraz do USA roku 1967. To mu prinieslo ďalšie hosťovania v zahraničí, uznanie Českej filharmónie i ostatných českých orchestrov, kde často uvádzal skladby slovenských skladateľov. Vďaka nemu sa každoročné účinkovanie Slovenskej filharmónie na fes-

„Mojím najväčším a azda jediným želaním je mať dobrý orchestr. Pred desiatimi rokmi som sa v Amsterdame rozprával s Rafaelom Kubelíkom, ktorý sa mi priznal, že žil celý život s obavou, aby nezostal bez orchestra. Dirigent potrebuje mať svoj „domov“ s jeho intímnu blízkosťou a teplotu, kam sa môže po svojich potulkách vracieť. Aj ja mám v poslednom čase Kubelíkove pocity. ... Často prídem domov unavený a smutný, pretože namiesto tvorivých pocitov, pri ktorých sú orchestrálni hráči dirigentovi partnermi, ostávam stále pri technických otázkach a vždy znova učím, ako sa hrá základný koncertný repertoár. Nechcem ani spomínať všetky ostatné problémy – od sociálnych podmienok, hráčov cez dostatok kvalitných nástrojov až po skúšobné priestory.“

tivale Pražská jar stalo nadhľadom pravidlom. Opakovane ho pozývali aj do Japonska a angažovali v Austrálii, o. i. za šefa symfonického orchestra v Adelaide. So súborom Slovenskej filharmónie, s orchestrom i zborom, absolvoval desiatky zázrazov v zahraničí za nie vždy ideálnych podmienok. Išlo mu však o reprezentáciu, teda neprotestoval. Na svojich koncertoch so Slovenskou filharmóniou hrával široký repertoár aj dovtedy málo známych skladieb a nahrával predovšetkým slovenskú hudbu: v rozhlasoch viacerých štátov, v Supraphone, neskôršie v Opuse.

V Košiciach

Pri zakladaní Štátnej filharmónie v Košiciach zohral podobnú pozitívnu úlohu ako predtým Talich v Bratislave. Dva roky (1983—1985) bol jej šéfom, až kým ho nevystriedal jeho žiak Richard Zimmer. Aj neskôr tam rád hosťoval, lebo za jeho pedagogický, priam otcovský postoj k mladým hráčom si ho hudobníci mimoriadne vážili. Podobne srdečný vzťah udržiaval aj k Štátnemu komornému orchestru v Žiline. Pražské Národní divadlo mu zverilo dve veľmi úspešné operné premiéry (Martinů a Cikker), účinkujúci ho zbožňovali pre dokonalosť a neobvyklé zanietenie, s ktorým sa venoval naštudovaniu. Slovák však nikdy nepozvali dirigovať do bratislavskej Opery SND, čo ťažko niesol. Azda to bolo

aj na niečo dobré, pretože pri vtedajšej výkonnosti operného orchestra by jeho náročný spôsob práce nemusel priniesť želaný efekt.

Tienisté stránky úspechu

V Slovákovom umeleckom živote však nežiarili iba samé úspechy, ako by sa mohlo zdať. Popri jeho umeleckých činoch a získaní vynikajúceho mena v Prahe a medzi českými orchestrami sa nespomínajú tienisté príhody: napríklad keď proti nemu intrigovali šovinisti a písali anonymné listy, urazení, že šéfom prominentného českého orchestra FOK



[foto: K. Vyskočil, archív Slovenskej filharmónie]

(1972—1975) sa stal dirigent slovenskej národnosti. Aj v Bratislave zažil mnohé poníženia, ktoré živili jeho vnútorný vzdor a napokon sa odrazili aj na jeho zdraví. V istom období bolo priam módou ničiť Slováka v kritikách. Niektorí „autori“ si našli vhodnú obeť svojich komplexov a stalo sa aj to, že mu z nenávisti prepichli pneumatiky na aute (!). Ťažko niesol nečakané odvolanie koncertu na Bratislavských hudobných slávnostiach v roku 1991, na ktorom mal v bratislavskom Dóme dirigovať Beethovenovu *Missu solemnis*. Čakal a upínal sa naň počas celého obdobia, keď bolo v Dóme sv. Martina zakázané hrať koncerty. Za jeho chrbtom a bez súhlasu festivalového výboru prihrál riaditeľ SF koncert zahraničnému dirigentovi, ktorý napokon pre Slovenskú filharmóniu neurobil nič. Bolo to neférové aj voči mne, pretože ako vtedajší predseda programovej komisie BHS bol som poverený Slovákovi tlmočiť, že bude dirigovať v Dóme Beethovena. Keď sa o zrušení pozvania dozvedel od „dobrých priateľov“, bol zdrvený, pretože tento koncert mal byť jeho umeleckou rozlúčkou. V Dóme začínal, v Dóme chcel aj skončiť. Bol by si to zaslúžil. Napriek úsiliu sa Slovákovi nepodarilo vychovať si v Slovenskej filharmónii nástupcu, ktorý by s rovnakým zanietením a náročnosťou pokračoval v jeho umeleckých zámeroch. Jeho nepočtení žiaci však zastávajú v našom hudobnom živote zodpovedné posty. Vlastné náčrty knihy o dirigentskom umení, ku ktorej som ho nabádal, ostali nepublikovaným torzom.

Ladislav Slovák ako ho poznali priatelia

V kruhu priateľov, najmä členov zboru a orchestra Slovenskej filharmónie, Opery SND, so skladateľmi, s ktorými sa pravidelne stretával, vedel byť uvoľnený a šarmantný. Na posedeniach pri kyslom karloveskom víne (u Rozinky) zvykol zabávať celú spoločnosť. Priateľské vzťahy ho viazali aj k mnohým výtvarníkom – k Mudrochovi, Želibskému, Hložníkovi, Trizuljakovi, Pribišovi a ďalším. Na víkendy a vo voľnom čase najradšej odchádzal do Veľkých Levároch. Vo svojom

„Uprostred každodenného úsilia umelca sa postupne kríštalizuje jeho približovanie k určitej svojskej koncepcii. Tento vývoj je v dobrých aj v zlých koncertoch, v tom čo sa podarí presadiť, aj v tom, čo sa nám vymkne z rúk. Talich hovorieval: Chodte a počúvajte aj zlého dirigenta, lebo aj tam sa môžete naučiť, jak se to nemá dělat“. Cítim, že som so Slovenskou filharmóniou kdesi uprostred cesty, ktorá niekam vedie. Čo do náročnosti repertoáru i náročnosti prevedenia, ktoré sa často približuje k európskym merítkam, možno vari cítiť ten pohyb dopredu...“

rodičovskom dome študoval partitúry a relaxoval hrou v karty s deťmi. Tam s nesmiernou obetavosťou doopatroval svoju matku. Poznal množstvo ľudových piesní a príležitostne, napríklad po koncertoch v zahraničí, ich rád spieval pri improvizovanom sprievode sláčikárov z orchestra Filharmónie. Kto poznal jeho temperament, vedel rýchlo zabudnúť aj na jeho občasné faux pas. Tí, ktorých ego to nedovolilo, stávali sa jeho nepriateľmi na dlhý čas. Prikladom jeho húževnatosti a nesmiernej sebadisciplíny bol spôsob, akým bojoval proti ťažkej srdcovej chorobe. Životosprávu a každodenné kondičné cvičenia zachovával priam vzorovo. To mu dovolilo, že po odstúpení z vedenia Slovenskej filharmónie mu bolo dopriatych ešte 18 rokov činnosti. Dirigentskú paličku stále znova, neverejne, dvíhal v štádiu zdravotných zlepšení aj po ťažkých operáciách srdca. Ešte v posledných mesiacoch života nahrával v Slovenskom rozhlasu na umelecky špičkovej úrovni. Tak náš kultúrny fond obohatil kompletmi nahrávok Šostakovičových, Moyzesových a Kardošových symfónií, ktoré vzápätí vyšli na CD. K ich zhodnoteniu ešte len príde.

„Na Západe som obdivoval vysokú úroveň technickej pripravenosti orchestrálnych hráčov a odovzdávanie perfektného výkonu. Toto je motivované, prirodzené, hmotnou zainteresovanosťou. Takáto dokonalosť nám chýba a pri ňom by som si ju. Im by som zase želel viacej nadšenia, zápalu, akým vieme niekedy vzplanúť my. Z ľudského a umeleckého hľadiska ma na Západe uspokojovala úcta a rešpektovanie, s ktorými som sa stretal. U nás je na škodu umenia prílišná familiárnosť, nedostatok vnútornej úcty k umeleckým hodnotám. Kde niet úcty, nevie sa potom ani o hodnotách, nielen naopak!“

„Prichádzajú depresie, ponuky na účinkovanie v zahraničí, výhodné ako nikdy pred-

Biografia, ktorá čaká na napísanie

Hlboko ho zraňovali dlhodobé konflikty vo vlastnej rodine, ktoré vznikali proti jeho vôli, ale aj jeho pričinením. Dlhé obdobia neprítomnosti v Bratislave mali negatívne účinky na celú rodinu. Jeho dve manželstvá sa nevydarili – nehody s deťmi presiahli dokonca jeho smrť. Prvorodený syn, ktorý ho predtým vykázal z vlastného domu v Levároch, sa s ním neprišiel ani rozlúčiť. Ako dirigent chcel mať prehľad o všetkom: zanechal list, v ktorom vyjadril želania o organizovaní vlastného pohrebu. Okrem iného chcel byť pochovaný vo svojich milovaných Veľkých Levároch, svojom rodisku a neskoršom útočisku. Nebolo mu vyhovené ani v tom. Takéto a mnohé iné životné peripetie boli smutným údalom tohto mimoriadneho umelca. Dovoľujem si tvrdiť, že osobnostné vlastnosti, udalosti a okolnosti umelcovho života tiež patria do jeho životopisu, aj tie ho predsa formovali. Príslušnú biografriu ešte len treba napísať. Ladislav Slovák si zaslúži, aby ho budúce generácie poznali takého, akým naozaj bol – človekom s bohato naplneným životom, ktorý pre slovenskú hudbu urobil toľko ako málokto. Titul národného umelca, ktorý mu bol udelený v roku 1977, je v jeho prípade doslovným atribútom.

Lacno predaná nevesta

B. Smetana: Predaná nevesta / režisér: P. Mikuláščík / hudobné naštudovanie: R. Štúr / scéna: F. Chamier / kostýmy: J. Hurtigová / premiéra: 27. marca, Opera SND, Bratislava

Pohnútky k novému inscenovaniu *Predanej nevesty* v Slovenskom národnom divadle sú, povedal by som, zahalené tajomstvom. Bol to snáď úmysel zámerne konfrontovať nedávnu gýčovitú inscenáciu Václava Věžníka so súčasnejšou divadelnou poetikou? Alebo to bola len bezradnosť nad hracím plánom? Mám vážne obavy, že je to skôr druhý spomenutý dôvod. Pritom nevravím, že by sa Smetana nemal hrať (bolo by dobré vidieť v Bratislave niektoré majstrove menej hrávané, no veľmi originálne opery, napr. *Čertovu stenu*), hoci si z českej tvorby viem predstaviť vzrušujúcejšie obdobia, ktoré zostávajú slovenské-

cia, ktorá nemá so Smetanom nič spoločné), ale našlo tvorcu, ktorý vie pracovať so súčasnými výrazovými prostriedkami. Avšak rovnako ako pražský *Don Pasquale*, aj bratislavská inscenácia trpela tým, že Mikuláščík sa sústreďí väčšmi na jednotlivé detaily a obrazy, pričom mu uniká celok. U *Predanej nevesty* má tvoriť rámec celkového diania akási dedinská zábava pod šiatrom. Hneď v úvode prichádza miestny zbor v civilných kostýmoch, ktorý pod vedením Kecalá nacvičuje číslo „*Proč bychom se netěšili*“. Vzápätí je však táto myšlienka divadla v divadle opustená a už sa k nej režisér nikdy nevráti, rovna-

doch. Jediný okamih, ktorý možno chcel trochu provokovať, desakralizovať tento oblúbený obraz, no v danom kontexte vyznel opäť celkom nelogicky: Jeník a Kecal popíjajú pri laviciach pivo, no načúva im zbor po Jeníkovi dychtivých dievčat. Chlapci si teda idú svoje povedať na záchod, asi preto, aby ich dievčatá nepočuli. Z nepochopiteľných príčin sa však o chvíľku vracajú a číslo dospievajú opäť verejne... Navyše, ak sa režisér púšťa do takýchto situácií, mal by si dávať pozor, aby jeho humor neskĺzol do nižšej cenovej skupiny, ako sa to stalo v tomto obraze – režisérovi nestačil vtip s močením pri spievaní, mu-



Predaná nevesta bez folklórneho obalu
[foto: A. Klenková]

mu publiku viac-menej dobre ukryté (v podstate celá tvorba Janáčka a Martinů, o skladateľoch ako Ostrčil, Hába, Krejčí, o „terezínskych“ autoroch a ďalších osobnostiach ani nehovoriac). Ak však už k uvedeniu *Predanej nevesty* došlo, je dôležité vedieť prečo a ako tento titul uviesť, čo ním možno povedať o dnešnom svete. A to režisér **Pavel Mikuláščík** nevedel. Je však paradoxom Slovenského národného divadla, že napriek tomu sa jeho inscenácia radí k tomu lepšiemu, čo sa dá v Bratislave vidieť. Treba predovšetkým privítať, že sa divadlo nevydalo zradnou cestou folklórnej prehliadky z Plzenska (mimochodom, tradi-

ko ako k úlohe Kecalá v tomto divadle. Do tejto úvodnej situácie prichádza Jeník ako sveták na motorovom skútri, na ktorý dedičania zízajú ako zadubení sedliaci. Mařenka naskakuje a „*Věrné milování*“ sa následne odohrá počas spoločnej „jazdy“ na skútri (naznačenej prítmím na javisku a mihotáním sa bočných svetiel) – nie je však veľmi logické, pokiaľ sa behom tejto „jazdy“ Jeník s Mařenkou nikam nepremiestnia a skončia presne na tom mieste, z ktorého „vyštartovali“. I ďalej inscenácia sleduje jednotlivé čísla opery, ktoré ilustruje – za všetky uvedme napríklad dueto „*Znám jednu dívku*“, s Jeníkom a Kecalom, močiacimi na záchod-

sel ho primitívne, vulgárne a hlavne bez akejkoľvek súvislosti s javiskovým dianím, dopovedať scénkou opilca, ktorý si načapuje tečúci moč do kríгла a vypije ho. Logika a previazanosť chýba i ďalším číslam – napríklad áriu „*Jak možná věřit*“ Jeník spieva s rockerskou pózou pred mikrofónom zo 60. rokov, ktorý je však hluchý (asi aby si divák vychutnal spev?). Keď však do toho istého mikrofónu neskôr hovorí Kecal, rozozvučí jeho hlas ozvenou. Prečo ale režisér zrazu robí mikrofón realisticky funkčným, keď predtým nechal diváka domýšľať si v jeho fantázii, že funguje? Inokedy zase nechá opakovane po sebe písať Kecalá na stroji jednu a tú istú

zmluvu s Jeníkom, takže nie je jasné, čo tam môže Kecal stále dookola vypisovať. Súhrn všetkých týchto (trochu zmätených) jednotlivostí však ešte nie je inscenačnou koncepciou. Skoro sa zdá, že táto fragmentárnosť a rozdrobenosť je režisérov „postmodernistický“ zámer – ako inak si totiž vysvetliť, že sa v inscenácii používajú rôzne rekvizity od starobylého telefónu cez kostýmy pripomínajúce 60. roky až k celkom súčasnému skútru?

Za plnohodnotnú koncepciu nemožno pritom považovať ani inšpiráciu Formanovou snímku *Hoří, má panenko*, zrejme naznačenú rozohraním „hasičských“ reálií. Na rozdiel od Formana totiž Mikuláščík hľadá „po srsti“, tlmí akékoľvek disonancie, obmedzuje sa na zábavu a neprichádza s vážnejšími úvahami nad inscenovaným dielom. Nedajú sa pritom akceptovať námietky, že by to nešlo, ako dokazujú niektorí tvorcovia vo svojich inscenáci-

nácia Gilberta Defloa, ktorá je v mnohom podobná tej bratislavskej).

V čomsi však vidím Mikuláščíkovo hosťovanie ako pozitívum – predovšetkým je schopný veľmi presne vykresliť jednotlivé osoby a viesť operných spevákov-hercov k tvorbe hereckej postavy. Javiskový priestor je zaplnený rázovitými figúrkami s výraznou charakteristikou – Jeník je rocker a playboy v koženej bunde, po ktorom miestne dedinské dievky šalejú. Vidno pritom, že si ich priazeň užíva ako polichotený kohút. Kľúčová scéna opery, v ktorej Kecal Jeníkovi navrhne peniaze za „odstúpenie“ Mařenky, je interpretovaná tak, že Jeník je zjavne prekvapený informáciou o tom, že Kecal „vyjednáva za syna suseda, Tobiáša Michu“. To znamená, že Jeníkovo privolenie k trom stovkám za Mařenku bolo vážne, nebola to len hra s Kecalom (tou by bola, ak by Jeník odkiaľsi o Kecalovom poslaní vedel).

zornosť prirodzene pôsobiacej javiskovou existenciou i prekvapujúcou vokálnou zrelosťou, ktorá je zatiaľ predovšetkým príslubom do budúcnosti. Rovnako ako Mařenka, ani Kecal nie je interpretovaný revolučne – chýbajú mu síce obligátne stužičky, ale zvýraznené brucho a brada ho typizujú ako tradičnú komickú postavu napáleného starca. **Jozef Benci** vie svojho Kecala podať plasticky, hoci je zatiaľ predovšetkým fyzicky limitovaný rozsahom aj silou.

Za zmienku stojí Vašek, ktorý je u Mikuláščíka jedným z dobrovoľných hasičov, pričom vôbec nie je obvyklým outsiderom, zo spoločenstva vyobcovaným neprebudeným. Jeho mentálna nezrelosť tu je možno daná vekom, takže v kolektíve miestnych má svoje dôstojné miesto. Treba privítať, že **Marián Pavlovič** sa v tejto postave trápne nešklabil a nezveličoval grotesknosť, ktorá najlepšie vynikne práve vtedy, ak je

K. Račič-Derner (Ludmila), E. Hornýáková (Mařenka), M. Dvorský (Jeník) a J. Benci (Kecal) [foto: A. Klenková]



ách z poslednej doby – napríklad Uwe Eric Laufenberg vo viedenskej Volksoper, ktorý tiež s kusom formanovskej optiky, ale zároveň veľmi kruto vykreslil postsocialistický hodnotový marazmus strednej Európy, alebo Thomas Langhoff, ktorý si vo svojej mníchovskej inscenácii zase vzal nepriamo na mušku nacionalizmus, taký spätý práve s touto národnou selankou (s podobným kritickým prístupom inscenoval v Mníchove i *Majstrov spevákov*). V súvislosti s porovnávaním však treba povedať, že *Predaná nevesta* je titul, ktorý láka k povrchnej ilustratívnosti, ako dokazuje väčšina inscenácií, s ktorými som sa stretol (napríklad tiež aktuálna parížska in sce-

Žeby teda bol Jeník frajerkár, „*hanební a lhář*“? Je to jedna z možných interpretácií, hoci v tomto konkrétnom prípade nie príliš dotiahnutá. Rozhodne však je to Jeník, ktorý sa svojím chuligánstvom trochu vymyká českej, resp. česko-slovenskej inscenačnej tradícii, ktorá ho tak hrubo nevníma. Predstave režiséra vyhovel **Miroslav Dvorský** spoľahlivým zvládnutím aranžmánu, hoci jeho hlas sa nezdal byť celkom zdravý.

