

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

hudobný život

5 2010 | 2,16 € / 65,- Sk
ROČNÍK XLII

História: Chopin / **Miniprofil:**
Jakub Čížmarovič / **Čo počúva:**
Daniela Kapitáňová /
Rozhovor: Carlo Domeniconi
& Marco Socías / **Jazz:** Jazz a
Európa IX.

9 771335 414008 0 5



Rozhovory:

Sergej Nakariakov

Štefan Kocán

2010 Johann Sebastian Bach

BIENALE KLASICKEJ HUDBY SLÁVNOST ORCHESTROJ

KONCERT ANTE

~ 3. 7. 2010 o 20.00 hod.
Koncertná sieň Klarisky

Program:
HEINRICH BACH, JOHANN CHRISTOPH BACH,
GEORG CHRISTOPH BACH, JOHANN MICHAEL BACH
Účinkuje:
SOLAMENTE NATURALI pod vedením MILOŠA VALENTA (SR)
Sólisti:
MIROSLAVA RENZOVÁ ~ soprán (SR)
ALEXANDER SCHNEIDER ~ alt (D), MATÚŠ TRÁVNIČEK ~ bas (SR)
SOMA DINYÉS ~ organ (HU)

KONCERT PURUS

~ 6. 7. 2010 o 20.00 hod.
Koncertná sieň Klarisky

Program:
JOHANN SEBASTIAN BACH
Účinkuje:
MUSICA FLOREA pod vedením MAREKA ŠTRYNCLA (ČR)
Sólista:
MAREK ŠPELINA ~ flauta (ČR)

KONCERT POST

~ 8. 7. 2010 o 20.00 hod.
Koncertná sieň Klarisky

Program:
JOHANN BERNHARD BACH
WILHELM FRIEDEMANN BACH
JOHANN CHRISTIAN BACH
JOHANN CHRISTOPH FRIEDRICH BACH
CARL PHILIPP EMANUEL BACH
Účinkuje:
MUSICA AETERNA pod vedením PETRA ZAJÍČKA (SR)

Vstupné: 7,- €, zľavnené vstupné 3,- € (študenti, ISIC, EURO 26, ZŤP)
Predpredaj: Music forum, Na vršku 1, Bratislava, tel.: 02/5443 0998 (Pon – Pia: 10.00 – 18.00,
Sob: 9.00 – 13.00) ~ Ticketportal, www.ticketportal.sk ~ Hodinu pred začiatkom koncertu v mieste
konania koncertu.
Kontakty: Slovak Music Bridge, v.o.s., Sibirska 16, 831 02 Bratislava, tel.: 02/6531 3745, 0905 403 032,
agency@slovakmusicbridge.eu, www.slovakmusicbridge.eu ~ Bratislavské kultúrne a informačné
stredisko, Nábr. arm. gen. L. Svobodu 3, 815 15 Bratislava, tel.: 02/5910 3101, bkis@bkis.sk, www.bkis.sk

usporiadatelia
MODERNÝ SPÔSOB UMELECKEJ KOMUNIKÁCIE
Slovak Music Bridge
Kultúrne leto
a Hradné slávnosti
Bratislava 2010
BKIS
BRATISLAVA

projekt podporili
ARs BRATISLAVENSIS
partner
v š m u
BRATISLAVA

mediálni partneri
hudobný život in.ba
SITA
Webnoviny.sk
www.citylife.sk
CityLife SK

Editorial

Vážení čitatelia,

májové číslo časopisu *Hudobný život* prináša niekoľko pozoruhodných rozhovorov. Na záverečnom koncerte jubilejného 20. ročníka Stredoeurópskeho festivalu koncertného umenia v Žiline vystúpil so sprievodom Štátneho komorného orchestra Žilina fenomenálny ruský trubkár Sergej Nakariakov. Zaujímavý rozhovor o nástrojových špecifikách, repertoári i diani v koncertnom živote pripravil pre náš časopis kolega Robert Kolář. Medzinárodný gitarový festival Josepha Kaspara Mertza je už desaťročia najvýznamnejším domácim podujatím venovaným klasickej gitare. Ako upútavku na aktuálny ročník, ktorý sa uskutoční v Bratislave koncom júna, sme zaradili rozhovor s dvojicou výrazných osobností tohto nástroja: talianskym gitaristom a skladateľom Carlom Domeniconim a španielskym gitaristom Marcom Sociásom. Obaja umelci koncertovali v Bratislave minulý rok a pri zasvätenej debata sa s nimi vtedy stretol gitarista Martin Krajčo. Trojicu rozhovorov uzatvára interview Michaely Mojžišovej s mladým a úspešným operným spevákom Štefanom Kocánom. V Hudobnom divadle nájdete tiež recenziu premiéry opery Adriana Lecouvreur *Francesca Cileu* v Štátnom divadle Košice a profily dvoch významných predstaviteľov staršej generácie operných umelcov – Pavla Mauréryho a Elišky Pappovej. Zahraničie ponúka o. i. recenziu opery Notre Dame bratislavského rodáka Franza Schmidta, ktorú v Drážďanoch naštudoval Gerd Albrecht. V Históriai reflektujeme chopinovské výročie esejou Miloslava Starostu Chopinova umelecká poetika a jej rezonancia. Pokračujeme v seriáli Igora Wasserbergera Jazza a Európa, pričom v rubrike Jazz začíname s formátom 5 P; v ňom budú slovenskí jazzmani glosovať nahrávky, ktoré výrazne ovplyvnili ich umelecké smerovanie. Ako prvá o svojich hudobných láskach píše speváčka Lucia Lužinská.

Príjemné čítanie praje
Andrej Šuba



F. Chopin



S. Nakariakov



C. Domeniconi

Obsah

Spravodajstvo

Slovenská filharmónia, Nedelne matiné v Mirbachovom paláci, Štátny komorný orchester Žilina – str. 2

História

Chopinova umelecká poetika a jej rezonancia M. Starosta – str. 6

Rozhovor

S. Nakariakov: Musíte vedieť, čo chcete R. Kolář – str. 10

C. Domeniconi, M. Sociás: Úspech sa dnes často redukuje na plnú sálu M. Krajčo – str. 14

Miniprofil

Jakub Čizmarovič – str. 18

Hudobné divadlo

Š. Kocán: V opere nie je miesto pre individuálnu sebaaprezentáciu M. Mojžišová – str. 20

Pohľady späť: Pavol Mauréry, Eliška Pappová M. Mojžišová – str. 23

Adriana ako filmová celebrita M. Čičková – str. 24

Boyband s dominujúcim tancom T. Ursínyová – str. 25

Zahraničie

Drážďany: Notre Dame bratislavského rodáka Franza Schmidta

A. Schindler – str. 26

Ternitz: Maria Padilla – ďalší objav belcanta P. Unger – str. 27

Jazz

Jazz a Európa IX.: Frankofónne krajiny: ústna harmonika, akordeón a iné nástroje I. Wasserberger – str. 28

V lete na jazz R. Mojžišová – str. 31

Paco de Lucía v Bratislave E. Rothenstein – str. 33

5 P speváčky Lucie Lužinskej – str. 33

Čo počúva...

Daniela Kapitánová – str. 34

Recenzie CD, DVD – str. 35

Kam/kedy, Informácie – str. 40

Hudobný život • Vychádza v Hudobnom centre, Michalská 10, 815 36 Bratislava
Zapísané v zozname periodického tlače MK SR pod ev. číslom EV 3605/09
Redakčná rada: Boris Lenko, Alžbeta Rajterová, Igor Wasserberger, Vladimír Zvara
Šéfredaktor: Andrej Šuba – Spravodajstvo, História (tel: +421 2 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@sposta.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@sposta.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: B. Konečný • **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 filharmónia

Veľkonočné koncerty i operné predstavenia mali vždy bohatú tradíciu. Spomením aspoň tradičné predvedenia Wagnerových opier vo Viedni (najmä *Parsifala*), ale aj Bachových *Matúšových paší*, Dvořákovho *Stabat mater* či Mozartovho *Rekviem*.

Veľkonočný koncert, ktorý sa konal 1. 4. v historickej budove SND, sa sústredil na hudbu Brahmsa, Čajkovského a Stravinského. Interpretmi večera boli Slovenská filharmónia, Slovenský filharmonický zbor (zbormajsterka **Blanka Juhaňáková**), dirigent **Petr Vronský** a klavirista **Takashi Yamamoto**.

Rešpektujúc programovú skladbu koncertu začnem Brahmsovou *Tragickou predhrou op. 81*. Tragika je u Brahmsa

hlbokým vnútorným uvažovaním, nie revoltujúcim výkrikom. Simultánne je v nej prítomné komorné i symfonické čítanie. Nepretržitá spevnosť pôsobí ako večná kantiléna, zaujímavá svojou vnútornou pokorou, a zároveň neopakovateľnou naliehavosťou. Orchester dôsledne sledoval Brahmsovo hudobné uvažovanie a v prejave nesiahal po dramatickom fosirowaní napätia, ale prenikol do hĺbok duchovného sveta veľkého majstra.

Čajkovského *Koncert pre klavír a orchester č. 1 b mol op. 23* sa teší konštantnej priazni publika. Mladý japonský klavirista zaujal vrúcnu muzikalitou, totálnym nasadením svojho výrazu a prejavu. V exponovaných úsekoch bol

presvedčivý a technicky disponovaný, výnimku tvorili drobné zaváhania, napr. hneď v úvode záverečnej časti. V lyrických meditáciách bol výraz klaviristu trochu „peromantizovaný“ a neprimerane spomaľoval (čomu sa orchester ale znamenite prispôboval). Kadencia však znela neskutočne prepracovane a patrila k najkrajším okamihom interpretácie. Finále záverečnej časti bolo v súhre sólistu a orchestra rozkolísané. Samozrejme, bolo by nesprávne porovnávať výklad tohto diela s osobnosťami ruskej klavirnej školy. Na interpretácii je zaujímavé, že nekopíruje dokonalé vzory, ale hľadá nové cesty a výklady diela. Stravinského *Žalmová symfónia* veľkonočný koncert posvätila v pravom

zmysle. S určitosťou možno povedať, že v oblasti sakrálnej hudby ide o kľúčové dielo 20. storočia. Stravinského reflexie na hudbu starých majstrov a na latinský biblický text majú v sebe hlbokú prepojenosť. Kto chce pochopiť sémantickú hodnotu hudby a výberu žalmov, musí sledovať nadväzovanie Žalmov 38, 39 a 150 (modlitba, čakanie na odpoveď Pána a chválospevy). Prvé dve časti sú dialógom medzi pozemským pútnikom a Pánom, zatiaľ čo chválospevy sú už hudbou nebies. Dirigent i zbormajsterka celý interpretačný aparát na túto veľkú úlohu skvele pripravili. *Žalmová symfónia* bola vďaka tomu duchovným vyvrcholením veľkonočného koncertu.

Igor BERGER

Vo vypredanej sále historickej budovy SND sa 8. a 9. 4. uskutočnil koncert symfonicko-vokálneho cyklu, ktorého program pozostával z *Koncertu pre klavír a orchester č. 2 A Dur Sz 125* Franza Liszta a z diela *Carmina burana* Carla Orffa.

Dirigent **Leoš Svárovský** a klavirista **Ladislav Fančovič** spolu so Slovenskou filharmóniou stáli pred úlohou zvládnuť koncertantné dielo, v ktorom zaznievajú triumfálna oslavnosť, romanticky rozčítlivená spevnosť, virtuózne zápolenie medzi klavírom a orchestrom, a neraz i stíšené komorné partie. Interpretáčný výklad tejto bohatej hudby je pri každom novom stretnutí zaujímavý i poučný.

V súhre sólistu s orchestrom triumfálnosť nebola patetická, romantická spevnosť nebola precitlivená a virtuozita bola logicky zapojená do celistvého obrazu diela. Fančovič je umelcom, ktorý prichádza na pódium s racionálne rozvrhnutým konceptom. V jeho hre cítiť, že vlastnú predstavu vedome kontroluje, riadi a usmerňuje. Pevne a sústredene rozvíja svoj programový plán, cez technicky exponované úseky prechádza ľahko, s hravosťou a pôvabom. Dirigent len akceptoval a dotvoril tento výklad diela. I keď nepatrim medzi obdivovateľov tohto koncertu, musím konštatovať, že svojím prístupom ho interpreti urobili skutočne zaujímavým.

Druhá časť koncertu patrila Orffovej kompozícii, kde sa účinkujúci rozšírili o Slovenský filharmonický zbor (zbormajsterka **Blanka Juhaňáková**), Bratislavský chlapčenský zbor (zbormajsterka **Magdaléna Rovňáková**) a sólistov **Martina Masarykovú** (soprán), **Otokara Kleina**, (tenor) a **Ivana Kusnjera** (barytón).

Orffov prienik do stredoveku je odvrátený od sakrálnej hudby a hľadá neskrotný hedonizmus, opojenie zmyslov, divoké pohanské aforizmy, zachované v starolatinských, staronemeckých či starofrancúzskych textoch. Pretože ovládam aj rumunský jazyk, starolatínčina je pre mňa dosť zrozumiteľná a vďaka tomu sa

i Orffova hudba stala pre mňa vznetlivejšou, vizuálnejšou. K interpretácii mám niekoľko výhrad, ktoré nemôžem prejsť mlčky. Týkajú sa najmä sopránov SFZ. Vo vysokých polohách boli prefosirované, chýbala im mäkkosť a prirodzenosť, čím poškodili Orffovu hudbu. Príliš profesionálne nepôsobil ani osamotený výkrik nedečkáveho zboristu, ktorý rozozmial publikum. Naproti tomu sa mi veľmi páčil výkon chlapčenského zboru, aj sólisti splnili očakávania. Obzvlášť by som chcel vyzdvihnúť krátky, no nesmierne náročný part Otokara Kleina, ktorý bol podaný koncentrovane a bez približností.

Igor BERGER

Po dlhšom čase som si už akosi zvykol na filharmonické koncerty v Historickej budove SND. Oproti momentálne uzatvorenej sále Reduty to vizuálne ani akusticky nie je žiadna výhra, no nemá zmysel donekonečna sa ponosovať na obmedzenia priestoru. Ten má v konečnom dôsledku možno aj zopár

pozitív, napríklad to, že v jeho suchej akustike dobre počuť všetky možné detaily interpretácie a tiež aj zaváhania a nedokonalosti, čo sa mi potvrdilo pri vystúpeniach niektorých orchestrov na minuloročných BHS. Zázitok z Mahlerovej *Deviatej* s Lorinom Maazelom mi to vtedy nijako neprekazilo, a preto som

na mahlerovsko-brucknerovský koncert SF vo štvrtok 6. 5. išiel s chuťou a očakávaním. Tentokrát sa do stiesnených priestorov starého divadla musel vmestiť fragment Mahlerovej *Symfónie č. 10*. Naši filharmonici sa s nefahkou úlohou popasovali pod vedením rakúskeho dirigenta **Christoha Campestriniho**, umelca s pevne vybudovaným renomé a skúsenosťami s interpretáciou repertoáru tohto typu.

Dirigent mal jasnú predstavu o výstavbe Mahlerovho *Adajia* aj jednotlivých detailoch a s pôžitkom som sledoval, ako hráči reagujú na jeho gesto. Sympaticky na mňa zapôsobila aj značná emocionálna zaangażovanosť najmä v sláčikových sekciiach (škoda len, že nie rovnaká v každom pulte...), ktorou hudobníci odpovedali na Campestriniho často veľmi impulzívne pohyby. Interpretácia mala svoju logiku, pekne vypointované vrcholy a neminula sa účinkom. Na kráse jej však uberali chronicky sa opakujúce problémy orchestra. Zda najvýraznejšími boli v tento večer nie práve dokonalé unisona sláčikových nástrojov. Pasáží, v ktorých sú sólovo exponované sekcie viol, prvých aj druhých huslí, nie

je v Mahlerovej hudbe málo. Rytmicky členité frázy častokrát siahajú do závrtnate vysokých poloh, čo bolo neraz kameňom urazu z hľadiska intonácie aj frázovania. Ak ešte pripomeniem nie práve dokonale zladené drevené dychové nástroje a neistý nástup plechových nástrojov (to sa však týka predovšetkým trochu bojzlivého úvodu), celkový dojem nemusí vyzerať príliš lichotivo. Napriek tomu musím povedať, že som predvedením nebol sklamaný a že ma svojím spôsobom oslovilo. To isté platí o Brucknerovej *Symfónii č. 4 Es dur*, kde sa zaskvela (hoci nie bez drobných nedostatkov) skupina plechových nástrojov. Ich zvukovo robustné vstupy akoby aj zvyšku orchestra dodávali sebadôveru, vďaka ktorej vyznelo mohutné dielo pomerne uspokojivo. Orchester Slovenskej filharmónie ukázal, že sa vie čestne a odovzdane zhostiť aj takéhoto, na koncentráciu a fyzickú výdrž veľmi náročného programu. Myslím však, že by to mohol robiť ešte lepšie, na čo by potreboval sústavné a systematické vedenie a množstvo tvrdej práce na deľných skúškach.

Robert KOLÁŘ



Ch. Campestrini [foto: www.christophcampestrini.com]

Nedelné matiné v Mirbachovom paláci

Matiné v Mirbachovom paláci 21. 2. bolo venované 200. výročiu narodenia Fryderyka Chopina. V atraktívnom programe sa predstavila klaviristka **Sylvia Čáková-Vizváry**, erudovaná a technicky disponovaná interpretka s presvedčivým výrazom. Jej Chopin znel moderne, premyslene a plasticke, bez prehnanej emócie, bol presvedčivý v lyrických úsekoch i veľkorysý v technicky náročných pasážach. Tri valčky (č. 14 e mol, č. 16 As dur op. posth., č. 2 As dur op. 34/1) boli koncipované ako charakteristické kusy so zachovaním štýlistiky valčeka, no s elegantným odstupom. Ich koncepcia asociovala tanečné štúdie s nepatrným nádychom dekadencie. Podobne výstižne bola uchopená *Polonéza* č. 6 As dur op. 53 s pozoruhodne presvedčivo tvarovaným stredným dielom a gradáciami v kadenciách. *Nokturno* č. 5 Fis dur op. 15/2 a *Balada* č. 4 f mol op. 52 zapôsobili poetickosťou a diferencovanosťou nálad. Spolu s *Nokturnom* č. 16 Es dur op.

55/2 a *Baladou* č. 1 g mol op. 23 bol výkon interpretky v týchto dielach azda najpôsobi-vejší, Chopinova hudba znela bezprostredne a priamo sa dotýkala poslucháčov.

Matiné 7. 3. bolo recitálom súrodencov **Ivana Paloviča** (viola) a **Jordany Palovičovej** (klavír). Je to dvojica, ktorá svojou muzikalitou dokáže urobiť na poslucháčov silný dojem. Pôsobia presvedčivo a nimi interpretované diela sú dokladom ich schopnosti pochopiť kompozičnú štruktúru, pričom tónová kultúra, intonačná istota a brilantnosť sú samozrejmosťou. V znamení týchto kvalit bolo pôsobivé vyznenie *Sonáty Es dur pre klavír a violu op. 5/3* J. N. Hummela. Hudba znela prirodzene, prehľadne a vyvá-žene. Hudobnícku zrelosť ukázali interpreti v Hindemithovej *Sonáte pre sólovú violu op. 11/5* a Šostakovičovej *Sonáte pre violu a klavír op. 147*, nádherných a súčasne kľúčových dielach violovej literatúry. Najmä Hindemith bol viac než prekvapením. Bez-

prostrednosťou, vyrovnanosťou výrazu, sebaistotou a schopnosťou pochopiť hindemithovskú linearitu pôsobilo dielo v interpretácii Paloviča úplne bezproblémovo, hoci pohľad do nôt hovorí čosi iné. Superlativy je však možné pripísať i Šostakovičovi. Výstavba klimaxu a vnútorné kontrastovanie s pochopením pre hudobno-obsahové požiadavky skladateľa boli premyslene budované v úzkej spolupráci oboch umelcov až po záverečné *Adagio*. Možno, že niekomu sa mohla interpretácia javiť ako málo vášnivá, no práve kontrola emócií vytvorila z diela mnohovrstvový celok.

Sonáta G dur a Adagio zo *Sonáty B dur* Franza Paula Riglera, Haydnov *Il maestro e lo Scolare Hob. XVIIa*, Beethovenova *Sonáta c mol op. 13*, *Sonáta f mol op. 20* J. N. Hummela boli diela, ktoré zazneli na matiné 14. 3. V istom slova zmysle bol účinným nielen **Peter Guľas** (v spolupráci s **Magdalénou Ondičovou**), ale aj jeho nástroj – hral

na kópii dobového viedenského nástroja Walter & Sohn z roku 1805 od Paula McNultyho. Predpoludnie sa nieslo v znamení „autentického“ hudobného zvuku a bolo zároveň príkladom štýlovej interpretácie. Úplne nevyznel jedine Haydn, ktorý vytvoril jednoduchú humornú scénu a jej potenciál nebol dostatočne využitý. Ostatné diela boli ale prednesené s veľmi peknoú registráciou a zreým pohľadom na diela. Najmä Beethoven vyznel nádherné čisto a mimoriadne inšpirujúco. Plasticke Riglerovo *Adagio* malo pozoruhodne dobre zvolené tempo. Spolu s *Andante grazioso* a záverečným *Allegrom assai* zo *Sonáty G dur* ukázali skladateľa v novom svetle. Guľas sa prejavil ako interpret s citom pre zvuk a možnosti dobového nástroja. Aj *Adagio maestoso* a *Presto* z Hummelovej sonáty boli pozoruhodnými stvárnením ozdôb, nadhľadom a štýlovosťou.

Ingeborg ŠÍSKOVÁ

Komorný koncert študentov VŠMU

„*Vrhnúť svetlo do „tmavého“ kúta našej fakulty*“ je jedným z cieľov predmetu *Štúdium repertoáru hudby 20. storočia* na HTF VŠMU, ktorý pedagogicky vedie doc. Daniel Matej. študenti sa v rámci neho venujú problematike interpretácie hudby najmä z 2. polovice 20. storočia a sú konfrontovaní s novými spôsobmi notácie aj netradičnými technikami hry. Každoročným výstupom bývajú študentské koncerty určené užišiemu kruhu kolegov a priateľov. Koncert, ktorý odznel 23. 3. v Malej koncertnej sieni školy, však svojím programom aj interpretačnými výkonomi prekročil „interný“ rámec.

Na rozdiel od predchádzajúcich rokov, keď mali tieto predstavenia skôr ansámblový charakter (interpretovali sa hlavne otvorené partitúry pre ľubovoľné obsadenia)

a pamätám sa, že nie všetci účinkujúci boli na rovnakej úrovni stotožnení s tým, čo sa od nich očakávalo, šlo tentoraz o vystúpenia sólistov alebo menších komorných zostáv. Jednotlivci našudovali väčšinou presne notované kompozície, vďaka čomu sa mohol prejavíť ich individuálny prístup a aj nepomerne vyššia úroveň zodpovednosti za interpretačný výkon. Nástrojové obsadenie bolo pomerne pestré: k mladým interpretom patrili gitaristi **Juraj Beráts** a **Peter Fillo**, huslisti **Ján Kružliak**, **Adam Szendrei** a **Katarína Čaklošová**, akordeonistka **Jana Kačuriaková** a **Mária Hostovičáková**, klaviristi **Filip Strauch** a **Matúš Uhlirík**, violončelista **Zuzana Jirglová** a flautistka **Markéta Cabajová**.

Pestrý bol aj program. Základom dramaturgie bol výber z cyklu grafických partitúr

Hörspiele Michaela Vettera a bartókovských husľových *Duetti* Luciana Beria. K zaujímavostiam patrili aj skladby Mortona Feldmana *Intermission 6* či *Mei* pre sólovú flautu japonského skladateľa Kazua Fukushima, no osobne ma najviac oslovili Charles Ives (zábavné, na súhru obzvlášť náročné *Scherzo* pre sláčikové kvarteto) a John Cage. *The Wonderful Widow of Eighteen Springs* pre ženský hlas (spievala akordeonistka M. Hostovičáková) a klavír (F. Strauch) skomponoval na text Jamesa Joycea v roku 1942. Expresívna línia vokálneho partu, obsahujúca len 3 tóny, v spojení s rytmicky presne notovanými údermi na zatvorené veko klavíra mala vyslovene magický účinok. Záverečné *Studium na C* Zbygniewa Rudzińskiego, v ktorom sa spojili všetci účinkujúci do spoľahlivo pul-

zujúceho ansámbly, bolo príjemnou bodkou za vydareným a kvalitne navštíveným podujatím.

Akýmsi voľným pokračovaním bol koncert z 12. 5. v Dvorane HTF VŠMU, na ktorom zverenci Daniela Mateja predviedli ďalšiu z možných podôb skladby *SyndaKit* Elliotta Sharpa. Spomínam si na ohlas, ktorý vzbudila asi pred rokom a pol v šamorinskej synagóge v podaní VENI Ensemble s Mariánom Lejavom, a myslím, že ani tenoraz neboli poslucháči sklamaní. Mladý ansámbel doplnili etablovaní umelci (sopranistka **Eva Sušková**, klarinetista **Ronald Šebesta**) a pod energickým Matejovým vedením sa postarali o zaujímavý hudobný zážitok.

Robert KOLÁŘ

Mám rád ten moment krátko pred predstavením, keď v opere pozvoľna zhasinajú svetlá. Keď vyťahujú luster a divadelná sála sa cez oranžové šero vyhasinajúcich žiaroviek ponára do magického prítmnia. Vtedy krátko privriem oči a zhlboka sa nadýchnem. Zvuky všedného dňa, úsmev garderobiérky a srdečný rozhovor s priateľom, to všetko zostane v tej chvíli za dverami hľadiska. Na chrbte zacitím jemné zimomriavky a hlavou mi prebleskne predstava strácajúceho sa svetla za padajúcimi viečkami umierajúceho. Chvíľa napätia medzi prvými tónmi a zdvihnutím opony je ako mytická rieka Styx, ponorená do hmly utkanej z tmy a napätého očakávania. S prvými tónmi predohry jej hladinu rozčerí čln režiséra Chárona, ktorý z ríše mŕtvych skladateľov kdesi spoza scény priväza na javisko obrazy nájdené medzi notovými osnovami partitúry. Javisko a hľadisko. Dva nezlučiteľné svety,

každý na opačnom brehu rieky Styx. Na jednej strane pravoverný milovník operného umenia, ktorý namiesto elýzia harmonických tónov, pateticky inscenovaného vykúpenia umierajúcej *femme fragile* a *lieto fine* narazi len na brechot režijného divadla, ktoré naňho ako pes Cerberos z opačného brehu cerí trojo ostrých zubisk. Nervózne obracia v prstoch lístok zo šatne, kde v rukáve kabáta zanechal okrem šálu aj intelekt. Medzi rozplývaním sa nad dávno stratenou noblesou veľkých mien operného neba a sŕkaním perliveho vína pančovaného pomarančovou šťavou znechutené kuviká o znásilnenej *Židovke*, sprznenom Verdim,

či blondavej *Aide*. Neuvedomujúc si nezmyselný paradox, ktorý v sebe skrýva pojem režijného divadla volá po rešpektovaní skladateľovho zámeru a dôstojnej inscenácii textu. Ťažko naplniteľný obsah prázdnych slov. Lenže ani režisér nesmie zostať obyčajným prevozníkom bez srdca a úsudku. Pristane mu skôr úloha Orfea, ktorý by mal s nasadením dôvtipu a odvahy previesť opernú partitúru sťa Eurydiku z tmy podsvetia na druhú stranu rieky mŕtvych k živým a nezabudnúť pritom na slová veľkého divadelného mága Heinerja Müllera: „*Dielo je chytřejšie než jeho autor*“.

Š/UMENIE
Roberta BAYERA

Štátny komorný orchester Žilina

Veľkonočný koncert ŠKO Žilina (1. 4.) bol zasvätený prebiehajúceho Roku kresťanskej kultúry. Podujatie, ktoré dirigoval **Leoš Svárovský**, malo pomerne široký dramaturgický záber.

Na úvod zaznel vyrovnané, plasticky a prakticky bez chýb výber z Händlovej *Vodnej hudby (Suita č. 1 F dur)*. Nasledujúci *Koncert pre dva klavíry a orchester*

zriedka. Hudobný proces je zdĺhavý, rozsiahla orchestrálna expozícia „kopírovaná“ sólistami brzdi ďalší evolučný priebeh časti. Určitú „rehabilitáciu“ priniesla až 2. časť, no najmä vtípné finále. Komunikácia prikladne zosynchronizovanej dvojice klaviristov s orchestrom fungovala bezproblémovo aj vďaka senzitivnému a pohotovému dirigentovi. Za „bonus“ považujem

notlivých hlasových skupinách (len občas preznievali soprány), no nie vždy zodpovedal komorným akustickým parametrom sály. Treba však pochváliť výkon, ktorý presiahol obvyklú úroveň amatérskych telies, kde obidva zboru patria. Z kvarteta sólistov – **Irena Kubiková-Lukáčová** (soprán), **Eva Garajová** (mezzosoprán), **Marián Pavlovič** (tenor), **Martin Mikuš** (barytón) – sa



E dur patrí všeobecne k menej hrávaným a u nás prakticky neznámym skladateľovým opusom. S touto zaujímavou hudobnou informáciou prišli hostia z Nemecka, klaviristi **Pavol Kováč** a **Stephan Kaller**. Koncertantné dielo prekvapivého rozsahu má romantický výraz a obsahuje množstvo pôsobivých hudobných epizód, ktoré zaujmú melodickou invenciou. Po odznení prvej časti koncertu (*Allegro vivace*) bolo zrejme, prečo sa na pódiách vyskytuje tak

návrat Pavla Kováča, ktorý opäť podal svedectvo svojich kvalít. Výrazová flexibilita a osobitý spôsob tvarovania tónu, všetko s podporou a umocnením druhého klavira, vytvorili skvelú jednotu.

V nasledujúcom diele sa predstavili **Žilinský miešaný zbor** a **Cantica Collegium Musicum Martin**. Telesá, ktoré vedie **Stefan Sedlický**, presvedčili pripravenosťou v Mozartovom *Rekviem KV 626*. Zvuk bol veľmi dobre posadený a vyrovnaný v jed-

v priaznivejšom svetle prezentovali hlbšie hlasy: kultivovaný, sonórny barytón a diskretný, no senzitivný mezzosoprán. Prejav sopránistky sa po úvodných zaváhaniach priebežne stabilizoval, najviac výhrad som mala voči tenoristovi, ktorý svoj part stvárnil s neprímeranou dávkou dramatismu. Orchester hral disponovane, inšpirovaný vedením dirigenta, ktorý bol v ten večer v zjavnej muzikantskej pohode.

Lýdia DOHNALOVÁ

ZUŠ v Rajci usporiadala koncert víťazov Prehliadky slovenskej hudobnej tvorby pre deti a mládež.

Na dvoch podujatiach v Koncertnej sále Konzervatória v Žiline (3. 6.) a v bratislavskom Mirbachovom paláci (4. 6.) odzneli diela slovenských skladateľov N. Bodnára, L. Borzika, V. Gräffingera, J. Kmitovej, P. Kršku, B. Milakovica, M. Paľka a P. Zagara (väčšina z nich v premiére). Diela vznikli na objednávku ZUŠ v Rajci. Podujatie podporili Ministerstvo školstva SR, Ministerstvo kultúry SR a Hudobné centrum. (hž)

Ospravedlenie

Vážení čitatelia, dovoľte aby, sme sa vám, ktorí ste si zakúpili nedokonalé zošité aprílový Hudobný život, ospravedlnili v mene spoločnosti KASICO za uvedení nedostatok. Príčinou bola technická porucha na stroji. Redakcia vám na požiadanie zašle nepoškodený exemplár. KASICO, a.s.

V Hudobnom živote č. 4 nebolo pri rozhovore s J. M. Händlerom na str. 5 uvedené meno autora článku, ktorým je **Pavol Šuška**. Autorovi sa ospravedľujeme. (red.)

