

Rozhovor

nový riaditeľ SND Ondrej Šoth
Paata Burchuladze
Traja králi slovenského jazzu



**Vypočujte si program
japonského turné orchestra SF
pod taktovkou stáleho
hostujúceho dirigenta SF
Leoša Svárovského
v historickej budove SND
vo štvrtok a piatok
20. a 21. mája 2010 o 19,00 h**

www.filharmonia.sk



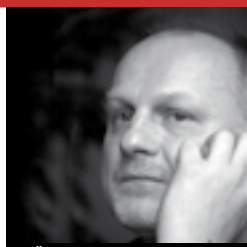
**Jubilejné 10. turné Slovenskej filharmónie do Japonska
1. – 17. júna 2010**

Editorial

Vážení čitatelia,

v aprílovom čísle časopisu *Hudobný život* prinášame rozhovor s novým riaditeľom Slovenského národného divadla od Michaely Mojžišovej. Šoth je rešpektovaným umelcom, no pred niekoľkými rokmi sa pri záchrane košického baletu pred likvidáciou prejavil aj ako schopný „krízový manažér“, ktorý znovuvybudoval stabilný súbor. Bude preto zaujímavé sledovať jeho kroky v novom prostredí. Ďalší z rozhovorov je zo sveta opery. V našťudovaní Gounodovho Fausta hostoval v SND svetoznámy gruzínsky spevák Paata Burchuladze, s ktorým sa rozprávala Eva Planková. V marci uplynulo 325 rokov od narodenia a v júli uplynie 260 rokov od smrti veľkého Johanna Sebastiana Bacha. Článok o vplyvoch, ktoré formovali dielo tohto génia pre *Hudobný život* napísal autor dvoch monografií o Bachovom diele a znalec starej hudby Karol Medňanský. S veľikánom barokovej hudby do určitej miery súvisí aj aprílová skladba mesiaca, tentokrát cyklus Prelúdiá a fúgy op. 87 Dmitrija Šostakoviča, ktorého predobrazom je Bachov Temperovaný klavír. Sme radi, že vám i tento mesiac môžeme ponúknuť ďalší diel seriálu o európskom jaze z pera renomovaného jazzového publicistu Igora Wasserbergera, rovnako ako rozhovor s trojicou nestorov slovenského jazzu – Dušanom Húščavom, Jurajom Lehotským a Františkom Karnokom. V apríli s *Hudobným životom* ukončila spoluprácu Andrea Serečinová, ktorá ako šéfredaktorka stála v posledných rokoch pri dôležitých zmenách vizuálu i koncepcie časopisu. Jej nástupcom, zodpovedným za rubriky *Hudobné divadlo* a *Zahraničie*, sa stal teatrológ Robert Bayer. Ten okrem redakčnej spolupráce na rubrikách a rozhovore s novým riaditeľom SND pre vás pripravil aj zaujímavý portrét impresária a režiséra Wolfganga Wagnera.

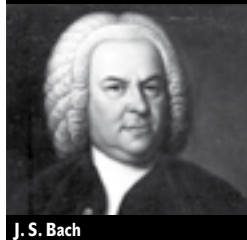
Príjemné čítanie praje
Andrej ŠUBA



O. Šoth



P. Burchuladze



J. S. Bach

Obsah

Spravodajstvo

Slovenská filharmónia, Nedelné matiné v Mirbachovom paláci, SOSR, ŠKO Žilina, Štátna filharmónia Košice – str. 2

Médiá

Last.fm – spoločenstvo počúvajúcich P. Zagar – str. 6

Skladba mesiaca

D. Šostakovič: 24 prelúdií a fúg op. 87 J. Kubandová – str. 7

História

Odras tradície v tvorbe J. S. Bacha K. Medňanský – str. 10

Rozhovor:

O. Šoth: Potrebujem byť znovu inšpiratívnym človekom M. Mojžišová – str. 12

P. Burchuladze: Máte výborných spevákov E. Planková – str. 16

Hudobné divadlo

Posledný z titanov R. Bayer – str. 20

Ruská klasika bez ruských reálií M. Glocková – str. 22

Zahraničie

Drážďany: Pozoruhodná návšteva A. Brendela A. Schindler – str. 23

Brusel: Vzorná Elektra R. Bayer – str. 24

Mníchov: Triumf bel canta i moderny P. Unger – str. 25

Jazz

Jazz a Európa VIII. – Francúzsky jazz po roku 1945: huslisti a gitaristi

I. Wasserberger – str. 26

Traja králi slovenského jazzu E. Rothenstein – str. 30

Čo počúva ...

Robert Gál – str. 33

V zrkadle času...

klavirne duo L. Kojanová – P. Novotný L. Urbančíková – str. 34

Recenzie CD – str. 36

Kam/kedy, Informácie – str. 40

Hudobný život • Vychádza v Hudobnom centre, Michalská 10, 815 36 Bratislava
Zapísané v zozname periodickej 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 20470450, 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: Robert Bayer – Hudobné divadlo, Zahraničie
Jazykové redaktorky: Dorota Balcarová, Eva Planková

Distribúcia a marketing: Rút Veselová (tel: +421 2 20470460, fax: +421 2 20470421, 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: zahranična.tlac@slposta.sk Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. Používanie novinových zásielok povolené RPPBA Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03. • **Indexové číslo** 49215. ISSN 13 35 41 40 • **Obálka:** L. Rajčanová, foto: D. Freyerová • **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

Slovenská filharmonia

To, že cvik robí majstra, opäť raz dokázal koncert filharmonikov s **Alexandrom Rahbarim** (25. 2.). Iránsky dirigent, ktorý je na Slovensku pravidelným hosťom už viac než tri dekády, nahral nedávno s orchestrom a sopranistkou **Adrianou Kohútovou** ďalšie z nepredajných reprezentačných CD so štvrtými symfóniami Beethovena a Mahlera. Hoci našťudovania na zvukovom nosiči nesľubovali výraznejšie prekročenie aktuálnych dispozícií orchestra, opak bol pravdou.

Pomalému úvodu v Beethovenovej 4. symfónii op. 60 by nezaškodilo väčšie napätie, no presnosť sláčikov v rýchlych tempách, intonačná istota dychoch v harmóniách i v sólach a entuziazmus hráčov sa najmä v krajných častiach a v scherze podpísali pod jednu z najdynamickjších interpretácií symfonického diela, aké som v posledných rokoch so Slovenskou filharmóniou počul. Na tomto mieste si však neodpustím poznámku, týkajúcu sa notových materiálov, ktoré má náš prvý

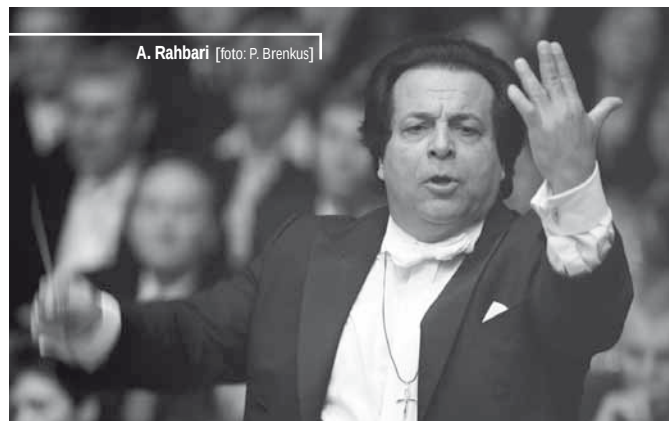
orchester k dispozícii. Už na pohľad je totiž zrejme, že patria skôr do Hudobného múzea SNM ako na pulty hudobníkov. Kritické vydanie Beethovenovej 4. symfónie Jonathana del Mar obsahuje napríklad v 1. časti v taktach 26-29 paralelne s 2. husľami a violou pizzicato aj v 1. husľach. Hoci sa môže zdať, že ide o malý detail, zmeny v ostatných symfóniách majú často zásadný charakter a mali by byť zohľadnené i v „modernej“ interpretácii.

Rahbari, ktorý mal „partitúry v hlave a nie hlavu v partitúrach“, s istotou previedol orchestrom vecným gestom i cez „nebeské radosti“ Mahlerovej Štvrtej. Uvoľnenú hru Slovenskej filharmónie zdobili výkony prvých hráčov (známe sólo na husľach v scordature v Scherze hral **Ewald Danel**) a jednotlivých sekcií (vynikajúce výkony hráčov na plechových dychových nástrojoch, nádherný znělý zvuk skupiny violončiel). Tempové prechody i pre Mahlera charakteristické kontrasty medzi symfonickým a komorným zvukom

pôsobili prirodzene a logicky. Dirigentova koncepcia neomylnne smerovala k nádhernému adagiu s plným, sýtym zvukom sláčikov a katarzii vo finále, ktorej kráľoval soprán A. Kohútovej. Adorno charakterizoval spo-

sob Mahlerovho narábania s hudbou ako schopnosť „premeniť kľíše na udalosť“. Táto mystická premena sa v Slovenskej filharmónii v piatkový večer udiala.

Andrej ŠUBA



A. Rahbari [foto: P. Brenkus]

Symfonický orchestr Slovenského rozhlasu

Fryderyk Chopin a Robert Schumann, dvaja tohtoroční jubilanti, ktorých ambivalentne spájali vzťah vzájomného obdivu a ignorácie, sa symbolicky stretli vo štvrtok 11. 3. na koncerte Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu v historickej budove SND. Koncert pod taktovkou japonského dirigenta **Kojiho Kawamota** otvorila skladba Igora Dibáka s názvom *Filharmonická predhra*. Vznikla na priamy podnet niekdajšieho šéfdirigenta Slovenskej filharmónie Ondreja Lenárda pri príležitosti osláv polstoročnice orchestra pred jedenástimi rokmi. Je to skladba rozmarná, jej závažnosť sa postupne vynára a vzápätí vytráca, rovnako ako jej ústredný motív – názov SF vyjadrený tónmi Es a F. Táto „hudobná gratulácia“ (ako uvádza program

koncertu), založená na výmenách spomínaného motívu, vyznela v podaní Kojiho Kawamota skôr žartovne a rozšafne než oslavne a dôstojne, ako by sa od skladby podobného charakteru dalo očakávať.

Interpretácia Chopinovho *Klavírneho koncertu č. 1 e mol op. 11* bola svetlým momentom večera, aj keď tiež trochu ambivalentným. Zvuk orchestra, ktorým Koji Kawamoto sprevádzal výkon poľského klaviristu **Rafała Łuszczewského**, si zachovával veľmi pôsobivý komorný charakter a aj po výrazovej a dynamickkej stránke vhodne dopĺňal sólistu. Łuszczewski skladbu predviedol empaticky, vyrovnané, s triezvo zvolenou agogikou a citlivo budovanou dynamikou, čo bolo podčiarknuté jeho obdivuhodne ušľachtilým tónom. Na

druhej strane to však nebol výkon nijako novátorský, skôr sa držal súčasných ustálených interpretačných konvencií. Navyše v 3. časti ho postihol výpadok pamäti, prezrádzajúcou však skôr skôr podcenenie prípravy ako všeobecne nižšiu kvalitu jeho (nepochybne výborných) interpretačných schopností.

Vrcholom večera (žiaľ asi len z dramaturgického hľadiska) pre mňa bola *Symfónia č. 2 C dur op. 61* Roberta Schumanna, ktorá kladie na interpretov nemalé technické nároky. Nebolo preto prekvapením, že niektoré interpretačné požiadavky predstavovali pre náš najstarší orchestr skutočne zaťažujúcu skúšku. Kawamoto, začínajúci ako dirigentský samouk, dnes šéfdirigent Plzenskej filharmónie, sa rovnako ako Łuszczewski

pri Chopinovi nijako výraznejšie neodpútal od zažitej interpretačnej tradície. Upútal ma hlavne pomalší začiatok 1. časti (*Sostenuto assai. Allegro, ma non troppo*); jej úvodná odťažitosť sa neskôr zmenila na únavnosť, tým však prispela k vybudovaniu veľkého a osviežujúceho kontrastu s druhou časťou (*Scherzo: Allegro vivace*). Jej tempo bolo na môj vkus naopak mierne nadsadené, čo zbytočne vyťažilo orchestrom a spôsobilo nepresnosti vo frázovaní v prvých husľach a nástupoch v sekciách dychových a bicích nástrojov. Zvyšok symfónie len potvrdil obavy vzbudené už v úvode koncertu: okrem uvedených problémov prvá trúbka svojhlavo „trifala mimo“ a lesné rohy chronicky neladili...

Alexander PLATZNER

kurzíva

**Lýdie
URBANČÍKOVEJ**

Videla som vášinu predstavení, ktoré v Košiciach vytvoril. Zaujal už v roku 1983, keď mu košické divadlo umožnilo zrealizovať absolventskú prácu Carmina burana, ktorá sa stala pre jeho kariéru akýmsi základným kameňom. Keď sa po roku 2000 vrátil, aby už ako šéf baletu zachránil súbor pred likvidáciou, obdivovala som jeho energiu. Vždy vyhľadával tvorivých ľudí, odmietal priemernosť a s humorom sa odvracal od tých, ktorí „vyštudovali vysoké pece“. Odporcov

presvedčil myšlienkovým bohatstvom, nápaditosťou a neopakovateľnou inšpiráciou. Nenadviazal na tradície zlatej éry baletu v 50. rokoch s Rudolfom Macharovským, ale kráčať vlastnými cestami. Podoba tanečného divadla, ktoré vytvoril počas 10 rokov, vyniesla súbor na medzinárodnú úroveň. Ondrej Šoth ako umelec, choreograf a režisér vždy vášnivo túžil uchopiť podstatu duchovna gestom. Jeho majstrovstvo umocňovali veľké znalosti a cit pre hudbu. Šoth objavil pre svet divadla Kančeliho (Svetlý žiaľ, neskôr v rámci spoločného projektu Ateliér choreografia Všetko bude inak, aj tak je to jedno), exceloval v Bizetovej Carmen a vo Verdiho Rekvíem, šokoval Odysseom na hudbu Michala Kocába... V klasických tituloch Labutie jazeru, Giselle, Luskáčik, Don

Quijote, Rómeo a Júlia zaujal tiež, no vrchol dosiahol Svadbou podľa Figara na Mozartovu a Rossiniho hudbu, za ktorú dostal zaslúžené ocenenie Dosky. Tému o hľadaní lásky zaujímavo rozvinul v opuse Tristan a Izolda na Wagnerovu hudbu s využitím japonských bubnov. Využitie scény, charakteristické pre Šothovu koncepciu každej baletnej inscenácie, tentokrát zdokonalil náznakmi a symbolmi, ktoré majú čoraz viac charakter videnia filmovej kamery. Jeho stvárnenie Wagnerovej hudby korešponduje s dejom, rytmom a výrazom, striedanie s rytmami japonských bubnov ladí ako tep srdca. Ide vlastne o dielo Ondreja Šotha inšpirované Wagnerovou hudbou. Choreograf využil zmyselnú a dramatickú podstatu jeho hudby,

aby vytvoril dokonalé umelecké dielo. Nedosiahol podobný účinok ako s Figarovou svadbou, ale vo svojom umení dosiahol maximum. Aký ďalší titul si zvolil neustály hľadač? Obrátil sa ku koreňom, k slovenskej ľudovej hudbe a postavám Štefánika a Jánošíka. Nie prostredníctvom hudby Ciklera alebo iného komponovaného baletu, hudobnú zložku zveril Ľudovej hudbe Železiar. Očakávaná premiéra (30. 4.) odhalí smer, ktorým sa Šoth uberá na konci svojho pôsobenia v Košiciach. A aký bude tam, kam ho zaviedli vietor ambícií a túžba presadiť slovenské umenie vo svete? Verím jeho dobrým úmyslom, mimoriadnemu talentu, zrelosti umelca a cieľavedomému presadzovaniu kvality. A spolu s ním v spravodlivosť, pravdu a krásu...

Nedelné matiné v Mirbachovom paláci

Prvý koncert v roku 2010 v Mirbachovom paláci patrilo gitarovému duu **Terra musica** v zložení **Eva Soviarová** a **Terézia Balážová**. Toto zoskupenie je zaujímavým spojením dvoch slovenských gitarových škôl. E. Soviarová je absolventkou Akadémie umení v Banskej Bystrici z triedy Jána Labanta, T. Balážová vyštudovala pod vedením Jozefa Zsarku na VŠMU v Bratislave. Ako duo pôsobia od roku 2006 a majú za sebou viacero koncertov nielen na Slovensku, ale i v Čechách.

Program koncertu bol zostavený prevažne zo španielskej a brazílskej hudby. Na úvod zaznelo päť skladieb (*Scherzino Maya*, *Intermezzo*, *Arrulladora Mexicana*, *Scherzino Mexicano*, *Scherzino*) od mexického skladateľa Manuela Mariu Ponceho. Dielka s nádychom mexického koloritu vyzneli veľmi farebne. Zaujímavosťou boli použité registre (sul ponticello, sul tasto), ktoré dopomohli navodiť atmosféru mexického folklóru. Odborné publikum s napätím očakávalo 3-častovú skladbu *Tonadilla* Joaquína Rodriga. Kompozícia vznikla v roku 1959, premiérovala ju slávne duo Ida Presti a Alexander Lagoya. Španielsky skladateľ je známy technicky i myšlienkovito náročnými kompozíciami a neskľamal ani v tejto skladbe, z ktorej zazneli 2. a 3. časť. *Minueto pomposo* ukázalo zohratosť dua, ktorému sa podarilo vystihnúť lyrickosť témy s citlivým uplatnením vibrata. *Allegro vivace* prinieslo množstvo virtuózných behov, kde svoje schopnosti predviedla E. Soviarová.

Ďalšou kompozíciou bola *Letná záhrada* od Sergia Assada. Táto suita, pôvodne napísaná pre japonský film, sa skladá z 21 častí. Duo Terra musica si vybralo prvých osem, z ktorých ma najviac zaujala najmä kompozícia *S Bohom*. Upútala práca s dynamikou, melódia v interpretácii E. Soviarovej znela výstižne a nostalgicky.

Interpretky mohli precíznejšie zvážiť zoraďovanie častí, pretože posledná, *Starý muž*, pôsobila ako záver otvorene. Transkripcie z baletov *Čarodejná láska* a *Trojhroby klobúk* de Fallu v úprave pre dve gitary zazneli v aranžmánoch Martina Krajča a Graciana Tarraga. *Canción del fuego fátuto*, *Danza del corregidor*, *Danza del molinero* kvalitami pripomínali interpretáciu Rodrigovej *Tonadilly*. Škoda len, že lepšiemu šíreniu zvuku bránili stojany, ktoré mali intreprenky rovno oproti zvukovému otvoru. Na záver koncertu

zaznela skladba *Jongo* Paula Bellinatiho. Kompozícia bola napísaná v roku 1978 v Ženeve. *Jongo* existuje v niekoľkých autorizovaných úpravách – pre sólovú gitaru a jazzové zoskupenie v obsadení gitara, klavír, saxofón, kontrabas a bicie. Verziu pre dve gitary autor upravil v roku 1989 a venoval ju bratom Assadovcom. Duo interpretovalo *Jongo* sviežo a rytmicky, škoda zaváhania v prvej gitare. Bola to príjemná bodka za nedelným koncertom.

Vladimír ONDREJČÁK



Duo Terra musica [foto: archív Terra musica]

V rámci nedelných matiné 14. 2. opäť zarezoňovalo violončelo v rukách **Eugena Procháča**, neustáleho hľadača nezvyčajného repertoáru. Výsledkom bolo tentokrát päť skladieb, z ktorých štyri boli uvedené v slovenskej premiére. Procháč koncert i sympaticky moderoval, čím si okamžite získal publikum na svoju stranu.

Ako prvé zazneli *Introdukcia a variácie na tému „Non più mesta“* z Rossiniho opery *Popoluška* op. 12 od „diabolského“ Paganiniho. Toto dielo, ako i jeho *Le streghe* op. 8 (Tanec stríg) vo verzii pre violončelo a klavír na Slovensku ešte nikdy nezazneli. Zhodou náhod som tieto vzácne opusy objavil v pozostalosti violončelistky S. Svobodovej, ktorá roky hrala v orchestri SND a bola mojou turtorkou od r. 1965, kedy som začal hrať v opere. No a cezo mňa sa tieto diela dostali do rúk E. Procháča, ktorý náročnými

dielam v úprave Emila Bockmühla opäť vdýchol život. Violončelista predviedol explóziu stupnicových behov, akordických rozkladov, fľažoletov a oktavových pasáží. Procháč priznáva, že miluje virtuózne diela, a právom, pretože je vyzbrojený skvelou technikou ľavej ruky, pričom pravou dokáže hrať virtuózne staccata a s ľahkosťou hravo zdoláva aj najnáročnejšie „klady“. Určite si vie každý predstaviť, koľko cvičenia vyžadujú Paganiniho diela, aby zneli ľahko. Skvelý výkon v tomto prípade umocnila klavírnym sprievodom pohotová a šarmantná **Iveta Sabová**. Svoje majstrovstvo dokázal Procháč i v skladbe Saint-Saënsa *Prière* op. 158 (Modlitba) pôvodne pre violončelo a organ. V tomto prípade ho citlivo a s porozumením sprevádzal na akordeóne **Rajmund Kákoni**. Procháč tu potvrdil svoju povest' virtuóza: za technickou dokonalosťou nezaostáva ani

v kantiléne, čím sa v jeho prejave tieto dve zložky vhodne dopĺňajú.

Z pera portugalského violončelistu a skladateľa Tiaga de Sousa Derriça odzneli dve novinky *Dve skladby bez slov*. Autor študoval u Procháča v Portugalsku a tieto dve miniatúry mu dedikoval. V portugalskej hudbe opäť iskrila Procháčova technika ľavej ruky – krkolomné intervalové skoky a oktavý. Na pódiu pôsobil absolútne prirodzene a svoju muzikalitu prezentoval vďaka svojej technike s radosťou a pokorou.

Po skvelom diele Piazzollu *Le Grand Tango* si početné publikum vytľaskalo prídavok. Procháč zahrál pizzicato skladbičku z dielne svetoznámeho violončelistu Enrica Mainardiho. Tento rozkošný kúsok uzavrel vydarené matiné, na ktorom Procháč opäť dokázal, že patrí k špičke slovenského koncertného umenia.

Juraj ALEXANDER

Držiteľom prestížneho spoločenského ocenenia **Krystalové krídlo** sa v kategórii Hudba stal operný spevák **Peter Mikuláš**, Cenu za celoživotné dielo získala folkloristka **Darina Laščíaková**. Priamy prenos z odovzdávania ocenení pod záštitou ministra kultúry SR Mareka Madariča a predsedu SAV Jaromíra Pastoreka v Novej budove SND sa uskutočnil 12. 4. na STV1. (www.kristalovekridlo.sk)

Deň Bachovej hudby na Slovensku

Vyvrcholením festivalu Johann Sebastian Bach – Slovensko 2010 bude **Deň Bachovej hudby na Slovensku**, ktorý sa uskutoční 28. 7., v deň 260. výročia skladateľovho úmrtia. V tento deň zaznejú v participujúcich kostoloch i koncertných sieňach programy z jeho diel, spojené s uvedením niektorých z Bachových úprav chorálu *Allein Gott in der Höhe sei Ehr* (BWV 662, 663, 664, 675, 676, 677, 711, 715, 716, 717). Pre prihlásených organizátorov sa pripravuje v spolupráci s vydavateľstvom Editio Bärenreiter špeciálna publikácia s týmito skladbami. Organizátori, Evanjelická cirkev augsburského vyznania na Slovensku a Ekumenická rada cirkví v SR, sa obracajú s výzvou na predstaviteľov obcí a miest, vedúcich umeleckých a kultúrnych inštitúcií, orchestrov, na organistov, koncertných umelcov, cirkevné zbory a farnosti, aby sa zapojili do prípravy a realizácie podujatia Deň Bachovej hudby na Slovensku a podnikli k účasti aj svojich partnerov v zahraničí.

(Kontakt: www.ecav.sk; bach@ecav.sk)



Johann Sebastian Bach
Slovensko 2010

V Malom koncertnom štúdiu **Slovenského rozhlasu** v Bratislave vystúpi 4. 5. o 19.00 hod. renomovaný český súbor, zaoberajúci sa historicky poučenou interpretáciou **Musica florea** (um. vedúci **Marek Štryncl**) s programom *Duchovná poézia v hudbe českého baroka*. Ako sólistka sa predstaví slovenská sopranistka **Lenka Máčiková**. Koncert v Bratislave bude nasledovať po vystúpení súboru na festivale Košická hudobná jar.

(hž)

Slovenské hudební umění v severočeských Teplicích

Severočeské Teplice náleží k místům, kde se poji slavná minulosť s intenzívním kultúrnym dňím súčasnosti. Mesto si dosud pripomína návštevy osobností jakými byli Beethoven, Chopin, Liszt či Wagner.

V roce 2004 byla v Teplicích založena Regionální obec Slováků, součást Obce Slováků České republiky (vznik v r. 1993). Teplická obec si klade za cíl prezentaci slovenské kultury v regionu ve smyslu pěstování novodobé kulturní vzájemnosti Čechů a Slováků. Mezi aktivitami vynikají koncerty klasické hudby. Díky pochopení ze strany vedení Severočeské filharmonie Teplice coby pořadatele je koncert připravovaný Obcí pravidelně zařazován do programu Hudebního festivalu Ludwiga van Beethovena (v r. 2010 se uskuteční již 46. ročník). Na koncertě spojeném s besedou se zde představili Magdalena Hajóssyová, Zwiabelovo kvarteto, Matěj Arendárik, Sylvie Bodorová a d.

V minulém roce se rovněž uskutečnilo několik dramaturgicky zajímavých a umělecky kvalitních projektů. Večer českého a slovenského melodramu byl navíc uspořádán ve spolupráci s pražskou Společností Zdeňka Fibicha. Klavírista **Miroslav Sekera** přednesl část ze *Sonáty č. 3 f moll op. 20* J. N. Hummela, slovenská herečka **Eva Elsnerová** se představila recitací básně Adrijana Turana *Prázdné hniezda* a ve spolupráci s M. Sekerou dále melodramem Mikuláše Moyzeše na verše Ludmily Podjavorinské *Lesná panna*. Slavné melodramy Z. Fibicha (*Vodník*) a Otakara Ostrčila (*Balada česká*) provedl přední český herec **Bořivoj Navrátil**.

Podzimní Měsíc česko-slovenské kulturní vzájemnosti nabídl mimo jiné pořad věnovaný Dominiku Tatarkovi, Eleně M. Šoltézové a Jiřímu Mahelovi, vyvrcholením se stal koncert **Československého komorního dua**. Houslista **Pavel Burdych** a klavíristka **Zuzana Berešová** věnovali polovinu svého programu v Čechách opomíjené tvorbě Mikuláše Schneidera-Trnavského. V brilantní a výrazově detailně propracované interpretaci zazněla *Sonáta g moll op. 12* a melodicky strhující *Du-hopol*. Dále večer patřil skladbám Dvořáka a Suka.

Akce Obce Slováků se setkávají s ohlasem publika. Program pro rok 2010 je již připraven, mimo jiné se počítá s přednáškou hudební historičky Agáty Schindler o osudech několika postav slovenské hudby v letech 1938–1945.

Lenka PŘIBYLOVÁ

Štátny komorný orchester Žilina

Tridsiatašiesta žilinská abonentná sezóna sa nesie v znamení violončela. Tento nástroj sa v sólovej pozícii na pódiu Domu umenia Fatra objavil na koncerte 11. 3. už po štvrtýkrát, čo ale nie je negatívne, práve naopak. Nedeje sa tak na úkor iných nástrojov a prezentácia rôznych interpretačných typov toho istého nástroja v blízkej následnosti môže byť vzácnym priestorom na porovnanie. Mladý violončelista, Švajčiar so slovenskými koreňmi, **Adam Mital**, prešiel rukami pedagógov a umelcov zvüčných mien, je držiteľom množstva ocenení z prestížnych európskych súťaží... Po tom, čo sa predstavil ako sólista v Haydnovom *Koncerte pre violončelo a orchester D dur Hob. VIIb:2*, jeho kvality vskutku nemožno spochybniť. Exkluzívna edukačná výbava je totiž podporená mohutnou dávkou talentu, muzikality, technickej brilantnosti a skúseností, ktoré interpret systematicky kultivuje (nielen) ako sólista a komorný hráč. Plastický zvuk, dôkladné formulovanie fráz, to všetko s inteligentným prienikom, ozrejmujuúcim všetky parametre a súvislosti Haydnovho diela. S korektným sprievodom ŠKO, ktorý viedol **Christian Pollack**, sme opäť zažili jedno z príkladných predvedení Haydnovej hudby. Rakúsky dirigent, pravidelne hostujúci v Žiline, otvoril koncert predhrou k opere *Oberon* od Carla Mariu von Webera. Jeho podanie predohry bolo živé, muzikálne, nechybali mu pulz a dramatický náboj. Vypovedá však aj o určitej dávke rutiny, ktorá sa často vkráda do interpretácie, najmä ak ju podmieňuje prílišná

frekvencovanosť. Romanticky slasťná *Symfónia č. 1 B dur „Jamá“* Roberta Schumanna je príznačná prírodnými alúziami a priezračnými kantilénami. Vízie prebúdzajúcej sa prírody pretlmočené pôvabnou orchestráciou však vďaka logickému formovému pôdorysu nenechajú tok hudby „zatúlať sa“ do samoučelých ilustrácií. S peknými sólovými vstupmi, s účelne formovanými frázami a dynamickou imagináciou vyznela symfónia adekvátne a uspokojivo pointovalea dramaturgiu večera.

Autorské návraty Igora Dibáka na žilinské pódium patria do dramaturgickej koncepcie orchestra. Ten, rovnako ako aj publikum, jeho skladby s ochotou a pochopením akceptuje. Skladbu *Scherzo capriccioso pre husle a orchester op. 73*, ktorá na koncerte 18. 3. zaznela v premiére, skladateľ venoval huslistke **Jane Černeré-Illešovej**. Tá sa jej zmocnila absolútne zainteresovane, s plným pochopením a tvorivo. Huslistka, disponujúca krásnym tónom, technickou brilanciou, ale aj zdravou hudobníckou intuíciou, doslova očarila. Sugestívny prejav, jednoznačný názor a navyše ženská noblesa robia jej prejav jedinečným. Verím, že nie je len žiarivým objavom na horizonte nášho koncertného umenia, ale aj umelkyňou so slubnou perspektívou. Dibákova kompozícia nevybočila z línie jeho skladateľskej estetiky. Je to „čitateľná“ hudba s logickou stavbou, melodikou a harmóniou vychádzajúcou z odkazu neoklasicizmu.

Koncert d moll BWV 1052 J. S. Bacha sa na

pódiách vyskytuje najčastejšie vo verzii so sólovým klavírom alebo čembalom, aj keď jeho (údajný) originál bol napísaný pre husle. Na tomto koncerte odznel v zriedka interpretovanej podobe pre organ a sláčikový orchester. Organistka **Marta Gáborová** venovala svoje bachovské vystúpenie pamiatke Ivana Sokola, ktorý bol priekopníckym a vlastne jediným interpretom skladby v tejto verzii. Jej prejav imponoval koncepciou a rešpektom k notovému zápisu, čo reflektovala veľmi nápaditá a vkusná registrácia. Sláčiky zavše prekrývali organ, no nebola to „generálna“ chyba, ktorá by prekazila dojem z Bachovho koncertu. Mladý dirigent **Karol Kevický** sa zrejme na dlhšie ocitol pred divadelnými orchestrami. Táto interpretačná zóna zrejme konvenuje jeho naturelu a temperamentu, neobchádza však ani koncertné produkcie. So žilinským ŠKO spolupracuje permanentne, vzájomne sa poznajú aj rešpektujú. Rešpekt však v prípade Mozartovej *Symfónie g moll KV 550* bolo viac cítiť zo strany orchestra, ktorý sa plne podriadil dirigentovmu gestu. Tak to má zaiste byť, lenže tentoraz bola „oddanosť“ skôr na škodu interpretácie. Najviac na to doplatil úvod symfónie (*Allegro molto*) so zahmlenými kontúrami a mierne ťažkopádny formuláciami. Postupne sa v ďalších častiach dej kryštalizoval a až na predimenzované dynamické a dramatické akcenty dospel k celkovo uspokojivému výslednému tvaru.

Lýdia DOHNALOVÁ

Štátna filharmónia Košice

Program, ktorý našťudovali členovia ŠfK so šéfdirigentom **Zbyňkom Müllerom** na poslednom marcovom koncerte (18. 3.), oslovil výnimočnosťou dramaturgie a interpretačnými kvalitami. Do Domu umenia prilákal mnohých znalcov husľovej literatúry, ako i málo uvádzaných skladieb anglicko-francúzskej proveniencie. Najviac zaujal sólista večera **Nicolas Koeckert**, prvý nemecký huslista, ktorý sa stal víťazom Čajkovského súťaže v Moskve (2002). Jeho účinkovanie malo úroveň, ktorú nemožno kvalifikovať inak ako „svetovú“. K úspechu koncertu prispela aj vydatená dramaturgia so skladbami Brittena, Chaussona a Debussyho, so spoločnou témou „more“.

Brittenove *Štyri morské interlúdiá* z opery *Peter Grimes* boli náročným, odvážnym vstupom, ktorý vyžadoval značnú koncentráciu. Opery B. Brittena sa u nás hrávajú zriedka, preto oceňujem zaradenie tejto hudby plnej nápatia, drámy i tajomnosti. Zaujali prekvapivé kombinácie nástrojov, magické doznievanie klarinetu v závere 2. časti (*Nedeľné ráno*), tmavý zvuk violončel a kontrabasov v *Mesačnom svite* (3. časť) i záverečná *Búrka* s exponovaním bicích nástrojov. Hudba mala pod Müllerovu taktovkovú logiku i atmosféru a bola právom nadšene prijatá.

Najznámejšie dielo Ernesta Chaussona *Poème pre husle op. 25*, ktoré vzniklo 3 roky pred skladateľovou predčasnou smrťou vo

veku 44 rokov, zaznelo v interpretácii, na akú sa nezabúda. Koeckert hral na stradiárkach tónom, vyrovnaným a najväčším huslistom dneška. Výrazom, ktorý bol nadstavbou absolútnej virtúozity, ešte podčiarkol poetickosť diela. Obdivovala som legáta, pianissimá, samozrejmu súhru s orchestrom, a najmä mäkký, zamatový, no pevný tón v diele, ktorého záver obdivoval už Debussy. V orchestrálnom parte by sa žiadala však väčšia plasticnosť. K zdokonaleniu orchestrálnych sprievodov je potrebné zvýrazniť a kontrolovať horný dynamický rozsah, hrať diferencovanejšie piana a dbať na to, aby orchester neprekryl sólistu. N. Koeckert sa na pódium vrátil i po prestávke a v sólovom parte Ravelovej skladby *Tzigane* opäť dokázal svoje veľké umenie. Spôsob, akým orchester a dirigent dali vyniknúť Ravelovej inštrumentácii, radí tento výkon ŠfK k najlepším v doterajšej sezóne. Sústreďená a koncepcie premyslená interpretácia Debussyho *Mora* dotvorila snív a noblesnú náladu večera.

Prvý aprílový koncert bol opäť pod taktovkou Z. Müllera (8. 4.). Na úvod zaznela Beethovenova predhra *Egmont op. 84*. Koncepcná práca s orchestrom bola zrejme už z úvodných taktov, ktoré vyzneli najskôr opatrne, no hudobníci rýchlo dospeli ku kompaktnému zvuku. Müller dosiahol vynikajúci výsledok v celkovom vyznení, štýlovom uchopení i dramatickom stvárnení diela.

Sólistami večera bolo klavírne duo manželia **Renata** a **Igor Ardaševovci** z Čiech. (I. Ardašev sa predstavil ako vynikajúci sólista na Košickej hudobnej jari v roku 1991.) Tentokrát predniesli *Koncert pre dva klavíry a orchester E dur* Mendelssohna-Bartholdyho. Už v prvých tónoch zaujali kultivovanosťou a poetikou, súznením, virtuozitou a logickou, tvárnou agogikou. Najviac sa im darilo v kadenciách, kde excelovali v krásnych pianissimách a perlivo znejúcich behoch. Nepríliš závažné dielko poskytlo poslucháčom i interpretom radosť z muzikovania.

Úplne inú atmosféru mala Mendelssohnova *Symfónia č. 5 D dur „Reformačná“ op. 107*. Vznikla v roku 1830 pri príležitosti osláv 300. výročia reformácie. Orchestrálny nástup s chorálom pôsobivo poslucháčov uviedol do diela plného dramatických kontrastov: náhle dynamické odlišnosti striedali klenuté melódie, vysoké tempá nebránili presným vstupom drevených dychových nástrojov, najmä fagotov. Spevná a tanečná 2. časť evokovala ľudové intonácie, v ďalšej časti bolo možné obdivovať hudbou vyjadrený žiaľ. Záver priniesol precízne vypracovanú polyfóniu, bezchybné sóla flauty a znelé plechové dychové nástroje, ktoré sa rozhodujúcou mierou podieľali na majestátnom zvuku celého orchestra.