Mařenka tvorila pendant k Jeníkovi značne lyrickým, zároveň však veľmi živým a do istej miery až akosi pubertálnym prejavom. **Eva Hornýáková** v titulnej role pútala na prvej premiére najväčšiu po-

hraná civilnejšie.

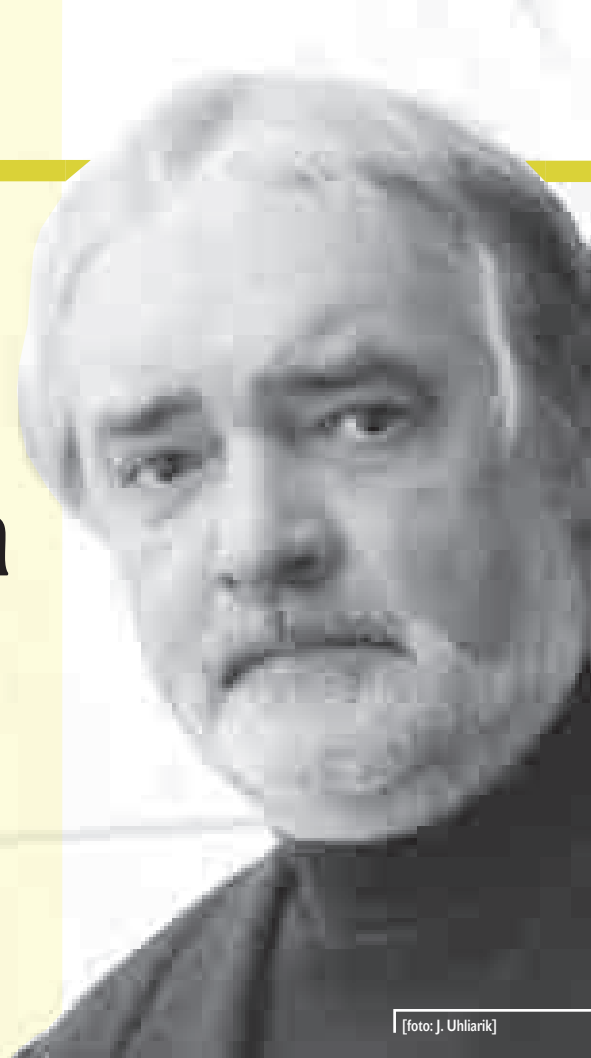
Pre celý ansámbl však platí pochvala za nezvyčajnú súhru a kompaktnosť, po zvukovej i hereckej stránke, hoci hudobné naštudovanie **Rastislava Štúra** nenesie žiadnu pečať osobitosti či koncepcnosti, pretože sa zrejme spolieha predovšetkým na individuálnu skúsenosť hráčov i spevákov s týmto dielom.

Akokoľvek vnímam vykonanú prácu ako dobrý signál – najmä ak si možno predstaviť partizánske podmienky takmer k likvidácii dovedeného súboru Opery – treba si položiť otázku, či SND svoju *Nevestu* nepredalo divákovi predsa len príliš lacno.

Rudo LEŠKA

Marián Chudovský: Na čele SND chýba profesionalita

Pred časom napísal otvorený list Silvii Hroncovej, a verejne tak šliapol na azda najcitlivejší otlak súčasného slovenského hudobného života. Potreba operného režiséra a dramaturga vyjadriť sa k daniu v hlavnom opernom stánku, ktorému navyše šéfoval 5 rokov, bola legitímna. Preto aj v rozhovore pre Hudobný život hovorí čerstvý päťdesiatnik Marián Chudovský najmä o Opere SND...



[foto: J. Uhliarik]

Pripravil Pavel UNGER

Po troch rokoch od skončenia tvojej etapy na čele operného súboru SND zarezoval v slovenskom mediálnom prostredí otvorený list generálnej riaditeľke SND Silvii Hroncovej s priamou výzvou k demisii. Ktoré z uvedených dôvodov považuješ za absolútne nezlučiteľné so zastávanou funkciou?

Jedným slovom povedané – chýbajúcu profesionalitu. To by na tomto mieste vari mohlo stačiť, veď v otvorenom liste som uviedol celý komplex argumentov. Ale môžem ich opäť rozviesť, a to v troch základných rovinách. Pani Hroncová si neváža financie, nemá koncepciu a nedokáže si vybrať spolupracovníkov. Divadlo, a nielen národné, bez koncepcie jednoducho nemôže pracovať. Jeho vedenie musí mať schopnosť analyzovať súčasný stav, pomenovať ciele, ktoré chce dosiahnuť a uviesť, akými prostriedkami ich zdolá. Nič podobné sa v SND neudialo. Ak áno, ostalo to utajené pred pracovníkmi divadla a pochopte aj pred verejnosťou. Daňoví poplatníci a rovnako umelecké súbory si zaslúžia vedieť, kam ich divadlo smeruje. Amaterizmus či improvizácia by v SND nemali mať miesto. To, čo sa tu udialo za „riadenia“ pani Hroncovej, nemá analógiu v histórii divadla. A nielen na Slovensku. V priebehu dva a pol roka sa na poste operného riaditeľa vymenilo päť ľudí a nik nevie zaručiť, či toto číslo bude v istom časovom horizonte konečné. Čiže, „životnosť“ operného riaditeľa je zhruba pol

roka. S trochou irónie dodávam, že ako pokus o zápis do Guinnessovej knihy rekordov to nie je márne. Silvia Hroncová sa dostala do funkcie bez akejkoľvek predchádzajúcej skúsenosti s vedením divadla, preto nechápe jeho podstatu. Mnohé princípy, ktoré predtým bezproblémovo fungovali, znefunkčnili. Nevedno prečo, prepustila viacerých profesionálnych pracovníkov a namiesto nich pribrala ľudí bez skúseností a praxe v divadle. Povytvárala množstvo zbytočných administratívnych funkcií. Neprejavila schopnosť vidieť veci a javy v širších súvislostiach. Výsledky sa dostavili: anarchia a chaos. Rušenie či presuny premiér, historické rekordy v množstve odvolaných a zmenených predstavení, takmer denné výmeny v obsadeniach – to je bilancia umeleckej prevádzky. Výrazne sa znefunkčnila aj práca marketingového oddelenia a propagácia.

Odpoveď na otvorený list, ústami hovorkyne SND Zuzany Golianovej, jeho obsah bagatelizovala. Bol vraj subjektívny, emotívny a vo viacerých faktoch zavádzajúci...

Odpoveď bola stručná, jednoduchá. A žiaľ, hlúpa. Pravdou je iba to, že list bol subjektívny, a to preto, lebo som ho písal ja ako subjekt. Márne by sa v ňom hľadal čo len náznak emócie. Obsahuje len strohé fakty a argumenty. Tie pani Hroncová nedokázala vyvrátiť, neuviedla žiadne protiargumenty.

List označila za zavádzajúci, čo inými slovami znamená lživý, demagogický či mystifikujúci. Pozoruhodné, veď ma obvinila z klamstva. No nepovedala v čom, nezmohla sa na žiaden fakt, hoci mediálny priestor k dispozícii nepochybne mala. Považujem za nepatričné, že odpoveď zaznela ústami hovorkyne. Veď ja som svoj list neadresoval inštitúcii, ale konkrétnej generálnej riaditeľke. Žeby nedokázala naformulovať zmysuplnú odpoveď a pre vyjadrenie vlastného názoru potrebuje hovorkyňu? To priamo súvisí s ďalším nezmyselným postom v SND, ktorý v okolitých divadlách nemá obdobu. Hovorcú mávajú veľké spoločnosti, ministri vlád a prezidenti. V žiadnom divadle sa však funkcia hovorcú nenachádza. Veď riaditeľmi divadiel bývajú spravidla osobnosti, ktorým nerobí žiadny problém kedykoľvek vystúpiť pred médiami. Práve naopak, vyžadujú si pozornosť médií, aby upútali pozornosť na svoje divadlo, na svoj program.

Máš s vedením operných súborov na Slovensku najväčšiu prax. Šéfoval si košickej, banskobystrickej a dva razy bratislavskej opere. V náročnom období, keď sa lámal osud novej budovy, si bol poverený aj funkciou generálneho riaditeľa SND. Ako vnímaš dôsledky neustáleho striedania riaditeľov opery, v čom vidíš dôvody, prečo sa spontánne alebo pod tlakom vzdávali svojich postov?

Dôvody? To je jednoduché. Omyl na jednej strane, omyl na druhej strane, to znamená

jednoducho omyl na druhú. Dôsledkom je anarchia, chaos či improvizácia, následne tiež absencia potrebného priestoru na tvo

■ Je možné v modeli trojsúborového divadla, akým je SND, suverénne a autonómne počínanie riaditeľov jednotlivých súborov? Kde boli hranice tvojej rozhodovacej slobody počas pôsobenia na čele Opery SND?

Suverénne a autonómne počínanie vedúcej osobnosti súboru je základom úspechu alebo neúspechu vývoja ansámbľu. Divadlo je posledná bašta feudalizmu, samozrejme, s úvodzovkami. Šéf súboru v plnej miere zodpovedá za jeho prácu, je na to predurčený, má to v pracovnej náplni. Nik iný, žiadna rada, poradné orgány – zodpovedný je iba jeden človek. V plnej miere, bez alibizmu, doslova a do písmena, od A po Z. S radosťou poznamenávam, že sloboda môjho rozhodovania vo funkcii riaditeľa Opery SND nebola limitovaná ničím a nikým. Generálny riaditeľ Dušan Jamrich odo mňa čakal a vyžadoval invenciu vo vedení ansámbľu. Konzultoval som s ním najpodstatnejšie zámery, ktoré som mienil podniknúť. Bola to príjemná tímová spolupráca.

■ Nie je viacsúborový model prežitkom? Nenašiel čas legislatívne upraviť štatút SND, dať sú-

múdre pomenovať výhody tohto spolužitia. Právnu subjektivitu opera v minulosti vždy „de facto“ mala, aj keď nie „de iure“. Mala svoj stanovený rozpočet a podľa toho si mohla vytýčiť ciele. S ostatnými súbormi koope-rovala tak, aby to bolo vzájomne výhodné. Mala spoločnú výrobu dekorácií a kostýmov, sklady, dopravu, marketing, niektoré funkcie administratívy. Oddelenú mala ekonomiku, správu budovy a techniku. V divadelnom svete je možné nájsť množstvo príkladov podobného spolužitia divadelných žánrov. Netreba ísť až tak ďaleko. Vedľa vo Viedni už dlhé roky prakticky pôsobí Bundestheater holding, ktorý zastrešuje Staatsoper, Burgtheater a Volksoper, čo žánrovo znamená – špičkovú operu, činohru, menšie opery, operetu a tiež klasický muzikál.

■ Budem oponovať: právna subjektivita buď je, alebo nie je. Pokiaľ riaditeľ opery nemá suverénne rozhodovacie právo, teda ak ho generálny riaditeľ môže hoc aj argumentačne prebiť, ťažko hovoriť o jeho bezvýhradnej zodpovednosti. Ioan Holender na čele viedenskej Staatsoper sa nemusí z dramaturgie, hracieho plánu a obsadení zodpovedať žiadnemu šéfovi holdingu.

Ja som svojho času mal rozhodovacie právo, aj keď nie v pravom slova zmysle suverénne, zodpovedal som sa generálnemu riaditeľovi.

vyslovene trápne, diskriminačné. Očividne sa nastavili na vytipovanú persónu. Zaujímavé je, že predchádzajúci riaditelia nastupovali do funkcie bez akýchkoľvek podobných podmienok či kritérií. Príznačné je, že zo Slovenska sa prihlásil jediný adept. Dá sa to chápať aj tak, že iba on je ochotný a schopný spolupracovať s pani Hroncovou. Tiež je pozoruhodné, že napríklad ani súčasný umelecký šéf opery Štátneho divadla v Košiciach Peter Dvorský, ak by aj náhodou chcel, nemohol sa prihlásiť do konkurzu, a to napriek svojej praxi, schopnostiam a oslnivej kariére. Má totiž diplom z konzervatória, nie z vysokej školy.

■ Obdobie, v ktorom si viedol Operu SND, označuje väčšina kritikov za najplodnejšie v novodobej histórii SND. Považuješ za potrebné otvárať slovenský priestor aj provokatívnym a kontroverzným režisérom? Máme takých doma, alebo ich treba hľadať v zahraničí?

Divadlo musí byť otvorené rôznym vplyvom. Musí dať priestor pre vyjadrenie umelcom, ktorí za to stoja, ktorí v opernom kumšte niečo znamenajú. Opera potrebuje byť neustále v pohybe, v premene, to znamená, mať schopnosť absorbovať inšpirácie zo všetkých žánrov divadla. Z domácich tvorcov je potrebné dať priestor tým najlepším a rovnako zo zahraničia otvoriť sa inšpiráciám, ktoré nás posunú

Riadenie divadla by malo byť jednoduché, priamočiare a efektívne. Opere treba dať víziu, program a reálnu koncepciu.

borom právnu subjektivitu a riaditeľovi umožniť naplnenie vlastnej koncepcie bez ohľadu na to, kto je v danej chvíli jeho nadriadeným?

Ťažko povedať, či je to prežitok. Možné sú aj iné modely. Myslím si, že netreba nasilu upravovať štatút SND, ale ho správne naplniť. Je to u nás nielen historicky, ale najmä prakticky dané, je to vymyslené. Riadenie divadla – a uvažujem teraz všeobecne – sa overilo stáročiami, skúsenosťami a som presvedčený, že ani v 21. storočí sa nevymyslí nič úplne nové, praktickejšie. Malo by byť jednoduché, priamočiare, efektívne. Netreba veci alebo procesy zbytočne komplikovať a nasilu vymýšľať nové funkcie či aspoň ich názvy, len aby sme boli „in“. Súčasný model SND ako trojsúborového divadla považujem za správny. Nie je potrebné vytrhnúť z tohto zväzku operu, dať jej formálnu subjektivitu. Ona ju v predchádzajúcich obdobiach totiž vždy mala a fungovala samostatne. Nenachádzam pre tento krok žiadne relevantné argumenty. Opere je potrebné dať víziu, program, reálnu koncepciu. To je to najjednoduchšie, najpodstatnejšie, najpotrebnejšie. Žiaľ, je symptomatické, že keď u nás na Slovensku niečo nefunguje, tak to treba hneď zrušiť, premenovať či prinajmenšom ustanoviť „odbornú“ komisiu, ktorá to „zodpovedne“ vyrieši. Trojsúborovosť SND nie je žiadny problém, nie je potrebné v nej hľadať prekážky. Naopak, je

Bol to však osvietený človek a dôverovali sme si navzájom, takže to fungovalo. Riadil som Operu SND, bol som zodpovedný za jej umelecké i hospodárske výsledky. Právna subjektivnosť, ako zaznelo v položenej otázke, tiež nie je novou témou, už neraz bola pertraktovaná nielen na stránkach Hudobného života. Samozrejme, možné je aj právne osamostatnenie Opery SND, treba si však do detailov vyjasniť, čo by to prinieslo. Aby negatíva neprevyšovali výhody súčasného usporiadania. Opäť si myslím, že by to malo byť súčasťou premyslenej koncepcie. Veď, ak ma tlačí to-pánka, nebudem si predsa urezávať z prstov, ale vymením ju za väčšiu...

■ Odborník akého profesijného pôvodu má podľa tvojej mienky najväčšiu šancu pohnúť našu operu dopredu? Dramaturg, režisér, spevák, teoretik, dirigent, nešpecializovaný manažér?

Profesijný pôvod? To je vari jedno. Potešilo by, ak by to bol profesionál v odbore. Mal by mať rád divadlo viac ako vlastné ego. Mal by disponovať adekvátnym curriculum vitae. A mohol by to byť intelektuál...

■ Aké kritériá by mal spĺňať riaditeľ opery? Boli podmienky stanovené Silviiu Hroncovou vo výberovom konaní adekvátne?

Na prvú časť otázky som už vlastne zodpovedal. Podmienky vo zverejnenom konkurze boli

zase ďalej. V minulosti sa to zázrakom podarilo. Režisér Peter Konwitschny v bratislavskej opere inscenoval dve opery.

■ Áno, Konwitschny nesporne posunul horizont „divadelného“ vnímania opery, hoci obe jeho bratislavské inscenácie boli replikami starších verzií. V tejto sezóne prišiel so zaujímavým poňatím Gluckovho Orfea aj Mariusz Treliński...

Pôsobenie oboch bolo nepochybne pozitívom. Aj keď ich mená ťažko vyslovujem v jednej vete. Konwitschny sa nachádza dlhé roky medzi svetovou špičkou. Jeho *Eugen Onegin* a *Madama Butterfly* sa síce pred časom hrali na iných scénach, ale ich obnovenie znamenalo u nás neobyčajnú udalosť, posunulo našu scénu do európskeho kontextu. Písalo sa o nás v prestížnych svetových periodikách, do Bratislavy pricestovali režiséri fanúšikovia. Spolupráca s ním bola zážitkom. Treliński tiež patrí k zaujímavým tvorcovi, videl som jeho invenčného *Dona Giovanniho* aj *Eugena Oneginu*, mňa však, žiaľ, jeho *Orfeus* neoslovil. Chýbala mu originálna metafora a sila veľkého gesta, veď nestačí dej schematicky preniesť do súčasnosti a dať hlavnému predstaviteľovi notebook...

■ Opäť celkom nesúhlasím, obaja spomenutí režiséri patria ku kontroverzným. Ja som v zahraničí videl výborné ale i nanajvýš problematické práce ➤



Z inscenácie Samsona a Dalily v pražskom Národnom divadle [foto: H. Smejkalová]

► **Konwitschného. A pokiaľ ide o Orfeu, s jeho réžiou som sa stotožnil. Ale spýtam sa inak. Máme režisérov vyznávajúcich nekonformnú estetiku aj u nás doma? Azda Martina Bendika? Ty si skôr umiernený modernista...**

Ďakujem za toho „umierneného“... Smutné je, že nepotrebujeme ani päť prstov jednej ruky, aby sme spočítali operných režisérov na Slovensku. Príčiny v tejto chvíli nechcem rozvádzať. Martin Bendik je invenčný tvorca a vzdelaný divadelník. Ako jeden z mála komunikuje so súčasnými inscenačnými trendmi. Niečo mu vyšlo viac, iné menej, to je normálny proces. Nenormálne je, že v súčasnosti u nás nik nemá o jeho prácu záujem.