HUSLE / VIOLIN

Dominika Falger (AT/PL)

VIOLONČELO / CELLO

Eugen Prochác (SK)

GITARA / GUITAR

Pavel Steidl (CZ)

AKORDEÓN / ACCORDION

Rajmund Kákoni (SK)

Klavírna spolupráca - Yveta Sabová (SK)

BANSKÁ ŠTIAVNICA

MASTER CLASSES

4. - 11. 7. 2010

5th

ŠTIAVNICKÉ LETNÉ KURZY

SLOVAKIA

Pekná hudba/Nice music
Sološnická 42
841 04 Bratislava
Slovak republic
e-mail: kurzy@fph.sk
Tel / Fax: +421 2 6541 2241
Mobil: +421 907 411 212
www.fph.sk, www.eugenprochac.sk

konvergenzie

KONVERGENCIE

FESTIVAL KOMORNEJ HUDBY | PO SLOVENSKU

ROMANTICI Z EXILU
DVOŘÁK | MAHLER | SCHUMANN
GLIÈRE | GODÁR | DVOŘÁK

DOTKNI SA TANCA (I CELLA)
HUDOBNO-POHYBOVÁ IMPROVIZÁCIA
PRE TANEČNÍKOV A VIOLONČELO

INTERPRETI

IGOR KARŠKO (CH) HUSLE

IVANA PRISTAŠOVÁ HUSLE

AMBRA ALBEK (CH) VIOLA

NORA SKUTA KLAVÍR

JOZEF LUPTÁK VIOLONČELO

ŠTÚDIO TANCA BANSKÁ BYSTRICA

CHOREOGRAFICKÁ SPOLUPRÁCA

ZUZANA HÁJKOVÁ

**BANSKÁ
BYSTRICA**

16. JÚNA 2010 | 17.00 HOD.

Konzervatórium, Organová sála

LEVOČA

18. JÚNA 2010 | 17.00 HOD.

Mestské divadlo, Kongresová sála

19.00 HOD.

Mestské divadlo, Divadelná sála

ŠAMORÍN

19. JÚNA 2010 | 19.00 HOD.

Kostol reformovanej kresťanskej cirkvi

**LIPTOVSKÝ
HRÁDOK**

20. JÚNA 2010 | 17.00 HOD.

Estrádna sála
Mest. kultúrneho strediska

ZMENA INTERPRETOV A PROGRAMU VYHRADENÁ

BRATISLAVA

23 – 26 SEPTEMBER

MARTINŮ | MENDELSSOHN

CELLO AND DANCE |
BACH AND IMPROVISATIONS |
LUPTÁK | GERGEY

GRIGLÁK | JAZZ BASS

BERGER | KONVERGENCIE I-II-III

DVOŘÁK | ŠOSTAKOVIČ

ZEMLINSKY | SCHONBERG

BEING DUFAY | POTTER |
AMBROSE FIELD

HUBA | SÜSKIND | KONTRABAS

BEZ LADU A SKLADU | 25

KONCERT PRE DETI

BARTÓK | MARTINŮ | SKO BW |
LUPTÁK | ŠILLER

ŠOSTAKOVIČ | DOHNÁNYI

FÚGA SLOV A OBRAZOV |
SKUTA | HEVIER

KOŠICE

1 – 3 OKTÓBER

SVYATI | ZBOR SV. CECILIE |
LENKO | LUPTÁK

KOMORNÝ ORCHESTER ŠFK
KOŠICE | COHEN

QUASARS ENSEMBLE

COHEN | LUPTÁK

APERTA TRIO

RÓMSKE BALADY |
KELAROVÁ | ŠKAMPA
QUARTET

WWW.KONVERGENCIE.SK

KON
VER
GEN
CIE

USPORIADATEL
o. z. Konvergenzie
– spoločnosť
pre komorné umenie

SPOLUUSPORIADATELIA

Konzervatórium J. L. Bellu v Banskej Bystrici | MsKS Levoča |
Reformovaná kresťanská cirkev, zbor v Šamoríne |
Mesto Liptovský Hrádok | Art Štúdio Liptovský Hrádok

PARTNERI FESTIVALU
Kultúrne leto
a Hradné slávnosti
Bratislava 2010



BRATISLAVA



FESTIVAL PODPORILI



MEDIÁLNI PARTNERI

hudobný život . týždeň



Chopinova umelecká poetika a jej rezonancia

Miloslav STAROSTA

Fryderyk Chopin (1810–1849), fenomenálna osobnosť v oblasti klavírnej tvorby, interpretácie i pedagogiky 19. storočia, ktorá široko presiahla hranice regionálneho pôvodu i parížskeho pôsobiska a nadobudla status kultúrnej legendy. Chopinovo dielo obsahovalo už v štádiu svojho vývoja výrazné atribúty nového spôsobu hudobného myslenia, osobitej klavírnej zvučnosti i výrazných interpretačných charakteristík. Rozvíjalo sa v súvisi s búrlivými udalosťami spoločenského života, podstatnými premenami v chápaní významu vážnej hudby, ako aj s pokrokom v oblasti klavírneho nástrojárstva. Aké hlavné činitele však formovali schopnosti a hudobnú poetiku geniálneho tvorca, ktorého dielo dodnes ovplyvňuje svetové kultúrne dianie?



Fryderyk Chopin, olejomalba E. Delacroixa, 1838 [foto: archív]

Bach a Chopin

Boli to predovšetkým korene ušľachtilej výchovy v rodičovskom dome, ako aj neodmysliteľné spoločenské a kultúrne vplyvy prostredia poľskej aristokracie. Rané prejavy neobyčajného hudobného talentu sa stretávali so svojráznymi, no zrejme účinnými pedagogickými metódami. V ústraní od najvýznamnejších európskych kultúrnych centier a uznávaných pedagogických trendov (napríklad viedenskej školy Carla Czerného a jeho súčasníkov), Chopinov učiteľ klavírnej hry českého pôvodu Vojtěch Živný (1756–1842) zameriaval pozornosť svojho žiaka na veľké vzory minulosti – diela Johanna Sebastiana Bacha a Wolfganga Amadea Mozarta. Józef Elsner (1766–1854), riaditeľ Konzervatória vo Varšave, viedol Chopina v štúdiu harmónie a kompozície. Obaja učители podporovali rozvoj jeho fantázie a vzbudili v ňom záujem o poľskú ľudovú pieseň. Tieto pedagogické pramene Chopinovoho vývoja boli veľmi dôležité a ich vplyvy trvalé. Láska k Bachovi ovplyvnila aj neskoršiu pedagogickú činnosť majstra, ktorá sa zachovala v spomienkach jeho žiakov. Jedna z posledných, Viedenčanka Friederike Streicherová-Müllerová, spomínala s obdivom na svoje lekcie v Paríži, kde zažila aj jeho interpretáciu Bachových prelúdií a fúg: „*I ja som zažila takéto požehnané lekcie. Často som začala hrať Chopinovi o jednej hodine a až o štvrtej či piatej popoludní sa s nami rozlúčil. Pritom hral aj on. A ako nádherne! A nielen vlastné skladby, ale aj diela iných majstrov, aby žiaka naučil, ako ich musí predniesť. Raz predpoludním zahral spamäti štrnásť Bachových prelúdií a fúg a keď som vyslovila svoj priateľský obdiv tohto nedostižného výkonu, odvetil: ‚To sa nikdy nezabúda.‘ A s melancholickým úsmevom dodal: ‚Už rok som necvičil ani štvrt hodiny vcelku, nemám silu, energiu, stále čakám na trochu zdravia, aby som s tým opäť začal... počkám ešte.‘“⁶¹*

V Chopinovej pedagogike existoval zjavný príklon k barokovej estetike v zmysle prepojenia hudobného štýlu s technikou nástrojovej hry, podľa zanikajúcich ideí z čias barokového univerzalizmu. Myšlienka pestovania osobitých technických štúdií a cvičení, ako ich ustanovili pedagógovia-praktici oddelene od klavírneho umenia, sa v skutočnosti viaže až na koniec 18. storočia a 19. storočie.

Požiadavky klavírnej pedagogiky, počínajúc napríklad Czerného *Études de mécanique*, vytvárali základ novej koncepcie. Bach predsa používal vo vlastnom pedagogickom procese diela ako *Dvojhlasné invencie*, či *Trojhlasné sinfonie*, *Temperovaný klavír* a ďalšie diela z *Clavierübung*, takpovediac čistú hudbu a nie množstvo mechanických cvičení! Chopin sa vrátil k podobnej koncepcii. Táto „technika zviazaná so štýlom“, a nie obraz od hudby izolovaných hudobných postupov, je i základom vzťahu s celou pomozartovskou výchovou, ktorej sa Chopinovi dostávalo od jeho varšavských učiteľov.

Chopinove myšlienky sa objavovali i v denníkoch (*Journal*) Eugèna Delacroixa. Bol Chopinovým blízkym priateľom, parížskym susedom, obdivovateľom a spoločne s Mozartom ho uprednostňoval spomedzi ostatných skladateľov. Prinášal opisy z prostredia parížskych salónov, spomienky plné obdivu, vždy citlivé a inteligentné. Umožňujú nám odhaľovať Chopinove hu-

dobné záujmy a vžiť sa do posledných mesiacov života hudobníka, v ktorom Delacroix videl nástupcu majstrov minulosti a Mozartovho dediča.

Uvedme aspoň jeden citát z posledného obdobia skladateľovho života. Týka sa udalosti zo 7. 4. 1849, kedy Delacroix sprevádzal Chopina na vychádzke po Champs-Élysées a Étoile. Takto sa odohral ich pokojný rozhovor o hudobnom umení: „*Tri a pol hodiny som sprevádzal Chopina na jeho vychádzke vozom. Bol trochu ustatý a bol som šťastný, že som mu bol na niečo dobrý [...] v tento deň. Rozprával mi o hudbe a celkom ho to osviežilo. Pýtal som sa ho, na čom sa v hudbe zakladá logika. Odpovedal mi, že to pociťuje v harmónii a kontrapunkte; pretože fúga predstavuje v hudbe čistú logiku a že byť učený v umení fúgy znamená poznať hlavný prvok pravdy i jej hlavné dôsledky v hudbe. Pomyslel som si, ako by som bol šťastný, keby ma bol vyučoval všetkému tomuto, čo veľmi zarmucuje všedných hudobníkov.*“²

Chopin a Mozart

„*Tieto dve mená sa často spájali. Chopin býval nazývaný Mozartom 19. storočia a Mozart Chopinom 18. storočia. Naozaj, ich umelecké i ľudské individuality majú mnoho spoločného. Obom sú vlastné duševná jemnosť a delikátnosť, dokonalá grációznosť výrazu, bezchybný vkus. Priečili sa im banálnosť, vulgárnosť a hrubosť.*“³

Dominantnosť invenčne bohatej melodickej zložky ich klavírných diel sa vzťahuje spravidla aj na pasážové miesta. V nich ukryté melodické intonácie sa plne odhaľujú až pod „časovú lupou“ interpretovho prístupu, teda pri naštudovaní v pomalom tempe. Až tu sa paradoxne odkrývajú duša či zmysel melodicko-intonáčného podtextu chopinovských pasáží napriek tomu, že nadobúdajú v potrebnom tempe často virtuózný ráz. V rýchlym tempe však ostáva z intonačného podtextu pasáže často „iba sotva badateľná stopa. No práve na tejto stope sa zakladá celá nádherná chopinovská pasáž.“⁴

Pôvodcom takejto výstavby klavírnej pasáže bol už J. S. Bach. Pre povrchného pozorovateľa môžu Bach a Chopin predstavovať krajné protiklady. V skutočnosti sú si v mnohom vnútorne blízki. Poukazoval na to už Ferruccio Busoni v 90. rokoch 19. storočia. V tejto súvislosti je popri už zmienenom melodicko-intonáčnom charaktere Chopinových pasáží príznačná aj bohatá polyfonicnosť jeho klavírnej faktúry. Patrí aj interpretačne k veľmi náročným skladobným prvkom, vyžadujúcim si stavebnú logiku a zvukovú vyváženosť.

Chopin a Hummel

Najslávnejšieho Mozartovho žiaka Johanna Nepomuka Hummela mohol mladý Chopin počuť počas jeho turné v roku 1828 vo Varšave, kde hral i svoje skladby. Možno aj etudy z *op. 125*, ktoré sú celkom protikladné voči dobovým „nezáživým cvičeniam“. Sú ušľachtilé, dýchajú životom, stretávame sa v nich s rozmanitými druhmi faktúry, skvelými harmonickými objavmi. Sú v 24 durových a molových tóninách v stúpajúcom kvintovom kruhu, pričom molové nasledujú po rovnomených durových. Hummel ich uverejnil vo veku 55 rokov, skomponované boli väčšinou o niekoľko rokov skôr. Tlačou vyšli však až v roku 1833, po vydaní Chopinových *Etud op. 10*.

Na Chopina nepochybne vplývala aj Hummelova *Veľká klavírna škola*⁵, najmä jej druhý diel so systematickým pohľadom autora na prstoklad. Viaceré zásady chopinovského polohového prstokladu sa viažu k Hummelovým zásadám, ktoré mal Chopin vo veľkej úcte. Podnetné pre Chopina boli aj Hummelove pedagogické nároky na kvalitu spevnosti melodických línií a jasnosť v hre. Išlo tu nepochybne o podstatné vplyvy na estetiku poľského génia. Od Hummela k Chopinovi „novému zvukovému svetu“ ostával už iba „krok“, prinášajúci však závažný prelom k novým

kvalitám zvukovosti. Podľa spomienok Karola Mikulího⁶, Chopin hral kúzelné Hummelov *Koncert a mol* a svojim žiakom dával často študovať jeho kompozície.

Bellini a vokálne umenie

V Paríži sa Chopin stretával s mocným vplyvom Vincenza Belliniho, ale tiež s umením ďalších významných operných skladateľov (Rossini, Spontini, Halévy, Auber) i spevákov. Sicílsky skladateľ býval v Paríži posledné dva roky svojho krátkeho života. Spriatelil sa so Chopinom a možno sa domnievať, že ich umelecký vplyv bol vzájomný. Napríklad dlhé výrazné belliniovské kantilény majú podobnú atmosféru s niektorými Chopinovými melódiami, napríklad z *Andante spianata op. 22*, s niektorými *Nokturnami*, najmä triptychmi *op. 9 a 15*, ale tiež s inými kratšími, ako sú stredné úseky *Fantaisie-Improptu* alebo *Scherzo č. 4*. Talianske črty spevnosti sú prítomné v Chopinovom diele už od samotného začiatku jeho skladateľskej činnosti. Spomeňme si iba na krásne myšlienky oboch klavírných koncertov, ktoré predchádzali oznámeniu sa s Bellinim.

Príznačný bol jeho obdiv umenia spevákov, ktorých počul ešte vo Varšave alebo neskôr v parížskom Théâtre-Italien. Umenie hlasu objavil u osobností španielskych i talianskych speváckych škôl, Manuela Garcíu, brata Marie Malibranovej, Pauliny Viardotovej a ďalších spevákov ako Giuditta Pasta, Giuditta Grisi, Giovanni Rubini...

Chopina ako skladateľa, interpreta i pedagóga teda čoskoro priťahovalo umenie spevu, stelesnené konkrétne v štýle *bel canto*. Veľká vokálna škola 30. rokov 19. storočia, harmonicky spájajúca umenie deklamácie a jej dramatického výrazu v hudbe, predstavovala preň vzor klavírnej interpretácie. Na vokálnych štýloch Rubiniho, Pasty a ďalších Chopin založil svoj vlastný štýl pianistickej deklamácie, ktorá bola základom jeho hry i pedagogiky. Opakovane pripomínal svojim žiakom potrebu počúvať umenie veľkých spevákov a nevyhnutnosť „*spievať, keď chcú hrať na klavíri*“.⁷

Ako pedagóg rozhodne nevyučoval iba klavírnu „*techniku*“, ale aj umenie viesť hudobnú reč ako druh zrozumiteľnej deklamácie textu s jej intonáciou, interpunkciou, jej prirodzeným zdôrazňovaním. I v tom bolo pre neho dôležité vokálne umenie. Myšlienky o spevnosti, kantabilnom prednese, boli síce už súčasťou barokovej i postbarokovej hudobnej estetiky a interpretačnej praxe na klávesových nástrojoch, je však evidentné, že v ďalšom vývoji estetiky, hudobných štýlov i nástrojárstva nastal relevantný posun v chápaní spevnosti.

Pedagóg

Klavírna technika a umenie deklamácie u Chopina úzko súviseli. Vo svojej kompozičnej i pedagogickej činnosti novým spôsobom umelecky uplatnil pravidlá vzťahujúce sa na členenie, dýchanie, vyváženie frázy. V rozhovoroch so žiakmi často poukazoval na analógie vyjadrovacieho spôsobu hudobnej a ľudskej reči, predovšetkým v interpunkcii, ktorá symbolizuje i zmysel hudobnej reči. Veľkú časť Chopinovej pedagogiky tvorilo vyučovanie zásad spevu. Súčasťou takto kreovaného Chopinového štýlu sú dôležité i úvahy o jeho farebnosti. Umenie belcanta, ako sa vyvinulo od 17. až do polovice 19. storočia, bolo totiž založené nielen na virtuozite, ale aj na zmysle vety (vytváranej prirodzeným a výrazným melodickým oblúkom) a na majstrovstve vokálnych farieb, ktoré musel spevák dokázať variovať.

Popri svojej interpretačnej činnosti bol Chopin jedným z najvýznamnejších učiteľov klavírnej hry svojej doby. V rokoch 1832 až 1849, delil šesť mesiacov v roku svoj čas medzi vyučovanie a kompozície. Jeho žiak Karol Mikulí napísal: „*S ozajstnou radosťou venoval denne mnoho hodín všetky sily vyučovaniu. [...] Horúčkovitě zaujíatie, s ktorým sa majster pokúšal povzniesť*

svojich žiakov na vlastnú úroveň, húževnatosť, s akou sa venoval opakovanému istého úseku až pokým nebol spokojný, dokazuje, ako mu záležalo na pokroku jeho žiakov.“⁸

S veľkou chuťou riešil ich problémy až do najmenších detailov, pričom ich veľmi povzbudzoval. Jeho projekt „metódy“ dosvedčuje jeho želanie, podať ďalej, pokiaľ je to možné, vlastné pianistické krédo. Chopin bol rodeným pedagógom, ktorého styk so žiakmi bol dôverný a angažovaný, v pravom slova zmysle ušľachtily.



Chopinova žiačka Marcellina Czartoryská [foto: archív]

V osobnostiach svojich žiakov dokázal objaviť ich individuálne schopnosti. Vyučoval pomerne veľký počet pokročilých amatérskych pianistov z aristokratických kruhov. Niektorí z nich mu robili veľkú česť a šírili jeho umelecký odkaz i po jeho smrti. K takým patrila napríklad kňažná **Marcellina Czartoryska**, skladateľova „priateľka i jeho verná a inteligentná žiačka, ktorá bola prítomná aj pri jeho posledných chvíľach. Jej frázovanie sa podľa Sowińského veľmi ponášalo na Chopinovo. Svedčia o tom i dobové ohlasy na jej dobročinné koncertné podujatia venované zosnulému majstrovi a udržiavaniu jeho tradície.“⁹

Z priamych Chopinových žiakov vynikli popri mnohých ďalších významné postavy pianistov a pedagógov, predovšetkým **Georges Mathias** a **Karol Mikuli**. Ich súčasník **Antoine Marmontel**, významný profesor parížskeho konzervatória, vo svojom *Vademecum* načrtnol aj problém, ktorý robil starosti prvej generácii profesorov klavírnej hry na Conservatoire national supérieur de musique v Paríži – „prípád Chopin“:¹⁰ „Na jednej strane zámeny prstov, podkladanie palca pod piatym prstom a jeho používanie na čiernych klávesoch nebolo bežnou praxou, za ktorú by sa niekomu dostávalo chvály.¹¹ Na druhej strane stáli nová zvukovosť, vkus a interpretačné zásady, podávajúce pravé zanietenie veľkého majstra. Zapojenie duše a jej tvorivých síl do hry.“¹²

Bolo teda potrebné počkať na príchod Georgesa Mathiasa na Parížske konzervatórium od roku 1862, aby Chopinova škola vstúpila medzi posvätné. **Georges Mathias** (1826–1910) sa spoločne s Antoinom Marmontelom (1816–1898) stali na parížskom kon-

zervatóriu skutočnými zakladateľmi francúzskej klavírnej školy. Clara Schumannová charakterizovala Mathiasa ako druhého Liszta. Mathias bol najskôr žiakom Kalkbrennera, potom nasledovalo päťročné štúdium u Chopina. Hovoril niekoľkými jazykmi, ovládal i rodný jazyk svojho profesora, nakoľko jeho matka bola Poľka. Podľa Marmontela „bola jeho hra veľkolepá“ a vyznačovala sa „pribuznosťou s dvoma veľkými umelcami, s ktorými sa stýkal.“ „Tí, ktorí počuli Chopina,“ napísal Georges Mathias, „môžu povedať, že neskôr nepočuli už nič podobné. Jeho hra bola ako jeho hudba; aká zručnosť a aká sila, áno, aká sila. No trvalo to iba počas niekoľkých taktov... ten človek sa celý chvel. Klavír ožíval najintenzívnejším životom. Nástroj, ktorý ste počuli, keď hral Chopin, nikdy neexistoval; vznikol až pod jeho prstami...“¹³

Podľa Mathiasovho opisu sa „Chopinova vyučovacia metóda celkom zakladala na dokonalom legate Clementiho a Cramerovej školy. Prirodzene, obohatil ju veľkou variabilitou tónotvorby a nuáns...“¹⁴ Ak by Mathias nebol mal krehké zdravie, so svojimi pozoruhodnými pianistickými prostriedkami by určite realizoval veľkú koncertnú kariéru. Naplno sa však venoval vyučovaniu a roku 1862 s ním vstúpila na Parížske konzervatórium chopinovská tradícia. Až do roku 1890 tu zastával „estetiku jasného výrazu, prinášal zákonitosti štýlu a vkusu bez akéhokoľvek prehánania“.

K jeho význačným žiakom patrili Erik Satie, Isidor Philipp, Paul Dukas, Raoul Pugno, Alberto Williams, Teresa Carreño, Ernest Schelling, Alfonso Rendano, James Huneker, José Tragó, Camille Chevillard, Camille Erlanger a Eugénie Satie-Barnette.

Karol Mikuli (1819–1897), Chopinov žiak a neskôr aj asistent, patrili k vynikajúcim pianistom a pedagógom. Počas svojej dlhoročnej pedagogickej činnosti v Lvove tam vytvoril významnú chopinovskú tradíciu. Od roku 1858 bol riaditeľom tamojšieho konzervatória a v roku 1888 založil vlastnú školu. I českí pedagógovia Vilém Kurz s manželkou Růženu Kurzovou pôsobili v Lvove dlhé roky pod vplyvom tejto tradície, ktorá sa plodne spájala s mocnými vplyvmi Leschetizkého petrohradského školy. K Mikulihovi žiakom patrili **Moritz Rosenthal** (neskôr Lisztov žiak), **Alexander Michalowski** (neskôr pedagóg **Wandy Landowskej** i **Mischu Levitzkého**), **Raoul Koczalski**, **Jarosław Zieliński** a **Kornelia Parnas**. Významné boli i Mikulihovi edície Chopinových diel vydané v Lipsku (1879) i Amerike (1895). Jeho spomienky často citujú významní Chopinovi životopisci.

Chopin vplýval na veľký počet svojich súčasníkov. Z pozoruhodných postáv uvedme koncertného pianistu a skladateľa **Louisa Moreaua Gottschalka**, rodáka z New Orleansu, ktorý sa značne zaslúžil o šírenie Chopinovej tvorby v Európe i Amerike. K neodmysliteľným chopinovským interpretom patrili i **Alfred Cortot** alebo jeho žiak **Dinu Lipatti**.

Chopinova pedagogika našla svoj zvrchovaný odkaz v dielach švajčiarskeho muzikológa Jeana-Jacquesa Eigeldingera: *Chopin vu par ses élèves* (Chopin pohľadom svojich žiakov), ako aj *Chopin, esquisse pour une méthode de piano* (Chopin, náčrt klavírnej metódy).¹⁵ Ide o najvýznamnejšie súčasné spracovanie pedagogickej činnosti majstra, vedeckú syntézu zachovaných autentických fragmentov. Jeho umelecký odkaz dnes v mnohých krajinách rozvíjajú interpretačné súťaže a ich laureáti, koncertné podujatia, početné monografie, štúdie, súborné vydania diel a nahrávok. Niektoré stránky jeho vlastnej činnosti žijú ďalej iba v spomienkach súčasníkov, iným ostala hudobná historiografia azda aj veľa dlžná.

„Chopin odstránil hranicu medzi zápisom a interpretáciou, medzi fixovanosťou záznamu a improvizáciou. Zrušil odstup medzi formovou štruktúrou a jej intuitívnym vývojom. Zveril sa prchavosti intuície samotára, aby ju zveril kontrole unikátneho hudobníka. K vlastnostiam jeho geniality patrila aj schopnosť zapísať improvizáciu bez jej narušenia. Vo svete, kde si skladateľ a interpret zamieňajú svoje úlohy, je výhoda zápisu relativizovaná. Je to nepochybne jeden z dôvodov úspechu jeho diel u klaviristov: no hrať Chopina, na to si treba obliecť šaty vynachádzavého interpreta. Takýto návrat

kompletného ‚hudobného okamihu‘ dnes znie ako nové ‚bytie‘, namiesto starého ‚byť iba skladateľom‘; prináša spôsob, kedy jednotlivce, akým bol Chopin, ostáva živý vo svojom umení a predstavuje dráhu medzi mnohými inými pre zajtrajšok.¹⁶

Chopin ako pedagóg nenávidel sentimentalitu, pátos alebo afektovanosť. Podľa Friedricha Niekcsa, jedného z najlepších skladateľových životopiscov, na adresu patetickej či neprirrodzenej hry reagoval Chopin slovami: „Prosím vás, sadnite si!“ Neznášal však ani suchú a nevýraznú hru. Tu prosil: „Ukážte celú svoju dušu!“¹⁷ Klavírna pedagogika majstra obsahovala viaceré zásady aj v oblasti rytmického čítania, ktoré nachádzali svoje znamenité uplatnenie v princípe *tempa rubata*. Bolo to jednak rubato v zmysle postbarokovej estetiky a interpretačnej praxe ako spojenie voľnej rytmiky pravej ruky s „kapelnícky“ presným zachovávaním rytmu v ľavej ruke. Ďalší aspekt jeho rubata vychádzal z poľského folklóru. Opieral sa o ľudové umenie mazuru a rôzne typy mazúrky. Sú však aj miesta v Chopinových dielach, kde je rubato vypísané v notácii.

Chopinovým konečným cieľom v interpretácii i pedagogike bola jednoduchosť. Závažné krédo nachádzame aj v myšlienke, ktorú sprostredkovala jeho žiačka Friederike Streicherová: „Zdá sa, že moje tvrdenie je správne. Jednoduchosť je konečným cieľom. Keď prekonáme všetky prekážky, zahráme nekonečné množstvo nôt, vychádza z toho napokon jednoduchosť so všetkými svojimi kúzľami sťa záverečná korunovácia umenia. Ak ju niekto chce dosiahnuť priamo, nikdy sa mu to nepodari, nemožno začínať od konca. Treba vela, ba nesmierne vela cvičiť, aby sme dosiahli tento cieľ, nie je to jednoduchá záležitosť.“¹⁸

Chopinov odkaz žije prirodzene aj vďaka nespočetným interpretom minulosti a súčasnosti. Pre skladateľov bol mlčanlivým semenom modernizmu, ktoré znova vyklíčilo u Faurého, Skriabina, Debussyho či ďalších. Dodnes je záväznou disciplínou pre študujúcich pianistov i neustálou výzvou pre zrelých umelcov. Ostáva však v podstate veľmi výnimočným skladateľom, ktorého účinky nedokázalo oslabiť ani plynutie stáročí.

1. Streicher, Friederike: *Aus dem Tagebuch einer Wiener Chopin-Schülerin* (1838, 1840 a 1841). Z denníka pani Friederiky Streicherovej (rode nej Müllerovej), Chopinovej viedenskej žiačky. Preklad článku z „Wiener Chopin-Blätter“, jar 1994 (str. I.–II.). Preklad z nemeckého, citáty z francúzskeho originálu Miloslav Starosta.

2. de Place, Adelaide: *Chopin z pohľadu Delacroixa*. In: PIANO 12, Paríž 1998/1999. Preklad Miloslav Starosta.

3. Kogan, Grigorij Michailovič: *Zametki k ispolneniju Chopina*, 1996. In: *Voprosy pianizma, Istorija pianistiky*, Sovjetskij kompozytor, Moskva 1968. Preklad Miloslav Starosta.

4. tamtiež

5. Hummel, Johann Nepomuk: *Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterricht an bis zur vollkommensten Ausbildung*. Viedeň 1828.

6. Mikuli, Karol (1819–1897), poľský klavirista, skladateľ, dirigent a pedagóg arménskeho pôvodu, popredný Chopinov žiak a editor jeho diela. Riaditeľ Konzervatória vo Lvove.

7. Niecks, Frédéric (1845–1924) bol Chopinovým životopiscom. *Frederic Chopin As a Man and Musician*, Londýn 1888 (s. 271–272).

8. Eigeldinger, Jean-Jacques: *Chopin vu par ses élèves*. Citované podľa Rozhovoru Alexandra Sorella s Jeanom-Jaquesom Eigeldingerom. In: PIANO 18, Paríž 2004/2005. Preklad Miloslav Starosta.

9. de Place, Adelaide: *Chopin z pohľadu Delacroixa. Zo spomienok Delacroixa na návštevu u kňažnej Marcelliny Czartoryskej 13. 2. 1850*. In: PIANO 12, Paríž 1998/1999. Preklad Miloslav Starosta.

10. Michaud-Pradeilles, Catherine: *Les professeurs du Conservatoire de Paris*. In: PIANO 7, Paríž 1994, s. 120–125. Preklad Miloslav Starosta.

11. Ide skôr o celkom nové tvary a používanie polohových princípov prstokladu v nových vývojových súvislostiach klavirnej faktúry a technických prostriedkov hry (ramennej techniky), pozn. Miloslav Starosta.

12. de Place, Adelaide: *Chopin z pohľadu Delacroixa. Zo spomienok Delacroixa na návštevu u kňažnej Marcelliny Czartoryskej 13. 2. 1850*. In:

PIANO 12, Paríž 1998/99. Preklad Miloslav Starosta.

13. Iwaszkiewicz, Jarosław: *Fryderyk Chopin*, SNKLHU, Praha 1958, s. 255.

14. Niecks, Frédéric: *Chopin as Man and Musician*, kapitola 26, s. 269.

15. Eigeldinger, Jean-Jacques, švajčiarsky muzikológ. Uvedené citáty podľa: *Chopin vu par ses élèves*. Neuchâtel 1970 a *Chopin, esquisse pour une méthode de piano*, Flammarion 1993. Anglický preklad, ktorý vyšiel pod názvom: *Chopin: pianist and teacher - as seen by his pupils*, obsahuje aj prvú anglickú verziu *Náčrtu metódy*. Eigeldinger spolu s Johnom Rincom a Jimom Samsonom pripravili aj nové kritické vydanie Chopinovho súborného diela.



Chopinov žiak Karol Mikuli [foto: archív]

16. Rouillon, Vincent: *Chopin pohľadom dnešných skladateľov*. In: PIANO 12, Paríž 1998/1999. Preklad Miloslav Starosta.

17. Niecks, Frédéric: *Frederic Chopin As a Man and Musician*, Londýn 1888 (s. 271–272). Citované podľa Sorell, Alexandre: *Chopin ako pedagóg. Rozhovor so Jeanom-Jaquesom Eigeldingerom*. In: PIANO 12, Paríž 1998/1999, s. 38–41. Preklad Miloslav Starosta.

18. Streicher, Friederike: *Aus dem Tagebuch einer Wiener Chopin-Schülerin* (1838, 1840 a 1841). In: „Wiener Chopin-Blätter“, jar 1994, str. I.–II. Preklad Miloslav Starosta.

Literatúra:

Iwaszkiewicz, Jarosław: *Fryderyk Chopin*, SNKLHU, Praha 1958.

Kogan, Grigorij Michailovič: *Zametki k ispolneniju Chopina*, 1996. In: *Voprosy pianizma, Istorija pianistiky*, Sovjetskij kompozytor, Moskva 1968. Michaud-Pradeilles, Catherine: *Les professeurs du Conservatoire de Paris*. In: PIANO 7, Paríž 1993/1994

Niecks, Frédéric: *Frederic Chopin As a Man and Musician*, Londýn 1888. Rouillon, Vincent: *Chopin pohľadom dnešných skladateľov*. In: PIANO 12, Paríž 1998/1999.

Streicher, Friederike: *Aus dem Tagebuch einer Wiener Chopin-Schülerin* In: *Wiener Chopin-Blätter*, jar 1994 (str. I.–II.).

A black and white photograph of a young man with dark hair, wearing a dark jacket, playing a trumpet. He is looking down at the instrument. In the background, other musicians are visible, including one playing a violin. The image is framed by a thick orange border on the left and top.

Sergej Nakariakov: „Musíte vedieť, čo chcete...“

Superlatívy ako „Paganini trúbky“, „Caruso trúbky“ a mnohé iné, ktoré sa spájajú s menom Sergej Nakariakov (1977), sa môžu zdať užitočnými marketingovými nástrojmi na pritiahnutie pozornosti senzáciechtivého obecnstva. Tento umelec však ponúka viac ako len dych vyrážajúce bravúrne kusy a efektné predvádzanie svojich nadpriemerných schopností. Jeho hra, ale aj osobný prejav úplne kontrastujú so zažitou predstavou extrovertného trubkára-sólistu. Sergej Nakariakov vystúpil na záverečnom koncerte tohtoročného Stredoeurópskeho festivalu koncertného umenia v Žiline.

Pripravil Robert KOLÁŘ, fotografie Braňo KONEČNÝ

■ Vyrástli ste v Rusku a tam ste sa naučili hrať na trúbke. K Rusku sa viaže niečo, čo by sme mohli nazvať „ruskou trúbkovou školou“ – hra Timofeja Dokšicera a typický zvuk trúbky, známy zo starších nahrávok. Vaša hra však znie úplne inak. Čo sa teda stalo s „ruskou školou“?

V prvom rade musím povedať, že som veľmi rád, že poznáte meno Timofej Dokšicer. Bol to fantastický hudobník, ktorý ma nesmierne inšpiroval, odkedy som začal hrať na trúbke. Musím sa priznať, že je to jediný klasický trubkár, ktorého počúvam čisto pre potešenie. Je veľká škoda, že sa mu nedostalo takého uznania, aké by si zaslúžil...

Pokiaľ ide o školy, neverím, že existujú – každý učiteľ vyučuje jedinečným spôsobom a každý žiak má napokon vlastný zvuk a vlastný spôsob uvažovania o hudbe. Nejde predsa o továrenskú výrobu hudobníkov, prístup musí byť vždy individuálny. Mój prípad je špecifický v tom, že ma učil môj otec, ktorý nie je profesionálnym hráčom na trúbke. Bol učiteľom klavíra a mňa vyučoval jednoducho ako hudobníka. V Rusku som mal potom ešte dvoch učiteľov trúbky, ale to netrvalo veľmi dlho; neskôr som strávil dva roky na konzervatóriu v Paríži, no vtedy som bol už značne zaneprázdnený koncertovaním. Vyučovali ma teda aj profesionálni trubkári, no vždy hovorím, že takmer všetko, čo viem, som sa naučil od otca.