Lýdia URBANČIKOVÁ

Žijeme v požehnanom priestore

Pôvodne huslista, dnes dirigent a kultúrny diplomat, ktorý svoj čas delí medzi Luxemburg a Bratislavu. Obdivovateľ Bruna Waltera snažiaci sa o oživenie hudobného genia loci v priestore medzi Bratislavou a Viedňou. Jack Martin Händler.

S vašim účinkovaním sa spája meno dirigenta Bruna Waltera, ktorého odkaz rozvíjate prostredníctvom viacerých aktivít...

Fascinuje ma „freudovská epocha“, čas medzi dvomi svetovými vojnami. Bolo to silné obdobie, v ktorom boli všetky umenia v pohybe: Thomas Mann, Stefan Zweig, Arnold Schönberg, Franz Werfel, Max Reinhardt... V roku 1933 nástupom Hitlera a nacizmu sa začala kultúra „amputovať“, veľa ľudí z Nemecka emigrovalo. Viedeň však bola vtedy ešte otvorená a pôsobil tu aj Bruno Walter. Do roku 1933 bol v Lipsku šéfom Gewandhausorchesteru, no po nástupe Hitlera musel ujsť. Vo Viedni zastával funkciu šéfa opery, počas „Anschlusu“ v roku 1938 bol v Amsterdame, odkiaľ sa už nevrátil. Emigroval cez Švajčiarsko do USA.

Čiže Bruna Waltera vnímate aj ako symbol jednej generácie. Tento proces však pokračoval i v období komunizmu. Bolo možné tieto straty nejakým spôsobom?

My sme v Bratislave zažili ešte tých posledných svedkov doby, a to nielen z tohto priestoru. Všetkých tých hudobníkov, sólistov, čo sem chodili koncertovať – nielen z bývalého Sovietskeho zväzu, medzi inými David Oistrach, Sviatoslav Richter, Jevgenij Mravinskij, ale aj z tej druhej strany – Zubin Mehta a Claudio Abbado, obaja v mladosti spievali v zbere pod Walterovou taktovkou. Alebo Lorin Maazel či Viedenský filharmonici pod vedením Carlosa Kleibera a mnohí ďalší svetoví umelci. Ten veľký svet bol prítomný aj cez to, čo som zažíval doma, čo mi otec – milovník hudby – rozprával a dával, keď sme v rakúskom rozhlasu počúvali priame prenosy z Bayreuthu alebo z iných koncertných sál... My sme tým žili, aj keď bola hranica zavretá.

Študovali ste v Moskve hru na husliach u Davida Oistracha. Ako ste sa potom dostali k dirigovaniu?

V roku 1978, po štúdiu v Moskve, som odišiel hrať do Nemecka, kde som bol koncertným majstrom v komornom orchestri. V roku 1981 ma oslovili v Bratislave – ešte pán prof. Karol Illek –, či by sme nezaložili komorný orchester. Založili sme Pressburger Solisten a vtedy som začal aj dirigovať. Ako huslista som účinkoval v rôznych orchestroch, aj v Bayreuthu, pod veľkými dirigentmi; bola to príležitosť aj na štúdium partitúr. V Hamburgu som mal komorný orchester Dall'Arco a tak sa to postupne cestou „learning by doing“ vyvinulo od Vivaldiho až po Wagnera. Okrem iných som dvakrát dirigoval bayreuthský festivalový orchester a v roku 1989 sme založili orchester Solistes Européens Luxembourg, ktorý som viedol 20 rokov. V Luxemburgu som si vlastne osvojil klasický repertoár: napríklad Mozartove posledné symfónie, komplet Beethovena, Schuberta, Brahmsa, celý klasický repertoár, v ktorom sa naozaj

cítim dobre.

Ako vnímate z pozície Stredoeurópana pôsobiaceho v Luxembursku vzťah „celoeurópskeho“ a „regionálneho“ v hudbe?

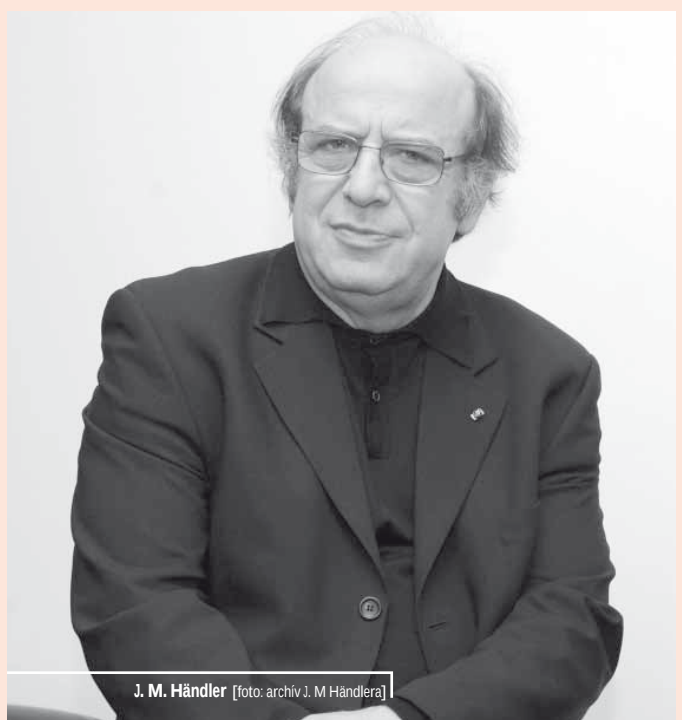
Celoeurópsky priestor – tzv. *Gesamteuropu* – je potrebné určiť akcentmi z regionálnych, lokálnych priestorov. Kultúra musí mať ten *Grundgeschmack*, tú arómu, podobne ako kuchyňa. Sú kuchyne, ktoré nemôžeme zmiešať, ale môžu veľmi dobre existovať vedľa seba. Náš región, priestor, v ktorom žijeme, je ozaj veľmi previazaný. Preto Haydn písal *alla ungarese*, Bartók upravoval slovenské ľudové piesne, množstvo muzikantov z Prahy a Moravy v minulosti pôsobilo v Bratislave. Ako krajina sme ten „európsky návrat“ úspešne zvládli, tak pestujeme aj ďalej regionálne kultúrne bohatstvo.

V novembri minulého roku ste vo Veľkej sále viedenského Musikvereinu už po druhýkrát uviedli Beethovenovu 9. symfóniu v podaní Symfonického orchestra Bruna Waltera. Pri akej príležitosti sa koncert uskutočnil?

Bol to slávnostný koncert k 20. výročiu pádu železnej opony v rámci 6. ročníka Hudobných dní Bruna Waltera a uskutočnil sa 16. novembra, teda v predvečer výročia Nežnej revolúcie, v prítomnosti slovenského aj rakúskeho prezidenta. Bol vyvrcholením spomínanej prehliadky, ktorá sa minulý rok začala koncom augusta koncertom Nikolaja Znaidera v Bratislave, na jeseň nasledovali koncerty z diel Huga Kaudera v Bratislave aj vo Viedni, prezentácia CD s kompletnou nahrávkou piesní Bruna Waltera vo Viedni a koncert Hommage à Haydn s mladými sólistami v Bratislave.

Osobnosť Bruna Waltera má teda veľký potenciál prehĺbiť prepojenie medzi Bratislavou a Viedňou...

Viedeň a Bratislava – to sú dve mestá v jednom priestore. Až do 20. storočia boli kultúrne a umelecky navzájom úzko prepojené. Bruno Walter bol v sezóne 1897/1898 dirigentom opery Mestského divadla v Bratislave, bol zodpovedný za nemeckú časť sezóny – vtedy sa striedala nemecká a maďarská časť. Na jeho predstavenia chodil aj Gustav Mahler. Neskôr, v decembri 1936, prišiel na pozvanie mesta s Viedenskými filharmonikmi osláviť svoje 60. narodeniny. Po skončení 2. svetovej vojny uviedol v máji 1948 vo Viedni v Musikvereine práve Beethovenovu *Deviatu* s mierovým posolstvom. Bol integrátorom mierových iniciatív po vojne, a to nielen vo Viedni. Je dôležité, aby sme si v pamäti uchovali také osobnosti ako Bruno Walter, ktorý – ako málokto iný – dokázal ozejsť hudbu a umenie ako fenomény schopné prekonať akékoľvek hranice. Ja som si k nemu získal vzťah vďaka otcovi, cez platne, ktoré som



J. M. Händler [foto: archiv J. M. Händlera]

doma počúval už ako malý chlapec.

Dlhú dobu ste udržiavali živý kontakt s Lordom Yehudim Menuhinom. Ako vznikol váš vzťah?

Vlastne prostredníctvom Dr. Ladislava Mokrého, obrovskej osobnosti určujúcej a formujúcej hudobný život Bratislavy. Vďaka nemu sme tu mali od roku 1969 Medzinárodnú tribúnu mladých interpretov (TIJ) založenú Lordom Yehudim Menuhinom, ktorému bol Dr. Mokrá sekretárom, keď bol prezidentom Medzinárodnej hudobnej rady UNESCO. V roku 1994 som sa stretol s Menuhinom, a ten ma poveril, aby som rozvíjal poslanie TIJ. A tak sme spolu, aj s prof. Borisom Kuschnirom, založili Európsku hudobnú akadémiu TIJ. Chceme prenechať talentovaným mladým hudobníkom lásku k hudbe a úctu k tradíciám, odovzdávať im, čo sme my dostali od našich profesorov. Dnes sa akadémia schádza pravidelne niekoľkokrát za rok a jej činnosť tvoria dva piliere: „akademické týždne“, počas ktorých sa študuje umelecký program, a koncertná činnosť Akademického komorného orchestra. Prvého októbra sme na Svetový deň hudby – sviatok založený Lordom Yehudim Menuhinom –, v Luxemburgu uviedli krásny koncert *Hommage à Yehudi Menuhin*.

Na čo by ste radi upriamili pozornosť v dnešnej dobe?

Je dôležité vedieť, že tradícia nepatrí nám – tá patrí starým rodičom. Tým, že ju pestujeme, stávame sa jej súčasťou, vtedy ju už tvoríme. To, čo prezentujeme, môžeme

odovzdať aj ďalej. V dnešnej dobe, keď všetko je v pohybe, je o to dôležitejšie, aby sme našimi kultúrnymi aktivitami a hodnotami naplnili a tým aj určovali priestor, v ktorom žijeme.

Jack Martin Händler (1947)

Dirigent, huslista a kultúrny diplomat, rodený Bratislavčan, absolvoval štúdium hry na husliach na VŠMU v Bratislave a na Moskovskom štátnom konzervatóriu P. I. Čajkovského, kde bol žiakom Davida Oistracha. Ako huslista a dirigent pôsobil v rôznych európskych komorných orchestroch a v roku 1989 bol zvolený za hudobného riaditeľa orchestra Solistes Européens Luxembourg, na ktorého čele stál 20 rokov. Predstavil sa na množstve koncertov v celej Európe a USA. Účinkoval s významnými interpretmi ako Martha Argerich, Gidon Kremer, Misha Maisky, Mstislav Rostropovič, Gil Shaham, Beaux Arts Trio a ďalší, nahral okolo 80 CD. V roku 2004 založil Európske hudobné dni Bruna Waltera a Symfonický orchester Bruna Waltera. Okrem dirigentskej činnosti sa venuje v rámci Európskej hudobnej akadémie TIJ podpore mladých hudobných talentov, je nositeľom viacerých štátnych vyznamenaní a v roku 2008 bol vymenovaný Európskou komisiou za ambasádora Európskeho roku medzikultúrneho dialógu, pričom v tejto funkcii zotrval aj pre rok 2009, ktorý bol Európskym rokom kreativity a inovácií.

Last.fm – spoločenstvo počúvajúcich

Last.fm je poskytovateľ hudby; umožní ti objavovať takú novú hudbu, ktorá sa ti páči, a to na základe hudby, ktorú si si už vypočul. To je prvá veta z úvodného textu, v ktorom tvorcovia internetovej „sociálnej siete“ charakterizujú svoj výtvor. V časoch, keď je prístup k internetu ľahší než prístup k elektrine, nebudem reprodukovat zvyšok úvodu, odcitujem azda len túto myšlienku: Podstatou Last.fm vždy bola a je demokratizácia hudobnej kultúry: každý môže počúvať to, čo chce a vtedy, keď to chce; netreba na to prostredníka, ktorý za človeka rozhoduje. O čom je vlastne reč?

Reč je o virtuálnom internetovom priestore s adresou www.last.fm, o jednom z viacerých internetových projektov, ktoré sa v posledných dvoch-troch rokoch uchádzajú o priazeň miliónov ľudí brázdiačich internetom. Zaujímalo ma, ako to všetko funguje a ako sa v tejto sieti budem cítiť ja, teda človek, ktorý sa o hudbu zaujíma nielen ako o prostriedok na spríjemnenie si hluchej hodinky. Po obľúgtom zaregistrovaní som dostal bezplatný prístup k takmer všetkým prvkom systému: mohol som, samozrejme, počúvať hudbu, postaviť sa do roly hudobného manažéra a vytvoriť profil umelca, ktorého chcem propagovať, nadväzovať kontakt s inými príslušníkmi komunity, vytvárať upútavky na hudobné podujatia, dávať na známosť takmer čokoľvek, vyjadrovať svoj názor na čokoľvek, sledovať svoju štatistiku vypočutých skladieb, porovnávať svoj hudobný vkus s vkusom ostatných, kupovať si disky alebo „empétky“ s hudbou, ktorá sa mi zapáčila atď.

Ako sa tvorí hudobný obsah siete? Pridávať nahrávky máte právo vtedy, ak sa prihlásite ako autor hudby alebo ako vydavateľstvo. Predpokladá sa, že konáte s dobrým úmyslom propagovať len to, na čo máte oprávnenie. Je nepravdepodobné, že by sa niekto prehľasil za niekoho iného alebo za existujúce vydava-

telstvo, pretože všetko sa dá ľahko overiť. Na druhej strane, nič sa zo siete nedá normálnym spôsobom stiahnuť. Nie je to teda sieť pre tých, čo si chcú vymieňať svoje obľúbené nahrávky. Podstatnú časť hudobnej databázy vytvorila spoločnosť Last.fm vďaka partnerstvu s veľkými hudobnými vydavateľstvami. Zvyšok pridal a zrejme stále pridávajú používatelia.

Charakteristickou črtou siete je spôsob počúvania hudby. Väčšinu skladieb nemôžete počúvať vtedy, keď si zmyslíte, ale vtedy, keď vám ju server ponúkne v súvislosti prúde hudby, spoločnou štýlovou orientáciou. Počúvate teda akési rádio bez moderátora a bez reklamy, a to také rádio, ktoré vysiela iba váš štýl hudby. Štýl si volíte podľa mena skladateľa či interpreta alebo podľa samotnej štýlovej kategórie. Zoznam skladieb vopred nevidíte, vidíte iba to, čo ste si už vypočuli. V dôsledku toho ste vlastne neustále vystavení, popri vašich obľúbených umelcoch, novej, resp. vám neznámej hudbe, ktorá má vďaka štýlovej príbuznosti šancu zaujať vás. Last.fm tak poskytuje verejnosti to, čo nemôže poskytnúť žiadne rádio, ani to s najspezializovanejším formátom.

Ďalšou výraznou črtou siete sú štatistiky. Príznačné pre toto nové médium je množstvo informácií, ktorými vás doslova zasype. Všetko, čo v sieti urobíte, sa zaznamenáva, aby

sa to potom poskladalo do grafov, tabuliek, prehľadov, porovnaní atď. Ak chcete, môžete si pozrieť krivku intenzity vášho počúvania, a to podľa umelcov či žánrov, môžete sledovať, ako sa menili vaše žánrové preferencie v priebehu času, porovnávať svoje dáta s dátami vašich priateľov, sledovať, aké je geografické rozšírenie poslucháčov konkrétneho umelca, skrátka, máte v rukách nástroje, ktoré ste azda pri registrácii do siete ani neočakávali (pretože sociológia hudby alebo jej marketing nie sú oblasťami vášho záujmu).

Keďže Last.fm zhromažďuje akúkoľvek hudbu, od tej, ktorú považujete za hudobný Panteón až po vašu hudobnú stoku, zákonite sa v sieti stretnete so všeličím. Napríklad môžete spustiť „Rádio odporúčanej hudby“, v ktorom znie hudba vybraná podľa zoznamu vašej doteraz vypočutej hudby. Ak ste si občas z recesie, nostalgie alebo čirej zvedavosti klikli na „populár“ z detstva, môže sa stať, že vám sieť odporučí aj nejakú súčasnú podobu tej najrozšírenejšej populárnej hudby; po Mahlerovi potom pokojne môže zaznieť Bon Jovi... Navyše, celý systém označovania digitálnych súborov s hudbou vymysleli pre potreby populárnej hudby a zobraziť základné údaje o vážnej hudbe je dosť veľký problém. Zvolil som si napríklad „Operné rádio“, teda prúd

hudby, ktorá má digitálne žánrové označenie „opera“. Zaznel takýto sled skladieb: Donizetti: *Una furtiva lagrima*, Mercury & Caballé: *How Can I Go On*, Charlotte Church: *The Flower Duet*, Callas – Bellini: *Casta Diva*, Amici Forever: *Nessun dorma*, Angela Gheorghiu: *Lascia ch'io pianga*, Alessandro Safina: *La sete di vivere*, Bizet: *Carmen – The March of the Toreador* atď. Až na pár výnimiek som nevedel, kto spieva, a už vonkoncom sa nedalo zistiť, kto diriguje a hrá. Minimálne polovica z ponúkutej hudby patrila do hybridného žánru pop/opera, ktorý ma veľmi nezaujíma. Dozvedel som sa, že Katherine Jenkins, mezzosopranistka z Walesu, nahrala skladbu s názvom *Ave Maria* a že je to parafráza na Bachovu-Gounodovu skladbu, ibaže je v molovej tónine, obsahuje veľa alterovaných akordov máľko podfarbených sláčikovými nástrojmi... Pokiaľ teda nie ste úzko špecializovaný hudobný fanúšik a máte radi pestrosť, v Last.fm musíte byť pripravení na všetko.

A na záver len dodávam, že po určitom čase mi server oznámil, že môj voľný čas sa skončil a odvtedy musím platiť mesačne 3 €, ak chcem mať prístup k samotnej hudbe; inak, môžem naďalej zadarmo komunikovať, komentovať, propagovať, vyjadrovať svoj názor atď.

Peter ZAGAR

Audacity – pomocník pri práci so zvukom



Úprava a spracovanie zvuku nemusí byť len výsadou drahých a komplikovaných softvérov. Ak si potrebujete zostríhať jednoduchú hudobnú ukážku alebo vytvoriť vlastnú skladbu, stačí osobný počítač a voľne šíriteľný zvukový program Audacity. Audacity je zvukový editor, ktorý dokáže pracovať aj vo viacstopovom režime. Po spustení privíta užívateľa jednoduchý a funkčný dizajn. Program obsahuje tri pracovné listy: editováciu, mixováciu a vizualizačnú. Tie sú umiestnené efektívne vedľa seba vo vrchnej časti okna, čím vzniká dostatočne veľký pracovný priestor. Systém práce s jednotlivými zvukovými stopami sa do veľkej miery podobá na profesionálne zvukové sekvencéry. Skôr, ako začneme v programe pracovať, musíme vytvoriť prázdny projekt, do ktorého sa vkladajú jednotlivé zvukové stopy. Každý projekt môže obsahovať virtuálne neobmedzený počet zvukových stop, preto je možné mixovať aj komplikovanejšie hudobné alebo zvukové kompozície. Množstvo zvukových stop je limitované iba výkonom počítača. Do projektu je možné vložiť štyri typy stop: mono, stereo, popisovú a časovú stopu. Do mono a stereo stop vkladáme zvukový materiál a stopy

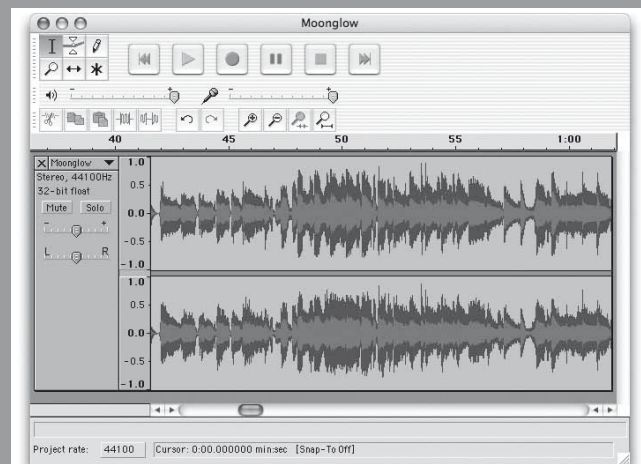
obsahujú základné funkcie, využiteľné pri mixovaní viacerých zvukových stop (stlmenie/mute, samostatné znenie/solo a panoráma). Popisová stopa slúži na vkladanie textových informácií pre lepšiu orientáciu v projekte alebo na vkladanie textov piesní. Časová stopa umožňuje spomalenie alebo zrýchlenie zvukového materiálu. Keďže Audacity obsahuje iba jednoduchý algoritmus, so zmenou rýchlosti sa mení aj ladenie. Preto je pre hudobný zvukový materiál funkcia časovej stopy takmer nepoužiteľná. Audacity je ešte schopný importovať aj MIDI súbory. Využívanie MIDI materiálu je však zatiaľ iba v testovacej fáze a nie je ho možné upravovať ani prehrávať. Najsilnejšiu stránku programu Audacity tvoria efektové procesory. Z množstva zvukových efektov stoja za zmienku dozvukové procesory ako napríklad echo alebo oneskorenie (delay), ktoré dodajú zvukovému materiálu priestor. Pomocou efektov fade in (postupný nábeh) a fade out (do stratenia) je napríklad možné jednoducho vytvoriť plynulý prechod medzi skladbami alebo postupným stišovaním skladbu ukončiť. Medzi užitočné procesory patrí aj odstraňovač šumu a praskania, využiteľný hlavne pri digitalizácii klasických vinylových platní. Po vykonaní všetkých požadovaných

operácií v projekte môžeme výslednú zvukovú stopu exportovať do troch zvukových formátov. Klasický nekomprimovaný formát wav je vhodný na vytvorenie CD nosiča, zatiaľ čo formát mp3 využijeme predovšetkým v prostredí internetu alebo v prehrávači. Tretím formátom je Ogg vorbis, čo je obdoba kódovania mp3. Tvorcovia programu Audacity nezabudli ani na používateľov zaoberajúcich sa akustikou a experimentmi v oblasti zvuku. Tí majú k dis-

pozícií funkcie na vytváranie bieleho šumu, tónový generátor na báze zadávania frekvencií a generátor grafického spektra, aplikovateľný na každú zvukovú stopu samostatne. Audacity je teda riešením pre širokú skupinu používateľov a ponúka široké možnosti jednoduchých aj zložitejších úprav zvukového materiálu.

www.audacity.sourceforge.net

Pavol BREZINA



Dmitrij Šostakovič (1906–1975)

24 prelúdií a fúg op. 87 (1950–1951)

Janka KUBANDOVÁ

„*Viete, Tatiana, Prelúdiá a fúgy sú intímny denníkom Dmitrija Šostakoviča,*“ povedal Tatiane Nikolajevovej po koncerte v Kodani nemecký dirigent a nadšený obdivovateľ Šostakovičovej hudby Kurt Sanderling. Keď sa ho Nikolajeva spýtala, prečo ním nie sú jeho kvartetá alebo symfónie, Sanderling odpovedal: „*Nie, toto dielo. Je to intímny denník Šostakoviča určený jemu samotnému, ale prinášajúci radosť nám všetkým.*“¹

24 prelúdií a fúg

V roku 1950 sa v Lipsku konali oslavy pri príležitosti uplynutia 200 rokov od úmrtia jedného z najväčších géniov dejín hudby J. S. Bacha. Do Lipska bol zo Sovietskeho zväzu vyslaný i 44-ročný Dmitrij Šostakovič, ktorý patril po 2. svetovej vojne k najprominentnejším ruským skladateľom. Ako porotca súčasne prebiehajúcej klavírnej súťaže tu spoznal 26-ročnú klaviristku Tatianu Nikolajevovú, ktorá bola na súťaži pripravená zahrať ktoréhokoľvek zo 48 prelúdií a fúg *Temperovaného klavíra* a súťaž vyhrala. Medzi skladateľom a klaviristkou tak vzniklo celoživotné priateľstvo a práve Nikolajeva významným spôsobom inšpirovala vznik *24 prelúdií a fúg op. 87* a zaslúžila sa o jeho uvádzanie na ruských a po páde komunizmu i na medzinárodných koncertných pódioch.

Šostakovič začal cyklus komponovať hneď po návrate do Moskvy a dokončil ho v rekordne krátkom čase. Na dielo začal pracovať 10. októbra 1950 a poslednú fúgu dopísal 25. februára 1951, pričom tak na každú skladbu potreboval v priemere len dva dni. Bachovu hudbu poznal už počas svojich štúdií, predovšetkým v triede Alexandra Glazunova, ktorý pokladal kontrapunktickú techniku a fúgu ako formu za vrchol kompozičného majstrovstva a v tomto duchu viedol i svojich študentov. Inšpirácia *Temperovaným klavírom* (predovšetkým 1. zväzkom) je v *Opuse 87* nespochybniteľná, hoci rozhodne nie je jediná. I napriek silnému vplyvu existuje medzi oboma opusmi niekoľko zásadných rozdielov. Prvým je poradie jednotlivých dvojíc prelúdií a fúg, v prípade *Opusu 87* usporiadaných v paralelných durových a molových tóninách po kvintovom kruhu. Toto poradie v sebe ukrýva i určitý hudobno-významový podtext, v rámci ktorého prechádza hudba v cykle po akomsi vývojovom harmonickom oblúku z východiskového, kryštallicky čistého tonálneho priestoru v prvej *Fúge C dur* cez chromatické zahustenie a rozšírenie tonality, vo svojej najkoncentrovanejšej podobe prítomné vo *Fúge č. 15 Des dur*, až do myšlienkovito hlbokjej, vznešenej majestátnosti záverečného *Prelúdia a fúgy d mol*.

Smerovanie k akejsi novej, pretransformovanej hudobnej kvalite sa deje aj na poli tektoniky skladieb. Šostakovičove prelúdiá a najmä fúgy



Dmitrij Šostakovič [foto: archív]

majú po formovej stránke už len málo spoločného s prelúdiami a fúgami z *Temperovaného klavíra*. Zatiaľ čo sú formové riešenia prelúdií veľmi rozmanité, vo formovom pláne fúg Šostakovič v obrysoch dodržiava určitú archetypálnu trojdielnosť tejto formy (expozícia – rozvedenie – záver), avšak na omnoho rozsiahlejších stavebných plochách. *Opus 87* tvorí najdôležitejšiu súčasť Šostakovičovej klavírnej tvorby. Dielo, pôvodne zamýšľané len ako séria polyfonických cvičení, predstavuje v konečnom dôsledku ucelený, takmer 2,5-hodinový klavírny cyklus, pre ktorý je príznačná rozmanitosť štýlov a kompozičných techník. Napriek tomu však pôsobí ako upevnenie skladateľových predošlých kompozičných postupov a ako také je integrálnym celkom, odrážajúcim hudobný svet svojho autora. Voľba skomponovať cyklus prelúdií a fúg nebola náhodná. Podstatou týchto hudobných žánrov je ich hudobná abstraktnosť, umožňujúca Šostakovičovi vyjadriť hlbšie vnútorné myšlienky a mohla pre neho znamenať ideálny spôsob úniku pred obmedzeniami socialisticko-realistickej kultúrnej politiky.

► „Nesprávne“ umenie

Po prvom neverejnom uvedení diela 31. marca a 5. apríla 1951 vo Zväze skladateľov v Moskve nebol cyklus prijatý kladne. Výhrady sa týkali nielen „formalistického“ modernistického hudobného jazyka, ale i samotnej formy fúgy, ktorá bola považovaná za príliš „západnú“, archaickú a abstraktnú formu na to, aby mohla zapadať do Ždanovovej koncepcie „správneho“ umenia. Nie príliš priaznivé reakcie členov Zväzu sa však zakladali očividne viac na politických (alebo aj osobných) výhradách než na akýchkoľvek objektívnych hudobných námietkach. Šostakovičova pozícia v Sovietskom zväze bola tak trochu „schizofrenická“. Napriek tomu, že sa netešil priazni komunistickej strany, napriek formálnemu odmietaniu jeho hudby po roku 1936, kedy po premiére opery *Lady Macbeth* Stalin vyhlásil, že je to len „chaos namiesto hudby“, a napriek zoznamu jeho diel, ktoré sa nesmeli uvádzať,² patril k vysoko váženým umelcom a bol často vysielaný na Západ práve ako reprezentant ruského umenia a kultúry. V rokoch 1950–1952 dokonca dvakrát získal Stalinovu cenu spolu so značným obnosom peňazí a dačou na predmestí Moskvy. Rok 1936 ale predstavuje v jeho tvorbe výrazný medzník oddeľujúci „experimentálnejšiu“ tvorbu z predošlého obdobia od „konzervatívnejšieho“ prejavu podriaďujúceho sa navonok diktátu strany. Po vojne sa možno i preto viac sústreďuje na komornú tvorbu (medzi skomponovaním 9. (1945) a 10. symfónie (1953) uplynulo 8 rokov), ktorá nebola až tak „na očiach“ ako tá symfonická.

Od baroka po židovskú hudbu

Po hudobnej stránke je Šostakovičova hudba originálnou pokračovateľkou neskororomantickej tradície s novými prvkami modalitu, atonality a chromatismu. Čo sa týka kontrapunktu, je *Opus 87* skôr konzervatívny. Popri jednoduchých tu nájdeme len dve dvojité fúgy, jednu 2- a jednu 5-hlasnú fúgu. Z kontrapunktických techník používa stretty, permutácie, augmentácie, diminúcie, inverzie a pod. Uprednostňuje trojdobé metrum, príznačnou črtou vychádzajúcou z ruskej ľudovej piesne je však 5/4 takt, príp. striedanie taktu počas skladby.

Skladateľovu všestrannosť dokumentujú zreteľne identifikovateľné odkazy na barokovú kontrapunktickú tradíciu, ale tiež na iné štýlové obdobia a okrem toho sa v cykle objavujú i citácie z vlastných diel. Nápadné odkazovanie na barokový idióm je prítomné napr. v *Prelúdiu č. 12 gis mol*, po formovej stránke koncipovanom ako *passacaglia*, ďalej vo *Fúge č. 9 E dur*, ktorá je dvojdielnou invenciou a dokonca i materiálovo je príbuz-



Príklad č. 1: Prelúdium č. 1 C dur, ktoré uvádza celý cyklus



Príklad č. 2: Téma Fúgy č. 8 fis mol odráža vplyv židovskej hudby



Príklad č. 3: Téma Fúgy č. 15 Des dur obsahuje 11 tónov chromatickej stupnice

ná s Bachovou *Fúgou č. 10 e mol* z 1. zväzku. Určité podobnosti možno zaznamenať i v *Prelúdiu č. 1 C dur* alebo vo *Fúge č. 2 a mol*. Iné skladby v cykle zase svojou zvukovosťou pripomínajú vplyvy Musorgského alebo Borodinovej symfonickej a opernej hudby, napr. *Prelúdium a fúga č. 4 e mol*, *Prelúdium č. 3 G dur*, č. 19 *Es dur* alebo záverečná dvojica, pričom *Fúgu d mol* by sme oproti „klasickým“ fúgovým formám, ale i oproti všetkým ostatným fúgam v tomto cykle, mohli označiť za tektonické „monštrum“. Na ploche 296 taktov sa odvíja rozsiahla dvojité fúga, ktorej základnými výrazovými atribútmi sú symfonická zvukovosť a majestátny

charakter. V celkovom kompozičnom pláne predstavuje monumentálnu gradáciu, uzatvárajúcu nielen poslednú dvojicu skladieb, ale aj celý cyklus. Špecifickým príkladom je tiež *Fúga č. 8 fis mol* s recitatívnou hlavnou témou so zreteľným vplyvom židovskej hudby. Mnohé fúgové témy zasa nesú výrazné znaky ruskej ľudovej piesňovej melodiky.

Bach i Offenbach

Dôležitou rovinou diela je jeho hudobný obsah, význam. Sám Šostakovič sa o svojom vlastnom chápaní hudby vyjadril takto: „Keď sa hovorí o hudobných vplyvoch, myslím, že ma najsilnejšie ovplyvnila židovská ľudová hudba. Stále ma okúzljuje. Je taká bohatá. Dokáže vyzeráť veselo a v skutočnosti je hlboko tragická. Skoro vždy je to smiech cez slzy. Táto vlastnosť židovskej ľudovej hudby je veľmi blízka môjmu poňatiu hudby vôbec. Hudba musí vždy obsahovať dve vrstvy. (...) Vplyv židovskej hudby sa odráža v množstve mojich skladieb. Nie je to otázka len čisto hudobná, ale i morálna.“³ Jeho hudba vo všeobecnosti odráža istú dualitu – Šostakovič bol tragik i satirik zároveň a svoju estetiku v inom rozhovore charakterizoval tak, že jeho hudba v sebe zahŕňa Bacha i Offenbacha,⁴ t. j. výrazovú hĺbku i ľahkovážnosť. Práve táto „dvojvrstvosť“ v uplynulých desaťročiach zvedla mnohých muzikológov na skúmanie otázok Šostakovičovho vzťahu k režimu a „zašifrovania“ jeho sociálno-politických postojov do hudby, na úkor čoho sa samotná hudba dostala zbytočne do úzadia. V prípade Šostakoviča je to pritom paradoxné, pretože hudba je viac-menej jediným originálnym, nefalšovaným prameňom, ktorý máme k dispozícii!

Šostakovič – klavirista

Šostakovič patril medzi najlepších klaviristov svojej generácie, hoci skladateľské uznanie zatienilo tento rozmer jeho všestrannej umeleckej osobnosti. Bol dedičom interpretačnej tradície romantických klavírných škôl, pre ktoré boli typické skôr extatický prednes, zdôrazňovanie emócií a citových výkyvov častým *rubatom*, agogickými zmenami, výraznými dynamickými rozdielmi či prepracovanou technikou pedalizácie. Už ako 20-ročný sa stal známym koncertným klaviristom, ale na rozdiel od Rachmaninova alebo Prokofieva nikdy v takom rozsahu nekoncertoval mimo Ruska. Do roku 1930 vystupoval pomerne často a uvádzal i diela iných skladateľov, potom sa už sústredil viac-menej len na uvádzanie vlastných kompozícií, z ktorých, našťastie, viaceré nahral (niektoré i opakovane). Z *Opusu 87* nahral celkom 17 prelúdií a fúg (1951–1952 a 1958). Skladateľove interpretácie vlastných diel sú výrazným prameňom ku skúmaniu jeho hudby, pretože ako štýlovo správny „návod“ k jej realizácii dopĺňajú jej celkový obraz.

Čo sa týka jeho štýlu interpretácie, možno hovoriť o niekoľkých príznačných črtách: časté nezrovnalosti medzi predpísanými tempovými požiadavkami a voľbou tempa pri hre, špecifický cit pre *rubato* alebo práca s pedálom (s dôrazom na plynulosť línii a zrozumiteľnosť fráz alebo ako prostriedok na dosiahnutie určitej farby a intenzifikácie zvuku). Šostakovič mal na klaviristu údajne tiež pomerne malé ruky, preto mu súzvyky väčšieho rozsahu ako nóna zvyčajne robili problém a takéto akordy musel hrať *arpeggiom*.

Interpretácie

Pôvodne Šostakovič vôbec nemal v úmysle uviesť dielo verejne. Verejná premiéra sa konala asi až na podnet T. Nikolajevovej v rámci dvoch celovečerných recitálov 23. a 28. decembra 1952 v Leningrade. V najbližších troch dekádach sa však dielu nedostalo kompletného uvedenia, bežnou praxou bolo uvádzať len výber z cyklu. Až približne od polovice 80. rokov sa po vzore Nikolajevovej dostáva kompletný cyklus do repertoáru viacerých známych i menej známych klaviristov a uvádza sa ako celok, zvyčajne v rámci dvoch celovečerných recitálov.

T. Nikolajeva bola s osudmi cyklu nerozlučne spojená viac ako 40 rokov. V čase vzniku diela bola so skladateľom v bezprostrednom kontakte a bola tak priamym svedkom kompozičného procesu. Celý cyklus nahrala štyrikrát, a zároveň je interpretkou jeho prvej kompletnej na-

hrávky z roku 1962 (Moskva). Ďalšie jej nahrávky vznikli v rokoch 1987 (Moskva), 1989 (Londýn) a 1992 (New York) a posledné koncertné uvedenie 13. novembra 1993 v San Franciscu sa pre ňu stalo dokonca osudným, keď ju počas hry zasiahlo krvácanie do mozgu a recitál nebola schopná dokončiť. Nikolajevovej štýl interpretácie tiež vychádza z tradície ruskej klavírnej školy; jej hra je plná výrazných agogických i dynamických zmien, na niektorých miestach sa dokonca výrazne odkláňa od notového zápisu. Opakom je nahrávka Vladimira Ashkenazyho z roku 1998, vydaná spoločnosťou DECCA najskôr ako 2CD v roku 1999 (nahrávka získala cenu Grammy) a v roku 2006 znovu ako súčasť 5CD kompletu *Dmitri Shostakovich: Piano Music – Chamber Works*. Ashkenazy je omnoho presvedčivejší i v technicky náročnejších pasážach, vnáša do interpretácie oveľa viac sviežosti, aktuálnosti. Tempové predpisy dodržiava takmer bezvýhradne, skoro úplne sa vyhýba agogike vo vnútri fráz, bravúrne narába s ohromnou škálou dynamických odtieňov. V polyfónii hlasov vynáša témy zreteľne, nepodceňuje však pritom vedľajšie hlasy, ktoré majú v štruktúre rovnako dôležitý význam. Vďaka stopercentnej kontrole nad klavirom a brilantnej technike hrá i tie najťažšie pasáže s prehľadom a ľahkosťou.