► **Počas tvojho riaditeľovania bol v značnom časovom predstihu známy dramaturgický plán, divadelný plagát mala opera samostatná a prehľadná, reprezentatívna ročenka s plánom predstavení bola k dispozícii už počas divadelných prázdnin. Tieto samozrejmosti sa stratili. Prečo?**

Tiež sme vydávali repertoárové plagáty na štyri mesiace vopred a mesačne propagačno-informatívny bulletin. Prečo to dnes neexistuje? Spýtať sa treba kompetentných.

► **Zaviedol si aj koncom sezóny sa konajúci Medzinárodný festival hudobného divadla. Dnes opernej sezóny chýbajú kulminácie, niet tu speváckych hostí zvučných mien. Ak si pozriem hrací plán porovnateľných scén – pražskej, budapeštianskej, varšavskej – teda krajín ekonomicky nestojacich lepšie než Slovensko, nájdem inú realitu. Prečo Opera SND nedokáže držať krok?**

Festival sme organizovali v dvojročnej periodicitě, za spoluúčasti súborov z Prahy, Brna a Viedne. Mal svoj samostatný plagát a bulle-

tin, trval 10-12 dní. Uvádzali sme inscenácie, zaujímavé originálnym stvárnením i dramaturgické novinky. Bolo to súčasťou mojej koncepcie. Dnes divadlo nevie kam smeruje, nie je známa jeho koncepcia a vízia, tak aj festival je nepotrebný...

► **V Opere SND je po výberovom konaní na funkciu riaditeľa. Zo štyroch kandidátov vybrala porota Pavla Smolíka. Bol k takému rozhodnutiu potrebný konkurz, hoci kritika po ňom pre časté zmeny volala? Je správne, že voľba kontinuity dostala prednosť pred zmenou?**

Kontinuita je správna, no len do istej miery. Zmeny sú prepotrebné. Konkurz je, aj v zmysle legislatívy, potrebný na post generálneho riaditeľa. Ten si napokon vyberie členov svojho tímu. Táto voľba by mala byť aktom nanajvýš odborným a nemali by naň doliehať vplyvy politické. Politika má ostať ďaleko pred vrátnicou divadla. Myslím, že generálneho riaditeľa by mal menovať minister na základe návrhu divadelných odborníkov, teda akejsi rady na spôsob televíznej či rozhlasovej. Avšak zdôrazňujem, bez politikárčenia. Som idealista, však...?

► **Ako presvedčiť slovenského diváka, že operné divadlo vo svete sa nachádza inde ako to naše, ktorému temer pravidelne a často nekriticky skanduje postojáčky?**

Operné divadlo vo svete je v permanentnom vývoji. Podlieha neustálym hľadaniam a nachádzaniam nových tvorcov a ich vyjadrovaných prostriedkov. Nemá zábrany riskovať, mnohokrát ide do cieľenej konfrontácie. Operné divadlo vo svete je skutočne niekde úplne inde, ako u nás. Hlavne preto, že je

aktuálne. Neostýcha sa byť moderné, kráčať s dobou, prinášať podnety, provokovať, hľadať mantinely diváckej tolerancie.

► **Prednedávnom si oslávil päťdesiatiny. Pri prípadnom bilancovaní či sebareflexii, skús prezradiť, v ktorých okruhoch činnosti si bol so sebou spokojný a čo by si zo svojho života radšej vymazal?**

Svoju päťdesiatku nijako zvlášť nevnímam a nenúti ma k bilancovaniu. Sebareflexia je však iste na mieste. Mal som obdobia, keď sa mi darilo viac a tiež, keď menej. To je normálna sinusoida života. Režisér aj tak vždy začína odznova, to znamená, že výsledok jeho poslednej práce vypovedá o jeho aktuálnych schopnostiach. A to je provokujúce. Začínať stále od bodu „zero“.

Operný a televízny režisér Marián Chudovský študoval opernú réžiu na VŠMU u B. Krišku. V 80. rokoch pôsobil ako režisér, dramaturg a umelecký šéf Opery Štátneho divadla v Košiciach, neskôr ako umelecký šéf (1988-1989) a riaditeľ (2002-2006) Opery SND v Bratislave, umelecký šéf a režisér Opery Divadla Jozefa Gregora Tajovského v Banskej Bystrici. Režiroval v bratislavskej Komornej opere, v Opere Štátneho divadla v Ostrave, v Opere pražského Národného divadla i v Janáčkovej opere Národného divadla Brno. Jeho inscenácie uviedli na festivaloch a prehliadkach v Nemecku, Rakúsku, Maďarsku, Švajčiarsku a v Japonsku. Chudovského najnovšou inscenáciou v SND je kritikou oceňovaný *Boris Godunov*.

čo počúva...

Lucia Nimcová

fotografka



[foto: archív L. Nimcovej]

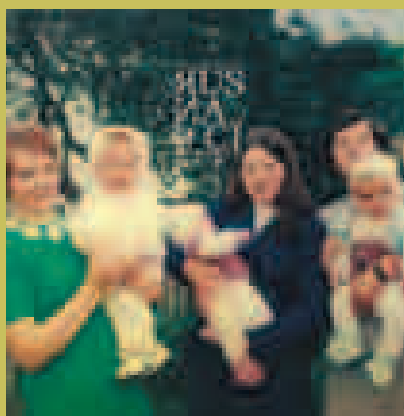
Pochádzam z veľkej rodiny a do svojich šiestich rokov som žila na dedine. Skoro každú sobotu sme boli na nejakej svadbe, krstínach alebo pohrebe a všade sa spievalo. Vo vlaku sme od Humenného až po Stakčín ako malé spolu so sestrou spievali pre celý vagón „rusnacke“ pesničky, ktoré sme poznali. Mama vravela, že sa za nás niekedy hanbila. Nedokázali sme sedieť slušne ako iné deti... Mám rada autentickú ľudovú hudbu, dokonca do štrnástich rokov som spievala v zbere tretí hlas. Rusínskej kultúre som venovala projekt *Rusnaci – hľadanie stratených domovov* (www.rusnaci.sittcomm.sk), pri finalizácii ktorého mi pomohol Marek Piaček, za čo som mu nesmierne vďačná.

V období revolty, po odchode na ŠUP v Košiciach, sa zo mňa stala oddaná pozorovateľka punkovej a hardcorovej komunity. Fotila som množstvo lokálnych kapiel, ktoré síce nikdy nič nenahráli, ale fotky mali lepšie ako ich vzory. Bavilo ma to dosť dlho. Celé víkendy som trávila v tmavej komore, kde nespeli chýbať **Pixies**, **Sonic Youth**, **Bez** lađu a skladu, **Miles Davis**... Pri prepieraní fotiek nadránom som si často „dávala“ **Verdiho Traviatu**. Myslím, že niečo z toho obdobia mám v sebe dodnes. Po odchode do Prahy som sa vďaka kamošovi dostala k vážnej hudbe. Najviac ma však očaril **John Zorn**, jeho tvorba v celej šírke a rôznorodosti. Inšpiroval ma k prechodu z čiernobielej fotografie na farebnú. Pod jeho vplyvom som dokonca napísala k fotografiám krátke texty. Pred rokom som mala v New Yorku možnosť vidieť dvojicu jeho koncertov. Počas jedného z nich sám Zorn vyhodil fotografa, ktorý ho cvakaním spúšte rušil. Úplne som s ním súhlasila. Neznámam ľudí, ktorí sa s „fotákom“ v ruke cítia privilegovaní ku všetkému; bez akéhokoľvek rešpektu k danému miestu alebo situácii. Za najlepšie koncerty, ktoré som mala možnosť vidieť na Slovensku, považujem tie, ktoré mali **Trio & Ensemble Avishai Cohena** v Babylone a Slovenskom rozhlase, ako aj **Erika Stucky** na Pohode. Po odchode do Amsterdamu som počúvala

množstvo rozličnej hudby – **Arve Henriksen**, **Christian Wallumrød Ensemble**, **Sidsel Enderesen & Bugge Wesseltoft**, **Hanne Hukkelberg**, **Susanna and the Magical Orchestra**, **Nelson Veras** – no hlavne sme mali na škole tzv. share disk, na ktorom 50 rezidentov z celého sveta zdieľalo svoju hudbu. Bolo vynikajúce zapnúť počítač a napojiť sa na *itunes library* kamarátky z Iránu, suseda z Konga alebo čínskeho taoistu Tua. Budú mi chýbať.

Keď si potrebujem „vyčistiť“ hlavu od stresu a obrazov, vždy mi pomôže

Erik Satie, **Mozartovo Rekviem** alebo **Astor Piazzolla**. Odoberám anglický časopis *The Wire*, v ktorom ma vždy potešia rozhovory s podobnými „bláznami“ ako som ja, len v inom odbore. CD, ktoré bývajú často prílohou časopisu, sú pre mňa tiež zdrojom informácií o výbornej hudbe.



Som verným fanúšikom kapely **Vertigo Quintet** a ak je to aspoň trochu možné, vždy prídem na ich koncert. **Oskar Török**, **Jakub Zitko** a **Marcel Bárta** (**NUO – Nuselský umelcký orchestr**) robili hudbu k môjmu projektu *Urban Park* (www.sidlisko.sittcomm.sk). V hlave mám niekoľko nápadov, v ktorých by som s členmi **Vertigo Quintet** rada ďalej spolupracovala.

Obdivujem **Poliakov**, vždy ma dokážu prekvapiť nielen v literatúre a súčasnom umení, ale aj v hudbe. Z ich novších zoskupení mám rada **Skalpel** a speváčku **Agu Zaryanovú**. Z českej scény spomeniem aspoň gitaristu **Davida Dorůžku**. Medzi moje ďalšie stálice patria **Tricky**, **Mice Parade**, **Fink**, **Gonzales**, **DJ Shadow**, **b. fleischmann**, texty od skupiny **Pulp**...

Môj priateľ každoročne pripravuje pre kamarátov CD s výberom hudby, ktorá sa nám za posledný rok najviac páčila. Rovnako si hudbu priveziem z každej krajiny, kde mám to šťastie stráviť kúsok svojho života. Umožňuje mi „prežívať dané miesto“ ešte raz a podeliť sa oň s kamarátmi. ┘

Fotografka **Lucia Nimcová** (1977) študovala na Inštitúte tvárci fotografie Slezské univerzity v Opave a na Rijksakademii v Amsterdame. Ako rezidenčná umelkyňa pôsobila na viacerých zahraničných inštitúciách, je autorkou kníh *Slovensko 003* (ivo/fotofoto 2003), *Rusnaci* (cee photo-fund 2006), *Unofficial* (zone-attive edizioni 2008) a držiteľkou mnohých ocenení (ECB Photography Award 2008, Leica Oskar Barnack Award 2008, Cena Oskára Čepana 2007, Fotografia Baume & Mercier Award 2007, Mio Photo Award 2004...). Žije v Amsterdame.

Praha

Národné divadlo moderne aj tradične

Opera pražského Národného divadla pod vedením ambiciózneho šéfa Jiřího Heřmana dostáva čoraz jasnejší profil. V dramaturgii sa popri bežne uvádzaných tituloch, zverovaných do rúk zaujímavých tvorivých tímov, dostávajú k slovu aj rarity. Ostatné dve premiéry aktuálnej sezóny, uskutočnené v časovom intervale pätnástich dní (u nás sú rekordom dva mesiace), dokladali oba modely koncepcie divadla.

Čajkovského *Eugen Onegin* v réžii svetoznámeho rumunsko-amerického umelca **Andreia Serbana** provokoval a na premiére sa výrazne bučalo. Navštívená repríza (5. 4.) sa však niesla v pokojnej atmosfére a umožnila „stráviť“ nekonformný výklad bez emócií. Možno Praha na tento typ réžii nie je zatiaľ zvyknutá (Bratislava tobôž nie), na druhej strane ale Serban nepriniesol nič svetoborné a odviezol prácu v súzvuku s dnešným trendom. Väčšmi než o precízne pretlmočenie textu mu išlo o inšpirovanie sa príbehom, o jeho posúvanie až po hranicu určitej parafrázy. Andrei Serban sa rumunskou scénografkou **Adrianou Grandovou** navyše pátral po presahoch doby. Oneginovia a Tatiana nežili len v 19. storočí, sú aj medzi nami, trápia ich medziludské a partnerské vzťahy, hľadajú svoje miesto v spoločnosti. Podľa Serbana svoju identitu. V prípade Oneginu aj sexuálnu. Práca s týmto motívom nie je nová (naposledy Warlikowského mnichovská inscenácia) a spája sa s rizikom nepochopenia. Nielen u neliberálneho diváka. Každé prečo má mať svoje preto. Implantovanie nového vzťahu do profilu Oneginu, vzťahu k Lenskému, si pýta zdôvodnenie. Paralela s Čajkovského životom (réžia sa priamo



M. Fajtová a Y. Suh v Händelovom *Rinaldovi* [foto: P. Hajska]

od nej neodvíja) nie je dostatočne presvedčivá. Serban podčiarkuje väčšmi akúsi duševnú schizofréniu titulného hrdinu, z čoho logicky rezultuje aj jeho (pridaná) samovražda v závere opery. Dej sa odohráva v dnešnom Rusku, v surovom svete plnom povrchnosti, bezohľadnosti a cynického sebeckta. Uzavretý javiskový priestor sa mení – kvetinová zimná záhrada v úvode, neónmi a hracími automatmi vybavená párty s diskotékovými tanečníkmi v čiernej koži (ples u Larinovcov), súboj na tom istom mieste, kde Lenskij ani len nezamieri pištoľ, bizarne aranžovaný snobský ples a odosobnená záverečná scéna. Zopár výjavov je pred spustenou oponou. Nová pražská inscenácia má nesporne silný dra-

matický ťah, je maximálne „divadelná“, obchádza romantické, snivé polohy. A to všetko aj za cenu, že Serban viackrát očividne ignoruje text. Ide po svojej vízii, predkladá svojho *Oneginu*, provokuje, skúša tolerantnosť diváka. Je kontroverzný, jedno mu však uprieť nemožno. Vysokú mieru profesionality. Ruka v ruke s vecne odromantizovaným, drsným poňatím réžie, scénografie a choreografie (**Petr Tyc**) kráča aj hudobná výstavba hostujúceho dirigenta **Johna Fioreho**. Tiež má prevahu dramatických farieb, ostrejších kontrastov, je široko klenutá v dynamike aj vo výraze. Na veľmi dobrej úrovni hrá orchester, šťavnatý zvuk má aj zborové teleso. V obsadení navštívenej reprízy zaujal mäkký, zamatový, ale

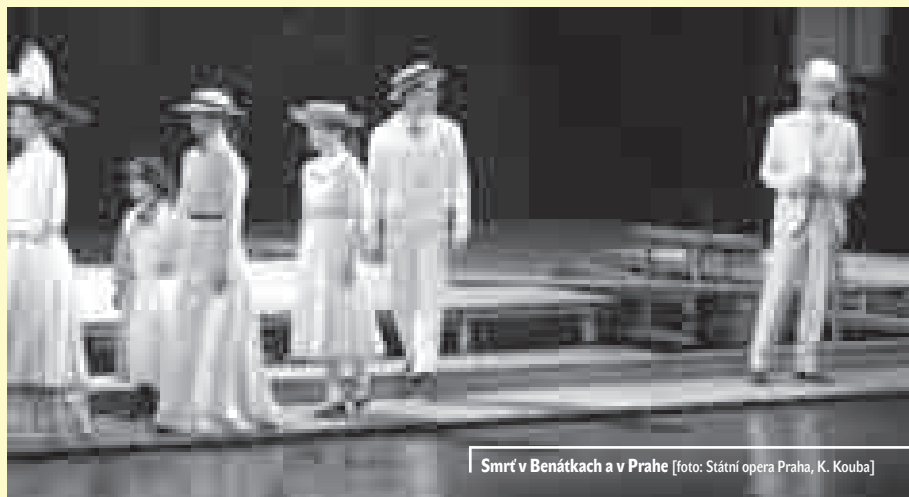
Viac než pocta Benjaminovi Brittenovi

Existenčnými nejasnosťami zmietaná pražská Štátna opera si práve v deň konkurzu na post nového riaditeľa pripísala na svoje umelecké konto historický počin. V koprodukcii s festivalmi v Aldenburghu a Bregenzi, s opernými divadlami v Lyone a Toronte uviedla (26. 2.) v českej premiére posledné javiskové dielo Benjaminu Brittena *Smrť v Benátkach*. Jedinečný opus, skomponovaný podľa rovnomennej novely Thomasa Manna, mal premiéru r. 1973 bez účasti ťažko chorého autora, ktorý skonal tri roky po jeho prvom uvedení.

V sedemnástich scénach, odohrávajúcich sa na rozmanitých miestach – od mníchovského cintorína cez lodnú cestu do Benátok, výjavy v gondole, v hoteli, na pláži až po záverečný obraz hostí opúšťajúcich cholerou nakazené mesto – vyrozprával Britten príbeh nemeckého spisovateľa Aschenbacha. Príbeh starnúceho, ovdoveného umelca,

hľadajúceho v talianskom meste nový zdroj inšpirácie. Našiel ho v mladom poľskom chlapcovi Tadziovi, vnímajúc ho ako zosobnenie antickej krásy. Zároveň však v epidémiu napadnutých Benátkach vykročil sám a

dobrovoľne v ústrety smrti. Výber námety a forma jeho spracovania úzko súvisí s Brittenovým životom, jeho vzťahom k tenoristovi Petrovi Pearsovi a s filozoficko-meditatívnymi prvkami zakorenenými v jeho tvorbe.



Smrť v Benátkach a v Prahe [foto: Štátna opera Praha, K. Kouba]

aj sýtych mladodramatických odtieňov schopný soprán **Wioletta Chodowiczovej** v úlohu Tatiany. Pôsobivo sfarbeným, tmavším mezzo-sopránom a temperamentným herectvom vyprofilovala mladistvú Oľgu **Kateřina Jalovcová**.

skladateľov (od Lullyho, Händela a Glucka cez Haydna a Rossiniho po Dvořáka), je pre inšcenátorov vďačná svojím fantastickým rozmerom, svetom kúzel, ale aj inšpiráciou v prvej križiackej výprave. Ako každá Händelova opera, aj *Rinaldo*



Kvarteto hlavných hrdinov v pražskej inscenácii Eugena Onegina
[foto: H. Smejkalová]

V intenciách réžie stvárnil psychicky frustrovaného Onegina **Vladimír Chmelo**, vo vokálnom prejave s prevahou objemných dramatických tónov. **Valentin Prolat** vyspieval part Lenského nezvyčajne plným a veľkým tónom, nebol to žiaden zasnený básnik, ale moderný mladík vystavený nástrahám osobným aj civilizačným. Slabším článkom večera bol **Miloslav Podskalský** ako Gremin.