■ Súčasťou individuality vášho hráčskeho prejavu je aj obdivuhodná schopnosť používať cirkulárne dýchanie a kombinovať ho napr. s dvojitým stacca-

tom. Muselo byť veľmi náročné skoordinať tieto techniky. Čo vás k tomu inšpirovalo?

Nie som prvý, kto to dokázal. Skvelý mexický trubkár Rafael Méndez mal tiež túto schopnosť. Je to veľmi praktické, keďže hrávam množstvo transkripcií z repertoáru iných, napríklad aj sláčikových nástrojov, kde často treba zahráť dlhé frázy bez prerušenia.

Podnet prišiel od jedného ruského trubkára, ktorý tento spôsob hry ovládal teoreticky, ale nevedel ho uplatniť v praxi. Začal som skúšať, experimentovať a nakoniec som ho zvládol. Trvalo istú dobu, kým sa mi podarilo dosiahnuť koordináciu týchto činností tak, aby nebolo počuť žiadny rozdiel vo zvuku. Po istom čase sa všetko zautomatizovalo, podobne ako pri každej opakovanej motorickej činnosti, no ľahké to určite nebolo...

■ Spôsob hry, pri ktorom pery nemajú čas na oddych, musí byť tiež veľmi náročný na výdrž – ako napríklad v skladbe *Ad absurdum* Jörga Widmanna, napísanej pre vás.

V *Ad absurdum* je však niekoľko orchestrálnych medzihier, čo sólistovi poskytuje neoceניתelnú úľavu.

■ Inak je to napríklad v Paganiniho *Moto perpetuo*...

Moto perpetuo bolo naozaj ťažké! (Smiech.) Kvôli tejto skladbe som obzvlášť tvrdo cvičil a stálo ma to obrovské množstvo energie. Ale chcel som ju hrať už len preto, že som si stanovil takýto cieľ, a nakoniec som ho aj dosiahol.

■ Widmannova skladba je vám takpovediac sítá na mieru. Zrejme ste pred jej vznikom veľa konzultovali.

Áno, Widmann ma oslovil s tým, že chce pre mňa napísať skladbu. Stretli sme sa a ukázal som mu niekoľko zaujímavostí, napríklad tzv. pedálové tóny, ktoré ležia pod bežne používaným rozsahom trúbky, vrátane veľmi hlbokých tónov. Výsledkom bola skladba, šialene náročná nielen pre sólistu, ale aj orchester. Z času na čas ju hrávam a robí mi veľkú radosť.

■ Myslíte si, že súčasní skladatelia vedia o možnostiach, ktoré dnes ponúkajú trúbka aj ďalšie plechové nástroje, a naučili sa plne využívať ich potenciál?

Podľa mňa nie. Je tu však ešte jeden aspekt. Ak súčasný skladateľ komponuje pre trúbku, snaží sa písať tak, aby skladbu dokázalo zahráť čo najviac trubkárov – jednoducho preto, aby sa dala ľahšie predať. Ak ju zahrá len jeden, šance na zisk nie sú až také vysoké... Myslím, že súčasné skladby so sólovou trúbkou sa stávajú čoraz namáhavejšími, a to v čisto fyzickom zmysle. To znamená, že treba hrať hlučnejšie a čo najvyššie. Podľa mňa to už veľmi nesúvisí s hudbou, podobá sa to viac na súťaž vo vzpieraní. Nevieťm teraz uviesť konkrétny príklad, no myslím, že táto tendencia dnes prevláda. Zdá sa mi, že najlepším je aj tak Harutjunjanov *Koncert pre trúbku*, pretože je dokonale „posadený“ na rozsah a možnosti nástroja. Svojím spôsobom je ideálnym dielom pre trúbku... ▶



► **Možno aj preto nehráte príliš mnoho súčasnej hudby. Vyhovuje vám viac „klasika“?**

Okrem Widmannovho *Ad absurdum* som uviedol skladbu Christiana Josta *Pietà* venovanú Chetovi Bakerovi. To sú moje bezprostredné skúsenosti so súčasnou hudbou. Áno, klasickú hudbu hrám veľmi rád. Prial by som si, aby bolo pre trúbku napísaných oveľa viac skladieb, no žiaľ nebolo...

► **K vašim osobitostiam patrí aj to, že hrávate tiež na krídlovke a popri pôvodnom trúbkovom repertoári často uvádzate transkripcie diel pre iné nástroje, napríklad známe Mozartove koncerty pre lesný roh.**

Mozart predstavuje len zlomok môjho repertoáru – hrám aj množstvo violončelových skladieb: Haydnov *Koncert C dur*, Čajkovského *Variácie na rokokovú tému* a nedávno som nahral aj Saint-Saënsov violončelový koncert. Momentálne rozmyšľam aj nad Mozartovým klarinetovým koncertom, ale klarinetové diela sú zvlášť tvrdým orieškom, najmä pre väčší rozsah a technické dispozície tohto nástroja v porovnaní s trúbkou.

Myslím, že krídlovka je v mnohých ohľadoch všestrannejším nástrojom ako trúbka. Má porovnateľný, dokonca trochu väčší rozsah a veľmi mäkký, sladký tón.

► **Hráte na špeciálne navrhnuté krídlovke so štyrmi piestami...**

To nie je až také zvláštne, štvorpiestové kríd-

lohu, čo sa vyučuje na väčšine inštitúcií.

Veľa záleží od učiteľa, ktorý žiaka vedie dlhodobo. Dnes je množstvo skvelých pedagógov. K najlepším patrí Reinhold Friedrich – v súčasnosti je jeho trieda možno najlepšia vôbec – a jeho žiaci hrávajú po celom svete.

► **Zdá sa mi, že mnohí hráči dnes hrajú technicky perfektne, no nie sú až takí jedineční...**

Každý je jedinečný. Dnes nájdete veľmi veľa skutočne talentovaných trubkárov, len väčšina z nich sa bojí takpovediac vyjsť z ohrady rôznych klíšé a zažitých predstáv o tom, ako by mala vyzeráť hra na trúbke. A možno je to aj pohodlnosťou – mnohí si myslia, že to, čo už poznajú, teda bežný trúbkový repertoár, celkom stačí, že sa netreba pokúšať posúvať hranice.

► **... nacvičíte Haydna a Hummela a to je všetko.**

Koncerty Haydna a Hummela sú skvelé a ja sám ich často hrávam, no nekladú na hráča



„Bohužiaľ, pre nás trubkárov byva typické, že sme až príliš zaujatí nástrojom – zaoberáme sa nátrubkami, technickými detailmi atď. – a málo rozmyšľáme o hudbe ako takej. V tomto smere bude treba vynaložiť ešte veľa úsilia.“

lovky existujú už dlho. Zvláštne je skôr to, že používam tri krídlovky – jednu štandardnú, jednu stredne veľkú a jednu veľmi veľkú, s ozvučníkom z tenorového trombónu. To mi v spojení s hlbokým nátrubkom umožňuje tvoriť obzvlášť syté pedálové tóny a vďaka 4. piestu, preladujúcejmu nástroj o kvartu nižšie, som získal väčší rozsah smerom nadol. Striedanie dvoch rôznych nástrojov je pomerne ľahké, ak vezmem najprv trúbku a potom hrám na krídlovke. Obrátený postup je prirodzene omnoho namáhavejší. Človek si musí zvyknúť najmä na rozdiel vo zvuku, čo si tiež žiada istý tréning.

► **Trúbka sa venujete aj ako pedagóg na majstrovských kurzoch. Môžete teda porovnávať úroveň vedomostí a schopností adeptov trúbkovej hry. Dostávajú podľa vás dostatok informácií o tom, čo všetko je dnes možné na trúbke zahrať?**

Predovšetkým záleží na tom, čo konkrétny hráč chce, o čo má záujem. Niektorí chcú byť sólistami, iní v prvom rade orchestrálnymi hráčmi. Ďalší sa venujú trúbke len preto, že im to robí radosť, čo je samozrejme celkom legitímne. Každý teda chce niečo iné. Ja im predostriem svoje názory a svoje postupy, ktoré však nemusia byť definitívne a všeobecne platné. Je pravda, že niekedy sa značne líšia od

nijaké zvláštne technické nároky. Nepotrebuje extrémne zručnosti, aby ste ich zvládli.

► **Aké sú najčastejšie problémy, s ktorými sa stretávate u mladých trubkárov na majstrovských kurzoch?**

Nemôžem nikoho nútiť, aby hral tak ako ja, väčšinou im len hovorím, ako by hrať nemali, ak vidím, že robia závažné chyby. To sa týka najmä dýchania, s čím je spojené frázovanie. Študenti často robia chybu v tom, že pred nadýchnutím skracujú predchádzajúcu frázu. Vážnejšie však je, keď sa chystajú zahrať nejakú melodickú linku a nemajú žiadnu predstavu o tom, ako by mala znieť, ako ju treba frázovať; skrátka nemajú názor. Ak idete interpretovať skladbu – pokiaľ ju nevidíte prvý raz v živote –, musíte vedieť, čo chcete. Oni častokrát nevedia. Bohužiaľ, pre nás trubkárov byva typické, že sme až príliš zaujatí nástrojom – zaoberáme sa nátrubkami, technickými detailmi atď. – a málo rozmyšľáme o hudbe ako takej. V tomto smere bude treba vynaložiť ešte veľa úsilia.

► **So slávou nepochybne prichádza aj to, že od vás neustále žiadajú prídavky, virtuózne transkripcie ako *Let čmeliaka* alebo *Moto perpetuo*. Verím, že ich hráte s radosťou, ale...**

... *Moto perpetuo* by som ako prídavok nikdy nehral, už len kvôli nárokom na výdrž. To by si žiadalo ďalšie namáhavé cvičenie. (*Smiech.*) Je pravda, že často hrám prídavky, no väčšinou sú to pomalšie skladby.

► **Cielom teda nie je predvádzanie sa...**

Vôbec nie. Toho som si užil už dosť. Napríklad keď som sa vrátil z turné po Japonsku, dostal som množstvo listov od fanúšikov, ktorí s nadšením opakovali, že z celého môjho programu sa im najviac páčil Arbanov *Benátsky karneval*... Už ma to unavuje. Snažím sa na svojich vystúpeniach uvádzať zaujímavú hudbu, diela komorného alebo piesňového repertoáru, ale keď vidím, že ľudia chcú aj tak znova a znova *Benátsky karneval*, je to mrzuté. Obecensťu sa to však ťažko vysvetľuje; nikoho nemôžete prinútiť, aby sa mu niečo páčilo alebo nepáčilo. V Európe je to veľmi podobné. Raz som dostal ponuku hrať recitál zostavený z niekoľkých skladieb Arbana a ešte akejsi polky a pod. Cítil som sa dosť hlúpo, ale prijal som to. A keď som usporiadateľovi povedal, že by som rád ponúkol aj zaujímavejšie skladby ako tento „cirkus“, odpovedal mi: „Ale keď vy ste v tom taký dobrý!“ (*Smiech.*) Občas zaradujem do programu rýchle virtuózne kusy, ale to skôr až



na záver koncertu. Všeobecne sa tomu snažím vyhýbať. Niekedy však treba robiť kompromisy jednoducho preto, že taký koncert sa potom ľahšie predáva...

■ **Akou cestou sa chcete uberať v blízkej budúcnosti?**

Láka ma hrať najmä komornú hudbu. Chystám sa predviesť Schumannove *Fantasiesťúcke* na krídlovke, nedávno som hral na trúbke Brahmsovu klarinetovú sonátu, čo je obzvlášť ťažké.

■ **A jeho *Hornové trio*?**

Hral som ho raz, na krídlovke, samozrejme. Je to úžasná skladba...

■ **Viacerí klasickí trubkári striedajú trúbku a krídlovku, no predsa len sa táto kombinácia väčšinou spája s menami ako Chet Baker alebo Freddie Hubbard. Nikdy vás nelákalo hrať jazz?**

Milujem jazz, ale sám ho nehrám, pretože by som sa musel mnoho naučiť – napríklad ako správne improvizovať. Chet Baker mal tento dar, jednoducho ho dostal. Ja som hudobne vyrástol vo veľmi klasickom prostredí a jazz ma začal zaujímať až keď som mal okolo 14–15 rokov. Vtedy, v deväťdesiatom prvom, zomrel Miles Davis a v rádiu stále vysielať jeho nahrávky. Začal som ich zbierať, nahrával som si ich na kazety a cez Milesa Davisa som sa dostal k ďalším skvelým jazzovým hudobníkom, s ktorými spolupracoval. Jazz je pre mňa veľmi inšpiratívny, dokonca musím povedať, že počúvam viac jazzu ako klasickej hudby.

■ **Váš postoj pri hre tak trochu pripomína Milesa Davisa; spomedzi klasických hráčov predstavujete zrejme výnimku aj v tomto.**

Už som spomenul rôzne názorové klíšé. Veľa trubkárov si myslí, že existuje len jedna polo-

ha, v ktorej možno hrať správne. Ale aj toto je veľmi individuálna záležitosť. Ovplyvňuje ju viacero faktorov ako napr. tvar zubov, ďasien a ďalšie fyzické danosti. V mojom prípade je tu ešte jeden faktor...

■ **Zranenie chrbtice, ktoré ste utrpeli v detstve?**

Nie. To bolo iba príčinou, prečo som vymenil klavír za trúbku. Lekári mi neodporúčali, aby som polovicu života presedel za klavírom, tak som si vybral nástroj, na ktorom sa dá hrať postojácky. Ale bol som ešte malý a trúbka bola jednoducho príliš ťažká na to, aby som ju vládol dlhšie držať vo vodorovnej polohe. Postoj, ktorý pri hre zaujímam, je pohodlný a plne mi vyhovuje. Nič by som na ňom nemenil a je mi jedno, či sa niekomu páči, alebo nie. Rafael Méndez dokázal hrať aj počas toho, ako tancoval, ale neznamená to, že každý by mal pri hre na trúbke zároveň aj tancovať. ┘

Sergej NAKARIKOV (1977)

sa narodil v Gorkom. Pôvodne sa venoval hre na klavíri, no zranenie chrbtice, ktoré utrpel ako 9-ročný ho prinútilo vzdať sa dráhy klaviristu. Jeho prvým a najvýznamnejším učiteľom trúbky bol jeho otec. Už ako 11-ročný získal ocenenie v súťaži dospelých v hre na plechových nástrojoch a čoskoro začal vystupovať vo významných koncertných sálach vtedajšieho Sovietskeho zväzu.

Po jeho rozpade vystupoval na európskych festivaloch, napr. Ivo Pogorelich Festival Bad Wörishofen, Salzburger Festspiele (1991), Schleswig-Holstein Musikfestival (1992), a prestížnych koncertných pódiumoch v Európe, Severnej Amerike a Japonsku, napr. Lincoln Center New York, Royal Albert Hall v Londýne, Théâtre des Champs Élysées v Paríži a i. a získal viacero medzinárodných ocenení. K osobitostiam jeho hry patrí schopnosť kombinovať cirkulárne

dýchanie s rôznymi spôsobmi artikulácie, napr. s dvojším staccatom. Tieto vynimočné schopnosti uplatnil v diele Jörga Widmanna *Ad absurdum*, ktoré premiérovito uviedol roku 2006. Pre spoločnosť Teldec Classics International nahral viacero CD s pôvodnými skladbami pre trúbku, ale aj množstvom transkripcií diel pre iné nástroje.

www.nakariakov.com

Úspech sa dnes často redukuje na plnú sálu

C. Domeniconi [foto: J. Uhlířek]

Medzinárodný gitarový festival Josepha Kaspara Mertza prináša už vyše troch dekád na Slovensko každoročne svetovú gitarovú elitu. Aktuálny 35. ročník podujatia sa v Bratislave uskutoční koncom júna. Pri tejto príležitosti prinášame rozhovor s dvomi osobnosťami súčasnej klasickej gitary, ktoré na záverečnom koncerte festivalu vystúpili minulý rok. Taliansky gitarista a svetoznámy skladateľ Carlo Domeniconi a jeho priateľ, gitarista mimoriadnych kvalít Marco Socias zo Španielska uviedli Domeniconiho skladby, vrátane premiéry jeho 12 invencií. Po skončení festivalu poskytli rozhovor o spoločnom hraní a súčasnej situácii vo svete klasickej gitary.

Prípravil Martin KRAJČO

Obaja ste známi ako sólisti. Na Medzinárodnom gitarovom festivale Josepha Kaspara Mertza ste hrali skladby pre gitarové duo. Nebolo to prvýkrát. Ako dlho a ako často spolu hrávate?

Marco Socias: Záleží na konkrétnom období, nepôsobíme ako stabilné duo.

Carlo Domeniconi: Prvýkrát sme sa stretli v roku 1992 v Ankare, kde sme každý hrali vlastný koncert. Odvtedy sme neustále v kontakte. Mám veľmi rád Marcov spôsob hry. Bohužiaľ, doteraz sme realizovali len málo spoločných projektov. Aj preto, lebo žijeme od seba pomerne ďaleko: ja v Berlíne

a Marco v Málage. Marco je tiež veľmi vyťažený, veľa cestuje.

M. S.: Pri hre s Carlom je pre mňa dôležitá ľahkosť našej hudobnej komunikácie. V základných veciach – chápanie hudby, frázovanie, rytmus, je ich mnoho... – cítime rovnako. Potom nie je veľmi čo skúšať. Možno len kde sa nadýchnuť, kde odsadiť a podobne. To sú detaily, na ktorých sa musíme dohodnúť. Súčasne však môžeme byť obaja veľmi prirodzení. Tieto záležitosti nám umožňujú hrať, aj keď nie sme spolu často.

Pri akej príležitosti ste sa prvýkrát stretli na pódium?

M. S.: Bol to koncert a nahrávka Carlovej skladby *Concerto Mediterraneo pre dve gitary a orchesterv* v Istanbule.

C. D.: Skladba bola určená pre iných hráčov, iné gitarové duo, jeden z nich však ochorel. Nechcel som to riešiť tak, že by som účinkoval namiesto neho, preto som oslovil Marca, či by sme to nezahráli spolu. Pre mňa to nebolo celkom jednoduché. Keďže som skladbu nepísal pre seba, bola pre mňa trochu ťažká, hoci som ju samozrejme dobre

poznal. Mali sme len pár dní, aby sme sa pripravili na vystúpenie a nahrávku. Mám rád hudobníkov, ktorí dokážu skladbu rýchlo naštudovať. Je to pre mňa dôležité. Dokážem byť veľmi nervózny, ak niekto povie: „V poriadku, no musím ísť domov a cvičiť.“ Mám rád spontánnosť, a to je Marcova silná stránka.

M. S.: Vtedy som žil v Kolíne a Carlo v Berlíne. Boli sme v kontakte, Carlo pre mňa komponoval *Sonátu*. Keď bola hotová, pozval ma do Berlína, aby som si prišiel vyzdvihnúť noty. Sadol som na vlak a šiel som. Nevieť presne prečo, no zobral som si aj gitaru. Mal som v pláne vrátiť sa hneď druhý deň, takže na to nebol dôvod. Keď mi Carlo hral svoju novú *Sonátu*, zazvonil telefón. Videl som mu na tvári, že niečo nie je v poriadku: išlo o veľký projekt, dotovaný z ministerstva kultúry. Bolo v tom istý obnos peňazí a celý projekt by mal byť zrušený? Rozhodli sme sa skúsiť prečítať noty, že potom uvidíme, čo ďalej. Keď sme dohrali, pozreli sme sa na seba a povedali: „*Ideme do toho...*“

C. D.: Myslím, že si prišiel ku mne v pondelok a koncert bol v piatok...

M. S.: A medzitým sme ešte cestovali z Berlína do Istanbulu. Ja som navyše mal so sebou iba gitaru. Musel som zariadiť veľa vecí: kúpiť oblečenie, vybaviť, aby mi poslali z Kolína pas... Ešte v Istanbulu, asi hodinu pre koncertom, mi ktorýsi z organizátorov pomáhal nakúpiť oblečenie na koncert. Na jednej strane to bolo zábavné, na druhej po hudobnej stránke bolo veľmi „čerstvé“. Potom sme tento koncert hrali ešte niekoľkokrát – v Madride, v Berlíne a inde.

■ **O klasickej gitare sa dnes veľa diskutuje. Čo považujete za jej problematické stránky, ako vnímate jej pozíciu?**

M. S.: Myslím, že ako mnohé iné veci má svoje pozitíva i negatíva. Vo všeobecnosti však dnes gitaristi určite hrajú lepšie. Na vašom festivale sme počuli koncert troch mladých laureátov. Každý z nich bol skutočne úžasný. Sú z rôznych krajín, plní energie, majú neuveriteľnú techniku a sú i hudobne veľmi zdatní. Myslím, že niečo podobné ešte pred pár rokmi v klasickej gitare nebolo a už vôbec napríklad pred dvadsiatimi rokmi. Hráči sa dnes zaujímajú o rozmanitý repertoár. Je to veľmi pozitívne.

C. D.: Tiež si myslím, že je veľmi dôležité, aký druh repertoáru uviedli v programe. Neboli to skladby populárneho alebo juhoamerického štýlu. Bol som veľmi rád, lebo si myslím, že klasickej gitara sa dnes ubera príliš populárnym smerom. Niekedy je tento „populárny repertoár“ pre interpreta akýmsi hľadáním „šťasteny“. Ak sa na koncertoch preferuje napríklad klasickým spôsobom hraná bossa nova, osobne si myslím, že ide o chybu. Hráči klasickej gitary obvykle nie sú schopní zahráť takýto repertoár dobre, a potom sa táto hudba stáva niečím, čím v skutočnosti nie je. Môžete tiež vidieť, ako si



M. Socias [foto: J. Uhlířik]

niekedy publikum zjednodušuje názor na repertoár: „vážny repertoár“ je zlý, to najlepšie prichádza v skladbách latinskoamerickéj hudby. Iné je hrať túto hudbu v baroch, pre radosť alebo pri príležitostiach, na ktoré je určená. Ja som napríklad veľký obdivovateľ Badena Powella. No Powell je Powell! Do klasickeho repertoáru by sa nemalo pridávať nič, čo mu je vzdialené. Schopnosť koncentrácie publika stále klesá. Napísal som skladby trvajúce 50 minút a niekto sa ma opýtal, ako chcem dosiahnuť, aby to poslucháči „prežili“. Problémom je, že úspech sa redukuje na plnú koncertnú sálu. Každý má strach, keď ľudia

v sále začnú ubúdať. Keď nie je plné hľadisko, hráč robí zmeny v programe. To nie je správne. Je to rovnaké, ako keby ste vyradili Goetheho z predaja, lebo nemá dostatočný odbyť a nahradili ho len komiksami.

■ **Problém repertoáru sa pri mladých hráčoch často začína na školách a súťažiach...**

C. D.: Na gitarových súťažiach rozhodne nie je ideálna situácia. Keď sa pozriete na prestížne klavírne súťaže, hráči tam musia hrať veľké barokové diela Bacha alebo Händla, v ďalšom kole veľké sonáty klasicizmu a romantizmu, a napokon repertoár 20. storočia. Je to naozaj veľa hudby. Na mnohých

gitarových súťažiach môžete vyhrať od päť do desaťtisíc eur, desať koncertov, nástroj atď. a pritom stačí zahrať niekoľko krátkych skladieb a jednu rozsiahlejšiu sonátu, napríklad od Ginasteru. Každý profesionál by mal ovládať oveľa viac repertoáru, ako je dnes zvykom. Prečo musíte niekoho, kto sa považuje za profesionála, žiadať roky dopredu, ak od neho chcete koncert s orchestrom? Problémom je, že mnohí hráči chcú byť slávni, a preto sa venujú hudbe. S ňou to ale nemá nič spoločné! Musíte „hltat“ všetku hudbu, ktorá je dostupná. Keď som bol mladý, počúval a hral som všetko, čo sa ku mne dostalo. Dnes to nie je zvykom. Za mojich študentských čias sme aj noty opisovali ručne.

M. S.: Za chybu považujem aj to, že na mnohých súťažiach sú celkové výsledky len podľa výkonov vo finále. Niekedy možno tento systém nájsť aj v súťažných pravidlách. Často sa oponuje: „Čo by povedalo publikum, ktoré prišlo len na finálové kolo? Ako by reagovali ak by nebol víťazom ten, kto bol najlepší vo finále?“ Žiaľ, často sa

práve ten, kto v predchádzajúcich kolách hral zle, alebo inak povedané, seriózny repertoár trochu hlúpym spôsobom, príde do finále, kde odohrá dobre niektorú z efektívnych sonát, napríklad Ginasterovu, a zvíťazí. Keď potom takýto víťaz uvedie seriózny program a začne ho skladbami Bacha alebo Sora, všetci sú prekvapení, ako mohol vyhrať. Často sa ceny nedávajú ľuďom, ktorí sú komplexnými hráčmi. Myslím si preto, že by bolo lepšie hodnotiť a oceňovať na základe vystúpení vo všetkých súťažných kolách.

■ Inou, často diskutovanou otázkou, je prirodzený dynamický rozsah klasickej gitary a jeho prípadné zosilnenie ozvučením. Používate ozvučenie? Aký je váš názor, že sa čoraz častejšie inklinuje k ozvučovaniu gitary aj v rámci sólových či komorných projektov?

M. S.: Súčasná podoba klasickej akustickej gitary ju zaraďuje k mladým vyvíjajúcim sa nástrojom. Len pred relatívne krátkym časom zaznamenala gitara veľké zmeny. Mnohí súčasní nástrojári vyrobili veľmi „hlasné“ gitary, ktoré však stratili niektoré tradičné zvukové kvality. Osobne s týmto trendom nesúhlasím, no je to otázka vkusu. Gitara má zvuk, aký má. Je to, ako keby ste žiadali muchu, aby bola rýchla ako stíhačka. Nie je nič krajšie ako gitara bez ozvučenia, znejúca v koncertnej sále s dobrou akustikou. Môžete počuť čistý zvuk tohto nástroja, jeho krásu. Čo sa týka ozvučovania, preferujem hrať na miestach, kde nie je potrebné. Veľmi ma zaujíma problematika tvorenia tónu na gitare, ktorá so zvukom súvisí. Na druhej strane, ak je k dispozícii veľmi kvalitný ozvučovací systém a okolnosti si to vyžadujú – ide o open-air koncert, vystúpenie v obrovskej sále alebo s veľkým symfonickým orchestrom, nie som proti. Uprednostňujem ale iné situácie.

C. D.: Nepoznám žiadne ozvučenie, ktoré by bolo dosť dobré. Najlepší by mal byť mikrofón. Mikrofón obmedzuje možnosť pohybu, pretože veľmi citlivé prístroje menia farbu zvuku v závislosti od vzdialenosti od nástroja. Keď sa raz nájde nový systém ozvučenia, v poriadku. Gitaru je síce možné veľmi jednoducho ozvučiť, keď hrá s orchestrom, ale čo v prípade, keď príde úsek, kde má kadenziu alebo keď hrá len so sláčikmi? Možno by pomohol nejaký inteligentný počítač, ktorý by pridával úroveň ozvučenia v závislosti od úrovne okolitého zvuku. Ak príliš experimentujete s ozvučením, strácate cit pre prácu na tvorbe tónu. Všetci bratislavskí laureáti disponovali veľmi krásnym tónom. Vybrali si samozrejme aj hlasné nástroje. Možno dúfajú, že raz budú hrať pre dvetisíc ľudí. Nemyslím si, že je to nevyhnutné.

M. S.: Niektorí hráči sú posadnutí hlasitosťou. Aj do malých koncertných siení si priťahujú vlastné ozvučenie. Dokonca to praktizuje aj niekoľko slávnych mien. Nezaujímajú ich, kde hrajú, vždy sú ozvučení. Ide im len o decibely. Je to však ich voľba.

Marco Socias – pochádza z rodiny klaviristov zo španielskej Málagy. Hudobné vzdelanie získal v rodnom meste, neskôr na Musikhochschule v Kolíne nad Rýnom i na mnohých majstrovských kurzoch. Medzi najvýznamnejšie osobnosti, ktoré ho ovplyvnili, patria Carmen Gallardo, Antonio Company, José Tomás, José Miguel Moreno, Hubert Kappel a David Russell. Ako 21-ročný sa stal najmladším profesorom gitary v Španielsku, získal ocenenia na mnohých prestížnych medzinárodných súťažiach, o. i. Infanta Cristina – Fundación Guerrero (Španielsko), Le Printemps de la Guitare (Belgicko) a Concorso Internazionale di Gargnano (Taliansko). M. Socias je pravidelným hosťom renomovaných medzinárodných gitarových festivalov, ako sólista účinkuje v Európe, na Blízkom Východe, v Japonsku, Kórei, Južnej Amerike a USA. Často sa objavuje v komorných zoskupeniach i s orchestrami. Koncertoval vo významných koncertných sálach ako Concertgebouw (Amsterdam), Konzerthaus (Viedeň), Auditorio Nacional de Música (Madrid), Konzerthaus (Berlín), Philharmonie (Berlín) a Alte Oper (Frankfurt). Účinkoval s Radio Sinfonie-Orchester Berlin, Rotterdam Philharmonic, Orquesta Ciudad de Granada, Orquesta Sinfónica de Galicia, Orquesta de Cadaqués a Orquesta Nacional de Cuba. Medzi dirigentov, s ktorými spolupracoval, patria Sir Neville Marriner, Josep Pons, Víctor Pablo Pérez, Odón Alonso a Leo Brouwer. Doposiaľ nahral 8 CD s dielami Giulianiho, Domeniconiho, Pujola, Llobeta, Mompoua, Rodriga, de Fallu, Lorcu a Gerharda. Medzi posledné CD patria nahrávky diel Joaquina Rodriga (EMI) a Rodrigove gitarové koncerty *Concierto de Aranjuez a Fantasia para un Gentilhombre* v spolupráci s Orquesta Ciudad de Granada a dirigentom Josepom Ponsom (Harmonia Mundi). Renomovaný taliansky skladateľ Carlo Domeniconi mu venoval niekoľko svojich diel, vrátane *Incontro, Sonata, quasi una sinfonia a Gitarový koncert č. 13*. M. Socias žije v Málage a je profesorom na Superior de Música „Musikene“ v baskickom San Sebastiane.

C. D.: Ak je niečo stále hlasnejšie a hlasnejšie, nikdy to nie je dostatočne hlasné. Jimi Hendrix začínal so šesťdesiatwattovým ozvučením. Dnes sú ozvučenia s dvomi tisíckami wattov. A zajtra? Bude lepšie štyritisíc?

■ Pán Domeniconi, vo vašej hudbe často používate netradičné ladenia gitary. Aký bol dôvod ich hľadania?

C. D.: Tradičné ladenie vzniklo z konkrétnych dôvodov. Keď sa pozriete na jeho príbeh, gitara mala najskôr štyri struny *e', h, g, d*, neskôr sa pridala struna *A*, a napokon

Carlo Domeniconi – taliansky skladateľ a gitarista, jedna z vedúcich osobností svetového gitarového umenia. Jeho diela sú určené prevažne sólovej gitare a komorným zoskupeniam s týmto nástrojom. Je tiež autorom 20 gitarových koncertov, približne polovica pre sólovú gitaru, ostatné sú určené rôznym nástrojovým zoskupeniam. Medzi jeho najčastejšie uvádzané diela patria *Medium Sweet Guitar Concerto, Concerto Mediterraneo* pre dve gitary, *Concerto di Berlin* pre turecký saz (baglama) a gitaru a *El Trino del Diablo* (Diablov trilok) pre sólové husle, rozprávača, soprán, dve gitary, sláčikové kvarteto, akordeón, klavír, violu da gamba a perkusie. Domeniconi pravidelne uvádza svoju hudbu po celom svete. Mnohé z jeho diel majú v repertoári renomovaní gitaristi ako David Russell, Alvaro Pierri, John Williams, Dale Kavanagh, Marco Socias, Pavel Steidl, Shin-ichi Fukuda, súbor Los Angeles Guitar Quartet a ďalší. Skladby ako *Koyunbaba, Variations on an Anatolian Folksong, Hommage à Jimi Hendrix, Toccata in Blue a Sindbad* sú neoddeliteľnou súčasťou koncertných programov. Začiatok projektu, prezentujúceho Domeniconiho diela v autorskej interpretácii, predstavujú 3 CD *Selected Works I – III*, vydané nemeckým vyd. Extempore. Recenzie v odbornej tlači (*Classical Guitar, Les Cahiers de la Guitare, Il Fronimo, Gitarre Aktuell, Gitarre und Laute a Guitar*) charakterizujú Domeniconiho umenie ako „syntézu Východu a Západu“ a vyzdvihujú jeho schopnosť „uchopiť podstatu odlišnosti týchto rozdielnych kultúr“.

struna E. Malo to svoje harmonické dôvody. V okamihu, keď už tieto dôvody neplatia, napríklad v prípade modernej alebo atónálnej hudby, nie je pre toto ladenie žiadny dôvod. Rovnako dôležité sú aj vzťahy medzi tónmi. Tieto je možné ľahko pochopiť pomocou prázdnych strún. Napríklad, sme zvyknutí, že prvá struna má určitú výšku. Ak však zahráte na ďalšiu strunu, zvuk prvej sa zmení na základe ich vzájomného vzťahu. Používam 12 až 15 rôznych ladení. Samozrejme môžete povedať, že je omnoho ťažšie čítať partitúru, ak je napísaná takýmto spôsobom. Veľa vecí je ťažkých, ale keď viete, že to musíte urobiť, urobíte to. Myslím, že gitara môže mať stovky rôznych tvárí pomocou zmien ladenia. Pri vzniku novej hudby, ktorá je pre gitaru naozaj vhodná, je niekedy veľmi nápomocné zmeniť ladenie. Zmenia sa tým charakter, harmónia...