V roku 1991 nahral 24 prelúdií a fúg op. 87 i americký jazzový klavirista Keith Jarrett. Jarrett nahráva takmer výlučne pre vydavateľstvo ECM Records, pre ktoré nahral i tento cyklus. Jeho interpretačné poňatie je zreteľným protikladom romantizujúceho výkladu diela Šostakovičom alebo Nikolajevovou. Jarrett sa striktnie pridrižiava autorského textu, dokonca s matematickou presnosťou dodržiava všetky tempové, dynamické i artikulačné predpisy. Jeho interpretácia však napriek skvelej technike pôsobí rezervovaným dojmom. Originálnym interpretačným počínom je nahrávka *Opusu 87* (výber) vo verzii pre akordeón v podaní slovenského akordeonistu Petra Katinu (2009, Vehetia). Hoci sú mi známe viaceré transkripcie cyklu pre rôzne nástroje, transfer hudby na médium akordeónu stavia túto nahrávku do pozície jedinečnej koncepcie diela, aj keď s tým na druhej strane súvisia i všetky jej slabiny. Napriek tomu vnímam vznik tejto nahrávky v našich podmienkach pozitívne. ┘

1. Bonusový dokument „*Tatiana Nikolayeva plays Dmitri Shostakovich: documentary*“ v rámci DVD „*Tatiana Nikolayeva, piano: Shostakovich Preludes & Fugues*“, Medici Arts Classic Archive, 2008.
2. Napr. *Husľový koncert č. 1 a mol, op. 77* alebo piesňový cyklus *Zo židovskej ľudovej poézie op. 79*.
3. VOLKOV, str. 230, 231
4. STEVENSON, str. 81

Použitá literatúra

- ŠOSTAKOVIČ, D.: *24 prelúdií a fúg op. 87*. Moskva: Muzyka, 1952.
- CLARKE, R.: *Twenty-four Preludes and Fugues, opus 87. Vladimir Ashkenazy (piano)*. Decca 466 066-2. 2 disc set. In: *DSCH JOURNAL 11 Summer 1999*.
- HATRÍK, J.: *Romantizujúce autorské ego a opravný princíp analýzy (marginália k významovej analýze Prelúdia a fúgy d mol, č. 24 D. Šostakoviča a interpretačným koncepciám D. Šostakoviča a Keitha Jarretta)*. In: *Prezentácie-konfrontácie 2008*. Bratislava: Divis-SLOVAKIA, 2008.
- MOSHEVICH, S.: *Dmitri Shostakovich, Pianist*. Kingston: McGill-Queen's University Press, 2004.
- SHEINBERG, E.: *Irony, Satire, Parody, and the Grotesque in the Music of Shostakovich: A Theory of Musical Incongruities*. Ashgate: Ashgate, 2000.
- STEVENSON, R.: *The Piano Music*. In *Shostakovich: The Man and His Music*. London: Lawrence and Wishart Ltd., 1982.
- VOLKOV, S.: *Svědectví. Paměti Dmitrije Šostakoviče*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006.
- WILSON, E.: *Shostakovich: A Life Remembered*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994.

Odraz tradície v tvorbe Johanna Sebastiana Bacha

Karol MEDŇANSKÝ

Od onoho Veľkého piatku v roku 1829, kedy 20-ročný Felix Mendelssohn-Bartholdy uviedol v Berlíne torzo *Matúšových pašíí* Johanna Sebastiana Bacha, púta tvorba veľkého tomášskeho kantora zvýšenú pozornosť nielen laickej verejnosti či interpretov, ale predovšetkým muzikológov. Stále si kladú otázku, v čom spočíva veľkosť skladateľského odkazu tejto osobnosti a prečo jeho vplyv siaha až do súčasnosti. Nielen poslucháči, ale aj významní skladatelia minulosti a bezprostrednej súčasnosti sa k nemu priznávajú ako k svojmu nedostihnuteľnému vzoru. Je nesporné, že jedným z rozhodujúcich aspektov vplyvujúcich na skladateľský, duchovný, filozofický a teologický svet Bachovej hudby je tradícia. Tradícia rodinných väzieb a spätostí, ale aj, a to predovšetkým, tradícia nemeckej hudby ovplyvnenej Lutherovou reformáciou.



J. S. Bach (1685–1750) na portréte E. C. Haussmanna z roku 1746 [foto: archív]

Vplyv rodinných tradícií

V Hudobnú previazanosť a pôsobenie Bachovej rodiny máme možnosť sledovať v celom Durínsku, kde mali významné hudobnícke postavenie po dobu 200 rokov. Ich hudobné aktivity sa prejavujú vo všetkých oblastiach hudby – svetskej, mestskej, duchovnej i cirkevnej. Bachovský rod mal v 18. storočí v Erfurte takú významnú tradíciu v pozícii mestských trubačov, že všetkých trubačov volali „Bach“. Sám Johann Sebastian Bach sledoval genealógiu svojho rodu a jeho syn Carl Philipp Emanuel Bach v tom pokračoval, čoho dokladom je jeho *Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie*. Zaujímavé sú aj väzby na iných hudobníkov Durínska. Napríklad Johann Sebastian Bach študoval v Ohrdrufe u svojho najstaršieho brata Johanna Christopa (1671–1721), ktorý bol žiakom Johanna Pachelbela (1653–1706), vynikajúceho organistu a skladateľa. Dôležitým dokladom nasledovania rodových tradícií v oblasti hudby je aj fakt, že v hudobníckej tradícii pokračovali tiež dvaja bratia Johanna Sebastiana Bacha. Okrem Johanna Christopa to bol aj Johann Jakub (1682–1722), hobojsista pôsobiaci od roku 1706 vo Švédsku (pri príležitosti jeho odchodu do Švédska napísal Johann Sebastian vtipné *Capriccio*). Svojím dielom nadviazal Johann Sebastian Bach na myšlienkovú podstatu tvorby svojich významných predkov, predovšetkým na najvýznamnejšieho z nich, Johanna Christopa Bacha (1642–1703), ktorý od roku 1665 pôsobil v Eisenachu ako organista a neskôr aj ako čembalista, dvorný kapelník a skladateľ. V rodinnej kronike ho označujú za „veľkého a expresívneho skladateľa“.

Johann Sebastian Bach takýmto spôsobom, citujúc Bukofzera, „nadviazal na najvyšší štandard hudobného myslenia“, výrazne sa prejavujúceho v jeho dielach. Na myslenie, skladateľský vývoj a teologické čítanie Johana Sebastiana Bacha v značnej miere vplývalo durínske prostredie ako centrum reformácie. V Eisenachu navštevoval tú istú latinskú školu, do ktorej 200 rokov pred ním chodil aj Martin Luther... A v Ohrdrufe študoval aj ortodoxnú lutherovskú teológiu. Ale pre rozvoj Bachovej osobnosti majú veľký význam roky štúdií v Lüneburgu, kde sa popri humanistických a teologických odboroch venoval aj matematike, logike, rétorike, fyzike, dejinám a nemeckej literatúre.

Bachov skladateľský vývoj nadväzuje nielen na predchádzajúce generácie, ale absorbuje aj tvorbu jeho súčasníkov. Žiadny z jeho vrstovníkov neprekonal taký veľký skladateľský vývoj ako on, väčšina z nich dosiahla okolo 20. – 25. roku života kompozičný štýl, ktorý sa už v ďalšom priebehu tvorby veľmi nemenil. Bach bol hudobne podstatne vzdelanejší ako mnohí z nich. Poznal nielen diela hudobnej histórie, ale aj svojich súčasníkov. So staršími hudobnými dielami sa Bach oboznámil hlavne v Lüneburgu, kde bola veľká knižnica s dielami skladateľov od obdobia nizozemskej školy až po jeho dobu. Práve ona bola hlavným prameňom Bachových rozsiahlych znalostí staršej hudby a vlastného kompozičného umenia. Pre hlbšie poznanie dobových diel neváhal podniknúť aj dlhodobé študijné cesty. Z nich najvýznamnejšia bola cesta do Lübecku, kde študoval u vtedajšej výraznej hudobnej autority Dietricha Buxtehudeho (1637–1707), ktorý veľmi závažne ovplyvnil jeho ďalší vývoj. Počas celého aktívneho života Johann Sebastian Bach hľadal nové možnosti hudobného vyjadrovania v zmysle *Endzwecku*, konečného cieľa, stanoveného už počas svojho pôsobenia v Mühlhausene – „eine regularte

kirchen music zu Gottes Ehren“, regulovanej cirkevnej hudby k Božej sláve. Celé toto snaženie smerovalo k objavovaniu imaginárneho sveta hudby a jej vnútorných zákonov a nie k oslave človeka ako jej tvorcu. Ako hovorí Martin Geck, vynikajúci znalec Bachovej tvorby: „*Bach hľadá, rešpektuje a naplňuje vnútorné zákony hudby.*“ V tomto smere sa mu priblížil snád iba Beethoven.

Tradícia nemeckej hudby

Tradícia nemeckej hudby vplývala na Johanna Sebastiana Bacha už počas jeho štúdií a vychádzala priamo z podstaty evanjelického vzdelanostného princípu, o ktorého reformu sa výraznou mierou zaslúžil najvýznamnejší spolupracovník a priateľ Martina Luthera, Filip Melancton (1497–1560). Výraznou mierou sa zasadzoval predovšetkým o reformu školstva. Počas štúdií na univerzite vo Wittenbergu bol jedným z formovateľov osobnosti Leonarda Stöckela (1510–1560), ktorý sa neskôr stal rektorom mestskej školy v Bardejove, znamenitým pedagógom a šíritelom reformácie na východnom Slovensku.

Bachovo gymnaziálne vzdelanie vychádzalo z princípu trívia a kvadrívia, na základe čoho mal vedomosti nielen z oblasti gramatiky, dialektiky a rétoriky, ale aj z aritmetiky, geometrie, astronómie a hudby. Pramenilo z tradície vzdelania skladateľa, ktorému sa v Nemecku prikladal veľký význam, vychádzajúceho v podstate na štyroch odboroch: matematike, prírodných vedách, rétorike a teológii. Bach sa tým zaradil do prúdu nemeckých skladateľov vychádzajúcich z dobových špecifických estetických princípov charakterizujúcich vývoj stredo- a severonemeckého baroka. Do svojho diela absorbujú všetky prúdy nemeckého hudobného myslenia, ktoré je priamo závislé od teológie a je jej priam podriadené. Ovplyvňujú ho Lutherove myšlienky a názory na hudbu a jej miesta v živote človeka a spoločnosti. Vplyv Lutherových myšlienok na vývoj nemeckej hudby badať na akejkoľvek pomyslenej osi spájajúcej mená ako sú J. G. Walter, M. Praetorius, H. Schütz, J. H. Schein, S. Scheidt, J. Rosenmüller, A. Pfleger, D. Buxtehude, J. Pachelbel, G. Böhm, J. Schelle, J. Kuhnau, G. Ph. Telemann, pričom jej nesporným vrcholom je Johann Sebastian Bach.

Významné miesto v nemeckom barokovom myslení zohrávajú matematika a číslo, čo sa opiera o základnú teologickú tézu, že „*Boh stvoril svet na základe čísel, mier a váh*“. Matematika a jej zákonitosti dodávajú hudobným dielam vnútorný poriadok a logiku výstavby, veľakrát podporujú stylistické protiklady. Typickým príkladom stylistického protikladu sú stylus phantasticus – prelúdium a stylus canonicus – fuga. Bachove neskoré polyfonické diela *Hudobná obeľ* (1747) a *Umenie fúgy* (1750) sa svojím matematickým poriadkom blížia ku kráse a dokonalosti, s akými Boh stvoril svet. Naplňuje sa v nich Bachova celoživotná myšlienka *Vollkommenheit*, vychádzajúca z jeho náboženského presvedčenia a znamenajúca dosiahnutie dokonalosti hudobného diela v zmysle objektivity viery, nie subjektivity jeho tvorcu.

Matematickým zákonom a významovému postaveniu čísla je podriadená aj harmónia obdobia baroka. Význam čísla v harmónii charakterizuje téza, ktorú zdôrazňuje aj Rolf Dammann: „*Základné harmonické čísla reprezentujú poriadok prírody v hudbe.*“ Treba však dodať, Bohom stvorenej prírody, čím reprezentujú Božie zákony stvorenia sveta. Prepojenie harmónie priamo na prírodu zohráva v barokovom harmonickom cítení významnú úlohu. Krásnym príkladom potvrdenia matematického poriadku v Bachovom diele sú oba diely *Temperovaného klavíra*. Vychádzajú z matematických zákonitostí a vo svojom usporiadaní – dur, mol – stoja vedľa seba oba základné barokové významy trojhlasu: Trias musica perfecta 4:5:6 a imperfecta 10:12:15.

V nemeckom barokovom myslení zohráva významnú úlohu harmónia v štyroch rovinách hudobného myslenia:

1. kozmologickej – harmónia je určená poriadkom, proporciami, číslami a kvantitou,
2. rétorickej – harmóniu určuje význam slova,
3. prírodno-filozofickej – harmónia je určená silami, ktoré hýbu duševnými stavmi človeka, je závislá od afektov a od teórie o temperamente človeka,
4. teologickej – harmónia sa odvíja od základov teórie o „Trias harmonica“, ktorej význam súvisí s významom Sv. Trojice.

Pri posudzovaní harmonického myslenia Johanna Sebastiana Bacha sa treba pridržiavať skutočnosti, že funkčná harmónia koncipovaná až J. Ph. Rameauom na neho nemala žiadny vplyv. Podobne je tomu aj s pojmom „*obrat akordu*“, ktorého význam je zdôraznený vo funkčnej harmónii. Johann Sebastian Bach sa vo svojom harmonickom stvárnení hudobného textu pohyboval výlučne v rovinách, načrtnutých intenciami harmonického myslenia v nemeckom hudobnom baroku a charakterizovaných afektovou teóriou.

V Bachovom hudobnom myslení zohrávali číslo a jeho symboly podstatne významnejšiu úlohu ako u iných skladateľov. Táto súčasť Bachovho skladateľského myslenia je veľmi komplikovaná a podrobuje sa sústavnému muzikologickému bádaniu prinášajúcemu stále nové výsledky a závery. Názory na vplyv čísla a jeho symbolov na Bachovu tvorbu sa diametrálne líšia a stoja veľakrát v protiklade. Johann Sebastian Bach si v mnohých prípadoch vytváral vlastné symboly, ktoré poslucháč ani nepostrehne. Je nevyhnutné sa nimi zaoberať pre lepšie pochopenie organizácie hudobného materiálu v jeho dielach. Adresátom rôznych symbolov v podstate ani nebol poslucháč. Ich zmysel nebol abstraktný, ale vo význame *Soli Deo Gloria*.

V nemeckom hudobnom baroku je významný vzťah medzi architektúrou a hudbou, pričom v dobových hudobných traktátoch sa používa pojem architektúra hudby. Johann Sebastian Bach dosiahol vrchol v aplikácii architektonických prvkov do hudby. Výstižne ho charakterizuje Rolf Dammann: „*Na rozdiel od Händla, Telemanna, Couperina etc. je Bach stavebný majster hudby neskorého baroka.*“ Johann Mattheson priamo hovorí o geometrických a aritmetických vzťahoch vo výstavbe skladieb. Súčasny významný znalec Bachovho diela Martin Geck dokonca prirovnáva výstavbu *Goldbergových variácií* k organizácii absolutistického štátu či k barokovej zámočkej záhrade. Nezanedbateľnou skutočnosťou je, že výstavba nemeckých barokových diel plne vychádza z podstaty druhého pracovného postupu Aristotelovej rétoriky – *dispositio*. Nemecké barokové myslenie v plnej miere rešpektuje rétorické koncepcie. Bachovo využitie rétorických vzťahov je také hlbokomyseľné, že vyžaduje až vedecké štúdium, rétorickým figúram dodáva aj číselné poslanie a využíva ich na stvárnienie cirkevných číselných symbolov. Podľa profesora rétoriky na lipskej univerzite Johanna Abrahama Birnbauma (1702–1748) poznal Johann Sebastian Bach pravidlá rétorickej výstavby tak dokonale ako málokto iný.

Nemenej významné postavenie má v nemeckej barokovej hudbe aj afektová teória, dotýkajúca sa všetkých prvkov hudobnej reči. Pod jej vplyvom skladatelia zostavovali intervalové štruktúry melodií, volili harmonické postupy, tóniny či inštrumentáciu skladieb. Afektová teória zohráva v skladateľskej praxi stredo- a severonemeckého baroka podstatne väčšiu úlohu, ako tomu bolo v iných hudobných centrách európskej hudby obdobia baroka. Johann Sebastian Bach však išiel nad rámec zaužívaných postupov a v mnohých prípadoch si vytváral vlastné výklady afektových stavov v hudbe. Rozširuje spôsob nemeckého barokového hudobného myslenia a obohacuje ho o prvky, ktoré sa u iných skladateľov v takej veľkej miere nevyskytujú, o symboly a alegóriu. Za základné možno považovať kríž a notovú osnovu, a s nimi vo výraznej miere pracuje vo väčšine svojich cirkevných, ale aj svetských diel.

Stredo- a severonemecký barok je v 17. – 18. storočí značne spojený s teológiou. Jiří Gabriel to konkretizuje, keď hovorí v súvislosti s filozofom Leibnitzom: „*V nemeckom ideovom živote prevláda luteránska ortodoxia naväzujúca na dovtedajšiu luteránsku tradíciu (na Augsburskú konfesiu z roku 1530 a na Liber Concordiae z roku 1580).*“ Skladateľské postupy nemeckých hudobných tvorcov sú prepojeniu teológie a hudby priamo podriadené a vrcholila v diele Johanna Sebastiana Bacha, čo treba pri hodnotení jeho tvorby plne rešpektovať. V čase jeho skladateľského pôsobenia veľkého tomášskeho kantora sa začína výrazným spôsobom stierať rozdiel medzi cirkevnou a svetskou hudbou, v súlade s Lutherovou myšlienkou, že všetka hudba vzniká z Božej vôle.

Hudobný svet Johanna Sebastiana Bacha si vyžaduje osobitý prístup, čo potvrdzuje aj konštatovanie českého muzikológa Jiřího Fukača: „*K Bachovi treba pristupovať z pohľadu jeho doby a pravdepodobne nám neostáva iná možnosť, ako Bachovu hudobnú štruktúru skúmať na základe starších, už pred ním existujúcich systémov.*“

Potrebujem byť znovu inšpiratívnym človekom

V čase nášho rozhovoru bol víťazom opakovaného konkurzu na generálneho riaditeľa Slovenského národného divadla, zatiaľ bez menovacieho dekrétu v ruke. Vzhľadom na to nechcel konkretizovať mená spolupracovníkov, ambiciózne konceptie, ktorá presvedčila výberovú komisiu. Niet mu čo závidieť, pozícia šéfa našej prvej scény prináša momentálne viac tvrdej práce než honoru. Tvrdí, že je na ňu pripravený. Napokon, jeden divadelný zázrak už na konte má. Balet košického divadla vyprofiloval za pár sezón z telesa, nad ktorým už každý "zlomil palicu", na súbor žnúcí úspechy doma i v zahraničí. Nový generálny riaditeľ SND, Ondrej Šoth.

Pripravila **Michaela MOUŽIŠOVÁ**

■ Vaša doterajšia profesionálna dráha je veľmi pestrá. Ani do SND neprichádzate po prvý raz, pôsobili ste tu už začiatkom deväťdesiatych rokov. Štúdium choreografie a réžie tanca som skončil na VŠMU absolventskou inscenáciou *Carmina Burana* Carla Orffa v Štátnom divadle Košice v roku 1983. Od oponenta Karla Tótha, priateľa legendárneho Pavla Šmoka, som dostal veľmi pozitívne hodnotenie. Na jeho základe som získal prvé angažmán v Pražskom komornom baletu P. Šmoka. V Prahe mi potom umožnili

pracovať v *Laterne magike*, ktorá bola v tom čase súčasťou tamojšieho Národného divadla. Po piatich pražských sezónach prišla v januári 1989 ponuka na angažmán v SND. Bola to zmena, bezprostredne po škole ma totiž v Bratislave neprijali – odmietol som vstúpiť do komunistickej strany. V apríli 1989 som dokonca vyhral konkurz na šéfa baletu, menovaniu však opäť zabránila moja stranícka nepríslušnosť. Do roku 1994 som teda v SND pôsobil v pozícii choreografa. Keď tento post

v rámci organizačných zmien rušili, ostal som bez zamestnania. Vtedy sa ma opýtal pražský dramaturg Pavel Vašut, či by som sa nechcel vrátiť do Česka. V hre boli Plzeň, Olomouc a Ústí nad Labem. A keďže som predtým v Prahe spolupracoval s veľikánmi, ktorí kedysi robili v Ústí skvelé divadlo, bez váhania som si vybral práve toto severočeské mesto. Podarilo sa mi vytvoriť výborný súbor, nebolo to tam však vôbec jednoduché. Okrem iného aj pre silnejúce nacionalistické tendencie.

■ V druhej polovici 90. rokov ste veľa cestovali, robili ste tanečné projekty v Mníchove, Salzburgu, Hamburgu, Bayreuthe, Toronte... Čo vás primálo v roku 2000 vymeniť bohatý umelecký život za pôsobenie na východe Slovenska v divadle, ktoré sa ocitlo v hlbokkej kríze a sťahovali sa nad ním mraky likvidácie?

Bol som práve v Lisabone, keď som dostal pozvanie na stretnutie s riaditeľom Štátneho divadla Petrom Himičom. Dohodli sme sa na dvojročnom „skúšobnom“ období. To je čas, ktorý považujem za nevyhnutný na stabilizáciu pomerov a nastavenie základných vektorov. Po dvoch rokoch sa ukáže, či má vaša koncepcia perspektívu.

■ V priebehu pár sezón sa vám podarilo dostať košícký balet z priepasti až na výslnie slovenského divadelného neba. V čom tkvie tajomstvo tohto úspechu?

Keď som prišiel do Košíc, nebolo tam dokopy nič – žiadne financie, žiadny pedagóg, žiadny repertoár, v podstate žiadne baletné predstavenia. Na prvej schôdzi som súboru povedal: „Každý z vás, kto miluje divadlo a tanec, sa tu bude mať výborne. Kto sem prišiel len vegetovať, bude sa mať veľmi zle.“ Sľúbil som zaujímavú prácu, peniaze na súbor, zahraničné zájazdy... Myslím, že svoj sľub som splnil.

■ Na začiatku vášho snaženia zrejme stálo vybudovanie súboru...

V čase môjho príchodu žilo divadlo už poldruha roka bez klasického baletu. Súbor sa nachádzal v katastrofálnom stave. Ľudia si odvykli tancovať, tréningy boli pre nich pritvrdé. Museli sme od základov budovať remeslo. Za relatívne krátky čas sa však súbor vykryštalizoval – kto sa chytil, ostal, kto nie, odišiel. Na kvalitné teleso to však stále nestačilo. Lenže Košice neboli pre talentovaných tanečníkov atraktívne, za štyri roky sa na sólistický konkurz neprihlásil ani jediný absolvent bratislavského konzervatória. Tak som sa odhodlal vycestovať do Kyjeva a hľadať tanečníkov tam. Bolo to celkom dobrodružné. Dva týždne som presviedčal ľudí v divadle i na škole, sľuboval, motivoval, prehováral, usiloval sa vzbudiť dôveru. Chytalo ma zúfalstvo, keď mi niektorí „zverbovanci“ uskočili. Ale nakoniec sa mi podarilo sústrediť pár naozaj perspektívnych umelcov.

■ Ako prijali Košice ukrajinských tanečníkov?

Nebolo to vôbec jednoduché. Do Košíc pricestovali paradoxne 21. augusta, teda v rovnaký deň ako ruské tanky v roku 1968. S trochou zveličenia môžem povedať, že boli prijatí s rovnakou nedôverou. Staral som sa o nich ako o deti. Vybavil som im papiere, bývanie, varil som im, pral. Snažil som sa týmto osobným prístupom kompenzovať žalostne nízke platy a katastrofálne podmienky, v ktorých sa – prehovorení mnou – ocitli. Vznikla medzi nami rodinná blízkosť. Viedli sme nádherné rozhovory o divadle, o umení, o snoch a ideáloch. A veľmi tvrdo sme pracovali. Kyjevská škola im našťastie vstúpila prirodzenú úctu k umeniu a nesmiernu húževnatosť.

■ Ako sa vám podarilo preraziť na zahraničné scény? Predstavenia sme nahrávali a ako videozáznamy

posielali do zahraničia. Naša snaha priniesla ovocie, začali prichádzať pozvania na hostovanie. Medzi prvými sme absolvovali veľmi úspešný zájazd do Kyjeva – presvedčili sme priamo v „jame levovej“. Postupne sme si vybudovali meno a teraz šíri dobre meno slovenskej kultúry v zahraničí.

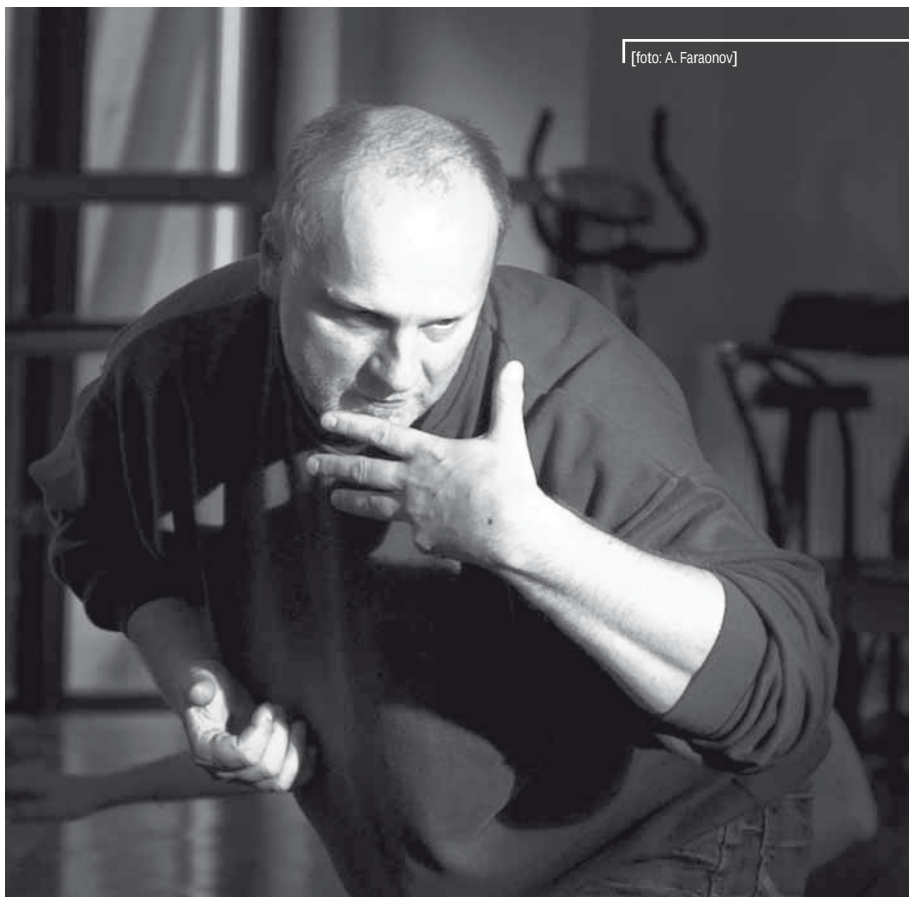
■ Čo vás vlastne motivovalo prihlásiť sa do konkurzu na riaditeľa SND? Dosiahli ste už v Košiciach vrchol svojich ambícií a potrebovali ste nové výzvy?

Asi by som mohol mať pocit „naplnenia“. Mám pekný byt v centre Košíc, dostal som nejaké ceny, náš balet získal renomé, ľudia sa k nám správajú inak ako na začiatku... Prišla však inscenácia *M. R. Štefánik* a s ňou môj vnútorný zlom. Keď som v parížskom archíve študoval biografiiu tohto malého veľkého človeka, pochytil ma pocit marnosti, úbohosti. Možno som urobil pár slušných inscenácií, ale pre slovenské divadlo ako celok som nevykonal nič, čo by stálo za reč. Prepadli ma výčitky, akoby si ma niekto všetkou tou pre-

z kontextu. Neporovnával som hodnotu súborov, ale ich funkčnosť. Košícký balet ide hladko, ale v SND to škripie ako v rozbitom aute. Vo vedení súborov sa striedali ľudia, žiadnemu z nich sa nepodarilo (alebo sa o to vôbec neusiloval) dať mu smer, víziu, „potiahnuť“ ho. To spôsobilo deštrukciu vzťahov prirodzenej divadelnej hierarchie, tvorivej atmosféry. V tomto smere mala pani Hroncová oproti mne výhodu. Profesionálne vzťahy v divadle, ktoré preberala, boli ešte vo veľmi dobrom stave. Dnes ide divadlo viac menej zo zotrvačnosti a ak sa to nepokúsime zastaviť, jedného dňa zistíme, že národné divadlo svoju funkciu prestalo plniť. Nepovažujem sa ani za spasiteľa, ani za lekára, ale mám skúsenosti, ktoré mienim v tomto ohľade zúročiť.

■ Čo vás na SND najviac irituje?

Z divadla sa vytrácajú kultúra a slušnosť. Národné divadlo sa nemôže stať domom bezduchej zábavy. Umelec z „národného“ je reprezentan-



[foto: A. Faraonov]

javovanou priazňou kúpil. A zrazu som vedel, že prišiel čas na zmenu. Že už nemôžem dlhšie sedieť v teple, že musím začať opäť od začiatku. Opustiť toto pohodlie a zase začať čosi budovať. Košícký balet je dobre nastavený súbor, dokáže existovať aj bezo mňa. Ja potrebujem byť znova inšpiratívnym človekom.

■ Netajíte sa kritickým názorom na dianie na našej prvej scéne. Pred konkurzom ste košícký balet a SND porovnali automobilovou terminológiou – ako mercedes s trabantom.

Tá veta bola dotýčnou novinárkou vytrhnutá

tom národnej kultúry. Nikde v kultivovanom zahraničí sa nedostáva členstvo v „elitnom stánku“ do prieniku s účinkovaním v reality show. Je ťažké udržať si umelecký rozmer, ak sa predávajú v zábavných reláciách. Nie som proti tejto úrovni zábavy, ale nech je na inej pôde.

Za veľký prejav našej nekultúrnosti považujem tiež neospravedlniteľnú ignoranciu staršej umeleckej generácie. Keď umelec odíde do dôchodku, zľahne sa za ním zem a nikto si na neho viac nespomenie. Takáto neúcta je vizitkou nekultúrnosti. Mám víziu galainscenácií, kde sa na javisko dostanú aj veteráni scény. Urobíme dobrú vec

– vzdáme hold skvelým umelcom, pritiahneme do divadla konkrétnu cieľovú divácku skupinu a navyše zvýšime našu kultúrnosť, ku ktorej úcta k starším jednoznačne patrí.

■ Aký by teda mal byť človek na čele prvej národnej scény?

Národné divadlo reprezentuje stupeň kultivácie, ktorý daná spoločnosť dosiahla. SND by mal viesť inšpiratívny, kreatívny a z hľadiska tvorby veľkorysý človek. Osobnosť, nesúca v sebe zároveň úctu k historickej skúsenosti. Nesmie sa báť obklopiť umeleckými osobnosťami väčšími než je on sám. Hlavným predpokladom pre fungovanie divadla je vytvorenie podmienok pre rozvoj všetkých zložiek. Nikto nemôže od riaditeľa žiadať, aby sa vyznal vo všetkom, od fungovania techniky až po právne záležitosti. Dobrý riaditeľ si vyberie schopných spolupracovníkov a dokáže ich presvedčiť o svojej ceste a prebudiť v nich pocit zodpovednosti.

■ Niektorí členovia komisie i prítomní novinári hodnotili vaše vystúpenie na konkurze a predstreté predstavy ako emotívne, občas až romantické.

Ale umenie má predsa schopnosť „mimorozumového“ pôsobenia, bez emocionálneho rozmeru stráca zmysel.

■ Nič to nemení na tom, že ste komisiu presvedčili ambicióznou koncepciou, ktorú ste vzápätí dovolili zverejniť v mienkotvornom printovom médiu. Zrejme uprednostňujete hru s vyloženými kartami pred diplomatickým zahmlievaním?

Jednoznačne áno. Jednou z prvých vecí, ktoré po uvedení do funkcie mienim urobiť, je zverejnenie celej koncepcie na webovej stránke divadla, aby bolo moje počínanie transparentné a verejnosťou kontrolovateľné.

■ Podme teda ku konkrétnym bodom vašej koncepcie. Čo budete riešiť prioritne?

Divadlo v prvom rade potrebuje nanovo stanoviť hierarchiu hodnôt a zaviesť disciplínu. Tiež je potrebné dať umeleckým osobnostiam v divadle miesto, ktoré im patrí. Napriek zložitosti riadenia štátnej inštitúcie musia mať v divadle hlavné slovo umelecké osobnosti.

■ Nakoľko sa chystáte prenikať do vnútorného života súborov?

Som pripravený vypočuť každého umelca, zamestnanca, vytvoriť atmosféru dôvery. Zároveň však dopredu hovorím – šéfom súborov do ich kompetencií zasahovať nebudem.

■ Chystáte sa dokorán otvoriť dvere na riaditeľskej kancelárii? To však môže byť kontraproduktívne, zahltí vás záľaha ponôb a osobných záujmov. Dokážete si zachovať odstup a selektovať dôležité veci od malicherností?

Myslím, že som empatický človek. Mám skúsenosti a nos na ľudí, ktorí ovládajú remeslo. Najmä na začiatku je potrebná snaha každému pomôcť, motivovať ho, rozvinúť. Na „vyčistenie zrna od pliev“ považujem obdobie prvej dvojročnej fázy za dostačujúce.

■ Avizujete prieskum záujmu publika a odbornej verejnosti. Veríte, že sociologická sonda môže byť reálnym a užitočným nástrojom pri naplňaní divadelných sál?

Myslím si, že komunikácia s verejnosťou je veľmi dôležitá. Nepredstavujem si ju však formou tradičného dotazníka. Mám v úmysle otvoriť dialóg so širokou verejnosťou – odhaliť zákulisie, princípy tvorby, vziať divákov do útroby divadla, aktívne spolupracovať so školami. Osobitným rozmerom je kontakt s odbornou verejnosťou. V Košiciach sa veľmi osvedčili interné divadelné

rozbúraného systému. To bude prioritná úloha nového operného šéfa. Inšpiratívne umelecké osobnosti zo zahraničia môžeme pozvať, keď budeme mať doma poriadok, v opačnom prípade by sme sa len blamovali.

■ Počítate s návratom významných umelcov, ktorí prerušili kontakty so Slovenskom. Máte na mysli konkrétne mená?

Mám na mysli dirigentov, ktorí momentálne z rôznych dôvodov s operou nespolupracujú – Ondrej Lenárd, Oliver Dohnányi, Peter Feranec.



prehliadky, kde sa do vzájomnej konfrontácie dostávajú praktickí umelci a odborná obec. Takáto sebareflexia je veľmi užitočná. Určite by prospela aj SND.

■ Podme ku konkrétnym osobnostiam. Kto budú vaši najbližší spolupracovníci?

K tejto téme som sa už opakovanne vyjadril a od konkurzu sa v tomto ohľade nič nezmenilo. Všetko má svoj čas. Budem postupovať tak, ako som to uviedol v mojej koncepcii a ako mi to určuje zriaďovacia listina SND, t. j. výmenu riaditeľov v umeleckých zložkách budem najskôr konzultovať s ministrom kultúry. Zároveň – v súlade s mojou koncepciou – budú moji prví spolupracovníci súčasťou zmien, na ktoré som si stanovil dva roky. A potom pôjdeme zase ďalej.

■ Pre profiláciu operného domu preferujete moderné divadlo alebo konvenčné inscenácie, akými žije napríklad aj košická opera?

Sú diela, ktoré posun znesú a sú opery, ktorým avantgarda nesvedčí. Za optimálny stav považujem pluralitu režisérskych poetík, pestrosť inscenačných žánrov. Kontrast klasického nároku a avantgardného princípu, aby si divák mal z čoho vybrať. Zároveň som presvedčený, že úlohou prvej scény je byť „žadateľom“ vzniku nových diel tzv. vážneho repertoáru, pretože tie v súčasnosti inak nevzniknú. No za horúcejšiu a podstatnejšiu otázku, než sú dramaturgia a režijné prístupy, momentálne považujem stabilizáciu

A tiež spevákov, ktorí robia zahraničnú kariéru, no doma sa uplatňujú minimálne.

■ Jednou z príčin ich zriedkavých vystúpení je zrejme aj nedostatočná finančná motivácia...