Dvestopäťdesiate výročie úmrtia Georga Friedricha Händela nemohlo nechať ľahostajnou ani dramaturgiu opery pražského ND. Pražania sa po prvý raz popasovali s operou seriou *Rinaldo*, skomponovanou na námietku Tassovho *Oslobodného Jeruzalema*. Téma, ktorú si osvojilo viacero

prináša rad interpretačných nástrah, s ktorými sa na barok nešpecializované súbory nevyrovňávajú ľahko.

Z tohto dôvodu zverilo Národné divadlo hudobnú stránku inscenácie (ide o koprodukcii s francúzskymi divadlami v Caen a Rennes, ako i Luxemburgom) orchestru **Collegium 1704**, hrajúcemu na dobových nástrojoch. Rozhodnutie prinieslo svoje ovocie. Zvuková podoba predstavenia je jeho dominantou a zjavne víťazí nad vizuálnym tvarom. Špičkový znalec barokového slohu, dirigent a zakladateľ súboru Collegium 1704 **Václav Luks** pracoval s takým počtom hráčov ako v časoch Händela (približne 25) a nástrojovým zložením vyčaril nielen autentický

zvuk, ale aj mimoriadnu vnútornú dynamiku hry. Zároveň hral na druhom čembale, pričom hlavný post na nástroji, ktorý má aj svoje sólové miesta, obsadil Pablo Kornfeld. Obrovské množstvo výrazových a rytmických kontrastov, tieňovanie dynamiky a kolorovanie situácií zabránili v tri a polhodinovom predstavení odkloniť pozornosť diváka. Úmyslom francúzskej režisérky **Louise Moatyovej** bolo obnoviť predlohu v duchu pôvodného barokového štýlu. K tomu využila historické kostýmy (podľa návrhu **Alaina Blanchota**), scénický obraz lemovala nad orchestrálnou jamou sviečkami (výtvarníčka **Adeline Caron**) a herecké prostriedky vyberala z doby vzniku diela. Výsledkom bolo akčné skúpe divadlo, či skôr koncert v kostýmoch. Preexponovaná gestika sólistov pôsobila miestami až komicky a sľubované pyrotechnické efekty ostali len v skromnom náznačku. Kaširované scénografické prvky azda prinášali ilúziu doby, dnešný pohľad na hudobné divadlo je však iný. Inscenáciu možno vnímať ako alternatívu k modernému „režisérskemu“ divadlu a je len na divákovi, či historizujúcu verziu odsúhlasí.

Okrem Luksovho hudobného naštudovania patrili k pozitívam premiéry aj sólisti. Domáci boli dokonca presvedčivejší než hostia. V prvom rade **Adam Plachetka** (Argante) dokázal, že aj barokovej opere svedčí plný, farebný a šťavnatý tón, ak je vedený kultivovane a technicky je schopný vyhovieť rozsahu a pohyblivosti partu. Podobne sa s virtuóznou Armidou statočne vyrovnala a dramatickou koloratúrou upútala **Marie Fajtová**. Zmysel pre štýl a farebnosť mezzosopránov ponúkli tiež **Stanislava Jirků** (Goffredo) a **Markéta Cukrová** (Eustazio). Titulnú rolu stvárnila argentínska mezzosopranistka **Mariana Rewerski** výrazovo presvedčivo, no jej hlas mal menej farby a sýtosti. Kórejská sopranistka **Yeree Suh** ako Almirena ponúkla síce ľahučký, ale spoľahlivo vedený koloratúrny soprán.

Pavel UNGER

Objekt Aschenbachovho (Mannovho, Brittenovho) očarenia, tínedžer Tadzio, jeho rodina a priatelia, ostávajú pritom bez slovného či fyzického kontaktu s hlavným hrdinom. Sú to postavy tanečné, sprevádzané iskrivými zvukmi bicích nástrojov, inšpirovaných Brittenovými cestami na Bali a do Japonska. Značný priestor v skôr komornejšie obsadenom orchestri má klavír, sprevádzajúci monologické recitatívy Aschenbacha. V nich spisovateľ rozpráva o svojich pocitoch, duševných stavoch a komentuje vlastné počínanie. *Smrť v Benátkach* je vzácnou syntézou hudby, slova a tanca, ktorá dojme diváka nefalšovanou úprimnosťou a silnou citovou hĺbkou.

Fascinujúcu vizuálnu podobu opery pripravil v Paríži žijúci japonský režisér, herec a spisovateľ **Yoshi Oda**, v spolupráci so scénografom **Tomom Schenkom** a kostýmovým výtvarníkom **Richardom Hudsonom**. Postavil si niekoľko základných otázok, netrval však na tom, aby na každú z nich vnútil divákovi jednoznačnú odpoveď. Vzťah Aschenbacha k Tadziovi vnímal v citlivom balanse medzi koketovaním s fyzickou náklonnosťou k chlapcovi a voľbou smrti formou pasívnej

samovraždy. Odovo psychologické vykreslenie postáv a vzťahov dosiahlo najprísnejšie činoherné parametre bez akýchkoľvek operných manier, emocionálne pravdivé, nepredstierané. Dve hlavné spievajúce postavy, tenorista Gustav von Aschenbach a barytonista, prevetelovaný do siedmich podôb (cestujúci, postarší elegán, starý gondolier, riaditeľ hotela, hotelový holič, vedúci komediantov, hlas Dionýza), dominujú a hýbu dejom počas celého trojhodinového večera. Postavu Tadzia a jeho priateľov viedla choreografka **Daniela Kurzová** v štýle moderného, k akrobacii smerujúceho pohybového umenia, blízkeho mentalite mladej generácie. Tom Schenk vytvoril scénu postavenú na bazéne, naplnenom vodou. Drevené lávky a plošiny, podľa potreby doplnené nevyhnutnými rekvizitami, upravovali dejisko. Svietením a odrazom vodnej hladiny vznikali pôsobivé, vždy však vkusné efekty. Prírodzene vyzneli náznakové akcie, napríklad plavba v gondole. Kostýmy Richarda Hudsona, podčiarkujúce charaktery postáv, korešpondovali s režírnym poňatím a zakomponovaním príbehu do doby skladateľovho života.

Nielen imaginatívna vizuálna stránka, ale rovnako

hudobné naštudovanie *Smrti v Benátkach* malo vysokú úroveň. Britský dirigent **Hilary Griffiths** vypracoval partitúru do detailov, vytiahol z orchestra skryté rezervy, špecifické fluidum nekonvenčného nástrojového obsadenia a vzácnu štýlovú čistotu. Ústredná postava Aschenbacha takmer neopúšťa javisko, je veľmi náročná najmä výrazovo a herecky. Anglický tenorista **Alan Oke** neostal v jej profilovaní nič dlžný, jeho výkon dosahoval po každej stránke svetovú úroveň. Rovnocenného partnera mal vo svojom krajanovi, barytonistovi **Petrovi Savidgeovi**, ktorý s majstrovskou výrazovou kresbou vystriedal počas večera sedem rôznych postáv a charakterov. Do tretice, kontratenorista **William Towers** presvedčivo stvárnil postavu, respektíve hlas Apollona. **Ondřej Valenta** tanečným prejavom vierohodne vymodeloval úlohu Tadzia. Takmer vpredaná pražská Štátna opera prijala koprodukčnú inscenáciu s nadšením. Ohlas potvrdil, že tvorcom išlo o oveľa viac, než len vzdať obligátnu poctu geniálnemu tvorci.

Pavel UNGER

New York

Do MET bez fraku a smokingu

R. 1868 opustila mamutia loď „Great Eastern“ anglický prístav. Ako náklad viezla 367 000 míľ dlhý kábel, ktorý mal telegraficky prepojiť európsky a americký kontinent. Azda najrevolučnejší čin 19. storočia priblížil k sebe nadoziernym oceánom rozdelené kontinenty – svet sa stal menším. Technický rozvoj sa však posúva míľovými krokmi, vedeckými výskumami podložené sny špičkových vedcov sa opätovne naplňajú, okamžitý prenos informácií z jedného bodu zemegule k inému je úplne samozrejmy. Svet hudby nevynímajúc.

Keď som v lete r. 2007 vkročila do areálu Lincoln Center na Manhattane v New Yorku, na námestie, ktoré obkolesujú budovy New York State Theater, slávnej Avery Fisher Hall, Juilliard School a Metropolitnej opery, dýchala som zhlboka. Zdalo sa, že aj môj tajný sen, navštíviť aspoň raz v živote operné predstavenie v „MET“, sa splní. Avšak z dôvodov divadelných prázdnin

na predstavenia MET. A to s tým istým publikom, ktoré vybrané soboty na poludnie zaplnia parket a balkóny slávnej opery na Manhattane (z New Yorku sa prenášajú do kín operné matiné repríz najlepších inscenácií MET), ktoré načúva ladeniu orchestra, potleskom víta príchod dirigenta, a ktoré je potom v tom istom momente ako ja

vého zápasu z opačnej polovice zemegule, v súvislosti s priamym prenosom operného predstavenia sú však nezvyčajné. Musíme si však na ne začať zvykať. Medzičasom sa totiž prenosi z MET rozrástli do dimenzií, o ktorých samotný generálny manažér newyorskej opery nemal na začiatku asi ani len tušenia. MET je pra-

Anna's Back!

After taking a break from opera to give birth to Tlago, her son with bass Erwin Schrott, Anna Netrebko returns for her first Met Lucia.

The Legend Looks Back

The Met's first HD season will feature 16 operas, including the first HD production of Verdi's Otello.

mal tento stánok so slávnou históriou svoje brány beznádejne zatvorené. Plagáty, avizujúce predstavenia novej sezóny s menami sólistov a dirigentov, kvôli ktorým by sa bolo oplátilo v New Yorku ostať i celý rok, sklamanie iba znásobili. Každý deň som počas môjho pobytu v New Yorku zašla k MET – znovu a znovu si ju prezrieť zvonku, prečítať opäť plagáty, poobdivovať nástennú maľbu Marca Chagalla na hlavnom priečelí budovy a aspoň takto zažiť to jej zvláštne a neopísateľné fluidum. Z USA som tak odišla „iba“ so zážitkom famózne inscenácie muzikálu *Fantóm opery* na Broadway.

Pár mesiacov po návrate z USA ma v jedno sobotňajšie poobedie prekvapil mejl z Toronta, ktorý ma pozýval na live prenos z MET do kina – aj v Toronte aj v u nás v Drážďanoch. S veľkou nedôverou som sa vybrala do kina na *Macbeth*, ktorú som videla v lete na plagáte pred MET. Aj keď som dôverovala hudobnému vkusu odosielateľa pošty, mimoriadny hudobný zážitok som naozaj neočakávala. Prenos Verdiho opery bol však ohurujúci, po umeleckej stránke i čo sa týka zvukovej kvality – bol naozaj „High Definition“ (HD). Bol do takej miery „skutočný“, že obecnosť kina tleskala paralelne s obecnosťou v dejisku prenosu. Odvtedy chodím takmer pravidelne do kina



svedkom toho istého úžasného hudobného divadla v tom naozajstnom zmysle slova.

S revolučnou myšlienkou prenosov prišiel generálny manažér Metropolitnej opery Peter Gelb v auguste 2006, keď nastúpil do svojej funkcie. Jeho pôvodným zámerom bolo priblížiť predstavenia MET mladému medzinárodnému publiku. Spočiatku sa uskutočňovali cez satelit live prenosi z newyorského javiska prostredníctvom prenosového voza iba do niektorých vybraných kín USA, Kanady, Japonska a Škandinávie. V marci 2007 sa podľa údajov MET na prenosoch podieľalo už 150 vybraných kín uvedených krajín a iba v USA bolo na prenosi predstavení predaných 110 000 vstupeniek. To sú údaje, pripomínajúce skôr správy o priamom prenose futbalo-

videlne prítomná na celom svete. Prenosi sú také vyhľadávané, že si záujemci kupujú abonenty, pretože predstavenia sú často rýchlo vypredané! I v kinách blízkyh susedov Slovenska, v Rakúsku, Maďarsku, Česku či v Nemecku, sledujú operní fanúškovia už druhú sezónu operné predstavenia z New Yorku, prenášané až 16 kamerami a v perfektnej zvukovej realizácii. V kine vidí a počuje návštevník dokonca viac ako v klasickej divadelnej lóži, HD prenos ho do priebehu deja a hudby doslova vtiahne. Aj preklad textov árií a zborov do reči krajiny, v ktorej sa prenos uskutočňuje, sleduje publikum na veľkom plátne pohodlnejšie, ako malé paralelne bežiacie preklady textov v klasickej opernom dome. Navyše, poslucháč a divák prítomný na prenose, ostáva v MET aj cez prestávky, vtedy, keď opona na Manhattane padne. Popredné umelecké osobnosti, ako napríklad Renée Fleming, ho zavedú do inak neprístupného zákulisia a ponúkajú mimoriadne zaujímavé live rozhovory s dirigentmi, scénografmi a režisérmi, ale i so sólistami, ktorí s kvapkami potu na tvári práve opustili javisko. Koho toto všetko láka? Na prenosoch je vidieť v publiku málo mladých ľudí, zámer Petra Gelba sa v tomto bode splnil iba čiás-

točne. Do kín však chodí v húfch hlavne zrelšie publikum, ktorému hovoria niečo mená operných hviezd – Roberta Alagnu, Juana Diego Flóreza, Eliny Garančovej, Renée Flemingovej, Karitty Mattilovej, Angely Gheorghiuovej, Ramona Vargasa, Patricie Racettovej, Natalie Dessayovej či Anny Netrebkovej, dirigentov Jamesa Levine, Plácida Dominga, Marca Armiliata či

cie s áriou „*Il dolce suono... Ardon gli incensi*” patrila k vrcholom zážitkov prenosov z MET. Netrebkovej Lucia sa nepochybne zaradí k legendárnym kreáciám Marie Callasovej, Renaty Scottovej či Beverly Sillsovej. Ale aj scénu Daniela Ostlinga a réžiu Mary Zimmermanovej treba označiť za mimoriadne vydarené, ich zásluhou sa dej, odohrávajúci sa v 16. storočí v Škótsku, stal

opery odohráva, sa podpísal Michael Levine. Inscenácia v New Yorku je v každom ohľade jedinečná, svedčiaca o vysokej divadelnej úrovni tohto operného stánku.

V tejto sezóne ponúka MET ešte prenosy Belliniho *Námesačnej* a Rossiniho *Popolušky*, v sezóne 2009/2010 napríklad *Tosku*, *Aidu*, *Turandot*, *Hoffmanove rozprávky* či *Carmen*. Aj za rohom Slovenska sa



Budova Metropolitnej opery, z ktorej sa prenášajú predstavenia do kín celého sveta – na Slovensko zatiaľ nie... [foto: A. Schindler]

Patricka Summersa... Ich mená a mená ďalších známych umelcov sa doposiaľ objavili vo *Faustovom prekliatí*, *Salome*, *Bohème*, *Dcére pluku*, *Manon Lescaut* či v *Tristanovi a Izolde*.

K posledným prenosom patrili Donizettiho *Lucia di Lammermoor* a Pucciniho *Madama Butterfly*. V Donizettiho najznámejšej opere, ktorej javiskový úspech závisí od špičkového sólového obsadenia, sa po viacmesačnej „babypause“ zaskvela najmä Anna Netrebko. Táto umelkyňa, jedna z malej hrstky žijúcich špičkových lyricko-dramatických koloratúrnych sopranistiek, nedisponuje iba intonačne excelentným a technicky suverénnym hlasom. Netrebko je navyše aj hereckou osobnosťou, ktorá na seba upúta prvým vstupom na javisko a diváka dokáže udržať v napätí do posledného taktu. Jej návrat na javisko sa stal triumfom, záverečná scéna pomätenej Lu-

priam autentický, prirodzený, bez zbytočných kulís a akcií, ktoré by rušili hudobno-divadelné dianie. Pucciniho *Madama Butterfly*, slávna produkcia britského režiséra Anthonyho Minghelli (podpísaného napr. pod oscarovým filmom *Anglický pacient*), mala v MET premiéru r. 2006. Postavu Čo-Čo-San stvárnila za indisponovanú Cristinu Gallarado-Domósovú renomovaná americká speváčka Patricia Racette, ktorá je známa ako americká interpretka postáv Janáčkových opier. Jej interpretácia *Butterfly* obsahovala nespočetné nuansy lásky, trpezlivosti a napokon i odhodlania k samovražde – všetko vyspievané a zahrané na najvyššej úrovni. Do vydarenej inscenácie patrilo i spoločné dieťa *Butterfly* a Pinkertona, takmer skutočne vyzerajúca bábka, s nehybnou, nemou a predsa výraznou mimikou. Pod skromný, no vzdušný a elegantný dom v Nagasaki, v ktorom sa dej

dá usadiť „do lôže“ slávnej MET – vo Viedni, v Budapešti či v štrnástich kinách v Česku. Nie sú to večery pre snobov a už vôbec nie pre tých, ktorí si návštevu opery vedia predstaviť iba vo fraku či vo večerných šatách. Prenosy z MET sú pre ozajstných fanúšikov skvelého hudobného divadla, nejde o nič iné, ako „len“ o dobré umenie na celej čiare. O opodstatnení sprostredkovania operných live predstavení svedčia tisíce predaných vstupeniek na tomto novom (či modernom) trhu hudobného umenia. Živý prenos nie je náhradou za živý koncert alebo operné predstavenie, je to však nová možnosť na vysokej technickej a umeleckej úrovni vnímať a pozorovať to, čo sa práve deje na doskách a v orchestrálnej jame jedného z najslávnejších operných domov sveta, práve si pripomínajúceho 125. výročie svojho založenia.

Agata SCHINDLER



Art Tatum [foto: archív]

Kapitoly z dejín jazzového klavíra III. Art Tatum

Miro TÓTH

Ústrednou témou nasledujúcich riadkov bude vplyv virtuozity na interpretáciu umeleckého diela. U Arta Tatum (1909–1956) bol tento aspekt kľúčovým, pretože ako klavirista disponoval takmer neuveriteľnou technickou zručnosťou a na malom priestore dokázal predostrieť množstvo hudobných informácií. Napriek tomu, že jeho tvorba býva z viacerých hľadísk podrobovaná kritike, zmenil Tatum pohľad na jazzovú „klavírnu literatúru“.

Pojem *virtuóz* pochádza z latinského *virtus*, vyjadrujúceho statočnosť, schopnosť a vynikajúcu kvalitu. V umeleckej oblasti týmto termínom označujeme osobu s mimoriadnymi technickými schopnosťami, ktoré sú dôsledkom nadpriemernej mentálnej či fyziologickej predispozície. Predpokladom prvej z nich je schopnosť nadobudnuté vedomosti absorbovať a následne ich využiť. Mimoriadne fyziologické danosti zasa umožňujú rozvíjanie technickej stránky hry. Kombináciou oboch vzniká dispozícia zvládať náročné požiadavky na techniku. Virtuóz dokáže nadvíhovať pomyselnú „latku“ na miestach, ktoré pre väčšinu ľudí predstavujú „strop“. Popri technickom zvládnutí skladby však sledujeme aj rovinu estetickú, v rámci ktorej posudzujeme výpovednú hodnotu a zmysluplnosť danej virtuózne „realizácie“.