V tomto je veľmi zaujímavá vaša kompozícia *Sindbad*...

C. D.: Skladba o námorníkovi Sindibádovi je opisom zážitkov, pocitov alebo miest, súvisiacich s príbehom. Rozdelená je do troch častí, začína a končí v Bagdade. Skladba začína v obvyklom ladení, po chvíli sa jedna struna preladiť o poltón, potom ďalšia o poltón atď. Po istom čase máte veľmi odlišné, nízke, veľmi mysteriózne ladenie v *Des* a potom sa všetko vracia späť. Na konci je ladenie opäť obvyklé. Sindibád sa vracia do Bagda-

du i ladenie gitary sa vracia k pôvodnému. Nevzniká problém s čítaním partitúry, lebo ide len o poltónové zmeny. Samozrejme, mám aj veľmi ťažké skladby, no problém s ladením nie je na nich to najťažšie.

Často nie ste spokojný, ako sa hráva vaša najznámejšia skladba *Koyunbaba*. Môžete k nej odporučiť nejaký kľúč?

C. D.: Keď sa stala táto skladba slávnou, nehrával som ju. Venovali sa jej iní interpreti a každý jej dal vlastnú tvár. *Koyunbaba* je veľmi osobná skladba, viazaná na isté zážitky. Samozrejme som neočakával, že ju ľudia pochopia úplne rovnako. Možno ale povedať, že spôsob jej správnejšieho pochopenia má blízko k minimal music. Iným problémom je, že dostupná partitúra je veľmi zlá. Nemožno z nej vyčítať nič, žiadnu dynamiku alebo iné inštrukcie. Noty vyšli v čase, keď si nikto z nás nevedomoval, že skladba bude taká známa. Možno by pomohla nová edícia. Pravdou je, že mnohí ľudia jej vôbec nerozumejú. Napríklad, štvrtá časť *Presto* znie v ich interpretácii, akoby hovorili: „*Ja som rýchlejší ako ostatní*,” čo rozhodne nie je jej zmyslom.

Hovorili sme o problematike gitarového repertoáru. Mohli by ste odporučiť niečo zaujímavé?

C. D.: V prípade španielskej hudby napríklad Llobeta namiesto Tárregu. Tárrega

nie je skladateľ. Bol to niekto, kto sa pokúsil komponovať pre gitaru. Po ňom prišiel Llobet. Ako skladateľ je podľa môjho názoru zaujímavejší. Ale kto hrá Llobeta? Takmer nikto. Vrcholom v hudbe pre gitaru je však Villa-Lobos. Bohužiaľ, teraz akoby vyšiel z módy, no je veľmi dôležitý.

Vráťme sa na záver k vášmu spoločnému koncertu. Okrem iného ste na ňom uviedli cyklus *12 invencií pre dve gitary*. Hrali ste ich už niekde predtým?

C. D.: Nie, bola to premiéra. Komponovanie týchto invencií bolo pre mňa veľmi osobné. Nemyslím, že ich bude hrať niekto iný. Keď napíšem duo, môžem ho ponúknuť svojim priateľom, či si ho nechcú zahráť so mnou. To umocňuje moju fantáziu a dobíja ma energiou.

Máte s *Invenciami* nejaké plány, budú nasledovať koncerty alebo nahrávka?

C. D.: Možno ich nahráme, ale nie pre moje vydavateľstvo. Už žiadne ďalšie CD. Pre mňa ako skladateľa je lepšie dať svoju hudbu na internet. Pre Marca to ale napríklad dobré nie je.

M. S.: Ak sa na to pozerám očami skladateľa, pre neho je to možno zaujímavejšie, aby ho ľudia lepšie spoznali. Hráč ale investuje do nahrávky veľa úsilia a energie. A dať ju potom len tak na internet? V poriadku, nik nevie, čo prinesie budúcnosť... ┘



BKIS

BRATISLAVA

35. MEDZINÁRODNÝ GITAROVÝ FESTIVAL J. K. MERTZA V BRATISLAVE

25. - 30.6.2010

15.6.2010 Jorge CARDOSO - Argentina
16.6.2010 Bratislavské gitarové kvarteto - Slovensko
La Barre - Slovensko
Vladimír Ondrejčík, Zuzana Zamborská
17.6.2010 Fabio ZANON - Brazília
18.6.2010 Matúš JAKABČÍK a hostia - Slovensko
19.6.2010 Carlo MARCHIONE - Taliansko
20.6.2010 Javier CONDE - Španielsko
José Antonio CONDE

VII. ročník Medzinárodnej gitarovej súťaže J. K. Mertza
Majstrovské kurzy
Prof. ZANON, GUY MARCHIONE
Predajná sieť výhradne autorizovaných, knih, CD a DVD
Vyševcovská 10/118B/119A, Bratislava

www.jkmertza.com

Organizátor: Spoločnosť J. K. Mertza s.r.l. (1997-2008)

KONCERTY:
Zrkadlový sál
Primaciálneho paláca
Bratislava
1900 miest

SPRIEVODNÉ PODCIATA:
Hudobná a tanečná fakulta
VŠMU
Zochova 1, Bratislava

Predajná sieť vstupeniek: www.jkmertza.com a www.kubistportal.sk



hudobny.net



BRATISLAVA



BRATISLAVA

BRATISLAVA



BRATISLAVA



BRATISLAVA



BRATISLAVA

BRATISLAVA

miniprofil

Pochádzate zo známej hudobnickej rodiny. Prečo ako syn vynikajúceho huslistu nehráte na husliach?

(*Smiech.*) Každý človek má na svete dvoch rodičov a moja matka je vynikajúca klaviristka, takže, ako sa hovorí: „*Jabko preda len nepadlo až tak ďaleko od stromu.*“ U nás bolo hudby ozaj dosť. Keď mama cvičila, hrával som sa pod klavirom s legom. Spievať som vraj nevedel, tak sa rodičia rozhodli „netýrať“ ma zbytočne už od útleho detstva. Mal som asi 8 a pol roka, keď som začal s husľami, ale veľký úspech to nebol. Priznávam, že to bolo asi i mojou typickou „nedočkavosťou“, no začiatky na husľach sú naozaj veľmi frustrujúce. A keďže som aj dosť pohodlný človek, tak mi nesmierne vadilo, že som pri cvičení musel stáť. S klavirom som začal asi po pol roku a od začiatku som ho mal nadovšetko rád. Učila ma mama, ktorá je dodnes mojím najväčším kritikom.

Sprevádzali vás mnohé popredné orchestre. Na ktorý koncert spomínate najradšej?

Hral som už naozaj s výbornými orchestrami i dirigentmi, no najvýnimočnejší zážitok mám zatiaľ z USA. Tam je trochu iná prax ako v Európe. Tu máte na koncert väčšinou jednu skúšku a generálku. To, čo som zažil s Chicago Symphony Orchestra, bolo pre mňa unikátom. Hral som s nimi dva Mozartove koncerty – prvá skúška bola vlastne aj generálkou a to 3 hodiny pred koncertom! Najviac ma fascinovalo, že na tej generálke sme prehrali všetko len raz a pripomienky dirigenta boli typu: „*V takte tom a tom prosím to a to.*“ Otočila sa strana a išla ďalšia časť. A na koncerte bolo všetko tak, ako má byť. Je to fenomenálny orchester.

Aký kľúč volíte pri výbere repertoáru?

Vlastný vkus! (*Smiech.*) Samozrejme, že výber repertoáru podlieha i ponukám, hlavne čo sa týka klavírných koncertov. Doteraz som mal to šťastie, že sa snúbili s mojim vkusom. V prípade recitálu mám rád, keď má program určitú líniu, keď môžem hrať skladby, o ktorých si myslím, že sú výborné. Je vždy zaujímavé, keď v programe zaznie aj niečo, čo nepatrí do tzv. štandardného repertoáru. Napríklad skladby málo hrávané alebo neprávom zabudnuté. Pred časom som tak zaradil do svojho recitálu v Essenskej filharmónii medzi Alkanom a Debuxom i Suchoňove *Metamorfózy*. Dramaturg bol zo Suchoňaka tak nadšený, že ho zhodnotil ako „objav sezóny“.

Je vaša ambíciou pravidelné nahrávanie?

Samozrejme, je to veľmi kreatívna práca. Iná ako na koncerte. Maliar vidí svoj obraz a cize-



[foto: archiv J. Čížmaroviča]

JAKUB ČÍŽMAROVIČ

(1985)

klavír

Štúdiá: 1998–2001 Hochschule für Musik, Jungstudent, Hannover (Karl-Heinz Kämmerling), od 2003 Hochschule für Musik Köln (P. Gillilov)

Majstrovské kurzy: Medzinárodné interpretačné kurzy u Lazara Bernana, Taliansko (1997, 1998)

Súťaže: klavírne súťaže v Kolíne a Münsteri – 1. cena (1996), Steinway-Klavierspiel-Wettbewerb, Berlín – finalista (1998), Medzinárodná klavírna súťaž C. Czerny, Praha – finalista (1998), Jugend musiziert Bundeswettbewerb – 1. cena (1999), Grottrian-Steinweg Wettbewerb, Braunschweig – 1. cena, Cena Karla-Heinza Kämmerlinga (1999), International Music Festa Ueda, Nagano – 1. cena, absolútny víťaz (2001), 5. Premio Internazionale di interpretazione pianistica Giuliano Pecar, Taliansko – 1. cena (2005), Cena ministerského predsedu NRW (2007)

Spolupráca: od 2001 pravidelná koncertná činnosť – Gürzenich Orchestra Köln, Korean Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, spolupráca s J. Conlonom a Rotterdam Philharmonic Orchestra, turné s Orchestre Philharmonique de Liège v rámci štátov Beneluxu, Korean Chamber Orchestra, turné po Číne, Klavíer Festival Ruhr, Konzerthaus Berlín

Nahrávky: viacero nahrávok pre nemecký rozhlas WDR; za debutový album s dielami R. Schumanna a F. Liszta (BMG/Arte Nova) bol odbornou kritikou zaradený medzi najväčšie talenty svojej generácie; CD s Mozartovými koncertmi a hudbou Prokofieva (*Vision Fugitives, Romeo a Júlia*)

privilégiom, ktoré na koncerte nemáte. Keď som nahrával svoj debutový album pre BMG, mal som vynikajúceho zvukového technika i režiséra a veľmi rád na to spomínam.

Už dnes ste skúseným koncertným umelcom. Máte ambíciu odovzdať získané skúsenosti aj ako pedagóg?

Mám síce za sebou už mnoho koncertov, ale o skúsenom koncertnom umelcovi sa dá hovoriť až po dosiahnutí určitého veku. Každý koncert je svojím spôsobom individuálny, stojí veľa energie a vyžaduje plnú koncentráciu. Určite by som chcel neskôr aj učiť. Pedagogický proces je nanajvýš kreatívna záležitosť a vie byť obohacujúci nielen pre žiaka, ale často aj pre učiteľa.

Aké sú vaše najbližšie plány?

Momentálne mám veľa práce: okrem toho, že končím štúdium, čaká ma Rachmaninovov *3. koncert*. Dva dni nato letím do Južnej Kórey na 12-dňové turné a následne hrám so Sinfonia Varsovia Čajkovského *Koncert b mol*. V lete sa chystám na kurzy k Dimitrovi Bashkirovovi a Robertovi Levinovi.

Kedy opäť zavítate na Slovensko?

S najväčšou pravdepodobnosťou v októbri. Tam ma pre zmenu čaká Rachmaninovov *2. koncert* so Symfonickým orchestrom Slovenského rozhlasu, na čo sa samozrejme opäť veľmi teším.

Pripravila
Janka KUBANDOVÁ

luje detaily, až pokiaľ ho sám uzná za dobrý. Takisto je to pri nahrávke. Možnosť „vypočuť si“ a bezprostredne na to i „vylepšiť“ je



26. 6. - 4. 7.

ZVOLENSKÉ[®]

2010

OPERNÁ ČASŤ

Štátna opera je štátnou príspevkovou organizáciou
v zriaďovateľskej pôsobnosti Ministerstva kultúry SR.

Sobota 26. 6. 2010 o 20.00 h, Nádvorie zámku

Giuseppe Verdi: NABUCCO

PREMIÉRA!

Opera v 4 dejstvách.

Hudobné naštudovanie a dirigent: Marián Vach. Réžia: Michal Babiak. Dramaturgia: Lenka Horinková.

Scéna: Jaroslav Valek. Kostýmy: Eva Farkašová. Zbormajsterka: Iveta Popovičová.

V hlavných úlohách: Martin Babjak a. h. / Zoltán Vongrey, Michal Hýrošš / Igor Stojin, Jozef Benci a. h. /

Igor Lacko/ Ivan Zvarík, Iveta Matyášová a. h. / Mária Tomanová a. h, Michaela Adamcová a. h /

Michaela Šebestová a. h. Spoluúčinkuje orchester a zbor Štátnej opery.

Návrat verdiovského hitu v novom javiskovom naštudovaní.

Vstupné: I. miesto: 12 € / II. miesto: 8 €

Utorok 29. 6. 2010 o 20.00 h, Nádvorie zámku

Štátne divadlo Košice - **Gaetano Donizetti: LUCIA DI LAMMERMOOR**

Tragická opera v 3 dejstvách.

Dirigent: Igor Dohovič. Réžia: Marián Chudovský. Scéna: Jozef Ciller. Kostýmy: Peter Čanecký.

Choreografia: Ondrej Šoth. Účinkujú: Marián Lukáč, Michaela Várady, Jaroslav Dvorský, Anton Baculík,

Janette Zsigová, Ondrej Mráz, Ján Rusko.

Pútavý príbeh tragickej lásky na pozadí rodovej nenávisťi a intríg.

Vstupné: I. miesto: 10 € / II. miesto: 7 €

Streda 30. 6. 2010 o 18.00 h, Kráľovská sieň

MLADOSŤ NA ZÁMKU

Účinkujú: Andrea Čajová – soprán, Peter Mazalán – barytón, Branko Ladič – klavír.

Koncert operných árií svetových skladateľov, v ktorom sa tradične predstavujú najmladšie nádeje slovenskej opernej scény.

Vstupné: 3 €

Sobota 3. 7. 2010 o 20.00 h, Nádvorie zámku

Giuseppe Verdi: JANA Z ARKU (Giovanna d'Arco)

Koncertné uvedenie opery.

Hudobné naštudovanie a dirigent: Marián Vach. Zbormajsterka: Iveta Popovičová.

Účinkujú: **CLARA POLITO** (Taliano), **DEVID CECCONI** (Taliano),

JEAN-FRANÇOIS BORRAS (Francúzsko), Peter Schneider, Marián Hadraba.

Spoluúčinkuje orchester a zbor Štátnej opery.

Koncertné naštudovanie diela Verdiho mladosti podľa tragédie Friedricha Schillera.

Vstupné: I. miesto: 10 € / II. miesto: 7 €

Nedeľa 4. 7. 2010 o 20.00 h, Nádvorie zámku

Giuseppe Verdi: NABUCCO

Opera v 4 dejstvách.

Hudobné naštudovanie a dirigent: Marián Vach. Réžia: Michal Babiak.

V hlavných úlohách: **RICCARDO ZANELLATO** (Taliano), **PAOLETTA MAROCCU** (Taliano),

DIMITRIS TILIAKOS (Grécko). Spoluúčinkuje orchester a zbor Štátnej opery.

Vstupné: I. miesto: 10 € / II. miesto: 7 €

PREDPREDAJ VSTUPENIEK:

REZERVÁCIA: Tel: 048 / 245 71 23, -24, 0907 808 871, e-mail: umprev@bb.psg.sk

POKLADŇA: 048 / 245 71 20, Po, Str, Pia: 13.00 - 16.00 h, Ut, Št: 13.00 - 17.00 h

a 1 hod. pred predstavením na Zvolenskom zámku

ŠTÁTNA OPERA, Národná ul. 11, 974 73 Banská Bystrica, www.stateopera.sk

Permanentka opernej časti ZHZ 2010:

I. miesto (I. – IX. rad): 33,75 € / II. miesto (X. – XIV. rad): 24,00 €

XXXVII. ZÁMOCKÉ

V opere nie je miesto pre individuálnu sebareprezentáciu

Hoci v jeho profesionálnom životopise figurujú popredné operné domy vrátane newyorskej Metropolitankej opery, slovenské publikum ho takmer nepozná. Patrí ku generácii mladých spevákov, ktorých zahraničie stihlo objaviť skôr, než domáce javiská. Naposledy sme si jeho kultivovaný, vzorovo frázujujúci a jadrne tmavý bas mohli vychutnať v aprílovom koncerte Opery SND Ensemblissimo. Štefan Kocán.



[foto: archív Š. Kocána]

Prípravila **Michaela MOJŽISOVÁ**

▀ Začnime klasickou otázkou – ako sa z chlapca z dedinky pri Trnave stal operný spevák?

Ako dieťa som chodil na klavír do Ludovej školy umenia v Trnave. Mal som asi desať rokov, keď v našej dedine umrel kostolný organista. Keďže som ako – tak ovládal hru na klávesovom nástroji, vyšiel som ako jeho jediný možný nástupca. Tak som začal pravidelne hrať na organe a popri tom spievať – vtedy ešte tenučkým chlapčenským hláskom.

▀ Boli ste hudobne „poznačená“ rodina?

Napriek tomu, že sme v najbližšej rodine nemali žiadneho profesionálneho hudobníka, celý „klan“ z matkinej strany sa vyznačoval slušnými hlasovými dispozíciami. Od rodičov som často počúval príhody o mojom strýkovi, ktorý predčasne zomrel počas štúdia na bratislavskom Konzervatóriu. Tiež som pociťoval veľkú úctu k vynikajúcej opernej speváčke pochádzajúcej z našej rodiny, k pani Štefánii Hulmanovej. Podvedome ma to k hudbe ťahalo vždy.

▀ K hudbe vo všeobecnosti alebo priamo k opere?

Ešte na konzervatóriu ma lákala práca so syntetizátormi, prostredie zvukových štúdií. Ale s postupom času mi bolo čoraz jasnejšie, že nakoniec zvíťazia klasická hudba a javisko.

▀ Po bratislavskom Konzervatóriu a VŠMU ste pokračovali v štúdiu na Konzervatóriu vo Viedni u slávneho basistu Jevgenija Nesterenka. Cítili ste potrebu ďalšieho školenia?

Bolo to trochu vážnejšie. Nepotreboval som len ďalšie školenie, potreboval som zásadnú zmenu. Na Konzervatóriu aj VŠMU ma od začiatku viedli ako barytón, s čím som sa nedokázal stotožniť. Cítil som, že mám hlas „posadený“ inde. Celá spevácka katedra sa však v názore na môj hlasový odbor zjednotila, takže v danej chvíli som s tým nemohol robiť nič. Hoci som sa pokúšal, moje pochybnosti nikto nebral do úvahy. A tak som si na VŠMU naštuoval pár barytónových partov – Papagena, Dona Giovanniho a Malatestu.

▀ Ako ste sa dostali práve k Jevgenijovi Nesterenkovi?

Stretli sme sa na Medzinárodných interpretačných kurzoch v Piešťanoch. Bola to tak trochu šťastná zhoda okolností. Organizátori piešťanských kurzov ho neúspešne pozývali aj na predchádzajúce ročníky. Práve v roku, keď som dokončil VŠMU, mal voľno a do Piešťan konečne prišiel. Ako čerstvý absolvent som bol bez angažmánu, aj bez konkrétnych ponúk, ktoré by mohli nasmerovať moju profesionálnu budúcnosť. Dovolil som si ho osloviť, či by ma neprijal za súkromného žiaka. Odmietol, že privátne nevyučuje. Ale navrhol mi, aby som sa prihlásil na viedenské konzervatórium. A prisľúbil, že ak ma prijmú, vezme ma do svojej triedy. A tak som s čerstvým vysokoškolským diplomom znova zasadol do konzervatoriálnych lavíc.

▀ Kam vás posunul nový pedagóg?

V prvom rade okamžite správne prečítal môj hlasový

odbor. Za štyri roky strávené vo Viedni som sa od neho naučil veľa, od základov techniky, až po vyslovene praktické veci, týkajúce sa vystupovania na scéne.

▀ Ostali ste s pánom Nesterenkou v kontakte? Chodíte k nemu na konzultácie?

Hoci už u neho neberiem pravidelné hodiny, prichádza na všetky produkcie, v ktorých vo Viedni účinkujem. Po predstaveniach potom spolu prekonzultujeme môj výkon. Stále vychádzam z toho, čo do mňa počas štúdia vstúpil. Teraz sa to pokúšam sám rozvíjať a aplikovať na vlastný „nástroj“.

▀ Váš prvý angažmán vás zaviedol do operného súboru Landestheateru v Linzi. Ako k tomu došlo?

Na viedenskej súťaži Hans Gabor Belvedere ma oslovil môj súčasný agent a pozval ma predspevať pre svoju agentúru. Tam sa vyjadriť k pozitívam i k rezervám môjho výkonu a zaradili ma do širšej databázy interpretov. O pár týždňov sa opäť ozval s ponukou predspevania v Linzi. Dopadlo úspešne a tak som získal prvý angažmán.

▀ Akým spôsobom funguje operný trh?

Pravidlom je, že speváci si svoj profesionálny život neorganizujú sami, zastupujú ich agentúry. Divadlá v zahraničí sa s individuálnymi prihláškami na predspevanie v podstate vôbec nezaoberajú.

■ Koľko zverencov má agent na starosti?

Záleží to od veľkosti a serióznosti agentúry. Nie je možné aktívne pracovať s priveľkým množstvom spevákov, jeden agent zvládne možno tri desiatky klientov. Ak ich má priveľa, nedokáže sa starať o všetkých na zodpovedajúcej úrovni.

■ Do akej miery zasahujú agenti spevákom do výberu príležitostí?

To je tiež individuálne. Spolupráca s mojím agentom je veľmi korektná. Ak ma chce niekde ponúknuť, vždy to so mnou konzultuje. Netlačí ma do postáv, ktoré mi nesedia alebo nie sú pre mňa momentálne z rôznych dôvodov vhodné. Ja som tým, kto po spoločnej konzultácii povie posledné slovo.

■ Začínali ste ako kmeňový člen konkrétneho súboru.

Hodnotíte to spätne ako pozitívum alebo negatívum? Jednoznačne ako pozitívum, hoci tento status niesol so sebou riziko maximálneho využitia, či občas až zneužívania. No na druhej strane som dostal príležitosť naštudovať slušný repertoár a získať pevné remeselné základy. Linz ako menšie divadlo, v tom čase na pomerne slušnej úrovni, bolo ideálnym priestorom pre prvé profesionálne kroky.

■ Po štyroch rokoch ste presídlili do opery v Bazileji. Prestal Linz naplňovať vaše ambície?

Tak by som to nepovedal. No je pravda, že po štyroch rokoch som tak trochu „zovšednel“. Nie že by o mňa nebol záujem. Naopak, bol som kvantitatívne veľmi vyťažený prevádzkový spevák. Samo osebe by mi to nevadilo, čoraz častejšie sa však stávalo, že ma vedenie neuvolnilo na hostovanie, ktoré boli v mojej pozícii začínajúceho speváka veľmi dôležité. Vtedy som si uvedomil, že je čas ísť ďalej.

■ V Bazileji vám vychádzali v ústrety viac?

Mal som veľmi výhodnú zmluvu, ktorá mi poskytovala umelecké zadostučenie v podobe zaujímavých partov, a popritom aj dostatok priestoru pre hostovania mimo Bazileja.

■ Aj napriek tomu dozrel po dvoch rokoch opäť čas na zmenu?

Z Bazileja som odišiel, lebo frekvencia mojich hostovaní narastala natolko, že sa viac nedali zosúladiť so stálym angažmánom. A to aj napriek tomu, že sa mi vedenie divadla všemožne snažilo vyjsť v ústrety.

■ Od tejto sezóny figuruje vo vašom životopise jedna z najatraktívnejších operných adries – newyorská Metropolitná opera. Akým spôsobom je postavená vaša zmluva?

Metropolitná opera, rovnako ako všetky divadlá v USA, funguje na stagionovom princípe. Má vlastný orchester a zbor, zatiaľ čo sólistov si angažuje na konkrétne postavy. Osobne mám hosťovské zmluvy na päť postáv počas nasledujúcich troch sezón. Popri divadle funguje tiež operné štúdio, kde si vedú mladých talentovaných spevákov. Z nich potom čiastočne čerpajú interpretov pre malé sólové postavy v pripravovaných inscenáciách.

■ Aké je zloženie newyorského obecnstva?

Sociálna i veková vzorka je veľmi pestrá – od študentov, cez turistov až po miestnu smotánku. Tomu zodpovedá aj cenový rozptyl vstupeniek, od zľavnených lístkov za pár dolárov až po veľmi vysoké sumy.

■ A aký je jeho vzťah k opere?

O operu je veľký záujem. Američania si možno ešte viac než Európania potrpia na hviezdne mená a operných prominentov. No na druhej strane potom aj očakávajú výkon zodpovedajúci povesti speváka. Vo všeobecnosti chodí do Metropolitnej opery vďačné publikum. Diváci sú spontánni, neboja sa reagovať počas predstavenia.

■ Našli si v newyorskej opere miesto moderne poňaté inscenácie?

Metropolitná opera je známa tým, že sa v nej doposiaľ robili prevažne tradičné inscenácie. Postupne však aj sem prenikajú modernejšie trendy. Nie je to typický „Regietheater“, známy predovšetkým z nemeckých scén. Zatiaľ sa všetko drží v rozumnej miere mixu klasického divadla a moderných prvkov.

■ Líši sa spôsob práce v Európe a v Spojených štátoch?

Princiipiálne rozdiely nie sú. V Metropolitnej opere sa však kladie veľký dôraz na maximálnu mieru profesionality, smerujúcu až k perfekcionizmu. Všetko musí presne fungovať, nič sa neponecháva na náhodu.

■ Dnešné operné divadlo laviruje medzi dvomi tvorivými prístupmi. V jednom má hlavné slovo dirigent a režijná zložka sa obmedzuje na viac či menej estetický a logický aranžmán scén, v druhom obsadil hlavný priestor režisér. S ktorým princípom sa stretávate častejšie?

Metropolitná opera je možno výnimkou, no vo všeobecnosti sa dirigentská zložka dostáva na nižšie priečky rebríčka tvorivých priorít. Situácie, kedy si dirigent nájde priestor na individuálnu prácu s interpretmi, sa vyskytujú zriedka. Na detailné hudobné naštudovanie so spevámi jednoducho nie je dostatok času. Osobitnou záležitosťou v tomto zmysle sú prevádzkové predstavenia. Vtedy spevák vstupuje ako externý element do hotového tvaru, na prípravu ktorého sa nespoluodielal. Väčšinou sa pred vystúpením vôbec nedostane na javisko, aby si inscenáciu čo len jediný raz prešiel. Má iba skúšku s kolegami na skúšobnej scéne, bez zboru a orchestra. A nasledujúci deň rovno predstavenie.

■ Takže pricestujete, deň – dva skúšate a potom hor sa do „jamy levovej“?

Presne tak. V takých prípadoch je veľmi dôležitá profesionalita a „ostrieľanosť“ zúčastnených. Mimoriadne záleží tiež na osobnosti dirigenta, nakoľko sa mu priamo na predstavení podarí smeliť výkony jednotlivých spevákov a orchestra do homogénneho tvaru adekvátnej úrovne.

■ Takže režiséri vytlačili dirigentov z pozície operných guru?

Postavenie režisérov sa veľmi posilnilo. Prináša to

oživenie scénického diania, no na druhej strane aj viacero umeniu neprospešných javov. Napríklad koncepcie, ktoré nemajú s originálom diela skoro nič spoločné. Dôsledkom narastajúcej časovej dotácie skúšobného procesu je i to, že sa režiséri odvážia prísť na počiatočné skúšky nepripravení. Ak by bolo treba inscenáciu naskúšať za štyri týždne, nemohli by si to dovoliť. No pri dvojnásobku času nahodia len niekoľko ideí a ďalej improvizujú počas skúšobného procesu. Samozrejme, že v opernej réžii je priestor aj pre improvizáciu. Citlivý režisér vždy vychádza z toho, akých hercov – spevákov má k dispozícii a reaguje na to, ako sa dielo v priebehu tvorivého procesu vyvíja. Ale improvizácia na poslednú chvíľu, prameniaca z nepripravenosti, je neprijateľná. Žiaľ, takýto prístup som zažil niekoľkokrát.

■ Napriek tomu, že hovoríte o nedostatku času pre individuálny prístup dirigenta k spevákom, stretli ste sa s dirigentom, spolupráca s ktorým vás obohatila a posunula?

Z dirigentov, s ktorými som doposiaľ spolupracoval, mi ako príklad dvoch odlišných typov napadajú Marco Armiliato a Seiji Ozawa. S Armiliatom som sa stretol pri viacerých repertoárových produkciách. Je to skvelý muzikant, jeden z mála dirigentov, ktorí aj v extrémnych situáciách dokážu odviesť stopercentný výkon a bez jedinej skúšky, priamo počas predstavenia, zahrat celý spevácky



So Seijim Ozawom [foto: archív S. Kocána]

ansámbl s orchestrom. A navyše s neveriteľnou samozrejmosťou a ľahkosťou byť oporou všetkým zúčastneným. Seiji Ozawa je veľkou osobnosťou a mimoriadne húževnatým človekom. Na každej skúške skutočne tvorí, prináša veľa nápadov, no inšpiruje sa aj inými kolegami. Mám na neho krásnu spomienku z tokijskej produkcie *Eugena Onegina* pred dvoch rokov. Počas skúšky ma zastavil a otvorene pred celým orchestrom ma poprosil párkrát zopakovať jednu zdanlivo jednoduchú frázu. Zdôvodnil to tak, že nerozumie, „ako to myslím“, ale páči sa mu to a chcel by to interpretovať tak ako ja. Spravil to počas hlavnej orchestrálnych skúšky pred celým ansámblom – v Japonsku, kde je vysostne rešpektovaný. Jednoducho povedané, nechal sa inšpirovať zelenáčom a nehanbil sa za to – veď to bolo v záujme diela.

■ A ktoré mená významných režisérov figurujú vo vašom životopise?

Okrem účinkovania v inscenáciách klasikov Piera ▶

► Luigiho Pizziho a Franca Zeffirelliho, s ktorými som sa bohužiaľ osobne nestretol, sú to „moderní klasici“ Robert Carsen, Peter Konwitschny, Patrice Caurier, Moshe Leiser, Christopher Alden. Z mladšej generácie napríklad Calixto Bieito a Vera Nemirova.

Spomínali ste koncepcie, za ktoré by si režiséri zaslúžili odňať spôsobilosť vykonávať svoje povolanie. Uprednostňujete tradičné divadlo?

Pri nevydarených koncepciách, o ktorých som hovoril, nebol kameň úrazu v ich „modernosti“, ale v chybných koncepciách, či dokonca v nekompetentnosti režiséra. Súčasné operné produkcie nevnímam zaryto v polarite tradičné – moderné. Takéto vymedzovanie nemá v dnešnej dobe zmysel. Ide predsa o kvalitu prevedenia, nie o jeho štýl. Dôležité je, aby inscenácie boli pripravené poctivo, na vysokej umeleckej úrovni, na báze tvorivej spolupráce a v neposlednom rade v súlade s ideami autora. Opera je tímová práca, nie individuálna sebareprezentácia zaslepeného jednotlivca, usilujúceho sa byť za každú cenu iným než tí ostatní.

Žiaľ, tento projekt sa časovo kryje so *Silou osudu*, ktorú som v čase jednaní so SND mal už zazmluvnenú vo viedenskej Štátnej opere. Prelínalo sa nielen skúškové obdobie, ale najmä predstavenia. Nezdoravý štýl práce, kedy som viac dní po sebe spieval rozličné postavy v rôznych divadlách, som si dostatočne užil počas angažmánu v Linzi. Viac sa k takému spôsobu fungovania nechcem vracieť, pretože tým trpí kvalita výkonov.

Bratislavské publikum vás mohlo aktuálne počuť ako hosťa profilového koncertu orchestra a zboru SND Ensemblesimo. Bolo to vaše prvé stretnutie s Novou budovou SND. Ako na vás zapôsobila?

Aj keď som skôr priaznivcom klasických divadiel, musím povedať, že budova ako celok, najmä v architektonickom kontexte s riešením dunajského nábrežia, sa mi veľmi páči. Teším sa, že Bratislava je bohatšia o pekný kút. A ešte väčšiu radosť mám z toho, že jeho časť je venovaná kultúre. Čo sa týka interiéru divadla, na úrovni je najmä riešenie skúšobní či šatní.

akustiky storočia známe, niekto si dovolil takto znehodnotiť pekné nové divadlo a jeho sálu odsunúť do kategórie – budem prísny – takmer nepoužiteľných. Neuvedomil si zodpovedný architekt, že nerespektovaním fyzikálnych zákonov vyslovene okradne publikum o pôžitok z krásne znejúcej hudby a účinkujúcich oberie o radosť z ich výkonov? Ak je to možné, som presvedčený, že by sa s akustickým riešením opernej sály malo aspoň dodatočne niečo urobiť.

Napriek tomuto sklamaniu, necháte sa nahovoriť na ďalšie hostovanie v SND?

Konkrétne tituly sme si zatiaľ ešte nedohodli, ale rokujeme. Počas najbližších sezón som termínovo dosť vyťažený, no dúfam, že sa nám podarí nájsť vhodný titul a termín vyhovujúci obom stranám.

Váš kalendár je plný. Čo potrebuje mladý spevák, aby sa stal úspešným v medzinárodnej konkurencii?

