

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

hudobný život

1-2 | 2,92 €/88,- Sk
2010 ROČNÍK XLII

Spravodajstvo: Melos-Étos, BHS /
Skladba mesiaca: M. Balakirev
Tamara / Hudobné divadlo:
Čarovná flauta v Opere SND /
Portrét: A. Kucharský (1932–
2010) / Jazz: Kapitoly z dejín
jazzového klavíra VIII.: Ch. Corea

9 771335 414008 02

Orchestrion

Pata Methenyho

Rozhovory: **Marián Lejava** **Svetozár Sprušanský**

IVAN ŠILLER a hostia

DAAN VANDEWALLE

MIKI SKUTA

DANIELA VARÍNSKA

Slovenský rozhlas

Mýtna 1

Štúdio 2



24.2 Ives Marathon **RELOADED**

o 19⁰⁰

Piano Sonata No. 1

Piano Sonata No. 2 („Concord“ Mass. 1840 – 60)

Daan Vandewalle, klavír /Belgicko/

Ivan Šiller, klavír

Daniel Matej, slovo o hudbe



17.3. Beethovenove Bagately

o 19⁰⁰

Bagatellen op. 33, op. 119, op. 126

Miki Skuta, klavír

Ivan Šiller, klavír

Andrej Šuba, slovo o hudbe



28.4. Schubertiáda

o 19⁰⁰

Sonate D959, A Dur

Sonate D960, B Dur

Daniela Varínska, klavír

Ivan Šiller, klavír

Adrian Rajter, slovo o hudbe

15.5. **daJ Si Bacha**

o 19⁰⁰

Aria Mit 30 Veränderungen,
BWV 988 "Goldberg Variations"

Ivan Šiller, klavír

HTF VŠMU

Zochova 1

Koncertná sála Dvorana

 Slovenský rozhlas
pre kultúrnu masu, pre všetkých vďačníkov

 Devín
Slovenský rozhlas 9

hudobný život

 VŠMU
Vysoká škola múzických umení v Bratislave

InMusic

 Kultúrna a hudobná

www.ivansiller.com

Editorial

Vážení čitatelia,

prvé dvojčíslo Hudobného života v roku 2010 prináša ešte retrospektívu podujatí zo sklonku uplynulého roku (koncerty, koncertné cykly, ale najmä recenzie dvojice najvýznamnejších slovenských festivalových podujatí – Bratislavských hudobných slávností a Melos-Étos). Súčasne si v ňom môžete prečítať postrehy kritikov z rozbiehajúcich sa koncertov slovenských orchestrov. O problematiku uplatnení mladých dirigentov a scény súčasnej hudby na Slovensku otvorene rozpráva dirigent a skladateľ Marián Lejava. Problémy, ktoré pomenováva, si určite zaslúžia pozornosť kompetentných. Ďalší z rozhovorov predstavuje režiséra Svetozára Sprušanského, spolutvorcu najnovšej inscenácie Mozartovej Čarovnej flauty v Opere SND. (Recenziu premiéry nájdete v rubrike Hudobné divadlo.) V polovici januára zomrel tenorista Andrej Kucharský, jeden z prvých absolventov operného spevu na VŠMU, ktorý sa uplatnil na významných európskych operných scénach. Jeho portrét pre Hudobný život pripravil Vladimír Blaho. Osobnosť výnimočného jazzového klaviristu Chicka Coreu približuje posledný diel seriálu Mira Tótha Kapitoly z dejín jazzového klavíra. V rubrike Jazz nájdete aj rozhovor s hudobnou legendou Patom Methenym, ktorý v rámci nového koncertného turné Orchestrion zavíta posledný februárový týždeň do Bratislavy. Sme radi, že vám v tomto čísle môžeme prvýkrát priniesť rubriku ŠUMENIE v Mníchove žijúceho teatrologa a divadelného kritika Roberta Bayera (<http://bayer.blog.sme.sk>; podcast www.sumenie.eu). Jeho fikcia zo sveta opery je príjemným vykošením k literárnym žánrom, ktoré v Hudobnom živote chýbajú. Medzi najvýznamnejšie hudobné udalosti uplynulých dvoch mesiacov patrili prvé účinkovania Emmanuela Villauma v úlohe šéfdirigenta Slovenskej filharmónie. Rozhovor s charizmatickým francúzskym umelcom a recenzie jeho vystúpení si budete môcť prečítať v marcovom čísle Hudobného života. S časopisom dostávajú naši predplatitelia sampler elektronickej hudby na Slovensku, ktorý zostavil náš kolega Miro Tóth.

Príjemné čítanie praje

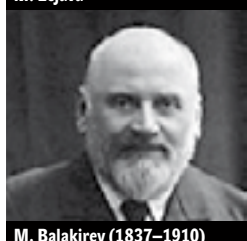
Andrej ŠUBA



A. Kucharský (1932–2010)



M. Lejava



M. Balakirev (1837–1910)

Obsah

Spravodajstvo, koncerty, festivaly

Slovenská filharmónia, Nedeľné matiné v Mirbachovom paláci, Messiaenovský recitál N. Škutovej, Štátna filharmónia Košice, ŠKO Žilina, Konvergenie v košických Kasárňach/Kulturparku, Galéria hudby v Nitre, SOOZVUK, Melos-Étos, Bratislavské hudobné slávnosti – str. 2

Esej: Melos-Étos včera, dnes a zajtra V. Bokes – str. 15

Miniprofil

Eva Hornyáková – str. 16

Rozhovor

Marián Lejava: Na Slovensku sa začína vždy od nuly A. Šuba – str. 25

Skladba mesiaca

Milij Balakirev: Tamara R. Kolář – str. 29

Zahraničie

Praha: Coś fan ... všetky i všetci P. Unger – str. 29

Hudobné divadlo

Svetozár Sprušanský: Do opery patrí aj smiech J. Červenka – str. 34

Šťastné spojenie kvality a diváckej atraktívnosti J. Červenka – str. 38

Inscenačný prešlap M. Glocková – str. 39

Návšteva z Paríža T. Ursínyová – str. 40

Portrét: A. Kucharský V. Blaho – str. 41

Jazz

Pat Metheny: Orchestrion bola výzva P. Motyčka – str. 43

Kapitoly z dejín jazzového klavíra VIII. – Chick Corea M. Tóth – str. 45

Jazz na Univerzite P. Motyčka – str. 49

Čo počúva...

Marko Škop – str. 50

Recenzie CD, DVD, knihy – str. 51

Index článkov 41. ročníka časopisu Hudobný život – str. 56

Kam/kedy – str. 60

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
Jazykové redaktorky: Dorota Balcarová, Eva Planková

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:** KASICO, a. s. • **Rozširuje:** Slovenská pošta, a.s., Mediaprint-Kapa a súkromní distributéri • **Objednávky na predplatné** prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty, alebo e-mail: predplatne@slposta.sk • **Objednávky do zahraničia** vybavuje Slovenská pošta, a.s., Stredisko predplatného tlače, Uzbecká 4, P.O.BOX 164, 820 14 Bratislava 214, e-mail: zahranicna.tlac@slposta.sk Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. Používanie novinových zásielok povolené RPPBA Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03. • **Indexové číslo** 49215. ISSN 13 35 41 40 • **Obálka:** L. Rajčanová, na obálke P. Metheny foto: Jimmy Katz • **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

→ Reagujete

AD HŽ 11-12/2009:

Organové festivaly

V recenziách festivalov mi osobne chýbali Slovenské historické organy. Podujatie, organizované s podporou MK SR Spolkom koncertných umelcov v Bratislave, sa od r. 1992 koná posledný augustový, výnimočne prvý septembrový týždeň (2001). Cieľom je upozorniť domácu, ale i zahraničnú verejnosť na vzácne historické organy, a najmä podnietiť systematickú starostlivosť o ne. Festival od 3. ročníka (1994) obsahuje 6 koncertov na rôznych nástrojoch. Nakoľko v začiatkoch bolo len málo dobre opravených historických organov, vo výbere sa objavili i také, ktoré sa dali pripraviť aspoň núdzovo. V súčasnosti sa festival viac orientuje na nedávno komplexne zreštaurované alebo aspoň opravené organy. Na 114 koncertoch sa v rámci SHO doteraz rozoznalo 71 organov domácich i zahraničných organárov, pričom prvenstvo v počte zastúpených nástrojov suverénne pripadá Martinovi Šaškovi seniorovi z Brezovej pod Bradlom.

Do 13. ročníka festivalu (24. 8.–29. 8. 2009) bolo zaradených 6 nástrojov, z ktorých sa v histórii festivalu objavili len nástroje M. Šaška v Ev. a v. kostole v Dolných Salibách a v Rím. kat. kostole v Mostovej. Ostatné boli predvedené prvýkrát. Vyzdvihnúť treba, že všetky nástroje boli nedávno opravené, pričom 1-manuálové organy v Rím. kat. kostoloch v Tužine a v Rím. kat. kostole Nepoškvrneného počatia Panny Márie v Kysuckom Novom Meste boli komplexne reštaurované (aj s organovými skriňami). V nástrojoch v Rosine, Tužine, Mostovej a v D. Salibách boli ku koncu 1. svetovej vojny zrekvirované pôvodné prospektové píšťaly z cinovo-olovených zliatin na vojnové účely a nahradené píšťalami z menej hodnotného zinku. Pôvodné prospektové píšťaly sa zachovali v Kostole sv. Barbory v Žiline a v mariánskom kostole v Kysuckom Novom Meste, tu však boli pri poslednej opravě, rovnako ako nepôvodné prospektové píšťaly v kostoloch v Tužine, Rosine, Mostovej a D. Salibách, nahradené novými píšťalami z cinovo-olovených zliatin. S výnimkou 2-manuálového organa v Rosine boli ostatné nástroje 1-manuálové s pedálom, v bývalom františkánskom kostole v Žiline išlo o pozitív.

Úvodný koncert zaznel na 2-manuálovom organe z dielne banskobystrického organára Karola Kisela z r. 1869 v Rím. kat. farskom Kostole sv. Kataríny v Rosine. Nástroj stál pôvodne v Rím. kat. farskom Kostole Najsvätejšej Trojice v Žiline, odkiaľ ho okolo roku 1936, po postavení väčšieho organa, preniesli do Rosiny. Na organe hral Francúz **Fabrice Pitrois** skladby J. S. Bacha, J. P. Sweelincka, Francka a G. Muffata. Nasledoval koncert v Rím. kat. farskom Kostole sv. Jakuba staršieho v Tužine. Tamojší organ postavil slovenský

organár Samuel Wagner zo Slovenského Pravna v r. 1858. Wagner bol žiakom M. Šaška seniora, nevytvoril si vlastný organársky štýl, všetko prebral od učiteľa, jeho práca je však veľmi svedomitá a kvalitná. Za pomerne krátky život nepostavil veľa nástrojov, viaceré navyše zanikli. Jednomanuálový organ s pedálom v Tužine patrí k najzachovalejším, preto zvlášť oceňujem, že bol komplexne zreštaurovaný. Predstavil ho **Peter Sochulák**, pedagóg na Konzervatóriu v B. Bystrici a banskobystrický katedrálly organista. Program zostavil z diel Muffata, Buxtehudeho, Mozarta, Pachelbela, G. Böhma a C. Ph. E. Bacha. Na 1-manuálovom organe M. Šaška sa predstavila dánska organistka **Rikke Møller Kursch**. Predviedla skladby Buxtehudeho, Pachelbela, Franza Xavera Schnizera, Anna Englisha, C. Nielsena a nedávno zosnulého poľského skladateľa Mariana Sawu. V r. 2009 opravený organ M. Šaška v D. Salibách je z r. 1878, patrí teda do poslednej etapy jeho tvorby. Upozorniť treba na špecifický zvuk, ktorým sa odlišuje od ostatných nástrojov tohto vynikajúceho majstra, považovaného za vedúcu osobnosť slovenského organárstva 19. storočia.

Marta Gáborová hrala na 1-manuálovom organe v Rím. kat. Kostole Nepoškvrneného počatia Panny Márie v Kysuckom Novom Meste. Nástroj postavili v chýrnej organárskej dielni Pažických z Rajca koncom 18. stor. ako 6-registrový pozitív, neskôr viackrát prestavaný. Pri jednej z úprav bol rozšírený o 3 pedálové registre, pri poslednej prestavbe posunutý do zadnej časti chóru a vybavený klaviatúrami umiestnenými na bočnú stenu nástroja. Našli sa tam stopy svedčiace, že i v minulosti sa istý čas nachádzal tu. Pri tej príležitosti nástroj dostal aj 2 nové klinové mechy vyrobené podľa zvyklostí dielne Pažických v období vzniku nástroja. Gáborová, pedagogička Konzervatória v Žiline a na Katedre hudby Žilinskej univerzity, zostavila program z diel J. S. Bacha, L.-C. Daquina, Sweelincka, D. Zipoliho a B. Galuppiho. Ďalší 1-manuálový organ M. Šaška predstavil **Imrich Szabó**. Organ v Mostovej vznikol v r. 1866, teda skôr ako v D. Salibách. Szabó je docentom organovej hry na VŠMU, venuje sa tiež výskumu a opravám historických nástrojov. V jeho interpretácii zazneli skladby S. Marckfelnera, G. Muffata, Pachelbela, Gaetana Valerjho, J. G. Albrechtsbergera, Liszta a Francka. Najstarším nástrojom festivalu bol pozitív z dielne františkánskeho organára, brata Peregrína Wernera v Kostole sv. Barbory v Žiline, postavený okolo polovice 18. storočia. Len 6-registrový pozitív je mimoriadne zaujímavý tým, že je rozdelený do 2 samostatných organových skriň, zakomponovaných po stranách hlavného oltára, čo je riešenie unikátne aj v rámci Európy. Nástroj bol niekoľko dekád v nepoužívateľnom stave, okrem prospektových píšťal chýbali takmer všetky ostatné. Obnovený bol postupne v r. 2004–2009. Na pozitíve predviedol taliansky organista **Diego Cannizzaro** diela A. a D. Scarlattiho, D. Cimarosu, Paola Altieriho, J. Haydna a Mozarta.

Záverom možno skonštatovať, že situácia s historickými organmi sa u nás pomaly, ale predsa zlepšuje. Nemožno však zabúdať, že máme stále veľmi veľký počet cenných nástrojov, ktoré sú nielenže dlhodobo v nehrateľnom stave, ale dokonca je ohrozená aj ich existencia. Aj preto festivalu prajem v ďalších ročníkoch čo najviac doteraz nepredvedených, vzácných a najmä dobre zreštaurovaných historických organov.

Marian A. MAYER

AD HŽ 11-12/2009:

M. Horyna: E. Krák: *Viachlas v hudbe Európy*. Bratislava: HC, 2008.

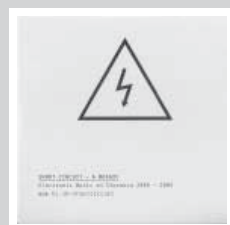
V recenzii M. Horynu podľa môjho názoru dominuje subjektívny názor nad objektívnym. Ak v úvode konštatuje „*pokud je však medzi neskromnými ambíciami a faktickým zvládnutím veľmi obtížné látky zcela zjevný rozpor, nepovažuj to za korektné*“ a sľubuje pomenovanie problémov, nedá mi nevstúpiť do polemiky. Keď recenzent píše, že „*skutečný tónový systém spočíval na systéme osmi cirkevných modúl*“, prečo nespomenul aj 12 cirkevných modúl, ktoré ho dopĺňajú? Kniha nemôže obsahovať všetko! Pritom nie je pravdou, že Krák operuje len tetrachordmi, ktoré mimochodom nie sú vôbec podružné v kontexte vývoja formovania európskeho viachlasu. Na rozdiel od recenzenta si myslím, že solmizácia nebola len intonačná pomôcka v ďalšom vývoji a tvrdenie, že v knihe je „*pojata jako tónový systém*“, recenzent ničím nedoložil.

V texte na str. 38 v súvislosti s popisom techniky fauxbourdon je štýlistická chyba: „*jeho všeobecné rozšírenie ... dokazuje jeho ... majestátnosť, čím anticipuje do istej miery conductus notredamskej epochy*.“ Správne namiesto slovíčka čím, malo byť slovíčko čo (to zásadne mení význam, ale samozrejme nie je vecou recenzenta). Notová úkážka Dufay je potom úplne namieste. Zbierka *Cypriot-French Repertory of the Manuscript Torino J. II.* 9 obsahovala diela až z tridsiatich predchádzajúcich rokov a štýl nie je ars nova, ako píše recenzent ale ars subtilior! („*Often the term is used in contrast with ars nova, which applies to the musical style of the preceding period from about 1310 to about 1370*.“ In: http://en.wikipedia.org/wiki/Ar_s_subtilior) To, že podľa popisu ligatúr by nebolo možné hudbu z menzurálnej notácie transkribovať, že text je nezrozumiteľný a že čitateľ nemôže mať jasnú predstavu o podobe polyfónneho hudobného jazyka, je subjektívny názor. Autora knihy, ktorý je dlhoročným spolupracovníkom vedeckého tímu v Centre de Musique Baroque de Versailles a spoluautorom viacerých rekonštitúcií barokových a starších hudobných pamiatok, sotva možno podozrievať z neznalosti faktov, ktoré v knihe uvádza. Záver recenzie je prekvapivý, avšak zároveň aj veľavravný. Drobné omyly v latinských výrazoch (správne je *causa necessitatis* a *causa pulchritudinis, ascendit in caelis* pritom, výraz *tempus perfectus* je na-

písaný správne) autor recenzie vypointoval na záver, aby dokázal „neznalosť“ autora knihy. Moja otázka znie: položil si recenzent otázku, aké sú pozitíva knihy? Ak áno, bol by ich aj uvidel...

Zuzana MARTINÁKOVÁ

CD príloha



Short Circuit – A mosaic. Electronic Music in Slovakia 2006–2009

Hudobné centrum deviatkrát organizuje národný stánok na hudobnom veľtrhu MIDEM vo francúzskom meste Cannes. Ide o prezentáciu slovenskej hudby a umelcov s cieľom podporiť ich export do zahraničia. Pri tejto príležitosti vychádza aj nepredajná CD *Short Circuit – A mosaic. Electronic Music in Slovakia 2006–2009*, ktoré je k dispozícii ako príloha pre predplatiteľov Hudobného života. Kompilácia predstavuje prierez tvorbou experimentálnej elektronickej hudby na Slovensku v rozpätí rokov 2006–2009, pričom rozhodne nemožno hovoriť o jednej scéne a jednoliatom žánri. CD predstavuje rôznorodé autor-ské počiny, techniky hry a prostredia, v ktorých je hudba reprodukováaná. Máme možnosť počuť a vzájomne konfrontovať elektronickú tvorbu vyštudovaných skladateľov (Lukáša Borzila, Petry Oliveiry-Bachratej, Marka Piačeka s triom *Voice over Noise*) a DIY – „Do It Yourself“ prekopníkov (*Urbsounds*), nekompromisných „noiserov“ (*Jackjack*, *Sigi Tobias*, *Rbnx*, *Ladislava Mirvalda*), zábavných popových dekonštruktérov (*Voice Over Noise*), autorskú premiéru jedného z improvizácie najphotovejších hráčov, *Sláva Krekoviča*, až po temný (*1/x*) a hedonistický ambient (*Pjoni* a *Casi Cada Minuto*) alebo úderný elektrometalový background (*Karel Boh*, *On0*). „Experimentálnosť“ v ich tvorbe predstavuje nárok po hľadani nových zvukových a nástrojových kombinácií a v konečnom dôsledku nesmeruje k elektronickému mainstreamu. Vydavateľom je Hudobné centrum, ktoré svoje zameranie na vydávanie vážnej hudby a jazzu týmto samplerom rozšírilo aj o elektronickú tvorbu. Dokazuje to, že súčasná experimentálna tvorba postupne získava aj na Slovensku inštitucionálnu a spoločenskú akceptáciu. Ide o prirodzenú reakciu na prúd hudby, ktorý má u nás silnú a rôznorodú autorskú základňu.

Miro TÓTH

Autor je zostavovateľom kompilácie.

Slovenská filharmónia

Prelom rokov patrí pravidelne atraktívnym hudobným podujatiam. Tradíciu novoročných koncertov ani tentoraz nevynechala Slovenská filharmónia, ktorá v prvý deň roku 2010 ponúkla dokonca koncerty dva. Na rozdiel od minulých rokov bola však ich dramaturgia limitovaná. S najväčšou pravdepodobnosťou to bolo spôsobené tým, že „veľký“ Orchester Slovenskej filharmónie so sólistami Ľubicou Vargicovou a Vladimírom Chmelom účinkoval práve na Nový rok v Salzburgu, kde pod taktovkou talianskeho dirigenta Carla Tenana spolu predviedli večer operných árií. Bratislavské víťanie roka 2010 sa tak odohrálo v komornejšej atmosfére, v spoločnosti diel

Wolfganga Amadea Mozarta. Hlavným účinkujúcim bol **Slovenský komorný orchester Bohdana Warchala**, v podaní ktorého najskôr zaznelo *Divertimento F dur KV 138*. Po ňom vymenil umelecký vedúci SKO **Ewald Danel** na celý zvyšok programu husle za taktovku. V nasledujúcom *Koncerte pre klavír a orchester d mol KV 466* sa – v sprievode trochu rozšíreného orchestra – sólového partu bez problémov zhostil **Matej Arendárik**. Slávnostnú *Omšu C dur „Korunovačnú“ KV 317* možno zaradiť k častým, takpovediac „obligátnym“ Mozartovým vokálno-inštrumentálnym dielam, patrí tiež k stabilnému repertoáru **Slovenského filharmonického zboru** (zbormajsterka **Blanka Juhaňáková**).

V tento deň bolo teleso zastúpené síce komornejšie, no pri tomto Mozartovom diele to prekážku nepredstavuje. Sólistické kvarteto reprezentovali **Martina Masaryková** (soprán), **Eva Garajová** (mezzosoprán), **Otokar Klein** (tenor) a **Gustáv Beláček** (bas). Programy „novoročných“ koncertov sa poväčšine vyznačujú istou odľahčenosťou, ale najmä radostnou „iskrou“ a pompéznosťou, aké v sebe nesú napr. viedenské „valčíkové bombóniky“, preto ma voľba takéhoto programu prekvapila. Mierne rozpačité dojmy z celého večera akosi nerozplynuli ani po pokuse o „oživenie“ prídavkom v podobe *Alleluja* z Händlovho *Mesiáša*...

Eva PLANKOVÁ

Pri klavíri s absolventmi profesorky Černeckej

Hudobná a tanečná fakulta VŠMU usporiadala 11. 12. pod týmto názvom podujatie pri príležitosti okrúhleho jubilea dlhoročnej pedagogičky, na ktorom vystúpili deväť bývalí študenti prof. Idy Černeckej. Neboli v ľahkej situácii, pretože hrali často len jednu skladbu a na udomácnenie sa na nástroji nebol čas. Napriek tomu podali všetci reprezentatívne výkony a presvedčili o jedinečnej kvalite Černeckej pedagogického rukopisu. Ten dnes dokazuje aj výrazný vklad týchto umelcov do vývoja slovenskej klavírnej interpretácie a pedagogiky.

František Pergler s citlivým, meditativným poetizmom, ale aj suverénou a vkusnou bravúrou interpretoval náročné Chopinovo *Nocturno c mol op. 48, č. 1*. **Kamil Mihalov**, ktorý

program aj moderoval, imponoval virtuóznym zvládnutím Rachmaninovho *Moment musicaux op. 16*. **Zuzana Zamborská** stvárnila pre jej naturel priliehavý svet osobitej lyriky Chopinovho *Nocturna Des dur op. 27, č. 2*. **Robert Kohútek** sa úspešne vyrovnal s virtuozitou i lyrickosťou Chopinovej *Fantázie-impromptu cis mol op. 66* i s pulzáciou tanečných rytmov skladby *New York, New York* Johna Kandra. V Debussyho *Prelúdiu „Ohňostroj“* prezentovala **Jaroslava Šimeková** široké zvukové spektrum, zmysel pre farebné tieňovanie, ale aj bravúru. **Branislav Malatinský** sa zaskvel vo virtuóznej *Toccate E. Suchoňa*. **Jana Nagy-Juhász** zahrála 1. časť Schumannovej *Sonáty g mol op. 22*, s ktorou sa pred časom zúčastnila na súťaži v Zwickau. **Mag-**

daléna Bajuszová v časti *Shimmy* z Hindemithovej *Suity* 1922 upútala temperamentom a zvukovou prieraznosťou. **Daniel Buranovský** sa predstavil tromi časťami z Orffovho oratória *Carmina burana* (upr. Eric Chumachenko), z ktorého výber uviedol minulý rok aj na matiné v Mirbachu. Musím vyzdvihnúť príkladnú inteligenciu, rozvahu i zmysel pre vykresľovanie atmosféry, ovládanie, ale vždy prítomného citu i strhujúcej dramatickosti zvukovo exponovanejších úsekov. Skvelá bodka za týmto pozoruhodným sledom skladieb. Sledoval som rast prof. Černeckej od záverečného recitálu na vtedajšej LŠU až po jej akademickú kariéru, preto bol pre mňa celý večer hlbokým a dojímavým zážitkom. Gratulujem!

Vladimír ČÍŽIK

kurzíva

Andreja ŠUBU



Záverečný večer BBC *Proms* či Novoročný koncert z Viedne s vynikajúcim francúzskym dirigentom Georgesom Prêtrom. Aj takúto klasiku v atraktívnom sviatočnom balení venovala Česká televízia na prelome rokov milovníkom hudby. Mimo chodom, tradičnú valčíkovú apoteózu z Viedne vysielali aj v Ulanbátare. V Slovenskej televízii samo-

zrejme nie. Namiesto ustupovania podobnej komercii sa STV podarilo udržať obvyklú dramatickú líniu. Pod záhadnými názvami Koncert z Kežmarku a Koncert z diel Eugena Suchoňa ponúkla prehistorické záznamy vystúpenia *Musiky aeterny* z čias, kedy ešte „zajíčkovci“ hrali na moderných nástrojoch, a koncert Viktora Šimčíka, Milana Teleckého, Juraja Alexandra s Ivanom Gajanom. Nič proti kvalitným archívnym ročníkom – pointa je v tom, že sa ako obvykle dostali na program v čase, kedy aj najväčší fanúšikovia histórie domáceho interpretačného umenia dajú prednosť Morfeovi pred Orfeom. Mimo chodom, včera som pozeral

na ČT2 magazín *Terra musica* (pre spravodlivosť: tiež v pokročilom nočnom čase). Premiéra produkcie *Tanečného konzervatória hl. m. Prahy Bohemia Balet* v Stavovskom divadle, Figarova svadba v Ústí nad Labem, výlet Komornej filharmónie v Českých Budějovicach do sveta *world music*... Raz za 14 dní 30 minút hudobných aktualít. Len o pár hodín skôr sa verejnoprávna STV v prime time pokúšala krčvito zaujať nenáročného diváka náblýskanou prezentáciou zmesi nevkusy a gýča, ktorý má s hudbou len málo spoločné. Ani Euro ani Vízia.

Pod patronátom primátora A. Ďurkovského, vďaka spolupráci hlavného garanta a organizátora podujatia doc. Evy Fischerovej s Magistrátom hl. mesta Bratislavy a kňazom Antonom Srholcom sa 12. 12. v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca už tradične uskutočnil predvianočný **benefičný koncert Spoločnosti pre vedy a umenia**. Výťažok akcie v prospech bezdomovcov sa dostal na sumu viac ako 1600 eur. V programe, ktorý uvádzal klavirista František Pergler, sa predstavili žiaci ZUŠ, Komorný zbor ZUŠ M. Ruppeldta, speváčky Jana Pastorková a Helga Varga-Bachová, klaviristka Dana Šašinová-Saturová, ale aj hostia z Brna: klavírne duo profesorov konzervatória Renata a Milan Bialasovci a pedagóg JAMU Jan Jirský.

V. Čížik

Pri príležitosti vzniku Slovenskej republiky udelil prezident Ivan Gašparovič vysoké štátne vyznamenania osobnostiam vedy, kultúry a športu. Na slávnostnom odovzdávaní 7. 1. si **Rad Ľudovíta Štúra II. triedy** za mimoriadne zásluhy o rozvoj v oblasti kultúry a za šírenie dobrého mena SR prevzala profesorka operného spevu **Eva Blahová**.

(hž)

2. 12. zaradila Slovenská televízia do programu na STV2 oratórium **Petra Martinčeka** *Memento* podľa literárnej predlohy Radka Johna. Dramatický príbeh z prostredia toxikomanov získal v roku 1989 hlavnú cenu na televíznom festivale v kanadskom Banffe.

(hž)

Prestížne spoločenské ocenenie **Krištáľové krídlo** už pozná nominácie v kategórii **hudba** za rok 2009. O výbere troch interpretov rozhodlo internetové hlasovanie a rozhodovanie odbornej poroty (Ľubica Čekovská, Adrian Rajter, Peter Lipa, Július Kinček) pod vedením prof. Mariána Lapšanského. Na Krištáľové krídlo sú nominovaní operný spevák **Peter Mikuláš**, dirigentka a zakladateľka Bratislavského chlapčenského zboru **Magdaléna Rovňáková** a multižánrový hudobník, skladateľ **Oskar Rózsa**. Na Cenu za celoživotné dielo bola navrhnutá folklórna speváčka **Darina Laščiaková**. Držiteľ ocenenia Krištáľové krídlo bude možné spoznať na slávnostnom udeľovaní cien, ktoré odvysielala STV1 v priamom prenose 12. 4. o 20.15 hod.

(www.kristalovekridlo.sk)

10. 3. o 19.00 hod. sa v Historickej budove SND uskutoční **Slávnostný koncert ku Dňu výskumu rakoviny**, na ktorom o. i. vystúpia SKO Bohdana Warchala a vokálna skupina Close Harmony Friends. Súčasťou podujatia bude ocenenie víťazov Súťaže mladých onkológov.

(www.nvr.sk)

Na koncertoch 28. a 29. 1. sa prvýkrát v úlohu **šéfdirigenta** so **Slovenskou filharmóniou** predstavil Francúz **Emmanuel Villaume**.

Na svoju premiéru v novej funkcii si zvolil diela Berliozu (*Fantastická symfónia*) a Ravela (*Moja matka hus*). O týždeň neskôr uviedol v Historickej budove SND 4. *symfóniu* Johanna Brahmsa a *Gloriu* Francisa Poulenca (Slovenský filharmonický zbor, sólo: H. Becseová Szabóová). Posledné koncerty s orchestrom v tejto sezóne absolvuje E. Villaume 25. a 26. 3., kedy budú na programe diela Wagnera a Mahlera. Rozhovor s novým šéfdirigentom a recenziu koncertov prinesieme v marcovom čísle Hudobného života.

(hž)

S programom, ktorý zaznel 10. 2. v historickej budove SND pod taktovkou nemeckého dirigenta **Othmara Mágu** (Janáček: *Taras Bulba*, Prokofiev: *Koncert pre husle a orchester č. 1 D dur op. 19*, Dvořák: *Symfónia č. 8 G dur op. 88*), sa **Slovenská filharmónia** predstavila o deň neskôr v Großes Festspielhaus v **Salzburgu**. Sólistkou v Prokofievovom koncerte bola nemecká huslistka **Christiane Edingerová**.

(sf)

Občianske združenie Ars ante portas pozýva 21. 3. o 16.00 hod. do Evanjelického kostola Bratislava – Prievoz na **Slávnostné udeľovanie Ceny Sebastian za roky 2008 2009**. Cena Sebastian je udeľovaná za mimoriadne prínos k odkazu diela J. S. Bacha. Laureátov vyberá z verejnosťou nominovaných osobností porota (Amantius Akimiak, Miroslav Cipár, Ladislav Kačic, Ivan Kadlecík, Jela Krčméry-Vrteľová, Ján Schulz, Ján Valach). V minulosti Cenu Sebastian získali Miro Bázlik, Karol Medňanský, Ján Slávik a Stanislav Šurin. Súčasťou udeľovania cien bude koncert violončelistu J. Slávika a organistu S. Šurina.

(www.juras.sk)



Klaviristovi, aranžérovi a skladateľovi **Jurajovi Berczellerovi** udelili 20. januára 2010 pri príležitosti nedozitých 95. narodenín v jeho rodnom meste **Cenu Mesta Šahy** in memoriam. Umelec, známy aj ako George Best (1914–2008) viedol v 50. rokoch inštrumentálny súbor v bratislavskej Redute, zostavil big band pre potreby PKO a bol kapelníkom legendárneho kabaretu Tatra revue. Po emigrácii v roku 1968 pôsobil v Austrálii.

(hž)

Nedelné matiné v Mirbachovom paláci

Klavírne trio **Animé** (Pavla Reiffersová – klavír, **Maroš Potokár** – husle, **Kristína Janičkovičová** – violončelo) venovalo 11. 10. svoj program Haydnovi, Mendelssohnovi a Antoninovi Dvořákovi. Z ich prejavu bolo napriek neformálnemu prístupu a nadšeniu z komornej hry cítiť zodpovednosť za seriózny interpretačný vklad. Kvality tria sa prejavili v č. 1 a č. 6 z Dvořákových *Dumiek*. Hoci je toto dielo frekventovane uvádzané, hudobníci dokázali zaujať nekonvenčným prístupom. Silnou stránkou tria Animé je schopnosť vytvoriť kultivovaným prejavom príjemnú atmosféru.

Klavirista **Branislav Malatinský**, ktorý sa na koncertných pódiiach neobjavuje často, sa v rámci svojho recitálu prezentoval náročnou dramaturgiou (18. 10.). Demonštroval ňou pomerne širokú paletu štýlistiky klavírnej hry a tiež schopnosť hudobno-štylovej diferenciácie. Pozoruhodné vyznela *Toccata* Eugena Suchoňa, v ktorej interpret istou zdržanlivosťou prejavu zdôraznil barokovú predlohu tejto formy. V Malatinského naštudovaní Suchoňa vystúpili do popredia dva rozmery diela: istá inštruktivnosť a bezprostredná ly-

rickosť. Zdržanlivosť klaviristu zohrala kladnú úlohu i v *Danzas Argentinas op. 2* u nás sotva hraného argentínskeho skladateľa Alberta Evarista Ginasteru (1916–1983). Nemenej pozoruhodné boli dve z Debussyho *Prelúdií a Fantasía quasi Sonata, Après une lecture du Dante* Franza Liszta. Dramaturgia je zodpovednosťou interpreta, no myslím si, že rozsiahle, na klavírny úder citlivé a na koncentráciu náročné dielo *Valses nobles et sentimentales* Mauricea Ravela nemalo v tomto prípade vytvoriť úvodnú skladbu koncertu.

Atraktívnym bolo vystúpenie umelcov na matiné 8. 11. (**Katarína Dučaiová** – zobcová flauta, **Helmut Schaller** a **Nikolaj Tarasov** – zobcová flauta a čakan, **Lýdia Kašík** – gitara a **Zuzana Biščáková** – klavír). Toto svojrázne zoskupenie predviedlo príkladne interpretovanú ukážku salónnej hudby obdobia biedermeieru: diela Antona Diabelliho, E. Krähmera, L. von Calla. Pre väčšinu poslucháčov bol novinkou dychový nástroj čakan, timbrovo niečo medzi o málo objemnejším zvukom zobcovej flauty a mákššie znejúcim hobojom. Skladby označené ako salónne neznameniajú automaticky bezcen-

nú hudbu. Určené boli pre denné hranie v domácom prostredí. Pôvab tohto repertoáru znásobil prístup interpretov, ktorí presvedčili profesionalitou.

Začiatkom decembra priniesli matiné hudobnými i interpretačnými kvalitami výnimočný projekt huslistu **Davida Danela**, hráča na lesnom rohu **Vojtu Přemysla** (obja z Českej republiky) a klaviristu **Ivana Šillera**. Nádherné *Trio pre klavír, husle a lesný roh Es dur op. 40* Johanna Brahmsa (v Bratislave uvedené prvýkrát) muselo opätovne vzbudiť obdiv k skladateľovi. Hoci zdánlivá timbrová „absurdnosť“ provokuje niekedy k prílišnej vzájomnej kontrole, prejav interpretov pôsobil tak prirodzene, akoby spolu hrávali odjakživa. Druhým dielom bolo trio „*Hommage à Brahms*“ pre rovnaké obsadenie od Györgya Ligetiho. Štvorčastová, rytmicky nápaditá skladba, naplnená technickými finesami, je raz invenčne viazaná k tradícií, inokedy úplne volná, detinsky naivná i starecky vážna. Pre interpretov je neustálou výzvou, v tomto prípade zaznela sústredene, výrazovo vyvážené a technicky bezchybné.

Ingeborg ŠÍŠKOVÁ

Koncert súčasných i bývalých študentov profesora Jozefa Zsápku sa v Mirbachovom paláci v rámci nedelných matiné uskutočnil už druhýkrát, 20. 12. Zostavený bol z diel významných gitarových skladateľov a z transkripcií klavírných diel.

Na úvod zaznela v podaní **Michala Slezáka** skladba *Invocación y danza*, za ktorú v roku 1961 získal Joaquín Rodrigo 1. cenu ORF Coupe de la Guitare. Technicky i výrazovo náročnú kompozíciu predviedol Slezák s nadhľadom i potrebným „španielskym“ temperamentom. Druhé číslo koncertu patrilo gitarovému duu **Jana Babuljaková** a **Martín Krajčo**. Zo suity *Detský kútik*, ktorú Debussy

napísal pre sólový klavír, zahrali dve časti: *The Little Shepherd* a *Golliwogg's Cake-walk*. Hra dua sa vyznačovala kultivovaným tónom a dôslednou prepracovanosťou fráz. **Dušan Vrubel** sa predstavil skladbou Rollanda Dyensa s názvom *Hommage à Villa-Lobos*. Po nej zaznel jazzový štandard *Felicidade* od Jobima v úprave Dyensa. U Vrubela bola zrejme inklinácia k Dyensovej tvorbe, značne ovplyvnenej jazzom, čoho dôkazom sú i početné úpravy štandardov. Skladby s nádyhom jazzu boli interpretované veľmi štýlovo nielen vo výraze, ale i vo farbe tónu, miestami pripomínajúcej jazzovú gitaru. V poradí druhé gitarové duo **Zuzana Bednárová**, **Hana Vý-**

tisková predviedlo skladby od Isaaca Albéniza *Cordoba* a *Cataluña* zo suity *Española*, pôvodne skomponovanej pre klavír. Záver ich vystúpenia patril vtipnej kompozícii *Circus music* Carla Domeniconiho. Hudobníčky tu prejavili cit pre rytmickosť – hlavne v pasážach, kde sa hudba spomaľovala a následne rozbiehala – a dokonala súhrnu.

Na záver koncertu vystúpili všetci študenti spoločne s profesorom Jozefom Zsápkom, aby zahrali vianočné koledy z rôznych kútov sveta v úprave Carla Domeniconiho. Bola to pekná bodka za príjemným predvianočným koncertom.

Vladimír ONDREJČÁK

Messiaenovský recitál Nory Škutovej

Umelecké naplnenie očakávania, spojeného s Adventom môže mať rôznu podobu, napríklad hudobnú vo forme rozsiahleho klavírneho cyklu Oliviera Messiaena *Dvadsať pohľadov na dieťa Ježiša*. Máme ich k dispozícii na doposiaľ asi neprekonaných nahrávke Petra Hilla a pred niekoľkými rokmi zazneli v Bratislave v podaní Rogera Murara. Predvianočný benefičný koncert **Nory Škutovej** v Dvorane HTF VŠMU (16. 12.) teda so sebou prirodzene niesol istý moment očakávania.

Messiaenova monumentálna partitúra obsahuje takmer všetko, čo ponúkajú možnosti klavírnej hry. Prináša bezmála ničím neohraňovaný priestor na realizáciu veľkého množstva emocionálnych a farebných odtieňov. Škutová sa prostredníctvom Messiaenovej hudby pozerala na dieťa Ježiša bez zbytočného sentimentu, zároveň však s pokorou, ktorá je pri interpretácii diela takej technickej náročnosti skôr ojedinelým javom. O jej

zvrchovanej technickej pripravenosti niet pochyb; energickú presvedčivosť jej výkonu po jeden a pol hodine hudby dozaista náležite ocení každý poslucháč. Moje jediné výhrady sa týkajú skôr výrazovej stránky. Prvý pohľad, *Pohľad Otca*, bol krásnou meditáciou; zvolené rýchlejšie tempo však ukrátilo skladbu o velebnú dôstojnosť, ktorú tak obdivujem u Petra Hilla. Stále ju však nadnášala ľahkosť Messiaenových módo. To platí rovnako aj pre ostatné meditatívne časti. Ohromujúcu dynamickú disciplínu bolo možné pozorovať v *Zámene*, kde prechod z pianissima do vyšších zvukových hladín bol taký plynulý, že na konci skladby som mal pocit, akoby som sa ocitol v úplne inej krajine. Jasná čitateľnosť a dôsledné oddelenie jednotlivých zvukových vrstiev v *Pohľade Syna na Syna* ma zase nútila uvažovať, ako asi znie Škutovej Bach... „Nesystémovým prvkom“ v kontexte celého cyklu sa mi zdal byť až prehnane sladký *Bozk Jezuliatka*. Korunovaný klavír-

nou ekvilibristikou (napr. *Všemohúce Slovo* alebo záverečný *Pohľad Cirkvi lásky*) bol jej výkon prekvapujúcim naplnením v úvode spomenutého očakávania, i keď v porovnaní s Hilom po emocionálnej stránke možno nie až takým širokým, najmä čo sa týka typických messiaenovských rozložitých zvukových plôch. Tie však nestratili svoju krehkú vratkosť, ktorá doslova nadnáša. A povznáša... Viac ako jeden a pol hodiny Messiaenovej hudby je nepochybne zatažkávacou skúškou nielen pre interpreta, ale aj pre poslucháča, najmä ak nevie, čo očakávať. To sa v spojení so slabou medializáciou odrazilo v žalostnom pohľade do poloprázdnej sály, kde bolo obecenstvo z veľkej časti zastúpené odbornou verejnosťou. A to je pri benefičnom koncerte, ktorý pri mimoriadnom umeleckom kredite pripisuje Nore Škutovej na účet aj ohromný kredit morálny, naozaj škoda.

Alexander PLATZNER

FACES piano trio v Slovenskom rozhlase

Približne pred rokom sa k perspektívnym domácim komorným zoskupeniam pridalo **FACES piano trio** v zložení **Ivana Pristašová** (husle), **Boris Bohó** (violončelo) a **Ladislav Fančovič** (klavír). Debutový koncert trojice hudobníkov, ktorí sa me-

morenej hudby prešlo historickým vývojom, je výsledkom tradície pestovania komornej hry v privátnom, domácom prostredí. Preto ho treba chápať najmä ako hudobne a sociálne podmienený fenomén a je ťažké povedať, či je viac alebo menej atraktívne

výročia zaznelo nemálo formálnych interpretácií jeho diel, to však nebol tento prípad. Haydnova hudba naplno vyznela v súhre, v líniiach hlasov a v komplementárnosti motívov. Škoda, že u nás v takejto podobe nezaznieva častejšie. *Klavírne trio c mol č.*

B. Bohó, L. Fančovič a I. Pristašová foto: [J. Lórintz]



dzičasom predstavili na viacerých zahraničných pódioch, bol viac než slubný, preto som bola zvedavá aj na ich vystúpenie 9. 12. v Komornom štúdiu Slovenského rozhlasu. Sála bola slušne obsadená i napriek faktu, že komorné koncerty stále zostávajú skôr záležitosťou skúsenejších poslucháčov. FACES piano trio bolo v programovom bulletinu charakterizované ako „iniciatíva a umelecká realizácia výrazných interpretačných osobností v rámci atraktívneho komorného zoskupenia – klavírneho tria“. Trio s klavírom ako druh ko-

ako napríklad klavírne kvarteto. Hovoriť možno o atraktivnosti komornej hudby, ktorá tkvie v psychologických a hudobných odlišnostiach členov konkrétnych zoskupení. Ťažko by sme hľadali rozdielnejšie hudobné osobnosti ako sú vo FACES piano triu. Decentná, miestami akoby utiahnutá Pristašová, vyrovnaný Bohó s pekným, sýтым tónom a v každej hudobnej situácii sebaistý Fančovič. Čo viedlo týchto výrazných interpretov k spojeniu? Odpoveď prišla už v Haydnovom *Klavírnem triu C dur Hob. XV č. 21*. Pri príležitosti Haydnova

2 op. 66 Felixa Mendelssohna-Bartholdyho a Schumannovo *Klavírne trio d mol č. 1 op. 63* boli hudobným priestorom, v ktorom sa interpreti cítili evidentne sebaisto. Ich interpretačný prejav bol prirodzený, bez forsirovania, s kontrolou súhry a kvality tónu v sláčikoch. Muzikalita, disciplína, spoločný umelecko-interpretatívny zámer, vďaka ktorému vzniká pôsobivý hudobný celok, sú charakteristické črty hry FACES piano tria v ich osobitom, možno trochu odmeranom, no pôsobivom prejave.

Ingeborg ŠIŠKOVÁ

55 rokov Žilinského miešaného zboru

Do histórie **Žilinského miešaného zboru** neodmysliteľne patrí osobnosť prof. Antona Kállaya. Uvoľnenie koncom 60. rokov, kedy zbor viedol, mu umožnilo získať 3 z najprestížnejších ocenení európskych súťaží zborového spevu (Spittal, 1968: 1. cena, Llangollen, 1969: 1. a 2. cena, Cork, 1970: 1. a 2. cena). Normalizácia potom na dlhých 20 rokov prerušila možnosti zúčastniť sa na zahraničných súťažiach. Ďalšie zaslúžené ocenenia tak prišli až po roku 1989 (1. Spittal, 1992: 1. cena, Kardits, 1995: 2. a 3. cena, Llangollen, 1997: 2. cena, Festival G. P. da Palestrinu v Ríme, 1998: 2. cena, Grand Prix Slovakia, 1999: 2. a 3. cena). Triumfom možno nazvať 1. cenu vo svojej kategórii, titul laureáta a ocenenie najlepšieho dirigenta na 14. ročníku Festivalu zborového spevu v Prahe (2000). Titul laureáta získal zbor aj v roku 2008 v poľskom Bialsko Biala. V roku 2001 sa ŽMZ s veľkým úspechom zúčastnil na nesúťažnom festivale v mexickom Pueble. V posledných rokoch úspechom v zahraničí žiaľ bráni nedostatok finančných prostriedkov. Amatérske teleso, aj keď na špičkovej úrovni, nemá systematickú podporu a je úplne závislé od sponzorov a príležitostných príjmov z koncertov. Aktuálne kvality zboru, ktorý už 20 rokov vedie **Štefan Sedlický**, potvrdil aj koncert k 55. výročiu zboru 22. 11. v Kostole obrátenia sv. Pavla v Žiline. Ako hosť programu, v rámci ktorého zazneli aj kompozície členiek zboru (*Otče náš* Kataríny Goliášovej, *Dies Irae* Anny Bomborovej), sa predstavil komorný spevácky zbor **Cantica Collegium Musicum** z Martina.

Petr VAŇOUČEK

(Príspevok bol redakčne krátený.)

9.–21. 11. sa vďaka iniciatívam muzikologičky Anny Schirlbauer-Grossmannovej, riaditeľa ZUŠ P. M. Bohúňa Leonarda Vajduláka a hudobného historika Ladislava Kačica v Dolnom Kubíne uskutočnila **medzinárodná muzikologická konferencia Joseph Haydn, Mikuláš Zmeškal a hudobná kultúra na Slovensku**, na ktorej sa zúčastnili poprední odborníci z Rakúska, Nemecka, Maďarska, Česka a Slovenska. Súčasťou podujatia bol aj koncert súboru Solamente natural, na ktorom zazneli Zmeškalove sláčikové kvarteta.

(hž)

Oprava

V predchádzajúcom čísle Hudobného života neboli uvedené mená autorky recenzií koncertov Štátneho komorného orchestra Žilina (Lýdia Dohalová) a autora fotografií v článku NEXT 2009 (Miroslav Hudák). Autorom sa ospravedlňujeme. (red)

Štátna filharmónia Košice

Prvý januárový koncert ŠfK (21. 1.) bez komerčného či príležitostného charakteru (vianočné, novoročné koncerty) ponúkol netradičný program. Na úvod zaznela, v Košiciach prvýkrát, *Toccata e due canzoni* Bohuslava Martinu. Slovenskú premiéru mal aj *Koncert pre hoboju, 2 gitary, sláčiky a organ* Jaroslava Pelikána.

Martinu napísal *Toccata e due canzoni* v Amerike v roku 1946 na objednávku Bazilejského komorného orchestra k 20. výročiu jeho vzniku. Skladateľ zvolil formu koncerta grossa, sláčikový orchester doplnil klavírom, drevnými dychovými nástrojmi, trúbkou a bicími. Dielo má zvukovo a obsahovo skôr symfonický charakter, zvlášť v tokáte, kde je prenikavý zvuk telesa stmelený razantnými tónmi klavíra. Zvlášť

kombinácie nástrojov tvoria neobvyklé, prekvapujúce farby. ŠfK mala pri štúdiu diel oporu v šéfdirigentovi **Zbyňkovi Müllerovi**. Klavírný part obdivuhodne interpretoval **Peter Pažický**. Výsledok bol kompaktný, presvedčivý a s potrebným napätím. Dramatizmus tokáty vystriedali impresia klavíra, kantilény fagotu a klarinetu, inokedy flauty a hoboja. Dielo zaujalo citlivým výjadrením hudobných myšlienok prostredníctvom orchestrálnych farieb a výrazovej sily. Výkon orchestra možno označiť za výnimočný. Dirigent sa prejavil ako výrazná osobnosť i v nasledujúcej skladbe, ktorú J. Pelikán (1970) vytvoril pre jeho absolventský koncert (pozn. red. šéfdirigent ŠfK je hobojsť). Koncert je introvertným, vážnym dielom, plynie v hudobných obrazoch,

využíva neobvyklé nástrojové kombinácie. Výkon českého sólistu **Vladislava Borovku** vynikal farebnosťou, technikou a pôsobivou kantilénou. Gitarových partov sa zhostili **Zuzana Bednárová** a **Hana Výtisková**, na organe hral **Peter Rajnoha**.

Záverečná skladba, Čajkovského suita z baletu *Labutie jazero*, poskytla príležitosť koncertnému majstrovi **Marošovi Potokárovi**, ale i ďalším členom orchestra (harfa, flauta, hoboju, plechové dychové nástroje) predviesť pekný tón a presvedčivý výraz. Všetky nástupy a frázy sa ozývali presne, v adekvátnom tempe a uchopenie diela pôsobilo štýlovo. Orchester hral sústredene a bez najmenších chýb, vyrovnané v skupinách i v sólových vstupoch.

Lýdia URBANČIKOVÁ

Štátny komorný orchester Žilina

Na posledný októbrový koncert (29. 10.) zavítal do Žiliny dirigent, ktorý s ŠKO spolupracuje už niekoľko rokov. Švajčiar **Urs Schneider**, umelec s úctyhodným zoznamom aktivít po celom svete, sa vrátil s programom pripravovaným na ďalšie spoločné turné. Dvořáková *Česká suita D dur op. 39* na úvod vcelku uspokojila, no znela trochu indiferentne. Hudba akoby prichádzala z partitúry mierne „zapadnutej prachom“. Myslím si, že tento typ skladieb potrebuje neustále interpretačné oživovanie a aktualizovanie. 36. žilinská sezóna priala violončelu. Tentokrát sa predstavila mladá Rakúšanka **Anna Maria Pfanner** v Čajkovského *Rokokových variáciách op. 33*. Vzhľadom na viaceré kongeniálne interpretácie sa iba ťažko možno vyhnúť porovnávaniu či prepadnutiu falošnej zhovievavosti. A. M. Pfanner je nesporne talentovaná, disponuje pekným tónom, muzikalitou, inteligenciou aj technickou zdatnosťou, jej interpretácia *Variácií* však ešte nedozrela. Nenadobudla ani kontúry a parametre porovnateľné aspoň s kvalitným štandardom, aký je v súvislosti s touto kompozíciou akceptovateľný. Mladá umelkyňa má nesporne perspektívu, ktorá však v dnešnom svete obrovskej konkurencie a neustáleho progresu v oblasti koncertného umenia vyžaduje okrem talentu množstvo tvrdej práce. Veľkým prekvapením bola druhá časť koncertu, *Symfónia č. 7 A dur op. 92 L. van Beethovena*. Prečo prekvapenie? Dirigent pôsobil zdanie nezainteresovane. Jeho gestá boli minimálne, komunikácia neokázala. Všetko však bolo presné a zmysluplné, nasýtené hudbou. „Sedmička“ bola excelentná. Komplexná, presvedčivo vystavaná, s elegantne tvarovanými frázami. Orchester hral vyrovnané a plasticky, podal jeden z najlepších výkonov, aké si pamätám. Znelý tvar a dokonalá koncepcia v protiklade k asketickým gestám dirigenta pôsobili navonok diskrepantne. Išlo však o ďalší z dôkazov, že spôsoby komunikácie sú rozličné.

Hostujúcim telesom 36. žilinskej sezóny bola 12. 11. **Filharmonie Bohuslava Martinů Zlín** s dirigentom **Stanislavom Vavřínkom** a sólistkou, ďalšou violončelistkou tohtoročného cyklu, **Dominikou Hoškovou**. Zlínski filharmonici sú s ŠKO spriaznení, ich spolupráca funguje priebežne, čo možno hodnotiť nanajvýš pozitívne. Zlínčania prišli s pomerne neobvyklým programom a až na koncertantnú skladbu prezentovali diela, ktoré sa na pódiiach príliš často „neskloňujú“. Už v úvodnej symfonickej básni *V stepiach strednej Ázie* od A. P. Borodina mohlo auditórium zachytiť prísľub, že nesklamú. Orchester a dirigent (vedie teleso od roku 2008) zapôsobili ako kompaktný, harmonický celok. Vavřínkov prístup, jeho zmysel pre architektonické bloky, ale aj detaily, jeho presné, vecné gesto a koncepčná logika sú kvality, s ktorými orchester očividne počítal a pohotovo na ne reaguje. Borodinova skladba zaznela v optimálnej podobe s plastickým tónom a akcentom na charakteristiku ruských i ázijských intonácií a farebných

osobitostí. O Dvořákovom *Koncerte pre violončelo a orchester č. 2 h mol op. 104* platí to, čo o Čajkovského *Rokokových variáciách*: zaväzujúca skladba a pre sólistku, ktorá je nasledovníčkou svojho skvelého otca, violončelistu Jiřího Hoška, aj zaväzujúca pozícia. Violončelistka k Dvořákovmu *Koncertu* pristúpila zrelo a s nadhľadom. Zapodievať sa detailnejšie zložkami interpretácie považujem za zbytočné, vnímala som skôr filozofickú a umeleckú rovinu, silu tvorby a prieniku do jadra obsahu kompozície. Hošková svojím vkladom presvedčila, jej Dvořák znel muzikantsky plnokrvne, vrúčne, s čitateľnou vnútornou logikou. Zdeněk Fibich zanechal vo svojom tvorivom odkaze o. i. aj tri pomerne zriedkavo uvádzané symfonie. Zlínčania priniesli 3. *symfóniu e mol op. 53* a upozornili v nej na svoje silné stránky: kultivovaný zvuk, vyrovnané sekcie a cit tvorí dynamické stupne. Symfónia v ich podaní zaujala romantickou dikciou, fibichovskými krehkými víziami, idylkami, náladami a spevom „o živote, ktorého náplňou a zmyslom je láska“ (cit. bulletin). V kvalitnej interpretácii zaznela pekná hudba, ktorá vo viacerých smeroch splnila aszda viac než len rolu informačného média... Ak kritika hodnotila posledné vystúpenie ŠKO v Zlíne superlatívami, zlínska Filharmonia B. Martinů v Žiline za ňou nezaostala.

Ďalšie dva koncerty boli mimoriadne. Prvý, slávnostný (26. a 27. 11.), pripomenul 35. výročie vzniku ŠKO Žilina, ktorý svojím umením kultivuje prostredie nielen v regióne či na Slovensku, ale úspešne vo svete šíri dobré zvesti o našej hudobnej kultúre. Programová skladba večera niesla pečať slávnostnosti. Za dirigentským pultom vládol **Oliver Dohnányi**, sólistom večera bol „klasik“ nášho klavírneho umenia **Marián Lapšanský**. „*Cikkerove* Spomienky op. 25 *odznali na slávnostnom otváracom koncerte činnosti ŠKO 4. novembra 1974 a stali sa jedným z najfrekvencovanejších diel v repertoári orchestra. Do dnešného dňa ich uviedol 116-krát, z toho 62-krát v zahraničí...*“ (cit. bulletin). Tak znejú štatistiky a fakty, ku ktorým treba ešte pripomenúť, že práve Ján Cikker bol „patronom“ orchestra, veľkou mierou sa zaslúžil o presadenie jeho založenia, stál pri telese a podporoval ho najmä v počiatočnom štádiu. Netreba preto zdôrazňovať, akú pozíciu v repertoári telesa zastáva majstrova tvorba, obzvlášť *Spomienky*. Aj tentokrát sme boli svedkami absolútne stotožňujúcej sa interpretácie, v ktorej každý tón, každá fráza mali svoje miesto a opodstatnenie. Neobjavil sa ani náznak rutiny. Skladba je pre orchester *sacrum*, relikv aj stála hodnota, ktorá ho sprevádzala a zrejme bude navždy sprevádzať na jeho umeleckých cestách. 2. *koncert pre klavír a orchester G dur op. 44 P. I. Čajkovského* odznel na slávnostnom koncerte SFK a dramaturgia ho ako reprezentatívnu vzorku operatívne zaradila aj do žilinského slávnostného koncertu. Na margo interpretácie, sólistu i orchestra, sa možno vyjadriť len pochvalne. Lapšanský udivuje kondíciou, vitalitou a kreatívnosťou.

Jeho Čajkovskij bol harmonickou ukážkou bravúry, intelektu, emócií a imaginácie. Druhá časť programu bola „odľahčenejšia“. Na pódii sa striedali sopranistka **Mária Porubčinová** a barytonista **Martin Babjak** v programe-skladačke skoncipovanej z orchestrálnych čísel a populárnych árií a duet z opier Mozarta, Rossiniho, Pucciniho, Verdiho, Smetanu, Gounoda a Francesca Cileu. Oba speváci si muzikantskú pohodu zjavne vychutnávali, vytvárajúc tak neformálnu atmosféru. Tú znásoboval spontánny M. Babjak, ktorý svojím hravým espiritom očarúva publikum (nekonvenčný vstup – „výskok“ na pódium...) mnohokrát aszda väčší ako vokálnym prejavom. Porubčinová zažiarila a presvedčila. Jej cielavedomá práca prináša plody a umelkyňa sa dostala na zaslúžené výslnie. Disciplinovaný prejav, kultúra a muzikalita sú korunované nosným, saténovo hebkým hlasom, ktorý dokáže dať do služieb lyrickej kantilény i dramatického výrazu. Bol to koncert plný zážitkov, príjemný večer, aký k okrúhlemu jubileu pristane...

Druhou mimoriadnou udalosťou sezóny bolo koncertné predvedenie operety Johanna Straussa ml. *Die Göttin der Vernunft (Bohyňa múdrosti)* 3. a 4. 12. Takýto spôsob prezentácie hudobnodramatických opusov nie je v žilinských programoch zvláštnosťou, operné a operetné diela v koncertnej verzii sú pravidelne zaradované a supľujú tak v meste chýbajúce hudobné divadlo. Udalosťou však bolo aj to, že opereta zaznela po 112 rokoch v Žiline ako obnovená premiéra. Leví podiel na tom mal rakúsky dirigent **Christian Pollack**, špecialista a priekopník v oblasti scénických žánrov, odborník na tvorbu Johanna Straussa st. aj ml., spolu so Spoločnosťou J. Straussa v Rakúsku, Veľkej Británii a ČR a s podporou Dr. E. Straussa, dediča slávnej dynastie. Posledné desaťročia sa opereta v našich končinách vyskytuje naozaj sporadicky. Tento ľahký žánr, v súčasnosti „vytesňovaný“ módnym muzikálom, žije aszda len vďaka niekoľkým „starolubcom“. Ak dnešný poslucháč argumentuje naivnými, sladkobôlnymi sujetmi, stereotypnou dramaturgiou, klišeovitou štruktúrou či prežitou hudobnou dikciou, ktoré v tomto zmysle nechvália fabrikovaný módnym muzikál, skôr naopak, okrem spomínaných priložila mu návrh ešte ďalšie, nie vždy lichotivé epitetá... Žilinské predvedenie bolo dôkazom, že klasickú operetu sa vzhľadom na počet obdivovateľov kriesiť oplatí. Dirigent priviedol so sebou medzinárodný sólistický ansámbel (**V. Groiss, M. Equiluz, K. Cortes, F. Fodlinger, I. Ma-Zach, W. Veith, E. Kumpfmüller, A. Mittermayr...**) a s našim orchestrom našťudoval hudobné „podklady“, zrejme celkom ľahko, aspoň tak to vyznievalo z „hladkého“ priebehu. Viac než dej s „povinnou“ výpravou bizarných až absurdných zápletek, epizód, šťastlivých rozuzlení však pre dnešného poslucháča znamená hudba so sledom sól, duet, ansámblov, intermezz a zborov. Hudba strausovská, spevná, trblietavá, ľahko stráviteľná,

vo svojich žánrových limitoch invenčná, no v každom prípade profesionálna. Jednou z menej šťastných volieb bol komentár deja **Tomasom Jelínowiczom**, znalcom a propagátorom Straussovej tvorby. Verbálne vstupy večer brzdili a zbytočne predživovali. Napokon, dej diela našiel každý poslucháč v bulletine. Predvedenie Straussovej operety malo opodstatnenie: demonštrovalo potenciálnu životnosť žánru, upozornilo na driemajúce bohatstvá hudobných archívov, sprístupnilo a prezentovalo hudbu, ktorá – ako sa ukázalo – má stále svojich stúpenčov. A ak k nim niekto nepatrí, poskytol mu aspoň cennú historickú informáciu. A za to všetko treba realizátorov, no najmä pružný žilinský dramaturgický tím chváliť.