Nemyslím si, že to je hlavný dôvod. Oni vedia, že doma im nezaplatia tolko, čo v zahraničí. Oveľa podstatnejšia je otázka ich slušného prijatia, vytvorenie potrebného zázemia a nahradenie prípadných finančných rozdielov pocitom, že si ich vážime a uvedomujeme si, aké skvelé meno slovenskému umeniu vo svete robia. Každý umelec stojí o to mať možnosť postaviť sa pred „domáce“ publikum.

■ Máte nejaké indicie, že sa im doteraz takejto „morálnej satisfakcie“ nedostávalo?

Ak sa napríklad slovenský a vo svete uznávaný operný sólista z organizačných dôvodov nedostane ani len na plagát, nehovoriac o širšej publicite, považujem to voči nemu prinajmenšom za neslušné. Tieto veci sa stávali a stávajú.

■ Hovoríte tiež o užšej spolupráci s umeleckými školami. Ako konkrétne si ju predstavujete?

Na umeleckých školách v jednotlivých ročníkoch vznikajú tvorivé tímy nalaďené na rovnakú strunu. To je veľká devíza pre profilovanie dramatického umenia. V minulosti sa múdro zmýšľajúci riaditelia usilovali takto generovať tímy získať. Dnes, na veľkú škodu divadiel, ich dopyt trhu po ukončení štúdia rozbije. Každý sa poberie tam,

kde mu ponúknú prácu. Mojm záujmom je podporovať talentovaných umelcov nielen ako jednotlivcov, ale v zmysle tímovej práce.

Chystáte sa tiež prehliabť spoluprácu s mimobrat-slavskými divadlami. Akou formou?

Mám pocit, že SND sa dnes trochu uzavrelo do seba. Žije si svoj život mimo slovenskej divadelnej komunity. Nevysliela to dobrý signál do vonkajšieho prostredia a na druhej strane hrozí riziko, že uzavretému divadlu „ujde vlak“. Keď vravím o otvorení, nemyslím len zintenzívnenie spolupráce s inými

sku. Koprodukčné projekty medzi slovenskými divadlami zase považujem za efektívny spôsob využitia ich ekonomického aj umeleckého potenciálu. Vytvorili by sa inscenácie technicky adaptovateľné na rôznych javiskách. Vynaložené financie by priniesli širší prospech vo forme uspokojenia divákov vo viacerých mestách, umelci by zase mali viac možností účinkovať. Netvrdím samozrejme, že to ide vždy a pri každom titule.

Zaujímavým bodom vašej koncepcie je zvýšenie



[Foto: A. Faraonov]

divadlami vo forme hostovania, ale aj schopnosť nachádzať v ostatných divadlách inšpiráciu a vyhľadávať osobnosti, ktoré by mohli obohatiť našu prvú scénu. Na začiatku sezóny by som chcel otvoriť priestor prvej scény ostatným slovenským divadlám, aby tu prezentovali to najlepšie zo svojej práce – chcem zorganizovať prehliadku špičkovej domácej tvorby. Mojm záujmom je čo najužšie prepojenie divadelného života na Slovensku.

Vo vašej koncepcii sa viackrát objavuje téma koprodukčnej spolupráce medzi hudobnými divadlami na Slovensku. Spomínate dokonca spoločnú tvorbu repertoárov bratislavského a košického baletu, či princíp rotačných premiér. Môžete bližšie konkretizovať túto svoju ideu?

Mám predstavu, že ak bude počas jedného víkendového premiéra v košickej opere, o týždeň ju už budú mať možnosť vidieť diváci v SND. Tak to funguje napríklad vo Francúzsku. Národné divadlo je preto národným, že má svoje povinnosti nielen voči Bratislave, ale voči celému Sloven-

autonómnosti dramatického a hudobno-tanečného súboru. Považujete trojsúborový model národného divadla za prekonaný?

Podľa mňa sa tri súbory s veľmi špecifickým spôsobom fungovania nedajú naveky násilne spájať. Všade vo svete sú dramatické a hudobno-tanečné telesá autonómne. Mojm úmyslom však nie je devastálny zásah do tradície, neplánujem radikálne rozbitie značky SND, ale jej výraznú vnútornú modifikáciu. V konečnom dôsledku by mala pomôcť riešiť organizačné a marketingové problémy, ktoré prirodzená rozdielnosť týchto zložiek divadla spôsobuje.

V záverečnej fáze vášho projektu, okolo roku 2015, má SND fungovať na princípe oddelenia správy a ser-visu divadla od umeleckých činností. Môžeme vás teda chápať ako zástancu modelu generálneho riaditeľa – mimoriadne schopného manažéra, ktorý bezpečne povedie divadelný „tanker“ právno-ekonomickými perejami bez toho, aby podliehal nutkaniu zasahovať do umeleckej autonómie šéfov jednotlivých súborov?

Áno. Nemám problém rešpektovať kolegov. Keď si vyberiem spolupracovníkov, nebudem sa miešať do ich práce a zasahovať do ich rozhodnutí. So zodpovednosťou dostanú aj moju dôveru. Umelecký šéf súboru má byť v divadle „boh“. Nemá sa starať o ferman, o porady, ako je to teraz. Má sa zaujímať o umelcov, chodiť na predstavenia, vyhľadávať nové talenty, sledovať vývoj domáceho i svetového divadla. Riešiť duchovný život a umeleckú profiláciu súboru, nie byť zatažovaný jeho každodennými problémami. Ak to tak nebude, žiadna gen-álna administratíva nezabezpečí, aby divadlo plnilo svoju funkciu...

Veríte, že dostanete na takúto zmenu mandát od zriaďovateľa SND, Ministerstva kultúry SR?

Ak sa mi podarí moju koncepciu zargumentovať tým, že za dva roky nastavím funkčný systém, nevidím dôvod, prečo by som ho nemal dostať. Navyše, s touto koncepciou som bol vybraný. Nemám inú možnosť, ako ju uskutočňovať.

SND je s takmer tisícovou zamestnancov – znova použijem slová bývalého riaditeľa Opery Petra Mikuláša – ako obrovský „tanker“. Veríte, že sa s ním dá v krátkom časovom horizonte zásadným spôsobom otočiť? Predovšetkým treba jasne určiť pravidlá hry, sprehľadniť terén, odstrániť chaos. Aby každý vedel, kde je jeho miesto a čo je jeho úlohou. Už to zásadne otočí smerovanie.

Realizácia vašej koncepcie zrejme mnohokrát zatne do živého – chystáte sa začrieť hlboko do zaužívaných zvykov, narušiť pohodlie stereotypov. Ste pripravený na odpor, ktorý vaše kroky vyvolajú?

Nemyslím si, že by väčšina zamestnancov SND bola pohodlná. Talentovaní ľudia chcú pracovať a práve na tých sa mienim zamerať. Kedysi boli v tomto divadle dobre zadefinované podmienky na prácu, na ten stav treba nadviazať.

Ako človek i ako umelec ste ošlahaný životom – zažili ste úspechy, ale aj pády, obdiv, ale tiež zaznávanie a dešpekt. Čoho sa na prahu vašej novej funkcie najviac obávate?

Nemám strach. Som nezávislý, mám sa kam vrátiť. Je rozdiel, keď kupujete byt, lebo ste na ulici, a keď ho kupujete bez toho, aby ste boli pod tlakom. Riaditeľský post pre mňa nepredstavuje honor. Prichádzam slúžiť tak, ako som slúžil doposiaľ.

Kedy budete považovať svoju misiu za úspešnú?

Keď budú ľudia v divadle šťastní. Keď sa budú tešiť do práce a ich jediným stresom bude ten, ktorý vyplýva zo snahy odovzdať dobrú prácu a najst divácku odozvu.

ONDREJ ŠOTH (1960, Bardejov)

vyštudoval klasický tanec na Konzervatóriu v Košiciach (Andrej Halász) a choreografiu a réžiu tanca na VŠMU (Štefan Nosál). Pôsobil ako choreograf Pražského komorného baletu P. Šmoka, pražskej Laterny magiky a Baletu SND, ako pedagóg na bratislavskej VŠMU,

pražskom konzervatóriu a Akadémii umení, ako šéf baletných súborov v Mestskom divadle v Ústí nad Labem a v Štátnom divadle v Košiciach. Realizoval tanečné projekty v zahraničí (Nemecko, Rakúsko, Francúzsko, Španielsko, Kanada a i.). Choreografiky sa podieľal na viacerých činoherných inscenáciách (SND, Divadlo SNP Martin, Nová scéna, Národné

divadlo Praha) a filmoch (Jakubiskova *Perinbaba*, film hollywoodskej spoločnosti MGM *Open to hard*). Jeho inscenácia *Svadba podľa Figara* (Mozart) získala DOSKU ako najlepšia produkcia sezóny 2006/2007. Je nositeľom významnej tanečnej ceny World Ballet Stars 2005, celkom čerstvo tiež Krištáľového krídla 2010.

Paata Burchuladze: Máte výborných spevákov

Renomované svetové scény si podmaňuje do dnešných dní, Herbert von Karajan ho nazval „druhým Šaljapinom“ a jeho *Godunova* označila svetová kritika za „jedného z najlepších Borisov všetkých čias“. Charizmatický Paata Burchuladze sa už v role Mefistofela predstavil na Bratislavských hudobných slávnostiach v októbri 1998 – vtedy ako titulná postava opery Arriga Boita. Ako Mefistofeles sa 28. marca do Bratislavy vrátil, tentoraz v galapredstavení novej inscenácie *Fausta* Charlesa Gounoda na scéne Opery SND.

Pripravila Eva PLANKOVÁ



[foto: P. Antonov]

Postavu Mefista z Gounodovej opery *Faust* ste stvárňovali už neraz, naposledy vo februári v telavivskej Israeli Opera. Teraz ste sa oboznámili opäť s novou režisérskou predstavou. Do akej miery sa líšia koncepcie diela? Aký bude v tomto zmysle bratislavský *Faust*?

Samozrejme, že hudba zostáva stále rovnaká, ale spôsob nazerania na Mefista môže byť z produkcie na produkciu odlišný. Napríklad v Tel Avive bol Mefistofeles reálnou osobou, žijúcou v tomto svete. Tu, naopak, predstavuje akýsi Faustov protiklad, je to ako pri pohľade do zrkadla. V centre stojí základný konflikt dobra a zla – poukazuje na to, ako sa v každom z nás ukrýva určitý Faust aj Mefistofeles. Zvyčajne sa pri návšteve kostola modlíme, prosíme Boha, aby nás ochraňoval od tej „mefistovskej“ stránky. Tento Faust sa však neobracia k Bohu, ale prosbu o pomoc adresuje samotnému Mefistovi.

S úlohou Mefista ste sa po prvýkrát stretli ešte ako študent. Ako sa časom mení vaše vnímanie tejto postavy, a vôbec, akým vývojom prechádzajú vaše osobné interpretácie? Naprí-

klad od vášho povestného *Godunova* na otvorení sezóny 1990/1991 v Metropolitnej opere už tiež uplynulo 20 rokov...

Samozrejme, interpretácie sa časom menia dosť výrazne, aj keď úlohy Mefista, Borisa *Godunova* a mnohých ďalších zostávajú stále rovnaké. Vyvíja sa však vnímanie postavy, čo je ťažké definovať. Prichádza to celkom prirodzene, s pribúdajúcimi životnými skúsenosťami, vnútorným dozrievaním človeka. Takýmito zmenami prešla každá z postáv môjho repertoáru.

Ťažiskom vášho repertoáru sú prednostne ruské a talianske diela, tiež francúzske, reprezentované o. i. aj *Faustom*. Aký máte ale vzťah k nemeckej tvorbe, obzvlášť k wagnerovským dielam?

Štúdiom som nadobudol v podstate dve vokálne školy – ruskú a taliansku, ktorej sú príbuzné aj francúzske diela, a to sa stalo pre formovanie môjho repertoáru smerodajným. Pre môj repertoár sa postupne ako kľúčové vyprofilovali prednostne diela Verdiho a Musorgského. U Verdiho som si obľúbil viaceré nádherné basové

postavy – v operách ako *Attila*, *Don Carlos*, *Ernani*, *Simon Boccanegra*, *Nabucco* a i. Samozrejme, je mi blízky ruský repertoár, najmä Musorgskij, ale aj Čajkovskij či Rimskij-Korsakov.

Nemecký repertoár je charakterovo odlišný, inak uchopiteľný aj z textovo-významového hľadiska. Skúsenosti mám s mozartovskými postavami z *Čarovnej flauty* či *Únosu zo serailu*, ale napríklad tiež s postavou Pizzarra z Beethovenovho *Fidelie* a pravdupovediac, v tejto úlohe som sa necítil príliš dobre. Ak sa na javisku necítite ideálne, prenáša sa to aj na publikum – vnímaví ľudia dokážu vytušiť nepohodu interpreta. Celkom dobre sa mi však podarilo stotožniť sa s Pustovníkom vo Weberovom *Čarostrelcovi*, ktorého som nedávno spieval v Baden-Badene. Dostal som už viacero ponúk na Wagnerove postavy, no nepovažoval som sa byť a neprapravený. Nechcem tým povedať, že wagnerovské diela spievať nebudem, no kedy a ako k tomu príde, momentálne povedať neviem.

Pohybujete sa na svetových operných scénach. Vnímate rozdiely vo fungovaní divadiel, v systéme práce?

Z hľadiska práce mi vyhovujú nemecké divadlá. Vládne v nich absolútna presnosť – ak je začiatok skúšky daný na 10.00 a koniec na 13.00, môžete si byť istí, že to bude dodržané. Nič podobné nemožno konštatovať o južných krajinách, kde sa tieto časové rozdiely pohybujú neraz aj v rozpätí hodiny. Pre divadlo je však nesmierne dôležitý jeho intendant. Keď ide o dobrého riaditeľa, schopného človeka, atmosféra celého divadla, i v rámci súboru, je dobrá. Ak ale nastane problém a niečo prestane fungovať, poznačí to celú produkciu – v nepriaznivej atmosfére sa predsa len ťažšie koncentruje na umelecké výkony. Ako hosťujúci speváci máme v tomto smere výhodu – prideme, zapievame a potom odídeme. Zložitejšie je to však pre stály súbor.

■ Ako sa vám pracuje v Bratislave?

Fantasticky, všetci sú tu takí priateľskí...

■ Súčasné trendy prajú „režisérskemu divadlu“, moderným režisérskym prístupom k dielam...

Všetko sa mení, vyvíja, a prirodzene ani opera nie je výnimkou. Tradičnejšie poňaté produkcie sú mi dosť blízke – nemám však zase na mysli tie príliš statické a strnulé, som zástancom „zlatej“ strednej cesty. Každý jeden režisérsky zásah do diela musí mať svoje opodstatnenie. Rovnako je dôležité, aby diani na javisku porozumelo aj publikum. V súčasnosti nie sú výnimkou režiséri, ktorí robia všetko schválne proti hudbe samotnej a ani nemajú záujem, aby ich počinanie niekto pochopil. Zjednodu-

ším to: urobia všetko preto, aby boli nie úspešní, ale práve naopak, aby šokovali... V podstate ide o princíp negatívnej reklamy. Predstavte si, že v nejakej opere spievajú veľmi zlí speváci, ľudia si medzi sebou povedia, že na predstavenie sa vôbec neoplatí ísť, keď nie je hudobne kvalitné. Ak sa však produkcia vyznačuje mimoriadne zle zvládnutou režijnou stránkou, reagujú presne opačne a známym práve odporúčajú, aby sa išli pozrieť, že ide o natoľko zlé predstavenie, aké treba vidieť na vlastné oči. Mnohí režiséri chcú byť známi, nehľadiac na to, akým spôsobom slávu dosiahnu. A dosiahnu ju práve tým, že pripravia nezmyselnú inscenáciu.

■ Stretli ste sa s pre vás neprijateľnou produkciou?

Na začiatku kariéry som sa dosť bránil režisérskym experimentom a zvykol som s režisérmí bojovať. Neraz som z nevyhovujúcej produkcie jednoducho odišiel. V súčasnosti mám skôr záujem nadviazať s režisérom kontakt, som naklonený vzájomnému dialógu o poňatí diela. Ak by sme sa však ani napriek tomu nezhodli, nemohol by som zostať.

■ Stotožňujete sa s réžiou bratislavského Fausta?

Celkom dobre. Réžia Gintarasa Varnasa je síce moderná, no pritom premyslená a podla mňa publikum osloví. Nehovoriac o tom, že v aktuálnom obsadení máte skutočne výborných spevakov...

■ Na ktoré z umeleckých pôsobísk sa najradšej vraciate?

Prirodzene, rád sa vraciam na scény, kde som zažil najväčšie úspechy. Z hľadiska prestíže a renomé je pre umelca samozrejme, že chce spievať v La Scale, Metropolitannej opere, Parížskej opere či v Covent Garden. Kedysi možno platilo, že prestížne scény zaručili dobré inscenácie, v súčasnosti to však postupne prestáva byť natoľko jednoznačné. Pekné, zaujímavé a umelecky porovnateľne hodnotné predstavenia môžete spievať aj v menších a menej známych divadlách. Keď je v centre pozornosti koncentrácia na dobrú, kvalitnú prácu, nie je podstatné, v akom divadle to prebieha. Pre dobrú produkciu je najdôležitejší kvalitný tím – dobré spevácke obsadenie, dobrý dirigent a dobrý režisér. A ani to neznamená, že musia byť svetoznámi. Samozrejme, dirigenti zvučných mien sú vynikajúci, ale je tiež mnoho výborných, aj keď menej slávnych umelcov. Všetko sa mi to potvrdzuje z vlastnej skúsenosti. Napríklad, doteraz pre mňa najkrajšia inscenácia *Fausta*, akú som kedy robil, bola v Španielsku, v celkom neznámom divadle – vôbec nie v Barcelone či Madride. Podobnú skúsenosť mám aj s *Borisom Godunovom*, ktorého som spieval na mnohých umelecky dôležitých, svetoznámych miestach...

■ Vnímate na rôznych miestach odlišnosti v reakciách obecnstva?

S publikom je to v podstate všade rovnaké – ak spievate dobre, prijme vás priaznivo...

Záber z televíznej inscenácie Gounodovho *Fausta* vo februári t. r. V popredí P. Burchuladze ako Mefistofeles [foto: Y. Zweacer]



■ Ako sa vám stvárnajú dramatické polohy? Nikdy vám neprekážalo, že úlohy „mladých milovníkov“ skladatelia poväčšine zverujú tenorom? Možno ešte v trochu mladších rokoch ma občas lákalo byť takým Calafom s jeho slávnym *Vinceró!*. No v skutočnosti mám basové postavy veľmi rád – bas považujem za krajší z hľadiska zvuku, a navyše, basové postavy sú väčšinou práve tie inteligentné, charakterové, ktoré hýbu dejom a o to je ich interpretácia podnetnejšia a vyžaduje si skúsenosť. A vôbec neprekáža, ak sú starší, pretože časom sa situácia obráti. Keď som mal dvadsaťpäť rokov a stvárhoval som osemdesiatročného človeka, navliekli ma do kostýmu, nalíčili a na tých osemdesiat rokov som aj vyzeral. Teraz ale môžeme vidieť aj sedemdesiatročných tenoristov v úlohách dvadsaťpäťročných mladíkov, ktorí sa k nim však po stránke výzoru už nepriblížia. Pre mňa sa čas stáva výhodou, keďže sa vlastne postupne približujem k svojmu „javiskovému“ veku...

■ Patrite tiež k vyhľadávaným koncertným umelcom. Účinkovania či už v dielach kantátového charakteru, ale najmä na piesňových recitáloch si v porovnaní s operným javiskom vyžadujú zmenu interpretačného prístupu...

Veľmi rád pripravujem piesňové recitály. V porovnaní s operou sú omnoho náročnejšie. Opera predstavuje rozsiahly aparát, je tam scéna, spevák prichádza na javisko, má oblečený kostým, je nalíčený, pred ním sa nachádza veľký orchester a v podstate je iba jednou časťou v rámci celého predstavenia. Na recitáloch sú však iba spevák a publikum, tvárou v tvár a spolu vytvárajú určitý celok. Publikum sa tu stáva aktívnou súčasťou vystúpenia, čím vzniká neuveriteľná, neopakovateľná atmosféra. Určite v nich budem pokračovať aj naďalej.

■ Významnú súčasť piesňovej tvorby tvoria nemecké diela. Do akej miery sa nachádzajú vo vašom piesňovom repertoári?

Mám viacero piesní od Schumanna a Schuberta, ale nevenujem sa im prednostne a väčškom môjho repertoáru zostáva ruská piesňová tvorba – Rachmaninov, Musorgskij, Čajkovskij, Glinka...

■ Na recitáloch býva dôležitá spolupráca speváka a sprevádzajúceho klaviristu. Máte „dvorného“ korepetitora?

Dlhodobu ma na recitáloch sprevádza Ludmilla Ivanova, spolupracujeme už 28 rokov.

■ Vo vašej diskografii figurujú viaceré zaujímavé tituly. Preferujete live záznamy alebo štúdiové nahrávky?

Ťažko povedať, čo je lepšie... Ak si chcete urobiť názor na speváka, musíte ho počuť naživo, kde nemá možnosť zastavovať a opravovať. Mám viaceré live nahrávky – pre Deutsche Grammophon *Chovanščinu* s Abbandom, s Karajanom nahrávku Mozartovho *Rekviem*, tiež viaceré live video nahrávky ako *Nabucca* v La Scale s Mutim a. i. Štúdiové nahrávky sú dokonalejšie po technickej stránke, no zasa sa stráca ich atmosféra, sú trochu sterilnejšie.

■ Plánujete sa neskôr venovať pedagogickej činnosti?

Veľa mladých spevákov za mnou chodí s prosbou, aby som ich učil. Mám napríklad čestnú funkciu profesora na Konzervatóriu v Tbilisi a príležitostne vediem majstrovské kurzy. Je to však príliš krátkodobé, veď za niekoľko dní sa skutočne nedá veľa stihnúť. Pedagóg sa musí študentovi venovať systematicky, ich vzťah by mal byť založený na určitej dôvere, ale v prvom rade treba sedieť a pracovať. Vzhľadom na súčasnú vyťaženosť si to celkom nedokážem predstaviť.



Paata Burchuladze a Tomáš Juhás – Mefistofeles a Faust v bratislavskej inscenácii [foto: C. Bachratý]



Scéna z bratislavského Fausta [foto: C. Bachratý]

Ako často prichádzate domov, do Gruzínska? Každý mesiac, na jeden alebo dva dni, sídli tam moja nadácia na pomoc deťom. Mnoho detí trpí dôsledkami vojnových konfliktov, prebiehajúcich v deväťdesiatych rokoch a aj v súčasnosti. Pravidelne tam preto usporiadujeme benefičné koncerty, a ich výťažky posielame na podporu detí, ktoré to potrebujú. Nesmierne som rád, že mi v tomto pomáhajú priatelia, ktorí prichádzajú na tieto koncerty účinkovať – boli tu Montserrat Caballé, Giuseppe Giacomini, Ferruccio Furlanetto, Marcelo Alvarez, Ramón Vargas a mnohí ďalší. Nadácia momentálne predstavuje ťažisko mojich aktivít v Gruzínsku. (www.iavnana.ge)

V jednom z interview ste raz prezradili, že pôvodne ste sa venovali celkom inému odboru. Čo vás vlastne priviedlo k spievaniu? Nikdy som netúžil byť operným spevákom. Spočiatku som študoval na polytechnickom inštitúte v Gruzínsku za stavebného inžiniera a paralelne na tamojšom konzervatóriu, kam som sa prihlásil najmä na naliehanie rodičov. Keď som bol v treťom ročníku, pripravovali sme v rámci operného štúdia práve Gounodovho *Fausta* – v ruštine. Vtedy som po prvýkrát spieval Mefistu a po prvýkrát zažil na javisku veľký aplauz, čo sa mi veľmi zapáčilo. A vlastne takto som zostal pri spievaní...

Domáce zázemie nebolo hudobne zamerané? V podstate ani nie. Otec bol profesorom na škole, kde som študoval za inžiniera. Blížší vzťah k hudbe mala mama. Bola učiteľkou

angličtiny, a vždy hrala veľmi dobre na klavíri – od detstva ma vlastne tak trochu viedla k hudbe.

Život vyhľadávaného umelca je zaujímavý, ale aj hektický – početné vystúpenia či neustále presuny, pre speváka to predsa len musí byť náročné. Zvyknete si stanovovať limity?

Ani nie. Ideálne je, ak mám medzi predstaveniami deň voľno, čo sa ale nepodarí vždy, a tak často spievam predstavenia aj každý deň. Určite však nie som zástancom dvoch vystúpení denne. Hlavné je dopriať si po každom výkone dostatočný oddych. Čo sa týka cestovania lietadlom, teším sa z toho a nemám s tým vôbec žiadny problém. Práveže naopak, ak som náhodou na jednom mieste dlhší čas, začína ma to postupne „nudiť“, doslova potrebujem odletieť zase niekam ďalej. Absolútny rekord som v tomto dosiahol v januári 1998, kedy som absolvoval 27 letov a spieval 18 predstavení...

Máte nejaké doposiaľ nespĺnené umelecké pranie?

Všetky postavy, ktoré v repertoári mám, som spievať chcel. Veľmi ma však láka neustále študovať aj niečo nové, nezotrvať na jednej úrovni. Rozširujem si aj ruský repertoár, v Paríži sa napríklad chystám robiť operu od Rímskeho-Korsakova *Legenda o neviditeľnom meste Kiteži*. V neposlednom rade považujem za dôležité znovu a znovu spievať, obnovovať si už zažité diela, jednoducho neustále byť činný...

Písané pre Hudobný život a SME.

Paata Burchuladze (1955)

sa narodil v Tbilisi. R. 1986 sa stal sólistom gruzínskej opery. Spolu s niekoľkými kolegami zo štátov bývalého Sovietskeho zväzu bol vybratý, aby sa zúčastnil na štúdiách u Giulietty Simionatovej a Edoarda Muellera v milánskom Teatro alla Scala. R. 1981 zvíťazil v spevackej súťaži Voci Verdiane, o rok neskôr získal prvú cenu na Čajkovského súťaži v Moskve a v roku 1985 sa stal víťazom spevackej súťaže Luciana Pavarottiho vo Philadelphii. S veľkým úspechom debutoval v londýnskej Kráľovskej opere v úlohe Ramfisa vo Verdiho *Aide* po boku Katie Ricciarelliovej a Luciana Pavarottiho a pod vedením Zubina Mehtu, čím definitívne vstúpil medzi hviezdy operného neba. Od toho času si podmanil všetky popredné operné scény po celom svete. Je najmä uznávaným interpretom Borisa Godunova. Svoje prvé veľké vystúpenie v tejto úlohe s obrovským úspechom realizoval pri otvorení sezóny 1990/1991 v Metropolitnej opere v New Yorku. Okrem tejto svojej osudovej opernej postavy je vynikajúcim interpretom všetkých hlavných postáv basového oboru. Paata Burchuladze je i vynikajúcim koncertným interpretom. Štátna opera v Stuttgarte mu r. 1998 udelila titul Kammersänger. Stal sa prvým Gruzíncom, ktorému ruská pravoslávna cirkev prepožičala kňežací titul. Za charitatívne aktivity bol r. 2006 menovaný za Vyslanca dobrej vôle OSN. (www.burchuladze.net)

Posledný z titanov

Wolfgang Wagner a Bayreuthský mýtus

Bol typickou hornofranskou náturou. Tvrdohlavý, škriepny, nesmierne spätý s krajinou, v ktorej strávil celý svoj život. Takto sa riaditeľ Salzburských slávností Jürgen Flimm vyjadril o Wolfgangovi Wagnerovi, poslednom patriarchovi rozporuplnej a večne rozhádanej wagnerovskej rodiny. Bol vnukom Richarda Wagnera a jeho manželky Cosimy a pravnukom Franza Liszta, služobne najstarším divadelným intendantom na svete, zakladateľom povojnového „nového Bayreuthu“, režisérom, scénografom a umeleckým riaditeľom Bayreuthských slávností. Spevákmi milovaný, kritikou zosmiešňovaný, majúci neustále na zreteli rodinné dedičstvo, vošiel do histórie ako posledný z titanov Bayreuthského mýtu. Wolfgang Wagner zomrel 21. marca 2010 vo veku 90 rokov vo svojom dome neďaleko festivalového divadla v Bayreute.

Robert BAYER

Detstvo v Bayreute

Život Wolfganga Wagnera bol podobne ako život jeho starého otca Richarda plný rozporov. Narodil sa 30. augusta 1919 ako syn hudobného skladateľa a dirigenta Siegfrieda Wagnera (1869–1930) a anglickej emigrantky Winifred, rodenej Williamsovej (1897–1980). Po nečakanej smrti Siegfrieda Wagnera, ktorý podľahol infarktu po jednej z Bayreuthských divadelných skúšok, sa o výchovu štyroch detí okrem matky starali aj početní hostia Vily Wahnfried, wagnerovského rodinného sídla. Medzi nich sa od začiatku tridsiatych rokov pravidelne radil aj Adolf Hitler. Budúcemu Führerovi, ktorý od detí vyžadoval oslovenie „strýko Wolf“, veľmi záležalo na „nemeckej“ výchove potomkov veľkého Richarda Wagnera, o ktorého diele hovorieval ako o svojom osobnom náboženstve. V roku 1940 odišiel Wolfgang do Berlína, kde v tamojšej Pruskej národnej opere pracoval ako asistent réžie. V roku 1944, pri príležitosti nedožitých 75. narodenín Siegfrieda Wagnera, inscenoval otcovu operu *Andreasnacht*. Napriek prominentným známostiam nezostali ani vnuci Richarda Wagnera ušetrení vojenskej služby, a tak musel aj Wolfgang čoskoro na front, z ktorého sa vrátil s ťažkým zranením.

Nový Bayreuth

Na rozdiel od Vily Wahnfried vyviazlo Divadlo na Zelenom vršku z bombových náletov bez akejkoľvek ujmy vďaka omylu spojeneckých pilotov, ktorí si ho pomýlili s miestnym pivovarom. Osud Bayreuthských slávností však visel na vlásku. Bayreuthský genius loci ako púťový sakrament Adolfa Hitlera a stará vdova po poslednom riadite-



Wolfgang Wagner v hľadisku festivalového divadla [foto: archív]

ľovi slávností, ktorá až do svojej smrti zostala vernou obdivovateľkou Führerových modrých očí, boli aspektmi, ktoré rozhodne nežičili obnoveniu predvojnového festivalovej tradície. Wolfgang spolu s bratom Wielandom boli však pevne rozhodnutí, obnoviť divadelný festival. S víziou „nového Bayreuthu“ slúžiacemu len a len umeniu sa vydali hľadať sponzorov po celom Nemecku. Až do svojich posledných dní si Wolfgang Wagner neželal nijaké politické debaty v prostredí divadla. Umelecky nadanejší Wieland mal na starosti réžiu a výber umelcov, Wolfgang sa venoval radšej marketingu a manažmentu. V roku 1951 sa z balkóna divadla ozvali fanfáry, ktoré okrem začiatku prvého *Prsteňa* po vojne pod taktovkou Herberta von Karajana trúbili aj na zrod novej éry Bayreuthských slávností, ktorých symbolom sa stali scénicky a režijne puristické inscenácie Wielanda Wagnera. Ich markantným znakom bola strohá symbolickosť a statická zboro-

vá réžia s tendenciou k monumentalizmu, vďaka čomu ich mnohí kritici označili za postfašistické.

Kovanie mýtu v Bayreuthskej dielni

Po smrti Wielanda v roku 1966 sa stal Wolfgang jediným riaditeľom Bayreuthského festivalu. S cieľom zachovať jeho dedičstvo aj pre budúce generácie pretavil charakter rodinného podniku festivalu do verejnoprospešnej nadácie. Jej hlavným mottom sa stal pojem „Bayreuthská dielňa“, ktorá sa stala liahňou pre nové interpretačné talenty diela Richarda Wagnera. Festivalové divadlo a znovupostavená Vila Wahnfried prešli pod správu Nadácie Richarda Wagnera v Bayreute, na ktorej sa dodnes podieľa rodina Wagnerovcov a štát. Wolfgang Wagner sa stal jediným konateľom a spoločníkom novozaloženej firmy Bayreuthské slávnosti s. r. o. (od roku 1987 so zmluvou na doživotie), čo mu zabezpečí-

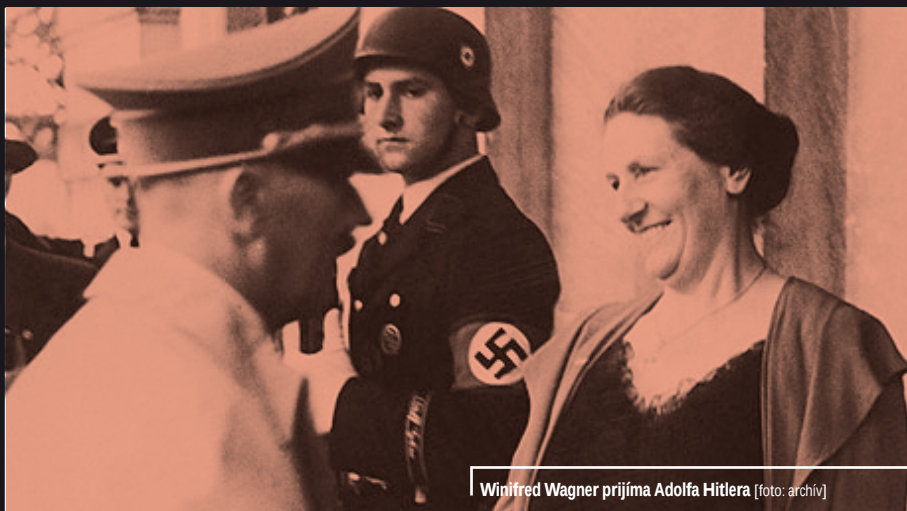
lo väčšiu voľnosť pri rozhodovaní a zostavovaní programu. Wolfgang Wagner sa začal okamžite venovať aj režirovaniu. Publiku sa predstavil dovedna dvanástimi inscenáciami. Do dejín wagnerovskej recepcie vošli ako tradicionalistické, nezáživné a malomeštiacke. No aj keď si na nich kritika vždy zgustla, publikum ich prijalo s nadšenými ováciami. Wolfgang Wagner si však veľmi dobre uvedomoval, že ak chce zvýšiť renomé Bayreuthu ako prvej scény wagnerovskej interpretačnej tradície, musí dať priestor aj druhej strane a názoru z opačnej strany režijnej barikády. S prísľubom absolútnej umeleckej voľnosti sa mu podarilo angažovať režisérov ako Patrice Chéreau, Heiner Müller, Götz Friedrich či Christoph Schlingensief. *Nibelungov prsteň* pod taktovkou Pierra Bouleza v réžii Patricea Chéreaux z roku 1976 sa stal legendárnym „Prsteňom storočia“. Jeho inscenačný, silne aktualizujúci režijný koncept spôsobil na Zelenom vršku obrovskú revolúciu. Re-

rozprávanými historkami. Dirigent Christian Thielemann, prominentný odchovanec Bayreuthskej dielne, dodnes spomína na talent Wolfganga Wagnera, rozpoznať a interpretovať komplexné hudobné štruktúry Wagnerových hudobných drám a pochopiť zmysel umeleckej výpovede ich partitúr, ktorý do veľkej miery ovplyvnil jeho účinkovanie a interpretáciu diel Richarda Wagnera za dirigentským pultom mnohých svetových orchestrov.

„...wisst ihr, wie das wird?“

Choroba a starecká slabosť, ktoré čoraz negatívnejšie ovplyvňovali spôsob vedenia Bayreuthských slávností, prinútili Wolfganga Wagnera v roku 2008 k abdikácii v prospech svojich dvoch dcér. Toto rozhodnutie, ktorému predchádzali miestami až nechutné vnútorné rodinné spory odohrávajúce sa z väčšej časti na verejnosti, ovplyvnilo aj náhle úmrtie jeho druhej

manželky Gudrun (1944) na jeseň roku 2007. Práve ona sa mala stať pokračovateľkou v kresle riaditeľky slávností, na ktoré si medzičasom začala nárokovvať aj Wielandova dcéra Nike (65), intendantka kultúrneho festivalu vo Weimare. Kolobeh klebiet a dementi ukončilo rozhodnutie, ustanoviť do pozície vedenia Bayreuthských slávností dcéru z druhého manželstva Katharinu (32). Tá sa o tento post dnes delí so svojou nevlastnou sestrou, dcérou Wolfganga Wagnera z prvého manželstva, Evou Wagnerovou-Pasquierovou (65), ktorá už niekoľko rokov stojí na čele renomovaného operného festivalu v Aix-en-Provence. Bayreuthský mýtus, ktorý Wolfgang Wagner za posledné takmer polstoročie vybudoval, sa pod vplyvom sporov okolo jeho následníctva otriasol v základoch. Mnohí umelci svoju účasť na produkciách odriekli aj vďaka vrtochom starého impresária. A aj keď divácky záujem o predstavenia vo festivalovom divadle s jedinečnou akustikou neúfícha (čakacia doba na lístky na jedno predstavenie sa momentálne pohybuje v rozmedzí okolo 8 rokov), nové vedenie sa bude musieť dopracovať k takému konceptu, ktorý Bayreuthskému festivalu prinavráti niekdajšiu publicitu a vážnosť. Jedným z posledných rozhodnutí Wolfganga Wagnera bolo otvorenie festivalového archívu a prísľub pomoci pri spracúvaní nacistickej minulosti Bayreuthu – témy, ktorá bola až donedávna tabu. Toto rozhodnutie spolu s angažovaním kontroverzného Christopa Schlingensiefela za režijný pult inscenácie *Parsifala* v roku 2007 dokazujú, aké odvážne boli rozhodnutia Wolfganga Wagnera až do posledných dní. Len po jeho smrti je vidieť, do akej miery ovplyvnil to „svoje“ divadelné storočie, podobne ako kedysi jeho slávny starý otec storočie devätnáste.