Popri samozrejmych vokálno – technických i muzikálnych predpokladoch a profesionálnom prístupe k práci pomôže nekonfliktná komunikatívna povaha a schopnosť predať sa. A či chceme alebo nie, aj otvorenosť voči novému poňatiu operného divadla. V súčasnosti sa viac než v minulosti dostáva do popredia fyzická atraktivnosť speváka. Komplexnosti divadelného zážitku na jednej strane určite prospieva, ak speváci dobre vyzerajú. Na druhej strane som však presvedčený, že by sa v žiadnom prípade nemali preceňovať momentálne estetické trendy na úkor hudobnej a interpretačnej kvality.

Hoci v opere aktívne pôsobíte len ôsmu sezónu, váš profesionálny životopis obsahuje hostovania na popredných európskych i zámorských scénach. Predsa len, je nejaká, kde sa cítite „doma“?

V čase stáleho angažmánu v Linzi alebo v Bazileji boli oni mojimi „domácimi scénami“. Momentálne tento vzťah neprechovávam už k žiadnemu divadlu. Ponuky ma zaujmú predovšetkým titulom, dirigentom, konkrétnou opernou scénou, kolegami, režisérom, a až potom „pocitom domova“ voči danej scéne. ┘



V postave Vodníka z pražskej inscenácie *Rusalky* [foto: archiv Opery Národného divadla v Prahe]

Máte vokálny vzor?

Áno, ne jeden. Popri mojom pedagógovi Jevgenijovi Nesterenkovi sú to Cesare Siepi, Nikolaj Ghiaurov, Mirella Freni, Giuseppe di Stefano, Piero Cappuccilli...

Doma spievate veľmi málo. Je to nedostatkom zaujímavých ponúk?

Po hostovaní vo festivalovom *Donovi Carlosovi* na Bratislavských hudobných slávnostiach 2005 som dostal od vtedajšieho riaditeľa Opery SND Mariána Chudovského rozpis inscenácií, v ktorých by som mohol účinkovať, s ponukou, či by som niečo z nich dokázal zosúladiť s mojim kalendárom. Po zmene vedenia divadla sa však môj kontakt so Slovenskom prerušil. SND ma opäť oslovilo pred necelým rokom.

V tejto sezóne ste mali nastudovať postavu Giorgia Valtona v Donizettiho *Puritánoch*. Medzičasom však už vaše meno v obsadení nefiguruje. Prečo?

A čo samotná Sála opery a baletu?

Podľa môjho názoru je trochu škoda, že opernú sálu navrhli v štýle „zjazdových palácov“ – podobných miestností bez individuálneho charakteru je vo svete viac než dosť. Hoci treba priznať, že bratislavská sála je v porovnaní s inými vcelku príjemná a dizajnovane akceptovateľná. Toto konštatovanie je samozrejme len vecou môjho osobného vkusu, bez smerodajnej hodnoty. Princiálne najväčším aspektom pri posudzovaní divadelnej sály však nie je jej estetické riešenie, ale akustické vlastnosti. A v tomto zmysle ma Nová budova SND sklamala. Divák prichádza do operného divadla nielen pozeráť, ale predovšetkým počuť. Akustika sály musí nechať priestor pre vyznenie farieb nástrojov a predovšetkým charakterov hlasov. V žiadnom prípade nesmie ľudom zadušať a skresľovať nevyrovnaným tmením rôznych frekvenčných spektrier. Zarazilo ma, že hoci sú základné pravidlá

Štefan Kocán (1972). Rodák z Trnavy vystudoval operný spev na Konzervatóriu v Bratislave a na bratislavskej VŠMU. Po absolutóriu pokračoval v štúdiu na viedenskom konzervatóriu v triede slávneho ruského basistu Jevgenija Nesterenka. Od sezóny 2002/2003 pôsobil štyri roky ako sólista operného súboru Landestheater Linz, ďalšie dva roky bol angažovaný vo švajčiarskom Bazileji. V súčasnosti patrí k žiadaným basistom mladej generácie, pravidelne hostuje na popredných európskych i zámorských scénach – vo viedenskej Štátnej opere, barcelonskom Gran Teatre del Liceu, v operných domoch v Modene, Nice, Paríži. Od sezóny 2009/2010 má trojročný kontrakt s Metropolitnou operou v New Yorku. Čaká ho tiež hostovanie v Chicagu, Tokiu, viedenskej, mnichovskej i kolínskej opere.

PAVOL MAURÉRY (*21. mája 1935 Prešov)

Slovenské operné umenie nepozná mnoho interpretov, ktorí by so siedmimi krížikmi na chrbte dokázali vokálnymi kvalitami konkurovať svojim o desaťročia mladším kolegom. Keď sa prednávať postavou Enrica z Donizettiho *Lucie di Lammermoor* lúčil s Operou SND jej dlhoročný sólista Pavol Mauréry, kritika s uznaním konštatovala, že kráča v stopách veľkých svetových barytonistov Taddeiho, Cappuccilliho či Brusona, spievajúcich v plnej forme do sedemdesiatky. Za to, že jeho rozlúčka s aktívnou opernou kariérou mohla byť viac než dôstojná, vďačí popredný slovenský barytonista kvalitnému vokálnemu školeniu u Stanislava Mjartana, skvelej speváckej technike, mimoriadnej hudobnej inteligencii a uväzlivosti pri výbere postáv.

Operná kariéra Pavla Mauréryho sa začala písať až v roku 1971 v Košiciach. V predchádzajúcich osemnástich rokoch pôsobil v zbere Slovenskej filharmónie, Vojskom umeleckom súbore a v spevohre bratislavskej Novej scény. Na javisko opery Štátneho divadla Košice vstúpil už ako vyzretý tridsaťšesťročný umelec. Pod vedením šéfdirigenta Ladislava Holoubka, skúseného operného praktika, ktorý dokázal muzikálnemu

spevákovi odkryť nuansy interpretačných štýlov, šiel Pavol Mauréry v nasledujúcich siedmich sezónach doslova z roly do roly. Rossini, Čajkovskij, Borodin, Musorgskij, Mozart, Wagner, Cikker. A predovšetkým Verdi. Po košickej ére nasledovala krátka epizóda v Mestskom divadle v Erfurte a od roku 1978 viac než dvadsaťročný angažmán v Slovenskom národnom divadle. Popredným sólistom našej prvej opernej scény sa stal vo veku, kedy technicky slabšie vybavení speváci prechádzajú k druhoodborovým úlohám. Jeho nosný, výrazne sfarbený barytón získaval na mäkkosti a emocionálnom bohatstve. Zmysel pre dramatickosť hudobného výrazu, dosahovanú výsostne vokálnymi prostriedkami, i štýlovo vzorová kantiléna s prekrásnym mezza voce, urobili z Pavla Mauréryho prvoradého verdiovskeho barytonistu svojej generácie.

„Dnešní speváci by nemali zabúdať, že sú pokračovateľmi niečoho, čo pred nimi začali a reprezentovali iní speváci. Poznávanie dejín vlastného odboru súvisí s etickou stránkou speváckeho života,“ povedal Pavol Mauréry v jednom z dôležitejších rozhovorov. Ktovie, koľkí z mladších adeptov vokálneho umenia by v charizmatikom



Pavol Mauréry ako Rigoletto, SND 1987. [foto: archív Divadelného ústavu v Bratislave]

džentlmenovi, patriacom k verným návštevníkom našich operných stánkov, identifikovalo jedného z najvýznamnejších barytonistov nedlhých dejín slovenskej opery.

ELIŠKA PAPPOVÁ (*4. mája 1940 Ostrava)

Eliška Nováková, dcéra orchestrálného hráča opavskej opery, sa v divadle cítila ako doma už od malička. Hudba a spev ju sprevádzali od raného detstva, takže prihláška na ostravské konzervatórium znamenala len prirodzené vyvrcholenie jej záujmov. Absolvovala ho ako jedna z najlepších študentiek ročníka v triede profesorky Drahomíry Dubskej.

V roku 1960 opustila rodnú Moravu a stala sa členkou práve založenej banskobystriцkej spevohernej scény. Debutovala lyricky pôvabnou Barčou zo Smetanovej *Hubičky*. Počas troch sezón tu našťudovala sedem operných a operetných postáv.

V roku 1963 prijala ponuku dirigenta Antona Buranovského a Banskú Bystricu vymenila za spevoherný súbor Divadla Jonáša Záborského v Prešove, kde zotrvala jedenásť sezón. Tu si začala písať priezvisko Pappová, keď sa vydala za prešovského herca Františka Pappa. Prešov bol pre ňu veľkou školou. Na jej hereckom formovaní sa podieľali významné režisérské osobnosti, medzi inými Oldřich Nový, František Rell či František Paul. Vďaka zdravo posadenému hlasu, výbornej vokálnej technike, prirodzenej muzikalite, nevšedným hereckým dispozíciám a nadpriemernej pohybovej kultúre rýchlo zvládla nároky operetného i muzikálového repertoáru a stala sa skutočnou primadonou – v tom čase výborne disponovaného a žiadaného – súboru. Prevádzka divadla, z veľkej miery postavená na zájazdoch, kládla na svojich za-

mestnancov vysoké nároky. K ich životu patrili ustavičné cestovanie, účinkovanie v technicky nevhodných javiskových priestoroch a „frontové“ podmienky kultúrnych stánkov bez šatní. Ako ale neskôr Eliška Pappová spomínala: „Nadšené obecenstvo nám vždy vynahrádilo naše obete.“

V roku 1974 ju túžba po milovanej opere doviedla k ďalšej zmene pôsobiska. V košickom súbore, vedenom šéfdirigentom Ladislavom Holoubkom, sa začala jej éra opernej primadony. Celých dvadsať sezón bola profilovou sólistkou opery Štátneho divadla Košice, predovšetkým ako skvelá predstaviteľka verdiovskeho a veristického postáv. Publikum milovalo jej exoticky krehkú Čo-Čo-San, prechádzajúcu v záverečnom dejstve elektrizujúcim dramatickým prerodom, jej do psychologických nuansí prepracovanú Abigail, hlboko zvnútornenú Aidu, ušľachtilú Alžbetu, dojemnú Leonoru. Až do ukončenia aktívnej speváckej dráhy si udržala sviežosť vrúčne sfarbeného mladodramatickeho materiálu a strieborný lesk vysokej polohy. V roku 1988 prijala Eliška Pappová popri účinkovaní na javisku Štátneho divadla externé miesto na Konzervatóriu v Košiciach. Úspešné pedagogické pôsobenie Elišky Pappovej pokračuje dodnes, od roku 1994 už v rodnej Ostrave. V galérii jej úspešných žiakov figurujú mená Klaudia Dernerová, Jana Doležilková či mladučká basová nádej českej opery, Jan Martinič. Aj vďaka svojej skromnosti už snáď odpustila



Eliška Pappová ako Aida, ŠD Košice 1983. [foto: archív Divadelného ústavu v Bratislave]

slovenskej kultúre, ktorá ju do dôchodku prepustila bez slova vďaky.

Michaela MOJŽISOVÁ

Adriana ako filmová celebrita

Francesco Cilèa: *Adriana Lecouvreur*. Opera v 4 dejstvách / libreto Arturo Colautti podľa Eugéna Scribea a Ernesta Legouvéa / dirigent: Paolo Gatto / réžia: Andrea Hlinková / Scéna Miriam Struhárová / kostýmy Boris Hanečka. / zbormajster: Šimon Marinčík / osoby a obsadenie: Adriana (T. Paľovčíková-Paládiiová, M. Kosinová), Principessa (K. Kubovičová, J. Sapara-Fischerová), Maurizio (J. Dvorský, B. Nikolov), Michonnet (M. Lukáč, M. Babjak), Principe de Bouillon (A. Mráz, I. Zvarík), Abbé (J. Rusko, A. Baculík) a d. / premiéra: 14. mája, Štátne divadlo Košice

Keď banskobystrická opera uviedla v roku 1985 v československej premiére a excellentnom naštudovaní Cileovu operu *Adriana Lecouvreur*, splnil si režisér Václav Věžník dávny študentský sen. O štyri roky neskôr naštudoval *Adrianu* v opere SND režisér Marián Chudovský. Jeho nonkonformný pohľad do divadelného zákulisia spôsobil v tom čase oprávnenú senzáciu.

Tretie naštudovanie režisérky **Andrey Hlinkovej** zašlo v „aktualizačnej odvahe“ zatiaľ akceptovateľne najďalej. Jej *Adriana* je filmovým portrétom hereckej celebrity. Konfrontácia civilného sveta s filmovým je vyjadrená zmenami vo svietení, kaširovaným použitím zvukovej techniky, divadelnými kostýmami a kompletným filmárskym štábom. Hlinkovej novodobá spoločenská smotánka má nádych „rýchlokvasných celebrit“ s racionálnym kalkulom v konaní a absenciou emocionálneho rozmeru. Egoizmus postáv je prezentovaný bez bližšie diferencovaných vzťahov, do ktorých zapadla aj hlavná hrdinka. Pragmatizmus s adrenalinom režijnej vize zmenil život niekoľkým postavám. Z Maurizioa sa

stala vhodne použiteľná „kostýmová figúrka“ a úvodný veľký ľubostný duet s Adrianou (*La dolcissima effigie*) bol pre neho iba rutinnou zákulisnou fraškou. Po jej skončení garderobieri Maurizioa odmaskovali, strčili mu do ruky blikajúci mobil a „muž na telefón“ opustil zákulisie. Na imidžové módné ikony sa zmenili aj manželka de Bouillon, ktorých prvoradou motiváciou bolo zvládnutie spoločenského móla. Lascivný prejav nebol vzdialený ani „diskrétnemu“ pánovi farárovi. Jediné režisér Michonnet nepodľahol módnemu životnému štýlu. S prejavovaným úprimným citom k Adriane pôsobil ako pochybná postava z iného sveta či filmového archívu. Scénu tvorili voľne presta-viteľné rámy evokujúce veľké celky „oka“ kamery. Nielenže výrazne zmenšili reálny hrací priestor javiska, na ich limitovaných

pôdorysných plochách sa odohrávali aj podstatné časti príbehu. Veľký otvorený priestor vznikol iba počas baletného čísla. Priestorové riešenie celého štvrtého (čierneho) dejstva sa vyznačovalo nepríjemnou, klaustrofobicky pôsobiacou atmosférou. Posteľ (predčasne pripomínajúca katafalk) a hygienicko-zrkadlový set spôsobovali permanentny pohybový

dareným patrili Adrianin filmový kostým, ktorý tvorili žlté saténové „pufované“ nohavice, vysoké podpätky a ľahky, nadmerne dlhý závoj.

Dirigent **Paolo Gatto** – nová talianska akvizícia súboru – mal jasnú, transparentnú a komplexnú hudobnú predstavu s minimalizovanými sentimentálnymi a agogickými interpretačnými požiadavkami.

Absolútnou hviezdou večera bol **Marián Lukáč** (Michonnet) s prekrásnym farebným a sýтым barytónom, s vyrovnanými registrami a bezproblémovou technikou. Jeho monológ z 1. dejstva (*Ecco il monologo*) fascinoval a mrazil zároveň. Aj **Ondrej Mráz** (Il Principe de Bouillon) oslovil bezpečnou interpretáciou. Na špecifickú farbu hlasu domáceho tenora si poslucháč musí najprv zvyknúť. Až potom prestane **Jaroslav Dvorský** (Maurizio) „znervózňovať“ a divák ho začne vnímať ako plnohodnotného javiskového partnera, ktorý s dramaticky vypointovaným záverom bezpečne doviedol svoj part do finále. **Katarína Kubovičová** (La Principessa) sa so ctou priblížila charakterovému

dramatickému mezzosopránovému partu, aj keď s „restmi“ v spodnej hlasovej polohe a hereckými nedostatkami v náročnom 2. dejstve. **Tatiana Paľovčíková-Paládiiová** ostala titulnej premiérovej postave najviac dlžná. Neosobným (miestami až opatrnickým) výkonom nebola hereckou, a ani speváckou osobnosťou. Kým aria 1. dejstva *Io son l'umile ancella* poznačila úvodná nervozita, slávne *Poveri fiori* uviazli v nevкусnom hereckom prejave. Škoda.

Vážnym informačným nedostatkom inscenácie bolo titulokovacie zariadenie, neaktualizovaný text diváka nie vždy navigoval správnym smerom. To, bohužiaľ, nie je iba košický problém. Keď však dielo aktualizujeme, radšej kompletne a dôsledne. Inak si dobrovoľne poškodujeme aj kvalitný výsledný produkt kolektívneho úsilia.

Mária GLOCKOVÁ



Jaroslav Dvorský ako Maurizio [foto: © J. Marčínský]

balans účinkujúcich a uberali na dynamike a kvalite exponovaného záveru. Oproti pôvodnému originálu bol novotvarom aj koniec opery. Adrianinu smrť nespôsobili otrávené fialky, ale predávkovanie sa parfumovým extraktom, ktorý z flakónu v jej rukách rozšafne striekal všade naokolo, smrteľným následkom však evidentne nepodľahol nik okrem nej. Zato zomieranie herečky bolo „hereckou“ (žiaľ, aj zvukovou) katastrofou! Originálne kostýmové kusy operného debutanta a renomovaného módného návrhára **Borisa Hanečku** pravdepodobne nalinkovali Hlinkovej aj niektoré režijné postupy. Striedmy civil a neprehliadnuteľná extravagancia strihu plášťov, s nádychom štýlu donských kozákov s rozšírenými ramenami, dominovali v divadelnom aj civilnom šatníku (2. dejstvo, *Acerba volutta*). K menej vy-

Boyband s dominujúcim tancom

Peter Quilter: *Boyband*. Muzikál / hudba: Backstreet Boys, Take That, Westlife, Robbie Williams / texty piesní v slovenčine: Miro Juríka, Marián Brezáni, Martin Sarvaš, Peter Uličný / hudobná produkcia: Ľubomír Horňák / choreografia: Milan Kereš / scéna a kostýmy: Alexandra Grusková / úprava a réžia: Svetozár Sprušanský / premiéra: 10. apríla, Nová scéna, Bratislava

Nová scéna naplánovala v sezóne 2009/2010 len dve hudobno-zábavné scénické diela: *Edith a Marlene* (o ktorom sme už informovali) a *Boyband*. U obidvoch by sa dalo diskutovať o formovom označení „muzikál“. *Boyband* je vlastne hrou so šikovne zakomponovanými piesňami od rôznych autorov, resp. so spevácko-tanečnými číslami na hudbu, ktorá „letela“ v deväťdesiatych rokoch minulého storočia. Autorsky ide o „musical comedy“ – dielo s pôvodným textom a nepôvodnou hudbou. Štýlom predvedenia však táto novoscénická inscenácia muzikálom je...

Ako porozumieť tomuto zdanlivému protirečeniu? Ako hovorí S. Schmidt-Joos v knihe *Muzikál* (Supraphon, 1968): „...jedine štýl inscenácie robí z muzikálu viac, než iba súhrn pôvodných zložiek“ ... „Či bude z nejakého dejového námetu muzikál, alebo nie, záleží v neposlednom rade na režisérovi, inscenácii a hereckom štýle...“ Dnes sa k pôvodnej hudobnej komédii (musical comedy), z ktorej sa v 20. storočí vyprofiloval mu-

napokon cieľom hudobno-zábavného divadla, nech je to opereta, muzikál, varieté, fraška či hudobná komédia... Peter Quilter doplnil svoju hru piesňami populárnych chlapčenských skupín z 90-tych rokov, pričom v každej krajine, kde sa dielo uvádza, môže dramaturgia pridať hity domácej skupiny na základe ich popularity. V bratislavskej inscenácii sa spievajú piesne v slovenskom preklade štyroch textárov. Sú z repertoáru skupín Backstreet Boys, Take That, Westlife a hitmakera Robbieho Williama. Na ich dynamické skladby je v *Boybande* vystavená invenčná a pohybovo náročná choreografia i spevácke čísla piatich hlavných predstaviteľov.

Dej je prostý: šikovný producent zostaví skupinu Freedom z nadaných speváckych nádejí a snaží sa z nej v krátkej dobe maximálne vyťažiť. Na rozpade pôvodných ideálov členov skupiny, z ktorých každý je individualitou, sa podpisujú postupné poznávanie pozadia showbiznisu, manipulácia s osudmi jednotlivcov, nenáležitá materiálne i duševne okrádanie zo strany producenta a ďalšie sprievodné znaky životného štýlu a profesie superstar.

Boyband je adresovaný najmä mladým divákom. Čaro inscenácie spočíva predovšetkým v hlučných prúdoch tancov a piesní. Tie síce nezaškodia ani staršej generácii, no pre ňu bola dávka nadmerných decibelov predsa len privysoká. Diváci však aj tentoraz odmenili inscenáciu neodmysliteľným „standing

ovation“. Zachvátil dokonca aj seniorskú generáciu, ktorá obsadila audítorium I. premiéry. Vyšportované telá piatich hlavných predstaviteľov pohybujúce sa v svižnom rytme a vynikajúcej choreografii Milana Kereša z bratislavského Jumbo Centra, museli strhnúť k nadšeniu! V *Boybande* sa prezentuje moderná tanečná kultúra: streetdance, hip-hop a akrobatické prvky „detí ulice“ – ako možno nazvať týchto nekonvenčných tanečníkov. Ovládajú ich v neuveriteľnom tempe, priam opreteký. Je to pop kultúra našej doby, ktorá, paradoxne, stojí proti

inej pop kultúre: proti prominentným „let's dance“ či „showdance“. Súčasťou „Streetdance“ je aj typický „dress-code“ (prezentovaný v kostýmoch účinkujúcich) a určitá komunikácia telom, ktorá sa prejavuje aj – žiaľ – v nadmernom prezentovaní obscénnych gest, odpozorovaných od idolov. Režisér a dramaturg hry Svetozár Sprušanský situoval dej do našich geografických podmienok. A tak niekedy scény, písané pre veľkomesto, nekorešpondujú s našimi (stále malomestskými) slovenskými pomermi... Výtvarníčka Alexandra Grusková sa inšpirovala scénou populárnej speváckej súťaže známej komerčnej televízie. Okrem siedmich mobilných panelov, ktoré menia pozadie stabilnej, konštrukčne pôsobiacej scény, je javisko maximálne otvorené tancu.

Hudobná produkcia (Ľubomír Horňák) volila formu polovičného playbacku. Sólisti spievali s mikroportmi, pričom podklady boli realizované v štúdiu. Všetci predstavitelia hlavných postáv zaujali pohybovo: Pavol Plevčík, Thomas Puskaier, Ondrej Antálek, Martin Kaprálik, Martin Madej (v alternácii s Petrom Makranským). Dávno nebolo vidieť na tomto javisku tak „vymakané“ tanečné čísla s následným alebo paralelným spevom. Z hľadiska textu však nešlo o rovnocenné zážitky, hoci mladí adepti muzikálu sa s úskalia zrozumiteľnej artikulácie a činohernej akcie vyrovnávali poctivo. Paradoxné je, že práve činoherci (Marcel Ochránek) nie vždy udržali mieru hereckej disciplíny a prehrávali fraškovitosť. Ján Gallovič ako Robert zasa pôsobil v dynamickom prostredí príliš civilne. Karin Olasová sa po role Marlene dostala k ďalšej veľkej postave – choreografke Mandy. Pohybovo i herecky sa s ňou vyrovnala rovnocenne a na úrovni. Veľkým komediálnym talentom sa prezentovala Andrea Kiráľová vo viacnásobnej postave, najmä v postave režisérky. Jej nadanie sa na Novej scéne určite neprehliadne ani v budúcnosti. Katarína Ivanková typovo a herecky vďačne dopĺňala atmosféru „minišialenstva“ neodbytných novinárov a obdivovateľiek, ktoré sprevádzajú spevácke idoly. Skupinové choreografie z dielne Milana Kereša iba podčiarkli neobyčajnú vitalitu muzikálu. V spolupráci so Svetozárom Sprušanským a ďalšími spoluaktérmi – najmä titulnými predstaviteľmi – vytvorili časovo tak trochu nadrozmerný muzikál, hodný svojho žánru a určený najmä mladému obecenstvu.

Terézia URSÍNIOVÁ



[foto: © D. Krupka, Divadlo Nová scéna Bratislava]

zikál klasikov tejto formy, niektorí autori vracajú z nedostatku osobností, ktoré by si rovnocenne porozumeli v texte i hudbe.

Na bratislavskej premiére *Boybandu* bol osobne prítomný aj jeho autor Peter Quilter, skúsený anglický dramatik žijúci na Kanárskych ostrovoch, známy početnými divadelnými hrami a zvlášť komédiami. Jeho komédie síce nemajú pôvodnú hudbu, zato žijú šikovne napísaným textom a zápletkou, ktorá si nerobí ambície sprostredkovať svetoborné idey. Pobaví, rozptýli, zaženie myšlienky všedného dňa – veď to je

Drážďany

Notre Dame bratislavského rodáka Franza Schmidta

Franz Schmidt, pochádzajúci z čiastočne maďarskej prešporskej rodiny (narodil sa 1874 v Preßburgu, zomrel 1939 v Perchtoldsdorfe pri Viedni), žil od roku 1888 vo Viedni, kde mal ako hudobne nadané „záračné dieťa“ možnosť študovať na tamomšom konzervatóriu. Neskôr ovplyvnil hudobnú Viedeň ako vyhľadávaný interpret, pedagóg, a taktiež ako plodný skladateľ. V roku 1900, už ako čelista Viedenských filharmonikov, mal v rámci koncertného turné orchestra možnosť navštíviť Paríž a pozrieť si dejisko svojej budúcej opery *Notre Dame*. Podľa predlohy románu Victora Huga *Zvonár Matky Božej v Paríži* na

ho, Hindemitha, Korngolda, Schrekera či Busoniho, ktorými obohatil zabehané programy operných domov i koncertných siení. Albrecht ich po rokoch zabudnutia zobral opäť do rúk, aby sa mohol opýtať, či je ich osud oprávnený. O hudbe Schmidtovej opery bol presvedčený, že je kvalitná, a to predovšetkým v medzihrách, teda tam, kde nie je kombinovaná so slovom (spevom). Ale opera nepozostáva iba z hudby. Pustíť sa do neznámeho hudobnodramatického diela, na to treba (vždy!) odvahy i režijného partnera. Toho našiel Albrecht v pozoruhodnom režisérovi **Günterovi Krämerovi**, s ktorým už spolupracoval pri znovuob-

júci kňaz (**Markus Butter**), pre ktorého je Esmeralda sexuálnym pokušením, prinúti Quasimoda Esmeraldu vydať. Po poprave Esmeraldy usmrtí kňaza Quasimodo. To všetko ponúka Krämerova réžia ako retrospektívu v posledných piatich minútach Esmeraldinho života. Veľké „staničné“ hodiny symbolicky odbíjajú Esmeraldin ubiehajúci čas. V prvom dejstve prekvapí krikľavo žltá cela smrti s dominujúcim elektrickým kreslom (scéna **Herberta Schäfera**). Na ňom je pripútaná na smrť čakajúca blondína Esmeralda, ktorej výzor je takmer na nerozpoznanie od Marilyn Monroeovej. Dej opery prebieha ako mozaikovitá spomienka na jej život. Každá z postáv bola režijne zreteľne vykreslená, no najvýraznejšie zapôsobilá rozporuplná postava kňaza, umocnená baletným výstupom jemu podobných duchovných v druhom dejstve. A práve druhé dejstvo sa odohráva vo vnútri chrámu, ktorého ilúziu Schäfer vytvoril elegantnými vysokými písmenami N-O-T-R-E-D-A-M-E. Tu sa do deja zmysluplne zapojil aj režijne inak staticky vedený operný zbor v úlohe ľudu, ktorý stojí najprv na strane Esmeraldy, a neskôr oportunisticky žiada jej smrť. Celá inscenácia bola dramaturgicky, režijne i obrazom vzdialená šesť storočí od času deja v librete. Jej problematika sa však bezprostredne dotýkala morálnych a spoločenských problémov páliacich i dnešného človeka.

Tá známa, clivá a sladká hudba Schmidtovho *Intermezza*, umiestnená medzi prvým a druhým dejstvom, je leitmotívom diela, ktorý sa pravidelne objavuje v sýtych sláčkoch kombinovaných s harfami. Prekvapujúce, opätovné čardášové motívy a jeho rytmus pramenia azda v Schmidtových maďarských koreňoch, občasné lehárovské zafarbenie Schmidtovej hudby vychádza zrejme z jeho dôverného styku s touto hudbou – ved' ju ako inštrumentalista nespočetnekrát sám hrával v orchestroch vo Viedni. Tento ľahší typ hudby kombinuje Schmidt vo svojej opere s neskororomantickým až expresívnym hudobným materiálom, harmonicky i inštrumentáciou pripomínajúcim hudobnú reč Richarda Straussa. Gerdovi Albrechtovi na čele výborného orchestra Saskej štátnej kapely sa túto nesúrodú hudobnú partitúru podarilo vášnivo rozohrať a zároveň ju udržať na uzde. Inak by sa sólové party jednotlivých postáv, stojace často akoby mimo deja, rozprávaného v symfonicky znejúcom orchestri, presadili len ťažko. Predstavenie ako celok malo u publika úspech, ale či sa opera *Notre Dame* bratislavského rodáka Franza Schmidta dostane do základného repertoáru hudobných divadiel, ukáže zrejme až čas.

Agata SCHINDLER



Camilla Nylund (Esmeralda), zbor Saskej štátnej opery [foto: © M. Creutziger]

nej pracoval v rokoch 1902–1904, respektíve 1904–1906 (údaje prameňov nie sú jednotné). Spolu s Leopodom Wilkom sa podieľal aj na vzniku libreta opery, ktorej dej zasadil do 15. storočia. V roku 1914 bola opera *Notre Dame* s veľkým úspechom po prvýkrát naštudovaná vo Viedni. Od jej prvého uvedenia sa však objavovala na operných scénach len zriedka, jej existenciu dosvedčuje dnes predovšetkým *Intermezzo*, hrávané v koncertoch na želanie. V Drážďanoch bolo toto hudobnodramatické dielo inscenované poslednýkrát v roku 1942. Na scénu Semperovej opery sa dostalo znova až v apríli tohto roku, teda po 68 rokoch. Jej znovuvedenie prilákalo do Drážďan aj zvedavých operných kritikov a odborníkov, ktorí sa spolu s ostatným premiérovým publikom vydali na dobrodružnú cestu do neznáma. Keby nebolo dirigenta **Gerda Albrechta**, opera *Notre Dame* by nepochybne doteraz patrila medzi v minulosti úspešné, no dnes už neznáme diela. Albrecht má na svojom konte vzkriesenie už celého radu zabudnutých diel mnohých skladateľov, napríklad Zemlinské-

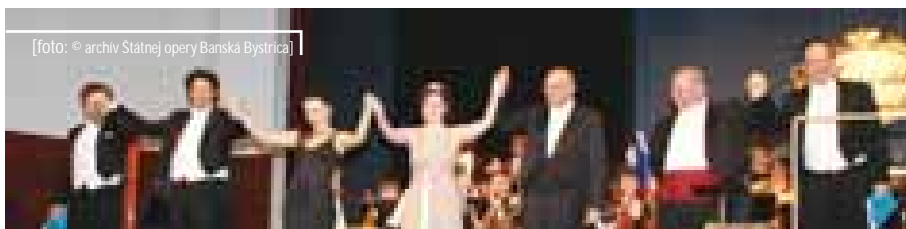
javení opery *Penthesilea* Othmara Schoecka. Podľa vyjadrenia tandemu Albrecht–Krämer, Schmidtovu operu nebolo možné uviesť na javisku tak, ako bola pôvodne koncipovaná. Chýbal jej dramatický náboj, niektoré scény by boli vyzneli ako piesňový recitál. Na druhej strane objavil inscenačný tím celý rad presvedčivých partií, na ktorých sa dalo stavať. Po škrtoch a novej dramaturgii diela trvá drážďanské predstavenie Schmidtovej opery *Notre Dame* niečo cez jeden a pol hodiny a vo dvoch dejstvách ponúka poslucháčovi a divákovi jedno prekvapenie za druhým – v orchestri i na scéne. Dej opery je v krátkosti o láske štyroch mužov k cigánke Esmeralde (**Camilla Nylund**), ústiacej do tragédie: jej oficiálny manžel Gringoire (**Oliver Ringelhahn**), ktorý sa jej ešte nikdy nedotkol, zastrelí jej milého Phoebusa (**Robert Gambill**) a nakoniec sám spácha samovraždu. Na smrť popravením však odsúdia nevinnú Esmeraldu. Esmeraldu zbožňuje aj hrbáč Quasimodo (**Jan-Hendrik Rootering**), ktorý ju ukrýje, ale zachrániť sa mu ju nepodarí. Pokrytecky, sám seba biču-

Ternitz, Rakúsko

Maria Padilla – ďalší objav belcanta

Rakúske združenie „Amici del Belcanto“ má zameranie svojej pôsobnosti zakódované priamo v názve. Verné vyše štvrtstoročnej tradícii, dramaturgicky upriamenej predovšetkým na taliansku romantickú drámu, ponúklo v mestečku Ternitz koncertné uvedenie opery Gaetana Donizettiho *Maria Padilla*. V spolupráci s bansko-bystrickou Štátnou operou a jej šéfdirigentom **Mariánom Vachom** oživilo posledný skladateľov opus komponovaný pre milánsku La Scala, ktorý po storočnom spánku v archívoch vstal z popola v koncertnej forme až v roku 1973 v Londýne. Vlni ju uviedol festival vo Wexforde a rok neskôr si ju naplánoval americký Boston.