Lýdia DOHNALOVÁ

glosa

Ilja

Vzácný dokument o vzácnom človeku – asi tak by sa dali opísať bezprostredné dojmy z návštevy predpremiéry približne polhodinového dokumentárneho filmu režiséra Ivana Ostrochovského s jednoduchým názvom *Ilja*. Dokument venovaný Iljovi Zeljenkovi vznikol na sklonku jeho životnej dráhy, no nemá ambíciu bilancovať či dôkladne mapovať jeho život a tvorbu z muzikologickej perspektívy. Bol skôr podnietený záujmom filmára o osobnosť jedného z najplodnejších autorov filmovej hudby v histórii slovenského filmu. Preto namiesto chronologických prehľadov či analytických prienikov do štruktúry skladieb ponúka mozaiku pohľadov na Zeljenku ako človeka v najrozmanitejších situáciách – pri skúškach *Symfónie in C* a kantáty *Osvienčim*, pri improvizovaní na klavíri alebo v rozhovore s manželkou v prostredí svojho „útočiska“ v Harmónii. Dopĺňajú ju materiály z archívov STV a zábery zo súkromného archívu skladateľa. Ilja Zeljenka rozpráva s typickým zmyslom pre humor a s nenapodobiteľnou mimikou a dikciou. Jeho osobný šarm a charizma citiť z každého slova či posunkú, čím sa dokument stáva príťažlivým a zábavným aj pre laického diváka. Vanie z neho smútok človeka zmiereného s blížiacim sa koncom, no jeho humor a (mne osobne pesmiere sympatický) sklon k sebaíronii našťastie bráni tomu, aby upadol do sentimentality či pátosu. Film sa zjavil vo vhodnej chvíli: po fyzickom odchode autora sa totiž z koncertných pódii veľmi rýchlo stráca aj jeho hudba a postupne mizne zo všeobecného povedomia. Fakt, že iniciatíva vzišla zo strany filmárov a nie hudobníkov, hovorí sám za seba...

Robert KOLÁŘ

Konvergenzie v košických Kasárňach

Festival komornej hudby Konvergenzie, 5.–17. decembra, Košice, Kasárne/Kulturpark

Po letných koncertoch v slovenských mestách a jesennej časti festivalu v Bratislave uzavreli Konvergenzie 10. ročník bonusovým „minifestivalom“ v Košiciach.

Okrem repríz úspešných projektov (*Chassidic Songs Project*, *PaCoRa*, *Trio*) priniesli Konvergenzie do metropoly východu i novinky: hudobno-tanečné predstavenie *Dotkni sa tanca* a inovovaný skladateľský dvojportrét *Haydn-Iršai*. Organizátori využili znovuotvorené priestory Kasární/Kulturparku s vlastnou koncertnou sálou pre približne 150 návštevníkov. Komplex bývalých kasárenských skladov z konca 19. storočia, nachádzajúci sa v širšom centre Košíc, sa má podľa zámerov projektu *Košice Interface 2013* (Európske hlavné mesto kultúry) stať moderným kultúrnym centrom.

Na otváracom koncerte *Haydn-Iršai* (5. 12.) sa so sprievodom brnianskeho komorného orchestra **Czech Virtuosi** predstavili dvaja slovenskí sólisti. Violončelista **Jozef Lupták**, zakladateľ a umelecký riaditeľ Konvergenzií, sa zhostil sólových partov v Haydnovom *Koncerte pre violončelo a orchester C dur* a v Iršaiovej skladbe *Penetration pre violončelo a sládkový orchester*. Lupták sa ukázal ako virtuózný hudobník s výnimočnou muzikalitou, tvorivosťou a vycibreným zmyslom pre štýl. Náročný Haydnov koncert vyznel v jeho interpretácii presvedčivo a s nadhľadom. Interpretácii nechýbal (u Haydna taký potrebný) správny pomer galantnosti, dramatickosti a citu. Pôvabné *Adagio* bolo krásne rozospievané, brilantné *Finále* strhujúce. Skladba *Penetration*, ktorú Jevgenij Iršai skomponoval na podnet J. Luptáka pri príležitosti Haydnovho výročia, mala premiéru na otváracom koncerte Konvergenzií v Bratislave (17. 9.). Už názov skladby (*penetration*, angl. prenikanie) naznačuje skladateľov zámer „*spojiť svet súčasnej hudby so svetom hudby Haydna*“, ako to on sám vysvetľuje vo festivalovom bulletin. Hudobná reč diela je zakorenená v tradícii, vyznačuje sa dômyselnou dramaturgiou a tektonickou výstavbou s využívaním efektných kontrastov a gradácií.

Virtuozita a nespútaný temperament – tieto dva atribúty snáď najviac vystihujú huslistu **Milana Paľu**, druhého sólistu večera. V prvej polovici koncertu uviedol v premiére Iršaiovu kompozíciu *Shinui Tsuru pre husle a sládkový orchester*. Sólista so sprievodným ansámblom raz viedol dialóg, inokedy stál voči nemu v príkrom kontraste. Toto expresívne vypäté dielo oplýva technicky exponovanými pasážami a náhlými harmonickými, tempovými i výrazovými zmenami. Iršai ho písal pre Paľu, poznajúc jeho hráčske kvality. A skutočne: pre toto dielo si sotva možno predstaviť iného interpreta. V Haydnovom *Koncerte pre husle a orchester č. 1 C dur* bola Paľova hra rovnako bravúrna, jediným problémom bolo akceptovať prehnanú expresivnosť. Dravosť až agresivita, prevládajúca v jeho poňatí diela, Haydnovmu koncertu príliš nesvedčeli.

Po polhodinovej prestávke patril neskorý



M. Valent, B. Myers, J. Lupták a B. Lenko [foto: P. Struckel]

sobotný večer v Kasárňach hudobno-tanečným projektom *Dotkni sa tanca (i cello)*. Šiestim tanečníkom **Štúdia tanca** z Banskej Bystrice sa pod vedením choreografky **Zuzany Hájkovej** podarilo vytvoriť dynamické improvizované predstavenie, ktoré sa odvíjalo od hudobných improvizácií violončelistu **Jozefa Luptáka**. Tvorivý, slobodný pohyb bol tvarovaný aj priestorom, hrou svetla a reakciami divákov. Necelú hodinu trvajúce predstavenie bolo rozdelené do viacerých blokov, v ktorých sa prelínali rozdielne výrazové polohy: lyrické pasáže sa striedali s dramaticky vypätými momentmi, inokedy sa k slovu dostali hravosť a vtip. Vo svojich improvizáciách Lupták nápadito použil aj známe témy z ľudových piesní i klasickej hudby, zapojil spev a ústne rytmy. Preukázal pri tom obdivuhodnú schopnosť priniesť vždy niečo nové, nápadité.

Pre Košičanov boli najatraktívnejšie *Chasidské piesne* (15. 12.): veľká sála Kulturparku sa zaplnila do posledného miesta. Unikátny projekt, premiérovaný v Bratislave na Konvergenziách 2008, bol ideou bratislavského rabína **Barucha Myersa**. S nápadom najskôr oslovil **Jozefa Luptáka**, neskôr k spolupráci prizvali ďalších dvoch vynikajúcich hudobníkov: huslistu **Miloša Valenta** a akordeonistu **Borisa Lenka**. Výsledná podoba piesní je spoločným dielom, pričom sa im podarilo vystihnúť podstatu chasidských piesní ako radostnej oslavy Stvoriteľa a života. Rozprávania rabína Myersa, ktorý v ten večer nielen hral na klavíri, ale tiež spieval, priblížilo poslucháčom príbehy ukryté v piesňach. V programe prevládali instrumentálne piesne bez slov – tzv. nigunim (pl.). Nigun má v chasidizme veľký význam: podľa chápania veriacich slová obmedzujú duchovné vyjadrovanie, no melódie môžu vyjadriť hnutia ducha tak, ako to slová nedokážu. Pomalé melancholické nápevy sa striedali

s temperamentnými tanečnými melódiami klezmerového charakteru. Zaznelo aj niekoľko piesní so slovami, rozprávacími metaforickými príbehmi plné múdrosti a duchovnej hĺbky.

Po chasidských piesňach nasledoval koncert z celkom iného „súdka“. **PaCoRa trio**, ktoré je obľúbeným hosťom Konvergenzií, tvoria výnimoční hudobníci: **Stano Paľuch** – o tomto fenomenálnom huslistovi už bolo vyslovených mnoho superlatívov; moldavský cimbalista **Marcel Comendant**, dodávajúci svojou nádherne farbistou hrou zoskupeniu nádyh „exotiky“, a spoľahlivo hrajúci kontrabasista **Róbert Ragan**. Pacora sa vymyká všetkým kategóriám: nachádza podnety v jaze, folklóre, v klasickej i populárnej hudbe – a toto všetko sa jej darí pretaviť do unikátneho štýlu. Vždy vkusne, takže výsledok znie skvele...

Záverečný koncert (17. 12.) s jednoduchým názvom *Trio* bol silným zážitkom. Išlo o inšpirujúci dialóg hudobníkov mimoriadnych kvalít, ktorí si na pódiu evidentne veľmi dobre rozumeli. Prirodzeným lídrom bol **Igor Karško**, huslista s dokonalou technikou a nevšednou hudobnou inteligenciou. Na jeho hru je ťažké použiť klasicke hodnotiace kritériá – v ten večer do nej vniesol čosi ťažko opisateľné – úplný ponor do hudby, ktorým uchvátil svojich partnerov i publikum. **Nora Škutová** je klaviristkou, disponujúcou obdivuhodnou hráčskou flexibilitou a muzikantskou empatiou, čo z nej robí ideálnu partnerku v komornej hudbe. Aj v tomto prípade bola úplne v službách hudby. **Jozef Lupták** so svojím violončelom túto ideálne fungujúcu symbiózu ešte umocnil. Program pozostával z diel skladateľov spätých s regiónom strednej Európy. *Klavírne trio č. 39 G dur „all Omgarese“* Josepha Haydna, skladba plná hravosti a expresie, mala očarujúce fluidum. Za jedno z najpôsobivejších diel Bohuslava Martinu býva označované *Kla-*

vírne trio č. 2 d mol. Do programu nebolo zaradené náhodne – opäť nachádzame spojitosť s viedenským majstrom: vznik tria spadá do tvorivého obdobia, kedy bol Martinu zaujatý Haydnovou hudbou. Fascinovali ho na nej „*radosť a ten pokorný, nenáročný postoj, znak prostého človeka*“, ktorý by podľa jeho slov mal byť v hudbe vždy prítomný. „Haydnovská“ je aj majstrovská instrumentálna faktúra tohto tria. Interpretácie mimoriadne náročné dielo zaznelo bez najmenšieho zaváhania. Bravúra, maximálna koncentrácia a nasadenie spôsobili, že očarené publikum chvíľami nedýchalo – hlavne v strhujúcej záverečnej časti, plynúcej v nespútanom tanečnom duchu. Po tomto výkone by sa žiadala prestávka, no ešte pred ňou zaznelo *Klavírne trio Es dur op. 12* Johanna Nepomuka Hummela. Hummelovo trio bolo pôvabné, ale hudobníkom neumožnilo dosiahnuť výšiny, do akých ich vynesli predchádzajúce skladby. Záver večera i festivalu patril veľdielu Antonína Dvořáka – *Klavírnemu triu č. 4 e mol „Dumky“*. *Dumky* boli v ten večer výnimočným zážitkom potvrdzujúcim kvality súboru. V prejave tria sa snúbili vašeň, spontánnosť a entuziazmus s výborným rytmickým čítením a technickou precíznosťou. Opäť nie početné, no vnímavé publikum ho ocenilo standing ovation a výkrikmi: „Bravo!“. Zaslúžene...

Konvergenzie sú výnimočným festivalom, ktorému vládne radosť z hudby a muzicovania v osobnej, priateľskej atmosfére. Verím, že jeho „prenesenie“ do Košíc nebolo ojedinelým počínom a že v nasledujúcich rokoch si aj tu získa široký okruh priaznivcov. Napokon, titul „Európske hlavné mesto kultúry“ by mal Košiciam priniesť kvalitné umelecké produkcie, ktoré doplnia chýbajúce kúsky v mozaike kultúrneho života mesta.

Jana ŠARGOVÁ

Galéria hudby 2009

4. ročník cyklu komorných koncertov, Nitrianska galéria

Cyklus komorných koncertov Galéria hudby získal v hudobnom živote Nitry popredné miesto. Nielen vďaka dramaturgii, špičkovým interpretom, ale aj atmosfére, ktorú dokážu organizátori uprostred výtvarných diel vytvoriť.

Minuloročný jesenný cyklus koncertov bol orientovaný prevažne na hudobnú avantgardu 20. storočia. Koordinátorka projektu a pracovníčka galérie Lucia Vadelová v spolupráci s dramaturgom aj interpretom, klaviristom Ivanom Šillerom túto hudbu cielavedome zaradujú do dramaturgie, pričom prezentujú aj tvorbu slovenských skladateľov. Pre poslucháčov je to stále skôr neznámy terén, pretože hudobná skúsenosť v Nitre je založená najmä na klasickej hudobnej tradícii.

Hudbe 20. storočia boli venované tri zo siedmich koncertov cyklu. Prvým bol klavírný recitál Ivana Šillera zo skladieb Alvina Currana a Charlesa Edwarda Ivesa s názvom Večer americkej hudby (7. 10.), druhým koncert súboru VENI ensemble (21. 10.) s názvom *Before and after Silence* 6 (D. Matej, M. Feldman, J. Cage, G. Scelsi, E. Brown). Posledným koncertom cyklu bolo vystúpenie Moyzesovho kvarteta s dielami Martina Burlasa, Ivana Hrušovského, Juraja Beneša a Dušana Martinčeka (16. 12.).

VENI ensemble sú nositeľmi špecifickej hudobnej poetiky (estetiky či filozofie) odrážajúcej sa i v repertoárovej orientácii. Poetiku VENI, vyjadrujúcu i názov série koncertov *Before and after Silence*, opisal skladateľ a dirigent súboru Daniel Matej ako „rezonujúcu s tradičným orientálnym ponímaním umenia ako prostriedku na utíšenie našej mysle a srdca a ich uspokojenie na vnímanie božských vplyvov“. Ide teda o chápanie hudby ako duchovnej katarzie. Tento prístup, ktorý reprezentuje v programe VENI hudba Johna Cagea inšpirovaná budhistickou filozofiou, zasiahol pomerne radikálnym spôsobom do nazerania na západoeurópsku hudobnú tradíciu. Zmenil ponímanie hudobných foriem, melodiky, vzťah tvorcov ku svojej výpovedi. V skladbách sa experimentuje s tichom, zvuky a ticho sa stávajú hudobne významotvornými prvkami, hoci sa ocitajú mimo klasickeho rámca tvarových kategórií ako melódia, harmónia, metroritmika. Chápanie hudby ako osobnej subjektívnej výpovede tu prestáva platiť. Koncertná sieň sa počas koncertu Veni akoby chvíľami menila na experimentálne štúdio: u Cageových skladbách *Branches* a *Four* sa experimentovalo s rôznymi zvukovými kombináciami a pásmami generovanými ozvučenými prírodnými objektmi, ako i celou škálou idiofónov; skladby D. Mateja *NICE* (akordeón **Milan Osadský**) a *Scaravege* využívajú ako zvukový zdroj CD-prehrávač a syntetizátor. V programe sa ocitla i slávna skladba 4'33" alebo pointilistické minimalistické skladby Feldmana (4 *Intermissions* pre klavír zahral **František Király**). V Scelsiho skladbe *Ixor* účinkoval **Ronald Šebesta**. **Ivan Šiller** sa už niekoľko rokov výrazne



a s veľkým nasadením podiela na nitrianskych koncertoch ako spoludramaturg, ale aj ako sólový a komorný hráč. Do povedomia návštevníkov nitrianskych koncertov sa zapísali predovšetkým jeho interpretačné výkony v hudbe 20. storočia. Preto aj tentokrát bol jedným z najatraktívnejších podujatí jeho klavírný recitál. Názov *Večer americkej hudby* evokoval väčšie spektrum autorov, no dramaturgia bola postavená na dvoch skladateľoch a dvoch skladbách: Curranovej *For Cornelius a Klavírnej sonáte č. 2 „Concord“* od Ivesa. A. Curran (1938) patrí podobne ako Teitelbaum alebo Feldman ku skladateľom tzv. „environmentálnej zvukovosti“ a priekopníkom v používaní syntetizátora a elektroniky. Jeho cyklická dvojčastová skladba je moderná, svojsky poňatá verzia francúzskych smútočno-nostalgických rameauovských a ravelovských skladieb typu *tombeau*. Šiller poňal skladbu ako vyhrotený tempový a výrazový kontrast ravelovsky noblesného valčíka v 1. časti s „nekonečnou“ motorickou tokátovou pulzáciou, ostínatými opakovániami 2. časti a chorálovej kódy na jej konci.

Zriedkavo hrávaná Ivesova sonáta stavia pred interpreta i poslucháča problém krajnej „symfonickej“ heterogénnosti materiálu. Skladba je plná citácií Beethovenových diel, striedajú sa v nej tonálne a atonálne štruktúry. Táto tendencia súvisí s Ivesovým programovým zámerom evokovať hudbou filozofické idey amerického transcendentizmu 19. storočia z diel amerických filozofov Thoreaua, Emersona a spisovateľa Hawthorna, ktorých mená nesú časti skladby. S týmto kompozičným problémom sú spojené špecifické nároky na interpreta: integrovať a dynamicky zvládnuť heterogénnosť a udržať kontinuitne pozornosť poslucháča. Svojím intelektuálnym a analytickým prístupom k hudbe Šiller tieto vysoké nároky splnil.

Koncert **Moyzesovho kvarteta** (**Stanislav Mucha, František Török, Alexander Lakatoš, Ján Slávik**) bol posledným v sérii jesenných koncertov a tretím podujatím venovaným hudbe 20. storočia. V tomto

případe sláčikovým kvartetám slovenských skladateľov rôznej štýlovej orientácie (Martin Burlas: *Lament (Nenia)*, Ivan Hrušovský: *Sláčikové kvarteto č. 1*, Juraj Beneš: *Quartetto d'archi No. 3*, Dušan Martinček: *Sláčikové kvarteto*). Výkon Moyzesovho kvarteta možno v kontextoch nitrianskej série koncertov považovať za vynímajúci komornou zvukovou kultúrou, homogennosťou, kompaktnosťou a zvukovou vyváženosťou hudobného prejavu vo všetkých štyroch partoch. Týmto kvalitami sa vyznačovali najmä kvarteta Burlasa a Hrušovského, hoci hudobníci z Moyzesovho kvarteta dokázali zaujať poslucháčov aj pretlmočením silnej expresivity v Benešovej a Martinčekovej hudbe.

Na tomto mieste sa ponúka porovnanie s koncertom dvoch českých hudobníkov (**David Danel** – husle, **Přemysl Vojta** – lesný roh) a **Ivana Šillera** (2. 12.), na ktorom zazneli Brahmsovo *Trio Es dur op. 40* a *Trio pre husle, lesný roh a klavír* Györgya Ligetiho. V porovnaní s Moyzesovým kvartetom bolo v prípade tohto „ad hoc“ súboru najmä v Brahmsovi zrejme, že nejde o stabilné teleso. Výkonu nechýbali pohotovosť a profesionalita, rezervy boli v koncepcii, občas sa v rýchlo zvolených tempách objavil i rytmický nesúlad.

Na koncerte **Dua Šašina** (**Radoslav Šašina** – kontrabas, **Dana Šašinová** – klavír) 23. 9. zaradili interpreti do programu aj skladbu Ladislava Kupkoviča *Sonata Funebre (Trauermusik)*, ktorú im skladateľ dedikoval. Kompozícia predstavuje v spektre hudby 20. storočia klasicisticko-neoromantické a harmonicko-tonálne štýlové reminiscencie, radikálne kontrastné voči hudobnému svetu Cagea, Feldmana či Ivesa. Aj ostatné skladby sa pohybovali v štýlovom okruhu romantizmu, resp. neoromantizmu či populárnych transkripcií, fantázií a variácií (Giovanni Bottesini: *Élégia a variácie „Nel cor piu non mi sento“*, Max Bruch: *Kol Nidrei*, Frank Proto: *Carmen Fantasy*, Astor Piazzolla: *Kicho*). Kupkovičova skladba evokujúca smútočný chorál, ktorú Šašinovi premiérovali a nahrali, pôsobila

v tomto kontexte príliš kontrastne. Napriek tomu bola jej interpretácia najpresvedčivejšou. V Bottesiniho a Protových variáciách, zameraných primárne na efektívny technicko-virtuózný a kantabilný prejav, pôsobila rytmická a dynamicko-pohybová zložka Šašinovej hry menej hodnoverne, nevyrovnané a bez výrazových nuáns.

Hudbu 20. storočia v konfrontácii s brahmsovským klasicizujúcim romantizmom, prepojenú iba špecifickou farebnosťou violy, priniesol sólový recitál violistu **Júliusa Šošku** (4. 11.), na ktorom zaznel „klasicistický“ violový repertoár (Paul Hindemith: *Sonáta pre violu op. 11 č. 5 (Passacaglia)*, Max Reger: *Suita pre violu g mol op. 131*) v spojení s *Tromi kusmi pre violu* Ilju Zeljenku. Hudba pre sólovú violu nesie v zásade vo svojom výrazovom potenciáli sólového sláčikového nástroja viac alebo menej dedičstvo latentnej polyfónie Bachových sólových *Sonát a partít*. V tomto zmysle sú pre interpreta úskalím i výzvou aj „neobarokové“ skladby Hindemitha a Regera. Zeljenka predstavuje v skladbách pre violu inú výrazovú polohu: hudobný svet sarkazmu a intelektuálneho odstupe. Zo Šoškovej interpretácie vyznievalo, že sú mu všetky výrazové a štýlové polohy dramaturgie koncertu blízke.

Hudobnými kvalitami a repertoárom bol výnimočným čembalový recitál **Petra Gulasa**. Hudba koncertu sa pohybovala v oblasti raného, stredného a vrcholného baroka (John Bull, Johann Jakob Froberger, J. S. Bach, J.-N.-P. Royer), jedným z diel bola slávna Bachova *Chromatická fantázia a fuga d mol*. K týmto skladbám pridal Gulas aj vlastnú, v rámci recitálu premiérovajú kompozíciu *Toccato pre čembalo* a skladbu Jozefa Sixta *Etuda pre čembalo*. Virtuóznou a zasvätenou interpretáciou Gulas otvoril svet barokových tokát, fantázií a typických čembalových drobnokresieb. V interpretácii prejavil mimoriadny zmysel nielen pre mikrodetailnú štruktúru, ale aj pre väčší výrazový oblúk.

Vladimír FULKA

SOOZVUK 2009

Minuloročná „koncertná sezóna“ SOOZVUK-u (Fuček, Groll, Koňakovská, Lejava, Milakovič, Papanetzová) oživila dramaturgiu a produkciu novej hudby cyklom venovaným súčasnej piesňovej tvorbe a nadviazala aj na tradíciu sólových recitálov.

Koncerty otvorilo podujatie nového subcyklu *Súčasná piesňová tvorba* zameraného na prezentáciu tvorby 20. storočia i súčasnej hudby, ktorého zámerom je stimulovať tiež utlmenú autorskú produkciu. Okrem uvádzania domácej a svetovej vokálnej tvorby patria k cieľom projektu aj podpora a prezentácia spevákov venujúcich sa tejto sfére interpretačného umenia. Na dvoch koncertoch predstavil štyri mladé výrazné speváčky. Na prvom (21. 5.) sa v Štúdiu 12 na Jakubovom námestí predstavili sólistky **Lucia Duchoňová** (mezzosoprán) a **Silvia Adamiková** (soprán). L. Duchoňová participovala v dielach Iris Szeghy *De Profundis* (instrumentálny súbor v zložení klarinet a viola) a Jevgenija Iršaia *Lost Word(s)* pre mezzosoprán a klavír, S. Adamiková v *Dickinson-songs* pre soprán a prepravovaný klavír a v premiére *Five Kókinshú songs* s ansámblom (**Martin Mosorjak** – klarinet/basklarinet, **Peter Zwiebel** – viola a **Zuzana Biščáková** – klavír) od autora tohto článku. Príležitostné zoskupenie skúsených interpretov zaujalo spoločným čítaním a profesionálnym nadhľadom. Popri participácii vo varibilných obsadeniach jednotlivých vokálnych cyklov ponúko tri instrumentalistov aj Kurtágo-vu skladbu *Hommage à R. Schumann op. 15*. Druhý koncert v priestoroch Slovenskej národnej galérie, s ktorou začal SOOZVUK spolupracovať, nadviazal na sériu sólových recitálov z roku 2008. Pozvanie prijal vynikajúci akordeonista **Peter Katina**. Tento akordeonista po VŠMU pokračoval v štúdiu na Hudobnej akadémii Carla Nielsena v dánskom Odense, odkiaľ si priniesol zaujímavý repertoár súčasnej

škandinávskej hudby, ktorý nahral i na debutové CD *Flashing* (2006). Program z diel severských i domácich autorov obohatil nový rozmer, v úlohu moderátora večer vystúpil Peter Groll. Po úvodnej skladbe *Flashing* Arne Nordheima nasledovala premiéra *Accordion solo* autora článku. Interpret pokračoval dielami *Aufschwung* od Jukka Tiensuu, *Ground* Boška Milakoviča a vygradoval vystúpenie dvojicou diel od Erkkiho Jokinena (*Alone*) a Magnusa Lindberga (*Joux d'anches*). Spoločným menovateľom všetkých kompozícií bolo individuálne uchopenie nástroja s využitím jeho charakteristických možností. Kým severania prezentovali akordeón z aspektu virtuozity, slovenskí skladatelia pracovali najmä so zvukom a časom. P. Katina podal výrazný výkon, ktorý doplnil zasvätenými informáciami o dielach a tvorbe pre svoj nástroj. Kto zmeškal príležitosť spoznať tvorbu severských skladateľov, mohol navštíviť januárovú reprízu koncertu (16. 1.). Druhý podujatie cyklu *Súčasná piesňová tvorba* (18. 11.) predstavilo ďalšie dve výrazné speváčky: **Helgu Vargovú-Bachovú** a **Evu Šuškovú**, ktoré vystúpili spolu s violistom **Petrom Vrbíňkom**. Nebýva zvykom otvoriť koncert výkonom, ktorý pôsobí ako vrchol a tento počet ďalej stupňovať. H. Vargová-Bachová predviedla *Ariu* Johna Cagea s veľkou bravúrou a šarmom. Premiérou skladby autora článku *Eluana Englaro fragment* pre hlas a nástroj(e) vstúpila do programu E. Šušková dramatickým podaním príbehu mladej Talianky. Skladba je akousi matricou väčšieho divadelného útvaru, ktorej 10-minútový príbeh tvorí сюжетovú kostru. Spoluúčinkujúci P. Vrbíček nadviazal na dramaturgiu drama-

turgie sugestívnym stvámením premiéry *Play viola* P. Grolla, ktorá nezaprie autorov cit pre dramatický obľúk vystavaný z jednoduchého materiálu. Skladateľ obsluhujúci softvér dotváral skladbu interaktívnym spracovávaním znejúcej hudby. *Ochádzanie* Lucie Koňakovskej na pódium opäť priviedlo H. Vargovú-Bachovú. Skladba, ktorej názov vyjadruje jej priebeh a ideu, prináša dialóg hlasu (skladateľka používa iba vokály) a violy pomaly sa vzdialujúci v čase a priestore. Na záver E. Šušková predstavila výrazný pilier sólovej vokálnej tvorby 20. storočia. S nadhľadom predviedla skladbu *Sequenza III* Luciana Beria. Jeden z majstrovských cyklov tvorí 15 skladieb rovnakého názvu pre rôzne sólové nástroje. Základným princípom cyklu je virtuozita ponímaná v širšom kontexte od technickej zručnosti a intelektuálnej výbavy interpreta až po využitie konštrukčných vlastností jednotlivých nástrojov, vytvárajúc tak súbor predispozícií a idiomatik. Na poslednom koncerte (2. 12.) vystúpil **Milan Pala**, ktorý na podujatiach SOOZVUK-u participoval aj v minulosti. Program priniesol premiéry. Úvodná *Sonáta* Ivana Parika existovala doposiaľ len ako autograf. Pala sa k materiálu dostal a nashudoval ho bez akýchkoľvek interpretačných poznámok skladateľa. *Invenca* Antona Steineckera bola pôvodne skomponovaná pre violu. Nová, huslová verzia kládla na interpreta nesmieme technické nároky, s ktorými sa Pala presvedčivo vyrovnal. *Sólo husle 1997* Lucie Koňakovskej (podobne ako ostatné skladby autorky) svojou štruktúrou prevrátil výdrž interpreta udržať proces práce s časom až do konca. Pala dielo poňal dramaticky a napätím až po posledný tón. Intímna výpoveď Jevgenija Iršaia v skladbe *from*

nowhere with love... zanechala množstvo otázok. Jej hlboký účinok potvrdil charakteristickú črtu autora pracovať s imagináciou a koncentráciou poslucháča, vtiahnuť ho do svojho sveta aj v rámci menšej formy. Dlhoročná spolupráca skladateľa s interpretom sa odzrkadlila v absolútnom zaujatí a nadhľade nad partitúrou. Na záver zaznelo dielo Františka Gregora Emmerta *Poslední soud*, ktorého vznik M. Pala inšpiroval a inicioval. Na ploche takmer 30 minút autor v 7 rozsiahlych úsekoch reflektuje časti Evanjelií podľa sv. Matúša a sv. Lukáša. Skladba je akýmsi *tour de force et dispositions* nástroja. Neutíchajúce gradačné vlny exponujú maximálny výraz a technické možnosti nástroja. V extatickom predvedení zarezovalo posunutie možnosti nástroja. Po predchádzajúcich skúsenostiach sa členovia SOOZVUK-u rozhodli oživiť svoje podujatia slovom. Moderované koncerty obsahujúce edukačný rozmer sa v poslednej dobe opäť stávajú obľúbenými. Úlohu moderátora prijal P. Groll, ktorý v prvých troch rokoch fungovania združenia (2002–2005) organizoval a viedol stretnutia a besedy s osobnosťami hudobnej kultúry. Ako komentátor prejavil svoju schopnosť pohotovej reakcie, otvorenosť, znalosť problematiky a istú dávku novinárskej zlosti. Na záver nemôžem nespomenúť, že neúčast študentov hudby či profesionálnych hudobníkov je ďalším smutným dôkazom „súdržnosti“ a vzťahov v hudobnej komunite na Slovensku. SOOZVUK si však našťastie získava poslucháčov z iných oblastí.

Marián LEJAVA

Autor je zakladajúcim členom združenia SOOZVUK.

Je krátko po osemnástej hodine a ja vstávam od partitúry Wagnerovej hudobnej drámy *Ježiš Nazaretský*, na ktorú sa už asi dve hodiny nedokážem vôbec sústrediť. Myšlienky mi zabiehajú na nábrežie, k novému opernému divadlu, kde si dnes večer opäť pozriem Meyerbeerovho *Proroka*. Počas obliekania sa v duchu vraciam k dvojstranovej kritike predstavenia v opernej prílohe *Večerníka*. Opera v tomto meste zažíva neobyčajnú renesanciu. Za krátky čas sa stala nová budova opery neoficiálnym symbolom nášho malého veľkého mesta, kde pre obrovský záujem verejnosti hrajú každý deň, sedem dní v týždni a tristošesťdesiatpäť dní v roku. Stavbu novej opery si vyžiadali obyvatelia masívnymi protestami a demonštráciami. Na pozemku opusteného nákupného parku vyrástla

v rekordnom čase elegantná budova v biomorfnom architektonickom štýle. Pri pohľade z mosta vyzerá ako križenec obrovskej chobotnice a skarabea, ktorý sa vo veľkolepom večernom osvetlení jagá ako nejaká secesná brošňa. V jej útrobách sa skrýva niekoľko divadelných sál najrozmanitejších veľkostí a tvarov. Hľadisko tej najväčšej pojme sedemtisícdeväťsto jeden divákov, ktorí aj dnes večer obsadia divadlo do posledného miesta. Špeciálnou je divadelná sála s čiastočne zakrytým orchestriskom a špeciálne koncipovanou akustikou, v ktorej sa hrávajú výlučne opery a hudobné drámy Richarda Wagnera. Opera u nás už našťastie dávno nie je tým zanedbaným najdúchom, intrigánskou stajňou, peňazozrútskym molochem, ktorý vďaka rozhádanému umeleckému kolektívu a chýbajúcemu záujmu o kumšt ponúkal len nezáživné predstavenia muzeálne ladených foriem, ktorých výprava, dychtiaca v prvom rade po duchovi skladateľa, prilákala do hľadiska nanajvýš osamelých nostalgikov a audiofilov

bez schopnosti interpretácie divadelnej inscenácie. Novému, nestrannickému ministrovi kultúry, ktorý bol občanmi priamo zvolený na sedemročné obdobie, sa podarilo vybudovať opernú scénu svetového formátu. Novým národným športom sa namiesto naku-povania stalo chodenie do opery. Niektoré obchodné reťazce museli pre pretrvávajúci nezáujem verejnosti vyhlásiť bankrot. Predavačky a pokladničky skrachovaných supermarketov našli po krátkom školení miesta v zboroch a komparzoch hudobných divadiel, ktoré po celej republike vyrašili ako huby po daždi. Môj známy, ktorý má na starosti organizáciu týchto školení, mi rozprával o nejednej skrytej *Violette*, *Norme* či *Donne Anne* a talentoch, ktoré čaká obrovská kariéra. Kráčam ná-mestím a v hlave mi znie *Korunovačný pochod* zo štvrtého dejstva. Pod pazuchou stískam objemnú programovú knižku inscenácie, ktorú aj dnes zdobia zvukové mená. Po ceste preplneným nábrežím mŕňam mŕňam s pristávajúcimi loďami, ktoré hŕňne vyplávajú zahraničných návštevníkov. Prednášky

dramaturgov o predstaveniach večera s následnou diskusiou na jednom z parníkov mestskej flotily sa tešia veľkej obľube. Obzor rozsvetujú záblesky neďalekej rafinérie a do nosa mi udiera ľahký pach nespracovanej ropy. Jej novoobjavené náleziská na juhozápade krajiny spôsobili prednedávnom malú senzáciu a náhly záujem nielen olejárskeho kartelov. Už zďaleka vidieť postavujúce skupinky tínedžerov hádajúcich sa o to, ktoré z operných predstavení dnešného večera je viac cool. Ich smiech sa mieša s cinkaním pohárov a ja dostávam chuť na kvapku šampanského. Opätujúci víťudný úsmev uvádzacieho vkľznm do svetla vestibulu divadla mŕňajúc pestrofarebné vejúce banery s Degasovým citátom: „*Na opere je všetko falošné. Svetlo, dekorácie, účesy baletiek, ich prsia i úsmevy. Práve sú len dojmy, ktoré vyvolávajú.*“

Autor je teatroológ, žije v Mníchove.

/Š/UMENIE
Roberta BAYERA



Melos-Étos

10. ročník medzinárodného festivalu súčasnej hudby, 6. novembra–15. novembra 2009, Hudobné centrum, Bratislava

fotografie: Peter BRENKUS

Dve Andriessenove podoby politickej hudby

Naposledy som sa ocitol na dvoch experimentálnych umeleckých festivaloch zároveň pred 11 rokmi v Nových Zámkoch, keď sa výnimočne prekryli dnes už neexistujúci Sound Off a TransArt Communication. Takúto ojedinelú situáciu som opäť zažil vo Veľkom koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu v Bratislave (6. 11.), kde sa konalo záverečné podujatie posledného 20. ročníka Večerov novej hudby, ktoré bolo zároveň otváracím koncertom 10. ročníka festivalu Melos-Étos. Tento večer bol symbolicky, podobne ako ten prvý pred dvoma dekadami na Večeroch, venovaný tvorbe Louisa Andriessena predvedenej opäť v jeho osobnej prítomnosti. V dramaturgii Daniela Mateja, predsedu oboch festivalových výborov, zazneli v slovenských premiérach (navyše prvýkrát vôbec spolu) dve rozsiahle Andriessenove, na rôzne politické kontexty explicitne odkazujúce, kompozície: *Mausoleum* pre dva mužské hlasy a veľký súbor (1979) a *De Staat* pre štyri ženské hlasy a veľký súbor (1976). Ich inter-

pretácie sa chopilo tentoraz rozkošatené obsadenie **VENI ensemble** (rozšírené o. i. o dva klavíry, dve harfy, bohatú skupinu dychových a bicích nástrojov či elektrické gitary) pod taktovkou **Mariána Lejavu**.

Prvé z diel tematizuje a zhudobňuje revolučné myšlienky filozofa a praotca anarchizmu Michaila Bakunina. Vo svojej dobe (2. pol. 19. storočia) predstavovali politicky azda najvzdorovitejšiu obžalobu štátom páchaného bezprávia v cárskom Rusku. Priame výzvy a útoky proti násiliu štátu vo všetkých jeho podobách, vrátane nerovnováhy tkvejúcej v primáte súkromného vlastníctva i dnes, po viac ako 130 rokoch, vyznievajú odvážne a kontroverzne, pričom sám Andriessen sa k týmto myšlienkam hlási ako k svojmu politickému presvedčeniu (!). Uvedenie tohto zvláštneho hudobno-politického manifestu u nás má svoje korene v dávnej túžbe Dana Mateja nechať naživo zaznieť práve túto Andriessenovu kompozíciu. Tá uňho koncom 80. rokov spôsobila nielen obrat v tvorivom smerovaní, ale ho napokon inšpirovala k samotnému založeniu **VENI...** *Mausoleum* sa vyznačuje sonoristicky drsným minimalizmom vystavanom na superpozíciách dvoch veľkých sekúnd, technikou hoketu, ako aj

disonantnými paralelizmami celého súboru (pozostávajúceho z rozmanitých kombinácií idiosynkratických nástrojových zostáv), nad ktorými sa klenie naliehavý dvojhlas mužských hlasov v presvedčivom podaní **Jána Ďurča** a **Ondreja Šalinga**. Tieto vypäté polohy však vyvažuje kontrastný úsek tichých, pomalých, jemne preznievajúcich plôch v druhej časti skladby. Jeho kódu tvorí cyklický návrat k prvému dielu s textom novinára **Arthura Arnoulda**, ktorý Bakunina osobne poznal a obdivoval. Napriek vlačným reakciám publika som Matejovej hudobnej motivácii uvedenia tohto *Mausolea* porozumel a ocenil aj nie každým pochopenú politicky zámerne provokačnú rovinu diela.

Po prestávke sa **VENI ensemble** transformoval na súbor prevažne dychových a perkusívnych nástrojov s dvoma elektrickými gitarami, basgitarou a štyrmi speváčkami, ktorý interpretoval monumentálny Andriessenov kus *De Staat*. V istom zmysle ide o hudobno-kompozičný „komentár“ k známemu Platónovmu spisu *Štát*, v ktorom sa vymedzujú mantinely (ne)vhodnosti istého druhu hudby a jej módov, čiže ich (ne)prospešnosti v záujme udržania kvality a konzistentnosti istého ľudského spoločenstva („*Lebo nikde*

sa nemenia múzické zákony, aby sa zároveň nemenili najdôležitejšie zákony.“, Platón: *Štát*, IV 424 c3-6). Louis Andriessen svojím postojom v tejto kompozícii s antickým filozofom (nie prvoplánovo, skôr implicitne) polemizuje, predostierajúc v troch častiach kontrastné podoby rôznej, akoby vzájomne nesúmerateľnej hudby. Jednak je tu alúzia na predstavu starogréckeho instrumentára (prevaha drevených dychových nástrojov) s kvartetom ženských hlasov prednášajúcim spevne v „postglossovskom“ duchu Platónove dialógy (zazneli v precíznej interpretácii **Helgy Vargovej-Bachovej**, **Evy Šuškovéj**, **Silvie Adamíkovej** a **Lucie Duchoňovej**), ktoré sa objavujú v priereze celej skladby, ďalej z hľadiska spoločenskej „prospešnosti“ „nevhodné“, dramaticky dynamické, pichľavé chromatzmy (realizované primárne sekciou plechových dychových nástrojov) a napokon tonálne priezračný, no rytmicky „zauzlený“ minimalizmus, ktorého tkanivo je upravené na mieru elektrických gitár, čo do istej miery evokuje zvukový kolorit éry fusion 70. rokov, v polovici ktorých *De Staat* vznikol. Obdiv si okrem spomenutých spevákov za kvalitnú interpretáciu oboch diel zaslúži celý **VENI ensemble** (napriek miernym

zaváhaniu v perkusívnej a pozaunovej sekcii) vedený nesmierne sústredeným dirigentom Mariánom Lejavom. Posledný večer Večerov novej hudby nám tento súbor sprostredkoval dve z ťažiskových diel (Louisa Andriessena, ktorých hudobná artikulácia politického (pod)textu sa aj z odstu- pu viac než 30 rokov od ich vzniku a dvoch desaťročí po našom zamatovom Novembri '89 javí ako veľmi podnetná. Najmä v súčasnosti, keď odváďať zase počúvame, že byť vzdorovito a protestne angažovaný sa ani v hudbe vôbec nevypláca...

Július FUJAK

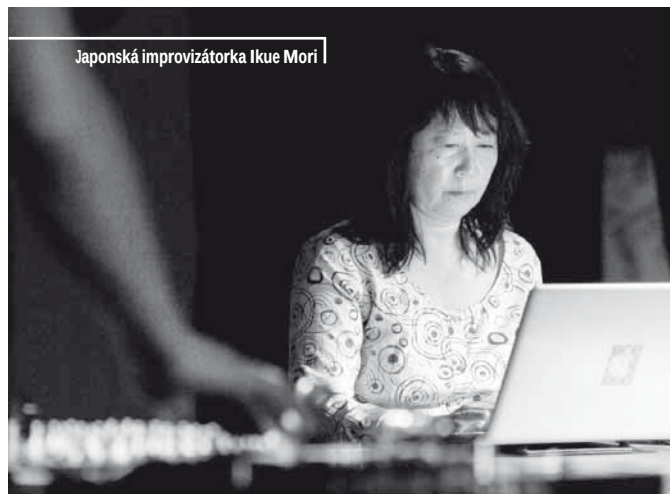
Stadler Quartet vs. klasi- ci slovenskej avantgardy

Vystúpenie renomovaného rakúskeho súboru (9. 11.) zameraného na komornú tvorbu 20. storočia zaujalo najmä zaradením skladieb dvoch slovenských autorov. Hudba *Sláčikového kvarteta č. 2* s podtitulom „Refrén“ Petra Kolmana nesklamala. Na rozdiel od predchádzajúceho diela pre kvartetové obsadenie, pochádzajúceho z konca 60. rokov a poznačeného vtedajším autorovým záujmom o elektroakustické zdroje sónickosti, preukazuje nedávno napísaný opus (2006), ktorý mal vo výbornom podaní Stadlerovho kvarteta v Bratislave svetovú premiéru, pôsobivé črty Kolmanovho naturelu rozvíjajúceho invenčným spôsobom tradičné zdroje kontrastu (pod tradíciou myslíme poetiku 2. viedenskej školy). Rondový pôdorys striedania ritornelov a epizód je vonkajším rámcom pre rozvinutie kontrastných situácií na báze rovnocennosti prísnej štruktúry, využitia farebných pozícií sláčikových nástrojov a expresívneho náboja, ktoré tento proces (autorom v bulletine poeticky nazvanom „entomologickým“) usmerňujú. Bol som zvedavý, do akej miery sa rakúsky súbor vyrovná s dielom Jozefa Sixtu, ktoré svojho času (1965) predstavovalo autorov rezolútny rozhod s konvenciami vtedajšieho kompozičného školenia na VŠMU a predznamenalo jeho rýchle osobité dozrievanie. *Sláčikové kvarteto č. 1* si pamätám ešte z premiérovej nahrávky Bratislavského kvarteta, v súčasnosti je dielo k dispozícii na CD s výberom zo Sixtovej komornej tvorby v zasvätenom podaní Moyzesovho kvarteta. A predsa, „Stadlerovci“ dokázali v Sixtovej originálnej textúre objaviť ešte ďalšie momenty, ktoré v interpretácii slovenského telesa zostali skryté, možno kvôli úcte k jeho tvorbe. „Kontrapunkt“ disciplíny, farebnej mnohotvárnosti plynúcej z navonok jednoduchého kánonického princípu a tektonickej zreteľnosti, taký charakteristický pre skladateľa, bol umocnený dramatickým podaním podčiarkujúcim vnútorné napätie Sixtovej

hudby, ktoré vygradovalo vo finálnej časti cyklického diela.

Po prestávke odznelo v skromnejšie zaplnenej Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca v slovenskej premiére *Sláčikové kvarteto č. 3 „Grído“* (2001) renomovaného nemeckého skladateľa Helmuta Lachenmanna. Tento autor vstúpil do hudobného života 60. rokov uplynulého storočia ako presvedčený zástanca vtedajšej „Novej hudby“ a drží sa jej kritérií až dodnes. Na rozdiel od svojho vrstovníka Laca Kupkoviča i prirodzeného vývoja kompozície v 2. polovici 20. storočia som v jeho diele – rovnako zanietené interpretovanom rakúskym telesom – nepostrehol črty „originálnej invencie a expresívnosti“, o ktorých sa píše v bulletine. Až na výnimočné epizódy to bola repetícia mnohých zdrojov nápadnej zvukovej exhibície plynujúcich z rozšíreného

vystúpenia tria japonskej improvizátorky Moriovej, kórejskej violončelistky Leeovej a amerického diskžokeja a turntablistu DJ Olivea (vlastným menom Gregor Asch) nebol ich (ne)tradičný prejav, ale plná sála zvedavého publika. A nešlo iba o známe tváre, ktoré pravidelne navštevujú predstavenia tohto typu. Predošlé dni som bol svedkom poloprázdnych alebo takmer prázdnych sál (vystúpenia sláčikových kvartet), čo samozrejme nehovorí o kvalite predvádzanej hudby, ale skôr o diváckom záujme. Je dobrou správou, že voľne improvizované hranie pomocou laptopu, gramofónov a violončela dokáže prilákať... Na druhej strane, koncert tria nepatrí k vrcholom festivalu a myslím, že sa naň kládli väčšie hudobné očakávania, ako bol schopný splniť. Všetky tri mená sú v hudobnom svete rešpektované, par-



Japonská improvizátorka Ikue Mori

spektra artikulačných fines sláčikových nástrojov, ktoré kedysi mohli zaujať. Dnes ich „čaro“, skladateľom ostentatívne zdôrazňované, značne vyprchalo a početné glissandá, klopkania a ďalšie „novosti“ pôsobia ako zastaralé klíše.

Lubomír CHALUPKA

Improvizátori a noiseri – nová festivalová skúsenosť

Dva navzájom rozdielne koncerty (trio *Ikue Mori, Okkyung Lee, Dj Olive* a zoskupenie *zeitkratzer*) znamenali pre festival novú a zaujímavú hudobno-sociálnu skúsenosť. Prvý koncert odznel v pondelok 9. 11. v A4 – nultom priestore a druhý v piatok 13. 11. v Divadle Aréna. A práve výber A4 – nultého priestoru bol dobrou voľbou. Alternatívny priestor umožnil žánrové a sociálne rozšírenie festivalu k novému publiku. Koncert bol v porovnaní s konzervatívnejším zameraním festivalu v minulosti nekonvenčnejší. Zrejme je to dôsledok nového vedenia festivalu, ktoré dramaturgiu otáča novým smerom. V každom prípade sa stal festival ako celok programovo pestrším. Paradoxne prevkapaním

ticipovali na formovaní experimentálnej scény hlavne v 90. rokoch minulého storočia. Vystúpenie sa odvinulo od dvoch pravdepodobne improvizovaných vstupov. Po hudobnej stránke bola rozhodujúcou detailná práca vrstvenia elektronických zhlukov a samplov od Moriovej dopĺňaná pohotovými reakciami DJa a postupne gradujúcou hrou violončelistky. Bolo to príjemné a pohodlné počúvanie, ale málo prevkapijúce, miestami „nekonečné“ a už dávno nie experimentálne.

Ďalším prevkapaním dramaturgie festivalu bolo piatkové vystúpenie súboru *zeitkratzer*. Tvoria ho 9 hudobníkov, zvukový inžinier a osvetľovač, ktorí sa stretávajú v Berlíne. Niekoľko dní pred začiatkom festivalu som zahliadol v programe meno *noisového* umelca Merzbowa, ktorého hudbu má zoskupenie v repertoári. Nevedel som, či sa mám smiať pri predstave reakcií prevkapaného (postaršieho) publika festivalu na túto hudbu... Priznávam, že – až na pár prípadov divákov so zapchatými ušami – som ich podcenil. Samostatné vystúpenia japonského Merzbowa (rod. Masami Akita) sa blížila k povestnej „definitívnej“ hladine 130 decibelov. Nejde iba o hluk (noise), ale skôr o hudobnú skúse-

nosť vnemovo fungujúcu na princípe telesnosti. Lepšie sa to vysvetľuje na príklade návštevníka metalových koncertov, ktorý doslova cíti silu zvukového úderu „kopáku“ v partiách hrudníka. Podobný hudobný zážitok býva na koncertoch *noisových* zoskupení. Ale ani zďaleka to tak nebolo v Aréne. Niektorí poslucháči zažili síce hlukový šok, ale pre zastúpenie slovenskej *noisovej* scény bol koncert príliš potichu. Zaujímavé je, že zoskupenie hrá podľa partitúr, ktoré definujú priebeh skladieb, a tak to bolo aj pri jednom z posledných čísel prvej časti programu, skladbe od Jamesa Tenneyho *Critical Band* z roku 1988. Hudobný materiál vychádza z komorného a, pričom dochádza k častej frekvenčnej oscilácii okolo spomínaného tónu. Tá je zámerná, no ťažko povedať, či po predchádzajúcich dlhých fortissimových skladbách neboli tieto oscilácie možno aj dôsledkom únavy hráčov v dychovej sekcii. V každom prípade išlo aj o divácky vtipný moment, keď po vypáto disonujúcich skladbách nastala tichá chvíľa komorného a. Medzi vrcholy koncertu (možno aj festivalu) patrila druhá časť, v ktorej odznela skladba *Xenakis [a] live!* (2007) nemeckého skladateľa Reinholda Friedla. Predtucha „piatka trinásteho“ sa nenaplnila, práve naopak; festival sa programovo posunul smerom k tým prestejšejším.

Miro TÓTH

Nora Skuta & The Bad Boys Collective

Cageovský maratón (10. 11.) na festivale Melos-Étos otvorilo vystúpenie klaviristky *Nory Škutovej*. Pamätám si, ako predviedla *Sonáty a interlúdiá* vášnivého mykológa a presvedčeného vyznavača zen budhizmu pred niekoľkými rokmi na festivale Dni starej hudby. Medzičasom vznikla v jej interpretácii oceňovaná SACD nahrávka pre košícky label Hevhetia (2006), ktorú anglický kritik Roger Thomas zaradil do knihy *1001 Classical Recordings You Must Hear Before You Die*. Osobne by som pred odchodom na onen svet však rozhodne odporúčal navštíviť aj koncert, pretože bezprostredný zážitok z tejto hudby určite stojí za to. Cyklus pre prepravovaný/upravený klavír, vytvorený v rokoch 1946 až 1948, bol podľa skladateľových slov pokusom vyjadriť 8 základných emócií indickej kultúrnej tradície (zmyselnosť, hrdinskosť, odpor, hnev, veselosť, strach, ľútosť, úžas) a ich tendenciu byť v rovnováhe. Nevieť veľa o prežívaní radosti či hnevu v Indii, no rovnováha a vyváženosť sú určite tými kvalitami, ktorými možno charakterizovať aj výkon klaviristky. N. Škutová fascinovala absolútnou koncentráciou a ponorom do diela, ktoré vďaka precíznemu nastudovaniu zaznelo v tej najpriehľadnejšej

Súčasťou festivalu Melos-Étos 2009 bolo aj **slávnostné odovzdávanie Ceny Ludovíta Rajtera**, ktorú na koncerte 11. 11. v Slovenskom rozhlasu prebral z rúk riaditeľky Hudobného centra Olgy Smetanovej a Dr. Alžbety Rajterovej **Milan Pala**. Pala sa pri tejto príležitosti predstavil so **Symfonickým orchestrom Slovenského rozhlasu** pod taktovkou **Lukasza Borowicza** v *Koncerte pre husle a orchester č. 3* Grazyny Bacewicz. Od poľskej skladateľky zaznel tiež *Koncert pre violončelo a orchester č. 1* v podaní mladého poľského violončelistu **Marcina Zdunika**. Večer rámcovali diela slovenských autoriek **Lubice Čekovskej** (*Adorations*) a **Olgy Kroupovej** (*Judit*).

(hž)

Počas festivalu sa už tradične uskutočnilo **medzinárodné muzikologické sympóziu** (10.–12. 11.), tentokrát s názvom „Melos“ a „Étos“: *včera, dnes..., zajtra?*, na ktorom vystúpili renomovaní domáci a zahraniční muzikológovia a skladatelia (**Peter Andraschke, Wolfgang Dömling, Klaus Döge, Nadia Hrčková, Regina Chlopicka, Helmut Loos, Peter Kolman, Krzysztof Meyer, Frieder Reininghaus, Vladimír Zvara, Jaroslav Šťastný** a d.). Témami podujatia boli *Nová hudba – Étos, Hudba a utrpenie, Hudba a politika a Skladatelia, osudy, poetiky, diela*. V rámci sympózia sa uskutočnili prednáška **L. Andriessena** a moderovaný koncert *Chopin ako novátor* **Mareka Kepřta**. (viac na www.hc.sk/melos-ethos)

Melos-Étos 2009

– v znamení generačnej výmeny?

Vznik festivalu pred 10 rokmi bol naplnením túžby po vyjadrení umeleckej slobody a hodnôt silnej skladateľskej generácie 60. rokov, ktorej na Slovensku v čase kulminácie tvorivých síl táto sloboda dopriata nebola (viac v eseji **V. Bokesa**). Čas plynie a dnes pôsobia vo výbere festivalu osobnosti (**Daniel Matej, Ivan Buffa, Slavomír Krekovič, Marián Lejava, Olga Smetanová, Ronald Šebesta, Ivan Šiller**), ktorých životné skúsenosti a umelecké predstavy sú pochopiteľne iné. V prípade podujatia súčasnej hudby sa azda nepatrí podliehať nostalgii. Zvlášť ak ostáva zámerom, „aby sa tvorila a hrala **DOBRA HUDBA** [...] ktorá autenticky vypovedá o stave sveta, v ktorom žijeme [...], ktorá si váži minulosť a zároveň skúma súčasnosť a zároveň chce z nej vybrať a prezentovať to, čo sa zdá byť zaujímavé, neošúchané a inšpiratívne.“ (úvod **D. Mateja** k festivalovému bulletinu) Bude zaujímavé sledovať, ako sa idey podujatia budú naplňovať v nasledujúcich ročníkoch.

(aj)

podobe. Ktovie, ako vyzerali prvé Cageove pokusy s preparovaným klavírom (nástroj treba pripravovať na vystúpenie niekoľko hodín), keď ho niektorí kritici opisali ako rozladené honky-tonk piano, ktoré treba vyšmariť z okna, resp. ako detské hry pre dospelé uši. V Štúdiu 12 znela v každom prípade hudba podmaňujúca svojou éterickou impresionistickou farebnosťou a perkusívnymi efektmi v interpretácii, ktorá legitimuje miesto tohto Cageovho diela medzi najvýznamnejšími klavírnymi cyklami dejín hudby.

Cagea – klasika vystriedal v druhej polovici koncertu Cage – nekonvenčný inovátor. Keby sa Rolling Stones venovali alternatívnejšej tvorbe, mohli by podľa mňa znieť ako partia zlých chlapcov **The Bad Boys Collective** (**Daan Vandewalle** – klavír, **Arne Deforce** – violončelo, **Jean-Marc Monterra** – elektrická gitara, **Chris Cutler** – bicie

mňa v každom okamihu koncertu rovnako zaujímavá. A možno som len nebol dostatočne znovu naladený. Aj preto sa mi asi občas zdalo, že tých päť minút do dvanásťtej, ktoré od začiatku koncertu ukazovali hodiny na stene v Štúdiu 12 na Jakubovom námestí, plynie neuvěřiteľne dlho.

Andrej ŠUBA

Klavírný recitál Daniely Varínskej

Preplnená **Dvorana VŠMU** potvrdila, že interpretačné umenie **Daniely Varínskej** a jej dlhoročný profesionálny vzťah k domácej klavírnej tvorbe si zasluhujú pozornosť a úctu. Prednedávnom sa vyskytla možnosť obdivovať Varínskej pochopenie rozmanitosti sveta Beethovenových sonát a tejto dáme slovenskej klavírnej interpretácie



Držiteľ Ceny Ludovíta Rajtera **Milan Pala** vystúpil so **Symfonickým orchestrom Slovenského rozhlasu**

nástroje). Kvarteto počas vyše hodinového koncertu pracovalo so skladbami *Variations III, Ryoanji a FOUR*. Povrchne by sa ich spoločná produkcia, prerušovaná sólovými „kúskami“ (**Deforce** – *Études Boreales*, **Vandewalle** – *Music of Changes, Book 1*, **Cutler** – *Child of Tree*), dala opísať najmä ako vytváranie hutných zvukových plôch, v ktorých sa spájali timbrová hudba, aleatorika, pointilizmus s rozličnými ruchmi, šumami a live electronics (a určite ešte so všeličím iným a zároveň všetkým možným). Sofistikovanú zvukovosť (*Variations III*) striedala energická rocková priamočiarosť (ešte stále mi zvoní v ušiach **Monterove** gitarové „antisóla“ alebo púšťanie reťaze na struny a snímače gitary) a vizuálne pôsobivé exhibície (**Cutlerova** hra na amplifikovanom kaktuse v *Child of Tree*, počas ktorej prišla exotická rastlina o niekoľko ostňov). Hoci najmä pri sóloch bolo zrejme, že hudobníci sú špičkoví instrumentalisti, informácia, ktorú priniesli, nebola pre

sme vďační aj za vynikajúce CD nahrávky dovtedy, žiaľ, málo známych klavírných sonát **Jána Levoslava Bellu** a **Alexandra Albrechta**. Interpretka zaradila do svojho programu (12. 11.) staršie diela slovenských skladateľov (**Pavol Šimai**: *Sonáta*, **Roman Berger**: *Sonáta 1960*, **Juraj Hatrík**: *Sonáta ciaccona*), novší opus (**Vladimír Bokes**: *Sonáta pre klavír č. 4*) i premiéru novinky (**Jevgenij Iršai**: *Caspase Ten*). Každá z uvedených skladieb predstavuje inú autorskú poetiku, ktorá bola muzikantsky presvedčivo tmočená. V takmer zabudnutej **Šimaiovej Sonáte**, napísanej v r. 1959, odhalila Varínska jej neoklasicistickú priehľadnosť, autorskú úctu k tradičnej trojčasťovej stavebnosti, vtip i stopy vplyvu hudby **S. Prokofjeva** (ktorý svojho času očaril napr. aj **I. Zeljenku**). **Bergerova** jednočasťová *Sonáta 1960* je zasa svedectvom originálne nasmerovaného skladateľovho dozrievania na pôde racionálne premyslenej dvanásťtónovej modality a napriek striedmosti gesta

vnútorné vzrušivo plynúcej hudby. Je dobre, že toto svedectvo **Bergerovho** talentu žije v podaní viacerých slovenských interpretov (popri **Varínskej** ju skvele interpretuje aj **Ivan Buffa**). **Hatríkova** skladba zas potvrdzuje, ako bola v jeho vývoji – aj v búrlivých 60. rokoch – zakódovaná úcta k tradícii, ktorá je dobre tmočená formovou disciplínou, vierou v diatoniku i náklonnosťou využiť v tvarovaní klavírneho diela aj virtuózne momenty. **Bokes** písal 4. sonátu, ktorú zakrátko po jej vzniku (1985) premiérovú uviedla práve **D. Varínska**, v znamení potvrdzovania svojej tvorivej cesty charakteristickej racionálnym vzťahom k tradičnej dodekafonickej technike, drsnosťou zvuku a plasticnosťou kontrastov a ústiacej (v priestore klavírnej kompozície) do zaujímavého cyklu prelúdií a fúg. Záverečným číslom koncertu bola premiéra **Iršaiovej** kompozície nanovo tmočiacie autorovu fanatickú snahu po jednote

symbolickej idey a jej hudobného stvárnenia. (Kaspázy v podtitule skladby sú enzýmy zabezpečujúce v ľudskom organizme očistný proces). **Iršaiova** hudba je gestická i dynamická, nenecháva poslucháča, ktorý má vzťah k hudbe ako k dramatickej a vitálnej výpovedi, ľahostajným. **Varínskej** tmočenie skladateľovej predstavy bolo natoľko sugestívne, že musela celú skladbu zopakovať.

Lubomír CHALUPKA

Tri festivalové impresie

Paradoxom dnešnej doby s jej rozvinutým a preorganizovaným hudobným životom je permanentný zápas o koncertného poslucháča, ktorý má nefalšovaný záujem o hudbu svojich súčasníkov. Jednou z ciest, ako si ho získať, je starostlivosť o najmladších adeptov hudobného umenia. Proces aktívneho vnímania súčasnej hudby začína určite už na **ZUŠ**, medzi žiakmi jednotlivých nástrojo-

vých odborov, teda aj medzi klaviristami. Ukazovať príťažlivú tvár moderných kompozícií bolo zámerom vizionárskeho projektu, ktorý od nápadu až po finálny koncert zrealizoval klavirista **Ivan Šiller**. Dopoludnie v Zrkadlovej sieni (14. 11.) bolo venované výberu z cyklu *Hry* Györgya Kurtága. Podujatie si Šiller starostlivo naplánoval, investoval veľa času a energie do osobných stretnutí s pedagógmi ZUŠ i žiakmi, a napokon zrealizoval s výdatnou pomocou hlavných interpretov – žiakov základných umeleckých škôl nielen z Bratislavy (ZUŠ M. Ruppeldta, ZUŠ Exnárova, ZUŠ Hálkova, ZUŠ L. Rajtera), ale aj z Rajca a Žiliny (ZUŠ F. Špániho). V 2. časti koncertu spoluúčinkovala aj klaviristka **Andrea Báležová-Mudroňová**. Výber z miniatúr jedného z najdôležitejších kompendií modernej pianistiky pre malých klaviristov bol vynikajúcim nápadom už v rovine návrhu. Po vypočutí koncertu „zúškárskeho klaviristov“ som však pochopila, že tu ide o viac, než len o zoznámenie sa s tvorbou majstra, z ktorej zaznel výber 19 kusov v podaní žiakov a spoločné vystúpenie I. Šillera a A. Báležovej-Mudroňovej vo výbere zo štvorročných *Hier* a Kurtágových úprav chorálov J. S. Bacha. Cyklické dielo odkrýva pred klaviristom v postupných segmentoch rozmanitosť poetiky, klavírnej sadzby a technickej obtiažnosti. Miniatúry riešili ubúdanie a pribúdanie tónov, hru pástov, dlaňou, pedálovanie, dynamické kontrasty, sonoristiku a pod. Mnoho skladbičiek nieslo venovanie konkrétnym osobám, hudobníkom formou „homage“, či jednoducho hudobným emóciám vyjadreným formou miniatúry. Deti aj starší žiaci sa toto všetko usilovali pretlmočiť do klavírnej hry; boli zaujatí, bez strachu z pokazených tónov, emocionálne uvoľnení, v mnohých prípadoch interpretačne na pozoruhodnej úrovni (**J. Boroš, V. Kassai, V. Lelkesová, I. Hron, K. Brunová, P. Šmatlíková** a ďal.). Pochvalu si však zaslúžia všetci klaviristi Kurtágovského koncertu. Završenie koncertu vystúpením I. Šillera a A. Báležovej-Mudroňovej potvrdilo poznanie, aká je táto „zastávka“ mladých klaviristov dôležitá na ceste k modernej pianistike, ale najmä súčasnej hudbe. Kurtágova klavírna knižka má sedem dielov, z ktorých zaznel iba malý výber, ale hádam „Kurtágovo klavírne semienko“ padlo Šillerovou zásluhou na úrodnú pôdu. Výrazný feministický „dramaturgický imidž“ mal okrem orchestrálneho koncertu SOSR (Bacewicz, Čekovská, Kroupová; 11. 11.) i nedelňý komorný koncert (15. 11.). V Mírbachovom paláci sa predstavila akordeonistka **Ema Pavláková**. Čerstvá absolventka tohto odboru na VŠMU preukázala neuveriteľný pódiový perfekcionizmus a interpretačnú zdatnosť tak v rovine techniky, ako aj výrazového výkladu diel. Na koncerte z tvorby Ľubice Čekovskej (*Fragment a elegia*), Lucie Papanetovej (*Imaginácie*), Iris Szeghy (*Canticum*), Jany Kmitovej (*Frage-*

menty) a Lucie Chutkovej (*Desertshore*) zaujala poslucháčov presným tlmočením náročných skladieb, zmyslom pre asociatívnosť a nápaditou registrovou architektúrou. Hra na akordeóne si vyžaduje naozaj zasvätený prístup k hudobnému materiálu, aby boli plne využité zvukovo-sonoristické, dynamické a sadzbové možnosti nástroja. Z uvedených skladateľiek ani jedna nepodcenila akordeónovú kompozíciu. Aj vďaka tomu Pavlákovej výkon upozornil na neprávom obchádzanú oblasť akordeónovej tvorby. Nakoľko som cítila, že vynikajúci výkon interpretky vychádzal z dobre napísaných skladieb, moje potešenie z koncertu bolo o to väčšie. V podobe, v akej bol koncert realizovaný – vrátane výborne zostaveného poradia skladieb –, by Ema Pavláková mohla nahráť CD album. Doplnila by si tak skvelú povest z súťaží a koncertov v zahraničí (Poľsko, Taliansko, Česká republika).