Virtuóz v dobovom kontexte

V období rokov 1921–1926 absorboval new-orleanský a populárny symfonický jazz nový swingový štýl.¹ Nová hudobná „móda“ sa stala fenoménom. Od raných jazzových prejavov sa odlišovala mnohými inováciami, napríklad preferovaním big bandov pred komornými zoskupeniami. Nový zvukový ideál charakterizovali zmeny v inštrumentácii: saxofónová sekcia nadobudla funkciu charakteristického zvukového piliera, došlo k sformovaniu rytmickej sekcie zlozenej z klavíra, kontrabasu, bicích nástrojov, gitary... Dôležitejšie postavenie získali aranžéri a skladatelia (došlo k potláčaniu niekdajšej praxe kolektívnej improvizácie), rozsiahlejší priestor pre improvizáciu dostávali sólisti. Vznikal tzv. „bagetový efekt“, ako vtipne označil skladateľ a hornista Gunther Schuller² sólistu improvizujúceho len na vopred vymedzených úsekoch, vtesnaného medzi v notách zapísané úseky ktorých jednotlivé hlasy boli zväčša vedené v paralelných intervaloch. Popritom dochádza k zjednocovaniu rytmického čítania a do popredia sa dostáva synkopický spôsob bubeníkovho udierania na „high-hat“ činely. Swing ako tanečná hudba slávil komerčný úspech. Tento dobový kontext je pri pohľade na tvorbu Arta Tatum paradoxom. Pri počúvaní jeho nahrávok namiesto tanečnosti s údivom sledujeme koncentrovanosť hudobného priebehu a princíp koncertantného prevedenia, ktorému skôr nehybne načúvame. Aj keď z komerčného hľadiska nemôžeme jeho hudbu porovnávať s obľubou bigbandových telies, pretože Tatum slávil úspechy predovšetkým v rámci klubového pôsobenia. Nie náhodou sa o jeho hre s obdivom vyjadrovali jazzoví, ale aj klasickí vzdelaní kolegovia Vladimir Horowitz (1903–1989), Leopold Godowsky (1870–1938), Arthur Rubinstein (1887–1982) alebo Sergej Rachmaninov (1873–1943), ktorý o Tatumovej technike prehlásil, že je „najlepšou spomedzi všetkých

klaviristov a možno najlepšou, aká doposiaľ vôbec bola⁴³. Vysvetlenie nachádzame v nahrávkach a vlastných transkripciách umelca, ktorý nebol len pokračovateľom tradície jazzového klavíra, ale predovšetkým inovátorom klavírnej techniky a harmónie. Schopnosť Ta-

vala z melodických, harmonických alebo rytmických obmien v rámci ustálenej schémy: nanovo zaranžovaná téma po odznení definovala taktové rozmedzie bravúrnych variácií, ktoré po nej nasledovali. Parafrázovaniu sa mnohí umelci venujú dodnes (známou je



Príklad č. 1: Art Tatum: *Tea For Two* (transkr. A. Tatum)

tumovho prenesenia klasickej klavírnej textúry do jazzovej sledujeme na príklade skladby *Tea For Two* (Pr. 1, takty 51–55)⁴⁴ muzikálového skladateľa Vincenta Youmansa.

Melodické terciové úseky striedané rozkladmi akordov prezrádzajú vplyv klasickeho klavírneho školenia, ktoré Tatum nadobudol na Toledskej hudobnej škole v štáte Ohio. Jeho učiteľ Overton G. Rainey ho pripravoval na dráhu koncertného umelca a Tatum zvládol vďaka vyspelej technike náročný chopinov-

koncertná parafráza na Mozartov *Turecký pochod* ruského klaviristu Arcadiho Volodosa).

Nasledujúca ukážka (Pr. 2, takty 84–87)⁴⁵ demonštruje variácie Tatumovho súčasníka Vladimira Horowitza na tému Bizetovej *Carmen*. Na príklade taktových striedaní terciových, sextových a sekundových intervalov v pravej ruke, podporovaných akordami kombinovanými s akordickým rozkladom v ľavej ruke, môžeme sledovať príbuznosť me-



Príklad č. 2: Vladimir Horowitz: *Variation on a Theme From Carmen*

ský, lisztovský alebo ravelovský repertoár. Napriek tomu sa nevydal cestou klavírneho interpreta, hoci z oblasti klasickej hudby čerpal mnoho. V spôsobe narábania s hudobnou predlohou ale improvizovane nadviazal na tradíciu tzv. *koncertných parafráz* alebo variácií na populárne melódie. Tie klavíri virtuózi (napr. Franz Liszt, Leopold Godowsky, Vladimir Horowitz) hrávali pravdepodobne za účelom prezentovania vyspelosti nástrojovej techniky. Zväčša jasná formová štruktúra koncertných parafráz alebo fantázií pozostá-

dzi Tatumovou improvizáciou a „klasickou“ notovanou klavírnou virtuositou.

Dvojica dôležitých rovesníkov

Napriek tomu, že sa jazzová klavírna „literatúra“ bohato rozvíjala už od začiatku minulého storočia, vymedzenie roly klaviristu nastalo počas swingovej éry 30. rokov. Za etablovaním klavírneho hráča v jazzovom orchestri, na pôde komorného zoskupenia alebo ako sólistu stálo

viacero významných osobností. O definovanie úlohy klaviristu v kolektívnej hre sa vo významnej miere zaslúžila dvojica hudobníkov, ktorá ovplyvnila samotného Tatumu – pittsburský rodák Earl „Fatha“ Hines (1903–1983) a Teddy Wilson (1912–1986) z texaského Austinu. Hines býva najčastejšie zmieňovaný v súvislosti s Louisom Armstrongom a ich priekopníckym duetom *Weatherbird* z roku 1928. *Weatherbird* je dialógom vyzretých sólistov premýšľajúcich v intenciách lineárnej improvizácie typickej pre neskoršie etapy jazzového vývoja – oslobodzovanie sa od vertikálneho myslenia, ktoré bolo pozostatkom ragtimu. V 30. rokoch viedol Hines vlastný orchester s kľúčovou pozíciou pri formovaní vzťahu medzi sólistom a big bandom. Dostatočný improvizčný priestor Hinesa ako kapelníka pomáhal vymedziť rolu klaviristu v jazzovom orchestri. Hines svojím progresívnym hráčskym „trumpet style“, ktorý bol transformáciou Armstrongovej hry, ovplyvnil mladších swingových klaviristov. Niektorým z nich – Teddymu Wilsonovi, Natovi Kingovi Coleovi (1919–1965) alebo Jessovi Stacymu (1904–1994) – ponúkol angažmán vo vlastnom orchestri, zatiaľ čo on sám dirigoval.

Práve Teddy Wilson dokázal inovovať umenie kolektívnej bigbandovej a komornej hry. V polovici 30. rokov bol vyhľadávaným sprievodným klaviristom, známe sú jeho nahrávky so speváčkami Billie Holidayovou, Ellou Fitzgeraldovou, saxofonistami Bennym Carterom, Benom Websterom... Zvukové záznamy z obdobia slávneho a priekopníckeho tria Bennyho Goodmana (Wilson s bubeníkom Genom Krupom), neskôr kvarteta (s vibrafonistom Lionelom Hamptonom), odhaľujú Wilsona ako zručného klaviristu plniaceho viacero úloh naraz: nahrádza absentujúci kontrabas, „dozerá“ na harmonický sprievod a zároveň ako sólista sekunduje vo vzájomných „výmenách“ s klarinetovým lídrom. Všetky tieto funkcie zastáva Wilson empaticky a vyspelo. Pokojne ho môžeme označiť za experta na kolektívnu hru aj klavírny sprievod. Do hry vnáša uhladený prejav, dôsledok klavírneho „úhozu“ odvodeného z klasickej hry, ktorej sa rovnako ako Tatum venoval od detstva. Tieto znaky odzrkadľuje vyrovnaná dynamika a zdržanlivejší prejav, hoci nie natoľko úsporný ako v prípade Counta Basieho (1904–1984). Pravdou ostáva, že Wilson dokázal hrať virtuózne, avšak preferoval „skromnejší“ prístup a z neho vyplývajúcu koncentráciu na tvorbu symetricky rozvrhnutého sóla. Počas Wilsonovej hry môže poslucháč sledovať narábanie s textúrou, ktorá asocjuje klasicistickú symetriu. Napriek tomu, že jeho prejav je opozitom explozívnosti Hinesa alebo Tatumu, menovaných klaviristov nepopiera. Wilsonov prístup k nástroju sa pre Tatumu stane v 40. rokoch východiskovým.

► Sólista – silná stránka Tatum

Minulý diel *Kapitol z dejín jazzového klavíra* naznačil dôležitú úlohu klavíra ako sólového nástroja v časoch ragtimu, neworléanského jazzu alebo boogie-woogie; spomedzi nespočetného množstva nahrávok spomínaného obdobia uvádzame aspoň trojicu reprezentatívnych albumov: *Ain't Misbehavin'* Fatsa Wallera (Asv Living Era 1995), *Runnin' Wild (1921–1926)* Jamesa P. Johnsona (Tradition Records 1997) a *The Blues Piano Artistry* (Ojc 1961) Meadeho Lux Lewisa. V porovnaní so súčasníkmi prekvapuje komplikovanosť Tatumovho klavírneho prejavu, hoci slovami ju možno vysvetliť len obmedzene. V každom prípade môžeme hovoriť o načrtnutí novej cesty, ktorá sa prejavila voľnejším narábaním s rytmom, sofistikáciou harmónie a využitím techník, ktoré dovtedy nenašli v jazzu uplatnenie. Je potrebné podotknúť, že mieru improvizácie u Tatumu determinovala práca s parafrázami – premyslený nastavbový spôsob reharmonizácie a melodickej ornamentácie.

Tatumov prejav je počas komunikácie s inými hráčmi protikladom voči prispôbovosti Teddyho Wilsona. Pôsobí skôr odmerane, čo môžeme počuť na nahrávke s tenorsaxofonistom Benom Websterom z roku 1956, realizovanej dva mesiace pred Tatumovou smrťou, ako aj na zvukových záznamoch ďalších komorných zoskupení s altsaxofonistom Bennym Carterom, trubkárom Royom Eldridgom, vibrafonistom Lionelom Hamptonom alebo klarinetistom Buddym DeFrancom.

Pilierom Tatumovej tvorby ostávajú jeho sólové nahrávky, predovšetkým 98 skladieb, ktoré zrealizoval v roku 1954. Nahrávky iniciované jazzovým impresáriom a producentom Normanom Granzom pôvodne vyšli na 14 LP, komplet pod názvom *The Art Tatum Solo Masterpieces* (Pablo Records) je v súčasnosti prístupný na ôsmich CD.

Tea For Two

Skladbou *Tea For Two*, ktorú mal Tatum v repertoári od začiatku 30. rokov, sa tento umelec dostal do newyorského povedomia. Spoločne so skladbou *Tiger Rag* patrili obe k prvým nahrávkam, ktorými Tatum upútal pozornosť a získaval obdiv súčasníkov. V tom čase boli „na výslni“ významní predstavitelia „harlemskej klavírnej školy“ **Fats Waller** (1904–1943), **James P. Johnson** (1894–1955), **Willie „The Lion“ Smith** (1897–1973) alebo **Donald „The Lamb“ Lambert** (1904–1962). Tito v kluboch etablovaní klaviristi sa počas večera častokrát striedali na pódiu a jedna z historiek spomína Wallera, ktorý sa po Tatumovom vystúpení postavil ku klavíru a prelásil: „Ja na klavíri iba hrám, ale dnes je tu medzi nami boh!“⁶

Reprezentanti stride piana preberali ragtimové modely a ich štýl bol oproti neskorším swingovým klaviristom technicky náročnejší.⁷ Swingoví majstri svoju hru sprehľadňovali a zjednodušovali aj kvôli prístupnosti pre širší okruh poslucháčov. V Tatumovom prípade

mových akordov v ľavej ruke boli stride klaviristi, pridávanie tenzií (9, 11, 13) bolo v tejto hudbe novátorským.

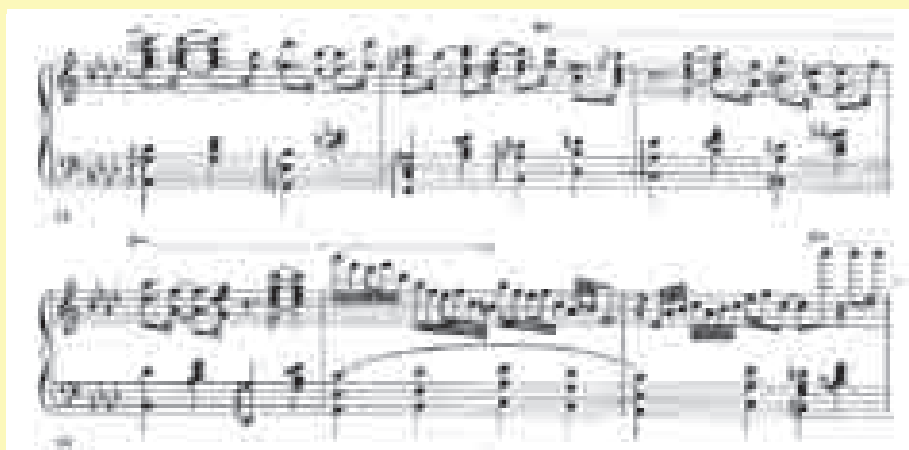
Tatumova hra zaujme spôsobom priradovania fragmentárnych úsekov a rozdielných klavírnych štýlov. V priebehu niekoľkých taktov



Príklad č. 3: Willie „The Lion“ Smith: *Tea For Two* (trans. D. Hymen)



Príklad č. 4: Art Tatum: *Tea For Two* (trans. A. Tatum)



Príklad č. 5: Art Tatum: *Tea For Two* (trans. A. Tatum)

došlo k opačnej situácii – k „znáročneniu“ aj v porovnaní s harlemskou klavírnou školou. Porovnania interpretácie *Tea For Two* Willieho „The Lion“ Smitha (Pr. 3, takty 43–45)⁸ poukazuje na rytmickú jednotnosť uchopenia skladby s využívaním pravidelnej motorickej pulzácie, ktorá sa prejavovala v boogie-woogie.

Tatum narába s rytmom, textúrou a harmóniou odlišným spôsobom. Jeho interpretácia nie je rytmicky zjednotená, ale prerušovaná vyhrávkami demonštrujúcimi virtuóznou techniku (Pr. 4, takty 37–38). Rovnako by sme u Smitha v ľavej ruke nenašli akordické sledy odvodené z klasickej hudby prelomu 19. a 20. storočia (Pr. 1, takty 51–52). V rámci pôvodnej tóniny *As dur* by sme „tatumovský“ sled decimových akordov $C^{7} - H^{7/11} - B^{7/+11} - A^{7/b11}$ [$C^{7} - B^{7/11} - Bb^{7/+11} - A^{7/b11}$...] ⁹ len s ťažkosťou nachádzali v tvorbe jeho súčasníkov. Napriek tomu, že priekopníkmi využívania deci-

(Pr. 5, takty 31–33) sledujeme prvky stride piana a vzápätí využívanie pre jazz netypických technických postupov s dôrazom na ornamentálnu a sonoristickú stránku hry (Pr. 5, takty 34–36). Tatum stavia klavír do takmer „lisztovskej“ situácie kompletného využitia nástroja.

V porovnaní s ďalšími majstrami jazzového klavíra nebol Tatum skladateľom v zmysle Jellyho Rolla Mortona, Mary Lou Williamsovej, Theloniousa Monka alebo Buda Powella. Tento umelec razil cestu hráčskej osobnosti, otváral nové možnosti klavírnej hry, predovšetkým čo sa týka práce s harmóniou a spracovania hudobnej predlohy.

Tatumovo významné postavenie medzi hudobníkmi naznačuje životná skúsenosť bebopového priekopníka Charlieho Parkera (1920–1955). Ten sa v roku 1938 počas Tatumovho hrania zamestnal na tri mesiace v rov-

nakej manhattanskej reštaurácii ako umývač riadu. Po skončení angažmánu ukončil Parker svoju prácu s prehlásením: „Chcel by som hrať tak, ako hrá Tatumova pravá ruka.“¹⁰

Autor je doktorandom na ÚHV SAV



Art Tatum [foto: archív]

Poznámky:

- ¹ COLLIER, J. L.: *Jazz, The New Grove Dictionary of Jazz, Second edition, Volume Two* (ed. Barry, K.). New York: Macmillan publ., 2002.
- ² SCHULLER, G.: *The Swing Era. The Development of Jazz, 1930–1945*. New York: Oxford University Press, 1986, str. 479.
- ³ http://en.wikipedia.org/wiki/Art_Tatum
- ⁴ Tatum nahral skladbu viackrát – v texte používame jeho vlastnú transkripciu z roku 1933
- ⁵ HOROWITZ, V.: *Variations on a Theme from G. Bizet's opera „Carmen“* - White House version, zdroj internet
- ⁶ <http://www.rondavismusic.com/files/pdf, RD%20TATUM%20article.>, autor: Ron Davis, 1978 alebo http://en.wikipedia.org/wiki/Art_Tatum
- ⁷ ŠOLC, M. – VERBERGER, J.: *Piano v jazzu*. Praha: SHV, 1966.
- ⁸ HYMEN, D.: *Harlem Stride Piano Solos*, zdroj internet.
- ⁹ v texte používame pre zrozumiteľnosť aj americký spôsob terminológie v hranatých zátvorkách
- ¹⁰ http://en.wikipedia.org/wiki/Art_Tatum

Literatúra:

COLLIER, J. L.: *Jazz, The New Grove Dictionary of Jazz, Second edition, Volume Two* (ed. Barry, K.). New York: Macmillan publ., 2002.

GRIDLEY, M. C.: *Jazz Style, History and Analysis*. New Jersey: Pearson Prentice Hill, 2006.

HYMEN, D.: *Harlem Stride Piano Solos*, zdroj internet.

SADIE, S.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second edition, Volume 19 a 25* (ex. ed. Tyrrell, J.). New York: GROVE, Oxford University press 2002.

SCHULLER, G.: *The Swing Era. The Development of Jazz, 1930–1945*. New York: Oxford University Press, 1986.

ŠOLC, M. – VERBERGER, J.: *Piano v jazzu*. Praha: SHV, 1966.

TATUM, A.: *The Art Tatum Collection*. (Artist Transcription) New York: Hal Leonard Music Publishing.

VALERIO, J.: *Stride and Swing Piano Method*. USA: Hal Leonard, 2003.

WARD, C. W.: *Jazz, A History of America's Music*. New York: Alfred A. Knof, 2000.