Ostatné koncertné uvedenie sa oprela o terstský verziu z roku 1842 so šťastným koncom a dokomponovanou záverečnou *cabalettou*. Aj napriek lieto fine však spíňa *Maria Padilla* všetky žánrové parametre opery seria a popri dominantnosti vokálnych línií (od rossiniových inšpirácií až po anticipáciu mladého Verdiho) opakovane prekvapí nečakane invenčnou inštrumentáciou. Ako každému dielu belcanta jej zmysel dávajú vokálni sólisti. Party protagonistov bez náležitej techniky a estetiky jednoducho nepustia. Pred usporiadateľov (mimochodom, prezident spoločnosti Michael Tanzler manažuje aj sólistov Zámockých hier zvolenských) postavil osud pre-



[foto: © archiv Štátnej opery Banská Bystrica]

kážku, keď po ochorení titulnej predstaviteľky museli narychlo zháňať náhradu. Našli ju v talianskej sopranistke **Clare Politovej** (Maria Padilla), ktorá po minime skúšok zvládla krkolomný part s nevšednou brilantnosťou v dramaticko-koloratúrnych pasážach, strhujúcich výskach, a predovšetkým v technicky skvelo spracovanom materiáli. Mladá gruzínska mezzosopranistka **Ketevan Kemoklidze** stvárnila rolu Ines už vo Wexforde, spievala takmer spamäti a jej kreáciu možno označiť za vzorovú. Na prahu svetovej kariéry stojaca umelkyňa krásneho vzhľadu má absolútne vyrovnané registre od sonórnych sopránových výšok po altové hĺbky, perfektne frázuje a výrazovo naplnia charakter roly do detailov. Veteránsky tenor **Ignacio Encinas** v otcovskej role Dona Ruiza (v tejto opere je milenc barytón a otec tenor) žiaril bronzovými výškami rozsahovo presahujúcimi vysoké C, silnou intenzitou výrazu

a slohovou čistotou. Jadrný barytón **Sergia Bolognu** (Don Pedro) znel v polohách vyrovnané a kovovo, so štýlovými legátovými frázami.

Veľký obdiv si zaslúžil Marián Vach, ktorý opäť potvrdil, že jeho empatia voči sólistom, muzikalita a pohotovosť sú v našich končinách vzácnosťou. Partitúru vystaval formovo v intenciách belcantovej drámy, s diferencovanými tempami a gradáciami v ansámblach, pričom veľkoryso rešpektoval kadencie sólistov. Inšpiráciu z melodickej bohatosti predlohy bolo cítiť aj v zodpovednej, hoci nie bezchybnej hre orchestra a vo výkone komorného zboru bansko-bystrickej Štátnej opery. Ternitz sa stal zrazom fanúšikov krásneho spevu nielen z mnohých končín Rakúska. V hľadisku sa miešali azda všetky svetové jazyky. Pocta objavenej perle belcanta bola aj pričinením slovenských umelcov naozaj dôstojná.

Pavel UNGER

XX. MEDZINÁRODNÝ FESTIVAL SAKRÁLNEJ HUDBY
MUSICA SACRA
 pod záštitou vládnutelia Mládež J. E. M. M. Vláda Jozefa a prítomnosti mesta Nitry Jozefa Dvořáka
NITRA · 13.6. – 4.7.2010

<p>PROGRAM 13.6.2010 Koncertná sieň M. Lattina (19.00 hod. koncert)</p> <p>KOMORNÝ ORCHESTR ČECH VEITON Ladislav Mlýnský (dirigens) Komorný zbor (solisti)</p> <p>MUSICA DA CAMERA BRNO Marek Třešňák (dirigens) Kamil Tomášik (viola), Miroslava Čížková (soprán), Ondřej Čížek (bas)</p> <p>Prof. Karolína Jozefa Bělohradská Program: C. Vivaldi, J. Haydn, V. Ballo, J. S. Bach, F. Schubert</p>	<p>PROGRAM 14.6.2010 Koncertná sieň M. Lattina (19.00 hod. koncert)</p> <p>SCENIKA CECILIANA PRAGENSIS Petr Janda (dirigens) Petr Janda (soprán), Petr Janda (bas), Petr Janda (tenor), Petr Janda (barytón)</p> <p>PROGRAM 15.6.2010 Koncertná sieň M. Lattina (19.00 hod. koncert)</p> <p>FRAGILE Ondřej Čížek (dirigens) Marek Třešňák (viola), Karolína Jozefa Bělohradská (soprán), Petr Janda (bas), Petr Janda (tenor), Petr Janda (barytón)</p> <p>Program: J. S. Bach, J. Haydn, C. Vivaldi, F. Schubert</p>	<p>PROGRAM 17.6.2010 Koncertná sieň M. Lattina (19.00 hod. koncert)</p> <p>SCENIKA CECILIANA PRAGENSIS Petr Janda (dirigens) Petr Janda (soprán), Petr Janda (bas), Petr Janda (tenor), Petr Janda (barytón)</p> <p>Program: J. S. Bach, C. Vivaldi, F. Schubert, J. Haydn</p>
<p>PROGRAM 18.6.2010 Koncertná sieň M. Lattina (19.00 hod. koncert)</p> <p>SCENIKA CECILIANA PRAGENSIS Petr Janda (dirigens) Petr Janda (soprán), Petr Janda (bas), Petr Janda (tenor), Petr Janda (barytón)</p> <p>Program: J. S. Bach, C. Vivaldi, F. Schubert, J. Haydn</p>	<p>PROGRAM 19.6.2010 Koncertná sieň M. Lattina (19.00 hod. koncert)</p> <p>SCENIKA CECILIANA PRAGENSIS Petr Janda (dirigens) Petr Janda (soprán), Petr Janda (bas), Petr Janda (tenor), Petr Janda (barytón)</p> <p>Program: J. S. Bach, C. Vivaldi, F. Schubert, J. Haydn</p>	<p>PROGRAM 20.6.2010 Koncertná sieň M. Lattina (19.00 hod. koncert)</p> <p>SCENIKA CECILIANA PRAGENSIS Petr Janda (dirigens) Petr Janda (soprán), Petr Janda (bas), Petr Janda (tenor), Petr Janda (barytón)</p> <p>Program: J. S. Bach, C. Vivaldi, F. Schubert, J. Haydn</p>

SPONZORI: Mesto Nitra, Slovenská republika, Ministerstvo kultúry SR, Mesto Brno, Mesto Praha, Mesto Viedeň, Mesto Budapešť, Mesto Bratislava, Mesto Košice, Mesto Zlín, Mesto Olomouc, Mesto Plzeň, Mesto Tábor, Mesto Písek, Mesto Litoměřice, Mesto Pardubice, Mesto Brno, Mesto Praha, Mesto Viedeň, Mesto Budapešť, Mesto Bratislava, Mesto Košice, Mesto Zlín, Mesto Olomouc, Mesto Plzeň, Mesto Tábor, Mesto Písek, Mesto Litoměřice, Mesto Pardubice.

Jazz a Európa IX.

Frankofónne krajiny: ústna harmonika, akordeón a iné nástroje

Igor WASSERBERGER

Hudobná scéna Francúzska, Belgicka a ďalších európskych frankofónnych oblastí nám často splyva. Už v predchádzajúcich dieloch sme k francúzskym hudobným publicistom priradili zakladateľa európskej jazzovej publicistiky – belgického básnika Roberta Goffina, podobne do širšieho rámca postreinhardtovských francúzskych gitaristov patrí belgický gitarista Philip Catherine. Nakoniec, ani v prípade samotného Djanga Reinhardta nie je jasné, či ho ako pôvodne kočovného Manoucha máme považovať za Francúza alebo Belgičana.

Thielemans: jazzová legenda z Belgicka

V niektorých prípadoch je však delenie jednoznačnejšie: za najvýznamnejšieho belgického jazzmana môžeme označiť **Jeana „Tootsa“ Thielemansa** (1922), ktorý svoju národnú identitu často zdôrazňuje. Bruselský rodák začína ako gitarista v skupinách pre amerických vojakov, kde dôkladne spoznal repertoár štandardov. Skvelá, ale nie výnimočná hra na gitare by však Thielemansovi nestačila. Medzi najvýznamnejšie osobnosti doterajšieho vývoja jazzu ho vyniesol zakladateľský prínos jeho hry na chromatickej ústnej harmonike, ktorú zrovnoprávil s inými nástrojmi jazzového inštrumentária. Rôzne podoby harmoník boli pred Thielemansom bohato využívané v blues (najmä v country blues alebo v chicagských rhythm and bluesových skupinách) a pri rôznych typoch „ľudkovej“ (country) hudby. Thielemans však harmoniku (používa trojoktávový nástroj Hohner) tejto asociácie zbavil. Jeho frázovanie, tón a improvizácia invecia pripomínajú skôr saxofonistov éry cool a west coast jazzu. Úroveň Thielemansovej hudby bola natolko presvedčivá, že viac ako štyri desaťročia (!) pravidelne víťazil v anketách Down Beatu

a iných jazzových magazínov v kategórii rozličných nástrojov.

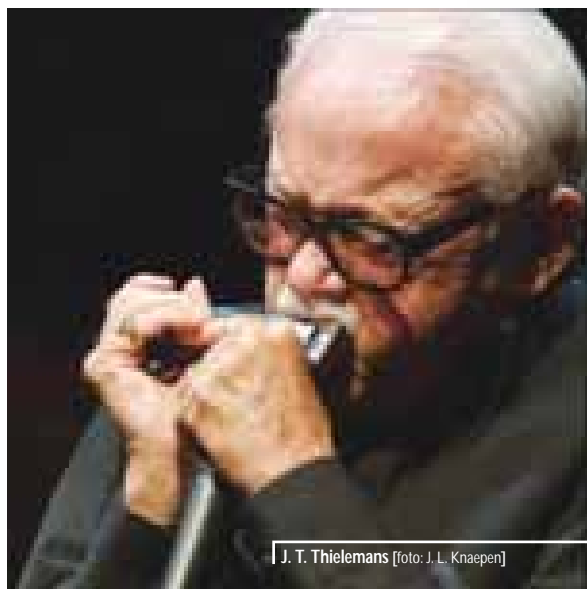
Thielemans vynikal nad ostatnými belgickými hudobníkmi už v roku 1945, ale prelom znamenalo jeho účinkovanie so skupinou Bennyho Goodmana na európskom zázname v roku 1950. V tom istom roku sa presťahoval do USA, avšak neprestal byť súčasťou európskej jazzovej scény. Neskôr bol stálym členom kvinteta Georgea Shearinga (1953–1959) a od začiatku 60. rokov



ktoré spolu s jeho harmonikovou hrou našli uplatnenie aj v lukratívnych hudobných oblastiach mimo rámca jazzu. Partnerstvo s Thielemansom si v tomto smere veľmi cenil najmä Quincy Jones, ktorý s ním spolupracoval ako v rámci svojich bigbandov,² tak pri filmovej hudbe a v reklamách. Thielemansov sound zaujal mnohých spevákov rôznorodého zamerania a jeho meno nájdeme na albumoch osobností ako Paul Simon, Johnny Mathis, Julian Lennon, Billy Joel, Billy Eckstine... Samozrejme, jazz preňho ostáva najdôležitejším a tu sa uplatnil v rôznorodých konšteláciách; spomeňme nahrávku *Toots & Svend* (A & M Records 1972) s huslistom Svendom Asmussenom pripomínajúcu nadčasový význam dvoch zakladateľských osobností jazzu v Európe a skvelý album *Affinity* (Warner Bros 1979) s Billom Evansom, ktorý dodnes vychádza v mnohých reediciách. V 80. rokoch sa Thielemansova hudba objavila v prekvapivej konštelácii, keď ho Jaco Pastorius pozval ako hosťujúceho sólistu na koncertné turné a nahrávanie albumu svojho fusion big bandu *Word Of Mouth* (album *Word Of Mouth*, Warner Bros 1981). V duu s Martialom Solalom nahral tento jazzový harmonikár album baladických evergreenov (*Martial Solal & Toots Thielemans*, Erato 1992). Thielemansa zaraďujú v Belgicku medzi najvýznamnejšie osobnosti, čo dokazuje dvojica čestných doktorátov, šľachtický titul „barón“, udelený v r. 2001 belgickým kráľom a 20. miesto v anketе „The Greatest Belgian“. Na začiatku 90. rokov Toots Thielemans ešte nemal plnohodnotného nasledovníka. Vývoj nástroja skôr pokračoval v iných oblastiach; pripomeňme Stevieho Wondera, ktorý Thielemansov spôsob hry (spolu s vplyvom rhythm and bluesových harmonikárov) skvele uplatnil vo sfére soula a pop music. Od konca 90. rokov sa však objavujú nové výrazné osobnosti jazzovej harmoniky. Z Američanov môžeme uviesť Howarda Levyho (1951), ktorému sa na tomto nástroji úspešne podarilo pretlmočiť coltraneovskú melodiku a harmonické myslenie (z obdobia *Giant Steps*). Na Thielemansom začatú tradíciu najlepších svetových harmonikárov nadviazali hudobníci z frankofónnych oblastí. Vrstajajúcu prestíž má **Olivier Ker Ourio** (1964), pôvodom



J. T. Thielemans okolo r. 1950 [foto: archív]



J. T. Thielemans [foto: J. L. Knaepen]

striedavo účinkoval v USA a v Európe (väčšinou viedol európske i americké kvarteto). Ako skladateľ napísal niekoľko tém; k najznámejším jazzovým štandardom sa zaradila jeho *Bluesette* z r. 1962. V rozhovore, ktorý poskytol počas vystúpenia na Bratislavských jazzových dňoch 1982, zdôraznil, že pri komponovaní *Bluesette* išlo o vedomú snahu uplatniť v jasse prvky belgickej hudby.¹ Skladba (s textom Normana Gimblea) sa stala hitom aj v podaní mnohých spevákov, o. i. Raya Charlesa. Už prvá nahrávka *Bluesette* prezentovala ďalší z charakteristických poznávacích znakov Thielemansovho prejavu – pískanie v unisone s gitarou,

z rodiny francúzskych prisťahovalcov na ostrove Réunion, v uplynulom desaťročí pôsobiaci v Paríži. Na jeho albume *Oversea* (Dreyfus Jazz 2007) nájdeme klaviristu Jeana-Michela Pilca, s ktorým spolupracuje permanentne, ale aj hostí, Didiera Lockwooda a gitaristu Sylvaina Luca. Ďalším výrazným nováčikom je v Ženeve narodený **Grégoire Maret** (1975), vo svete jazzu známy ako člen skupín Pata Methenyho, Herbieho Hancocka, Marcusa Millera, Cassandry Wilsonovej (album *Thunderbird*, Blue Note 2006).³ Maret najčastejšie spolupracuje s gitaristom Lionelom Louekem (*Virgin Forest*, ObliqSound 2007), pod svojím menom vydal album *Scenarios* (ObliqSound 2007) s klaviristom Andym Milnem.

Galliano: nový rozmer akordeónu

Prínos frankofónnych krajín do svetového jazzu je najevidentnejší pri strunových nástrojoch, ústnej harmonike a akordeóne. Spoločným menovateľom hudobného podhubia, z ktorého vychádza inklinácia k týmto nástrojom, je francúzsky ľudový tanec *musette*. Od začiatku 20. storočia boli pre *musette* typickými nástrojmi akordeón a banjo (pôvodne to boli gajdy, ale ich vplyv sa neskôr marginalizoval) a počiatkové hudobné skúsenosti v tejto tradičnej forme získali aj prví hudobníci gypsy jazzu.⁴ Na možnosti využitia



a jazzu Galliano prizval skúsených jazzmanov, zachovala si jeho „*nová musette*“ (pomenovanie inšpirované Piazzollovým „*tango nuevo*“) výrazne jazzové vyznenie. V tejto línii pokračoval so svojím stálym francúzskym triom (Jean-François



s jazzom. Zaujali ho nahrávky Clifforda Browna, jeho sóla transkriboval a dokázal ich verne reprodukovat na akordeóne. Neskôr ho ovplyvnili aj americkí akordeonisti blízki jazzu (Tommy Gumina, Art Van Damme). Galliano žije od r. 1973 v Paríži, kde spočiatku sprevádzal slávnych šansónových spevákov a v priebehu 80. rokov sa stal integrálnou súčasťou jazzovej scény. Veľkým úspechom bol spoločný album s Chetom Bakerom (1980), v rovnakom období začala jeho spolupráca s Michelom Portalom, Eddym Louissom a ďal-

Jenny-Clark, Daniel Humair) a v duu s Michelom Portalom. Medzi skvelé albumy patria *New York Tango* (s Birelim Lagrènom, Geomom Mrazom a Alom Fosterom, Dreyfus Jazz 1997) a *L'Hymne à l'amour* (s G. Mrazom, Garym Burtonom a Clarenceom Pennom, Cam Jazz 2007). Okrem ďalších nahrávok v jazzovom prostredí participoval Galliano na množstve projektov s komornými a symfonickými orchestrami a v jeho diskografii nachádzame i brilantné sólové nahrávky.

Vďaka Gallianovmu pôsobeniu sa akordeón stal jedným z najvýraznejších nástrojov európskej jazzovej scény. Medzi naňho nadväzujúcich umelcov patria Luciano Biondini a Gianni Coscia (Taliansko), Stian Carstensen (Nórsko), David Yengibarjan (Armén žijúci v Maďarsku)... Výraznou novou osobnosťou francúzskej scény je **Jean-Louis Matinier** (1963). V jeho prejave dominujú kvázi folklórne názvuky (ujalo sa označenie „*imaginary folklore*“), ale vo svojej eklektickej hudobnej mozaike plynulo prechádza do rôznych typov rocku, artificialnej hudby a experimentálnej improvizácie. V rôznorodých podobách spolupracoval s mnohými hudobníkmi (Michel Petruciani, Lee Konitz, Gianluigi Trovesi), veľký ohlas a etablovanie medzi významnými predstaviteľmi jazzu súčasnosti mu zabezpečila účasť na projektoch ďalšieho príslušníka novej generácie francúzskych jazzmanov – kontrabasistu **Renauda Garcu-Fonsa** (1962). Ich spoločný album *Fuera* (Enja 1999) vyvolal nadšenú odozvu a oboch hudobníkov priradil k najperspektívnejším osobnostiam európskeho jazzu.⁶

Free jazz a Michel Portal

Európsky free jazz sa v priebehu 60. rokov etabloval ako relevantná súčasť jazzovej scény s prekvapivo silnou vývojovou dynamikou. Spočiatku (v období 1962–1964) ovplyvnili vznik tohto typu výrazu americkí hudobníci pôsobiaci v Európe. Vo Francúzsku mal na etablovanie domáceho free jazzu veľký vplyv trubkár (a hráč na mnohých exotických nástrojoch) Don Cherry. Francúzski hudobníci mali možnosť kontaktu s perkusívnym



tradície *musette* upozorňoval už Thielemans, aj keď o tento typ hudby prejavil len príležitostný záujem; vynikol predovšetkým ako jazzman mainstreamového typu. Hlbšia syntéza *jazz-musette* vznikla až vďaka **Richardovi Gallianovi** (1950); ten zároveň patrí k trojici akordeonistov, ktorá sa zaslúžila o emancipovanie tohto nástroja v jazze (Argentínčan Dino Saluzzi hrá najčastejšie na bandoneóne a príslušník newyorskej avantgardy Guy Klucevsek využíva množstvo menej známych typov akordeónu).⁵

Galliano je pokračovateľom rodinnej línie; jeho otec bol učiteľom hry na akordeóne. Sám nadobudol všestranné hudobné vzdelanie na Konzervatóriu v Nice a ako štrnásťročný sa zoznámil

šími hudobníkmi, s ktorými pôsobí až do súčasnosti. Dôkladne sa začal zaoberať hudbou Milesa Davisa, Billa Evansa, Herbieho Hancocka a ich podnety pretlmočil na akordeón. Keď sa v roku 1983 Galliano stretol so svojím mentorom Astorom Piazzollom, ten mu radil, aby sa namiesto „čistého“ jazzu zameril na návrat k svojim koreňom cez jazzovú optiku. Pod Piazzollovým vplyvom sa Galliano opäť venoval starším tanečným formám ako valse *musette*, java, tango; čiže žánru, ktorý predtým považoval za prekonaný. Prelomový album v tomto smere *New Musette* (Label Bleu 1991) nahral s Philipom Catherinom, Pierrrom Michelotom a Aldom Romanom. Tým, že k prepojeniu tradičnej populárnej hudby

klavírnym konceptom Cecila Taylora, ako aj radikálnym spolitizovaným slobodným prejavom Archieho Sheppa (obaja sa v tom období objavovali častejšie v Európe ako v USA). Na „starom kontinente“ sa natrvalo usadili viacerí reprezentanti tohto okruhu (okrem Cherryho napr. Steve Lacy) a francúzski hudobníci priniesli k podnetom „zvonku“ svojské rozmery.

Pripomeňme, že free jazz (výraznejšie a bytostnejšie ako iné jazzové smerovania) bol vo svojich začiatkoch úzko spojený s aktuálnou politickou klímou a jeho spoločným menovateľom bola demonštratívna snaha zaujať alternatívny postoj a radikálnu opozíciu voči konvenciám. V Amerike túto spoločenskú atmosféru ovplyvnili vojna vo Vietname, „revolučné“ černošské hnutia typu Black Power, alternatívne životné štýly (drogy, „sexuálna revolúcia“, pacifizmus „kvetinových detí“ a pod.). Z tohto hľadiska malo Francúzsko 60. rokov medzi európskymi krajinami mimoriadne vhodný spoločenský rámec pre uplatnenie free jazzu. Krajina bola frustrovaná (a rozdelená) alžírskou vojnou a de Gaullovým autoritárskym spôsobom vládnutia. Kríza kulminovala udalosťami v máji 1968, keď sa študenti a odborári spojili do radikálneho a myšlienkovy nejasného antiestablishmentového hnutia, v ktorom sa uplatnili najrôznorodnejšie myšlienkové konštrukcie, vrátane idealizovania čínskej „kultúrnej revolúcie“ a kultu Maovej „červenej knižky“. Isté vytriezvenie a postupné oslabenie extrémnych ideí a emócií priniesli práve udalosti v Československu v auguste 1968. V 70. rokoch francúzsky free jazz postupne tlmil svoj politický rozmer a prevládli vnútorné hudobné aspekty.

V roku 1965 založil klavirista **François Tusques** sexteto, v ktorom hral aj Michel Portal. Pod názvom *Free Jazz* (Disques Mouloudji 1965) vydali album, ktorým sa po prvýkrát uvedomelo naplnili francúzske snaženia o tento typ hudby. Napriek tomu, že Tusquesov názov bol zhodný so starším albumom Ornetta Colemana a Erica Dolphyho (Atlantic 1961), už tento prvý počín priniesol snahu o európsky variant tejto hudby s mnohými prvkami odlišnými od amerických vzorov.⁷ Freejazzové hnutie sa následne masívne rozrástlo a nadobudlo medzinárodný význam. V druhej polovici 60. rokov hudobníci plne participovali na politizácii tejto hudby. Tusques, Portal, kontrabasista J.-F. Jenny-Clark a bubeník **Jacques Tholot** sa zúčastňovali na mítingoch, neskôr založili organizáciu Committee of Musical Action, prostredníctvom ktorej chceli obmedziť vplyv medzinárodných spoločností a získať kontrolu nad produkciou i distribúciou svojej hudby.

Zo širokého okruhu hudobníkov francúzskeho free jazzu je aj v súčasnosti nesmierne vplyvným predovšetkým skladateľ, klarinetista, saxofonista a bandoneonista **Michel Portal** (1935). Pochádza z basckického regiónu (dôkladne pozná a využíva tamojší folklór), kompozíciu a hru na klarinete študoval na parížskom konzervatóriu. Ako mladý klarinetista získal medzinárodné ocenenia za interpretáciu diel Mozarta a Schumanna, zároveň participoval na aktivitách súčasnej dovedka fonickej a seriálnej hudby (interpretoval diela Bouleza,

Stockhausena, Beria...). Hlavným centrom Portalovho záujmu však boli rôznorodé podoby improvizácie v rámci free jazzu a Novej hudby.⁸ V roku 1969 bol spoluzakladateľom formácie New Phonic Art zameranej na kolektívnu improvizáciu, v ktorej pôsobili tiež trombonista Vinko Globokar, klavirista Carlos Rogue a hráč na bicích nástrojoch Jean-Pierre Drouet. S Globokarom spája Portala aj ďalšia rozličná a viackrát opakovaná spolupráca typu skladateľ – interpret (Globokar mu dedikoval svoju skladbu *Ausstrahlungen*). Vyvrcholením Portalovej freejazzovej éry bola jeho skupina Michel Portal Unit. Vystriedalo sa v nej množstvo francúzskych hudobníkov a stala sa medzinárodnou tvorivou dielňou s hosťujúcimi umelcami ako John Surman, Joachim Kühn, Albert Mangelsdorff. Od 80. rokov rozšíril Portal svoju pozornosť v rámci jazzu aj na konvenčnejšie smery. Jeho asociatívny koncept namiesto pôvodnej

Erik Truffaz a „nadžánrový“ koncept

Trubkár **Erik Truffaz** (1960) sa narodil vo Švajčiarsku a od 90. rokov (začiatok éry jeho medzinárodných úspechov) pôsobí v Paríži. Väčšinou ho označujú za francúzskeho hudobníka, v niektorých biografiách figuruje ako Švajčiar pôsobiaci vo Francúzsku. Hudobné nadanie prejavil už v detstve; absolvoval konzervatórium v Ženeve a kratší čas hral v Orchestre de la Suisse Romande. Začiatkom 80. rokov založil skupinu Orange, s ktorou uvádzal pôvodný repertoár. Truffazova hudba vyvoláva rozdielne reakcie, aj keď recenzie sú zväčša nadšené a vyslovene odmietavý postoj nenájdeme. U prísnejšie vyhranených jazzmanov však cítiť istú zdržanlivosť, ktorú odzrkadľuje aj nepatrný záujem odbornej literatúry.⁹ Nadšený ohlas však má u zástancov postdavisovského spájania jazzu s inými hudobnými okruhmi. V popisovaní prvkov jeho hudby nachádzame v recen-



energie free jazzu baziruje skôr na lyrickej, voľne plynúcej melodike so širokou kapacitou absorbovania rozmanitých hudobných vplyvov. Rovnako sa rozšírili Portalova ochota a schopnosť komunikovať s hudobníkmi rozličného typu (duetá s Martialom Solalom na albume *Fast Mood*, RCA Victor 1999, s Jackym Terrasonom alebo s Richardom Gallianom na mimoriadne úspešných nahrávkach *Blow Up*, Dreyfus Jazz 1998 a *Concerts*, Dreyfus Jazz 2004). Z mnohých ďalších zaujímavých partnerstiev vynikla jeho participácia na albume Miroslav Vitouš Group with Michel Portal: *Remembering Weather Report* (ECM 2009).

ziách frekventované termíny ako drum'n'bass, free jazz, elektronika, acid rock, ambient, world music, rap, postfusion a podobne. Tieto a mnohé iné charakteristiky sú vo svojej relevantnosti premenlivé preto, že Truffazove albumy majú až kontrastne odlišný charakter.¹⁰ V Truffazovej mnohorakosti je základným spoločným menovateľom jeho nadväznosť na fusion 70. rokov, a to vďaka dovŕšeniu logiky Davisovho hudobného myslenia do akceptovania rôznorodých podôb world music a novej tanečnej hudby. Ako v rozhovoroch sám zdôrazňuje, ideou jeho úsilia je nachádzanie rovnováhy možností technológií a humanizačných aspektov. V týchto snaženiach nie je Truffaz

osirotení; na európskej scéne v danom smere vynikol tiež Nór Nils Petter Molvær, ako aj viacerí nasledovatelia oboch hudobníkov.

Napriek tomu, že Francúzsku a frankofónnym krajinám sme venovali veľký priestor v piatich časťach tohto seriálu, stihli sme len naznačiť vplyv tejto scény na včlenenie jazzu do širšieho kontextu európskeho umenia. Priamo z hudobnej scény dostali prednosť trendy a osobnosti, ktoré majú dlhodobý vplyv na vývoj jazzu v celosvetovom kontexte.

Poznámky:

¹ Thielemansovo vystúpenie na Bratislavských jazzových dňoch v r. 1982 malo veľký, dnes ťažko pochopiteľný význam. Bolo to prvé vystúpenie príslušníka svetovej špičky na tomto festivale a do Bratislavy putovali jazzofili z rôznych miest vrátane Prahy. Thielemans vystúpil so svojím „európskym“ kvartetom, ktoré tvorili mladí, málo známi, ale prekvapivo schopní hudobníci z Belgicka a Holandska (R. Franken – p, Th. De Yong – b, G. Gelves – dr). Pod dojmom bratislavského vystúpenia napísal Ondřej Konrád charakteristiku Thielemansovej hudby: „Už pred ním tu sice boli hráči na foukací harmoniku, ktorí zabrousili do jazzu (napr. dokonalejší mistry, vyššieho populáru Larry Adler), ale jejich hra měla s jazzem společného jen velmi málo, spíše témata a určitý náznak swingování. Thielemans je však jasný jazzman klasického mainstreamového typu; bezpečně zvládá bohaté harmonie a ze svého nástroje, soli hady's s nadhledem saxofonisty.“ V rozhovore s Jiřím Vejvodou Thielemans potvrdil, že v hudbe uplatňuje svoju belgickú identitu. O skladbe *Bluesette* informoval: „Její název – a snad i její určitý šarm – není dílem náhody. Má vyjadřovat mé přesvědčení, že jazz sice pochází z Afriky a obohatil se vlivem amerických černochů, ale, že já přitom tuto černošskou hudbu hraji s belgickým přízvukem. Myslím si totiž, že je-li člověk poctivý a opravdový sám k sobě, musí v něm při veškeré lásce k jazzu zbyť něco z vlastních národních hudebních zdrojů.“ (Konrád O. – Vejvoda J.: *Jean „Toots“ Thielemans a jeho orchestr do kapsy*. In: *Melodie* 1983, č. 5, s. 147).

² V bookletu k albumu *Q's Jook Joint* (Universal 1995) Quincy Jones charakterizuje svoj vzťah k Thielemansovej hudbe: „I can say without hesitation that Toots is one of the greatest musicians of our time. On his instrument he ranks with the best that jazz has ever produced. He goes for the heart and makes you cry. We have worked together more times than I can count and he always keeps me coming back for more...“

³ Maretovu participáciu na projekte Torstena Winkela *Bimbache Jazz y Raíces: La Condición Humana* (ESC Records 2008) komentuje Peter Motyčka v *Hudobnom živote* 4/2010, s. 39.

⁴ Prehľadný popis podob musette ponúka Milan Tesář v texte *Musette: Francouzská taneční hudba*, <http://hudba.proglas.cz/detail-clanku/musette-francouzskatanecni-hudba.html>

⁵ Akordeónu je venované monotematické číslo časopisu *Hudba* (roč. III, č. IV), vrátane obsiahlejších materiálov o Klucevsekovi a Piazzolovi, ktoré spracoval Peter Katiina. V texte *Richard Galliano: nová musette* konštatuje: „Jeho hudba sa stala mixom štýlov, zmesou ovplyvnenou Piazzolom, Coltranom, Billom Evansom a Debussym. Na Piazzolov popud teda začal v 90. rokoch Galliano rozvíjať vlastný hudobný štýl, ktorý nazval „nová musette“. Bol to retro pohľad na hudobnú scénu Paríža z konca 19. storočia a viedol k znovuoživeniu populárneho kaviarskeho štýlu, ktorého obsadenie pôvodne vyžadovalo gajdy (francúzsky musette), klarinet, saxofón, mandolínu, trúbku a bandoneón. Na svojich nahrávkach začal hrať

Galliano okrem akordeónu aj na bandoneóna a melodičke, gajdy vypustil a zostavu rozšíril o gitaru.“

⁶ Günther Huesmann považuje Galliana a Matiniera za prvoradé osobnosti jazzového akordeónu a ich prístup označuje ako kontrastne rozdielny: „French musicians such as Richard Galliano and Jean-Louis Matinier have made the accordion into fully valid jazz instrument. Nonetheless, the difference between these two musicians could hardly be greater. Galliano plays an accordion with keys, while Matinier plays one with buttons. And while Galliano is continuing the musette tradition, bringing new influences to it, Matinier represents a radical break with this tradition. He's the adventurous improviser with an open mind, a master of bucolic, frugal, imaginary folklore', combining dynamism and lightness in a particularly flowing style. Matinier's lines walk a tightrope between jazz, folk, and new music, spiritedly crossing the boundaries between folk music traditions, swinging grooves, and experimental improvisation. With bassist Renaud Garcia-Fons, he formed one of the most imaginative duos in European jazz of the nineties.“ (Berendt, J.-E. – Huesmann, G.: *The Jazz Book. From Ragtime to the 21st Century*. Chicago: Lawrence Hill Books, 2009, s. 533).

⁷ V roku 1991 vyšla reedícia albumu *Free Jazz* zásluhou Colette Magnyho – niekdajšieho šéfa labelu Moloudji, ktorý charakterizuje špecifickosť raného európskeho free jazzu: „The music veers from arranged to improvised passages in a very smooth manner and it's hard to know what is what. There are hardly any extended solo sections on this record, time signatures change rapidly, pieces of melody are picked up, tossed around and disappear again. Instruments intertwine throughout the entire record and everybody is on tiptoe and on the alert to what's going on around them. Decidedly 'free', yet retaining melody, structure, rhythm, but never for too long before somebody comes up with another idea. Remarkable, innovatory! This was at the birth of European free jazz, yet of a different kind from that emerging on the west side of the Atlantic.“ <http://inconstantsol.blogspot.com/2008/02/francois-tusques-free-jazz.html>

⁸ O problematike modalít improvizovanej hudby pozri Wilson, P. N.: *Hear and Now. Úvahy o improvizovanej hudbe*. Hudobné centrum, Bratislava 2002. Autor prináša aj mnohé informácie o európskom free jaze.