Z koncertu súboru zeitkratzer

Okrem iného ma zaujal aj fakt, že toľko vtipných a originálnych akordeónových diel „spáchali“ skladateľky strednej a mladej generácie. Akordeónový recitál bol, popri dvoch klavírných koncertoch, výrazným osviežením festivalu. Podobne som vnímala aj tesné zaradenie dvoch kvartetových recitálov 8. a 9. 11., teda vystúpenia vynikajúceho Stadler Quartet a **Moyzesovho kvarteta**. Hudobná literatúra pre sláčikové kvarteto má v slovenskej hudbe pevné miesto. Celé desaťročia sa o tento žáner staralo zopár slovenských kvartetových súborov počnúc legendárnym Slovenským kvartetom. Aj keď ich nikdy nebolo toľko ako v Čechách, vždy mal kto hrať premiéry slovenských skladateľov. V každom prípade, monotematický koncert zo súčasnej hudby každého sláčikového kvarteta, ktoré prežilo viac ako štyri ročné obdobia, je veľkou udalosťou. Moyzesovo kvarteto má na svojom konte desaťky vystúpení s literatúrou troch storočí. A predsa aj v tejto

etape ich 34-ročnej existencie je koncert so skladbami výlučne slovenských skladateľov príležitosťou preukázať stav vnútornej homogenity súboru, interpretačnej zrelosti a schopnosti dešifrovať autorov zápis. S týmto očakávaním som išla na koncert „Moyzesovcov“ v Zrkadlovej sieni a ušiel sa mi „recitál“ štyroch sláčikárov. Slovo recitál je celkom namieste, vystihuje vysokú úroveň ich spoločného výkonu v exkluzívnom výbere náročných slovenských kvartetových opusov z 2. polovice 20. storočia. Pre štvoricu uvedených diel boli charakteristické odlišné kompozičné a obsahové východiská; prvé dve boli inšpirované tragickými udalosťami a mali podobu trzných. Skladbou od najmladšieho autora na tomto koncerte bol *Lament* od vtedy 24-ročného Martina Burlasa (1979, rev. 1993). Interpreti podčiarkli meditatívny charakter skladby, ale odkryli aj jej vnútorné rozpory,

mi hudobnej reči naznačujú, aké dramatické boli vnútorné sily. Prvá časť (*Sostenuto*) ponorená do emócie smútku si vyžadovala od interpretov zvukovú plasticitu melodic-kých fragmentov a sonórnu súzvučnosť pod nánosom disonancií. Aj toto bolo akési „lamento“ či hľadanie možného úniku z ťažoby. Druhá časť, *Allegro ma non troppo*, prináša rozmanitosť výrazov, sadzby, simultánnych procesov a kontradikcií, množstvo detailov a aleatorických riešení. Až tretia, krátka časť (*Adagio*) dáva na 7-taktovom krátkom úseku možnosť vyniknúť harmóniám, akordom, istej spevnosti a legátovej súdržnosti, ale pod povrchom ukrýva spodné tóny základnej bolestnej emócie; je to len iné vyjadrenie smútočnej resignácie, zmierenia a výdychu. To všetko bolo cítiť z prejavu hráčov, v ich podaní to „prebolelo“ aj ľudí v sále. Som presvedčená, že skladba tohto typu neskončila posledným ťahom sláčika...

kontrastujúce úseky rôzne štrukturovaných motívov vnášajúcich do diela zaujímavé odbočenia a prekvapenia. Autor pripomína, že v skladbe sa zamerá na „dvojintervalové vzťahy medzi tónmi“ a zapísanú polymetriku. Skladbu podľa vlastných slov venoval priateľovi Jánovi Palákovi, ktorý tragicky zahynul pri autonehode. Je podivuhodné, s akým porozumením a kompozičnou intuíciou ovládol autor v mladosti žáner lamento. Aj Ivan Hrušovský skomponoval skladbu typu lamento. Hrušovský skomponoval iba tri kvarteta, ale už to prvé z roku 1983 je autobiografickým solitérom, otcovskou bolesťou poznačenou skladbou s ideou fixe v podobe vysokého *a*. *Sláčikové kvarteto č. 1* venované „*Nezabudnuteľnej pamiatke môjho syna Romana*“ je skladbou 56-ročného autora, v ktorej okrem kompozičných otázok riešil únik pred traumou siahnuc po odvekcom princípe katarzie prostredníctvom umenia. Vzťahy medzi jednotlivými zložka-

Odlišný model sláčikového kvarteta si zvolil Juraj Beneš na prahu svojej päťdesiatky. *Quartetto d'archi No. 3* pochádza z pamätného roku 1989. Ak boli predošlé dve skladby náročné svojimi výrazovými zložitostami, v tejto prevládala náročnosť technická. Prechromatizovaná hudobná reč s množstvom rytmických záľudností je komplikovaná aj požiadavkou mikrointervalovej intonácie s aleatorickou voľnosťou. Kto nebral na nástroji, na ktorom alfoa a omegou úspechu je hľadanie čistého tónu, ten ani netuší, čo prežíva interpret, keď musí podľa pokynov autora upustiť od čistého tónu a hľadať jemnejšie nuansy výskového rozpätia tónov, aj keď v rámci aleatorického princípu. Ale bol to autorský zámer a interpreti ho zrealizovali. Ako celok však skladba poskytuje nekonečné možnosti potešenia z objavne tvarovaných tém, ich vyhrotenia, ako aj zvukovej inovácie. Počnúc glissandami, zahusťovaním a zriedňovaním štyroch línií, cez aforistické hudobné pointy

v priezračných úsekoch a iné prekvapenia. Avšak bohatstvo Benešových štruktúrnych riešení vystihuje toto všetko len veľmi málo. Pritom zjavne každý nápad je odvodený od sláčikového nástroja a jeho možností, hoci často za hranicami tradície, nie však samoučelne či nevkusne. Ani chaos, jeho zmiznutie a ani generálna pauza vás nezaskočí, skladba má silnú vnútornú logiku a odvíja sa ako nepokojný film.

Poslednou skladbou večera bolo *Sláčikové kvarteto* Dušana Martinčka z rokov 1982–1985. Tradíciu podkutý skladateľ uplatnil v 4 častiach tradičný rámec na prezentáciu mnohovrstvovej reči. Martinček rozohráva v každom diele iný proces – niekde sa hrá na rozširovanie diatoniky, polyrytmiky, interpunkčnú pestrosť, inde preferuje sonoristiku či brilantnú zvukovú skrumáž s dôrazom na technickú zložitosť. Pohybuje sa od polyfonických postupov a

valov dychových nástrojov doplnených zvukmi klavíra a bicích nástrojov. Zaujalo ma niekoľko samostatných momentov, no musím priznať, že ako celok mi skladba pripadala pomerne difúzna a akosi vo mne nezanechala hlbší dojem. Ak predsa, tak len krátko, pretože v okamihu, keď sa vedúci súboru **Ivan Buffa** ujal klavíra, aby predniesol *Territoires de l'oubli* Tristana Muraila, som na ňu celkom zabudol... Murailova takmer polhodinová, kontinuálne so stlačeným pedálom plynúca skladba z roku 1977 patrí k jeho najvýznamnejším prácam. Myslím, že vo francúzskej klavírnej literatúre ide po Messiaenovi o jedno z kľúčových diel (hoci Messiaenova tvorba v tom čase ešte nebola uzavretá). Okrem iného je v ňom krásnym spôsobom riešený problém formy a modelovania hudobného materiálu, ktorý musí byť dostatočne nosný na vyplnenie takého veľkého časo-

kladám najmä Ivanovi Buffovi, ktorý má vďaka skladateľskému, klavírnemu aj dirigentskému vzdelaniu vynikajúci vhlad do partitúr tohto typu. Suverénna orientácia v štruktúre a zároveň hráška zručnosť sú zárukou ich kvalitnej interpretácie.

Na záver zaznel prídavok, ktorý ale nechcem bližšie komentovať; myslím, že by sa za Griseyho skladbou viac hodilo obyčajné ticho a Quasars Ensemble si ho pokojne mohli ponechať na inú, možno vhodnejšiu príležitosť...

Robert KOLÁŘ

Hudobná fabrika pod vedením Anu Tali

Posledný koncert festivalu (15. 11.) bol skutočne reprezentatívnu udalosťou hodnou zavrieť jeho jubilejný 10. ročník. Pred-

v temnom priestore divadla Aréna a v presvedčivej interpretácii **Judithy Haeblerinovej**, **Axela Poratha** a **Dirka Wiethegera** silne zapôsobil.

Lahôdkou bolo predvedenie vokálno-inštrumentálnej kompozície (v podstate monodrámy) *In der Matratzengruft* Mauricia Kagela. Dielo, ktorému dal skladateľ podtitul „*pokus o opis na slová Heinricha Heineho pre tenor a inštrumentálny súbor*“, vzniklo na prelome rokov 2007 a 2008. Neskorý Kagel sa tu stretáva s neskorým Heinem, ktorý svoj pobyt v Paríži po fatálnom nervovom kolapse roku 1848 nazýval pobytom v „hrobke z matracov“. Okrem tušenia blížaceho sa konca spájajú básnika a skladateľa aj zmysel pre humor, jemná irónia a neochabujúca ostrosť intelektu. Preto mohol sotva niekto iný ako Kagel dať Heineho veršom priliehavšie hudobné stvárnenie. Text monológu je



Umelecký vedúci Quasars Ensemble Ivan Buffa



Estónska dirigentka Anu Tali

melodiky s využívaním fľažoletov až po experimenty s prekomponovaným rytmom. Martinček tu podáva dôkaz jasnej predstavy o fungovaní hudobného materiálu v žánri sláčikového kvarteta. Na koncerte sa vďaka interpretácii Moyzesovho kvarteta nič zo zamýšľaných hudobných predstáv neustratilo.

Melánia PUŠKÁŠOVÁ

Quasars Ensemble

To, že **Quasars Ensemble** patrí medzi súbormi súčasnej hudby na Slovensku k absolútnej špičke, sa potvrdilo aj v rámci festivalu Melos – Étos, na koncerte v sobotu 14. 11. v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca. Program bol venovaný ťažiskovému repertoáru súboru, teda hudbe francúzskych spektralistov. Pred dielami Muraila a Griseyho však v premiére zaznela skladba *Noneto* Viery Janárčikovej, skladateľky bytostne späté s týmto štýlovým prúdom. Tónový materiál diela pozostával z komplexného systému priordnených harmonických radov sláčikových nástrojov so skordatúrami a mikrointer-

vého úseku. Francúzska klavírna tradícia, letmé asociácie hudby Debussyho, Ravela, Messiaena, bohatá figuratívnosť a ornamentálnosť – to všetko náležite vyniklo v brilantnej interpretácii Ivana Buffu. Vďaka jeho schopnosti odlišiť jednotlivé vrstvy faktúry dynamickým tieňovaním a artikuláciou ma Murailova hudba vyslovene fascinovala. Prirodzene, pre poslucháčov, ktorí majú k francúzskej klavírnej poetike vložnejší vzťah, nemusela byť pri svojej dĺžke práve vďačným sústom...

Po prestávke a nevyhnutnom preladiení niekoľkých strún klavíra zaznelo ďalšie kľúčové dielo francúzskej hudby 2. polovice uplynulého storočia. *Vortex Temporum* pre klavír a 5 nástrojov Gérarda Griseyho je – ak opäť použijem Messiaena ako referenčný bod – po *Kvartete na koniec času* azda v poradí druhou francúzskou skladbou pre komorné obsadenie, ktorá výraznejšie zarezovala aj za hranicami Francúzska. K interpretácii tohto komplexného a zároveň zvukovo atraktívneho (prícom nemenej perceptive náročného) cyklického diela môžem podotknúť len toľko, že som rád, že zaznelo v podaní Quasars Ensemble. Veľkú zásluhu pri-

stavil sa na ňom medzinárodne obsadený kolínsky súbor **musikFabrik**, ktorý viedla estónska dirigentka **Anu Tali**. Dve neskoré diela dvoch relatívne nedávno zosnulých skladateľov, dnes už klasikov hudby 2. polovice 20. storočia, zazneli v podaní tohto telesa na výnimočnej interpretačnej úrovni. Po uzavretí monumentálneho cyklu *Licht* v roku 2003 začal Karlheinz Stockhausen tvoriť cyklus *Klang* venovaný 24 hodinám dňa. Dokončiť ho už nestihol; smrť ho zasiahla pred dvoma rokmi. 9. hodina z tohto cyklu nesie podtitul *Hoffnung* (nádej) a je určená klasickému sláčikovému triu. Dielo využíva aj netradičné techniky hry na nástrojoch a tiež scénickú akciu vytváranú samotnými interpretmi – vstávanie, zmena priestorovej konštelácie, tiché unisonové skandovanie textu („*Dank sei Gott...*“), odchod z pódia v závere atď. –, no jeho podstatu tvoria tradičný materiál a jeho motivické spracovanie, čo odkazuje k hudbe Arnolda Schönberga a jeho školy. Žeby sa Stockhausen na sklonku života vrátil k svojim počiatkom? Možno, aspoň ja som tak jeho hudbu v danom okamihu chápal. Nebola pre mňa prekvapením, miestami dokonca pôsobila trochu zdĺhavo, avšak

montážou z Heineho básní s niekoľkými Kagelovými vsuvkami. Britský tenorista **Martyn Hill** si obstojne poradil s výslovnosťou nemčiny a dokonale sa vysporiadal s úskaliaми svojho partu, ktorý popri speve obsahuje aj svojský Sprechgesang či expresívne chrlenie nezrozumiteľných slabík a neartikulovaných zvukov. Dokonca aj jeho výzor, gestá a pohyby skvelo korešpondovali s rozpoložením človeka zmietaného ťažkými duševnými stavmi. Pre Kagela je však typické, že hranica medzi tragickou a grotesknosťou je veľmi hmlistá a viacmenej zostáva na divákovi, ako konkrétne momenty dešifruje. Zjavná komika bola čitateľná v inštrumentálnej zložke, často už len nástrojovými kombináciami či technikami hry. Súbor, ktorý je v podstate zoskupením sólistov, bol prefektné skordinovaný. Každý hráč suverénne ovládol svoj part, nehovoriac o prvoriednej technickej zručnosti a zvukovej kultúre. Pravda, na to, aby človek dielo prijal a dokonale „strávil“, je okrem istej znalosti nemčiny potrebné poznať Heineho iróniu, ale aj kagelovský humor. Ja osobne som sa popri zážitku z interpretácie zabával naozaj veľkou.

Robert KOLÁŘ

Melos-Étos včera, dnes a zajtra

Festival, pri zrode ktorého stáli Ilja Zeljenka a Roman Berger, postupne dovŕšil dvadsiate výročie svojej existencie. Je to príležitosť bilancovať a zároveň sa vrátiť k myšlienkam, ktoré stáli pri jeho vzniku. Bulletin prvého ročníka završuje Bergerova *Meditácia o festivale*. Pozostáva zo šiestich kapitol. Prvá pripomína genézu podujatia: prípravu medzinárodného festivalu súčasnej hudby v roku 1968, jeho zmarenie v čase normalizácie a návrat k tejto myšlienke po novembri 1989. Druhá sa zamýšľa nad otázkou, či je tento návrat umeleckou variantou vtedy populárneho „návratu do Európy“ alebo návratom k vlastnej duchovnej slobode. Kritikou vznikajúcej kultúry „celebrít“ je tretia kapitola, štvrtá formuluje hypotézu (nazvime to dnes radšej kategóriou) zmysluplnosti festivalu. Piata zdôrazňuje význam transcendencie v umení a nevyhnutnosť jej akcentácie vo filozofii i dramaturgii festivalu, šiesta je stále aktuálnym zamyslením nad slovom „étos“ v názve festivalu („mal by sa stať živou bunkou v nekrotickom a nekrofilnom prostredí“).

Kardinálnou otázkou ostáva vzťah festivalu súčasnej hudby a celkového stavu spoločnosti. Veď už spomínané roky 1968 a 1989 upozorňujú na závažné súvislosti svedčiace o tom, že festival súčasnej hudby je niečím, čo sa kedysi v estetike nazývalo „obrazom skutočnosti“. Skutočnosť, že festival má dnes svoju kontinuitu, je sama osebe povzbudzujúca, hoci všetci, ktorí s ním mali a majú dočinenia, vedia, aké ťažké je podieľať sa na jeho profilovaní v našich podmienkach.

Prvým, dnes už menej zreteľným znakom festivalu je teda sprístupnenie hodnôt, zakazovaných či marginalizovaných estetikou socialistického realizmu. Čo Melos-Étos v tomto smere doteraz vykonal, je celkom iste záslužné. Ďalšie pokračovanie v oneskorenom uvádzaní svetovej a slovenskej hudobnej kultúry je spolu s generačnou zmenou a presadzovaním nových umeleckých tendencií podmienkou zachovania jeho zmyslu. Čas ukázal, že škody spôsobené polstoročím totality sú väčšie, než sa zdalo a netýkajú sa len jednej generácie.

Návrat do Európy teda začal a hneď prvý ročník festivalu vyvolal polemiku o jeho smerovaní. Svedčia o tom hlavné témy konferencií – *Hudba a totalita*,

Hudba a posolstvo, *Medzi Východom a Západom*. Ligeti, Lutoslawski, Messiaen, Boulez, Xenakis, Stockhausen, Globokar, Górecki... mená skladateľov dokazujú široký dramaturgický záber prvých ročníkov, hoci medzi doterajšími hosťami Melosu-Étosu mi chýbajú viacerí autori, ktorí už medzi nami nie sú. Zameranie na poľských skladateľov (Górecki, Penderecki, Krauze), skladateľov z krajín bývalého Sovietskeho zväzu (Pärt, Gubajdulina, Kančeli) a v poslednej dobe predstaviteľov minimalizmu (Reich, Andriessen) má svoju výpovednú hodnotu.

Najväčšie organizačné problémy boli vždy s orchestrálnymi koncertmi. Orchester pozostáva z hudobníkov s rozličnými skúsenosťami, predstavami a poznatkami vo vzťahu k súčasnej hudbe. Adaptácia na nový vyjadrovací jazyk trvá v orchestri tradične dlhšie ako v špecializovanom komornom súbore. Výsledok však vždy prospel vzťahu orchestrov k novej hudbe, ako o tom svedčil napríklad koncert Štátnej filharmónie z Brna s Arturom Tamayom (Messiaen, Berger, Boulez, Xenakis) v roku 1993, predvedenie Beriovej *Sinfonie* so Synergy Vocals, Slovenskou filharmóniou a Zsoltom Nagyom v roku 2003, a samozrejme i mnohé iné koncerty. Preto ma mrzí znížovanie počtu orchestrálnych koncertov v posledných rokoch. Tvrdenie, že orchester nepatrí na podujatie venované novej tvorbe, považujem za falošné.

Magnetom festivalu bolo od začiatku pozývanie významných zahraničných skladateľov, dirigentov, sólistov a komorných súborov zameraných na interpretáciu súčasnej hudby. Už predvedenie Ligeteho klavírných diel v podaní Pierra-Laurenta Aimarda v roku 1991 bolo udalosťou a nasledovali Moving Music Theatre, Elzbieta Chojnacka (1993), Vinko Globokar, Arditto Quartett (1995), Ensemble 2e2m, Daan Vandewalle (1997) a mnohí iní. Presvedčivá úroveň interpretácie povzbudila aj našich sólistov a súbory venovať sa viac súčasnej hudbe. Festival nachádza svoj ohlas i na pôde umeleckých škôl. Melos-Étos mal v rokoch 1993–1999 vo svojej dramaturgii koncert Spolku slovenských skladateľov. Pozoruhodnou iniciatívou vtedajšieho vedenia Slovenskej sekcie ISCM boli od roku 1995 projekty Musica Danubiana nachádzajúce bohaté kontexty v tvorbe stredoeurópskych skladateľov. Tieto projekty, pôvodne smerujúce k zamýšľanému regionálnemu festivalu ISCM, vyústili napokon do projektu mladých

hudobníkov (*Hudba bez hraníc* 2003). Tí dostávajú priestor pre prezentáciu už od roku 1993 na koncertoch, kde sa predstavili Veni ensemble, Opera Aperta, v posledných rokoch najmä Melos Ethos Ensemble a Quasars ensemble. V tom, že Slovensko má dnes viacero sólistov a súborov, ktorí na medzinárodne porovnateľnej úrovni hrajú novú domácu i svetovú tvorbu, vidím najväčší prínos festivalu.

Koncepcia každého festivalu sa rodí v konfliktach a polemikách. Prebiehali na rôznych úrovniach: medzi tými, ktorým na festivale záležalo, ale mali odlišné predstavy, ale aj medzi jeho priaznivcami a odporcami. Koncepciu, v zahraničí pomerne rýchlo etablovaného medzinárodného festivalu súčasnej hudby, nemohlo výrazne ovplyvniť ani v roku 1995 vytvorené Národné hudobné centrum. Jeho doménou bola skôr Nová slovenská hudba, s ktorou sa od začiatku Melos-Étos pravidelne striedal. Po rozklade SHÚ v roku 1999 sa reformovaná inštitúcia (už len Hudobné centrum) stala hlavným organizátorom festivalu Melos-Étos a po roku 2006, kedy sa uskutočnil v mnohom objavný festival Epoché, sa Nová slovenská hudba postupne vytráca zo scény tak, ako aj Spolok slovenských skladateľov. Idey, projekty, dramaturgie, koncerty – výsledky chýbajú. Našťastie aktivity v tomto smere prevzala nová generácia.

Kritickým problémom bolo od začiatku prezentovanie skladateľov, ktorí súčasne pôsobia vo festivalovom výbore. Nie je to problém výlučne slovenský, podobné otázky riešili niekoľko rokov predtým poľskí skladatelia pri príprave Varšavskej jesene. Samozrejme, ak má byť festival na úrovni, v jeho výbore musia pôsobiť osobnosti. Nekonečné polemiky (1991, 1997, 2003) viedli dramaturgiu k zásade, že člen výboru nebude zastúpený v programe. Proti negatívnym dôsledkom tejto zásady sme sa v roku 2003 s prof. Ivanom Paríkom ohradili a musím skonštatovať, že ich v dramaturgii pociťujem ešte aj v súčasnosti. Naozaj nevidím inú alternatívu a treba ju jasne pomenovať: buď vytvoríme priestor pre schopných a talentovaných, alebo ho prenecháme iným a úroveň festivalu bude klesať.

Problémy vznikajú najmä pre zvláštny vzťah slov „étos“ a „etika“, ktorý si realizátori festivalu vždy uvedomujú: Roman Berger výrazom „étos“ zdôrazňuje transcendentálnu funkciu festivalu, hudba kto-

rého má tvoriť oázu ducha v spoločnosti presýtenej sprofanovanou kultúrou. To však úzko súvisí s etikou. Darí sa usku-točniť podujatie s takýmto náročným imperatívom? Vo svojich vrcholných momentoch určite, v úsilí rešpektovať stanovené normy etiky festival občas stráca víziu, dochádza ku kompromisom znižujúcim umeleckú úroveň.

Nemožno si takisto nevšimnúť opakované smerovanie k filozofii „celebrít“ práve pri pozývaní zahraničných hostí predstavovaných niekedy ako hviezdy sveta rockovej hudby. S tým zároveň mizne onen bergerovský étos, ktorý – zdá sa – dnes málokomu niečo hovorí. Nehovoril nič ani tým, ktorí niesli zodpovednosť za stav vecí pred rokom 1989 – viď článok Z. Nováčka *Za pevnosť marxleninskej estetiky* v *Hudobnom živote* 1978. Veci sa však majú inak: ak toto nikomu nič nehovorí, znamená to, že niečo v spoločnosti nie je v poriadku. Sprofanovaná kultúra „celebrít“, ktorá šikovne a bezcitne vyplnila prázdne miesto po zábavkách socrealizmu, vyvoláva dnes už prudko negatívnu odozvu, napriek tomu sa k nej médiá neustále vracajú ako hadom zhypnotizovaná myš, aby reagovali opäť negatívne. Kto presekne bludný kruh? Kto „vyskočí“ zo systému a kedy? Myšlienky o slobode, zodpovednosti, o nevyhnutnosti smerovania k duchovným hodnotám v umení boli aktuálne pred rokom 1989, sú aktuálne aj dnes a budú aktuálne aj zajtra.

Všímam si aj kvantitatívne ukazovatele. Prvé ročníky festivalu mali 22 až 24 koncertov, v roku 2009 celkový počet koncertov klesol na 14. Koľko koncertov bude mať Melos-Étos v roku 2029? Prejde festival z dvojročného cyklu na každoročný? Alebo zostane už len komorný koncert či recitál s názvom „Melos-Étos“ v rámci Bratislavských hudobných slávností, čoho sa, dúfam, nedožijem...

Pripomína mi to niekdajšie „úvahy“ o správnom trvaní súčasnej skladby: 40 minút je zbytočne veľa, aj 20 minút je príliš, dobré je nanajvýš 10 minút, ešte lepšie 5 minút... a napokon sa nehrá nič. Prečítajme si opäť komickú i smutnú kapitolu z *Knihy Genesis* o málo úspešnom vyjednávaní Abraháma s Bohom týkajúcu sa počtu spravodlivých. S Bohom, ktorý sa pre nesmiernu hriechnosť rozhodol zahubiť Sodому...

Vladimír BOKES

miniprofil

Tvoje hudobné začiatky sa viažu k akordeónu. Kedy sa začal intenzívnejšie prejavovať tvoj záujem o spev?

Už od malička som tancovala a spievala vo folklórnom súbore v Levoči a k javisku ma to vždy ťahalo akosi prirodzene. Na konzervatóriu som študovala hru na akordeón u pána Čuchrana, ale spevu som sa vôbec nevenovala. Náhodou som sa dostala na predspevanie k prof. Šomorjaiovej. Rok som k nej chodila na nácvy „zistiť“, čo to vlastne operný spev je, a s prvými tónmi som reálne začala asi v devätnástich rokoch. Začínať s akordeónom bolo skvelé, pretože som sa vďaka tomu naučila myslieť inštrumentálne, čo je pre mňa dnes obrovskou výhodou – rýchlejšie sa učím nové veci, vážim si orchester a speváka vždy vnímam v tomto kontexte.

Kariéru mnohých veľkých spevákov odštartoval úspešný záskok. Ako spomínaš na ten svoj v španielskej La Coruñi?

Išla som tam na poslednú chvíľu ako zboristka. Úlohu Mimi som mala nastudovanú, pretože som v nej o mesiac neskôr mala debutovať v SND. Sólistka pred generálkou ochorela a zbormajster, ktorý vedel, že mám úlohu v repertoári, ma oslovil, či by som neodspievala za ňu. Nikdy nezabudnem na ten pocit eufórie z veľkého javiska, kvalitného orchestra a dirigenta, nehovoriac o kolegoch; bol to naozaj úžasný zážitok. Zadostúženie prišlo, keď mi ponúkli spievať *Bohému* v ďalšej sezóne. V tom čase som už mala materské povinnosti, takže som to musela odrieknuť.

Ako vnímaš z pohľadu speváčky moderné inscenovanie oper?

Veľmi pozitívne. Nebránim sa moderným režisérskym koncepciám, pokiaľ rešpektujú hudbu, jej obsah a sama sa s nimi v rámci procesu nastudovania stotožním. Mám rada „vyčistené a zosúčasnené“ inscenácie, myslím si, že estetický zážitok je v hudobnom divadle nevyhnutný. Naopak, nemám rada statické spievanie „na rampu“; akcia na scéne mi vyhovuje, pretože je pre mňa impulzom k uvoľnenosti a spontánnosti.

Dá sa v dnešnej dobe dodržiavať odporúčaná hlasová hygiena?

Musí sa dať! (*Smiech.*) Zatiaľ som úplne nepocítila stres z neustálych hostovaní v rôznych divadlách, zo záskokov alebo príliš nabitého kalendára. Hlasovú hygienu sa snažím dodržiavať v rámci možností. Najdôležitejší je výkon na javisku a nikoho nezaujíma, koľko spievania alebo skúšok mal človek predtým. Podmienky nie sú vždy ideálne, ale na hygienu je potrebné myslieť – pokiaľ sa spevák nestará o hlasivky, ony si svojou daň raz vyberú.



[foto: archív E. Hornyákovej]

EVA HORNYÁKOVÁ

(1980)

soprán

Štúdiá: 1995–2002 Konzervatórium v Košiciach (akordeón – V. Čuchran, spev – L. Šomorjaiová), 2002–2007 Vysoká škola múzických umení v Bratislave (H. Štolfová-Bandová, Z. Livorová)

Majstrovské kurzy: Medzinárodné spevácke kurzy P. Dvorského a Z. Livorovej (2007)

Súťaže: Medzinárodná spevácka súťaž M. Sch.-Trnavského, Trnava – Cena za interpretáciu piesne (2002), Medzinárodná spevácka súťaž I. Godina, Vráble – 1. miesto (2004), Competizione dell'Opera, Drážďany – semifinalistka (2006), Medzinárodná spevácka súťaž, Bayreuth – finalistka (2006), Medzinárodná spevácka súťaž Hans Gabor Belvedere, Viedeň – finalistka (2007)

Spolupráca: vokálno-inštrumentálne diela V. Kubičku *Znovuzrodenie*, *Martin Luther*, *Requiem* (2005), Palacio de la Ópera de La Coruña, Španielsko – Mimi (2007), Staatstheater Braunschweig, Nemecko – Mimi (2008), Opernair Gars/Kamp, Rakúsko – Mařenka (2009); Slovenské národné divadlo, Bratislava (od 2006) – Grófka, Echo, Mimi, Mařenka, Elvira, Pamina, Prvá dáma

Máš recept na trému?

Trému príliš nemávam, pretože javisko milujem a pocit pri spievaní je jedným z najpríjemnejších pocitov, aké zažívam, ak to neporovnávam s láskou k rodine. Niekedy však, samozrejme, tréma príde, najmä keď ide o záskoky. To však nie je strach zo samotného spievania, skôr obava, či vyjdem na správne miesto na javisku. Spievanie je pre mňa vždy obrovským zážitkom a radostou.

Plánuješ sa neskôr venovať i pedagogickej činnosti?

V budúcnosti určite áno, momentálne si to však neviem pred-

staviť. Učila som menšie deti, ale to je úplne iné, ako viesť človeka, ktorý sa chce stať profesionálnym spevákom. Pedagogickú prácu považujem za veľmi náročnú, pretože každý má iné hlasové a osobnostné dispozície; je tam zodpovednosť za každého speváka, ktorého dostanete do rúk.

Máš jedenapolročného synčeka Maximiliána. Je náročnejšia rola matky alebo opernej speváčky?

Ako kedy. (*Smiech.*) Nikdy som nebola šťastnejšia ako teraz, keď mám dieťa. Na veci sa pozerám s určitým nadhľadom, neberiem všetko možno tak upäto a úzkostlivo ako predtým a aj preto sa cítim na javisku omnoho uvoľnenejšie a slobodnejšie. S tou „dvojrolou“ je to ako so spojenými nádobami, ktoré sa navzájom dopĺňajú, a hoci je to niekedy časovo náročné, mám obrovskú oporu v mojom manželovi. Najväčšou odmenou je pre mňa to, že spievam krásne roly, mám nádhernú rodinu a pocit šťastia, ktorý mi dáva silu zvládnuť aj náročné momenty.

Na čo sa tešíš v budúcnosti?

Čakajú ma krásne postavy v SND a veľmi sa teším, že môj syn začína rozprávať. V marci budúceho roku budem spievať Gounodovu Margarétu v réžii Gintarasa Varnasa, od ktorého očakávam opäť niečo nové, inšpiratívne. Teším sa na život ako taký a možno aj na ďalšiu šťastnú náhodu, aká prišla vtedy v Španielsku...

Pripravila
Janka KUBANDOVÁ

Bratislavské hudobné slávnosti

45. ročník, 20. novembra – 6. decembra 2009, Slovenská filharmonia, Bratislava

fotografie: Peter BRENKUS

Bel canto na úvod festivalu

Historická budova Opery SND zažila po štyroch desaťročiach dva veľkolepé návraty: veľdielo predverdiového bel canto, Belliniho *Normu*, so svojou novodobou vokálnou primadonou **Editou Gruberovou**. Vrátili sa na úvod 45. ročníka Bratislavských hudobných slávností, paradoxne dočasne sídliačich práve v opernom dome.

Myšlienka otvoriť festival *Normou* je chvályhodná aj napriek tomu, že išlo o koncertnú verziu. Hudobného naštudovania sa ujal **Oliver Dohnányi**, ktorý titul nedávno pripravil v pražskom Národnom divadle. K dispozícii mal orchester **Slovenskej filharmonie** a **Maďarský národný filharmonický zbor** (zbormajster **Mátyás Antal**). Škoda, že sa produkcia neodohrala na javisku Veľkej sály nového SND. Pódiu historickej budovy totiž chýbajú potrebné priestorové parametre. Aj tento fakt do istej miery ovplyvnil celkové vyznenie večera. Neoverené akustické pomery (v historickej budove SND sa nezvyklí uvádzať opery koncertne, tobôž nie s filharmonikmi) si vyžadovali precíznejšie prebádanie stavu a premyslenejšiu prácu so zvukom. Dohnányi zvýraznil v *Norme* skôr jej dramatické kontúry a určil pomerne svižné tempo. Obmedzenie dávky zvuku v presadzovaní sa orchestra vyprovokovali až piana Edity Gruberovej. Tu už bol dirigent nútený nachádzať v dynamickej palete aj jemnejšie nuansy a prispôbovať sa frázovaniu protagonistky. Dohnányiho koncepcii celkovo trochu chýbali odtiene v dynamike aj agogike, v hre orchestra sa nedalo prehliadnuť, že s belcantovou literatúrou nemá veľa skúseností. Jednoducho, chýbalo fluidum, aké vyžarujú talianske telesá aj nižšieho rangu ako naša filharmonia. Oliver Dohnányi je však mimoriadne pohotovým praktikom, ktorý dokáže udržať chúlolistvé situácie pod kontrolou, takže ak to situácia a momentálne dispozície spevákov vyžadovali, bol „v strehu“, dýchal s nimi a stmeloval ansámbl.

Hlavnú pozornosť pochopiteľne pútala Edita Gruberová v titulnej úlohe druidskej kňažky. Na javiskách stojí vyše 40 rokov, stvárnila celý rad partov predverdiového bel canto, no po *Norme* siahla až v roku 2003. Netajila sa rešpektom pred touto rolou, stoja-

cou na hranici jej hlasového odboru. Gruberovej *Norma* nemá predobraz v žiadnom interpretačnom modeli, je to originál. Vychádza z daností lyrickejšieho, v stredoch rezonančného, no v nižšej polohe skôr umelo farbeného materiálu (pre tessitúru Normy je to istá nevýhoda) a zo schopnosti vo vysokej polohe rozvinúť hlas do prieraznosti a kovového lesku. Vstupná *Casta Diva* bola nečakane chladná, trochu menej vládna, „pradivá“ a v cabalette sa objavili nenáležité glissandá. Postupne však jej hlas naberal teplo a cit, tón znel volnejšie a rozbaloval finesy bel canto. Stále to však bola „jej“ *Norma*, s dosť svojvoľnými *accompagnato* recitativmi a nezvyklými ozdobami, no s krištáľovým jasom výšok a famóznou technikou dychu. Vysokú polohu má Edita Gruberová neomylnú, tam sú jej tóny syté, mocné, okružle a dvíhajú divákov z kresiel. V 2. dejstve dokazovala, že postava Normy jej patrí a že alternatíva lyrickejšieho modelu, pri schopnosti intenzívnej výrazovej a emocionálnej gradácie vo veľkom finále, má svoje opodstatnenie. V úlohe Adalgisy sa predstavila rumunská svetobežníčka **Carmen Oprisanu**, ktorá stála po boku Gruberovej už neraz. Nie sú to síce typy hlasov s totožnou estetickou orientáciou: Gruberovej tón je rovnejší a kovovejší, Oprisanuovej skôr mäkkší

a vibrujúcejší. V oboch dvojspevoch však harmonizovali a kontrast ešte väčšmi umocňovali rozdielne vnútro oboch hrdiniek príbehu. Oprisanu spievala korektné, síce nie s oslnivým výrazom a skôr v jednej farbe, zato s kultúrou frázovania a solídnu koloratúrou základňou.

Venezuelský tenorista **Aquiles Machado** (Pollione) prešiel za posledný rok vývojom a z pôvodne lyrickeho materiálu sa stal spinto tenor s ambíciou zdolávať aj dramatický odbor. V timbri má náležitú „italianitu“, je zdatný v legátovskej kultúre, štýlovo narába s odtieňmi výrazu. Jedine chúlolistvá vstupná ária *Meco all' altar di Venere* nevyznela bezchybne, keď vysoké c zvládol len za cenu forsirovania. Pre **Petra Mikuláša** bola rola Orovesa ako šitá a uplatnil v nej svoj objemný, ušľachtilo znejúci a príkladne frázujúci bas. O niečo slabšie boli obsadené obe epizódne roly sólistami budapešťanskej opery **Katalin Gémesovou** (Clotilde) a **Péterom Kissom** (Flavio). Maďarský národný filharmonický zbor sa predstavil ako teleso na slušnej profesionálnej úrovni a dá sa predpokladať, že iba jeho umiestnenie v hĺbke javiska trochu otupilo výraznejšie farbenie zvuku.

Pavel UNGER



C. Oprisanu a E. Gruberová

Orchestre, dirigenti, sólisti...

Orchester národnej Akadémie Santa Cecilia

Medzi nezabudnuteľné zážitky aktuálneho ročníka BHS patril nepochybne aj koncert jedného z najvýznamnejších talianskych orchestrov – **Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia** (21. 11.). Pod taktovkou hudobného riaditeľa **Antonía Pappana**, pôvodom britského dirigenta s talianskymi koreňmi, sa orchester s vyše storočnou tradíciou predstavil na Slovensku po prvýkrát. Dramaturgickú líniu koncertu tvorili tri hudobné diela stvárňujúce obrazy mora, jeho neustálu premenlivosť, pričom sa v programe paradoxne neobjavilo dielo talianskeho skladateľa. Už od čias baroka bolo more obľúbeným inšpiračným zdrojom mnohých skladateľov, no z množstva takýchto skladieb si miesto na koncertných pódioch získali najmä

v dejinách hudby je Debussyho *More (Od rána do poľudnia na mori, Hry vln, Rozhovor vetra s morom)*, odrážajúce skladateľov vzťah k tomuto nespútanému prírodnému živlu. Počas takmer 24 minút orchester s dirigentom opäť rozohral pestrú impresionistickú zvukovú koláž, v ktorej vynikli precízne nástrojové sóla, zvukovo subtilnejšie lyrické plochy i monumentálne tutti pasáže.

Po prestávke nasledovala *Šeherezáda*. Hoci sa obľúbená symfonická suita objavuje v koncertných programoch u nás pomerne často, bolo zaujímavé vypočuť si toto azda najznámejšie a najhrávanejšie dielo ruskej hudby v „talianskom prevedení“. Majstrovsky napísaná a zinsťumentovaná skladba je vďačným repertoárovým kusom každého orchestru. Pappanova koncepcia bola zvukovo pestrá, hudobne vyvážená a logicky vystavaná. Podporením kontrastov jednotlivých úsekov dodal skladbe ešte viac dynamickosti a výrazových nuáns a vďaka podpore kvalitného orchestrálného telesa mohol svoju interpretačnú predstavu opäť realizovať v najvyššej umeleckej kvalite.

Janka KUBANDOVÁ

ktorý z kvarteta predstavoval azda najslabšie ohnisko. Vždy dobre pripravený zbor neprekvapil, potvrdil svoj štandard, podobne ako spoľahlivý a tvárny žilinský orchester. Napriek uspokojivým čiastkovým výkonom, konečný výsledok nenaplnil očakávania. Pod „rezervu“ sa v plnej miere podpísali priestorovo-akustické parametre: ansámbl sa tiesnil na javisku v neprehľadnom celku, zvuk miestami uniká, miestami zas v neopodstatnených akcentoch v nejednotných dávkach prekryval ostatné zúčastnené zvukové vrstvy. Komu sa ušlo miesto v parteri, nemohol mať z produkcie určite adekvátny zážitok, nedokázal omšu bezo zvyšku vnímať ako dielo v komplexe jeho vznešenej hudobnej aj duchovnej krásy.

Lýdia DOHNALOVÁ

Mahlerova 9. symfónia v Bratislave

Deviata symfónia Gustava Mahlera nie je v Bratislave uvádzaná často. V Redute zaznela od roku 1971 na ôsmich koncertoch pod vedením piatich renomovaných dirigentov: Kyrila Kondrašina s Moskovskou filharmóniou (1971), Libora Peška (1989), Ondreja Lenárda (1995) a



A. Pappano



L. Maazel fascinoval svojou interpretáciou Mahlera

tri diela, ktoré zazneli i v rámci koncertu – *Štyri morské interlúdiá z opery Peter Grimes op. 33a* Benjamin Brittena, *More, tri symfonické skice* Clauda Debussyho a *Šeherezáda op. 35* Nikolaja Rimskeho-Korskova. Spojenie kvalitného symfonického telesa, renomovaného dirigenta a atraktívnej dramaturgie tak prirodzene vyvolalo vysoké očakávania, ktoré koncert dokonca ešte prekonal.

Orchester národnej Akadémie Santa Cecilia spolupracoval s najvýznamnejšími svetovými umelcami a pod taktovkou osobností ako Mahler, Toscanini alebo Bernstein. Zároveň bol prvým orchestrom v Taliansku, ktorý sa začal venovať výlučne symfonickému repertoáru. Od roku 2005 stojí na čele telesa A. Pappano, ktorý len nedávno oslávil 50. narodeniny. Niekoľkoročná spolupráca a umelecká „zohratosť“ dirigenta s orchestrom sa odrazili i v mimoriadne kvalitnej, zvukovo vyvázenej a farebnej interpretácii programu. Silný umelecký potenciál orchestra bol zreteľný už pri prvých zvukomalebných nástupoch sláčikov, drevených dychových nástrojov a hár v prvom z Brittenových *Štyroch morských interlúdií* (*Snenie, Nedeľné ráno, Mesačný svet, Búrka*). Pappano viedol orchester temperamentným, no zrozumiteľným gestom. Odlišné charakterystiky jednotlivých častí suity príznačne dynamicky i farebne odtieňoval a nechal vyznieť záverečnú efektnú gradáciu v poslednom interlúdiu *Búrka*. Nepochybne najznámejšou „morskou“ kompozíciou

Žilinská pocta Haydnovi

Prijemný zážitok sľuboval popoludňajší koncert 22. 11., ktorý pod názvom *Hommage à Haydn* ponúkol *Ceciliánsku omšu C dur Hob. XXII: 5*. Možno predpokladať, že programovanie skladby na deň sv. Cecílie nebolo náhodné, deň patrónky hudby svätia i dnes hudobníci v mnohých európskych krajinách. Na pódium SND sa stretli **Štátny komorný orchester Žilina, Spevácky zbor mesta Bratislavy** (zbormajster **Ladislav Holásek**), sopranistka **Martina Masaryková**, mezzosopranistka **Terézia Kružliaková**, tenorista **Tomáš Kořínek**, basista **Martin Gurbal** a za dirigentským pultom stál **Jaroslav Kyzlink**. Haydnova omša predstavuje prítiažlivý hudobný priestor pre interpretov i poslucháčov. Na rozsiahlej ploche tradičného omšového ordinária, ktoré pozostáva v každej časti z menších úsekov (typ číslovaných omš), sa striedajú a variujú kombinácie obsadenia, čo garantuje v organizme rozsiahlej kompozície dynamický náboj a robí hudobný dej kinetickým. Nad pevným haydnovským orchestrálnym skeletom s pôsobivými inštrumentálnymi expozíciami sa vznášajú vokálne línie sólistov a zboru ťahajúce z dobového výrazového arzenálu. Dirigent bdel nad konštrukciou omše, formoval jej kontúry. Štvorica sólistov podala relatívne uspokojivý výkon, no nepôsobila celkom vyrovnané. Kvalitou presvedčila viac dámska polovica, v ktorej súzvuok subtilného sopránú s jadrným, farebným mezzosopránom tvoril pôsobivú komplementárnu jednotku. Popri solídnom výkone basistu zaostával tenorista,

Nicolaea Moldoveanu (2003) so Slovenskou filharmóniou a Claudia Abbada s Mládežníckym orchestrom Európskeho spoločenstva (1986) a s Mládežníckym orchestrom Gustava Mahlera (2004).

Program BHS uvádzal ako účinkujúce teleso „Filharmonický orchester Londýn“, v britskej metropole však pôsobí aj London Philharmonic Orchestra (v preklade Londýnsky filharmonický orchester), preto by asi v záujme ich rozlíšenia bolo príliehavejšie uvádzať originálny názov Philharmonia Orchestra. Teleso, založené významným priekopníkom nahrávania klasickej hudby Walterom Leggim, uskutočnilo svoj prvý koncert 27. októbra 1945, dirigentom bol Thomas Beecham. Už o dva roky neskôr hostoval na čele Philharmonia Orchestra Richard Strauss, ktorý ho neskôr dokonca poveril premiérovým uvedením svojich *Štyroch posledných piesní*. V treťom roku existencie orchestra sa za pultom vystriedali Herbert von Karajan, Wilhelm Furtwängler a Otto Klemperer, pričom najmä posledný z menovaných v ňom zanechal svojou dlhoročnou prácou výraznú stopu. Medzi dôležitých dirigentov 64-ročnej histórie Philharmonia Orchestra patria aj Lorin Maazel, Riccardo Muti, Vladimir Ashkenazy, Giuseppe Sinopoli, Christoph von Dohnányi, Kurt Sanderling, Sir Charles Mackerras i súčasný hlavný dirigent a umelecký poradca Esa-Pekka Salonen. Philharmonia Orchestra sa od svojho vzniku intenzívne venuje uvádzaniu novej britskej i svetovej tvorby (mnohé kompozície vznikajú na priamu objednávku orchestra). Pracovné penzum tohto 81-členného telesa je obrovské, ročne účinkuje na 150 koncertoch doma i vo svete a realizuje početné štúdiové nahrávky.

Má reputáciu najnahrávanejšieho svetového orchestra, na svojom konte má okolo 1000 hudobných nosičov (zdroj: www.philharmonia.co.uk).

Hudobníci Philharmonia Orchestra priniesli so sebou neopakovateľnú energiu prameniáciu z tejto veľkej tradície i prítomnosti a od okamihu vstupu na pódium vytvárali fluidum a atmosféru veľkých svetových koncertných siení. Bolo by určite fantastické počuť tento skvelý orchester vedený jedným z najvýznamnejších dirigentov dneška s podporou kvalitnejšej akustiky, ale poslucháči v auditóriu historickej budovy Opery SND mali možnosť presvedčiť sa, že aj v nepriaznivej akustike, ktorá sa vyznačuje prakticky neprítomným dozvukom a odhaľuje každý detail, sa dá hrať strhujúco a že aj v takýchto podmienkach je možné vytvoriť kompaktný, jednoliaty a súčasne transparentný zvuk s bohatou dynamickou a farebnou škálou. Jedine v prvej časti som zaregistroval niekoľko drobných, celkový dojem nerušiacich nepresností v súhre i dynamickú nevyrovnanosť nástrojových sekcií, čo však pripisujem hľadaniu orientácie v akustike. Počnúc 2. časťou všetko fungovalo bezchybne.

Hru orchestra charakterizovala pozornosť venovaná každému hudobnému detailu i sledovaniu jeho fungovania v kontexte. V sólach žiarili individuálne výkony hráčov na dychových nástrojoch i vedúcich hráčov na sláčikových nástrojoch, vnútorná prepojenosť hudobníkov, jednotlivých nástrojových sekcií aj celého organizmu orchestra bola viditeľná i počuteľná.

Popri celostnom zvládnutí hudobnej matérie a veľkej koncentracii, ktorá vyžarovala z interpretačného aparátu, som registroval častý, neraz úsmevom sprevádzaný očný kontakt medzi jednotlivými hudobníkmi. Uvedomil som si, že som svedkom umeleckého výkonu, ktorý nie je poznamenaný negatívnym vplyvom rutiny, diktátu prevádzky, nedostatočnej pripravenosti či únavy.

Súhra orchestra bola koncentrovaná do špičky dirigentskej taktovky Lorina Maazela, ktorý mal na pamäti drobné detaily i celkovú architektúru diela, pritom však nikdy neupozorňoval na vizuálnu stránku svojej práce, nerobil nič „pre oko“. Maazel pôsobil ako koordinátor umeleckej koncepcie, ktorý spolupracovníkmi a realizátormi boli hudobníci orchestra.

Deviata symfónia býva interpretovaná ako hlboká emocionálna výpoveď jej tvorcu, tentoraz som ju vnímal viac ako grandiózne dielo veľkého hudobného mysliteľa, ktorý vytvoril fascinujúcu súhrnu rozmanitých hudobných detailov a štruktúr. Paradoxne, podľa môjho názoru aj vďaka suchej a nevľúdnej akustike, sa Lorinovi Maazelovi v spolupráci s hudobníkmi orchestra podarilo odhaliť nielen dianie vo všetkých vrstvách partitúry, ale aj celkovú štruktúru a architektúru diela, jej komplexnosť a vyváženosť. Suchá akustika nesporne podporila aj intenzívne vyznenie drsných, bizarných polôh a pasáží najmä v 2. a 3. časti symfónie. Vzhľadom na akustické pomery považujem sugestívne vystavenie veľkých klenieb záverečného *Adagia* za dôkaz mimoriadneho interpretačného majstrovstva.

Možno, že Mahlerova *Deviata* nepriniesla takú hlbokú katarziu ako v prípade Abbadovej interpretácie pred piatich rokov. Zážitok, ktorý sprostredkoval Lorin Maazel a Philharmonia Orchestra však napriek tomu zaradujem do kategórie nezabudnuteľných a medzi najsilnejšie v uplynulých dvoch desaťročiach v Bratislave.

Adrian RAJTER

Maďarský národný filharmonický orchester

Vystúpenia maďarských orchestrov na BHS patrili vždy k vrcholom festivalu, aj keď ich možno na programových plagátoch zatienili na pohľad zvučnejšie mená. Pamätám sa, aké reakcie publika dokázali vyvolať, keď v Bratislave pod vedením Ivána Fischera či Tamása Vásáryho predviedli niečo zo svojho kmeňového repertoáru, najčastejšie z Bartóka a Kodályho. Precíznosť, disciplína a zanietenosť interpretácie (navyše nezaťaženej nadmernou okázalosťou a pódiovým exhibicionizmom) sú kvality, ktoré publikum

celkom spontánne ocenilo. Inak to nebolo ani v prípade **Maďarského národného filharmonického orchestra** na koncerte 24. 11. pod taktovkou ďalšieho vynikajúceho klaviristu **Zoltána Kocsisa**.

Program, v ktorom už tradične figurovala hudba Franza Liszta a Bélu Bartóka, otvorila v úvode premiéra skladby Jozefa Kolkoviča *Zátisie* pre symfonický orchester. Dielo inšpirované úvahami Witolda Lutosławského o vzťahoch medzi harmóniou a orchestraálnymi farbami na mňa pôsobilo ako rad rozličných typov zvukových textúr uložených za sebou. Miestami možno aj zaujímavo riešených, no bez toho, aby ma hlbšie oslovili ako celok. Najväčšmi mi asi chýbal pocit nejakého uzavretia alebo zakotvenia na konci – akoby autor túto inak remeselné poctivo napísanú skladbu dodatočne skrátil, aby sa vmestila do nejakého predpísaného časového limitu.

Omnoho suverénnejšie interpreti pôsobili v nasledujúcom čísle – v suite pôvodne klavírných skladieb Franza Liszta inštrumentovaných Zoltánom Kocsisom. Boli zostavené s ohľadom na symetriu: úvod a záver tvorili hlučné a príležitostné skladby (*Festmarsch zu Goethe's Jubiläumsfeier* a *Mazurka brillante*), stredobodom bolo *Vallée d'Obermann* obklopené dvoma *Zabudnutými valčkami* a *Ave Mariou*. Moja obava, či bude Kocsisov pokus preniesť vyslovene klavírnú faktúru najmä posledne menovaných diel do symfonického orchestra úspešný, sa ukázala ako zbytočná – Kocsis je nielen klavírnym virtuózom, ale aj veľmi zručným a duchaplným aranžérom. Jeho úpravám vo vlastnom dirigentskom naštudovaní možno sotva niečo vyčítať. Jediným problémom bola z môjho pohľadu nevyrovnaná kompozičná úroveň skladieb, z ktorých suitu zostavil. Jej dĺžka mi (v spojení s nie práve najľahšie dýchateľným ovzduším v Historickej budove SND) v závere pripadala doslova neznesiteľná.

Je veľká škoda, že viacerých návštevníkov koncertu to odradilo od toho, aby zostali aj na druhú polovicu. Pripravili sa tým o vynikajúce a v mnohých ohľadoch nekonvenčné podanie Bartókovej *Koncertu pre orchester*. Kocsis je – ako klavirista aj dirigent – známym odborníkom na hudbu svojho krajana a v tento večer si jedno z jeho najpopulárnejších orchestraálnych diel doslova vychutnal. Zo všetkého najviac prekvapili odvážne rýchle tempá, predovšetkým v 2. časti a vo finále, kde dirigent akoby chcel využiť nepriaznivú akustiku priestoru v prospech diela. Napriek závrtnému tempu ostávala artikulácia v unisonách sláčikov vždy precízna a celkom zrozumiteľná. Samozrejme, krátky dozvuk v sále v tomto prípade nebol tým rozhodujúcim faktorom, ale len malým plus... Povestný maďarský temperament usmernený príkladnou disciplínou teda bohato vynahrádzal všetky príkoria prvej časti večera.

Robert KOLÁŘ

Symfonický orchester Norrköping

Festivalové stretnutie so švédskym **Symfonickým orchestrom Norrköping** a jeho dirigentom **Alanom Buribayevom** (25. 11.) bolo konfrontáciou švédskej a českej hudby v časovom horizonte rozprestierajúcom sa od 1. polovice 19. storočia až po polovicu 20. storočia (Franz Berwald (1796–1868), Martinů, Grieg). Úvodná časť koncertu patrila Griegovej *Suite č. 2* op. 55 *Peer Gynt*. Ybsenov „večný pútnik a svetobežník“ vystupuje v Griegovej suite ako nordický pendant duchovného bezdomovca. Griegova hudba dokonale posvätila túto postavu, vdýchla jej mýtické tajomstvo a vznikla tak hudba plná inotajov, ktorá je i dnes úplne jedinečná. Okrem postavy Peera Gynta vniesol Grieg do svojej suity nordický rozprávkový svet, hudobnú báseň, akú nikto predtým ani potom nevytvoril. Je celkom prirodzené, že orchester čítal a vykladal túto hudbu ako svoj vlastný príbeh, čo ešte umocnilo zážitok z hudby. Škoda, že druhá časť suity zaznela až po prestávke, čím sa narušila konti-

Huslisti na BHS

Ak sa občas hovorí o klišéovitosti kmeňového repertoáru klasickej hudby a interpretácie, ktorá (hoci majstrovsky) prešľapuje na mieste, potom huslisti na BHS mohli byť referenčnou vzorkou.

Zatiaľ čo Izraelčan **Vadim Gluzman (Drážďanská filharmonia, Rafael Frübeck de Burgos, 1. 12.)** zapadá do obrazu huslového virtuóza, prejavom je dnes málo zaujímavý. Jeho muzikalita je dopredu ľahko čitateľná, dominujú technická brilancia a mimoriadny nástroj. Tento potenciál sa dá využiť pri Čajkovskom či Paganinim, Brahms potrebuje viac. Aj preto viac zaujali severania: Fín **Pekka Kuusisto** a Lotyška **Baiba Skride**.

Kuusisto je interpretom budúcnosti, ktorý vie do sveta klasiky pritiahnúť nové publikum. Má živelný prejav, nebojí sa v neskororomantickom repertoári hrať bez vibrata či pri kobyľke a s dávkou „špiny“. S jazzmanmi ho spája zmysel pre frázovanie a „timing“. Držanie sláčika nezvyčajne ďaleko od žabky odkazuje na vplyvy ľudovej tradície. Toto všetko však nie je samoúčelným popretím klasickej interpretačnej konvencie, ale plnohodnotným výrazovým prvkom. Na BHS predviedol objavnú dramaturgiu – *Humoresky* (op. 87 a 89) a *Serenády* (op. 69) Sibelia. Najmä *Humoresky* nepatria k bežným salónnym kusom. Mladý Fín s naturalistickou vervou dokonale prezentoval ich bohatý vnútorný svet.

Vrcholom ponuky huslistov bol výkon B. Skrideovej v Šostakovičovom 2. *koncerte cis mol op. 129* na záver BHS (**Slov. filharmonia, SFZ, Adriana Kohútová, Eva Garajová, Ľudovít Ludha, Peter Mikuláš, Aleksandar Marković, 8. 12.**). Len 29-ročná huslistka sa predviedla ako zrelá umelkyňa. Šostakovičovskej nekonečnej melódike určovala presné významy – správne hierarchizovala vybrané tóny v abstraktnej spleti a v intelektuálne náročnej partitúre nachádzala logiku jej krásy. Koncert nemal v jej podaní oddychový čas, neustále udržiavala napätie, a to aj vďaka kooperujúcemu výkonu Slovenskej filharmonie pod taktovkou Markoviča. Skride zúročila svoju ženskosť a nedovolila, aby sa prejavila ako slabosť, ale ako múdrosť a vznešenosť. No ani v expresívite nezaostala za mužskými rivalmi. Diabolsky mrazili ironické úškľabky 3. časti, jej dynamický arzenál bral dych. Nikdy však nič nepreexponovala. Zmysel pre mieru z nej robia aristokratku huslí. Všetky koncerty patrili k zaujímavým príspevkom posledných BHS, vrátane výkonu Slovenskej filharmonie a sólistov v Beethovovej 9. *symfónii*.

Andrea SEREČINOVÁ

nuita príbehu a celistvosť tejto hudobnej rozprávky. V prvej časti koncertu zaznelo *Concertino pre klavír a malý orchester H. 173* s brazílskou klaviristkou **Patriciou Bretasovou**. Hravosť a harmonická vynaliezavosť sú príznačnými črtami tejto hudby. Sólistka postavila svoj výklad na živé, čitateľnej muzikalite, dynamikom spáde hudby a pôsobivom „rozhovore“ s orchestrom a dirigentom, z čoho sa zrodil skutočný dialóg. Juhoamerický temperament vniesol do tejto hudby nový rozmer nespútanej volnosti a vitality. Kazašský dirigent nepredstupoval pred orchester autoritársky, skôr ako súčasť telesa, jeden z hudobníkov. Veľmi živo, spontánne a presvedčivo cítil hudbu, jeho taktovka bola „nástrojom“, dokázal strhnúť celý orchester a vytážiť z neho maximum.

Ak sa švédski hostia rozhodli prezentovať u nás Berwaldovu *Symfóniu č. 3 C Dur (Sinfonie singulière)*, mali k tomu mnohé dôvody. Predovšetkým chceli poukázať na svoju kultúrnu minulosť, ktorá bola vždy charakterizovaná istou duchovnou izoláciou. Berwald však potvrdil, že mosty medzi Škandináviou a kontinentálnou Európou existovali i v období romantizmu. Berwaldovo dielo to dokazuje veľmi presvedčivo. Je to však skôr hudba „poučená“ než hľadájúca nové cesty alebo hlbšiu zakorenenosť v domácej pôde. Neodohráva sa v nej vzrušujúce smerovanie do sveta vlastného, jedinečného, neopakovateľného jazyka. Netreba to chápať ako výčitku, len ako konštatovanie, veď v každej slohovej epoche môžeme dokumentovať veľké množstvo takýchto diel. Hostujúci orchester spolu s dirigentom zanechal i v tejto skladbe veľmi dobrý dojem a pripravil tak skutočnú festivalovú atmosféru.

Igor BERGER

Symfonický orchester Lahti

Je možno malým zázrakom, že symfonický orchester z provinčného finskeho mesta Lahti úspešne funguje už takmer sto rokov a za túto dobu sa vypracoval na jedného z najvýraznejších reprezentantov hudobnej kultúry severnej Európy vo svete. Predstava, že by niektorý z našich „provinčných“ orchestrov účinkoval na svetových pódioch, dostával prestížne ocenenia, nahrával pre renomované spoločnosti alebo koncertoval vo vlastnej, špeciálne navrhutej sále, mi pripadá ako sen, no v prípade Fínov z Lahti ide skutočne o realitu... Podobne ako Maďari na utorňajšom koncerte, aj Fini na koncerte v piatok 27. 11. predstavili tvorbu svojich autorov.