Winifred Wagner prijíma Adolfa Hitlera [foto: archív]

žijný tím pravidelne dostával listy vyhrážajúce sa zabitím, všemožné wagnerovské spolky si chceli stiahnutie sprvu divácky mimoriadne neobľúbenej Chéreauovej interpretácie vynútiť podplatením Wolfganga Wagnera. A aj keď podľa Jürgena Flimma Wolfgang Wagner osobne príliš neobľuboval Chéreauov *Ring*, Müllerovho *Tristana* z roku 1993 či *Tannhäusera* Götz Friedricha z roku 1972, o úspech sa vždy dokázal zasadiť osobnou angažovanosťou pri realizácii jednotlivých inscenácií. Siegfried Jerusalem, jeden z najväčších bayreuthských hrdinských tenorov spomína na Wolfganga Wagnera ako na nesmierne starostlivého impresária, ktorý si svojich umelcov nadovšetko vážil. Človek nikdy nevedel, kedy mu Wolfgang Wagner svojou uponáhlanou chôdzou skríži cestu v labyrinte Bayreuthského divadla. Legendárne sú pauzy medzi skúškami v divadelnej kantíne, počas ktorých zvykol baviť umelcov a hostí nespočetnými a pútavo vy-



Eva Wagner-Pasquier a Katharina Wagner [foto: archív]

Ruská klasika bez ruských reálií

M. P. Musorgskij: *Soročinský jarmok*. Komická opera v 3 dejstvách / dirigent: M. Vach / réžia: L. Horinková / scéna a kostýmy: J. Opršal / osoby a obsadenie: Čerevik (I. Zvarík, M. Lukáč), Chivrija (A. Hodálová, E. Lucká, E. Šušková), Parasija (O. Hromadová, K. Perencseiová), Kmotor (M. Popovič, Š. Svitok), Gricko (M. Hýrošš, D. Šimo), Popovič (I. Strojín, P. Schneider) a ďalší. / premiéra: 12. marca 2010, Štátna opera Banská Bystrica

Dramaturgická a inscenačná invenčnosť sú už dlhšiu dobu príznačné pre súbor v Banskej Bystrici. Nekonenčnosť znamená takmer vždy buď hop alebo trop. Premiéra komickej trojdejstvej opery *Soročinský jarmok* nebola jednoznačným „hopnutím“. Na plagátoch propaguje diétne pôsobiaci motív inscenácie operu, ktorá má niekoľko úskalí. Vážny nedostatok predstavuje absencia jednoznačnej dramatickej zápletky a v súčasnosti je diskutabilné aj jej žánrové označenie. Niekoľko súbežných príbehov vytvára realistickú fresku pestrej jarmočnej spoločnosti. Jej centrum tvorí 2. dejstvo, ktoré sa v aktualizovanom výklade stáva problematickým. Oproti prvému a tretiemu dejstvu, odohrávajúcim sa v realite, totiž buduje na naivnej ľudovej viere ruskej duše v silu nadprirodzených bytostí, mocností a čarov. Pre prekladateľku ruskej klasiky Hildu Holinovou predstavovala Gogoľova kniha *Večery na dedine blízko Dikaňky* (prvá časť obsahuje útlú poviedku *Soročinský jarmok*) v časoch jej mladosti literatúru s prvkami humoru

Malý poľský fiat (maľuch) bol okrem „preparovania“ sprava doľava a komplikovaného (nie komického!) využívania interiéru s baťožinovým priestorom (sklad alkoholu) len samoučelnou rekvizitou. Bizarne pôsobila kapota miniauta s atrapou kobyly v nadživotnej veľkosti. Tradičné priekupnícke tašky nahradili „ikeácke“ igelitky. Chýbali už len reklamné bannery so zlavami. Jarmočné *pěle-měle* dopĺňali aj kostýmy. Nadštandardným (ne)vkusom sa vynímali najmä Grickov biely saténový oblek s čiernymi bodkami (imitácia reklamy na „granko“: má ma rád – nemá ma rád?) a Chivrijina čierna plesová (!) róba s našitými červenými ružičkami. Miera uvoľnenej fantázie realizačného tímu bola adekvátna režijnému poňatiu, ktoré odmietlo realistickú inscenáciu tradičného ruského trhu a jeho špecifických komodít. Horinkovej interpretácia príbehu bola trefná v dejstvách, kde okrem zvýšenej spotreby alkoholu (Čerevik, kmotor), náhleho milostného vzplanutia bez priestoru intimity (Gricko, Parasija) a agre-

škôlkárov (možno ešte tak strašiaca karnevalová maska prasacej hlavy!). Nekonečne dlhá dvojexpozícia kmotrovej piesne za spusteným tylom by vyžadovala skôr odvahu ostrého pera a škrtov než trasenie sa pred hrôzou (?) s príznakmi kolektívnej epidémie parkinsonovej choroby. Práve tu sa mohli oveľa účinnejšie využiť efekty hororových a trilerových registrov súčasných možností. Horinkovej opakujúce sa hyperboly unavovali a upozorňovali na chýbajúci ekvivalent symbolu strachu (pred čím?) z pohľadu súčasníka. Možno to spôsobil reálny strach z Musorgského, ktorý hudobnou náročnosťou partov v tomto dejstve majstrovsky konkuroval skladateľom 20. storočia. Jedna z moskovských inscenácií práve z tohto dôvodu kuriózne použila Musorgského hudbu len ako „podmaz“ a jadrné Gogoľove dialógy sa nespievali.

Hovoriť o Musorgského hudbe s noblesou nemá význam. Rudimentárnosť, tézovitost, drsnosť a vokálna neohrabanosť – to je jazyk geniálneho ruského hudobného diletanta. Tradicionalisti a „céduristi“ by si rozhodne neprišli na svoje. Ak si odmyslíme ľudovo znejúce dejstvá, ktorým aj vďaka zborovým častiam (Iveta Popovičová) dominuje inštrumentálna hutnosť Čerepinovej redakcie, pôsobí hudobná stenografia stredného dejstva miestami až zničujúco. Svojou expresivitou sa vymyká ruskému romantizmu. K uvedeniu tejto opery prispel významnou mierou aj pozorný Marián Vach, ktorý partitúru našťudoval takmer výlučne s domácimi sólistami. Z množstva postáv sa zaskvela Alena Hodálová (Chivrija), ktorá svoju hereckú kreáciu poňala s dokonalosťou gogoľovského ideálu. Ivan Zvarík (Čerevik) a Martin Popovič (kmotor) sa podelili: ich herecký a vokálny prejav sa pohyboval v medziach hrubianskej extrovertnosti a úlisnej introvertnosti. Michal Hýrošš (Gricko) a Katarína Perencseiová (Parasija) boli dobrovoľnými bábkami v rukách strojcov ich osudu, podobne ako Igor Strojín (Popovič), ktorý autentickým ukrajinským koloritom v hlase neohrabane siahla po zakázanom erotickom (k)raji.

Mimochodom, začiatok premiéry pôsobil milo divadelne a aktuálne groteskne: diváci boli vyzvaní, aby povstali (zo sedadiel) na počesť prichádzajúceho Prezidenta Slovenskej Republiky. Slovné *entrée* nebolo na moje prekvapenie súčasťou predstavenia. Ivan Gašparovič bol reálnym hosťom banskobystrickej premiéry.

Mária GLOCKOVÁ



Michal Hýrošš (Gricko), Ivan Zvarík (Čerevik) a Katarína Perencseiová (Parasija) [foto: Jozef Lomnický]

a grotesky, ale aj strachu a hororu. V šťavnatom a drsnom maloruskom dialekte a špecifickom ruskom hudobnom *sprechgesangu* sa práve tieto kategórie prelínajú celou operou ako leitmotív.

Debutujúca režisérka Lenka Horinková zahodila ruské reálie a s výtvarníkom Jergušom Opršalom otvorila divákovi pohľad do prostredia konvenčného trhoviska mnohých (aj slovenských) miest a dedín. Kupčilo sa všade, dokonca aj nad hlavami trhovníkov, kde navyše problematicky preliezali aj opilci.

sívneho správania sa excentrickej Chivrije (väčšinu času sedí skrčená za volantom miniauta!!!) v podstate o nič nešlo.

Veľtrh to rozhodne nebol. Nebyť nadrozmerného ramienka na kabát, angažovaná ponuka cigánovej pomoci by sa bola utopila v neprehľadnosti scény pripomínajúcej miestami krajinu bez kultúry (nielen) predaja a pitia. Klasik ruskej grotesky a hororu, rodák zo Soročince, zasiahol do sebaavedomia režisérky v „duchárskom“ 2. dejstve. Ponúkaná „komika“ naivty by vo svojej jednoduchosti nezaújala už ani

Drážďany

Pozoruhodná návšteva Alfreda Brendela

Začiatkom februára, v čase, keď v Semperovej opere vládli vzrušenie a šok z nečakanej, s okamžitou platnosťou vyjadrenej abdikácie generálneho hudobného riaditeľa a šéfdirigenta Staatskapelle Fabia Luisiho, tu na pódiu vystúpil 79-ročný Alfred Brendel a do koncertnej siene vniesol vyvážený pokoj a auru služobníka hudby. Vlastnosti, príznačné pre jeho nezabudnuteľné interpretácie Haydna, Beethovena, Schuberta, Liszta a mnohých ďalších skladateľov.

Brendel mal roku 2008 vo Viedni svoj posledný koncert, od tých čias „iba“ prednáša, píše a číta svoje básne, je autorom hudobných esejí. Rozhovory poskytuje zriedka. Niet sa čo diviť, pri klavíri sa mu zrejme rozpráva ľahšie a povie toho viac ako zoči-voči novinárovi.

Šesťdesiat rokov používal Alfred Brendel na pódiu jedinú „rekvizitu“ – koncertné krídlo. Tentokrát tam stáli polootvorený Steinway, stolička, notový pult (na ňom neboli noty, ale maestrova prednáška) a na pozadí nápis „Svetlé a tienisté stránky interpretácie“. Nešlo teda o koncert, ale o prednášku s ukážkami z rôznych nahrávok, premietaných notových zápisov a s niekoľkotaktovými demonštráciami v podaní samotného Brendela. Ale aj tak „Alfred-Brendel-Projekt“ prilákal do nedávno otvorenej príjemnej koncertnej siene drážďanskej Vysokéj hudobnej školy Carla Mariu von Webera toľko poslucháčov, ako kedysi jeho koncerty. Jeden z najväčších klaviristov našej doby prednášal o hudbe, o úskaliach jej stvárnenia, o zabaných chybách menších i veľkých interpretov. I keď sa zdalo, že Brendel smeroval svoje myšlienky k širokému publiku, určené boli

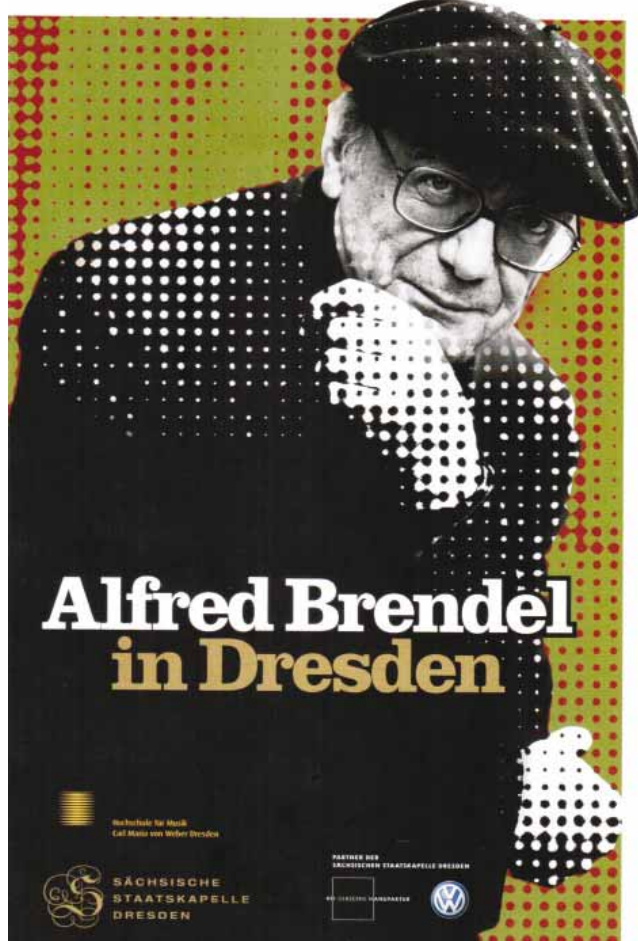
skôr hudobníkom. Išlo o otázky interpretácie notového zápisu, o ktorom sa vyslovil, že hudbou nie je až to, čo znie, ale že partitúra je hudbou sama osebe, že nepozostáva iba z formy, štruktúry, ale aj z atmosféry a citu – a to všetko treba rešpektovať a súčasne prebudiť k životu. Tento svoj názor demonštroval na rôznych druhoch hudby, oratoriálnej, opernej, ale najmä klavírnej. Prezentoval napríklad tri diametrálne rozdielne nahrávky výstupu *Jealousy! Infernal pest* z 2. dejstva Händlovej opery *Herkules* a nechal publikum odhlasovať,

ktorá zodpovedá jej podstate (za každú z verzií bola jedna tretina publika!). Uvažoval, čo je hudobne prirodzené, čo nie, čo je tempo metronomické, čo improvizované či psychologické, dotkol sa úlohy vysokoexpresívnych trilkov v hudbe (tie z *Appassionaty* aj famózne sám zahral), vyslovil sa k deklamácii, artikulácii, staccatu, k orchestrálnemu zvuku i ku kantabilite klavíra. Svoje presvedčenie, že klavír vie spievať, doplnil aj poznámkou, že na to potrebuje uvoľnené lakte klaviristu, a samozrejme perfektný nástroj. V krátkych,

iba pártaktových fragmentoch z diel Schuberta (z *Moments musicaux* č. 3, z *Impromptu f mol D 935/1*) či Beethovena (napríklad koniec fúgy z *Hammerklavier-sonáty*, začiatok z *Andante* zo *Sonáty op. 26*) sám dokumentoval to, čo vyslovil. Človek si prial počúvať ďalej, no Brendel bol už pri Beethovenovej 9. *symfónii* a jej často rytmicky nesprávne interpretovanom začiatku 3. časti, vzápätí sa dotkol interpretácie predohry Mozartovho *Dona Giovanniho* (od 77. taktu).

Ťažko presvedčivo priblížiť dianie na pódiu, pretože Brendel na jednej strane učil počúvať hudbu, na druhej strane nám stvárnenými témami a krátkymi motívmi prinavrátil časy, keď za klavírom sedel ako sólista par excellence. Na záver si ponechal ukážku z nekonkretizovanej nahrávky začiatku Schubertovej „*Nedokončenej*“. Pri počúvaní pôsobil, akoby s ňou takmer splynul do strácajúceho sa pianissima... Počas takmer dvojhodinovej prezentácie som ľutovala, že Hudobný život je „len“ časopis a nie zvukový nosič. Prednáška Alfreda Brendela bola totiž neopakovateľným verbálnym a hudobným postgraduálnym štúdiom, ktoré treba zažiť a počuť.

Agata SCHINDLER



Viedenský filharmonici majú svoju prvú koncertnú majsterku. Orchester, ktorý po väčšinu svojej histórie (vznikol r. 1842) urputne odolával hudobníckam, si udržiaval čisto mužské obsadenie až do 80. rokov 20. storočia, keď sa v jeho radoch pomaly začali objavovať aj ženy. Post koncertného majstra v rukách ženy však zostával naďalej tabu až do r. 2008, keď orchester začal „testovať“ Albenu Danailovú. Pôvodom bulharská huslistka dostala historickú šancu postúpiť k najvyššiemu postu zo skupiny prvých huslí. V marci Danailova úspešne skon-

čila skúšobné obdobie a stala sa oficiálnou koncertnou majsterkou Viedenských filharmonikov.

cbc news, as

Škótska opera siahla pri snahách o hľadanie nového publika do naozaj netradičných vôd. Pripravila projekt pre najmenšie deti. *Baby O* je „operou“, kde traja speváci nespievajú slová, ale len zvuky, blízke nemluvnatám, napr. podobné bzučaniu včiel či kvákaniu kačiek. Predstavenie však spĺňa profesionálne kritériá, príznačné pre klasické operné produkcie – interpretačne aj in-

scenačne. Novinkami sú interaktívnosť, kratší čas a interiér hľadiska, upravený pre celovú skupinu. Skladateľka Rachel Drury sa vzdala pôvodných ambícií skomponovať klasický hudobný tvar a úplne sa odovzdala do služieb najmenšieho publika. Škótska opera verí, že nové dielo prispeje k ďalším poznatkom o schopnostiach detí vnímať hudbu, ako aj o pozitívnych účinkoch hudby na výšku IQ a celkové zdravie jedincov, vystavovaných podobným podnetom vo veľmi mladom veku.

musolife.com, as

Brusel

Vzorná Elektra

Je zaujímavé sledovať, aké schopné a umelecky skrz-naskrz úspešné dokážu byť operné domy, ktorých peňaženky neštrngajú tak veľkoryso ako v divadlách s opulentnejším repertoárom. Mladý a talentovaný riaditeľ Bruselskej opery De Munt Peter de Caluwe už niekoľkokrát priviedol toto divadlo na výslnie záujmu šikovným manažmentom koprodukčných predstavení. *Elektra* v réžii Guya Joostena je pokračovaním úspešnej bruselsko-barcelonskej straussovskej spolupráce, z ktorej vzišla aj predchádzajúca inscenácia *Elektry* v podaní tímu Núra Espert – Ezio Frigerio – Hans Zender z roku 1988. Nová *Elektra* mala v Bruseli premiéru 19. januára 2010 (recenzované predstavenie: 2. februára).

Operná literatúra nepozná veľa diel, ktorých začiatok by bol pre ďalší priebeh deja tak výrazne smerodajný. Pochmúrny úvod je akýmisi výkrikom, ktorý v orchestriku artikuluje udalosti predchádzajúce samotnému deju opery. Elektrin monológ z úvodu, v ktorom hrdinka vykresľuje brutálnu vraždu jej otca Agamemnona, je hudobnou anticipáciou záverečnej katastrofy. Orchester sa stáva jednou z centrálnych postáv opery a je na dirigentovi, do akej miery sa mu podarí rozohrať diapazón akčného potenciálu orchestrálneho partu. Lothar Koenigs, ktorý sa zhostil úlohy rozprávača verzie partitúry pre zredukovaný orchester, odviezol veľmi dobrú prácu. Jeho dirigentské poňatie síce nebolo ničím prekvapujúce, no jednotlivé finesy hudobných tém sa mu podarilo vykresliť veľmi pekne a čisto. Artikulácia bola zaiste aj vďaka vynikajúcej akustike divadla vždy jasná a zrozumiteľná. Výrazovo bol však Koenigs na míle vzdialený od Soltiho či Barenboimovej interpretácie, ktoré viac podčiarkovali hysterický charakter tohto „ženského výkriku“, ako sa o partitúre *Elektry* vyjadril samotný skladateľ. Mákký zvuk Symfonického orchestra La Monnaie však znel miestami trochu prehnane lyricky a v mnohom pripomínal manieru partitúry *Galiera s ružou*.

Inscenácii *Elektry* pristane abstraktná i realistická interpretácia so psychologicky prepracovaným vedením postáv. Veľmi efektná je napríklad scénograficky puristická interpretácia Herberta Vernickeho v Bavorskej štátnej opere, ktorej dominuje obrovský čierny štvorec otáčajúci sa po diagonálnej osi, otvárajúci pohľad na mohutné schodisko s Klytaimnestrou zahalenou do purpurového pláštá pripomínajúceho hlavnú oponu. Guy Joosten spolu so scénografom Patrickom Kinmonthom preniesli dejisko bruselskej *Elektry* na značne zdevastovaný zadný dvor bližšie nedefinovaného paláca, kde pod prístreškom, obklopená prázdnyimi plechovými

sudmi, čaká Elektra na príležitosť pomstiť vraždu svojho otca. Debut v úlohe Elektry sa Evelyn Herlitziusovej skutočne podaril. Talentovaná speváčka, ktorá sa túto jar predstaví publiku v Drážďanoch, Berlíne a Kolíne ako Brünnhilde, zaujala mohutným kultivovaným a stále mladistvým dramatickým sopránom s typickým „fialovým“ odtieňom charakterového fachu. Vydarenou snahou o „schöngesang“, ktorý dokázala naplno rozvinúť v lyrickom monológú scény zvítania sa s Orestom, sa Herlitzius počas Bruselskej „staggione“ okamžite prespievala do prvej ligy interpretiek tejto úlohy. V duetách s Chrysothemis a Klytaimnestrou presvedčila hrdinkou, zmietanou vypočítavou pom-

dlhých šiat s turbanom na hlave, ovešanú trblietavými kameňmi. Doris Soffel s neprepočítateľnou ostrosťou v zafarbení objemného mezzosopránu tak trochu prehrávala úlohu Klytaimnestry, čím ju nebezpečne posunula na hranicu komickejši. Jej postave chýbala archaická démonickosť ženy, prenasledovanej Erýniami. Divákovi tak ponúkla hypochondrickú hysteričku s neutíchajúcim smädcom po alkohole, ako vystrihnutú z lacnej travestie. Vynikajúci a bezchybný bol naopak výkon Holanďanky Evy Marie Westbroekovej, zasľúženej hviezdy večera, ktorej Chrysothemis vynikala náležitou lyrickosťou a presvedčivým hereckým výkonom v duete s Elektrou. Koenigs, ktorý inak dirigoval s



stychtivosťou a zlosťou. Škoda, že sa režisér vzdal inscenovania záverečného extatického tanca. Namiesto neho štylizoval Elektru spolu s Orestom do akejsi obrátenej piety na mŕtvolami posiatom hornom poschodí paláca, ktoré sa publiku odhalilo otvorením zadného prospektu v závere inscenácie. Uniformová estetika kostýmov Patricka Kinmontha vágne odkazovala na diktátorský militantný systém. Hneď v úvode sa devy predstavili ako dozorkyne v prezliekárni s oceľovými skrinkami, oblečené do vojenských uniforiem alebo ako zdravotné sestry, baviace sa na účet piatej devy, stelesňujúcej akési alter ego k postave Elektry. Joosten navodil atmosféru vojenskej psychiatrickej liečebne plnej hysterických dozorkyň a sestričiek. Tie mali za úlohu starať sa o nespavosťou zožieranú Klytaimnestru, ktorú Kinmonth obliekol sťa filmovú divu do bežových

veľkou obozretnosťou voči spevákom, mohol Westbroekovej Chrysothemis podporiť z orchestriska patrichou dynamikou. Jedným z prekvapení večera bol legendárny Franz Mazura. Aj napriek epizodickosti postavy starého sluhu sa mu pár vetami podarilo vyvolať spomienku na hviezdne momenty veľkolepej kariéry kedysi žiadaného basbarytónového zloducha. Menej uspokojivý bol až do karikatúry vybičovaný Aeghist Donalda Kaascha a strpnutý a príliš mákký Orestes – pomstiteľ Gerda Grochowského.

Joostenova *Elektra* zaujala skôr premysleným vedením postáv než prekvapujúcou intelektuálnou interpretáciou diela. Spolu s Lotharom Koenigsom predviedli poctivú psychologicko-realistickú a hudobne vyváženú inscenáciu najmodernejšej Straussovej opery.

Robert BAYER

V Mníchove triumfujú bel canto i moderna

Prvá z dvoch inscenácií žne v Mníchove úspechy šesť rokov, druhá je absolútnou novinkou, avšak obe naplňajú dvojtisícovú kapacitu hľadiska rovnako. Neutíchajúci záujem o Donizettiho *Roberta Devereux* zaručuje pravidelná prítomnosť mimoriadne obľúbenej Edity Gruberovej v úlohe anglickej kráľovnej. Súčasnému maďarsko-nemeckému dielu z pera Petra Eötvösa (hudba) a Alberta Ostermaiera (text), napísanému na objednávku divadla, zasa vdýchla život pútavá téma a jej zaujímavé spracovanie.



Edita Gruberová ako Elisabetta, zbor Bavorskej štátnej opery [foto: Bayerische Staatsoper]

Christof Loy má rád Donizettiho historické námety, nevníma ich však prostredníctvom dobovej kulisy či kostýmu. Po *Robertovi Devereux* tak sprostredkoval v Mníchove aj *Lucreziu Borgiu*, kde cez typovú a výrazovú jedinečnosť Edity Gruberovej a Pavla Bršlíka dosiahol divadelný efekt s nebyvalými emóciami. V tretej časti tzv. tudorovskej trilógie tiež rezignoval na akékoľvek historizujúce asociácie a vystaval priamočiaru drámu postáv odohrávajúc sa v priebehu dvoch dní. Drámu o žiarlivosti, moci, intrigách, o obetiach a páchateloch zároveň. Vyrozpáral príbeh z roku 1600, aký sa môže odohrať hoci aj v dnešnom Londýne. Psychologická sonda do vnútra starnúcej anglickej kráľovnej, jej nenaplnený ľubostný vzťah, schizofrenická dilema medzi citmi a spoločensko-politickým

postavením dostávajú v záverečnom dejstve Loyovho výkladu údernú a strhujúcu silu. Odovzdávanie prsteňa medzi Sarou a Elisabettou v plazivom pohybe na dlážke i finále s kráľovnou odhaľujúcou riedke šediny a odovzdávajúcou korunu synovcovi, to sú výjavy vyvolávajúce zimomriavky. Strohosť scénického prostredia – autorom výpravy a kostýmov je Herbert Muraier (chladná, tapetovaná hala parlamentu, kožené kreslá, konferenčné stoličky, civilné dámske a pánske kostýmy) – v kontraste s expresívnym nábojom vo vokálno-výrazovej rovine, ale aj režisérova schopnosť veľmi účinného aranžovania masových scén, dávajú tejto inscenácii pečať nenásilnej modernosti. V centre diania stojí charizmatická Edita Gruberová ako Elisabetta. Nepotrebuje historický kostým ani masku a parochňu, aby vývojový oblúk hrdinky pôsobil pravdivo, emotívne a v scéne nervového zrútenia extaticky. Vstupnú cavatinu spievala ešte opatrnejšie, s nepatrnými intonačnými prehreškami, postupne však jej hlas naberal na intenzite, tón mocnel v strednej polohe a dominoval vo výškach. Rovnocennú protihráčku našla v Sonii Ganassiovej (Sara), mezzosopranistke s vrúcnym timbrom, jedinečným štýlom a umením herecky pointovať vzťah. Z pôvodného obsadenia ostal Paolo Gavanelli (Nottingham), ktorého objemný barytón síce vo výškach občas strácal špičku, no kantabilné pasáže zvládol spoľahlivo. José Bros (Roberto) je ostrieľaným belcantovým tenoristom, jeho vo vysokej polohe bezpečný hlas je však farebne menej osobitý a herectvo konvenčné. Dirigent Friedrich Haider má partitúru dokonale zažitú, chápe zmysel zvukového obrazu a dramatického akcentu predverdijskej tvorby. Navyše dôverne pozná požiadavky primadony, takže súladu medzi kvalitným orchestrom a javiskom nič nebránilo.

S napätím očakávaná novinka *Tragédia diabla* je stominútovou „komicko-utopickou operou v 12 obrazoch“. Opiera sa jednak o Madáčovu *Tragédiu človeka*, narábajúc s tými istými hlavnými postavami (Adam, Eva, Lucifer), a jednak o libretistom nanesenú novú vrstvu komunikujúcu s 21. storočím. S virtuálnym svetom, ale aj so stále platnými konfliktmi dobra a zla, vierou vo vyššiu moc a jej popieraním. Prelínanie tragických a komických nálad, prvky cynizmu a brutality, antiilúzie, filozofické, teologické, biblické i faustovské podnety, to všetko sa v slede dvanástich scén odohráva na rôznych miestach. Dielo začína prológom v nebi a cez púšť, „fosforové“ mesto, Atény, Rím a Bagdad sa dostávame k zničujúcejmu záveru, keď Adam zabíja tehotnú Evu a Lucifer sa s pocitom bezmocnosti prepadá tam, odkiaľ sa objavil. V texte jednej z hlavných postáv zaznieva pointa opery – „tragédia diabla

je božskou komédiou“. O vizuálnu stránku prvého uvedenia sa zaslúžil režisér Balázs Kovalik, scénografiu (uvádzanú ako „inštalácia“) navrhoval ukrajinský pár Ilya a Emília Kabakovci a pestré kostýmy pochádzajú z dielne Amélie Haasovej. Na javisku dominuje mohutný, pomaly sa otáčajúci fragment paláca ako symbol odkazu minulej kultúry so strmým, nikam nevedúcim schodiskom. To je ohraničený priestor, z ktorého Lucifer nemá únik. Kovalikova réžia je maximálne premyslená, presná vo vedení hercov a oddane slúžiaca myšlienke autorov. Silným hnacím motorom je partitúra Petra Eötvösa naplnená intenzívnou farebnosťou, rytmikou a schopnosťou vyjadrovať bizarné situácie. Už samotné rozloženie hráčov do dvoch telies s dvoma dirigentmi (v „jame“ sedí sláčikové kvinteto, bicia sekcia, akordeón, klavír a harfa, v pozadí javiska orchester s tradičným obsadením s akcentom na dychové a bicie nástroje) prináša zaujímavý zvukový efekt. Za dirigentskými pultmi stáli Christian Schumann a Christopher Ward a výsledok ich práce bol jedinečný.

Z interpretov hlavných postáv treba vyzdvihnúť najmä výrazného Georga Nigla vo vysoko položenej barytónovej úlohe Lucifera. Typovo jedinečný, v pohybe a gestách detailne prepracovaný je pár Adam a Eva v podaní Topiho Lehtipuu a Cory Burggraafovej, pričom tenorista svoj exponovaný part aj výborne odspieval. Väčšmi herecky než spevácky zaujala Ursula Hesse von den Steinen (Lucy). Elena Tsallagowa, Heike Grötzinger a Annamária Kovács (tri Rumaty), ale aj ostatní protagonisti prispeli k pozitívnemu ohlasu diela a dôstojne vypravili novinku na cestu opernými domami.

Pavel UNGER



Topi Lehtipuu (Adam), Cora Burggraaf (Eva) [foto: Bayerische Staatsoper]

Jazz a Európa VIII.

Francúzsky jazz po roku 1945 – huslisti a gitaristi

Igor WASSERBERGER

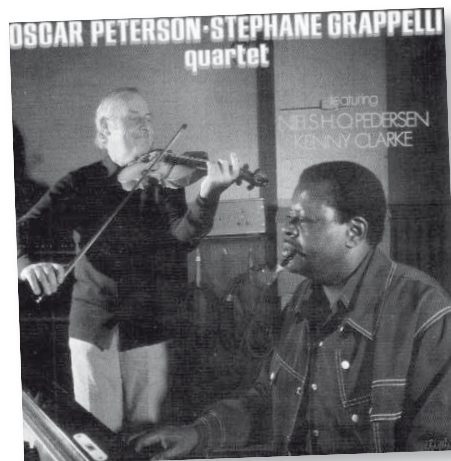
Zvláštnym javom francúzskeho jazzu, najmä od konca 60. rokov do súčasnosti, je pokračovanie a vývojová dynamika okruhu tzv. gypsy jazzu; podnetov, ktoré svojho času prinieslo kvinteto francúzskeho Hot Clubu (1934–1939). V tejto súvislosti, často nad rámec francúzskej scény, ovplyvnili vývoj jazzu predovšetkým huslisti a gitaristi.

Stéphane Grappelli: veľmoc jazzových huslí

Osobnosťou zakladateľského významu je nepochybne Stéphane Grappelli (1908–1997), ktorého predvojnové pôsobenie a uplatnenie sa vo filmovej hudbe už boli témou tohto seriálu.¹ Počas účinkovania v kvintete s Reinhardtom síce Grappelliho uznávali ako skvelého sólistu, stredobodom pozornosti však bol zázračný talent Djanga Reinhardta. Vzdelaný, od detstva k umeniu vedený huslista nebol plne docenovaný. Grappelliho postavenie najvýznamnejšieho jazzového huslistu zakladateľskej generácie sa utvrdilo v druhej polovici 60. rokov a odvtedy jeho spôsob hry získal nadčasový význam. Napriek tomu, že nebol rómskeho pôvodu, ostáva ako vzorový model platný do súčasnosti; jeho spoluhráči i recenzenti zdôrazňujú sugestívnosť podania baladických štandardov, ako aj jeho individuálny spôsob prepojenia francúzskej elegancie a emocionálnej (až exhibicionistickej) naliehavosti maďarských primášov. Grappelli však prekročil tieň primášského cifrovania

a variácií. Jeho prejav bol plnokrvne jazzový a od začiatku vynikol jeho cit pre swingové frázovanie a improvizáciu. Jeho poznávacím znamením sa stali plynulé dlhé frázy a vrúcny tón, ktoré po ňom prebrali mnohí nasledovníci. Grappelli priam zázrakom nemusel celé desaťročia na svojom štýle meniť nič podstatné: v mnohorakých hudobných situáciách, v akých sa ocital, nebolo cítiť muzeálnu zakonzervovanosť. Jeho hudba bola v každej z nich aktuálne svieža, podobne ako sú stále aktuálne základné princípy jazzovej interpretácie. Grappelliho samostatná kariéra začala v roku 1939. Vypuknutie vojny ho zastihlo v Londýne na zájazde s Reinhardtom, ktorý sa rozhodol vrátiť do Paríža. Grappelli zostal v Londýne, kde vytvoril spoločnú skupinu s vtedy ešte neznámym klaviristom Georgeom Shearingom. Po vojne hral príležitostne, bez väčšieho ohlasu, opäť s Reinhardtom a jeho postavenie v hudbe malo v tomto prechodnom období marginálny

význam. Zdalo sa, že výboje moderného jazzu okupovali záujem jazzového obecnstva a husle v Grappelliho poňatí zostúpili do šera kaviarní a barov. Začiatkom 60. rokov sa stal Grappelliho domovským miestom parížsky hotel Hilton. Niekoľko prelomových udalostí však navodilo



prudkú zmenu, ktorá viedla k tomu, že Grappelli sa stal od polovice 60. rokov až do konca života jednou z najznámejších osobností svetového jazzu a jeho meno preniklo do širokého povedomia aj mimo jazzového rámca.² Pre uplatnenie huslí v jaze sa stal zlomovým album *Violin Summit* (MPS/Verve 1966) nahraný v tom istom roku na koncerte v Bazileji, na ktorom okrem Grappelliho participovali huslisti Jean-Luc Ponty, Svend Asmussen a Stuff Smith. Album pripomenul miesto huslí v jazzovom spektre a zároveň znamenal začiatok podobných, dodnes pokračujúcich projektov. S menovanými a mnohými ďalšími huslistami (Joe Venuti a i.) Grappelli postupne nahral množstvo ďalších albumov: veľký spoločenský aj komerčný úspech mali nahrávky s Yehudim Menuhinom (zo stretnutí v rokoch 1973–1980 vzniklo šesť titulov), ktoré inšpirovali ďalších „klasicky“ orientovaných hudobníkov k spoločnému muzicovaniu (Grappelli & Yo-Yo Ma, 1989). Počas celej Grappelliho kariéry vznikali tiež nahrávky a vystúpenia v „reinhardtovskom“ obsadení výlučne strunových nástrojov, ktoré verne alebo s inováciami rozvíjali pôvodný model gypsy jazzu. Zaujať Rein-

S. Grappelli [foto: archiv]



hardtovo miesto pri Grappellim bolo prestížnou záležitosťou mnohých gitaristov. Grappelli spolupracoval s osobnosťami ako Barney Kessel (*I Remember Django*, MFSL 1969), Philip Catherine (1979), Joe Pass (v triu s kontrabasistom Nielsom-Henningom Ørstedom Pedersenom, 1979), Bucky Pizzarelli (*Duet*, Black And Blue 1979); spoločné hranie vyhľadával tiež mandolinista David Grisman. Autentickú predvojnovú podobu gypsy jazzu dôsledne sledovala skupina Hot Club of London, ktorú pre spoluprácu s Grappellim takmer každoročne zostavoval gitarista Diz Disley. Univerzálnu prispôsobivosť k tým najrôznorodejším trendom dokumentuje Grappelliho spolupráca s klaviristami ako Earl Hines (1974), Oscar Peterson (1973), Michel Petrucciani (1990), Martial Solal (1980, 1988), McCoy Tyner (1990, 2007), George Shearing (obnovená spolupráca 1977) a mnohí ďalší.