⁹ Truffazovo meno sa napríklad nevyskytuje ani v novom vydaní inak veľmi podrobnej jazzovej encyklopédie Grove (2002) a len okrajovo je spomenutý v aktuálnych knižných prehľadoch súčasného jazzu (S. Nicholson, revidované vydanie J.-E. Berendt – G. Huesmann a pod.).

¹⁰ J. Faix v recenzii Truffazovho albumu *Saloua* (2007) píše: „Vedle kompozic postavených především na práci s elektronikou tu najdeme i duet akustické kytary a trubky s názvem Le soleil d'éline, velmi jemné ambientní plochy (například v kompozici Ines) jsou prostrídány agresivními improvizacemi všech nástrojů. Pasáže připomínající zdánlivě nekontrolovatelný freejazzový proud bývají prostrídány částmi skvěle zkomponovanými, třeba s vícehlasými úpravami témat (např. ve skladbě Tantrik). Exotickou atmosféru doplňuje zpěvák Mounir Troudi stylově vycházející z hudby blízkovýchodní či indické. Za nejvýraznější na albu lze označit skladbu Ghost Drummer, ve které se spojuje zajímavý melodický motiv s tvrdou rockově znějící kytarou a s příjemně pulsující rytmikou. Téma této skladby se na albu objevuje vícekrát, včetně závěrečné Et la vie continue, která je opět spojená s podkladem čerpajícím z reggae a dubu.“ <http://jazzport.cz/2007/08/21/erik-truffaz-saloua/>

Dojem z hudby Truffaza som sa pokúsil sformulovať v reporte z jeho vystúpenia v Hradci Králové (2008): „S veľkým zájmom očakávané vystúpenie Erika Truffaze bolo pritažlivé, ale nestrhujúce. Svoj projev vüci minulosťou vkusne zjednotil. Utulil šíri a dosah niektorých dŕve dŕraznejšie prosazovaných elementů; bylo tu méně

nápadných vlivů elektronické taneční hudby, různorodých etnických názvuků, a vyneschal i taneční a vokální performance. Dominantními se stala označení s jeho jménem nejčastěji spojovaná: ambient a postdavisovský byrismus. Nadále můžeme ocenit též mnohé invenční přínosy Truffazových spoluhráčů, kteří pod dominující trúbkou nabízejí množství nekonvenčních rytmických formulí, samplů a to vše nenápadně ve službách sólisty. Jejich zásluhou pod trúbkou decentně probíhá pouť různými hudebními kategoriemi. Produkci dominuje podmanivý sound trúbky; s Davisem ho pojí příbuznost nálady, navíc Truffaz hraje



bez chyb a bezpečně intonuje (ve všech polohách včetně hloubek). Co chybí, je davisovská emocionální naléhavost, napětí pod zdánlivě klidným hloubavým povrchem. Význam Truffazova hradeckého vystoupení je možné označit ne za inovovaný jazz, ale spíše za nový typ „easy listening“. Je to romantická semijazzová trubka pro 21. století. V přídavku, kterým byla kdysi skandalózní (prvoplánově „eroticko-vzdychací“) píseň Serge Gainbourga *Je t'aime moi non plus*, Truffaz dokázal, že jeho aktuální konvence může být úspěšně (a vtipně) aplikována i na někdejší sentimentální populární repertoár. “I. Wasserberger: *Jazzové kontinenty v Hradci*. (Harmonie 12/2008) <http://www.muzikus.cz/klasicka-hudba-jazz-clanky/Jazzove-kontinenty-v-Hradci-20-unor-2009/>

O. Konrád v rámci recenzie albumu *Mantis* sumarizuje dojmy z Truffazových albumov od prelomového projektu *The Dawn*: „Chleba v Truffazovej kariéře se zlomil, ale tlama komerčního úspěchu nepozřela jeho muzikantskou duši. Ještě i další album *Bending New Corners* se dalo popsat jako jednožánrové, totiž stylotvorné: akustický jazz-drum'n'bass s trúbkou, živým bubeníkem, pianistou a kontrabasistou (kteří střídají baskytaru a Fender piano) plus příjemný raper Nya. A nebo jinak: jazzové publikum plesá nad Truffazovým zaktualizováním uhrančivého elektrického davisovského magmatu v rytmice s třepotající se rozhalenou trúbkou v čele! Ta štáva! Konečně někdo charismatický, kdo navazuje vlastní hudbou na Davisovo poselství intenzity ducha elektrifikované muziky.“ (Rock and pop 2/2002) <http://www.muzikus.cz/recenze/Erik-TruffazMantis-19-unor-2002/>



V lete na jazz

Jazzové festivaly a koncertné cykly sa stávajú neoddeliteľnou súčasťou letných mesiacov a domáci usporiadatelia v poslednom období prichádzajú s ponukami, vďaka ktorým sa Slovensko začína približovať svojim susedom.



V priebehu necelého roka sa na domácich pódiách predstavilo kvarteto Wayne Shortera, trio Chicka Coreu, sólový orchestrion Pata Methenyho a v itinerári cyklu **Hviezdy svetového jazzu** agentúry Safončik Jazz Production nájdeme koncerty **Herbieho Hancocka** a **Garyho Burtona**. Práve narodeninová oslava čerstvého sedemdesiatnika Hancocka v Bratislave (6. júl) bude prvým z vrcholov domáceho hudobného leta. Vo hviezdnej zostave propagujúcej aktuálny album *The Imagine Project* nebude chýbať bubeník **Vinnie Colaiuta** ani gitarový objav z Beninu **Lionel Loueke**, ktorý sa u klávesového chameleóna aklimatizoval počas koncertného turné v roku 2008.

Leto v znamení big bandu...

Prevádzkovanie početnejšieho telesa sa v časoch finančnej krízy javí takmer absurdným. Medzinárodný **CZ-SK Big Band Matúša Jakabčica** dokázal napriek mnohým problémom koncertovať doma i v zahraničí a realizovať pozoruhodnú nahrávku s vynikajúcim rakúskym saxofonistom Harrym Sokalom (ORF/Hudobné centrum 2007). Počas letných mesiacov predstaví tento ansámbl nový projekt *Blázni z Chelmu* inšpirovaný rovnomennou novelou v jidiš spisovateľa Isaaca Bashevisa Singera, ako aj klezmerom, balkánskymi rytmami a orientálnou tradíciou. Jadrom programovej suity je

cyklus piesní zobrazujúcich jednotlivé línie príbehu (vznik a skvelá budúcnosť Chelmu). Snahou skladateľskej a aranžérskej dvojice **Matúš Jakabčic – Erik Rothenstein** ostáva hudobnými prostriedkami vyjadriť židovský humor, ale aj slzy, ktoré sa za ním skrývajú. Autori počítajú s dvomi alternatívami v podobe monumentálnejšej (big band) alebo komornej (sexteto) zostavy. Jedno z premiérových uvedení *Bláznov z Chelmu* odznie okrem Demandíc (3. júl), Bojníc (29. júl) a Bratislavského kultúrneho leta práve na multižánrovom festivale **Pohoda** (8.–10. júl) v Trenčíne, ktorého posledné ročníky ponúkli viacero jazzových udalostí. Tradičnej neworleánskej „dychovky“ **Hot 8 Brass Band** sme sa pred rokom pre zlé počasie žiaľ nedočkali, no z lanského programu organizátori presunuli na tento rok vynikajúci senegalský **Orchestra Baobab**. Ten nebude jediným početným súborom na festivale, pretože okrem symfonických telies (SKO, Solamente natural!, SFK) sa na Pohode predvedie unikátny **The Vienna Vegetable Orchestra**, ktorého členovia vyrábajú svoje zeleninové nástroje priamo na pódiu. Serióznejšou nebude ani klezmerovo-jazzová úderka **Abraham Inc.** vynikajúceho klarinetistu **Davida Krakauera** a legendárneho funkového trombonistu **Freda Wesleyho** (dlhoročného aranžéra Jamesa Browna a Georgea Clintona). K progresívnejším bude patriť pohodové vystúpenie newyorského jazzového sexteta **Out to Lunch** smerujúceho svoj prejav k tanečnému groove a jambandovej voľnosti. Prekvapením bude koncert britských **Polar Bear**, a to nielen preto, že ich jazzové novátorstvo vychvalujú prestížne magazíny *Jazzwise*, *Uncut* a *The Wire*.

... a jazzových festivalov

Prvý z prázdninových mesiacov lemuje trojica festivalov. Štvrtý ročník banskoštiavnickej **Jazznice** (2.–4. júl) ponúkne v „tradične netradičnom“ priestore Kostola sv. Kataríny viacero domácich premiér. Napríklad jazz-klezmerový projekt francúzskeho klarinetistu **Samuela Berthoda** alebo trio ruského klaviristu **Evgenya Boretsa**, ktoré sa vo svojom debute *Uncommunicado* nechalo inšpirovať zádušnou poetikou mníchovského vydavateľstva ECM. Naopak, „starymi známymi“ bude trojica **Triango** a **Trio Roberta Balzara** so spevákom **Danom Bárdom**. V rámci „jazznicového“ večera *Jazz Goes to Chopin*, aktuálne reagujúceho na 200. výročie narodenia tohoto veľikána, sa predstavia domáci klavirista **Ondrej Krajňák** a členovia poľského zosku-

penia **Soundcheck**: klavirista **Krzysztof Dys** a saxofonista **Maciej Kociński**.

Tradične bohatú jazzovú nádielku ponúka **Festival Doda Šošoku** (8.–11. júl) v piešťanskom Dome umenia a klube Art Jazz Gallery. K najväčším „tahákom“ bude patriť kvinteto vynikajúceho amerického trubkára **Roya Hargrova**, ktorý na pôde svojich progresívnych zoskupení prepája jazzové elementy s funkom a hip-hopom alebo **Organ Trio Jerryho Bergonziho**. Jeden zo saxofónových majstrov, spoluhráč Dava Brubecka, sa do povedomia dostal ako autor oceňovaných učebníc jazzovej improvizácie. K vynikajúcim bude určite patriť vystúpenie rakúsko-slovenského tria **Gradischinig – Kostadinovic – Jukič** a formácie gitaristu **Davida Dorůžku** s kontrabasistom **Jaromírom Honzákom** a bubeníkom **Łukaszom Żytom**. Piešťanský festival tradične reflektuje tvorbu slovenských jazzmanov (**Lucia Lužinská & Boris Čellár Trio**, **Robo Opátovský Band** pod vedením **Matúša Jakabčica**, **Gabo Jonáš Quartet**, **Ondrej Krajňák & His Trio Lection**). Obľúbené bývajú aj nočné jamsessions, ktorými festivalové večery končia.

Odozvy na predchádzajúce ročníky jediného domáceho jazzového festivalu „pod modrou oblohou“ podnietili organizátorov **Open Jazz Festu** (30.–31.7.) k pokračovaniu. Treťou ročník podujatia v príjemnom prostredí rekreačného areálu Zelená Voda pri Novom Meste nad Váhom ponúka „jazz ako pridanú hodnotu k príjemnému stráveniu víkendú pri vode“. Dramaturgia festivalu po prvýkrát vsadila na umelca svetového formátu – vokalistu **Ala Jarreaua**, jediného speváka, ktorému sa podarilo získať 7 ocenení Grammy v troch rozličných kategóriách! Na svoje si však prídu nielen milovníci vokálneho jazzu, pretože pozoruhodný bude aj koncert kvarteta saxofonistu **Nicolasa Simiona** oscilujúceho medzi jazzom a rumunským folklórom. Hostom festivalu je mladá nemecká formácia **Subtone**, reflektujúca dedičstvo legendárneho druhého kvinteta Milesa Davisa. Open Jazz Fest nezabúda na spoluprácu domácich hudobníkov s renomovanými umelcami (úspešný projekt prešovského **AMC Tria** so švédskym gitaristom **Ulfom Wakeniusom**), ani na podporu jazzového dorastu (**Martin Uherek Quartet**, ktorý získal 2. miesto na Tarnów International Jazz Contest 2008). S letným jazzom nielen v kúpeľnom meste, pri Zelené vode alebo v banskoštiavnickom kostole si oddýchne skutočne každý.

Peter MOTYČKA

Paco de Lucía v Bratislave

Gitarista **Paco de Lucía** (1947) patrí ku géniom, ktorí napriek tomu, že vzišli z flamencovej hudobnej tradície, nezostávajú v nej zakonzervovaní, ale úspešne sa púšťajú aj do crossoverových projektov. Spolu so spevákom Camarónom de la Isla dokonale remeselne a umelecky zvládli tzv. *flamenco puro* a svojou tvorbou sa zaslúžili o vznik *flamenco nuevo*. Vo svojich skladbách Lucía často prekvapivo cituje ľudové, ale aj Camarónove motívy (*falsety*) a svoje vlastné linky v sóloch, podobne ako jazzmani, variuje. Samozrejme disponuje výbornou technikou; z *rasgueada* dokáže plynulo prejsť do *alzapúy*, jeho *picada* sú úžasne čisté, primerane „flamencovo“ agresívne a veľmi rýchle. Udivujúci je jeho spôsob vnímania rytmu a schopnosť pohybovať sa v jednotlivých flamencových formách (*palo*).

V 80. rokoch angažoval Lucía do svojho legendárneho sexteta vynikajúcich hudobníkov – flautistu s jedinečným tónom a frázovaním Jorgeho Parda, basgitaristu s „gitarovou“ technikou hry Carlesa Benaventa alebo perkusionistom Rubema Dantasa, ktorý do flamenca inkorporoval *clave* a ďalšie latinskoamerické vplyvy. Trojica albumov sexteta fungujúceho vyše 20 rokov patrí v tejto oblasti k referenčným nahrávkam. Únava, postupne aj nedostatok kreativity a obohraný repertoár boli hlavnými dôvodmi na zmenu zostavy a potrebu „mladej krvi“.

Práve „omladené“ sexteto (až na speváka **Duquendeho**, s ktorým spolupracuje viac ako desaťročie) predstavil Lucía aj na bratislavskom koncerte v NTC Sibamac Aréne (14. 4.). Otvoril ho ako obyčajne sólovým vstupom, po ktorom nastúpila kapela. Najväčšou zmenou oproti pôvodnej zvučnosti sexteta bolo využitie ústnej harmoniky namiesto obvyklej flauty alebo saxofónu. Ktokoľvek mohol proti tomu namietat, avšak **Antonio Serrano** sa svojej úlohy zhostil s nadhľadom. V rámci „andalúzskej kadencie“ už nemožno vymyslieť veľa nového; Serrano však hral „svieže“ improvizované linky a obsluhoval aj klávesové nástroje, ktoré dodávali kapele v danom kontexte pre mňa dosiaľ nepočutú zvučnosť. Basgitarista kubánskeho pôvodu **Alain Pérez** sa v sprievodoch výborne dopĺňal s perkusionistom **Piranhom** a v sólových unisonových pasážach s lídrom. Aj keď kapela hrala fúziu flamenca s inými hudobnými prvkami, jeho basové sóla zneli mierne neštýlovo. **Niño Josele** patrí k novej generácii gitaristov, ktorá sa venuje aj jazzu. Škoda, že až na jediný „dialóg“ s lídrom nedostal väčší priestor. Speváci Duquende a **David de Jacoba** dotvárali zvuk kapely a dodali mu správnu flamencovú „esenciú“. Bol som prekvapený negatívnym hodnotením Duquendeho výkonu v mienkotvornom denníku, keďže tohto speváka označujú za

jedného z Camarónových nasledovníkov a v Španielsku patrí medzi špičku... Tanečník **Farruco**, jeden z najlepších tanečníkov svojho žánru, je „mladým divochoch“ flamencového klanu Los Farruco. Bohužiaľ, na zadnej tribúne určenej novinárom bolo len sotva možné sledovať jeho sólové tanečné vstupy a úžasné *zapateada* (dupania). Problematickou bola aj voľba priestoru koncertu: flamenco je akustickou hudbou nevhodnou do športovej haly, v ktorej navyše nebolo zabezpečené vhodné ozvučenie a v zadných radoch poslucháč strácal vizuálny kontakt s kapelou. Palmy na pódiu a bodový reflektor, žiaľ, v dnešnej dobe nestačia; pri podobnom priestore treba zabezpečiť aspoň veľkoplošnú obrazovku a dobrý zvuk.

Do flamenca, ktoré sa väčšinou odohráva v protikladných póloch (tragickosť a radostné opojenie), vniesol Paco de Lucía nový rozmer. Nezabudnuteľným ostáva žartovný kúsok *Buana Buana King Kong* z albumu jeho sexteta *Live in América* (1993), ktorým kapela náročne vystúpenie zakončila. Publikum od Lucíu očakáva, podobne ako na koncertoch rockových hviezd, staré známe hity ako *Palenque*, *Chitanos Andaluces*, *Alta Mar*... Aj keď tentoraz nebola flamencová legenda natoľko elektrizujúca ako za čias starého sexteta, môžeme povedať, že Bratislava zažila dobrý koncert.

Erik ROTHENSTEIN

5P speváčky Lucie Lužinskej



LP Bobbyho McFerrina *Simple Pleasures* (EMI 1988) sa mi dostala do rúk, keď som mala asi 14 rokov. V tom období som hľadala, ale nevedela čo. V McFerrinovom prejave som však cítila slobodu

a chcela som zažiť čosi podobné. Fascinoval ma už len tým, ako pracoval s hlasom. Bol mojím mostom k vokalistom ako Manhattan Transfer, Tanya Maria; pociťovala som potrebu ísť po linii, načúvať osobnostiam. McFerrin nezapadá do žiadneho štýlu, štýlom je on sám. Nevnímam ho ako speváka, ale ako zosobnenie totálnej slobody v umení, pretože rozširuje význam vnímania hudby. Ešte vtedy som si povedala, že by som toho človeka rada

stretla – o spoločnom spievaní som sa neodvážila ani len premýšľať, aj keď sa to nakoniec podarilo.

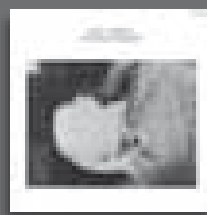


Prvýkrát v živote som si vedome kúpila jazzové CD **Billie Holiday & Ella Fitzgerald** a *The Essential Collection* (Wisepack). Billie ma uchvacovala svojou interpretáciou piesní, s ktorými sa dokonale stotožnila. V jej výraze som vnímala *storytelling*, istý druh podania príbehu, mne osobne nesmierne blízky. Pieseň *God Bless The Child* som vtedy „stiahla“ kompletne so všetkými glissandami a nuansami.



títo muzikanti robili. Skladba *Flamenco Sketches* ma uchvátila natoľko, že som jej vokálnu verziu zaradila na svoj album (*uncovered*). U Davisa pociťujem za

každým tónom výraznú výpoveď, znamenal pre mňa zmenu vnímania hudby.



Keith Jarrett a jeho *The Köln Concert* (ECM 1975). Jarrettov prejav združuje prvky improvizácie, muzikality s vplyvmi klasickej hudby, nechýbajú tam ani groove a soul. Pri počúvaní tohto albumu vnímam fragmenty, na ktoré mám chuť niečo skomponovať, pretože táto hudba sa neustále vyvíja, narastá...



Nicholas Payton, Christian McBride, Mark Whitfield a *Fingerpainting* (Verve 1997). Sú to vlastne klavírne skladby Herbieho Hancocka hrané bez klavíra. Hancockove témy sú výrazne melodické, je v nich energia a neuveriteľne pulzujú aj v triu bez bicích nástrojov. Z tohto albumu som si „stiahla“ Paytonovo sólo *Driftin*.

(mot)

čo počúva...

Daniela Kapitáňová

spisovateľka

P

Počúvam čím ďalej, tým menej, ale zase radšej jednu perlu ako kolekciu bižutérie. Takže uprednostňujem vážnu hudbu: bez výnimky Händla, Mozarta, Dvořáka, podľa nálady Bacha, Mahlera, Šostakoviča. To najsentimentálnejšie, čo ešte potrebujem, je Mendelssohn. Romantikov takmer nikdy, tých som si užila v časoch nešťastných lások a zostali mi akési zafúlané asociácie. I keď tým škodím sebe, nie im. A keď sme pri vážnej hudbe, som bezvýhradným čiteľom hudobnej relácie rádia Devín *Ars musica* a zvlášť moderátorov Igora Javorského a Janka Dúbravského. Ukázali mi celú sadu hudobných odtieňov, o ktorých som ani nevedela, že existujú. U mňa sú už navždy v muzikantskej Sieni slávy. Jazz. Celá jazzová klasika – tradičná, ktorý ma vždy „rozumieva“. Ten môžem kedykoľvek a v akýchkoľvek dávkach. Zo súčasných Mariu João, napríklad. Pesničky. Som odvždy posadnutá slovom, nedokážem oddeliť texty od hudby. Preto dodnes počúvam pesničky, ktoré otextoval Milan Lasica. Nevieť prijať skladbu s príšerným textom, i keď nemá príšernú hudbu. Zlý text u mňa skladbu automaticky odsudzuje do neexistencie. Možno preto nerozoznávam nič z populáru posledných rokov. Splývajú mi hlasy, frázy, uniformný zvuk, bezduché rýmy. V tomto prípade si dovoľm predpokladať, že tým sebe príliš neškodím.

Jarek Nohavica. Okrem zvláštneho obdobia, keď som sa na neho hnevala, veď viete za čo, som ho počúvala veľa. Pomaly a opatrne sa k nemu vraciam a zisťujem, že áno, že prebolelo.

A ešte je tu zvláštna kapitola, ktorej hovorím Hudba odvedľa. Hudba, čo znie z izby mojej už dospeljej dcéry a tak sa ju cez dvere učím počúvať aj ja. V poslednom období to je holandská folková skupina Rapalje. Predtým to boli Čechomor, írsky folk, Omega.

Na záver katalóg toho, k čomu som si nedokázala vytvoriť žiaden príjemný vzťah a asi ani už nevytvorím: dychovka, televízne ľudovky, operety, balkánsky konzum. Potom také tie (Boh mi odpusť) mládežnícke kresťanské songy. A televízne pesničkové súťaže. ─



[foto: archív D. Kapitáňovej]



obálka *Knihy o cintoríne*

Netrvalo dlho, možno mesiac, keď chystal Rudi Turek narodeniny. Mal päťdesiatku, chváľil sa, čo všetko nachystá a ako ju pooslavujeme, keď nám malá Editka povedala, že mu pripravila na polnoc prekvapenie, aby sme ju nechali samu na pódiu. Samozrejme sme súhlasili a asi sa to rozkríklo, lebo o polnoci vyšli aj všetci z kuchyne, to viete, každý bol zvedavý.

Editka zobrala harmoniku a začala hrať. A spievať. Nikdy som tú pesničku nepočul, asi ju napísala sama. Bol to duet, ale pravdaže spievala oba party. Začala tým, že by sa chcela narodiť ako rieka, aby on mohol byť člnom na tej rieke. On na to odpovedal, že ak by sa on narodil člnom, nech je ona vetrom... a zase ona, že ak ona sa narodí ako vietor, on bude zástavou... a končilo to tým, že sa dostala do neba a Pán sa jej pýta, či chce byť riekou, či vetrom, či zástavou a ona mu povie, že nechce byť ničím iným, len obyčajným pekným dievčaťom. Keď dohrala, vstala, vybrala spod toho pultíka kyticu a

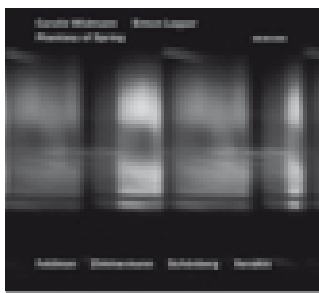
išla. Pred očami celého preplneného podniku prešla parket a tými strašnými tulenými krokmi sa blížila k Rudimu Turekovi. Keď zbadal, že to Editka k nemu ide, narýchlo zhrabol nejaké jedálne lístky a vbehol do kuchyne. Ušiel. Ušiel.

Malá Editka akoby zdrevenela. Kvety pri kolenách a ani nedýchala. Prvé, čo mi napadlo bolo, že umrela. Že takto vyzerajú ľudia, keď prestanú žiť.

(úryvok z poviedky D. Kapitáňovej *Höfferling, dole v Bavorsku*)

Daniela Kapitáňová (1956) vyštudovala divadelnú réžiu na DAMU v Prahe. Vyučuje kreatívne písanie na univerzite v Nitre a pracuje v Slovenskom rozhlase ako literárna redaktorka. Debutovala novelou *Samko Tále: Kniha o cintoríne* (2000), ktorá sa stala bestsellerom a doteraz vyšla v štyroch vydaniach na Slovensku, okrem toho vyšla v češtine, švédštine, arabčine, francúzštine, poľštine, bengálčine a nemčine. Pravidelne uverejňuje fejtóny v denníkoch SME a Pravda. Venuje sa aj teórii detektívneho žánru, publikovala seriál paródii na najslávnejších detektívov (*Vražda v Šlopanej*, 2008) a klasickú detektívku (*Nech to zostane v rodine!*, 2005 – finále Anasoft litera).

klasika



Phantasy of Spring
Carolin Widmann, husle
Simon Lepper, klavír
ECM New Series 2010/
distribúcia DIVYD

Vydavateľstvo ECM Records prinieslo na trh nový titul, v ktorom sa pod názvom *Phantasy of Spring* ukrývajú nahrávky štyroch virtuózných skladieb pre husle a klavír z dielne Arnolda Schönberga, Bernda Aloisa Zimmermanna, Iannisa Xenakisa a Mortona Feldmana. Interpretácie ich stvárnil Carolin Widmann a Simon Lepper. Rainer Peters pomenoval svoj zaujímavý a hutný sprievodný komentár v booklete *Endangered Dialogues (Ohrozené dialógy)*. Píše v ňom o kríze, ktorá v 20. storočí poznačila vzťah týchto dvoch tak odlišných nástrojov, vzťah, ktorý v priebehu predchádzajúceho storočia doviedli Beethoven a Brahms vo svojich sonátach k takej dokonalosti, že sa na ňu dalo v nasledujúcom storočí nadviazať len s veľkými ťažkosťami. Aspoň Peters v tom vidí príčinu váhavosti, s akou k tejto nástrojovej kombinácii v prvej polovici 20. storočia pristupovali takí veľikáni ako Janáček, Ravel, Bartók či Stravinskij. Na druhej strane Peters píše, že v štvorici skladieb tvoriacich dramaturgiu CD je možné vidieť istý potenciál, ako tento „ohrozený dialóg“ či vzťah (po novom) opäť nadviazať a snáď aj posunúť do inej roviny. Ku konceptu klasickej sonáty má najbližšie Bernd Alois Zimmermann, ktorý svoju trojčasťovú kompozíciu ako jediný aj takto pomenoval. Takmer pätnásťminútová *Sonate für Violine und Klavier* z roku 1950 je – podobne ako Schönbergova *Phantasy for Violin with Piano Accompaniment* – projekciou dodekafonickej metódy, avšak spôsob jej realizácie odkazuje azda skôr k pozdnému Stravinskému. V jednotlivých častiach sonáty Zimmermann akoby postupne viedol dialóg najprv s Milhaudom, potom Beethovenom, a napokon s Bartókom. Schönbergova desaťminútová *Phan-*

tasy for Violin with Piano Accompaniment op. 47 z roku 1949 je dielom zrelého autora, ktorý vo svojej tvorbe povedal už všetko podstatné. Jeho skladba sa od ostatných troch nápadne odlišuje tým, že nemá ambíciu obnovovať dialóg zastúpených nástrojov na princípe parity, ale vynáša do popredia husle ako virtuózný sólový nástroj a klavíru pripisuje úlohu „čistého sprievodu“ (čím, ako uvádza Peters, akoby jej autor vytváral protipól k raným sonátam 18. storočia, koncipovaným ako skladby pre klavír so sprievodom huslí).

Feldmanova *Spring of Chosroes* z roku 1978 je štrnásťminútové dielo, v ktorom je požiadavka na absolútnu virtuozitu oboch zúčastnených interpretov votkaná jednak do mimoriadne komplikovaného rytmického stvárnenia cyklických štruktúr, a potom do neúprosnej požiadavky zahaliť ich komplikované pradiivo do subtilnej a mimoriadne farebnej artikulácie. *Spring of Chosroes* je jednou z prvých skladieb Feldmanovho posledného tvorivého obdobia, v ktorom sa nechal inšpirovať nádhrou zložitých cyklických vzorov v štruktúre starých orientálnych kobercov. Projekcia Feldmanových zvukových ornamentov do časových plôch neraz gigantických rozmerov (niektoré jeho skladby z tohto obdobia trvajú aj niekoľko hodín) svedčí o geniálnej tektonickej intuícii tohto skladateľa, ich krehká spiritualita zase o hĺbke a bohatstve jeho vnútorného sveta. Názov skladby sa viaže k slávnemu perzskému kobercu zo 6. storočia, na ktorom bola zobrazená rovnomená luxusná orientálna záhrada. Xenakisova *Dikthas* z roku 1979 je takmer trinásťminútový kolos, ktorý od interpretov žiada, aby siahli doslova na hranicu svojich fyzických možností. *Dikthas* v gréčtine označuje entitu dvojakej povahy. Táto je v Xenakisovej skladbe reprezentovaná takpovediac „supernástrojom“, ktorý predstavujú husle a klavír. Jej ďalším obrazom je skladba samotná: na jednej strane je tu aplikácia objektívneho organizačného princípu matematickej povahy v podobe stochastických kalkulácií, na strane druhej silne expresívne umelecké dielo nabité emóciou, ktorá poslucháčovi doslova vyráza dych... Interpreti tohto CD titulu, huslistka Carolin Widmann a klavirista Simon Lepper, sú mladí umelci. O podobnej kvalite technickej a mentálnej výbavy, akou táto dvojica disponuje, však môžeme, žiaľ, v našich podmienkach zatiaľ iba snívať...

Daniel MATEJ



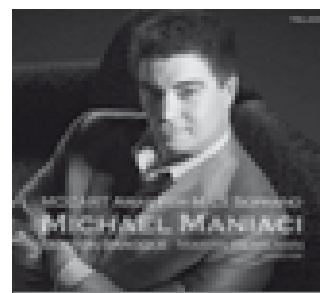
John Sheppard
Media vita
stile antico
SACD harmonia mundi
2010/distribúcia DIVYD

Mladí Angličania, ktorí si hovoria *stile antico*, patria od víťazstva na Early Music Network International Young Artists Competition v roku 2005 k vyhľadávaným interpretom renesančnej hudby. Už debut súboru *Music for Compline* s dielami Byrda, Tallisa a Shepparda pre vydavateľstvo harmonia mundi bol nominovaný na Grammy, sériu doterajších ocenení (Diapason d'Or, Preis der deutschen Schallplattenkritik) minulý rok doplnil Gramophone Award for Early Music za titul *Song of Songs*. Po hudbe Palestrinu, Gomberta, Lassa a Victoriu sa s najnovšou nahrávkou liturgických diel Johna Shepparda (c. 1551–1558) britskí hudobníci opäť vrátili na domácu pôdu. Život Shepparda, súčasníka neporovnateľne známejšieho Thomasa Tallisa, je stále do veľkej miery zahalený tajomstvom. Vie sa, že pôsobil ako *informator choristarum* (hudobný riaditeľ) na oxfordskej Magdalen College (ktorej zbor pôsobí nepretržite od roku 1480 až dodnes), bol tiež členom Gentlemen of the Chapel Royal. Na základe nesprávnej interpretácie záznamov Magdalen College mu bolo istý čas nespravodlivo pripisované vážne morálne zlyhanie, ktorého sa však v skutočnosti dopustil niekto iný. Znovuobjavenie Sheppardovho diela v 20. storočí komplikovala skutočnosť, že ho tvoria prevažne nekompletne zachované rukopisy. Podobný osud mala jedna z najkrajších skladieb na CD, päťhlasné rezponzórium *The Lord's Prayer*, ktorému chýbal tenor, a ktoré bolo náhodne objavené ako súčasť anonymnej intavolatury diela. Aj na základe tejto skladby dnes britskí muzikológovia hudobníka zaraďujú medzi najvýznamnejších predstaviteľov generácie „tudorovských“ skladateľov.

Nahrávku, predstavujúcu Shepparda ako skladateľa latinskej liturgickej hudby i typicky anglických anthemov, rámcujú antifóna *Gaude, gaude, gaude Maria* a zhudobnenie hymnu *Te Deum*. Ťažiskom CD je však mimoriadne rozsiahla, takmer 26-minútová antifóna *Media vita in morte sumus*, ktorú dopĺňajú tri kratšie anthemy – *I Give You a New Commandment*, *Christ Rising Again* a autorsky sporné *Haste Thee, O God*.

Štrnásťčlenný súbor (3 sopranistky, 3 altistky, 4 tenoristi, 2 barytonisti a 2 basisti) pracuje bez dirigenta, aby – ako sa píše v booklete k CD – umocnil individuálny umelecký prínos jednotlivých spevákov. Upúta (aj vďaka dobrému priestorovému spracovaniu nahrávky) Už pri prvom počutí upúta nádhernými, farebne zladenými a vo všetkých dynamických hladinách vyrovnanými hlasmi. Určitou výnimkou sú len vysoké polohy v partoch sopranov, pretože miestami by im nezaškodil o niečo väčší objem na doplnenie celkového zvuku. Estetika súboru spočíva v zameraní na krásu a kompaktnosť polyfonickej štruktúry. Hudba, ktorej vládne renesančný *tactus* (hoci časté *diminuendo* v záveroch pôsobi trochu manieristicky), plynie bez výraznejších emocionálnych zvlnení či zdôrazňovania textu. V interpretácii sú vyzdvihované skôr zvláštnosti sadzby (farebnosť, použitie disonancií). A hoci osobne mi je viac bližšia *expresia*, akou dokážu naplniť renesančnú vokálnu polyfóniu súboru ako A Sei Voci alebo The Hilliard Ensemble, éterickosť *stile antico* má v tomto repertoári nesporný pôvab. Keby sa už druhá nahrávka súboru nevolala *Heavenly Harmonies*, mohol by to byť pokojne názov aj pre CD s hudbou Johna Shepparda.