Jednočastová orchestrálna skladba *Corrente II* Magnusa Lindberga z počiatku 90. rokov na prvý pohľad pôsobila ako spleť rozličných prvkov prevzatých z rôznych štýlov, ktoré sa objavili v európskej hudbe v priebehu 20. storočia. Miestami som sa neubránil dojmu, že ide o zapísanú a znova interpretovanú orchestrálnu improvizáciu. Napriek tomu mala kompozícia jasne postihnuteľnú formu a niekoľko dobre rozvrhnutých a aj interpretačne vydatých vrcholov. Orchester vedený skúseným **Jukkom-Pekkom Sarastem** hral celkom suverénne; ak bol zvukový výsledok miestami trochu fádny a ťažšie čitateľný, bolo to podľa môjho názoru vinou akustických podmienok priestoru, v ktorom sa konali tohtoročné BHS.

Za dramaturgicky veľmi šťastný počin považujem to, že si mladý, charizmatický huslista **Pekka Kuusisto** miesto obligátneho, možno až príliš často hrávaného *Koncertu pre husle d mol*, zvolil radšej Sibeliove drobnosti pre husle a orchester. Zriedkavo uvádzané *Humoresky op. 87 a 89* a dve *Serenády op. 69* totiž štýlovo vynikajúco korešpondovali s hlavným bodom programu, *Symfóniou č. 6 d mol op. 104*. Podobnosť úvodu prvej z *Humoresiek* s úvodom symfónie je nápadná, no tým sa ich spriaznenosť nekončí; všetky tieto diela svojou úspornou inštrumentáciou a priezračnou faktúrou predstavujú Jeana Sibelia ako klasika, nie neskorého romantika a „národného“ skladateľa. Kuusisto v týchto nesmiernych šarmantných a zvukovo delikátnych miniatúrach s chuťou muzicoval; jeho frázovanie a agogické nuansy boli pomerne odváhne, no v podstate celkom prirodzené a dodávali hudbe iskru. Spontánna komunikácia s orchestrom a suverénne

ovládanie sólového partu bohato vyvážili tých zopár prehŕškov v intonácii či istý exhibicionizmus, ktorý síce pôsobil zdravo a nenutene, no predsa len nemusel vždy korešpondovať s povahou Sibeliovej hudby. Zvláštnu pozornosť publika si sólista získal dvomi pomerne nekonvenčnými prídavkami, keď sa predviedol aj ako spevák či nefašovaný (nech mi Fini odpustia germánsky výraz...) *spelman*.

Druhá časť koncertu bola zasvätená spomenutej *Symfónii d mol*. Tu orchester predviedol svoje kvality – kompaktnú



Medzi orchestrami dominovali Severania:
J. P. Saraste a Symfonický orchester Lahti

skupinu drevených dychových nástrojov, z ktorých vynikli nádhorne znejúce hoboje (najmä v spojení s klarinetmi a harfami), plechové nástroje, ktoré síce nedostali mnoho priestoru, no v kľúčových momentoch boli skvele pripravené, a sláčiky s pekne znejúcou skupinou violončel... *Symfónia* bola poňatá skôr ako komorné dielo, čo považujem za celkom správne. Je pravda, že po vyčerpávaní dňa bolo u hráčov najmä v závere cítiť únavu a občasné poľavenie v koncentracii, nič im však nezabránilo v tom, aby hudbu milovaného Sibelia hrali vášnivo a s odovzdaním. Nevyhnutný *Valse triste* ako prídavok (s nádhernými hrobovými pianissimami) bol vydychnutím po intenzívnom a poctivom výkone.

Robert KOLÁŘ

Beethoven a ex-Beatle

Britský dirigent **Andrew Parrott** si vďaka excelentným výkonom získal v Bratislave veľký okruh obdivovateľov. Všestranný umelec s hlbokými znalosťami v oblasti starej hudby venuje pozornosť i súčasným dielam. Oboznámený je aj so slovenskou tvorbou, pri predchádzajúcich hosťovaniach v Slovenskej filharmónii našťudoval, uviedol aj nahrál niekoľko skladieb, vrátane premiéry (J. L. Bella, V. Godár). Na BHS (29. 11.) ponúkol „klasickú“ kompozíciu slávneho člena legendárnych The Beatles Paula McCartneyho. Pred touto skladbou však zaznel *Koncert pre klavír a orchester č. 5 Es dur op. 73 „Cisársky“* Ludwiga van Beethovena. Ako sólista vystúpil mladý kórejský klavirista **Ian Yungwook Yoo**, držiteľ najvyšších ocenení z prestížnych svetových súťaží. Nie zoznam cien a uznání, ale samotné vystúpenie umelca bolo presvedčivým certifikátom jeho nevšedného talentu a schopností. Interpreti z Ázie už celé desaťročia „útočia“ na najvyššie pozície, dobývajú impérium európskej klasiky a zároveň do koncertného umenia vnášajú prvok inej optiky a filozofie. Tak možno definovať i výkon I. Yungwook Yooa. Sólový part akoby podrobil minucióznej analýze, v ktorej každá tónová, motívická jednotka prešla separátnym procesom zvažovania a dôsledného vyvažovania, konštrukcia koncertu bola z jeho strany budovaná induktívne, „trpezlivo“, s ohľadom na každý detail. Technická drobnokresba, preferovanie nižšej stupnice dynamických hodnôt a agogická zvltnosť vdychlí Beethovenovi nevšedný, heroizmu a robustnej rétoriky pozbavený rozmer. Vieme, že exkurzy Paula McCartneyho na

pôdu klasických foriem nie sú v poslednom čase ojedinelé. Stimulované sú vždy silným vnútorným impulzom. Tak vznikol aj rozsiahly projekt, vokálno-orchestrálna freska s názvom *Ecce cor meum/Behold my Heart* pre soprán (**Katarína Štúrová**), organ (**Bernadetta Šuňavská**), trúbku (**Rastislav Suchan**), miešaný zbor (**Slovenský filharmonický zbor**, zbormajster **Jozef Chabroň**), detský zbor (**Detský spevácky zbor Slovenského rozhlasu**, zbormajster **Adrián Kokoš**) a orchester (**Slovenská filharmónia**). Skladba je rozčlenená do štyroch

časť (*Spiritus, Gratia – Interlude /lament/, Musica, Ecce cor meum*), v priebežných kombináciách dáva priestor zúčastneným vokalistom na deklamovanie zhudobnenej duchovnej aj apelatívnej poézie. McCartney sa tu legitimuje ako profesionálny tvorca akceptujúci vo svojej výbave aj klasickú výraznosť. Skladba v počiatočných fázach oslovila pôsobivými, nápaditými postupmi a epizódami, s časovým narastaním a „nastavovaním“ však začala strácať na príťažlivosti, invencia sa na rozsiahlej ploche roztápala. Hudobné idiomy, v ktorých aj pri všetkej snahe viac presvitajú prvky vlastnej rockovej konvencie, sa obsedantne vracajú, rotujú bez toho, aby exponovali a konfrontovali potrebný kontrast a napätie. Desiatky minút pohyblivý sa hudobný proces tak postupne nabera na únavu z redundancie. Pochvalu za našťudovanie a predvedenie však rozhodne treba vysloviť zúčastneným interpretom, špeciálne dirigentovi, za sprístupnenie nového, dosiaľ nepoznaného hudobného terénu. Auditórium kompozíciu akceptovalo s nadšením...

Lýdia DOHNALOVÁ

Komorný orchester Franza Liszta

V rámci posledného ročníka BHS som sa zúčastnil na štyroch koncertoch pred záverom festivalu. Mal som šťastie, pretože všetky mali skutočne vysokú úroveň s minimom rušivých momentov. Na druhej strane to bolo „nešťastie v šťastí“, pretože o kvalitných koncertoch sa píše ťažšie ako o tých so zjavnými nedostatkami.

Najprv som mal tú česť byť svedkom hosťovania **Komorného orchestra Franza Liszta** (Liszt Ferenc Kamarazenekar) z Budapešti. Podľa môjho názoru ide v posledných desaťročiach o najlepšie komorný orchester v strednej Európe, minimálne v kontexte krajín V4. Zárukou kvality je neúnavný **János Rolla**, ktorý vedie teleso od roku 1979. Pravda, aj v Lisztovom komornom orchestri medzičasom došlo k omladeniu, no jeho zvuk to nepoznačilo. Na koncerte 2. 12. v Moyzesovej sieni predniesli maďarskí umelci v prvej polovici slovenský a v druhej polovici maďarský repertoár. Autorovi tohto nápadu všetka česť, sám sa o čosi tak v rámci Koncertov porozumenia už dva roky pokúšam. A bol to repertoár vysoko náročný interpretačne i posluchácky (Albrecht, Zeljenka, A. Moyzes, Liszt, Bartók!)

Po viac-menej folklórne ladenom *Scherze* Alexandra Albrechta (1949) nasledovali expresívno-meditatívna *Elégie pre husle a sláčikový orchester* Ilju Zeljenku (1972) a vzápätí *Sonatína giocosa pre husle a sláčikový orchester* od Alexandra Moyzesa (1962). Keby som disponoval kompetenciou dramaturga, poradie Zeljenkovej a Moyzesevej skladby by som vymenil. Po tragicky vypätých, pomalých a sústredených gestách Zeljenkovej *Elégie*, evokujúcej ducha normalizačnej pochmúrnosti, som totiž nedokázal celkom efektívne vnímať veľkoryso koncipovanú, ale tradičnejšie a akosi „banálnejšie“ ladenú evolúciu Moyzesa. Domnievam sa, že v tomto kontexte hodnota výpovede zakladateľa slovenskej hudobnej moderny trochu „vybledla“. Napriek tomu sa Lisztovci s istou „slovenskosťou“ vyrovnali na najvyššej profesionálnej úrovni, a to vo všetkých troch dielach. Myslím si, že väčšina našich komorných či symfonických orchestrov by im autentickejšie a živost v interpretácii slovenskej hudby mohla len závidieť, v lepšom prípade sa z nej i poučiť.

Maďarská tvorba prišla k slovu v druhej polovici večera. Najprv Lisztov *Angelus* (transkripcia z 3. zošita *Rokov putovania* pre klavír), ktorý ma do diametrálne odlišnej polovice koncertu uvádzal dosť rozpačito. Hlboká askéza starého Liszta a modlitebný charakter diela pôsobili fádne, málo prerážali výrazové krivky a zlomy diela. Bartókovo populárne a geniálne *Divergimento* nechalo naopak v plnej kráse vyniknúť muzikantský potenciál orchestra, jeho súdržnosť, zvukovú homogénnosť, neomylný zmysel pre výstavbu, nebojácnu energickosť či absolútnu technickú suverenitu. Ešte populárnejšia *Uhorská rapsódia* č. 2 Liszta bola svojím uvoľneným muzicirovaním plným virtuóznej ohnivosti a vášnivej výbojnosti už len šľahačkou na torte. Plnej sále sa produkcia mimoriadne páčila a Lisztovci sa nenechali príliš prosiť o prídavky, medzi ktorými sa objavili Bartókove *Rumunské tance* a ďalšie evergreeny klasiky.

Tamás HORKÁY

WDR rozhlasový orchester Kolín

Príkladom naplnených očakávaní bol predposledný koncert BHS (5. 12.), na ktorom sa pod taktovkou nemecko-brazílskeho dirigenta **Marcusa Boscha** predstavil kolínsky **WDR rozhlasový orchester** s mladým slovenským klaviristom **Jakubom Čizmarovičom**, ktorý naposledy koncertoval na Slovensku v roku 2008. Na javisku tak došlo k zaujímavému generačnému stretu medzi synom a otcom – koncertným majstrom kolínskeho orchestra **Jurajom Čizmarovičom**. Na programe bola popri Gershwinovom *Koncerte pre klavír a orchester F dur* u nás takmer nehrávaná orchestrálna rumba *Archipelago W. 172* amerického skladateľa Georgea Antheila, Gershwinovho súčasníka. Druhá polovica koncertu sa niesla v atmosfére najobľúbenejšieho tanca 19. storočia – valčika. Po prestávke zaznel populárny valčík *Geheime Anziehungskräfte (Dynamiden)* op. 173 Josefa Straussa a na záver *Suita z opery Gavalier s ružou* AV 145 Richarda Straussa, považovaná za jednu z „najkrajších (a najdojemnejších) apoteóz viedenského valčika, vytvorených na prahu moderného veku“ (cit. z bulletinu koncertu).

„Americkú“ polovicu koncertu otvorila rumba *Archipelago*. Efektívna niekoľkominútová skladba so zreteľnými inšpiráciami v poetike skladateľov Parížskej šestky, predovšetkým Milhauda, býva často prirovnávaná k jeho baletu *Völ na streche*. Sviežo interpretovanú hudobnú „lahôdku“ plnú typickej latinsko-americkej rytmiky vystriedal Gershwinov koncert, ktorý sa dnes radí k najreprezentatívnejším dielam americkej hudby. Je syntézou všetkého, čo jeho autora v dobe vzniku diela obklopovalo – amerického jazzu, populárnej hudby i odkazov na brilantné klavírne koncerty neskorého 19. storočia. Mladý Čizmarovič zvládol náročný klavírný part po technickej i výrazovej stránke s absolútnym prehľadom. Rytmicky pregnanťným rýchlym pasážam dodal potrebnú hravosť a ľahkosť, v pomalých úsekoch nechal naopak vyniknúť spevné, legatové línie a vďaka spoľahlivej taktovke M. Boscha našiel v orchestri rovnocenného partnera. Víťaz niekoľkých svetových klavírných súťaží (napr. International Music Festa Ueda

v japonskom Nagane alebo Premio Internazionale di interpretazione pianistica Giuliano Pecar v Taliansku) disponuje prirodzenou muzikalitou, bohatou hráčskou skúsenosťou a sympatickým vystupovaním. Ako 25-ročný už má za sebou početné účinkovania i koncertné turné so svetovými dirigentmi a orchestrami a nepochybne patrí medzi najväčšie talenty svojej generácie.

Dramaturgické „odľahčenie“ v podobe pôvabného op. 173 Josefa Straussa, mladšieho brata svetoznámeho Johanna Straussa ml. – hoci v bezchybnej interpretácii – evokovalo na začiatku druhej polovice večera skôr náladu novoročného koncertu než podujatia BHS. Zaradenie skladby do dramaturgie však bolo zámerné a úzko súviselo s nasledujúcou *Suitou z opery Gavalier s ružou*, do ktorej Richard Strauss vložil priame hudobné odkazy na hlavnú tému tohto obľúbeného valčika. Bosch viedol orchester výrazným, temperamentným gestom. Interpretácii nechýbalo nasadenie ani primeraný tanečný charakter. Dirigent zreteľne podčiarkol odlišnú výrazovú poetiku jednotlivých skladieb a skôr ako na detail sa viac sústredil na výstavbu hudobného celku. Výsledkom vzájomnej tvorivej spolupráce s kvalitným orchestrálnym aparátom tak bol ďalší z pozoruhodných hudobných večerov v rámci minuloročných, mimoriadne vydatých Bratislavských hudobných slávností...

Janka KUBANDOVÁ

Stará hudba

Jordi Savall & Hesperion XXI

Svetobežník **Jordi Savall** (1941) konečne zavítal aj do Bratislavy (22. 11.). Z pôvodného súboru Hesperion XX s ním prišla iba manželka, sopranistka **Montserrat Figueras**. Od roku 1974, kedy na Schola Cantorum v Bazileji obaja založili spolu s hráčom na dychových a bicích nástrojoch Lorenzom Alpertom a lutnistom Hopkinsonom Smithom Hesperion XX, Savall do medzinárodného súboru angažuje rôznych virtuózov.

Hesperion je grécky výraz, spoločne označujúci polostrovy apeninský a iberský. Názov vystihuje stredomorský základ repertoáru súboru. Nové číselné označenie XXI znamená, že stará hudba je živá aj v 21. storočí a jej odkaz je pre nás poučný a užitočný. Od svojho vzniku Hesperion XXI nahral vyše stovky CD na labely EMI, ASTRÉE, Philips, DB-Archiv, Fontalis a Alia Vox. Savall založil aj zbor a orchester La Capella Reial de Catalunya a v 1989 Le Concert des Nations pre interpretáciu renesančnej a barokovej hudby. Všetky súbory sú finančne podporované Generalitat de Catalunya. S týmito zoskupeniami Savall našťudoval takmer všetko zo španielskej stredovekej a renesančnej literatúry, no siahol aj po anglickej (Dowland, Tye, Coprario, Jenkins), nemeckej či francúzskej hudbe. Na viole da gamba J. Savall nahral viac-menej kompletnú francúzsku gambóvu literatúru (Marais, Saint Colombe, Couperin), za čo mu v roku 1988 francúzske ministerstvo kultúry udelilo Rád umenia a v 1990 Generalita de Catalunya Kríž svätého Jordi.

Súčasťou Savallových programov sú často sefardské romances, ktoré po roku 1492, keď katolícki kráľ Ferdinand a Izabela vyhnaní židov z Iberského polostrova, starostlivo uchovávali sefardskí

židia na rôznych miestach stredomoria (Maroko, Alžírsko, ostrov Džerba, Egypt, Turecko, Balkán). Spoločným jazykom romanci je judeo-latino, stredoveká španielčina s prímiesou hebrejských slov. Podobne to bolo aj na BHS v Bratislave. Savall hral na originálnom tadžickom altovom rebabe, ozdobenom v stredoázijskom štýle a na stredovekej altovej vielle. Hral virtuózne a veľmi expresívne, našťudovanie všetkých *Livres de Viole* Maraisa ho vybavilo technickou bravúrou, takže skoky cez struny v rýchlym tempe a podobné technické záľudnosti hral s úplným nadhľadom.

Palestínsky hráč na úde (orientálna lutna bez pražcov s viacerými rozetami na rezonančnej doske) nepatrí k výrazným virtuózom, no jeho hra, napriek občas pridlhým sólam, zaujala. **Begona Olavide**, spevákka s temným hlasom, hrala aj na prekrásnom obrovskom psaltériu, ktorého najdlhšia strana mala najmenej 140 cm. To znamená, že basové struny museli mať aspoň 120 cm. Čosi nevidané. **Montserrat Figueras** tiež hrala na rozmernom psaltériu, ktoré malo formu iránskeho kánunu. Obe používali strieborné návky na prsty, umožňujúce rýchlu hru, drobné ozdoby a bezprostredný kontakt so strunami. Figueras spievala melizmatickým spôsobom s mnohými ozdobami. Tento veľmi emotívny spôsob spevu je dodnes živý v krajinách Maghrebu, Egypte, Turecku a na Balkáne. Perkusionista **David Mayoral** je virtuóz na pohladanie. V jednom z tancov si dvakrát zasóloval a veru bolo čo počúvať! Blysol sa aj rytmom dva proti trom, hral veľmi jemne, pričom ani raz neskĺzol k banálnym popovým rytmom. Stmeľoval celú kapelu a jemne dokázal podporiť aj najtichší nástroj. Basové tóny hral na veľkom cylindrickom rámovom tanbe s dvomi blanami, vyššie na dvoch veľkých darabukkách a tamburíne. Na darabukkách dokázal vylúdiť najrozmanitejšie farby a výšky tónov. Hral iba prstami, čo je pri virtuóznej hre samozrejmosťou.

Dimitri Psonis hral na tambure (dlhokrú lutna) zo strednej Ázie a na krásnom santire (cimbale) z Perzie, ktorý sa samozrejme ničím nepodobá na dnešné veľké



Iberský mág J. Savall

cimbaly na štyroch nohách. Mal čisto drevenú konštrukciu a jemný spevný tón. Oba nástroje ovládal virtuózne. V strednej Európe sme zvyknutí na Rómov, ktorí na cimbale zahrajú aj Bacha – takýto rómsky virtuóz by bol dobrý úlovok aj pre Savalla.

Bulhar **Nedyalko Nedyalkov** hral na kavale, tradičnej bulharskej flaute. Predstavil sa ako majster majstrov. V obrovskom tempe hral nespočetné množstvo nôt, ktovie, kedy ten žonglér vlastne dýchal... V niektorých partiách hral dokonca čosi ako dvojhlas (!). Čo je však dôležitejšie, výraz jeho hry bol taký fascinujúci, že publikum by začalo tancovať, keby bolo kde.

V programe *Pelerinages de l'Ame* (Putovanie duše) Hesperion XXI uviedol už spomínané sefardské romance z ostrova Rhodos, z tureckého Izmiru, z Galície, Maroka a Sofie. Pospájali ich orientálnymi tancami: *Berberským tancom*, tancami z Istanbulu, Iránu, Turecka, Afganistanu a Bulharska. Siahli aj po tanečných suitách, ako bol makam *Rast Murass'a* a zahráli tiež najslávnejšie stredoveké tance – *Lamento di Tristano* a jednu z estampí z *Codexu Toscana* (v programe bolo napísané saltarello). Spojením týchto skladieb chceli dokázať spoločné korene hudby stredovekej strednej Ázie, krajín Maghrebu a Stredomoria. Aký bol účel dokazovania týchto spoločných koreňov? Jordi Savall to vyjadril takto: „Pevne veríme, tak ako po stáročia verili minstreli a hudobníci, že napriek našim náboženským a kultúrnym rozdielom prostredníctvom hudby pozdvihneme naše duše k odvahe a sile šľachetnosti a veľkorysosti...“ Málokto by umelecký program má takéto ciele a ešte zriedkavejšie ich dosiahne. Dlhoročné skúsenosti hudobníkov bolo cítiť v každej skladbe a v sebadomej istote, s ktorou zvládali akékoľvek virtuózne úseky. Ich výkon sa jednoducho vymyká akejkolvek kritike.

Koncert sa začal tým, že v hľadisku historickej budovy zhasli svetlá a tí, čo si nestihli prečítať dva úvody a poprezerať zaujímavý program, texty v latinu s anglickým i slovenským prekladom, mohli už len sedieť a počúvať; pre tmú nebolo možné sledovať poradie skladieb a program bol nanič (žiaľ anglický preklad bol veľmi povrchný a stratili sa v ňom mnohé súvislosti. Napríklad v romancero *Una matica de ruda / A spring of flowers / Vetvička s kvetmi* ide konkrétne o vetvičku ruty. Ruta voňavá – Ruta graveolens bola v stredoveku symbolom vyznania lásky a žiadosti o ruku. Preto sa zdesená matka pýta dcéry: „Hija mía mi querida di me a mi quén te la dio“ / Ach, dcéra moja najdrahšia, kto ti ju dal?). Keď Hesperion hral makam, všetci chceli vedieť, čo je to za fantastickú hudbu. Ale ako, keď bola tma? V bulletinne bol uvedený iný hráč na úde, J. Savall síce z pódia oznámil jeho meno, ale bez mikrofónu to bola informácia iba pre blízko sediace publikum. Hudobníci sedeli na rampe a väčšina zvuku unikala dozadu do javiska. Nemohli „dežurnýje“ zatiahnuť oponu, ktorá by zmenšila priestor a zvuk by sa tak šírila iba dopredu, do hľadiska? Nemohli za kapelu dať drevené paravany, ktoré by zmenšili priestor a odrážali zvuk? Nemohli, lebo by nebolo vidno emblém BHS! Nemohli, lebo bola neďaleko a kto by ich v ďalekom sklade hľadal a doniesol do divadla... Hudobníci mali položené psaltéria a santir na mákkých stoličkách od klavíra, nič iného v divadle nenašli. Tie však tlmili zvuk nástrojov a zneli iba struny. Obrovské psaltéria niekedy ani nebolo počuť. Keď D. Psonis hral na tambure, bolo ho viac vidieť ako počuť. Nebolo to vôbec jeho vinou! Nebolo počuť ani kaval v spodnej oktáve, ak náhodou nehral úplné sólo. Obidve speváčky i Palestínčan spievali na mikrofón, čo je v starej hudbe absolútne nemysliteľné. Lepšie ako les mikrofónov pred súborom by boli paravány alebo hocijaká stena za nimi. A nástroje mali byť položené na drevených stolčekoch, ktorých musí byť v divadle habadej. V tom organizátori úplne zlyhali. Naozaj sa to nedalo riešiť inak? Šťastnejší boli tí, čo sedeli bližšie, i tak bolo farebné spektrum nástrojov značne ochudob-

nené. Bratislavské divadlo totiž nie je žiadnym gréckym amfiteátrom. V tom by sa malo vedenie BHS poučiť, že ak sa v programe objaví súbor starej hudby, potrebuje čo najlepšiu a najprirodzenejšiu akustiku, inak sa farebnosť a sýtosť starej hudby stratí. A na mikrofóny treba zabudnúť.

Napriek tomu bol program Hesperionu ako silná spoločenská sedatívna droga. Súbor hral celý program attacca s kratučkou pauzou uprostred a tromi prídavkami. Bolo by fantastické, keby BHS pozvali aj La Capella Reial de Catalunya alebo Le Concert des Nations. To by sme udivene počúvali i pozerali! (Dúfam, že nie v tme.) Le Concert des Nations je totiž lullyovský orchester. Každý iný barokový orchester, ktorý hrá Lullyho a iné francúzske opery, ich len žalosťne znemôvri, lebo barokové orchestre nemeckého typu (aké sú aj u nás), sú 4-hlasné, no lullyovský orchester je 6-hlasný (violino primo, violino secondo, dessus de violon, hautes-contre de violon, basse de violon, viola da gamba). K tomu ešte musíme prirátat barokové hoboje (hoboje bez klapkového systému) a drevené priečne flauty (tiež bez klapkového systému), barokový fagot, prirodzené trúbky s úzkou menzúrou a nástroje continua: organ, čembalo, teorbá a k Lullyho tanečným skladbám aj bicie nástroje. Už ste niečo podobné počuli? Iba ak Savallovu nahrávku alebo podobný francúzsky súbor. Ale počuť ich naživo! To by bola pastva pre uši! A aj pre oči, ak by nebola – tma!

Vladimír RUSÓ

Hommage à Hummel

Do dejín hummelovskej recepcie na Slovensku v posledných rokoch výrazným spôsobom vstúpil riaditeľ Francúzskeho inštitútu v Bratislave, dirigent **Didier Talpain**. V roku 2007 zostavil spolu s huslistom **Milošom Valentom** orchester z dobových nástrojov, ktorý pod značkou **Solamente naturali** uviedol na Korunovačných slávnostiach v Bratislave Hummelovo *Te Deum D dur* pre zbor a orchester, *Missu solemnis* z roku 1806 a ofertórium *Alma virgo*. V rovnakej dobe vznikla i nahrávka (svetová premiéra týchto diel na dobových nástrojoch), ktorá nedávno vyšla vo vydavateľstve Pavian records. O rok neskôr nasledovali koncerty D. Talpaina so *Solamente* vo Francúzsku s operou *Mathilde de Guise* (v januári tohto roku dielo uviedlo SND) či spolupráca na koncertoch a nahrávke Hummelovej komornej tvorby. Na programe BHS (26. 11.) sa okrem *Te Deum*, ktoré nesie pre náš kultúrny priestor zaujímavý podtitul „*pour la Paix de Presbourg*“, objavili aj novodobá svetová premiéra *Kantáty na počesť svadby cisára Napoleona s Máriou-Lujzou Rakúskou* S. 87 z roku 1810 a slovenská premiéra oratória pre sólo, zbor a orchester *Prechod cez Červené more* S. 33 z rovnakého obdobia ako predchádzajúca skladba. Hummelovo *Te Deum* je príkladom sakrálného diela na prelome epoch, ktorého štýl a slávnostnosť, v tomto prípade aj intenzívny dramatický výraz, súvisiaci zrejme s dedikáciou, má korene v klasicizme, no absencia sólistov a ťažisko na zbere už poukazujú na meniaci sa vkus v cirkevnej hudbe. Hoci tento typ repertoáru nie je v súčasnosti príliš frekventovaný, poslucháč si môže štýl Hummelovho diela dať do súvislosti napríklad so známym Cherubiniho *Rekviem c mol* (1816). Skladbe v nevďačnej akustike prospeli svižné tempá, brilantná súhra sláčikov i kompaktný zvuk **Viedenského komorného zboru** (zborníka **Michael Grohotolsky**). Zvlášť pôsobivé boli vypracované fugátové pasáže a finálna gradácia s prekvapivou moduláciou pred záverom. Hummelova „svadobná kantáta“ demonštrovala skladateľovu mimoriadnu zručnosť v narábaní s hlasmi a obsahovala skutočne peknú hudbu (najmä duetá a ansámble). Ako 30-minútový celok bolo však dielo, nepochoybne štedro honorovaná objednávka, skôr historickou kuriozitou než

bezprostredným hudobným zážitkom. Oveľa viac ma zaujalo pomerne krátke dvojčastové oratórium *Prechod cez Červené more* na nemecký text, ktoré dramatickou silou (úvodný zbor *Aus der Tiefe unser Elends*, parafráza *De profundis clamavi*; ária so zborom *Ich schwebte auf des Todes Fittich*) poskytlo adekvátny výrazový priestor kvartetu spoľahlivých sólistov (**Isabelle Philippe, Hjordis Thébault, Philippe Do, Pierre-Yves Pruvot**). Spomedzi sólistov boli výraznejší muži, vynikol najmä Pruvot v úlohe Mojžiša. Spočiatku nenápadný soprán I. Philippeovej zasvietil v niekoľkých koloratúrnych pasážach (náročné kadencie sopránú spolu s dychoými nástrojmi v klimaxe diela *Und Moses streckte aus die Hand*). Zážitok z koncertu umocnil zaujímavý text D. Talpaina, čo mi naopak chýbalo, boli libretá kantáty a oratória, ktoré by tento raritný hudobný zážitok (nielen dielami, ale aj plne obsadeným orchestrom dobových nástrojov) urobili ešte zaujímavejším.

Andrej ŠUBA

Komorné koncerty a recitály

Trio EIS - neobyčajný zážitok z komornej hudby

Tradícia domáceho muzicírovania bola podľa Zoltána Kodályho v Bratislave a Trnave veľmi rozšírená. O dnešku sa to však už asi povedať nedá, lebo milovníkov komornej hudby je veľmi málo: na koncerte **Tria EIS** (21. 11.) bola Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca poloprázdna. Niekoľko možno odradilo „menu“ tohto koncertu, hudba od roku 1905 do 2008, alebo meno Schönberg, hoci to práve naopak malo prilákať – veľa možností vypočúť si naživo extravagantnú hudbu tohto veľikána nie je. Pritom práve jeho *Sláčikové trio op. 45* zaznelo na tomto koncerte veľkolepo. O dôležitosti tohto diela vypovedá i Stravinského výrok: „*Keby Schönberg napísal iba Trio op. 45, Herzgewächse, Mojžiš a Áron a Jákobov rebrík, aj tak by bol veľikánom.*“ Skladateľ takmer ku každej note napísal údaj o dynamike, prízvuku, artikulácii, smyku a spôsobe hry – takže stačí počítať a realizovať zápis, čo sa síce ľahko povie, no nie je to vôbec jednoduché! Trio EIS však túto výzvu zvládlo perfektne, minuciózny zápis ho viedol k vytvoreniu mnohých nádherných kaleidoskopických úsekov plných drámy z hrôz 2. svetovej vojny, holokaustu a atómovej bomby na Hirošimu, ale aj krehkej nádhery. Členovia Tria EIS preukázali výbornú zvukovú predstavivosť a technickú pripravenosť, čo im umožnilo realizovať veľmi náročnú partitúru.

V druhej polovici koncertu zaznela novinka, *Sedem tváří* sveta Jozefa Kolkoviča, ktorú si objednalo Neues Wuppertaler Streichtrio a premiérovu skladbu predviedlo 21. 5. 2008. Dielo získalo cenu na kalifornskej skladateľskej súťaži Lee Ettelson Composers Award (2009). Rozmerná kompozícia (30 min.) je na prvé počutie ľahko zrozumiteľná: v 2. časti (*Niekdá pri Jordáne*) Kolkovič použil orientálnu synagogálnu melódiu, ktorú hrá violončelo vo vysokej polohe s krásnym jemným tónom, v druhom dieli ju prevzali husle, aby sa na záver len na okamih vrátila do violončela. V 5. časti (*Ohne Sahary*) sú použité krátke ostinátne melódie a rytmy Tuaregov (melódiu na začiatku zveril violu), autor tiež využíva jazzový idiom. V 6. časti (*Keď rieka bola žltá*) sa objavujú náznaky čínskej melodiky. Pomerne dlhé, no krásne sólo tu majú husle. Objavuje sa aj zvukomaľba: akcentované pizzicata violy spolu s tremolom violončela v unisone pripomínajú čínske gongy. Tieto exotické prvky, veľmi príťažlivé pre publikum, aj napriek svojej rozdielnosti (Jordán, Sahara, Čína, jazz) neroztiešili štýl skladby, Kolkovič dokázal udržať kompozíciu koherentnú. V 1. časti (*Fúzia*) použil motorický motív prechádzajúci z hĺbky do výšky, ktorý sa sporadicky mení swingovým rytmom. Posledná časť *Dlhá cesta do Európy* predstavuje krátky prierez dejinami hudby. Má dva úseky: v prvom hrá violon-

čelo rozklad akordu, viola a husle ho dopĺňajú najprv iba kvintami (stredovek) a husle hokeťovým spôsobom opisujú melódiu, neskôr ho dopĺňajú kvintakordmi (baroko), ktoré sa zas neskôr zahusťujú (klasicizmus a romantizmus) až prechádzajú k moderne; v druhom úseku sú proti sebe postavené dve veľičiny určujúce štýl: disharmónia a harmónia. Celé dielo sa končí tritónom, no nie v dvojhmate, ale divisi – vibrato huslí a violy ho zjemnia, takže stojí kdesi na polceste medzi disharmóniou a harmóniou (alebo medzi dobrom a zlom). Táto skladba je objavom a Trio EIS ju zahralo transparentne, vo výborných tempách, bravúrne a veľmi farebne (Kolkovič v nej použil množstvo rôznych spôsobov hry a ich kombinácie – pizzicata, glissandá, sul tasto, flazolety, violončelo con sordino, tremolá...)

Na úvod koncertu zahral súbor *Intermezzo pre sláčikové trio* (1905) Zoltána Kodálya a po ňom *Šesť malých skladieb* (zaznelo 5) a *Andante amoroso* (1958) Alexandra Albrechta. Kodályova skladba z doby po absolútoriu u Hansa Koesslera má jemnú expresívnu melodicu a dosť zložitú textúru, kde sú novoromantická melodika a moderna na hrane. Albrechtovo dielo, ktoré skladateľ upravil zo starších kompozícií pre trio, sú už oslobodené od novoromantizmu, no v *Scherze* počuť novouhorské rytmy a v *Spievankách* ľudových pieseň alebo mestský šansón. *Andante amoroso* je skladba, ktorú slepý a hluchý skladateľ diktoval svojmu synovi. Skladby Kodálya a Albrechta sú nesmierne náročné, hoci by zdanlivo pre ich krátkosť mal byť pravdou opak. Obdobie, v ktorom vznikli, bolo komplikované a taká je aj ich výpoveď. Trio EIS tu malo výbornú príležitosť ukázať jemnosť pri formovaní týchto krátkych, no zložitých skladieb. Sympatické bolo aj to, že sa dostali do programu v konfrontácii s veľikánom Schönbergom. Bárš by takých príležitostí bolo viac! Aj s Triom EIS alebo hoci Kvartetom Hisis.

Vladimír RUSÓ

Slovenské spevy

Dramaturgicky širokospektrálny festival, akými sú BHS, má šancu do svojej dramaturgickej štruktúry začleniť aj piesňovú literatúru, na ktorú sa počas sezóny zabúda. Vo svojej histórii má písané pamätné recitály Hermanna Preya, Helen Donathovej, Jessye Normanovej, Petra Schreiera či Thea Adama v 70. a 80. rokoch 20. storočia, ale aj koncerty niektorých slovenských umelcov. Veľká škoda, že sa táto kontinuita prerušila. Aktuálny ročník išiel odlišnou cestou a stavil na tematickú dramaturgiu. Program *Slovenské spevy* podal obraz o inšpiráciách ľudovou piesňou v tvorbe 17 (!) skladateľov. Pochopiteľne, že v rámci populárnejšieho koncertu v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca mohli odznieť iba vzorky, v lepšom prípade malé bloky. Dve sólistky, sopranistka **Eva Šušková** a mezzosopranistka **Petra Noskaiová** (sprevádzané klaviristom **Ivanom Koskom**), sa striedali v krátkych výstupoch, pričom publikum tieskalo po každom čísle, dokonca aj v rámci piesní z jedného cyklu. Vznikla tak atmosféra na míle vzdialená od typických piesňových koncertov.

Dramaturgia mala podľa mňa skôr vzdelávací charakter, neumožnila hlbší prienik do diel jednotlivých autorov. Zväčša zneli piesne známe, v menšine boli čísla objavné. Obe časti otvorili klavírne skladby. Úvodnú *Písň svetského lidu slovenského* v *Uhřích* od Martina Sucháňa, tú druhú sedem miniatúrnych skladbičiek od Jána Levoslava Bellu. Interpretácia I. Kosku bola strnulá, chýbali jej kreativita, diferencovanosť dynamiky, oduševnenie výrazu. V piesňach sa potvrdilo, že čím sú jednoduchšie, tým zložitejšie je ich výrazové odkrytie. Z dvoch sólistiek je interpretačne zrelšia mezzosopranistka Petra Noskaiová. Jej nevelký hlasový fond ju vedie ku komornej literatúre, tón dokáže mátko nasadiť a viesť v plastickej línii. Začala Brahmsovu piesňou *O Felsen, lieber Felsen*, drobnými piesňami českých autorov Egona Krausa a Jana Maláta prešla k minibloku z tvorby Bohuslava Martinů. Dovtedy skôr zdržanlivejší výraz obohatila o istú dávku vtípu a fantázie, hoci pieseň

Zjedzte ma, vččky sa dala vypointovať ešte spontánnejšie. V druhej polovici koncertu predniesla jedno číslo Viliama Figusa-Bystrého a po tri piesne Alexandra Moyzesa a Dezidera Kardoša. Zvlášť v prípadoch, kedy mohla zaspievať viac než jedinu pieseň (napriek rušivému potlesku po každej z nich!), Noskaiová preukázala, že vie narábať aj s kontrastmi, meniacimi sa náladami a vyčaríť z hlasu bohatšie spektrum farebných odtieňov.

Na roztrieštenosť dramaturgie dopĺcala ešte väčšmi E. Šušková. Ani jej nebol dopriate väčšie plochy. Z Dvořákovho cyklu *V národním tónu* zazneli aspoň tri časti, po nich nasledovali po dve piesne od Aloisa Jiráka a Vítězslava Nováka. Šuškovy hlas, zakotvený na pomedzí soprán a mezzosoprán, má zdatnejšiu nízku polohu, vo výškach najmä v prvej polovici koncertu znel príliš široko, ostro a vibračne. Lepšie sa jej darilo po prestávke (Schneider-Trnavský, Suchoň, Cikker, Bartók), keď sa tón stal koncentrovanejším, viac pracovala s dynamikou, hoci v Cikkerovi sa mohli objaviť aj náznaky mezza voce. Celkovo však interpretácia piesní potrebuje väčšiu dávku introvertnosti, komorného muzicírovania a osobnostného nasadenia. Obe umelkyne klavirista príliš nepodporil, svoju úlohu poňal skôr ako korepetitór než umelecký a tvorivý partner. Neúnosná bola dvojhodinová dĺžka koncertu. Nielen vzhľadom na jeho termín (popoludnie v pracovnom dni), ale aj na istú náladovú uniformitu. Menej by bolo azda viac a najviac by znamenal návrat ku „klasickým“ piesňovým recitálom. BHS si ich zaslúžia.

Pavel UNGER

Sérgio a Odair Assad – návrat ku koreňom

Koncert dua **Sérgio a Odair Assad** (28. 11.) bol mimoriadnou udalosťou. Assadovci sa na pódium Bratislavských hudobných slávností vrátili po 30 rokoch. Keď tu v roku 1979 hrali a zvíťazili na 5. ročníku medzinárodnej tribúny mladých interpretov TIJI UNESCO, bolo to ich prvé vystúpenie v Európe. Na tohoročné BHS prišli výnimoční hudobníci majúci na konte ocenenia, desiatky nahrávok a stovky vystúpení po celom svete. Koncert bol beznádejne vypredaný niekoľko týždňov v predstihu. Do posledného miesta zaplnená Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca očakávala mimoriadny zážitok. Assadovci potvrdili svoju schopnosť zaujať a vtiahnuť poslucháča do vlastného, mimoriadne silného a zaujímavého hudobného sveta. Pre mnohých, ktorí poznajú úskalia komornej hudby, bolo ich vystúpenie opäť len potvrdením, že dokonalá súhra a absolútne jednotný výrazový prejav sú možné aj bez náznačkov vizuálneho kontaktu či mimohudobných prejavov, alebo posunkov.

Assadovci uviedli repertoár, zameraný s výnimkou Albénizovej *Cordoby* najmä na brazílsku a argentínsku hudbu 20. storočia a súčasnosti v dielach Heitora Villu-Lobosa, Astora Piazzollu, Radamésa Gnattaliho, Lea Brouwera, Antonia Carlosa Jobima, Egberta Gismontiho či Sérgia Assada. Za zmienku stojí zaradenie Villa-Lobosovej skladby *A Lenda do Caboclo*, ktorú zaznela aj počas vystúpenia na BHS v roku 1979. Naopak nová *Sonata del Caminante* pre sólovú gitaru kubánskeho skladateľa Lea Brouwera, ktorú ako jedinú uviedol O. Assad sám, bola určite slovenskou premiérou. Prídavky potvrdili juhoamerický repertoárový

okruh a po *Venezuelskom valčíku* Antonia Laura zaznela na záver *Farewell* z Assadovej suity *Natsu No Niwa*. Nemôžno a zrejme ani nemá význam komentovať jednotlivé skladby samostatne. Celý koncert sa niesol v znamení mimoriadnej koncentrácie publika, čo je, v prípade nám pomerne vzdialenej hudobnej reči latinskoamerickej hudby, znakom potvrdzujúcim mimoriadne silný zážitok. Ak by som mal uviesť za seba, vrcholom koncertu bola Assadova skladba *Tahitiya Li Ossoulina* (Pocta našim koreňom), ktorou vzdávajú hold svojim predkom, libanonským a sýrskym kresťanom, ktorí na konci 19. storočia utekali z Otomanskej ríše a usadili sa v Brazílii.

Koncert Assadovcov dostal však aj iný, mimoriadne dôležitý rozmer. Pred ním, počas prestávky, ako aj po koncerte bolo možné pozorovať, že sa tu stretli kolegovia, bývalí spolužiaci, učitelia so svojimi bývalými študentmi, starí priatelia či otcovia so synmi, z ktorých mnohí sa nevideli aj niekoľko rokov. Pricestovali z mnohých kútov Slovenska aj Českej republiky. Kombinácia krásnej a mimoriadne kvalitnej hudby s atmosférou príjemných stretnutí po rokoch či desaťročiach dodala tomuto festivalovému večeru výnimočnú atmosféru. Napriek tomu, že si uvedomujem, že k recenzii koncertu podobný postreh nepatrí, domnievam sa, že táto „pridaná hodnota“ koncertu nie je zanedbateľná ani náhodná.

Vystúpenie Assadovcov však nebolo výnimočné a mimoriadne len pre poslucháčov. Aj samotní umelci priznali, že ich návrat do Bratislavy znamenal pre nich viac ako len bežný koncert v rámci turné. V poslednom čase sa ich myšlienky čoraz viac zameriavajú na návraty a opätovné spoznávanie svojich koreňov a umeleckých začiatkov. Bratislava, konkrétnejšie BHS, k nim určite patria. Bolo zaujímavé pozorovať, ako pri návrate do priestoru Bratislavskej Reduty, ktorú navštívili pred odchodom z mesta, detailne komentovali udalosti spred 30 rokov. Myslím si, že bratislavský koncert Assadovcov znamenal pre poslucháčov – gitarové, či negitarové publikum, no aj pre samotných hostí, veľa.

Martin KRAJČO



S. a O. Assadovci - návrat po 30 rokoch

Klavírne recitály

Klavírný recitál **Martina Levického** (26. 11.), poslucháča 5. ročníka pražskej AMU, priniesol dramaturgiu atraktívnu nielen pre milovníkov recitálov. Na úvod zazneli *Tri intermezzy op. 117* J. Brahmsa, sugestívna hudba lúčenia a rekapitulácie. U Brahmsa, tvorivo zahľadeného do minulosti, je v klavírnej tvorbe niekedy ťažké určiť hranicu medzi klasickou disciplínou a romantickou voľnosťou. V sonátach, ale aj v *op. 117* spája klavírny „symfonizmus“ s okamihmi komornej kontemplácie neraz veľmi prudko, prekvapivo a náhle. A to bol kľúčový problém Levického. V klavírnej poetike Brahmsa musí byť rovnako ako u Beethovena horizontálna i vertikálna zložka hudobnej štruktúry krištáľovo čistá, inak sa Brahmsova hudba ocitá v opare, v hmle... V Ravelovej *Sonatine pre klavír fis mol* sa už nedalo Levickému veľa vytknúť. Preferoval by som však ešte výraznejšiu úderovú diferenciáciu, zreteľnejšie dynamické kontrasty. V druhej časti programu zazneli najskôr *Tri české tance H. 154* B. Martinů. Nikdy som nepočul hrať Martinů s takým nasadením ako v prípade Levického, ktorý sa stal v roku 2007 víťazom Súťaže B. Martinů v Prahe. Umelec vytiahol maximum z búrlivého vitálneho folklórneho hedonizmu skladateľa a rozohral klavír priam do symfonických rozmerov. Bol to presvedčivý príklad toho, ako nestratiť vlastný rukopis a zároveň sa ponoriť do duchovného sveta českých tancov s priam choreografickou fantazijsťou. Zo spomínaného klavírneho recitálu určite najpresvedčivejšie vyznela interpretácia hudby 20. storočia. Prokofievova *Sonáta pre klavír č. 6 A dur op. 82* bola fascinujúca. Levický správne vystihol všetko, čo táto hudba vyžaduje: klasicistickú vyváženosť, grotesknosť, iróniu i meditativnosť. Martina Levického by som rád počul i videl na našich koncertných pódiách aj v budúcnosti.

Igor BERGER

Na rozdiel od vlašajšieho, nepríliš vydareného sólového vystúpenia vyhasnutej hviezdy Dang Thai Son sa i v prípade koncertu mladej vychádzajúcej hviezdy **Piotra Anderszewského** (3. 12.) mohli prísť priaznivci klavírneho umenia i aktívni klaviristi skutočne na svoje. Rodák z Varšavy žije striedavo v Paríži a Lisabone. Anderszewski (v kontraste so svojím skromným zjavom) zanechal dojem, že sú mu srdečne ukradnuté všetky konvencie. Na začiatok zaradil prakticky neznámy, predposledný klavírný cyklus Roberta Schumanna *Gesänge der Frühe op. 133* (Päť jarných spevov). Chápanie cyklu plne odkrylo podstatu klaviristovej ars poetiky: znepokojujúco odvážne hľadanie, experimentátorstvo, extrémne protiklady zvukovej senzitivnosti a expresívnej drsnosti. Pravda, Schumannovo dielo bolo skôr o hlbavom zamyslení zrelého muža na sklonku kariéry.

V Bachovej *Anglickej suite č. 5 e mol BWV 810* vystúpili do popredia pochybnosti: je toto objavné nachádzanie nových pohľadov alebo samoúčelný subjektívizmus? Klavirista narábal so všetkými prvkami výrazu priam novátorsky, vytváral výrazové a dynamické vlny, pohrával sa s pedálom a s artikuláciou. Jeho Bach bol intenzívny, romantický a moderný, introvertný a aktualizovaný človekom 21. storočia. Takýto pohľad však považujem za podstatne prínosnejší a prirodzenejší ako pokusy napodobniť na klavíri organ či čembalo! V druhej polovici sa Anderszewski vyrovnával s Janáčkom a vzápätí s Beethovenom. V Janáčkovom cykle *V hmlách* bolo možné obdivovať spojenie zdravej rudimentárnosti a poeticky zušľachteného intelektu a v Beethovenovej predposlednej *Sonáte As dur op. 110* zase všetky prednosti tohto umelca súčasne: originalitu a nadhľad, prepracovanosť detailov, zvukové extrémy nikdy neustrácajúce rozmer kultivovanosti, éterickú lyrickosť a výbušný tempera-

ment (celkom jedinečná druhá časť *Allegro molto*). Po skončení koncertu som si priať, aby bolo v našich končinách viac takýchto klavírných večerov.

Naplnenie môjho želania nenechalo na seba dlho čakať. Hneď na ďalší deň (4. 12.) zaplnili priaznivci klavírnej hudby Dvoranu VŠMU, aby boli svedkami recitálu **Magdalény Bajuszovej**. Bajuszová sa už niekoľko rokov intenzívne a chválhodne venuje propagácii novej slovenskej hudby, na tento recitál si však vybrala päť enormne náročných diel európskej klasiky minulého storočia – suitové kompozície, ktoré exkluzívne nechávajú nazrieť do kľúčových kompozičných trendov obdobia rokov 1920–1935. Obecenstvo Dvorany mohlo s údivom sledovať, ako táto krehká mladá žena s fascinujúcou suverenitou zvládala najbizarnejšie, najkrkolomnejšie technické a výrazové úskalia všetkých piatich skladieb. Začala s Hindemithovou *Suitou „1922“ op. 26*, ktorú nechápala len ako silovo-materialistické zúčtovanie s romantizmom či jazzovú etudu, ale vniesla do nej tiež množstvo jemnosti, humoru, lyrického pôvabu a pochopiteľne i spontánnej odviazanosti. Podobne komplexne a diferencovane pod jej rukami pôsobili aj ďalšie diela, pričom ich veľkolepá a starostlivá výstavba bola vždy samozrejmosťou.

Suita op. 25 Arnolda Schönberga je dodekafonickým dielom a určite sa príliš neteší priazni väčšiny klaviristov. Pre Bajuszovú však znamená (nezávisle od tónových systémov) predovšetkým emotívne vyhrotenú hudbu plnú osobitých nálad a charakterov. Nachádzala v ňom a sprostredkovala z neho toľko výrazu a energie, až som na chvíľu uveril, že dvanásťtónová hudba mohla byť reálnou alternatívou k tónálnej. Poulencovu *Francúzsku suitu*, inšpirovanú tanečnou zbierkou C. Gervaisa zo 16. storočia, chápala klaviristka skôr stredoveko-pochmúrne ako v znamení renesančnej odláčenosti a vzdušného pôvabu; aj takýto pohľad je však legitímny a výsledné znenie presvedčilo. Ešte viac platí posledné konštatovanie o Stravinského *Serenáde A dur*, zábavnom neoklasicistickom štvorčasťovom cykle, ktorého zdanlivú „suchosť“ Bajuszová opäť pretransformovala na niečo dokonale čisté, jednoducho krásne a v konečnom dôsledku aj citovo pôsobivé.

Na konci tohto mimoriadneho recitálu sa ocitol Bartókov päťčasťový cyklus *Szababban* (doslova „vonku“, čiže v prírode). Na záver to najlepšie. Bajuszová sa k Bartókovej poetike priblížila na hranici kongeniality a v poslednej časti *Hajsza* (nepresne preloženej ako „poľovačka“, doslovne ide o „naháňačku“) sa vypla k priam elektrizujúcejmu výkonu v strhujúcom tempe, čo naozaj dvíhalo zo sedadiel. Aj potlesk bol patrične silný a dlhý. Najväčším pozitívom tohto koncertu je však rehabilitácia určitého druhu klavírneho repertoáru pre širší okruh odborníkov a laikov. Recitál Magdalény Bajuszovej preto možno označiť za výnimočný dramaturgický a interpretačný počin.

Tamás HORKAY

Quasars Ensemble

Komorný súbor **Quasars Ensemble**, sformovaný „ako prirodzená reakcia na dlhoročnú vzájomnú umeleckú činnosť jeho členov, ktorí už niekoľko rokov pôsobia vo viacerých zoskupeniach“, existuje pomerne krátko. O to vzácnejšie je, že interpretačná úroveň súboru, ktorého veľká časť členov pochádza z východného Slovenska, dosahuje pod vedením ambiciózneho **Ivana Buffu** vynikajúce parametre. Dramaturgia koncertu v Moyzesovej sieni (3. 12.) zohľadnila overené hodnoty západoeurópskej medzivojnovnej hudby 20. storočia a do programu zaradila i premiéru diela Petra Machajdika na objednávku BHS. Skladba sa ocitla v prvej polovici programu v spoločnosti Ravelovej *Introdukcii a Allegra pre harfu, flautu, klarinet a sláčikové kvarteto*. Opäť som sa musel vyrovnávať s problémovou dramaturgickou konfrontáciou, otázniky vyvolávalo najmä zaradenie Machajdíkovej skladby. Ravelovo neoklasicisticky orientované, jasné, stručné, frapantné a mimoriadne farebné dielo (na harfe spoličinkovala **Adriana Antalová**) s trvaním okolo 10 minút vytvorilo pre Machajdíkovo *Vnútrnú zbierku pre violončelo a komorný orchester* (sólista **Jozef Lupták**) neľahkú pozíciu. Je to iste i otázka vkusu, no nalaďený v ravelovských intenciách som dokázal len ťažko účinne vnímať rozsiahlu (asi trikrát dlhšiu) kompozíciu v znamení pomalého redukcionizmu. Nič na tom nezmenilo ani zaangažovanie „ukazovateľa“ (pohyb a gestá **Daniela Račka**), pretože v Moyzesovej sále možno vizuálne prvky vnímať z prvých dvoch radov. Inak skladba, mnoho naznačujúca už názvom, zapôsobila citovosťou a komunikatívnou členitosťou viac než sympaticky a výmena poradia by jej určite pomohla. Z hroziaceho polospánku ma po pauze prebral dravý *Koncert pre čembalo, flautu, hoboje, klarinet, husle a violončelo* od Manuela de Fallu. Sólom bol jeden z našich najagilnejších a najvirtuóznejších čembalistov **Peter Guľas**. V tejto skladbe, ako i v *Komornej hudbe č. 1* Paula Hindemitha, zaujala interpretačná vyspelosť Quasars Ensemble pod suverénou „taktovkou“ Ivana Buffu. Táto kvalita sa prejavila v optimálnej zohratosť oduševnených a rovnako suverénnych muzikantov, v časovej a priestorovej odlišenosti zvukových vrstiev, v ohnivom eláne, v disciplinovanej presnosti a v dôvernej znalosti partitúry. Obidve skladby priviedli do hudobného sveta, pre širší okruh poslucháčov nie najznámejšieho a najobľúbenejšieho, o ktorom mnohí ani netušili, že dokáže byť taký priťažlivý.

Tamás HORKAY



Marián Lejava:

Na Slovensku sa začína vždy od nuly

Minulý rok spolupracoval v Slovenskom národnom divadle na naštudovaní Haydnovej opery *Opustený ostrov* s Andrewom Parrottom, na Dňoch starej hudby premiéroval melodrámu Antona Zimmermanna *Androméda a Perzeus* a pre festivaly *Večery novej hudby/Melos-Étos* pripravil profilový koncert z diel holandského skladateľa Louisa Andriessena. Vyhľadávaný dirigent, skladateľ a propagátor súčasnej hudby Marián Lejava komentuje neuspokojivý stav uvádzania súčasnej hudby na Slovensku a otvorene hovorí o problémoch uplatnenia mladých dirigentov.

Prípravil Andrej ŠUBA, fotografie Peter BRENKUS/archív HC

■ Súčasná hudba, vlastne väčšina hudby 2. polovice 20. storočia, je v koncertných sálach stále v „menšine“. Aké je jej postavenie, respektíve aké sú špecifiká scény súčasnej hudby na Slovensku?

Ak si za akýsi východiskový bod pre „súčasnú“ na Slovensku určíme začiatok existencie festivalu *Večery novej hudby* Daniela Mateja a vznik VENI ensemble, tak približne o desať rokov neskôr prišli aktivity ďalších ľudí, ktorí prebrali štafetu – Ivan Šiller alebo súbor Opera Aperta. Tá síce už dlhšie nefunguje, no jej členovia (Ivana Pristašová, Nora Škutová, Ronald Šebesta, Jozef Lupták, Peter Šesták) sú stále aktívni i v oblasti súčasnej hudby. Viacero z týchto osobností svoje aktivity rozšírilo i na organizovanie hudobného života a rôznych festivalov. Príkladom môže byť Ivan Šiller, ktorý má, čo sa týka štýlovej orientácie, asi najrôznorodejšie aktivity.

■ Spomenul si organizačný rozmer, ktorý akoby sa v slovenskom kontexte stal neodmysliteľnou súčasťou umeleckej práce. Okrem istej slobody je to pre interpreta určite záťaž. Ako by mala či mohla vyzeráť orga-

nizačná báza pre súčasnú hudbu?

Je obdivuhodné ako Dano Matej dokázal 20 rokov „ťahat“ *Večery novej hudby*, hoci by sa mohlo zdať, že „nízkorozpočtový“ festival s niekoľkými koncertmi nepredstavuje takú záťaž ako Melos-Étos. No viesť agendu festivalu alebo združenia, akým je napríklad aj náš SOOZVUK, si v skutočnosti vyžaduje veľa síl. Vtedy sa prirodzene priestor pre umeleckú činnosť znižuje. „Komorný“ charakter spomínaných projektov však ich aktérom podľa mňa ponechával priestor i slobodu na umeleckú sebarealizáciu. Podobne vznikol aj SOOZVUK. Po absolvovaní VŠMU sme sa ocitli v „prázdnom“ priestore a pochopili sme, že ak chceme ďalej pokračovať v umeleckých aktivitách, musíme sa buď pridať k nejakej fungujúcej platforme, alebo vytvoriť novú – vlastnú.

■ Aké boli možnosti? Spolok slovenských skladateľov?

Možnosť spolupracovať so Spolkom bola, no výsledky neboli celkom podľa našich predstáv.

Ani bienále Nová slovenská hudba a Melos-Étos neposkytovali dostatočný priestor. Napriek tomu som vďačný, že sme dostali ako mladí skladatelia možnosť prezentovať naše diela v rámci Novej slovenskej hudby či Melosu. Uvedomili sme si však, že bude pre nás výhodnejšie, ak si vytvoríme vlastný priestor na uvádzanie našich diel. Ročne pripravíme v priemere 4 až 5 koncertov, no po istej dobe prišiel zákonitý moment, kedy sa organizovaním významne zúžil priestor pre vlastnú tvorbu. Po určitom čase nám chýbali premiéry. Pôvodné skladby nášho zoskupenia, ktoré tvorí 5 skladateľov, sa koncertmi vyčerpali a dopracovať sa dnes k dvom premiéram na koncert je veľmi ťažké z časových dôvodov, pretože každý z členov má aj iné, na prežitie potrebné, aktivity.

■ Z čoho vlastne žije súčasný skladateľ?

V našich podmienkach sa zo skladby vyžiť nedá. Systém tantiém a objednávok vôbec nefunguje.

■ Možno komponovať na „plný úväzok“ v okolitých krajinách?

Pred pár rokmi Zsolt Nagy na dirigentských kurzoch hovoril o skladateľoch, ktorí sa v Európe dokážu užiť komponovaním. Padli vtedy mená Hans Werner Henze, Karlheinz Stockhausen a Elliott Carter. Dnes ich podľa mňa tiež nebude viac.

Impulzom k založeniu SOOZVUK-u bolo teda vytvorenie organizačnej bázy. Možno ale hovoriť aj o nejakej spoločnej estetickej orientácii v rámci tohto zoskupenia?

Hlavnou ideou bolo, resp. stále je, vytvorenie platformy pre mladých skladateľov a interpretov. Interpretov sa nám žiaľ nepodarilo integrovať do takej miery, ako sme si pôvodne predstavovali. Cieľom bol teda priestor pre mladého skladateľa, ktorý skončí školu a potrebuje sa začleniť do hudobného života. Chceli sme vytvoriť akúsi „medzistanicu“.

O tvorbe vašej generácie sa málo píše, pretože autori venujúci sa recenzovaniu súčasných diel takmer absentujú. Čo by si ty sám povedal o hudbe svojich kolegov?

Odpoveď nie je ľahká, pretože vyžaduje detailnú znalosť práce kolegov.

Naša hudba je síce veľmi rozdielna a každý z nás má vlastnú poetiku, no predsa máme niečo ťažko definovateľné spoločné. V hudbe to cítiť.

Môžeš byť presnejší? Kto sú napríklad autori diel, ktoré považuješ za „referenčné“?

Osobne veľmi inklinujem k vetve Webern – Ligeti – Lachenmann. Ak mám povedať len jedno meno, potom Lachenmann – hoci som k nemu dlho hľadal cestu. Spočiatku ma fascinovala len jeho zvukovosť, postupne som pochopil aj ďalšie vrstvy. Keď na Melose zahrало Stadlerovo kvarteto jeho 3. *sláčikové kvarteto*, bol to pre mňa pravdepodobne najväčší doterajší hudobný zážitok. Uvedomil som si, že toto je „môj skladateľ“. Helmut Lachenmann má však dnes už 75 rokov a v prostredí západnej hudby je ikonou, jedným z najväčších majstrov. Nemyslím si ale, že na Slovensku je kľúčovou témou vyrovnávanie sa s tradíciou hudby 2. polovice 20. storočia. Máme predsa rok 2010...

Nesúvisí menšinové postavenie súčasnej hudby aj s tým, že presadenie hodnôt vyžaduje istý časový odstup? Navyše všetko ešte komplikuje zväčšujúca sa „fragmentárnosť“ scény súčasnej hudby. Je vôbec možné zorientovať sa v hudbe 21. storočia?

Isté je, že ju je čoraz ťažšie sledovať. Nadviažem na to, čo si povedal, myšlienkou, že hodnota autorov minulosti sa zvyšuje pôsobením nasledujúcej generácie. Tá nejakým spôsobom reflektuje ich tvorbu, nadväzuje na ňu

Beatles. Ide vlastne o špirálu, v ktorej každý niečo získa...

Dalo by sa povedať, že radikalizmus avantgardy 2. polovice 20. storočia je dnes v novej hudbe minulostou? Imperatív novosti, presvedčenie, že hudba musí vyjadrovať nepokoj doby...

Avantgarda, ako sa sformovala na začiatku 2. polovice 20. storočia, je jedným zo štýlových a estetických smerovaní, medzičasom pribudli ďalšie. V súčasnosti je podľa mňa stále obdobie spracovávanía materiálu a vytvárania nových kontextov. Čas nastolenia „nových ciest“ v umení ešte len pride.

Mám pocit, že s časovým odstupom sa z toho, čo bolo kedysi považované za štýl, stáva technika. Schönberg bol veľký autor, ktorý si myslel, že kladie základy štýlu. Dnes je dodekafónia skôr jednou z techník...

Schönberga vnímam jednoznačne ako tvorcu, ktorému bolo dopriate posunúť hranice ďalej. Nebol jediným autorom 12-tónovej techniky, paralelne s ním boli aj ďalší. Ich odkaz spracovávala avantgarda v 50. rokoch.

Ktoré diela skladateľov, ku ktorým inklinuješ, by si určite chcel dirigovať?

Opusy skladateľov, ktorých som spomínal. Aj Webernove tri kantáty alebo jeho *Orchestrálne*

Základným problémom je systém vzdelávania. Už dlhé roky tu nefunguje orchester, ktorý by bol mladým dirigentom k dispozícii.