Jean-Luc Ponty

Jean-Luc Ponty (1942) je priekopníkom elektrifikovaných huslí celosvetového významu. Jeho príslušnosť k európskemu jazzu však môžeme mapovať len na začiatku pôsobenia: súčasťou francúzskej scény bol do roku 1973. V období, keď natrvalo odišiel do Spojených štátov, mal už status vyhranenej osobnosti a túto svoju pozíciu rozvíjal nahrávkami a vystúpeniami, ktoré priniesli nové impulzy v jaze, rocku, populárnej hudbe a world music. Viacero štýlotvorných francúzskych huslistov nabáda k označeniu „francúzska škola jazzových huslí“. Samotný Ponty s tým nesúhlasí a argumentuje, že môžeme právom hovoriť o ruskej alebo francúzskej škole v klasickej husľovej hre, pretože rôznym spôsobom vyučuje základné technické postupy. V jaze ale toto označenie odmieta tvrdiac, že jazz na husliach začal hrať skôr, ako počul Grappelliho, a spočiatku bol ovplyvnený predovšetkým Stuffom Smithom, ktorý kontrastne ku Grappellimu ponúka kratšie, rytmicky pregnantné frázy s výrazným bluesovým cítením. Pontyho ovplyvnila najmä Smithova snaha pripodobniť sa spôsobu hry saxofonistov a trubkárov.³

Ponty pochádza z rodiny učiteľov hry na husliach a jeho prianím bolo stať sa koncertným huslistom. Štúdium na parížskom konzervatóriu absolvoval s najvyšším ocenením (Premier Prix). V tých časoch hral na klarinete a saxofóne v amatérskych jazzových skupinách; prelom v jeho zameraní znamenali nahrávky kvinteta Milesa Davisa a Johna Coltrana. Ako huslista sa prvýkrát uplatnil v jaze v rámci big bandu Jefa Gilsona v roku 1962. Zostavenie vlastného kvarteta, s ktorým mal už ako 21-ročný stály angažmán v klube Blue Note (alternoval s triom Buda Powella), mu okamžite zabezpečilo prestížne postavenie na parížskej scéne. Počas celého „európskeho obdobia“ spolupracoval najmä s klaviristami (Kenny Drew, Wolfgang Dauner, Tete Montoliu). Debutom *Jazz Long Playing* (Philips 1964) s klaviristom Eddym Louissom, kontrabasistom Guyom Pedersenom a bubeníkom Danielom Humairom pred-

stavil svoj zámer preniesť zvuk huslí do hard bopu a modálneho jazzu. Jeho koncept ďalej rozvinuli ďalší európski huslisti, najmä Poliaci Michał Urbaniak, Zbigniew Seifert a Krzesimir Dębski. Prelomovým bol už spomínaný *Violin Summit*, ktorý zaujal Johna Lewisa – lídra Modern Jazz Quartet a v tom čase tiež riaditeľa festivalu v Monterey. Lewis chcel v Monterey uviesť celý „summit“, podarilo sa mu však získať len Pontyho a Asmussena. Tí hrali na niekoľkých vystúpeniach spoločne, avšak pravým úspechom boli koncerty Pontyho kapely, ktoré viedli k ponuke troch albumov pre spoločnosť World Pacific. Ich realizáciou začala Pontyho spolupráca s vtedy ešte málo známym Georgeom Dukom, ktorá viedla k ďalším nečakánym zmenám.

Ešte počas „európskeho obdobia“ Ponty stále intenzívnejšie zdokonaľoval elektrifikáciu huslí: hral na nástroj nazvanom violectra (4, neskôr 6 strún ladených o oktávu nižšie), kombinoval husle s MIDI a inými vymoženosťami (skreslenie cez distortion boxes, phase shifters, wah-wah kvádkadlo...). Rozšírenie zv-



J.-Luc Ponty [foto: archiv]

kových možností mu zabezpečilo čiastočný posun k free jazzu. V tomto smere vynikli najmä nahrávky s klaviristom Wolfgangom Daunerom (*Free Action*, MPS 1967) a so skupinou Jean-Luc Ponty Experience, ktorá účinkovala v európskom (o. i. Philippe Catherine, Joachim Kühn: *Open Strings*, MPS 1971) aj americkom obsadení (*The Jean-Luc Ponty Experience with George Duke Trio*, World Pacific 1969). Popri freejazzovom a neskôr fusion smerovaní Ponty neprestával byť aktívnym v oblasti mainstreamu a príležitostne spolupracoval s Grappellim alebo inými huslistami staršej éry. Ďalší posun v tomto smere priniesol *New Violin Summit* (Polydor 1971) s príklonom k blues, rhythm and blues a fusion (s Pontym hrali Don „Sugarcane“ Harris, Michał Urbaniak a Nipso Brantner). Prelomovou udalosťou v Pontyho kariére bolo stretnutie s Frankom Zappom, ktoré sprostredkoval George Duke. Zappa po vy-

počutí demonahrávok síce odmietol spoločné hranie, súhlasil však, že Pontymu napíše skladbu a pomôže so zostavením skupiny.⁴ Tak vznikol album *King Kong* (Blue Note 1970) a spolupráca so Zappom otvorila Pontymu existencne neobyčajne lákavé možnosti. V roku 1972 nahrával s Eltonom Johnom (*Honky Chateau*, MCA) a keď o rok neskôr dostal ponuku



stať sa členom Zappovej skupiny Mothers Of Invention, rozhodol sa odísť natrvalo do Spojených štátov. Tu sa priradil k najúspešnejším osobnostiam éry fusion. Dokazuje to jednak jeho participácia v druhej zostave Mahavishnu Orchestra Johna McLaughlina (1974–1975), spolupráca s Chickom Coreom (*My Spanish Heart*, Polydor 1976), a predovšetkým úspech jeho vlastnej skupiny, s ktorou začal v roku 1975 nahrávať pre Atlantic (zmluvu uzavrel s legendárnym producentom Nesuhim Ertegunom). Všetkých 10 albumov, ktoré nahral v období do roku 1983 sa umiestnilo v prvej päťke najpredávanejších jazzových titulov rebríčka Billboard. Elektrifikovaný koncept fusion s bluesovým cítením pokračoval aj v 90. rokoch, napríklad v kolektívne vedenom triu *The Rite of Strings* (s Al Di Meolom a Stanleym Clarkom, Capitol 1995). Niektoré projekty realizoval Ponty výnimočne v Paríži; zostavil tu skupinu Tchokola (1991–1993), do ktorej pozval hudobníkov zo západnej a centrálnej Afriky, a nahral dvojicu albumov spadajúcich do sféry world music. Koncept rozširovania etnických a orientálnych vplyvov pokračoval: v roku 2003 hral prvýkrát na Global Music Festival v Indii s huslistom L. Subramaniom a so svojou skupinou, v ktorej sa uplatnili africkí hudobníci. Kým tieto počiny vyvolali u recenzentov spočiatku rezervovaný ohlas, nadšenie vzbudil jeho štúdiový projekt *The Acatama Experience* (Koch Records 2007), ktorý v duchu francúzskej tradície kladie dôraz na strunové nástroje (hostujúci gitaristi Philip Catherine a Allan Holdsworth).

Didier Lockwood a Warlopove husle

Po Grappellim a Pontym nebolo ľahké uplatniť sa na francúzskej scéne ako huslista. Vďaka mimo-riadnej technickej disponovanosti a hudobnej invencii sa to podarilo Didierovi Lockwoodovi (1956). Zaujímavé sú jeho životopisné para-

lely s Pontym: obaja pochádzali z rodiny učiteľov hry na husliach (Lockwoodov otec vyučoval na konzervatóriu v Calais), obaja boli skvelými žiakmi s predpovedanou kariérou vo vážnej hudbe a obaja si miesto nej zvolili jazz. Lockwood čiastočne nasledoval Pontyho cestu vo využívaní elektrických prostriedkov a práve album *King Kong* upriamil jeho pozornosť na oblasť fusion. Na rozdiel od Pontyho rovnako dôležitú líniu v jeho pôsobení znamená akustický mainstreamový jazz, kde vedome sleduje a rozvíja spôsob hry Grappelliho. Vyhľadával možnosti hrania s Grappellim (čo sa mu podarilo len koncertne) a na túto väzbu upozorňujú mnohé z jeho akustických jazzových projektov. Kým Ponty zažil éru najväčších úspechov ako osobnosť americkej scény, Lockwood je nepretržite súčasťou francúzskeho jazzu, i keď často hral v Amerike a v období 1983–1984 žil niekoľko mesiacov v New Yorku.

Na hudobnej scéne sa Lockwood uplatňuje od roku 1973, keď spolu s bratom založili zoskupenie Magma, zamerané na fusion. Ako leader sa predstavil so skupinou hviezdneho obsadenia (Gordon Beck, N. H. Ø. Pedersen, Tony Williams) na albume *New World* (MPS 1979), ktorý vzbudil celosvetový ohlas. V priebehu 80. rokov pokračoval v rôznorodých kontextoch: veľkým úspechom bolo akustické trio s dvoma gitaristami (Christian Escoudé, Ph. Catherine, album *Trio*, JMS 1984), niekoľko mesiacov viedol v USA kvarteto (G. Beck,



bude pokračovať a Warlopove husle daroval Pontymu. Po impozantnom nástupe Lockwooda sa Ponty s Grappellim dohodli, že práve Lockwood bude vhodným pokračovateľom, a tak Warlopove husle prevzal v roku 1979. Otázkou ostáva, či bude mať tradícia pokračovateľa. Každopádne, v novom storočí sa stále intenzívnejšie hovorí o novej osobnosti, ktorou je Dominique Pifarély (1957). Ten je síce Lockwoodovým generačným druhom, avšak na medzinárodnej scéne sa stále úspešnejšie uplatňuje až v poslednom desaťročí.

Postreinhardtovské modalita

Jean-Luc Ponty upozornil, že jednotlivé zo všeobecňujúce kategórie netreba brať príliš dogmaticky, ale nemožno prehliadnuť, že francúzski (a tiež v širšom zmysle frankofónni) gitaristi buď dôsledne rozvíjajú podnety gypsy jazzu, alebo tento koncept rozširujú o nové prvky, často aj mimo sféry mainstreamu. Ďalej treba pripomenúť, že rozvíjanie reinhardtovského odkazu je rovnako silným trendom aj v Spojených štátoch, kde najlepší gitaristi, ako napríklad Barney Kessel alebo Joe Pass, väčšinou prepojiť gypsy jazz s prvkami cool a west coast jazzu. Vo Francúzsku toto prepojenie vzniklo vďaka dlhodobému pobytu amerického gitaristu Jimmyho Gourleyho (1926–2008) v Paríži, ktorý roky pôsobil v klube Blue Note a skvelým spôsobom sprevádzal významných sólistov (najradšej saxofonistov cool školy ako Lestera Younga

a Stana Getza). Gourley tiež nahral úspešné platne s Richardom Gallianom (*Flyin' the Coops*, 1991), Christianom Escoudéom (1989) a i.⁵

Medzi gitaristov so všestrannými záujmami patrí Philip Catherine (1942), francúzsky hovoriaci Belgičan aktívny na jazzovej scéne od roku 1966, ktorý svoje najvýznamnejšie nahrávky realizoval s francúzskymi hudobníkmi (spomínali sme ich v súvislosti s Pontym a Lockwoodom). Catherine okrem toho vynikol v ďalších rôznorodých súvislostiach: v skupine Pork Pie klaviristu Jaspera van't Hofa sa venoval free jazzu (1974–1975), hral v holandskej formácii Focus zameranej na fusion (1977) a vyhľadával možnosti hrať s inými gitaristami (duo s Larrym Coryellom, trio s J. McLaughlinom a Pacom de Luciom, trio s L. Coryellom a B. Lagrènom, ktoré odohralo sériu koncertov venovaných Reinhardtovi). V roku 1977 hosťoval v USA s orchestrom Charlieho Mingusa, objavil sa aj na nahrávke *Three or Four Shades of Blues* (Atlantic 1977). Na sleeve note k albumu označil Mingus Catherine za „mladého Djanga“. Catherine neskôr spolupracoval s Grappellim na jeho albume *Young Django* (Polygram 1980).

Ak sa Catherine rovnomerne uplatnil v kontrastne rôznorodých situáciách, špecializovane autentickým pokračovateľom tradície gypsy jazzu je Biréli Lagrène (1966). Túto hudbu absorboval od detstva (narodil sa v rodine pô-



Cecil McBee, Billy Hart, album *Out of the Blue*, JMS, 1985) a v rokoch 1985–1986 participoval v skupine troch huslistov nazvanej BLU (Blake, Lockwood, Urbaniak, album *Rhythm and BLU*, Gramavision 1986 s Marcusom Millerom a Lennym Whitom). V lete 1993 uskutočnil sériu vystúpení v duu s Michelom Petruccianim a koncom toho istého roku nahrával v duu s Martialom Solalom (*Solal/Lockwood*, MPS 1993). Z projektov venovaných Grappellimu vyniká triový album (Bireli Lagrène, N. H. Ø. Pedersen) *Tribute to Stéphane Grappelli* (Dreyfus 1999), na ktorom sú o. i. pôsobivo predve-

dené najznámejšie pôvodné skladby Grappelliho (*Tears*) a Reinhardta (*Nuages*, *Minor Swing*). Lockwood zorganizoval a viedol tiež veľkolepú spomienku v rámci Grappelliho storočnice (*For Stéphane*, Muse 2008) s účasťou vyše dvadsiacich osobností, medzi ktorými boli Dee Dee Bridgewaterová, Jean Toots Thielemans, Martial Solal, Daniel Humair, René Urtreger, Biréli Lagrène, André Ceccarelli, Pierre Blanchard a i. V roku 2001 založil Lockwood školu pre strunové nástroje nazvanú CMDL (Centre des musiques Didier Lockwood).

Líniu francúzskych huslistov zaujímavo dokresľuje ceremoniál odovzdávania huslí Michela Warlopa (1911–1947). Tento dnes už zabudnutý huslista hral s Reinhardtom ešte v období pred Grappellim a s jeho orchestrom Reinhardt a Grappelli prvýkrát spoločne nahrávali. Grappelli sa však zlepšoval tak rýchlo, že Warlop si uvedomil nemožnosť mu konkurovať. Preto mu v roku 1937 na znak obdivu daroval svoje husle. Grappelli sa rozhodol, že v tejto tradícii

vodne kočovných rómskych Sintov), jeho otec i starý otec boli gitaristami. Lagrène považovali za „záračné dieťa“. Už ako sedemročný poznal naspamäť niektoré Reinhardtove sóla: platne počúval tak dlho, až ich dokázal presne reprodukovať, a ako štrnásťročný nahral svoj prvý album *Routes to Django* (Le Chant Du Monde 1980). Medzinárodný záujem nasledoval veľmi rýchlo. Už o rok neskôr ho uviedli v New Yorku na festivale Kool Jazz. Nahrával a koncertoval pod vlastným menom alebo v kolektívnych skupinách, najradšej s podobne „cíticami“ gitaristami (často sa medzi nimi objavujú mená ako Vic Juris, Babik Reinhardt, Stanley Jordan, L. Coryell, Ch. Escoudé a i.). Ako dvadsaťročný svoj výlučný záujem o gypsy jazz okrajovo rozšíril aj o iné smery. Spoznal a obdivoval nahrávky Wesa Montgomeryho a v roku 1986 ho Jaco Pastorius „naviedol“, aby svoje schopnosti uplatnil aj vo sfére fusion. Spoločne absolvovali koncertné turné a nahrali dvojicu albumov (*Lagrène & Pastorius: Stuttgart Aria*, Jazzpoint 1986).

Christian Escoudé (1947) pochádza zo zmiešanej rodiny; otec – profesionálny gitarista bol z toho istého rómskeho okruhu ako Django Reinhardt (Manouche) a Reinhardtovu hudbu nadšene nasledoval. Escoudé tento typ hudby prekvapivo od začiatku svojho pôsobenia nepovažoval za jediný z možných prístupov a hlavným zdrojom jeho inšpirácie boli westcoastoví gitaristi Wes Montgomery, Jimmy Raney a Jimmy Gourley. V partnerstve s francúzskymi hudobníkmi (či už vo svojich skupinách alebo ako sideman) vyhľadával aj experimentujúcich

Lewisom (*Midnight in Paris*, EmA 1988) a s Astorom Piazzolom. K nekonvenčným patrí jeho album *A Suite for Gypsies* (Universal 2007) venovaný pamiatke rómskych detí, ktoré zahynuli v nacistických koncentračných táboroch.

Logika vývoja francúzskeho jazzu dokazuje jeho schopnosť absorbovať hudbu menších a spôsob syntézy gypsy jazzu nadväzuje paralely so spôsobom uplatnenia černochoch v americkom jazzu. Do tohto rámca ešte môžeme zaradiť mnohé ďalšie osobnosti, a to zďaleka nielen huslistov a gitaristov. K tomu sa však dostaneme v ďalších pokračovaniach.

Poznámky:

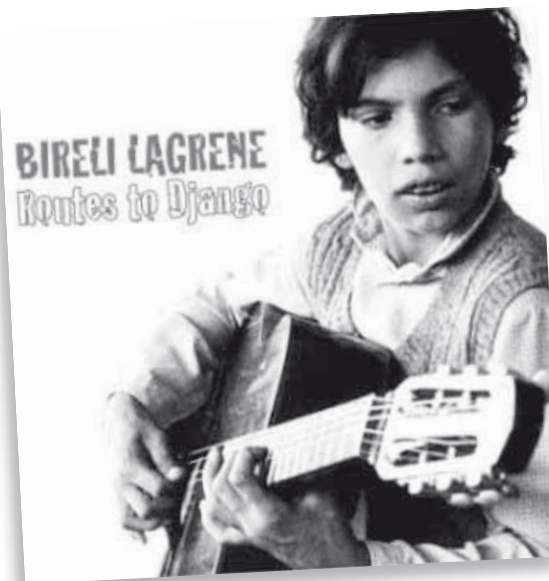
¹ Predvojnové obdobie Grappelliho je stručne spracované v stati Wasserberger I.: *Zázrak menom Django Reinhardt*, in: *Hudba* 2007, roč. II, č. I. Grappelliho uplatnenie sa vo francúzskej filmovej hudbe je včlenené do state *Francúzsko: jazz v širšom kontexte* 2, in: *Hudba* 2009, roč. IV, č. I-II.

² O Grappelliho hudbe a živote vyšlo mnoho knižných prác, od muzikologických rozborov po popularizujúce životopisy. Výberová bibliografia: Smith, G.: *Stéphane Grappelli: A Biography*. London, 1987. Grappelli, S. – Bramey, J.-M.: *With Only My Violin: The Memoirs of Stéphane Grappelli*. New York, 2002. Balmer, P.: *Stéphane Grappelli: With and Without Django*. London, 2003.

³ Ponty sám charakterizoval svoje miesto vo vývoji jazzových huslí: „*You can talk about a Russian school or a French school in classical violin, because each nation teaches a different way of holding the bow, and this*

if people were influenced by me, it's a choice they made, not a direct influence. I guess I transferred what I had practiced on the clarinet and tenor sax – and what I liked in the trumpet or piano in the post bebop idiom – to the violin. Since there were no other violin players in modern jazz at the time, this opened a brand new path for younger musicians. So, style is such an original approach in jazz, overall on the violin, that I don't really think there can be schools. I taught a few master classes all over the world, though I don't consider myself as a teacher, but I never tried to entice anybody to play like me and I don't believe much in jazz schools at large, anyway.“ (cit. podľa internetového rozhovoru T. Quénum: *In Conversation with Jean-Luc Ponty*), www.jazz.com/features-and-interviews/2008/9/6/in-conversation-with-jean-luc-ponty

⁴ Ponty na prvú návštevu Zappu, ktorú dohodol manažér Ricard Bock, spomína: „*When Bock played*



him the live recording Duke and I had recently done for him, his reaction was: 'Whoa! I can't play with those guys. They are too great for me!' But when he understood he would have to write music and produce the session, he agreed. Two weeks later, the scores for King Kong were ready and we recorded with instrumentalists chosen by Zappa, who were mostly jazz musicians from the L. A. area. I must admit that at the time I didn't really understand what was happening musically during this recording, but it opened my ears to a type of music that I wasn't listening to at the time.“ (cit. podľa internetového rozhovoru T. Quénum: *In Conversation with Jean-Luc Ponty*).

⁵ „*In the 1950s, when guitar playing in Europe was dominated by Django Reinhardt, Gourley introduced to the Continent a style that was inspired by cool-jazz musicians, especially Young. Influenced at first by Raney's subdued melodies, he gradually made greater use of the instrument's harmonic potential and played with increased rhythmic urgency, but his tone remained characteristic of cool jazz – smooth and free of vibrato.*“ *The New Grove Dictionary of Jazz*, Second edition, Volume Two (ed. Barry, K.), New York: Macmillan publ., 2002, s. 75.



a k avantgarde inklinujúcich hudobníkov. Obzvlášť preferoval rytmickú sekciu s kontrabasistom Jeanom-Françoisom Jennym-Clarkom a bubeníkom Aldom Romanom. Jeho fascinujúca technická úroveň, improvizácia a invencia a otvorenosť k rôznym typom hudby lákala veľké mená jazzu: v duu s Charliem Hadenom nahral album *Gitane* (All Life 1978), o rok neskôr účinkoval na americkom turné v duu s Johnom McLaughlinom, cestoval a nahrával s Johnom

has an impact on the sound. But I wouldn't talk about a French school of jazz violin. First because I started playing the violin in jazz even before I had ever heard Stéphane Grappelli and became more interested in Stuff Smith than in him, for example. I guess lots of younger violin players were either influenced by Grappelli's way of playing or by mine, but since I left France rather early, I've had few contacts with French players even if I can hear something of me in the playing of some of them. Anyway this is not limited to France and





F. Karnok, J. Lehotský, D. Húščava [foto: D. Freyerová]

Pripravil Erik ROTHENSTEIN

Traja králi:

tenorsaxofonista Dušan Húščava
trubkár Juraj Lehotský
trombonista František Karnok

Trojica kamarátov-veteránov, stále aktívnych a činných hudobníkov, ktorých spája kus spoločne prežitého života a nespočetné množstvo vystúpení na koncertných pódioch. Aj tak možno v skratke charakterizovať „starú dobrú školu“ jazzmanov – ľudí s bohatými skúsenosťami a zážitkami. O niektoré z nich sa podelili v rozhovore, v ktorom nechýbala určitá vážnosť, ale najmä humor a sebaironický nadhľad. Dvojica jubilantov – tenorsaxofonista Dušan Húščava (1940) a trubkár Juraj Lehotský (1940) – spolu s trombonistom Františkom Karnokom (1944).

Boli ste spolužiakmi už na Konzervatóriu v Bratislave; tanečná a jazzová hudba, ktorej ste sa chceli venovať, sa tam však nevyučovala. Ako sa vám podarilo po absolútoriu „vhuľnúť“ do praxe?

FK: Konzervatórium bola škola, z ktorej vychádzali „hotoví“ hráči. Tí najlepší väčšinou nepokračovali na vysokej škole, ale hneď sa zamestnali, prípadne ju neskôr robili dialkovo; ako napríklad trubkári Kamil Roško a Lojzo Sýkora. Nebolo to tak ako dnes, ale hudobníci si najprv hľadali zamestnanie a mnohí špičkoví hráči v ďalšom štúdiu nepokračovali.

DH: Na vysokú školu sa niektorí prihlásili trebárs až keď sa im nepodarilo urobiť konkurz, prípadne mnohí klarinetisti si tam chodili budovať repertoár. Už neštudovali hráčske techniky ani „diabolské“ etudy, ale nové skladby, koncerty.

FK: Samozrejme to neplatilo o huslistoch alebo

klaviristoch; tí mali sólistické ambície. Hovoríme skôr o „dychároch“.

■ Dušan, na bratislavskom konzervatóriu pôsíš od roku 1995 a ako prvý na Slovensku si na tejto úrovni začal vyučovať hru na saxofóne. Môžeš krátko zrekapitulovať stav a vývoj v tejto oblasti?

DH: V časoch, keď som začal učiť, sa objavila výrazná generácia mladých saxofonistov, ktorí sú dnes aktívnou súčasťou našej scény. Aktuálna situácia je však iná; na školu sa hlási málo študentov (čo platí aj pre iné nástroje) a so žiakmi musím často riešiť základy, akými sú ladenie, tón, rytmus... Nevieť prečo je to tak, ale zdá sa, že záujem o hudbu upadol všeobecne. Škola zostáva financie podľa počtu žiakov, čo nie je ideálne pre kvalitu. To je ale otázka do diskusie. Tiež by sa malo uvažovať, minimálne pri saxofonistoch, o jazzovej výučbe, pretože u nás môžeme pri-

praviť študenta nanajvýš na štúdium na klasickej vysokej škole a v tom prípade možnosť pre uplatnenie nie je veľa. Do orchestra sa ako saxofonista nedostane a pôsobenie komorného hráča alebo sólistu je veľmi obmedzené. Potom vzniká začať „saxofónový kruh“. Mnoho študentov za mnou prichádza so zámerom dozvedieť sa a naučiť sa niečo o jasse. Chýba však ucelená koncepcia, aby mohli po skončení školy účinkovať napríklad aj v muzikáloch, big bandoch alebo hrať v malých kapelách inú ako klasickejšiu hudbu.

■ Za vašich študentských čias neexistoval – v porovnaní so súčasným „informačným vekom“ – internet a získavanie informácií bolo náročnejšie. Môžete porovnať atmosféru a situáciu v školstve kedysi a dnes?

DH: Čo sa týka vážnej hudby, úroveň bola pomerne vysoká. Na škole bolo niekoľko dobrých profesorov, ktorí ju dokázali ustrážiť, mali dostatok štu-

dijných materiálov. Priepastné rozdiely boli skôr u záujemcov o tanečnú hudbu alebo jazz, keďže nemali k dispozícii žiadne noty, o transkripciách a podkladoch, ako pristupovať napríklad k improvizácii, ani nehovorím.

FK: Mnohí používali kotúčový magnetofón Sonet, prípadne čakali na desiatu hodinu večer a počúvali Hlas Ameriky. Žiadne „Aebersoldy“ alebo návody „ako na vec“ neexistovali.

DH: Sonet Duo mal aj Laco Gerhardt. K nemu sme chodili počúvať jazz a ak sme si zapamätali nejaký „fór“, následne sme ho použili. Kto chcel robiť transkripcie, musel ich pracne sťahovať.

■ Akým spôsobom ste sa dostávali k tanečnej hudbe a jazzu? Mali ste obľúbených interpretov?

JL: Mojm veľkým vzorom bol dlhé roky Chet Baker, chcel som hrať ako on. V tej dobe hrával s Gerrym Mulliganom tzv. westcoast jazz a ja som sa nazdával, že tomu rozumiem. Boli to melodické čisté sóla, iné ako od hudobníkov, ktorí ovplyvnili napríklad Laca Décziho. Laco bol môj spolužiak, žiaľ iba rok. Vyhodil ho, keď vytrhol čosi z triednej knihy a preto odišiel študovať na elektrotechnickú priemyslovku.

DH: Dôvodom však bolo aj to, že hrával s bratislavskými orchestrami, čo sa vtedy zakazovalo.

JL: Boli sme akoby protipólmí – ja som počúval Bakera a Laco sa učil nasпамáť sóla Clifforda Browna. Spolu s vynikajúcim altsaxofonistom Lacom Baránkom hrali eastcoast jazz. Ja som opisoval sóla Cheta Bakera a naučil sa nasпамáť celé predvedenie skladby *Goodbye*. Zahral som ju potom v pražskej kaviarni Vltava; od mamy som dostal 56 korún na vlak, 30 korún stál hotel a ja som šiel večer do Vltavy, kde v tom čase hrali Karel Krautgartner alebo Vlasta Průchová s manželom vibrafonistom Janom Hammerom. Artur Hollitzer tam hral na trombóne, Karel Velebný na tenorsaxofóne a ja som sa prišiel opýtať, či si s nimi môžem zahráť *Goodbye*. Predvádzal som sa tam pred vynikajúcim trubkárom Ivanom Preisom, ktorý bol mojm vzorom na domácej pôde. Počas víkendov v Prahe som si overoval, či hrám dobre a v čom sa potrebujem zlepšiť.

■ Vaše korene sú však v dixielandovej hudbe a swingu...

FK: Mne bol dixieland zo všetkých jazzových štýlov najbližší, aj hrať som sa ho naučil najskôr. Nevie, či bol najľahší, alebo naň stačilo menej talentu a pracovitosti; to „percentuálne rozdelenie“ už dnes nevyriešim. Do kapely ma vzali kamaráti hneď, ako som sa „trochu“ naučil hrať na trombóne. Počuli ma v mojich nesmelých začiatkoch s Jánom Melkovičom. Nazývali sme ho otcom jazzu, lebo jeho kapelami sme prešli mnohí, napríklad Laco Martoník, Dušan Húščava... Jano bol ako kapelník v tej dobe skutočne zbehlý; treba podotknúť, že vtedy ešte neboli gitarové skupiny. V Anglicku nesmeli začínať Shadows, ale Beatles alebo Rolling Stones neexistovali, preto hudba, ktorú sme vtedy hrali, bola hudbou mladých. Samozrejme nám to „udrelo do hlavy“, podobne ako dnešným hviezdám. Mysleli sme si, že sme králi; boli sme veľmi populárni a podľa

toho sme sa aj správili. Dnes je zvláštne, keď vidím v televízii tieto staré zábery; suverenita tam bola ďaleko vyššia ako „dovednosť“.

DH: Mal som rád malé kapely, ale aj zvuk, ktorý sa objavoval v big bandoch, napríklad u Duka Ellingtona. Poznali sme ho z vysielania Hlasu Ameriky, ktoré samozrejme rušili, a ja som bol nervózny, pokiaľ mi nejaký takt ušiel. Tá muzika bola v Amerike ešte stále populárna a hrali ju tam na vysokej úrovni. Potom ma upútali nové veci: Ahmad Jamal Trio, Mulligan s Chetom Bakerom, prichádzali nové tváre – súčasné hviezdy Lee Konitz, Joe Henderson alebo Wayne Shorter. Títo mladí chalani priniesli novú muziku, avšak v rozhlase stále vysielali dixieland, swing, v „kurze“ bol Jimmy Dorsey spolu so svojim bratom Tommym a podobne. Bol to však stále jazz, nemalo to nič spoločné s anglickou dixielandovou školou.

FK: Paradoxom bolo, že novšie štýly sa uplatnili na Slovensku skôr, ako prišiel dixielandový boom. Bola tu generácia hudobníkov – napríklad saxofonista Juraj Henter alebo trubkár Milan Belan –, ktorá vyrástla na swingu a orchestroch 40.–50. rokov. Dixielandový boom prišiel až v 50.–60. rokoch pod vplyvom Anglicka, kde bolo výrazné revivalové hnutie s množstvom dobrých kapiel. Mali komerčný úspech a podobne ako všetko zo Západu sa aj táto hudba dostala po niekoľkých rokoch k nám.

DH: Úspech mali preto, lebo vyberali „ľúbivé“ melódie a skladby postavené na troch-štyroch akordoch, pričom Američania ako Armstrong hrali aj komplikovanejšie melódie na úrovni reharmonizovaných štandardov. Tie neskôr prevzali mainstreamoví hráči a mne sa to veľmi páči dodnes.

■ Predstaviteľom tradičného jazzu bol u nás od 60. rokov Traditional Club Bratislava, neskôr Revival Jazz Band a Nový tradicional, na pôde ktorého ste sa všetci traja stretli...

FK: Do Traditional Clubu som prišiel asi rok po jeho vzniku, okolo 1962. Po troch rokoch som však musel narukovať a do kapely som sa už nevrátil, aj keď Traditional ešte istý čas hrával doma alebo v zahraničí, napríklad v kluboch vo Švajčiarsku. Neskôr sa kapela rozpadla; niektorí sa vrátili domov, iní emigrovali. Ja som nastúpil do rozhlasu, pretože ako jediný som sa venoval hudbe profesionálne. Neskôr, koncom 60. rokov, sme aj s Dušanom založili Nový tradicional, kde s nami potom hral aj Juraj. Kapela existovala nejakých 13–14 rokov a po jej rozpade som odišiel hrať do Brna k Bromovi.

JL: Ja som v rokoch 1963–1970 cestoval po Európe s tanečnou kapelou Juraja Veľčovského. V nočných podnikoch sme hrávali upravené evergreeny alebo štandardy, aj keď repertoár – či už to bola tanečná muzika s vokalistami alebo dixieland – závisel najmä od publika. V zostave, ktorú sme mali (Veľčovský na klarinete, Dušan Grúň na piestovom trombóne a ja na trúbke) – trojica dychov s rytmikou bez gitary –, sme samozrejme „zhoreli“ v rockových kluboch. Raz nás poslali hrať do kasární. Na tých 14 dní v americkom armádnom klube Fulda nikdy nezabudnem. Dva

týždne som sa hanbil: americkí vojaci tancovali iba v prestávkach na reprodukovanej soulovú muziku a počas našej produkcie sedeli a zivali.

■ V čase spomínaného politického odmäku na konci 60. rokov ste veľa cestovali po Európe. Neuvažovali ste nad emigráciou?

FK: Asi by som sa nedokázal bez problémov postarať o rodinu, mal som vtedy dve deti. Určitú úlohu zohral aj strach. Keby som však na to mal, urobil by som to, pretože situácia sa zdala beznádejná a bezútešná.

DH: V čase, keď k nám prišli Rusi, som bol s combom Gustáva Offermana v Bulharsku. Bulhari nás, snáď tušiac dopredu, čo sa bude diať, poslali predčasne domov, aj keď boli s kapelou veľmi spokojní. Myslím si, že všetci sme mali možnosť uchýtiť sa vonku. Mne ponúkli angažmán v česko-nemeckej kapele, ktorá hrávala v jazzovom klube v nemeckom Duisburgu. Pôbil tam Artur Hollitzer, ktorý kedysi hrával s Velebným v Štúdiu 5. Mali nejaké problémy a ponúkli mi zmluvu na dva roky. Nevyužil som to; zomrel mi vtedy otec, mama ostala sama a v tých časoch nikto nevedel, ako to celé skončí, či sa budem môcť niekedy vrátiť. Tie hrozby a tlaky boli veľké.

JL: Nás zastihol vpád bratských vojsk v Kolíne nad Rýnom, kde sme mali dlhší angažmán. Rozhodovali sme sa, či ostať alebo nie. Deti som vtedy nemal, ale môj brat by potom určite nevycestoval a jeho kariéra by sa nevyvíjala tak, ako mohla. Situácia bola pre nás v tom čase priaznivá, všade sme boli vítaní, každý držal Československu palce. Viac-menej nás ľutovali a dávali nám veľa ponúk. Dostal som možnosť hrať v symfonickom orchestri v Baden-Badene. Povedal som si, že možno príde lepšia ponuka, ale neprišla. (*Smiech.*) Tak som sa vrátil domov.

■ V tom čase zastrelili v Košiciach Laca Martoníka, ktorý tiež kedysi hrával v Traditional Clube...

FK: Vtedy bolo v Košiciach, v Bratislave myslím, že nie, vyhlásené stanné právo. Platil zákaz vychádzania a Laco sa ocitol po ôsmej hodine večer vonku na ulici pri Tuzexe... Členom Traditionalu bol asi dva roky, 1962–1963.

■ Všetci traja ste boli v rôznych obdobiach členmi Tanečného orchestra Československého rozhlasu. Ako na tento big band spomínate?

DH: Hrával som v combe Gustáva Offermana tanečnú hudbu, ale aj štandardy. Podarilo sa mi tam „dotiahnuť“ ľudí naklonených tejto hudbe, napríklad gitaristu Karola Ondreičku alebo výborného jazzového klaviristu Stanislava Sokolského. Prvú hodinu sme zvyčajne hrávali „uhladený“ jazz, bossa-novy, swingovky, sem-tam nejakú baladu, potom tanečnú hudbu. Mal som z hrania radosť a v kapele som strávil asi tri roky, kým mi Fero „nehodil lano“ s ponukou ísť do rozhlasového orchestra. Ponuku som samozrejme prijal, lebo medzitým som sa začal viac zaujímať o jazzovú muziku, o harmóniu, aranžovanie a dúfal som, že sa tam naplnia moje aranžérske ambície. To sa mi aj podarilo – aranžoval som okolo 150 skladieb a

► nahrali sme ich okolo stovky. Táto práca ma skutočne bavila, objavil som v sebe zmysel pre farby. Využíval som aj klasické nástroje – napríklad marimbú alebo vibrafón, ktoré som sa snažil vpašovať do tanečnej hudby. Bohužiaľ, všetky nahrávky ostali na pásoch; na CD sa nedostali, aj keď sa práve v tom prelomovom období začali používať. Big band nahrával pre potreby rozhlasu „do zásoby“, čo bolo pravdepodobne aj príčinou jeho konca. Redaktorom sa nechcelo hrabať v tej záľahe kotúčov a preto tie skladby postupne prestali vysielať.

► Prečo sa orchester nakoniec rozpadol?

DH: Aspoň z môjho pohľadu to išlo stále k lepšiemu. Orchester začal smerovať aj k jazzu a vytvoril sa okruh aranžérov, ktorí k nemu inklinovali. Do konca sme hrali aj na Bratislavských jazzových dňoch. V najlepšom sa to však rozpuštilo.