Andrej ŠUBA

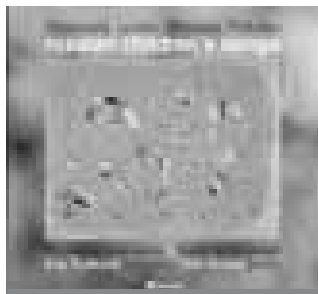


Mozart Arias for Male Soprano
Michael Maniaci
Boston Baroque,
Martin Pearlman
Telarc 2010/distribúcia
DIVYD

► V poslednom období nie sú výnimkou úsilia o dosiahnutie čo najautentickejšieho predvedenia starej hudby. Hoci sa v prípade diel, ktorých interpretácia bola v minulosti doménou kastrátov, stretáme s pochopiteľným problémom, CD amerického, dnes už svetovo etablovaného speváka, ojedinelého zjavu medzi vokálnymi interpretmi, Michaela Maniaciho v spolupráci so súborom Boston Baroque pod vedením Martina Pearlmana atmosféru čias dávno minulých navodiť nesporne dokáže. Príčinu nezvyčajnej vokálnej dispozície odôvodnil Maniaci v jednom z interview. Počas puberty sa jeho hlas od istého momentu prestal vyvíjať, neprešiel mutáciou, napriek tomu však nadobudol pevnosť a intenzitu. „*Nazývam sa mužským sopránom, pretože môj hlas najprirodzenejšie pôsobí v sopránovom registri. Moje hlasivky sa nepredĺžili a nezhrubli v rozsahu typickom pre mužskú speváčku skúsenosť. Môj hlas preto celkom bezproblémovo siaha po sopránové vysoké c, pričom najkomfortnejšie sa cítim v dvoch oktávach od tohto c po c'.* V porovnaní s ostatnými kontratenormi mám hlas posadený približne o sextu vyššie,“ hovorí o sebe hlavný protagonistka jednej z tohtoročných produkcií vydavateľstva Telarc. Ako je známe, v minulosti bolo spievanie výlučným privilegiom mužov. Najskôr aj v dôsledku toho sa postupne Európou šírila a uplatňoval fenomén spevákov-kastrátov. Na začiatku 17. storočia sa kastráti začali úspešne etablovať v opere a skladatelia im s obľubou zverovali konkrétne roly. V tvorbe sa im nevyhol ani Wolfgang Amadeus Mozart, a práve jeho repertoáru je venovaná dramaturgia tohto CD. Výber z jeho diel v kombinácii s Maniaciho obdivovanými vokálnymi schopnosťami je prísľubom zážitku približujúceho sa k autentickému vyzneniu. Úvod patrí *Idomeneovi KV 366*, a to najskôr predohre, po ktorej nasledujú recitativ a ária Idamanteho, postavy pôvodne koncipovanej pre sopránového kastráta Vincenza dal Prata, *Ah qual gelido orror... Il padre adorato*. Mozart tento part neskôr prepracoval pre tenor. Ďalej znejú úryvky z diela určeného pre otvorenie karnevalovej sezóny v Miláne koncom roku 1772, opery *Lucio Silla KV 135*, a to opäť recitativ s áriou *Dunque sperar poss'io... Il tenero momento* či ária *Ah se a morir mi chiama*. Interpretáciu Cecilia si vtedy famózne Venanzio Rauzzini v tejto opere

u Mozarta vydobyl pozíciu „primo uomo“. Ukázkami z opery *La clemenza di Tito KV 621* sú predohra a dve árie, *Deh per questo istante solo a Parto, ma tu ben mio*. Záver disku tvorí slávne moteto *Exsultate, jubilate KV 165*, pôvodne určené tiež pre už spomínaného Rauzziniho. Spoločným menovateľom uvedeného repertoáru je náročnosť, ktorá si vyžaduje technicky disponovaného interpreta. Michael Maniaci ním dozaista je, hoci neprehliadnuteľná estetická osobitosť tónu mužského „sopránového“ interpreta nemusí imponovať každému poslucháčovi. Maniaciho prejav sa však vyznačuje nielen nevšedným hlasovým rozsahom, ale tiež zachovaním okruhleho, krytého tónu v každej polohe (i keď snaha o dokonalú kultivovanosť ale možno iba nižšie ladenie starých nástrojov, miestami spôsobuje veľmi nepatrné intonačné naddimenzovanie) a istotou umožňujúcou bezproblémové zvládanie virtuózných pasáží či logickou frázou. Celkový dojem je pozitívny, umocnený výborným, na dobových nástrojoch hrajúcim súborom Boston Baroque pod vedením Martina Pearlmana.

Eva PLANKOVÁ



Russian Children's Songs
Mussorgsky, Lyadov,
Stravinsky, Prokofiev
Eva Sušková, Ivan Koska
Diskant 2010

So záujmom som siahla po jednom z nových CD z produkcie vydavateľstva Diskant s názvom *Ruské detské piesne* v interpretácii sopránistky Evy Suškovej s klavírnym sprievodom Ivana Kosku. Ako sa dočítame už v obsažnom sprievodnom texte Vladimíra Godára, práve 19. storočie značne prialo rozvíjaniu detských piesní, čo súviselo s čoraz úpornejším uvedomovaním si dôležitosti výchovy detí a formovania perspektívnych osobností. Dospeli sa akoby väčšmi začali zaujímať o svet, život i názory dieťaťa. Umenie, ktoré bolo v dávnejších časoch výsadou potomkov sláchny, sa postupne

rozšírilo aj do ostatných spoločenských vrstiev, čo spôsobilo rozmach v literárnej i hudobnej tvorbe pre deti.

Dramaturgia recenzovaného nosiča je koncipovaná ako prierez novátorskejšej z dvoch línií vývoja ruskej detskej piesne, siahajúcej už za tradičný rámec tejto formy, ktorá čerpá tak z ľudovej slovesnosti, poézie, ako aj z bežných životných situácií. Umelecké snahy sopránistky Evy Suškovej neraz prekračujú „vychodené chodníčky“ a jej zjav v poslednom čase intenzívne rezonuje v hudobných kruhoch. Speváčka naštudovala rozsiahly repertoár ruských pesničiek zaujímavých pre „malého“ i „veľkého“ poslucháča – za sebou nasledujú jednak do cyklov sústredené, ale aj samostatné kúsky od Modesta Petroviča Musorgského (*Detská izba*), Anatolija Konstantinoviča Ladova (*Uspávanka, Šesť detských piesní op. 14, op. 18, op. 22, Hudobná tabatierka op. 32*), Igora Stravinského (*Tri pesničky – Spomienky z môjho detstva, Básničky, Mačacie uspávanky, Detské pesničky, Uspávanka, Kvetinový valčík, Vyr a mačka*) a Sergeja Prokofieva (*Tri detské pesničky op. 68*). Sopránistka tu preukázala interpretačnú flexibilitu, čo na plochách mnohých, väčšinou miniatúrnych skladbičiek iste nebolo jednoduché. S výnimkou niekoľkých trvá väčšina piesní kratšie ako minútu – aj z tohto dôvodu ich na vyše šesťdesiatminútovom disku nájdeme až 47... Ich výrazové polohy sú však zreteľne diferencované; hravé kúsky veselo iskria, uspávanky zase vnášajú kľzavý pokoj, všetko plynie prirodzene, bez zbytočnej manieri, s akou sa u operných spevákov neraz stretávame. Prednes Evy Suškovej korešponduje s charakterom textu, ktorý môže poslucháč paralelne sledovať v pomerne rozsiahlom booklete v troch jazykových mutáciách – anglickej, ruskej i slovenskej. Klavírnej spolupráce a interpretácie niekoľkých samostatných skladieb sa spoľahlivo (miestami trochu striedamejšie vo výraze) zhostil Ivan Koska. Nuž a na záver iba poznámka, že CD si okrem nevšedného hudobného obsahu moje sympatie získalo i svojím sviežim a príťažlivým grafickým riešením a vôbec nekonvenčným, odľahčeným a nenúteným dizajnom, ktorý spĺňa neustále sa zvyšujúce kritériá pre uvádzanie produktov na súčasný trh.

Eva PLANKOVÁ



Holst/Britten
The Planets,
The Young Person's Guide
to the Orchestra
Paavo Järvi, Cincinnati
Symphony Orchestra
Telarc 2009/distribúcia
DIVYD

Keď v novembri 2009 Cincinnati Symphony Orchestra, jeden z najstarších symfonických orchestrov v USA, pod taktovkou svojho dlhoročného šefa Paava Järviho uviedol Holstove *Planety*, napísal istý hudobný kritik z Cincinnati Enquirer: „*Nechajte všetko tak a choďte si to jednoducho vypočuť!*“ Vzápätí, na sklonku minulého roku, vyšlo v americkom vydavateľstve Telarc v poradí už 16. CD rozsiahlej série nahrávok Paava Järviho s CSO, na ktorom obľúbenú symfonickú suitu doplnil ďalší skvost anglickej hudobnej literatúry, Brittenov *Sprievodca mladého človeka orchestrom*. Gustav Holst komponoval svoje *Planety op. 32* v rokoch 1914–16 ako 7-častovú suitu, v ktorej každá zo siedmich dovtedy známych planét slnečnej sústavy (okrem Zeme a v tom čase ešte neobjaveného Pluta) dostala svoju vlastnú hudobnú podobu. Koncept suity pritom vychádza viac z astrológie než z astronómie, pretože každá časť mala hudobne vyjadrovať práve emócie spájané s vplyvom konkrétnej planéty na dušu človeka a s astrológiou súvisia i podtituly pridané k jednotlivým častiam-planétam. CSO pod Järviho taktovkou už od prvých sekúnd poslucháčovi serviruje výdatnú porciu kvalitnej hudby. Približne 50-minútovú „vesmírnu odyseu“ uvádza *Mars*, v ktorom sa v ráznom, energickom tempe v excelentnej forme prezentuje predovšetkým sekcia plechových dychovej a bicích nástrojov. Orchester znie mäkko a farebne v 2. časti *Venuša, Merkúr* je zvukovo odľahčenejší a svieži. *Neptún* zase, naopak, nechýba potrebná dávka tajuplnosti, a to aj vďaka kultivovanému, vyrovnanému zvuku ženského zboru v tejto časti. Järvi stavil na energiu, čistotu

súhry, rytmickú presnosť a prácu s farbou orchestra, ktoré sú u Holsta rozhodujúce. V spojení s kvalitným zvukom nahrávok Telarcu pod dohľadom skúseného zvukového inžiniera Michaela Bishopa sa poslucháč môže tešiť na skutočne jedinečný hudobný zážitok.

V prípade Brittenovho *Sprievodcu mladého človeka orchestrom op. 34* ide o reedíciu nahrávky z roku 2006, ktorá vtedy vyšla na jednom disku spolu so *Štyrmi morskými interlúdiami* z opery *Peter Grimes* a Elgarovými symfonickými variáciami *Enigma*. ClassicsToday.com vtedy hodnotil nahrávku veľmi kladne, keď napísal, že ide o „najlepšiu interpretáciu diela od čias samotného Brittena“. Brittenovho *Sprievodcu* netreba nejako zvlášť predstavovať. Znovuzaradenie rovnakej nahrávky tejto skladby považujem za snáď jediné minus tejto kompilácie. Telarc mohol na CD pokojne zaradiť iné dielo so zachovaním geografickej príbuznosti autorov a dať tak poslucháčovi možnosť mať dve prvotriedne, ale rôzne CD. To však, prirodzene, nijako neuberá na kvalite nahrávke, v prípade ktorej sa naozaj oplatí „nechať všetko tak a ísť si to určite vypočuť!“

Janka KUBANDOVÁ



Slovak Historic Organs 6
Ján Vladimír Michalko
Diskant 2009

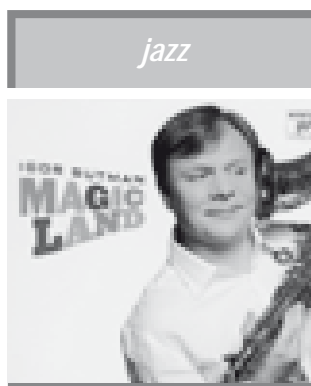
S finančnou podporou MK SR vychádza už 6. pokračovanie edičného radu nahrávok popredného slovenského organistu Jána Vladimíra Michalka, ktoré predstavujú historické organy na Slovensku. Tentokrát nám umelec približuje dvojskladbový nástroj s 19 registrami v Poprade-Velkej, dielo viadenského organára Josefa Seybertha z roku 1856, nástroj viacnásobne opravovaný, v minulom roku aj generálne.

Obmedzené dispozičné možnosti organa bez jazykových registrov pochopiteľne poznačili aj repertoár CD, ktorý sa vyhýba monumentálnym barokovým, romantickým i neskorším kompozíciám, a sústreďuje sa na diela

klasicizmu a menej známych či úplne neznámych skladateľov. Výnimkou je len výber zo skladieb pre flautové hodiny od Josepha Haydna. Michalko vybral osem kratučkých skladbičiek, trvajúcich nanajvýš minútu a pol, v typickej barokovej dvojdielnej forme s náznamom trojdielnosti. Výrazovo a charakterovo ich patrične rozlíšil, pričom využil aj šancu individuálne či v skupinách predstaviť jednotlivé registre organa. Mimoriadne ma zaujali chromaticky odvážne č. 28, *Allegro* a veľkorýso koncipované č. 25, *Marche*. Tri skladby Jana Křtitela Kuchařa, Mozartovho súčasníka, organistu premonštrátskeho opátstva na Strahove, sú príkladom nezáväznosti názvu kompozícií vo vzťahu k hudobnému obsahu. *Fantázia e mol* stojí formovo najbližšie k scarlattiovskému typu dvojdielnej predklasicistickej sonáty, hoci s podstatne menšou invenciou a kompozičným majstrovstvom. *Fúga a mol* je korektná skladateľsky a výrazná v organovom pléne. *Partita C dur* prekvapivo neprináša sled variácií ani barokových tancov, ale rozsiahle sonátové allegro s miniatúrnym rozvedením. S opakovaniami si tak poslucháč vypočuje ten istý tematický materiál štyrikrát, čo vzhľadom na zjavné mozartovské epigónstvo a nedostatok originality neprinesie vrcholný umelecký zážitok. Kuchařovej formovej a výrazovej nevýraznosti bohužiaľ nepomôže ani vynikajúca interpretácia a najpôvodnejšia registrácia – pravda, rýchlym virtuóznym behom by pomohla o čosi vzdušnejšia artikulácia... Johann Gottlob Töpfer bol síce známejší ako staviteľ organov než ako skladateľ alebo organista, podľa bookletu však „mnohé jeho skladby pre organ výrazne prekračujú priemernú úroveň organovej tvorby druhej tretiny 19. storočia“. Môžeme to potvrdiť aj na základe vypočítania troch z jeho diel, dvoch chorálových predohier a jednej fantázie. Chorálové predohy vynikajú kontrapunktickou prepracovanosťou a romantickou meditativnosťou, čo patrične vystihol aj Michalko. Fantázia pôsobí ako zápis inšpirovanej improvizácie po bohoslužbe, a zrejme aj takouto cestou vznikla. Na organe v Poprade-Velkej si napokon môžeme vypočuť výber z 12 organových skladieb belgického virtuóza a vynikajúceho pedagóga 19. storočia Jacquesa-Nicolasa Lemmensa. Medzi siedmimi, romanticky podmanivými charakteristickými kusmi, nachádzame dve allegra, sicillienne, sortie, meditáciu, prelúdium a offertoire. Prednosťou Lemmensovej poetiky nie je melodická invencia, ale dômyselnosť

práce s materiálom a emocionálna hĺbavosť. Škoda, že Michalko nezaračil na CD celý cyklus. Pozitívom nahrávky je objavnosť repertoáru, ako aj diferencovaná, temperamentná a zvukovo originálna interpretácia so zámerom vyťažiť z možnosti predstavovaného nástroja maximum. Za jemné negatívum nahrávky považujem jej prílišnú roztrieštenosť – poslucháč ani nemá možnosť poriadne sa započúvať do nejakej výraznejšej nálady či štýlu na väčšej časovej ploche. V bookletu by som privítal menej odborných organárskych informácií (tie môžu byť užitočné iba pre malú skupinu znalcov) a viac údajov o skladbách.

Tamás HORKAY



Igor Butman
Magic Land
Sony BMG 2008

Album, na ktorom ruský jazzman predkladá samopašné témy zo sovietskych kreslených rozprávok, je na prvý pohľad prinajmenšom bizarný. Meno protagonistu Igora Butmana pritom rezonuje nielen v jeho rodnej krajine, ale aj v Spojených štátoch, a pozvanie do rozpustiteľnej spoločnosti „ruského jazzového čara“ prijala súčasná muzikantská elita.

Jazzové začiatky leningradského rodáka neboli jednoduché. Na prestížnom konzervatóriu Rimského-Korsakova študoval Butman (1961) klarinet, a ten po dvoch rokoch vymenil za saxofón. Popri pedagógovi Gennadijovi Goldsteinovi uvádza ako svojich mentorov Hawkinsa, Parkera, Coltrana alebo Rollinsa, ktorých pravidelne počúval napriek rušenému signálu vysielania Hlasu Ameriky. Účinkovanie v Orchestri Olega Lundstrema – „výstavnej skrini sovietskeho jazzu“ – vystriedal Butman štúdiom na Berklee College of Music a už po krátkom čase začal hrať v kapele svojho pedagóga, Garyho

Burtona a spolupracovať s ďalšími hudobníkmi (Eddie Gomez, Marvin Smith, John Abercrombie...). V poslednom desaťročí vydal Butman viacero albumov a popri autorských projektoch účinkoval ako sólista napríklad s Lincoln Center Jazz Orchestra trúbkára Wyntona Marsalisa. Marsalisovo ospevovanie muzikality ruského saxofonistu nachádza sa aj v bookletu jeho posledného albumu *Magic Land*, ktorého bizarnú koncepciu korunovali práve Butmanovi spoluhráči. Napríklad bubeník Jack DeJohnette, ktorý v úvodnom rozsáhlom popevku *Bu-ra-ti-no* zo známej „skazky“ demonštruje krehkú drobnokresbu s majstrovským zvýrazňovaním akcentov. Nad striedmou klavírnou pulzáciou Chicka Coreu a ornamentálnymi vibrafónovými figúrami Stefona Harrisa vyniká tvárnosť Butmanovho sopránosaxofónu. Vynaliezavosť pri výstavbe sóla naznačí Butman štvornástym funky *Friends Song* z rozprávky o Brémskych muzikantoch, tenorsaxofónovou plnosťou prekvapí v baladách (*Amazing Far* so zámudčivou trúbkou Randyho Breckera). Anglické názvy ruských rozprávok možno neznejú familiárne, avšak málokto z generácie súčasných tridsiatnikov nevyrastal na bláznivých naháňkách zajaca s vlkom. Práve zo seriálu *Nu, pogodi!* pochádza turbulentná *Water Skis* s tenorsaxofónovými kaskádami burcujúcimi k excentrickým sólam. Kým pamätníkov „sorealistickej“ kultúry prinavrátia Butmanove huncútstva do bezstarostných detských čias, Coreove rytmické invencie evokujú jeho dávne freejazzové úlety s kapelou Circle. Odľahčenie ponúka hravé latino *Song of Little Lion and Turtle* alebo jeden z vrcholov albumu, *Golden Sun Ray*, plynulo prechádzajúci z divokého coltranovského intra do ležernej hardbopovej nálady. Hviezdná partia (patrí k nej ešte kontrabasista John Patitucci) okolo výborného saxofonistu ponúka plnokrvnú dávku mainstreamu moderného razenia, aj keď dúhovo „lentilkový“ obal o tom sotva niečo napovie. Mimochodom, po Butmanovom boku si pred dvoma rokmi „strihla“ niekoľko koncertov aj naša domáca liga s klaviristom Ondrejom Krajňákom, kontrabasistom Tomášom Barošom a bubenikom Mariánom Sevíkom.

Peter MOTYČKA



Hiromi
Place To Be
Telarc 2009/distribúcia
DIVYD

Po štúdiových albumoch v triovej a kvartetovej zostave, najprv pod menom „Hiromi“, neskôr ako „Hiromi's Sonicbloom“, prišla japonská klaviristka Hiromi Uehara s prvým sólovým projektom – albumom *Place To Be*, vydanom koncom marca 2009. Charakter tohto albumu, nahraného v priebehu dvoch dní, predznamenal už predchádzajúci album *Beyond Standard*, kde kapela Hiromi's Sonicbloom svojším spôsobom spracovala rôzne známe „tunes“ ako napríklad *My Favorite Things* alebo *I Got Rhythm*. Samozrejme, tentoraz už nejde o ďalšiu edíciu zmoderni-

zovaných štandardov, ale vplyvy jej veľkých učiteľov – Oscara Petersona alebo Chicka Coreu. Markantnú stopu tu zanechal aj celkový vplyv koreňov jazzu a blues. Ešte v čase koncertného turné po vydaní albumu *Time Control* Hiromi presvedčila o svojom zmysle pre humor, keď niektoré pasáže vystúpení zámerne evokovali akoby parodickú spomienku na swingový beat 40. a 50. rokov. Vzhľadom na posledný album si však už nemôžeme dovoliť tvrdiť, že jej čerpanie z tradície je poňaté parodicky, skôr je koncipované v kombinácii s modernými výrazovými prvkami a s ľahkým závanom „jazzovej postmoderny“.

V celom albume dominujú samozrejme známe klaviristkine „etudovité“ postupy v spojení s jej hravosťou pri vynachádzaní nových motívov. Dôležitý je aj fakt, že celý album je nahraný na akustickom klavíri; žiadne syntezátory alebo iná elektronika. S tým je spojená najmä práca s dynamikou, ktorú predviedla doposiaľ v nevídanom svetle. V skladbách ako *BQE BQE* alebo *Cape Cod Chips* jej narábanie s dynamikou ukazuje svojský spôsob poňatia zvukovosti akustického klavíra. Zaujímavo pracuje s farbou napríklad v skladbe *Pachelbel's Canon* na tému známej

skladby nemeckého barokového skladateľa, kde struny klavíra (priкрыté akými kovovým predmetom) evokujú zvuk čembala. Zaujímavý je aj spoločný titul trojice skladieb *Viva! Vegas*. Skladbu *Gambler* popisuje Hiromi takto: „*Vitajte v Las Vegas! Jedného dňa, dúfam, pôjdem do Vegas zahrat túto pieseň.*“ *Gambler* je snáď skladbou s najpriliehavším názvom z celého albumu a pôsobí naozaj veľmi epicky a obrazotvorne... Skladba *Daytime in Vegas* podobne dôveryhodne vykresluje rozospatú fázu života mesta, v ktorom sa miešajú všelijaké vtípné preludy, medzi nimi aj úvodný riff zo známej rockovej skladby *Smoke on the Water*, ktorý je ale vzhľadom na jeho nekonečnú ošúchanosť pomerne diskutabilným vtípom. Škoda je azda len poslednej skladby *Place To Be*, trochu (ako napovedá aj názov) zaváňajúcej sentimentom. Absenciou elektroniky a ďalších členov predchádzajúcej zostavy album možno sklame značnú časť Hirominých fanúšikov, aj keď prináša veľa zaujímavých momentov. Prichádza ako úplne prirodzená fáza, ktorou musí prejsť každý dobrý hudobník – fáza prebratia všetkej zodpovednosti a možnosti úplne osobného sebaujadia-

renia. Už len pre fakt, že ide o sólový debut umelkyne, ktorej meno sa už stihlo stať pojmom, rozhodne stojí za vypočutie.

Michal REŠETKA



Donizetti
Lucia di Lammermoor
A. Netrebko, P. Beczala,
M. Kwiecien,
I. Abdrazakov,
The Metropolitan Opera
Orchestra & Chorus,
M. Armiliato
réžia M. Zimmerman
DVD
Deutsche Grammophon
2009/distribúcia DIVYD

JAZZ

novinky máj 2010

DIVYD



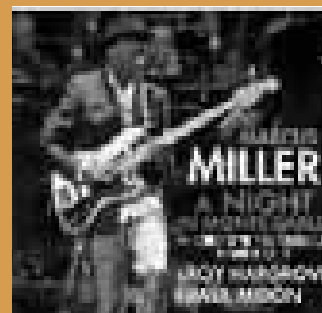
Jan Garbarek Group
Dresden
ECM Records
2CD



Keith Jarrett, Charlie Haden
Jasmine
ECM Records
CD



Billy Cobham
Palindrome
BHM Productions
CD



Marcus Miller
A Night in Monte-Carlo
Dreyfus
CD

MÁTE RADI... JAZZ... WORLD MUSIC... FOLK... BLUES...

HUMMEL
MUSIC & *Muzik*

www.musicnet.sk

MÁME TO, ČO RADI POČUVATE

www.divyd.sk

www.divyd.sk
www.naxos.com

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



Oxford Choral Music

Notové zbierky pre spevácke zbory – operné zbory, madrigaly, motetá

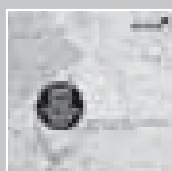
Oxford University Press



Piano Time Pieces

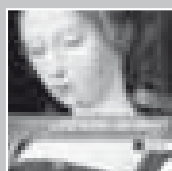
(séria výukových publikácií pre deti)

Oxford University Press
CD



John Cage Etudes Boreales/ Harmonies/10'40.3"

Friedrich Gauwerky, violončelo
Mark Knop, klavír
WERGO
CD



Couperin / Du mont:

Motetá
Christophe Rousset,
Les Talens Lyriques
Virgin/Veritas

Publikum Metropolitnej opery v New Yorku má na porovnanie predstaviteľiek Lucie di Lammermoor skutočne bohaté možnosti. Od 50. rokov minulého storočia (kam môže reálne siahť pamäť žijúcich divákov) ju spievali Lily Pons, Maria Callas, Anna Moffo, Joan Sutherland, Renata Scotto, Beverly Sills, Edita Gruberová, June Anderson, Sumi Jo, Natalie Dessay či Diana Damrau. Najnovšie sa k nim pridáva Anna Netrebko. Odvtedy, čo očarila svojim salzburským debutom ako ideálna Donna Anna, uplynulo už 8 rokov a Netrebko sa neuveriteľnou rýchlosťou stala súčasťou hudobného priemyslu. Začala natáčať klipy, albumy, DVD, pózuje ako modelka, poskytuje rozhovory svetovej tlači na všetky možné témy a popritom všetkom sa stíha (?) venovať aj spevu. Jej „metropolitnú“ Luciu, ktorá nedávno vyšla na DVD, sprevádzalo bombastické „promo“. To by samo

osebe nevadilo, keby aj jeho obsah bol dostatočne výnimočný. Je však Anna Netrebko naozaj taká výnimočná a originálna?

Dostihuje či nebodaj prekonáva spomínané slávne predchodkyne? Speváčka nepochybne disponuje pevným, kovovo znejúcim hlasom, slušným rozsahom, vzácnu vyrovnanosťou registrov a dobrou technickou prípravou. Je taktiež prirodzenou herečkou, vie pracovať s gestom i mimikou. Pokiaľ však ide o vokálne stvárnenie úlohy, tu cítiť nedostatky. Chýba jej premyslená práca s dynamikou a farbou. To, že občas intuitívne použije piano, ešte neznamená, že vytvorila strhujúcu vokálnu kreáciu. Zdá sa, že sa príliš zamerala na profesionálny perfekcionizmus na úkor sústredenej práce s postavou. Jej Lucia vzorne a presne odspieva všetky noty od začiatku do konca bez ohľadu na to, čo sa s jej postavou deje.

Pre samotnú Annu Netrebkovú však netreba zabudnúť na ostatných protagonistov opery. Piotr Beczala je typovo ideálny Edgar, spieva so zreteľnou znalosťou belcantového štýlu. Jeho občasná hlasová neistota bola zrejme skôr psychického charakteru, prekážala však značná herecká topornosť. Herecky i spevácky strhujúcu kreáciu predviedol Mariusz Kwiecien (Enrico), jedna z najväčších barytónových nádeji súčasnosti. Dirigent Marco Armiliato poňal *Luciu* pomerne robustne, orchester znel miestami ako z opery Richarda Straussa. Napriek tomu vďaka premyslene budovanej dynamike spevákov nekryl a podporil ich prirodzene plynúcimi tempami. Z divadelného hľadiska konvenčná inscenácia režisérky Mary Zimmermanovej sa svoju ilustratívnu tuctovosť miestami pokúša ozvláštniť v súčasnosti tak

populárnym posunom do obdobia 19. storočia, čo na jednej strane uľahčí režisérovmu svedomie a na strane druhej neurazí ani konzervatívneho diváka. Tomu stačí, že scéna a kostýmy sa tvária historicky; nič to, že dej sa odohráva o 200 rokov skôr. Na scéne samozrejme nechýba živý škótsky jeleni pes ako identifikátor miesta deja. Nechcene komicky dopadla prvá ária Lucie, kde režisérka priviedla na scénu zombiého dievčiny, o ktorej momentálne hlavná protagonistka spieva. Naopak, práca so spievajúcim hercom dopadla nadpriemerne. Záznam na DVD je realizovaný na vysokej technickej úrovni mimoriadne efektne, neustále sa pohybujúcou kamerou s meniacimi sa uhlami snímania. Nosič je doplnený bohatou bonusovou nádielkou zo zákulisia inscenácie.

Jozef ČERVENKA

BN hudobniny

noty z celého sveta

Ponúkame:

- notové materiály všetkých žánrov z českých i zahraničných vydavateľstiev
- niekoľko tisíc titulov priamo v našej predajni
- monografie hudobných skladateľov, teoretické publikácie
- notový papier
- špecializované hudobné časopisy
- staršie notové materiály v hudobnom antikvariáte
- zasielanie objednaných titulov na dobierku (záručnou službou)
- internetový obchod z ponukou viac ako 300000 titulov
- kompletný servis pri objednávaní not pre organizácie aj jednotlivcov

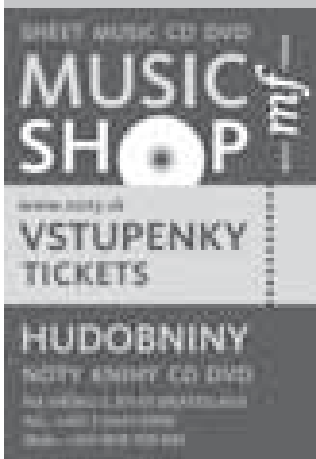
www.hudobniny.com, www.barvic-novotny.cz

- Otvorené dny: Pondelok-Sobota 9-19 hodín, Nedeľa 10-19 hodín
- Telefón: (+420) 542 215 040, fax: (+420) 542 215 611
- e-mail: hudobniny@barvic-novotny.cz
- Inžinieri 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



Medzinárodný festival

Divergencie 2009

večery komornej hudby
v Skalici



Nedeľa 14. jún

Dom kultúry

16.00 hod.

Marián Varga
a Moyzesovo kvarteto -
*komorný súbor slobodného kráľovského
mesta Skalica*

Streda 17. jún

Rajské nádvorie

Fr. kláštora

18.00 hod.

Bratislava Clarinet Connection

Utorok 16. jún

Koncertná sála

Fr. kláštora

18.00 hod.

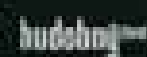
Ivan Ženatý - husle (ČR)
Daniela Varínska - klavír

Štvrtok 18. jún

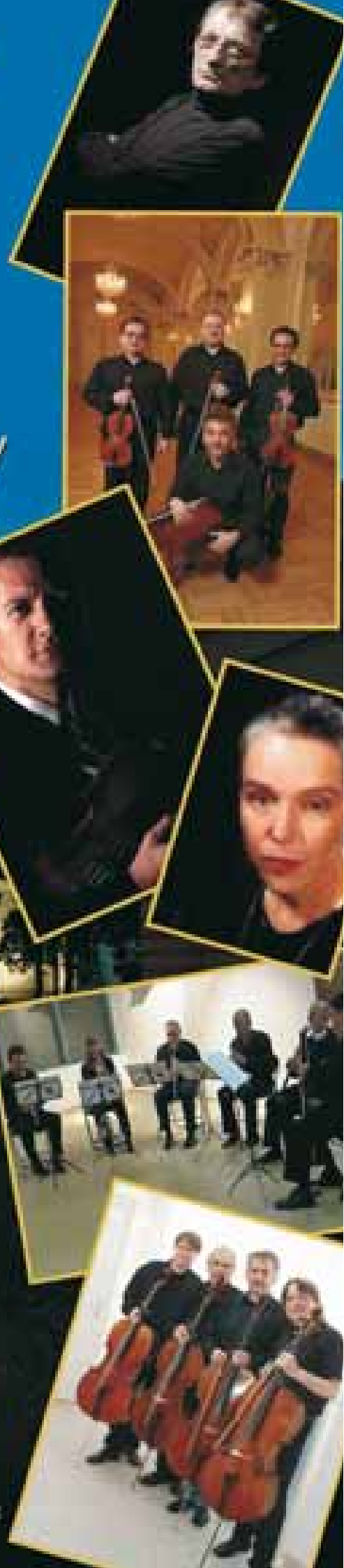
Evanjelický kostol a.v.

18.00 hod.

Cellomania



Organizátori: Mesto Skalica, Základná umelecká škola Skalica



HERBIE
HANCOCK
The Imagine Project

6.7.2010 o 20.00 Incheba, Expoarena

hlavný mediálny partneri:

Zoznam.sk

STV

TA3

mediálni partneri:



HUDBA.SK



Slovenský
rozhlas

MILLIARD SUN



hudobný svet

partneri:



LEVER LIVE

PIMLUX

audio



INCHEBA

SME

Vstupenky v predaji v sieti **ticketportal**