V čom napríklad? Keď sa pozrieme do minulosti, na Slovensku bola silná s avantgardou spätá generácia 60. rokov, potom prišli 70. roky, kedy sa objavili tvorcovia, ktorí bývajú zaradovaní do vágnej „škatuľky“ postmoderna. Ako by si štýlovo zaradil hudbu tvojho generačného okruhu? Možno ju vôbec uchopiť?

alebo ju komentuje. Vezmi si ako príklad Beethovena, ktorého si ja osobne cením najviac. Keby neprišlo množstvo skladateľov 19. storočia, ktorí nadviazali na jeho tvorbu, možno by sme na neho dnes nazerali inak...

variácie op. 30, všetko sú to fantastické veci. Nevie, či sa vôbec u nás niekedy hrali. Tiež klasické partitúry Ligetiho zo 60. rokov, jeho posledné koncerty – tiež neviem, či u nás vôbec niečo z toho zaznelo. Keby sa nám vôbec podarilo vlastnými silami naštudovať čokoľvek z Lachenmanna, bol



Asi by som ešte spomenul bezprostredne predchádzajúcu generáciu (D. Matej, P. Zagar, M. Piaček, Ľ. Burgr), v súvislosti s tvorbou ktorej mi najviac rezonuje pojem minimalizmus v najrôznejších podobách. Je to samozrejme veľmi zovšeobecňujúce. No priamy vplyv na nás mala predovšetkým táto generácia. Naším znakom môže byť povedzme „dobehtutie“ Západu...

Takže akýmsi zrkadlom, ktoré dielu nastavujú ďalší autori, akoby sa zostroval obraz pôvodnej hodnoty...

Neviem to teraz sformulovať inak. Trochu, možno okrajovo, to súvisí s komponovaním s modelom, o ktorom píše Vladimír Godár. Niekde spomína tiež skupinu Oasis, ktorú mám rád aj ja. Oasis o sebe vyhlásili, že sú druhí Beatles. Nie sú, ale vo svojej hudbe pracujú s určitými modelmi, napríklad aj od

by to určite „lokálny“ úspech – napríklad *Tanzsuite mit Deutschlandlied* pre sláčikové kvarteto a orchester. Veľkým snom je pre mňa aj Ligetiho *Le Grand Macabre* alebo Lachenmannovo *Dievča so zápalkami*. Sú to samozrejme obrovské výzvy, ale sny sú potrebné...

Ako u teba vlastne vznikla paralelná orientácia dirigovanie – kompozícia?

Vďaka pôsobeniu v chlapčenskom filharmonickom zbore som spieval vo veľkých vokálno-inštrumentálnych dielach hudby 20. storočia – *Carmina burana* Carla Orffa, v Stravinského *Žalmovej symfónii*, Honeggerovej *Jeanne d'Arc*. Fascinoval ma svet zvukov a nástrojov, ktoré som vtedy nevedel ani pomenovať. Ku kompozícii som sa dostal najskôr ako autodidakt. Po nástupe na Konzervatórium v Bratislave som od 2. ročníka začal paralelne študovať aj dirigovanie, k čomu ma motivovali rodičia, profesionálni hudobníci. Spočiatku som sa bránil, pretože v puberte sa mi pánil, čo rozhadzuje pred orchestrom rukami, zdal smiešny a takmer zbytočný. Dnes sú pre mňa dirigovanie a komponovanie rovnocenné činnosti.

lávania v tejto oblasti, aké sú perspektívy po skončení školy? Čo by sa malo zmeniť? Stále sa hovorí, že nemáme výrazné dirigentské osobnosti. Sotva sa ale niekto stane výraznou dirigentskou osobnosťou bez kontaktu s orchestrom. Kde je podľa teba problém? Základným problémom je systém vzdelávania. Už dlhé roky tu nefunguje orchester, ktorý by bol mladým dirigentom k dispozícii.

Prečo je to tak?

Orchester na VŠMU nepracuje pravidelne. Je to iný typ koncepcie školského orchestrálneho telesá, ktorý funguje projektovo. Možno je to atraktívnejšie pre inštrumentalistov, ktorí si môžu zvoliť programy od baroka až po súčasnú hudbu.



L. Andriessen a M. Lejava, Večery novej hudby/Melos-Étos 2009

O dirigovaní sa hovorí, že je predovšetkým o komunikácii.

Je to tak a spočiatku to nie je ľahké. Človek sa ocitne pred 80-členným orchestrom a musí sa veľmi rýchlo zorientovať. Dirigent musí spojiť niekoľko desiatok individualít. Jedinou cestou je komunikácia, ktorá by mala byť čo najotvorenejšia. Aj u veľkých majstrov som videl, že dnes je veľmi dôležité, akým spôsobom človek komunikuje. Už nežijeme v Toscaniniho časoch... Uprednostňujem otvorený partnerský vzťah, rád prijímam podnety aj od interpretov. Samozrejme dirigent musí mať veľmi jasnú predstavu o tom, čo robí. Rád pracujem s menšími ansámbľami, kde je ideálne prostredie a vzniká tam akési hudobné laboratórium. Príkladom môže byť VENI ensemble, kde sú veľmi skúsení interpreti, ktorých si vážim. Často ani neskončí skúška a už sa teším na ďalšiu. Toto prostredie sa vyznačuje túžbou tvoriť, uvažovať v kontextoch. Keby som sa snažil nastoliť len vlastný pohľad, bola by to len nejaká časť možného pohľadu na dielo. Spolupráca s nimi je úžasnou príležitosťou učiť sa, čo je pre mňa aj ako skladateľa veľmi podnetné.

Hovoril si o otvorenosti malých ansámblov. No zdá sa, že tie veľké sú už niekoľko rokov dirigentom tvojej generácie zatvorené. Ako prebieha u nás vzde-

Projektový model je v poriadku. Na druhej strane by určite malo existovať stabilné teleso, ktoré by vychovávalo nielen dirigentov, ale aj orchestrálnych hráčov. Počul som, že niektorí pedagógovia sú proti tomu, aby študenti dirigovania dirigovali ich žiakov...

Argumentujú tým, že inštrumentalisti sa majú zoznámiť s orchestrálnou hrou, preto by ich mal viesť profesionál. No mnohí vyučujúci sú dokonca aj proti tomu, aby ich študenti v takomto orchestri vôbec hrali. Je to absurdné.

Nebola by riešením spolupráca tútora, garanta profesionála so študentmi dirigovania?

Niekedy to tak aj bolo, no ja som to už nezažil. Ale takto by to mohlo byť. Riešením by bol tiež stály dirigent orchestra, pedagóg dirigovania, ktorý by zodpovedal za študentov. Mladým dirigentom by pomohli aj delené skúšky, kde sa pracuje so základmi, zoznamuje sa s materiálom. Bohužiaľ, takto to u nás nefunguje. V zahraničí pritom existujú inštitúcie, kde je na výuku dirigentov platený orchester profesionálov.

Myslím, že Peter Feranec spomínal, že takto prebiehalo jeho štúdium v Petrohrade.

Keď som mu robil asistenta, hovoril mi, že v školskom orchestri mali toľko príležitostí, že občas ani nevedeli, čo ešte dirigovať... Študent má možnosť

vyskúšať si a zoznámiť sa s veľkým množstvom repertoáru, čo považujem za ideálne.

Takže u nás študent päť rokov cvičí prevažne techniku taktovania na skladbách so sprievodom klavíra, resp. CD prehrávača. Aké sú perspektívy takéhoto dirigenta po skončení školy?

Je to začarovaný kruh. Práve preto, že je známe, ako to na škole funguje, vie sa aj to, že absolventi väčšinou nemajú dostatok skúseností postaviť sa pred „naozajstný“ orchester. Muselo by ísť o veľký talent. A tým sa aj argumentuje. Mladí dirigenti sa u nás len veľmi ťažko dostanú k príležitostiam. Prvýkrát som dirigoval orchester až na absolventskom koncerte. Mal som výhodu, že už od konzervatória som dirigoval súčasnú hudbu – najskôr kvintetá, sextetá až po VENI ensemble. To mi vlastne suplovalo prax a prinieslo veľa dirigentských príležitostí a skúseností.

Koľko študentov končilo s tebou dirigovanie?

Myslím, že dvaja.

Čo robia teraz?

Snáď ešte dirigujú, ale určite nie orchestre. A venujú sa tiež inej činnosti.

Nie je luxus vychovávať dirigentov, ktorí nedi- rigujú?

Nie je to luxus, je to tragédia. Nie sú podmienky na formovanie ďalšej generácie. Potom to naozaj vyzerá tak, že na Slovensku neexistuje generácia mladých dirigentov. Existuje, ale veľmi ťažko sa prebýja a skôr sa dostane k práci v zahraničí ako doma. Bohužiaľ je to tak. Osobne sa nemôžem sťažovať, mám príležitosti v SND i vo Filharmonii. No mladý dirigent potrebuje dirigovať čo najviac. U nás na to nie sú vytvorené podmienky. Keby v inštitúciách existoval pravidelný cyklus koncertov, matiné alebo operných predstavení... Tak by mohlo prísť k vyprofilovaniu talentov.

Kto by mal byť iniciátorom? Zaregistroval si záujem v SND alebo vo Filharmonii?

Tendencie dávať príležitosť mladým dirigentom existujú, ale nemám pocit, že by boli systémové. Na Slovensku človek vždy začína od nuly, čo je dôsledok zlého systému. Nefunguje to tak, že ak urobíš dobrý projekt, niekam ťa to posunie. Môžeš mať dobré recenzie, budú ťa potľapkávať ešte polroka po pleci, ale keď príde ďalší projekt, si stále na tom istom bode.

Okrem teba registrujem výraznejšie ešte dirigentské aktivity Martina Leginusa. Ďalšie mená by som hľadal ťažko...

Je to smutné. Niektorí si môže povedať, že chcem prácu. Áno, aj to. Ale v zásade ide o to, aby sa tu vytváralo podhubie, ktoré vytvorí priestor pre výnimočný talent, keď sa raz za čas ukáže. Musí mať motivujúce prostredie. Najväčšie talenty odchádzajú preč. Potom plačeme nad tým, keď ich chceme späť a už sú drahí. To sa mi zdá ako luxus, na ktorý možno ani nie sú zdroje... O týchto otázkach by sa malo diskutovať na kompetentných miestach. Bohužiaľ sa tak zjavne nedeje.

■ **Za posledný rok si mal niekoľko veľkých projektov: s Andrewom Parrottom si našťudoval Haydnov *Opustený ostrov*, s Musikou aeternou melodrámu Antona Zimmermanna *Androméda a Perzeus*, posledným bol profilový koncert z tvorby Louisa Andriessena na *Melose-Étose*. Akú si mal skúsenosť s jeho tvorbou?**

Vo VENI ansámblu sme už hrali jeho *Workers Union*. Obe diela na Melose boli však výnimočné rozsahom a náročnosťou. Myslím si, že to vzhľadom na možnosti dopadlo veľmi dobre. Cítili sme určité limity, ktoré nedovoľovali posunúť sa ďalej. Jedným z nich bol priestor, v ktorom sme cvičili. Malá koncertná sála na VŠMU, predstav si to s tým obsadením. Bolo to ako napchať slona do poľskej fiatky. V sále sa tiesnilo 40 ľudí, zvuková hladina bola kriticky vysoká.

■ **Prečo ste necvičili v Dvorane?**

Nepodarilo sa to napokon vybaviť. Dvorana (pozn. red.: novootvorená koncertná sieň VŠMU) sa prenájom za veľmi nevýhodných finančných podmienok. Takže by to bolo pridrahé. No ani ona nie je na tento typ obsadenia ideálna, bola by zvukovo veľmi predimenzovaná. Vhodné priestory v Rozhlase sme bohužiaľ nezískali. Treba si uvedomiť, že to bolo obrovské obsadenie, ktoré sa doteraz azda ešte nikdy nepodarilo dať dokopy. Štyri trombóny, osem lesných rohov, dva klavíry, dve harfy, dve gitary... Projekt bol veľmi náročný aj tým, že *Mausoleum* i *De Staat* predložili určitý typ úloh, s ktorými sme sa ešte na takej veľkej ploche nestretli...

■ **Konkrétne?**

Najväčšou výzvovou v *Mausóleu* bolo zvládnutie Andriessenovej hoketovej techniky. Hudobný prúd prechádza z hlasu do hlasu, pričom jeden hlas hrá niekedy až 15 ľudí. Bloky, z ktorých je skladba vybudovaná, by mali znieť absolútne plynule, čo je veľmi ťažké zahrať. Autor bol s našim výsledkom nadmieru spokojný. Nechcem povedať, že všetko bolo úplne dokonalé, ale mali sme napríklad k dispozícii live nahrávku, kde to vôbec nefungovalo. *De Staat* je 35 minút kontinuálnej „postminimalistickej“, resp. andriessenovskej minimalistickej štruktúry. Keby som to mal zjednodušiť: je to 35 minút neustálej pulzácie šesťnástin vo *ff*, čo si vyžaduje obrovské nasadenie interpretov. Vo veľkých dielach, akými sú Brucknerove alebo Mahlerove symfónie, je štruktúra tvarovaná tak, že sa záťaž interpretov istým spôsobom vyrovnáva. V tejto skladbe je však každá súčasť ansámblu, t. j. každý hráč jednotlivito vyťažený od začiatku do konca. V časovo obmedzenej dobe na skúšanie to bolo skutočne veľmi náročné.

■ **Nedostatok času je na Slovensku značne limitujúci faktor a pre prezentáciu prostredníctvom prehliadok a festivalov typický. Ako by sa dalo zabezpečiť kontinuálne predvádzanie súčasnej hudby?**

Približne pred piatimi rokmi sa mi do rúk dostal bulletin sezóny Newyorskej filharmónie. Myslím, že minimálne 50 percent všetkého, čo hrali, bola hudba 20. storočia, vrátane množstva premiér. Samozrejme, orchester hrá koncerty skoro každý druhý deň. Keď je režim nastavený takto, Nová hudba alebo hudba 20. storočia (u nás ešte

stále „Nová hudba“) je na dennom poriadku. Tak môže prirodzene vzniknúť návyk i u „bežných“ poslucháčov. Pred pár rokmi som sa zúčastnil na festivale Antona Webera vo Viedni. V priebehu pár dní zaznelo na 15 koncertoch jeho kompletne dielo. Len 60 km od Bratislavy som na koncertoch okrem skladateľov a odborníkov videl aj početné „laické“ publikum. Súčasná hudba sa u nás stále obchádza, nerozumiem prečo. Podľa tohto prístupu by sme mali ešte stále svietiť petrolejkami. Je rok 2010, v roku 2013 bude storočnica *Svätenia jari*, diela u nás stále považovaného za ultramodernú skladbu – „chef-d'oeuvre“ orchestra.

■ **Hovoríš o tom, že naše symfonické orchestre ešte stále „narážajú“ na repertoár 1. polovice 20. storočia...**

Nie je to o tom, že tento repertoár naše orchestre nevedia hrať. Videli sme, že u nás Filharmónia v rámci festivalu Melos-Étos hrala Beriovu *Sinfoniu* či Varèseho *Ameriques*. Sú to klasické diela hudby 20. storočia, napriek tomu sa uvádzajú málo.

■ **Navyše u hráčov často nie sú práve najpopulárnejšie...**

To je iná otázka. V takomto prípade musí prísť silná dirigentská osobnosť, ktorá dokáže hudobníkov strhnúť. Diela, ktoré som spomínal, našťudoval Zsolt Nagy a on je umelcom, ktorý dokáže zaujať. Určite sa možno stretnúť s odporom, pretože chýba návyk. Hudobníci nie sú zvyknutí hrať takúto hudbu. Keby sa hrala častejšie, bolo by to iné...

■ **Argumentom býva, že ide o hudbu, o ktorú „nespecializované“ publikum nemá záujem...**

Dnes sa niekedy príliš uvažuje o tom, koľko ľudí príde na aké dielo či interpreta. V Ostrave prebieha festival Ostravské dni novej hudby, s ktorým spolupracuje aj Janáčkova filharmónia. Spočiatku tam bol tiež trochu problém, no dnes už možno ohľadom ich vzťahu k súčasnej hudbe hovoriť o zmene postoja. Pravidelné účinkovanie na takýchto podujatiach vytvára návyk, sú tam kvalitní dirigenti i sólisti. To je to, čo motívuje.

■ **Mám skúsenosť, že v špičkovej podobe dokáže vhodne zvolená súčasná hudba prekvapivo oslovovať aj „nepripraveného“ laika...**

No je to určite aj otázka vzdelávania publika. V rámci SOOZVUK-u sme začali od minulého roku robiť moderované koncerty. Aj klasiku je potrebné primeranou formou približovať slovom, ako to kedysi robil Leonard Bernstein. Nemusí ísť nevyhnutne o muzikologický rozbor diela, skôr vytvorenie kontextu, predstavenie skladateľa. Podanie informácií, ku ktorým sa bežný poslucháč nedostane. A máme dobrú spätnú väzbu. Na januárovom koncerte Petra Katinu sa rozprúdila diskusia, ktorú sme len ťažko dokázali prerušiť ďalším hudobným číslom. Chceme, aby vznikla interakcia tvorca – interpret – poslucháč. Recenzentom by sa „kruh“ uzavrel.

■ **Teraz si hovoril ako pedagóg. Na VŠMU pôsobíš ako odborný asistent, aké máš skúsenosti s touto prácou?**

Je to veľká zodpovednosť, ak to človek chce robiť úprimne a poctivo. Na škole vediem Operné štúdio, pracujem so spevákmi, dirigujem predstavania. Som asistentom v dirigentskej triede, takže pracujem aj s dirigentmi. Chcel by som na škole nejakým spôsobom zastrešiť aj uvádzanie súčasnej hudby, iniciovať vznik špecializovaného študentského ansámblu. Vidím, že je čím ďalej tým viac študentov, ktorí vyhľadávajú súčasnú hudbu, ktorá je výrazom doby, v ktorej žijeme.

■ **Navyše čisto z pragmatického hľadiska je to spolu s tzv. starou hudbou jedna zo špecializácií, kde sa po skončení školy možno uplatniť...**

Bolo by dobre, keby vzniklo prostredie, v ktorom by mohli vyrastať mladí interpreti a venovať sa starej alebo súčasnej hudbe. Potom by mohli nastúpiť do súborov, ktoré tu fungujú, i keď nie na pravidelnej báze. Viackrát sme mali problém nájsť interpretov. Práve teraz prichádza generácia mladých, ktorí nás vyhľadávajú a chcú hrať. Pozorujem tiež, že cítia potrebu vytvoriť a zorganizovať niečo vlastné. Je pozitívne, že sa za dlhé obdobie, o ktorom sme hovorili, podarilo dosiahnuť takýto stav. Že to nie je len pár nadšencov, ale širší okruh ľudí vyhľadávajúci tento typ hudby s cieľom pochopiť a tlmočiť prítomnosť aj prostredníctvom nej. ┘



Marián LEJAVA – dirigent, skladateľ, zakladajúci člen združenia SOOZVUK. Vyhľadávaný špecialista na súčasnú hudbu študoval na Konzervatóriu a na VŠMU v Bratislave (O. Lenárd, B. Režucha, R. Stankovský, S. Macura), zúčastnil sa viacerých dirigentských kurzov (A. Wilhelm, R. Houlighan, G. Herbig, P. Eötvös), pôsobil ako asistent O. Lenárd, Z. Nagya a P. Feranča. Ako hlavný, resp. hostujúci dirigent pravidelne spolupracuje so súbormi súčasnej hudby Melos Ethos Ensemble, VENI ensemble, Vapor del cuore, ale aj so Slovenskou filharmóniou a Operou SND (o. i. premiéra opery *Kóma* M. Burlasa), dirigoval tiež Symfonický orchester Slovenského rozhlasu, ŠKO Žilina, Janáčkovu filharmóniu v Ostrave a Symfonický orchester VŠMU. Predstavil sa na festivaloch Melos-Étos, Večery novej hudby, Ostravské dni novej hudby, Dni starej hudby a Pohoda. Pedagogicky pôsobí na VŠMU, kde v súčasnosti vedie Operné štúdio.

Milij Balakirev (1836–1910)

Tamara, symfonická báseň (1867–1882)

Robert KOLÁŘ

**Prekrásna ako anjel nebeský, ako démon ľstivá a zlá...
(Lermontov, Tamara)¹**

Pravdepodobne najsymptomatickejšie uchopenie tematiky vášnivej lásky v hudbe druhej polovice 19. storočia predstavuje *Tristan a Izolda* Richarda Wagnera. Hudobná dráma, ktorej myšlienkový svet a hudobná reč mocne ovplyvnili celú generáciu skladateľov, sa stala na istý čas takmer normou pre každého, kto sa dotkol tejto témy. Nietzsche – po náhlom precitnutí z ošialu – našiel liek proti wagnerovskej „nákaze“ v Bizetovej *Carmen*. Vášnivá láska dvoch temperamentných postáv s rôznym sociálnym a kultúrnym pozadím, navyše ozvláštnená farbistým lokálnym koloritom, sa mu videla ako dostatočný protiklad k ponurej Wagnerovej dráme. Celkom iný pohľad však v približne rovnakom čase prináša ojedinelé dielo – Balakirevova *Tamara*. Jednočasťová symfonická báseň, venovaná pôvodcovi tohto žánru Franzovi Lisztovi, je inšpirovaná rovnomennou básňou Michaila Lermontova. Jej výnimočnosť v prvom rade spočíva v samotnom námete – vášeň *Tamary* je otvorene fyzická; náznak hlbšieho myšlienkového rozmeru toho, čo sa odohráva, sa v básni objavuje až v samom závere. Všetko predtým je zobrazením nočných hier rozkoše, ktoré majú pre mužského účastníka vždy rovnako fatálny následok. Pravdaže, nie je to jediná významová rovina básne a ani hlavný dôvod, prečo si ju skladateľ zvolil za námet svojho diela, s ohľadom na dobové kontexty omnoho významnejšieho než by sa dnes, sto rokov po jeho smrti, mohlo zdať.

Démon a Tamara

Kaukaz bol pre ruských umelcov prvej polovice 19. storočia z kultúrneho hľadiska veľmi príťažlivým teritóriom. Stal sa objektom romantických túžob, ktoré možno označiť za obdobu *Sehnsucht*, fenoménu typického pre nemecký romantizmus prvej polovice storočia. Michail Lermontov našiel na Kaukaze duchovné útočisko. Vzdialenosť od prostredia petrohradskej spoločnosti akoby preňho bola oslobodzujúcim nádychom čerstvého vzduchu; kaukazská tematika celkom ovládla jeho myseľ a prenikla do jeho lyriky aj prózy. Z tohto zdroja vyvierajú aj jeho azda najznámejší opus, rozsiahla báseň *Démon*. Lermontovov *Démon*, stelesnenie duše naplnenej sklamaním a nenávisťou ku všetkému okolo seba, sa nepokojne vznáša nad kaukazskými vrchmi, bezcieľne blúdi, a za jedinou možnosť zvrátenia svojej situácie pokladá lásku krásnej *Tamary*. Svojím konaním jej však prináša len záhubu a sám je odsúdený k večnej nenávisti. Výpoveď človeka, ktorý sa cíti byť večným vyhnancom, je dokreslená pestrým „lokálnym koloritom“ – básnik spomína konkrétne geografické lokality (Kazbek, Darjal, Terek) alebo opisuje svadobné veselie a menuje tradičné hudobné nástroje, evokuje zvuk spevu, rytmus tanca.

Tieto evokácie mali nesporne značný účinok na hudobníka, ktorý sa vydal po Lermontovových stopách o vyše dve desaťročia neskôr. Milij Balakirev, v čase svojej prvej kaukazskej cesty roku 1862 už skladateľ s istým renomé, bol vášnivým čitateľom Lermontova. V Piatigorsku čítal *Hrdinu našich čias*, navštívil miesta spomenuté v jeho básňach. Balakirevovou hlavnou úlohou bol zber ľudových piesní a kontakt s kaukazským folklórom bol významným stimulom pre jeho vlastnú tvorbu. Projektov bolo viacero, no nie všetky boli realizované – príkladom môže byť zamýšľaná programová symfónia *Mcyri* (taktiež podľa Lermonto-

Milij Balakirev v Tifise roku 1863 [foto: archív]



va) alebo *Lezginka*, ktorej materiál sa neskôr stal súčasťou *Tamary*. Dve diela však dokončené boli a napokon azda najviac preslávili Balakirevovo meno. Orientálna fantázia *Islamej*, dodnes pokladaná za jedno z technicky najobtiažnejších diel v klavírnej literatúre vôbec, vznikla pomerne rýchlo v priebehu roku 1869, kým zrod rozsiahlejšej a kompozične ďaleko komplikovanejšej *Tamary* bol oveľa zdĺhavejší.

Dôvodov výberu práve tejto Lermontovovej básne mal skladateľ zrejme viacero. Oproti členitému, formálne aj obsahovo veľmi rôznorodému *Démonovi* má *Tamara* dokonale prehľadnú formu. Jej 12 štvorverší je z obsahového hľadiska usporiadaných symetricky; dramatická pointa sa sústreďuje v štyroch strofách v strede básne – štyri strofy predtým by bolo možné, použijúc hudobnú terminológiu, nazvať introdukciou, kým štyri posledné zasa kódom. Navyše je tu na kľúčových miestach moment opakovania slov (opis darjalskej rokliny, ktorou v tichosti preteká rieka Terek), čo hudobníkovi evokuje reprízu. Balakirev sa teda mohol oprieť o formu básne, keď koncipoval formu svojej kompozície. Snáď mal na pamäti aj *Démona*, no toho si v tom čase za námet operného diela zvolil Anton Rubinštejn, rival, ktorého však Balakirev rešpektoval a zrejme sa chcel vyhnúť konfrontácii.

Femme fatale na orientálny spôsob

Tamara z rovnomennej Lermontovovej básne nie je totožná so svojou menovkyňou z *Démona* – tu ide o stredovekú gruzínsku kráľovnú opradenú mnohými legendami. Týkajú sa aj jej povestnej krásy, čo zrejme ►

- viedlo básnika k tomu, aby ju zredukoval na sirénu uväznenú vo svojej úzkej veži symbolizujúcej neuhasiteľnú túžbu. Nočnou krajinou sa rozlieha jej vábivý spev, ktorým láka pocestných, aby s nimi strávila orgiastickú noc. Po načrtnutí temnej, romantickej scenérie nasledujú verše takmer evokujúce prostredie nevestinca, keď žiadostivosťou ovládaného nešťastníka eunuch uvádza ku krásne odetej kráľovnej. Brokát, perly, mäkká páperová posteľ, dve čaše šumiaceho vína a slová „čaka/a host’a“ hovoria jasne. Ďalšie dve strofy sprostredkujú vďaka zmyslovým asociáciám priebeh samotných orgií, no bez skĺznutia do príliš obscénnej popisnosti. So svitaním kruté radovánky náhle končia; Tamarinu obeť unášajú vlny Tereku a kráľovná kýva bezvládnemu telu na pozdrav, s vedomím, že je odsúdená na večné opakovanie toho istého.

Pohľad na Tiflis – olejomalba M. Lermontova z roku 1837 [foto: archív]



To všetko je však len symbolicky naznačené, nedopovedané...

Motív zmyseľnej, fatálne príťažlivej ženy orientálneho pôvodu nie je v ruskej hudbe 19. storočia ojedinelý. Objavuje sa už v Glinkovom *Ruslanovi*, načrtnutý v orientálnych tancoch v 3. a 4. dejstve. Typickým príkladom je Borodinov *Knieža Igor*, ale aj symfonický obraz *V stepiach Strednej Ázie*. Z tohto motívu sa samozrejme postupom času stalo isté klišé – Rimskij-Korsakov necháva vo svojej symfónii *Antar* hlavného hrdinu doslova rozplynúť sa v objatí orientálnej krásavice, ďalšia variácia motívu sa neskôr objavuje v slávnej *Šeherezáde* a napokon v silno skarikovanej podobe (kde už ide o vedomé narábanie s klišé) v jeho poslednej opere *Zlatý kohútik*.²

Dlhý čas dozrievania

Balakirevov tvorivý proces bol, pokiaľ išlo o rozsiahlejšie kompozície, vždy komplikovaný a veľmi zdĺhavý. Mimoriadne sebakritický skladateľ dlho premýšľal nad každým detailom, dlho nechával svoje skladby dozrievať a často ich prepracovával, kým nebol spokojný s výsledkom.



Príklad č. 1: Motív Tamary v parte flauty

K niektorým dielam sa vracal s odstupom desaťročí, viaceré zostali nedokončené. Úpravy a vylepšenia sa však týkali prevažne inštrumentácie, prípadne formy, nie štýlu. Balakirevov osobný štýl bol sformovaný koncom 60. rokov a nezaznamenal výrazné premeny dokonca ani po prelome storočí. To je aj prípad *Tamary* – napriek tomu, že medzi začatím práce a dokončením partitúry uplynulo okolo 15 rokov, ide o štýlovo jednotné dielo.

Nie je bez zaujímavosti, že pri minimálnej zmene štýlu došlo k zásadnej premene osobnosti tvorcu diela. Na počiatku 70. rokov Balakirev totiž prešiel vážnou duševnou aj materiálnou krízou, počas ktorej sa celkom stiahol z dovtedy veľmi aktívneho verejného pôsobenia, a jej prekonanie sprevádzal nečakaný príklon k pravoslávii. Tento krok bol balakirevov-

sky radikálny a nekompromisný: niekdajší ateista presiaknutý lermontovovským vzdorom a pesimizmom si teraz vyzdobil príbytok ikonami, prestal jesť mäso a nosiť kožušiny, denne navštevoval chrámy a hodiny trávil v modlitbách. Prerod bol dôkladný a doživotný, čo nevyhnutne znamenalo postupné odcudzenie od starých priateľov z prostredia Mocnej hrstky. Vzťahy so Stasovom ochladli, rozchod s Rimským-Korsakovom bol definitívny. Na naliehanie známych, ktorým často prehrával úryvky z *Tamary*, dokončil dávno započaté dielo a nechal ho uviesť roku 1883 – bez ohľadu na to, ako sa mohol zmeniť osobný postoj k jeho myšlienkovému obsahu.

Orientalizmus a ilustratívnosť

Balakirev bol azda prvým významnejším ruským skladateľom, ktorý poznal hudbu Orientu (čiže Kaukazu) z vlastnej skúsenosti, no jeho *Tamara* zďaleka

nie je etudou v orientálnom štýle. Nenájde tu vysoko štylizovaný orientalizmus Borodina alebo Musorgského, ani hýrivé farby orchesterálnej palety Rimského-Korsakova. Lokálny kolorit *Tamary* je omnoho striedmejší, je viac-menej len symbolicky naznačený na určitých miestach. Niet tu ani stopy po unikátnej gruzínskej vokálnej polyfónii a aj keď tu pravdepodobne nájdeme citáty autentických melódii, hudba *Tamary* nemá ambíciu imitovať folklór. Podobné je to aj s ilustratívnosťou. Lermontovova báseň ponúka viacero vďačných príležitostí preniesť akustické či pohybové evokácie do hudby, k otrockej popisnosti však Balakirev príliš často nesiaha. Jeho hudobná reč je väčšmi abstraktná a „absolútna“ ako deskriptívne programová. Okrem pripojenej básne nemá skladba ďalší verbálny komentár. *Tamara* má v tomto zmysle bližšie k symfonickým básňam Liszta ako Smetanu.

Výraznejšie ilustratívnou je najmä obsiahla introdukcia, kde je načrtnutá scenéria s ticho tečúcou riekou. Z programového hľadiska je ľahko dešifrovateľná a znesie porovnanie s úvodom Smetanovej *Vltavy* – tu však v omnoho temnejšom zafarbení, v hlbokých registroch sordinovaných violončiel a kontrabasov, doplnených najhlbšími registrami trombónu a tuby. Celkom v súlade s veršom „černejúc sa na čiernej skale“ mieša Balakirev dva typy temných orchesterálnych farieb. Celá situácia sa

potom objavuje v transpozícii z pôvodného *h mol* do *dis mol* a nasleduje krátky úsek s dominanciou drevených nástrojov, ktorý je prípravou na prechod k sonátovému allegru.

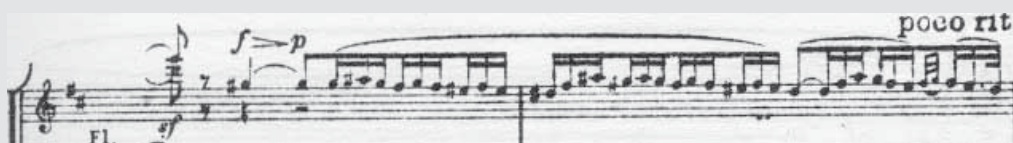
Dlhá introdukcia je modelom odkazujúcim k Berliozovým symfóniám, predovšetkým k *Haroldovi v Taliansku*³ – práca so sláčikmi v úvode či anticipácia neskoršieho motivického materiálu sú v oboch dielach riešené podobne. Kým však u Berlioz je postavenie tém v sonátovom allegre jednoznačné, u Balakireva už natoľko jednoznačné nie je. *Allegro non troppo ma agitato* prináša nepochybne expozíciu sonátovej formy (v Balakirevovej obľúbenej *Des dur*, hlavnej tónine skladby), no ťažko povedať, čo vlastne zohráva úlohu hlavnej a vedľajších tém. Repetitívny descendenčný motív vo violách ako aj sekvencovitý triolový pohyb, v sólovom fagote a klarinete (krásne ibersky sfarbený vďaka frygickému módu) sa síce v rôznych transformáciách zjavujú aj na ďalších miestach, no nemajú váhu hlavnej témy. Veľa svetla sem nevŕšajú ani pohľad na motivický materiál introdukcie. V úvode prinášajú dychové nástroje motív (najprv v inverzii, v základnom tvare), ktorý sa neskôr ukáže ako jeden z najdominantnejších v skladbe (Príklad č. 1). Je to pravdepodobne motív Tamary, motív jej túžby. Pri opakovaní introdukčnej hudby v *dis mol*

sa zjavuje ešte jedna melodická myšlienka: bohato figuratívny ľudový nápev v sólovom klarinete a potom v čistejšej podobe v sólovej flaute. Je to téma Šeherezády, ktorú Rimskij-Korsakov prevzal do svojho najznámejšieho orchestrálneho diela 5 rokov po premiére *Tamary*, dokonca ju uvádza v sprievode podobných harfových arpeggií... (Príklad č. 2) Tento nápev akoby vysvetľoval pôvod úvodných figurácií a rytmicky z neho vychádza mnoho ďalšieho materiálu *Tamary*, no ako taký sa tu už viac neobjaví. Druhá skutočne výrazná myšlienka sa zjaví až v priebehu allegra. Jej nástup je rytmicky anticipovaný už predtým, jej nastolenie však znamená skutočný zlom v priebehu skladby. Uvádza ju malý bubienok (dochádza tu k zaujímavému kombinovaniu 12/8 a 6/4 metra) a je fakticky jedinou témou v celej skladbe. Melodickú líniu v *h mol*, tvoriacu periodické osemtaktie, prednáša sólový hobojs, ktorý sa doslova ovíja chromatickými postupmi okolo držaného dominantného *fis*² vo flautách. Tamburína, malý bubienok a prázdne kvinty v pizzicate sláčikov dotvárajú podmanivú scéneriu nápadne pripomínajúcu úvodný tvar témy Ravelovho *Bohla*. Je to hudobný ekvivalent Tamarinho spevu? Nemožno to tvrdiť so stopercentnou istotou. Balakirev tu zjavne parafrázuje prax kaukazskej inštrumentálnej hudby: melizmatické sólo zurny improvizované nad držaným tónom ďalšieho dychového nástroja (najčastejšie duduka), podporené strunovými a bicími nástrojmi. Rytmus tanca – dravej lezginky – ovláda prakticky celú allegrovú časť *Tamary*; možno povedať, že je to členitá, bohato prekomponovaná tanečná fantázia. V Lermontovovej básni však o nijakom tanci nie je ani zmienka. Buď tu došlo ku kontaminácii obrazmi z *Démona*, kde sa spomína tanec pri hre zurny a tamburíny, alebo Balakirev chápe rytmus tanca ako symbolické zobrazenie orgie, metaforické naznačenie milostného aktu...

Kontrast mužského a ženského

Dynamizmus formy *Tamary* nespočíva v protipostavení kontrastných tém, ale skôr v kontraste charakterov, ktoré na seba v danej chvíli berú. V spomenutom Borodinovom symfonickom obraze proti sebe stoja dve kontrastné myšlienky – ruská a orientálna – a ich charakterové

vlastnosti sú stabilné. U Balakireva sa však premieňajú, prechádzajú širokou škálou možných výrazov, čo v konečnom dôsledku znemožňuje pokusy o programový výklad diela. Melodické myšlienky môžu mať v jednej chvíli dravý, robustný, vyslovene maskulínny charakter a v ďalšej zasa omamne nežný, ženský. Zápas mužského a ženského elementu tu prebieha celkom inak ako napr. v Smetanovej *Šárke* – nedá sa rozdeliť na epizódy roztapašného veselí, prudkého vzplanutia vášne a pomsty. Je skôr pozvoľným presúvaním dominance od mužského smerom k ženskému. Dochádza k niekoľkým impozantným orchestrálnym tutti pasážam, no chýba tu, v romantickej symfonickej, skladbe akosi automaticky očakávaný, moment extatického vyvrcholenia, po ktorom by malo nasledovať dlhé doznievanie. Okamžité zmeny tóniny, dynamiky, faktúry a tempa majú miestami charakter takmer filmového strihu a predstavujú pomerne tvrdý interpretačný oriešok. To robí *Tamaru* nevďačným a navonok málo efektným kusom.



Príklad č. 2: Motív flauty v introdukcii, ktorý sa neskôr stane motívom Šeherezády Rimského-Korsakova

Zmierenie mužského a ženského prináša až kóda s nádherne inštrumentovanými chorálovými akordickými sekvenciami v *pp* tutti orchestra, ktoré harmonicky aj zvukovo vzdialene anticipujú Debussyho (za porovnanie s *Tamarou* stojí prvá časť jeho *Mora*, tak v introdukcii ako v kóde). Ak úplný záver v *Des dur* vyznieva podobne ako ten z Dvořákovkej *Rusalky*, nie je to len podobným vyústením príbehov, ale aj príslušnosťou oboch autorov k tej istej hudobnovyjadrovacej estetike – európskej a všeobecne zrozumiteľnej, bez ohľadu na lokalitu pôvodu inšpiračných zdrojov.



Príklad č. 3: Línia hoboja odvíjajúca sa okolo držaného tónu flaut v sprievode bicích nástrojov

Recepcia a interpretácie

Uvedenie *Tamary* prijala domáca kritika pozitívne; výčitky sa týkali jedine istej formovej a dramaturgickej rozdrobenosti⁴. Nebránilo to však tomu, aby spolu s práve vtedy silnejúcou vlnou ruského hudobného exportu do západnej Európy prenikla na tamojšie koncertné pódia. Vo Francúzsku a Belgicku zaznamenala na konci 19. storočia značný ohlas a nie je prekvapujúce, že jej odkaz rezonuje aj v dielach Debussyho a Ravela. Recepcia na sklonku 20. storočia je už neporovnateľne užšia. *Tamara* nepatrí k často uvádzaným a nahrávaným dielam. Dostupné interpretácie sú prevažne ruské – pre porovnanie spomeniem nahrávku Jevgenija Svetlanova s niekdajším Štátnym symfonickým orchestrom ZSSR pre spoločnosť Melodija (1978), nahrávku jeho žiaka Igora Golovščina s Ruským štátnym symfonickým orchestrom pre Naxos (1993) a napokon nahrávku Vasilija Sinaiského s BBC Philharmonic Orchestra pre Chandos (2005). Prvá z nich je interpretačne aj zvukovo typickou nahrávkou „zo starých čias“; tempá su pomerne svižné a hudba má značný ťah predovšetkým vo zvukovo robustných epizódach s tanečným charakterom. Toto našudo-

vanie je presvedčivé vďaka zápalu a extrovertnému temperamentu, pokrívajú však vo vypracovaní detailov a najmä v kultúre zvuku. Oproti tomu pôsobí novšia nahrávka Svetlanovovho odchovanca trochu mdlou a unavenou. Je pomerne málo odvážna a po zvukovej stránke mierne „šedivá“ a fádna. Sinaiského podanie je naproti tomu veľmi uspokojivé vďaka detailne vypracovanému frázovaniu, ktoré konečne dáva vyniknúť všetkým subtilnostiam partitúry. Originálne a odvážne narábanie dirigenta s agogikou v spojení s krásnym, priezračným zvukom hárť a výborne zladených dychových nástrojov dodáva *Tamare* príjemnú sviežosť. Filharmonikom z BBC nechýba v lyrických pasážach vrúcnosť a šarm, čo s prehľadom neguje mnohokrát opakovaný stereotyp o „slovanskej vrúcnosti“, ktorá akoby bola vo výhradnom vlastníctve orchestrov spoza pravého brehu rieky Odry. ┘

1. úryvky Lermontovových veršov sú uvedené v preklade autora s prihliadnutím k básnickému prekladu Juraja Andričíka. Viď použitú lit.
2. k tejto problematike pozri aj: MAES, str. 80 a nasl., TARUSKIN, str. 184 a nasl., FROLOVA-WALKER, str. 153-160
3. toto Berliozovo dielo bolo v kruhu Mocenej hŕstky dobre známe – Balakirev pripravoval jeho štvorročný klavírny výťah a Rim-



skij-Korsakov z neho zjavne vychádza v koncepcii svojej *Šeherezády*.

4. pozri kritiku moskovskej premiéry (1890) S. N. Kruglikova. In: CAMPBELL, str. 97-99

Použitá literatúra:

BALAKIREV, M. A.: *Tamara*. Moskva: Gosudarstvennoje muzikaľnoje izdatel'stvo, 1955

CAMPBELL, J. S.: *Russians on Russian Music, 1880–1917: An Anthology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003

FROLOVA-WALKER, M.: *Russian Music and Nationalism. From Glinka to Stalin*. New Haven, London: Yale University Press, 2007

GARDEN, E.: *Balakirev. A Critical Study of his Life and Music*. London: Faber and Faber, 1967

GOLDSTEIN, V.: *Lermontov's Narratives of Heroism*. Evanston: Northwestern University Press, 1998

LERMONTOV, M. J.: *Démon, Lúdia a vášne, Kľažná Ligovská*. (ed. D. Lehutová) Bratislava: Tatran 1984

TARUSKIN, R.: *On Russian Music*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2008

<http://ilibrary.ru/author/lermontov/index.html>

STP

safončík
j a z z
production

PAT METHENY THE ORCHESTRION TOUR

26. FEBRUÁR 2010

INCHEBA BRATISLAVA 20.00 h

ticketportal
www.ticketportal.sk

T...Com

Hlavný mediálny partner

STV

Zoznam.sk



Slovenský rozhlas

Partner



INCHEBA

audio

Dotknite sa zvuku...



ALBRECHT

Mediálny partner

TREND

tyždenník o ekonomike a podnikaní

PROFIT

hudobný život

.týždeň

HUDBA.SK

Praha

Così fan... všetky i všetci

Ostatné mozartovské inscenácie na scéne Stavovského divadla nastavili latku kritérií pre Prahu azda až privysoko. S inscenačnými tvarmi nemeckých manželov Herrmannovcov v *La clemenza di Tito* a *Záhradnícke z lásky* bežne súperiť nemožno a aj úroveň hudobných nastudovaní oboch sa doháňa len ťažko. Presvedčila o tom i januárová premiéra *Così fan tutte* (23. 1.), ktorá sa do kategórie sviatočných nedokázala zapísať. Nie je však posledným premiérovým Mozartom v tejto sezóne, v máji pribudne do repertoáru *Idomeneo* s exkluzívnym tímom tvorcov.

Oslovením **Martina Čičváka** pre *Così fan tutte* zrejme uverila dramaturgia Národného divadla v čerstvé impulzy, ktoré by slovenský režisér intenzívne využívaný v činohrách oboch metro-pol, vniesol do opernej branže. Ani v nej nie je pritom nováčikom, plzenské inscenácie sú však už staršieho dáta. Pre pražský debut dostal pridelený neľahký, ale vďačný materiál. A spočiatku sa zdalo, že si s ním aj porozumie. Piatich zo šiestice sólistov vypravil na javisko z bočných dverí auditoria. V súčasných oblekoch a tvárou k divákovi sledovali a medzi sebou komentovali predohru. Po zdvihnutí opony sa objavil naklonený oválny obchvat, svetlou farbou kontrastujúci s čiernym horizontom. Takmer všetko sa dlho odohráva na ňom, či pod ním. Až neskôr sa z jeho stredu zdvihne kruhová nadstavba, obopnutá červenou oponou. Ani to však nebola scénografická „barlička“ (skôr tak pôsobilo v 2. dejstve vyslovene gýčovo kaširované kvetinové zátišie) a celé rozohrávanie situácií napokon ostalo výlučne na sólistoch. Čičvák si jednoducho na seba uplietol bič. A ten ho v priebehu večera zopárkrát preplieskal. Minimalistická výprava **Toma Cillera** a kostýmy **Marije Havarovej**, raz súčasné, v maskovacom preoblečení však rutinne starooperné, réžii spravili „medvediu službu“. V takomto poňatí nesmie ostať sólista bez akcie, bez nápadu, bez väzby na partnera. Čičvákovi občas dochádzali práve invencia a pointy. Ak vypadli, nastúpilo automaticky kliše, priam ukážkové v oboch scénach prestrojovania Despiny, čo do moderne sa tváriacej réžie nepatrí. Záverečná pointa však vyšla celkom vtipne. No nie víťazstvom pokúšateľa Dona Alfonsa, ale obrazom objímajúceho sa štvoruholníka s prepletenými rukami. *Così fan... všetky i všetci*.

Mladý dirigent **Robert Jindra** (od februára nástupca Olivera Dohnányiho na poste šéfa

ostravskej opery) ostal tiež mozartovskej partitúre istým dlžníkom. Volil síce veľmi svižné tempá a ansámble sa väčšinou držali rytmicky pokope, zato na nuanse v dynamike a agogike bola jeho koncepcia skúpejšia. Sláčiky zneli už v predohre o čosi tvrdšie než si mozartovská poetika žiada a lesné rohy sa počas druhej árie Fiordiligi vôbec nevyznamenal. Secco recitatívy, sprevádzané kladivkovým klavírom v podaní **Zdenka Klaudu**, mali zväčša spád a pointu. Ku cti dramaturgie patrí, že zazneli aj ďalšie árie protagonistov (v Bratislave sa vždy skrta-li), v prvom dejstve Guglielmova *Rivolgete a lui lo sguardo*, v druhom Fiordiligin *Per pietà*, Dorabellina *Smanie implacabili* a Ferrandova *Tradito, schernito*.



M. Fajtová, P. Mikuláš a A. Peebo v pražskej inscenácii *Così fan tutte*. [foto: D. Zehetner]

Sexteto sólistov sa až na jednu výnimku zhostilo partov technicky a štýlovo pozoruhodne. **Adam Plachetka** (Guglielmo) opäť dokázal, že nie náhodou ho pozývajú na Salzburský festival. Spieval vrúcny, farebný tónom, v každej polohe mocným a zároveň plastickým, pričom aj herecky bol prirodzený, vtipný a dokonca miľo roztancovaný. Vo Viedni žijúca Estónka **Annely Peebo** vložila do Dorabelly plný a okrúhly mezzosoprán, syty v hĺbkach a bezpečný v sopránovej polohe druhej árie. Technická bravúra koloratúr a vysokých polôh zdobila Fiordiligi **Marie Fajtovej**, ktorá však ani extrémne hĺbky neobrala o farbu. Obe boli aj po štýlovej stránke priliehavé, podobne ako vokálne tvárny **Peter Mikuláš** v postave Dona Alfonsa. Prijemný a voľne znejúci soprán **Kateřiny Kněžíkovéj** mohol vnieť do profilu Despiny aj viac vokálnej zaliečavosti. Kameňom úrazu bol **Jaroslav Brežina**, tenor skôr charakterový či buffo, ktorý v boji s lyrickou kantilénou Ferranda (navyše, v árii *Tradito, schernito* vypichnutý pred spustenú oponu) ostal celkom bezmocný. Divácke prijatie premiéry bolo iba zdvorilostné. Ojedinele sa ozvalo nesmelé bravo, no po standing ovations, ktoré na Slovensku sprevádzajú aj nepomerne slabšie produkcie, ani stopy. Publikum hodné nasledovania...

Pavel UNGER

Fabio Luisi, hudobný riaditeľ dráždanskej štátnej opery a jej prominentného orchestra Staatskapelle Dresden, spôsobil rozruch svojou **náhlou rezignáciou**. Luisiho sa dotkla jednanie a rozhodnutie vedenia o najbližšom novoročnom koncerte orchestra za jeho chrbtom. Navyše, lukratívny koncert pre televíziu spoločnosť ZDF má dirigovať Christian Thielemann, ktorý Luisiho nahradí na jeho poste r. 2012. Taliansky dirigent, ktorému mala zmluva v Dráždanoch skončiť na konci budúcej sezóny, nemal záujem o jej predĺženie a dal prednosť postu hudobného riaditeľa Zürišskej opery. Svoju misiu v Dráždanoch však nedokončí – operu i orchester opustil náhle začiatkom februára uprostred skúšok Wagnerovho *Prsteňa Nibelungov*. Luisi je v súčasnosti aj šéfom Viedenských symfonikov a stále častejším dirigentom produkcií newyorskej MET.

(as, nytimes.com)

Balet moskovského Veľkého divadla sa vo februári **po 30 rokoch vrátil na Kubu**. Jeho poprední členovia sa predstavili v *Luskáčikovi*, *Giselle* a ďalších kusoch klasického baletného repertoáru. Posledným významným hosťovaním bolo minuloročné vystúpenie britského Kráľovského baletu. Účinkovanie renomovaného ruského súboru na Kube je len jedným z výsledkov snáh ruskej diplomacie o zintenzívnenie kontaktov nielen s bývalým komunistickým spojencom, ale s celým latinoamerickým kontinentom.

(as, reuters.com)

Veľké dlhy v dôsledku ekonomickej krízy **má losangelská opera** – globálne finančné problémy sa premietli do nižších príspevkov sponzorov a darcov i do zhoršeného predaja vstupeniek. Konkrétne však operu ruiniujú aj náklady na pripravovanú inscenáciu Wagnerovho *Prsteňa Nibelungov*, ktorá bude na programe v máji a v júni. Našťastie, päť mesiacov pred premiérou bola predaná viac než tretina vstupeniek a s pomocou prišla losangelská samospráva, ktorá opere odsúhlasila pôžičku vo výške 14 miliónov dolárov.

(as, classicalmusic.about.com)

Horúcou správou zo sveta hudby je aj zistenie, že **modré veľryby „spievajú“** každý rok v **o čosi nižšej „tónine“**. Americký vedec, dlhodobo pozorujúci modré veľryby, zistil, že hlasy veľrýb sú z roka na rok nižšie. Potvrdilo mu to aj porovnanie jeho záznamov z posledných rokov so záznamami zo 60. rokov. Výsledok: po 40 rokoch nastal pokles takmer o pol oktávy. Zostáva už len zistiť, prečo je to tak. Popri ošuchanej asociácii s globálnym otepľovaním či výstrednej teórii o „móde“ v rámci „kultúry“ veľrýb bude asi najlogickejší predpoklad, že výška veľrybieho „spevu“ má priamu úroveň s vnímaním ich životného bezpečia. Vďaka medzinárodným reštrikciám lovu sa totiž populácie veľrýb zvýšili desaťnásobne a dnes sú si bližšie: na vzájomnú komunikáciu už nemusia používať také prenikavé, vysoké registre ako pred 50 rokmi...

(as, latimes.com)

Do opery patrí aj smiech

Nová inscenácia Mozartovej *Čarovnej flauty* v Opere SND, plná farieb, významových vrstiev a odkazov smerov k iným, často „lahším“ umeleckým žánrom, prezradila, že za ňou stojí osobnosť s veľkou obrazotvornosťou. Svetozár Sprušanský, známy z činoherných a muzikálových projektov, využíva svoju fantáziu nielen na realizáciu vlastných predstáv, ale aj preto, aby jeho inscenácie zaujali a pritiahli pozornosť rôznorodého publika. Stojí o každého diváka, najmä ak ide o „kráľovský divadelný žáner“, akým je opera...

Pripravil Jozef ČERVENKA



■ Vyštudovali ste divadelnú vedu. Čo vás priviedlo k réžii?

Moja cesta k divadelnej réžii viedla od divadelnej vedy cez divadelnú dramaturgiu. Tej som sa najskôr venoval ako dramaturg rozhlasových hier v Dramaturgii hier pre deti a mládež Slovenského rozhlasu, neskôr ako divadelný dramaturg v Divadle Andreja Bagara v Nitre. Keďže v čase môjho nástupu do DAB nemalo divadlo interného režiséra, snažil som sa z tejto núdze vytvoriť cnosť. Takže som k daným predlohám vyberal nielen témy, texty, ale aj režisérske osobnosti. Boli to krásne a inšpiratívne stretnutia so slovenskými aj zahraničnými režisérmi. Pri nich som si začal utvárať vlastný pohľad na divadlo. A keďže v Nitre bola vždy silná tradícia tzv. aktivít mimo hlavného dramaturgického plánu, na žiadosť niekoľkých hercov, ktorí práve v danom čase neskúšali a mali chuť pracovať, som využil ich výzvu a požiadal vedenie o možnosť zrealizovať svoju prvú réžiu. Išlo o Čechovove jednoaktovky *Pytačky* / *Medved*. Predstavenie si našlo svojho diváka a dostalo sa do oficiálneho repertoáru divadla. Bolo dokonca ocenené v Dorskách, pozvané na domáce aj zahraničné festivaly. Táto práca mi „zachutila“, našla si odozvu u kritikov, kolegov, divákov – a tak sa to začalo...

Hlavnou motiváciou však bola moja snaha čo najkonkrétnejšie tvarovať vlastnú, výrazne individuálnu predstavu o podobách divadla. Dokázať ju sformovať a preniesť na javisko, do prítiaživého divadelného tvaru s jasnými a vlastnými este-

tickými a etickými normatívmi. Aby zaujal nielen mojich spolupracovníkov, ale predovšetkým diváka. Stretnutie s témou, s textovou predlohou zhmotnenou prostredníctvom interpreta (herca alebo speváka), s pomocou iných zložiek a spolupracovníkov na javisku ma tak fascinovalo, až som pri tomto procese zotrval.

■ Pracujete aj na komerčnejších projektoch, komédiách, muzikáloch. Čo vám to prináša?

Pocit slobody. Keby som sa mal sústrediť a obmedziť len na jeden žáner, asi by som sa zbĺžnil. Nevieť si predstaviť, že by som povedzme po náročnom Bernhardovi alebo Čechovovi, mal začať pracovať na Dostojevskom, alebo Shakespearovi. Mám rád prekvapenia, zmenu. Ale aj provokáciu, hľadanie, nejednoznačnosť, objavovanie. Mám rád neošúchanosť tém aj formy v súčasnej dramatike, hry myšlienkového náročnosti a diváckej vynaliezavosti. Ale aj zžieravú optiku dneška a hľadáčstvo v textoch klasiky, ktorú mimochodom razantne už roky prevetrávam a nič jej ako súčasník 21. storočia nedarujem! Našiel som si vzťah aj k zábavnej dramatike a verím v zmysluplnosť jej predstavení. Tá práve v dnešnej šedej dobe dokáže divákovi priniesť pocit uvoľnenia, spontánnosti, radosti z hravosti a hrania samotného. Mám rád, keď divák odchádza z divadla spokojný. Už len kvôli tomu, že si príjemne oddýchol; bol vtiahnutý do iného, krajšieho sveta. Do inej dimenzie. A niekedy zasa divák odchádza plný otázok, myšlienok, vnútorného znepokojenia...

nia... Inokedy plný pocitov povznesenia, silného emocionálneho prežitku... Ide len o to, aby divák mal šancu a možnosť výberu.

■ Jedným z problémov operných scén – na rozdiel napríklad od muzikálu – je malý záujem mladých ľudí. V čom to podľa vás spočíva, ako to riešiť?

Podľa môjho názoru by sa opera mala vzdať akéhosi (neraz aj nespravodlivo vnucovaného) pocitu apriórnej vznešenosti. Možno nadradenosti? Iste, opera je svet, ktorý má svoje pravidlá, zákonitosti. Mnohé sa nedajú a ani nemôžu zmeniť. Vychádzajú z fundamentu princípov fungovania daného žánru. Tomu rozumiem. Ale je tu šanca opustiť nezmyselné konvencie vonkajších podob „tvorenia sa“ operného sveta. Otvoriť sa predovšetkým voči novým výrazovým prostriedkom, inscenačnému jazyku. Voči novým technológiám, naračným štruktúram vrstvenia javiskového tvaru, ktoré prináša táto doba a s ňou aj ďalšie druhy umení. Ale aj životná skúsenosť nových generácií či civilizačné prejavy sveta. Myslím si, že je veľmi závädzajúce domnievať sa, že keď naši predchodcovia pred sto-dvesto rokmi vypestovali ružu, ktorá spĺňala parametre vtedajšieho ideálu, tak teraz by sme túto ružu mali zaliať do skla a dogmaticky tvrdiť, že ona je tou jedinou podobou ideálu, ktorú už nikdy nemôžeme meniť. Našou úlohou je neustále hľadať nové a nové podoby krásnej ruže! Opery... Naši predkovia to predsa robili – inak by sme dodnes maľovali po stenách jaskýň hieroglyfy. Takže: je tu veľká šanca, aby sa opera otvorila novým výrazovým prostriedkom a novým

formám komunikácie s divákom. Nemám však na mysli samoúčelné sebauspokojovanie egoistických režisérskych predstáv, bez rešpektu hudobného charakteru diela, jeho obsahovej náplne.

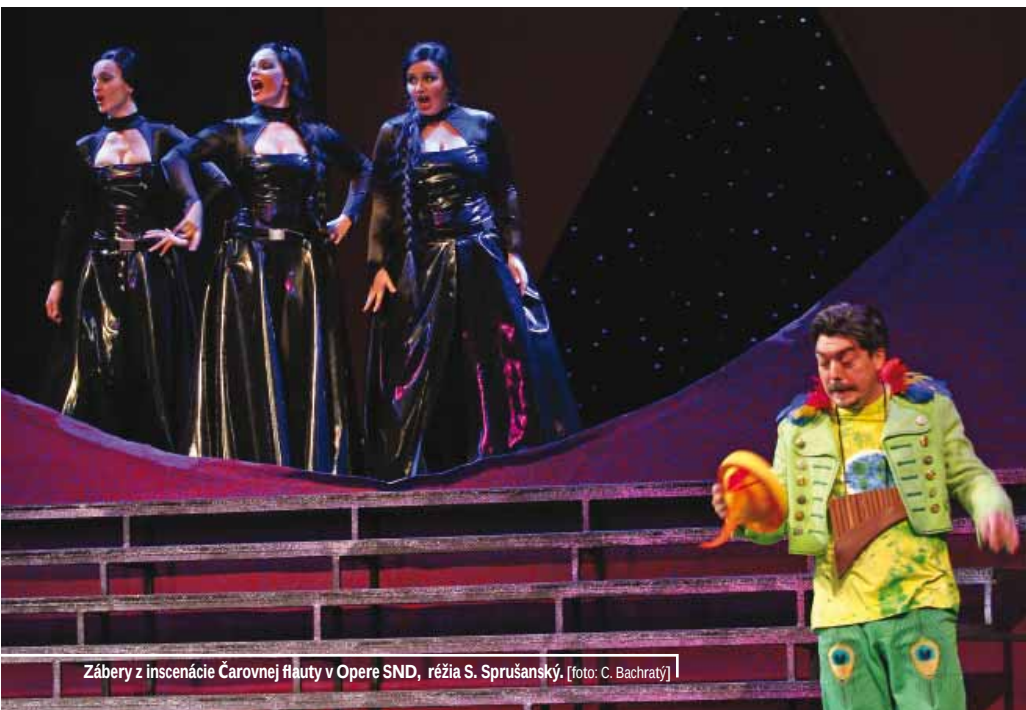
Treba dať priestor fantázii, novým kontextom. Je to ponuka k úvahám o sebe, o človeku, dobe, širších spoločenských, ľudských súradniciach. Treba načúvať a poznať rovnako priame inšpiračné zdroje, ako aj hľadať paralely s prejavmi a aktuálnymi podobami dnešného sveta. Tie prichádzajú napríklad prostredníctvom počítačových hier, kinematografie, virtuálneho sveta, do ktorého sa často dostávame alebo sme nemilosrdne vtáňovaní. Mladí ľudia sú dnes otvorení prijímať predovšetkým niečo silne autentické, vo svojej podstate neformálne a slobodné. Čosi, čo sa na nič – alebo ak chcete „na niečo“ – nehrá. A aj keď opera má už vo svojom rodokmeni prvok silného predstierania, svojou emocionálnou silou stojí na pozíciách niečoho až archetypálneho. Čistého, neotrasiteľného a silného. A to diváka, aj toho mladého, dokáže fascinovať. Možno treba prehodnotiť marketingové stereotypy a stratégiu v oslovovaní a pritiahnutí mladšej generácie do divadelných javísk. Nepodceňovať ich jazyk a spôsob komunikácie. Možno je to cesta, ktorá na prvý pohľad vyzerá ako operu znevažujúca a dehonestujúca. Ale možno by sa aj takýmto spôsobom záujem u mladých divákov o operu zvýšil. O skutočné hodnoty a pocity, ktoré dokáže – ako zvrchovaný a kráľovský divadelný žáner – ponúknuť a v diváko-

ne?“ Ale veď to je neuveriteľne zjednodušujúce a zavádzajúce vnímanie divadelného tvaru. Akoby existovali len dva modely inscenovania opery. Prvý – akože avantgardný: dielo zasadiť do čo najprotikladnejšieho a najneočakávanejšieho prostredia ku klasickej predlohe, najlepšie do priemyselne vyzerajúcich, pritom neurčito pôsobiacich priestorov. Zneprehľadníť jednoduché vzťahy medzi postavami, premeniť alebo aspoň zahmlieť charaktery postáv. Vymyslíť postavám prekvapujúce a nepredvídateľné konanie, ktoré nesmie súvisieť s tým, o čom a ako sa v danom opuse spieva. Druhý model – klasický; uctievať dielo v jeho historickej vernosti a hudobnej odióznosti: spevák v historizujúcom kostýme, ktorý váži minimálne 30 kilogramov a je ušitý z ťažkej zamatovej látky, na „slušivú“, zväčša po krajoch okaširovanú scénu, chyť sa za srdce, alebo sa oprie o portál, upriami svoj pohľad na dirigenta a prekrásne, bez akéhokoľvek pohybu alebo pohľadu, odspieva áriu či inú časť diela. A potom tak, ako na scénu prišiel, tak vznešene aj odíde... Domnievam sa, že medzi týmito dvoma krajinosťami môže fungovať aj tretia možnosť prístupu k inscenovaniu operného diela. Tvorca vychádza z charakteru a ducha hudby, z primárnej logiky príbehu. Vzťahov, ktoré nie sú vždy psychologicky zložené a zvrásnené, ale predsa len ponúkajú isté fyzické a emocionálne snaženia sa hrdinov v zápase, ktorý v deji vytvára dramatické napätie, komický efekt, samotný príbeh. To

Má jasne vymedzenú predstavu, ako má inscenácia vyzeráť, ako má na neho pôsobiť. Pre mňa je to jeden z najťažších divákov, akého v hľadisku môžete mať. Takéhoto diváka nijako nepresvedčíte o zmysluplnosti predstupujúcej podoby diela – ani keby ste prichádzali s tou najprepracovanejšou koncepciou, najúprimnejšou snahou dialógu diela s ním. On totiž nedokáže a ani nechce vnímať javiskový tvar otvorene a slobodne.