FK: Pôvodní redaktori, ako napríklad Karol Vošátka, boli muzikanti a vyrastali na swingovej hudbe. Potom prišiel rock, bigbít a redaktormi sa stali diskžokeji – ľudia, ktorí mali túto muziku radi: Štefan Anderko, Fero Hora a iní. Začali hovoriť, že swing už nikto nepočúva, že toto sa už nebude vysielať a podobne. Pri jednom sedení na Leninovom (dnes Jakubovom) námestí som sa hrozne rozčúľil: o tom, čo je dobré a čo zlé začali rozhodovať amatéri, ktorí nielenže nevedeli čítať noty, ale dokonca netušili, koľko čiar má notová osnova! Ten tlak a argumenty, že swing nikto nepočúva, bol veľký a sústavný. Zo stokrát opakovanej lži a tézy sa stala pravda.

DH: Ako som už hovoril, určitú úlohu zohralo aj to, že jazzové nahrávky boli väčšinou na pásoch a redaktorom sa nechcelo hľadať príslušné skladby. Bol tam ale pán Zelenay, ktorý mal túto hudbu rád a dal si tú námahu, aby mnohé veci našiel.

FK: Na Slovensku vtedy zlikvidovali „obyčajný pesničkový“ stredný prúd a speváci ako Vondráčková alebo Gott tu akoby neexistovali. TOČR v tejto oblasti operoval, nahrával rozličné orchestrálne skladby, ale ľudia, ktorí o tom rozhodovali, nepociťovali nutnosť kontinuity so starším obdobím.

► Okrem rozhlasového orchestra ste pôsobili, prípadne dodnes hrávate v Orchestri Gustava Broma.

JL: S Ferom sme tam nastúpili ako výpomoc v sedemdesiatom druhom.

FK: Bromovci hrávali s dvoma trojicami „plechov“ a nás prizývali, keď bol aranžmán pre väčšie obsadenie. Veľa sme nahrávali na Slovensku, chodievali sme na zájazdy. Raz sa chlapi v Moskve opili a urobili „průšvih“, Mirek Říčanek, ktorý nosil „bedne“, dokonca omočil Leninovu sochu. To už bolo priveľa: predvolali celú kapelu s ultimátom, že do 24 hodín musia opustiť Sovietsky zväz. Na československom veľvyslanectve bol nejaký „aktivista“, ktorý bol na Broma „nabrúsený“ a začal vykrikovať, že jeho muzikanti roznášajú pohlavné choroby. Brom dal celú kapelu vyšetriť lekárom a predložil potvrdenie, že sú všetci zdraví. Kapela však napriek tomu musela opustiť Moskvu a pre jej členov platil zákaz vychádzania. Orchester nakoniec dostal milosť, okrem dvoch aktérov prichytených pri čine. Boli nimi práve trubkár s trombonistom, a preto sme dva roky chodili na zájazdy my.

DH: Ja som v orchestri hosťoval najskôr pri jazzových reláciách. Neskôr som mal stály angažmán a môj prvý zájazd v roku 1985 bol práve do Sovietskeho zväzu. Brom mal Slovákov a slovenskú scénu rád, často pozýval mladých sólistov. Po roku a pol som odišiel, pretože orchester veľa cestoval, čo mi príliš nevyhovovalo. Možno som mal trochu smolu, že sa nerobilo viac jazzu, ale skôr popmusic v swingovom duchu. V každom prípade to bola dobrá skúsenosť vďaka pôvodnej „bromovskej“ saxofónovej sekcii s Josefom Audesom, Františkom Navrátilom a príležitostne na jazzových akciách aj so Zdeňkom Novákom.

FK: To bola skutočne vynikajúca sekcia!

DH: Asi najlepšia saxofónová sekcia v Československu, čo sa jednodotnosti týka. Podobnú mal snáď len Karel Vlach, ale to nebol jazz. Dobre som tam zapadol, snažil sa zapamätať a odniesť so sebou čosi z tej jazzovej reči, frázovania, artikulácie.

► Prečo nemal orchester bežné obsadenie piatich saxofónov, štyroch trubiek a trombónov?

FK: Bolo to asi z ekonomických dôvodov. Dokonca, keď som mal 15–16 rokov a chodil obdivovať Broma, tak mal iba jeden trombón. V 60. rokoch pribral ďalší a neskôr mal až tri.

► Ako je možné, že tento orchester pretrval v podstate dodnes, a prežil aj obdobie, ktoré jazzu neprialo?

DH: Brom bol dobrým podnikateľom aj v kapitalistickom slova zmysle. Vedel všetko zapísať a „preplávať“ aj obdobím normalizácie. Dokázal ľudí presvedčiť bez ohľadu na ideológiu. Nebol intelektuálom, ale mal určitú charizmu a zdravý sedliacky rozum.

FK: Vravelo sa o ňom, že podlieza komunistom, čo ale nebola pravda. Bol som svedkom, keď sa zhováral s podpredsedom ÚV ako s nejakým svojím zamestnancom. Všemocní papaláši ho tľapkali po pleciach. Vedel dobre konferovať bez napísaného pomocného papiera a to boli dvojtrojhodinové akcie. Dokonca konferoval Pražský jazzový festival, na ktorý nevedeli nikoho nájsť. Brom svojou bezprostrednosťou dokázal komunikovať napriek tomu, že nemal encyklopedické vedomosti. Mal tú muziku skutočne rád, vedel vychádzať s ľuďmi, vybrať ich do kapely, ale aj sa s nimi rozlúčiť. Vždy, keď niekto odchádzal, zohnal mu iné miesto. Nikdy nepovedal: „Končíme a staraj sa...“

DH: Brom si svojich ľudí vážil. Každému dal priestor podľa toho, čo mu sedelo, pokiaľ, samozrejme, na to mal. To ale v tej kapele nebol problém, pretože v nej neboli ľudia, ktorí tam nepatrili.

► Ako vnímate zmeny po páde komunizmu?

FK: Za slobodu sa platí a v muzike sa vyrobilo veľa nekvality a amaterizmu. Mnohí si povedali: „Je sloboda, môžeme si robiť, čo chceme.“ Paradoxne, za komunizmu sa tá kvalita viac strážila. Samozrejme to nemyslím úplne vážne; to zriadenie som nenávidel, ale ľudia, ktorí nevedeli koľko čiar má notová osnova, neboli pripustení. Bol to výsledok neslobody, ale v tomto prípade mal pozitívny účinok.

DH: Zvykli sme si manažovať a starať sa o seba sami. Bol tu však Slovkoncert, ktorý nám mohol stopnúť angažmán a ktorému sa platili po-



F. Karnok, J. Lehotský a D. Húšava spolu hrávali v mnohých zoskupeniach – Nový tradicionál, Revival Jazz Band, TOČR, VV Systém a Orchester G. Broma [foto: D. Freyerová]

platky. Tie sa stupňovali: keď som začínal hrať, bolo to 10%, ku koncu až okolo 30-40%. Bolo treba prinášať domov valuty. Toto sa našťastie stratilo.

JL: Keď sme ešte pred osemdesiatym deviatym hrávali v Starej Sladovni u Mamuta s dixielandovou kapelou, prišiel nejaký človek k pódiu a vravel, že je členom ÚV KSS. Vraj sa môžeme spoľahnúť, že budúci štvrtok tu už hrať nebudeme. Hráme americkú hudbu a on sa postará, aby bol tomu koniec. Našťastie, režim padol.

► Máte ešte nejaké prania a plány do budúcnosti?

JL: Bol by som rád, keby sme hrali ešte aspoň 2–3 roky, pretože s týmito kolegami si pripadáam ako v NHL v prvom útoku Detroit Red Wings. Sme na seba zvyknutí, hráme spolu roky a veľmi si to vážim. Tým práním je hrať čo najdlhšie. ┘

čo počúva...

Róbert Gál

spisovateľ



[foto: V. Kopasz]

K K cielenejšiemu záujmu o hudbu som sa dostal cez strýka Egona a jeho zbierku platní, z ktorých mi „udreli do ucha“ najmä dve – Vivaldiho *Štyri ročné obdobia* a Šansony s Hanou Hegerovou. Obe ma naplňovali nepopierateľným pocitom hudobného blaha bez ohľadu na to, že jedna z nich bola hudbou baroka a druhá súčasnosti, a takisto bez ohľadu na rôznosť ich žánrov. Pamätníkom rád pripomeniem, že kúzlo platne spočívalo aj v jej fyzickej podobe, v jej vône, obale, a následne v celom tom rituále zapnutia gramofónu, položenia platne na gumeno-železný kotúč a priloženia prenosky s ihlou na to správne miesto na drážkach. Nehovoriac o onom nezabudnuteľnom „pukaní“.

Každý, kto má skúsenosť s hudbou, môže potvrdiť, že hudba vie iba dávať a nič neberie. A pre mňa bola hudba ešte viac než „iba hudbou“, bola akýmsi uchopením sveta v jeho možnostiach – a niekedy snád aj únikom od neho. Pamätám si, ako som v polovici 80. rokov, túlajúc sa po republike s obľúbenou skupinou **Stromboli**, navštívil pár krásnych miest, na ktoré by ma inak nikto nedostal (nezabudnem na koncert v Mikulove, tuším niekedy v osemdesiatom šiestom). Ak mám povedať pravdu, tak v tých rokoch som bol skôr priaznivcom českej hudby ako slovenskej – hovorím teraz hlavne o populárnejších žánroch vrátane rocku – a napríklad Elán mi vtedy naozaj nič nehovoril. Oveľa viac mi toho mal čo povedať **Pražský výber, MCH Band, Švehlík, Oldřich Janota, Iva Bittová...**

Potom som sa na niekoľko rokov stal „závislým“ na hudbe dvoch významných skladateľov, ktorými boli **Alfred Schnittke** a **Astor Piazzolla**. A napokon, niekedy koncom 90. rokov vstúpil do môjho života **John Zorn** a jeho zvláštne exaltovaná hudba plná vášni, úcty k tradícii i diabolského experimentovania. John Zorn so svojím vždy kompatibilne variabilným univerzom poskladaným z úplne všetkého, ktorý na jednej strane vizionársky vytvára niečo, čo tu nikdy nebolo, a na strane druhej eklekticky verne odráža celok toho, čo nás obklopuje „objektívne“ a čo prichádza do skladateľovej tvorivej dielne výhradne ako inšpirácia. Keď hovorím o skladateľovi a jeho „tvorivej dielni“, mám na mysli celú komunitu ľudí, ktorá už niekoľko desaťročí poctivo za svojím guruom stojí a dokáže z jeho nevyčerpatelnej studne nápadov nielen brať, ale rovnako prirodzene sa sama dávať, a tým tento samonapájajúci sa potenciál kultúrnej subkultúry nielen realizovať, ale zároveň aj dopĺňať. Melódie „songbooku“ **Masada** sú súčasťou môjho každodenného života už dlhé roky, a to či už v rámci počúvania, alebo v rámci pohmkávaní. Je naozaj zvláštne, koľko som sa toho prostredníctvom Zorna

a jeho hudby za posledné roky dozvedel nielen o svete – napríklad z hľadiska estetiky súčasného umenia –, ale aj o tom, čo sa odohráva v oblasti môjho vnútorného života. Všimnime si ten výraz „odohráva sa“, ktorý používame predovšetkým v súvislosti s bežnými životnými procesmi. Nedali by sa nájsť hlbšie súvislosti medzi hudbou – a napríklad jej rytmom – na jednej strane a dýchaním, tepom srdca, prípadne krvným obehom na strane druhej?

A keď sa už takto pýtame, jestvuje hudba „maskulínna“ a „feminínna“? Aj táto otázka sa týka Zorna, ten totiž po rokoch tvorby hudby vyložene maskulínnej – a niekto by povedal, že miestami až myzogýnnej – prichádza na chuť femininite [album *Femina* z minulého roku, výraznejšie zapojenie ženských hlasov do projektov komornej hudby, a potom aj vokálne projekty rýdzo ženských hlasov, ako je hudba k filmu *The Last Supper* (2008) a vokálne kvarteto **Mycale**, ktoré sa práve vrátilo z úspešného turné po Izraeli].

Nabudúce napíšem viac. Ďakujem za pozornosť.



Róbert Gál

signs & symptoms

Róbert Gál (1968) je autorom niekoľkých kníh filozofických aforizmov a experimentálnych noviel *Krídlovanie* (2006), *Agnómia* (2008). Výber z Gálových aforizmov a poézie v próze vyšiel knižne aj v angličtine (2003) a jeho novely práve vychádzajú v českom preklade filozofa Ladislava Šerého. Jeho žánrovo ťažko zaraditeľné texty sú súčasťou mnohých, hlavne zahraničných literárnych antológií. Okrem literatúry sa venuje aj príležitostným vystúpeniam s medzinárodným trash-jazzovým zoskupením *Agnomia Quartet* (www.myspace.com/agnomiaquartet).

V zrkadle času

Klavírne duo Ludmila Kojanová – Pavel Novotný

Pripravila Lýdia URBANČÍKOVÁ

Koncertní umelci s viacerými nahrávkami na konte, pedagógovia, experti na literatúru pre dva klavíry a klavír štvorročne, autori teoretických publikácií. Celý profesionálny život strávili na Slovensku. Do Košíc prišli pred 45 rokmi ako čerství absolventi Jánáčkovej akadémie múzických umení v Brne a prijali ponuku košického konzervatória na miesta pedagógov klavírnej hry.

■ Tento rozhovor by mal pripomenúť nielen vaše jubileá (Pavel Novotný dovŕšil minulý rok 70 rokov a Ludmila Kojanová oslávi jubileum v apríli, pozn. autora), ale najmä nezmazateľné stopy, ktoré ste zanechali v slovenskej hudobnej kultúre. Vždy som oceňovala nápaditú dramaturgiu vašich programov. Kde ste nachádzali nové diela?

Pavel Novotný: Vždy sme vyhľadávali nové alebo neznáme diela. Aj programy našich koncertov z tvorby svetových i domácich autorov zostavujeme tak, že vždy zaradíme zabudnutú, neznámu skladbu alebo premiéru. V 70. rokoch nám venovali svoje diela viacerí slovenskí skladatelia a my sme ich potom nahrali pre rozhlas. Boli to napríklad Juraj Hatrík, Ivan Hrušovský, Ladislav Holoubek, Norbert Bodnár alebo Peter Guľas. Mnohé skladby zahraničných autorov sme uviedli v československej premiére – diela gréckeho skladateľa Panosa Triandafilidisa, Germaine Tailleferreovej, českej skladateľky, muzikologičky a klaviristky Jitky Snížkovej a mnohých iných. V posledných rokoch sme viackrát účinkovali na Medzinárodnom festivale znovuobjavených a zabudnutých skladieb v Poľsku, čo nás inšpirovalo k vyhľadávaniu tvorby pre klavír štvorročne. Veľkým objavom boli napríklad skladby Mendelssohnovej sestry Fanny Henselovej, ale aj Brahmsove *Variácie na Schumannovu tému* či *Sonáta* Hermana Goetza, alebo *Fúga na ľudové pieseň „O, du lieber Augustin“* Ferruccia Busoniho. Celkovo sme našťudovali viac ako 150 titulov. Osobitné miesto medzi nimi má československá premiéra *Troch českých tancov* Bohuslava Martinů. Ako prví na Slovensku sme predviedli *Grand Sonatu op. 92* Johanna Nepomuka Hummela, vtipnú skladbu Jana Nováka *Rustica musa* alebo *Osm českých duet* Karla Husu z USA. Rád spomínam na Belehrad, kde sme v roku 1969 spolu s tamojšími klaviristami a sláčikovým orchestrom Pro musica nahrali v rozhlase Bachove koncerty pre dva, tri a štyri klavíry pod taktovkou Djura Jakšiča.

■ Roky cvičenia, štúdiá, koncertovania a učenia. Popri pedagogickej práci ste absolvovali aj množstvo koncertov, vždy s novým reperto-



L. Kojanová a P. Novotný po jubilejnom koncerte v Štátnej filharmónii Košíc v roku 2009 [foto: J. Klein]

árom, a nielen na Slovensku. Ktoré vám najviac utkveli v pamäti?

Ludmila Kojanová: Ako duo sme odohrali viac než 120 recitálov, z toho približne štvrtinu v zahraničí. Najviac spomínam na recitály v Rejkjavíku, Viedni, Ženeve, Prahe, Varšave, Belehrade alebo v Montreaux... Ale samozrejme i na tie domáce v Brne, Ostrave či Bratislave, nehovoriac o množstve koncertov v Košiciach – s orchestrom i polorecitálov. Mali sme možnosť spolupracovať s významnými dirigentmi Zdeňkom Bílkom, Ludvítom Rajterom, Zdeňkom Mácalom, Vítom Mickom, Georgom Kugim, Alfredom Walterom, Bystríkom Režuchom, Mariom Klemensom, Jánosom Sándorom... V roku 2001 sme hrali v Koncertnej sieni Jána Pavla II. v poľskom Tarnove, po recitáli sme mali prednášku o hre štvorročne i s hudobnými ukážkami. Predvádzali sme metodiku výuky: problematiku

súhry, ornamentiku, agogiku, pedalizáciu a iné hudobné problémy. Bol to začiatok našej teoretickej orientácie na to, čo celý život robíme.

■ V odborných kruhoch je o vaše teoretické práce záujem. A to nielen na Slovensku, ale napríklad aj v Prahe, kde vás pred časom pozvali za oponentov na Karlovu univerzitu...

L. K.: Na začiatku stoja naše dizertačné práce. Ja som napísala *Metodicko-interpretáčny pohľad na štvorročnú klavírnú hru a hru na dvoch klavíroch*, ktorú v roku 2001 uverejnil ostravský časopis *Talent*, pričom Pavel spracoval rovnakú problematiku so zameraním na slovenskú hudbu. Sporadické zmienky o hre na klavíri štvorročne existovali už v 19. storočí, no systematicky sa problematikou doteraz nezaoberal nikto. Spojila som preto v tejto téme svoje skúsenosti pedagóga a interpreta. Postupne sa začal vynárať ďalší

projekt: vytvorenie ucelenej bibliografie pôvodnej literatúry pre klavír (klavír 4-ručne, pre 2 klavíry, rôzne zoskupenia, pre viac klavírov a viacručne). Ešte predtým sme absolvovali habilitačné pokračovanie na VŠMU s témou *Metorhythmická problematika klavírných skladieb*. Pavel mal prednášku na tému *Špecifické problémy metodiky vyučovania hry na klavíri 4-ručne z historického a metodologického hľadiska*.

■ **Zhrňte to teda: v roku 1999 ste obhájili dizertačnú prácu *Metodicko-interpretáčnej pohľady na štvorročnú klavírnú hru a hru na dvoch klavíroch*, ktorú v roku 2006 vydala Katolícka univerzita v Ružomberku, a v rovnakom roku manžel vydal *Pohľad interpreta na slovenskú tvorbu pre 4-ručný klavír a dva klavíry*. Na svete je už spomínaná bibliografia, ktorú ste vytvorili spoločne. Má 530 strán a jej súčasťou sú aj 3 CD. V troch jazykových mutáciách ju vydala Katedra hudby Prešovskej univerzity. O projekt je veľký záujem doma i v zahraničí. V čom bolo vytvorenie tejto práce náročné a komu má slúžiť?**

L. K.: Metodické pohľady sprostredkovali pedagógom i žiakom naše skúsenosti s výukou a interpretáciou skladieb pre klavír štvorročne, poskytovali aj elementárne zásady pri štúdiu jednotlivých skladieb alebo komornej hudby. Poukázali tiež na rozdiely medzi hrou na dvoch klavíroch alebo hrou štvorročne. Pri tvorbe bibliografie sme sa museli vyrovnáť s celkom odlišným druhom heuristickej práce. Skladby pribúdajú, mnohé ostali v rukopisoch, iné síce vyšli tlačou, no sú nedostupné. Niektoré sa nenachádzajú ani v katalógoch, objavili sme ich náhodne. Cieľom bibliografie je, aby záujemcovia získali prehľad o skladbách, autoroch, a tiež údaje o vydavateľstve a mieste, kde sa materiál nachádza. Často to bol hotový hľadisk, dodnes sme napríklad nič nezistili o Nikolajovi Berezovskom, no vieme, že jeho skladba *Fantasy op. 9* bola v roku 1944 vydaná v New Yorku. Podobne sme pátrali po skladateľovi Hansovi Börnerovi, xerokópia jeho diela v rukopise je uložená v Drážďanoch. Vo Viedni, vo vydavateľstve

Doblinger, som objavila skladbu *Ajax et Ulysse* Dittersa von Dittersdorfa, ktorú vydalo vydavateľstvo Artaria vo Wellington na Novom Zélande. V katalógu Universal Edition Wien sme našli doposiaľ jediné vydanie Janáčkovej skladby *Eifersucht*. Celkovo sme vyhľadali okolo 2300 autorov a okolo 10 tisíc skladieb.

P. N.: Skladby slovenských, českých a svetových skladateľov sú uvádzané v samostatných kapitolách. Ja som spracúval slovenských autorov a môžem povedať, že to bola občas detektívna práca. Hoci nám hudobné fondy, informačné strediská, vedecké knižnice, archívy i vydavateľstvá ochotne vychádzali v ústrety a, samozrejme, mnoho notových materiálov sme fyzicky vlastnili, stretli sme sa napríklad so zatiaľ neznámou *Devianskou sonátou* Fraňa Dostalíka alebo jeho *Sonátou pre 4 ruky a zbor op. 15* z roku 1928. Náročné bolo bádanie po neznámych autoroch z 18. alebo 19. Storočia (Ján Evangelista Fusz) alebo odpoveď na otázku, kde sa nachádza rukopis Miroslava Francisciho, Rudolfa Laubnera a iných. ┘

Pavel Novotný – nar. 30. 6. 1938 v Olomouci, jeho prvou učiteľkou klavírnej hry bola matka Ludmila Novotná. V Mestskej hudobnej škole študoval u Cyrila Černého a Vilmy Gaďurkovej, súkromne u Marie Liškovej, žiačky Alfreda Cortota. V r. 1953–1959 navštevoval hodiny u Anny Skalickéj (žiačka V. Kurza) na Konzervatóriu v Brne. V rokoch 1959–1963 absolvoval JAMU u prof. Ludvíka Kunderu a doc. Karla Janderu, v r. 1973–1975 na tejto škole vyučoval. Prvé víťazstvá získal na klavírnej súťaži vysokých škôl v Bratislave v r. 1961 a 1962. V r. 1963–2004 bol pedagógom klavírnej hry na Konzervatóriu v Košiciach (1978–1988 ako vedúci oddelenia klávesových nástrojov), v r. 1995–2008 pôsobil na Fakulte humanitných a prírodných vied Prešovskej univerzity (od r. 2003 docent klavírnej hry).

Ludmila Kojanová – nar. 20. 4. 1940 v Prahe. Otec bol ako mimoriadny talent žiakom pražského konzervatória, už ako 10-ročný hral Beethovenove sonáty v Poľsku. V r. 1954–1959 navštevovala Štátne konzervatórium hudby v Prahe v triede prof. Emmy Doležalovej. Prvý samostatný recitál mala v Dome umelcov v Prahe v r. 1958. V r. 1959–1963 bola žiačkou prof. Kunderu a doc. Janderu na JAMU v Brne, kde bola v r. 1973–1975 odbornou asistentkou. Od r. 1963 pôsobí na Konzervatóriu v Košiciach, od r. 1995 na Prešovskej univerzite. Z jej početných absolventov pôsobia viacerí v zahraničí, napríklad Peter Breiner v USA, Peter Máté na Islande, Marián Pivka v Portugalsku. Tomáš Nemec vyučuje na Cirkevnom konzervatóriu v Bratislave, ďalší absolventi pôsobia na Konzervatóriu v Košiciach a inde.

S repertoárom pre dva klavíry začala dvojica vystupovať počas štúdia v Brne od r. 1960, s repertoárom pre klavír štvorročne od r. 1983. Za viac ako 40 rokov spolupráce našťudovali manželia Novotní rozsiahly repertoár od baroka až po diela súčasných autorov. Uviedli viacero premiér domácych aj zahraničných autorov, niektoré opusy im boli venované. Sú najdlhšie a najsústavnej-

zdvihnúť BHS 1985, Prehliadku slovenského koncertného umenia v Žiline (1979, 1988), Košickú hudobnú jar (1968, 1994, 1996, 1998, 1999). Vystúpili na medzinárodných festivaloch Reykjavík mesto hudby (2000, Island), VIII. Miedzynarodowy Festival Muzyki Odnalesionej (2001). Účinkovali aj v rámci Týždňa novej tvorby (1992), na večeroch k jubileám

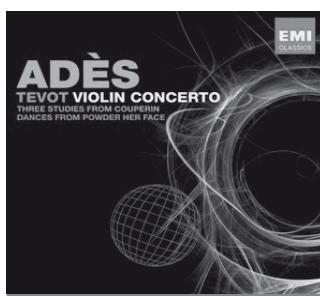


šie spolupracujúcim klavírnym duom na Slovensku. Počas kariéry spolupracovali so Z. Bílkom, M. Klemensom, L. Rajterom (SF), B. Režuchom (ŠfK), A. Walterom (Belgicko), Djurom Jakšičom (Komorný orchester Belehradskej filharmónie), V. Mickom (Moravská filharmonie Olomouc), J. Sándorom (Štátna filharmónia Győr) a G. Kugim (Symfonický orchester Ernő Dohnányiho Budapešť). Z domácych vystúpení treba vy-

nielen slovenských skladateľov, ale aj autorov (niekdajšej) NDR (Karl Dietrich) a Grécka (Panos Triandafilidis). Obidvaja sú činní aj metodicky. Prednášajú v rámci metodických dní v ZUŠ, na medzinárodnej súťaži pre klavírne duá v Jeseníku (ČR). V rámci Tarnovského festivalu nájdenej hudby v máji 2001 okrem prednášky i názorne vyučovali.

(www.hc.sk)

klasika



Adès
Tevot, Violin Concerto
 Berliner Philharmoniker,
 Sir Simon Rattle a i.
 EMI Classics 2010

Pred desiatimi rokmi jeho orchestrálna skladba s názvom *Asyla* získala prestížnu Grawemeyer Award dotovanú zaujímavou sumou. Po tom, čo sa jej ujal dirigent Simon Rattle a uviedol ju na festivale BBC Proms, sa meno nádejného mladého britského skladateľa dostalo do širšieho povedomia a bolo jasné, že po Brittenovi prichádza z ostrovnej krajiny ďalšia výnimočná skladateľská osobnosť. Thomas Adès bol objavom aj pre mňa. Spomínam si, ako som so záujmom sledoval priamy prenos z Proms 2008, keď Rattle dirigoval Berlínskych filharmonikov v novom Adèsovom orchestrálnom opuse *Tevot*, ale aj na koncert z diel ruských skladateľov, ktorý zaznel na tom istom festivale pod Adèsovou taktovkou. Všestranný talent tohto hudobníka ma vtedy presvedčil a keď sa nedávno objavilo čerstvé CD s výberom z Adèsovej novej tvorby, neváhal som s kúpou cez známy internetový portál. *Tevot* vznikol roku 2007 na objednávku interpretov, ktorí ho potom premiérovali a hrajú ho aj na tomto CD. Hebrejský názov má viacero významov, v prvom rade však znamená archu, veľké plavidlo, pod ktorým si skladateľ predstavoval zemeguľu pomaly putujúcu vesmírom. Táto predstava priliehavo vystihuje charakter jednoliatej, vyše 22-minútovej kompozície, hudobným pohybom a obširnosťou interpretačného aparátu skutočne asociujúcej obrovské teleso, ktoré sa hybe naprieč akýmsi imaginárnym priestorom. Možno to však chápať aj čisto symbolicky – ako putovanie priestorom najrôznejších asociácií hudby minulosti.

Adèsovu hudbu možno len ťažko zaradiť do nejakého priečinka: nie je americky minimalistická ani európsky postavantgardná, nevydáva sa za to, čo sa v nemecky hovoriacich krajinách nazýva E-Musik, a nemožno ju priradiť ani k už dávnejšie opadnutej vlne postmoderny, hoci z každého si berie niečo. Hemží sa asociáciami Stravinského, Brittena, Bartóka, Ligetiho, ale aj neskorej nemeckej romantiky či dokonca filmovej hudby – skrátka obsahuje takmer všetko, čo v hudbe prinieslo 20. storočie, a predsa s pečaťou vyhranenej osobnosti, ktorý nie je ani eklektický, ani „neo“, ani „retro“. Dovolím si povedať, že Adès pokračuje tam, kde končili Ligetiho neskoré orchestrálne diela, teda v úsilí o veľkú štýlovú syntézu. V porovnaní s *Asyla* už *Tevot* možno nemá taký silný náboj prekvapivej originality, no v každom prípade je toto putovanie v Rattlovom skvelom naštudovaní mimoriadnym poslucháčskym zážitkom. V samom závere sa zjavuje ešte jedna alúzia hudby skladateľa z nám veľmi blízkeho teritória, no nechávam na každom, aby ju odhalil sám... Druhým významným opusom na CD je Adèsov *Husľový koncert* s podtitulom *Concentric Paths* (Anthony Marwood, Chamber Orchestra of Europe, diriguje autor). Názov opäť naznačuje charakter zaujímavo koncipovanej skladby, poslucháčsky náročnejšej ako predchádzajúce dielo. Sólista je jej ideálnym tlmočníkom a sprevádzajúci orchester pod skladateľovou taktovkou podáva bezproblémový výkon, podobne ako v nasledujúcich *Three Studies from Couperin*, troch inštrumentačne nesmierne kultivovaných „rekompozíciách“ skladieb francúzskeho clavecinistu. Bonbónikom na záver sú tri orchestrálne čísla z Adèsovej prvej opery *Powder Her Face*, nehanebne dekadentné, genálne naštylizované a výborne predvedené v podaní National Youth Orchestra of Great Britain s Paulom Danielom. Priaznivci *Gavaliera s ružou* (a nielen tí) si ich okamžite zamilujú... Všetky nahrávky sú záznamami živých predvedení, čo pri ich vynikajúcej kvalite dokladá úroveň, na akej môže byť prezentovaná hudba súčasného, ani nie 40-ročného skladateľa. Myslím, že o ňom budeme ešte veľa počuť.

Robert KOLÁŘ

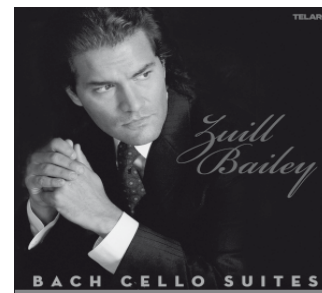


Interchange:
Concertos by Rodrigo & Assad
 Los Angeles Guitar Quartet,
 David Amado,
 Delaware Symphony
 Orchestra
 Telarc 2010/distribúcia
 DIVYD

Súbor Los Angeles Guitar Quartet patrí k najkvalitnejším svojho druhu. LAGQ je mimoriadne produktívnym telesom v oblasti nahrávacieho priemyslu a každoročne prináša veľmi zaujímavé a rôznorodé albumy. Ich úspechy podčiarkuje nominácia (2003) a získanie ceny Grammy (2005) v kategórii Best Classical Cross-over Recording za nahrávku LAGQ's *Guitar Heroes*. V marci tohto roku im vyšiel ďalší album, tentokrát je však iný, na aký je fanúšik tohto súboru zvyknutý. Kvarteto tu vystupuje v úlohe „solistu“ v dvoch kompozíciách pre gitarové kvarteto a orchester. Joaquín Rodrigo napísal svoje *Concierto Andaluz* pre Los Romanos, najlepšie gitarové kvarteto tej doby. Celedonio, Pepe, Celín a Angel Romerovci ho spolu s orchestrom San Antonio Symphony po prvý raz uviedli v novembri 1967. Koncert patrí snáď k „najšpanielskejšim“ skladbám už i tak národnými prvkami veľmi nasýteného diela Joaquína Rodriga. Španielska hudba je aj LAGQ-u veľmi blízka a ich hudobná dráha je úzko spätá s repertoárom španielskych autorov. Nezanedbateľný je určite aj vplyv Pepeho Romera, ktorý ako učiteľ stál pri zrode a formovaní LAGQ na University of Southern California v 80. rokoch minulého storočia. V booklete tohto CD sa môžeme dočítať, že LAGQ týmto vzdávajú hold svojim koreňom a neoceniteľnej inšpirácii, ktorú našli u Romerovcov. Preto nemožno (a ani nie je potrebné) porovnávať interpretáciu Rodrigovho koncertu v podaní Los Romanos a LAGQ. Ich skúsenosti sa však zreteľne odrážajú na mimoriadne kvalitnej interpretácii *Concierto Andaluz*. Táto nahrávka určite prináša jej vrcholnú podobu – tak zo strany „solistu“, ako orchestra, na ktorý partitúra kladie mimoriadne nároky.

Na rozdiel od Rodrigovho koncertu, poznačeného vplyvom andalúzskej hudby, dielo *Interchange* Sérgia Assada je kompozíciou odrážajúcou dnešnú dobu v zmysle medzikultúrnych „výmen“ a prepojení charakteristických pre umenie 21. storočia. Skladba vznikla roku 2009 a je priamo ovplyvnená LAGQ-om a jeho členmi. Tí si popri jedinečnej spoločnej výpovedi ponechávajú vlastné, unikátne čítanie. Rôzne hudobné štýly a oblasti sú pritom pre každého z členov nielen akousi záľubou, ale priamo súvisia s jeho koreňmi a pôvodom. *Interchange* má päť častí, z ktorých štyri sú inšpirované jednotlivými členmi súboru a, ako inak, piata ich spája dohromady. Hudba Blízkeho východu a židovskej kultúry sa stala materiálom prvej časti *Sephardic Passage*. Druhá časť s názvom *Gypsy Slopes* vychádza z koreňov cigánskej hudby Španielska a Balkánu. Jazzom je inšpirovaná tretia časť *Pacific Overlook* a „kvarteto“ uzatvára *Forroblues Detour*, v ktorej znie hudba Assadovej rodnej Brazílie. Spoločná kvartetová kadencia otvára záverečnú časť *Crossings*, ktorá prináša materiál z predchádzajúcich častí. Názov tejto časti nie je náhodný; istým symbolom hudobnej myšlienky tejto skladby sa stala obrovská losangelská križovatka, na ktorej sa spájajú štyri diaľničné tepny. Veľmi ťažko by ste hľadali výstižnejšiu hudobnú podobu umeleckého štýlu LAGQ-a, zakotveného v pôvabnom krížení jednotlivých hudobných oblastí. Assadovo *Interchange* má z môjho pohľadu jedinu „chybu“: neviem si ho predstaviť v podaní akéhokoľvek iného súboru než LAGQ. Podobné pocity však mohli mať aj poslucháči premiérovej nahrávky *Concierto Andaluz*, no čas im nedal za pravdu. *Interchange* určite patrí k mimoriadnym gitarovým nahrávkam nielen roku 2010 a určite zaujme aj poslucháčov mimo okruhu fanúšikov klasickej gitarovej hudby.

Martin KRAJČO



Bach Cello Suites
Zuill Bailey
 Telarc 2010/distribúcia
 DIVYD

Čoraz populárnejší americký violončelista Zuill Bailey sa necelých 7 rokov po vydaní svojho debutového CD postavil pred neľahkú úlohu: nahráť Bachove suity, ktoré sú skúšobným kameňom každého violončelistu.

Urobil tak pod hlavičkou vydavateľstva Telarc, s ktorým minulý rok uzavrel exkluzívnu nahrávaciu zmluvu. Existuje nespočetné množstvo nahrávok Bachových súit – od priemerných po tie najlepšie – a do tejto zbierky prispeli aj najväčší majstri. Prieťažná Bachova hudba neodpustí interpretovi ani najmenšie zaváhanie, počť v nej každý falošný tón, nedokonalosti techniky, nejasnosti v interpretačnej koncepcii i nedostatok pokory.

Bailey je veľmi muzikálny violončelista a je cítiť, že sa na nahrávanie dôsledne pripravoval. Mnoho času venoval premýšľaniu nad tempami, členením fráz, dynamikou, riešením ornamentiky a agogiky. Jeho Bach je rytmicky uvoľnený, pomalé časti, hlavne sarabandy, majú poetický romantizujúci náboj, ale v ostatných častiach nasadzuje dostatočne rýchle tempá. Rytmickú pregnanciu rýchlych častí umocňuje logické, nie často prekvapivo neortodoxné frázovanie a zmysel pre dramatickú výstavbu. Akoby hľadal kompromis medzi voľnou, rapsodickou interpretáciou a dodržiavaním pevného poriadku Bachovej hudby. Aj toto je možná cesta k Bachovi: moderná, ale so zreteľom na niektoré zásady historicky poučeného prístupu. U Baileyho oceníme prieťažnosť hudobného toku, plný, robustný tón a zreteľnú artikuláciu. Je na škodu, že jeho intonačná presnosť nie je stopercentná. Nejde o nápadné intonačné prešlapy, skôr o niekoľko pasáží posadených mierne pod tónom. Aj pre tento nedostatok sa mu nepodarilo siahnúť na tie najvyššie méty. Ak by sme predsa len chceli porovnávať neporovnateľné, tak jeho interpretačná predstava sa blíži k poslednej nahrávke Paula Tortelieria z roku 1990, ktorý je však striedamejší vo výraze. Z Baileyho hry vyžaruje viac afektu, dravosti a vášne. Výraz jednotlivých skladieb dokáže efektne odlišiť, prelúdiá navodzujú charakter jednotlivých súit, allemandy nežne spievajú, couranty sú vzrušujúco energické, menuety a gavotty elegantné a gigy pôvabné, rozmarne a hravé. K príjemnému poslucháčskemu zážitku prispieva zvuková kvalita nahrávky daná nielen výborným Baileyho nástrojom (Matteo Gofriller, 1693), ale aj vhodne zvoleným priestorom s ideálnym dozvukom (The American Academy of Arts and Letters, New York) a v neposlednom rade skvelou prácou

zvukového majstra Adama Abeshou-sa. Baileyho interpretáciu súit zrejme neprijme každý bez výhrad, je to však zaručene osobitá a zaujímavá nahrávka, ktorá stojí za pozornosť.