Z CD katalógu HUDOBNEHO CENTRA



ART TATUM: THE ART TATUM COLLECTION

Art Tatum (1909–1956) bol najväčším virtuóznym pianistom svojho času. Jeho hudba je jedinečná a neopakovateľná. Táto kolekcia obsahuje jeho najkrajšie diela, ktoré sú k dispozícii na CD.

Art Tatum (1909–1956) bol najväčším virtuóznym pianistom svojho času. Jeho hudba je jedinečná a neopakovateľná. Táto kolekcia obsahuje jeho najkrajšie diela, ktoré sú k dispozícii na CD.



Art Tatum (1909–1956) bol najväčším virtuóznym pianistom svojho času. Jeho hudba je jedinečná a neopakovateľná. Táto kolekcia obsahuje jeho najkrajšie diela, ktoré sú k dispozícii na CD.

CD v predaji vo všetkých hudobných obchodoch a online

Basová sága Františka Uhlířa

Pripravil Peter MOTYČKA

František Uhlíř patrí od polovice 70. rokov k najvýraznejším postavám jazzového kontrabasu v československom priestore. Chránenec Karla Velebného a vyhľadávaný sideman, ktorý v roku 1984 prekvapil autorským projektom *Basssaga*, sa v poslednom období venuje vlastným zoskupeniam F.U.T. a triu Uhlíř – Jurkovič – Helešic. Jarné európske turné projektu s chorvátskym gitaristom Darkom Jurkovičom a bubeníkom Jaromírom Helešicom bolo príležitosťou na bilancujúci rozhovor.

Osobnosti „českej kontrabasovej školy“ – Jiří Mráz, Miroslav Vitouš, Jan Arnet – sa v 70. rokoch výrazne zapísali do jazzovej histórie. Ako vnímate dedičstvo českého kontrabasu v súčasnosti?

Každá generácia hudobníkov má vlastný prístup k histórii a vzory ako východiská. Kontrabasisti súčasnej českej scény sa formujú v rámci zoskupení, v ktorých účinkujú. Viacerí z nich, napríklad Rastó Uhrík z Vertigo Quintet, na sebe neustále pracujú a snažia sa študovať v zahraničí, on konkrétne na Jazzovej Akadémii v Katoviciach. Na môj vkus je trochu nenápadným kontrabasistom, aj keď funkciu v zoskupení splňa znamenite. Pre mladých hudobníkov je najdôležitejšie pravidelné hrávanie a získavanie rozhľadu. Hrozí však nebezpečenstvo hudobného dozrievania len jedným smerom, ktoré nastáva pri aktivitách v rámci vlastnej generácie, ako je hrávanie výlučne so spolužiakmi. Čo sa muzikantského rozptylu týka, z mladých kontrabasistov sa dostal najďalej Tomáš Baroš, s ktorým som hral počas nedávneho projektu *Jazz na Hradě*.

Zo spomenutých „českých“ kontrabasistov je Rastó Uhrík Slovákom žijúcim v Prahe a Tomáš Baroš Čechom pôsobiacim v Bratislave...

Paradoxom je, že popri strednej generácii kontrabasistov – Petr Dvorský, Jaromír Honzák a Robert Balzar – sa mladí hudobníci natoľko neprofilujú. Je to diametrálne iné, ako bol bombastický nástup Vitouša a Mráza v 60.–70. rokoch, alebo neskôr menej známeho, aj keď rovnako vynikajúceho kontrabasistu Jana Arnetu. Ten hrával v Amerike napríklad s Artom Blakeym, neskôr však zistil, že jazzový „chlebiček“ nie je za oceánom jednoduchý a vrátil sa k ekonómii, ktorú vyštudoval.

V polovici 70. rokov ste na stránkach bulletinu Jazzové sekce prezentovali basgitaru ako nástroj, ktorý sa kvôli „chudobnejšiemu zvuku a krátkym tónom príliš nehodí do jazzu“. Čo si o tom myslíte po troch desaťročiach?

Vo svojich názoroch ostávam konzistentný, čiže aj s odstupom času si myslím, že do jazzu – tak ako ho z pohľadu mojej estetiky vnímam ja – sa tento nástroj nehodí. Pokiaľ hovoríme o mainstreame, tak musíte uznať, že v danom zvukovom spektre basgitare stále čosi chýba. Kontrabasový zvuk je omnoho mäkší, má väčší „sustain“, počas hrania dokážem pracovať s tónom... Za 30 rokov sa však zmenili mnohé veci a jazz sa posunul rozličnými smermi. V tomto pohľade basgitara ako nástroj skutočne našla svoje miesto.

armádnom prostredí nebol v tých časoch – na rozdiel od súčasnosti – ojedinelým javom...

V AUS-e sa v tých časoch mnohokrát schádzali pozoruhodní hudobníci z rôznych oblastí – ja som predtým hral v symfonickom orchestri. Zoskupenia tam vznikali pravdupovediac z „núdze“ – po večeroch sme nemali nič na práci a tak sme začali jamovať. Mnohokrát za tým boli aj prozaické dôvody – s kapelou bola možnosť dostať sa aspoň nakrátko preč z vojny, vycestovať na festivaly do Poľska, Maďarska... Vo vojenských súboroch to v súčasnosti funguje zrejme ináč – angažujú profesionálov, ktorí to berú len ako svoje zamestnanie.

Ako spomínate na „povojnové“ obdobie, keď vás vzal pod patronát legendárny jazzman a pedagóg Karel Velebný?



D. Jurkovič, J. Helešic, F. Uhlíř [foto: www.volny.cz/uhlir.f]

Objavili sa hráči ako Jaco Pastorius...

Pastorius posunul basgitaru ako nástroj do nových dimenzií. Bezpražcová basgitara disponuje niektorými vlastnosťami kontrabasu, aj keď napríklad neumožňuje natoľko zreteľné znenie alikvotných tónov, čo vyplýva z konštrukcie nástroja. Naopak vo fusion hudbe nemôže kontrabas basovej gitare konkurovať – ako pohyblivosťou melodických línií, tak zvukovo. Poznáme samozrejme majstrov – Stanleyho Clarka, Briana Bromberga alebo Eddieho Gomeza, ktorí zvládajú bravúrne oba nástroje.

Prvú kapelu ste sformovali spolu s Emilom Viklickým ešte v 70. rokoch v rámci AUS-u (Armádneho umeleckého súboru). Vznik jazzového zoskupenia v

Karel Velebný ponúkal mladým hudobníkom šancu a tí pod jeho vedením získavali skúsenosti, ku ktorým by sa inak dostávali len ťažko. Napríklad mňa podnietil ku komponovaniu. Vlastné skladby sme v tých časoch pravidelne nahrávali v rozhlase, čo bola obrovská skúsenosť, ktorú dnes mladí hudobníci nepoznajú. Karel bol vodcom a ja sa snažím aspoň trochu kráčať v jeho stopách – vo svojej kapele František Uhlíř Team mám dvojicu mladých hudobníkov, absolventov Ježkovho konzervatória – vynikajúceho saxofonistu Davida Vrobla a gitaristu Adama Tvrdeho, v súčasnosti popri Davidovi Dorůžkovi českú gitarovú špičku. Okrem nich je členom F.U.T. bubeník Jaromír Helešic, s ktorým to „ťaháme“ od 70. rokov. Vtedy sme všetci „jazzrockovali“ – on bol členom kapiel Luboša

Andršta, Martina Kratochvíla, Milana Svobodu a ja som bol medzi jazzrockovými basgitaristami jediným kontrabasistom. Nechcel som sa stať „chameleónom“ – povedal som, že skúsím presadiť kontrabas v jazz rocku a vyšlo to. Dnes, žiaľ, funguje skôr medzigeneračná vojna, pokiaľ to tak môžem nazvať. Sám pôsobím na scéne dlhšiu dobu a patrím ku generácii, ktorú mladí hudobníci odpisujú; vraj im zaberáme miesta, nevieme hrať a podobne.

■ Čo inšpirovalo vznik komornejšej zostavy SHQ s Karlom Velebným a Emilom Viklickým v 70. rokoch?

Pôvodne sme začínali ako trio bez bicích. V mnohom nás oslovovala poetika duetov Chicka Coreu s vibrafonistom Garym Burtonom. Neskôr sa komorná zostava „nabalovala“ – pokúšali sme sa o experimenty, napríklad so sláčikovým kvartetom alebo štvoricou saxofónov v skladbe *Sága rodu SHQ*. Status quo zoskupenia nebol ustálený. Neskôr sme prikopnícky fúzovali svety klasickej hudby a jazzu v rámci Barock Jazz Quintet s klarinetistom Jiřím Hlaváčom. Niektoré skladby sme jednoducho „zjazzovali“ podobne, ako to robil napríklad Jacques Loussier, zaujímavejšia hudba však vznikla, keď sme oslovili skladateľov pochádzajúcich z klasickej sféry. Hrali sme kompozície Pavla Blatného, Alexeja Frieda alebo aj moje, v ktorých bolo rozpísané takmer všetko, dochádzalo však aj k improvizovaniu.

■ Experimentátorstvom prekvapil aj váš sólový album *Basssaga* (Panton 1984), na ktorom ste fúzovali jazzové combo so sláčikovým kvartetom, názvukmi world music, využívaním multitrackingu...

So súčasnými technickými vymoženosťami by sa tento album dal samozrejme urobiť inak, ale v 80. rokoch to bol skutočne náročný projekt.

Nazdávam sa, že ani vo svetovom kontexte nebolo v tej dobe mnoho platní, na ktorých by ste našli podobne širokospektrálny pohľad na rozličné podoby a uplatnenie kontrabasu. S kontrabasom experimentoval aj Ron Carter a myšlienku basového multitrackingu geniálne poňal koncom 90. rokov Francúz Renaud Garcia-Fons. Na jeho albumoch znie kontrabas ako symfonický orchester, čo samozrejme vyplýva aj z modernejších nahrávacích možností.

■ Projekt s viacerými kontrabasmi ste v minulom roku predstavili na Pražskom hrade...

Oslovili ma z Pražského hradu, aby som v rámci ich koncertného cyklu pripravil špeciálny projekt s piatimi kontrabasmi a mojou kapelou. Z istého pohľadu vlastne možno vnímať tento koncert ako pokračovanie *Basssagy*. Špeciálnym hosťom večera mal byť Jirka Mráz, nakoniec však nemohol prísť a zastupoval ho vynikajúci nemecký kontrabasista Ali Haurand, ktorý od 70. rokov hrával s celou plejádou špičkových hudobníkov od Tonyho Oxleyho po European Jazz Ensemble. Projekt *Uhlíř and Haurand: Jazzové kontrabasy* vyjde tento rok aj na CD.

■ Ako by ste porovnali dvojicu vašich domovských zoskupení?

Prejav František Uhlíř Teamu vychádza prevažne z mainstreamu, v rámci tohto zoskupenia príliš neexperimentujeme. Trio Uhlíř – Jurkovič – Helešic je postavené skôr na Darkovi, ktorý patrí v obojručnom tappingovom hraní na gitaru k svetovým hráčom. Asi polovica repertoáru tria je autorská. V marci 2009 sme absolvovali turné po kluboch v Rakúsku, Nemecku, Švajčiarsku a Českej republike. Aspoň príležitostne sa snažíme ukázať aj na Slovensku, chýba však záujem vašich promotérov. ┘



F. Uhlíř [foto: archív]

František Uhlíř (1950, Ústí nad Orlicí) absolvoval Státní konzervatoř v Brne kontrabasovým koncertom J. K. Vaňhala. Po odchode z AUS-u sa spolu s E. Viklickým stal členom skupiny SHQ Karla Velebného a spolupracoval s domácimi (Linha Singers, Impuls, Barock Jazz Q, L. Déczi, J. Stívín, K. Růžička, G. Jonáš) a zahraničnými hudobníkmi (D. Weckl, B. Moses, B. Bailey, T. Curson, S. Hamilton, D. Gojkovič, P. Mikkeborg). Okrem účinkovania na mnohých nahrávkach vydal viacero autorských albumov (*Basssaga*, *František Uhlíř Team feat. Claus Stötter, Live 2002*, *Uhlíř – Jurkovič – Helešic: Maybe Later*, Arta 2008).

Al Foster v Bratislave

Vynikajúci jazzový bubeník **Al Foster** zavítal v rámci európskeho turné so svojim kvartetom (izraelský saxofonista **Eli Degibri**, kontrabasista **Doug Weiss**, klavirista **Adam Birnbaum**) aj do Bratislavy. Fosterovo meno sa neoddeliteľne spája s legendárnym trubkárom Milesom Davisom – takmer dvadsaťročnou spoluprácou a vzájomným priateľstvom počas Davisovho „temného obdobia“. Ako vyhľadávaný sideman hosťoval Foster po boku Charlieho Hadena, Freddieho Hubbarda, Waynea Shortera, McCoya Tynera, Stana Getza a mnohých ďalších. Jeho koncert (30. 3.) v rámci cyklu BKIS *Bratislavský Jazz Club* bol veľmi očakávaný a fanúšikovia holdujúci kvalitnému a nápaditému mainstreamu, ktorý má „grády“, sa aj dočkali. Napriek skutočne „ľudovému“ vstupnému prekvapila snáď len poloprázdna Spoločenská sála PKO...

Atmosféru vystúpenia predznamenal úvodný štandard *So Near, So Far* a popri osobito poňatom Hancockovom *Cantaloupe Island* predstavilo kvarteto aj Fosterove autorské

kompozície. Prioritou bubeníka bolo udržiavanie rytmu vo vlastných sólach, ako aj v sólach svojich pódiových partnerov. Počuli ste však niekedy „pulzovať“ pauzy? Vo Fosterových výstupoch to nebolo nič neobvyklé... Hra šesťdesiatpäťročného bubeníka nebola „husto“ samoúčelným či márnomyseľným extempore. Fenomenálnej rytmike napomáhal zvučný kontrabas Douga Weissa. Saxofonista Eli Degibri a klavirista Adam Birnbaum predstavovali oproti lídrovi a kontrabasistovi vekový aj kvalitatívny protipól. Hra pozoruhodného izraelského saxofonistu bola osviežujúcou a presvedčivou napriek tomu, že príležitostne „prepískol“ výšky. Slabším ohnivkom zoskupenia bol menej výrazný až zakríknutý Adam Birnbaum; bolo jasné, že počas turné len „zaskakuje“ za neprítomného Xaviera Davisa.

Fosterov charizmatický optimizmus bol skutočne nákazlivý... Bola to príjemná skúsenosť.

Alexander PLATZNER



Al Foster [foto: archív]

klasika



Daniela Kardošová hrá klavírne skladby Dezidera Kardoša
Daniela Kardošová
Symfonický orchester
Slovenského rozhlasu,
Tibor Frešo, Ladislav
Slovák
Klavírne duo Dezidera
Kardoša
A. L. I. Nahrávka vyrebo-
vaná v licenci Slovenského
rozhlasu 2008

Je užitočné pripomínať si tvorivé profily slovenských skladateľov aj prostredníctvom pohľadu na kompozičný druh, ktorým možno dobre dokumentovať ich individuálny rast a dozrievanie. Konkrétne mám na mysli klavírnú tvorbu. Takto zamerané sú zvukové nosiče s hudbou J. L. Bellu, E. Suchoňa, J. Ciklera, D. Martinčeka či I. Zeljenku. Najnovšie je v tomto zmysle k dispozícii kompozičný odkaz Dezidera Kardoša. Napriek tomu, že Kardoš sa počas svojho života etabloval ako brilantný symfonik, zanechal nesporné hodnoty aj v komornej tvorbe a významne prispel aj do slovenskej klavírnej literatúry. Dramaturgia zostavená z klavírnej tvorby skladateľa aspiruje na úplnosť. Sú v nej zastúpené obidve suity z raného obdobia vývoja autora – *Klavírna suita č. 1* (1934) z čias jeho štúdiá v kompozičnej triede Alexandra Moyzesa a *Klavírna suita č. 2* (1937). Tá bola prvým dielom, ktoré mladý Kardoš skomponoval pod dohľadom Vítězslava Nováka na Majstrovskej škole pražského konzervatória. Kým v *Prvej suite* samostatne zúročuje klasicko-romantické dedičstvo (trojčastovosť, výber harmonických prostriedkov, spôsob vedenia hlasov, dôraz na poslednú časť) a presahuje rozmer školskej práce, v *Druhej suite* je zrejmy Kardošov posun vo voľbe inšpiračných zdrojov. Novák síce kládol dôraz na získanie kompozično-technickej disciplíny prostredníctvom

polyfonickej prepracovanosti nápadov, no nebránil svojim zvercom využiť aj „modernejšie“ kompozičné postupy. Preto táto suita začína neobvykle *Passacagliou* a transfer podnetov z hudby Bélu Bartóka v záverečnom *Grotesknom pochode* sa javí ako významná inovačná črta vo vývoji skladateľa. Cyklus *Bagately*, op. 20 (1948) vznikol v období, kedy skladateľ vo viacerých opusoch zužitkoval svoj obdiv k východoslovenskej ľudovej piesni, s ktorou ako redaktor Prešovského a neskôr Košického rozhlasu (1939–1951) prichádzal do kontaktu. Pozoruhodný *Koncert pre orchester* (1957) otvoril skupinu Kardošových skladieb koncertantného typu z rokov dozretia a štýlovej stabilizácie autorovho rukopisu. Do tejto skupiny patria aj dva *Klavírne koncerty*. Prvý pochádza z roku 1969 a charakterizuje ho dôraz na intervalovú výstavbu melodických nápadov, konštruktívna vôľa, drsnosť akordických komplexov a permanentné evolučné napätie v rytmicko-metrickej vrstve, ktorým však oponujú lyricko-meditatívne tóny, introvertnosť a zvukovo-farebná invencia (typické už pre raný skladateľov opus *Pieseň o láske*). *Druhý klavírný koncert* skladateľovi zabránila dokončiť smrť v roku 1991. Zo skíc ho dokončil Kardošov žiak Vladimír Bokes. Podobne ako v epilógu Kardošovej komornej tvorby, v 5. *sláčikovej kvartete*, aj tu sa skladateľ vyjadruje kompaktnejšie a nehýri natoľko evolučnosťou. Už viac desaťročí sa intenzívnej propagácii Kardošovej tvorby v organizácii i interpretačnej oblasti venuje skladateľova dcéra, klaviristka Daniela Kardošová. Celý titul, od dramaturgie cez text v booklete (s nemalou dávkou sebaaprezentácie) až po výber fotografií, je súčasťou tejto aktivity. Dcérina profesionálna orientácia viedla otca k napísaniu *Klavírneho koncertu č. 1*, ona presvedčila V. Bokesa, aby zrekonštruoval naskicovaný tvar 2. *Koncertu* a aby upravil do štvorročnej podoby priezračný cyklus *Bagately* pre potreby klavírneho dua, ktoré vytvorila s Tatianou Lenkovou-Hurovou. Pri počúvaní Kardošovej hudby treba uznať, že interpretka otcovej hudbe skutočne rozumie, dokáže priblížiť jej individuálne črty, hrá precízne a zanietené. Skladateľova klavírna tvorba je vďaka tomu zastúpená na reprezentatívnej úrovni. Treba ľutovať, že sa na CD nedostali *Klavírne štúdie* z roku 1947, cyklus, v ktorom Kardoš nezaprel hľadanie tvrdšieho expresívneho zvuku a ktorý bol v publicisticko-

hodnotiacom spektre nastupujúceho socialistického realizmu na sklonku 40. a v priebehu 50. rokov minulého storočia hodnotený ako „formalistický“, a tým – v podstate až doteraz – vylúčený z pozornosti interpretov.