Do akej miery vás zaujíma reakcia bežného diváka na jednej strane a odborníkov na strane druhej?

Pre mňa je každý divák (jeho prežitok, reakcia na inscenáciu) rovnako dôležitý. Ak niekto povie, že robí predstavenie len pre seba, tak asi nehovorí úplnú pravdu. Ak niekto tvrdí, že pri vzniku inscenácie myslí výlučne na diváka, na uspokojenie jeho túžob a predstáv o diele, tak asi tiež nie je úplne úprimný. A ak niekto povie, že ho absolútne nezaujíma názor divadelnej kritiky, že nie je zvedavý na odbornú reflexiu svojej práce, asi tiež nie je všetko v poriadku. Mňa zaujíma, aký názor na moju prácu majú moji kolegovia, alebo odborná kritika (o ktorej si však myslím, že by mala byť výrazne znalejšia diela, ako ja). Vtedy posúvajú dielo, aj mňa samotného o krok ďalej. Ja chcem mať základnú radosť pri práci, musím naplniť predovšetkým vlastnú predstavu o konkrétnom tvare diela. Teda, vytváram dielo pre seba. A keď sa mi to podarí, prenesiem tú radosť aj na druhých a vtedy sa teším z radosti druhých. Zau-



Zábery z inscenácie Čarovnej flauty v Opere SND, réžia S. Sprušanský. [foto: C. Bachratý]



vi vyvolať. Sú nimi silné emócie, či hudobný zážitok podnecujúci človeka k jeho ľudsky kvalitnejším prejavom, ktoré v ňom driemu.

Väčšina operných divákov však ťažko znáša progresívnejšie smery v opernej réžii...

Na Slovensku sa pristupuje k opernému dielu man-tinelovo. Keď som pripravoval inscenáciu Čarovnej flauty, neustále sa ma mnohí ľudia pýtali: „Budete to robiť klasicky, alebo tak moderne – avantgard-

vás ako tvorca môže inšpirovať aj k tomu, že dielo zasadiť do doby, prostredia alebo do filozofických, myšlienkových súradníc, ktoré sú vám alebo dnešnému divákovi blízke. Ale ktoré logiku príbehu nemusia deformovať či drviť. A už vôbec nemusia ísť proti hudbe. Takáto inscenácia nechce ísť proti libretu, proti hudbe či skladateľovi, ani proti divákovi. Ale, na druhej strane, čo s divákom, ktorý príde na predstavenie rozhodnutý a „zacyklený“? Ortodoxný znalec toho, čo mu dielo má priniesť!

jíma ma aj to, že v hľadisku často sedí divák, ktorý je v opere prvýkrát, alebo taký, ktorý príde na operné predstavenie zriedka. Chceme sa pokúsiť zaujať ho, očariť, pritiahnuť k dielu. Zaujíma ma, či je sála plná alebo poloprázdna. I keď sú predstavenia, o ktorých vopred vieme, že svojou náročnosťou, charakterom nebudú lámať rekordy v návštevnosti. Vôbec sa nehanbím za to, že zadanie vedenia Opery SND znelo, aby Čarovná flauta bola inscenáciou rodinného typu, na ktorú môže prísť rodič aj



► so svojimi deťmi. Aby vzniklo predstavenie, ktoré s radosťou navštívi aj divák, ktorý nie je znalcom opery či Mozarta. Bolo by nezmyslom, ak by sa divadlo robilo len pre divadelných fajnšmekrov a odborníkov. Stojím o každého diváka, aj o toho, ktorý príde iba s ambíciou zabaviť sa. Chcem si ho získať a zaujať, a zároveň ho nebadane kultivovať, alebo ak chcete: vychovávať. Fascinovať ho a ovplyvniť natolko, že príde znovu a zvolí si napríklad aj náročnejší titul.

■ Čím je pre vás *Čarovná flauta*? Rozprávkou, komédiou...

Pre mňa je magickým podobenstvom, rozprávkou pre dospelých. Divákovi ponúkame možnosť akéhosi návratu do sveta detstva. Spomienok na to, o čom sme ešte pred pár rokmi snívali. A možno aj miernej rekapitulácie, či sa nám – aj keď možno len čiastočne – podarilo naplniť vlastné ideály. Či sme dokázali vo svojom reálnom živote nájsť vlastné zhmotnenie rozprávkovej predstavy o tom, že pravda, láska a krása zvíťazia! Či po sebe zanecháme hodnoty a spomienky, za ktoré sa nebudeme musieť hanbiť. Ako sme prežili napríklad uplynulých dvadsať rokov v manželstve, v partnerských, rodičovských vzťahoch, či vieme v našom bežnom správaní nájsť, alebo skôr opätovať tú ideálnu podobu lásky...

Predstavenie by sa mohlo stať istou formou konfrontácie s tým, či naozaj chceme a vieme podľa takýchto zásad aj konkrétne žiť. Pritom Mozart ani Schikaneder nás k tomu osvetársky nenúti. Nekárajú nás, nepoučujú, nič nám neprikazujú, nehodnotia. Skôr nás zabávajú, s humorom pripomínajú, podpichujú, ponúkajú priestor k úvahám, pozastaveniu... Ocitáme sa akoby na húsenkovej dráhe vo viedenskom Pratri. Chvilka meditatívnejšieho zamyslenia, hlbšieho ponoru – scény so Sarastrom – sa striedajú s výstupmi, pri ktorých si pripomenieme, že život nie sú len knihy, ale aj búrlivé a prehýrené noci, životný optimizmus, pôžitkárstvo, telesnosť – scény s Papagenom. Konfrontujeme sa aj so vzťahom Tamina a Paminu, s láskou skúšanou, krehkou, vznešene idealizovanou. Keď Pamina spieva k Taminovi, plná žiaľu a smútku,

prečo sa na ňu nepozrie – vtedy si uvedomíte, aká silná je tá scéna, hovoriaca o samote.

V *Čarovnej flaute* je množstvo polôh a hudba je leitmotívom, spájajúcim všetko do čarovného náhrdelníka. Ten je aj zamatovo hladivý, aj temne zaširoký. A niekedy sa leskne ako správna bižutéria z kolotoča. Ako púťová atrakcia... *Čarovná flauta* priťahuje diváka nízkym i pokleslým, ale aj temne hlbokým a vysokým zároveň. Ale predovšetkým výsostne ľudským. Práve tá zdanlivá nečistota je to, čo bude divákov a divadelníkov na *Čarovnej flaute* vždy lákať.

■ K Mozartovi ste sa zachovali celkom pietne, v porovnaní s činohernými režiami, v ktorých zaobchádzate s predlohami pomerne voľne a často realizujete svoje vlastné úpravy...

Musím povedať, že pôvodne bolo nachystaných z mojej strany i zo strany dramaturga inscenácie Petra Zagara viacej zásahov, no napokon sme zrealizovali len dva. A to po vzájomnej dohode s dirigentom Friedrichom Haiderom. Nebol to však žiaden zápas či boj. Pán dirigent usúdil, že škrt dielo v jeho celkovom vyznení posilní a úpravu sme aj realizovali. Išlo však skutočne o minimálne škrtky a jeden presun slávnej zborovej scény na iné miesto. Ten si vyžadovala vnútorná logika sledu jednotlivých scén, aj komplexné vyznenie inscenácie. Mnohí hudobníci si to po premiére ani nevšimli. My v činohre sme nastavení na iné plynutie javiskového času, ako vy v opere. Vy si svoj čas oveľa viac chránite.

■ Pri spolupráci režiséra a dirigenta často vznikajú ostrejšie konfrontácie...

V prvom rade som chcel, aby bol dirigent o mojej predstave inscenovania diela vopred informovaný. Vedel som, že pán Haider má s Mozartom obrovské a praktické skúsenosti. Chcel som predísť eventuálnym nedorozumeniam a konfliktom. Spolu s dramaturgom sme pána dirigenta navštívili takmer päť mesiacov pred začatím skúšobného procesu, oboznámili sme ho s našou inscenačnou predstavou. Detailne sme mu predstavili náš interpretačný kľúč k opere, vizuály jednotlivých scén, výklad postáv a ich konania. Objasnili sme mu zámer interpretačných posunov pri výklade niektorých motívov. Napríklad Sarastra a Kráľovnú noci sme zasadili do binárnej dvojice otec a matka. A Pamina, ako dieťa, ktoré sa ocitlo uprostred zápasu o jeho privlastnenie. Podobné a ďalšie dramaturgické zmeny sme mu odpredzentovali a on hneď po prvom stretnutí prejavil pre našu koncepciu pochopenie. Vtedy sme ho požiadali aj o realizáciu nami zamýšľaných škrtov. Na niektorých sme sa dohodli, na iných nie. On argumentoval zo svojho hudobníckeho pohľadu a keďže jeho argumenty boli oprávnené a rozumné, prijali sme ich. K žiadnemu dramatickému stretnutiu či rozporu neprišlo. Pán Haider je veľký profesionál, vedel, čo od hráčov aj spevákoch chcel a bol schopný pochopiť i akceptovať aj naše inscenačné predstavy o diele. Aj v tom sa preukázala jeho profesionalita.

livých scén, výklad postáv a ich konania. Objasnili sme mu zámer interpretačných posunov pri výklade niektorých motívov. Napríklad Sarastra a Kráľovnú noci sme zasadili do binárnej dvojice otec a matka. A Pamina, ako dieťa, ktoré sa ocitlo uprostred zápasu o jeho privlastnenie. Podobné a ďalšie dramaturgické zmeny sme mu odpredzentovali a on hneď po prvom stretnutí prejavil pre našu koncepciu pochopenie. Vtedy sme ho požiadali aj o realizáciu nami zamýšľaných škrtov. Na niektorých sme sa dohodli, na iných nie. On argumentoval zo svojho hudobníckeho pohľadu a keďže jeho argumenty boli oprávnené a rozumné, prijali sme ich. K žiadnemu dramatickému stretnutiu či rozporu neprišlo. Pán Haider je veľký profesionál, vedel, čo od hráčov aj spevákoch chcel a bol schopný pochopiť i akceptovať aj naše inscenačné predstavy o diele. Aj v tom sa preukázala jeho profesionalita.

■ Aká bola spolupráca so speváckmi?

Vynikajúca! Nielen preto, že boli vynikajúco pripravení, vyzbrojení trpezlivosťou, ochotní pracovať, bláznivo hľadať, alebo ísť cestou, na ktorú možno doposiaľ neboli zvyknutí. Ale dokázali sa pre prácu neuveriteľne nadchnúť. Okrem veľkej dávky profesionality, sú to ľudia s neobyčajnou dávkou tvorivosti a kreativity, sebaironie a humoru. Často sa stalo, že detaily, ktoré som mal vymyslené, sme počas skúšok posúvali ešte ďalej. Spoločne sme našli nové súvislosti, možnosti, ktorými sme mohli zámer vyjadriť lepšie. Skúšobné obdobie bolo naozaj čarovné. Všimol som si, že veľakrát vstupovali do hudobne či spevácky náročných scén otvorení voči mojim neraz neobvyklým mizanscénickým či pohybovo náročným riešeniam. Napríklad v úvodnej scéne Troch dám s Taminom je dámsky part taký mimoriadne rytmicky aj harmonicky náročný, že by sa nemal od spevákoch požadovať väčší pohyb či nebudaj tanec. Moje interpretky boli skvelé a tento predsudok nepotvrdili. Naopak, do scén vniesli nielen život, pohyb, tanec, ale predovšetkým humor, ktorý vychádza z ich premyslenej charakterokresby napatých vzťahov v zápase o Tamina. Jednoducho, cítil som zo strany spevákoch úprimnú



snahu hľadať cesty zdívalnenia istých scén, vzťahov a som im za to nesmierne vďačný.

■ Mali ste predstavu o vizuálnej podobe budúcej inscenácie, alebo je vyslovene prácou scénografky?

S Alexandrou Gruskovou spolupracujem už vyše trinásť rokov. Je to moja dvorná scénografka. Často jej len dvoma slovami niečo naznačím a ona všetkému porozumie. Niekedy prídem s nápadom, ktorý je neučesaný, čisto pocitový a ona už vie, ako ho chápať, uchopiť, pretvoriť či zavrhnúť. Jednoducho, čo ním chcem dosiahnuť. Fungujeme na jednej vlnovej dĺžke. Ale to neznamena, že nemáme na niektoré veci rozdielny názor. Saša už vie, ako niektoré z mojich „obžerských a megalomanských“ nápadov korigovať. Chápe, kam smerujem poznámkou alebo návrhom a dá im tú správnu podobu. Základnú ideovú predstavu *Čarovnej flauty*, geometrické riešenie, princíp masiek, som priniesol sám. Ale konkretizáciu ďalších riešení prinášala a doťahovala Saša. Scénografické riešenie v tomto prípade vznikalo pomerne dlho a pomaly, vo vzájomnom dialógu počas mnohých pracovných stretnutí. Práca s Alexandrou Gruskovou je ako špičková šachová partia. Základné mantinely ideových zámerov vyznenia diela zadefinujem zväčša ja, ale konkrétnu podobu partie rozohrávame vo dvojici. Základom sa stal výlet troch detí počas veľkej prestávky školského vyučovania do sveta detstva. To bol aj kľúč, či skôr vysvetlenie slovenského znenia čínoherných pasáží v tejto opere. Deti vstupujú do príbehu, stávajú sa jeho súčasťou, sú alter egami postáv na scéne. A zároveň sú strojcami, súčasťou jednotlivých „zázrakov“ deja. V ich predstavách sa rodí konkrétna vizualizácia hrdinov príbehu...

■ Slovenské dialógy ste teda použili kvôli detskému divákovi?

Slovenské dialógy sme použili nielen preto, aby im rozumel detský divák. Základným motívom tohto riešenia bol fakt, aby divák mal možnosť s dielom komunikovať s čo najmenšími prekážkami. Domnievame sa, že aj ten, kto nesleduje slovenské titulky počas hudobných čísiel na titulkovacom zariadení, vie si na základe slovenských dialógov

poskladať príbeh. Ide nám aj o diváka, pre ktorého by bola nezrozumiteľnosť jednou z prekážok návštevy nášho predstavenia. Študovali sme, ako inscenácia vyzerala napríklad pri prvom nastudovaní autorskej dvojice Schikaneder–Mozart. Vychádzajúc z charakteru prapremiery, kde bolo všetkého až až – humor, vtipy, zvieratá, akrobati, menážeria, živé ohne atď. – hľadali sme adekvátne paralely v dnešnom svete divadla. Stavili sme na živosť, až živelnosť, fantáziu, hravosť, radosť – zvýraznenú divadelnosť. To bola pre nás cesta; pri nej sme mali v procese tvorby najväčší pocit radosti aj my. Videli sme viaceré inscenácie, ktoré boli celé preložené do domáceho jazyka a uvedomili sme si, že divák oveľa živšie reaguje, ak rozumie tomu, čo sa odohráva na javisku.

■ Pri vašej *Čarovnej flaute* sa diváci často smejú. Patrí smiech do operného hľadiska?

Určite! A to nielen, keď to inscenátori očakávajú, ale aj v okamihoch, keď vás smiech prekvapí. Možno to vyzerá nepochopiteľne, ale smiech je pre mňa akýmsi signálom, že divák vníma predstavenie pozorne a reaguje naň. Žiadne predstavenie by sa takémuto prejavu vzájomnej komunikácie nemalo vyhýbať...

■ Akú operu by ste ešte rád režírovali?

V poslednom čase počúvam Belliniho *Námesačnú*. Je v nej dnes pre mňa čosi fascinujúce a povznášajúce. A ešte by som sa rád vrátil k *Wertherovi*...

■ Čo ponúknete divákovi najbližšie?

V Divadle Andreja Bagara v Nitre chystám súčasnú hru švédskeho dramatika Stefana Lindberga *LAVV*, čo je fonetický prepis anglického slova láska. Je to sled scén zo života súčasných 15- až 17-ročných hrdinov, prežívajúcich svoje problémy dospievajúcim. Je to text pre mňa neuveriteľne otvorený a úprimný. Motívom k uvedeniu tejto hry bol fakt, že do divadla chceme pritiahnúť aj divákov vekovej kategórie tínedžerov. A v Nitre sme si uvedomili, že v repertoári pre nich nemáme tituly, ktoré by hovorili o ich problémoch, ich

témach a najmä ich jazykom. Po skončení inscenácie budú mať diváci možnosť porozprávať sa s odborníkmi – psychológmi o témach, nastolených v predstavení. Inscenácia obsahuje pesničky od punku, cez alternatívny rock až po rap. Takže, trochu iná hudobná parketa než Mozart. Na Novej scéne to bude zasa súčasný hit muzikálového Westendu pod názvom *Boyband*. Hra o vzniku a fungovaní chlapčenskej vokálnej skupiny vo svete šoubiznisu. Zaznejú najslávnejšie hity známych kapiel ako Backstreet Boys, Take That, Westlife... Je to inscenácia, ktorej primárnou ambíciou je publikum pobaviť. Na záver sezóny ma čaká tvorivé stretnutie s vynikajúcimi hercami rusínskeho Divadla Alexandra Duchnoviča v Prešove, kde nastudujem inscenáciu na základe poviedok ruských a sovietskych autorov. Dej, odohrávajúci sa počas jednej noci v istom komunálnom byte v Moskve, bude plný snov, nádejí a sovietskych piesní... ┘



Svetozár SPRUŠANSKÝ

Absolvoval Filozofickú fakultu Univerzity Komenského (odbor kulturológia) a Čínohernú a bábkarskú fakultu VŠMU (odbor divadelná veda). V súčasnosti pôsobí ako šéfdramaturg Divadla A. Bagara v Nitre a Divadla Nová scéna v Bratislave. Ako divadelný režisér sa špecializuje na uvádzanie hier ruských klasikov (Čechov, Gogol, Gorkij) a na texty súčasných autorov (Zelenka, Villquist, Sauter, Lukasinska). Je autorom libreta a režisérom tanečnej fantázie s hereckými seniormi DAB na motívy diela I. Stravinského *Svätenie jari* s dokomponovanými časťami P. Zagara. V britskom Cardiffe režíroval vlastnú kompozíciu z diel W. Shakespeara, T. Stopparda a V. Holana *Hamlet Variations*. Najväčšiu pozornosť a najvýraznejšie ocenenia získali jeho osobité interpretácie hier A. P. Čechova. Je držiteľom divadelného ocenenia DOSKY 2003 za inscenáciu *Tri sestry* (najlepšia réžia, najlepšia inscenácia sezóny – DAB) a DOSKY 2008 (dramaturgia monotematickej sezóny slovenskej klasiky Rodinné striebro – DAB).

Čítajte recenziu na *Čarovnú flautu* v Opere SND na str. 38

Šťastné spojenie kvality a diváckej atraktivity

W. A. Mozart: *Čarovná flauta* / réžia: S. Sprušanský / hudobné naštudovanie: F. Haider / scéna a kostýmy: A. Grusková / premiéry: 2. a 3. decembra 2009, Opera SND, Bratislava

Opera Slovenského národného divadla siahla po *Čarovnej flaute* tri roky od derniéry poslednej inscenácie Miroslava Fischera ako po titule rodinného, diváckeho charakteru. Vizuálnou stránkou novej inscenácie poverila činoherného režiséra **Svetozára Sprušanského**. Jeho meno sa doteraz spájalo predovšetkým s dlhoročným dramaturgickým a režisérskym pôsobením v Divadle Andreja Bagara v Nitre a s úspešnou spolupracou s rusínskym Divadlom Alexandra Duchnoviča v Prešove. Sprušanského režijná koncepcia si za východisko stanovila akýsi pomyselný „návrát ku koreňom“ vzniku opery a očistenie od interpretačných nánosov, ktoré sa na dielo od jeho vzniku nabrali. Pestrý háv textu skrýva hlbokú základnú myšlienku, prostý rozprávkový motív boja dobra a zla, večný, no zrejme tro-

v podobe ústrednej rozprávkovej myšlienky sú mimoriadne markantné. Trocha nesúrodý a miestami protirečiaci si dej sa mu podarilo sprehladniť. Papageno a Papagena so svojim svetom rozprávkových postaviek naplňajú ideu ľudového divadla, Sarastro a jeho svet sú zase dôstojným nositeľom ušľachtilých myšlienok v chráme svetla, do ktorého po absolvovaní skúšok vstúpia Tamino s Paminou. Kráľovná noci a jej suita jednoducho stelesňujú negatívum. Dobrým rozhodnutím zjavne bolo použitie upravených hovorených dialógov v slovenčine, čo na jednej strane prispelo k lepšiemu porozumeniu u detského diváka, na strane druhej odbremeno spevákov, ktorí neovládajú nemecký jazyk natoľko dobre, aby nepôsobili v dialógoch trápne (ako sa často stávalo v minulej inscenácii). Oceniť treba aj

vé frázovanie, redukcia vibrata, to sú hlavné klady Haiderovho naštudovania. Prevýšili aj trochu absentujúce emócie a príliš racionálny prístup dirigenta. Vo veľmi dobrom svetle sa uviedol **Zbor Opery SND**, tentoraz predovšetkým jeho mužská časť, v precíznom naštudovaní zbornajstra **Pavla Procházku**. Dolaďiť by však bolo treba pohybovú prezentáciu zboru, mnohí jeho členovia pôsobia krčovito a strnulo, akoby na predstavení najradšej neboli. To je však úloha skôr pre režiséra.

Výber sólistického obsadenia stavil hlavne na mladšiu spevácku generáciu a ukázal kvalitný potenciál operného súboru. Hviezdou prvej premiéry sa stal podľa očakávania **Pavol Bršlík** (v zahraničí vystupujúci pod menom Breslík), tenorista európskeho formátu. Jeho Tamino je mozartovsky štýlovo presný, pritom emotívne angažovaný, vládne príjemnou farbou hlasu a suverénnym herectvom. Za kratší koniec v tomto smere ťahal na druhej premiére **Oto Klein**, ktorého hlas sa síce na Mozarta materiálovo hodí, no štýlovo mu nesedí. Jeho herecké stvárnenie je príliš ovplyvnené veľkoopevnou manierou 70. rokov. Spevácky i herecky sú vynikajúce obe premiérové Paminy: **Eva Hornýáková** (silná lyrická poloha a nádherné piana) a **Helena Becse-Szabó** (skvelé dramatické momenty a úprimné herectvo). **Peter Mikuláš** ako Sarastro predviedol dokonalú lekciu mozartovského speváckeho štýlu svetovej úrovne. **Jozef Benci** sa prezentoval efektným basovým tónom a mocným „ruským“ volumenom. Kráľovná noci **Lubice Vargicovej** nedopadla celkom podľa očakávaní, zaváhanie v druhej árii však evidentne spôsobilo nedorozumenie s dirigentom. Jej hereckej kreácii však nechýbala sila a viacvrstvosť. **Martina Masaryková** po trocha neistom začiatku brilantne zvládla aj najťažšie miesta exponovaného koloratúrneho partu. Vďačnú úlohu zabávača večera si s chuťou užili obaja Papagenovia – **Daniel Čapkovič** a **Pavol Remenár**, obaja vo výbornej speváckej i hereckej dispozícii. Nesmierne milú hereckú kreáciu Monostata s istými rezervami v spodnej speváckej polohe predviedol **Róbert Remeselník**. Povešť špičkového telesa potvrdili vynikajúci sólisti **Bratislavského chlapčenského zboru** v postavách troch chlapcov (**T. Farský, S. Horváth, J. Klinko, M. Smažák, A. Svoboda, T. Turner**).

V *Čarovnej flaute* priniesla Opera SND silné hudobno-divadelné a vizuálne atraktívne predstavenie s potenciálom oslovit širokú divácku obec v pozitívnom zmysle slova. Kvalitné hudobné naštudovanie a výborné spevácke obsadenie len podčiarkujú ambície inscenácie na divácky úspech.

Jozef ČERVENKA



D. Čapkovič a P. Bršlík ako Papageno a Tamino. [foto: C. Bachratý]

cha naivný sen o zjednotení ľudstva. Režijná interpretačná tradícia začala v *Čarovnej flaute* odkrývať ďalšie vrstvy a motívy, na základe odkazov, ktoré sa v diele nachádzajú, no nie sú nosné. Pravdepodobne najrozšírenejším javom inscenovania tejto opery sa stala snaha o potlačenie rozprávkovosti a zdôraznenie údajných, pod povrch zašifrovaných hlbokých myšlienok. Sprušanský svojím „návrátom ku koreňom“ *Čarovnej flauty* ukázal, že medzi rozprávkou a závažnejšími myšlienkami diela vládne absolútna jednota. Tá sa nachádza práve v čistej detskej naivite predlohy. Naopak, práve časté úporné snahy o vážnosť a vynášanie hlbokých myšlienok pôsobia v tomto diele mimoriadne naivne a krčovito. Ústredným motívom Sprušanského koncepcie sa tak stali hra a smiech, v opernom hľadisku taký zriedkavý hosť. Režisér neskrýva ambíciu svojho diváka baviť, pričom seriózne momenty diela

fakt, že režisér ponechal dostatok priestoru spevákom a nezatažoval ich v exponovaných miestach hereckou akciou, ktorej veľkú časť sústredil do hovorených dialógov. Scéna **Alexandry Gruskovej** vychádza z troch základných geometrických tvarov: trojuholníka, štvorca a kruhu a napriek svojej jednoduchosť pôsobí invenčne, výpravne a mimoriadne dynamicky. Kostýmy tej istej autorky sú funkčné, prehľadné, veselé a hravé, mnohé sú sami o sebe nositeľmi gagu.

Hudobného naštudovania novej inscenácie sa ujal renomovaný rakúsky dirigent **Friedrich Haider**. Špecialista na bel canto (dlhoročný spolupracovník Edity Gruberovej), Richarda Straussa a Ermanna Wolf-Ferrariho pristúpil k Mozartovi so znalosťou historicky poučenej interpretácie a na nadštandardnom výkone **Orchestra Opery SND** to bolo cítiť. Odľahčený tón, komornejší zvuk, precíznosť, štýlo-

Inscenačný prešľap

J. Strauss: *Indigo* / réžia: J. Gyermek / dirigent: A. Kokoš / scéna: J. Kuchárek / kostýmy: H. Bezáková / choreografia: J. Dolinský / premiéra: 11. decembra 2009, Štátna opera Banská Bystrica

Žiaľ, ani kostýmová výprava renomovanej **Heleny Bezákovskej**, ktorá sa predsa len najviac priblížila konvenciám klasickej operety a lurexom či inými pestrofarebnými trblietkami zachytávala neodmysliteľnú arómu orientálneho príbehu, nezachránila dramaturgický omyl a inscenačné fiasko v Štátnej opere v Banskej Bystrici na poslednej premiére v minulom kalendárnom roku. *Indigo* alebo *Alibaba a štyridsať zbojníkov*, prvá zo sedemnástich operiet Johanna Straussa ml. v uvedenom premiérovom tvare a podobe rozhodne na javisku a plagát opery nepatrí. Na nešťastne napísa-

Alibaba a štyridsať zbojníkov je vždy tá istá orientálna zlátnina o nejakej deveske (prípadne Leyle, milo subretná **Katarína Perencseiová**), ktorá pri stroskotaní lode padne do rúk sultána Indiga (predčasne charakterový a nevkusne senilný **Martin Popovič**) a narobí vetry korpulentným bajadéram (diferenciácia kostýmov by rozhodne nezaškodila!) v jeho zatuchnutom hárme. Pointa je pochopiteľne v happyende a každý si toho „svojho“ nájde. Okrem niekoľkých hudobných čísel, ku ktorým patria úvodný kuplet nahlúpleho Alibabu (v skvelej životnej úlohe

siahol“ straussovský medzinárodný festival (Europäische Johann Strauss Bühnenwerke Festival) už roku 2004 a spoločnosť Johanna Straussa so sídlom vo Viedni nielen vedecky skúma dielo a odkaz významného príbuzného (Wiener Institut für Strauss-Forschung), ale má aj zámer postupne uviesť všetkých 17 javiskových titulov. Kto by neveril, môže sa cez portál www.johann-strauss.at k vedeckým výskumom a tímom prípadne pridať. A čo bude mať za tento inscenačný neúspešný čin súbor Štátnej opery? Hypoteticky: možno rakúsky zájazd, možno sponzorský dar, možno medai-



D. Šimo a M. Popovič v popredí záberu z inscenácie bystrického *Indiga* [foto: B. Konečný]

nom librete „o ničom“ (priznám sa, že až po prečítaní operetného obsahu som pochopila o čo išlo) z pera divadelného nadšenca Maximiliána Steinera sa podpísali podľa dobových viedenských kaviarenských vtipov práve „tí zbojníci“ z pôvodného titulu operety, ktorí ako „spoluautori“ rýchlo priskočili na pomoc. Pod poslednú libretistickú retušu a preklad s odobrením držiteľov autorských práv (uvádza to bulletin) sa podpísal režisér inscenácie **Július Gyermek**, dlhoročný člen SND v Bratislave, člen významných hudobných európskych spoločností, Straussovu z Viedne nevynímajúc. Treba povedať, že niektoré „aktualizácie“ vyšli skôr ako násilné, neorganické a príliš lacné vsuvky, než vtipné „slovenské“ opravy poslednej rakúskej úpravy. A to, či sa hrá dielo v dvoch alebo troch dejstvách, je v jeho celkovej prázdnote a naivite úplne jedno. *Indigo* alebo *Tisíc a jedna noc* alebo už spomínaný

Peter Schneider), valčíková predohra a inštrumentálne intermezzo (pozorný dirigent **Adrián Kokoš**) a dobový sláger *Ja, so singt man, in der Stadt, wo ich geboren*. Viedňanmi vnímaný ako dobový symbol Offenbachovskej konkurencie, nemá partitúra žiadne iné hudobné kvality a postupne sa z divadiel vytratila. S odstupom viac ako sto rokov treba súhlasiť s Eduardom Hanslickom, ktorý označil dielo za „vyčerpaný talent“ autora. Jeho kritický hlas však zanikol v príliš veľkom hluku a ošiali Viedne, ktorá konečne mala šancu detronizovať Offenbacha a kompromitovať Hanslicka.

Rozprávkové vysvetlenie, prečo sa vytiahla na javisko „podozrivá“ Straussova prvotina, viac ako rok zahalená na strednom Slovensku závojom tajomstva, podal osobne pred premiérou prasynovec kráľa valčíkov. Doktor Eduard Strauss vysvetlil, že Európu „za-

lu za významný počin. Možno niečo celkom iné, prekvapujúco rozprávkové. A možno, že skúsený bratislavský režisér iba skúsene zaloboval a dielo sa dostalo do plánu s nateraz nezverejnenou perspektívou ďalšieho osudu. Súvislosti sú však viac-menej čitateľné. Pre dnešného diváka je ale gyermekovský krasopis ťažko zrozumiteľný. Prvoplánovosť sa snúbi s nedostatkom odvahy posunúť príbeh do inej polohy, ktorá sa priam núka na inscenovanie. Veď nie nadarmo existujú dve verzie rozprávok *Tisíc a jedna noc* – pre deti aj dospelých. Gyermekova inscenácia, paradoxne, nemá adresáta. Je samoúčelným naplnením poslania pozostalých, ktorí sa rozhodli pre oživenie odkazu skladateľa, objavujúceho sa na javiskách v iných nesmrteľných a divadelne skvelých tituloch. Kto vie, čo by na tieto snaženia rodiny povedal ich slávny predok?

Mária GLOCKOVÁ

Návšteva z Paríža

É. Pataki: Edith a Marlene / réžia: I. Holub / hudobné naštudovanie, úprava piesní: L. Dolný / scéna: P. Janků / kostýmy: S. Vacháľková / choreografia: E. Záhoráková / premiéra: 15. januára, Nová scéna, Bratislava

Pred šiestimi rokmi videli javiskovú podobu „vybraných obrazov zo života Edith Piaf“ v komornom muzikáli *Edith a Marlene* od **Évy Patakiovej** Prešovčania, keď ju v slovenskej premiére uviedlo Divadlo Jonáša Záborského. Edith Piaf a Marlene Dietrich, dve odlišné umelkyne – jedna pochádzajúca z parížskeho podsvetia, druhá z nemeckej dôstojníckej rodiny – sa po šiestich rokoch dostali aj na javisko bratislavskej Novej scény. Hra maďarskej autorky má podtitul „komorný muzikál“. Je to však skôr hra s piesňami. Celkový tvar je komponovaný najmä z činoherných akcií a separátnych, do deja vsadených

– zvýraznený, no dáva príležitosť najmä predstaviteľke Edith, aby sa zaskvela v životnej role. Aj keď sa pôvodne počítalo v tejto postave s inou (viac muzikálovo-speváckou) osobnosťou, napokon ju zverili nitrianskej činohernej herečke **Kristíne Turjanovej**. Tá sa podobou tváre, drobnou postavou a najmä nervným prejavom stotožnila s Piaf – najmä vo vypätých životných situáciách. V jej dramatických epizódach (približne od 16 do 46 rokov postavy) obdivuhodne rozvinula nadanie pre expresívne herectvo. Popri prežívaní trpkých osudov francúzskej šansonierky v činoherných častiach, našla Turjanová primeranú parketu

zvolená predstaviteľka Marlene Dietrichovej **Karin Olasová**. Jej „chladná“ krása a elegancia (výborne dotvorené kostýmom a maskovaním) boli protipólom „čiernej“, stále podráždenej Edith. Autorka však nadelila väčší diel osudov (i piesní) Edith. Napriek tomu, na javisku zaujala na pomerne malom časopriestore aj Karin Olasová – intonačne bezchybným spevom i správaním odmeranej Nemky, ktorá si zachovala distingvovanosť a chlad aj vo chvíľach, kedy jej protipól, Edith, utápala životnú drámu v drogách a alkohole.

Hra – v intenciách života Piaf, ale aj dnešnej divadelnej „estetiky“ – je prešpikovaná najhrubšími výrazmi

z úst útlej ženy a jej spoluhráčov.

Scéna je úsporne, ale členito riešená, s využitím točne. Réžisér **Ivan Holub** – spolu s vkusom kostymérky **Simony Vacháľkovej** – vystihol dobu, prostredie i charaktery, až na niektoré zbytočne zvýraznené vonkajšie črty hlavnej hrdinky. Takou je napríklad tackavá chôdza, ktorou sa Piaf pohybuje po javisku ako starénka už v mladosti. Z vedľajších postáv zaujal charakterom a hrou výstižný **Dušan Kaprálik** (Louis Leplée), nová posila Novej scény **Ján Gallovič** (ako impresario Raymond Asso), spevákky čistý, zvučný hlas **Pavla Plevčíka** v role Théa Sarapa – poslednej životnej lásky Edith Piaf či **Andrea Kiráľová** ako Momone,

slávnych šansónových piesní oboch umelkýň – až na music-halové obrazy z čias amerického a parížskeho pôsobenia Edith Piaf (v podstate zostavených tiež na pôdoryse piesní Piaf a Dietrichovej).

Hlas Edith Piaf ako zvon roznášal po svete posolstvo lásky, blúdenia, ľudských nádejí i pádov. Bol to hlas rozozvučaný vždy na maximálnu mieru: v sile, farbe i emóciách. Možno ho napodobňovať, ale už nikdy nie do detailov. To nie je výhrada – iba konštatovanie. S týmto vedomím pristupujú k piesňam Edith Piaf (ale aj iných osobností šansónu) dnešní speváci. Ani dramaturgickým cieľom Novej scény nebolo ponúkať inovácie v hudobnej interpretácii, skôr oboznámiť mladšiu verejnosť s dvomi výnimočnými umelkyňami nedávnej doby a starších poslucháčov potešiť nezapudnutelnými melódiami. Predstaviť dva osudy, ktoré boli od seba vzdialené aspoň tak, ako severný pól od južného. V tomto zmysle bol titul vybraný dobre. Je divadelne dobre – i keď v hrubších životných čiarach

aj na prezentovanie svojho kovového, nosného hlasu v jej desiatich najslávnejších šansónoch, ktoré obsahovo adekvátne, ale najmä poeticky pritažlivo prebásnil do slovenčiny **Daniel Hevier**. Oveľa menej šansónov Marlene Dietrichovej mal na starosti rovnako básnikky úspešný **Ludovít Petraško**.

Hlas Kataríny Turjanovej je síce neškolený, naturálny – ale v mnohom pripomína farbu a zvonivosť vokálov slávnej šansonierky. Otázkou je, dokedy vydržia nápor vypätého spievania hlasivky tejto mladej herečky. Na to som myslela pri každom potlesku za interpretáciu piesní. Ale tiež na to, že niekedy stačí nebadané spomalenie, menší akcent na slovo („šansón je spievaný príbeh...“), alebo menšia rytmická výdrž, stíšenie dynamiky v oblúku frázy, aby sa spev stal neopakovateľným dramatickým príbehom. Niečo sa však napodobniť nedá – napríklad jemné vibrato, ktorým šansonierka rozochvievala každý tón.

V speve mala oveľa ľahšiu úlohu typovo tiež výborne

nevlastná sestra hlavnej hrdinky. Vedľa starnúcej Piaf bol javiskový Marcel Cernan – speváčkina tragická životná láska (v podaní **Přemysla Boublíka**) – skôr Rómeom než šampiónom v boxe. Vystúpenie štyroch music-halových, resp. varetných tanečnic v choreografii **Eleny Záhorákovovej** podčiarklo situačné obrazy, vnieslo do inscenácie šarm, živosť, kostýmové oživenie, dobovú vernosť a celkovo priblížilo hru muzikálovej forme.

Dramatický príbeh, silná hudba, iskrenie v hre i speve, a – po dlhých rokoch – konečne (!) živá kapela v muzikálovej produkcii (zostavená najmä z konzervatoristov pod vedením klaviristu kapely a dirigenta predstavenia **Lubomíra Dolného**) boli úspešným začiatkom trochu oneskorenej divadelnej ouvertúry na Novej scéne. Časom však budeme čakať od divadla aj vlastné dramaturgické objavy. Jeho histórii (i súčasnému postaveniu) to prináleží.

Terézia URSÍNYOVÁ

Edith a Marlene: K. Turjanová a K. Olasová [foto: C. Bachratý]



Andrej Kucharský (6. 1. 1932–17. 1. 2010)

Bol jedným z prvých absolventov operného spevu na VŠMU, najprv sólistom a potom stálym hosťom Opery SND, ktorý prešiel za 30 rokov cestu od najlyrickejších po najdramatickejšie tenorové úlohy najmä ruskej a talianskej repertoárovej oblasti. Prvý slovenský tenorista v ére socializmu, ktorý sa uplatnil na najvýznamnejších operných javiskách Európy.

Vladimír BLAHO

Tenorista Andrej Kucharský tvoril v dejinách Opery SND významný, pokiaľ ide o časovú postupnosť stredný článok v reťazci kvalitných tenoristov, v ktorom majú pred nim miesto Janko Blaho, Štefan Hoza, Gustáv Papp a po ňom (čiastočne aj zároveň s ním) Imrich Jakubek, František Livora, Peter a Miroslav Dvorskí. S prvým a tretím z uvedeného radu mal spoločné to, že štúdiu spevu sa venoval až po završení „doktorského“ vzdelania, ibaže to nebolo vzdelanie právnické ani medicínske, ale štúdium na Veterinárnej fakulte. Na rozdiel od prvých troch tenorových stálic SND bol Kucharský členom národnej reprezentačnej scény (podobne ako Jakubek) pomerne krátko, iba v rokoch 1956–1961 a 1963–1965, pravidelne sa však do SND vracal ako exkluzívny hosť ovenčený úspechmi na zahraničných javiskách – v čom bol predchodcom Petra Dvorského. Hoci sa všeobecne traduje, že jeho prvou opernou úlohou bol básnik Lenskij z *Eugena Onegina* (1956), v skutočnosti bola jeho javiskovým debutom postava Janeka z Blodekovej opery *V studni*, ktorú stvárnil na javisku Štátnej opery v Košiciach ešte počas svojich veterinárnych štúdií.

Operný spev absolvoval na VŠMU v triede Imricha Godina v roku 1957 a tí, čo zažili slávne roky jeho pedagóga, hovorili o ňom ako o tenoristovi s „godinovskými“ výškami. Popri mákkom a jasnom tóne bola v jeho umeleckých počiatkoch nespornou devízou práve svietivá vysoká poloha. Preto sme sa počas jeho prvých rokov pôsobenia v súbore SND vždy tešili, ako zvládne vysoko položený part Vojvodu v kvartete z Verdiho *Rigoletta*, ako bude súťažiť s Jankom Blahom, kto dlhšie podrží vysoké „c“ v druhom dejstve Auberovho *Fra Diavola*, v ktorom stvárňoval Lorenza, či ako bude korunovať v Rudolfovej árii z *Bohémy* ďalšou brilantnou výškou. Kucharský sa stal načas služobne najstarším z mimoriadne silnej a úspešnej generácie prvých absolventov VŠMU, z ktorej ho do bratislavského súboru nasledovali Ľuba Baricová, Juraj Onišenko, Pavol Gábor, Boris Šimanovský a Anna Peňaškova-Kajabová. O lyricnosti spevákových po-



[fotograf: archiv autora]

čiatkov svedčí už to, že medzi jeho prvými úlohami boli aj dve mozartovské (Don Ottavio, Tamino) či Rossiniho Almaziva. Bol aj prvým slovenským interpretom Debussyho Pelleasa. Koncom 50. rokov jeho hlas prenikol aj medzi rozhlasových poslucháčov v nahrávke Millöckerovho *Žobravého študenta*, kým nerozvinutosť našej popu-

lárnej piesne nahrádzali v rádiu ním spievané ruské piesne (*Leninské hory*, *Serďce*). V rokoch 1961–1963 si Kucharský rozšíril svoj repertoár pôsobením v Novosibirsku. V kratšom druhom období jeho angažmánu v SND síce ešte spieval aj lyrické úlohy (Alfréd z *La traviata*), no už zjavne prechádzal k odboru spinto tenor ako Don José, ►

► Max z *Čarostrelca*, Herman z *Pikovej dámy*. Pritom ale v záskoku ešte zvládol aj výsostne lyrického Fausta, ktorého tu odspieval v ruštine. Nasledovalo jeho mnohoročné pôsobenie na stredne veľkých i najväčších operných javiskách nemeckej jazykovej oblasti, počas ktorého spieval od Tokia, Vladivostoku a Tcheránu na východe, až po Amsterdam, Paríž a Barcelonu na západe. Na svoju starú vlasť však nezanevrel a do SND sa často vracal vo viacerých inscenáciách ako hosť. Pamätám si na jeho Cavaradossiho z počiatku 70. rokov (hodnotenie jeho výkonu bolo mojou prvou recenziou v HŽ), na jeho výkon v Bizetovej *Carmen* na BHS 1975, v ktorej úplne zatienil vtedy začínajúcu, neskôr vo svete vychytenú

Cavaradossi v Toske. [foto: archív autora]



poľskú mezzosopranistku Stefaniu Krzywinskiu, alebo na jeho Dimitrija z *Borisa Godunova* (1984), v ktorom bol rovnocenným partnerom Maríne Jeleny Obrazcovovej. Kucharského hlas prešiel v 70. rokoch ďalším vývojom, takže jeho doménou sa postupne stávali tie najdramatickejšie úlohy svetovej opernej literatúry, predovšetkým



Ako Onegin s dcérou Andreou... [foto: archív autora]

José, Calaf, Canio a Otello. Leoncavalloho hrdinu naštudoval v SND v Kriškovej inscenácii (1984), v ktorej bol jediným sólistom spievajúcim v jazyku originálu. Nebolo nám dopriate počuť naživo jeho benátskeho Maura, aspoň čiastočne nás odškodnila televízna verzia *Otella* (STV), v ktorej popri Babjakovi a Blahušiakovkej dominoval jeho superdramatický hlas. Inou v SND priamo naštudovanou úlohou bol jeho Ondrej zo Suchoňovej *Krútnavy* v roku 1978, z ktorej potom o rok neskôr (aj s Martou Nitránovou) prešiel do mníchovskej inscenácie v Theater am Gärtnerplatz. Z úloh, v ktorých som ho nevidel, mohol mu výborne sedieť Pedro z D'Albertovej *Nížiny* alebo Aigystos zo Straussovej *Elektry*, teda roly, ktoré si, podobne ako viaceré vyššie spomínané, vyžadujú nielen hlasovú priebornosť a farebnosť tónu, ale hlavne výrazovú silu a dotváranie účinku „hraním hlasom“. Celkom osobitné postavenie má v spevákovom repertoári úloha Lenského, a to nielen preto, že v nej začínal a že v ruských operách znel jeho hlas zvlášť autenticky, ale aj preto, že v tejto úlohe sa mu na javisku SND podarilo odspievať onen krásny výjav z prvého dejstva Čajkovského opery po boku svojej dcéry Andrey.

V priebehu svojej speváckej dráhy nahrával Kucharský pre Slovenský rozhlas (napr. duet z *Carmen* s Lubou Baricovou alebo Calafovo *Nessun dorma*) a v 80. rokoch mu v Opuse vyšla profilová platňa s áriami z ruských a talianskych opier. Nahrávky zachytávajú jeho umenie len čiastočne, pretože dramatické hlasové fondy vyznievajú vždy lepšie naživo ako v éteri. K ďalším kapitolám umelcovho profilu patrí koncertná činnosť. Osobne som ho počul len na počiatku jeho kariéry v Haydnových *Štyroch ročných obdobiach*, ale spieval aj Suchoňov *Žalm zeme podkarpatskej* či Beethovenovu *Deviatu*. Nevyhýbal sa ani interpretačným kurzom a bol čestným predsedom spevác-

kej súťaže vo Vrábľoch, nesúcej meno jeho vokálneho pedagóga.

Pred pár mesiacmi Andrej Kucharský náhle zavítal na Slovensko, aby si v Košiciach vypočul javiskový debut svojej vnučky ako Olgy v Čajkovského *Eugenovi Oneginovi*. Pri tej príležitosti ho Veterinárna fakulta poctila diplomom ako svojho absolventa a mne sa pošťastilo s ním posediť a pospomínať si na jeho umelecké začiatky. Záznam z nášho rozhovoru som sa márne snažil umiestniť v niektorom zo slovenských nešpecializovaných časopisov, naivne sa domnievajúc, že osobnosť jeho formátu si zaslúži pripomienku v širšej než len hudobno-odbornej verejnosti. Tá mu, na čele s opernými historikmi, zaiste prisúdi čestné miesto medzi osobnosťami, ktoré interpretačne posúvali vpred vývoj opery na Slovensku. ┘

Canio v Komediantoch. [foto: archív autora]



...a Otello. [foto: archív autora]



[foto: J. Katz]

Pat Metheny: Orchestrion bola výzva

Pripravil Peter MOTYČKA

Gitarista Pat Metheny nikdy neudržel svoje aktivity v rámci jediného zoskupenia. Pokiaľ však veľkoleposť Pat Metheny Group oceňujú aj rockoví fanúšikovia, komornejšími projektmi oslovuje jazzové obecenstvo. Komu Metheny adresuje projekt Orchestrion, s ktorým sa tento umelec prvýkrát predstaví na Slovensku?

O vašom novom projekte diskutovali fanúšikovia dávno predtým, ako z neho počuli čo len notu. Pravdu povediac, ťažko si bolo predstaviť čosi podobné...

Máte pravdu, sám som do poslednej chvíle netušil, ako to „vypáli“, dokonca ani v čase, keď som začínal nahrávať album. Výsledok nakoniec nemal s pôvodnými predstavami takmer nič spoločné. (Smiech.) Táto výzva objavovať nové teritória nielen predstihla moje očakávania, ale vďaka nej som sa dostal v hudbe na doteraz neobjavené miesta. Nebol som prvým z radu hudobníkov, čo sa pod projekt s rôznorodým a pestrým zvukom podpísali ako sóloví realizátori. Určite poznáte vynikajúci album *Music of My Mind* zo začiatku 70. rokov, na ktorom všetko nahral a naspieval Stevie Wonder. On sám bol nástrojom a dokázal, že aj jediný muzikant

môže zastať plnohodnotnú kapelu. O niekoľko rokov neskôr ma to inšpirovalo k vzniku sólového albumu *New Chautauqua*, v rámci ktorého som navrstvil gitarové hlasy. Jediným problémom bolo zopakovať tento experiment na pódiu. *Orchestrion* mi to však umožňuje.

V sprievodnom texte k minuloročnému albumu *Quartet Live* ktorý ste nahrali spolu s vibrafonistom Garym Burtonom, basgitaristom Stevom Swallowom a bubenikom Antoniom Sanchezom, spomína Gary Burton váš záujem prenikať do technických špecifik iných hudobných nástrojov. Využívali ste tieto znalosti pri komponovaní pre orchestrion?

Gary často spomína na naše spoločné začiatky: vtedy som si od neho požičiaval vibrafón a v prestávkach medzi hraním alebo skúšaním som žobronil, aby mi ukázal niečo z tech-

nických záležitostí nástroja. Môj vzťah k ladeným bicím nástrojom zašiel tak ďaleko, že som začal na vibrafóne cvičiť a onedlho som bol počas zvukových skúšok schopný zastúpiť Garyho. Bolo to pre neho výhodné, pretože mohol sedieť pri zvukárovi a korigovať nastavenia mikrofónov. (Smiech.) Komponujem zväčša s predstavou konkrétnych nástrojov a mnohé nápady si často overujem v praxi. Písanie pre orchestrion však bolo v prvom rade skúškou mojich doterajších schopností, ale aj toho, ako sa dokážem správať v špecifických situáciách. V každom prípade som však tento ansámbl vnímal ako ozajstný orchestr zložený z niekoľkých desiatok nástrojov. Ako skladateľ som potom využíval obrovské spektrum zvukov ktoré poskytuje vrstvenie hlasov. Nazdávam sa, že sa mi podarilo vykresliť množstvo nálad, kontrastných momentov a bohatých polyrytmických štruktúr.

► **Mali ste už možnosť vyskúšať účinok ansámbľu pred obecnstvom, alebo ste doteraz nevytiahli orchestrion zo štúdia?**

Orchestrion znel doposiaľ len v štúdiu a to, ako sa ujme na pódiu, ukážu prvé koncerty štvormesačného turné. Som zvedavý nielen na reakcie poslucháčov, ale aj na to, ako bude technicky možné zvládť takmer každodenné presuny a fungovanie celého inštrumentára.

Prečo ste „odložili bokom“ úspešné a výnosné projekty Pat Metheny Group alebo Trio a pustili sa do niečoho totálne odlišného?

V prvom rade musím povedať, že som svoje domovské kapely nezradil a v blízkej dobe sa k nim určite vrátim. Mnohí vnímajú *Orchestrion* ako úlet; z môjho pohľadu ide však o plnenie detských túžob, niečoho, o čom som sníval od dávnych čias. Začalo to v pivnici starých rodičov v Manitowoc v Wisconsin, kde mal starý otec uschovaný mechanický klavír. Bolo tam ako v múzeu – nástroj vyzeral starodávne ale na druhej strane fungoval ako stroj z budúcnosti. Vždy som sa nesmierne tešil na prázdniny, keď sme spolu s bratancami mohli objavovať možnosti tohto nástroja. To bol prvý impulz. Ďalší prišiel v 80. rokoch, keď pre mňa Steve Reich napísal skladbu *Electric Counterpoint*. Interpretoval som ju sólovo, aj keď nie celkom, pretože okrem gitary, ktorá znela naživo, zaznievali aj vopred nahraté pásy s mojimi gitarovými partmi. Netušil som, ako zareaguje publikum, keď budem na pódiu sám so zvukom gitarového ansámbľu. Nakoniec som bol prekvapený a po premiére mi mnohí vraveli, že to bolo úžasné. V tej chvíli som sa uistil o zmysle podobného projektu.

Pred piatimi rokmi ste si na koncertoch k sólovému albumu *One Quiet Night* vystačili s gitarou – aktuálny *Orchestrion* naopak ponúka množstvo nástrojov. Máte ako jediný živý hráč na pódiu rešpekt pred mechanickým ansámblom?

Nepremýšľal som o tom, keďže tento projekt nevnímam ako súboj človeka s technikou. Napriek všetkým mašinkám pôjde o zosobnenie mojich predstáv o hudbe a o riadenom orchestrí. Jediný, kto bude môcť ovplyvňovať dianie na pódiu, budem ja a každý zvuk ktorý v súbore zaznie, bude pochádzať z môjho impulzu: od najjemnejšieho šelestu perkusí, dynamicky odstupňovaného úderu na činel, akordov na klavíri až po gitarové sóla. Nebude to hádka, ale snaha o spolužitie. Pre technickú náročnosť sa o čosi podobné doteraz nepokúsil nikto!

Prečo ste na *One Quiet Night* zaradili aj sólovú verziu piesne *Don't Know Why*, ktorú preslávila Norah Jones?

Tú pieseň milujem ešte z čias, keď nebola hitom. Norah ju hrávala v newyorskom

klube McCore oproti môjmu bytu. Dva roky som ju počúval týždeň čo týždeň keď som sa zastavil v klube alebo keď som pri otvorenom okne uspával deti. Najskôr sme ju prevzali do repertoáru s kontrabasistom Charliem Hadenom a nakoniec som ju nahral s harmonicky mierne pozmenenou slovnou zásobou.

Akým spôsobom ste v Pat Metheny Group preklenuli hranice medzi jazzom, rockovou hudbou, brazílskymi vplyvmi a klasikou?

Nikdy som hudbu nerozčleňoval ani nerozlišoval jej štýlovo-žánrové hranice, čo je na jednej strane zvláštne, keďže podobné kategorizovanie je súčasťou našej kultúry. Pre mňa sú však pojmy pop, jazz, avantgarda alebo country len prázdne slová, v krajnom prípade môžu slúžiť ako orientačné body. Práve Pat Metheny Group mali byť otvorenou platformou pre všetky vplyvy, ktoré sa okolo mňa v danom čase vyskytovali. Vonkoncom nezáležalo, či to bola priamočiarosť garážových kapiel na prelome 80. rokov, brazílska živelnosť, ktorá ma opantala o čosi neskôr, alebo kompaktnejšia podoba súčasnej kapely. Mám rád veci v pohybe a teším sa, že Pat Metheny Group zneli v priebehu svojho fungovania vždy ináč.

Čo hovoríte na to, že súčasné jazzové školstvo produkuje množstvo špičkových, avšak málo výrazných a osobitých hudobníkov? Mnohí z nich pôsobia ako kópie Pata Methenyho alebo Joshuu Redmana...

Pokiaľ hudobník nenasleduje v určitom štádiu vývoja svoje vzory, nemôže napredovať. Jedným z mojich osobných hrdinov bol Wes Montgomery – okrem toho, že jeho sóla sú dodnes učebnicami jazzovej improvizácie, ako gitarista mal neskutočný cit pre melódiu. Napriek tomu, že jeho sóla poznám naspamäť, pri každom počúvaní dokážem objaviť detail, ktorý som si predtým nevšimol. Názdavam sa však, že ako gitarista som ho nikdy nekopíroval; nakoniec, nikdy som nepremýšľal len v intenciách jediného nástroja, ale vždy som mal na zreteli hudbu ako takú. Je dobré nasledovať veľikánov, avšak individualita je nevyhnutná. Práve tú vás nedokáže naučiť nijaká univerzita, pretože musí vychádzať z vášho vnútra. Technický základ nadobudnutý v škole, je len prípravou stavebného materiálu, z ktorého môžete vybudovať čokoľvek – typizovaný domček alebo katedrálu, akú budú obdivovať generácie.



Odkiaľ čerpáte pozitívnu energiu sálajúcu z vašej hudby?

Hudba má úžasnú schopnosť naplňovať človeka a som neskonale šťastný, že jej patrí môj život. Dáva mi neskutočne veľa a práve prostredníctvom nej sa nahromadená energia dostáva navonok. Je pre mňa jednoduché byť naladený pozitívne, pretože hudba, ktorá prechádza cez mňa, ma naplňa. ┘

Písané pre .týždeň a Hudobný život

Pat Metheny (1954) patrí k najvplyvnejším osobnostiam súčasnej hudobnej scény, ako gitarista a skladateľ je rešpektovaný jazzovými aj rockovými hudobníkmi. Počas svojej kariéry nahral desiatky albumov, za ktoré získal 17 ocenení Grammy, predovšetkým za albumy skupiny Pat Metheny Group (celkovo 33 nominácií v 12 rozličných kategóriách!). Na prvé pozície rebríčkov magazínu *Downbeat* sa prebojovali Methenyho projekty s legendárnym saxofonistom Ornettom Colemanom (*Song X*, 1986) alebo klaviristom Bradom Mehldauom (*Metheny/Mehldau Quartet*, 2007).

V rámci cyklu *Hviezdy svetového jazzu* predstaví Metheny v Bratislave 26. februára projekt *Orchestrion* – v reálnom čase riadený ansámbl ovládaný gitarou, robotickými technológiami a počítačovými softvérm.



Ch. Corea [foto: archív]

Kapitoly z dejín jazzového klavíra VIII. Chick Corea

Miro TÓTH

Pri pokuse obsiahnuť tvorbu Chicka Coreu v jedinom texte sa človek dostáva mimo bezpečnej pôdy, pretože umelec oscilujúci medzi mnohými žánrami, štýlmi, technikami a zvukovými polohami je vhodným objektom skúmania pre tím muzikológov s rôznym zameraním. Namiesto jediného hráča sa pred nami predstavuje niekoľko rozličných v jednej osobe, čoho dôkazom je kompilácia 10 DVD *Rendezvous in New York*, ktoré Corea nahral v roku 2003 s úplne odlišnými deviatimi zoskupeniami. Samozrejme, je to stále jeho spôsob hry, ale myslenie odvodzuje vždy od aktuálneho zoskupenia. Akoby nám on sám ponúkal možnosť: „Aha, vyberte si zostavu, ktorá vám najviac vyhovuje.“

Armando Anthony „Chick“ Corea (1941) pôsobí na hudobnej scéne od začiatku 60. rokov minulého storočia, keď hrával s trubkárom Blueom Mitchellom, flautistom Herbiem Mannom a perkusionistom Mongom Santamariom. V tých časoch je Corea skôr sprievodným hráčom. Ako sólistu a inovátora ho môžeme sledovať približne od jeho druhého albumu *Now He Sings, Now He Sobs* (Solid State 1968). Titulná skladba albumu bola v roku 1999 uvedená do siene slávy Grammy Hall of Fame. Album znamenal pre mladého pianistu raketový kariérny štart, ktorý pretrval s malými prestávkami až do dnešných dní.

Matrix – vzory

Dvadsaťsedemročný Corea vniesol spoločne s mladým kontrabasistom **Mirom Slavom Vitoušom** (emigrantom z Československa) a bubeníkom **Royom Haynesom** do koncepcie akustického tria nový vietor. Medzi ich silné stránky patrili sústredenosť na detail, zmysel pre drobnokresbu, citlivé vnímanie dynamiky a dokonalé vykreslenie každého tónu vo virtuóznom podaní. Hoci sa tieto prvky objavovali už dávnejšie, v ich hudbe sa stali ústrednými. Corea okrem toho obohacuje prejav tria o latinskoamerické prvky, voľné improvizračné vsuvky a náznaky strihovej metódy umožňujúcej flexibilnejšie

zmeny charakteru hudby v rámci skladby. Hudobníci dokázali na jednej strane nasledovať vopred dané komponované štruktúry, inokedy sa púšťali do spontánnych voľných improvizácií (*The Law of Falling And Catching Up*). Rozhodujúcu úlohu zohrávali Coreov výrazný skladateľský potenciál, Vitoušov cit pre mimoakordický sprievod a Haynesova rytmická farebnosť, niekedy až subtilnosť. V niektorých smeroch nadviazal Corea na svojich predchodcov Buda Powella, Horacea Silvera, Theloniousa Monka alebo Billa Evansa. **Bud Powell** (1924–1966) bol pre mladého Coreu „náhradou“ v tých časoch ešte neexistujúceho jazzového školstva (z reproduktorov položených na klavíri ►

► sťahoval sóla z jeho skladieb, na ktorých sa učil). Od Powella prebral priehľadnosť frázovania a prepracovanú jednohlasnú improvizáciu, na **Horacea Silvera** (1928) nadviazal využívaním polymetrických posunov medzi klavirom a rytmickou sekciou. Silverova štruktúra sól sa vyznačovala vytváraním metroritmického napätia, vnášaním prvkov funku do hry a zároveň latinskoamerickými perkusívnymi postupmi, čo boli tiež charakteristické znaky Coreovej hry. **Thelonious Monk** (1917–1982) je Coreovou kompozičnou ikonou, čo spoznáme podľa toho, že tento priekopník bebopu dodnes tvorí jadro jeho štandardného repertoáru. Keď si vypočujeme skladbu *Matrix* z albumu *Now He Sings, Now He Sobs*, rozpoznáme Monkov vplyv, emancipáciu veľkých intervalových skokov, ako aj časté kvartové postupy a perkusívne narábanie s disonanciou. **Bill Evans** (1929–1980) na začiatku 60. rokov posúval harmóniu za hranice tonálnej únosnosti



Ch. Corea v štúdiu, 1968 [foto: archív]



a zjemnil hladinu dynamiky tria, čím otvoril nové možnosti pre „vyhrávanie sa“ s nuansami. Tento spôsob hrania bol „vo vzduchu“ takmer desaťrocie a objavujeme ho aj v Coreovom triu. Napomohla k nemu aj prítomnosť v Čechách vzdelaného hráča Miroslava Vitouša, ktorý v polovici 60. rokov prichádza do Spojených štátov spoločne s ďalším kontrabasovým talentom Jiřím Mrázom. Vitouš má čosi spoločné s Evansovým kontrabasistom Scottom LaFarom: obaja sú výraznými sólistickými osobnosťami a basovú líniu posúvajú z roviny sprievodu na úroveň samostatného nezávislého hlasu, ktorý do hudby vnáša nové elementy. Spolupráca Coreu s Vitoušom sa ukázala ako šťastná; obaja sa skvelo dopĺňali bez toho, aby vznikali problémy prekryvania prípadne zdvojovania basovej linky s klavirom.