Jana ŠARGOVÁ



Handel
Un'Opera Immaginaria
J. DiDonato, N. Dessay,
M. E. Cencic, I. Bostridge
A. Sophie von Otter,
Ph. Jaroussky, V. Genaux,
S. Blythe, D. Daniels,
A. Augér, McGreevy,
M. Custer, A. Bonitatibus
Virgin Classics 2009/CD
poskytlo Music forum

Existujú „vtipáľkovia“, ktorí tvrdia, že baroková opera seria bola vlastne prototypom televízneho seriálu. Bez ohľadu na to, či sa s týmto trochu zlo-myseľným žartom stotožňujete alebo nie, jedno je isté: nájsť si v dnešnej uponáhľanej dobe čas na niektorú z Händlových opier už vyžaduje nadšenie, o ktorom by sa zasvätené dalo pohovoriť azda len s dokonalými wagneriánmi. Pre menej trpezlivých priniesol rok 2009 viacero zaujímavých kompilácií. Jednou z nich je i *Un'Opera Immaginaria*, efektné pasticcio, ktoré z katalógu nahrávok EMI/Virgin Classics (1986–2008) zostavil francúzsky muzikológ Ivan A. Alexandre. Výber z 12 Händlových kompozícií (*Armínio*, *Teseo*, *Il trionfo del Tempo...*, *Fernando*, *Amadigi*, *Alcina*, *La Resurrezione*, *Ariodante*, *Orlando*, *Giulio Cesare*, *Deidamia*, *Rinaldo*) vytvára fiktívnu trojdielnu operu. Nahrávka začína predohrou k *Armíniovi* (Il Complesso Barocco, A. Curtis) a končí zborom Doppo tante amare pene z *Alciny* (City of London Baroque Sinfonia, R. Hickox). Sedemdesiat minút uprostred patrí hviezdnemu obsadeniu, ktoré sa mohlo stretnúť len na imaginárnom pódiu (Les Talens Lyriques & Ch. Rousset, Le Concert d'Astrée & E. Haim, Les Arts Florissants & W. Christie, Orchestra of the Age of Enlightenment & R. Norrington, Les Violons du Roy & B. Labadie,

Ensemble Orchestral de Paris & J. Nelson). Dômyselný výber a zora-denie árií, recitátívov, duet či scén zod-povedajúce dobovej konvencii vytvára pôsobivý obraz génia opery. Klimaxom je expresívne zobrazenie šialenstva z *Orlanda* (*Ah! Stigie larve!*) s Vivicou Genauxovou, protipól tvorí nádherná úvodná éterická scéna spánku *Dolce riposo* s Joyce DiDonatovou. Nechýba dych vyrážajúca talianska bravúra v po-daní Natalie Dessayovej (*Un pensiero nemico di pace* z *Il trionfo del Tempo...*), typická „ombra“ scéna *Ombra pallide* z *Alciny* či neodmysliteľná siciliana v podobe duetta *Son nata a lagrimar* (*Giulio Cesare*). Kvality instrumentalis-tov demonštrujú majstrovsky zvládnuté virtuózne koncertantné ritornely v *Destero dall'Empia dite* z *Amadigi* (Les Talens Lyriques, trúbky) či *Venite turbi-ne* (Orchestra of the Age of Enlighten-ment, sólové husle) z *Rinalda*. Interpretačný prístup, estetika i zvuk sa pochopiteľne od súboru k súboru líšia (ide teda tiež o zaujímavý pohľad na recepciu Händlovho diela), no azda len v prípade najstaršej nahrávky (*Alcina*, R. Hickox) túto zmenu pri plynulom počúvaní výberu zaregistru-jete naozaj výraznejšie. Drobnou mani-puláciou poslucháča je už spomínaná aria di bravura *Un pensiero nemico di pace*, kde chýbajúci mezzosopránový rozsah Dessayovej v strednom dieli na nahrávke supluje Ann Hallenberg. Pre mňa osobne medzi najkrajšie okamihy tejto dômyselnej kompilácie patrili za-matový hlas J. DiDonatovej v *Dolce ri-poso* (Les Talens Lyriques), elegantný Ian Bostridge a Orchestra of the Age of Enlightenment v komornej árii so sólovými violončelami a flautou *Così la tortorella* (*Resurrezione*) a sugestívny Philippe Jaroussky v nádhernom kúsku *Scherza infida* (*Ariodante*), pri ktorom si sotva uvedomíte, že s časom 9.47 minút ide o najdlhší track na CD.

Andrej ŠUBA



Handel
Sandrine Piau
between heaven & earth
Accademia Bizantina
Stefano Montanari
naïve 2009/distribúcia DIVYD

Model, kedy slávneho operného speváka na nahrávke sprevádza vo výbere známych operných árií ešte známejšího skladateľa nemenej známy orchester, nie je ničím no-vým. Takéto výbery sú dnes často vypočítané na efekt a ich hlavným cieľom je zarobiť. S podobnými pro-jektmi sa v poslednej dobe akoby roztrhlo vreco i vo svete tzv. starej hudby. Nový komerčný potenciál postrehli aj veľké nahrávacie spo-ločnosti, takže Magdalenu Koženú a Händlove či Vivaldiho árie s Venice Baroque Orchestra si možno vypo-čuť na nahrávkach Deutsche Gram-mophon, rovnako ako Anne Sophie von Otter, ktorá dala spolu s Con-certo Copenhagen prednosť výberu z Bachových kantát. Po Händlovi niekoľkokrát siahla u nás pomerne neznáma Sandrine Piau. Táto reš-pektovaná francúzska sopranistka si získala renomé spoluprácou s osob-nosťami ako Christie, Herreweghe, Leonhardt, Kuijken alebo Jacobs, no jej repertoár značne prekračuje hranice určené historicky poučenou interpretáciou (v opere Berlioz, Massenet, Britten, Verdi, Ravel, Prokofiev, ale aj Debussyho piesne). Piau je pravidelne obsadzovaná do barokových opier (vrátane Händla a Vivaldiho), Händlove árie a duetá nahrávala napríklad s Concerto Italiano Rinalda Alessandriniho a Sarou Mingardovou a v roku 2005 získala za výber z Händlových árií s názvom *Opera seria* (Christoph Rousset & Les Talens Lyriques, naïve) Stanley Sadie Handel Re-cording Prize. Najnovší händlovský výber *between heaven & earth* a je zostavený prevažne z hudby sklada-telových oratórií (*La Resurrezione*, *Theodora*, *Messiah*, *Alexander Balus*, *Solomon*, *Samson*, *L'Allegro*, *il Penseroso*, *ed il Moderato*, *Il trionfo del Tempo e del Disignan-no*), vhodne doplnený niekoľkými inštrumentálnymi číslami (väčšinou sinfonie a medzihry z oratórií). Zaradenie *Larga* z *Concerta grossa B dur op. 3 č. 2* navyše zodpovedá i dobovej koncertnej praxi, kedy sa Händlove oratóriálne diela na odlahčenie „prekladali“ jeho in-štrumentálnou hudbou (S takýmto zámerom vznikli aj známe organové koncerty *op. 4* a *op. 7*, ale proces fungoval i obrátene: z oratórií sa hudba dostala do koncertov). Žiaduci kontrast prináša spoluúčín-kovanie tenoristu Topiho Lehtipuu (dueto *As Steals the Morn Upon the Night* z *L'Allegro*, *il Penseroso...*). Pozorný poslucháč určite ocení

► zaujímavý dramaturgický koncept, ktorý odlišuje výber Sandrine Piauvej od typických „the very best of“. (Do tejto kategórie by bolo možné „opočúvanosťou“ zaradiť azda len *Rejoice Greatly* z Mesiaša alebo *Let the Bright Seraphims* zo Samsona.) Soprán Piauvej sprítomňuje na krištáľovo priezračnej nahrávke s vynikajúcimi výkonmi orchestra, sólistov a s nádherným (v koloratúrach pohyblivým, schopným sugestívnej emocionálnej diferenciácie, štýlovo presvedčivým a dalo by sa doplniť ešte veľa superlatívov) posolstvo anjela (ária *Dissertavi, o porte d'Averno* z *La Resurrezione*), reprezentuje nádej, vieru a radosť (spomínané *Rejoice Greatly*) alebo dokonca zosobňuje samotnú hudbu (ária zo *Song for St. Cecilia Day* HWV 76 s nádherným violončelovým sólom). „Vysoké hlasy vo všeobecnosti symbolizujú vzdialené nebeské sféry, ktoré sú vlastné vtákom a anjelom. Ich čistota nám dovoľuje zabudnúť na ľudskú nedokonalosť a zraniteľnosť“, napísala Sandrine Piauvej v booklete k nahrávke. Táto poetická charakteristika platí pre toto CD bezozvyšku.

Andrej ŠUBA



Paul Motian Trio
Lost In A Dream
Chris Potter, Jason Moran,
Paul Motian
ECM 2010/distribúcia
DIVYD

Americký bubeník arménskeho pôvodu Paul Motian patrí už niekoľko desaťročí k stáliciam jazzovej scény tak v USA, ako aj v Európe a jeho vitalite a chuti nahrávať nijako neuberá fakt, že o rok oslávi osemdesiatku. So svojím nedávno založeným triom nahral pre spoločnosť ECM album *Lost In A Dream*, ktorý je záznamom zo živých vystúpení v prestížnom newyorskom jazzovom klube Village Vanguard vo

februári minulého roka. Je to skoro ako symbolický návrat o takmer 50 rokov späť, keď Motian participoval ako súčasť tria Billa Evansa na live nahrávke *Sunday at the Village Vanguard* (Riverside, 1961) zaznamenanéj niekoľko dní pred tragickou smrťou kontrabasistu Scotta LaFara. Ide však len o symbolickú zhodu miesta konania, nie o konkrétne odkazy na túto legendárnu platňu. Motianovo trio dopĺňajú mladší hudobníci – úspešný a v súčasnosti veľmi vyhľadávaný tenorsaxofonista Chris Potter a klavirista Jason Moran, obaja s bohatými skúsenosťami vo viacerých žánroch. V oboch prípadoch si Motian vybral skvele; jeho koncepcia práce so zvukom a chápanie rytmu sú spoluhráčom evidentne blízke a ich vzájomná komunikácia je celkom spontánna a poskytuje vyvážený a zmysluplný celok. Otvára sa tu priestor pre Motianov osobný štýl charakteristický vzácnym citom pre farbu a dynamické odtiene. Hra metličkami, dlho doznievajúce činely, jemné ambientné zvuky a ruchy bicej súpravy sú ako zavesené vo vzduchu, rytmicky sú často uvoľnené, no s vnútorným pulzom. Motianovo umeenie som nedávno obdivoval aj na nahrávke albumu *New York Days* (ECM,

2009), kde účinkoval ako člen kvinteta Enrica Ravu, a ani tentokrát som nebol sklamaný. Svoju inteligenciu a empatiu voči spoluhráčom prejavil na novom albume aj ako líder formácie, ktorá nie je len pozadím pre vlastnú virtuóznú exhibíciu, ale spolupracuje na úrovni rovnocenného partnera. Všetky skladby na albume (s výnimkou najkratšej z nich, *Be Careful It's My Heart* Irvinga Berlina) sú kompozíciami Paula Motiana a majú prevažne baladický nádych. Tí, ktorí poznajú jazzové projekty z produkcie ECM, zrejme nebudú veľmi prekvapení prevládajúcimi pomalšími tempami a meditativnosťou. V tomto smere sa album výrazne neodchýľuje od dramaturgickej línie vydavateľstva. Celkom typickou je úvodná balada *Mode VI* aj titulná skladba *Lost In A Dream* postavená na peknej akordickej sekvencii klavíra a doplnená kvalitným, spevným tónom Potterovho tenorsaxofónu. Dramaturgickým vrcholom je dynamická skladba *Ten*, zostupnými rozloženými akordami a harmóniou vzdialene pripomínajúca Coltranove *Giant Steps*, a nasledujúca *Drum Music* smerujúca k freejazzovému konceptu. Aj dva prídavky, *Abacus* s jedinou výraznejšou sólovou

Harmonia Mundi

novinky Apríl 2010

DIVYD



J. S. BACH
Sonatas & Partitas
Isabelle Faust
2CD



Mr. Corelli in London
flautové koncerty
Maurice Steger,
The English Concert,
Laurence Cummings
CD



Oswald von Wolkenstein
Song of Myself
Andreas Scholl,
Shield of Harmony, Crawford Young
CD



Mozart
Symphonies 39 & 40
Freiburger Barockorchester,
René Jacobs
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

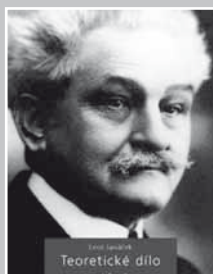
DIVYD s.r.o.
HUMMEL MUSIC shop
Klobučnícka 2, 811 02, Bratislava
02/54433888
divyd@divyd.sk



Zehn große geistliche Vokalwerke

Desať hudobno-teoretických knižných publikácií s analýzami hudobných diel (v nemeckom jazyku):

A. Dürr: J. S. Bach, Die Johannes-Passion
E. Platen: J. S. Bach, Die Matthäus-Passion
Ch. Wolff: J. S. Bach, Messe in h-Moll
K. Hofmann: J. S. Bach, Die Motetten
M. Walter: J. S. Bach, Das Weihnachtssoratorium
S. Hiemke: L. van Beethoven, Missa solemnis
A. Waczkat: G. Fr. Händel, Der Messias
G. Feder: J. Haydn, Die Schöpfung
A. Eichhorn: F. Mendelssohn-Bartholdy, Elias
C. Wolff: Mozarts Requiem
Bärenreiter 2010



Leoš Janáček:

Teoretické dílo I., II.

Folkloristické dílo

Literární dílo

Knihy, Editio Janáček 2010

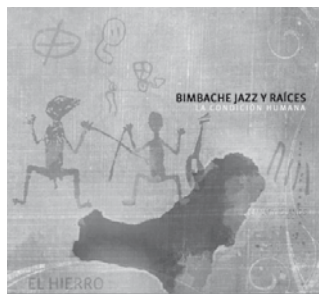


20th Century Classics

CD séria hudby skladateľov 20. storočia
Xenakis, Stockhausen, Bartók, Orff, Szymanowski, Pärt, Henze, Roussel, Tavener, a i.
EMI Classics 2009, 2010

pasážou pre bicie a *Cathedral Song*, sa postupne odpútavajú od úvodných baladických výrazových polôh a prinášajú jasnejšie a sviežejšie farby. Atmosférickú hru Paula Motiana bez náznaku agresivity či samoúčelného predvádzania techniky vystihuje názov albumu priam dokonale...

Robert KOLÁŘ



Bimbache Jazz y Raíces La Condición Humana ESC Records 2008/distribúcia DIVYD

El Hierro vraj označil Homér v jednej zo svojich odyseí za šťastný ostrov. Tento najmenší, najzápadnejší (a tiež najzapadnutejší) z Kanárskych ostrovov vyhlásila OSN za prírodnú rezerváciu. V tomto zelenom raji v posledných rokoch prebieha pozoruhodný hudobný experiment pod názvom Bimbache Jazz & Roots Festival, pričom slovo Bimbaches označuje pôvodných obyvateľov, ktorých pokojné spoložitie s nespútanou prírodou narušili až nájazdy španielskych dobyvateľov v 15. storočí.

Umelecký dohľad nad projektom prevzal gitarista a environmentálny aktivista Torsten de Winkel. Rodák z nemeckého Frankfurtu (1965) sa po štúdiách na Berklee College of

Music úspešne uchytil na americkej scéne, kde spolupracoval napríklad s Patom Methenym, Joeom Zawinulom, Azizou Mustafou Zadehovou a ďalšími. Už na debutový album sa mu ako dvadsaťročnému podarilo získať Michaela Breckera a Billyho Cobhama, neskôr, v polovici 90. rokov, sa stal vedúcou osobnosťou nekonvenčného združenia New York Jazz Guerrilla. De Winkelovou víziou je ponúknuť hudobníkom z celého sveta možnosť participácie na „laboratóriu ľudskej udržateľnosti“ v rámci komunity na ostrove El Hierro. Funguje utópia nemeckého gitaristu aj v praxi? Podľa koncertných záznamov z trojice ročníkov 2005 až 2007 ponúkaných na doteraz jedinom albume *La Condición Humana* musíme dať vizionárovi za pravdu. Mnohfarebná zvuková koláž potvrdzuje opodstatnenosť de Winkelových myšlienok a fúzia tradičných piesní so znamenitým výberom zvukových vzoriek (citlivé využívanie elektroniky) alebo účasť hudobníkov schopných skôr počuť ako predvídať vyznieva pri opakovanom počúvaní stále prirodzenejšie a spontánnejšie.

K najexpresívnejším momentom patrí prelínanie bezprostredného

vokálu 82-ročnej Maríe Méridovej s unisonom bezpražcovej basgitary Kaia Eckhardta a hráča na ústnej harmonike Gregoira Mareta (*Convivencia*) alebo uspávanka *Arrodo* prednášaná Angélicou Pérezovou. De Winkel je nielen iniciátorom pozoruhodných pódiových stretnutí, ale tiež experimentátorom schopným na lekárnických váhach namiešať subtilnú zmes, pri ktorej poslucháč nepociťuje rozdiel medzi autentickým a globálnym. V jeho svete stoja vedľa nastupujúcej generácie mladých jazzmanov (spomínaný Švajčiar Maret, britský klavirista Gwilym Simcock, ruský kontrabasista Boris Kozlov) tene-rifský saxofonista Kike Perdomo, singapurský tablista Nantha Kumar, iránsky lutnista Majid Javadi a folklórne skupiny Taicares & Tejguate z ostrova El Hierro. De Winkelov ideálny „štát“ trvá každý rok len niekoľko týždňov, počas ktorých sa jeho účastníci usilujú začleniť a konfrontovať hudbu svojho sveta s tradičným prejavom ostrovanov. Som zvedavý, čo prinesie 2010 *BIMBACHE openART laboratory* (18. júl – 1. august 2010) prístupný všetkým záujemcom o tieto medzikultúrne transfery.

Peter MOTYČKA



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
- knižkupectví 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

MUSIC FORUM

Na vršku 1

811 01 Bratislava

tel.: 02 / 5443 0998

e-mail: music_forum@stonline.sk

www.noty.sk

tel.: 02/5443 0998

Otváracie hodiny:

Pondelok–Piatok:

10:00–18:00

Sobota:

09:00–13:00



kam / kedy

Bratislava

Opera a Balet SND

nová budova

Po 3.05. Musorgskij: Boris Godunov**Ut 4.05.** Čajkovskij, Petipa, Ivanov: Labutie jazero**St 5.05.** Čajkovskij, Petipa, Ivanov: Labutie jazero**Ut 11.05.** Verdi: Trubadúr**St 12.05.** Čajkovskij, Petipa, Ivanov: Labutie jazero**Št 13.05.** Gounod: Faust**So 15.05.** Musorgskij: Boris Godunov**Ne 16.05.** Puccini: Madama Butterfly**Po 17.05.** Puccini: Madama Butterfly**Ne 9.05.**Muhovo kvarteto
Beethoven, Zelenka, Šostakovič**Ne 16.05.**A. Čajovský, soprán
Z. Zamborská, klavír
V. Ondrejčák, gitara
Mertz, Giuliani, Hummel, Weber,
Schumann, Castelnuovo-Tedesco**Ne 23.05.**Contrabassissimo
R. Šašina, kontrabas
a jeho žiaci (F. Machač, K. Truksová,
P. Hrbík)
D. Šašinová-Saturová, klavír
Proto, Bruch, Bottesini, Dvořák,
Ketelbey, Ježek, Mancini**Ne 30.05.**I. Gabrišová-Encingerová, flauta
A. Gál, violončelo
M. Vrábel, klavír
J. S. Bach, Bozza, Villa-Lobos, Kapustin**Žilina****Štátny komorný orchester Žilina****Št 6.05.**A. Predmerská-Zúriková, organ
Bach in C/c – Organový recitál z diel
J. S. Bacha**Št 20.05.**Cimorosa Chamber Orchestra
J. Čížmarovič, husle
Vivaldi, Piazzolla**Banská Bystrica****Štátna opera****Ut 4.05.** Jarré: Chrám Matky Božej
Ut 6.05. Verdi: La Traviata
Pi 7.05. Kalmán: Grófka Marica
Ut 11.05. Kalmán: Grófka Marica
St 12.05. Strauss ml.: Indigo
Ut 18.05. Dinková: Biele peklo
Št 20.05. Verdi: La Traviata
Ut 25.05. Musorgskij: Soroďinskij jarmok
Št 27.05. Loewe: My Fair Lady
Pi 28.05. Loewe: My Fair Lady**Košice****Štátné divadlo Košice****So 1.05.** Jánošík, multimediálne

tanečné divadlo

Pi 7.05. Verdi: La Traviata**Pi 14.05.** Cilela: Adriana Lecouvreur

– premiéra

So 15.05. Cilela: Adriana Lecouvreur**Ut 18.05.** Jánošík, multimediálne

tanečné divadlo

St 19.05. Cilela: Adriana Lecouvreur**Pi 21.05.** Verdi: Maškarný bál**So 22.05.** M. R. Štefánik, multimediálne

tanečné divadlo

Ut 25.05. Čajkovskij: Labutie jazero**St 26.05.** Cilela: Adriana Lecouvreur**Štátna filharmónia Košice****55. Medzinárodný hudobný festival**
Košická hudobná jar**Po 3.05.**

Musica Florea

Duchovná poézia v hudbe českého baroka.

Št 6.05.ŠfK, A. Ducmal
D. Varínska, klavír
Zagar, Chopin, Čajkovskij**Ut 11.05.**E. Hudečková, V. Hudeček, husle
J. Pěchočová, klavír**Št 13.05.**ŠfK, A. Deák
S. Jaffé, husle
Grieg, Sibelius, Wagner**Po 17.05.**Symfonický orchester Miskolc,
Z. Müller
L. Soós, hobojs
Wagner, R. Strauss, Saint-Saëns**St 19.05.**I. Pristašová, husle
G. Wallisch, klavír
Mozart, Janáček, Brahms, Themessl**Št 27.05.**Chasidské piesne II.
B. Myers, klavír, spev
M. Valent, husle
B. Lenko, akordeón
J. Lupták, violončelo**Infoservis Oddelenia**
dokumentácie a informatiky**Zahraničné festivaly****Steirischen Festspiele 2010**

25. 6. – 25. 7. 2010

Graz, Rakúsko

Info: info@styriarte.com,

www.styriarte.com

Medzinárodný Gaudeamus Music
Week 2010

6. – 12. 9. 2010

Amsterdam, Holandsko

Info: www.muziekweek.nl

Medzinárodný festival Hummel a
priatelie 2010

9. – 20. 5. 2010

Faure, Francúzsko

Info: www.orpheusandbachus.com

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, Brati-

slava, Praha

Kategoría: dirigovanie, organ, spev,

orchestrálny workshop

Info: varnaworkshop@yahoo.com,

www.varnaworkshop.com

Hudobná akadémia Varna 2010

29. 5. – 9. 6. 2010

Varna, Bulharsko

Kategoría: dirigovanie, organ, spev,

orchestrálny workshop

Uzavierka: 1. 3. 2010

Info: varnaworkshop@yahoo.com,

www.varnaworkshop.com

Zahraničné súťaže**Medzinárodná operná súťaž in**
memoriam Ferenc Erkel 2010

6. – 15. 9. 2010

Budapešť, Maďarsko

Vekový limit: nar. po 1. 1. 1975 vrátane

Vstupný poplatok: 130 EUR

Uzavierka: 1. 5. 2010

Info: liskay.maria@hu.inter.net,

www.filharmoniabp.hu

Medzinárodná Mozartova súťaž
Salzburg 2011

9. – 19. 2. 2011

Salzburg, Rakúsko

Kategoría: klavír, husle

Vekový limit: do 32 rokov nar. po

1. 3. 1978

Vstupný poplatok: 160 EUR

Uzavierka: 1. 8. 2010

Info: moztartwettbewerb@moz.ac.at,

www.moz.ac.at

Skladateľská súťaž Günter-Bialas v
komornej hudbe pre klavírne duo
2011

Kategoría: komorná hudba - skladba

pre klavírne duo alebo dva klavíry

Vekový limit: do 35 rokov nar. po

30. 9. 1976

Uzavierka: 17. 9. 2010

Info: dorothee.goebel@musikhoch-

schule-muenchen.de, www.musikhoch-

schule-muenchen.de

Medzinárodná hudobná súťaž
Jeunesses 2011

7. – 13. 5. 2011

Bukurešť, Rumunsko

Kategoría: flauta

Vekový limit: do 18, 30 rokov

Poplatok: 80 EUR

Uzavierka: 1. 3. 2011

Info: office@jmevents.ro,

www.jmevents.ro

Medzinárodná súťaž hudobných
osobností Alexander Tansman 2010

1. – 3. 10, 19. 11. 2010,

Łódź, Poľsko

Kategoría: skladba a. pre instrumentál-

ny súbor od 14 nástrojov – symfonický

orchester, b. pre vyššie uvedený súbor a

instrumentálne sólo alebo vokálne sólo

bez vekového obmedzenia

Poplatok: 50 EUR

Uzavierka: 5. 9. 2010

Info: wendland@lodz.msk.pl,

wendland@tansman.lodz.pl,

www.tansman.lodz.pl

Medzinárodná súťaž jazzového
klavira Martial Solal

16. – 24. 10. 2010

Concours internationaux de la Ville de

Paris, Paríž, Francúzsko

Súťaž prístupná klaviristom narode-

ným po 16.10.1977

Prvé dve kolá budú prebiehať v CRR of

Paris, 14 rue de Madrid (24.11.2010) v sále

Alhambra v Paríži.

Info: www.acanthes.com, www.civp.com

Zahraničné workshopy**Medzinárodný Bartókov seminár a**
festival 2010

8. – 20. 7. 2010

Szombathely, Maďarsko

Kategoría: dirigovanie, skladba, klavír,

fagot, hra na husle, muzikologicko-

pedagogický program

Spríevodné podujatia: muzikologicko-

pedagogický program pre hudobných

pedagógov a zborových dirigentov,

ekurzia, filmové predstavenia,

prednášky, festivalové koncerty.

Vstupný poplatok: 50 EUR

Uzavierka: 25. 4. 2010 (ostatní), 15. 6.

2010 (skladba)

Info: szell.agnes@hu.inter.net,

www.bartokfestival.hu

Medzinárodné kurzy v rámci Dní
staršej hudby Sopron 2010

19. – 26. 6. 2010

Sopron, Maďarsko

Kategoría: husle, čembalo, spev,

komorná hudba, historický tanec

Vstupný poplatok: 70 EUR

Poplatok: 100 EUR - aktívni účastníci,

70 EUR - pasívni účastníci

Uzavierka: 1. 5. 2010

Informácie: liskay.maria@hu.inter-

net, www.filharmoniabp.hu

Val Tidone Letný Camp 2010

Nedeľa 25. apríla o 16 h

Zrkadlová sála Primaciálneho paláca

Otvárací koncert v rámci projektu „Bratislava pre všetkých“

Hummel, R. Schumann, C. Schumann, Chopin, Liszt, Sarasate

Koncert poslucháčov HTF VŠMU v Bratislave a Konzervatória

J. Haydna v Eisenstadte (Rakúsko)

Štvrtok 6. mája o 19 h

Veľké koncertné štúdio Slovenského rozhlasu

Hummel

Hana Friedová, Juraj Hollý, Aleš Janiga, Pavol Kubáň, Aneta Mihályová, Ivan

Rychlo, The Progressive Haydn Orchestra (Rakúsko), The Berszenyi Daniel

Mixed Choir (Maďarsko), Petr Zejfart, dirigent (Taliansko)

Pondelok 10. mája o 19 h

Koncertná sála DVORANA (HTF VŠMU)

Míča, Martinů, Schumann

Graffovo kvarteto (ČR), Marcel Štefko, klavír

Pondelok 17. mája o 19 h

Mozartova sieň Rakúskeho veľvyslanectva

Hummel, Chopin, Schumann

Madoka Inui, klavír (Rakúsko)

Piatok 4. júna o 19 h

Zrkadlová sála Primaciálneho paláca

Cherubini, Hummel

Solamente naturali, Didier Talpain, dirigent (Francúzsko)

Hlavný organizátor – Spoločnosť J. N. Hummela Bratislava, o. z.

Spoluorganizátori – Hlavné mesto SR Bratislava, Slovenský rozhlas, BKIS,

Hudobná a tanečná fakulta Vysokiej školy múzických umení v Bratislave

Podujatie podporili – Ministerstvo kultúry Slovenskej republiky, Francúzsko-

nemecký fond v tretích krajinách, Palazetto Bru Zane – Centre de musique

romantique française, Grantový program Hlavného mesta SR Bratislavy ARS

BRATISLAVENSIS, Goethe-Institut v Bratislave, Francúzsky inštitút v Bratislave,

SPP, Rakúske kultúrne fórum, Konzervatórium Josepha Haydna v Eisenstadte

Mediálni partneri – Hudobný život, bigmedia, TV Bratislava, SME, in.ba

BRATISLAVA

BKIS BRATISLAVSKÉ
KULTÚRNE
A INFORMAČNÉ
STREDISKO

Komorné dni J. N. Hummela

5. ročník medzinárodného hudobného festivalu
Bratislava 25. apríl – 4. jún 2010

www.hummel-festival.sk

Zmena programu vyhradená • Na koncerty 25. apríla a 17. mája vstup voľný •

Predpredaj vstupeniek na ostatné koncerty v sieti Ticketportal a vždy hodinu

pred začiatkom koncertu priamo na mieste • Vstupné 8 / 5 / 4 / 3 € •

Informácie: Spoločnosť J. N. Hummela Bratislava, o. z., stefkova@vsmu.sk;

www.hummel-festival.sk, www.bkis.sk, www.bratislava.sk

pozýva

NEZNÁMA HUDBA

I. časť cyklu koncertov

26. apríl 2010 o 19.00 hod / Pálffyho palác, Zámocká ulica

TRIO ISTROPOLIS - slovenská tvorba

Ján Levoslav Bella, Alexander Albrecht, Štefan Németh-Šamorínsky, Jozef Kresánek

Katarína GREČOVÁ BREJKOVÁ - klavír

Juraj TOMKA - husle

Katarína ČERNÁ ZAJACOVÁ - violončelo

17. máj 2010 o 19.00 hod / Pálffyho palác, Zámocká ulica

UHORSKÁ HUDBA PRE VIOLONČELO A KLAVÍR

Alexander Albrecht, Zoltán Kodály, Štefan Németh-Šamorínsky, Ernő Dohnányi

Ján SLÁVIK - violončelo

Daniela VARÍNSKA - klavír

21. jún 2010 o 19.00 hod / Pálffyho palác, Zámocká ulica

FEDERICO MOMPOU - portrét skladateľa

Federico Mompou

Eva ŠUŠKOVÁ - spev

Magdaléna BAJUSZOVÁ - klavír

Vladimír GODÁR - klavír

Marián LAPŠANSKÝ - klavír

Martin KRAJČO - gitara

BRATISLAVA

S FINANČNOU PODPOROU
MINISTERSTVA KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

hudobný život

eu

EMBAJADA
DE ESPAÑA
EN BRATISLAVA

KOŠICKÁ HUDOBNÁ JAR

55. ročník medzinárodného hudobného festivalu sa koná pod záštitou ministra kultúry SR
a s finančnou podporou MK SR, Košického samosprávneho kraja a Mesta Košice



KOŠICE

S FINANČNOU PODPOROU
MINISTERSTVA KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKYKOŠICKÝ
SAMOSPRÁVNÝ
KRAJ

št/13. 5. Svetová huslistka so Sibeliom

ŠfK, dirigent: András DEÁK /Maďarsko

husle: Sophia JAFFÉ /Nemecko

Edvard H. Grieg

Sigurd Jorsalfar, 3 orchestrálne kusy

Jean Sibelius

Koncert pre husle a orchester d mol

Richard Wagner

Symfónia C dur

Vstupné: 12.- 10.- 8.- €

po/17. 5. Zahraničný orchester + šéfdirigent ŠfK

SYMFONICKÝ ORCHESTER MISKOLC /Maďarsko

dirigent: Zbyněk MÜLLER /ČR

hoboj: Levente SOÓS /Rumunsko

Richard Wagner

Siegfriedova idyla

Richard Strauss

Koncert pre hoboj a orchester

Camille Saint-Saëns

Symfónia č. 3 c mol

Vstupné: 10.- 8.- 6.- €

st/19. 5. Komorný koncert

Podpora: Rakúske kultúrne fórum

Ivana PRISTAŠOVÁ – husle

Gottlieb WALLISCH /Rakúsko – klavír

Mozart ♪ Janáček ♪ Brahms ♪ Themessl

Vstupné: 5.-/ zľavnený 2.- €

št/27. 5. Chasidské piesne II

Baruch MYERS – klavír, spev

Miloš VALENT – husle

Jozef LUPTÁK – violončelo

Boris LENKO – akordeón

Vstupné: 5.-/ zľavnený 2.- €

št/3. 6. Dirigentská legenda a „Má vlast“

Záverečný koncert festivalu s podporou Poľského inštitútu

ŠfK, dirigent: Antoni WIT /Poľsko

Bedřich Smetana

MÁ VLAST, cyklus symfonických básní

Vstupné: 12.- 10.- 8.- €

Koncerty sa konajú v Dome umenia o 19.00 h, okrem koncertu 3. 5. 2010.
Zmena programu a účinkujúcich vyhradená!

Súčasť festivalu

■ Výstava v Dome umenia:

29. 4. o 17.00 » vernisáž výstavy obrazov – výber z tvorby:

Melita Gwercová & Marián Vida

Výstava v spolupráci s Galériou Andrej Smolák potrvá do 3. 6. 2010

■ Predstavenia Štátneho divadla Košice:

15. 5. o 19.00 » 2. premiéra opery » Francesco Cilea

Adriana Lecouvreur

22. 5. o 19.00 » balet » Ondrej Šoth/Zuzana Mistríková

Štefánik

št/29. 4. Štyria hornisti v Schumannovi

Otvárací koncert festivalu s podporou Českého centra

ŠfK, dirigent: Zbyněk MÜLLER /ČR

sólisti: České hornové kvarteto /ČR

Robert Schumann

Manfred, predohra ♪ Koncertná skladba pre 4 lesné rohy

Johannes Brahms

Symfónia č. 1 c mol

Vstupné: 10.- 8.- 6.- €

po/3. 5. Musica Florea

Ubytovanie súboru zabezpečuje

Villa Regia

Komorný koncert v Kostole premonštrátov (Najsv. Trojice)

Súbor starej hudby pod vedením Marka Štrýncľa /ČR

Duchovná poézia v hudbe českého baroka

Brentner ♪ Reichenauer ♪ Händel ♪ Zelenka

Vstupné: 5.-/ zľavnený 2.- €

št/6. 5. Dirigentka a Čajkovskij

Koncert v rámci osláv Dňa mesta Košice

ŠfK, dirigent: Agnieszka DUCZMAL /Poľsko

klavír: Daniela VARÍNSKA

Peter Zagar

Chorál s variáciami

PREMIÉRA

Fryderyk Chopin

Koncert pre klavír a orchester č. 1 e mol

Piotr Iljič Čajkovskij

Symfónia č. 4 f mol

Vstupné: 10.- 8.- 6.- €

ut/11. 5. Literárno-hudobný večer

Eva HUDEČKOVÁ a Václav HUDEČEK /ČR

Jaroslava PĚCHOČOVÁ /ČR – klavír

Vstupné: 5.-/ zľavnený 2.- €

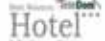
Predaj vstupeniek: MK Dargov a IOMK Košice v tradičných časoch predaja. Pokladnica ŠfK - Dom umenia, Moyzesova 66, Košice /tel: 055-622 0763 (denná pokladnica; pondelok-štvrtok * večerná pokladnica hodinu pred koncertom) Vstupenky si môžete rezervovať prostredníctvom www.sfk.sk

Partner festivalu:

Reklamný partner:

Generálny partner ŠfK:

Mediálni partneri:

U. S. Steel Košice, s.r.o.
A Subsidiary of United States SteelHotel Dargov
Dargovská 10, KošiceNADÁCIA
SLOVENSKEJ SPORITEĽNE

kam do mesta



hudobný život



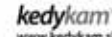
festival v.s.k.

CITY
KOŠICE

Korzár



RÁDIO KE KOŠICE

kedykam.sk
www.kedykam.skKOŠICE
INTERFACE 2013