Lubomír CHALUPKA



**Ladislav Kupkovič
String Quartets
Moyzesovo kvarteto, Boris
Lenko
Diskant 2008**

Pred vyše 40 rokmi publikoval v mesačníku Slovenská hudba vtedajší „enfant terrible“ slovenskej hudobnej avantgardy, skladateľ Ladislav Kupkovič príspevok *Komorná hudba zajtra*, v ktorom vyjadril presvedčenie, že ideálom hudobných zoskupení je a bude snaha dosahovať čo najpestrejšie zvukové kombinácie i s použitím nekonvenčných nástrojov. Bolo to v zhode s autorovou predstavou, ktorú v tej dobe naplňal ako dirigent a umelecký vedúci súboru Hudba dneška s variabilnou zostavou a priebojnou dramaturgiou. Zakrátko, už na mimoslovenskej pôde, skladateľ s podobnou nekompromisnosťou, s akou horlil vo svojich kompozičných začiatkoch za štruktúrne, zvukové a koncepcné idey Novej hudby darmstadtkej proveniencie, prilnul k tonálnej harmónii, motívickej forme, symetrickej výstavbe a obracia sa pravidelne k starému dobrému zvuku komorných zostáv minulosti. Kupkovičov obrat od „teroru atonality“ (ako sám nazval obdobie svojej mladosti) k príjemnej tradícii sa môže javiť ako ústup od zásad artificialnej tvorivosti a zdrojov pokroku, ktorý dosiahla hudba 20. storočia, čerpanie zo vzorov klasicko-romantickej hudby ako prostá recyklácia blízka páčivému gýču. A predsa možno túto kompozičnú polohu akceptovať. Jej korene nekotvia natoľko v tvorivom liberalizme, ktorý umožňuje ľubovoľný výklad intencií spomínanej postmodernity, ale v Kupkovičovom spoľahlivom a bezpečnom oddaní sa tomu typu muzicovania, ktorý sprevádzal dejiny komornej hudby ako hráčskej komuni-

kácie a ktorý sám pestoval v mladosti v dome Jána Albrechta na bratislavskej Kapitulskej ulici. (Hlásí sa k nemu napokon aj v spomínanom príspevku v Slovenskej hudbe.) Tento typ spontánnosti (i radosti), okorenenej aj gestom vtípu a ľahkej provokácie, ktorý skladateľovi nikdy nebol cudzí, nachádzame v jeho početnej komornej hudbe, kde takmer stopercentné zastúpenie tvoria tradičné zoskupenia. Kupkovič tvorí ľahko, grációzne, v polohe biedermaierovskej pohody, ktorú sprostredkuje spôsob vedenia hlasov, modulačné zásahy do motivických tvarov, oddynamizované kontrasty. Od 90. rokov intenzívne komunikuje aj s rodným prostredím, píše na objednávky slovenských interpretov. Tí jeho komornú hudbu radi hrajú. Po dvoch predchádzajúcich „kupkovičovských“ CD s názvom „Chamber music“, vydaných Diskantom, dostala na najnovšom titule priestor viacročná spolupráca Kupkoviča s Moyzesovým kvartetom. Toto teleso premiérovalo všetky skladby prezentované na CD – kompletný cyklus *Iniciály* (1992), 7. *Sláčikové kvarteto B dur* (2002) i *Kvinteto pre akordeón a sláčikové kvarteto* (2005), kde sa k „Moyzesovcom“ pridáva renomovaný interpret Boris Lenko. Kupkovičova hudba v ich podaní znie presvedčivo, so zmyslom pre vystihnúť jednoduchosti miniatúr v *Iniciálach*, kde sa popri priezračných rozšírených harmonických kadenciách (č. 1) a kapricióznej hre s protipohybom (č. 7) objavujú aj štylizácie talianskej tarantely (č. 8) či českého furiantu (č. 9). Interpreti rozumejú klasicky usporiadanej kontrastnosti v 7. *kvartete*, ako aj bezstarostnosti *Kvinteta* balansujúceho medzi dobrým remeslom a banalitou. Priznám sa, že pri počúvaní skladieb Laca Kupkoviča vždy čakám, kedy sa v prúde lahodne plynúcej diatonickej hudby objavia miesta, ktoré bezpečne identifikujú svojho autora. Aktuálne sú to chromatické paralelizmy tercií (napr. 6. skladba z cyklu *Iniciály*, posledná časť *Kvarteta*, *Kvinteto*), ktoré by si vážení skladatelia klasickí a romantickí epochy nedovolili a ktoré priebežne nachádzame akoby odtlačok Kupkovičového palca vo všetkých jeho dielach počnúc *Souvenirom* pre husle a akordeón z roku 1971. Tieto „grify“ dovoľujú chápať Kupkovičove kompozície nielen ako prejav rezignovania na súčasnú výzvy k umeleckej tvorivosti a hľadaniu, výplody epigóna „xeroxujúceho“ hudbu minulosti, ale aj ako distingoovaný vtíp a osobnostný nadhľad nad celým.

Lubomír CHALUPKA



**Johann Sebastian Bach
Brandenburg
Concertos**
Academy of Ancient Music,
dir. Richard Egarr
2CD Harmonia Mundi
2009/distribúcia DIVYD

Šestica *Brandenburských koncertov* patrí k najhranejším orchestrálnym dielam Johanna Sebastiana Bacha. Vznikli počas šťastného obdobia Bachovho života, ktoré strávil ako dvorný kapelník kniežata z Köthenu. Skladateľ v nich nápaditým spôsobom rozvíjal koncertantný princíp – v každom koncerte dal priestor zaujímavej kombinácii nástrojov, ktorým zveril náročnejšie sólistické party. Nečudo teda, že tieto skladby vždy lákali interpretov k realizácii nahrávok. K najznámejším patria nahrávky English Chamber Orchestra (dirigent Benjamin Britten), Academy of St. Martin in the Fields (Neville Martin), Münchner Bach-Orchester (Karl Richter) alebo komornej zostavy Berlínskej filharmónie (Herbert von Karajan). U nás existuje nahrávka Slovenského komorného orchestra s Bohdanom Warchalom z roku 1978. V súčasnosti však nahrávací priemysel dáva prednosť súborom, ktoré sa venujú historicky poučenej interpretácii starej hudby a hrajú na historických nástrojoch alebo ich kópiách. Medzi súbory starej hudby, ktoré realizovali komplet, patria napríklad Contentus Musicus Wien (Nikolaus Harnoncourt), English Concert (Trevor Pinnock), Akademie für alte Musik Berlin a Academy of Ancient Music (Christopher Hogwood). Posledný z nich predstavil tento rok novú nahrávku, ktorá je pre vývoj historicky poučenej interpretácie príznačná. Pôvodná Hogwoodova koncepcia vznikla v priekopníckom období, keď tieto súbory v snahe o autentickosť striktno dodržiavali notový záznam a učili sa uplatňovať v praxi princípy dobovej interpretácie. Výsledkom boli zaujímavé, no trochu akademické nahrávky. Dnes je situácia iná – súbory hrajú, aj pri zachovaní autentického „soundu“,

oveľa uvoľnenejšie, hudobníci vnášajú do interpretácie viac individuality, o technickej bravúre ani nehovoriac. To platí aj pre nahrávku, ktorá vznikla pod vedením dirigenta a čembalistu Richarda Egarra. Tá okrem nádherného zvuku orchestra, svižných temp, detailného prepracovania a strhujúcej virtuozity prináša aj istú dávku humoru. Silný zážitok prináša hlavne hra plechových dychových nástrojov – barokovej trúbky Davida Blackaddera alebo prirodzených lesných rohov Andrewa Clarka a Davida Bentleyho. V sólových vstupoch sa zaskvel aj huslista Pavlo Beznosik. Nová nahrávka bola vydaná výlučne na hybridnom SACD nosiči (je teda prehrávateľná aj na štandardnom CD prehrávači) a vyznačuje sa špičkovou technikou kvalitou na úrovni High End.

Jozef ČERVENKA



**Bohuslav Martinů
Nipponari, Magic Nights,
Czech Rhapsody**
Dagmar Pecková, Lubica
Rybárska, Ivan Kusnjer,
Kühnov miešaný zbor,
Symfonický orchester hl. m.
Prahy FOK,
Jiří Bělohlávek
Supraphon 2008

Päťdesiate výročie smrti Bohuslava Martinů iste podnietilo vydanie tohto disku stavajúceho vedľa seba tri autorove skoré diela pre sólový hlas s orchestrálnym sprievodom. Ide o nahrávky z rokov 1986 (*Česká rapsodie*) a 1991 (zvyšné dve diela). Z hľadiska textových predlôh do tejto trojice nezapadá *Česká rapsodie*, ktorú Martinů skomponoval pod vplyvom rodiacej sa Československej republiky, kým piesňové cykly *Nipponari* a *Kouzelné noci* sú inšpirované japonskou, resp. čínskou poéziou. Z chronologického hľadiska je zasa osamotený cyklus *Nipponari* (1912), dielo 22-ročného skladateľa, pričom zvyšné diela sú z roku 1918. Monumentálna kantáta *Česká rapsodie* pre barytón, miešaný zbor, organ a orchester ma prekvapila najmä

svojím konzervatívnym harmonickým jazykom, dvořakovskými a mahlerovskými gradáciami a vrcholmi. *Kouzelné noci*, tri piesne na čínske texty pre soprán a orchester sú inštrumentálne oveľa farebnejšie, ale ich veľký orchestrálny aparát málokedy dosahuje vzdušnosť a jas cyklu *Nipponari*, siedmich piesní na japonskú lyrickú poéziu pre ženský hlas a malý orchester. Tento disk teda ponúka tri podoby Martinů v čase jeho skladateľského formovania. Podľa mňa stojí za to mať ho už len kvôli vynikajúcim piesňam na japonskú lyriku. Nahrávky sú aj interpretačne veľmi vydarené, z orchestra vyžaruje celá škála farebných odtienkov a výkony sólistov sú vysoko profesionálne. Myslím si však, že dramatický soprán Lubice Rybárskej je miestami príliš hutným partnerom rafinovanej orchestrálnej textúry.

Peter ZAGAR



**Jozef Dodo Šoška
Slovak Jazz Trio
Drums & Percussion
Acoustic Music**
Pavlik Records 2008

„Dodo Šoška bol jedinečným muzikantom,.... ktorý sa od bigbítových The Gentlemen v roku 1967 posunul až k experimentálnej „Weltmusik“ roku 2008... Jeho úspechom bolo premiešavanie talentov so skúsenými hudobníkmi. Na Slovensku rastú rómski muzikanti, ktorí by bez Doda nemali šancu predstaviť sa na domácej pôde. Vďaka Dodovej snahe patria títo muzikanti k najlepším v Európe.“ Týmto slovami spomínal na stránkach nášho časopisu pred niekoľkými mesiacmi na svojho starého kamaráta kontrabasista Jan Jankeje. Žiaľ, nahrávka Jankejeho swingového zoskupenia Mobil Band s názvom *Live Jazzfestival Piešťany* (Pavlik Records 2008), ktorá vznikla v septembri 2008 v Šošokovej Art Jazz Gallery, bola zároveň labutou piesňou hostujúceho bubeníka. Vydavateľstvo Pavlik Records pri-

pravilo v minulom roku koncertný dvojalbum s nahrávkami Šošokovho *Slovak Jazz Tria* z novembra 2006 a sólovým koncertom *Drums & Percussion Acoustic Music* z decembra 2002. Oba albumy odrážajú črty Šošokovej osobnosti vizionára, ale aj exhibicionistu, človeka, ktorý síce dokáže „ustriechnuť“ spoluhráčov, no vlastné sóla „premeriava“ odlišným metrom. Ako nesmierne činný a úspešný organizátor dokázal tento umelec pritiahnuť na domáce pódia množstvo pozoruhodných osobností minimálne európskeho formátu (B. Lagrene, K. Wheeler, T. Staňko, Ch. Mariano, H. Sokal, H. Koller, P. Baron a mnohých ďalších). Aj prostredníctvom svojho *Slovak Jazz Tria* predstavuje dvojicu pozoruhodných, napriek mladému veku už „hotových“ jazzmanov – klaviristu Ondreja Krajňáka a kontrabasistu Tomáša Baroša. Poldruhaminútové bubenícke „intro“ otvára Rollinsovu skladbu *St. Thomas* s kalypsovou rytmickou štruktúrou. Krajňákovovo dôvtipné vybočenie v téme prezradí, že uvoľnenosť, ako aj snaha „koreniť“ obohrané štandardy, bude jedným zo základných princípov práce zoskupenia. Šošokova nepretržitá a nervná pulzácia musí nezainteresovanému poslucháčovi pripadať netradične. Po niekoľkých klavírných chóruchoch ostáva líder „osamotený“ a v priebehu päťminútového sóla predstavuje svoj nástrojový arzenál. Eruptívne úseky striedajú pravidelné ostinaty s vypointovanými akcentmi. Tie prechádzajú do tlmeného „polohlasu“, v ktorom vyniknú drobnejšie nuansy. Priznávam, že siahodhlé sóla aj štýlotvorných bubenických majstrov ma zväčša nechávajú ľahostajným. Z toho dôvodu význam Šošokových extempore vnímam ako demonštráciu jeho danosti pred „vlastným“ publikom vo „vlastnom“ klube. Na ploche ôsmich skladieb (ide zväčša o štandardy) to medzi hudobníkmi dokáže mimoriadne zaškríť (Krajňákovovo sólo v *Stars Fell on Alabama*). Miestami mi prekáža plochosť klavírneho zvuku (krátky dozvuk nástroja použitého na nahrávke evokuje skôr elektrický klavír a „šarapatí“ predovšetkým v baladických „vyhrávkach“). Poslucháč neprichádza ani o dojem autentickej účasti na koncerte, napr. vo chvíľach, keď Šošoka komunikuje so zvukárom počas úvodnej basovej figúry „davisovsky“ *All Blues*. *Drums & Percussion Acoustic Music* na druhom CD je hodinovou demonštráciou kompletnej arzenálu Šošokovho inštrumentára, pochádzajúceho z rozličných končín sveta. ➤

► Početné skupiny idiofónov a membránofónov využíva sólista, ako aj v niekoľkých skladbách hostujúci americký perkusionista, osobitým, značne extrovertným spôsobom. Dvojica rôznorodých koncertných nahrávok Jozefa „Doda“ Šošoku (1943 – 2008) ostáva pre domáceho poslucháča spomienkou na jednu z najosobitejších postáv slovenského jazzu.

Peter MOTYČKA



AFTERTEE
Journey Home
Hudobný fond 2008

Pri slove „Aftertee“ sa mnohým gitaristom a tým, ktorí sledujú dianie na slovenskej jazzovej scéne, okamžite vybaví jedno meno: Stanislav Počaji. CD s názvom *Journey Home* (Cesta domov) prináša 11 nádherných smothjazzových kompozícií z Počajihu skladateľskej a aranžérskej dielne. Okrem neho sa na nahrávke podieľajú Peter Preložník, Viliam Vitéz a

Eugen Vizváry (klávesy), Michal Šimko (basgitar), Oldo Petráš (bicie), Juraj Burian (gitar), Erich „Boboš“ Procházka (fúkacia harmonika), Sisa Michalidesová, Caroline Hitland (spev) a Dana Homolová (flauta). Až na zopár výnimiek sú to všetko hudobníci, ktorých, ako uvádza Boris Čellár v sprievodnom texte disku, bolo možné vídať pravidelne v čase fungovania bratislavského jazzového klubu Hystéria. CD vyšlo s finančnou podporou Ministerstva kultúry SR, Hudobného fondu a internetového portálu skjazz.sk.

Prvá skladba nazvaná *Ústom* je silnou alúziou na popové kompozície Georgea Bensona či Leeho Ritenour, vzory, ktoré, ako sa zdá, Počaji určite neobišiel. Do vŕb soulu a R'n'B nás vtiahne nosná kompozícia platne nazvaná *Journey Home*. Je charakteristická harmonicko-melodickou jednoduchosťou, no zároveň aj výborným dynamickým plánom udržiujúcim napätie. Nemožno tu opomenúť výborné basgitarové sólo Michala Šimka, ktorý na relatívne malej ploche prejavil majstrovský cit pre melodiku. Dynamickou, farebnou a plnou zmien je skladba *SMS*, v ktorej výrazná téma pokračuje inštrumentálnou komunikáciou medzi Počajim a Vitézom. *After Midnight* je sentimentálna balada, oplývajúca lyrizmom a muzikalitou, s výrazným podielom Vizváryho a Šimkových sól

na celkovom charaktere skladby. Pri kompozícii *Easy to Do* zaujme výrazné sólo na syntezátore s nádherným vibrafónovým zvukom. Po prvýkrát ukazuje svoje majstrovstvo sólovej hry na bicích Oldo Petráš, vytvárajúci inak spoľahlivý základ rytmiky na celom albume. Kontrastne pôsobí *Blues 4 Everyday*, dynamická, energiou nabitá skladba, na ktorej môžeme počuť gitaristu Juraja Buriana. *Caroline*, skladba prinášajúca paralelu s tvorbou Pata Methenyho, prináša melodické, spevné gitarové sólo s jazzovou idiomatikou a následne opäť výborné klávesové a basgitarové sólo. Medzi ďalšie výborné kompozície patrí *Rado a Stano* napísaná v latinskoamerickým štýle. Zvukovo je obohatená o farbu priečnej flauty, škoda však, že bez jej improvizácie. Záver CD patrí dvom tematicky príbuzným skladbám, *Will the Circle Be Unbroken* a *Amazing Grace*. Zatiaľ čo v prvej sa periodicky striedajú bebopové pasáže s funkovým grooveom plným spontánnej energie, druhá kompozícia pôsobí ako balzama „ubolenú dušu“. Caroline Hitland interpretuje túto nádhernú skladbu s citom a so zmyslom pre jednoduchosť. Neexponuje zbytočne spev a vytvára tak príjemnú komunikáciu s „Bobošom“ Procházkom. Kvalitne odvedená práca interpretov a Počajihu skladateľský a aranžérsky vklad robia z tohto CD titul, ktorý

dokazuje, že na Slovensku nechýba potenciál tvoriť kvalitnú inštrumentálnu hudbu.