Black Beauty – ostrá sloboda

Na Coreovom formovaní sa výrazne podpísala jeho spolupráca s **Milesom Davisom**. Corea účinkoval na kľúčových Davisových albumoch ako nástupca Herbieho Hancocka – na koncertných záznamoch *Black Beauty: Live at the Fillmore West* (Columbia 1977, nahr. 1970) či *Miles Davis at Fillmore: Live at the Fillmore East* (Columbia 1970), alebo štúdiových *Filles de Kilimanjaro* (Columbia 1969), *In a Silent Way* (Columbia 1969), *Bitches Brew* (Columbia 1970), *A Tribute to Jack Johnson* (Columbia 1971), *On the Corner* (Columbia 1972) a *Big Fun* (Columbia 1974, nahr. 1969–1972). Nahrávanie s Davisom bolo špecifické. Dokazuje to slávny album *Bitches Brew* zaznamenaný v rokoch 1969–1970, pri ktorom sa do popredia dostáva Davisov „laboratórny prístup“. Líder testuje rôznorodé nástrojové a hráčske kombinácie a intuitívne vytvára formu. Štúdio pre neho v neposlednom rade znamenalo formu preniknutia k beloškému publiku. Z toho však nebol nadšený, pretože túžil predovšetkým po černošských poslucháčoch, ktorí počúvali hudbu Jimiho Hendrixa alebo Jamesa Browna. Štúdiovú prácu charakterizovali strihovú metódu, ako aj dodatočné nahrávanie a vrstvenie jednotlivých nástrojov a koncertné predvedenia neboli schopné zopakovať túto zvukovú jedinečnosť. Riešenie však ponúkala hráčska živelnosť, čo badať na nahrávke *Black Beauty*, ktorá je koncertným predvedením tohto slávneho albumu (skladby *Bitches Brew*, *Spanish Key*, *Sanctuary* alebo *Miles Runs the*

Voodoo Down). Davis dokázal navodiť atmosféru, pri ktorej sa jeho spoluhráči „odviazali“ a pohybovali sa za hranicami harmónie, rytmu a zaužívanej nástrojovej zvukovosti. Tieto prvky neboli naplno využité pri experimentálnych štúdiových postupoch, pri ktorých Davis skôr skúšal rôznorodé nástrojové kombinácie elektrických a akustických nástrojov ako aj implantovanie mimojazzových prvkov. Obe Davisove polohy však majú niečo spoločné: jeho líderskú osobnosť, schopnosť výberu hráčov, ich kombinovanie a používanie intuície, indeterminizmu. K využívaniu intuície a spontánnosti sa Davis snažil nasmerovať aj svojich spoluhráčov. Vďaka tomu vyznievala jeho kapela na koncertoch čoraz disonantnejšie a spontánnejšie; mnohokrát stačilo nadhodiť krátku tému alebo fragment a vznikali štvrt hodinové skladby znejúce vždy ináč. U Davisa sa v tomto období striedala (niekedy v rámci jedného koncertu i dopĺňala) dvojica klaviristov: **Keith Jarrett** (1945) a Chick Corea. Jarrett priniesol do Davisovej kapely neustále prehodnocovanie materiálu, bol invenčnou zložkou kapely.

Mal veľmi dobrú kontrolu nad harmonickým priebehom, ktorý udržiaval na vázkach tonálnosti a disonantnosti. Uvažoval v prvom rade vertikálne. Corea bol odlišným typom hráča, sústreďujúcim sa predovšetkým na horizontálnu líniu. Pôsoobil ako „rozbuška“; nezohľadňoval harmonické hranice, striedal harmonicky a melodicky prehľadné úseky s časťami postavenými na živelnom sonorizme, experimentoval s klávesami Fender Rhodes. Práve vďaka skombinovaniu zvuku tohto nástroja s gitarovými efektmi a kruhovým modulátorom znel Corea v rámci svojej kariéry asi najostrejšie. Posúval tak zvuk celej kapely k väčšej hráčskej slobode. Nebolo možné hovoriť o free jaze, skôr o elektroakustických prejavoch, ktoré sa v hudbe objavovali vďaka Darmstadtskej škole reprezentovanej Karlheinzom Stockhausenom.

Na *Black Beauty* sekundujú britský kontrabasista Dave Holland (toho Davis jedinýkrát, počas dodnes trvajúcej kariéry, prehovoril na elektrickú basgitaru), bubeník Jack DeJohnette, extrovertný dvadsaťdenný sopranosaxofonista Steve Grossman a perkusionista Aírto Moreira. Základný zvukový pilier však vytvára predovšetkým Corea neustále striedajúci polohy od zvukového experimentátora, cez perkusívneho hráča až po improvizátora variujúceho tému. Akoby konečne dostal možnosť zahrať si „pekne zostra“. Tento spôsob hry však v jeho kariére reprezentuje len krátku periódu. Tá sa už nikdy neprejaví v takej plnej miere ako na *Black Beauty*; výnimku predstavuje len freejazzové akustické kvarteto Circle, v ktorom hral zároveň počas účinkovania v Davisovej kapele.



B. McFerrin a Ch. Corea, 2003 [foto: archiv]

Circle – neuzavretý kruh free jazzu

V roku 1967 napísal saxofonista Wayne Shorter pre kvinteto Milesa Davisa skladbu *Nefertiti*, ktorej tému je možné hrať cyklicky dookola. Vo výstavbe melódie sa Shorterovi podarilo odpútať od prestarnutej AABA formy. Spoločne s Davisom sa dokonca zriekli možnosti improvizácie; neukončenú melódiu hrajú dookola najskôr unisono, neskôr kánonicky, nikdy však nie variačne. Improvizáciu prenechávajú sprevádzajúcim hráčom Herbiemu Hancockovi, Ronovi Carterovi a Tonymu Williamsovi. Téma *Nefertiti* sa neskôr stala predlohou na improvizáciu pre množstvo jazzových hudobníkov. Skutočná dekonštrukcia idey Shorterovej balady nenechala na seba dlho čakať. Už v roku 1971 vychádza v mladom nemeckom vydavateľstve súčasnej hudby ECM (Edition of Contemporary Music) album avantgardného jazzového zoskupenia Circle (*Paris Concert*, ECM 1971). Ide o zostrih koncertu, kde s Coreom vystúpili progresívny freejazzový saxofonista, skladateľ a filozof **Anthony Braxton**, kontrabasista **Dave Holland** a bubeník **Barry Altschul** (ten o sebe tvrdil, že hrá štýlom „from ragtime to no time“¹). *Nefertiti* ako prvú skladbu do dnes vydávaného 2CD otvára Corea tonálne ukotvenou introdukciou, ktorá vôbec nenačahuje expresívne pokračovanie po nástupe altsaxofonistu. Braxtonov počiatočný náznak témy a následné „porciovanie“ melódie ústi do sónického variovania. Nemožno však konštatovať, že hrá „iba“ zvuk, pretože Braxton sa sofistikovane zbavuje melodicko-akordického ukotvenia. Na tento

pohyb reaguje kvarteto zmenou spôsobu hry, pri ktorom formová ustálenosť nie je hlavnou konštantou. Forma sa mení na nepredvídateľné zlomové okamihy, vznikajúce priamo pred poslucháčom. Len ťažko sa dá „odsledovať“ výstavba skladby na prvé počutie, pretože aj pre hudobníka ide o nový druh zážitku. Výber hudobného materiálu volí bez prípravy priamo „na mieste“. Za pozornosť stojí aj Braxtonova kompozícia *73° Kelvin (Variation 3)*, v ktorej môžeme počuť vplyv európskej Novej hudby (Karlheinz Stockhausen), ako aj americkej avantgardy (John Cage). Corea tieto hudobné smerovania dobre poznal. Vďaka intelektuálnemu rozhladu začal presahovať hranice jazzu, čím sa menilo aj jeho postavenie klaviristu v očiach publika alebo hudobnej kritiky, a vďaka svojej schopnosti absorbovať množstvo žánrových a štýlových vplyvov s dokonalým zvládnutím remeselnej stránky hry začal byť vnímaný ako klavirista

nezavrhnúť hudobnú minulosť. Corea sa stal ikonou zanechávajúcou rôznorodé projekty; každý ďalší pritom môže byť pre verných fanúšikov sklamaním, pretože je vždy iný. V Coreom prípade sú to neskoršie projekty *Return to Forever* alebo *Elektric Band*.

Album *Paris Concert* zoskupenia Circle ilustruje cestu, akou sa uberal free jazz začiatkom 70. rokov. Nebola to už metóda búrania tradícií ako u altsaxofonistov Ornetta Colemana alebo Erica Dolphyho, ani reakcia na politiku ako u bubeníka Maxa Roacha a kontrabasistu Charlesa Mingusa, ani pokus o pretavenie spirituality do expanzívnej energie saxofonistu Johna Coltrana v jeho poslednom tvorivom období. Kým predchádzajúci umelci spracúvali najmä vlastný materiál a dláždili cestu novému jazzovému štýlu, pre tých nastupujúcich sa free jazz stáva jednoducho ďalšou možnosťou, ako rozšíriť svoje hudobné a hrácke schopnosti.

Z pohľadu vývoja jazzovej klavírnej hry nemôžeme nespomenúť **Cecila Taylora** (1929), priekopníka free jazzu na prelome 50.–60. rokov. Línia voľnej improvizácie, na ktorú nadväzuje Corea, je však skôr ako od Taylora odvodená z klasickej hudby – avantgardnej moderny. Freejazzoví priekopníci ako napríklad Taylor sú v pozícii iniciátorov nového spôsobu uvažovania a free



G. Burton a Ch. Corea, 1972 [foto: archiv]

schopný zahrať „všetko“. Kto vlastní viacero Coreových nahrávok môže porovnávať, ako spolu s Friedrichom Guldom hrá Mozartovu *Sonátu pre dva klavíry D dur, KV. 448* alebo jazzrockové fusion. Zároveň dokáže voľne improvizovať, invenčne a pohotovo reagovať pri hraní štandardov. Táto bláznivá predstava akéhosi prototypu „nadklaviristu“ nadobudla v prípade Coreu reálnu podobu, podobne ako v prípade Herbieho Hancocka alebo Keitha Jarretta. Hrácky univerzálny, nestrácajúci schopnosť objavovať nové možnosti hry, prekračovať zaužívané postupy a zároveň

jazzu ostávajú verní takmer po celý zvyšok života. V prípade Coreu to však neplatí, pretože v ďalšom pôsobení nekompromisne prispôbuje techniku hry daným okolnostiam. Badať to už na jeho prístupe k nástroju Fender Rhodes; drsne skreslený zvuk u Davisa (*Black Beauty*) nahradí v ďalších desaťročiach sladko ľubozvučným (*Return to Forever*). Aj vďaka týmto hráckym a štýlovým premenám vzniká dojem, že „dokáže všetko“.

Return to Forever – reforma jazzovej piesne

V roku 1972 zakladá Corea kultové zoskupenie *Return to Forever* (RTF) a už dvojica albumov *Return to Forever* (ECM 1972) – *Light as a Feather* (Polydor 1973) znamenala pre jazzovú históriu nastolenie reformy jazzovej piesne, druhu, ktorý má svoje korene v muzikáloch 30. rokov minulého storočia. S piesňovou formou predtým experimentoval Max Roach na svojich politických albumoch (*We Insist! Max Roach's Freedom Now Suite*, Candid Records 1960) so speváčkou Abbey Lincolnovou. Roachov improvizovaný free jazz bol bolestivou reakciou na dianie vo svete. Corea uplatnil štruktúrny kompozičný princíp a pritom neostal závislý na melodickom kliše predošlých muzikálových tém. Coreove piesne opäť komplikujú zaužíva-



Return to Forever: L. White, Ch. Corea, A. Di Meola, S. Clarke, 1975 [foto: archiv]

► ný formový princíp AABA. Nie však na základe spontánnych improvizácií, ktoré vytvárajú formu v reálnom čase (ako to bolo pri Circle). V rámci Return to Forever dochádza k rozkladu tradičnej piesňovej formy opačným spôsobom – Corea piesne prekomponuje technikami prevzatými z klasickej hudby, aj keď tentokrát nehovoríme o avantgarde, ale o tradicionalistickejšej, najmä romantickej hudbe. Dvojica spomínaných albumov RTF má charakter ľahko zapamätateľnej melodickosti. Psychológ a jazzový publicista Gabriel Bianchi poznamenáva, že historické korene „coreovskej jazzovej piesne“ siahajú k Davisovej formovej reforme: „Na rozdiel od post-davisovských zoskupení Hancocka, ktorý pod týmto vplyvom upevnil svoje pesničkové klišé, a Zawinula (Weather Report), ktorý naopak preletel na pole nepesničkovej motivickej koláže, vytvoril Corea geniálny hybrid formy.“² Skladby ako *Return to Forever*, *Captain Marvel*, *500 Miles High*, *Sometime Ago*, *La Fiesta* alebo *Spain* sú príkladmi Coreovho opúšťania tradičného formového rozvrhnutia téma-improvizácia-téma. Každá skladba je skôr mikrokozmosom vyskladaným z mnohých voľne radených rozlične dlhých tém. Niekedy medzi ne Corea vsúva improvizácie, inokedy ich prepája krátkym intermezzom. Introdukcia už nemá úlohu „navodenia atmosféry“, je samostatným útvarom. Zaujímavá je aj pozícia speváčky; **Flora Purim**, manželka bubeníka **Airta Moreiru** (spoločne účinkujú na oboch albumoch), je včlenená do kapely nie ako sólistka, ale ako súčasť celku. Väčšinou spieva text, objavia sa však aj pasáže, v ktorých využíva hlas ako hudobný nástroj (v skladbe *Return to Forever* využíva extenzívne techniky – krik, vzlykanie, škrekot). Vokál bez textu býva niekedy súčasťou farebného unisonu s iným nástrojom. Hudobníci sú pritom dokonale aranžérsky včlenení, čo je dôkazom Coreovej schopnosti farebne kombinovať. Aj vďaka klávesom Fender Rhodes vytvára Corea nový druh aranžmánov, ktoré neskôr bývali napodobňované. V rámci RTF využil opačné kvality tohto nástroja ako u Davisa, najmä neskreslený, prirodzene mäkký zvuk oslobodený od efektov. Kľúčom osobitej zvukovej farebnosti spomínaných albumov je okrem kultového klávesu aj ženský vokál, flauta **Joea Farella**, kontrabas **Stanleyho Clarka** a „vzdušné“ bicie **Airta Moreiru** (dobrý výber hudobníka známeho skôr ako perkusionistu). V roku 1973 mení Corea obsadenie kapely a jediným stálym členom je až do rozpadu (1977) Clarke. Corea postupne vymení Fender piano za syntezátory, elektrické klávesy, organy, niektoré skladby hrá na akustickom klavíri. Kvarteto fungujúce nasledujúcich päť rokov v stabilnej zostave s gitaristom **Alom Di Meolom** a bubeníkom **Lennym Whiteom** sa neskôr vrátilo na pódium v podobe Reunionu (2008). Už od roku 1971 sa aj na albumoch RTF objavujú skladby, ktoré Corea zjednotí v nasledujúcom desaťročí a nahrá pre vydavateľstvo ECM pod názvom *Children's Songs* (ECM 1983). Spomínané skladby „sprostredkujú jednoduchosť a krásu, ako ju vyjadruje duša dieťaťa“.³

Children's Songs – disonančná hravosť

Children's Songs vyčnievajú spomedzi viacerých Coreových, zväčša improvizovaných sólových albumov. Krátke skladby tohto špeciálneho albumu, ktoré nepresahujú v priemere jeden a pol minúty, vytvárajú dojem esencie prchkosti. Na druhej strane sa Corea snaží zachovať jednoduchosť predvedenia a počuteľne odlišuje charaktery. Jednoduchosť skladieb odhaľuje silnú stránku autora vytvoriť funkčné a silné melódie. Pokiaľ sme vyššie poukázali, že Coreove hudobné myslenie je zamerané predovšetkým na horizontálnu líniu, v *Children's Songs* sa to prejavilo najvýraznejšie. V 20 klavírných kusoch Corea vykresľuje rozličné nálady od banálnej jednoduchosti (1, 2, 3, 7, 14), cez disonančnú hravosť (16 & 17, 5, 11), rytmickú dravosť (14, 18) až po latinskoamerické alúzie (2, 6). Niektorým skladbám dominuje harmonická sofistikovanosť, ktorú neprekryvá ďalšia kompozičná technika (5, 10, 13, 18). Corea má dar invencie a dokáže ťažiť z jednoduchých nápadov. *Children's Songs* sú umením jednoduchosti a z tohto hľadiska predstavujú „strop“, pri ktorom sa väčšina nielen jazzových hudobníkov zastavuje. Na prvé počutie sa môže zdať, že Corea nadväzuje na Bélu Bartóka alebo Paula Hindemitha, situácia je však komplikovanejšia. Kľbko viacerých vplyvov je obalené jazzom, ktorého jadro tvorí klasické vzdelanie. *Children's Songs* nenechávajú mnoho priestoru na ďalšie zaujímavé interpretácie. Tieto možnosti „zmrazil“ hneď na začiatku sám autor. Jeho nahrávka je totiž len ťažko prekonateľná. Ďalšie pokusy interpretovať tieto skladby sa stávajú buď napodobňovaním ostrości klavíra, vyrovnanej techniky, alebo na druhej strane sklzávajú do bezobsažnej, ťažkopádnej a pedálom zahmlenej interpretácie (Leon Bates, Naxos 1990).

Rendezvous in New York

Dvojalbum *Rendezvous in New York* (Stretch 2003) predstavuje najlepší spôsob, ako sa oboznámiť s Coreovou minulosťou a zároveň aj súčasnou tvorbou. Ide o výber z trojtýždňového koncertovania v newyorskom klube Blue Note, počas ktorého hral s deviatimi odlišnými zoskupeniami. Projekt vznikol na počesť Coreových šesťdesiatych narodenín a oslávenec si na ňom zahrál aj s hudobníkmi, s ktorými spolupracoval od začiatku svojej kariéry. Na nahrávke nachádzame duetá s kubánskym klaviristom Gonzalom Rubalcabom, so spevákom a zabávačom Bobbym McFerrinom alebo vibrafonistom Garym Burtonom (projekt *Crystal Silence*, ktorý dvojica nahrála v roku 1972). Duet s Burtonom, ako aj po rokoch obnovené

trio *Now He Sings, Now He Sobs* s Royom Haynesom a Miroslavom Vitoušom predstavujú zašlú reminiscenciu na 60. a 70. roky. Aj ďalšie zostavy zaradené na *Rendezvous in New York – Remembering Bud Powell Band* (s Terenceom Blanchardom, Joshuom Redmanom, Christianom McBrideom a Royom Haynesom), **Chick Corea Akoustic Band** (s Johnom Pattituccim a Davom Wecklom), **Chick Corea New Trio**



Rendezvous in New York: J. DeJohnette, E. Gomez, Ch. Corea, 2003 [foto: archív]

(s Avishaiom Cohenom a Jeffom Ballardom) alebo špeciálny **Three Quartets Band** (s Michalom Breckerom, Eddieom Gomezom a Stevom Gaddom) – len potvrdzujú Coreovu flexibilitu a autonómiu. ┘

Autor je doktorandom v ÚHV SAV

Poznámky:

¹ <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:4e8j1vdjzua~T1>

² z osobnej komunikácie prostredníctvom emailu s G. Bianchim, ktorému patrí poďakovanie za podnetné postrehy a upozornenie na Coreovu reformu piesňovej formy v jazeze

³ Cit.: Wikipedia contributors, „Children's Songs“, Wikipedia, The Free Encyclopedia, http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Children's_Songs&oldid=285836716 (5. januára 2010).

Literatúra:

- DAVIS, M. – TROUPE, Q.: *Miles. Autobiografie*, Bratislava: Silberman 2000.
GRIDLEY, M. C.: *Jazz Styles, History and Analysis*. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2006.
OWENS, T.: *Bebop. The Music and Its Players*. New York: Oxford University Press, 1995.
WARD, C. W.: *Jazz, A History of America's Music*. New York: Alfred A. Knof, 2000.
Wikipedia contributors. Chick Corea [Internet]. Wikipedia, The Free Encyclopedia; 2010 http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Chick_Corea&oldid=335941942.



Jazz na Univerzite

Počas októbra 2009 prebiehala na pôde Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v rámci špeciálneho seminára jazzová *Univerzitná dielňa/University Workshop* pod vedením lektorov Lucie Lužinskej a Borisa Čellára.



Univerzitná dielňa [foto: P. Španko]

Jazzová osveta na Slovensku v rámci oficiálnych vzdelávacích inštitúcií výrazne zaostáva za tou klasickou. K „lastovičkám“ patrilo Konzervatórium v Bratislave, kde od roku 1980 vyučoval Bohumil Trnečka jazzovú kompozíciu, aranžovanie a viedol Big Band bratislavského konzervatória. Na pôde tejto inštitúcie vychovával (nielen) jazzových hudobníkov saxofonista Dušan Húščava, v súčasnosti tam gitarista Matúš Jakabčic vyučuje jazzovú kompozíciu, aranžovanie a jazzovú harmóniu. Podobne na žilinskom konzervatóriu už 15 rokov funguje big band Slovak Young Swing Generation, ktorého vedenie po smrti zakladateľa Miroslava Belorida prebral jeho syn Branislav. V rámci špecializácie populárna hudba sa jazzu venujú aj na Cirkevnom konzervatóriu v Bratislave.

V tomto školskom roku sa jazz v podobe improvizáčného workshopu dostal aj na pôdu Univerzity Komenského v Bratislave. Doc. Yveta Kajanová už niekoľko rokov vedie na Katedre hudobnej vedy Filozofickej fakulty UK semináre jazzu, rocku a populárnej hudby. *Univerzitná dielňa 2009* bola nielen nadstavbou týchto teoretických a hudobno-historických seminárov, ale predovšetkým praktickým laboratóriom, v rámci ktorého mohli študenti za asistencie lektorov apliko-

vať a využiť svoje vedomosti. Speváčka **Lucia Lužinská** a gitarista **Boris Čellár** patria ku generácii slovenských jazzmanov, ktorá pochopila význam konfrontácie domácej scény so svetom. Oba boli poslucháčmi jazzového oddelenia Kunst Universität v rakúskom Grazi a s kapelou All Time Jazz pravidelne vystupujú nielen doma, ale aj v zahraničí (Rakúsko, Nemecko, Čierna Hora). „Akú máme šancu na to, aby sa slovenská jazzová scéna dostala na úroveň európskej?“ pýta sa Lužinská v rozhovore pre Hudobný život. „Logicky sa izolujeme pred vonkajším svetom – napríklad aj tým, že ako jedna z mála európskych krajín nemáme jazzové školstvo. Moje mladšie spolužiacky na jazzovom oddelení Hudobnej akadémie v Grazi mali oproti mne výhodu v bohatých skúsenostiach z jazzových koncertov, workshopov, hodín jazzovej harmónie, klavíra alebo spevu, ktoré navštevovali už ako tínedžerky. Mnohí slovenskí jazzoví umelci síce reprezentujú svoju krajinu, ale v širšom kultúrnom povedomí ako keby neexistovali. Budem nariekať, že na Slovensku je to jednoducho tak, alebo sa pokúsím pre to niečo urobiť?“ Dôkazom, že neostalo len pri slovách, bola dvojica úspešných ročníkov edukačného projektu pre stredné školy *Jazz Goes To School*, ktoré Lužinská spolu s Čellárom zrealizovala

v rokoch 2008–2009.

Univerzitná dielňa, prebiehala od 28. septembra do 19. októbra 2009 a na nezáujem študentov sa nemohla sťažovať. „Nápad prišiel priamo z FiFUK,“ hovorí Lužinská v bulletine k záverečnému koncertu. „Pri koncipovaní sme sa snažili vychádzať z toho, čo sa na univerzite prednáša v rámci dejín jazzu a populárnej hudby, spojili sme vedomosti z Grazu a samozrejme z praxe. Sústredili sme sa na prierez jazzovou históriou, stupnice, harmonické analýzy, rytmické zápisy, prístupy k textu, melódiu, improvizáciu; to všetko sme aplikovali na štyroch skladbách.“ Známe štandardy *Blue Monk* (Thelonious Monk), *I Got Rhythm* (George Gershwin), *Autumn Leaves* (Johnny Mercer) a *So Danco Samba* (Antonio Carlos Jobim) sa stali platformou, na ktorej si študenti mohli vyskúšať možnosti aranžovania, spoznávať formové a harmonické zákonitosti, sledovať rhythm changes... Lektori trepezlivo vysvetľovali rozdiely v terminológii a harmonickom značení jazzovej a klasickej hudby, poukazovali na odlišnosti rytmickej pulzácie a frázovania pri swingu, straight ahead jazze alebo latine.

Vyvrcholením tvorivých stretnutí bol Záverečný koncert v Moyzesovej sieni (30.11.) koordinovaný doc. Yvetou Kajanovou a vedúcim Katedry hudobnej vedy doc. Vladimírom Zvarom, pod patronátom rektora UK Františka Gahéra. Rôznorodosť jeho účastníkov len dokazovala, že pestrosť a variabilita v hudbe nerozdeľuje, ale spája. Úvodná „dvanásťka“ *Blue Monk* prekvapila vokálnym ansámblom s introm (**Andrea Bučková**, **Samuel Tomeček**, **Lucia Fojtíková**, **Alena Moravcová**), v ďalších skladbách sa štvorica spevákov prestriedavala, z inštrumentalistov zaujali najmä trubkár **Michal Rešetka**, klavirista **Erik Dimitrov** a bubeník **Luboš Ambrózai**. Dvojica posledne menovaných získala Cenu rektora Univerzity Komenského za vzorné reprezentovanie UK (Ambrózai) a Cenu Jozefa „Doda“ Šošoku udeľovanú Hudobným fondom za aktivitu a umelecký výkon (Dimitrov).

V druhej polovici večera potvrdila svoj status dvojica lektorov v rámci zoskupenia All Time Jazz (spolu s klaviristom **Kladiom Kováčom** a kontrabasistom **Róbertom Raganom**). „Snáď, keď raz títo hudobní vedci budú písať kritiky o jazzovej hudbe, budú to zmysluplné fakty a znalosti podložené tvrdeniami a nie pseudo-postrehy,“ dodáva Lužinská. Ostáva len dúfať, že zmysluplnosť podobných tvorivých dielní si uvedomia viaceré domáce inštitúcie a že ich ojedinelosť bude o niekoľko rokov skôr výnimkou.

Peter MOTYČKA



Vokalisti na koncerte – zľava A. Moravcová, S. Tomeček, L. Fojtíková, A. Bučková [foto: P. Španko]

čo počúva...

Marko Škop

režisér



[foto: www.artileria.sk]

SSpomínam si na jednu starú magnetofónovú kazetu. Volali sme ju „Sany“. Počas vysokej školy a života na internáte v Mlynskej doline sme s kamarátmi v priebehu času postupne vytvárali kazetu s výberom skladieb, ktoré sa nám z akéhokoľvek dôvodu zapáčili. Sedeli sme v izbe na „átriakoch“, pili červené víno, debatovali alebo len tak vylihovali, výtvarník Sväto Mikyta kreslil svoje kresbičky a v pozadí hral „kazeták“. Boli tam Frank Zappa aj Hana Hegerová, Santana aj Eva Kostolányiová, Pavarottiho sólo aj šepot Deza Ursinyho, juhoamerické etno aj *Do batôžka si nalož* od Filipa, Lasicu a Satinského. Bol to kompilát pozitívnych a melancholických hudieb, ktorý dostal meno po pesničke *Sunny* od Bobbyho Hebba. Chvalabohu, občas si tú kazetu ešte pustíme.

Spomínam si na diskotéky, ktoré „dídžejoval“ filmový strihač Fero Kráhenbiel, najväčší diskotekový kráľ v mojom okruhu. Hudba do tanca s Ferovým citom pre mix od Princa po Karola Duchoňa a to tak, že to nielenže nevadí, ale práve naopak – telu sa chce hýbať až do vytrženia. Chvalabohu, Fero to pri správnych príležitostiach mixuje dodnes.

Spomínam si na koncert Leonarda Cohena. Dramaturgia ako pri dizajnovaní štruktúry filmu s expozíciou, zápletkami, vrcholmi aj výdychmi a emocionálne stupňovanie do finále, po ktorom prišli ešte aj záverečné titulky, čo bola „ďakovačka“ všetkým spoluhráčom, vystupujúcim, „stavačom“ pódia, šoférom kamiónov. Chvalabohu, aj Cohen ešte stále koncertuje.

Po spomienkach sa patrí povedať viac o súčasnosti. Mojou kazetou, dídžejom aj spevákom je teraz hlavne moja žena. Je Chorvátka a pochádza z hudobníckej rodiny. Jej otec napísal knihu s názvom *Zbirka kompozicija za gitaru*, vraj najpopulárnejšiu príručku hry na gitaru v bývalej Juhoslávii, mama bola učiteľkou solfeggia. Pretože tento text má byť neskutočne dlhý a ja som prirodzene lenivý a pretože mi moja žena rada pomôže (keď môže), vedľa z kuchyne mi diktuje, čo práve počúvame:

Air – nový album *Love2*, že vraj je to biblia elektronickej hudby.

Alice Russell – album *Pot Of Gold* – naša tohtoročná najväčšia tanečná inšpirácia.

Asa – náhodne sme ju objavili (teda objavila ju moja žena) počas listovania v iTunes.

Beck – jeden z najväčších muzikantov týchto čias.

Carla Bruni – vraj sa nehanbíme povedať, že sa nám páči tento melancholický pop, aj keď s limitovanými možnosťami spevu.

Charlotte Gainsbourg – album *IRM*, hlas ako Carla Bruni, ale mozog

veľkého umelca. Jeden z najlepších tohtoročných albumov.

Franz Ferdinand – pri tejto hudbe topánky tancujú samy.

Fun Lovin' Criminals – s ich zvukom sa v našom aute môžeme odvieť na koniec sveta.

G. Love & Special Sauce – na každý deň, aby sme prežili.

Jack Johnson – znie ako G. Love

Gnarls Barkley – „krejzí“.

Imelda May – mladá diva z Dublinu s retro rockin' soulom.

Melody Gardot – súčasná jazzová diva, jedna z milióna, ale my ju máme veľmi radi.

Puding Pani Elvisovej a **Sto múch** – máme aj svoje slovenské kapely.

Dopodiatu.

Marko Škop

Marko Škop (1974) absolvoval žurnalistiku na FiFUK a dokumentárnu tvorbu na VŠMU v Bratislave. Je režisér (Ochrana úradu, Rómsky dom, Iné svety, Osadné), producentom dokumentárnych filmov (*Slepé lásky*) a spolujaviteľom producentskej spoločnosti ARTILERIA. Jeho film *Osadné* (2009) o putovaní starostu obce, pravoslávneho kňaza a rusínskeho aktivistu do Bruselu získal viacero ocenení (Najlepší dokumentárny film na MFF Karlove Vary, Cena divákov festivalu Jeden Svet), podobne ako predchádzajúce *Iné svety* (2006) s podtitulom *Made in Šariš* (Cena divákov a Zvláštne uznanie poroty na MFF K. Vary, Holubica za talent na Dok-Leipzig, Hlavná cena Ekofilmu Český Krumlov, Euro Media Award Viedeň, Národná filmová cena Slnko v sieti, Igric, Cena R. Slobodu). Spolu s J. Johanidesom nakrútil dokument *Slávnosť osamelej palmy* (2005), ktorý je poctou Elovi Havettovi.



Osadné [foto: www.artileria.sk]

klasika



alea

D. Buranovský – klavír
J. Krigovský – kontrabas
B. Lenko – akordeón
S. Palúch – husle
PAVLIK records 2008/
Edition Slovak Works

„Tango goes the world“ a Astor Piazzolla je jeho prorok. Reč je samozrejme o *tango nuevo*, ktoré argentínsky skladateľ zdefinoval ako podmanivú zmes latinskoamerickéj vášne, originálnej imaginácie a európskej kompozičnej sofistikovanosti. Toto spojenie vôbec nie je ľahké autenticky uchopiť, ak sa aspoň čiastočne nenachádza v génoch. Navyše tým, že Majster početnými nahrávkami zanechal jednoznačné svedectvo o vlastnom chápaní štýlu, situáciu „učenikom“ (k najznámejším patria Gidon Kremer alebo Kronos Quartet) nijako neuláhal. Výsledky môžu v horšom prípade veľmi ľahko oscilovať medzi nudným epigónstvom, akademickosťou alebo neprirodzeným afektom. To našťastie nie je prípad súboru alea, ktorý pred deviatimi rokmi s cieľom dostať u nás do povedomia Piazzollovu hudbu založil akordeonista Boris Lenko. Atmosféru nahrávky vymedzujú dve úvodné skladby: brilantná *Fugat* a melancholická *Tangata*, dramaturgickú os tvoria populárne Piazzollove „štyri ročné obdobia“ (*Primavera Porten*, *Verano Porten*, *Otono Porten* a *Invierno Porten*). Kľúčom k interpretácii Piazzollových kompozícií sú spoločné čítanie, uvoľnenosť a „improvizačná ľahkosť“ typické pre nonartifickú hudbu. Alea nie je zoskupením individualistov, navyše členovia súboru majú bohaté skúsenosti z iných žánrov, preto výsledok pôsobí prirodzene a presvedčivo (pocit „naštudovania“ sa objavuje len príležitostne). Jedinú výraznejšiu výhradu mám k nazvučeniu klavíra, ktorý pri akordickom sprievode pôsobí vo vzťahu k ostatným nástrojom miestami príliš hrmotne a nemá dostatočne transparentný zvuk. Kvarteto vynikajúcich

inštrumentalistov zaradilo okrem Piazzollových kompozícií do repertoáru i skladby slovenských skladateľov. Vznikol tak inšpirujúci priestor pre dedikované diela s „atypickými“ poetikami. Na profilovej nahrávke, kde predstavujú kľúčovú pridanú hodnotu, ich reprezentujú nostalgická *Pesnička z Ziegelfeldu* Ilju Zeljenku a hravý etno-minimal triptych Marka Piačeka *Alea vera (Alea festiva y autentica, Alea apasionada y bailable, Alea popular y divertida)*, ktorý by sa určite páčil lanovi Tiersenovi. Vážnejšími protipólmi sú enigmatická skladba Jevgenija Iršaia *Anstabor-lindo anagramango* s tangovými sprievodnými figúrami, dlhý, smutný *Bratislavský vzdych* Martina Burlasa a dráma v *Con passione* Petra Zagara. Sólo Borisa Lenka v Piazzollovej skladbe *Los sueños* je vypoinkovaným epilógom vydarenej dramaturgie i výkonov nahrávky. Bonus predstavuje text v booklete od filozofa Jozefa Piačeka. Možno len ľutovať, že existencia tohto súboru, ktorý pridával slovenskej hudobnej scéne na pestrosti, je v súčasnosti skôr virtuálna. Alebo sa treba za tangom vybrať na niektorý z koncertov formácie *Porque tango* Martina Chovanca...

Andrej ŠUBA



Beethoven
Complete Works for Piano
and Cello
Zuill Bailey
Simone Dinnerstein
Telarc 2009/distribúcia DIVYD

Kompletné dielo pre klavír a violončelo Ludwiga van Beethovena nahrali pre Telarc violončelista Zuill Bailey a klaviristka Simone Dinnerstein. Klaviristka môže byť verejnosti známa už z nahrávky *Goldbergových variácií* J. S. Bacha. Prezenty sa nám v podstate v rovnakom interpretačnom štýle, len v prípade tejto nahrávky je jej prístup akceptovateľný. Jednoznačne vládne brilantnosťou hry, sústreďuje sa na vedenie hlasu, korektné dodržiavanie prízvukov a udržiavanie tempa. Baileyho v súčasnosti sprevádza posvet najlepšího violončelistu. Musím

ale konštatovať, že v hudbe a hlavne v interpretačnom umení takéto tvrdenie nemá presný význam. Značne sa na tom podieľajú aj médiá, prípadne počet vydaných nahrávok. V každom prípade ide o zaujímavého interpreta. Jeho hra je veľmi vášnivá, miestami priam exaltovaná, hlavne v kadenčných úsekoch finálnych častí, čo nemusí byť v súlade s predstavou rozvážnejšie zmysľajúcich milovníkov Beethovena. Vo vysokých polohách znie Baileyho tón syto, a predsa s istou priehľadnosťou zvuku. Hra oboch partnerov je veľmi energická, hlavne v crescendách, pri hre v oktávach, v úsekoch modulácií, kde je výrazovo exponovaný vlastný hudobno-konstruktívny priebeh. Ťažko rozhodnúť, ktorý z umelcov prináša do hry väčší vklad energie – zdá sa mi, že je to S. Dinnerstein. Z poslucháckeho hľadiska je však rozhodujúca ich interpretačná súhra. Obaja majú rovnakú predstavu o voľbe tempa, doznievaní témy, motívu, ktorý chápajú v súlade s hudobným priestorom, zdôrazňovaní dôležitosti pomlčiek, prízvukov a podobný zmysel pre dramatickosť. Z osobných interpretačných prostriedkov umelcov je zrejme „romantické“ ponímanie Beethovenových diel. U Baileyho je to časté používanie glissando nasadeného tónu a celkom zvláštneho legata. Osobne sa s podobnou estetikou zvuku v prípade Beethovenovej tvorby nestotožňujem. Viem si však predstaviť, že u niektorých poslucháčov môže takýto „emocionálny falzifikát“ nájsť priaznivú odozvu. Všeobecne nahrávka zodpovedá tradičnej zvukovej norme a určite si nájde veľa priaznivcov. Nahrávka predstavuje praktickú ukážku Beethovenovho skladateľského vývoja v oblasti komornej hudby, ako aj jeho kompozično-technického vkladu do slohu klasicizmu. Dvomi sonátami pre violončelo a klavír op. 5 – č. 1 *F dur* a č. 2 *g mol* z roku 1796 otvára Beethoven tradíciu tvorby pre tento nástroj, čo časovo spadá do obdobia rozvoja techniky hry violončelom Jeanom-Louisom Duportom. Obe sonáty charakterizuje presný zápis, takže umelci sa môžu dať viesť skladateľovou koncepciou. Interpreti tento zámer aj pochopili. Ak si poslucháč zvykne na technicky nekontrolovaný zvuk ozveny a miestami intonačný pokles violončela, celkový dojem z interpretácie je priaznivý. Preukazujú to vstupné *Adagiá* oboch sonát alebo *Allegro* z č. 1, pozoruhodné aj hudobno-náladovým súznením oboch partnerov. V záverečnom *Rondo Allegro*, kde Beethoven asi prvýkrát dáva najavo svoj hudobný humor, však

tento zmysel pre náladové nuansy úplne chýba. Vyvrcholením prvého CD by mala byť *Sonáta A dur* op. 69, ktorá je dotvorením sonát z op. 5. Sonáta je pozoruhodná moduláciami v *Allegro ma non tanto* a violončelista tomu mohol nechať voľný priebeh. Kontrast medzi *Scherzo Allegro molto* a *Adagio cantabile* je ponímaný len ako vonkajší, a preto celok vyznieva exaltovane. Finálne *Allegro vivace* prináša efektívnu, bezchybnú hru con fuoco, kde Beethoven pripomína Mendelssohna, prípadne revolučného Schumanna. Druhé CD obsahuje repertoár málo hraných skladieb: 12 *variácií G dur*, 12 *variácií F dur*, 7 *variácií Es dur* z rozpätia rokov 1796–1801. Mimoriadnu pozornosť si aj vzhľadom na súhrn interpretov zasluhujú hlavne *variácie v F dur*. Skvostom súboru nahrávok sú sonáty op. 102 č. 1 *C dur* a č. 2 *D dur*. V *Sonáte C dur* je interpretačne najkomplexnejšia prvá časť. Podstata jej poetiky spočíva v zachovaní samostatnosti oboch nástrojov. Beethoven tu dosiahol svojrázny protiklad, ktorý však v interpretácii našiel veľmi prirodzene pôsobiaci odraz. *Sonáta D dur* je pozoruhodná interpretačnou sústredenosťou na dramatické rozvíjanie v *Allegro con moto sentimento d'affetto*. Interpreti si na nej dali záležať asi aj preto, že vyhovuje ich hudobnej predstave o Beethovenovom štýle. Kladú dôraz na vyznenie hudobných tvarov, doznievanie tónu, frázovanie, hudobnú dikciu a osobnostným interpretačným prínosom stupňujú hudobné napätie až po „oslobodzujúci“ nástup fugata vo finálnom *Allegre*. Lineárnosť vedenia hlasov im tu napokon „vnucuje“ rozvážnejší prístup k Beethovenovi.

Ingeborg ŠIŠKOVÁ



Béla Bartók
44 Violin Duos
Angela a Jennifer Chun
harmonia mundi 2010/
distribúcia DIVYD

Ázijskí interpreti klasickej hudby sa stali neprehľadným fenoménom

► posledných desaťročí. Ich nesmierna pracovitosť a húževnatosť býva zárukou obdivuhodnej technickej perfekcie, často (a v mnohých prípadoch oprávnene) sa im však vyčíta nedostatočné štýlové čítanie, mechanickosť, chlad a pod. Kedže aj moje osobné skúsenosti s týmto fenoménom sú pomerne rozporuplné, pri pohľade na obal celkom čerstvého CD z produkcie renomovanej spoločnosti, z ktorého sa trochu záhadne usmievajú sestry Angela a Jennifer Chun, ma zasiahla určitá dávka podozrenia zmiešaná so zvedavosťou. Technickú perfekciu som vzhľadom na značku vydavateľstva pokladal za samozrejmosť, či si však huslistky poradia so štýlom miniatúr, vychádzajúcich prevažne z maďarských, rumunských či slovenských ľudových nápevov, zostávalo otáznе. Posluchácky zážitok bol veľmi príjemným prekvapením. Bartókove skladbičky vznikli prepracovaním časti inštruktívneho klavírneho cyklu *Pre deti*, no popri pôvodnej pedagogickej zameraní majú špecifickú estetickú hodnotu vzhľadom na nezameniteľnú pečať osobného štýlu ich autora. Túto kvalitu podchytili aj huslistky kórejského pôvodu a pretože Bartókovo dielo tvorí absolútny základ ich spoločného repertoáru, ich uchopenie má potrebnú hĺbku – v prieniku do štruktúry aj problematiky výrazu. Na jednej strane sa ich interpretácia vyznačuje agogickou disciplínou, značnou istotou v intonácii a kultivovanosťou vo zvuku, na druhej strane nie je chladná, sterilná či akademicky nudná. Nechýbajú tu iskra, zmysel pre humor a hravosť, ani štýlové čítanie. Na tom sa zrejme podpísala práca maďarského huslistu a bartókovského nadšenca Dénesa Zsigmondyho, ktorý sestry Chunové pedagogicky viedol a pomohol im odkryť a pochopiť nuansy rytmu, agogiky a frázovania v tejto hudbe. Vďaka tomu pôsobia mnohé z miniatúr prekvapivo „autenticky“ – za všetky spomeniem dva príklady: populárny *Máramorosi tánc* (č. 32) a *Szól a duda* (č. 36), kde interpretky frázovaním, akcentáciou, ba dokonca zafarbením zvuku svojich nástrojov dokonale evokujú štýlistiku gajdovej hry typickej pre náš región. Treba však podotknúť, že sa tak deje bez sklznutia k naturalnosti. Prejav hudobníkov si vždy zachováva klasickú grációznosť a je podriadený neustálej kontrole. Možno sa ich prístup mnohým nebude zdať dostatočne bartókovský, ja však musím povedať, že táto klasická vyrovnanosť a nesentimentálny, nepatetický výraz sú mi blízke. Interpretky hrajú na nástrojoch Domenica Montagnanu (1734) a Nicola

Amatiho (1662), čo v spojení s kvalitnými zvukovými parametrami nahrávky poskytuje hodnotný akustický zážitok. Duetá nie sú zoradené podľa čísel, ktorými ich skladateľ označil, ale nie je to chyba, keďže pôvodne ani neboli určené na kompletne koncertné uvedenie. Výber skladieb a ich poradie je na interpretoch, takže zvolenie funkcie náhodného prehrávania je celkom legitímne a nijako by nemalo zmenšiť pôžitok z počúvania.

Robert KOLÁŘ



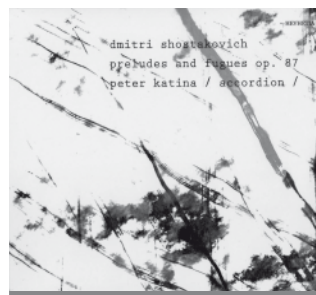
Franz Schubert
Winterreise
Mark Padmore, Paul Lewis
harmonia mundi 2009/
distribúcia DIVYD

Nestáva sa mi často, aby ma nahrávka zaujala nie výkonom hlavného sólistu, lež výkonom sprevádzajúceho umelca. Viem, že pri diele ako *Zimná cesta* je sporné hovoriť o primárnej úlohe spevného hlasu, ale predsa... Od prvého akordu piesne *Gute Nacht* som znehybnel a Paul Lewis mi už nedovolil rozptyľovať sa. Jeho výkon je z kategórie tých, ktoré stavajú spory o historicky poučenej interpretácii do polohy špekulácie: hrá na súčasnom nástroji značky Steinway a dosahuje na ňom nekonečne plastický zvuk, ktorý priam dokonale podporuje a dokresľuje vokálny part. Rád objavujem nové interpretácie notoricky známych diel a vyhľadám si Lewisove nahrávky Beethovenových či Schubertových sonát. Mark Padmore je v súčasnosti žiadaným sólovým spevákom; jeho kariéra sa začala v súbore The Sixteen, spieval v Hilliard Ensemble, Deller Consort, Les Arts florissants či Collegium vocale Ghent. Od polovice 90. rokov pribúdali sólové roly, napr. Evanjelista v obidvoch Bachových veľkých paštiách. Schubertove piesňové cykly spieva od roku 2002. Pre mňa bola táto nahrávka prvým stretnutím s Padmoreovým prístupom k Schubertovi. Pri všetkej remeselnej vyspelosti a prepracovanej koncepcii som touto „zimnou cestou“ trochu sklamaný. Padmoreov hlas by sa dal prirovnať k Bostridgeovmu, na rozdiel od neho sa však u Padmora

ozývajú na môj vkus príliš „zafarbené“, rozvibrované tóny, ktoré v súčinnosti so svetlou farbou jeho hlasu pôsobia niekedy neadekvátne v kontexte Schubertovho a Mülleroého temného lyrického sveta.

Z nahrávok, ktoré sú momentálne na trhu, sa teda táto nezaradila medzi moje najobľúbenejšie. V tomto žánri, a najmä keď ide o Schuberta, je konkurencia silná. Dietrich Fischer-Dieskau, Thomas Quasthoff, Matthias Goerne, Ian Bostridge či dokonca Brigitte Fassbaender, to všetko sú výnimočné výkony a ich porovnanie je čisto subjektívnou záležitosťou. Možno by bolo adekvátnejšie oddeliť tenoristov od barytonistov, pretože niekomu môže vyhovovať vyššia poloha hlasu. Keď ide o *Zimnú cestu*, mojou voľbou sú Goerne a Fischer-Dieskau; Fassbaender predstavuje výnimku – jej ženské podanie cyklu je vskutku kongeniálne.

Peter ZAGAR



Dmitri Shostakovich
Preludes and Fugues op. 87
Peter Katina
Hevhetia 2009

Slovenský akordeonista Peter Katina, o. i. absolvent Hudobnej akadémie Carla Nielsena v Odense v Dánsku (v triede Owena Murraya), ktorý sa špecializuje primárne na interpretáciu hudby 20. storočia a súčasných diel, veľmi príjemne prekvapil už svojím debutom *Flashing* (2006) s kompozíciami súčasných, prevažne severských autorov. Jeho najnovší projekt ponúka koncepčne odlišný, no nemenej zaujímavý a originálny prístup – siaha totiž po jednom z interpretačne najnáročnejších diel klavírnej literatúry 20. storočia *Prelúdiách a fúgach op. 87* Dmitrija Šostakoviča. Uvádza ich bez akýchkoľvek transkripčných úprav (!) v osobitej akordeónovej podobe (do svojho výberu zahrnul čísla 1, 4, 11 – 13, 15, 17, 18 a 22 – 24). Motiváciu tejto sonoristicky transformačnej verzie Šostakovičových kompozícií nehľadajte v exhibičnom prevádzaní virtuozity, ale v osobnej

fascinácii a umeleckej reflexii kultúrno-spoločenského a politického kontextu krutej stalinskej éry Sovietskeho zväzu. Katina to vysvetľuje v booklete svojho CD nasledovne: „*Chcel som nahráť dielo skladateľa – ktorý celý život otvorene i skryte bojoval s režimom a jeho mašinériou – na akordeóne, ktorý... stelesňoval sovietsku propagandu a ľud; ktorý symbolizoval masy, hrdinský entuziazmus národa, jeho víťaznú armádu a pracujúcich v továrňach a ich sny a vieru vo „svetle zajtrajšky“.*“ Toto rozhodnutie je z hľadiska pochopenia a vedomia širších súvislostí poetiky Šostakovičovho diela zaiste veľmi sympatické, prináša však so sebou nemalo technických a výrazových interpretačných úskalí. Tie tkvajú predovšetkým v odlišnom diapazóne artikuláčnych a akustických možností klavíra, pre ktorý autor dielo pôvodne napísal, a akordeónu. Ide napríklad o inú akosť úderu, absenciu pedálovej hry, ako aj odlišnosť tvorby tónu a z nich vyplývajúce výrazovo-sonoristické konzekvencie. Peter Katina tieto limitácie preklenul a vyvážil nesmierne sústredeným výkonom, opierajúcim sa o precíznu prácu s celým rozpätím dynamiky nástroja, priliehavou voľbou zvukových registrov (siahajúcich od fistulových záznejov cez plnokrvné akordické rezonancie až po brumendovo basové polohy) a citlivým rytmicko-tempovým uchopením jednotlivých dvojíc prelúdií a fúg. Mnohým znalcom tohto Šostakovičovho diela bude možno jeho akordeónový portrét zníť na prvé počutie podivne. Avšak po druhom či treťom vypočutí v ňom nájdete skrytý pôvab a mnoho netušených polôh, ktoré zaraďujú toto CD k najzaujímavejším počínom súčasného slovenského interpretačného umenia.

Július FUJAK



Leoš Janáček: Z mrtvého domu

B. Blachut, I. Židek,
P. Kočí, J. Horáček
Orchester Národného diva-
dla v Prahe, Bohumil Gregor
2 CD Supraphon 2008

Milovníkov hudby Leoša Janáčka iste potešilo, že roku 2008 sa na našom trhu objavila staršia nahrávka jeho poslednej opery *Z mŕtvého domu* aj na CD. Ide o reedíciu klasickej nahrávky dirigenta Bohumila Gregora z roku 1964, ktorá zásadným spôsobom ovplyvnila interpretáciu i ďalší javiskový život tohto zaujímavého diela. *Z mŕtvého domu* je totiž svojou koncepciou i hudobným stvárnením jedným z najosobitejších výtvorov v dejinách opery. Janáček zhudobnil Dostojevského román *Zápisky z mŕtvého domu*, pochmúrne dielo odohrávajúce sa v prostredí cárskych trestníc. Skladateľ ako veľký čítateľ ruskej literatúry, pracoval na diele so značným nasadením – sám prekladal Dostojevského originál, hneď ho dramatisoval a priamo prenášal do partitúry. Napriek „neopernému námetu“, ktorému chýba jednotná dejová línia (dej sa rozvíja na základe vyrozprávaných príbehov jednotlivých väzňov), ženské postavy (sopránový part Aljeju je koncipovaný ako „nohavičková“ úloha) a vlastne aj postava hlavného hrdinu, dokázala skladateľská individualita Leoša Janáčka dielo hudobne naplniť. Napriek rýchlo postupujúcej práci však skladateľ dielo nedokončil – po krátkej chorobe zomrel 12. augusta 1928 v Ostrave. Opera teda ostala nedokončená, čo výrazne ovplyvnilo jej javiskový život. Už pri prvom uvedení v Brne roku 1930 došlo k retušiam v partitúre, aby sa zmiernil expresionistický zvuk a prudkosť orchestra, zároveň sa výrazne zasiahlo do koncepcie diela – pochmúrný záver opisujúci beznádejnosť a bezvýchodiskovosť postavenia väzňov sa stal apoteózou slobody. Napriek týmto úpravám si dielo iba ťažko razilo cestu na operné javiská (do roku 1950 bola napr. *Jej pastorkyňa* uvedená v 190 rôznych inscenáciách, opera *Z mŕtvého domu* sa dočkala sotva 10 naštudovaní). Vďaka viacerým významným uvedeniam – popredné miesto medzi nimi zaujíma aj pražské naštudovanie dirigenta Bohumila Gregora, režiséra Ladislava Štosa a výtvarníka Vladimíra Nývltu, ktoré je základom tejto nahrávky – sa dielo postupne približovalo k svojmu pôvodnému zámeru i hudobnému šatu a dnes si môžeme dovoliť tvrdiť, že sa stalo repertoárovým titulom a ujímajú sa ho popredné dirigentské osobnosti.

Naštudovanie pražského Národného divadla z roku 1964 smerovalo k očisteniu pôvodnej verzie od dobových nánosov a „vylepšení“. Bohumil Gregor (1926 – 2005, popredný český operný dirigent pôsobiaci o. i. v Štokholme,

Amsterdame a Hamburgu) použil pôvodný záver diela, taký dôležitý pre jeho celkové vyznenie. Hoci odstránil mnoho starších úprav, nevyhol sa vlastným retušiam partitúry. Celkovo však jeho podanie vyniká štýlovosťou, precíznosťou a hĺbkou v prepracovaní detailu i celku. Inscenácia zažila triumfálnu premiéru na festivale v Edinburgu, neskôr bola uvedená na zájazdoch pražskej opery vo Viedni, Sofii, Benátkach a Wiesbadene, vždy s mimoriadnym ohlasom. Na úspechu sa popri Gregorovi jednoznačne podieľali aj výkony dnes už legendárnych sólistov – Bena Blachuta (Filka Morozov), Iva Židka (Skuratov), Přemysla Kočího (Šiškov), Jaroslava Horáčka (Placmajor), Antonína Votavu (Starý väzeň) a Heleny Tattermuschovej (Aljeja). Do rúk sa nám teda dostáva vskutku výnimočná nahrávka, ktorá zaručuje neopakovateľný umelecký zážitok a zároveň je svedectvom o vysokej úrovni dobovej janáčkovskej interpretácie. Komplet získal v Paríži roku 1978 ocenenie Grand Prix de disque lyrique. CD nahrávku dopĺňa obsažný booklet so sprievodným textom a libretom v štyroch jazykových mutáciách.

Branko LADIČ



**Miroslav Vitous Group
Michel Portal
Remembering Weather
Report
ECM 2009/distribúcia
DIVYD**

Miroslav Vitouš, český kontrabasista a skladateľ, predstavil v uplynulom roku pod hlavičkou vydavateľstva ECM svoj najnovší projekt s názvom *Remembering Weather Report*. Z textu bookletu sa môžeme dozvedieť, že jeho zámerom nebolo opätovné uvedenie repertoáru Weather Report, ale skôr „kompozičná“ metóda, ktorú presadzoval počas svojho pôsobenia v tejto formácii v 70. rokoch minulého storočia. Hlavnými piliermi jeho myslenia boli konverzácia medzi hudobnými nástrojmi a negácia dovtedajšej otroc-

kej úlohy rytmickej sekcie. Vitoušovými spolupracovníkmi na CD sú Franco Ambrosetti, trúbka, Gary Campbell, tenorsaxofón, Gerald Cleaver, bicie a Michel Portal, basklarinet. Prvá skladba s názvom *Variations On W. Shorter* je založená na fragmentoch Shorterovej skladby *Nefertiti*, ktorá Vitoušovi poslúžila ako východiskový bod. Prejavujú sa v nej charakteristická Vitoušova virtuozita a zmysel pre farebnosť tónu nástroja. Fragmenty témy sledujeme v nástupoch dycho- vých nástrojov, ktoré postupne zahusťujú sadzbu. Základným princípom je neustále napätie a uvoľňovanie v rámci výstavby kompozície. *Variations On Lonely Woman* predstavujú akési „manželstvo“ medzi černošskou spiritu- alitou a slovanskou dušou. Je to jediná kompozícia, ktorej autorom nie je Vitouš, ale Ornette Coleman. Základná téma sa v jej priebehu objaví trikrát a strieda sa s úsekmi vyplnenými impro- vizovanou hudbou. Dominanciu v tejto rytmicky komplikovanej a posluchácky náročnej kompozícii preberá Michel Portal, ktorý svojím basklarinetom citlivo stváraňuje to „černošské“ na jednej strane, ale aj „slovanské“ na strane druhej v improvizovaných častiach. Skladba s názvom *Semina* je dedikovaná Joeovi Zawinulovi a pri- náša okrem zaujímavého trojdielneho členenia niekoľko pozoruhodných sólových vstupov a prípadov vzájomnej interakcie medzi jednotlivými nástrojmi (napr. Vitoušova improvizácia v prvom diele, kde používa okrem tradičných technik aj hru flažoletov a vytvára kontrast k ostinátému saxofóno- vému sprievodu, alebo trúbkové sólo Franca Ambrosettiho imitujúce zvuk Milesa Davisa a dopĺňané polyfóniou ostatných dycho- vých nástrojov). Tretia časť skladby má charakter hardbopovej improvizácie, kde sa v plnej miere prejavil Gary Campbell na tenorsaxo- fón. *Surfing With Michel* prináša duet Vitouša a Portala. Dialóg vytvorený medzi klarinetom a kontrabasom vytvá- ra dynamické prostredie plné napätia a kontrastov. Vitouš sa prezentuje ako hudobník skvelo ovládajúci úlohu sprievodného hráča, ktorú však brilantne dopĺňa melodickými líniami, odpoveda- júc a podporujú tak Portalovu impresívnu hru. Ďalšou fúziou slovanského a amerického je predposledná skladba albumu *When Dvořák Meets Miles*. Už na jej začiatku zaznievajú prostrední- ctvom kontrabasu alúzie na slovanské motívy doplnené zvukovosťou kapely Milesa Davisa zo 60. rokov. V jednot- livých úsekoch skladby sa striedajú sólisti, ktorí nadväzujú na spomínané motívy. V kompozícii vytvára neustále

napätie Gerald Cleaver svojím sprie- vodom v double time a podporuje tak farebnosť kompozície. Čiastočné uvoľnenie prichádza v druhej tretine skladby, ktorá dáva priestor pre zachy- tenie atmosféry Davisovej hry. Záver albumu tvorí kompozícia nazvaná *Blues Report*. Jej ústrednou témou je parafrázovanie známeho jazzového štandardu *Satin Doll* Duka Ellingtona. Hudobníci ponímajú tento materiál slobodnejšie, necítia sa byť natoľko zviazaní pôvodným harmonicko-melo- dickým materiálom. Dôsledkom toho je voľnejšie narábanie s časom, farbou, frázovaním.

Vitouš spolu so svojimi spoluhráčmi predstavuje na CD *Remembering Weather Report* hudobný koncept s prvkami free jazzu založený na vysokej muzikalite zúčastnených hudobníkov, nadhľade a pokore pri práci s hudobným materiálom. Nie je to však návrat do minulého storočia, je to paralela s realitou, predstavu- júcej súčasnosť. Poslucháč je pritom vystavený veľmi náročnej hudobnej skúsenosti, ktorá predpokladá vní- mavú osobnosť.

Michal HOTTMAR



**Henri Texier
Red Route Quartet
Love Songs Reflexions
Label Bleu 2009/distribúcia
DIVYD**

Najnovší album veterána francúzskej jazzovej scény, kontrabasistu Henriho Texiera, *Love Songs Reflexions* vo mne vyvolal okrem okamžitej sym- patie aj otázku, komu je vlastne určený. Ako naznačuje názov, kostrou jeho dramaturgie sú známe štandardy, ktorých texty sa viažu k tematike lásky, resp. majú toto slovo priamo v názve – *Beautiful Love, I Love You, Easy to Love* Cola Portera, Ellingtonova *In a Sentimental Mood* či piesne, ktoré preslávili Billie Holiday (*God Bless the Child*) alebo Johnny Hartman (*My One And Only Love*). Tie však dopĺ- ňajú freejazzové, resp. voľne impro- vizované úseky, a to neraz pomerne expresívne; o autorskej kompozícii možno hovoriť jedine v prípade Texie- ➤

► rovej skladby *Emouvantes Blues*, no aj tá sa v závere „rozplynie“ v celkom voľnom improvizovaní bicích. Kým tie prvé sú hrané v duchu tradície a znejú ozaj „pekne“, čím bezpochyby potešia milovníkov jazzového mainstreamu, tie druhé pre nich už zrejme nebudú takým lahodným a bezstarostným počúvaním. Priaznivcom drsnejšieho, expresívnejšieho výrazu a širšej improvizáčnej slobody zasa nemusí konvenovať tradičnejšie poňatie štandardov a ich uhladené, miestami možno sladkasté vyznenie. Nemožno ale povedať, že by tento album bol štýlovo nesúrodým kompilátom, alebo že by sa Texier snažil o nejakú násilnú fúziu dvoch navzájom vzdialených svetov. Skôr naopak – kvarteto má vlastný charakteristický zvuk, vďaka ktorému sa priepasť medzi týmito svetmi nejavi až taká hlboká, a napokon ani s tou tradičnosťou štandardov a voľnosťou improvizácie to nie je až také jednoznačné. Pokiaľ ide o dobre známe melódie, sú vždy jasne identifikovateľné, podložené pravidelným pulzom rytmiky (Henri Texier a Christophe Marguet, bicie), improvizácia sa pridáva pôvodných harmonických postupov. Napriek tomu nejde o revival; necítiť tu snahu o kopírovanie pôvodného

štýlu, zvuk kvarteta je celkom súčasný. Zásľuhu na tom pochopiteľne majú dvaja sólisti, altaxofonista a klarinetista Sébastien Texier, kontrabasistov syn, a gitarista Manu Codjia, známy najmä ako člen kapely Erika Truffaza. Hra Texiera mladšieho je suverénna a bezproblémová, no zaujímavejšou sa stáva, keď saxofón, ktorého tón je trochu úzky a v podstate klarinetový, vystrieda pomerne zriedkavo používaný altový klarinet. Tento nástroj mu okrem netradičného zvuku poskytuje aj značný tónový rozsah a otvára širšie možnosti výrazu. Manu Codjia túto mozaiku skvele dopĺňa improvizácnou pohotovosťou a príjemným tónom, ktorý je zvukovo obohatený vkusným použitím efektov a vynikajúco sa spája s kultivovanou, dynamicky a farebne bohatou hrou Christopa Margueta. Tieto kvality prenášajú aj do improvizovaných častí, kde sa však nestrácajú väzby k tradícii – napríklad v *Intuition* je to basový groove, nad ktorým komunikujú dvaja sólisti, v *Dark Song* či *Mistreated* pravidelný rytmický pulz a v *Nostalgie* okrem toho Codjia vytvára nádherné mäkké zvukové plochy. V susedstve *God Bless the Child* alebo *My One And Only Love* teda pôsobia skôr osviežujúco ako šokujúco.

Otázkou ešte zostáva, čo nové takáto koncepcia prináša. Zo štýlového hľadiska iste nejde o nijaký novátorský počín – tak na pôde štandardov, ako aj voľnej improvizácie. Nuž ale, prečo sa tým trápiť, keď album ako celok je skutočne príjemným, interpretačne aj zvukovo kvalitne zvládnutým produktom, ktorý prináša známe a mnohokrát počuté bez toho, aby nudil...