Michal HOTTMAR



Melissa Morgan
Until I Met You
Telarc 2009/distribúcia
DIVYD

Melissa Morgan je v hudobnom svete známa už od 80. rokov. Patrí americkej speváčke, ktorá sa preslávila niekoľkými úspešnými hitmi v štýle rhythm & blues. Dnes sa pod týmto menom (s malou obmenou v hláskovaní) predstavuje ďalšia americká speváčka, pôsobiaca na poli jazzu, a v spolupráci s vydavateľstvom Telarc vydáva svoje nové CD s názvom *Until I Met You*.

Obsadenie albumu tvorí rytmická sekcia v zložení Gerald Clayton, Randy Napoleon, Joe Sanders, Kevin Kannar a dychová sekcia v zložení Christian Scott (trúbka), Tim Green (altsaxo-

11,50 €

hmGold
harmonia mundi



MATE RADI

HUMMEL
MUSIC

& *Mjuzik*

www.musicnet.sk

MATE TO, CO RADI POCUVATE

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

divyd@divyd.sk



J. S. Bach: Kantáty
Anne Sofie von Otter
Concerto Copenhagen
Lars Ulrik Mortensen
Deutsche Grammophon 2009



Rolando Villazón. Handel
(árie z oper **G. F. Händla**)
CD + DVD
Rolando Villazón
Gabieli Players
Paul McCreesh
Deutsche Grammophon 2009



G. F. Händel: Semele
DVD
Cecilia Bartoli (Semele)
Liliana Nikiteanu (Ino)
Birgit Remmert (Juno)
Orchestra 'La Scintilla'
William Christie
Decca 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



fón), Ben Wendel (tenorsaxofón) a Francisco Torres (trombón). Na albume sa nachádza 11 piesní a speváčka v každej z nich skladá poctu svojim speváckym idolom a inšpiračným zdrojom. Medzi ne, ako uvádza, patria predovšetkým veľké jazzové divy starej školy ako Nancy Wilson, Dinah Washington, Sarah Vaughan, Billie Holiday, Betty Carter, Shirley Horn, Nina Simone a Etta Jones. Obdiv k nim bol hlavným posolstvom, ktoré sa usilovala preniesť do atmosféry albumu. Vysvetľuje: „*Šlo mi predovšetkým o klasický zvuk. Technikom som od začiatku zdôrazňovala hlavne to, aby výsledný zvuk nebol ani príliš uhladený, ani príliš moderný. Vieme o miestach, na ktorých nie je všetko úplne dokonalé, ale v zaujme zachytenia kompaktnej, organickej autentickosti sme ich nemenili.*“

Volba repertoáru debutového albumu jasne podčiarkuje speváčkin hlavný zámer. *Until I Met You* je zmesou rôznorodých piesní. Sú tu jednak notoricky známe melódie, z ktorých sa v priebehu rokov stali šlágre, z menšej časti aj menej známe kompozície, ktoré príjemne prekvapia skúsenejšieho poslucháča. Šlágom je napríklad *Is You Is Or Is You Ain't My Baby*, pieseň, ktorá bola po prvýkrát nahraná v roku 1944 Louisom Jordanom a svoj najväčší úspech zaznamenala ešte počas 2. svetovej vojny. Z podobného súdka pochádza aj pieseň *Save Your Love For Me*, v ktorej na CD dominuje vzletné trúbkové sólo Christiana Scotta. Nájdete tu aj *The Lamp Is Low*, ktorej nápev vychádza z Ravelovej *Pavany pre mŕtvu infantku*, extenzívnej Mitchellom Parishom v roku 1939. Atmosférou tradičnýcholov na CD evokujú skladba *Cool Cool Daddy* a pieseň *A Sleepin' Bee* Harolda Arlena, ktorá bola použitá v muzikáli *House of Flowers* a ktorú v roku 1963 naspievala aj Barbara Streisand. Z rovnakého roku pochádza aj *I Just Dropped By To Say Hello*, predposledná skladba albumu, ktorá je spomedzi všetkých piesní asi najnaratívnejšia. Album uzatvára pieseň *The More I See You* z roku 1945.

Melissin prejav je komunikatívny, ľahký, takmer klarinetovo falzetový, ale pritom dostatočne dôrazný, nástojčivý, osobitý a predovšetkým sa lyricky opiera o text. Hudobným inklinovaním k svojim veľkým vzorom, ale najmä svojim aktuálnym albumovým debutom sa Melissa Morgan snaží presvedčiť, že návrat ko klasike nemusí znamenať vždy len „retro“. Môže byť aj prejavom viery v hodnoty, ktoré sú síce staré, ale ešte zďaleka nie vyčerpané.

Jana GOLISOVÁ

Blues



Shemekia Copeland
Never Going Back
Telarc 2009/distribúcia
DIVYD

Vo veku 29 rokov má americká bluesová speváčka Shemekia Copeland už slušne rozbehnutú kariéru. Odštartovala ju ešte ako tinedžerka zhruba pred 11 rokmi v americkom Texase, kde sa – ako dcéra bluesového gitaristu a speváka Johnnyho Copelanda – stretávala s blues od detstva. Za svoju doterajšiu prácu už stihla získať niekoľko prestížnych ocenení v USA aj v zahraničí, nomináciu na cenu Grammy a v neposlednom rade príležitosti na spoluprácu s množstvom kvalitných hudobníkov, o akých sa iným v jej mladom veku môže len snívať. Keď v roku 1998 vydala svoj debutový album s názvom *Turn the Heat Up*, okamžite si vyslúžila uznanie odbornej kritiky, vyzdvihujúcej jej vyhranený a presvedčivý prejav, ktorý je v nezvyčajnom kontraste s jej mladým vekom. Už v tom období, ako aj na nasledujúcich albumoch *Wicked* (2000) a *The Soul Truth* (2005), bola jej bluesovému prejavu pripisovaná nadštandardná štylová vyzretosť.

Never Going Back je prvým Copelan-
dovej albumom z
produkcie vyda-
vatelstva Telarc.
Spolupráca s pro-
ducentom Oli-
verom Woodom
sa ukázala ako
veľmi produktívna.
Hudba sa štýlovo
pohybuje na
pomedzí Chica-
go-style blues,
rhythm & blues
a soulu, v podaní
skvelých hudob-
níkov, z ktorých
treba vyzdvihnúť
predovšetkým
mená ako Oliver
Wood a Marc
Ribot (gitaru), Ted
Pecchio a Chris
Wood (kontra-

bas/basgitara), John Medeski a Ike Stubblefield (Hammond organ) a Tyler Greenwell (bicie). Nad nimi razantne dominuje stabilný a niekedy až kovovo rezavý vokál Shemekie Copelandovej, ktorý tlačí výsledný efekt zvuku miestami takmer až na hranice rocku.

Obsah albumu tvoria pôvodné aj prevzaté skladby; na veľkej časti z nich sa popri speváčke autorsky podieľal aj producent Oliver Wood. Najtypickejším spoločným znakom všetkých skladieb je sila a energickosť, ktorá ovláda priestor od začiatku do konca albumu, od úvodnej piesne *Sounds Like the Devil*, cez baladu *Broken World*, skladbu *Black Crow*, ktorú napísala Joni Mitchell a vydala ju na albume *Hejira* v roku 1976, cez skladby *Never Going Back To Memphis* a *The Truth Is Alive*, ktoré sú typickým sugestívnym blues, cez gospelovo ladené blues *Rise Up a Big Brand New Religion* až po skladbu *Circumstances*, ktorej autorom je speváčkin otec. Textová stránka piesní albumu nesklame, ako by sa od štandardného blues dalo očakávať, venuje sa nevyčerpatelným témam lásky, sklamania, pravdy, viery, či dokonca politiky.

Na margo svojho súčasného smerovania speváčka povedala: „*Mala som možnosť zakúsiť úspech vo svojej mladej kariére a som zaň vďačná. Neznamená to však, že už neplánujem ďalej rásť. Na to, aby mohol umelec napredovať a aby mohol napredovať žánier, v ktorom pôsobí, musí do svojej práce neustále vnášať niečo nové. Som nesmierne hrdá na to, že som bluesová speváčka, ale to neznamená, že je to jediný štýl, ktorý spievať viem, chcem a ktorý spievať budem.*“ Tak uvidíme...

Jana GOLISOVÁ

[illegible]

kam / kedy

Bratislava

Opera a Balet SND

nová budova

So 2.05. Ďurovčík, Feldek, Popovič:

Popolvár

Po 4.05. Smetana: Predaná nevesta**St 6.05.** Puccini: Bohéma**So 9.05.** Suchon: Svätopluk**Ut 12.05.** Puccini: Tosca**St 13.05.** Verdi: La Traviata**Št 14.05.** Vaculík, Prokofiev: Ivan

Hrozný

So 16.05. Verdi: Trubadúr**St 20.05.** Nederlands Dans Theater II:

Offspring - Subject to Change - Gods

and Dogs

Št 21.05. Mascagni: Sedliacka časť /

Leoncavallo: Komedianti

Po 25.05. Ďurovčík, Feldek, Popovič:

Popolvár

Ut 26.05. Smetana: Predaná nevesta**St 27.05.** Verdi: La Traviata**Št 28.05.** Čajkovskij, Petipa: Spiaca

krásavica

So 30.05. Radačovský: Warhol

historická budova

So 2.05. Bizet: Carmen**Ut 5.05.** Donizetti: Lucrezia Borgia**Št 7.05.** Glazunov, Čajkovskij, Chang,

Balanchine: Serenáda / Grand pas

classique / Pas de deux

So 9.05. Patejdl, Vaculík: Snehulienka a

sedem pretekárov

Po 18.05. Mozart: Don Giovanni**St 20.05.** Dubovský: Tajomný kľúč**Pi 22.05.** Glazunov, Čajkovskij, Chang,

Balanchine: Serenáda / Grand pas

classique / Pas de deux

So 23.05. Verdi: Nabucco**Pi 29.05.** Haydn: Opustený ostrov -

premiéra

So 30.05. Haydn: Opustený ostrov

Slovenská filharmónia

Ut 5.05.

Mozesovo kvarteto

R. Mešina, fagot

Dvořák, Kupkovič, Dupuy

Št 14. - Pi 15.05.

SF, P. Ferenc

M. Arendárik, klavír

S. Hessová, husle

P. Nouzovský, violončelo

Mozart, Haydn, Beethoven

Pi 29.05.

SF, L. Svárovský

P. Baran, violončelo

Riedlbauch, Korngold, Novák, Martinů

Hudobné centrum

Nedelné matiné v Mirbachovom
paláci, 10.30**Ne 3.05.**

koncert spojený s prezentáciou knihy

Alexander Albrecht: Túžby a spomienky

E. Sušková, soprán

D. Cibulová, klavír

I. Buffa, klavír

Albrecht, Bartók

Ne 10.05.

P. Steidl, gitara

Mertz, Paganini, Sor, Coste

Ne 17.05.

koncert spojený s prezentáciou CD

z tvorby A. Zimmermanna

Musica Aeterna, P. Zajíček

G. Szathmáry, husle

P. Gulas, spinet

Zimmermann

Ne 24.05.

Bratislavské gitarové kvarteto

Carulli, Fauré, Bellinati, Domeniconi,

Bizet

Ne 31.05.

A. Čajovský, soprán

Z. Zamborská, klavír

S. Zamborský, klavír

D. Zsopková, flauta

Z. Bouřová, viola

J. Podhoranský, violončelo

Haydn

Žilina

Štátny komorný orchester Žilina

Št 7.05.

ŠKO, M. Leginus

B. Bieniková, klarinet

J. Palovičová, klavír

Bella, Chopin, Haydn

Št 14.05.

Talents for Europe, P. Tužinský

A. Bucholc, husle

R. Zharkovsky, viola

E. Šístek, violončelo

P. Balogh, husle

Vieuxtemps, Rejcha, Forsyth, Ravel

Št 21.05.

Koncert z diel žilinského autora

P. Krška k 60. narodeninám

ŠKO, K. Kevický

A. Hrubovčák, pozauna

I. Kubiková - Lukáčová, soprán

M. Pastorková - Kiselová, alt

J. Vaculík, tenor

M. Mikuš, bas

Žilinský miešaný zbor, Š. Sedlický

Krška

Št 28.05.

ŠKO, Z. Hacko

J. Adamus, hobo

Respighi, Martinů

Banská Bystrica

Štátna opera

Ut 5.05. Bregovič, Dinková: Gypsy

Roots

Št 7.05. Lehár: Veselá vdova**So 9.05.** Stein, Bock, Harnick:

Fidlikant na streche

Ut 12.05. Suchon: Krútnava**Št 14.05.** Kálmán: Grófka Marica**So 16.05.** Lehár: Guiditta**Ut 19.05.** Loewe, Lerner: My fair Lady**St 20.05.** Godár: Pod rozkvitnými

sakurami

Št 21.05. Leško, Dinková: Archa

templárov

So 23.05. Loewe, Lerner: My fair Lady**Po 25.05.** Loewe, Lerner: My fair Lady**Ut 26.05.** Mascagni: Silvano**Št 28.05.** Stravinskij: Vták Ohnivák,

Petruška

Košice

Štátne divadlo Košice

So 2.05. Kálmán: Čardášová princezná**Ne 3.05.** Bážlik, Stoliční, Štrasser:

Polepetko

St 6.05. Čajkovskij: Labutie jazero**So 9.05.** Puccini: Madama Butterfly**Ne 10.05.** Pavlíček: Malý Princ**Ut 12.05.** Kubánka, Mistriková, Šoth:

Giselle

St 13.05. Kálmán: Čardášová princezná**Št 14.05.** Kálmán: Čardášová princezná**Pi 15.05.** Verdi: La Traviata**Ne 17.05.** Thomas: Charleyho teta**St 20.05.** Kocáb, Šoth: Odysseus**Ut 26.05.** Bizet, Šcedrin: Bolero,

Carmen

Pi 29.05. Čajkovskij: Eugen Onegin,

1. premiéra

So 30.05. Čajkovskij: Eugen Onegin,

2. premiéra

Štátna filharmónia Košice

Št 30.04. - Št 28.05.54. ročník medzinárodného hudobného festivalu **Košická hudobná jar**

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@kuhmoestival.fi,

www.kuhmoestival.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

tancu. Program na požiadanie

na ODI, HC.

Info: jeni@bangkokfestivals.com,

www.bangkokfestivals.com

Medzinárodný hudobný festival

univerzity Belfort 2009

30. 5. - 1. 6. 2009

Belfort, Francúzsko

Určené študentom univerzity, 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

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

Dni starej hudby Šoproň 2009

Súčasťou sú Medzinárodné kurzy v

kategórii flauta, husle, spev, klavír,

komorná hudba, historický tanec.

20. - 27. 6. 2009

Šoproň, Maďarsko

Info: www.filharmoniaab.hu

Festival uprostred Európy 2009

14. 6. - 2. 8. 2009

Bayern, Čechy, Sachsen

Info: info@festival-mitte-europa.com,

www.festival-mitte-europa.com

Innsbrucker Festwochen 2009

Festival starej hudby.

7. 7. - 29. 8. 2009

Innsbruck, Rakúsko

ibk.ticket@utanet.at,

www.ticketonline.at, www.altemusik.at

Zahraničné súťaže

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 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-competiti-

on-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

Zahraničné kurzy

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

Ateliér starej hudby I., II. Trossingen

2009

Téma: Cesta k Romantizmu - zmena

paradigmy okolo roku 1800

Kategória: klavír, komorná hudba

(spev, traverso flauta, klarinet, fagot,

prírodný roh, husle, viola, violončelo,

klavír, čembalo, klavichord, organ)

I. Klavírna zbierka „Klavierland

Österreich“ na Zámku Kremsegg

ponúka jedinečnú príležitosť na

muzicovanie

I. 20. - 23. 8. (klavír), II. 8. - 11. 10.

(komorná hudba)

I. Schloss Kremsegg, Rakúsko,



INGOS

generálny partner

**Q-zone
ONE DAY JAZZ
FESTIVAL**

14.MÁJA

o 19.00 v PKO

GEORGE DUKÉ /USA

GEORGE DUKE/KLÁVESY
MICHAEL MANSON/BASGITARA
JEF LEE JOHNSON/GITARA
RON BRUNER/BICIE
SHANNON PEARSON/VOKÁLY

DON GRUSIN /USA+SK

MARTIN VALIHORA

JURAJ GRIGLAK TRIO

ŠTĚPÁN MARKOVIČ SAXTET /CZ+SK

**BEST
OF
FUNK**

podujatie podporili

CROWNE PLAZA
HOTEL



Jozef Susko
tlačiarenské práce

ticketportal
VSTUPENKY NA DOSAH
www.ticketportal.sk 02 / 529 333 23

partner

PORSCHE
BRATISLAVA

VOLKSWAGEN
FINANČNÉ
SLUŽBY

hlavní mediální partneri

PLAYBOY

Zoznam.sk

SME

**Slovenský
rozhlas**

týždeň

**Rádio
- FM**

mediální partneri

bitrner

HUDBA.SK

akzent media

HUDBA

hudobný život

in.ba

SITA

sky jazz sk

KONVERGENCIE

FESTIVAL KOMORNEJ HUDBY | PO SLOVENSKU

TRIO | TRIO

IGOR KARŠKO
JOZEF LUPTÁK
NORA SKUTA

HUSLE | VIOLONČELO | KLAVÍR

HAYDN
HUMMEL
MARTINŮ

KLAVÍRNE TRIÁ

LEVOČA

BARDEJOV

LIPTOVSKÝ HRÁDOK

KEŽMAROK

PANNONHALMA

NITRA

ŠTVRTOK |

PIATOK |

SOBOTA |

NEDEĽA |

PONDELOK |

UTOROK |

14. MÁJA 2009 |

15. MÁJA 2009 |

16. MÁJA 2009 |

17. MÁJA 2009 |

18. MÁJA 2009 |

19. MÁJA 2009 |

18.00 HOD.

19.00 HOD.

17.00 HOD.

17.00 HOD.

18.00 HOD.

18.00 HOD.

Kongresová sála

MÚ, Obradná sieň
(v rámci Bardejovskej
hudobnej jari)

Národopisné
múzeum
(súčasť
Medzinárodného
dňa múzeí)

Drevený
artikulárny kostol

Opátstvo

Nitrianska Galéria
(v rámci projektu
Galéria hudby)

PACORA TRIO |

19.30 HOD.

Divadelná sála

S PODPOROU PRIMÁTORA
MESTA KEŽMAROK
ING. IGORA ŠAJTLAVU

WWW.KONVERGENCIE.SK

ZMENA INTERPRETOV A PROGRAMU VYHRADENÁ

USPORIADATEĽ

o.z. Konvergencie
– spoločnosť
pre komorné umenie

KON
VER
GEN
CIE

SPOLUUSPORIADATELIA

MsKS Levoča
MsÚ OK Bardejov
Liptovské múzeum v Ružomberku
– Národopisné múzeum
v Liptovskom Hrádku
o.z. Art Štúdio
Cirkevný zbor ECAV v Kežmarku

ZUŠ Antona Cígera v Kežmarku
Festival Arcus Temporum
Nitrianska Galéria



ĎAKUJEME ZA PODPORU



MEDIÁLNI PARTNERI

hudobný život . týždeň
SME