Robert KOLÁŘ

kniha



Marian Alojz Mayer:
Dejiny organa na Slovensku od najstarších čias až po súčasnosť
Divis – SLOVAKIA a VŠMU Bratislava 2009

Publikácie s organovou, resp. organologickou tematikou nevychádzajú na Slovensku často a preto sú vždy vzácnosťou. V roku 2003 vyšla vo vydavateľstve Hudobné centrum publikácia o živote, diele a žiakoch najvýznamnejšieho slovenského organára Martina Šáška (*Martin Šáško a jeho organárska škola*). Po úspešnom vydaní tejto monografie ponúka jej autor Marian Alojz Mayer svoj ďalší veľký opus *Dejiny organa na Slovensku od najstarších čias až po súčasnosť*. Mayer je v súčasnosti najvýznamnejším odborníkom na slovenské historické organy. Na Slovensku snáď neexistuje organ, ktorý by nepreskúmal. Dlhoročným štúdiom zameraným na túto oblasť, ako v teréne, tak aj v archívoch, získal dokonale prehľad o našich (nielen) historických organoch a o vývoji kráľovského nástroja na našom území. Publikácia slúži aj ako vysokoškolské skriptum pre poslucháčov HTF VŠMU, kde Dr. Mayer prednáša dejiny a stavbu organa. Prináša množstvo originálnych, predtým neuverejnených informácií a autorských fotografií. V prvej kapitole *Organy a organári na Slovensku* je zachytený

NAXOS Historical

– digitálne remastrované legendárne nahrávky klasickej hudby

DIVYD



Maria Callas

A Portrait

operné árie 1949 – 1954
Verdi, Donizetti, Bellini, Ponchielli,
Wagner, Puccini
CD



Maria Callas

Puccini Heroines and Lyric Arias

Manon Lescaut, Madama Butterfly,
La Bohème, Suor Angelica, Gianni
Schicchi, Turandot / Adriana Le-
couvreur, Andrea Chénier, La Wally,
Mefistofele (1954)
CD



Smetana

Má vlast

kompletný cyklus symfonických básní
Česká filharmónia, Václav Talich
(1954)
CD



Bach

**Goldberg Variations BWV 988,
Partita No. 5 BWV 829**

Glenn Gould
legendárna nahrávka z roku 1955
CD

MÁTE RADI KLASIKU, JAZZ, WORLD MUSIC, FOLK, BLUES?

HUMMEL MUSIC & **Mjuzik**

V CENTRE BRATISLAVY NA NETE **www.musicnet.sk**

MÁME TO. ČO RADI POČÚVATE

www.divyd.sk **www.mjuzik.sk** **www.naxos.sk**

www.divyd.sk
www.naxos.com

DIVYD s.r.o.
HUMMEL MUSIC shop
Klobučnícka 2, 811 02, Bratislava
02/54433888
divyd@divyd.sk



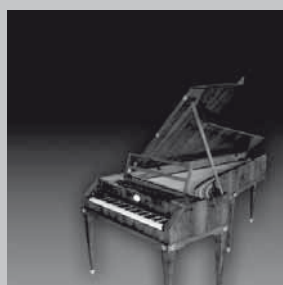
Nao Higano: Konomichi

Mikuláš Schneider-Trnavský,
Kosaku Yamada
Nao Higano, Kuni Soma
2009 abalART



Organ Romantic in Opava

Mário Sedlár
2009 Diskant



Franz Paul Rigler Sonatas for Fortepiano and Harpsichord

Peter Guľas
2009 DISKANT

Vážení zákazníci, predajňu
MUSIC FORUM nájdete na
novej adrese:
Na vršku 1 (spojovacia ulička
Klariskej a Kapitulskej ulice).
www.noty.sk

tel.: 02/5443 0998
Otváracie hodiny:
Pondelok-Piatok:
10:00-18:00
Sobota:
09:00-13:00

mf
music forum

vývoj organa od 17. storočia až po súčasnosť. Druhá kapitola *Vzdušnice* sa zaoberá touto najdôležitejšou časťou každého organa podľa ich jednotlivých typov. Nachádzajú sa tu fotografie a kresby detailov bežných, ale aj originálnych riešení na vzdušniciach konkrétnych nástrojov. Množstvo zaujímavých fotografií a kresieb obsahujú aj ďalšie kapitoly: *Traktúry, Hracie stoly, Klaviatúry, Pomocné zariadenia*. Ďalej sa autor venuje dispozičným zvyklostiam a registrom slovenských organov. Túto kapitolu delí na podkapitoly podľa dispozií jednotlivých strojov, napríklad dispoziácie pozitívov, jednomanuálových organov a hlavných strojov, pedálov a pod. Podkapitola *Mixtúry* prináša cenné údaje o detailnom zložení mixtúr významných slovenských organov 17. a 18. storočia (napr. B. Fromm, 1651; M. Zorkovský, 1721;

Pažický, 1790), ale aj o zložení mixtúr významných romantických nástrojov (napr. Veľký evanjelický kostol v Bratislave, Bazilika sv. Mikuláša v Trnave). Množstvo kresieb detailov obsahuje kapitola venovaná špecifiku písťal slovenských organov. Najviac fotografií vzácných prospektov prináša záverečná kapitola s názvom *Architektonicko-výtvarné riešenie*. Prílohy publikácie obsahujú dispoziácie vybraných organov s detailným technickým popisom. V závere sa nachádza sumár, ktorý do angličtiny preložil Roy Williamson, anglický organológ žijúci na Slovensku. Kniha, ktorá má aj s prílohou 215 strán, je výsledkom celoživotného profesionálneho záujmu autora o organy a organárstvo na Slovensku a je mimoriadnym prínosom nielen pre naše domáce milieum. Dr. Mayer svojimi náročným výskumom

a štúdiom získanými vedomosťami nadväzuje na dedičstvo nestorov slovenskej organológie Karola Wurma a Otmara Gergelyiho. Od Gergelyiho, ktorý bol jeho strýkom, už v detstve získal lásku k slovenským historickým organom. Zameraním na konkrétnu oblasť organárstva v strednej Európe tvorí publikácia neoddeliteľnú súčasť európskej odbornej organologickej literatúry. Jej vydanie je významným počínom, aj keď obsahovej hodnoty by viac zodpovedalo viazanie v tvrdých doskách, kvalitnejší papier a farebné fotografie. *Dejiny organa na Slovensku od najstarších čias až po súčasnosť* Mariana Alojza Mayera môžeme smelo označiť za vademecum pre každého, kto sa chce téme slovenských organov a organárstva seriózne venovať.

Stanislav ŠURIN



hudobniny

noty z celého sveta

Ponúkame:

- notové materiály všetkých žánrov z českých i zahraničných vydavateľstiev
- niekoľko tisíc titulov priamo v našej predajni
- monografie hudobných skladateľov, teoretické publikácie
- notový papier
- špecializované hudobné časopisy
- staršie notové materiály v hudobnom antikvariáte
- zasielanie objednaných titulov na dobierku (zásielkovú službu)
- internetový obchod z ponukou viac ako 300000 titulov
- kompletný servis pri objednávaní nôt pre organizácie aj jednotlivcov

www.hudobniny.com, www.barvic-novotny.cz

- Otvorené denne: Pondelok-Sobota 8-19 hodín, Nedeľa 10-19 hodín
- Telefón: (+420) 542 215 040, fax: (+420) 542 213 611
- e-mail: hudobniny@barvic-novotny.cz
- knihkupectví Barvič a Novotný, Česká 13, 602 00 Brno

Tešíme sa na vašu návštevu v predajni,
alebo na našich internetových stránkach.

BARVIČ a NOVOTNÝ

KNIHKUPECTVÍ • 1883 • SPOL. S R. O. BRNO

HUDOBNÝ ŽIVOT

obsah 41. ročníka

UDALOSTI

aj: Stredoeurópska hudobná akadémia – 11-12/38
Bendik, M.: Konferencia o opernom divadle – 9/3
Fojtíková, L.: Muzika etnika v Slovenskom národnom múzeu – 7-8/ 2
Hochel, S.: Jubileum Trnavského komorného orchestra – 11-12/5
Horkay, T.: Nyíregyháza- hudobný raj – 7-8/16
hc: Cenu Ľudovíta Rajtera získal Milan Paľa – 6/4
hž: Cena Sebastian má za sebou svoju premiéru – 3/12
hž: Nominácie na Krištáľové krídlo v kategórii hudba za rok 2008 – 3/11
Marenčinová, D.: Dni T. Salvu v Lúčkach – 11-12/5
Motyčka, P.: Ivan Poledňák (1931–2009) – 10/29
Plšeková, M.: Nitra má nový organ – 1-2/11
Rehák, O.: Premiéra, ktorá bola zároveň derniérou – 10/3
Repková, M.: Bratislavská Reduta uzatvorená kvôli rekonštrukcii – 4/2
Šalaga, V.: Úspech ŠKO Žilina vo Viedni – 5/2
ty: Koncert porozumenia po druhýkrát – 9/4
Turkovič, M.: Poučená interpretácia európskeho kultúrneho dedičstva – 9/6
hf: Udelenie cien Hudobného fondu – 9/3
Unger, P.: ZUŠ J. Kresánka jubiluje – 5/4
Urbančíková, L.: Štátna filharmónia Košice – 40 rokov hudby – 9/10
Ursínyová, T.: Júnové premiéry Mirka Krajčího – 7-8/13
Ursínyová, T.: Slovenská filharmónia jubilujúca 1949–2009 – 7-8/29
Ursínyová, T.: Dámsky komorný orchester v zrelom veku – 11-12/6
Veselová, R.: Narodeniny Detského speváckeho zboru Slovenského rozhlasu – 6/7

MINIPROFIL

Kubandová, J.: Richard Šveda – 1-2/19

Kubandová, J.: Karol Nitran – 3/13
Kubandová, J.: Zuzana Dunajčanová – 5/14
Kubandová, J.: Peter Kajan – 6/5
Kubandová, J.: Michal Majerský – 7-8/5
Kubandová, J.: Mária Porubčinová – 10/5
Kubandová, J.: Filip Jaro – 11-12/7

ROZHOVORY

Dohnalová, L.: V zrkadle času: R. Vandra – 10/32
Dohnalová, L.: V. Šalaga: „Chcem vytvoriť podmienky pre trvalý rast kvality“ – 10/6
Filippi, E.: V zrkadle času: M. Hrianková – 3/32
Földešová, M.: A. Schindlerová: „Dôležité je nezabudnúť“ – 4/12
Horkay, T.: D. Szabó: „Veríme, že spievajúci človek je šťastný človek“ – 7-8/18
Hrehorčáková, J.: Dekréty na disonancie (rozhovor s P. Šimaom) – 11-12/24
Krajčo, M.: Margarita Escarpa: „Som fascinovaná farebnosťou“ – 7-8/15
Lange- Szczepeńska, E.: N. Hrčková: „Na Slovensku vyzerala normalizácia na pohľad veľmi humánne“ – 10/ 10
Štefková, M.: R. Dieter Arens: „Je potrebné ponúknuť viac“ – 7-8/11
Mojžiš, M.: M. Bázlik: Neokázalý piedestál Mira Bázlika – 6/12
Mojžišová, M.: P. Smolík: „Na miske váh je príliš veľa...“ – 5/22
Motyčka, P.: P. Zelenay: „Moje dlhoročné úsilie nebolo márne“ – 1-2/35
Planková, E.: A. Kučerová: „Opera je fabrika“ – 5/18
Plšeková, M.: S. Šurin: „Vzniklo vzácné umelecké dielo“ – 1-2/11
Rehák, O.: P. Machajdík: „Vždy unikám z toho, k čomu kráča väčšina“ – 3/14
Rehák, O.: L. Andriessen: „Symfonický orchester nie je tým správnym médiom pre súčasnú hudbu“ – 11-12/20
Rajter, A., Šuba, A.: Poznanie, fantázia, imaginácia a intuícia sa vzájomne nevylučujú – 11-12/34
Sedlár, M.: J. V. Michalko: „Dúfal som v rýchlejšie napredovanie...“ – 1-2/9
Serečinová, A.: G. Beláček: „Byť pripravený...“ – 1-2/20
Schindler, A.: W. Kaufmann:

Útržky notového papiera alebo kto bol Walter Kaufmann? – 10/24
Šuba, A.: A. Hřindová: MEMA ponúkne nové impulzy – 7-8/9
Šuba, A., Kolář, R.: D. Matej: Dve výročia a jeden koniec – 9/14
Šuba, A.: J. Klein: „Publikum je barometrom našej činnosti“ – 9/7
Šuba, A.: M. Lapšanský: Slovenská filharmónia - vec verejná – 7-8/24
Šuba, A.: P. Feranec: „Nevadí mi, že odchádzam. Prekáža mi spôsob, akým sa to stalo...“ – 7-8/28
Šuba, A.: V. Sofronicka: „Hra na kladivkovom klavíri prináša radosť z objavovania...“ – 4/8
Šuška, P.: J. Lexmann: „Čaro vedeckej práce“ – 3/5
Tóth, M.: O. Rehák: „Už nemusíme vysvetľovať, čo je to za hudbu“ – 3/12
Unger, P.: M. Chudovský: „Na čele SND chýba profesionalita“ – 4/22
Ursínyová, T.: F. Javorský: Nová scéna: muzikál i opereta – 9/23
Ursínyová, T.: J. Juráš: Sprievodca cestami umenia – 5/6
Ursínyová, T.: P. Brenkus: Hudba v obraze – 11-12/2009
Veber, P.: M. Turkovič: „Vypočujte si ako hrá Concentus Musicus Wien...“ – 10/4
Zagar, P.: Ph. Corner: „Kam ideme, keď stojíme a obzeráme sa späť?!“ – 1-2/15

SKLADBA MESIACA

Flašar, M.: E. Varèse – I. Xenakis – Le Corbusier: Poème électronique – 1-2/12
Kolář, R.: D. Milhaud: Saudades do Brasil – 7-8/20
Kolář, R.: M. P. Musorgskij: Piesne a tance smrti – 6/16

KONCERTY

Alexander, J.: I. Danko a L. Fančovič pred súťažou v USA , 4. 9. 09 – 9/3
Alexander, J.: Slov. filharmónia, 10. 3. 09: Škampovo kvarteto – 4/2
Beráts, J.: M. Štryncel a Orchester VŠMU v Slov. filharmónii , 4. 3. 09: P. Šandor – 5/ 5
Berger, I.: Slávnostný koncert SOSR-u, 1. 10. 09: M. Košík, S. Urbaničová, R. Mareček – 10/3
Berger, I.: Slov. filharmónia „na ľudovú nôtu“, 25. 9. 09: R. Štúr, Spevácky zbor mesta Bratislava (L. Holásek) – 10/ 3
Blaho, V.: Sezónu v SND otvoril koncert Ľ. Vargicovej, 4. 9. 09: R. Weikert, V. Chmelo, P. Bršlík, P. Mikuláš, T. Kružliaková – 9/2
Bubnáš, J.: SOSR, 14. 10. 09: N. Zur, J. Čizmarovič, M. Svetlík 11-12/4
Dohnalová, L.: Slávnostný koncert k jubileu ŠfK, 16. 4. 09: P. Altrichter, J. Čizmarovič – 6/7
Dohnalová, L.: ŠKO Žilina, 29. 1. 09: J. F. Lobo, M.-C. Papandopoulos, 19. 2. 09: M. Katz, T. Sergeyina – 3/ 3
Dohnalová, L.: ŠKO Žilina, 12. 3. 09: G. Mais, J. M. Janke – 4/4
Dohnalová, L.: ŠKO Žilina, 26. 3. 09: Ch. Pollack, Spevácky zbor mesta Bratislava (L. Holásek), V. Groissová, S. Fuchsberger, D. Solovjov – 5/5
Dohnalová, L.: ŠKO Žilina, 7. 5. 09: M. Leginus, B. Bieniková, J. Palovičová; 21. 5. 09: K. Kevický, A. Hrubovčák, Žilinský miešaný zbor (Š. Sedlický), I. Lukáčová, J. Vaculík, E. Šporerová, M. Mikuš, M. Muška; 28. 5. 09: Z. Hačko, J. Adamus – 6/6
Dohnalová, L.: ŠKO Žilina, 11. 6. 09: V. Kiradijev, E. Garajová, L. Angelova; 18. 6. 09: M. Katz, O. Martinova – 7-8/7
Dohnalová, L.: ŠKO Žilina , 17. 9. 09: M. Katz, M. Kugel; 24. 9. 09: H. Bordowitz – 10/7
Dohnalová, L.: Symf. orchester Sliezskej filharmónie Katovice, 1. 10. 09: M. J. Blasczyk, J. Wawrowski; 8. 10. 09: ŠKO Žilina, L. Svárovský, M. Repková, P. Mikuláš, K. Remencová-Kudjová; 22. 10. 09: L. Svárovský, D. Karvay – 11-12/5
Kolář, R.: Bowed Piano Ensemble v Slovenskom rozhlasu, 1. 6. 09: S. Scott, V. Hansen – 7-8/4
Kolář, R.: Nové trio chce oživiť zabudnutú hudbu, 12. 5. 09: Hugo Kauder Trio: I. Danko, R. Lakatos, L. Fančovič – 6/2
Kolář, R.: Poliaci pod pyramídou, 3., 7. 10. 09: Wrocław Modern Quartet, Brilliantpiano Piano Duo - N. Koziar, D. Brylewski – 10/ 4
Kolář, R.: Six Pianos prvýkrát v Bratislave: I. Šiller, Y. Kato, E. Joo Noh, F. Coletta, Z. Biščáková, F. Király – 7-8/4
Kolář, R.: SF, 26. 3. 09: N. Sugawa – 5/2
Kolář, R.: SF, 3. 4. 09: J. Valčuha, Z. Štiasna- Paulechová – 5/2
Kolář, R.: Quasars Ensemble po roku, 25. 2. 09: I. Buffa, M. Zwiebel, P. Zwiebel,

M. Kleibl, D. Cibulová – 5/4
Kubandová, J.: SF, 12., 13. 3. 2009: E. Villaume – 4/3
Lindtnerová, J.: SF, 12. 2. 09: V. Válek, J. Stanculová – 3/2
Lindtnerová, J.: SOSR, 21. 1. 09: Z. Nagy, J. Veverica – 3/2
Lindtnerová, J.: SF, 20. 3. 09: L. Svárovský, E. Lechner – 5/2
Planková, E.: SF, 5., 6. 3. 09: A. Talmon, SFZ (B. Juhaňáková), B. Ferancová, T. Kružliaková, P. Mikuláš, O. Klein – 4/2
Planková, E.: SF, 15., 16. 10. 09: L. Svárovský, A. Danková, E. Garajová, M. Lehotský, P. Mikuláš, SFZ 11-12/3
Platzner, A.: SF, 16. 1. 09: A. Paris, V. Lacková – 1-2/2
Polák, P.: Slov. filharmónia sa s budovou Reduty rozlúčila zádušnou omšou, 9. 4. 09: P. Feranec, L. Roth, SFZ, A. Čajová, T. Kružliaková-Babjaková, T. Juhás, G. Beláček – 6/2
Puškášová, M.: Slovak Brass Quintet, 10. 11. 09 – 11-12/4
Rusó, V.: SF, 7. 4. 2009: čembalový recitál E. Stefanskej – 5/3
Šišková, I.: Nedelňé matiné v Mirbachovom paláci, 7. 12. 08: J. Kohútová, P. Kubán, E. Rebrová; 21. 12. 08: Z. Paulechová-Štiasna; 4. 1. 09: E. Letňanová, E. Vášaryová; 11. 1. 09: L. Fančovič, M. Paľa; 18. 1. 09: J. Lupták, E. Škutová – 1-2/3
Šišková, I.: Nedelňé matiné v Mirbachovom paláci, 1. 3. 09: J. Podhoranský, A. Béresová, L. Ďurišová, I. Mociráková, J. Severová, M. Rybáriková, Y. Uehara, B. Bielik, Y. Inada; 8. 3. 09: S. Stašková, A. Antalová, K. Kleinová; 15. 3. 09: L. Kojanová, P. Novotný; 22. 3. 09: I. Gajan; 19. 4. 09: P. Šaray, J. Nagy- Juhász; 26. 4. 09: Z. Dunajčanová, R. Šveda, B. Ladič – 6/3
Šišková, I.: Nedelňé matiné v Mirbachovom paláci, 3. 5. 09: I. Buffa, E. Šušková; 31. 5. 09: Z. Zamborská, S. Zamborský, J. Podhoranský, A. Čajová, D. Zsapková, Z. Bouřová; 7. 6. 09: K. Dučaiová, J. Tomanová, Z. Biščáková; 14. 6. 09: E. Ginzerý, I. Šiller; 28. 6. 09: J. Bartoš, L. Fančovič – 7-8/3
Šuba, A.: SF, 29. 10. 09: P. Altrichter, M. Lapšanský – 11-12/3
Unger, P.: SF, 31. 12., 1. 1. 09:

P. Feranec, E. Jenisová, D. Jenis, SFZ (B. Juhaňáková) – 1-2/2
Urbančíková, L.: ŠfK, 8. 1. 09: Ch. Pollack, L. Koroleva; 22. 1. 09: Z. Müller, A. Kučerová; 5. 2. 09: A. Schwinck, K. Okazi; 19. 2. 09: J. Swoboda, M. Ambroš, O. Šoth, L. Vyslyeiová – 3/4
Urbančíková, L.: ŠfK, 7. 10. 09: Z. Müller, L. Peterková; 22. 10. 09: M. Leginus, L. Fančovič; 3. 12. 09: P. Gatto, E. Dřízgová-Jirušová, L. Maestro – 11-12/6
Vaculová, E.: Nedelňé matiné v Mirbachovom paláci, 1. 2. 09: Z. Zamborská, V. Ondrejčák – 1-2/3
Vaculová, E.: Nedelňé matiné v Mirbachovom paláci, 10. 5. 09: P. Steidl; 24. 5. 09: Bratislavské gitarové kvarteto – 6/4

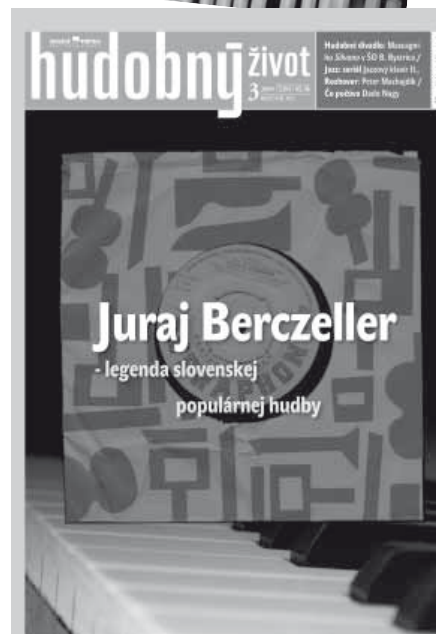
FESTIVALY, SÚŤAŽE, PREHLIADKY

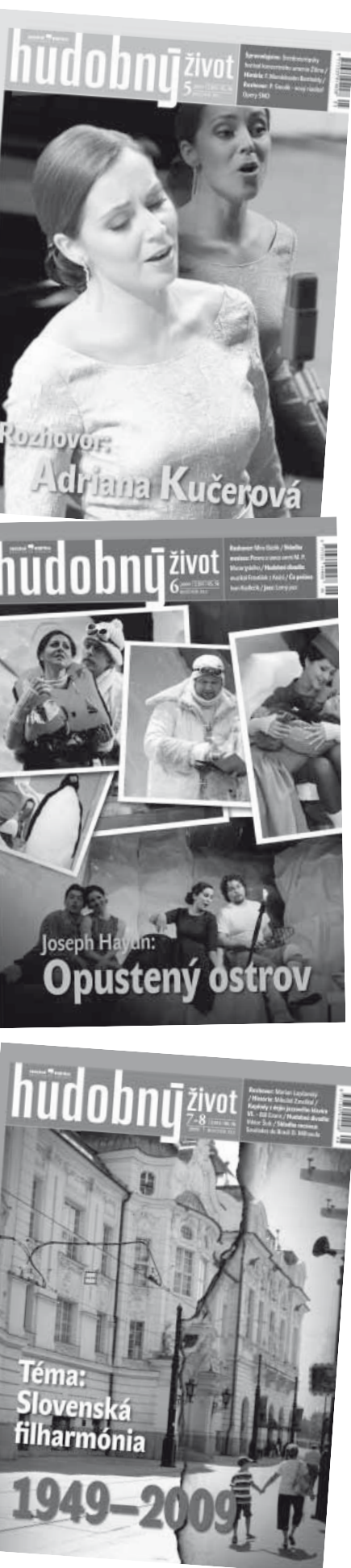
Alexander, J.: Bratislavská komorná gitara – 7-8/12
Alexander, J.: Bratislavská noc komornej hudby (Konvergenzie) – 11-12/9
Biščáková, Z.: Ostravské dny 09 – 10/19
Bubnáš, J.; Kolář, R.; Pastirčák, J.: Večery novej hudby – 11-12/12
Čárška, E.: Slovenské historické organy – 1-2/8
Dohnalová, L.: Divergenzie – 7-8/13
Dohnalová, L.: Medzinárodný gitarový festival J. K. Mertza – 7-8/14
Fecsková, S.: Organové dni J. Grešáka – 11-12/18
Hochel, P.: Nová slovenská hudba – 3/9
Hochel, P.: Prehliadka mladých skladateľov – 5/8
Hochel, P.: Trnavské organové dni – 11-12/15
Kolář, R.: Bratislavské hudobné slávnosti 08 – 1-2/4
Kolář, R.: Dva pohľady na festival Viva Musica! – 9/4
Kolář, R.: NEXT 08 – 3/11
Kolář, R.: NEXT 09 – 11-12/14
Kubandová, J.: Jubilejný Festival peknej hudby – 7-8/8
Kubandová, J.: (New) Music At Home – 11-12/10
Lindtnerová, J.: Orfeus 08 – 3/10
Marton, I.: Slávnostný koncert k 10. výročiu Konvergenzie – 11-12/8
Medňanský, K.: Prešovská hudobná jar – 6/11
Mihalov, K.: Stredoeurópsky festival koncertného umenia – 5/10
Oremová, D.: Komorné dni

Johanna Nepomuka Hummela – 7-8/10
Platzner, A.: BHS 08: D. Sitkovetsky, H. Demarquette, Ensemble Orchestral de Paris – 1-2/5
Platzner, A.: Dva pohľady na festival Viva Musica! – 9/4
Rusó, V.: BHS 08: Collegium 1704 – 1-2/7
Rusó, V.: Hammerklavier festival – 4/6
Szórádová, E.: Vandrovali hudci... od mora k Nitrave – 9/5
Šuba, A.: Poprad sa stane miestom inšpirujúceho hudobného dialógu – 7-8/9
Šuba, A.: Festival Konvergenzie oslávil 10. narodeniny – 11-12/8
Unger, P.: BHS 08: P. Altrichter, H. Lednárová, E. Garajová, T. Černý, P. Mikuláš, SF, SFZ; P. Chiba, P. Noskaiová, I. Buffa, D. Cibulová; E. van Evera, M. Krajčo – 1-2/ 6,7
Urbančíková, L.: Ars Nova Cassoviae 08 – 3/8
Urbančíková, L.: Medzinárodný organový festival Ivana Sokola 08 – 1-2/10
Urbančíková, L.; Medňanský, K.: Košická hudobná jar – 6/8
Urbančíková, L.: Septembrový záver Revúckych augustových koncertov – 10/8
Urbančíková, L.: Ars Nova Cassoviae 09 – 11-12/11
Urbančíková, L.: Medzinárodný organový festival Ivana Sokola 09 – 11-12/16
Urbančíková, L.: Prehliadka mladých organistov – 11-12/17
Vaculová, E.: Bratislavská komorná gitara – 7-8/12
Vančo, M.: Ars Organi Nitra 09 – 7-8/6
Vymazal, P.: Trnavské organové dni 08 – 1-2/9

HUDOBNÉ DIVADLO

Bendik, M.: Branislav Kriška, Šarmanťný aristokrat opery – 5/25
Bendik, M.: Viktor Šulc, Prvý operný mág na Slovensku – 7-8/36
Červenka, J.: Opera s otáznikom (Kráľ duchov M. Piačeka, Melos-Étos) – 11-12/39
Glocková, M.: Bravo pre Boccanegru (BB) – 10/18
Glocková, M.: Silvano ako naivita inscenačných rybárov (BB) – 3/20
Glocková, M.: Zámocké hry zvolenské – 7-8/39
Glocková, M.: Historizujúca Lucia di Lammermoor (KE) – 11-12/40
Glocková, M.: Veľkolepé privítanie





kráľovnej (Divadlo J. Záborského Prešov) 11-12/41

Leška, R.: Lacno predaná nevesta (SND-BA) – 4/20

Šuba, A.: Priveľa zábavy na opustenom ostrove (SND-BA) – 6/22

Unger, P.: Hry o Márii bez kulís a kostýmov (SND-BA) – 10/17

Unger, P.: Bonus sezóny prinieslo Brno – 6/23

Unger, P.: Klíšé réžie zasiahlo celý tím (KE) – 7-8/40

Unger, P.: Zámocké hry zvolenské – 7-8/38

Ursínyová, T.: Strhujúce tanečné divadlo (BA) 1-2/ 23

Ursínyová, T.: SĽUK cez mikroparty (BA) – 5/26

Ursínyová, T.: Stravinskij s otáznikmi (BB) – 5/27

Ursínyová, T.: Úspešný „žobráčik z Umbrie“ (BA) – 6/23

ZAHRANIČIE

as: Florencia: Úspech slovenského speváka – 11-12/45

Blaho, V.: Toulouse: Simon Boccanegra bez Francúzov – 11-12/44

Kolář, R.: Viedeň: Slovenský filharmonický zbor v Konzerthause – 5/29

Kněsl, J.: Bayreuth: Parsifal – 9/26

Letňanová, E.: Kroměříž/Olomouc: 20. výročie Forfestu – 7-8/41

Machajdík, P.: Berlín: MacMillanova Jánove paše – 5/ 28

Mojžišová, M.: Bordeaux: Tosca dnes – 3/22

Mojžišová, M.: Mnichov: Potlesk pre Gruberovú a Bršlíka – 3/22

Planková, E.: Zlín: Záver festivalu Harmoniae Moraviae – 11-12/45

Polák, P.: Viedeň: Zaslúžený úspech Prsteňa bez slov – 3/ 21

Schindler, A.: Drážďany: Hommage dvom jubilantom – 5/28

Schindler, A.: Drážďany: Verdiho Rekviem v znamení bielej ruže – 1-2/24

Schindler, A.: Drážďany: V znamení kvality a šarmu – 6/25

Schindler, A.: Drážďany: Verdi v Semperovej opere – 10/23

Schindler, A.: New York: Do MET bez fraku a smokingu – 4/28

Unger, P.: Berlín – Drážďany: Tri tváre romantizmu v nemeckej podobe – 3/24

Unger, P.: St. Margarethen a Mörbisch: Efektne divadlo pod holým nebom – 7-8/44

Unger, P.: Pesaro: Rossiniho festi-

val v znamení jubilea – 9/26

Unger, P.: Praha: Národné divadlo moderne i tradične – 4/26

Unger, P.: Viac než pocta Benjaminovi Brittenovi – 4/26

Unger, P.: Viedeň: Ring uzatvorilo Zlato Rýna – 6/27

Unger, P.: Viedeň: Leto s Rossinim – 7-8/43

Unger, P.: Zürich: Mojžiš v maskáčoch, faraón pri sporáku – 10/22

Unger, P.: Szeged: Stále originálny operný festival – 11-12/42

Vašíček, P.: Berlín: Berliner Festspiele- Musikfest – 10/20

Vašíček, P.: Berlín: Simon Boccanegra s Plácidom Domingom – 11-12/44

Zvara, V.: Viedeň: Pražský Židia vo viedenskej fabrike – 7-8/42

HISTÓRIA

Conway, D.: Charles- Valentin Alkan- génius a samotár – 9/20

Conway, D.: „Vnuk slávneho filozofa“ Felix Mendelssohn v Anglicku – 5/15

Klinda, F.: Ladislav Slovák: Náročný k sebe i k druhým... – 4/16

Mayer, J. L.: Ohraničenie ako estetický koncept? – 6/20

Rusó, V.: Nástroj anjelov a kráľov – 11-12/29

Schirlbauer- Grossmannová, A.: V tieni Beethovena – M.

Zmeškal z Domanoviec a Leštín – 7-8/ 32

Zajíček, P.: Hommage à Händel, Il caro Sassone – 10/14

Zelenay, P.: Juraj Berczeller – George Best – 3/17

ČO POČÚVA

Čo počúva **Albert Marenčin** – 1-2/34

Čo počúva **Dado Nagy** – 3/35

Čo počúva **Lucia Nimcová** – 4/25

Čo počúva **Ivan Kadlecík** – 6/35

Čo počúva **Peter Uličný** – 7-8/54

Čo počúva **Rudolf Jurolek** – 9/28

Čo počúva **Patricia Elexová** – 10/35

Čo počúva **Vladimír Balek** – 11-12/54

FOLKLÓR

Demo, O.: Grand Prix Svetozára Stračinu 09 – 5/13

Demo, O.: Rudolf Patrnáček- píšťalkár z Terchovej – 10/9

JAZZ

Bianchi, G.: Evan Parker bez kompromisov – 1-2/33

Bianchi, G.: Jazzové festivaly: Viedeň – Bánk – Piešťany – 5/35

Bianchi, G.: Louis Armstrong Jazz Festival 09 – 7-8/52

Bianchi, G.: Joe Murányi: „O päťdesiat rokov bude jazz hrozny!“ – 7-8/53

Bianchi, G.: Sentimentálny Alex Hawkins – 1-2/33

Bianchi, G.: Zápisky hudobného konzumenta – dva týždne v Londýne – 1-2/31

Harvan, A.: Jazz vo Filharmónii (M. Jakabčic, R. Fraš, L. Šrámek, Š. Bartuš, D. Novakov, O. Róza) – 11-12/53

Kolář, R.: Jazznica 09 – 7-8/50

Kolář, R.: W. Shorter v Bratislave – 11-12/52

Kuna, J.: Open Jazz Fest 09 – 7-8/51

Motyčka, P.: A. Jackson: „Svet nepotrebuje ďalší z radu zlých basgitarových albumov“ – 7-8/49

Motyčka, P.: Basová sága F. Uhlíra – 4/34

Motyčka, P.: Banskštiavnická Jazznica – 5/33

Motyčka, P.: Jazz Goes to School 09 – 7-8/52

Motyčka, P.: Jazzový revolucionár spoza Uralu – 3/30

Motyčka, P.: Jesenný jazz – 10/29

Motyčka, P.: Letný jazz – 6/28

Motyčka, P.: M. Parker a J. Tacuma na „Jarných jazzákoch“ – 3/31

Motyčka, P.: Pocta F. Tugendliebovi – 7-8/53

Motyčka, P.: Pohoda J. Abercrombieho – 10/30

Motyčka, P.: Jazz bez hraníc (festival Jazz FOR Sale) – 11-12/50

Platzner, A.: Al Foster v Bratislave – 4/35

Tóth, M.: Kapitoly z dejín jazzového klavíra I. – 1-2/26

Tóth, M.: Kapitoly z dejín jazzového klavíra II. – 3/26

Tóth, M.: Kapitoly z dejín jazzového klavíra III. – 4/30

Tóth, M.: Kapitoly z dejín jazzového klavíra IV. – 5/30

Tóth, M.: Kapitoly z dejín jazzového klavíra V. – 6/30

Tóth, M.: Kapitoly z dejín jazzového klavíra VI. – 7-8/46

Tóth, M.: Kapitoly z dejín jazzového klavíra VII. – 10/26

Wasserberger, I.: H. Jones v Prahe – 7-8/50

Wasserberger, I.: L. Šrámek: Sonda do jazzových ambícií – 9/30

Wasserberger, I.: Polstoročná reminiscencia (rozhovor s M. Jurkovičom) – 11-12/46

PRÍLOHA: STOROČNICA EUGENA SUCHOŇA

Bendik, M.: Krútiava ako oneskorená polemika – 1-2/5

Blahynka, M.: Dopad doktrínarskej estetiky na opernú tvorbu E. Suchoňa – 1-2/8

Hrčková, N.: Dvadsať rokov: adorno-
vská dilema Slovákov a
E. Suchoňa – 1-2/13

Chalupka, L.: K momentom home-
ostázy v tvorivom odkaze
E. Suchoňa – 1-2/2

Szelepčsenyi, J.: S profesorom
E. Suchoňom... – 1-2/17

Zvara, V.: Suchoňovské mýty –
1-2/10

RECENZIE CD

Bianchi, G.: J. Loussier Plays Bach:
The 50th Anniversary Recording
(Telarc) – 5/37

Bianchi, G.: K. Jarrett: Yesterdays
(ECM) – 3/37

Červenka, J.: Brandenburg
Concertos: R. Eggar, Academy for
Ancient Music (Harmonia mundi)
– 4/37

Červenka, J.: Mozart, Schubert,
Beethoven, Wagner: J. Kaufmann
(DG) – 9/36

Červenka, J.: Vivaldi, M. Kožená
(DG) – 7-8/55

Dohnalová, L.: Cellomania, Slovak
Works for Cello Quartet (Diskant)
– 5/36

Golisová, J.: M. Morgen: Until I Met
You (Telarc) – 4/38

Golisová, J.: Sh. Copeland: Never
Going Back (Telarc) – 4/39

Hochel, P.: Šeban- Godár- Breiner-
Kolkovič (Hevhetia) – 9/37

Hottmar, M.: Aftertee: Journey
Home (HF) – 4/38

Chalupka, L.: D. Kardošová hrá
klavírne skladby D. Kardoša (A.L.I.)
– 4/36

Chalupka, L.: Suchoň: Piano & Violin
Works: M. Paľá, L. Fančovič (Pavlik
Records) – 9/34

Chalupka, L.: Kupkovič: String
Quartets: Moyzesovo kvarteto, G.
Beňachková (Diskant) – 4/36

Kolář, R.: AMC Trio & U. Wakenius:
Soul Of The Mountain (Hevhetia)
– 1-2/39

Kolář, R.: A. Andersen: Live at
Belleville (ECM) – 5/38

Kolář, R.: E. Rava: New York Days
(ECM) – 7-8/57

Kolář, R.: Janáček: Lachian Dances, The
Cunning Little Vixen Suite, Taras Bulba
(Supraphon) – 3/36

Kolář, R.: Kurtág's Ghosts (Kairos) –
5/36

Kolář, R.: Ligeti: Lux aeterna,
Heppener: Im Gestein 90 (harmonia
mundi) – 1-2/36

Kolář, R.: P. Kaczmarczyk: Complexity
in Simplicity (ACT) – 9/38

Kolář, R.: T. Staňko Quintet: Dark Eyes
(ECM) – 10/36

Matej, D.: A. Zimmerlin: Euridice
(ECM) – 6/36

Motyčka, P.: J. Dodo Šošoka Slovak
Jazz Trio&Percussion Acoustic Music
(Pavlik Records) – 4/37

Motyčka, P.: M. Mazur, J. Garbarek:
Elixir, J. Surman, H. Moody: Rain On
The Window (ECM) – 3/37

Motyčka, P.: P. Baron: Salve Regina,
Sanctus, Sanctus, Sanctus (CelEstis)
– 5/37

Motyčka, P.: S. Khan: The Suitcase-Live
in Köln 94 (ESC Records) – 7-8/57

Motyčka, P.: P. J. Ryba & The Fish Men
(CD+DVD, Hevhetia) – 11-12/56

Platzner, A.: Martinů: Sinfonietta La
Jolla, Toccata e Due Canzoni, Concerto
Grosso (Supraphon) – 1-2/37

Platzner, A.: Martinů: Sonata No. 3,
Variations on a Slovak Folk Song;
Eben: Suita balladica, Sluka: Sonata
(Supraphon) – 1-2/37

Platzner, A.: B. Dugovič, L. Fanzowitz -
klavír (Diskant) – 6/36

Platzner, A.: Martinů: Legenda
z dýmu bramborové nati, Mikeš z hor
(Supraphon) – 10/36

Platzner, A.: Shostakovich: Symphony
No. 10, Op. 93, Overture No. 2
(Telarc) – 9/34

Platzner, A.: Transmigration: Adams,
Barber, Corigliano, Higdon (Telarc) – 7
-8/56

Rusó, V.: F. M. Bartholdy: Complete
Works for Cello and Pianoforte
(Passacaille) – 7-8/55

Sedlár, M.: Slov. historické organy 5
(Diskant) – 1-2/37

Šuba, A.: Dvořák: Chamber Works
(Supraphon) – 3/36

Šuba, A.: Monteverdi: Teatro d Amore
L' Arpeggiata (Virgin Classics) – 9/36

Šuba, A.: Händel: Ode for Birthday of
Queen Anne, Dixit Dominus (harmonia
mundi) – 11-12/55

Unger, P.: Dvořák: Stabat Mater
(Naive) – 1-2/36

Unger, P.: N. Higano: Konomichi
(abalART) – 11-12/55

Ursínyová, T.: Najkrajšie z operiet
(Slovak Radio Records) – 1-2/38

Vejvodová, V.: Janáček /P. Breiner:
Orchestral Suites from the Operas Vol. 2
(Naxos) – 10/36

Veres, B.: M. Piaček - M. Skuta,
Darmstadt Acoustic Breakcore
(Hevhetia) – 7-8/56

Zagar, P.: H. Górecki: Symphony No. 3
(Telarc) – 6/36

Zagar, P.: Martinů: Nipponari, Magic
Nights, Czech Rhapsody (Supraphon)
– 4/37

Záhradník, M.: M. Stern: Big
Neighbourhood (Heads Up) – 10/37

RECENZIE DVD

Červenka, J.: J. P. Rameau: Les Paladins
– 5/39

Červenka, J.: Mozart: Idomeneo – 6/37

Červenka, J.: Mozart: Mitridate, Re di
Ponto – 3/38

Červenka, J.: Wagner: Tristan und
Isolde – 11-12/55

Mojžišová, M.: E. Suchoň: V kontexte
doby a kultúry – 10/37

Ursínyová, T.: V. Harapes: primo balle-
rino – 6/37

RECENZIE KNÍH

Grich, S.: Y. Kajanová: Gospel music na
Slovensku – 9/38

Horyna, M.: E. Krák: Viachlas v hudbe
Európy – 11-12/58

Martináková, Z.: Krák: Viachlas v
hudbe Európy – 11-12/58

Ursínyová, T.: K. Medňanský: Komorná
tvorba M. Moyzesa – 10/38

Schindler, A.: J. Brauer: Musik im
Konzentrationslager Sachsenhausen
– 3/39

Schindler, A.: J. Bukovinská: Ferdinand
Šteller-Šteliar Známy - neznámy – 11-
12/57

Šišková, I.: A. Albrecht: Túžby a spo-
mienky – 7-8/57

Ursínyová, T.: P. Zelenay, L. Šoltýs:
Hudba – tanec – pieseň – 6/38

Ursínyová, T.: F. Klinda: Kráľovský
nástroj a ja – 11-12/57

Turák, F.: L. Záborská: Slovenská scéna
world music – 11-12/56

RÔZNE

hž: Otvorený list M. Chudovského
1-2/3

Alexander, J.: Poznámky diskofila
9/35

Bokes, V.: Reagujete: N. Hrčková – Na
Slovensku vyzerala normalizácia ... –
11-12/2

Glocková, M.: kurzíva: E lucevan le
stelle... 7-8/38

Hatrik, J.: Reagujete: Niekoľko onesko-
rených poznámok na margo festivalu
4/4

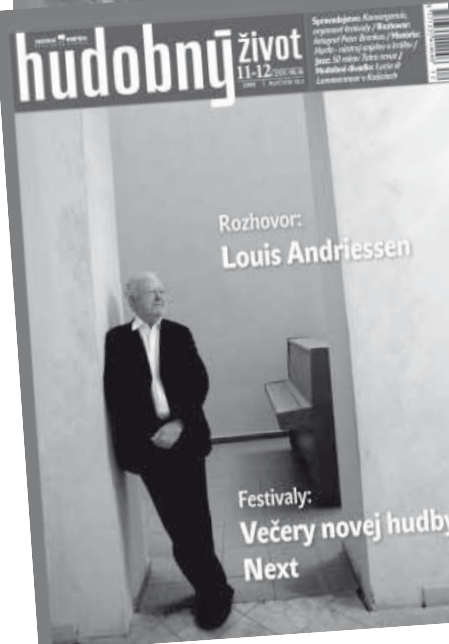
Klein, J.: Reagujete: Ad E. Latzko – 11-
12/2

Latzko, E.: reagujete: Štátna filharmo-
nia Košice – 40 rokov hudby 10/2

Medelský, B.: Bratislava (i hudba) pre
všetkých 5/5

rst: Baladická suita v Toronte – 11-12/2

Unger, P.: kurzíva: Sladkokyslý nápoj
(lásky) 9/3



kam / kedy

Bratislava

Opera a Balet SND

nová budova

Ne 21.02. Verdi: Aida
Ut 23.02. Verdi: Aida
St 24.02. Radačovský, Kylián: KY-TI-ME/Pocta Jiřímu Kyliánovi
Št 25.02. Puccini: Turandot
Pi 26.02. Dvořák: Čarovná flauta
Ut 2.03. Suchoň: Svätopluk
St 3.03. Smetana: Predaná nevesta
Št 4.03. Bizet: Rusalka
Pi 5.03. Čajkovskij, Petipa, Ivanov: Labutie jazero
Ne 14.03. Best of Milan Sládek
Po 15.03. Smetana: Predaná nevesta
Ut 16.03. Gluck: Orfeus a Eurydika
St 17.03. Puccini: Bohéma
Pi 19.03. Mozart: Čarovná flauta
So 20.03. Čajkovskij, Petipa, Ivanov: Labutie jazero

historická budova

So 20.02. Bizet: Carmen
So 20.02. Patejdl, Vaculík: Snehulienka a sedem pretekárov
Po 22.02. Patejdl, Vaculík: Snehulienka a sedem pretekárov
So 6.03. Suchoň: Krútnava – hostovanie Štátnej opery Banská Bystrica
Pi 12.03. Čajkovskij: Eugen Onegin
Ne 14.03. Bizet: Carmen
Ne 14.03. Frešo, Holováč: Narodil sa chrobáček

Slovenská filharmónia

Ut 23.02.
 Koncertná sieň Dvorana
 I. Lajkó, klavír
 D. Dingliner, husle
 G. Boeters, klavír
 Ligeti, Schumann, Debussy, Rota, Franck

Št 25.02. – Pi 26.02.
 Historická budova SND
 SF, A. Rahbari
 A. Kohútová, soprán
 Beethoven, Mahler

So 27.02.
 Historická budova SND
 SKO Bohdana Warchala, J. Ružička
 Tanečné konzervatórium E. Jaczovej
 J. Dolinský, choreograf
 Vivaldi

Št 04.03. – Pi 05.03.
 Historická budova SND
 SF, D. Raiskin
 J. Gilad, klavír
 Beethoven, Čajkovskij

Ut 09.03.
 Koncertná sieň Dvorana
 Z. Varga, violončelo
 J. Blanken, klavír
 A. Cinguljev, klavír
 Beethoven, R. Strauss, Martinů, Prokofiev

Št 11.03. – Pi 12.03.
 Historická budova SND
 SOSR, K. Kawamoto
 R. Luszczyński, klavír
 Schumann, Chopin, Schumann

Hudobné centrum

Nedelné matiné v Mirbachovom paláci, 10.30

Ne 21.02.
 S. Čapová-Vizváry, klavír
 Chopin

Ne 28.02.
 L. Kopsová, husle
 R. Ardaševová, klavír
 Schnittke, Bach, Schubert, Dvořák

BKIS

Št 18.03.
 koncertná sieň Klarisky, 17.00
 secret VOICE
 E. Sušková, soprán
 von Bingen, Händel, Iršai, Tavener,
 Kagel, Cage, Berio, Berberian, Scelsi,
 Borzík, Buffa

Žilina

Štátny komorný orchester Žilina

Št 18.02.
 ŠKO, S. Yonezaki
 A. Chutný, fagot
 J. Hollá, flauta
 Rossini, Weber, Mozart, Beethoven

Št 04.03.
 ŠKO, N. Muus
 B. Bienková, klarinet
 J. Mazán, fagot
 Wagner, Stamic, Mozart

Št 11.03.
 ŠKO, Ch. Pollack
 A. Mital, violončelo
 Weber, Boccherini, Schumann

Št 18.03.
 ŠKO, K. Kevický
 J. Černá-Illešová, husle
 M. Gáborová, organ
 Dibák, Bach, Mozart

Banská Bystrica

Štátna opera

Ut 23.02. Strauss ml.: Indigo
Št 25.02. Verdi: Simon Boccanegra
Pi 12.03. Musorgskij: Soročinskij jarmok – I. premiéra
So 13.03. Musorgskij: Soročinskij jarmok – II. premiéra
Ut 16.03. Bregovič, Dinková: Gypsy Roots
Št 18.03. Leško, Dinková: Archa templárov – derniéra

Košice

Štátna divadlo Košice

St 24.02. Puccini: Madama Butterfly
Pi 26.02. Šoth, Mistrík: M. R. Štefánik
Ne 28.02. Bázlik: Polepetko
St 03.03. Donizetti: Nápoj lásky
Št 04.03. Kocáb, Šoth: Odysseus
So 06.03. Kalmán: Čardášová princezná
Ut 09.03. Dvořák: Rusalka
St 10.03. Thomas: Charleyho teta
Št 11.03. Thomas: Charleyho teta
Ne 14.03. Bázlik: Polepetko

Štátna filharmónia Košice

Št 25.02.
 ŠfK, J. Swoboda
 P. Kowalski, klavír
 Schumann, Chopin, Rachmaninov

Št 11.03.
 ŠfK, Z. Muller
 M. Potokár, husle
 Borodin, Čajkovskij, Sibelius

Št 18.03.
 ŠfK, Z. Muller
 N. Koeckert, husle
 Britten, Ravel, Chausson, Debussy

Infoservis Oddelenia dokumentácie a informatiky

Zahraničné festivaly

ECLAT – Festival novej hudby Stuttgart 2010
 12. – 14. 2. 2010
 Stuttgart, Nemecko
 Info: www.eclat.org

Schubertiade 2010
 7. – 16. 5., 14. – 17. 10. 2010
 Hohenems, Rakúsko
 18. – 27. 6., 27. 8. – 12. 9. 2010
 Schwarzenberg, Rakúsko
 Info: info@schubertiade.at,
 www.schubertiade.at

Medzinárodný zborovo-orchesterálny festival 2010
 10. – 22. 6. 2010
 Budapešť, Viedeň, Eisenstadt, Bratislava, Praha
 Kategória: dirigovanie, organ, spev, orchesterálny workshop
 Info: varnaworkshop@yahoo.com,
 www.varnaworkshop.com

Hudobná akadémia Varna 2010
 29. 5. – 9. 6. 2010
 Varna, Bulharsko
 Kategória: dirigovanie, organ, spev, orchesterálny workshop
 Úzavierka: 1. 3. 2010
 Info: varnaworkshop@yahoo.com,
 www.varnaworkshop.com

Zahraničné súťaže

Medzinárodná dirigentská súťaž Georga Soltiho
 6. – 12. 9. 2010
 Frankfurt nad Mohanom, Nemecko
 Vekový limit: nar. medzi 1975 – 1990
 bez vstupného poplatku
 Úzavierka: 2. 4. 2010
 Info: info@dirigentenwettbewerb-solti.de,
 www.dirigentenwettbewerb-solti.de

Európska súťaž mladých operných spevákov 2010
 2. – 6. 3. 2010
 Spoleto, Taliansko
 Vekový limit: do 32 rokov - soprán, tenor, do 34 rokov - mezzosoprán, kontralt, barytón, bas k 1. 1. 2010
 Vstupný poplatok: 52 EUR
 Úzavierka: 17. 2. 2010
 Určená mladým umelcom z krajín EÚ a krajín Islandu, Lichtenštajnska, Nórska.
 Info: teatrolirico@tls-belli.it,
 www.tls-belli.it

Medzinárodná hudobná súťaž Jeunesses Bukurešť 2010
 7. – 13. 5. 2010
 Bukurešť, Rumunsko
 Kategória: klavír
 Vekový limit: do 10, 14, 18, 30 rokov
 Úzavierka: 1. 3. 2010
 Informácie: office@jmEvents.ro,
 www.jmEvents.ro

Medzinárodná hudobná súťaž ARD Mníchov 2010
 22. 8. – 10. 9. 2010
 Mníchov, Nemecko
 Kategória: flauta, violončelo, lesný roh, klavírne duo
 Vekový limit: nar. medzi 1981 – 1993

Úzavierka: 30. 4. 2010
 Info: ard.musikwettbewerb@brnet.de,
 www.ard.musikwettbewerb.de

Medzinárodná klavírna súťaž Alessandro Casagrande 2010
 26. 5. – 6. 6. 2010
 Terni, Taliansko
 Vekový limit: nar. medzi 1. 1. 1980 – 31. 12. 1994
 Vstupný poplatok: 80 EUR
 Úzavierka: 1. 3. 2010
 Info: fondazionecasagrande@gmail.com,
 www.concorsocasagrande.org

Medzinárodná súťaž hudobných osobností Alexander Tansman 2010
 1. – 3. 10, 19. 11. 2010
 Łódź, Poľsko
 Kategória: skladba a. pre inštrumentálny súbor od 14 nástrojov – symfonický orchester, b. pre vyššie uvedený súbor a inštrumentálne sólo alebo vokálne sólo bez vekového obmedzenia
 Poplatok: 50 EUR
 Úzavierka: 5. 9. 2010
 Info: wendland@lodz.msk.pl,
 wendland@tansman.lodz.pl,
 www.tansman.lodz.pl

Deň organa 2010 – 21. 3. Deň Bachovej hudby na Slovensku – 28. 7.

Evanjelická cirkev a. v. vyzýva všetky kresťanské cirkvi na Slovensku, aby sa v rámci Roku kresťanskej kultúry 2010 na Slovensku zapojili do nasledovných aktivít:
 Od r. 2000 sa na Slovensku každých 5 rokov koná festival venovaný J. S. Bachovi. V čase, kedy si kultúrny svet pripomína 325. výročie narodenia a 260. výročie smrti génia a hlboko veriaceho človeka, sa uskutoční festival **Johann Sebastian Bach – Slovensko 2010**.
 Otvorením festivalu J. S. Bach – Slovensko 2010 bude **21. 3. Deň organa**, organizovaný ECAV v spolupráci s Ekumenickou radou cirkví v SR. V tento deň by v kresťanských kostoloch mal znieť organ, a to aj mimo pravidelných pobožností. Organizátori môžu dodať príležitostné, odborné aj umelecké texty o organe či Bachovi.
28. 7., v deň 260. výročia Bachovho úmrtia, sa vo všetkých zapojených kresťanských kostoloch na Slovensku má konať podujatie: **„Bud'Bohu česť na výsosti“ – Deň Bachovej hudby na Slovensku**, na ktorom zaznejú variácie Bachovej chorálvej predohry *Allein Gott in der Hohe! sei Ehr*.
 Informácie a kontakt: www.juras.sk,
 www.ecav.sk

Zahraničné konferencie

Medzinárodný kongres Chopin 1810 – 2010, Idey, Interpretácie a Vplyvy
 25. 2. – 1. 3. 2010
 Varšava, Poľsko
 Info: congress@nifc.pl, mwasowski@nifc.pl, www.nifc.pl

ArtMusFair 2010
 22. – 25. 9. 2010
 Varšava, Poľsko
 Určené skladateľom súčasnej hudby a ich reprezentujúcim organizáciám a networkom v Európe ako aj interpretom, študentom a pedagógom, manažérom, vydavateľom, vzdelávacím inštitúciám. Iniciovane a organizované Európskym skladateľským fórom (European Composers' Forum, ECF), www.composersforum.eu v spolupráci so Zväzom poľských skladateľov, Poľským hudobným informačným centrom, Hudobnou univerzitou Fryderyka Chopina (pri príležitosti 200. výročia vzniku univerzity) v rámci Medzinárodného festivalu súčasnej hudby Varšavská jeseň. Koná sa v rámci Roka Fryderyka Chopina pri jeho 200. výročí narodenia.
 Info: www.polmic.pl, www.artmusfair.eu

Termíny na predkladanie žiadostí o poskytnutie tvorivých podporných Hudobného fondu v 1. polroku 2010 a grantov Hudobného fondu v roku 2010

Príspevky na produkciu profilového CD slovenských koncertných umelcov v oblasti vážnej hudby: 30. 4.
 Prémie za hudobné diela v oblasti vážnej hudby: 30. 4.
 Prémie v oblasti populárnej hudby, jazzu a ostatných žánrov hudby (okrem vážnej hudby): 12. 2., 12. 3., 9. 4., 7. 5., 11. 6.
 Študentské štipendiá v oblasti jazzu: 12. 2., 12. 3., 9. 4., 7. 5., 11. 6.
 Ceny na súťažiach vo všetkých oblastiach hudby: 12. 2., 12. 3., 9. 4., 7. 5., 11. 6.
 Štipendiá na tvorivé aktivity vo všetkých oblastiach hudby: 12. 2., 12. 3., 9. 4., 7. 5., 11. 6.
 Granty na projekty vo všetkých oblastiach hudby, ktoré sa budú realizovať od 1. 3. 2010 do 30. 6. 2010: 12. 2. (mimoriadny termín)
 Granty na projekty vo všetkých oblastiach hudby, ktoré sa budú realizovať od 1. 1. 2011: 29. 10.
 Hudobný fond, Medená 29, 811 02 Bratislava
 Informácie a tlačivá žiadostí: www.hf.sk, skorckova@hf.sk



Konkurz do Slovenskej filharmónie

Generálny riaditeľ Slovenskej filharmónie vypisuje konkurz do orchestra Slovenskej filharmónie

- na miesto I. hráča v skupine viol

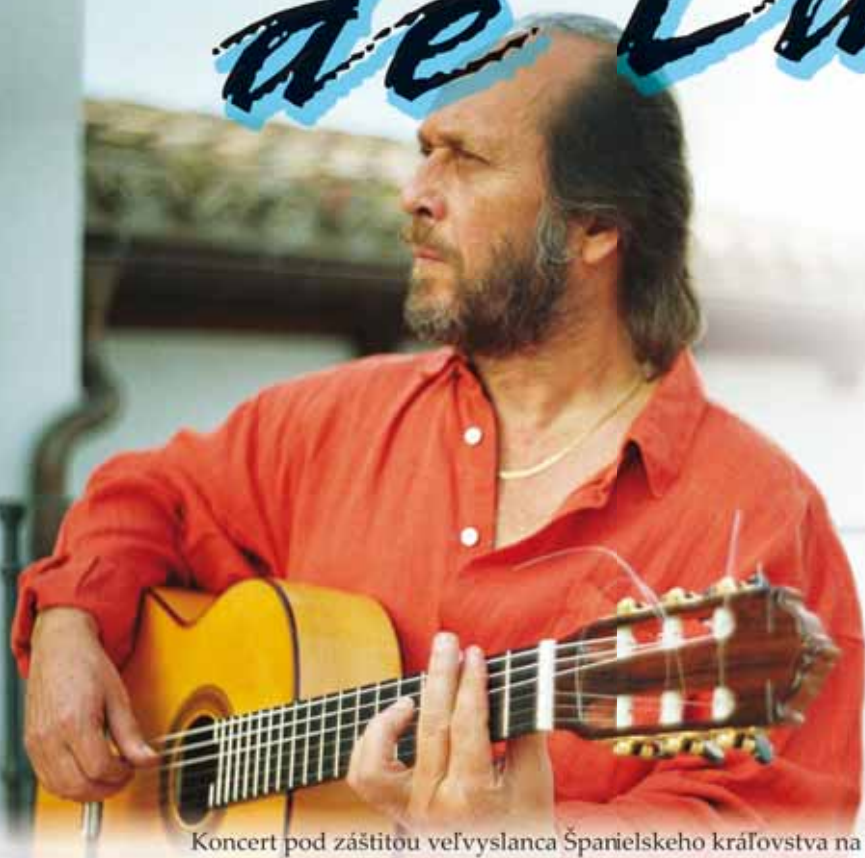
Konkurz sa uskutoční v Historickej budove Opery Slovenského národného divadla **dňa 24.03.2010** (streda) o 14.00 hod.
 Požadované vzdelanie: absolútium konzervatória alebo VŠ príslušného umeleckého smeru.
 Podrobné podmienky konkurzu sú uverejnené na internetovej stránke www.filharmonia.sk a prihláseným uchádzačom budú zaslané písomne spolu s pozvánkou na konkurz.

Prihlášky so stručným životopisom a umeleckým profilom zasielajte písomne alebo e-mailom **do 09.03.2010** na adresu: Slovenská filharmónia, Medená 3, 816 01 Bratislava
 e-mail: albina.korcekova@filharmonia.sk

LINE-UP: Paco de Lucia /gitara, Niño Josele /gitara, Antonio Serrano /klávesy, Alain Perez /bass, Piranha /perkusié, Cristo Heredia /vokál, David de Jacoba /vokál, Farruco /tanec

www.pacodelucia.sk

Paco de Lucia



TA 3

Slovenský rozhlas

Zoznam.sk

Radisson



fazz

týždeň

in.ba

hudobný život

Dr. HORÁK



EMBAJADA
DE ESPAÑA
EN BRATISLAVA

eu trio.es

Koncert pod záštitou veľvyslanca Španielskeho kráľovstva na Slovensku, Josého Ángela Lópeza Jorrina

14. APRÍL 2010
SIBAMAC ARÉNA NTC, BRATISLAVA

Predpredaj vstupeniek: www.ticketportal.sk

Johann Nepomuk Hummel
Missa Solemnis (1806)

NOVÉ CD v predaji Dr. HORÁK

SOLAMENTE NATURALI
- Bratislava (period instruments)

Didier Talpain ~ Dirigent

Andrea Čajová ~ Soprán

Zuzana Dunajčanová ~ Alt

Ondrej Šaling ~ Tenor

Rastislav Uhlár ~ Bas

CHORUS ALEA

© PAVIAN records 2008. Exclusive label by Dr. Horák s.r.o. PM0039-2



Distribúcia SR:
Dr. Horák s.r.o.
Madená 19, 81102 Bratislava
horak@drhorak.sk
www.drhorak.sk

KRIŠTÁLOVÉ KRÍDLO

OCEŇOVANIE NAJVÝZNAMNEJŠÍCH OSOBNOSTÍ SLOVENSKA



www.kristalovekridlo.sk

12. apríl 2010 o 20.15 hod.

v Novej budove SND

sála Opery a baletu,

priamy prenos na Jednotke STV

pod záštitou ministra kultúry

Mareka Maďariča

a predsedu Slovenskej akadémie vied

Jaromíra Pastoreka

Generálny reklamný partner:



Organizátori:



Hlavný reklamný partner:



Hlavní mediální partneri:



Slovenský rozhlas



Reklamní partneri:



Mediální partneri:



Partneri:

