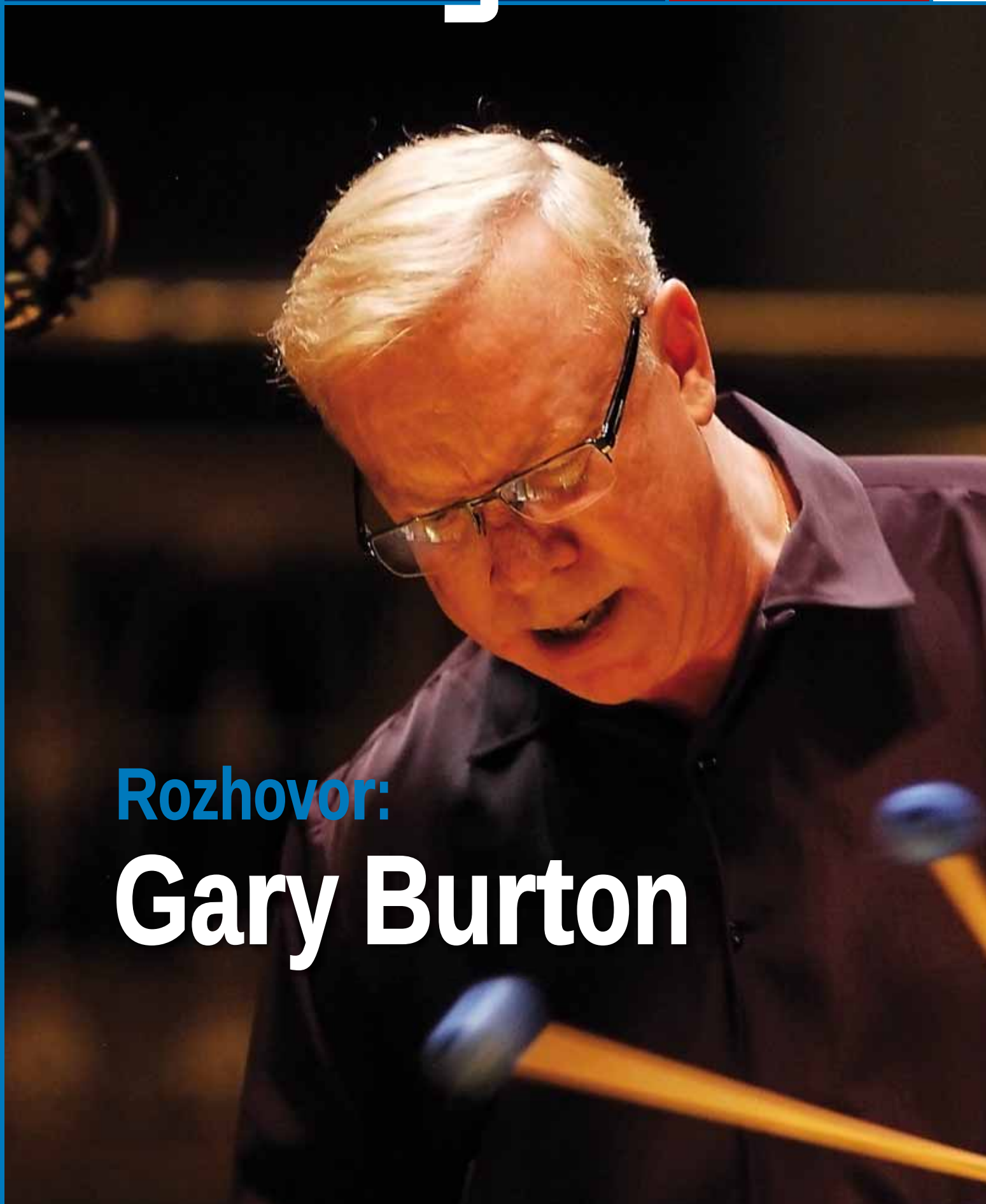
hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

hudobný život

11 2010 2,16 € / 65,- Sk
ROČNÍK XLII

Spravodajstvo: Konvergencie v Košiciach / **Rozhovor:** V. Bokes / **Jazz:** Jazz a Európa XII., BJD 2010 / **Hudobné divadlo:** J. Sutherlandová, Foscariovci v SND

9 771335 414008 11



Rozhovor:

Gary Burton

ISCM NEW MUSIC DAYS 2010

Košice
6. – 8.
december

1. ročník medzinárodného festivalu súčasnej hudby

Pondelok 6. december – DOM UMENIA

20.00 Stormy Monday
Musica Cassovia | Marián Lejava, dirigent | Barber, Matej, Zagar, Adams

Utorok 7. december – DOM UMENIA

17.00 Játékok
Účinkujú žiaci ZUŠ Márie Hemerkovej a ZUŠ Jantárová, Košice | ZUŠ Ľudovíta Rajtera, Bratislava | Konzervatória Žilina
Kurtág, Hirner, Hatrík, Kowalski, Papp, Chačaturjan, Dřízga, Brower, Bartók, Říha, Piazzolla, Bagin

18.30 Winter Seeds
Peter Katina, akordeón | Pintscher, Huber, Dillon, Sciarrino, Hosokawa, Lindberg

20.00 Waiting for
THReNSeMBle | Horváth, Köszeghy, Lejava, Tihanyi, Sixta, Tornyai

Streda 8. december – KASÁRNE / KULTURPARK

18.30 December 1952
Session Ensemble | VENI ACADEMY
Daniel Matej, umelecký vedúci | Brown, improvizácie

20.00 In C
VENI ensemble | VENI ACADEMY
Daniel Matej, umelecký vedúci | Riley

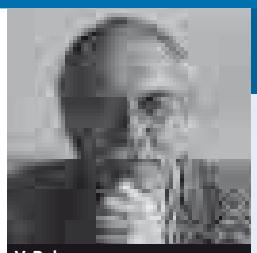
Sprievodné podujatia:
Interpretačné a skladateľské semináre (Konzervatórium Košice)
Výstava výtvarných prác žiakov ZUŠ Jantárová (Dom umenia)

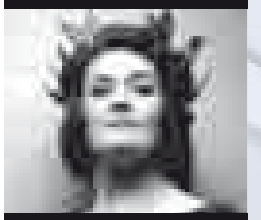
Zmena programu a účinkujúcich vyhradená!

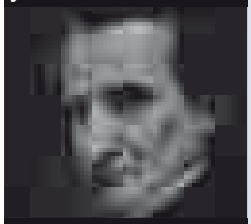
Predaj vstupeniek: hodinu pred začiatkom koncertu na mieste jeho konania
Rezervácie: irena.lanyiova@iscm-slovakia.org, 0910 613 005
Cena vstupeniek: 4 € / 2 € permanentky: 16 € / 8 €

Organizátor – ISCM Medzinárodná spoločnosť pre súčasnú hudbu – Slovenská sekcia | S finančnou podporou – Ministerstvo kultúry SR | Partneri – Košice – Európske hlavné mesto kultúry 2013, Štátna filharmónia Košice, Kasárne/Kulturpark | V spolupráci – Kultúrny inštitút Maďarskej republiky, Bratislava, Konzervatórium Košice, Konzervatórium Žilina, ZUŠ Márie Hemerkovej, Košice, ZUŠ Jántárová, Košice, ZUŠ Ľudovíta Rajtera, Bratislava, Editio Musica Budapest, Edition Juliane Klein, In Music, Soozvuk | Mediálni partneri – Hudobný život, port.sk

Editorial


V. Bokes


J. Sutherland


H. Berlioz

Vážení čitatelia,

záver roku priniesol pre hudbu niekoľko smutných správ. V novembri opustila svet ďalšia z veľkých legiend opery Joan Sutherlandová. Jej portrét z pera Roberta Bayera si môžete prečítať v rubrike Hudobné divadlo. Na Slovensku však ešte viac zarezonovalo úmrtie skladateľa Henryka Mikołaja Góreckého. Hudba významného predstaviteľa poľskej kompozičnej školy bola u nás známa dávno predtým ako si svet v 90. rokoch podmanila jeho 3. symfónia, *predtým ako fenomenálni excentrici z Kronos Quartet našli záľubu v jeho sláčikových kvartetách, predtým ako mu vzdali poctu vyznávači elektronickej hudby z Manchestru s názvom Lamb. Preto boli prekvapenie i smútok väčšie.*
V novembri prišli aj pozitívne správy. Medzi ne nepochybne patria aj mená tohtoročných laureátov ocenenia Krištáľové krídlo v kategórii Hudba. Huslista Miloš Valent a Solamente naturali prenikli tento rok na európsky nahrávací trh, keď holandské vydavateľstvo Brilliant Classics zaradilo nedávno do distribúcie trojicu CD – Hummelovu operu Mathilde de Guise, *jeho klavírne septetá a symfónie C. Ph. E. Bacha. A pripravené sú ďalšie nahrávky: okrem Hummelových klavírnych koncertov aj talianske barokové husľové koncerty z Podolínca, vrátane novodobej premiéry neznámeho Vivaldiho opusu. Konvergencie všestranného violončelistu Jozefa Luptáka majú za sebou jeden z najvydarenejších ročníkov vo svojej histórii (o košických Konvergenciách si môžete prečítať v Spravodajstve), predstavovať bubeníka Martina Valihoru by bolo povestným „nosením dreva do lesa". Vybrať z tejto trojice víťaza nebude ľahké, viac sa dozviete počas januárového priameho prenosu na STV1.*
Jeden z najrešpektovanejších svetových jazzmanov, vibrafonista Gary Burton nakoniec v Bratislave nevystúpil. Oficiálnym dôvodom bol nezáujem publika (!). Treba dúfať, že do marca 2011, kedy je avizovaný jeho návrat, tento nepochopiteľný úkaz pominie. Zatiaľ si s ním prečítajte aspoň rozhovor, ktorý pre Hudobný život pripravil Peter Motyčka.

Príjemné čítanie praje
Andrej ŠUBA

Obsah

Spravodajstvo
Slovenská filharmónia, Symfonický orchester Slovenského rozhlasu, ŠKO Žilina, Štátna filharmónia Košice, Konvergencie v Košiciach, Medzinárodný organový festival Ivana Sokola – str. 2

Polemika
Ide skutočne o Liszta? *O. Elschek* – str. 10

Miniprofil
Tomáš Šelc – str. 12

Skladba mesiaca
H. Berlioz: Requiem – Grande messe des morts *R. Kolář* – str. 13

Rozhovor
V. Bokes: Študent kompozície má byť vo svojom odbore na čele vývoja *R. Kolář* – str. 17

Hudobné divadlo
Farewell Dame Joan! *R. Bayer* – str. 20
Hudobná hostina na Figarovej svadbe *M. Glocková* – str. 23
Bezradní Foscariovci v Opere SND *J. Červenka* – str. 24
Morbídnosť na muzikálový spôsob: Báthoryčka na Novej scéne *T. Ursínyová* – str. 25

Zahraničie
Paríž: Pucciniho Triptych *V. Blaho* – str. 26
Viedeň: Piková dáma: S citom pre hru *M. Mojžišová* – str. 27
Drážďany: Záver európskeho turné Singapore Symphony Orchestra *A. Schindler* – str. 28
Brno: Čo sa deje s Českou filharmóniou? *R. Kolář* – str. 28

Jazz
Jazz a Európa XII.: Poľsko: druhá generácia 60. až 80. rokov *I. Wasserberger* – str. 29
Gary Burton: So stálou kapelou je väčšia zábava *P. Motyčka* – str. 33
Bratislavské jazzové dni 2010 *E. Rothenstein* – 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 periodickej tlače MK SR pod ev. číslom EV 3605/09
Redakčná rada: Boris Lenko, Alžbeta Rajterová, Igor Wasserberger, Vladimír Zvara
Šéfredaktor: Andrej Šuba – Spravodajstvo, História (tel: +421 2 20470450, 0905 643 926, suba@hc.sk)
Redakcia: Robert Kolář – Spravodajstvo, Skladba mesiaca, Recenzie CD, DVD, knihy (kolar@hc.sk) Peter Motyčka – Jazz, Miniprofil, Čo počúva (motycka@hc.sk)
Externá redakčná spolupráca: Robert Bayer – Hudobné divadlo, Zahraničie
Jazykové redaktorky: Dorota Balcarová, Eva Planková

Distribúcia a marketing: Rút Veselová (tel: +421 2 20470460, fax: +421 2 20470421, distribucia@hc.sk) • **Adresa redakcie:** Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, www.hudobnyzivot.sk • **Grafický návrh:** Peter Beňo • **Tlač:** KASICO, a. s. • **Rozširuje:** Slovenská pošta, a.s., Mediaprint-Kapa a súkromní distributéri • **Objednávky na predplatné** prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty, alebo e-mail: predplatne@slposta.sk • **Objednávky do zahraničia** vybavuje Slovenská pošta, a.s., Stredisko predplatného tlače, Uzbecká 4, P.O.BOX 164 , 820 14 Bratislava 214, e-mail: zahranicna.tlac@slposta.sk Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. Používanie novinových zásielok povolené RPPBA Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03. • **Indexové číslo** 49215. ISSN 13 35 41 40 • **Obálka:** L. Rajčanová, foto: Patrik Španko • **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

Členovia **Slovenského filharmonického zboru** (zbormajster Jozef Chabroň) vystúpili 23. 10. v Dóme sv. Václava v Olomouci **na záverečnom koncerte Jesenného festivalu duchovnej hudby**. V programe, v ktorom SFZ spoluúčinkoval s Janáčkovou filharmóniou v Ostrave pod taktovkou českého dirigenta Jaromíra Michaela Krygela, zazneli Cherubiniho *Rekviem c mol* spolu so *Stabat mater* a *Te Deum* G. Verdiho.

(sf)

Slovenský filharmonický zbor (zbormajsterka Blanka Juhaňáková) koncertoval 20. a 21. 11. **v talianskom Palerme**. Na prvom z dvojice podujatí v rámci festivalu Settimana di musica sacra di Monreale spoluúčinkoval zbor s orchestrom Simfonica Siciliana pod taktovkou renomovaného francúzskeho dirigenta Alaina Lombarda v Beethovenovej *Symfónii č. 9 d mol op. 125*. Ako sólisti sa predstavili Alexandra Cokuová (soprán), Ildiko Komlosiová (mezzosoprán), Christian Elsner (tenor) a Robert Holzer (bas). Na druhom koncerte zbor uviedol Rachmaninovove *Nešpory op. 37* (dir. B. Juhaňáková). Sólové party predniesli členovia SFZ Mária Kováčová (mezzosoprán) a Michal Seredič (tenor).

(sf)

8. 11. náhle zomrela v Bratislave dlhoročná pedagogička VŠMU, klaviristka **Valéria Kellyová** (*20. 3. 1944). Bardejovská rodáčka študovala na košickom Konzervatóriu u Márie Mašíkovej-Hemerkovej a na brnianskej JAMU (František Schäfer, Karel Jandera). Pôsobila na žilinskom i bratislavskom Konzervatóriu, od 70. rokov aj na VŠMU v Bratislave (od roku 1993 ako docentka). Ako sólistka účinkovala s poprednými slovenskými orchestrami pod taktovkou dirigentov ako B. Režucha alebo L. Slovák. Ako komorná partnerka spolupracovala s mnohými slovenskými umelcami (D. Varínska, H. Gáfforová, V. Havran, A. Jablokov, V. Šimčisko, M. Telecký, E. Prochác, J. Slávik, S. Kopčák a ď.). Ťažiskom repertoáru V. Kellyovej bola hudba romantizmu a 20. storočia, vrátane diel slovenských skladateľov, z ktorých uviedla početné premiéry. Posledná rozlúčka s umelkyňou sa konala 15. 11. v bratislavskom Krematóriu.

Slovenská filharmónia

Koncert **Eugèna Indjica** v Dvorane VŠMU v Bratislave (28. 10.) opäť potvrdil kvality tohto klavírneho virtuóza srbsko-ruského pôvodu. Výnimočný talent prejavil už ako dieťa, vďaka čomu mohol študovať na prestížnej Juilliard School v New Yorku. Ako 10-ročný hral Mozartov *Klavírny koncert d mol* so školským orchestrom, v osemnástich ako najmladší klavirista, ktorý kedy koncertoval s renomovaným Bostonským symfonickým orchestrom, uviedol Brahmsov *2. klavírny koncert*. Viac ako dekádu konzultoval svoje umenie s Arthurom Rubinsteinom. V roku 1970 vyhral 4. miesto na Chopinovej súťaži vo Varšave, nasledovali 3. miesto na súťaži v Leedse (1972) a 2. miesto na Rubinsteinovej súťaži v Tel Avive (1974), ktoré určili jeho dráhu uznávaného umelca koncertujúceho po celom svete.

Pre E. Indjica virtuozita neznamená len bezchybné technické zvládnutie hry, ale predovšetkým zvukovú prepracovanosť interpretovaného diela do posledného detailu, vysokú tónovú kultúru a prácu s náladami, charakterom hudby a farbou zvukových plôch. Práve to je typický a najsilnejší umelecký prostriedok klavíristu, ktorého prejav je v každom okamihu nesmierne citlivý a podmanivý. Dokázal to aj na koncerte zostavenom výlučne zo Chopinových diel. Obrovské kontrasty vedel uplatniť nielen na veľkých, ale predovšetkým na malých plochách, a tak aj drobné formy (mazurky, nokturno, impromptus) vyzneli ako obsiahle diela plné odlišných nálad a sentimentov, búrlivých i krehkých okamihov. Naopak, veľká cyklická *Sonáta h mol* plynula pod rukami Indjica ako brilantná miniatúra, vedená od začiatku do konca pod jedným veľkým oblúkom s nespočetnými nuansami, ktorými uchvátila publikum. Neostýchavý a zároveň charakteristický Indjicov mäkký tón zaplnil sálu, ktorá svojou akustikou pridala klavíru o niečo dlhší dozvuk a prítomní sa cítili akoby zaplavení zvukom zo všetkých strán. Po neutíchajúcom potlesku venoval klavirista publiku štyri prídavky, z ktorých svojou eruptívnosťou a rozsiahlym diapazónom farebných zvukových plôch ohromil *Ohňostroj* od Clauda Debussyho. Skladby *Warum* a *Des Abends* presvedčili, že Indjic vie rovnako kvalitne interpretovať aj diela Schumanna. Zážitok z tohto koncertu bude doznievať ešte dlho.

Zuzana BIŠČÁKOVÁ

E. Indjic [foto: archív]

Cyklus Hudobná mozaika ponúkol 26. 10. v Koncertnej sieni Dvorana na VŠMU koncert mladých poľských umelcov, ktorí pôsobia v komornom zoskupení **Cracow Duo**. **Jan Kalinowski** (violončelo) a **Marek Szlezer** (klavír) pochádzajú z Krakova, absolvovali medzinárodne uznávané školy (Hudobná akadémia v Krakove, Ecole Normale de Musique de Paris Alfred Cortot) a majú za sebou bohatú koncertnú prax.

Ako prvá skladba večera zaznela Chopinova *Introdukcia a polonéza pre violončelo a klavír op. 3*. Z hudby bolo cítiť, že interpreti majú jasnú predstavu o forme, schopnosť tvarovať rozsiahle línie a technika pre nich nepredstavuje problém. Po Chopinovi nasledovali *Quatre pièces faciles pour violoncelle et piano* (*Cavatine. Moderato, Sicilienne. Andante grazioso, Rondine. Allegro ma non troppo, Serenade. Allegretto*) Alexandra Tansmana. Interpretácia diela sa v podaní Kalinowského a Szlezera vyznačovala dokonalou súhrou, vrátane spoločného precítenia smútku a nostalgických nálad. Hudobníci preukázali schopnosť vhľadu do kompozície, demonštrovali cit pre tónotvorbu a dokázali prerozprávať príbeh každej melodickej línie.

Koniec prvej polovice koncertu patril opäť Tansmanovi a jeho *Sonáte pre violončelo a klavír č. 2* (*Scherzo. Allegro grazioso*). V niektorých úsekoch 1. časti (*Allegro moderato*) zvolil klavirista napriek zaujímavým melodickým líniám svojho partu prílišné piano, čo v súhre s violončelom pôsobilo nevyvážene. V 2. časti (*Largo*) s bohato kolorovanou melodikou nechali interpreti vyniknúť melodicko-tematické línie vo vzájomnom dialógu violončela a klavíra. Interpretácia *Scherza*, náročného na koncentráciu, zaujala presvedčivou brilantnosťou. Tu však najmä v nižších polohách pri melodickej drobnokresbe zanikal zvuk violončela v hlasnej hre klavíra.

Na úvod ďalšej časti koncertu odznela trojčasťová *Sonáta pre violončelo a klavír č. 1 H 277* od Bohuslava Martinů. Cracow Duo podalo výkon plný dramatickosti, napätia a rytmickej precíznosti, ktoré si dielo Martinů vyžaduje. To najlepšie na koniec platilo pre Šostakovičovu *Sonátu pre violončelo a klavír d mol op. 40*. V 1. a 2. časti (*Allegro non troppo* a *Allegro*) prejavili interpreti zmysel pre „ruskú" spevnosť, emotívnosť a expanzívnosť zvuku. V hre violončelistu sa síce objavili dve-tri intonačné zaváhania, no tento nedostatok vynahradila nádherná kantabilnosť pomalej časti. Tretia časť bola pôsobivou hrou s percepčnými očakávaniami posluchačov v podobe formulácie predpokladaných i nepredpokladaných harmonických následností a zmien, za ktorými však bolo cítiť sémantickú nasýtenosť hudby. V poslednej časti nechali hudobníci vyniknúť Šostakovičovu iróniu a sarkazmus v hudbe plnej protikladov a náladovosti. Koncert mladých Poliakov bol skutočným zážitkom.

Lillian PUŤOROVÁ

Symfonický orchester Slovenského rozhlasu

Na 2. abonentnom koncerte **Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu**, ktorý bol veľmi dobre navštívený, sa 6. 10. publiku i poslucháčom Rádia Devín opäť predstavil mladý slovenský huslista **Michal Majerský** (1980). Výborne disponovaný a s entuziazmom hrajúci orchester viedol šéfdirigent **Mário Košik**. Výkony hudobníkov boli v znamení pripravovaného turné v Japonsku, na ktorom SOSR odohrá v priebehu 40 dní 31 koncertov.

Na úvod zaznela vydarená *Musica slovaca* od skladateľa, aranžéra a klaviristu Igora Bázlika. Je zaujímavé, že atraktívne inštrumentované dielo vzniklo o tri roky skôr ako rovnomenná a slávna Zeljenkova kompozícia. Bázlikova skladba okamžite upúta poslucháča atmosférou, pričom naplní aj očakávania „folkloristov". Po rytmickom úvode, kde dominovali najmä flauty, sa presadila sláčiková sekcia, zatiaľ čo plechové dychové nástroje „mudrovali". Hlavné „slovenské" motívy skladateľ zveril hymnicky znejúcemu tutti orchestru. Zaznela však i štylizácia klasického folklóru s „dúvajom" (výborne zahratým husľovou sekciou) a vstupy dychových nástrojov verte-neverte pripomínali jazz rock. (Bázlik sa venuje i tanečnej hudbe a jazzu.)

Po úspechu Bázlikovho opusu som netrpezlivo očakával výkon M. Majerského, ktorý je napriek mladému veku koncertným majstrom Symfonického a operného orchestra v nemeckom Osnabrücku. Predstavil sa ako suverénny, no skromne pôsobiaci hudobník, ktorý sa na pódiu cíti ako „ryba vo vode". Bezchybná pravá ruka, výborná, precízna technika ľavej ruky a nezlyhávajúca pamäť – to všetko sú atribúty, ktoré z neho robia sólistu patriaceho na koncertné pódiá. Jeho interpretácia Čajkovského *Koncertu pre husle a orchester D dur op. 35* si zaslúži najvyššie uznanie. Na nástroji s ušľachtilým tónom s prehľadom zvládol všetky technické úskalia a v 3. časti doslova oslnil brilantnou technikou pravej ruky. Možno by však mal (najmä v lyrických pasážach tohto geniálneho diela) využiť širšiu dynamickú škálu, čo by dodalo jeho hre ešte väčšiu plasticitu. Majerského výkon všetkých mimoriadne potešil, veď veľa takých huslistov po svete nebehá. Na Slovensku však v poslednej dobe vyrástlo viacero nevšedných talentov. Spomedzi huslistov spomeniem Daniela Turčinu, Luciu Kopsovú alebo Luciu Baráthovú. Etablovali sa v zahraničí (špičkovým umelcom zrejme doma „ruže nekvitnú") a je zaujímavé, že všetci spomenutí, vrátane Majerského, prešli umeleckým vedením Márie Karlíkovej. Orchester reagoval citlivo, rešpektujúc všetky nuansy sólistu, a poslucháči boli svedkami vydarenej umeleckej spolupráce.

Po prestávke zaznela nádherná Dvořákova *8. symfónia G dur op. 88*. Bolo by nosením dreva do lesa rozpisovať sa o kráse tejto božskej hudby. SOSR splnil všetky moje očakávania. Nadchla ma hra drevených dychových nástrojov – sóla flauty ako takej a zvlášť v 4. časti, kde jej synkopicky sekundujú pizzicatá violončelovej skupiny. V úvode sa zaskveli violončelá s lesným rohom, čím navodili celkovú atmosféru diela. Drevené dychové nástroje zneli veľmi mäkko a výborne ladili. Anglický roh so sladkým zvukom nezaváhal v krátkom, no významnom vstupe. Čarovná 3. časť bola na môj vkus prirýchla, voľnejšie tempo by najmä sláčikovým nástrojom pomohlo k väčšej kantabilnosti a pokoju. V úvode 4. časti sa známymi fanfárami zaskveli trúbky, do detailu vypracované klarinety nádherne ladili s flautou a hobojom a záverečné lyrické pasáže pred divokou kódou doslova opájali. Brilantný záver bol efektnou bodkou za touto nádhernou symfóniou.

Juraj ALEXANDER

Jubilejné Dni Tadeáša Salvu

Dielo Tadeáša Salvu (1937–1995) sa uzavrelo pred pätnástimi rokmi. Skladateľ zanechal množstvo kompozícií, stopu vo výtvarnej i literárnej oblasti a ako pedagóg ovplyvnil niekoľkých adeptov kompozície. Odišiel neočakávane, no nie definitívne. Ak sa hovorí, že *„na Slovensku sa s autorom pochováva aj jeho dielo"*, v tomto prípade to neplatí. Salvovo dielo bolo, je a verím, že aj ostane prítomné. Ak provokovalo počas jeho života, provokuje i dnes. A to je dobre.

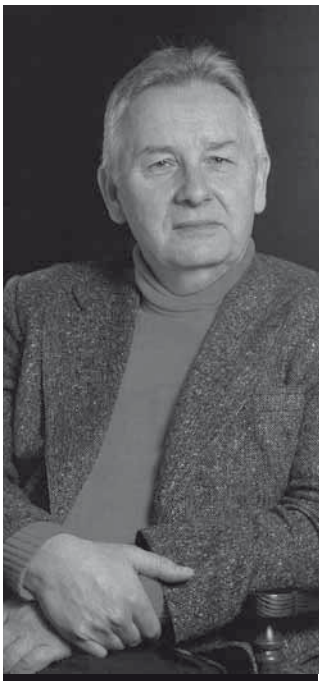
Pred viac než dekádou vznikol nápad usporiadať v jeho rodisku, liptovských Lúčkach, *Dni Tadeáša Salvu*. Autorkou idey bola Zuzana Martináková. Dôverná znalkyňa slovenskej hudby začala realizovať stretnutia s cieľom pripomínať vklad Salvu i ďalších osobností našej hudobnej kultúry. Zmyslom malo (a má) byť aj zamyslenie nad ľudskou pamäťou, stopami, ktoré sa zavše v zhluku a nevšímavosti hektických dní vytrácajú, ale nezanikajú. Iniciátorkou a organizátorkou *Dní Tadeáša Salvu* je skladateľova sestra, flautistka a vysokoškolská pedagogička Margita Gromová, s ktorou spolupracuje aj prodekanka Akadémie umení v Banskej Bystrici Mária Glocková.

Desiaty ročník Dní Tadeáša Salvu sa konal v Lúčkach od 8. do 10. 10. pod záštitou AU v B. Bystrici, Katolíckej univerzity v Ružomberku, Obce Lúčky, miestnej rímskokatolíckej farnosti, Kúpeľov Lúčky, primátora Ružomberku a ministerstva kultúry. O podporovateľov nie je teda núdza, čo však nemusí vždy ovplyvniť úroveň podujatia. Stretnutie v Lúčkach, ktoré malo už tradične aj príjemnú neformálnu atmosféru, rámcovanú prostredím rázovitej liptovskej prírody, však opäť prebehlo na vysokej úrovni. V programe sa objavili referáty, komorný koncert, pietna spomienka i slávnostná omša. Hoci Dňom T. Salvu dominuje jeho dielo, okruhy tém sú širšie a reflektujú aj tvorbu ďalších autorov, ale tiež historické a estetické fenomény. Po úvodnej rekapitulácii desiatich ročníkov (M. Gromová) nasledovali príhovory rektora usporiadateľskej univerzity Matúša Oľhu a príspevok dekana Vojtecha Didiho, spomínajúceho aj na spoluprácu s nedávno zosnulým akordeonistom Vladimírom Čuchranom (19. 5. 2010). Tento vstup predznamenával skupinu príspevkov apelujúcich na ľudskú pamäť a jej schopnosť či ochotu zachovávať vytvorené hodnoty. V tomto duchu vyzneli aj *Reminiscencie na Ivana Hrušovského* so zainteresovaným analytickým pohľadom **Petra Špiláka**. Najväčší priestor zabrali referáty o Salvovej tvorbe: **Viera Sedláková** informovala o skladateľovom fonde v Slovenskej národnej knižnici, poetiku skladateľových klarinetových kompozícií erudovane (aj) z pohľadu interpreta priblížil **Alexander Stepanov**, **M. Glocková** hovorila o originálnej rozhlasovej kvadrofonickej opere *Plač*. Ďalším tematickým okruhom bola tvorba súčasných skladateľov: o Hatríkovom *Denníku T. Savičevovej* rozprávala z pohľadu interpretky sopranistka **Mária Tomanová**, klavírna tvorba Jevgenija Iršaja predstavovala objekt bádania **Jany Škvarkovej**. **Viera Sočuvková** sa zamerala na kontexty tvorby Pavla Kršku, rozboru skladby *Vivat leto!* Iris Szeghy sa venovala klarinetistka **Jana Tomanová**, o tvorbe Ľubice Čekovskej referovala **Eva Miškovičová**. Osviežením bola téma, vymykajúca sa z okruhu súčasnej tvorby, v ktorej **Dita Marenčinová** hľadala argumenty ku genéze populárneho hajdúskeho tanca, akoby anticipujúceho myšlienky „širšej Európy". V neposlednom rade treba spomenúť vstupy zahraničných účastníkov: **Elżbiety Szczurkovej** (PL) referujúcej o hudbe u nás neznámeho Antoniho Szalewského, filozofický náboj i literárny šarm nechýbali príspevku **Karla Šimandla** (CZ), v ktorom sa zamýšľal nad podstatou a „významom" zvuku.

Na koncerte zastupoval najmladšiu generáciu **P. Špilák** kompozíciou pre klavír s názvom *E. Es*, ktorú uviedla **Eva Kosorínová**. Skladbu *Rekviem pre mojich samovrahov* od Ladislava Kupkoviča zahrali klaviristi **Stanislav Bažík** a **Monika Ostrochovská**. Zeljenkovu tvorbu reprezentovali pôvabné *Hry pre Biancu* (**Jordana Palovičová**) a neobyčajnou, atypickou dikciou sa prihovárajúca, Salvovi venovaná husľová *Monodráma*, ktorá sa objavila až v skladateľovej pozostalosti (hrala skvelá **Eva Černá**). V Salvovej tvorbe nemohla chýbať typická forma balady. Jednu, určenú flaute, predniesla **Nataša Kotolesová**. *Malá suita* zaznela v príkladnej interpretácii violončelistu **Eugena Procháca** a klaviristky J. Palovičovej. Vyvrcholením programu bola premiéra kompozície *Saxofoniáda* (oživená **A. Stepanovom**), ktorá odznela v podaní saxofónového kvarteta (**Marek Pastírik, Denisa Kuviková, Pavol Pondelík, Štefan Tkáč**) a zanechala vskutku nezabudnuteľný zážitok. Salvov vzťah k poľskej kultúre pripomenul pôvabný príspevok, vystúpenie katovického ženského zboru vedeného dirigentkou Mirosławou Knapikovou.

Čo dodať na záver ? Azda prianie, aby si podujatie s neobvykle sympatickou tvárou zachovalo svoj charakter, priaznivcov a zanietených organizátorov, ktorí takýmito činmi deklarujú myšlienky *„o neumierani"* v umení...

Lýdia DOHNALOVÁ



„Myslím si, že hudba je jednou zo sfér, ktoré ľudia skutočne potrebujú a jej význam pre jednotlivca sa odvíja od toho ako ju dokáže prijímať. Každý človek preto potrebuje vedieť ako s hudbou „narábať". A nielen s ňou – aj s literatúrou, výtvarným umením, sochárstvom či filmom. Tarkowski nazval umenie modlitbou, čo je niečo, čo zdôrazňujem aj ja. Nie je to ľahké pochopiť, človek na to musí vyzrieť."

Henryk **MIKOŁAJ GÓRECKI**
(6. 12. 1933, Czemica–12. 11. 2010, Katovice)

Ľudovít Kanta exceloval v Bratislave

Po dlhšom čase do Bratislavy opäť zavítal v Japonsku žijúci a pôsobiaci violončelista **Ľudovít Kanta**. Za osem dní absolvoval v rodnom meste malý koncertný maratón. Vo štvrtok 30. 9. hral so Symfonickým orchestrom Slovenského rozhlasu Dvořákov *Violončelový koncert h mol op. 104* (dir. Mario Košik), v nedeľu 3. 10. uviedol v Dvorane VŠMU so sprievodom Slovenského komorného orchestra B. Warchala Haydnov *Koncert pre violončelo a orchester C dur* a v utorok 5. 10. mal v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca recitál, na ktorom spoluúčinkovala vynikajúca mladá gitaristka **Miriam Rodriguez Brüllová**. Gitarový sprievod namiesto zvyčajného klavírneho dodal koncertu punc výnimočnosti. M. Rodriguez Brüllová, ktorá si mnohé zo skladieb mimoriadne vkusne upravila, dotvárala Kantove interpretačné zámery citlivo a s veľkým zmyslom pre farebnosť.

Pri pohľade na skvelého čelistu v bielej košeli, tmavých nohaviciach a s nádherným talianskym nástrojom v rukách mal človek dojem, akoby si doma hral pre potešenie. Program koncertu tvorili drobné skladby veľkých skladateľov (M. T. von Paradis, Čajkovskij, Fauré, Albéniz, Ginastera, Ravel, Piazzolla, M. de Falla), pričom vrcholom bol pre mňa Schubertov klenot *Sonáta a mol „Arpeggione"*. Osobne ma už roky fascinuje úvod tohto diela, keď klavír (v tomto prípade gitara) exponuje hlavnú tému a violončelo ju s božským pokojom – typickým pre Kantu – preberie. Jeho prstoklady, najmä v úvodnej tretine 1. časti, boli obdivuhodne jednoduché, no mimoriadne účelné. Adekvátny prstoklad je skutočným problémom, keďže Schubert nepísal toto dielo pre violončelo, ale akéhosi jeho „predchodcu", arpeggione. Neraz krkolomné pasáže sa oveľa jednoduchšie hrajú napríklad na viole (aj preto sa sonáta stala „majetkom" violistov). V Kantovom podaní zneli úplne suverénne a zvukovo vláčne, akoby hral povedzme Dotzauerovu *Etudu č. 20* [Justus Johann Friedrich Dotzauer (1783–1860) napísal štyri legendárne zošity so 113 etudami, cez ktoré by mal prejsť každý violončelista]. Poznajúc úskalia Schubertovej sonáty som musel obdivovať sólistov stoický pokoj. „Železný" rytmus a najmä neomylná istota pri hmatoch umožnili Kantovi zdolávať technické úskalia tohto čarovného diela s ľahkosťou. Gitara ako sprievodný nástroj bola aj v tomto prípade šťastnou voľbou: tmavší zvuk violončela sa dobre snúbil s jej zvonivým timbrom. Gitaristka citlivo reagovala na hru violončelistu, vzájomne sa dopĺňali a spolu vytvárali dokonale zohraný tím. Interpretácia *Sonáty „Arpeggione"* bola dokonalá, plná pohody, radosti z hrania a súčasne úžasnej pokory voči dielu. Myslel som, že po Schubertovi bude prestávka, no koncert pokračoval ďalej. Nasledovali „španielske" diela. Albéniz bol úžasný (*Granada* i *Tango*), opojnou gitarou ulahodila i Ravelova *Habanera*. Odmenou publiku bolo „odpálenie" *Letu čmeliaka* od N. Rimského-Korsakova. Neomylná, „pekelná virtuozita" Ľ. Kantu vyrážala dych a publikum ju ocenilo výbuchom nadšeného potlesku. Mrzelo ma len to, že na tomto recitáli (málokedy máme možnosť počuť takého umelca, navyše Slováka) som videl iba asi päť violončelistov. Ostatní určite doma cvičili Dotzauera alebo Poppera...

P. S. Dôkazom toho, ako vysoko si Kantovo umenie cenia v Japonsku, je skutočnosť, že mu 4. 9. udelili Iwakiho cenu, ktorou v tejto krajine oceňujú špičkových interpretov klasickej hudby.

Ľ. Kanta s veľvyslancom SR v Japonsku D. Štosom pri udelení Iwakiho ceny [foto: www.foreign.gov.sk]

Juraj ALEXANDER

Moyzesovo kvarteto: Schumann v Pálffyho paláci

Vo štvrtok 14. 10. sa uskutočnil druhý zo série koncertov *Schumann v Pálffyho paláci*, ktorým členovia **Moyzesovho kvarteta** vzdávajú hold tomuto skladateľovi pri príležitosti 200. výročia jeho narodenia. Musím priznať, že som ostal príjemne prekvapený, koľko ľudí poctilo koncert svojou návštevou – Pálffyho palác na Zámockej ulici bol zaplnený do posledného miesta. Bolo teda zaujímavé sledovať, ako publikum zareaguje na sympatickú dramaturgiu spájajúcu dve diela starších období s dielom súčasného slovenského skladateľa.

Na úvod zaznelo Mozartovo *Klavírne kvarteto g mol KV 478*, dielo dokonale prezentujúce možnosti tohto nástrojového zoskupenia. Hoci by sa mohlo zdať, že klavírne kvarteto predstavuje len rozšírenie klavírneho tria o jediný nástroj, je to práve trojica sláčikových nástrojov, ktorá skladateľovi umožňuje (vďaka harmonickej samostatnosti trojhlasnej sadzby) postaviť ich ako rovnocenný protipól klavíra. Predchádzajúca tradícia tvorby pre toto obsadenie prakticky neexistovala, Mozart teda *de facto* definoval žáner, ktorý ďalej rozvíjali skladatelia 19. storočia, i keď sa netešil takej popularite ako klavírne trio. Členov Moyzesovho kvarteta (**František Török, Alexander Lakatoš, Ján Slávik**) na pódiu doplnila klaviristka **Jordana Palovičová**. S virtuózne koncipovaným partom si poradila s ľahkosťou, celkový dojem zo skladby žiaľ značne narušovali intonačné nedostatky huslí i precíznosť interpretácie, ktorá sláčikovému triu chýbala najmä v rýchlych častiach.

Skladateľ, hudobný teoretik a pedagóg Egon Krák v posledných rokoch prispel do spektra slovenskej komornej tvorby rôznorodými dielami. Všetky však nesú spoločné črty: spája ich silná zakorenenosť v európskej hudobnej tradícii a dôraz na duchovnú hĺbku diela. Krákovo *Sláčikové kvarteto č. 2* vzniklo v roku 2004 a Moyzesovo kvarteto ho na tomto koncerte premiérovo predstavilo v prepracovanej verzii. Z názvu vypadol podtitul *„RE-MI"* (stúpajúca veľká sekunda *d-e* však naďalej ostala v skladbe prítomná ako štrukturálny prvok) a pôvodne jednočasťová kompozícia sa rozšírila na tri, navzájom vnútorne prepojené a vytvárajúce jednoliaty celok. Hudobnému stvárneniu diela „moyzesovcami" možno sotva niečo vytknúť. Vyzdvihnúť určite treba mrazivé, krištáľovo čisté flažolety prvých huslí (S. Mucha), ale i celkové vystihnutie meditatívnej atmosféry diela. Potlesk publika bol nezaslúžene menší ako v prípade Mozarta, po prestávke dokonca ostali viaceré miesta v sále prázdne...

K slovu sa dostal samotný „oslávenec" Schumann – ako posledná skladba večera zaznelo jeho *Sláčikové kvarteto č. 3 A dur op. 41/3*. Hoci sa Schumannovo meno spája predovšetkým s klavírom, ktorý mu bol nepochybne najbližším nástrojom, predsa v jeho korešpondencii s budúcou manželkou Clarou v roku 1838 nájdeme takúto zmienku: *„Obzvlášť sa teším na kvartetá, klavír sa mi stáva pritesným."* Hoci na nich naozaj začal pracovať, prácu prerušil a venoval sa dôkladnému štúdiu Mozartových a Beethovenových sláčikových kvartet. Až v lete 1842, v priebehu jediného mesiaca, dokončil svoje tri sláčikové kvartetá *op. 41*. Práve tretie z nich je zrejme najoriginálnejšie. Inšpirácia Beethovenom je v ňom nespochybniteľná, vo finále zasa Schumann vzdáva úctu Bachovi citovaním gavoty z jeho *Francúzskej suity E dur*, v konečnom dôsledku však ide o rozbitie formy klasického sláčikového kvarteta. Hráči Moyzesovho kvarteta sa do rýchlych častí vložili s dostatočným nasadením a so zanietením, občas však na úkor súhry a intonácie. Tretej časti *Adagio molto* by prospelo ešte pomalšie tempo, čím by sa viac zdôraznila jej kontrastná a ťažisková úloha v skladbe.

Moyzesovo kvarteto [foto: www.moyzesquartet.sk]

Publikum na záver odmenilo interpretov veľkým potleskom. Vďaka tomuto koncertu som si uvedomil, že na Slovensku stále existujú súbory, ktoré majú „svoje" publikum a nemusia sa obávať o návštevnosť. Pre hráčov by to mala byť výzva, aby ich umelecká úroveň bola tomu úmerná. Obávam sa, že v prípade Moyzesovho kvarteta to tak celkom nebolo. Ostáva preto na štvorici hudobníkov, či sa uspokoja s tým, že sú stále „jedným z najpopulárnejších komorných telies na Slovensku", alebo si skúsia postaviť vyšší cieľ, ktorý kedysi nepochybne mali a aj úspešne dosahovali.

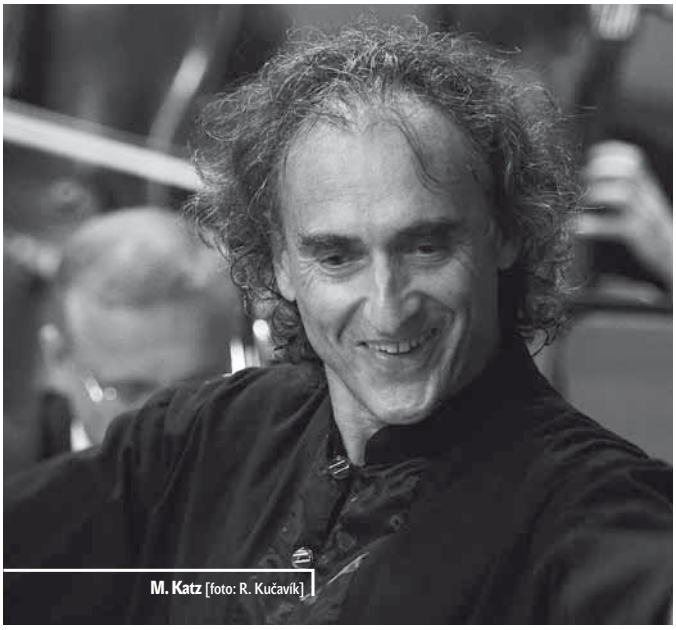
Juraj BUBNÁŠ

Štátny komorný orchester Žilina

Vystúpenie rozcestovaných Žilinčanov na domácom pódiu Domu umenia Fatra (9. 9.) neznamenalo záver tohtoročných umeleckých hosťovaní, ale bolo úvodom k ďalšiemu, tentoraz nemeckému turné orchestra. Ten v poslednej dobe strávil veľa času v zahraničí (Nemecko, Rakúsko, dvakrát Španielsko, Kanada), a jeho výkony sa tam stretli s uznaním. Hudobníkov viedol nemecký dirigent **Volker Schmidt-Gertenbach**, ktorý s ŠKO Žilina spolupracuje už niekoľko rokov. Dramaturgia s klasicistickými dielami sľubovala „klasický" zážitok. Beethovenova *Symfónia č. 1 C dur op. 21* na úvod neprekvapila ani neočarila. Dirigent ju vystaval presne, adekvátne zápisu v partitúre, no bez výraznejšieho osobného vkladu. Hudobný dej plynul logicky a v zreteľných kontúrach, akoby však bez väčších nárokov na poslucháčsku odozvu. Orchester, ktorý prechádza postupným procesom omladzovania, reagoval na presné gesto lídra vnímavo, no k nápaditejšiemu pointovaniu hudobného pradiva prišlo až v Haydnovej *Symfónii č. 101 D dur „Hodiny"*. Za dramaturgický prínos možno považovať zaradenie *Koncertu pre husle a orchester e mol op. 24* Ferdinanda Riesa, Beethovenovho súčasníka, priateľa a propagátora jeho diela. Sólistkou bola nemecká huslistka **Jeanne Christée,** renomovaná umelkyňa s rozsiahlym a štýlovo rozmanitým repertoárom. Osobitnú skupinu v ňom predstavuje tvorba súčasných autorov, ktorých inšpirovali výnimočné kvality huslistky. V Riesovom koncerte sa prihovorila nanajvýš sympaticky, očarila tónotvorbou, citom pre dynamické tieňovanie, exponovanie a konfrontovanie kontrastných plôch. Svojím angažovaným vstupom podala svedectvo o tvorbe autora, u nás zotrvávajúceho v tieni nepoznaných hodnôt, aj o svojom umení, ktoré bolo kulmináciou večera.

Ak bol otvárací koncert prísľubom kvalitných sólistov, nasledujúce koncerty ho len ďalej rozvíjali. Prvý októbrový termín (7. 10.) ponúkol hneď dvoch špičkových interpretov: nemeckého klarinetistu **Andyho Milesa** a v Nemecku pôsobiaceho huslistu **Juraja Čižmaroviča**. Pred orchester sa postavil **Leoš Svárovský**, ktorý má ako „hlavný hosťujúci dirigent" na ŠKO evidentne pozitívny vplyv. Jeho skúsenosti, rozhľad a pohotovosť priaznivo poznamenávajú výkony a Žilinčanom len prospievajú. Toto konštatovanie však v úvode mierne spochybnili vstupné takty Mozartovej *Symfónie č. 17 G dur KV 129,* ktorú – najmä v 1. časti (*Allegro*) – poznačili zvuková nevyrovnanosť a nevyváženosť, ako aj nepresné vstupy plechových dychových nástrojov. V ďalších častiach sa zvuk stabilizoval, aby následne v priebehu večera orchester vytváral adekvátnu oporu sólistom. Piazzollove *Histoire du tango* existuje v množstve inštrumentálnych adaptácií. V orchestrálnej podobe s klarinetom znie neobyčajne sugestívne a autenticky, najmä keď sa sólového partu zhostí umelec ako A. Miles. Klarinetista sa okrem klasiky venuje aj jazzu, čo jeho kreativitu obohacuje a ozvláštňuje. Myslím, že Piazzollova partitúra sa v tomto prípade stretla s optimálnou interpretačnou osobnosťou. Plastický tón klarinetu tvaroval scény a epizódy štvorčasťovej pitoresknej „histórie" s neopakovateľným argentínskym koloritom neobyčajne živo, uplatniac široký výrazový rádius – od krehkej prchavej nostalgie po pikantnú zmyselnú živelnosť. Bol to efektný kúsok vo vtipnom stvárnení sólistu s (už) brisknými reakciami orchestra. Zážitok striedal zážitok, o ktorý sa v druhej polovici večera postaral J. Čižmarovič. Skvelý huslista, desaťročia angažovaný v nemeckých orchestroch, prináša na domáce pódia vždy dávku životodarnej energie. Okrem orchestrálnej praxe sa umelec venuje bohatej sólistickej činnosti, neustále obohacujúc a rozširujúc svoj repertoár, hráva komornú hudbu a často sa objavuje i za dirigentským pultom. Jeho umenie inšpirovalo vznik viacerých nových opusov. Ako reprezentatívnu vzorku z neho žilinskému publiku ponúkol Čajkovského *Koncert D dur op. 35 pre husle a orchester*. Imponujúca bola optika, cez ktorú tlmočil populárny opus. Ten pre svoju bezprostrednú emocionálnosť často podlieha nástrahám vo výklade, vedúcim k rozvláčnej zmäkčilosti až anachronickému pátosu. Čižmarovičovu interpretáciu možno označiť nielen ako aktuálnu, ale aj vysoko individuálnu, odrážajúcu široký horizont jeho výrazového arzenálu. Virtuozita bola podriadená uvážlivému nadhľadu, frázy a plochy boli zreteľne kontúrované a definované. Pôvabné v jeho výklade bolo zdôraznenie samozrejmého, so šarmom a bravúrou komentovaného ruského elementu kompozície. Nadšený aplauz publika ako známka vysokého ocenenia výkonu bol tentokrát absolútne priliehavý a namieste...

J. Čižmarovič [foto: R. Kučaviík]



M. Katz [foto: R. Kučaviík]

Hommage à Mozart bol podtitul avizujúci tému koncertu ŠKO 14. 10. Príťažlivý program bol prvým z dôvodov zvýšeného záujmu o koncert, druhým bol ďalší z návratov obľúbeného **Mishu Katza**, favorizovaného umelca patriaceho k stálym hosťujúcim dirigentom orchestra. Už v minulosti presvedčil o svojom obsiahlom repertoárovom zábere, z ktorého volí vždy efektné a reprezentatívne skladby, a ich interpretáciou dokáže presvedčiť a fascinovať. Upozornil na seba aj nezabudnuteľnou kreáciou Mozartových opusov, preto bola ďalšia produkcia z diel tohto skladateľa pozorne sledovaná. Už v úvodnej *Predohre* k opere *Divadelný riaditeľ KV 486* bolo jasné, čo možno očakávať. Mozartova hudba Katzovi očividne vyhovuje, obsahuje všetky črty a elementy, ktoré sa zhodujú s jeho interpretačnou a tvorivou konfesiou. Predohra i nasledujúce skladby sa vyznačovali eleganciou, presnými formuláciami, leskom a brilantnosťou. Katz zvykne na svojich koncertoch na pódium uviesť excelentných sólistov – pre naše publikum zväčša neznámych – ktorých objavuje a následne s nimi spolupracuje. Patrí k nim aj moskovský rodák klavirista **Vladimir Sverdlov**, držiteľ množstva ocenení z prestížnych interpretačných súťaží. K najcennejším patria laureátstvo zo súťaže Queen Elisabeth či Cena Princa Rainiera III. z Monte Carlo Piano Masters. Úspešný klavirista, obhajujúci svoj kredit na prestížnych svetových pódiách, ponúkol stvárnenie sóloveho partu *Koncertu č. 20 d mol pre klavír a orchester KV 466*. Kto očakával „tradičnú" mozartovskú interpretáciu s drobnokresbou v brilantných pasážach, ostal prekvapený. Sverdlovova koncepcia bola iná, osobitá. Jeho Mozart nebol „na efekt", podrobil ho vlastnému pohľadu, odokrýval menej známe zákutia partitúry, v jeho prístupe dominoval nadhľad, odstup nivelizujúci subtílnosť či romantizovanie. Aj dynamická hladina fráz bola striedma, bez väčšej amplitúdy. Ozvláštnením až k hranici voľnomyšlienkárstva sa stala štylizácia kadencií v 3. časti, silne poznačená klaviristovými kompozičnými ambíciami so známkami brisknej až dramatickej dikcie. Záverečná *Symfónia č. 38 D dur KV 504* vrátila poslucháčov do čistého mozartovského sveta. Dirigent opäť potvrdil svoju náklonnosť a znalosť skladateľovho umeleckého univerza. Popri drobnokresbe, krásne tvarovaných líniách a farebnom tieňovaní očaril zvukom dokonale pripraveného orchestra. A ten pod jeho inšpirujúcim vedením predviedol vzorovú ukážku Mozartovej hudby.

Lýdia DOHNALOVÁ

14. ročník prestížneho spoločenského ocenenie Krištáľové krídlo už pozná laureátov v kategórii Hudba. Odborná porota (Peter Lipa, Adrian Rajter, Oskar Rózsa, Július Kinček) na čele s prof. Marianom Lapšanským vybrala po ukončení internetového hlasovania trojicu umelcov **Miloš Valent**, **Jozef Lupták** a **Martin Valihora**. Víťaz kategórie bude známy na slávnostnom odovzdávaní ceny v novej budove SND, ktoré 16. 1. 2011 odvysiela STV1.

(*www.kristalovekridlo.sk*)

Dirigent **Marián Lejava** otvoril dvomi koncertmi (14. a 15. 10.) sezónu 2010/2011 **Orchestre symphonique et lyrique de Nancy**. Na koncertoch zaznela francúzska premiéra diela *Al vello volo* od Nicolu Saniho, Chopinov *Klavírny koncert č. 2 f mol op. 21* so sólistkou Laure Favre-Kahnovou a *Symfónia č. 1 c mol op. 68* J. Brahmsa. V marci 2011 bude M. Lejava v Nancy (Opéra national de Lorraine) dirigovať operu *Le Portrait* Mieczysawa Weinberga a orchestrálny koncert s dielami Beethovena a Dvořáka.

(hž)

Milan Paľa a komorný orchester Czech Virtuosi pokrstili 28. 10. v Brne profilové CD slovenského huslistu. CD vydavateľstva Hudobné centrum je súčasťou Ceny Ľudovíta Rajtera, ktorú získal M. Paľa v roku 2009. Na brnianskom koncerte zaznela v českej premiére o. i. aj skladba J. Iršaia *Shinui tsura pre husle a sláčikový orchester* pod taktovkou Ondreja Olosa.

(*www.mjuzik.eu*)

Klaviristka Veronika Lacková sa v septembri predstavila recitálom vo viedenskom Haus der Musik, kde v rámci festivalu Chopin und Moderne uviedla diela F. Chopina a Juraja Beneša.

(hž)

Huslista **Juraj Čižmarovič** účinkoval 25. a 26. 11. **premiérovo s Českou filharmóniou**. Pod taktovkou významného ruského dirigenta Dmitrija Kitajenka sa predstavil v Čajkovského *Husľovom koncerte D dur op. 35*.

(*www.mjuzik.eu*)

Etnomuzikologička doc. PhDr. **Eva Krekovičová**, DrSc. z Ústavu etnológie SAV bola 3. 11. ocenená **Čestnou plaketou Ľudovíta Štúra SAV** za celoživotné dielo.

(hc)

Štátna filharmónia Košice

Štátna filharmónia Košice koncertovala priebežne aj po ukončení predošlej sezóny: v lete účinkovala na Revúckych augustových dňoch (27. 8.), predstavila sa na koncerte k výročiu Bélu Kélera v Bardejove (29. 8.), vystúpila na Levočskom babom lete (5. 10.) i na závere 40. ročníka Medzinárodného organového festivalu Ivana Sokola (30. 9.).

Otvárací koncert aktuálnej sezóny (7. 10.) sprevádzala vernisáž výstavy účastníkov plenéru *Hutníci maľujú s umelcami*, kde sa výsledkami svojej práce prezentovali zamestnanci U. S. Steel. Košickú filharmóniu viedol šéfdirigent **Zbyněk Müller**, hosťujúcim umelcom bol vďaka partnerstvu s festivalom Levočské babie leto renomovaný britský violončelista **Julian Lloyd Webber** (syn slávneho skladateľa). Na úvod zaznela ako vtipný dramaturgický počin (Weber-Webber) *Predohra* k opere *Čarostrelec*. Ukázala virtuózny potenciál telesa i jednotlivých skupín, uznanie si zaslúžia najmä výkony hráčov na klarinete a hoboji. Dirigentovi sa v diele podarilo vytvoriť kompaktný zvuk, ktorý strhol predovšetkým v dynamicky premyslených gradáciách.

Dramaturgicky mimoriadne príťažlivý bol *Koncert pre violončelo a orchester e mol op. 85* Edwarda Elgara. Jeho nahrávka priniesla Webberovi prestížne ocenenie fonografického priemyslu Brit Award a BBC Music Magazine ju označil za najlepší zvukový záznam tohto diela. Úvodný vstup violončela presvedčivo navodil náladu hlbokého smútku, elegický výraz dramaticky stupňovala interakcia sólistu so skupinou violončiel. Plynulé preberanie tém podčiarklo kompaktnosť diela a koncíznosť skladateľovej kompozičnej práce. Nádherný tón sólistu (zvlášť v pianach) postupne prerástol v pomalej časti do hymnického spevu celého orchestra. Pôsobivá výrazová diferenciácia a precízne frázovanie účinok hudby ešte vygradovali. Škoda, že sa v závere koncertu v preexponovanom tempe sólistovi na niektorých miestach v náročných pasážach neozvali všetky tóny.

Záver večera patril Schumannovej *Symfónii č. 2 C dur op. 61*. Hoci kvalita výsledkov mladého šéfdirigenta je nespochybniteľná, zaradenie diela pôsobilo ako precenenie aktuálnych možností. Mám na mysli komplikovaný myšlienkový obsah skladby, ktorá k presvedčivému zvládnutiu vyžaduje väčšiu životnú skúsenosť. Jej absenciu bolo najviac cítiť v úvode symfónie. Ten si žiadal väčší pokoj a rozhodnosť, aby komplikovanosť citovej výpovede pôsobila i pri zachovaní jej rôznorodosti kompaktným dojmom. Aj 2. časť (*Allegro vivace*) bola postavená viac na virtuóznom rýchlom tempe (miestami nepresnom) ako na výrazovej diferenciácii tém. V ďalšom priebehu skladby dirigent budoval melodickú klenbu premysleným dávkovaním expresie, no až záverečná časť (*Allegro molto vivace*) a majestátny záver umožnili naplno obdivovať jeho umenie.

Druhý košický októbrový koncert (28. 10.) s podtitulom *Česká opera* bol symfonicko-operný. V symbolicky zvolený dátum (vznik prvej Československej republiky) bol súčasne záverečným koncertom Dní českej kultúry 2010, takže nikoho neprekvapil český šéfdirigent (tiež autor vynikajúceho textu v bulletine) ani hosťujúci pražskí umelci. Zazneli výhradne úryvky z opier Bedřicha Smetanu a Antonína Dvořáka. Pochvalu si zaslúži výber, pretože okrem známych melódií zazneli aj menej frekventované (*Hubička*, *Tajemství*). Aj z *Predanej nevesty* sa okrem orchestrálnej „prskavky" *Skočná* dostalo do programu azda najkrajšie a najvtipnejšie Smetanovo dueto *Tak tvrdošijná dívko jsi*. K úspechu večera prispel aj prídavok *My cizinou jsme bloudili* z Dvořákovho *Jakobína*.

Ako sólistka sa predstavila **Mária Kobielska**, rodáčka z Vranova nad Topľou, absolventka košického Konzervatória a VŠMU v Bratislave (E. Blahová), ktorá je od roku 2002 sólistkou opery Národného divadla v Prahe. Jej pohyblivý, zvučný a svietivý soprán má nádhernú farbu, speváčka čisto intonovala a dokázala adekvátne stvárniť charakter postáv, pričom jej nechýbal ani potrebný vtip. Jej partnerom bol tenorista **Tomáš Černý** so zaujímavou farbou hlasu a materiálom, ktorý neprekrylo ani forte orchestra. Barytonista **Vratislav Kříž** disponuje zvučným nosným hlasom a bezprostrednou muzikalitou umožňujúcou citovo exponovaný výraz. Orchester pod Müllerovou taktovkou nie vždy prekonal náročnosť partov, objavili sa i drobné nepresnosti a chyby v intonácii, ktoré však celkový výkon zásadnejším spôsobom nenarušili.

J. L. Webber [foto: S. Fowler/EMI Classics]

V októbri sa okrem spomínaných dvoch koncertov ŠfK zúčastnila aj Prešovskej hudobnej jeseni s maďarským dirigentom **Gergelyom Ménesim** a sólistkou **Júliou Burášovou** (13. 10.). Pätnásteho októbra sa uskutočnili Koncerty pre mládež na tému Mozart a nechýbal ani na obľúbený Literárno-hudobný večer s výberom z perzskej poézie a komornou hudbou.

Lýdia URBANČÍKOVÁ

Medzinárodný organový festival Ivana Sokola

40. ročník 7.–30. septembra, Košice, Spišská N. Ves, Kežmarok, Rožňava, Poprad, Štátna filharmónia Košice

Hlavný organizátor podujatia (ŠfK) aj tentokrát spolupracoval s dramaturgičkou Gertrud Sokolovou, ktorá od roku 2005 obetavo stráži odkaz manžela, výraznej osobnosti hudobného života Košíc i slovenskej kultúry. Ivan Sokol prišiel na východné Slovensko ako čerstvý absolvent AMU v roku 1964 a rozvinul tu aktivity nielen ako organista. Bol prvým pedagógom hry na organe na košickom konzervatóriu, autorom dispozície a spolutvorcom organu v koncertnej sieni Domu umenia, neskôr i v kostole sídliska Nad jazerom. Založil a bol dramaturgom košického organového festivalu, ktorý začínal v roku 1970 ako súčasť Košickej hudobnej jari.

Z. Ferjenčíková [foto: archív festivalu]

Sokolovou ideou bolo objavovať krásy organovej hudby pre široké publikum a oživovať, rekonštruovať staré nástroje, čo sa nezaobišlo bez prekážok. Prvý ročník organového festivalu skončil mimoriadnym úspechom (koncerty boli okrem Košíc aj v Prešove, Poprade, Rožňave, Kežmarku, Štítniku, Spišskej Novej Vsi, Levoči a Bardejove), 2. ročník povolili vtedajšie stránícke orgány až v roku 1972. Nový organ v Dome umenia sa prvýkrát rozozvučal až o päť rokov neskôr, dovtedy sa používal nástroj firmy Rieger-Kloss v Dóme sv. Alžbety. Netreba zdôrazňovať, že záujem a návštevnosť koncertov do roku 1989 i po ňom niesla znaky ideových premien spoločnosti. Kým v začiatkoch mala návšteva festivalu v kostoloch revoltujúci podtón (študenti často sedávali aj na zemi), dnes sa v nej odráža skutočný záujem o umenie, literatúru a svetové trendy, festival je príležitosťou pre koncertné uplatnenie našich interpretov mladšej i staršej generácie. Je potešiteľné, že koncerty v Košiciach i na vidieku (organizátorom slúži ku cti, že sa im podarilo zachovať základnú Sokolovu predstavu o festivale vo viacerých mestách) sú bohato navštevované.

Jubilejný ročník sa okrem Košíc odohrával aj v Spišskej Novej Vsi, Kežmarku, Rožňave a Poprade. Naviac sa opäť po rokoch podarilo na záver festivalu zaradiť aj koncert organa so symfonickým orchestrom ŠfK, ktorý dodal podujatiu slávnostný charakter.

Nemecký organista **Matthias Eisenberg** sa 7. a 9. 9. predstavil dvojicou koncertov (Košice, Spišská Nová Ves). Viackrát rekonštruovaný dómsky 3-manuálový organ s 55 registrami a 4500 píšťalami opravovali aj pred koncertnou produkciou a výsledkom bol kvalitný zvuk. K náročnému programu si umelec pozval dvoch registrantov. Na úvod Eisenberg síce zaradil *Fanfáry* z Grešákovej *Organovej knihy pre Ivana Sokola*, no slávnostné dielo vhodné na otvárací koncert festivalu sme čakali márne. Nasledujúce *Prelúdium a fúga D dur BWV 532* J. S. Bacha je pomerne statickým dielom s nepríliš náročnou fúgou, hoci vyžaduje virtuozitu a fantáziu pri tvorbe kontrastov. Organista s vynikajúcou prstovou technikou zvolil vysoké tempá, čo bolo miestami na úkor zreteľnosti hudby a zvukovej vyváženosti (jasnejšie zneli basové tóny). Nasledujúca Bachova *Chorálová predohra „Heut´ triumphieret Gottes Sohn“* síce vyznela virtuózne, no až v Lisztovej *Fantázii na chorál „Ad nos, ad salutarem undam“* Eisenberg naplno ukázal škálu svojej virtuozity. Chrám rozoznel impozantným zvukom, aj keď mnohé úseky by som si vedela predstaviť s odlišnými, bohatšími registrami. Krátke témy s priezračným šalmajovým zvukom striedali mohutné kontrasty vo vysokom tempe a extrémnej dynamike. Záverečná fúga znela úsečne, až klaviristicky stroho. Schumannova *Abendlied op. 85* s charakterom večernej modlitby priniesla pred záverom potrebné upokojenie. Vyvrcholením koncertu bolo monumentálne dielo Maxa Regera *Fantázia a fúga na B-A-C-H op. 46*.

Jaroslav Tůma z Českej republiky hral na festivale v Košiciach už druhýkrát a jeho účasť bola mimoriadnym zážitkom najmä pre návštevníkov v Kežmarku (17. 9.), kde program rozdelil do dvoch kostolov. V drevenom artikulárnom chráme hral na organe z 18. storočia, v Novom evanjelickom kostole na nástroji z 19. storočia. V Dóme sv. Alžbety v Košiciach (14. 9.) zvolil na úvod skladbu Enrica Bossiho *Etude Symphonique* (à Alexandre Guilmant). Od prvých tónov bolo poznať sústredeného a rozhľadeného organistu, ktorý budil rešpekt bezproblémovým zvládaním tempa, rytmu a dramatickou výstavbou partitúry. Tůma vynikal tiež schopnosťou budovať dynamiku diela, presne dávkovať farby a ostať verný štýlu. Bachovo *Heut´triumpieret Gottes Sohn* v Tůmovom stvárnení vyznelo ako závažné a mohutné dielo. Tému à la A. Guilmant si zvolil aj J. G. Rheinberger pre 3-časťovú *Sonátu č. 9 b mol op. 142*, kde ukázal, ako obdivuje francúzskeho romantického majstra. Interpret tento vplyv dokázal v hre podčiarknuť. Záverečná *Fantázia a fúga* vynikali pestrosťou farieb. Grešákovo *Larghetto* zapôsobilo fantazijnosťou a komplexnosťou bohatej akordickej sadzby. Tůmova vlastná skladba *Nádej* bola inšpirovaná motívmi z Mendelssohnovej *Sonáty č. 3 A dur*. Pôsobivé, zvláštne kombinácie „pastorálnych“ farieb v nej korešpondovali s tanečne pôsobiacimi témami. Tůmovo majstrovstvo, komplexnosť technickej a obsahovej zložky interpretácie sa naplno prejavili v záverečnom *Finále B dur op. 21* C. Francka, ktoré bolo majestátnym vrcholom koncentrovaného umeleckého výkonu.

Tretí festivalový koncert sa uskutočnil vo Farskom kostole sv. košických mučeníkov na sídlisku Nad jazerom (19. 9.), kde už tretí rok existuje nový organ z dielne G. Biesa (1800 píšťal, 26 registrov). Recitál na ňom odohrala **Zuzana Ferjenčíková**, ktorá na tomto podujatí naposledy koncertovala pred piatimi rokmi (v Dóme sv. Alžbety). V aktuálnom programe bolo možné zaregistrovať paralely vyvolávajúce otázniky (opätovné zaradenie Mozartovho *Adagia a fúgy* a vyvrcholenie programu Lisztovou *Fantáziou a fúgou na meno BACH* v úprave J. Gilloua). Ferjenčíkovej interpretácia Bachovych skladieb má pulz, dušu i pokoj, ktoré táto hudba vyžaduje. *Fantázia a fúga g mol BWV 542* obsahovala potrebný dramatizmus, stavebnú koncíznosť, kontrasty a gradácie. Dielo znelo zanietene a bezchybne, skrátka pôsobivo. Chorálové predohry (*BWV 641* a *630*), ktoré Ferjenčíková hrala bez registrátora, zaujali pokorou i pokojom. V nasledujúcej Grešákovej *Modlitbe* stavila na baladickosť, vrúcny monológ a pôvab drobného opusu. Štýlovo diametrálne odlišný, až „neorganový“ bol nasledujúci Mozartov skvost *Adagio a fúga c mol KV 546*. Ferjenčíková v ňom budovala každú myšlienku čitateľne a logicky. Škoda mierneho zakolísania v tempe. Príťažlivá Lisztova klavírna skladba *Consolations III. Des dur* vyznela na organe prekvapivo farebne a perlivo. Ak by sme chceli porovnať aktuálne naštudovanie *Fantázie a fúgy na meno BACH* (Liszt/Gillou) s tým spred piatich rokov, tak istý posun bol v jej registrácii, ktorá podčiarkla dojem z technicky náročnej a bezchybnej hry niekedy azda až príliš „na efekt“. Možno skonštatovať, že na organe v Dóme sv. Alžbety sa tejto významnej organistke darilo viac. Svoje tohtoročné účinkovanie dovŕšila Z. Ferjenčíková koncertom v rožňavskej katedrále (21. 9.).

Poľský organista **Józef Serafin** koncertoval v Košiciach prvýkrát v roku 1972, potom v roku 1984 a vždy mal mimoriadny úspech. Tentokrát sa predstavil v Poprade a v Košiciach, kde si získal obdiv na dómskom organe. Štýlovosťou upútala úvodná skladba N. Bruhnsa so slávnostným akordickým vstupom s fúgou hranou na jednom manuáli. Bachovo známe a často hrávané *Prelúdium a fúga a mol BWV 543* vyznelo v exponovanom tempe virtuózne, no miestami na úkor čitateľnosti hlasov. Priezračná fúga však prekvapila gradáciou bez zaváhaní. Chorálová predohra *BWV 630* „in memoriam I. Sokol“ mala patričnú dôstojnosť. „Novoromantické“ *Štyri fantázie* J. Alaina zaujali protikladom disonantnosti a konsonantnosti. Grešákova *Balada* s tematickým materiálom z opery *Zuzanka Hraškovie* pôsobila aj vďaka vhodnej registrácii citlivo a vyrovnane. Grešák bol dobrým organistom (v Bardejove hrával už od 10 rokov), čo je zrejmé z každej časti z *Organovej knihy*. Serafin svoj program zakončil závažnou Reubkeho *Sonátou c mol*, v ktorej zaujali veľké dramatické plochy a mohutné gradácie vo vysokých tempách.

Záverečný koncert v Dome umenia v Košiciach (30. 9.) mal neobvyklú dramaturgickú skladbu. Hosťujúcim sólistom bol britský organista **Roger Sayer**, dirigentom ŠfK Francúz **Misha Katz**, ktorý nezaprel svoj ruský pôvod. Na začiatok koncertu zaznela Beethovenova *Symfónia č. 8 F dur op. 93*, ktorá vznikla v októbri roku 1812. Aj preto po organovej skladbe uprostred večera zaznela na záver Čajkovského *Slávnostná predohra 1812*. Sústredenie dirigenta, dramaturgie i orchestra na tieto symfonické diela zatienili význam *Organového koncertu č. 2 g mol op. 177* J. G. Rheinbergera. Sólista dostal príležitosť naplno predviesť svoje umenie až v *Andante*, kde sa od dominujúceho zvuku orchestra odlíšil registrami. Celkovo možno skonštatovať, že dielo neposkytlo dostatok priestoru na prezentáciu umelcovych kvalít. V budúcnosti by si iste viacerí radi vypočuli aj jeho recitál, ako to kedysi bývalo zvykom.

Lýdia **URBANČÍKOVÁ**

Konvergencie v Košiciach

2. ročník, 29. septembra – 3. októbra, o. z. Konvergencie, Kasárne/Kulturpark, Košice

Medzinárodný festival komornej hudby Konvergencie, považovaný v súvislosti s „vážnou hudbou" za jeden z najinšpirujúcejších projektov na Slovensku, vstúpil do druhej dekády existencie. Festival jedinečným spôsobom sprítomňuje ideu spájania kultúr a stretnutí s hudbou a už druhý rok si nachádza svojich priaznivcov aj v metropole východu. Profilovými osobnosťami košických Konvergencií boli slovenský skladateľ Peter Zagar a britský violončelista Robert Cohen

Sacrum v Dóme sv. Alžbety

Prvý festivalový koncert (29. 9.), nazvaný podľa skladby Johna Tavenera *Svjati*, sa ako jediný nekonal v Kasárňach/Kulturparku, ale symbolicky v Dóme sv. Alžbety. Miesto i výber sakrálnych diel ovplyvnil religióznu, miestami až kontemplatívnu atmosféru večera, na ktorom sa významne podieľal aj katedrálny **Zbor sv. Cecílie** (zbormajster **Viliam Gurbaľ**, regenschori Dómu sv. Alžbety). *Missa Sanctae Crucis* Mareka Štryncla pripomínala barokové omše, no obsahovala viaceré „moderné" črty v harmónii i forme. Napriek kontrastnosti jednotlivých častí dielo ako celok nestratilo jednoliaty charakter. Sólistami boli zboristi, ktorí okrem **Mareka Gurbaľa** nie sú profesionálmi. Ich výkony však boli na vysokej úrovni a to, že išlo vlastne o amatérov, bolo možné postrehnúť len v technicky exponovaných pasážach. Aj tie však zvládli uspokojivo. Zbor navyše výborne intonoval a mal presvedčivý výraz, kvôli lepšiemu balansu hlasov by sa však žiadali výraznejšie basy. Všestranný akordeonista **Boris Lenko** uviedol *Dve skladby pre akordeón* od Petra Zagara, z ktorých druhá bola melancholickou meditáciou s využívaním krajných registrov nástroja. Mysterióznu atmosféru prehĺbil kompozične i emocionálne zrozumiteľnejší Tavenerov *Threnos pre sólové violončelo*. Violončelista **Jozef Lupták** skladbu predniesol uprostred kostola a chrbtom k publiku. Azda najexpresívnejším dielom večera bolo *In croce pre violončelo a bajan* od Sofie Gubajduliny. Snaha stvárniť bolesť, krivdu, obetu a Božiu lásku vyústili do hrôzostrašných „obrazov" nastavujúcich zrkadlo ľudskej duši. Napriek tomu, že posolstvo skladby je silné, účinok možno sotva pomenovať ako príjemný. Zagarove *Two Sacred Songs pre violončelo, harfu a ženský zbor* potvrdili slová o jeho hudbe z programového bulletinu: *„Zagarova hudba si nerobí nárok na výlučnosť, nie je manifestom, neexponuje emócie, ani nestavia ostentatívne na obdiv sofistikovanosť tvorcu. Dotýka sa poslucháča prirodzenosťou a jemnou melanchóliou, provokuje jeho schopnosť ‚načúvať v kontextoch' reflexiou tradície. Je zamyslením, poohliadnutím, komentárom, ktorý pôsobí pravdivo a preto ľudsky."* Poslednou skladbou večera bolo v slovenskej premiére uvedené Tavenerovo dielo *Svjati pre violončelo a miešaný zbor*. Violončelo v tomto diele predstavuje ikonu Krista, resp. kňaza. Táto ideová kompozícia si tiež vyžaduje, aby bol violončelový part hraný bez exponovania citov, s odstupom charakteristickým pre hudbu ortodoxného východného spevu. Tejto úlohy sa Lupták zhostil vynikajúco. Skladba tak zavŕšila výnimočný koncert sakrálnej hudby 20. storočia.

Concertante [foto: R. Jandel]

Od Vivaldiho po Piazzollu

Po košickom zbore sa aj na druhom koncerte (1. 10.), tentokrát už v Kasárňach/Kulturparku, predstavil domáci ansámbel **Musica Cassovia**. Komorný orchester zložený z popredných hráčov sláčikových skupín Štátnej filharmónie Košice sprevádzal pod vedením **Karola Petrócziho** štvoricu sólistov mimoriadnych kvalít: Jozefa Luptáka, **Roberta Cohena**, **Milana Paľu** a **Ivana Šillera**. Spomedzi uvedených skladieb (A. Vivaldi: *Koncert pre 2 violončelá g mol*, C. Ph. E. Bach: *Koncert pre violončelo a mol*) mal orchester najnáročnejšiu úlohu v *Concertine pre klavírne trio a sláčikový orchester* Bohuslava Martinů, kde sa prejavil ako precízny, inšpirujúci partner sólistov a komplikovanú rytmickú faktúru zvládol na vysokej úrovni. Sólisti predviedli nevšednú jednotu nielen v zvládnutí techniky, ktorá bola samozrejmosťou, ale najmä vo výraze, v čom im bol orchester veľkou oporou.

Fanúšikovia ansámblu **Alea** (**Stano Palúch** – husle, **Boris Lenko** – akordeón, **Daniel Buranovský** – klavír, **Ján Krigovský** – kontrabas) si prišli na svoje vo večerných hodinách piatkového koncertu. Umelci, patriaci medzi slovenských priekopníkov *tango nuevo*, sa stretli po dlhšej dobe, no podľa očakávaní predviedli strhujúce výkony ako jednotlivci i ako celok. Početnému publiku predstavili skladby z profilového CD *Alea*, ktoré vzniklo pred dvomi rokmi. Skladby Astora Piazzollu striedali diela slovenských skladateľov – Ilju Zeljenku, Jevgenija Iršaia, Mareka Piačeka, Martina Burlasa a Petra Zagara, skomponované pre súbor takpovediac „na mieru". Bolo zaujímavé sledovať, ako jednotliví skladatelia prispôsobili svoju hudobnú reč netradičnému a „neklasickému" žánru.

Svjati [foto: R. Jandel]

Hudobný maratón

Sobotňajší maratón troch koncertov (2. 10.) otvoril **Quasars Ensemble**, komorné zoskupenie mladých slovenských interpretov, ktoré sa od svojho vzniku v roku 2008 špecializuje na súčasnú hudobnú tvorbu a konfrontuje ju s hudbou minulých období. V úvode koncertu sa v diele talianskeho skladateľa Luciana Beria *O King* predstavila mezzosopranistka **Petra Noskaiová**, ktorá upútala svojím brilantne zvládnutým technicky náročným partom presahujúcim „výbavu" bežného operného speváka. Veľmi sugestívne pôsobilo aj Iršaiovo *Kyrie eleison pre soprán, klarinet, tympany, veľký bubon, klavír, husle a violončelo. Rapsodie negre op. 1* Francisa Poulenca je skladateľovým prvým, málo známym opusom, ktorý napísal ako 18-ročný (ešte ako samouk). V tejto skladbe dostala priestor širšia zostava hráčov. Klavírneho partu sa zhostil umelecký vedúci, klavirista a skladateľ **Ivan Buffa**. Napriek tomu, že skladbu odohrali umelci bez taktovky, súhra a komunikácia boli príkladné, s množstvom zaujímavých interpretačných nuáns. Na záver zaznela Hindemithova *Kammermusik č. 1, op. 24 č. 1/1*. V skladbe pre 12 nástrojov, ktorá podľa Hindemithovho zámeru zachováva pre každého hráča postavenie sólistu, predviedol Quasars Ensemble vysoké interpretačné kvality, technické aj výrazové. Skladba strhla extrémnymi tempami, komplikovanými rytmami, prvkami grotesky, karikatúry či kontrastným pastorálnym kvartetom. Šialený hudobný vír, ktorým skladba končí, dotiahli interpreti do skutočného extrému a svojou zanietenosťou a silným individuálnym vkladom si vyslúžili ovácie publika.

Hoci v príhovore označil J. Lupták koncert *Cello Duo* odľahčene za „krátke intermezzo" medzi Quasars Ensemble a Vrbovskými víťazmi, išlo o koncert so vzácnou tvorivou atmosférou. Dvaja vynikajúci violončelisti J. Lupták a R. Cohen potvrdili svoje majstrovstvo. V skladbách Bartóka, Zagara, Godára a Lutosławského, vychádzajúcich predovšetkým z ľudových piesní (slovenských, poľských, maďarských), prejavili mimoriadnu muzikalitu a zmysel pre nápad i detail. Jednou z najvýraznejších skladieb bola *Bukoliki pre dve violončelá* od Lutosławského. Autor v tomto diele veľmi invenčne využil široké technické i výrazové možnosti nástrojov, ktoré sólisti dotiahli do najmenších detailov. V ich prejave dominovala nevšedná hudobná

komunikácia v reálnom čase. Potvrdili ju aj tým, že ako prídavok zahrali spoločne Bachovo *Prelúdium* z prvej *Suity pre sólové violončelo*.
Sobotňajší večer zakončili **Vrbovskí víťazi**. Toto zvláštne „teleso" tvoria bratia **Braňo** a **Andrej Budislav Jobusovci**. Koncert uvádzali autentickým vrbovským dialektom a svojským humorom si pre svoje absurdné vystúpenie rýchlo získali publikum. Ich produkcia, tzv. priemyselný folklór spočíva v zhudobňovaní banálnych textov vo vrbovčine, ako sú napr. pokyny bezpečnosti pri práci alebo požiarne smernice. Piesne sprevádzajú na domácky vyrobených nástrojoch zhotovených zásadne z umelohmotných rúrok, rúr, hadíc, plastikových fliaš či starého vysávača... Vystúpenie tohto telesa na košických Konvergenciách bolo síce z celkom „iného súdka", našlo si však početné a spokojné publikum.

Aperta trio a rómske balady

Traja členovia dnes už prakticky neexistujúceho Opera Aperta Ensemble sa v posledný festivalový deň (3. 10.) predstavili ako **Aperta trio** (**Ronald Šebesta** – klarinet, **Jozef Lupták** – violončelo, **Nora Skuta** – klavír). Okrem Beethovenovho a Zagarovho tria odznelo menej uvádzané *Trio pre klarinet, violončelo a klavír d mol op. 3* Alexandra Zemlinského. Obdivuhodná komunikácia, prirodzená súhra a brilantná technika umelcov priniesla publiku mimoriadny zážitok. Vysoká interpretačná úroveň jednotlivých hráčov bola základom pre muzikalitu a invenciu, ktorú zoskupenie priviedlo do pozoruhodných rozmerov.
Na záverečnom koncerte košických Konvergencií zazneli rómske balady v podaní **Idy Kelarovej**, jej kapely (vokalisti **Dezider Dužda**, **Ján Duška**, klavirista **Tomáš Kačo**) a **Škampovho kvarteta**. Hudobníci sa v tejto zostave predstavili vo svetovej premiére. Súčasťou koncertu bolo uvedenie CD slovami J. Luptáka: *„Aby vám toto CD prehovorilo do duše..."*
I. Kelarová je neprehliadnuteľnou osobnosťou európskej hudobnej scény, sestra nemenej slávnej speváčky, huslistky a herečky Ivy Bittovej. Kelarovej jedinečný a neopakovateľný spôsob interpretácie, veľmi sugestívny prejav nabitý nefalšovanými emóciami oslovil početné publikum košických Kasární. Vynikajúcim partnerom speváčky bol klavirista T. Kačo, ktorý vytváral mimoriadne inšpiratívnu atmosféru. Kelarová má aj hlasovo skvele disponovaných vokalistov. Každý z nich má osobitú, charakteristickú farbu hlasu, spôsob interpretácie a vo viachlasoch vynikajúco intonujú. V rámci jednotlivých skladieb sa postupne každý z nástrojov Škampovho kvarteta uplatnil aj sólisticky. Kvarteto bolo technicky bezchybné, i keď jeho prejav sa v porovnaní s nespútaným rómskym temperamentom mohol zdať trochu akademický.
Druhý ročník košických Konvergencií bol úspešný a mal omnoho početnejšie publikum ako vlani. Predstavili sa na ňom vynikajúci (nielen slovenskí) umelci, zazneli diela súčasných slovenských skladateľov, ktoré sa stretli so záujmom publika. Sympatické bolo vystúpenie viacerých košických telies a súčasťou festivalu bola aj spoločná výstava autorskej dvojice Zbyněk Prokop a Robo Kočan pod názvom *...Z druhej strany...* Festival priniesol skutočne pestrý program, ktorý výborne napĺňal idey nenúteného spájania jednotlivých kultúr a umení.

Lucia POTOKÁROVÁ

Rómska balada [foto: R. Jandel]

anketa

Ako hodnotíte košické Konvergencie?

„Festival Konvergencie bol originálnym stretnutím s komornou hudbou v nezvyčajnom prostredí a bolo to stretnutie obohacujúce. Škoda, že v Košiciach sa v tom čase prekrývalo niekoľko festivalov – Višegrádska prehliadka, Dni českej kultúry... Navštívil som koncert komorného orchestra Musica Cassovia, najviac sa mi páčilo Martinů Concertino pre klavírne trio a sláčikový orchester. Držím palce aj ďalším ročníkom!"

Norbert BODNÁR (skladateľ)

„Aj tento ročník Konvergencií, ktorý sa konal v neformálnom, ale vhodnom a inšpirujúcom priestore Kulturparku-Kasární, bol a verím, že aj zostane vítanou a nanajvýš potrebnou a prospešnou hudobnou aktivitou v Košiciach. Z viacerých pozitív chcem podčiarknuť najmä zaujímavú a pestrú dramaturgiu, ako aj vysokú interpretačnú kvalitu. Osobne ma najviac oslovil fascinujúci koncert mladého komorného telesa Quasars Ensemble, ktorého kvalitná a zanietená interpretácia málo známych skladieb zo súčasnej hudby bola odmenená aj zaslúženým obdivom celého auditória..."

Jozef PODPROCKÝ (skladateľ)

„Pri pohľade do bulletinu Konvergencií sa žiada zakričať umeleckému riaditeľovi, violončelistovi Jozefovi Luptákovi: Bravo!!! Vysoko pozitívnym javom bolo zastúpenie svetovej a slovenskej hudobnej tvorby 20. a 21. storočia, myšlienku postaviť do popredia tvorbu Petra Zagara považujem za šťastnú a inšpirujúcu. Kvôli zaneprázdnenosti som navštívil „len" 4. a 5. koncert. Oba koncerty mali kvalitnú dramaturgiu, prinášajúcu prierez vývojových smerovaní súčasnej hudby, nechýbali vynikajúce umelecké výkony a bezprostredná inšpirujúca atmosféra. Ako ‚naturalizovaného východniara' ma potešila skutočnosť, že v súbore Quasars Ensemble som spoznal mladých východoslovenských umelcov, ktorí hrali náročné partitúry tvorcov hudby 20. a 21. storočia s mimoriadnym zápalom, osobnostným nasadením a zanietením v dokonalom technickom a umeleckom stvárnení. Nechcem to zakríknuť, ale veľmi by som sa potešil, keby sa Košice stali ďalším centrom hudby 20. a 21. storočia na Slovensku. Umelecké výkony umelcov, osobnosť Jozefa Luptáka a veľmi pekná návštevnosť koncertov ma napĺňajú optimizmom. Prostredie Kasární/Kulturparku plne korešponduje s dramaturgiou koncertov a má veľkú zásluhu na ich bezprostrednej a uvoľnenej atmosfére."

Karol MEDŇANSKÝ (muzikológ)

„Musím povedať, že moje očakávania boli prekonané – výkony hudobníkov, publikum, výber skladieb od Piazzollu. Najviac ma teší, že vážna hudba nie je len pre ‚starších a pokročilých', bolo tam veľa mladých ľudí. Myslím, že robiť takéto festivaly má zmysel."

Terézia PROCHÁZKOVÁ (návštevníčka)

„Vždy som Konvergencie Bratislave trochu závidela. Som rada, že už druhý rok nemusím. Najväčšiu radosť mi urobilo účinkovanie ansámblu Alea a ich vynikajúce predvedenie Zagara a Piazzollu. Nemenej nádherný bol nedeľný večer s Idou Kelarovou, súhru nebolo cítiť len medzi hudobníkmi, ale aj medzi speváčkou a vnímavým publikom."

Iza KORČMÁROŠOVÁ (návštevníčka)

(lp)

glosa

Festivalové marginálie

Festival v Košiciach bol pre mňa veľkým experimentom. Priznám sa, že po prvom ročníku, kedy to s návštevnosťou nebolo „ružové" (okrem vypredaných *Chasidských piesní*), som nemal veľké očakávania. Investovali sme však viac do propagácie i produkcie a verili, že to bude lepšie. Naše očakávania sa do veľkej miery naplnili. Mali sme vynikajúco navštívený koncert v Dóme sv. Alžbety, podobne piatkový i nedeľný večer v Kasárňach.
V sobotu sme súperili s tridsiatimi koncertmi Bielej noci, napriek tomu to z hľadiska návštevnosti nebola žiadna katastrofa. Ľudí na Slovensku minulý režim akosi naučil, že umenie je zadarmo (resp. musí ho platiť štát) a preto si mnohí nie sú ochotní kupovať lístky. Naše ceny boli pritom nižšie ako do kina (5 €, polovičné zľavy), rovnaký koncert by v západných krajinách stál 30 € a viac. Toto je fenomén, ktorý sa bude, žiaľ, meniť len veľmi ťažko a pomaly.
Čo sa týka koncertov, môžem povedať, že som sa z každého veľmi tešil a všetky dopadli výborne. Zafungovala aj spolupráca s košickými umelcami a verím, že išlo o začiatok niečoho nového, čo pomôže v Košiciach vytvoriť priestor na spoluprácu pri uvádzaní komornej (a inej) hudby. To, čo nás všetkých dosť prekvapilo, bolo, ako sa stavajú k cenám firmy, ktoré zabezpečovali technickú prevádzku Konvergencií. Ceny boli totiž o 70 až 100 percent vyššie ako v Bratislave (očakával by som presný opak), čo veľmi komplikuje realizáciu festivalu, ktorý negeneruje zisk. Keďže naša spolupráca s Kulturparkom je inšpirujúca, veľmi rád by som pokračoval vo festivale i budúci rok. Rád by som zapojil do projektu študentov Konzervatória a pozval som i jeden špičkový zahraničný súbor. Čakám na potvrdenie, bude to prekvapenie. Termín festivalu sa pravdepodobne zmení, pretože prvý októbrový víkend bol v Košiciach naozaj preplnený inými akciami.

Jozef LUPTÁK
Autor je umelecký riaditeľ festivalu Konvergencie.

Polemika **AD HŽ 9/2010:** Lengová, J.: Fikcia: Franz Liszt ako Slovák; Šuba, A.: Editorial

Ide skutočne o Liszta?

Oskár Elschek

Moje poznámky musím začať loveckým sloganom „trafená hus zagágala", čo býva pre poľovníka neklamným znakom, že guľka zasiahla svoj terč. To, že sa moje meno objavilo v úvodníku Hudobného života v nezvyklom, bezpochyby nie odbornom kontexte, si žiada odpoveď na položené otázky aj istú korekciu. Musím konštatovať, že som nikdy nikoho „nezaštítil" ani nezaštiťoval, ani v lobistickom, ani v ochrannom či v inom význame. Nikdy som nikomu nebránil v tom, aby mohol slobodne bádať, hľadať pravdu a vysloviť svoj názor. Nepravda a lož u mňa nikdy nemali otvorené dvere. A diskusia je už od antiky jedinou slobodnou cestou dopátrania sa pravdy. A nebolo tomu inak ani v tomto prípade tzv. „zaštiťovania".

Skôr je pravdou, ako konštatuje autor úvodníka, „zaváhanie Demkových oponentov". To, že o 3 zväzkoch a štúdii k osobnosti Liszta z pera Miroslava Demka dlhé roky nepadla ani len zmienka, pozitívna ani negatívna, je príznačné pre slovenskú publicistiku, a najmä pre situáciu v bádaní o hudbe v 19. storočí. Citovanie bonmotu pána Breinera v SME je zrejme pošmyknutím bez merita k veci a v úvodníku sa vyníma ako groteska. Rovnako zaujímavý je rad citátov, ktoré vydavateľ do tohto sporu vpletie ako poučenie a akési memento. O Alfredovi Einsteinovi síce konštatuje, že sa jeho citát o nacionalizme vzťahuje na 20.–30. roky, od tých sme však ďaleko. Treba dodať, že ani po vojne sa Einstein neodhodlal vrátiť do Európy, lebo s obavami a so sklamaním sledoval pokračujúci nacionalizmus a chabý a s nevôľou realizovaný proces „denacifikácie" rakúskej a nemeckej muzikológie. Preto sa jeho postoj nevzťahoval len na minulosť. Preto odmietol prijať v roku 1949 rehabilitačné vyznamenanie Salzburského festivalu a rovnako necestoval do Berlína za podobným účelom so slovami, že sa nechce vrátiť do „štvrtej ríše". Akú úlohu hrá nacionalizmus v Európe dnes, je politická otázka, ktorá stále straší v rôznych vhodných a nevhodných formách. A každý ho používa tak, ako sa mu to hodí. Dnes aj v tomto lisztovskom kontexte. Einsteinov citát Schopenhauera, s tvrdými nacionálne a vlastenecky orientovanými slovami, sa týka ešte staršieho obdobia, aj keď jeho filozofia nemala také ušľachtilé dôsledky, ako sa s ňou neskoršie narábalo. Arthur Schopenhauer, ako veľký mysliteľ 19. storočia, bol okrem iného najobľúbenejšou lektúrou slobodníka Adolfa Hitlera a jeho knižka *Svet ako vôla a predstava* bola jeho nerozlučným priateľom. Nosil ju stále vo vrecku v zákopoch 1. svetovej vojny. Rovnako obdivoval po celý život myšlienky Schopenhauerových žiakov a jeho nasledovníkov. Bezpochyby „übermenschovská" ideológia a antisemitizmom poznačený Friedrich Nietsche a mytologizovaný Richard Wagner sa tešili jeho obdivu a zohrali neblahý aktuálny politický vplyv. Ako idoly fašistického Nemecka a všetkého toho, čo z tejto ideológie vzišlo. Kombinácia antifašistického Einsteina a na opačnom póle rozvíjaná nemecká filozofia, sú sotva šťastným vstupom do čísla časopisu, aj keď môže byť poučný. Avšak ani Liszt ani Demko s jedným ani s druhým nemajú nič spoločné.

Je chvályhodné, že vydavateľ predstavuje autorku ako špecialistku. Je to druhý príspevok či článok, ktorý vôbec venovala autorka Lisztovi. Prvý predniesla na 1. lisztovskej konferencii v roku 2007, ktorú organizoval Miroslav Demko a na ktorú ju pozval, jej príspevok bol uverejnený v zborníčku *Franz Liszt a jeho domovina* (SBS SAV Bratislava. Lisztova spoločnosť na Slovensku 2007, str. 37–50). Oba príspevky autorky stavajú na tých istých premisách, úvahách a ich interpretácii, dobre známych a zaužívaných argumentoch, tak ako sa Liszt od 19. storočia do 30.–40. rokov 20. storočia interpretoval. To, že sa Liszt už za svojho života dostal do víru nacionalisticky prestížneho boja „komu patrí", na to je nekonečné množstvo literatúry a polemík. Aspoň dva časové mantinely. V najnovšom internetovom *Classic Music Navigator* čítame pri mene Franz Liszt – Hungarian, German, French. Béla Bartók, ktorý uverejnil dve štúdie o Lisztovi, v jednej z nich pod názvom *Lisztovské problémy* píše v roku 1936: *„Ak skúmame jeho pôvod z hľadiska rasového, neprichádzame k mnohým výsledkom. Matka je nemecká Rakúšanka; či rodina otca je maďarského, nemeckého alebo azda slovanského pôvodu, sa zdá, že sa na základe dokumentov nedá objasniť. Ale v základe vzato napínanie tejto otázky nie je dôležité, veď aj v západnej Európe u osobností veľkých národov vidíme, koľkí sú rasovo cudzieho pôvodu. A ešte aj tu u nás, vo východnej Európe, je také miešanie rás ako nikde inde v Európe. Liszt Ferencz sa narodil každopádne na území vtedajšieho Maďarska* (pozn. O. E.: Uhorska)*, bol teda každopádne maďarským* (dopl. O. E. = uhorským či rakúsko-uhorským) *štátnym občanom: to je nespochybniteľná skutočnosť, ktorú prijímame ako východisko.*"[1] Potom Bartók prechádza k jazykovej znalosti Liszta, ktorá je taká, ako to je všeobecne známe: po maďarsky nevedel, a teda aj všetky jeho výroky zaznamenané v maďarčine sú podvrhmi, boli mu nutne vložené do úst a do pera. Bartók sa vracia aj k ortografii mena List = Liszt a cituje slovenský význam slova. Bartókov príspevok je samozrejme oveľa zaujímavejší v tom, ako chápe a interpretuje jeho hudbu. Pojem „rasová" je vo vtedajšej dobe pod vplyvom fašizujúcej sa Európy „bežne" používaný namiesto etnická, ako je tomu neskoršie. Že Bartóka tieto otázky naďalej znepokojovali, je zrejmé z hodnotiacich slov ďalšieho koryfeja tradičnej maďarskej muzikológie Bencehо Szabolcsiho, ktorý k tejto otázke píše: *„Môžeme povedať, že problém Liszta ho prenasledoval až do konca života. Hneď ho znepokojovala národná otázka, potom to bol jeho vzťah k ľudovej hudbe a k hudobnej kultúre východnej Európy, hneď rozvíjal Lisztove formálne riešenia a jeho harmonický systém, potom zase uštedril oficiálnej maďarskej hudobnej politike úder, potom v ňom súperilo postavenie umelca v Európe. Bojuje proti a aj za svojho najväčšieho predchodcu a vždy hľadá v ňom svoj vzor a kontinuitu aj tam, kde o tom nehovorí.*"[2]

Každopádne Slovensko sa na tejto honbe na Liszta nemohlo zúčastniť a ani sa nezúčastnilo, ako to bolo najmä v druhej polovici 19. storočí na programe dňa, napriek nespočetným kontaktom skladateľa so Slovenskom a s Bratislavou.

Významné osobnosti, umelci, vynálezcovia, politici, myslitelia a ich dielo boli a mali byť ozdobou, trofejou a dokladom odlesku výnimočnosti génia vyvoleného národa, ku ktorému ich priradili, či už to bola pravda, alebo nie. To, načo sa podujal Miroslav Demko a čo bolo hnacou silou jeho hľadania a poznania, bolo dopátrať sa skutočnej identity Liszta, jeho genealógie, rodinného pozadia a, ako sa to zdôraznilo v 19. storočí, aj jeho etnického pôvodu. Tradované predstavy a „dokumenty" v lisztovskej literatúre chcel podrobiť analýze pravdivosti, čo v spleti mnohorakosti Lisztových európskych kontaktov a činnosti je ťažkou úlohou.

Tak, ako je zložité odkryť, čo a kto bol Beethoven v zmysle „zápisov" autora prvej monografie o ňom, Antona Felixa Schindlera, čo povedal alebo nepovedal Beethoven, čo je pravda a čo je výmyslom, falzifikátom Schindlera. Aj u Liszta sa stretávame s takou cieľavedomou citačnou mániou súčasníkov istého zamerania a obsahu. Okrem toho v 20. storočí naďalej pokračuje honba za „výpoveďami" takéhoto charakteru v nezmenšenej intenzite. Prečo by Slovensko malo byť výnimkou a bezmyšlienkovite akceptovať sutinami prekryté polopravdy a lži, ktoré sú výsledkom takého manipulovania s minulosťou, nielen v 19. storočí, ale aj dnes? U Liszta to dospelo až k úsiliu zakrátko po smrti ho exhumovať a tajne uniesť do „rodnej zeme". Nie je to teda ojedinelá snaha, s ktorou sa veda nevyhnutne stretáva. A upierať právo hľadať pravdy, vyvracať mýty a legendy je legitímne, ako v minulosti tak dnes. Či vzniknú nové legendy je otázka presvedčivosti, nepresvedčivosti alebo akceptácie a intepretácie nových poznatkov vedeckou komunitou, každopádne však smeruje dopredu a nie dozadu.

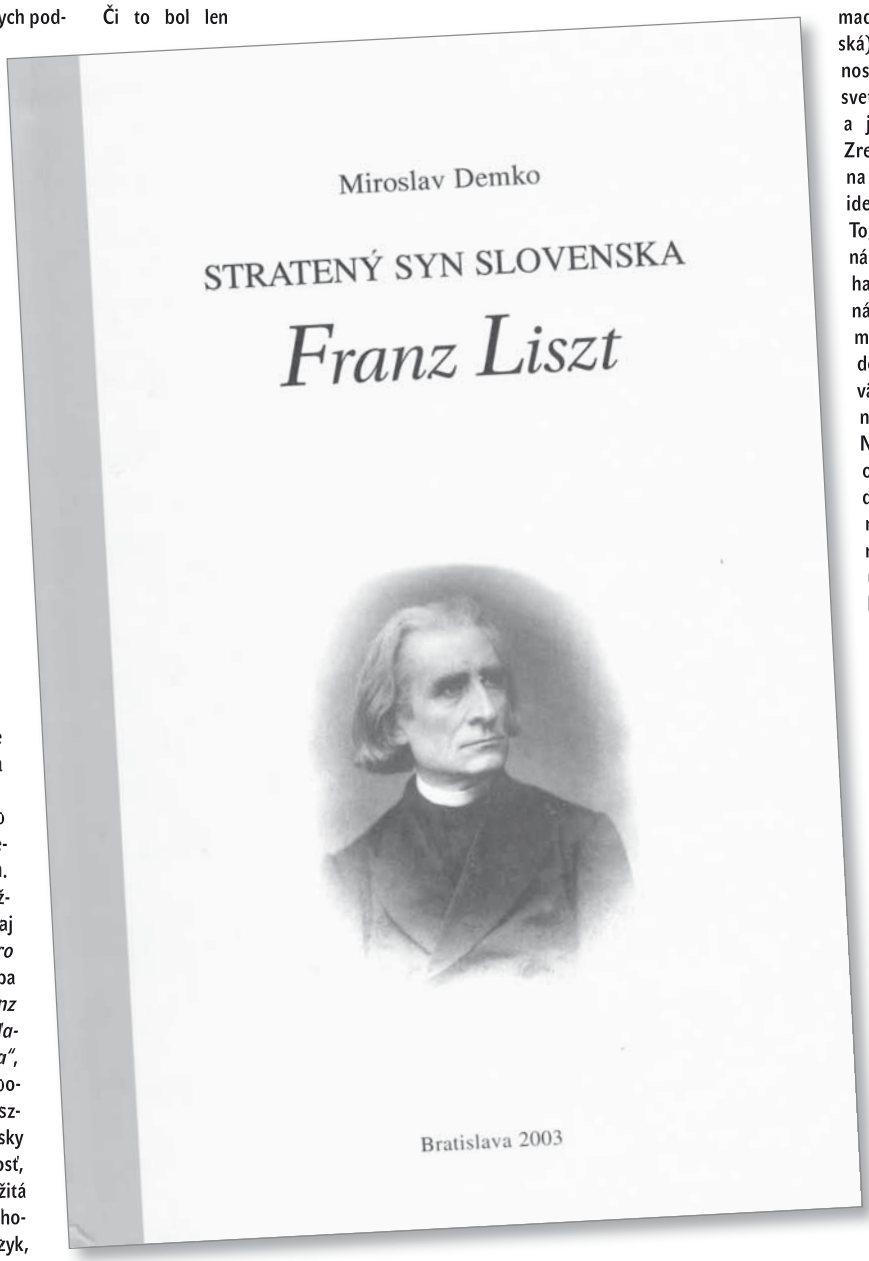
To, čo obsahujú oba príspevky autorky, je opakovanie v starej a staršej lisztovskej literatúre pertraktovaných faktov, sčasti prijatých, akceptovaných a sčasti spochybnených. Pokiaľ ide o najrozsiahlejšiu „novú" časť, ktorá sa týka *Dies irae* (a ktorá sa aj v Bartókovom príspevku teší osobitej pozornosti), toho sa na tomto mieste nebudem dotýkať. Na to bude iste kompetentnejšie odpovedať Miroslav Demko, ktorý práve zadal do tlače svoju štvrtú knihu venovanú Lisztovi, osobitne jeho *Toten-* či *Todentanzu*. Preto sa ani nezapojím do „polemiky", ktorú vedie autorka v príspevku a ktorú okorenila sentenciami ako *„autorovej bohatej fantázii chýba elementárna historická korekcia*", *„osobnosť Franza Liszta slúži Demkovi ako konštrukt", „aby dosiahol zhodu so svojou fixnou ideou", „pre svoje nové tvrdenia nepotrebuje dôkazy, je to len fikcia, kde možno svojvoľne zameniť výmysel a historický fakt alebo ich dať do ľubovoľných súvislostí.... Základným problémom je absencia vedeckej metodológie...".* Tie isté „myšlienky" sa opakujú v mnohonásobných verziách a obmenách. A na záver rečnícka otázka autorky: *„Úprimne povedané, nechápem, aký cieľ sa sledoval týmto hrubým zavádzaním odbornej i laickej hudobnokultúrnej verejnosti.*"

Po takomto spracovaní čitateľa môže nasledovať rozklad. Autorka sa zrejme podnes nevyrovnala s diferenciáciou pojmov Maďarsko a Uhorsko (čo patrí dnes k bežnej výbave každého poslucháča histórie) a z jej ďalšieho textu je zrejmé, kde prechádza voľne z jedného pojmu na druhý. Už aj Bartókovi pred 7 desaťročiami bolo jasné, že je rozdiel medzi etnicitou a štátnym občianstvom. Pôsobí až groteskne, že autorka hľadá v dobovej slovenskej tlači zmienky o slovenskosti Liszta, ktorá vtedy stála pod drobnohľadom uhorsko-maďarskej cenzúry a za ktorou exil alebo väzenie boli obvyklými prostriedkami „diskusie".

Pokiaľ ide o Lisztovo rodisko Raiding (aj Rajnof), veľa sa medzitým objasnilo ohľadom etnického zloženia: Raiding v 13. storočí nesie označenie Rednyk resp. Rudník, maďarské označenie Dobrony z 15. storočia pochádza zo slovanského Dobrjanin, napokon aj označenie Eisenstadt (Železno Mjesto, Železno) patrí do tejto kategórie. Toponymia ukazuje na etnický charakter ob-

lasti, v ktorej sa tieto kultúrne procesy odohrali a ktoré sa týkajú aj Liszta a jeho rodiny, priamo alebo nepriamo. Napokon vidíme, že sa Rakúsko dodnes nevie so svojimi menšinami historicky ani v aktuálnej kultúrnej politike dôstojne vyrovnať, rovnako ako tomu bolo predtým v Uhorsku. Aj ďalšie etnické zloženie sa zrejme odzrkadlilo v tom, že po 1. svetovej vojne sa Burgenland stal spolkovou krajinou Rakúska a vyčlenil sa z Uhorska. V tejto súvislosti došlo v Raidingu v posledných rokoch k rozvoju kultu Liszta. Po otvorení *Franz Liszt Kulturzentrum* s veľkou koncertnou sálou, knižnicou a s množstvom stálych podujatí napísali v roku 2006 Salzburger Nachrichten: *„Franz Liszt wurde am 22. Oktober 1811 in Raiding als Sohn des Verwaltungsbeamten Adam Liszt und seiner Frau Maria Anna geboren. Raiding gehörte damals zu Ungarn; gleichwohl wurde bei den Liszts, die der slowakischen Minderheit angehörten, zu Hause slowakisch gesprochen. 1821 übersiedelte die Familie nach Wien und 1823 nach Paris.“* (Kultur, 17. 10. 2006). Neviem či autor čítal Demka alebo prišiel na túto „fikciu, legendu alebo mýtus“ sám. Každopádne sa nedá predpokladať že časopis zo Salzburgu, jedného zo svetových hudobných centier, má záujem na rozšírení novinárskych kačíc, na aké je bohatá naša tlač. Či to je pravda alebo nie, to je otázka ďalšieho výskumu.

Pravda, mohol by som tento článok rozšíriť do dlhej polemiky o faktoch a detailoch. Jedno je isté, že to, čo sa bežne píše v slovníkoch, napr. aj v diele *Hudební slovník pro každého II.* (Jiří Vysloužil, Lipa Vizovice 1999): *„Liszt, Franz (Ferenc) (1811 – 1886). Maďarský skladateľ a pianista“*, zodpovedá tomuto stavu „poznania“. Všetky práce o Lisztovi konštatujú, že maďarsky nevedel. A etnická príslušnosť, či už je u skladateľa dôležitá alebo nie, súvisí s jeho výchovou, ktorej základom je jazyk, umožňujúci mu pohybovať sa v národnej komunite. Či bol jeho jazyk nemecký, či akýkoľvek iný, je otázkou ďalšieho výskumu, ktorá podnes nebola uspokojivo zodpovedaná. Tu treba ešte dodať, bez toho, aby bolo miesto sa podrobne zaoberať s touto otázkou národného alebo štátneho jazyka sa rozširovať, že Liszt a jeho rodina vyrastala v období výraznej austrogermanizácie verejného života, ktorá sa nutne premietala do všetkých dokumentov. Napriek tomu sa List naučil nemčinu tak, že jeho korešpondencia bola pri vydaní podrobená výraznej jazykovej „transformácii“, ak nechcem použiť pojem „úprava“, aj napriek tomu, že pôsobil 11 rokov ako dirigent vo Weimare, centre vtedajšej nemeckej kultúry. Takmer všetky svoje príspevky uverejnil vo francúzštine, čo vzhľadom na jeho dlhodobý pobyt v mladosti v Paríži bolo len logické. Pokiaľ ide o ďalší vývin Lisztových kontaktov so svojím rodným Uhorskom, nasledovalo v ňom obdobie extrémne výraznej jazykovej transformácie, uhorsko-maďarizačného zamerania. Či to bol len problém interpretácie jeho života a väzieb, nechcem na tomto mieste skúmať. Isté je, že rodinné, etnické, jazykové a kultúrno-historické otázky boli v súvislosti s Lisztom zodpovedané veľmi selektívne, ak nechcem použiť slovo ledabolo, a jednostranne nacionalisticky, lobisticky. A zrejme táto tendencia je zabetónovaná v hlavách niektorých historikov a „kultúrnych“ politikov podnes.



Akýkoľvek výskum, aj taký, ktorý zahájil Miroslav Demko po návrate z emigrácie, možno len uvítať. Je treba roztrhnúť okovy, ktoré sú do nás naoktrojované výchovou po mnohé desaťročia, vrátane interpretácie slovenských hudobných dejín. Je poľutovaniahodné, že po dvoch zväzkoch dejín hudobnej kultúry (Rybarič, R.: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I.: Stredovek, renesancia, barok.* Bratislava: Opus, 1984. Múdra, D.: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku II.: Klasicizmus. Bratislava: SHF, 1993.*) úspešne absentuje už takmer 20 rokov III. zväzok venovaný 19. storočiu, nehovoriac o IV. zv. k 20. storočiu. To, že sa Liszt ocitá v takom vzduchoprázdne nedopovedaných kultúrnych a hudobných väzieb slovenských dejín 19. storočia, je obrazom chýbajúcej koncepcie, sústredenia sa na ťažiskové a relevantné biografické a štýlovokritické témy. 19. storočie je dôležitým nosným obdobím formovania hudobnej kultúry, samozrejme nielen na Slovensku, ale aj v celej Európe, v ktorej hral Liszt, bezpochyby kľúčovú modernizačnú úlohu a ktorá smerovala až do budúceho storočia.

V slovenskej hudobnej historiografii Liszt desaťročia absentoval, a preto možno narušenie týchto ignorantských rokov voči jeho osobe chápať ako narušenie tejto idyly. Najmä, keď s úvahami a s rozsiahlym medzinárodným heuristickým výskumom prišiel niekto, kto do tohto „spoločenstva“ slovenských historikov nepatrí. A to bez ohľadu na to, či so všetkým, s čím prišiel, a ako to interpretoval, môže alebo „musí“ niekto súhlasiť alebo nie. O to viac, že k nastávajúcemu 200. výročiu Lisztovho narodenia je na Slovensku absolútne ticho. Bartók mohol ešte k 100. výročiu narodenia Liszta konštatovať, že maďarská (pozn. O. E. či aj uhorská), ale aj stredoeurópska spoločnosť a jej obecenstvo sa do prvej svetovej vojny s Lisztovou hudbou a jeho osobnosťou nevyrovnala. Zrejme to platí aj k 200. výročiu. Aj na najelementárnejšie otázky jeho identity.

To, čo mám na mysli, nie je nacionálne ani lobisticky zameraná úvaha. „Nezaštiťuje“ žiadnu stranu či názor. Ide o schopnosť prijať argumenty a zamyslieť sa nad realitou, dobou, kultúrou, nad ľudskými väzbami bez zaslepenej prestížnosti a urazenej ješitnosti.

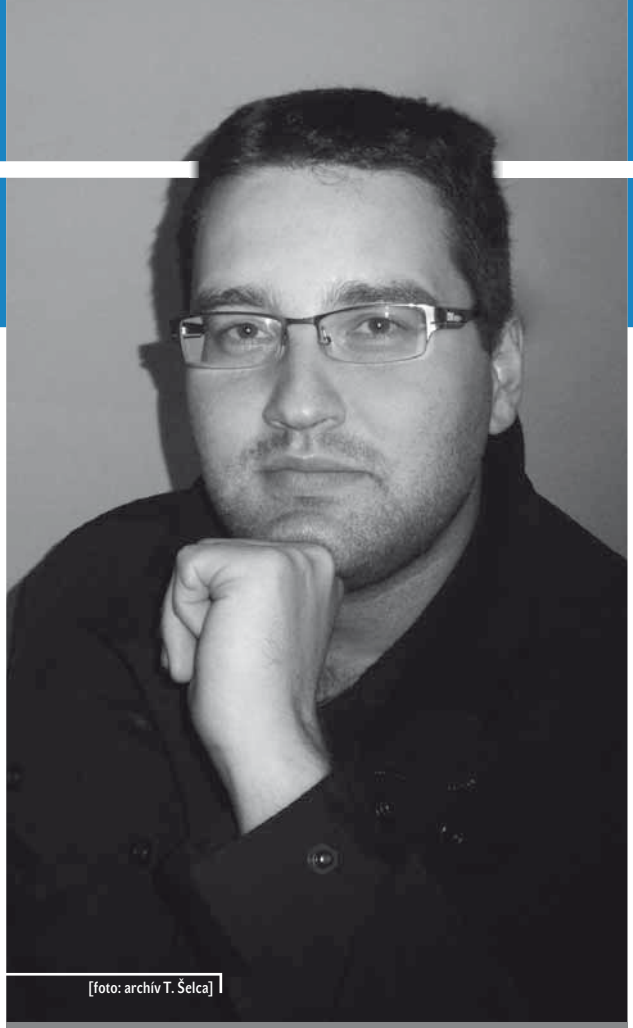
Na záver ešte niekoľko viet. Že o Lisztovi bude naďalej vedená diskusia, je zrejmé. Svedčí o tom rozpoltená „slovenská verejnosť“, ktorá na jednej strane uverejnila list s podpismi tých, ktorí majú záujem o objasnenie Lisztovej minulosti (v Kultúre), a na strane druhej tu známy slovenský intepret obosiela kópiami svojho listu svojich priateľov, aby nimi bránil staré lisztovské legendy. Ešte šťastie, že medzinárodná verejnosť, ktorá sa o Liszta zaujíma, má k tejto problematike otvorenejší prístup. V Maďarsku vznikol preklad Demkovej práce, ktorý iste nezostane ukrytý v „šuplíku“, a práve vyšiel aj český preklad iniciovaný českým distribútorom (Demko, M.: *Ukradený skladatel. Franz Liszt.* Agentura NAP Eko-konzult, 2010). Je príznačné, že preklad nesie označenie *Vydáno u příležitosti 200. výročí narození Franze Liszta*. Môžeme si položiť otázku: čo pripravila slovenská hudobná historiografia k tejto príležitosti? Nový náklad starých legiend?

Poznámky:

[1]BARTÓK, B.: *Liszt problémák.* In: Bartók Béla, Válogatott írásai. Budapest: Művelt náp, 1956, s. 232.

[2]SZABOLCSI, B.: *Das Leben von Béla Bartók.* In: Béla Bartók. Wege und Werk. Schriften und Briefe. (Ed. B. Szabolcsi) Budapest: Corvina 1957, s. 19.

miniprofil



[foto: archív T. Šelca]

TOMÁŠ ŠELC (1983)

basbarytón

Štúdiá: 2002–2008 Konzervatórium v Bratislave (operný spev – A. Michálková, zborové dirigovanie – D. Bill), od 2009 VŠMU v Bratislave (P. Mikuláš).

Súťaže: Medzinárodná spevácka súťaž I. Godina „Iuventus Canti", Vráble – 1. miesto, Cena za najlepšiu interpretáciu barokovej skladby (2006), 1. miesto (2009), Súťaž študentov slovenských konzervatórií – 1. miesto (2007), Medzinárodná spevácka súťaž A. Dvořáka, K. Vary – 3. miesto („Junior"), 1. miesto („Pieseň"), Cena hajtmana Karlovarského kraja, Cena Spoločnosti a Múzea A. Dvořáka (2007), Medzinárodná spevácka súťaž duchovnej a koncertnej hudby, Kroměříž – 1. miesto, Cena nadácie OSA (2008), 1. miesto s titulom „Absolútny víťaz", Cena riaditeľa Filharmonie Brno (2009), Medzinárodná spevácka súťaž M. Sch.-Trnavského, Trnava – 2. miesto, Cena HC (2008), Medzinárodná spevácka súťaž G. F. Händla, Eger – 1. miesto (2010), štipendium – účasť na R. Wagner-Festspiele v Bayreuthe (2008).

Spolupráca: Symfonický orchester Konzervatória v Bratislave, Komorný orchester Technik, SKO B. Warchala, ŠKO Žilina, Solamente naturali, Filharmonie B. Martinů v Zlíne, Českí komorní sólisti, Kazanawa Symphony Orchestra Japan, Schleswig-Holstein Festival Orchestra, Bamberger Symphoniker; od 2004 pravidelné hosťovanie na Schleswig-Holstein Musik Festival, od 2006 externý člen Chor der Bamberger Symphoniker, pravidelná spolupráca so zbormi Chorus Alea, Spevácky zbor Technik, Adoremus a i.; nahrávka oratória V. Godára *Querela pacis* (Pavian Records) a nahrávka skladieb G. Faurého (2010).

V týchto dňoch vychádza CD *Querela pacis* s nahrávkou oratória Vladimíra Godára. Ako sa ti spolupracovalo na tomto projekte?
Dostal som sa k nemu cez samotného skladateľa, ktorý ma oslovil. Oratórium sme nahrávali so Solamente naturali, Katedrálnym zborom sv. Martina a dirigentom Andrewom Parrottom v Kostole sv. Rodiny v Bratislave-Petržalke. Bolo to moje prvé profesionálne nahrávanie a, samozrejme, veľká česť, že som mohol spolupracovať s takými vynikajúcimi umelcami.

Vo svojom repertoári sa špecializuješ na piesňovú a duchovnú tvorbu, žánre, ktoré u nás nepatria práve k „mainstreamovým"...
Túto hudbu mám veľmi rád, je nesmierne krásna a dáva mi veľa i po duchovnej stránke. Inklinujem hlavne k starej hudbe, ale i k veľkým vokálno-inštrumentálnym dielam ostatných štýlových období. V tomto repertoári sa zatiaľ cítim najlepšie. Samozrejme, mám rád tiež operu. Rád by som si zaspieval v barokových alebo klasicistických operách, ale napríklad i vo veristickej *Bohéme*, hoci si uvedomujem, že ak si v nej zaspievam, tak zrejme o nejakých 15-20 rokov, pretože hlasové dispozície mi to momentálne neumožňujú. Navyše sa mi zatiaľ darí v spomínanej oblasti, tak by bolo asi nerozumné hnať sa niekam, kde sú iní a lepší speváci ako som ja.

Vzťah k spievaniu sa u mnohých spevákov začína formovať už v útlom detstve. Ako tomu bolo v tvojom prípade?
Spieval som od šiestich rokov v Bratislavskom chlapčenskom zbore a potom som začal chodiť na hodiny spevu k Darinke Tóthovej, žiačke pani Michálkovej, mojej profesorky z konzervatória, ktorej vďačím za veľa. Na hodinách mi stále hovorievala, aby som pri spievaní nezabúdal na dve veci – že ma hlas má živiť až do šesťdesiatky a že všetky konexie u speváka končia o siedmej večer, keď sa zdvihne opona a on ostáva na javisku sám za seba. V súčasnosti som na VŠMU v triede pána profesora Mikuláša, s ktorým pracujeme hlavne na interpretácii a dolaďovaní môjho vokálneho aparátu.

Máš za sebou viacero víťazstiev v speváckych súťažiach. Ktoré je pre teba najcennejšie?
Asi nedávne víťazstvo v Händlovej súťaži v maďarskom Egeri a to najmä preto, že Händlovu hudbu milujem a že som tým získal možnosť spolupráce na Händlovom oratóriu *Mesiáš* s Dohnányi Orchestra Budafok a tiež sólový koncert v budapeštianskej Nádor Hall, na ktorom by som mal uviesť hlavne barokový repertoár. Cením si aj víťazstvo v Dvořákovej súťaži v Karlových Varoch, pretože je to asi jedna z najvýznamnejších súťaží v stredoeurópskom kontexte.

Ako sólista si spolupracoval s viacerými domácimi i zahraničnými orchestrami. Na ktorý z koncertov určite nezabudneš?
Naozaj nezabudnuteľnými boli pre mňa zatiaľ asi tri koncerty. Na prvom sme v roku 2007 robili so zborom piesne židovských skladateľov v bývalom koncentračnom tábore Neuengamme pri Hamburgu, čo bolo pre mňa predovšetkým silným emočným zážitkom. Intenzívny zážitok mám z koncertu v Kazanawe v Japonsku, kde som spieval sólo v Mozartovom *Rekviem* asi pred osemtisícovým publikom. Mal som vtedy naozaj veľkú trému, ale výsledok bol úžasný. A tretí spomeniem koncert v nemeckom Bambergu, kde som spieval Verdiho *Rekviem*.

Čo ťa čaká v najbližšej budúcnosti?
V novembri nahrávam v Ostrave CD s duchovnou a piesňovou tvorbou Jána Levoslava Bellu, v decembri spievam sólo v Händlovom *Mesiášovi* v Nemecku, následne v januári cestujem do Kapského mesta a Johannesburgu, kde budeme robiť Mozartovo *Rekviem*. V marci sa chystám nahrať svoje profilové CD, potom v apríli spievam Piláta v Bachových *Jánových pašiách* v Poľsku a v Nemecku. Okrem toho musím zvládnuť naštudovanie postavy Leporella v rámci operného štúdia na VŠMU a odspievať ročníkové skúšky, takže je toho pomerne dosť.

Pripravila
Janka KUBANDOVÁ

Hector Berlioz (1803–1869)

Requiem – Grande messe des morts (1837)

Robert KOLÁŘ

Ak sa Hector Berlioz vyjadril, že keby mali byť všetky jeho diela zničené a len jedno jediné ostať zachované, bolo by to* Rekviem*, nemusíme ho celkom brať za slovo; najmä ak na inom mieste vyhlásil, že nikdy nevytvoril nič lepšie ako* Scénu lásky z Rómea a Júlie*. Ak však napísal, že vo svojom* Rekviem *použil prostriedky, o aké sa nepokúsil nikto predtým ani potom,[1] musíme súhlasiť...

Tuba mirum spaergens sonum... litografia Henriho Fantina-Latoura (1888)

Rekviem a Rómeo

Tieto dve diela, napísané s odstupom dvoch rokov, stavia Romain Rolland vo svojej slávnej eseji o Berliozovi[2] do takmer nezmieriteľného kontrastu. *Rómea a Júliu* velebí, *Rekviem* je mu odporné. Snáď pre jeho obrovské dimenzie, pre jeho hlučnosť, ktoré mu pripadajú ako vonkajškové a hodné toho, aby ich obdivovali Nemci, kým k podstate *Rómea* je schopný preniknúť iba francúzsky duch. Samozrejme, optiku francúzskeho intelektuála z počiatku 20. storočia s jej obsedantným nutkaním porovnávať francúzske s nemeckým, premeriavať Berlioza meradlom Wagnera (napokon, koho iného spomedzi francúzskych skladateľov 19. storočia mohol Rolland postaviť voči „černokňažníkovi z Bayreuthu"?), dnes pokojne môžme odložiť, *Rekviem* však ostáva – a zrejme navždy ostane – kontroverzným dielom. Ohromný interpretačný aparát v *Tuba mirum* (štyri dodatočné skupiny plechových nástrojov, 16 tympanov...) poslucháča dodnes buď bezvýhradne fascinuje, alebo neznesiteľne odpudzuje. Podobne aj jeho aliturgický (či dokonca antiliturgický) charakter a svojvoľné narábanie s latinským textom, ktorý je do značnej miery ponímaný dramaticky, môžu byť dodnes príčinou protichodných postojov.

Dôležitú úlohu tu hrá fakt, že Berliozovo *Rekviem* vzniklo na štátnu objednávku a pôvodne malo byť súčasťou smútočných slávností venovaných obetiam Júlovej revolúcie 1830. Bolo teda koncipované ako viac-menej úžitková skladba v duchu konvencií „Grande messe des morts" (Veľkej omše za mŕtvych), žánru, ktorý bol vo francúzskej kultúre etablovaný vďaka kompozíciám Gosseca, Berliozovho učiteľa Le Sueura či Cherubiniho. *Grande messe des morts* Françoisa-Josepha Gosseca z roku 1760 udivuje použitím externého orchestra a tiež tým, že počet účinkujúcich sa pri niektorých predvedeniach mohol blížiť k 1200. Pri predvádzaní vo veľkých priestoroch či na otvorených priestranstvách, čo sa v Paríži dialo pomerne často, to v časoch, keď neexistovala ozvučovacia technika, bolo prakticky jediným riešením. Vojenské kapely pri rôznych oficiálnych príležitostiach mohli pozostávať z hráčov na plechových a bicích nástrojoch, ktorých počet sa rátal na stovky. V tomto svetle sa proporcie Berliozovho *Rekviem* javia ako celkom štandardné. Prekvapujúce je, s akou mierou invencie a individuality sa skladateľ dokázal vysporiadať s konvenciami tohto žánru a do veľkej miery predísť istej jednotvárnosti výtvorov jeho francúzskych predchodcov. V tomto je *Rekviem* podobné *Rómeovi*, ktorý zasa v zásade prehodnocuje charakteristiku žánru symfónie.

Antiliturgická hudba?

Okrem *Rómea* stavia Rolland *Rekviem* do kontrastu aj s operou *Benvenuto Cellini*, na ktorej Berlioz pracoval v rovnakom čase.[3] Aj tieto dve diela však spája niekoľko momentov. Tým prvým je preberanie hudobného materiálu z Berliozovej ranej *Messe solennelle*, čo je však len povrchná záležitosť. Ak je *Benvenuto* vyjadrením Berliozovho umeleckého kréda (hlavným hrdinom je renesančný sochár, ktorý s vedomím hodnoty vlastného talentu vzdoruje svetským aj cirkevným autoritám), tak *Rekviem* je jeho umeleckým naplnením. Berlioz na vrchole tvorivých síl, v dekáde 1830–1840, kedy skomponoval všetky štyri symfónie, *Benvenuta* a rad ďalších diel, si ako sebavedomý umelec upravil štandardizovaný latinský text podľa vlastných predstáv; niekde zmenil zámeno (*„Libera me de ore leonis"* namiesto *„Libera eas..."*), inde popresúval úryvky textu z jednej časti omše do druhej, niektoré časti textu vynechal celkom. Pre liturgické účely je teda *Rekviem* už z tohto dôvodu celkom nepoužiteľné. Wolfgang Dömling vo svojej berliozovskej monografii v tejto súvislosti používa slovo „montáž". *Rekviem* je v skutočnosti montážou, textovou, ale aj hudobnou. Text je akýmsi „libretom" abstraktnej hudobnej drámy, podobne ako v *Messe solennelle* (Slávnostnej omši) z roku 1824, ktorou Berlioz ako 20-ročný vstúpil do povedomia parížskeho publika. Najmä ›

jej *Crucifixus* a *Resurrexit* sú poňaté vyslovene ako dráma inšpirovaná romantickou fascináciou fenoménom smrti a víziami posledného súdu. Základ apokalyptických fanfár *Tuba mirum* pochádza práve odtiaľto; hudbu zo zvyšku *Ressurexitu* Berlioz „recykloval" v závere 1. dejstva *Benvenuta Celliniho*.

Napriek príslušnosti k „monumentálnemu žánru", kam spadajú aj ďalšie Berliozove diela z tohto obdobia, často motivované bonapartovským kultom,[4] nemožno *Rekviem* pokladať za čisto úžitkovú hudbu zbavenú akéhokoľvek duchovného rozmeru; zrkadlí sa v ňom Berliozov ambivalentný vzťah k religiozite, ktorý si – ako syn zatrpknutého ateistu a bigotnej katolíčky – niesol po celý život, oscilujúc medzi odovzdanou, priam naivnou vierou a cynickým odmietaním... V tomto však *Rekviem* nie je ojedinelým úkazom, najmä ak ho vidíme v kontexte sakrálnej tvorby skladateľov ako Brahms, Čajkovskij alebo Janáček.

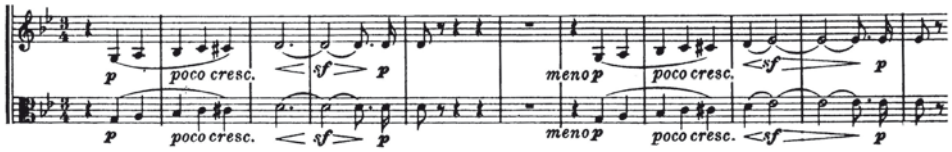
Hudba a architektúra

Skladateľ Vincent d'Indy možno netušil, ako veľmi sa mýli, keď napísal, že Berlioz „*je tak málo Francúzom, ako je len možné. Pozrite, s akou ľahkosťou si ho osvojili Nemci! Nie je precízny ani koncízny. Vôbec sa nestará o formu*".[5] Je to práve *Rekviem*, ktoré býva metaforicky prirovnávané k mohutnej gotickej stavbe a ktoré dokazuje Berliozov cit pre formu a proporčnosť vo veľkom meradle. Dielo sa skladá z 10 častí:

Introitus – Kyrie
Dies irae – Tuba mirum
Quid sum miser
Rex tremendae
Quaerens me
Lacrymosa
Offertorium
Hostias
Sanctus
Agnus Dei

Podobne ako vo *Fantastickej symfónii*,[6] aj tu badať skladateľovu snahu o symetriu. Prejavuje sa to vo viacerých detailoch. Centrálnou časťou je *Lacrymosa*, samostatný „kolos" napísaný v sonátovej forme, kde expozícia a repríza evokujú dojem symetrie. Dokonca tu existuje zaujímavý pomer v počtoch taktov – päť častí pred *Lacrymosou* má dohromady 603 taktov, rovnako ako zvyšok diela po *Lacrymose*, pričom samotná *Lacrymosa* má 201 taktov, čo je presne tretina čísla 603. Ťažko povedať, či išlo o skladateľov zámer, no možno to uviesť ako príklad jeho citu pre vyváženosť a proporčnosť. Časti s hustejšou sadzbou a vyššími dynamickými hladinami sa striedajú s pokojne a ticho plynúcimi úsekmi, čím vznikajú doslova priepastné kontrasty – v tom je *Rekviem* skutočne bezprecedentným a v istom zmysle extrémnym dielom – podobne ako *Rómeo* nemá predchodcu v orchestrálnej technike. Záverečná časť zodpovedá prvej (tým, že sa na konci preberá podstatná časť hudobného materiálu aj textu z *Introitu*), predposledná zasa zodpovedá druhej: mierne pozmenené opakovanie fúgy na *Hosanna*, z dramaturgického hľadiska na prvý pohľad nezmyselné a nadbytočné, je protiváhou apokalyptického trúbenia v *Tuba mirum*, ktoré rovnako zaznieva dvakrát. Vzniká dojem uzavretého, symetricky klenutého oblúka, ktorý možno postihnúť až pri opätovnom kontakte s dielom.

Okrem toho *Rekviem* čerpá inšpiráciu z architektonických a akustických vlastností obrovského priestoru chrámu parížskej Invalidovne, kde sa konala jeho premiéra. Šírenie zvuku v priestore Berlioza ako praktického hudobníka a dirigenta vždy veľmi zaujímalo a možno povedať, že *Rekviem* je do istej miery štúdiou tohto problému.

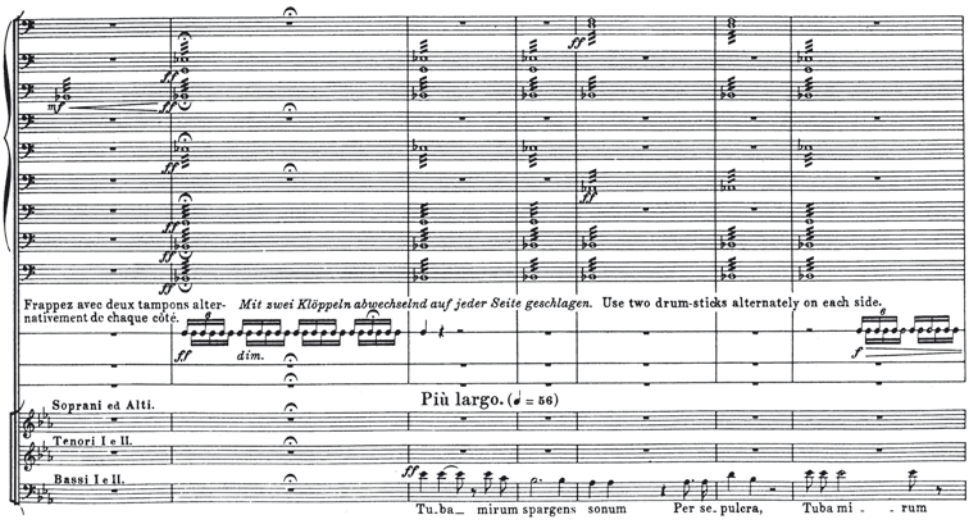


Príklad č. 1: úvodná melodická myšlienka *Introitu*, ktorej nástupy sú oddeľované generálpauzami

Zvuk, priestor a symbolika

To, ako sa práca s priestorom premietla do kompozičného procesu, ukazujú hneď vstupné takty *Introitu*, kompozične jednej z najprepracovanejších častí diela. Hudba sa pomaly vynára z ticha, vzostupná figúra v temnej *g mol*, hlavnej tónine diela, ozvláštnená tónom *cis*, zaznieva spočiatku iba v 2. husliach a violách a len postupne naberá na dynamickej intenzite a intervalovom ambite. Pridávajú sa nové nástrojové farby a oktávové zdvojenia, no hudobný tok je vždy prerušovaný generálpauzami (v partitúre s nadpisom „Silence"), aby mohol zvuk doznieť a rozptýliť sa v obrovskom a „prázdnom" priestore (Príklad č. 1)

Po vyznení úvodného dynamického oblúka nastupujú ľudské hlasy, spievajúce *mezza voce* prvý verš, na spôsob fúgovej expozície. Každý nový nástup je zároveň sprevádzaný protihlasom (veľmi podobne Berlioz postupoval v úvode *Harolda v Itálii*, dokonca v tej istej tónine) vo forme klesajúcej chromatiky. Tieto zostupné lamentózne línie potom celkom ovládnu harmonický pohyb *Introitu*. Sú prítomné doslova všade a symbolicky vyjadrujú nárek, ktorého intenzita poľavuje len v svetlejších pasážach pri veršoch *Te decet hymnus* a pri *Et lux perpetua luceat eis*, kde Berlioz nechá na chvíľu symbolicky zasvietiť vysoký register huslí.



Príklad č. 2: mužský zbor nad vírením 16 tympanov v *Tuba mirum*

Zvláštnosťou je „vrastenosť" *Kyrie* do *Introitu*, kde tvorí proporčne zanedbateľnú, no charakterom pozoruhodnú kódu. Verš *Kyrie eleison* je len akoby „zahundraný", zbor ho prednáša recitatívne na jednom tóne, *Christe eleison* je odpoveďou opäť vo forme klesajúcej chromatickej línie. V súlade s tradíciou zaznieva trikrát, no vždy tichšie – jednotlivé zborové skupiny sa postupne odmlčia, až napokon ostávajú len „obnažené" basy. Toto symbolické vytrácanie sa, vnáranie sa do mlčania a prázdnoty je typické pre viaceré momenty *Rekviem* a pri predvedení v obrovských priestoroch dokáže pôsobiť ohromujúcim dojmom. Každé *Christe eleison* je okrem toho zakončené tónovým sledom *g-fis-as-g*, čo môže byť spontánnym výsledkom chromatického vedenia hlasu, osciláciou okolo základného tónu, ale aj parafrázou „motívu kríža" (ten je „leitmotívom" v *Rekviem* Antonína Dvořáka), ktorý sa tiež zjavuje napr. v *Smútočnom pochode* z Berliozovej *Smútočnej a triumfálnej symfónie*.

Symboliku samoty a prázdneho priestoru možno rozpoznať aj v miestach z *Hostias* a *Agnus Dei*, často spomínaných ako príklady Berliozovej hudob-

no-priestorovej imaginácie, kde medzi osamotene zaznievajúcimi tónmi fláut a hlbokými, hrozivo vrčivými pedálovými tónmi trombónov doslova zíva otvorená priepasť. Alebo pri ľahostajne, vedľa seba kladených akordoch drevených dychových nástrojov s rezonanciou v pianissime delených viol na začiatku *Agnus Dei*...

Tuba mirum

Sekvencia *Dies irae*, dramaturgické ťažisko mnohých zhudobnení rekviem, je u Berlioza poňatá pomerne zvláštne. Na rozdiel od kompozícií, ktoré v tomto žánri vytvorili Mozart, Verdi alebo Dvořák, Berliozovo *Dies irae* začína celkom „nedramaticky" – ticho a pokojne, pričom povaha textu (ale aj vedomie skladateľovho temperamentu) dávajú tušiť, že ide o povestné „ticho pred búrkou". Za povšimnutie stojí, že pomerne dlhú dobu ostávajú nízke a vysoké registre navzájom oddelené – chorálová, modálne zafarbená téma je vyhradená violončelám, kontrabasom, fagotom a mužským hlasom, jej protihlas zasa ženským hlasom zdvojeným flautami, hobojmi a klarinetmi. K spojeniu dochádza až po 48 taktoch pri verši *Quando judex est venturus*. Kontrast vysokého a hlbokého, svetlého a temného, je použitý zámerne a symbolicky, striktné rozdelenie tónového priestoru tu však v mnohom predchádza hudobné myslenie skladateľov 20. storočia.

Z chorálovej témy sa stáva cantus firmus, nad ktorým sa odvíjajú ďalšie hlasy. Hudobný materiál je čoraz komplikovanejší – prebieha akoby v troch tempách súčasne (cantus firmus v basoch, augmentované skandovanie v tenoroch a pomaly plynúce dlhé tóny v ženských hlasoch) – ľudská vrava hustne a stáva sa hektickejšou, nervóznejšou a nezrozumiteľnejšou. V momente dosiahnutia kritického bodu Berlioz prvý raz mobilizuje svoj ohromný inštrumentálny arzenál: fanfáry ohlasujúce posledný súd sa ozývajú postupne zo všetkých štyroch svetových strán, kde sú rozmiestnené externé skupiny inštrumentalistov. Tie obsahujú zhodne po 4 trúbky (resp. kornety) a 4 trombóny, severná a južná sú posilnené tubami (alebo v tých časoch vo Francúzsku ešte stále používanými ofiklejdami). Zvuk fanfár dopĺňa 12 lesných rohov z hlavného orchestra. Berliozovi nešlo o extrémnu hlučnosť, ale skôr o nevšedný priestorový efekt obkrúženia priestoru zvukom a jeho postupného zapĺňania. (Príklad č. 3)

Netradičné je aj použitie tympanov. Je ich dovedna 16 a ovládajú ich 10 hráči. Sú naladené do chromatickej škály v rozsahu oktávy *F-f*, pričom tóny základného akordu *Es dur* sú zdvojené. Tu Berlioz rozvinul to, čo vyskúšal v závere 3. časti *Fantastickej symfónie* – akordické tympanové tremolá vytvárajú funkčné harmonické postupy (aspoň v partitúre; v realite sú však sotva postihnuteľné, hoci sa majú hrať mäkkými paličkami) a na ich podklade zbor zvoláva mŕtvych na súd (Príklad č. 2). Neskôr sa celá situácia opakuje, pripájajú sa ženské hlasy (v tomto mieste ich ešte môže posilniť detský zbor) a v kánone nasledujú mužské, zaznieva úder desiatich párov činelov a tamtamov. Tam, kde jeho predchodcovia naznačovali víziu posledného súdu skôr symbolicky, Berlioz ponúka doslova fyzický zážitok „akustického inferna". Po tejto zvukovej smršti zaznieva v hrobovom tichu *Mors stupebit*... Obrovské rozdiely akoby evokovali priepasť, akoby boli ešte hlbším naplnením významu slov z programu k *Fantastickej symfónii* určených záveru 3. časti so vzdialeným „hrmením" štyroch tympanov: „*Silence. Solitude*".

Návraty, reminiscencie

Po dramatickom náreku *Lacrymosy*, kde si pre posilnenie účinku Berlioz na chvíľu dovolil viesť ženské hlasy v paralelných kvartách, nasleduje *Offertorium*. Táto časť obzvlášť oslovila Roberta Schumanna, podľa ktorého bola najvydarenejšou z celej omše. Jej zvláštnosť spočíva najmä v úlohe zboru, ktorá sa obmedzuje na recitáciu silne fragmentovaného textu výlučne na dvoch tónoch – *A* a *B* – bez ohľadu na to, čo sa deje v orchestri (s výnimkou záverečných taktov v durovej tónine). Sú to akoby tiché povzdychy nad hudbou, ktorá ani nepatrí do *Rekviem*. Je totiž prevzatá z *Kyrie* z *Messe solennelle*, dlho považovanej za stratenú.[7] *Offertorium* je teda akousi inštrumentálnou meditáciou nad hudbou mladosti, stratenou, no ešte nie zabudnutou. K podobným osobným reminiscenciám sa Berlioz bude vracať aj v neskoršom veku (napr. v *Te Deum*, vo *Faustovom prekliatí* aj v *Trójanoch*), vždy s istou dávkou nostalgie.

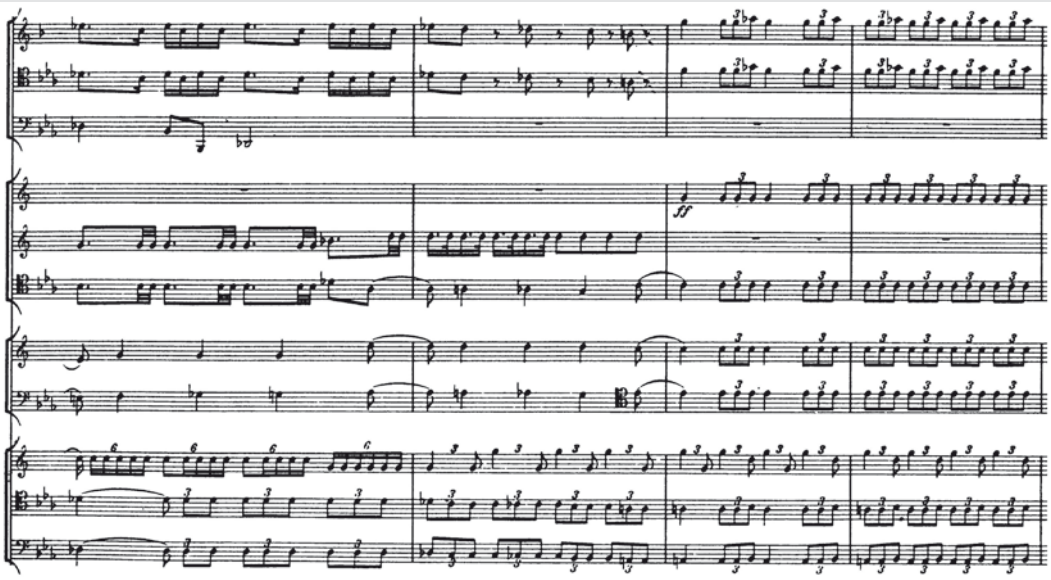
Ako reminiscenciu možno chápať aj predposlednú časť, *Sanctus*. Tá je v podstate protiváhou ku kataklizme *Dies irae*. Svojím zasadením do tóniny *Des dur* (predstavujúcej najväčší možný kontrast k hlavnej tónine *Rekviem*), jasným zvukom trblietavých vysokých registrov fláut a huslí a vôbec jediným zjavením sa sólového ľudského hlasu (tenor) zosobňuje výraz nebeského či anjelského. Opakovaná fúga na *Hosanna in excelsis* je akoby radostným potvrdením nádeje pre tých, čo čakajú v očistci. Romantický kontrast, po ktorom Berlioz v ešte vypuklejšej podobe siahol neskôr vo *Faustovom prekliatí*...

Interpretácie

Rekviem bolo Berliozovým triumfom už pri premiére. Na tomto mieste netreba spomínať všetky peripetie prvého predvedenia – od zákulisných intríg skladateľových neprajníkov cez dôrazné vymáhanie slúbenej finančnej odmeny až po mnohokrát spochybňovanú historku o tom, ako dirigent Habeneck v kľúčovom momente na začiatku fanfár v *Tuba mirum* pokojne zložil taktovku, vytiahol tabatierku a šňupol si... Autor ich najlepšie vykreslil sám vo svojich nádherných a zábavných *Pamätiach*. Jacques Barzun, Berliozov biografista (alebo skôr emfatický apologéta), uvádza, že priestor chrámu bol v pamätný deň potiahnutý čiernym súknom a osvetlený stovkami sviečok, čo predvedeniu muselo dodať neopakovateľnú atmosféru.

Dielo si čoskoro získalo popularitu aj mimo Francúzska a napriek interpretačným nárokom sa zaradilo k relatívne často uvádzaným. K pamätným predvedeniam patrí newyorské naštudovanie pod taktovkou Edgarda Varèsa v roku 1917 venované obetiam vtedy ešte stále prebiehajúcej svetovej vojny. Niet divu, že tento experimentálny skladateľ, ktorý sa zaoberal predovšetkým možnosťami šírenia zvuku v priestore, obdivoval Berlioza a jeho *Rekviem* obzvlášť. Napokon, kratučký motív z *Offertoria* zaznieva medzi ďalšími citátmi vo Varèsovom orchestrálnom *Tuning Up*.

Do obdobia spred 1. svetovej vojny spadajú aj prvé pokusy o zvukový záznam *Rekviem*. Zachované fonografické záznamy *Tuba mirum*, ktoré nedokáže verne reprodukovať ani špičková kvadrofónna technika, znejú kuriózne, bizarne... Z veľkého množstva kompletných nahrávok možno na porovnanie vybrať dve: kultovú, dá sa povedať referenčnú, štúdiovú nahrávku Sira Colina Davisa, zanieteného berliozovského interpreta, s London Symphony Orchestra & Chorus a tenoristom Ronaldom Dowdom (Philips 1969) a novšiu nahrávku živého predvedenia v podaní SWR Vokalensemble Stuttgart, MDR Rundfunkchor Leipzig, Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR a teno- ›



Príklad č. 3: polyrytmické fanfáry štyroch skupín plechových nástrojov v *Tuba mirum*

ristu Tobyho Spencea pod vedením Rogera Norringtona (Hänssler Classic 2006). Hlavný rozdiel spočíva predovšetkým vo zvolených tempách – Norringtonovo naštudovanie nesie znaky dnešnej hektickej doby, ktorá by zrejme s tempami Colina Davisa spred 40 rokov už nemala dostatok trpezlivosti. Týka sa to najmä častí, kde charakter hudobného materiálu aspoň na chvíľu dovolí rýchlejší pohyb. V *Rex tremendae* vedie Norrington svoj ansámbel miestami až k tanečnosti a v radostnej fúge v *Hosanna* ide celkom proti duchu Berliozovej požiadavky voľnejšieho tempa a plynulého hudobného toku bez zdôrazňovania jednotlivých akcentov. Na druhej strane však ani tejto nahrávke nechýba velebná majestátnosť, najmä v tichších, pokornejších častiach. Norrington je rozhodne kreatívnejší a citlivejší v narábaní so zvukom a jeho doznievaním v priestore. Pokiaľ ide o *Tuba mirum*, jednoznačne – aspoň čo do presnosti – vedie Davis, zrejme vďaka komfortu štúdiovej nahrávky. Skoordinovať štyri priestorovo navzájom vzdialené nástrojové skupiny s polyrytmickými fanfárami je pri živom predvedení nesmierne obtiažne (Berlioz

podrobne píše o vlastných skúsenostiach) už len vzhľadom na rozdiel rýchlostí, ktorými sa šíria svetlo a zvuk... Obidve nahrávky však v plnej miere odhaľujú krásu tohto diela a zároveň jeho hlboký smútok, ktorý ale nie je zaťažený nánosom romantickej sentimentality. Romain Rolland tu, napriek všetkým výhradám, nachádza *„mohutné príklady krásy, aká sa môže v hudbe vylúdiť z načisto surovej masy. Ako Alpy, obludné, no jednako krásne a úchvatné svojou nesmiernosťou“*.[8]

Poznámky

1. Berlioz: *Paměti*, s. 261
2. v českom preklade vyšla ako predhovor k vydaniu *Pamätí* roku 1956, v slovenskom ako súčasť Rollandovej knihy *Hudobníci súčasnosti* v roku 1960. Pozri použitú lit.
3. Neúspešná premiéra opery sa konala až roku 1838, objednávku na *Rekviem* Berlioz „vybavil“ veľmi rýchlo, v priebehu niekoľkých mesiacov roku 1837.
4. napr. nerealizované oratórium *Le dernier jour du monde* (1831), skice k ďalším kompozíciám tohto typu s názvami ako *Le Retour de la Grande armée* (1832) alebo *Fête musicale funèbre* (1835) a tiež známa *Symphonie funèbre et triomphale* (1840); všetky buď otvorene, alebo nepriamo vychádzajú z vtedy rozšíreného kultu Napoleona. Berlioz bol vášnivým bonapartistom, čo sa napokon ani nesnažil skrývať.
5. cit. podľa: KELLY, B. L.: *Tradition and style in the works of Darius Milhaud 1912-1939*. Aldershot, Hants Ashgate 2003, str. 39
6. presnejšie v jej definitívnej verzii, s poradím častí, ktoré poznáme dnes.
7. Berlioz tvrdil, že ju po niekoľkých predvedeniach zničil. Jej partitúra však bola objavená v Antverpách roku 1991 a jej novodobú premiéru naštudoval John Eliot Gardiner.
8. Rolland, str. 41; prirovnanie k Alpám odkazuje na skladateľov rodný kraj Isère.

Notový materiál

BERLIOZ, H.: *Requiem Mass and Te Deum in Full Score*. New York: Dover Publications, 1996.

Literatúra

BARZUN, J.: *Berlioz and the Romantic Century*. New York: Columbia University Press, 1969.
BERLIOZ, H.: *Paměti*. Praha: SNKLHU, 1854.
DÖMLING, W.: *Hector Berlioz. Die symphonisch-dramatischen Werke*. Stuttgart: Reclam, 1979.
DÖMLING, W.: *Hector Berlioz und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag, 1986.
KERN HOLOMAN, D.: *Berlioz: A musical biography of the creative genius of the Romantic era*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
ROLLAND, R.: *Hudobníci prítomnosti*. Bratislava: SVKL, 1960.

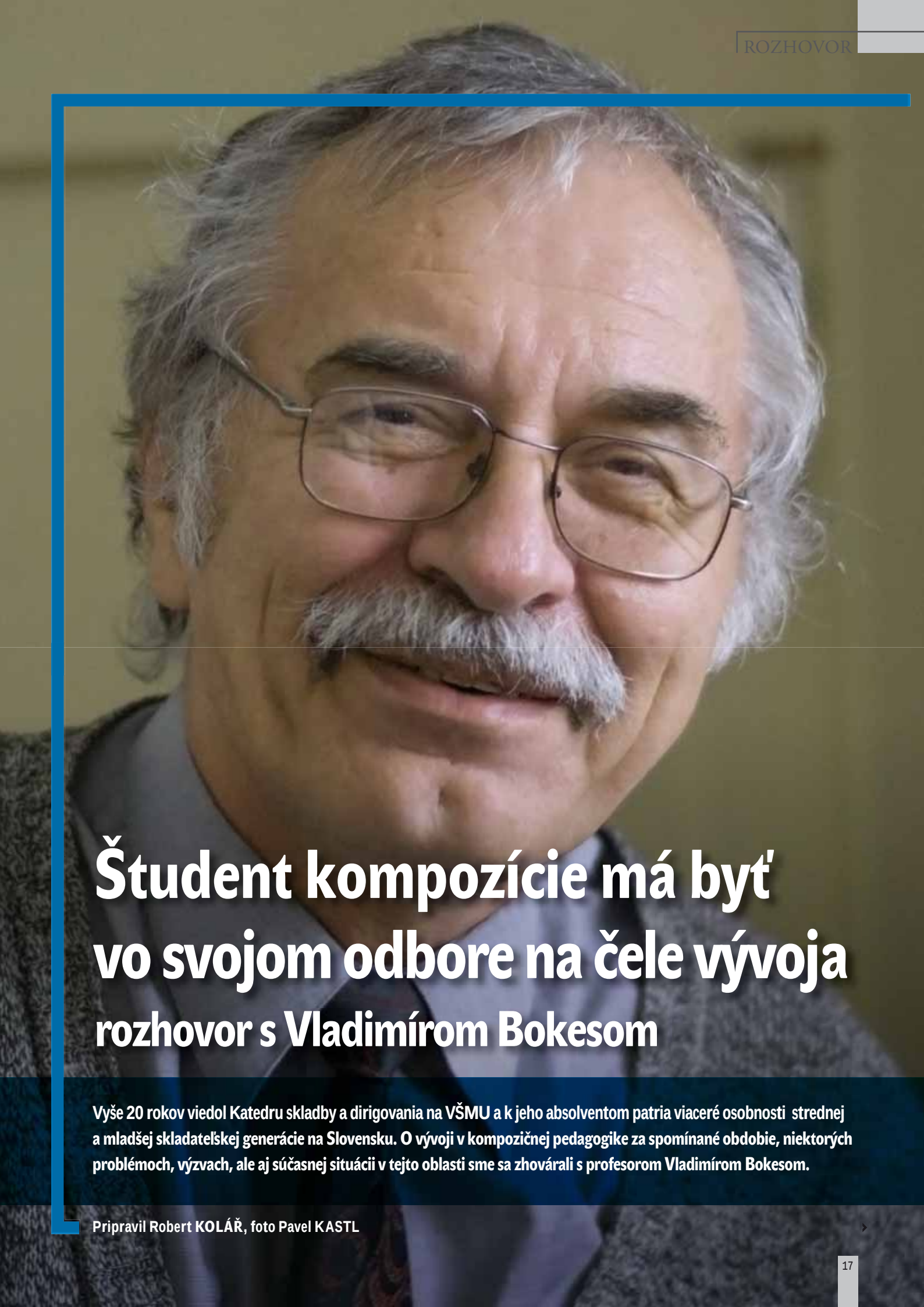
Milan Paľa

Milan Paľa – husle, viola
Czech Virtuosi
Ondrej Olos

Huslista Milan Paľa, držiteľ Ceny Ľudovíta Rajtera za rok 2009, v sprievode orchestra Czech Virtuosi s dirigentom Ondrejom Olosom, interpretuje skladby Juraja Beneša (*Musica d'inverno*), Jevgenija Iršaia (*Piesne Aširy*), Františka Gregora Emmerta (*Jákobov zápas*) a Alfreda Schnittkeho (*Monológ*).

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

CD si môžete zakúpiť vo vybraných predajniach alebo na dobierku na stranke **www.hc.sk** (**distribucia@hc.sk**), pripadne na tel. 02/20 470 460



Študent kompozície má byť vo svojom odbore na čele vývoja

rozhovor s Vladimírom Bokesom

Vyše 20 rokov viedol Katedru skladby a dirigovania na VŠMU a k jeho absolventom patria viaceré osobnosti strednej a mladšej skladateľskej generácie na Slovensku. O vývoji v kompozičnej pedagogike za spomínané obdobie, niektorých problémoch, výzvach, ale aj súčasnej situácii v tejto oblasti sme sa zhovárali s profesorom Vladimírom Bokesom.

Pripravil Robert **KOLÁŘ**, foto Pavel KASTL

Patríte k najdlhšie pôsobiacim pedagógom kompozície na bratislavskej VŠMU. Ako z tejto pozície hodnotíte vývoj v kompozičnej pedagogike, najmä pokiaľ ide o posledných dvadsať rokov? Čo sa za túto dobu zmenilo najviac?

Viackrát som mal možnosť venovať sa problematike kompozičnej pedagogiky v príspevkoch publikovaných v minulých rokoch. Zameral som sa na vývoj slovenskej kompozičnej školy od vzniku VŠMU, hoci jej história siaha ešte ďalej do minulosti – k počiatkom pedagogickej činnosti Alexandra Moyzesa –, a sledoval som jej vývin za posledných šesťdesiat rokov. Na základe štatistík sa tu ukázali zaujímavé súvislosti medzi všeobecnou kultúrno-politickou situáciou u nás a záujmom o štúdium kompozície; mám na mysli vlny záujmu najmä v 60. rokoch a potom koncom 80. a začiatkom 90. rokov.

Nedávno som oslávil 20. výročie svojho pôsobenia na čele katedry skladby na VŠMU, pravda, moje výsledky už musia zhodnotiť iní. Ja môžem povedať len toľko, že pokiaľ ide o toto obdobie, hlavná zmena, ktorá sa udiala od počiatku 90. rokov, je otvorenie sa novým možnostiam rôznych štýlových orientácií – študenti sa môžu zamerať na akýkoľvek smer. Otázka je, aké sú limity. V prvom rade musíme porovnávať výsledky našej školy s inými školami. To sa dialo aj v minulosti, no výhradne v česko-slovenskom kontexte formou vzájomných kontaktov. Bola to štandardná spolupráca siahajúca ešte do 60. a 70. rokov: JAMU bola avantgardnou školou, pražská a bratislavská boli konzervatívne. Na Slovensku to súviselo aj s tým, že Alexander Moyzes, Ján Cikker aj Dezider Kardoš boli z nášho pohľadu predstaviteľmi skladateľskej generácie, ktorá priniesla svoju vlastnú estetiku, a prvky, aké mohla priniesť generácia skladateľov aktívnych v 60. rokoch, boli zo školy vymetené v prvých rokoch normalizácie. Zo školy museli odísť Juraj Hatrík aj Roman Berger a do zlej situácie sa dostal aj Ivan Parík, ktorý vďaka profesorovi Ferenczymu zostal na Katedre hudobnej teórie. Nuž a do tejto situácie sme sa na školu dostali my s Jozefom Sixtom v roku 1975. Prvé roky boli naozaj ťažké, ale od polovice 80. rokov sa začali pre študentov otvárať možnosti vycestovania do zahraničia – viacerí odišli do Paríža – a v rámci koncertov kompozičnej triedy už bolo možné predviesť aj odvážnejšie skladby. Po roku 1985 sa VŠMU stala takpovediac „ostrovom radosti" uprostred vtedajšej spoločenskej a politickej situácie.

Ako teda prebiehal vývoj po roku 1989?

Vývoj v tomto období je veľmi zaujímavý. Ešte pred rokom 1989 prevzal vedenie katedry Ivan Hrušovský, začal tu pôsobiť Ilja Zeljenka, kompozíciu začali učiť Ivan Parík, Dušan Martinček, vrátil sa Juraj Hatrík a na krátko aj Miro Bázlik. No títo skladatelia už neboli tými avantgardistami, ktorými boli do roku 1970. Predsa len, dlhé obdobie ideologického tlaku na ich umeleckú orientáciu malo negatívny účinok. Ich pôsobenie bolo jednak krátke, pretože začali vyučovať vo veku po päťdesiatke, a už nebolo zamerané na ideály, ktoré stáli v centre pozornosti v 60. rokoch. Pamätám sa napríklad, že Ivan Parík mal zásadu „píšte si, ako chcete, je to váš problém", to však podľa mojej mienky nie je celkom pravda... Táto generácia teda pomerne neskoro prišla a žiaľ aj rýchlo odišla, v kompozičnej škole nastalo rýchlejšie „striedanie stráží". To isté sa deje aj vo sfére myšlienok, ideí, pretože každý pedagóg prináša tie svoje.

Nové myšlienky prinášajú aj študenti. Tu je zaujímavé sledovať prirodzenú diferenciáciu na avantgardistov a tradicionalistov Podobné je to aj na iných školách tohto typu v zahraničí – mali sme možnosť konfrontovať naše výsledky s výsledkami kolegov z Nemecka, Maďarska, Poľska a samozrejme aj českých škôl. Okrem toho sme mali kontakty s Francúzskom, ale aj s ukrajinskými či bulharskými školami. Avantgardisti sú orientovaní seriálne alebo minimalisticky, tradicionalisti na rôzne „osvedčené" školy a okrem toho je tu veľká skupina študentov, ktorí sa snažia presadiť orientáciu na jazz alebo komerčné oblasti. Tu vzniká istý problém – na rakúskych, nemeckých a anglosaských školách sa kompozičné triedy špecializujú jednak na vážnu hudbu, a potom na filmovú, scénickú či reklamnú hudbu. Časť školy sa potom mení na „servis" pre filmové alebo divadelné fakulty, čo je možno prirodzené, ale menej náročné. Tento model sa dá uplatniť na školách, ktoré majú povedzme 800 študentov a 30 z nich sa venuje skladbe. Celkom inak tento problém vyzerá na školách s celkovým počtom študentov kompozície medzi 10 až 15, niekedy možno pod 10. Okrem toho dnes medzi školami existuje značná konkurencia. Každá z nich sa snaží pritiahnuť čo najviac študentov, aby sa odbor kompozície vôbec mohol udržať. Vzhľadom na to, že v súčasnosti máme na našej škole dostatočný počet študentov kompozície, môžem povedať, že snaha zatraktívniť štúdium v posledných rokoch začína prinášať výsledky. Tým atraktívnym momentom je aj presadzovanie nových kompozičných smerov na tejto škole.

Spomínali ste študentov, ktorí sa profilujú ako avantgardisti, pričom sa zaujímajú o serializmus alebo minimalizmus. Tie však dnes možno už tiež označiť za konzervatívne. Do akej miery majú študenti záujem o súčasné kompozičné trendy – a teraz mám na mysli tvorbu skladateľov, ktorí majú dnes do 40 rokov? Sledujú ich, majú v nich prehľad? Osobne sa mi zdá, že kým vaša generácia sa vyslovene orientovala na súdobé trendy, dnešní mladí adepti kompozície sú často pomerne konzervatívni... Snažíte sa ich ako pedagóg posunúť iným smerom?

Z vlastnej skúsenosti môžem povedať, že prirodzené talenty sa prejavujú zvýšeným záujmom o nové veci. Ak škola dá takémuto talentu priestor, prichádza s novými myšlienkami a iniciatívami. Sú to preňho riskantné kroky, no väčšinou majú dobrý výsledok. Tu platí klasické „exempla trahunt" – ak ďalší študenti vidia, že ich kolega má úspech a je atraktívny, začnú sa aj oni orientovať podobným smerom ako tento „ťahúň". V minulosti to bolo celkom naopak, takéto typy boli na škole skôr eliminované; títo študenti boli buď vyhadzovaní, alebo exemplárne potrestaní.

Dokážete približne odhadnúť, koľko takýchto „ťahúňov" sa vyskytne medzi študentmi kompozície?

Ak je celkový počet študentov v priemere dvanásť, tak sú to možno traja-štyria, čiže približne štvrtina. Čím je toto percento vyššie, tým lepšie pre školu, pretože tým viac záujemcov o štúdium sa hlási na štúdium.

Čo však robíte so študentmi – a nemusia byť priamo z vašej triedy –, ktorí na úrovni vysokej školy komponujú povedzme v štýle Rachmaninova a pokladajú to za svoj autentický skladateľský prejav?

(*Smiech.*) Toto je starý problém. Osobne mám takú metódu, že im pripomeniem vývoj techniky. Poviem im: „*Predstavte si, že by ste dnes jazdili na Stephensonovej lokomotíve... Tak na toto neštudujete. Študujete odbor, v ktorom máte byť na čele vývoja.*" Každá škola sa zameriava na to, aby študent po jej absolvovaní patril k špičke v danom odbore. Netvrdím, že všetci musia komponovať avantgardne a tvoriť elektroakustickú hudbu, no počas štúdia je dobré sa tým zaoberať, pretože to pozitívne ovplyvňuje ich hudobnú a celkovú umeleckú predstavivosť. Jeden príklad z minulosti: patrím k žiakom profesora Pospíšila na bratislavskom Konzervatóriu. Na mne vyskúšal metódu obráteného postupu, keď začal v druhom ročníku rovno s výukou dodekafónie. Výhodou bolo, že keď som sa vrátil k harmónii a kontrapunktu, dokázal som úlohy z týchto disciplín robiť možno štyrikrát rýchlejšie... To platí aj dnes. Ak sa študent zaoberá napríklad netradičnými technikami hry na nástrojoch, kombináciou akustickej hudby s elektronikou a pod., ovplyvní ho to pozitívne, aj keď sa tým možno v budúcnosti vôbec nebude zaoberať.

Darí sa vám teda pôsobiť na študentov v tomto smere?

Myslím, že áno. Opakujem, že tým, ktorí idú prirodzene za novými vecami a majú v nich prehľad, netreba veľa hovoriť, sami si nájdu cestu. Pedagóg by mal v prvom rade v študentovi vytvoriť pocit istoty, že môže slobodne robiť to, čo chce, že môže vyjadrovať sám seba. On sám musí prísť ku skúmaniu vecí, o ktorých dovtedy nevedel, a takto získa pocit sebaistoty v tom, čo robí. Ide mi hlavne o to, aby boli plnohodnotnými ľuďmi.

Zdá sa mi, že konzervatívne postoje niektorých mladých skladateľov môžu súvisieť s obmedzeným rozhľadom v hudbe 20. storočia a súčasnej hudbe. Myslíte si, že majú dostatočný prehľad v tejto oblasti?

Väčšinou ich k štúdiu kompozície privádza hudba skladateľov ako Bartók, Stravinskij, Šostakovič alebo Prokofiev. No v hudbe po roku 1950 – v Messiaenovi alebo hudbe darmstadtskej školy – už takpovediac „plávajú". Niektorých zaujíma hudba z okruhu Góreckého *3. symfónie*, Pärta, Kančeliho, Godára a pod. Ale dnešná hudba, to je niečo celkom iné, toto je iba zlomok toho, čo sa v súčasnej hudbe deje. Ja som ročník 1946, väčšine študentov teda pripomínam, že som sa narodil rok po smrti Bartóka a Weberna a že je dobré, aby tvorbu týchto pánov dobre poznali, no určite sa budú musieť zaoberať aj tým, čo v hudbe prišlo neskôr. Absolventi konzervatórií z Bratislavy alebo Košíc majú celkom dobrý prehľad v hudbe do roku 1950, no prichádzajú aj adepti z menších miest a u nich je bohužiaľ príprava omnoho slabšia. Všetci však majú talent a ak napríklad prichádzajú z gymnázia, vidím, že majú všeobecný rozhľad. Takíto študenti dokážu v priebehu prvého roka dobehnúť chýbajúce konzervatoriálne znalosti a neskôr často aj predbehnú konzervatoristov. Čiže v tomto by som nevidel jadro problému.

Aké sú najčastejšie nedostatky, s ktorými k vám prichádzajú adepti kompozície – ak sa sústredíme priamo na otázky kompozičnej techniky? Čo im najviac chýba?

V prvom rade treba rozvíjať zmysly. Talentovaný skladateľ sa vyznačuje tým, že ak mu dám nejaké odporúčanie, snaží sa ho realizovať. Mnohí napríklad prichádzajú so skladbami a na prvý pohľad vidno, že obsahujú samé štvrťové a osminové hodnoty. Tak im poviem, aby obohatili rytmickú stránku. Šikovní prídu na ďalší týždeň so skladbou, ktorá ma bohatšiu rytmickú štruktúru, tým menej šikovným to musím opakovať možno aj pol roka... To platí aj pre dynamiku, metrum a ostatné zložky kompozície. Snažím sa ich viesť k detailnejšej práci s hudobným materiálom. Tí šikovnejší to urobia hneď, tí menej šikovní to urobia neskôr alebo to neurobia vôbec.

Vašou absolventskou prácou v kompozičnej triede na VŠMU bola symfónia. Dnes však mladí skladatelia ponúkajú klavírne alebo komorné skladby, no pre orchester komponuje zrejme málokto. To má určite viaceré príčiny, myslíte si však, že škola študentom poskytuje dostatočné možnosti na to, aby si vyskúšali aj prácu s orchestrálnym médiom?

Študijný plán je nastavený tak, že v 1. ročníku študenti pracujú s malými nástrojovými obsadeniami, v 2. ročníku s komorným orchestrom a v 3. ročníku aj s veľkým orchestrom romantického typu. To sa však deje v rámci výuky inštrumentácie, študenti teda pracujú podľa predlohy – väčšinou sú to skladby Brahmsa alebo Čajkovského. Orchestrálna skladba bola kedysi podmienkou absolvovania štúdia, no už nie je. Súvisí to so súčasným stavom orchestrov na Slovensku. Ak sa pozriete na ich programy, vidíte, že tam takmer úplne chýbajú premiéry; ak sa aj nejaká vyskytne, väčšinou ide o skladby, ktoré možno naštudovať na jednej-dvoch skúškach – dlhé tóny, málo krížikov, málo béčok... To je tragédia, pretože sa tým ochudobňujeme o dôležitú súčasť dnešnej hudby. Príkladom z minulosti môže byť Bella, ktorý nemal k dispozícii orchester a dopadol tak, že stratil kontakt a prehľad... Moje osobné skúsenosti v tomto smere žiaľ tiež nie sú dobré. Preto nabádam študentov, aby si vytvárali okruh vlastných interpretov spomedzi spolužiakov, dávali dokopy inštrumentálne ansámbly, ktoré sa v budúcnosti môžu rozrásť. Študent sa tým pádom musí zaoberať komunikáciou s interpretmi, čo je veľmi dôležitá súčasť jeho prípravy do budúcnosti. Tiež sa musí naučiť hľadať peniaze na to, aby mohol usporiadať koncert. Toto všetko sú zatiaľ nenapísané súčasti študijného plánu.

VŠMU predsa má svoj vlastný študentský orchester...

Ten občas niečo z tvorby mladých predvedie, no samozrejme, mohol by viac. Situáciu čiastočne kompenzuje fakt, že existuje festival Orfeus a konajú sa koncerty kompozičnej triedy, no myslím si, že prostredie, ktoré sa na Slovensku ponúka pre interpretáciu súčasnej hudby, je príliš malé. Bratislava, Košice, ale aj mestá ako Nitra či Žilina by vzhľadom na počet obyvateľov už mali mať vlastné súbory pre súčasnú hudbu. Aspoň takto to funguje v kultúrnych štátoch Európy.

Dá sa teda povedať, že ak študent nemá dostatok možností vyskúšať si samostatnú orchestrálnu tvorbu, tak „produkt", ktorý mu škola ponúka, je fakticky nekompletný?

Myslím, že tí najlepší dokážu túto prekážku prekonať tým, že vedia dobre inštrumentovať. Jemné detaily sa dajú kvalitne vypracovať, ak študent dobre ovláda zásady inštrumentácie.

Predsa len, ak si študent – hoci môže mať dobrú zvukovú predstavivosť – nevyskúša svoje postupy v praxi a nemá spätnú väzbu od orchestrálnych hráčov, stále sa nachádza len v rovine teoretických poznatkov.

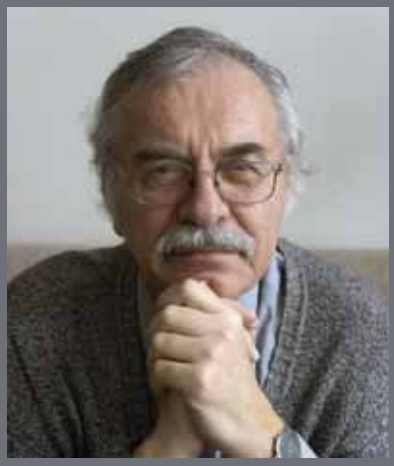
Áno, s tým celkom súhlasím. K tomu sa pridružuje ešte jedna vec a tá je doslova zbraňou proti zvukovej predstavivosti. Sú ňou počítače a softvéry, kde je možné simulovať zvuk celého orchestra, no toto znenie je klamné a na míle vzdialené od reality. Pred týmto sa snažím študentov varovať. Občas je možno dobré vyskúšať si naprogramovanie niektorých zvukov, no ak sa softvér používa systematicky, môže to skladateľovu predstavivosť celkom zničiť. Je to počuť, ak sú takto vytvorené skladby interpretované živým telesom.

Medzi mladými skladateľmi a skladateľkami na VŠMU je v súčasnosti niekoľko nesporných a nádejných talentov. Ako odhadujete ich možnosti uplatniť sa v tomto odbore na Slovensku v nadchádzajúcich rokoch?

Existenčné možnosti skladateľov u nás vždy boli a vždy aj budú problémom. Myslím si však, že dnes ich situácii veľmi napomáhajú otvorené hranice. Akonáhle človek získa úspech v zahraničí a vráti sa späť, jeho atraktivita nesmierne vzrastá. Dnes je situácia v hudbe o krok ďalej ako pred 20 – 30 rokmi a mám nádej, že sa bude zlepšovať.

„...prirodzené talenty sa prejavujú zvýšeným záujmom o nové veci. Ak škola dá takémuto talentu priestor, ten prichádza s novými myšlienkami a iniciatívami. Sú to preňho riskantné kroky, no väčšinou majú dobrý výsledok."

Vladimír BOKES (1946), skladateľ a pedagóg. Študoval kompozíciu na bratislavskom Konzervatóriu u Juraja Pospíšila a Miroslava Kořínka a na VŠMU v triede Alexandra Moyzesa a Dezidera Kardoša. V rokoch 1971–1975 pôsobil na Konzervatóriu v Bratislave, kde vyučoval hudobnú teóriu, a od roku 1975 dodnes pôsobí na HTF VŠMU – od roku 1989 ako docent, od roku 1993 ako profesor. Spočiatku vyučoval najmä hudobnoteoretické predmety, po roku 1982 skladbu a inštrumentáciu. Od roku 1989 nepretržite vedie Katedru skladby a dirigovania. K jeho absolventom patria skladateľky a skladatelia súčasnej mladšej strednej generácie – Miloš Betko, Tomáš Boroš, Petra Bachratá, Peter Groll, Marián Lejava, Lucia Papanetzová, Ivan Buffa a ďalší. Otázkam kompozičnej pedagogiky sa venoval aj v rámci publikovaných prednášok.



portrét

Farewell Dame Joan!

V detstve ju matka pripravovala na kariéru mezzosopránu. Nemala absolútny sluch a nedokázala rozoznať spievané vysoké c od e²″. Počas predstavení sa jej niekedy stalo, že zmiešala dve postavy do jednej. Obdivovateľka bayreuthského majstra, ktorá sa značnú časť štúdia spevu venovala príprave na kariéru wagnerovskej speváčky. Svetom oslavovaná ako belcantová „La Stupenda", s dokonalou technikou a prirodzenou schopnosťou pretkať svoj dramatický soprán pletivom výrazových prvkov charakterizovaných absolútne istými výškami fundovaného koloratúrneho „soprano d' agilitá". Aj taká bola umelecká šľachtičná Joan Sutherland, ktorej jagavá, takmer 40-ročná kariéra oslňovala operný svet 2. polovice 20. storočia.

Robert BAYER

Zo Sydney do Londýna

Narodila sa 7. novembra 1926 v Sydney ako dcéra škótskeho prisťahovalca a jeho druhej manželky. Už po narodení vzbudzovala svojimi 5 a pol kilami rešpekt. Jej zovňajšok *„s hranatými črtami a nepohľadnou tvárou"*, ako sa o nej vyjadril jej inak galantný životopisec Brian Adams, ju takmer predurčovali pre kariéru vysokého dramatického sopránu voľne podľa motta: *„Špata ako ona musí zaručene spievať Wagnera."*

Prvé hodiny spevu a klavíra absolvovala u svojej matky, neskôr u hlasových pedagógov Johna a Aidy Dickensovcov. Kvôli stabilnej strednej polohe bola jej matka pevne presvedčená, že mladá Joan je mezzosoprán. Práve táto nesmierne voluminózna a pevná stredná poloha ju už vtedy predurčovala venovať sa ak nie vysoko dramatickým, tak aspoň dramatickým rolám. V roku 1947 vystupovala po prvýkrát na verejnosti. Úspech koncertného predvedenia Purcellovho *Dido a Aeneas* jej vyniesol niekoľko koncertných angažmánov. Zakrátko však bolo jasné, že pre naplnenie jej talentu je potrebné ďalšie štúdium. Vďaka veľkorysej finančnej podpore strýka sa mohla spolu s matkou vydať do Londýna, kde nastúpila na Royal College of Music do triedy Clivea Careyho. Po dvoch neúspešných predspievaniach v Royal Opera House of Covent Garden sa jej napokon v roku 1952 predsa len podaril debut v úlohe Prvej dámy Mozartovej *Čarovnej flauty*. V tom istom roku dostala na rovnakej scéne príležitosť ako Clotilde po boku Márie Callasovej. Na zvukovom zázname z tohto predstavenia môžeme počuť neskoršieho „motýľa" Joan Sutherlandovú ešte ako „zakuklenú larvu".

La Divina

Joan Sutherland sa v Londýne často stretávala s Richardom Bonyngeom, s ktorým sa spoznala ešte v Austrálii. Zanietený odborník na belcantové opery neskorého 18. a skorého

J. Sutherland ako Norma vo Vancouveri (1962) [foto: The J. Sutherland Society of Sydney]

19. storočia a talentovaný klavirista, za ktorého sa neskoršie vydala, skonštatoval, že Callasovej belcantové kráľovné, ohurujúce pôsobivým dramatickým výrazom sú len jednou stranou mince. V Sutherlandovej hlase vytušil obrovský potenciál a šancu naplniť belcantový repertoár novými interpretáciami postavenými na absolútne precíznej technike s dôrazom na melodickú líniu pohybujúcu sa v stratosferických výškach – stratégia, ktorá mala Sutherlandovú katapultovať do pozície novej „reginy" belcantového odboru. Porovnávanie Sutherlandovej s Callasovou nikdy nenabralo tragédiu rozmeru sopranistického sváru, ktorý kedysi vzplanul medzi Mariou Callasovou a Renatou Tebaldiovou, aj keď sa vraj Callas nechala počuť, že celý posun v interpretácii belcantových opier, ktorý sa jej podarilo vybudovať, vrhla Sutherland o storočie dozadu. Porovnávaniu s najväčšou opernou legendou 20. storočia sa však Sutherland nikdy nevyhla, i keď sa ich repertoáre neprekrývali úplne. Nikdy nespievala Medeu, s ktorou sa Callas tak preslávila, a aj Norma sa pre ňu ukázala ako hraničná. Oproti Callasovej však mala niekoľko výhod. Bola odolnejšia a vitálnejšia aj napriek chronickému (neskôr úspešne operovanému) zápalu dutín a problémom s chrbticou. Nemala problémy s registrami a jej tón bol hlavne vďaka mravenčej práci s hlasom pod Bonyngeovým vedením pekne zaokrúhlený aj v stratosferických výškach.

Spiritus rector

Dalo by sa povedať, že práve Bonynge bol demiurgom, ktorý zo Sutherlandovej talentu priam vymodeloval belcantovú primadonu. V období medzi 1954 – 1958 sa Sutherland ocitla na križovatke dráhy dramatického a koloratúrneho sopránu. Na svojom konte mala vtedy už Helmwige, Agathe, Aidu, Ameliu z *Maškarného bálu*, Lady Rich v Brittenovej *Glorianne*, Grófku z *Figarovej svadby* (veľmi úspešne na festivaloch v Edinburghu a Glyndebourne), Donnu Annu, Jennifer z Tippetovej *Midsummer Marriage*, Olympiu, Antoniu, Giuliettu z *Hoffmannových poviedok*, Micaelu, Paminu, Madame Lidoine z *Dialógov Karmelitiek* ba dokonca aj Desdemonu z Verdiho *Otella*, Evu z *Majstrov spevákov* a v roku 1957 mimoriadne oslavovanú Gildu. No Bonynge rýchlo vypozoroval, že jej hlas zrejme nikdy nenadobudne ten oceľový lesk wagnerovského fachu. Opierajúc sa o prirodzenú mäkkosť jej hlasu, doslova vytlačil jej rozsah smerom nahor. Na rozdiel od nej mal absolútny sluch, a tak ju pomocou klavíra a malej ľsti vyšvihol nahor, tvrdiac jej, že spieva o terciu nižšie než v skutočnosti, čím sa mu podarilo naplno rozvinúť jej hlasový potenciál, ktorý aj napriek intenzívnej práci s najrôznejšími hlasovými pedagógmi dovtedy iba driemal. „*Richard sa rozhodol, že zo mňa spraví koloratúrnu sopranistku ešte dávno predtým, než som s tým súhlasila ja,*" priznala sa Sutherland v jednom z interview, vediac pri tom, že sú to práve Bonyngeov správny odhad a jeho odborná fundovanosť, na ktoré sa môže vždy spoľahnúť. Richard bol pre Joan tým dôležitým „druhým párom uší", ktoré komentovali, kritizovali a dávali spätnú väzbu. Lucia Popp ich mala v jej prvom manželovi, dirigentovi Georgovi Fischerovi, Ileana Cotrubas v manželovi Manfredovi Mannovi, Placido Domingo vo svojej manželke Marte a Elisabeth Schwarzkopf vo Walterovi Leggem, ktorý bdel nad každým jej krokom. Priam larmoajantne vyzerá oproti nim jedna z najvýznamnejších nemeckých povojnových koloratúrnych sopránov, Rita Streich, ktorej takéto „druhé uši" vždy chýbali. Stále nosila so sebou malý kazetový rekordér, ktorý láskyplne volala „môj malý Walter". Duo Sutherland – Bonynge sa však nezriedka ocitlo aj v paľbe kritiky. Wagneriáni zazlievali Bonyngeovi, že zlomil talent mimoriadneho dramatického sopránu, z ktorého násilím vymodeloval koloratúrny soprán. Je vskutku veľmi pozoruhodné, s akou suverenitou si Joan osvojila všetko, čo ju Richard naučil. Azda aj preto znel mnohým jej spev neprirodzene a naučeno. Aj navzdory kritike si však obaja zostali verní až do konca. Ako v súkromnom, tak i v profesionálnom živote. Vo svojej autobiografii hodnotí Franco Zeffirelli vzťah Sutherlandovej a Bonyngea takto: „*Hlavný dôvod Joaninej vyrovnanosti a zdravia je jej manželstvo s Rickym* (Bonyngeom – pozn. aut.), *ktorý je, ako jej hudobný kolega, schopný podporovať a inšpirovať ju. Ešte dôležitejší je však pre ňu jej syn Adam. Toto všetko je niečo úplne iné ako vášnivá, ale nenaplnená aféra Callasovej a Onassisa.*"

Prelomová Lucia

Na tvrdú drinu ansámblového člena Covent Garden nedala Sutherland nikdy dopustiť. Roky strávené „čakaním na prelom v kariére" ju naučili remeslu a fyzickej vytrvalosti, ktorú neskôr niekoľkonásobne zúročila na javiskách po celom svete.

V roku 1957 sa dostavil prvý veľký úspech. Jej Alcina v predstavení Händel Opera Society sa u kritikov stretla s nesmierne pozitívnym ohlasom, podobne ako Rodelinda, naštudovaná o rok neskôr. Napriek náročnosti na virtuozitu, ktorú na speváka kladú da capo árie, Sutherland Händla priam milovala: „*Spievať Händla je, podobne ako celú hudbu 18. storočia, nesmierne oblažujúce. Zakaždým, keď som odspievala sériu vystúpení s Händlom či Mozartom, mala som pocit, akoby som absolvovala liečenie, ktoré hlasu vrátilo jeho silu.*"

Po úspechoch v úlohách Alciny a Rodelindy a o rok neskôr Donny Anny vo Vancouveri dospelo vedenie Covent Garden k názoru, že je čas zveriť Sutherlandovej hlavnú postavu v novej inscenácii sezóny. Stala sa ňou v roku 1959 *Lucia di Lammermoor* pod taktovkou staručkého Tullia Serafina v réžii Franca Zeffirelliho. Táto inscenácia opery, o ktorej sa Sutherland ešte po rokoch vyjadrila ako o starom páre dobre sediacich topánok, bola pre ňu niečo ako majstrovská skúška. V Serafinovi, ktorý „*vždy vedel, čo chcel, no nikdy nebol diktátorský či protivný*", našla cenného mentora, ktorý úspech inscenácie videl v synergii tvorivých síl speváka, režiséra a dirigenta. Zeffirelli, ktorý svojich spevákov rád pohladil či objal, dokázal roztopiť aj navonok chladnú Joan. Vo svojej autobiografii konštatuje, že „*jej hlavným problémom boli jej vlastné strachy a frustrácia. Vedela, že jej chýba odvaha a tak bola utiahnutá a nedostupná. Podišiel som k nej, objal som ju okolo pliec a na moje prekvapenie ma od seba zhrozená odsunula. Pre mňa ako taktilne založenú bytosť to bolo veľmi ťažké. Ja sa musím ľudí dotýkať, musím cítiť fyzickú prítomnosť osoby. Povedal som jej, ako to cítim a ona – úžasná, aká bola – sa zhlboka nadýchla a objala ma.*"

J. Sutherland ako Lucia v Londýne (1959) [foto: archív]

Po tom, čo Maria Callas navštívila kostýmovú skúšku a nazvala Sutherlandovú „veľkou umelkyňou", besneli diváci aj kritika: „*Žiadny soprán nášho storočia nepodal veľké scény Lucie s takou zriedkavou kombináciou vynikajúco naplneného spevu a dramatickej hudobnej interpretácie. Slečna Sutherland patrí do spoločnosti najväčších donizettiovských speváčok od Pasty po Callasovú,*" napísal nestor opernej kritiky Andrew Porter.

Jej skok v kariére bol závratný. Premiéra inscenácie *Lucie* urobila cez noc z radovej členky ansámblu svetovú hviezdu. Ako sa však čoskoro ukázalo, takmer bez svetového repertoáru.

La Stupenda

Desdemona, Lucia a Donna Anna. To boli postavy, ktoré mala v tom čase Sutherland naštudované v taliančine. Všetky ostatné úlohy spievala výlučne po anglicky. Vďaka Zeffirellimu, ktorý chcel „železo kuť pokiaľ bolo horúce", čoskoro nasledoval taliansky debut. Voľba na

Alcinu nepadla náhodne. Talianskemu publiku takmer neznámy kus, ktorého nesmierne ťažká hlavná postava bola ako stvorená pre Sutherlandovej koloratúrnu exhibíciu. Premiéra v La Fenice v roku 1960 pod taktovkou Nicolu Rescigna v opulentnej výprave Franca Zeffirelliho skončila frenetickými ováciami. Publikum ju z javiska prepustilo až po prídavku (*Let the Bright Seraphim*, Bonynge v historickom kostýme ju sprevádzal na čembale). Na druhý deň ju kritika jednohlasne oslavovala ako „La Stupenda" (báječná) a razom jej pri nohách ležal celý svet. Lucia v Palerme, no hlavne legendárna Elvíra potvrdili popri *Námesačnej* a debutoch ako Lucia v Paríži (1960) i v Miláne (1961) jej povesť kráľovnej belcanta. Predstavenie *Les Huguenots* v La Scale po boku Franca Corelliho, Giulietty Simionatovej a Nicolaia Ghiaurova upevnili postavenie Sutherlandovej ako medzinárodne etablovanej opernej hviezdy.

Nenormálna Norma

Joan Sutherland vždy prízvukovala, že oveľa viac než na bravúre spevu jej v belcantových operách záleží hlavne na sprostredkovaní emócií ukrytých v koloratúrnych áriách. Belcantové opery nie sú podľa jej slov *„obyčajnou sériou ohňostrojov. Sú pôsobivou hudbou, v ktorej je potrebné zachovať predovšetkým hladkú spevnú líniu. Určite sa v nich nesmie vzdychať a krochkať, ako sa to do istej miery dá robiť vo veristických operách.*" Sutherland si bola vedomá kritiky, ktorá sa na ňu zniesla, pretože uprednostňovala krásny spev pred dramatickým výrazom. Všetkých tých, ktorým v jej postavách chýbala dramatickosť, odporúčala do činohry, čím len prilievala olej do ohňa v debate o podstate opery. Podobne ako Montserrat Caballé mala aj Joan Sutherland veľký rešpekt voči Callasovej interpretáciám. Istotne aj pod vplyvom zážitku z londýnskeho predstavenia *Normy* s Máriou Callasovou, ktorej výkon bol podľa Sutherlandovej *„rozprávkový"*, sa dlho zdráhala podujať sa na túto postavu. V roku 1962 napokon našla odvahu popasovať sa aj s touto úlohou. Príležitosť dostala vo Vancouveri, kde jej ako Adalgisa „sekundovala" Marilyn Horne. Počas celej stagiony dostávala vždy pred predstavením *Normy*, ktorú „La Divina" tak *„božsky"* spievala, záchvaty žalúdočnej nevoľnosti. Spomienky na inscenáciu z roku 1952 ju prenasledovali ako zlý sen. Najväčší problém tejto roly tkvie podľa Joan Sutherlandovej v jej rozsiahlej dĺžke: *„Ako väčšina belcantových opier začína veľkou úvodnou áriou. A poviem vám, chce to odvahu, postaviť sa tam a zaspievať hneď na začiatku onen veľkolepý dramatický recitatív, na ktorý nadväzuje nádherná lyrická ária* Casta Diva, *po ktorej zase nasleduje až smiešna cabaletta* A bello a me ritorna. *Nemôžem si pomôcť, ale speváčky, ktoré si myslia, že zvládnu* Normu, *si vôbec neuvedomujú hudobné a herecké či vôbec kondičné nároky, ktoré na nich táto rola kladie.*" Okrem ovládania sa sa Joan Sutherland na *Norme* priučila aj ďalšej lekcii: nechať si medzi dvoma predstaveniami *Normy* vždy najmenej tri dni času na oddych. Postava Normy sa stala popri Violette, Adriane Lecouvreur a samozrejme Lucii napokon jednou z jej najobľúbenejších.

Salut à la France!

Napriek početným tragickým postavám v repertoári nebola Joan Sutherland žiadnou tragickou heroínou. Za zmienku stojí aj jej komický talent, ktorý vedela s pôžitkom rozohrať v operetách. K hereckým vrcholom Joan Sutherlandovej sa nezaradila len jej interpretácia tragickej Lucie. Ako komička si vyslovene zgustla na postave Marie z *Dcéry pluku*. Aj tu jej pomohol Franco Zeffirelli, ktorý sa postaral, aby jej majestátna postava nepôsobila s bubienkom okolo pása viac trápne ako komicky. *„Mal absolútne citlivý zmysel pre správny výstrih a telesnú líniu speváka. Mnohí majú úplne jasnú predstavu o tom, ako má byť tá-ktorá operná postava oblečená. No ani šajn o fyziognómii umelca, ktorý má túto postavu hrať.*"
Medzinárodnú javiskovú kariéru Joan Sutherlandovej korunovala obsiahla diskografia pozostávajúca z mnohých opier, ktoré aj vďaka týmto nahrávkam znova našli cestu na javisko (opery Bononciniho a Grauna). Popri nahrávkach s belcantovými áriami ako *The Art of Primadonna* a *The Age of Belcanto* to boli najmä platne so súbornými nahrávkami Belliniho, Donizettiho a Rossiniho opier, ale aj diela francúzskeho repertoáru neskorého 19. storočia ako Mayerbeerovi *Les Huguenots*, Delibova *Lakmé*, Massenetov *Roi de Lahore*, či Thomasov *Hamlet*. Osobitne stojí za zmienku Massenetova veľkolepá opera *Esclarmonde*. Bravúrnou interpretáciou hlavnej úlohy tejto „Zauberoper" à la „tour de force" sa Sutherland zrejme vyrovnala aj samotnej Sybile Sandersonovej, pre ktorú Massenet túto operu skomponoval.

Jeseň na Ženevskom jazere

Ani veľkolepá kariéra Joan Sutherlandovej nezostala bez kritiky. Kritikom jej spevu vadili zlá výslovnosť, vokalizovanie spoluhlások a matný tón. Popri Callasovej, ktorá svoje postavy kreovala zanietene, priam každým kúskom tela, zostala Sutherlandová spolu s krajankou Nellie Melbaovou austrálskym speváckym monumentom charakterizovaným plným zvukom, absolútnou tónovou istotou, osobitým i keď trochu zastretým timbrom a dojemným elegickým tónom.
Joan Sutherland sa s javiskom rozlúčila v roku 1990 v hviezdami prešpikovanej londýnskej inscenácii *Netopiera*, kde vystúpila po boku Luciana Pavarottiho, ktorého podporovala ešte ako neznámeho tenoristu. Ako 65-ročná s ešte stále solídnym hlasom dávala zbohom takmer 40-ročnej kariére. S ohľadom na jej skoršie zámery vydať sa na dráhu dramatického sopránu bola presvedčená o tom, že ako wagnerovská speváčka by musela javisko opusiť oveľa skôr. *„Preto vôbec neľutujem, že som sa odklonila od Wagnera. Neprechovávam v sebe žiadne tajné túžby stať sa jednou z jeho hrdiniek. Ba dokonca mi nie je ľúto ani za Izoldou."* Veľkolepá kariéra z nej urobila priam sväticu austrálskej kultúry. Až do svojej smrti žila aj s Richardom vo vile na Ženevskom jazere, kde sa zanietene venovala záhradkárčeniu a vyšívaniu (po ihle a niti siahla vraj rada aj v prestávkach počas skúšok). Zomrela 10. októbra 2010 v Ženeve, vo veku nedožitých 84 rokov.

Čo si ďalej prečítať a vypočuť:

Literatúra v angličtine resp. v nemčine:
STEANE John Barry: *The Grand Tradition*. Londýn: 1974.
ADAMS Brian: *La Stupenda*. Hutchinson, Australia: 1980.
MAJOR Norma: *Joan Sutherland*. Londýn: 1987.
SUTHERLAND Joan: *A Prima Donna's Progress: the Autobiography of Joan Sutherland*. Londýn: 1997.

Dôležité nahrávky opier s Joan Sutherlandovou je dnes dostať na CD a DVD nosičoch. Za všetky spomeniem len niektoré:

The Voice of the Century, Deutsche Grammophon 2010.
Donizetti: *Lucia di Lammermoor* (Bonynge/Pavarotti/Milnes/Ghiaurov), Decca 2009.
Händel: *Alcina/Giulio Cesare* (Bonynge/ Berganza/Freni), Decca 2006.
The Art of the Primadonna, Decca 1997.
The Age of Belcanto, Decca 1996.
Massenet: *Esclarmonde* (Bonynge/ Aragall), Decca 1991.
Bellini: *Norma* (Bonynge/Horne/Alexander/Cross), Decca 1991.
Meyerbeer: *Les Huguenots* (Bonynge/ Arroyo/Tourangeau), Decca 1991.

J. Sutherland (1990) [foto: archív]

Hudobná hostina na Figarovej svadbe

W. A. Mozart: *Figarova svadba*/libreto: Lorenzo da Ponte/hudobné naštudovanie a dirigent: Paolo Gatto/réžia: Gustav Herényi/scéna: Milan Ferenčík/kostýmy: Danica Hanáková/zbormajster: Šimon Marinčák/obsadenie: Ludovic Kendi (Almaviva), Ivana Krejčířiková (Grófka), Lenka Máčiková (Zuzanka), Marián Lukáč (Figaro), Simona Mrázová (Cherubín), Marek Gurbaľ (Bartolo), Davide Maggioni (Basilio), Viera Kállayová (Marcellina), Ján Rusko (Curzio), Ivan Zvarík (Antonio)/premiéra 8. októbra 2010, Štátne divadlo v Košiciach

Na scénickú realizáciu, hudobné naštudovanie aj interpretačné výkony je *Figarova svadba* zložitým operným kusom. Komplikovaný dej a typológia postáv kladie nemalé nároky najmä na režisérov. Náročné spevácke party a ansámble zase dostatočne preveria kvalitu hudobného naštudovania. V kontexte tvorby salzburského génia patrí *Figarova svadba* do krátkeho a šťastného obdobia, ktoré vygenerovalo autorský tandem par excellence. V priebehu piatich rokov vznikli v jeho dielni tri kultové operné diela: *Le nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) a *Così fan tutte* (1790). Mozart sa k buffe vrátil po desiatich rokoch (*La finta giardiniera*) a na vrchole svojho skladateľského majstrovstva. Štyri dejstvá tvorí takmer tridsať hudobných čísel prepojených secco recitatívmi. Polovica z nich patrí sólistom, pričom Mozart v nich využil bohaté spektrum operných foriem a vystriedal najrozmanitejšie hudobné charaktery. Za každým z nich sa pritom ukrýva krehká forma frivolnosti a erotiky.

M. Lukáč, J. Zsigová [foto: ŠDKE]

Hosťujúci režisér **Gustáv Herényi** rozohral v klasickej niekoľkodverovej scéne a v klasických kostýmoch spočiatku ľahké, vtipnou situačnou komikou prešpikované pôsobivé divadlo bez aktualizácií. Tempo „presto vivo" mu však vystačilo iba na prvé dve dejstvá. Strata inscenačného dychu uberala postupne na kvalite nápadov, strácala sa ľahkosť a postavy naberali miestami kurz prvoplánového operného aranžovania. Zvukové aj vizuálne efekty (permanentne vŕzgajúca opona, erdžiaci kôň, bojujúci gróf v prilbe a s halapartňou, padajúce hviezdy na nočnej oblohe, tancujúce stromčeky) deklasovali buffu do podoby operetnej zábavy. V spletitom deji sa postupne vytrácala aj dôležitá typológia postáv a v režijnej tme zostalo aj záverečné finále. Škoda. Publikum sa však pri tom dobre bavilo!

Absolutórium patrí hudobnému naštudovaniu. Umelecký šéf súboru a dirigent **Paolo Gatto** sa síce nevyhol drobným premiérovým kazom a nervozite (intonačné aj tempové nepresnosti v slávnej a populárnej predohre), v intenciách chutného „predjedla" pripravil nielen celok, ale aj jednotlivosti. V kontexte inscenácie bolo hudobné naštudovanie precízne a evidentné. Odkrylo všetky detaily mozartovskej noblesy, ľahkosti, agogických zmien aj dynamických prechodov. Od sólových až po náročné ansámblové čísla viedol Gatto súbor s jasným a čitateľným gestom, s dramaticky vypracovanými recitatívmi a takmer bez škrtov v partitúre. Spevácky skvele pripravení sólisti boli dôležitým predpokladom pre herecké akcie. Preferenčné hlasy bezkonkurenčne patrili Zuzanke (**Lenka Máčiková**) a Figarovi (**Marián Lukáč**). Ich ideálnym hereckým aj speváckym výkonom nechýbali potrebný šarm, vtip, herecký sklz a ani spevácka suverenita. Zvlášť Zuzankin javiskový pôvab, nespútaná herecká energia aj interpretácia vytvorili očarujúcu kreáciu a jedinečný umelecký premiérový zážitok. Manželský grófsky pár bol predimenzovaný, najmä v mužskej polovičke. Na rozdiel od vyrovnaného výkonu grófky (**Ivana Krejčířiková**), trpel Almaviva (**Ludovic Kendi**) zjavným napoleonovským komplexom – boj o „ženské sukne" zamenil za boj o prioritnú pozíciu vlastného ega. S hereckou hyperaktivitou korešpondovala vokálna suverenita v sólových a ansámblových scénach, no najmä v recitatívoch. Egocentrizmus umocňovala aj scénická rekvizita, ktorou bola kópia slávneho Davidovho jazdeckého obrazu Napoleona, prekračujúceho Alpy. Vtipnou farebnou karikatúrou bola kostýmová saténová identifikácia Basilia a Cherubína. Dospelosť „ružovučkého" Basilia (**Davide Maggioni**) bola zrozumiteľným zámerom, „svetlomodrý" Cherubín (**Simona Mrázová**) bol naopak aktuálne detsky naivným aj vo vokálnej adolescentnosti. Mimicky aj herecky trochu toporná Marcellina (**Viera Kállayová**), majestátne sa vznášajúci Bartolo (**Marek Gurbaľ**), rozšafný Curzio (**Ján Rusko**) a štylizovaný Antonio (**Ivan Zvarík**) nielenže doplnili herecky zamotaný dej, ale našli spevácke uplatnenie najmä vo finále opery v 2. a 4. dejstve.

Po desiatich rokoch sa *Figarova svadba* vracia na javisko opery Štátneho divadla v skvelom hudobnom naštudovaní, interpretácii, so živými postavami aj slávnymi melódiami, ktoré sú nákazlivé už od prvých taktov predohry. „*Mozart je nielen skladateľom, ktorého opery sú trvalou súčasťou repertoáru každého operného divadla, ale aj slniečkom.*" Tak sa na adresu salzburského majstra kedysi vyjadril Antonín Dvořák. V košickej inscenácii žiarilo nielen slnko, ale aj radosť z každého tónu náročnej partitúry.

I. Krejčířiková, L. Kendi [foto: ŠDKE]

Mária GLOCKOVÁ

Bezradní Foscariovci v Opere SND

Giuseppe Verdi: *I due Foscari*. Tragedia lirica v troch dejstvách/libreto: Francesco Maria Piave/réžia: Marián Chudovský/ hudobné naštudovanie: Friedrich Haider/dirigenti: Friedrich Haider/Martin Leginus/scéna: Jozef Ciller/kostýmy: Peter Čanecký/zbormajster: Pavol Procházka/choreografia: Šárka Ondrišová/obsadenie: Ján Ďurčo/Zoltán Vongrey/ Miguelangelo Cavalcanti (Francesco Foscari), Rafael Alvarez/Boldizsár László (Jacopo Foscari), Jolana Fogašová/ Louise Hudson (Lucrezia Contarini), Ján Galla/Ondrej Mráz (Jacopo Loredano), Ján Babjak/Jozef Kundlák (Barbarigo), Denisa Šlepkovská/Michaela Šebestová (Pisana), Igor Pasek/Peter Malý (Sluha Rady Desiatich), Ladislav Šipeky/Milan Jazudek (Sluha dóžu)/premiéra: 22. a 23. októbra 2010, 1. repríza 11. novembra 2010, Opera SND v Bratislave

Jedinú doterajšiu inscenáciu *Dvoch Foscariovcov* u nás uviedla v roku 1987 Opera Štátneho divadla v Košiciach. Teraz sa k tomuto zaujímavému dramaturgickému počinu pridala aj Opera Slovenského národného divadla v Bratislave, ktorá rané Verdiho tvorivé obdobie (s výnimkou obligátneho *Nabucca*) zatiaľ ignorovala.

Libreto pochmúrno-tragickej trojdejstvovej opery *I due Foscari* napísal pre Giuseppe Verdiho Francesco Maria Piave podľa Byronovej rovnomennej drámy z roku 1821. Nedá sa povedať, že by námet i samotné libreto patrili k dramatickým skvostom. Sú vlastne značne nedivadelné. Všetko podstatné (i pomerne chabá zápletka s politickým motívom) sa udeje mimo javiska a postavy len dodatočne reagujú na vzniknutú situáciu. Dielo zobrazuje tragickú epizódu zo života vysokej benátskej šľachty v 15. storočí. Reálna historická postava dóžu Francesca Foscariho nedokáže napriek svojmu postaveniu ochrániť vlastného syna pred intrigami a politickou manipuláciou svojich odporcov. Premiéra opery sa uskutočnila 3. novembra 1844 v rímskom divadle Teatro Argentina. Ohlas publika bol pomerne vlažný a tento postoj trvá prakticky dodnes. Opera nikdy nezažila svoj „comeback" ako iné diela z toho istého Verdiho obdobia. Operné divadlá ju v súčasnosti uvádzajú veľmi zriedka. Sám skladateľ mal voči tejto opere istý odstup. Napriek tomu sa v nej nachádza viacero pozoruhodných čísiel i kompozičných postupov, ktoré Verdi neskôr lepšie rozpracoval. Výborne sú vystavané veľké dramatické scény a u jednotlivých postáv sa začínajú objavovať príznačné hudobné motívy.

Režisér **Marián Chudovský** patrí k našim najskúsenejším operným tvorcom. Z jeho tvorivej dielne pochádza aj predchádzajúca – košická inscenácia tejto opery. Kedysi presadzoval výrazný režisérsky rukopis a zaraďoval sa k odvážnym tvorcom, novú inscenáciu sa však rozhodol koncipovať v konzervatívnom duchu, bez akéhokoľvek výkladového posunu. Zachoval historické ukotvenie deja a pomerne riedku drámu ponechal svojmu osudu. Vznikol tak kostýmový koncert na divadelnej rampe – klasický „stoják". Režisérova práca sa obmedzila na aranžovanie sólistov a zboru. Jediný pokus o ozvláštnenie inscenácie pridaním pantomimických bielych prízrakov nedopadol dobre. Na javisku pôsobia veľmi rozpačito a odporujú logike diela i estetike zvolenej divadelnej koncepcie. Ani práca so spievajúcim hercom nedopadla najlepšie a zo strany režiséra pôsobí až neuveriteľne rezignovaným dojmom. Počas predstavení sa preto bohato vyskytovali herecká bezradnosť a patetické operné klišé, ktoré pôsobili ako exkurzia do opery spred tridsiatich rokov. Charaktery a vzťahy neboli vybudované a jednotlivé postavy na seba takmer vôbec nereagovali.

Výprava novej inscenácie tiež nepatrí k jej plusom. Štylizovane historizujúcej scéne **Jozefa Cillera** dominovali dva prvky. Prvým bol portál s renesančnými motívmi nachádzajúci sa priamo za oponou. Ten sa stal optickou i zvukovou bariérou javiska. Chtiac-nechtiac vysunul spevákov na rampu a všetko za ním akoby ostalo podružným. Socha benátskeho leva pod portálom sa zase stala obľúbeným „operadlom" pre „životom ťažko skúšané" postavy opery. Druhým nosným scénografickým prvkom boli veľkoplošné projekcie renesančných obrazov a motívov v zadnej časti scény. Potenciál, ktorý ponúkali, však ostal nevyužitý a obmedzili sa len na ilustračnú úlohu. Ani historizujúce kostýmy **Petra Čaneckého** nevybočili zo šede inscenácie, ponúkli bežnú rutinu v základných farbách.

Hudobná stránka dopadla podstatne lepšie ako vizuálna. K hudobnému naštudovaniu bol po úspešnej *Čarovnej flaute* opäť pozvaný hosťujúci rakúsky dirigent **Friedrich Haider**, v súčasnosti pôsobiaci ako hudobný riaditeľ španielskeho orchestra Oviedo Filarmonia. Haider je známym znalcom talianskeho belcanta. Jeho koncepcia podčiarkla dramatické aspekty Verdiho diela, viaceré scény boli strhujúco vygradované. **Orchester Opery SND** motivoval k sústredenému a presnému výkonu s výrazným akcentom na zvukovú lahodnosť a kompaktnosť telesa. **Martin Leginus** sa sústredil na optimálne spevácke pohodlie a konzistentné tempá pri zachovaní výrazného dramatického spádu.

Spevácka zostava bola do veľkej miery postavená na hosťoch. Hlavnú úlohu Francesca Foscariho stvárnil s mimoriadnym porozumením diela brazílsky barytonista pôsobiaci v Prahe **Miguelangelo Cavalcanti**. Jeho pomerne drsný a farebne obsažný hlas vhodne korešpondoval so znalosťou belcantového štýlu a charakterom postavy. Napriek absencii režisérskeho vedenia sa tiež ako jeden z mála dokázal vyrovnať aj s týmto hendikepom a jeho postava bola aj po hereckej stránke presvedčivá. Veľmi sústredený výkon podal tiež **Ján Ďurčo**. Zameral sa najmä na lyrickejšie aspekty svojej postavy, ktorú vybudoval s nesmiernou precíznosťou. Herecky však ťahal za kratší koniec. **Rafael Alvarez** ako Jacopo Foscari má síce dramaticky prierazný hlas peknej talianskej farby, na premiére však zápasil s takmer každým vyšším tónom. Suverénnejšie pôsobil **Boldizsár László**, perspektívny tenorista s vyrovnanými registrami, ktorý spoľahlivo prešiel všetkými nástrahami nie práve jednoduchej postavy. Obaja Jacopovia boli však herecky silno podpriemerní. **Jolana Fogašová** v postave Lucrezie Contariniovej opäť presvedčila o opodstatnenosti svojej orientácie na tento typ sopránových úloh. Má výrazný cit pre belcantovú frázu i zmysel pre štylizovanú drámu. Viac pozornosti by však bolo treba venovať artikulácii. Špičkovú dramatickú verdiovskú kreáciu predviedla **Louise Hudson**. Silná emocionálna angažovanosť, znalosť štýlu, kovovo lesklý objemný hlas so schopnosťou pôsobivých mezza voce a solídne koloratúry sú hlavnými devízami austrálskej speváčky, ktorej výkon je ozdobou tejto inscenácie. **Ján Galla** v postave Jacopa Loredana sa sústredil na viacvrstvovosť negatívnej postavy a hereckú presvedčivosť. **Ondrej Mráz** skvele rozvinul zvukový i emocionálny rozmer svojho hlasu. Obe Pisany, veľmi perspektívna **Michaela Šebestová** a spoľahlivá **Denisa Šlepkovská**, dokázali na malom priestore, ktorý im postava ponúka, predviesť zmysel pre belcantový štýl a dramatický účinok. Výborne disponovaný **Zbor Opery SND** pod vedením **Pavla Procházku** predviedol sústredený a precízny výkon s viacerými silnými miestami, ktorým podčiarkol dominanciu hudobnej zložky nad bezradnou vizuálnou.

Jozef ČERVENKA

Morbídnosť na muzikálový spôsob

Báthoryčka na Novej scéne

***Báthoryčka* – pôvodný slovenský muzikál v dvoch častiach/libreto: Jana Kákošová/hudba: Henrich Leško/texty piesní: Martin Sarvaš, Ivan Vojtek st./choreografia: Jaroslav Moravčík/vokálne naštudovanie: Ľubomír Dolný/scéna: Juraj Fábry/kostýmy: Ľudmila Várossová/dramaturgia: Jana Liptáková/réžia: Ivan Vojtek st./premiéra: 15. a 16. októbra 2010, Nová scéna v Bratislave**

Báthoryčka ako muzikál už prešla Nitrou i Prešovom a svoju krvavú stopu zanechala konečne aj na bratislavskej Novej scéne. Škoda, že toto divadlo, svojou históriou a postavením prvoradé, neuvádza novinky hudobno-zábavného divadla ako prvé, ale ich preberá z iných slovenských divadiel. Tak to bolo i s modernou verziou *Fidlikanta na streche*, neskôr *Františka z Assisi* a teraz *Báthoryčky*. Ak porovnáme nitriansku verziu ostatného muzikálu s tou bratislavskou, tak tá druhá je inscenovaná na menšom, komornejšom javisku, v chvályhodne skrátenej verzii dramaturgičky **Jany Liptákovej** (myslím, že aj druhá časť muzikálu by ešte zniesla škrty). Libretistka **Jana Kákošová** prezentuje v dvaapolhodinovom diele titulnú hrdinku ako nešťastnú, láskou nenaplnenú, dlhodobo opustenú ženu, ktorá vedľa surového manžela hľadá ženské i ľudské naplnenie. Popri tomto psychologickom momente je zdôraznený Báthoryčkin kult telesnosti, panika zo straty mladosti a jej sadistické sklony.

Na udržanie krásy je podľa legendy ochotná obetovať 650 dievčenských životov. Dnešné ženy síce neriešia postupujúce vrásky kúpeľmi v dievčenskej krvi, „upíroterapiu“, teda omladzovanie tváre vlastnou krvou, dnes však nájdeme v propagačných letákoch nejedného salónu krásy. Takže...?

Príbeh „krvavej grófky“ na Novej scéne počíta s dekadenciou diváckeho vkusu. Báthoryčka so svojou suitou (Ficko, Darvulia, Ilona, Dora spolu s alegorickými tanečnými postavami Vlčice a Vlkov) sa na to náramne hodia. A ľudia tlieskajú. Ovácie publika na záver inscenácie ešte viac zmiatli tých, ktorí aj dnes hľadajú v divadle katarziu. Tú im určite neponúkne záverečná pieseň titulnej hrdinky, v ktorej sa spieva: *„Nie, naozaj neľutujem... Do rieky života musíme vstúpiť aj zatratení, pokým nás spália zlé plamene lží. Nie, ja nezomriem, ponesiem kríž jednej lásky.“* (Text: Martin Sarvaš.)

Po M. Kákošovi v Nitre prevzal režijnú taktovku na Novej scéne **Ivan Vojtek st.** Spieva sa na polovičný playback. Kto, kedy a kde realizoval podklady (orchester, zbor, zvuková realizácia), sa v bulletine nedočítame.

Už spomenuté menšie priestory javiska vyriešil scénograf **Juraj Fábry** členením do hĺbky priestoru, náznakom historických hradieb a projekciou prírodných a náladových záberov na zadný prospekt. Mobilné schody umožnili variabilitu prednej časti javiska, určeného zvlášť tanečníkom. Najsilnejšou stránkou inscenácie je choreografia **Jaroslava Moravčíka**. Čerpá zo štylizácie historických tancov, z ľudových prvkov a z expresívnych tanečných variácií na hudbu **Henricha Leška**. Skladateľ síce nestvoril piesňové „hity“, zato však rešpektuje formu a obsah muzikálu, v ktorom tanec, spev a inštrumentálne čísla na seba nenútene nadväzujú, čím vytvárajú nedeliteľný celok. Zvlášť pútavá je pohybová zložka inscenácie, a to najmä tance, ktoré zdôraznili kvalitní sólisti. Menšie javisko bolo vynikajúco nasvietené (!) v intímnych a dramaticky vypätých momentoch. Z interného ansámblu Novej scény rozšíreného o hostí vyťažil režisér maximum. Hviezdami dvoch obsadení hlavnej hrdinky boli **Katarína Hasprová** a **Karin Olasová**. Prvá – mimoriadne zdatná v speve, s krásnym kovovým hlasom, znejúcim zvučne aj vo výškach, druhá – zjavom i vokálnou istotou krehkejšia, zato však rovnocenná v činohernej i tanečnej zložke. Obe vydali zo seba maximum v extatických scénach, ktoré režisér rozohral s triom Darvulia (**Jana Valocká**), Ilona (**Katarína Čillíková**) a Dora (**Katarína Ivanková**) do dráždivých „bosoráckych“ scén (samozrejme za účasti diabla). Z mužských aktérov bol najkomplexnejšie vypracovaný Ficko v podaní všestranne nadaného (herectvo, tanec, spev) muzikálového talentu **Pavla Plevčíka**. **Ján Gallovič** výstižne charakterizoval chladného, cieľavedomého Juraja Thurzu. **Róbert Halák** zasa vášnivého, hlasom, šarmom i pohybovou nenútenosťou obdareného mladého Taliana Stefana, milenca Báthoryčky. **Ján Mistrík** (František Nádasdy) bol od začiatku k mladej neveste Alžbete charakterom výstižne tvrdý, surový no vekom neprimeraný. Mikuláša Zrínskeho vytvoril **Přemysl Boublík** ako kompromisného a zbabelého zaťa Báthoryčky. Drobnejšie, zato zapamätateľné postavičky vytvorili **Dušan Kaprálik** (úslužný Šafár), jeho syn **Martin Kaprálik** (tanečne a herecky plnokrvný sedliacky mládenec Ján), **Jana Lieskovská** (bodrá Barbora) a **Karol Čálik** (ustráchaný richtár). Kostýmy – raz v dobovej podobnosti, inokedy v metaforicko-dráždivom stvárnení (Vlčica a dvaja Vlci) navrhla **Ľudmila Várossová**. Dirigent **Ľubomír Dolný** pripravil sólistické čísla a súzvuk s inštrumentálnym podkladom na úrovni, ktorá zodpovedá dobrej tradícii Novej scény.

K. Hasprová [foto: NS Bratislava]

Príbeh Báthoryčky máme spracovaný už v opernej (I. Zeljenka), filmovej (J. Jakubisko) i muzikálovej verzii (H. Leško – J. Kákošová – texty piesní I. Vojtek st. a M. Sarvaš). Dúfajme, že baletnej podoby tejto morbídnej antihrdinky sa tak skoro nedožijeme.

Terézia URSÍNYOVÁ

Paríž

Pucciniho *Triptych*

Z Pucciniho *Triptychu* som na Slovensku zažil tri inscenácie *Sestry Angeliky* (Košice, Komorná opera, Banská Bystrica) a po dve inscenácie *Plášťa* (obe v SND) aj *Gianniho Schicchiho* (v SND a Komornej opere). Ešte nikdy sa však u nás neuviedli v súlade so želaním skladateľa všetky tri jeho časti naraz. Čaro tohto predposledného skladateľovho opusu je totiž práve v kontraste jeho jednotlivých častí – dôsledne naturalistického príbehu na vlnách parížskej Seiny, k mysticizmu inklinujúceho obrazu toskánskeho kláštorného života a úsmevného (v niektorých réžiách až satirického) pojednania o honbe za majetkom na základe zmienky v Danteho *Božskej komédii*. *Plášť* je nielen pravým veristickým príbehom manželského trojuholníka, ale vyniká aj skvelou hudobnou charakteristikou prostredia riečneho prístavu. *Sestru Angeliku* mnohí považujú za najslabšie majstrovo dielo, čo platí len ak na operu pozeráme z hudobno-divadelného hľadiska, pretože od príchodu Kňažnej do konca opery je jej hudba mimoriadne pôsobivá. Napokon, skladateľova jediná komická opera *Gianni Schicchi* má dve hudobné roviny. Tú hlavnú predstavuje svet hašteriaceho sa príbuzenstva, pri charakteristike ktorého len ozajstný znalec rozpozná, že ju skomponoval majster z mesta Lucca. Tú druhú zas rovina mileneckej dvojice s návratom k typicky pucciniovskej melodike v dnes tak populárnej árii Lauretty ale i v „turistickom" holde Rinuccia krásam Florencie a v ich záverečnom duete s vtipným prozaickým dovetkom titulnej

Sestra Angelika [foto: Opéra national de Paris]

postavy. Tri opery *Triptychu* sa dajú chápať nielen ako tri podoby smrti, ale myšlienkovo poukazujú na tri časti Danteho *Božskej komédie*, pričom *Plášť* sa dá chápať ako peklo (vášní), *Angelika* ako očistec a *Schicchi* paradoxne ako raj, veď toto slovo zaznieva v posledných tónoch šťastnej mileneckej dvojice, pre ktorú je slnkom zaliata Florencia rajom.

V parížskej Opéra Bastille sa kompletný *Triptych* (takisto po prvý raz) podobral inscenovať známy (77-ročný) taliansky režisér **Luca Ronconi**, ktorý svoju umeleckú dráhu začal ako člen hereckej spoločnosti Vittoria Gassmana, aby sa potom preslávil činohernými aj opernými réžiami v Miláne, Paríži i vo Viedni. Nepatrí však k skupine operných režisérov – obrazoborcov, ktorí prezentujú viac seba ako dielo. Ronconi pochopil, že Pucciniho treba inscenovať realisticky. No istý nadhľad nad touto úrovňou získava inscenácia skôr vďaka scénografii **Margherity Palliovej**, ktorá do javiskového diania vnáša symbolické prvky. V ponurej dráme *Plášťa* umiestnila na tmavý zadný horizont biely výrez symbolizujúci život na brehu, po ktorom tak túži Giorgetta. V obraze toskánskeho kláštora prirodzene prevláda biela farba scény i kostýmov, no pôdorys javiska (okrem rampy) tvorí obrovská zrútená socha Madonny (o ktorej sa v opere toľko spieva), a tá môže byť tiež symbolom Angeliky – padlého anjela. Napokon v komickej opere prevláda červená farba, pretože podvodníci (podľa Danteho) majú skončiť v pekle a červený výrez v horizonte sa len pri zmienkach o Florencii nahrádza ilustrovanou rytinou mesta. Režisér vedie spevákov k realistickým výkonom bez prílišného prehrávania (hroziaceho najmä v poslednej časti). Kým prvé dve časti sú ponechané v dobovom šate (kostýmy: **Silvia Aymonino**), po mamone bažiace príbuzenstvo tretej časti má kostýmové charakteristiky súčasnosti s výnimkou titulnej postavy. Škoda, že Ronconi si v závere *Angeliky* neodpustil priveľmi popisné zvítanie sa umierajúcej hlavnej hrdinky s jej mŕtvym synčekom. Hudobné naštudovanie je dielom **Philippa Jordana**. Charakteristickým je preň zvýraznenie lyrických plôch partitúry, ale aj častá voľba výrazne pomalých temp. Napriek tomu sa dirigentovi podarilo vyhnúť úskaliu istej sentimentality hudby, ktorá v jeho podaní zostáva len vecnou komentátorkou príbehov. Z na prvý pohľad sivej partitúry *Plášťa* sa mu podarilo vyčariť niekoľko zvukomalebných efektov, keď v určitých momentoch „vytiahol" do popredia zástoj niektorých nástrojových skupín.

Už tradične ma v Paríži uspokojila úroveň speváckych kreácií. Skúsený **Juan Pons** stvárňujúci tak Micheleho v *Plášti* ako Schicchiho je už možno mierne za zenitom, ale jeho hlas ešte stále pôsobí sviežo, suverénne a vyrovnane. Azda len v oblasti výrazovej by sa v prvej časti triptychu žiadalo viac odlíšiť polohy smútku a hnevu, žiaľu a zúfalstva. Výbornou partnerkou mu ako Giorgetta bola mladá Ukrajinka **Oxana Dyka**, mladodramatický soprán peknej farby, výrazovej sily a perfekcie vysokej polohy. Tenorista **Marco Berti** ako Luigi bol výsostne presvedčivý najmä v dramaticky vypätých situáciách a pasážach partu. Aj v druhej časti diela boli obe hlavné postavy obsadené prvotriedne. Angelika Gruzínky **Tamar Iveriovej** znela chvíľami možno až priveľmi lyricky, no jej hlas bol plný vrúcneho citu. Hoci záver známej árie *Senza mamma* jej nevyšiel celkom ideálne, mimoriadne exponované finále zvládla obdivuhodne. Najkrajší pucciniovský mezzosopránový part Kňažnej obdarila známa **Luciana D'Intino** tmavým, vo výraze k brutálnosti inklinujúcim prejavom. Španielskemu predstaviteľovi titulnej úlohy komickej opery možno vytknúť len chvíľami menšiu hereckú uvoľnenosť, hlasovo mu však bola táto úloha možno ešte o čosi bližšia ako part Micheleho. V Paríži debutujúci argentínsky tenorista **Juan Francisco Gatell** odušev nene predniesol oslavnú ódu na Florenciu a blysol sa bezpečnými výškami, takže jediným sklamaním bola pre mňa Lauretta Rusky **Jekateriny Sjuriny**, ktorá už pár rokov spieva na veľkých operných jaiviskách lyrický belcantový repertoár. V Paríži však preukázala absolútnu neznelosť nižšej polohy hlasu a vo výraze prejavila prílišnú snahu po ľúbeznosti prejavu zachádzajúcu až do afektovanosti. Z predstaviteľov menších postáv nad priemer vyčnieval azda len **Mario Luperi** ako Talpa, resp. Simone.

Bulletiny mávajú v Paríži na vysokej obsahovej úrovni. Aj v tomto prípade (okrem „povinných rubrík") idú autori bulletinu tiež po širšom kontexte tak v časti textovej (okrem štúdie o diele od Mariny Kauffmanovej je tu Ungarettiho *Óda na Madonnu*, Magreho básnická oslava rieky Seiny, básnický i prozaický príspevok Victora Huga na tému Danteho a esej Nathalie Sarrautovej), ako obrazovej (ilustrácie Danteho *Božskej komédie* od Wiliama Blakea, obrazové ukážky z filmov odohrávajúcich sa na Seine, fotografie a reprodukcie obrazov z kláštorného prostredia, pekelný výjav talianskeho maliarskeho modernistu Boccioniho, fotografie z reálií Florencie a zábery zo svetovej premiéry *Triptychu* v New Yorku v roku 1918 s peknou fotografiou Destinnovej krásnej konkurentky Geraldine Farrarovej v úlohe Angeliky).

Pod novým vedením Nicolasa Joela pripraví Opéra national de Paris v tejto sezóne 17 operných inscenácií. Okrem ďalších dvoch Pucciniho opier, známych diel Mozarta, Čajkovského, Verdiho a Rossiniho si pozornosť zasluhujú pripravované dve časti z Wagnerovej tetralógie, Hindemithov *Maliar Mathis*, Zandonaiova *Francesca da Rimini* a dve české opery – *Predaná nevesta* a *Káťa Kabanová*. Medzi režisérmi tejto sezóny čítame mená Andrej Serbano, Gilbert Deflo, Robert Wilson, Giancarlo del Monaco, Nicolas Joel, z dirigentov budú okrem Philippa Jordana stáť za pultom Marco Armiliato, Renato Palumbo, Tomáš Netopil, Daniel Oren, Peter Schneider a ďalší. Slovensko bude na javisku Opéra Bastille zastupovať len Dalibor Jenis ako Gróf vo *Figarovej svadbe*, uvádzanej v októbri a novembri a potom ešte v posledných dvoch mesiacoch sezóny.

Vladimír BLAHO

Viedeň

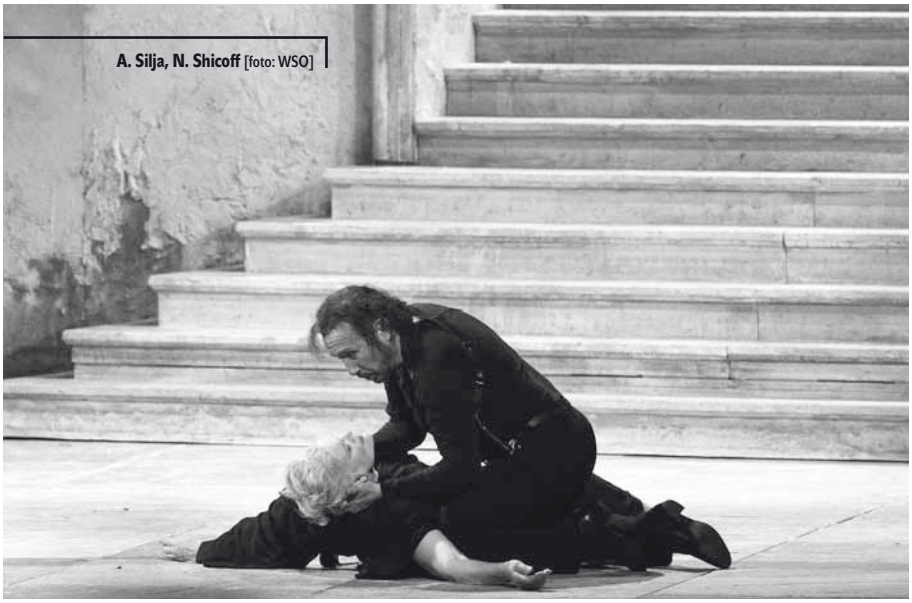
Piková dáma: S citom pre hru

Koncom deväťdesiatych rokov minulého storočia rozšírila neveľkú rodinu operných režisérok **Vera Nemirova** (1972), Bulharka vyrastajúca v Nemecku. Kto by však predpokladal, že do mozaiky tvorivých poetík prispieva zmäkčujúcim ženským pohľadom, bol by zaskočený: Nemirova je vernou prívrženkyňou expresívneho nemeckého divadla so všetkou kontroverznosťou a provokatívnosťou. Viedenská Štátna opera má v repertoári dve jej práce – *Pikovú dámu* (2007) a *Macbetha* (2009). Kým masívne „vybučaná" inscenácia Verdiho opery ašpiruje na jeden z najväčších škandálov ostatného desaťročia „Opery na ringu", *Piková dáma* je napriek viacerým kontroverzným momentom obľúbeným titulom – aj posledná repríza z tohtoročnej série bola beznádejne vypredaná.

Nemirova svojským spôsobom zdôraznila všetky podstatné dramatické línie Čajkovského diela – dusnú, miestami až hororovú atmosféru, temnú pudovosť ľudských vášní aj pokrytecku morálku spoločnosti. Niektoré momenty jej vyšli výsostne moderne a javiskovo frapantne. Inokedy zase umnosť realizácie nedostihla ambíciu zámeru a výsledný tvar vyvolával skôr úsmev než empatické zžitie sa diváka s javiskom.

Všetky tri dejstvá rozohrala na nemennej, opulentnej sivej scéne **Johannesa Leiackera**, dvorného výtvarníka Petra Konwitschného (spolupracoval s ním aj na bratislavskom *Eugenovi Oneginovi*) – na kedysi zrejme honosnom, dnes ošarpanom šľachtickom sídle, v ktorom sídli internátna škola. Detičky sa pripravujú na vznešenú návštevu, Grófku vítajú s nápisom WILLKOMMEN. Vzácny hosť im však neprináša nič dobré – v medzihre pred druhým dejstvom opúšťajú smutné sirôtky v zástupe scénu, uvoľňujú priestor školy pre bujarú zábavu zbohatlíckej spoločnosti. Tá sa v rozpadajúcom kaštieli oddáva nespútanému hýreniu. Maškarný bál z druhého dejstva Nemirova zaodela do soft-pornografického šatu, postihujúc široké sado-maso-homo-heterosexuálne spektrum, záverečný kartársky obraz sa odohráva v súčasnom kasíne s blikajúcimi hernými automatmi.

Vypätú drámu rozorvaného človeka Hermana, v ktorom vznešený cit k nežnej Líze zvádza boj s hráčskou vášňou a nutkavou túžbou po bohatstve i spoločenskom uznaní, Nemirova vyhrotila do krajnosti. Jej Herman je od počiatku duševne chorý človek prenasledovaný halucináciami, potĺkajúci sa scénou ako tieň. Vývoj postavy nesmeruje od rozorvanca k nešťastnému skrachovancovi, ale od blázna k totálnemu šialencovi. Ktovie, možno ani nešlo o zámer režisérky ako skôr o herecké poňatie **Neila Shicoffa**, ktorý s prvým taktom partu nasadil exaltovaný tón. Slávny americký tenorista bol súčasne najsilnejším aj najslabším ohnivkom obsadenia. Na jednej strane fascinoval stále pevným, znelým, kovovým tónom bez akejkoľvek známky opotrebovania či únavy, na druhej strane rušil staroopernym herectvom, nesúrodým s modernou režijnou koncepciou. Hermanova obsesia a posadnutosť historkou o troch kartách vyvrcholili zavraždením Grófky. Tá totiž v Nemirovej inscenácii neumiera vystrašená Hermanovým revolverom, ale znásilnená svojím „posledným milencom". Daný výjav stál na tenkej hrane diváckej únosnosti nie v rovine výkladu, ale jeho realizácie: pri kopulačnom akte na opernom javisku, obzvlášť v podaní veteránov opernej scény, nie je ďaleko od šoku k úškrnku. Avšak od tohto momentu Shicoffov hysterický herecký prejav konečne našiel opodstatnenie. Navyše, pomätenosť Hermana priliehavo vystihol aj vokálnymi prostriedkami – širokým rovným tónom šialenstva a dramaticky expresívnymi výkrikmi.



A. Silja, N. Shicoff [foto: WSO]

K sporným miestam patrili aj javiskovo nie vždy vierohodne zvládnuté iracionálne prvky – zjavenia prízrakov a duchárske scény pôsobili občas až príliš „hmotne". Na druhej strane prácou s pochmúrnymi farbami v čierno-sivo-bielej škále a mŕtvolne studeným svietením režisérka účinne podčiarkla hororovú atmosféru príbehu. Navyše, vďaka úžasnému herectvu **Anje Siljaovej** dostala tajomná Grófka rozmer pravej zombie: Silja dokázala byť krásna i odpudzujúca, dojemná i hrôzostrašná, ozajstné perpetuum mobile deja. Do Nemirovovej expresívnej koncepcie zapadla najlepšie z celého obsadenia. Trojka, sedma, tuš – tajomstvo troch kariet je plodom Hermanovej chorej mysle, výsledkom jeho halucinácie: Grófka mu osudové karty prezradí ležiac na katafalku, kam sa Herman uloží do jej násilím roztvorenej náruče. Prichádzajúca Líza nachádza už namiesto milovaného muža, ktorému sa napriek všetkému rozhodla dôverovať, pomätenca. Pri jej milostných vyznaniach Herman prehrabáva dievčininu kabelku aj vrecká na kabáte, berie jej peniaze a so zahmleným pohľadom odchádza do herne. Na scénu nastupujú čierne prízraky s roztvorenými dáždnikmi, ktoré Hermana prenasledovali už v scéne búrky z prvého dejstva. Líza sa vyzuje, postaví sa na katafalk, prekrižuje sa a zaradí do mŕtvolného zástupu. Hermanovo šialenstvo v herni vrcholí (tento rozmer Shicoffovi skutočne sedel), spoločnosť ohrozuje revolverom a po záverečnom neúspešnom vabanku obráti zbraň proti sebe. Umiera biedne, pod kartárskym stolom, na ktorom sa zhmotnila jeho vidina obetovanej Lízy. Tú stvárnila **Angela Denoke**. Žiaľ, obsadenie renomovanej nemeckej sopranistky do Čajkovského partu je ďalším z kategórie „Falschbesetzung". Umelkyni, ktorá nadchla ako úžasná Marie v Bergovom *Wozzeckovi* na tohtoročných Wiener Festwochen, postava Lízy štýlovo nesadla. Jej hlas znel studeno, bez vrúcnosti slovanskej frázy, navyše sa vo vysokej polohe prekvapujúco zužoval. Naopak, slová najvyššieho uznania si zaslúži orchester pod vedením mladého, len tridsaťtriročného osetského dirigenta **Tugana Sokhieva**. Hudobná koncepcia fascinovala dramaturgicky premyslenou výstavbou a neobvykle citlivým zmyslom pre kresbu javiskovej atmosféry – bola to doslova vizualizovaná, v najlepšom zmysle slova divadelná hudba. Sokhiev má navyše vzácny cit pre spevákov – napriek dramatickému poňatiu partitúry orchester sólistov ani v najvypätejších momentoch neprekrýval, vokálne línie citlivo vplietal do symfonického pradiva.

Michaela MOJŽIŠOVÁ

Singapore Symphony Orchestra

Záver európskeho turné v Drážďanoch

Nielen tričká, autá a elektronika z Ázie si podmaňujú európsky kontinent. Do západného sveta sa tlačí aj ázijská kultúra, poväčšine s európskou náplňou. V októbri putoval po Európe **Singapurský symfonický orchester**, ktorý je oproti tradičným európskym orchestrom mladým, iba 32-ročným hudobným telesom. Patrí k špičkovým svojho druhu a ako taký sa predstavil v Southbank Centre v Londýne, v starej opere vo Frankfurte nad Mohanom, v Herkulesovej sieni v Mníchove, v lipskom Gewandhause, vo Filhamónii v Berlíne a napokon v Drážďanoch. Tu vystúpil po prvýkrát v novopostavenej sieni, v zastrešenom pôsobivom nádvorí slávneho Albertina, skrývajúceho v sebe umenie od romatizmu po súčasnosť. Nechať hrať Singapurčanov ako prvých v tejto sieni bol nápad z Drážďanských hudobných slávností. Hostia otestovali nosnosť ďalšej veľkokapacitnej koncertnej sály mesta. Opticky sa tento takmer 100-členný orchester sotva líšil od orchestrov európskych – za pultmi sedeli multietnickí inštrumentalisti z rôznych kútov sveta. Šéfdirigentom a hudobným riaditeľom telesa je Číňan **Lan Shui**, ktorý je súčasne aj šéfdirigentom Filharmonického orchestra v Kodani a má za sebou spoluprácu s celým radom významných svetových orchestrov i dirigentov Európy a USA. Pod jeho vedením nahral orchester už niekoľko pozoruhodných zvukových nosičov – okrem iného s dielami Gustava Mahlera, Paula Hindemitha a Alexandra Čerepnina. Prvoradým poslaním Shuiho a jeho orchestra je však predstaviť hudbu z Číny. Na koncertoch európskeho turné, ktoré vyvrcholilo v Drážďanoch, zaznelo dielo *The Rhyme of Taigu* popredného čínskeho skladateľa Zhoua Longa (1953), žijúceho od roku 1985 v USA. V jeho hudobnej reči sotva nájdeme stopy po jeho čínskej hudobnej kolíske, efektná trojčasťová kompozícia pripomínala stavbou i farbou Igora Stravinského, pričom dôrazne podčiarkla trend splývania rôznych hudobných kultúr. Ďalšie interpretované diela, Debussyho *More* a Rachmaninovove *Mŕtve ostrovy*, boli zasa ukážkou „ázijskej“ interpretácie u nás tradičnej hudby. Hudbe chýbali pianissimá, poňatie diel bolo dosť svojské, orientované príliš extrovertne. Vo Faurého *Elégii* a Čajkovského *Rokokových variáciách* sa ako sólista predstavil intendant Drážďanských hudobných slávností a mimoriadne vyťažený violončelista, **Jan Vogler**. Jeho štýlovo a farebne zaujímavá interpretácia prezradila však i akustické nedostatky obrovskej sály, ktoré bude potrebné čoskoro riešiť, ak sa má atraktívna dvorana využívať na koncertné účely. Koncert Singapurského symfonického orchestra však v každom prípade otvoril dvere dokorán ďalším koncertom. Jeho vystúpenie bolo súčasne i vydareným prológom k najbližším Drážďanským hudobným slávnostiam v roku 2011, ktoré plánujú koncerty aj v priestoroch Albertina. Ich „leitmotívom“ má byť spoznanie (hudobných) kultúr Ďalekého východu a nadviazanie na obdobie slávnej Hodvábnej cesty, na ktorej si cestovatelia nevymieňali iba tovar, ale aj myšlienky a kultúrne bohatstvo.

Drážďanské Albertinum [foto: O. Killig]

Agata SCHINDLER

Čo sa deje s Českou filharmóniou?

Počas svojho nedávneho pobytu v Brne (13. 10.) som navštívil jedno z podujatí festivalu Moravský podzim. Dôvody sa našli hneď dva: prvým bola zvedavosť na nové dielo mladého a už pomerne úspešného skladateľa Slavomíra Hořínku, koncert pre husle a orchester s názvom *Slova kříže,* druhým zvedavosť na hru sólistky, nemeckej huslistky Sophie Jafféovej. Dojem z večera však zďaleka nebol oslnivý – nie pre Hořínkovu hudbu alebo huslistkino podanie, ale vďaka sprevádzajúcemu orchestru **Českej filharmónie** pod vedením **Leoša Svárovského**. Vystúpenie telesa, ktoré sa v minulosti tešilo skvelej povesti a ktorého meno malo (a snáď ešte dodnes má) nepochybne zaslúženú váhu, bolo sklamaním. Program pozostával výhradne z tvorby českých (resp. českých a moravských) autorov. Možno bolo istou trúfalosťou hosťovať s hudbou Slavického a Janáčka v moravskej metropole, na druhej strane to však malo pražský orchester celkom logicky zaväzovať k dokonalej príprave. A práve tá v tento večer chýbala...

Čo sa týka *Moravských tanečných fantázií* Klementa Slavického, môžem povedať len toľko, že by som si na ich mieste dokázal predstaviť aj zaujímavejšie dielo, dramaturgicky možno lepšie zapadajúce do rámca koncertu, ako kus „na rozohriatie“ však poslúžili dobre. Sedemčasťový husľový koncert *Slova kříže* Slavomíra Hořínku svojím názvom otvorene prezrádza zdroj autorovej inšpirácie. Nejde tu však o nasledovanie módnej vlny návratu k romantickej gestike pod pláštikom „duchovnej hudby“. Hořínkova komplexne prepracovaná partitúra mohla uspokojiť každého poslucháča zorientovaného v technikách hudby 20. storočia bez toho, aby chcela prvoplánovo ohurovať či vystavovať na obdiv bravúrnosť kompozičnej techniky. Veľmi náročný sólový part, založený v prvom rade na práci s farbou tónu a artikulačnými nuansami, zvládla **Sophia Jaffé** celkom suverénne a myslím, že práve v tomto čísle programu bol výkon orchestra najkoncentrovanejší. Prítomnosť renomovanej interpretky bola zrejme značnou motiváciou.

O koncentrácii v druhej polovici programu je už ťažšie hovoriť. Sukova *Pohádka zimního večera* vyznela pomerne fádne, bez zaujímavosti vo farbe a bez nejakej cieľavedomejšej interpretačnej koncepcie. Zdá sa mi, že s jej prípravou si českí filharmonici veľa námahy nedali. Tento pocit ešte zosilnel pri záverečnom čísle, kultovej Janáčkovej *Sinfoniette*. Je pravda, že pre symfonické koncerty upravený priestor Janáčkovho divadla nie je pre dielo s rozšírenou skupinou plechových nástrojov práve ideálny, no aj tak by sa v slávnych fanfárach žiadalo omnoho viac zvukovej kultivovanosti a vyváženosti. V tento večer vyzneli ako pomerne neartikulovaná masa (sprievodné hlasy často celkom prekrývali vedúcu linku, čím strácal celok zmysel), navyše nie vždy dokonale skoordinovaná. Lepšia súhra chýbala aj sláčikom, zvlášť v expresívnych, do najvyššieho registra vedených pasážach 2. časti, kde je pre dosiahnutie potrebného účinku nevyhnutná rytmická aj intonačná jednota. Momenty neistých nástupov (obzvlášť nápadné zvony v 4. časti) ešte viac posilňovali dojem nevyrovnanosti a nekoordinovanosti. Bola to jednoducho nečakane priemerná, miestami vyslovene šlendriánska interpretácia a aspoň z môjho pohľadu je pomerne ťažké určiť, do akej miery to bolo vinou nedostatočnej prípravy na konkrétny koncert alebo dôsledkom dlhodobej „kondície“ orchestra.

Obecenstvo vďačne tlieskalo, po odchode zo sály však moji brnianski známi nešetrili kritikou a položartom navrhli, že si na filharmonikov „počkajú“ pri zadnom vchode... V každom prípade, Česká filharmónia sa onedlho predstaví aj na BHS s beethovenovským programom, tak uvidíme, či sa Ken-Ichirovi Kobayashimu podarí urobiť nejaký zázrak.

Robert KOLÁŘ

Jazz a Európa XII.

Poľsko: druhá generácia 60. až 80. rokov

Igor WASSERBERGER

Kvalita poľského jazzu, ako aj viackrát spomínané inštitucionálne zázemie a najmä školstvo i medzigeneračná súdržnosť viedli k tomu, že množstvo poľských hudobníkov dosiahlo medzinárodné uznanie. Samozrejme, tieto vonkajšie priaznivé okolnosti by nestačili, pokiaľ by si úroveň poľských hudobníkov túto pozíciu nezaslúžila. Už v minulom čísle sme vybrali niektoré osobnosti z nepreberného množstva poľských klaviristov. Tentoraz sa zameriame na dvojicu nástrojov, ktorými Poliaci nápadne prispeli k jazzovému vývoju (saxofón a husle), a zmienime sa tiež o speváckoch.

Saxofonisti: od free jazzu k mainstreamu

Saxofonisti boli „hnacím motorom“ poľskej scény od samého začiatku a predovšetkým Wróblewski a Namysłowski na rozhraní 50. a 60. rokov už znamenali presvedčivú a vo svete cenenú úroveň, ktorá bola veľkou výzvou pre ďalšie generácie.[1] Medzi ich najúspešnejších pokračovateľov patrí **Janusz Muniak** (1941), ktorý vynikol hlavne ako tenorsaxofonista, ale tiež ako znamenitý flautista a sopránsaxofonista. Muniakov vývoj je zaujímavý a nekonvenčný. Spočiatku sa vyznamenal ako jeden z prvých európskych protagonistov jazzovej avantgardy a postupne sa čoraz hlbšie venoval starším jazzovým štýlom od moderného mainstreamu po virtuóznu znalosť swingových postupov. Veľkú pozornosť vyvolalo hneď jeho prvé profesionálne pôsobenie v Stańkovej freejazzovej formácii Jazz Darings (1963–1964), popritom účinkoval a nahrával s ďalšími prominentmi poľského jazzu. Príležitostnú spoluprácu so Stańkom obnovoval i v ďalších obdobiach, najmä v rokoch 1967–1973.[2] Naďalej aktívne pôsobil aj v rôznorodých formáciách Jana Wróblewského a ich „tenorové súboje“ boli posluchačskou atrakciou. Vlastnými projektmi sa začal Muniak zaoberať v pomerne pokročilom štádiu kariéry: od r. 1976 viedol kvinteto, od 1979 kvarteto (spolulídrom bol gitarista Jarosław Śmietana) a od 1978 nahrával albumy pod svojím menom.[3] V skupinách preferoval angažovanie mladých, málo známych hudobníkov, ktorí na tieto začiatky spomínajú ako na prelom vo svojom hudobnom vývoji. Mimoriadnou vlastnosťou Muniaka je jeho prispôsobivosť a schopnosť komunikácie so spoluhráčmi rôznorodého zamerania. Jeho hosťovanie s hudobníkmi rôznych krajín dokáže vniesť do ustáleného prejavu tej-ktorej formácie novú dimenziu. Túto schopnosť si mohli overiť aj slovenskí poslucháči napríklad počas jeho viacnásobného hosťovania so skupinou Nothing But Swing Trio. Muniakov koncept v posledných desaťročiach programovo smeroval k prehĺbeniu výrazu v starších podobách jazzu, ktoré tvorivo traktuje a premieta do nich strhujúcu energiu, uplatňovanú vo svojich freejazzových začiatkoch. Tento koncept sám charakterizuje ako vedomú snahu zachovania spontaneity a individuálnosti v rámci kodifikovaných kánonov jazzovej minulosti.[4] V r. 1992 otvoril v Krakove klub U Muniaka, ktorý sa stal jedným z centier poľského jazzu.

J. Muniak [foto: archív]

Medzinárodným pojmom sa veľmi rýchlo stal **Tomasz Szukalski** (1948). V rokoch 1971–1975 bol členom formácií Zbigniewa Namysłowského, s ktorým nahral jeho najznámejšie tituly (*Winobranie*, *Kujawiak Goes Funky* a i.) a získal tak povesť jedného z najlepších európskych tenorsaxofonistov postcoltraneovského zamerania. Namysłowského hudba ho zároveň inšpirovala aj k využitiu slovanských a iných etnických vplyvov. Szukalského postavenie v jazze akcelerovalo vďaka pôsobeniu s Tomaszom Stańkom (s prestávkami v období 1973–1978, vrátane prelomového albumu *Balladyna*, 1975). Aj vďaka tomu Szukalski nahrával a koncertoval s ďalšími veličinami ako Arild Andersen, Dave Holland, Edward Vesala, Palle Danielsson, Terje Rypdal, Palle Mikkelborg, Juhani Aaltonen, Albert Mangelsdorff a i. Od začiatku svojho pôsobenia je Szukalski otvorený širokému spektru hudby. Často hosťoval s progresívnou rockovou skupinou SBB, známe sú jeho spoločné koncertné i štúdiové projekty s lídrom tejto skupiny Józefom Skrzekom.[5] Ďalší kvalitatívny medzník pre Szukalského znamenali skupiny vedené buď kolektívne (napr. Quartet so Sławomirom Kulpowiczom, 1978), alebo v 80. a 90. rokoch tie, ktoré spoluviedol so Jarosławom Śmietanom, ďalej to boli duá s klaviristami Januszom Szprotom a Arturom Dutkiewiczom, ako aj zoskupenia s Wojciechom Karolakom, ktorý dodnes ostáva jeho najčastejším spoluhráčom.[6]

T. Szukalski [foto: archív]

Z množstva vynikajúcich altsaxofonistov tejto generácie pripomeňme všestranne erudovaného hudobníka **Włodzimierza Nahorného** (1941), ktorý je tiež brilantným klaviristom, skladateľom a aranžérom. Prominentné postavenie na poľskej scéne si udržiava od r. 1966, keď vynikol ako člen kvinteta Andrzeja Trzaskowského. Ako aranžér bol oporou Wróblewského rozhlasového big bandu.

Tenorsaxofonistom s celoeurópskym vplyvom je **Leszek Żądło** (1945), dôsledný a presvedčený pokračovateľ dedičstva Johna Coltrana. Od začiatku profesionálnej kariéry pôsobí v zahraničí (1966–1973 v Rakúsku, následne v Nemecku) a s poľskou scénou má príležitostné

kontakty. Množstvo nahrávok realizoval so svojou formáciou Ensemble (od r. 1973 do súčasnosti), od r. 1983 príležitostne zostavuje Polish Jazz Ensemble, zväčša z poľských hudobníkov pôsobiacich v zahraničí. Hral tiež v skupinách Elvina Jonesa a Biréliho Lagrèneho.

Michał Urbaniak: svetová osobnosť éry fusion

Všeobecné presadenie prvotriednych európskych jazzmanov medzi svetovú špičku bolo najrýchlejšie a najpresvedčivejšie v 70. a 80. rokoch v rámci éry fusion. Dokazujú to mnohé príklady Francúzov, Angličanov alebo americká kariéra niektorých českých hudobníkov. **Michał Urbaniak** (1943) bol od začiatku svojho profesionálneho pôsobenia skvelým jazzovým hudobníkom i v tradičnom zmysle, a tiež v dobe svojich najväčších komerčných úspechov éry

M. Urbaniak [foto: archív]

fusion si udržiaval postavenie invenčného sólistu s výrazným jazzovým cítením. Vo svojej autobiografickej stati Urbaniak približuje hudobné premeny, ktoré prekonal od čias, keď ako „zázračné dieťa“ koncertoval so symfonickými orchestrami až po obdobie „mladíckej vzbury“, počas ktorého vymenil husle za tenorsaxofón. Ďalší návrat od saxofónu k husliam priniesol rýchle úspechy.[7]

Urbaniak sa od svojich jazzových začiatkov pripojil (spočiatku ako saxofonista) k najlepším hudobníkom a v 60. rokoch ho považovali za fenomenálny talent. Debutoval na Jazz Jamboree 1961 v skupine Zbigniewa Namysłowského, o rok neskôr bol účastníkom historického zájazdu do USA s Andrzejom Trazskowským a v období 1962–1964 bol členom Komedovho kvinteta. V období 1965–1968 väčšinou pôsobil v škandinávskych krajinách, kde vycestoval so svojou partnerkou – speváčkou Urszulou Dudziakovou. Po návrate do Poľska zostavil spolu s Dudziakovou, Makowiczom, Bartkowskim a meniacimi sa kontrabasistami pozoruhodnú formáciu Constellation, ktorá čoskoro získala celoeurópsku popularitu. Jej

albumy dosahovali impozantné náklady a členovia si čoskoro získali dôležité postavenie vo svete jazzu. Kariéra Urbaniaka dosiahla „superhviezdne“ dimenzie neporovnateľné s inými poľskými jazzmanmi vďaka udalostiam v r. 1971, keď na festivale Montreux vyhral cenu určenú najlepšiemu sólistovi a s tým spojené štipendium na Berklee School of Music. Nástup do školy oddďaľoval, postupne získal v USA popularitu a na štúdium už nemal čas. V tom istom roku uviedol Joachim-Ernst Berendt na Berliner Jazztage koncert *New Violin Summit*, na ktorom sa Urbaniak prezentoval spolu s ďalšími huslistami novšej generácie (Jean-Luc Ponty, Sugarcane Harris, Nipso Brantner, nahrávka koncertu vyšla na rovnomennom albume, MPS 1971). Urbaniakovo a Pontyho berlínske vystúpenie znamenalo začiatok módy elektrických huslí v ére fusion. Obaja umelci začali v tom istom čase okrem klasických a elektrifikovaných huslí hrať tiež na violectre, päťstrunovom elektrofonickom nástroji so širokými možnosťami modifikácie zvuku. V r. 1974 sa Urbaniak nastálo presťahoval do New Yorku, zostavil skupinu Fusion, v ktorej s ním a s Dudziakovou hrali mladí, predtým málo známi americkí hudobníci (Kenny Davis, Tom Guerin, Harold Williams, Ronnie Burrage, Joe Caro, Basil Farrington, Gerald Brown, Bernard Wright, Steve Jordan a i.). Skupina pôsobila s prestávkami do 1978 a následne sa opäť vrátil k názvu Constellation. Prvé americké albumy *Atma* a *Fusion III* vyšli v jazzovom meradle v neuveriteľne vysokých nákladoch (vyše milióna nosičov) a z jeho skladieb mali veľký úspech kompozície, v ktorých využil prvky poľského folklóru (*New York Batsa* z albumu *Atma*). Okrem svojich formácií Urbaniak hosťoval s mnohými hudobníkmi (Herbie Hancock, Archie Schepp, Don Pullen), v rokoch 1982–1984 koncertoval a nahrával v duu s Larrym Coryellom a za vrcholný okamih svojho pôsobenia považuje pozvanie Milesa Davisa k nahrávaniu albumu *Tutu* (Warner 1986). Krátko po spolupráci s Davisom vystúpili Urbaniak a Dudziaková so svojou americkou skupinou na Jazz Jamboree 1986. Po triumfálnom prijatí začal huslista rozdeľovať svoje aktivity medzi USA a Poľsko, v poslednom desaťročí žije prevažne v Poľsku, ale neprestáva udržiavať americké hudobné kontakty.

Po skončení vrcholných dní éry fusion sa Urbaniak okrem rôznorodých podôb crossover music venuje prísnejšie vymedzenému „čistému“ jazzu v spoločnosti významných osobností z rôznych krajín. Viackrát participoval na projektoch zdôrazňujúcich význam Krzysztofa Komedu pre jazz. V minulom roku realizoval poctu Milesovi Davisovi dvojalbumom *Miles of Blue*, na ktorom sa snažil zachytiť posolstvo Davisovho obdobia 70. rokov a pre ktorý napísal skladby anticipujúce ďalší možný posun Davisovho myslenia smerom k hip hopu a súčasnej podobe elektronickej tanečnej hudby. K nahrávaniu prizval Urbaniak mnohých hudobníkov (Toots Thielemans, Marcus Miller, Herbie Hancock a i.), participovala na ňom aj jeho a Dudziakovej dcéra, speváčka Kiki Urbaniak.[8] V rokoch 2006–2008 vydal Urbaniak sériu 3CD *Jazz Legends*, ktorých jednotiacim prvkom je návrat k jazzovej tradícii bez výraznejších crossoverových vplyvov. Na prvom albume hrá v noblesnej spoločnosti veteránov moderného jazzu (Ted Dunbar – g, Kenny Barron – p, Buster Williams – b, Roy Haynes – dr), ďalšia dvojica nesie podtitul *Friday Night At The Village Vanguard* (samotný názov naznačuje pokračovanie jazzovej tradície so spoluhráčmi Mikeom Gerberom – p, Ronom Carterom – b, Lennym Whiteom – dr). Vrchol Urbaniakovej kariéry spadá do obdobia aktuálnosti a popularity éry fusion, ale aj v nasledujúcich rokoch po skončení obdobia státisícových nákladov, keď sa so svojimi rôznorodými zámermi dostal do prirodzenej menšinovosti, ostáva všestranne cenenou osobnosťou svetového jazzu. Jeho diskografia je impozantná z viacerých hľadísk, kvantitou aj množstvom zúčastnených významných hudobníkov svetového a poľského jazzu. Urbaniak patrí k osobnostiam, ktoré majú zásluhy na prekonaní rozdielov medzi európskym a americkým jazzom.[9] Jeho jazzové kvality uznávali prakticky všetci jazzoví hudobníci, ale niektorým spoluhráčom (a tiež puritánskejšie zameraným poslucháčom) napriek tomu prekážala jeho koncentrácia na elektrické možnosti svojho nástroja, ako aj malá pozornosť, ktorú od r. 1974 venuje akustickému hraniu.

Kontinuita huslistov

Ak je Urbaniakovo meno známe aj širšiemu nešpecializovanému obecenstvu, ďalší významný

poľský huslista **Zbigniew Seifert** (1946–1979) aj tri desaťročia po smrti fascinuje úzky, ale jeho hudbou nadšený okruh špecializovaných znalcov. Výstižnú charakteristiku Seifertovej hudby, jeho tvorivé rozvinutie Coltranovej metódy, ako aj citáty kritikov a hudobníkov (vrátane McCoya Tynera alebo Didiera Lockwooda) prináša *Kniha o jazze*. Už samotný rozsah, aký autori snáď najrozšírenejšej jazzovej príručky na svete venujú mladému, predčasne zosnulému poľskému hudobníkovi, naznačuje, že Seiferta radia k základným osobnostiam jazzu 70. rokov.[10]

Prvými dôležitými titulmi v Seifertovej diskografii sú tri albumy s kvintetom Tomasza Stańka z obdobia 1970–1973.[11] Na nich ešte striedavo hral na altsaxofóne a husliach (po roku 1973 sa už výlučne venoval husliam). V r. 1973 žil striedavo v Nemecku a Rakúsku, kde bol členom skupiny Free Sound Hansa Kollera. *Man of The Light*, album svetového dosahu nahral pod vlastným menom v Nemecku s americkou rytmikou (Cecil McBee – b, Billy Hart – d) a s klaviristom Joachimom Kühnom. Niekoľko týždňov pred smrťou (umrel na rakovinu) sa s jeho hudbou oboznámili členovia skupiny Oregon, pozvali ho do štúdia a výsledkom boli nahrávky, ktoré na jeho pamiatku nazvali *Violin* (Vanguard 1977). Aktuálnosť Seifertovej hudby má v rokoch od jeho úmrtia do súčasnosti vzrastajúcu tendenciu. Jeho diskografia je obohatená jednak o stále nové reedície, ako aj o predtým nevydané tituly nahrávok z rozhlasu a koncertných vystúpení.[12] V r. 2009 sa objavila podrobná Seifertova biografia a tiež americký dokumentárny film o jeho hudbe a živote.[13]

Pozoruhodnou a zvláštnou osobnosťou medzi poľskými jazzovými huslistami je **Krzesimir Dębski** (1953), od r. 1981 líder skupiny String Connection (v období 1983–1986 sa umiestňoval v ankete kritikov Down Beatu a dlhé roky získava popredné umiestnenia v časopise Jazz Forum medzi európskymi huslistami). Napriek svojmu prestížnemu postaveniu sa Dębski najmä od konca 80. rokov venuje jazzovej intepretácii okrajovo, keďže je vyťažený ako dirigent svetového mena, aj ako autor symfonickej a filmovej hudby. Okrem iného napísal hudbu k najnákladnejšiemu a divácky najúspešnejšiemu poľskému filmu *Ogniem i mieczem* (r. Jerzy Hoffman, 1999).

Urszula Dudziak a jazzový spev

Svetová popularita **Urszuly Dudziakovej** (1943) a jej postavenie inovátorky jazzového vokálu boli časovo ohraničené (i keď veľmi výrazné) a nedosiahli dimenzie Michała Urbaniaka. Zároveň však musíme zdôrazniť, že Urbaniakove umelecké výsledky by nemali bez participácie Dudziakovej danú razanciu a dosah. Na verejnosti účinkuje od konca 50. rokov; jej prvým vzorom bola Ella Fitzgerald. V r. 1958 ju pozval na nahrávanie Krzysztof Komeda a v skupine sa zoznámila so svojím dlhoročným partnerom (od r. 1967 manželom) Michałom Urbaniakom. Manželstvo skončilo začiatkom 90. rokov rozvodom, ich hudobná spolupráca však pokračovala naďalej. Pod Urbaniakovým vplyvom postupne obmedzila interpretáciu štandardov v tradičnom poňatí a začala sa zaoberať novátorským ponímaním vokalízy a scatu, ako aj využívaním elektrických modifikácií hlasu. Prelomový album *Newborn Light* (Cameo 1972), ktorý natočila v duu s Adamom Makowiczom, vyvolal celosvetovú pozornosť a v Down Beate získal maximálne päťhviezdičkové ocenenie. Od r. 1973 sa spolu s manželom usadila v New Yorku, kde okrem spolupráce na Urbaniakových projektoch nahrávala aj tituly pod svojím menom[14] a spolupracovala aj s mnohými významnými formáciami a osobnosťami (o.i. Archie Shepp, Lester Bowie, Vienna Art Ensemble). Úspešné boli jej vystúpenia s Bobbym McFerrinom, vrátane triumfálneho spoločného účinkovania na Jazz Jamboree 1986. Jej veľký štvoroktávový rozsah v spojení s rôznorodými zvláštnymi zdrojmi zvuku (napr. signal processor, kruhový modulátor, echoplex a i.), a tiež využívanie hlasu ako perkusívneho nástroja sa najúspešnejšie uplatnili v a capella vokálnej skupine Vocal Summit (Dudziak, Lauren Newton, Jeanne Lee, Jay Clayton, Bobby McFerrin). Formácia nahrala

U. Dudziak [foto: archív]

dva albumy a v rokoch 1989–1992 vystúpila na viacerých festivaloch. V tom období bola Dudziak exkluzívnou speváčkou pre špecializované menšinové obecenstvo. K zasiahnutiu širšieho medzinárodného publika jej pomohol celosvetový funk-jazzový megahit *Papaya*.

Predchodkyňou Urszule Dudziakovej je **Wanda Warska** (1932), manželka Andrzeja Kurylewicza, najlepšia poľská jazzová speváčka 60. rokov. Ďalší výrazný talent po Dudziakovej preukázala **Marianna Wróblewska** (1943), ktorá v 70. rokoch spolupracovala s Mieczysławom Koszom, Zbigniewom Namysłowským alebo Włodzimierzom Nahornym; mala s nimi impozantné medzinárodné úspechy, ale v 80. rokoch sa jazzovému spevu prestala venovať. Spomedzi poľských speváčok bol najväčším talentom scény 80. rokov **Stanisław Sojka** (1959), skvelý interpret štandardov a v období 1983–1988 nepretržitý víťaz ankety Jazz Forum v kategórii jazzových speváčok. Od 90. rokov sa však (podobne ako Wróblewska) prestal jazzu systematicky venovať a pod menom Soyka má medzinárodné úspechy v populárnej hudbe.

Z. Seifert [foto: archív]

Za najlepšiu poľskú vokálnu skupinu všetkých čias je právom považované kvarteto **Novi Singers**, ktorého vrcholná éra spadá do rokov 1965–1974, keď formáciu viedol spevák **Bernard Kawka**. V tom období ju charakterizoval interpretačný perfekcionizmus a predovšetkým vynaliezavé harmónie vychádzajúce z Billa Evansa. So skupinou spolupracovali najlepší poľskí inštrumentalisti (Makowicz, Urbaniak, Namysłowski, Stańko a i.), ktorí zvýraznili jej jazzový charakter. Po Kawkovej emigrácii do USA sa význam skupiny stal okrajovým, až v r. 1980 zanikla.

Kontinuitu poľského jazzu od roku 1960 po súčasnosť symbolizuje trubkár Tomasz Stańko, ktorý pomohol niekoľkým generáciám poľského jazzu k medzinárodnému presadeniu. S jeho fascinujúcou kariérou sa budeme zaoberať v budúcom pokračovaní.

Poznámky:

[1] Význam medzigeneračného porozumenia, prenášania skúseností a vedomostí zdôrazňuje napríklad Piotr Baron v rozhovore s Petrom Motyčkom: *„Výhodou pri orientovaní sa v tejto sfére sú moje kontakty s ľuďmi, ktorí sú na scéne mojimi kolegami. Pokiaľ potrebujem radu, nemám problém osloviť Michała Urbaniaka, Zbyszka Namysłowského alebo Tomka Stańka, pretože mám istotu, že na môj problém zareagujú.“* (Piotr Baron: Som jazzovým fanúšikom. Hudobný život 10/2010, s. 34)

[2] Muniak participoval na tituloch Stańkových formácií: *Music for K* (Polish Jazz 1970), *Jazzmessage from Poland* (JG Records 1972), *Purple Sun* (Milo Records 1973), *W Pałacu Prymasowskim* (Poljazz 1983). Z Muniakových účinkovaní na albumoch iných lídrov majú v histórii poľského jazzu relevanciu o. i. jeho dva tituly v skupinách Trzaskowského: *Quintet* (MUZA 1965) a *Sextet featuring Ted Curson* (MUZA 1966).

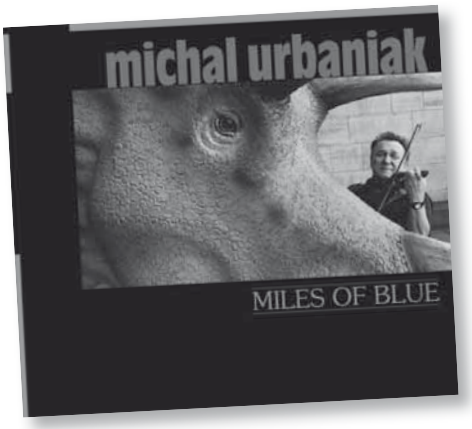
[3] *Question Mark* (MUZA 1978), *Quartet* (Poljazz 1986), *Placebo* (Poljazz 1982), *You Know these Songs?* (Gowi 1994), *Not So Fast* (Gowi 1995).

[4] V rozhovore pre internetový časopis Muzyka Muniak zhrnul svoj prístup k jazzovej improvizácii a k dôležitosti vnútornej autenticity výpovede: *„W muzyce nie chodzi o to by być modnym, czy niezdrowo „ambitnym“, tylko by grać te dźwięki, które są zgodne z moim wnętrzem. I na tym między innymi polega wolność w jazzie... Natomiast, jeżeli już pojawił się termin „free“, to chcę zaznaczyć, że nie jest to dla mnie precyzyjne pojęcie. To jest pojęcie umowne. W muzyce zawsze są jakieś zasady, nigdy nie jest tak, że wszystko wolno. Swoboda może być w doborze środków, jednak za tą swobodą musi iść ogromna kontrola, jeśli muzykę traktuje się odpowiedzialnie. Inaczej nie będzie muzyki, tylko bełkot. Im większa swoboda w doborze środków muzycznych, tym większe trudności z odpowiednim ich zestawieniem. Tym bardziej, że dotyczy to muzyki improwizowanej, a więc te wybory muszą być dokonywane natychmiast, trzeba cały czas grać. Nieograniczona swoboda może w wielu przypadkach doprowadzić do katastrofy, a co najmniej na rozdroże. Stosując się do pewnych kanonów, czy też zakładając pewne ramy improwizujący muzyk może czuć się bezpieczniej, wiarygodnie. Każdy posiada inną skalę możliwości, więc ważny jest sposób ich wykorzystania. Najważniejszą sprawą jest być w zgodzie z sobą.“* http://muzyka.onet.pl/10179,1339929,0,4,wywiady.html

[5] *Józefin* (Wifon 1980), *Ambitus Extended* (Helicon 1980), *Kolędy* (Helicon 1981).

[6] Výberová diskografia (líder a co-líder): *Time Killers* (Poljazz 1984), *Tina Kamila* (MUZA 1986), *Tina Blues* (Wipe 1986), *Body and Soul* (MUZA 1988). S T. Stańkom: *Twet*, *Balladyna*, *Live in Remont*. *Almost Green* (diskografické údaje v. Stańko). Participácia na československých projektoch: *Interjazz 3* (Supraphon 1973), *Interjazz 5*. *The Polish-Czech Big Band* (Supraphon 1986).

[7] *“As a boy prodigy violinist, I played many recitals and concerts with philharmonic orchestras. I took part in competitions for adults and was awarded a scholarship to study in Moscow with the famous David Oistrach. At the same time I fell in love with American Jazz along with its culture and a passion for this other musical life began to emerge. One might say that after I began to play Jazz I felt as though a second musical identity came to being. Dr. Jekyll was the straight A student in music school practicing intensely everyday until the afternoon. After which Mr. Hyde would appear experimenting with the new sound of Jazz at local clubs and bars. I dreamed of a time in my life when these two musical identities of mine could be combined somehow. However, much time passed before my dream could become a reality. I made a promise to my mother that I would not take that scholarship for violin in Moscow. I put the violin aside altogether*



and began traveling the world as a young saxophonist. I left Poland for good knowing that playing with promising young musicians who played real American Jazz there is more to learn than anywhere in Europe, at least at that time. So I finally came to live in the New York I dreamed of for years and the victory was sweet. Eight years after I thought I had given up the violin for good I dusted it off and arduously began to teach it to play Jazz as I had done with the saxophone. As a jazz violinist I started a band in which I began connecting the music of my youth and all my experiences of jazz, rock and funk. I was never indifferent to what I heard around me and that is how Fusion came to exist. The experimentation of many musical elements and seeing how they can be used to compliment and ignite each other was fascinating. In New York I discovered a group of incredible young musicians from Jamaica Queens whose innocence, passion, professionalism and profound precision enabled this experimentation to take place. After playing Fusion for a while my music began to evolve further into Acid Jazz; combining the melodic soul of Jazz with the then very fresh beats of Hip hop. Shortly after the release of Urbanator I felt the need to introduce my classical roots to the new sound of Hip Hop. An official meeting of both loves was due. So, on 27th of January 1995, for the first time in the history of music, a rapper preformed with a philharmonic orchestra. That day I had proved to myself that which I knew always to be true: God created music and people divided it into categories.” http://www.michalurbaniak.com/

[8] Album recenzoval v časopise *onet.pl* Kaśka Paluch: *„Zresztą muzyka Urbaniaka już od dawna lawiruje na krawędzi różnych gatunków, bo taki jest umysł artysty – otwarty i chłonny na nowe zjawiska w muzyce. Mamy tu więc i trochę popu, i trochę funku, i trochę smooth jazzu. A na drugim krążku dwupłytowego albumu króluje hip-hop.* (...) *Urbaniak jak zawsze „szaleje” ze skrzypcami, których dźwięk przepuszczony jest przez tyle różnych efektów, że rzadko kiedy naprawdę przypomina brzmienie klasycznego instrumentu smyczkowego, częściej brzmi jak saksofon sopranowy czy klarnet. Gdy kończy się pierwszy krążek, przenosimy się w świat acid jazzu, nad którym przyświeca gwiazda Urbanatora, Incognito i Us3. Rytmy funky, głos raperów w roli instrumentu perkusyjnego, poszarpane linie melodyczne i harmonie czynią z drugiej płyty materiał mocno taneczny.* (...) *Miles Davis, któremu dedykowany jest krążek też nie lubił ograniczeń. Nudził się w jednym miejscu, także muzycznym, lubił iść do przodu, odkrywać to, co nowe i sam nagrał niejedną płytę daleko wykraczającą poza ramy jazzu sensu stricte, zachowując jednocześnie własny, niepowtarzalny, indywidualny styl. Michał Urbaniak podąża tymi samymi ścieżkami.* (...)“ http://muzyka.onet.pl/10179,86960,recenzje.html

[9] Výberová diskografia (líder a co-líder): *Well Remember Komeda* (MPS 1973), *Super Constellation* (CBS 1973), *Constellation in Concert* (MUZA 1973), *Fusion* (Columbia 1974), *Atma* (Columbia 1974), *Fusion III* (Columbia 1975), *Body English* (Arista 1976), *Urbaniak* (Inner City 1977), *Ecstasy* (Marlin 1978), *Serenade For The City* (Motown 1980), Michał Urbaniak - Vladislav Sendecki: *Recital* (Tonpress 1983), Larry Coryell & Michal Urbaniak: *A Quiet Day In Spring* (SteepleChase 1985), John Blake/Didier Lockwood/ Michael Urbaniak: *Rhythm & BLU* (Gramavision 1986), *Cinemode* (Sonet 1989), *Songs For Poland* (Sonet 1989), *Songbird* (1991), *Manhattan Man* (Milan Jazz 1992), *Urbanator* (Silva Screen 1994), *Urbanator II* (Silva Screen 1996), *Urbanator III* (Silva Screen 2005), *Jazz Legends 1* (2006), *Jazz Legends 2* (UBX 2007), *Jazz Legends 3* (UBX 2008), *Miles Of Blue* (Sony 2009).

[10] *“Of particular significance is Zbigniew Seifert, whom critic Patrick Hinley compared directly to Coltrane:* ´What links Seifert and Coltrane, besides total dedication to their instruments, is a quality one might call controlled drift or responsible freedom. In both men´s music, there is no way you can tell what is going to happen next, but you can trust them to take it all the way to the edge.´ *And from Seifert himself:* ´What I play on the violin, I imagine being produced by the saxophone. I admire Coltrane and try to play as he would if his instrument were the violin. That's probably the reason that I avoid playing my instrument in the usual way, with all the well-known effects.´ *And McCoy Tyner said at the Berlin Jazz Days:* ´ I've never heard a violinist like him before!´ *Seifert spices his far-ranging improvisation s with an aggressive sound and rare harmonic depth, but also with a spirituality that has increased in his late work. He is among the outstanding Polish jazz who has made their country one of the most interesting jazz nations in the world.”*
Joachim-Ernst Berendt/Günther Huesmann: The Jazz Book (Lawrence Hill Books, Chicago 2009, s. 522-523). Pokračovania Seifertovho hudobného odkazu sa ujal Didier Lockwood, ktorý v tej istej knihe vyhlásil: *„No other violinist has moved and influenced me more then Zbigniew Seifert.“*

[11] *Music for K* (MUZA 1970), *Jazzmessage from Poland* (JG Records 1972), *Purple Sun* (Milo Records 1973). V roku 1972 pozval Seiferta do Prahy Jiří Stivín a výsledkom bol album Sextet: Stivín, Phillips, Dašek, Seifert, Vitoch, Vejvoda – *5 ran do čepice* (Supraphon 1972).

[12] Výberová diskografia (líder): *Man of the Light* (MPS 1976), *Zbigniew Seifert* (Capitol Records 1977), *Solo violin* (Elektrola 1978), *Kilimanjaro* (PolJazz 1978), *Passion* (Capitol Records 1978), *Nora* (GAD Records 2010).

[13] Aneta Norek: *Man of the Light. Życie i twórczość Zbigniewa Seiferta*. (Musica Iagellonica 2009, s. 168). Dokumentaristka Erin Harperová natočila o Seifertovi film s názvom *The Passion*; informácie a úryvky z filmu sú na internetovej adrese http://www.passion-themovie.com/blog/

[14] Výberová diskografia: *Newborn Light* (Cameo 1972), *Urszula* (Arista 1976), *Midnight Rain* (Arista 1977), *Future Talk* (Ihned City 1979), Vocal Summit: *Sorrow Is Not Forever... But Love Is* (Moers Music 1983), *Magic Lady* (In+Out 1989), Seifert/ Stańko/ Urbaniak/Dudziak/Dyląg: *We'll Remember Komeda* (Polonia Records, 1998), Superband: *Live at Jazz Cafe* (EMI Poland 2009).

skjazz.sk
Tvoje Jazzovinky

Gary Burton: So stálou kapelou je väčšia zábava

Pripravil Peter MOTYČKA

Vibrafonista Gary Burton prekročil mantinely tradičného jazzového mainstreamu a poukázal na novátorské technické možnosti svojho nástroja. V 80. rokoch sme mali na Slovensku možnosť zažiť jeho unikátny tandem s klaviristom Chickom Coreom, ktorý príde do Bratislavy predstaviť aj v budúcom roku.

V posledných mesiacoch sa venujete najmä svojmu novému kvartetu. Môžete ho predstaviť?
Napriek tomu, že dátumy narodenia niektorých členov môžu zavádzať, New Gary Burton Quartet je kapelou skutočne „ostrieľaných" a skúsených hudobníkov. Každý z nich si buduje vlastnú kariéru, realizuje autorské projekty, nahráva albumy pod svojím menom. Momentálne však tento „all-star" funguje naplno: práve sme skončili týždenné hranie v newyorskom klube Blue Note a pripravujeme nový repertoár, na ktorom sa každý z nás podieľa rovnakou mierou. Je to skutočne vyvážené, a práve to ma na mojej novej kapele baví. Keďže každý z nás komponuje, vynára sa nová vzrušujúca identita zoskupenia. Vychádzame z úplne iných zdrojov ako v minulosti.

Benjamínom kapely je fenomenálny gitarista Julian Lage. Počas vašej kariéry ste podobným spôsobom zviditeľnili viacero pozoruhodných talentov, napríklad gitaristu Pata Methenyho.
Neviem, čím to bude, ale vo svojom živote som mal nielen šťastie, ale aj nos na skutočne fantastických gitaristov, či už to boli Larry Coryell, Pat Metheny, John Scofield alebo naposledy Julian. Ten je úplne fantastickým, vyzretým hráčom, a to má ešte len 22 rokov. Okrem širokého rozpätia nielen jazzových, ale napríklad aj country štýlov, ktoré ovláda, je veľmi šikovným skladateľom. Jeho hra ma skutočne inšpiruje a je mi cťou mať Juliana v kapele. Poznám ho od tínedžerských čias – už vtedy bol vynikajúci, no za posledné roky naozaj dospel.

V rámci predchádzajúcich projektov *Generation* a *New Generation* ste sa obklopili najmladšou muzikantskou generáciou. Nepripadali ste si trochu ako profesor?
(Smiech.) Áno, máte pravdu. Hudba je súčasťou môjho života a jeho neoddeliteľnou zložkou je odovzdávanie skúseností. Neberiem to však ako nejaké mentorstvo alebo poučovanie, skôr ako vzájomné obohacovanie, ktoré je prirodzenou súčasťou vecí okolo nás. Myslím, že podobne to vnímajú aj moji spoluhráči, keď ich usmerňujem na ich ďalšej ceste alebo im poviem, čo si o ich hre myslím. Väčšina z nich počas môjho celoživotného „profesorovania" dospela natoľko, že prestali byť len študentmi a mnohé veci začali robiť samostatne. Vtedy sa od nich začínam učiť ja, čo bol príklad Pata Methenyho. Keď sa s ním príležitostne stretávam na pódiu, nadobúdam dojem, že sa rola profesora a študenta obrátila. To isté sa pomaly stáva aj s Julianom.

Od svojich začiatkov ste v kapelách angažovali vynikajúcich gitaristov. Čím vás uchvátilo spojenie vibrafónu s gitarou?
Kombinácia vibrafónu s gitarou mi vždy pripadala ako úplne dokonalá, pretože tieto dva nástroje znejú veľmi podobne. Na prvý pohľad to možno vyzerá ako nezmysel, avšak pri ich premiešaní vzniká dokonalý a hutný zvuk, bohatý v mnohých spektrách. Preto som mal vo svojich kapelách takmer vždy po boku výrazných gitaristov, či už to boli pionieri Jim Hall a Larry Coryell alebo ich nasledovníci John Scofield, Mick Godrick, Kurt Rosenwinkel...

Ch. Corea a G. Burton [foto: P. Španko]

S Patom Methenym ste v minulom roku realizovali vynikajúci koncertný album *Quartet Live*! Aká je budúcnosť vašej spolupráce?
Príležitostnú zostavu kvarteta s Patom, basgitaristom Stevom Swallowom a bubeníkom Antoniom Sanchezom by som veľmi rád udržal. Budúci rok plánujeme európske turné, hneď po jeho skončení budeme nahrávať nový album a potom zahájime ťaženie po letných festivaloch. Viete, v posledných rokoch si pripadám ako jeden z najšťastnejších hudobníkov v tomto biznise, pretože si môžem dovoliť vyraziť na cesty s Patom Methenym a ďalší mesiac trebárs s Chickom Coreom alebo s mojou kapelou. Tieto možnosti sú veľmi stimulujúce a o to viac ma nútia na sebe pracovať. Podobným prípadom je moja súčasná kapela, ktorú predstavím aj na Slovensku. Nápad na jej zostavenie som dostal len nedávno, pretože posledné roky som nemal na stálu kapelu čas. Hrával som s Chickom, Patom alebo v rozličných špeciálnych projektoch. So stálou kapelou je to úplne iné: samozrejme, máte omnoho väčšiu zodpovednosť, ale tiež viac možností pracovať ako tím. A v neposlednom rade je to väčšia zábava.

V jazzových kruhoch sa šepká, že už niekoľko rokov spisujete svoje spomienky a zážitky. V akom stave je *Gary Burton: Autobiography*?
(Smiech.) Nie ste prvý, kto sa ma na to pýta, avšak uisťujem vás, že na tom usilovne pracujem. Svoj vklad som dokončil, trvalo to dlhých 10 rokov, intenzívne boli najmä posledné 2 roky. Kniha je teraz v rukách editora, ktorý musí cizelovať najmä jazykové záležitosti a tiež môjho agenta, ktorý starostlivo hľadá vydavateľa. Ak všetko pôjde hladko, budúci rok bude autobiografia vonku. Pred časom som poslal rukopis priateľom, Patovi, Chickovi alebo mojej bývalej manželke, a na všetkých urobila kniha obrovský dojem. Som zvedavý, ako na ňu zareaguje verejnosť, pretože som v nej naozaj úprimný a osobný.

Čo vás priviedlo k písaniu?
Nikdy by mi ani vo sne nebolo nenapadlo, že by som mohol napísať knihu. Rokmi sa však nahromadilo množstvo príbehov a skúseností, ktorými som v tomto jazzovom biznise prešiel. Nesúvislé písanie naberalo na intenzite a zrazu nebolo inej cesty, ako to celé prepojiť. Myslím si,

že mnohé veci by mohli byť pre jazzových hudobníkov alebo fanúšikov poučením. Nemyslím len jazzových zanietencov, ale aj tých, ktorých jednoducho zaujíma, čo všetko sa odohráva v muzikantskej komunite, v živote jedného človeka napojeného na hudbu.

Vráťme sa do minulosti: v 70. rokoch ste s Chickom Coreom zostavili unikátny tandem, v ktorom sa prelínala klavírna zvukovosť s krehkou zvonivosťou vibrafónu. Ako si spomínate na legendárny album *Crystal Silence*?

S Chickom spolu hrávame 38 rokov a počas tohto obdobia sme boli každý rok aspoň chvíľu na cestách. Keď sme spolu prvýkrát pracovali v štúdiu, bolo to pre nás prekvapivo jednoduché, pretože sme dokázali predvídať reakcie toho druhého. Práve z tejto interakcie vznikol album *Crystal Silence*. Jeho úspech a odozvu sme nemohli predpokladať: nahrávali sme pre malú nemeckú spoločnosť ECM, ktorá ani nemala vyriešenú distribúciu v Amerike, charakter nahrávky bol komorný, v istom zmysle špeciálny. Nebola to hudba pre veľké publikum a obrovský záujem nás skutočne prekvapil. Poslucháči z celého sveta si objednávali tento album z Nemecka, začali nás pozývať na koncerty a festivaly a vtedy sme si obaja uvedomili, že toto duo bude čímsi unikátnym. A vidíte, vydržalo nám to pekne dlho, stále sa dokážeme vzájomne inšpirovať. Teraz to už nemôžeme zastaviť. *(Smiech.)*

Na Slovensku mnohí spomínajú na váš bratislavský koncert s Chickom a sláčikovým kvartetom v roku 1983 v Športovej hale Pasienky.

Možno tomu nebudete veriť, ale na tento koncert si obaja s Chickom pamätáme veľmi dobre, pretože hneď po jeho skončení sme sa v šatni zhodli, že to bolo jedno z našich najlepších vystúpení. Jednak pre špeciálne miesto a tiež pre reakcie obecenstva, ktoré boli spontánnejšie, na aké sme boli v tých časoch zvyknutí. Sledovali nás zaujato a bolo naozaj cítiť, že aj pre nich bol náš koncert v čomsi výnimočným.

Písané pre .týždeň a Hudobný život

Američan **Gary Burton** (1943) patrí k najlepším jazzovým vibrafonistom a v rámci svojich projektov spolupracoval so Stéphanom Grappellim, Chickom Coreom, Davom Hollandom, Keithom Jarrettom alebo Patom Methenym. Dlhoročný pedagóg prestížnej Berklee College of Music, držiteľ šiestich ocenení GRAMMY mal predstaviť 24. novembra v Bratislave svoje nové kvarteto so živelným mexickým bubeníkom Antoniom Sanchezom, vynikajúcim kontrabasistom Scottom Colleym a fenomenálnym gitaristom Julianom Lageom. Koncert bol pre nezáujem poslucháčov zrušený.

Bratislavské jazzové dni 2010

36. ročník jazzového festivalu, Rock Pop Bratislava, 22.–24. októbra, PKO Bratislava

Bratislavské jazzové dni (BJD) sú zavedenou „inštitúciou“. Dátum ich konania si do kalendára značia mnohí, ktorí ich vnímajú aj ako spoločenskú akciu. Jedinečnú atmosféru festivalu vytvára skutočnosť, že si návštevník môže vybrať medzi koncertom alebo debatovaním so známymi. Dlhoroční pozorovatelia si určite všimli, že v priebehu času sa menil charakter podujatia tak, ako sa mení doba, v ktorej musí festival preukázať svoju životaschopnosť. Ubudlo mainstreamových koncertov a BJD si zvolili multižánrové smerovanie, pričom niektoré kapely stavajú na jazzovom odkaze a iné s ním prinajlepšom už iba mierne koketujú.

Piatkový i nedeľný večer ukázali práve túto dramaturgickú koncepciu, ale pre srdce jazzového fanúšika priniesli aj zaujímavé momenty. Festival otvorili *Zimní kúzelníci* flautistky a skladateľky **Sisy Michalidesovej**. Jej projekt, založený na filmovej a divadelnej hudbe, integruje rôzne štýly od groovového hrania, etnických prvkov až po „gallianovské“ vplyvy s jazzovými improvizáciami. Mal ucelenú koncepciu, zaujímavú inštrumentáciu a sólistickú iskru (huslista **Stano Palúch**). Poľská speváčka **Aga Zaryan** si svoju sprievodnú kapelu (trio klaviristu **Michała Tokaja** s gitaristom **Davidom Dorůžkom** a perkusionistom **Munyungom Jacksonom**) vybrala „magickou rukou“. Pokojná, miestami až meditatívna hudba, tečúca neprerušovaným tokom zväčša v stredných tempách, bola interpretovaná s remeselným „fortieľom“, bez nároku na príliš expresívne vyjadrovanie. Zaryan miestami deklamovala text, kládla dôraz na tok a rytmus slov. Pekným príkladom bol krehký odkaz na rok 1944 v podobe zhudobnenej básne *Miłość* (Láska) interpretovaný dynamickými vlnami s jemnosťou a silnou energiou. Darmo, Poliaci vedia svoje vlastenectvo prežívať aj bez veľkého pátosu a zbytočných gest. Vrcholom večera bol akordeonista **Richard Galliano**. Fúzie rôznych žánrov nemusia vždy priniesť výslednú kvalitnú zmes. Galliano však okrem svojich hudobných remeselných zručností vie ponúknuť aj spojenie viacerých vplyvov, vďaka čomu patrí v tejto oblasti k svetovej triede. Na chromatickej ústnej harmonike virtuózne zahral sólovú kadenciu, ktorou ukázal celé spektrum svojej hudobnej reči. Rovnako strhujúci bol mix francúzskej a stredomorskej piesne s bebopovými linkami a barokovou fúgou.

Ch. Scott [foto: P. Španko]

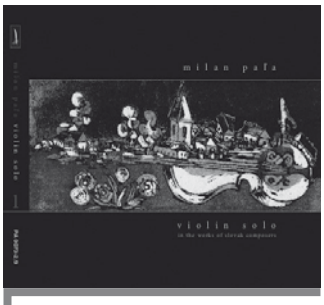
Nedeľný večer otvoril **Gustav Brom Big Band**. Väčšina členov omladeného orchestra je aktívna aj v malých kapelách, čo má pozitívny vplyv na sólistické výkony (**Radovan Tariška**, **Michal Motýľ**, **Juraj Bartoš**, **Svatopluk Košvanec**, **Ondrej Juraši a ď.**). **Kamil Slezák** patrí k najlepším bigbandovým bubeníkom v Čechách a na Slovensku a spolu so zvyškom rytmickej sekcie orchester výborne „podržal“. Ansámbel by však mal klásť viac dôrazu na autorský repertoár, pretože v silnej európskej konkurencii ponúka len dve pôvodné skladby, ktoré odzneli aj na koncerte. Tiež je nutné podotknúť, ako bolestne cítiť absenciu štúdia zvukového inžinierstva v našej krajine, pretože ozvučenie big bandu bolo neprekonateľným problémom. Ďalšou výbornou kapelou a pre mňa zároveň vrcholom festivalu bolo zoskupenie okolo amerického trubkára **Christiana Scotta**. Moderné mainstreamové hranie, odhliadnuc od sofistikovaného rytmického prístupu a inštrumentálnej zručnosti, prinieslo vrstvenie viacerých nezávislých plôch. Jemný, takmer krídlovkový zvuk Scottovej trúbky je poznávacím znamením kapely so svetovými parametrami.

Novinkou bola platforma pre domáce kapely pod názvom *Pódium mladých talentov*. V piatok medzi nimi vyniklo zoskupenie **The Fifth Season**, ktoré náročným repertoárom a výrazným individualizmom dokázalo, že jeho kapelníci **Miro Herák** (vibrafón) a **Michal Vaňouček** (klavír) sú konfrontovaní so silnou holandskou jazzovou scénou. Svojím programom sú mojimi favoritmi pre budúcoročné hlavné pódium. V nedeľu ma svojím rytmickým poňatím a širokými modálnymi plochami zaujala formácia **Groove Brothers** pod vedením kontrabasistu **Vlada Máčaja**. Festivaloví návštevníci mohli hlasovať za najlepšiu kapelu a víťaznému zoskupeniu takto umožniť vystúpenie na budúcom ročníku BJD.

Erik ROTHENSTEIN

G. Brom Big Band [foto: P. Španko]

klasika



Milan Paľa
Violin solo in the Works of Slovak Composers
Pavlík Records 2009

Vari všetci, ktorí prišli do kontaktu s interpretačným umením huslistu Milana Paľu (nar. 1982), museli zaznamenať dve polohy jeho umeleckého dozrievania – úprimný vzťah k pôvodnej slovenskej tvorbe a dravý, až vášnivý spôsob jej tlmočenia. Pamätám sa, ako ma asi pred 8 rokmi očaril jeho prednes jednej z Burlasových skladieb pre sólové husle a už vtedy som si všimol kompetenciu tohto mladého absolventa banskobystrického konzervatória pre skvelú sólistickú dráhu a zaznamenávanie komorných diel slovenských skladateľov. Po reprezentatívnom titule venovanom Suchoňovým kompozíciám pre husle a klavír prichádza Paľa s ďalšou zostavou – ponúka vyše dvojhodinový kontakt s tvorbou dvoch slovenských skladateľov, Ilju Zeljenku a Ladislava Burlasa, ktorí napísali viacero opusov určených sólovým husliam. Mladý interpret sa podujal nahrať všetky na komplete dvoch CD, čím poskytol šancu poslucháčovi pripomenúť si ich nesporné hodnoty. Prvá z ôsmich Zeljenkových kompozícií, *Poéma*, pochádza z roku 1988, posledná, *Sonáta č. 2*, vznikla v roku 2004. Burlas napísal svoju *Sonatínu*, dve *Sonáty* a *Kadenciu* v rokoch 1968–1974, ťažiac z rovnakého inšpiračného prameňa, jedine *Kadencia č. 2* je mladšia (1997). Paľa vo svojej interpretácii zaujímavým spôsobom odhalil príbuznú fyziognómiu oboch skladateľov, ktorých sme si zvykli vnímať oddelene. Zeljenka i Burlas vynikajúco rozumejú artikulačným možnostiam huslí, a predsa sa vo svojich kompozičných nápadoch nesnažia rozihrať tieto dispozície do virtuóznych, sebaobdivujúcich, a teda vonkajškových polôh. Písali mysliac na konkrétnych interpretov (Burlas svojho času na Petra Michalicu), a zároveň na popredné miesto posúvali tradičné kvality znenia tohto nástroja.

Keď počúvame jednotlivé Zeljenkove skladby v interpretácii Milana Paľu, vynárajú sa v našom vedomí viaceré konštanty tvorivého ingénia tohto skladateľa – ťaženie melodických nápadov z povestnej „bunky", ich oslobodenie od metodickej strnulosti, zmysel pre účinné striedanie meditatívno-vrúcnej a rozšafnej, rytmicky rozihranej gestiky, ktorú prvýkrát presvedčivo predstavil už v sólových partiách skladby *Musica slovaca*. Hoci vieme, že Zeljenka značnú časť z takmer 400 svojich opusov venoval komornému žánru, píšuc často na objednávku, nemáme pocit jednotvárnosti pri striedaní spomínaných expresívnych polôh. Skladateľ vždy ponúkol čosi svieže, hoci názvy *Bagately*, resp. *Sonatína* by navonok mohli poukazovať na oddychovú fázu v jeho imaginácii. Túto sviežosť si dobre uvedomujeme práve vďaka Paľovmu rovnako sviežemu a vnútorne zanietenému prednesu.

Podobné „vynášanie" lyrizmu a meditatívnosti ako kľúčových výrazových polôh prýšti z interpretovho tlmočenia Burlasových skladieb. Tu sú tiež základom nápadu určité motivické jadrá, z ktorých skladateľova fantázia na báze modálnej variability rozihráva osobito koncipovanú vitalitu i dlhšie kontemplatívne úseky. Typ kontrastu preverovaný v *Sonatíne* potom Burlas uplatnil v nasledujúcich kompozíciách – monológoch. Ak sme vyššie spomenuli dravosť a zanietenosť ako charakteristické črty Paľovej interpretácie, rovnako v nej dominujú svietivé tóny vystihujúce pokoj, zamyslenie. V symbióze týchto čŕt sa zračí nielen vnútorná energia, ale už aj zrelý nadhľad. Muzikalita sólistu a výborná zvuková kvalita (nahrávalo sa v kostole v Moštenici) poskytujú jednak pozitívny posluchácky zážitok, a zároveň oprávňujú k očakávaniu ďalších presvedčivých umelcových projektov.

Farebne striedmy obal s načrtnutým obrazom – symbolom intimity a stručný, výstižný text Zuzany Martinákovej v booklete pozývajú skromným gestom ku kontaktu s bohatým hudobným obsahom.

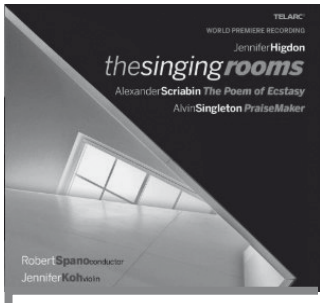
Ľubomír CHALUPKA

Salvatore Sciarrino
Sui poemi concentrici I, II, III
ensemble recherche
Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin
Peter Rundel
3 CD Kairos 2009/distribúcia Hevhetia

Na začiatku exkluzívneho projektu, ktorý sa zrodil v talianskej televízii RAI, stála myšlienka napísať hudbu k televíznej sérii pozostávajúcej z čítania rozsiahleho literárneho diela Danteho Alighieriho – *Božskej komédie*. Ide o projekt naozaj gigantických proporcií, keďže samotné čítanie textu trvá zhruba 15 hodín. Popri hudbe pre televízne uvedenie diela však renomovaný taliansky skladateľ Salvatore Sciarrino vytvoril aj jeho skrátenú, čisto hudobnú verziu pre koncertné predvedenie bez textu pod názvom *Sui poemi concentrici* pre 5 sólistov a orchester. Táto verzia nedávno vyšla na troch diskoch s približne dvaapolhodinovou minutážou, teda zlomkom reálnej dĺžky celej série. Podľa Sciarrinových slov jeho hudba Danteho dielo nekomentuje a nesnaží sa zobraziť peklo, očistec ani raj hudobnými prostriedkami, ale ide o samostatnú umeleckú kompozíciu. Sciarrino sa racionálne vysporiadal s faktom, že nie je v ľudských silách napísať ucelený blok pätnástich hodín hudby, ktorá by sprevádzala text, a tak vytvoril cirkulujúci prúd hudby, akési „perpetuum mobile".

S pomocou minimálnych výrazových prostriedkov skomponoval približne tridsaťminútový blok, ktorý sa cyklicky opakuje a navodzuje tak ilúziu nekonečna s prvkami ambientnej hudby. Tá sa pohybuje v bezčasovom zvukovom vesmíre, nikam nesmeruje a ani sa v klasickom zmysle nevyvíja. Sú to skôr akési sústredené kruhy prchavých krátkych motívov, ktoré sa k poslucháčovi približujú a vzďaľujú v spleti krehkého pradiva tónov. Ide o absolútnu hudbu, ktorá de facto neodkazuje na svoju literárnu predlohu a nevyžaduje ani scénické predvedenie; toto autentické dielo už na prvé počutie zaujme svojou mystickou atmosférou akejsi západoeurópskej „rágy" a namiesto sústredenej percepcie navodzuje skôr relaxačné a meditatívne stavy. Skvelý zážitok umocňuje interpretácia v podaní súboru ensemble recherche s piatimi sólistami (flauta, klarinet, husle, viola d'amore a violončelo), ktorých vstupy decentne kolorizuje tlmený, no hutný prejav Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin pod vedením Petra Rundela. Luxusný CD box navyše ponúka pútavé čítanie o Danteho rozsiahlom epose a venuje sa i Sciarrinovým úvahám o fascinácii číselnými vzťahmi, ktorými boli rovnako uchvátení nielen umelci stredoveku, ale aj súčasní skladatelia.

Peter KATINA



Jennifer Higdon: The Singing Rooms,
Alvin Singleton: PraiseMaker,
Alexander Scriabin: The Poem of Ecstasy
Jennifer Koh, husle,
Atlanta Symphony Orchestra and Chorus,
Robert Spano
Telarc 2010/
distribúcia DIVYD

Zvukový inžinier Michael Bishop a producentka Elaine Martone z amerického vydavateľstva Telarc získali v roku 2010 cenu Grammy za najlepší zvuk za CD *Transmigration*, na ktorom sa nachádza i premiérová nahrávka skladby *Dooryard Bloom* úspešnej americkej súčasnej skladateľky Jennifer Higdonovej. Najnovšie CD (vyšlo v septembri 2010) z dielne tohto úspešného vydavateľstva prináša ďalšie dve premiérové nahrávky – Higdonovej skladbu *The Singing Rooms* a dielo *PraiseMaker* súčasného amerického autora Alvina Singletona. Program dopĺňa Skriabinova mystická *Poéma extázy*, ktorá v prípade tohto zaujímavého disku spĺňa i strategickú, marketingovú funkciu. Jej zaradenie do dramaturgie CD má však i svoj hudobno-logický dôvod.

Ani Higdon, ani Singleton nepatria v našich zemepisných šírkach práve k známym, a už vôbec nie hrávaným autorom. Za zmienku možno stojí skutočnosť, že napr. Česká filharmónia uviedla Higdonovej asi najznámejšie dielo *Blue Cathedral* už druhýkrát, naposledy v januári tohto roku. Absolventka kompozí-

cie u Georgea Crumba, čerstvá držiteľka ceny Grammy za skladbu *Percussion Concerto* a Pulitzerovej ceny za hudbu za skladbu *Violin Concerto*, sa dnes radí medzi najhrávanejších súčasných amerických autorov. Faktom ostáva, že za to môže predovšetkým „proposlucháčsky" orientovaný kompozičný štýl, v rámci ktorého autorka počuteľne nadväzuje na postupy neskorého 19. storočia, pracuje s prvkami tradičnej tonality a dôraz kladie na zvukové farby, pričom jej hudba zostáva vo väčšine prípadov pevne ukotvená v tonálnych princípoch. Podobná je i sedemčasťová skladba z roku 2007 *The Singing Rooms* pre husle, zbor a orchester. Dielo pôvodne určené len pre husle a zbor sa neskôr rozrástlo do verzie pre husle, zbor a veľký symfonický orchester a dôležitým formotvorným prvkom sa stalo šesť básní Jeanne Minahanovej, ktoré boli vybrané a zostavené tak, aby vytvorili dramatický oblúk. *The Singing Rooms* je *„dom, v ktorom husle spievajú, zbor spieva i orchester spieva. Každá izba je svojím vlastným zvukovým svetom. Nie je to obyčajný dom, ale dom, ktorý obývame my všetci: dom života"*. (Cit. z bookletu k CD.) Ak by ste od tejto hudby očakávali nejaké modernistické výstrednosti, budete skôr sklamaní. Takmer 40-minútové dielo je proslucháčsky veľmi prístupné; netradičné obsadenie spájajúce tri odlišné elementy ponúka takmer neobmedzené možnosti kombinácií zvukových farieb, výrazne tu teda dominuje sonoristický aspekt. Za pozornosť stojí interpretácia Jennifer Kohovej, ktorej bolo dielo venované. Svoj part hrá s ľahkosťou a citom, bez technických problémov, pričom za interpretačnou kvalitou stojí nepochybne i vzájomná umelecká „zohranosť" týchto dvoch dám, ktoré spolu v minulosti spolupracovali aj na iných projektoch. Druhou skladbou je dielo *PraiseMaker* Alvina Singletona z roku 1998 určené pre zbor a orchester na pôvodný básnický text Susan Kouguellovej. Podobne ako v prípade Higdonovej, charakteristickým znakom hudby 70-ročného skladateľa je predovšetkým dôraz na timbre, na farbu hudobného nástroja či ľudského hlasu, pričom autor je podľa vlastných slov *„závislý na farbe rôznych nástrojov znejúcich spolu"*. Táto závislosť u neho vyrastala na pozadí záľuby v jazzovej hudbe a špecifickom zvuku amerických big bandov. V *PraiseMaker* sa však tento inšpiračný vplyv neodráža. Práve naopak; 20-minútové dielo je skôr myšlienkovo hlbokou meditáciou na odveké otázky života. V snahe o zachovanie mysticko-kontemplatívneho charakteru dopĺňa dramaturgiu CD už spomínaná Skriabinova *Poéma extázy* (*4. symfónia, op. 54*), ktorá mala byť súčasťou skladateľovho nezrealizovaného konceptu kolosálneho *Mystéria*.
Atlanta Symphony Orchestra i Atlanta Chorus pod taktovkou Roberta Spana podávajú na nahrávke úctyhodný výkon. Interpretácia je zvukovo vyvážená, plastická a dynamicky pestrá; i na prvý pohľad nekonkrétne, rozvláčne zvukové plochy majú v Spanovej koncepcii jasné kontúry, sú vystavané logicky a efektne. CD dopĺňa graficky celkom atraktívne riešený, nie však príliš obsažný booklet (škoda, že len v anglickom jazyku), ktorý tvorí Higdonovej autorský text doplnený o úplné znenie básní Jeanne Minahanovej a Susan Kouguellovej, text Nicka Jonesa k skladbám Singletona a Skriabina, životopisy interpretov a zoznam hráčov a spevákov Atlanta Symphony Orchestra and Chorus. Napriek tomu, že je nahrávka po stránke kvality zvuku naozaj vynikajúca, nemôžem sa zbaviť pocitu, že plnohodnotný zážitok z počúvania tejto hudby sa môže dostaviť skôr v prípade živej produkcie. Ak ste však fanúšikom americkej súčasnej hudby a nechcelo by sa vám čakať, kým sa diela objavia v dramaturgii niektorého z „geograficky bližších symfonických telies", určite stojí za to si toto CD vypočuť.

Janka KUBANDOVÁ

alternatíva

Line Kruse
Dream
Sundance Music 2009/
distribúcia Hevhetia

Katrine Madsen
Simple Life
Sundance Music 2009/distribúcia Hevhetia

Netradičný projekt dánskej huslistky Line Kruseovej pod názvom *Dream* je inovatívnym príspevkom do sveta fúzie jazzu, elektroniky a akustickej husľovej hry. Prítomnosť sólových huslí dodáva albumu mierne klasické proporcie, ale jeho názov môže trochu zavádzať – nejde totiž o žiadne lyrické snenie, ale o poriadny „odväz". Ako prvý udrie do očí veľký počet hudobníkov, ktorí sa podieľali na nahrávke. Fluktuácia hráčov je pozoruhodná, veď v rámci komornej zostavy sa tu vystriedali traja rôzni bubeníci, basisti i vokalisti, nehovoriac o programátoroch a hráčoch na sláčikových a klávesových nástrojoch. Táto flexibilita tímu však albumu na vyrovnanosti rozhodne neuberá. Všetky skladby napísala a zaranžovala Line Kruse a podstatnú rolu v nich zohrávajú elektronika a programovanie, hoci niekedy sa neubránim pocitu, že sa „duc-duc" rytmy značne presadzujú na úkor výborne hrajúcej sólistky i akustickej zostavy a v niektorých skladbách má elektronika vyložene navrch napriek tomu, že tvorí iba dunivý „dancefloorový" podklad pre kvalitné internacionálne zoskupenie. Naopak skladby, kde DJ absentuje, sú zaujímavejšie, viac sa v nich dajú rozlíšiť mnohovrstevné plochy a rýchlo sa meniace nálady a poslucháč dokáže lepšie vychutnať všetky invenčné hudobné nápady autorky projektu. Album má i niekoľko nežnejších „kúskov", ale inak pôsobí svižným dojmom a je bohatý na momenty prekvapenia a zmeny nálad, takže ho určite ocenia najmä neortodoxní milovníci klasiky, jazzu, elektroniky i projektov prekračujúcich hranice žánrov.
Z Dánska pochádza aj speváčka Katrine Madsen, ktorej najnovší album potvrdzuje, že vydavateľstvo Sundance je liahňou skvelých vokálnych talentov. Katrine, ktorá sa autorsky podieľa na väčšine skladieb, si na album vybrala zostavu kvalitných dánskych inštrumentalistov v zložení saxofón (skvelý aranžér Joakim Milder), klavír (Henrik Pedersen), kontrabas (Jesper Bodilsen) a bicie (Jonas Johansen), ktorých hráčske skúsenosti na albume nesmierne cítiť. Niekoľko skladieb je zaranžovaných aj pre sláčikovú sekciu Göteborského symfonického orchestra. Celý album je pomerne decentný, plný lyriky a nežnej melanchólie a aj jeho vizáž je ladená do „zimného šatu". Madsen sa nepochybne inšpiruje Dianou Krallovou, ale má ešte temnejší a chrapľavejší hlas a aranžmány Joakima Mildra neznejú tak sladko ako u Diany. Piesne, kde Katrine Madsenovú sprevádza kapela, sa mi osobne páčia viac než orchestrálne skladby, kde prevláda sentimentálny pátos a idylické sláčiky navodzujú vianočnú atmosféru. Všetky skladby sú však kompozične prepracované do najmenších detailov a latku žánrovej autorskej tvorby dvíhajú naozaj vysoko. Pokiaľ ide o Katrinin spev, v štandardnej polohe je jej prejav sebaistý, ale vokálne „výlety" nad rámec jej rozsahu či štýlu sú občas intonačne „na hranici" a za cenu miernej straty farebného registra. Rozhodne je to však pekný album, ktorému len možno trocha chýba „odpich" a vyrovnanosť jednotlivých skladieb, čo budí dojem absencie skutočne výraznej piesne. Preto na prvé počutie prchavo zaznie a vzápätí vyšumí do stratena, no po viacerých prehraniach si ho rozhodne obľúbite.

Peter KATINA

DVD

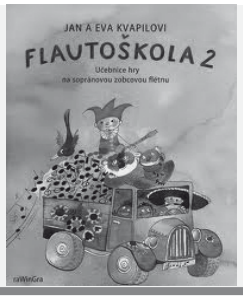
Richard Wagner
Rienzi, der letzte der Tribunen
T. Kerl, K. Aldrich, C. Nylund
Chorus and Orchestra of the Deutsche Oper Berlin,
S. Lang-Lessing
réžia P. Stölzl
DVD
Arthaus Musik 2010/
distribúcia DIVYD

Vidieť na scéne Wagnerovu operu *Rienzi* nie je práve jednoduché. Napriek tomu, že je po *Vílach* a *Zákaze lásky* prvým hraným autorovým dielom, výrazne vybočuje z jeho neskoršieho štýlu a približuje sa skôr veľkej francúzskej opere Giacoma Meyerbeera. Na Bayreuthskom festivale si ju skladateľ neprial uviesť a inde ju uvádzajú iba sporadicky napriek tomu, že je plná hudobnej krásy. Okrem scénickej náročnosti k tomu iste prispieva aj fakt, že bola najmilším dielom Adolfa Hitlera, ktorý dokonca vlastnil originálnu Wagnerovu partitúru. Vďaka tomu sa k jej inscenáciám hlavne v Nemecku pristupuje pomerne opatrne. Deutsche Oper Berlin sa tento rok rozhodla túto opatrnosť narušiť a uviedla *Rienziho* v mimoriadne silnej inscenácii režiséra Philippa Stölzla, ktorá práve vyšla na DVD. Hoci príbeh o vzostupe a páde charizmatického vodcu Rienziho sa odohráva

v 14. storočí v Ríme, režisér ho umiestnil do 20. storočia s použitím estetiky nacistických propagandistických filmov Leni Riefenstahlovej a citátmi z *Diktátora* Charlieho Chaplina a *Metropolisu* Fritza Langa. Vytvoril tak emocionálne pôsobivý vizuál, ktorým podporil koncepciu svojej inscenácie ako detailnej analýzy pojmu diktátor. Divák nájde prekvapivé analógie k mnohým despotom minulého storočia: Stalinovi, Mussolinimu, Hitlerovi i Ceaușescuovi. Počas predohry sa Rienzi nachádza vo svojej pracovni s obrovským oknom a výhľadom na hory. Postupne sa začne pohybovať v rytme hudby, najskôr iba rukami, neskôr prejde až k „mlynským kolesám". V spojení s korpulentnou postavou herca tým vzniká takmer groteskný výsledok. Stölzl bohato využíva filmové projekcie v štýle nacistických filmových týždenníkov na vytvorenie ilúzie budovania „Nového Ríma". Rienzi v bielej uniforme odkazuje skôr na juhoamerických diktátorov a jeho sestra Irene vyzerá ako kríženec Evy Perónovej a Julie Tymošenkovej.
Tenorista Torsten Kerl nepochybne detailne študoval gestá diktátorov 20. storočia. Vytvoril skvelú a sugestívnu štúdiu posledného rímskeho tribúna Rienziho a podal zrejme i svoj životný spevácky výkon v tejto značne exponovanej úlohe. Jeho oddanú sestru Irene stvárnila s mimoriadnou hereckou presvedčivosťou sošná Camilla Nylund, veľmi prespektívna dramatická sopranistka. Jej operným partnerom Adrianom bola mezzosopranistka žiarivého hlasu Kate Aldrich, ktorú nemecká tlač nazvala „objavom večera". Mimoriadny výkon podal aj posilnený zbor, ktorý majstrovsky zvládol početné výstupy so strhujúcim nasadením a ohromujúcou presnosťou. Orchester Nemeckej opery skvele viedol mladý dirigent Sebastian Lang-Lessing, ktorý výnimočnosť celého projektu len podčiarkol.

Jozef ČERVENKA

knihy



Jan a Eva Kvapilovi
Flautoškola 1 a 2
Učebnice hry na sopránovou zobcovou flétnu
Editio Bärenreiter Praha
2010

Alan Davis
20 duet pro sopránovou a altovou zobcovou flétnu
20 koled pro sopránovou, altovou a tenorovou zobcovou flétnu
Editio Bärenreiter Praha
2010

Už pred niekoľkými rokmi sa mi dostala do rúk publikácia Jana a Evy Kvapilových *Flautoškola* 1 a 2 spolu s metodickým zošitom pre učiteľa. Privítala som túto aktivitu s veľkým záujmom, radosťou a zvedavosťou, pretože jej autori sú v Čechách známi a uznávaní svojou snahou o zmenu pohľadu na metodiku a didaktiku hry na zobcovej flaute. Jan Kvapil študoval hru na zobcovej flaute na Royal Academy of Music v Londýne a na konzervatóriu v Linzi. Založil prvú víkendovú školu hry na zobcovej flaute v Prahe, Ostrave a Zlíne, pedagogicky pôsobí na Janáčkovom konzervatóriu v Ostrave a je riaditeľom Letnej školy starej hudby v Prachaticiach, kde každoročne pozýva vyučovať popredných českých aj zahraničných lektorov.
Názov *Flautoškola* má v sebe niečo humorné i zaväzujúce zároveň. Prvý diel je venovaný deťom prípravného štúdia, prípadne prvého ročníka ZUŠ. Je koncipovaný tak, aby malo dieťa dostatok času na zvládnutie všetkých cvičení a už od začiatku môžu učitelia (prípadne rodičia) aktívne hrať s dieťaťom a sprevádzať ho na zobcovej flaute, gitare, klavíri alebo keyboarde, čím sa pestujú intonácia, súhra, harmonické cítenie a dieťa je motivovoané k tomu, aby samo aktívne pristupovalo k jednotlivým úlohám a cvičeniam. Zachytáva podstatu detského záujmu hrať sa a objavovať nové veci, vymýšľať si vlastné zvuky alebo imitovať, čo vidia a počujú, pričom sa tým prirodzene sleduje aj ďalší zámer – dať dieťaťu kvalitné základy a priestor na vytvorenie prirodzeného vzťahu k nástroju. *Flautoškola* 1 má 7 kapitol, asi 80 strán a pracuje s tónovým rozsahom $c^1 – d^2$ s použitím tónu fis^1. Dieťa sa tu zoznámi s „prstocvikmi" a „flautovou rečou", už od začiatku je kladený veľký dôraz na používanie artikulácie „t" a „d", čo je veľmi dobrá príprava na neskoršie zvládnutie dvojitého staccata. Druhý diel *Flautoškoly* je priamym pokračovaním prvého a v 6 kapitolách pracuje s rozsahom $c^1 – a^2$ s použitím tónov fis^1, b^1, cis^2, fis^2.
Za veľmi dôležité považujem zaradenie moderných techník hry, ktoré sú deťom v podstate veľmi blízke. V metodických zošitoch sú veľmi podrobne opísané, takže učiteľ sa môže vopred dôkladne oboznámiť s možno aj pre neho novou a netradičnou hrou na nástroji a prihliadať pritom na individuálne schopnosti dieťaťa. V oboch dieloch sú použité ľudové piesne z celého sveta, stredoveké, renesančné a barokové skladby. Možno sa bude niektorým učiteľom zdať, najmä v porovnaní s dosiaľ používanými školami hry na zobcovej flaute, že učivo je rozpísané príliš zdĺhavo a dieťa napreduje pomaly, no trpezlivosť je namieste a aj keď má učiteľ vypracovanú svoju vlastnú metodiku, môže sa inšpirovať niektorými cvičeniami a nápadmi. V každom prípade si dieťa vytvára vzťah k nástroju a získava veľmi užitočnú flexibilitu a radosť z hry. *Flautoškola* a metodické zošity pre učiteľov sú veľmi vydarenou publikáciou a posunú vnímanie zobcovej flauty smerom k modernejšiemu, kreatívnemu a určite kvalitnejšiemu vyučovaniu na ZUŠ.
Flautista, skladateľ a pedagóg Alan Davis využíva skladbičkách pre deti svoje dlhoročné interpretačné a pedagogické skúsenosti. V tejto zbierke určenej prevažne 6- až 7-ročným deťom postupuje od celkom jednoduchých jednoriadkových duet k rozsiahlejším a náročnejším v rôznych štýloch. Neváha použiť aj 5/8, 7/8 alebo 6/4 takt. Nádychy i artikulácia sú prehľadne zaznačené, čo veľmi uľahčuje prácu žiakovi i samotnému pedagógovi. Duetá sú použiteľné aj pre starších žiakov ako hra z listu a práca s intonáciou, ako aj pre súborovú hru. Zbierka úprav známych anglických, francúzskych, nemeckých a českých vianočných kolied pre sopránovú, altovú a tenorovú flautu ponúka ich netradičné spracovania. Sopránový part je zvládnuteľný aj pre menších žiakov. Výhodou jednoduchosti týchto kolied je aj to, že hlasy môžu byť hrané tromi sólistami, ale aj skupinou hráčov, čím sa do súborovej hry môže zapojiť aj väčšie množstvo detí. Skladbičky sú „šité na mieru" nástroju a sú hodnotným prínosom do literatúry pre zobcovú flautu.

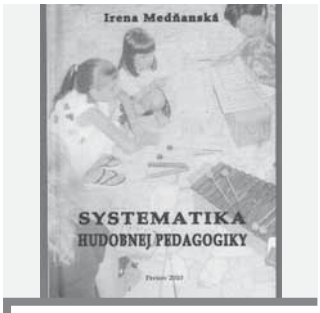
Martina MESTICKÁ

Yvetta Kajanová
Postmoderna v hudbe
Minimal, rock, pop, jazz
Univerzita Komenského Bratislava 2010

Knížka zkoumající vztahy a procesy, jakými je naplňován obsah výrazu „postmoderna" v současné hudební tvorbě, je velmi potřebná. Na druhé straně též odvážná. Autor musí mít přehled o teorii i historii hudby bez ohledu na její stratifikaci. Yvetta Kajanová již v minulosti ve svých pracích tento univerzální záběr prokázala a její nová knížka tak navazuje na její zkušenost zejména s jazzovou teorií. Univerzální záběr muzikologa je předností i úskalím zároveň. Zkoumaná materie je nesmírně široká a obsáhnout ji celou je obtížné. V první části recenze bych se dovolil upozornit podrobněji na některé výhrady, které se týkají především souvislostí s hudbou rockovou a dalšími novějšími směry populární hudby.
Autorka časově zařazuje tzv. alternativu do 80. let (např. s. 5), zatímco hip hop do začátku 70. let (s. 28). Oblast hudební kultury, která bývá, alespoň v českém historickém kontextu, označována jako alternativní, spadá již do let sedmdesátých, podobně jako tvorba hudebního undergroundu. Alternativní hudební scéna a underground tvořily dvě paralelní vývojové linie, které se, každá svým způsobem, konfrontovaly s oficiálním establishmentem. K tomuto tématu existuje poměrně obsáhlá literatura, např. kapitola Josefa Vlčka *Hudební alternativní scény sedmdesátých až osmdesátých let* (*Alternativní kultura*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001), která sice pojednává o české situaci, avšak je zde zařazena i do světového kontextu. Hiphopová kultura v celosvětovém kontextu se naopak rodí v USA až od konce sedmdesátých let.
Podobně zavádějící jsou východiska předpokládající, že black metal vznikal v letech sedmdesátých, zatímco heavy metal jako takový v letech osmdesátých (s. 112). Black metal je však pojmenováním jedné z odnoží heavy

metalu, který funguje jako souhrnné označení celé této scény tvrdého posthardorckového rocku. Kořeny heavy metalu sahají do konce 60. let, kořeny black metalu do konce 70. let. V souvislosti s vývojovými procesy stylově-žánrových druhů a typů populární hudby bych pak ještě doplnil své stanovisko, polemizující s autorčiným vývodem, že moderní populární hudba, rock a jazz jako takové jsou už typickými postmoderními žánry (s. 11–12). Ano, vykazují komunikativnost mezi umělcem a posluchačem, jsou propojeny s médii a masově přijímanou „lidovou" kulturou, avšak tyto atributy samy o sobě pro zařazení do kontextu nestačí.
V duchu teze, dle níž postmoderní estetika tvrdí, že hudební žánry ztratily své hlavní vývojové směřování (s. 187), s níž cele souhlasím, je nutno připomenout, že až do 80. let tyto žánry svou vývojovou kontinuitu měly. Včetně přímo modelové situace přelomu 70. a 80. let, kdy nástup punku odstartoval přehodnocovací změny v dalším vývoji rocku a popu v období tzv. nové vlny, a to jak v oblasti zvukové, tak v oblasti rytmické. Podobně jako v 50. letech přinesl rock'n'roll nové přístupy a pohledy na masově přijímanou populární hudbu. Tím pádem se úplně neztotožňuji s autorčinou charakteristikou 80. let (s. 114), jejichž podstatou by mělo být opakování rytmických patternů z předcházejícího vývoje hard rocku a d. Řekl bych, že právě nová vlna 80. let nastolila nové rytmické přístupy, ať již šlo o nebluesovou strojovost rytmu, skrytě přítomné prvky reggae a další (i zvukové) inovace.
Rock a jazz bych neviděl ani jako předznamenání minimalismu, jako projev ideje „minimálního, jako uplatnění principu, který se projevoval ve zjednodušení a omezeném používání hudebních prostředků" (s. 98). Jednoduché vyjadřovací prostředky byly v zábavné hudbě přítomny vždy a spíše byly důsledkem „vývoje zdola", tedy postupné geneze vzniklé z nově fúzovaných lidových, pololidových a umělých zdrojů, nemuselo jít nutně vždy o vědomou redukci něčeho složitějšího.
Projevy typicky postmoderních atributů ve fungování tvorby i recepce populární hudby bych tedy osobně viděl až od nástupu širších vlivů hip hopu, elektronické taneční hudby a world music, kdy do procesů vstupují opravdu již nadčasové a „nadregionální" přístupy (digitální samplování vzorků z nejrůznějších časových období i světových lokalit). Jde tedy spíše o éru od druhé poloviny 80. let, byť kořeny zmiňovaného hip hopu jsou starší (jde spíš o jejich průnik do obecnějšího světového povědomí a o jejich markantnější vliv na hlavní proud populární hudby).
Dále uvedu několik poznámek k poněkud volnějšímu zacházení s termíny. Například výraz „moderní" zde někdy funguje ve smyslu relativním (novější na rozdíl od staršího), jindy ve smyslu moderna kontra postmoderna. Někdy je užit výraz „evropská hudba" v zastoupení hudby vážné (evropský je však i pop). Termín „nonartificiální" bych nedoporučoval překládat jako „neumělecký" (pozn. 13 na s. 7). Autoři termínu Ivan Poledňák a Jiří Fukač k němu dospěli „negací". Mínili tím tedy veškerou ostatní hudbu než je hudba artificiální, kterou bylo možno vymezit homogenněji. Nemyslím, že by se pojmem Nová hudba označovala celá vážná hudba 20. století, ale spíše jen její avantgardní odnož od 60. let 20. století.
Některé pasáže studie jsou z hlediska přísně vymezeného tématu možná trochu nadbytečné. Například životopisné údaje hudebníků a souborů, popisy objevů Theremina, Varèse a pod. anebo historizující pasáže z oblasti vážné hudby, jazzu, blues. Nebo kapitola se strukturální analýzou rytmu rockových stylů, která je jinak sama o sobě velmi zajímavá (s. 113). Některé motivy tématu se vracejí v různých částech knihy (např. pasáže o Cageovi, Stockhausenovi), což ovšem může být vnímáno i pozitivně – jako postmoderní metodologie autorky, čímž naplňuje spojení obsahu a formy!
Závěrem recenze rád shrnu přínos publikace, který je nesporný. A to jistě nejen v podnětnosti, která vyvolává diskuse, ale přímo v závěrech, které jsou velmi užitečné. Výborný je výčet základních technik postmoderny a jejich podrobný rozbor stejně tak jako obecná pojednání o rozdílnostech atributů moderny a postmoderny nebo nové zasazení obecných poznatků do kontextu vývoje slovenské hudby.

Aleš OPEKAR



Irena Medňanská
Systematika hudobnej pedagogiky
Prešovská univerzita v Prešove, Prešov 2010

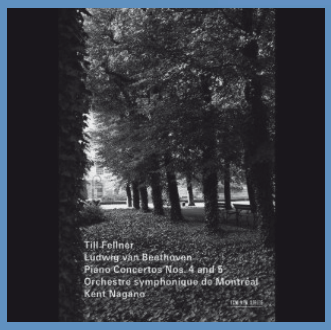
Novinky ECM New Series

DIVYD

Gija Kancheli
Themes from the Songbook
Dino Saluzzi, bandoneón
Gidon Kremer, husle
Andrej Puškarev, vibrafón

Gidon Kremer & Kremerata Baltica
Hymns and Prayers
Stevan Kovacs Tickmayer – 8 Hymns
In Memoriam Tarkovsky
César Franck – Piano Quintet in F minor
Gija Kancheli – Silent Prayer

Arvo Pärt
Symphony No. 4
Los Angeles Philharmonic
Esa-Pekka Salonen



Ludwig van Beethoven - Piano Concertos 4 & 5
Till Fellner, klavír
Orchestre symphonique de Montréal
Kent Nagano

www.divyd.sk
www.naxos.com

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

Irena Medňanská patrí k výrazným osobnostiam slovenskej hudobnej pedagogiky predovšetkým v oblasti edukačného procesu. Svoje skúsenosti, ktoré získala pôsobením na všetkých typoch umeleckého školstva, zúročila hlavne vo funkcii vedúcej Katedry hudby (od r. 1993), ktorá sa neskôr integrovala do Inštitútu hudobného a výtvarného umenia s presunom v rámci Prešovskej univerzity na fakultu filozofickú. Jej vedecká a pedagogická činnosť sa orientuje na hudobnú pedagogiku ako vednú disciplínu, komparatívnu hudobnú pedagogiku, hudobnú estetiku, hudobnú sociológiu, ale aj výučbu hry na akordeóne. Jej účasť v prezídiu Európskej asociácie pre hudobnú výchovu a realizácia medzinárodných projektov pomohli začleniť slovenskú hudobnú pedagogiku do medzinárodného kontextu.

Slovenská hudobno-pedagogická obec preto už netrpezlivo očakávala sumarizáciu jej celoživotných skúseností v písomnej podobe. Výsledok sa dostavil v monografii *Systematika hudobnej pedagogiky*, v ktorej nadviazala na systematiku Ladislava Burlasa a prehodnotila jednotlivé disciplíny v kontexte so zmenami v spoločnosti.

Autorka si vybrala neľahkú úlohu, no podarilo sa jej stručne, jasne a prehľadne zmapovať etapy vývoja hudobnej pedagogiky na Slovensku, definovať základné predmety výskumu v súčasnosti, ako aj naznačiť perspektívy. V úvode autorka spomína, že publikácia je venovaná predovšetkým učiteľom hudby na všetkých stupňoch vzdelávania a v jej obsahu vidí aj teoretickú základňu pre *„začlenenie navrhovaného programu kontinuálneho vzdelávania učiteľov do systematiky hudobnej vedy"*. Medňanská vo svojej práci poskytuje čitateľovi naozaj široký a možno povedať, aj vyčerpávajúci prehľad doterajšej publikovanej odbornej literatúry na Slovensku. Ten je doplnený vzácnymi informáciami o hodnotných kvalifikačných, diplomových a dizertačných prácach, ktoré vznikli na vysokých školách a v metodických centrách na Slovensku a v Českej republike – mnohé z nich pod školiteľským dohľadom Medňanskej alebo ich ako oponentka hodnotila. Jej širokospektrálny rozhľad v tejto oblasti je vzácnou pridanou hodnotou celej publikácie.

Prvá kapitola sa venuje prepojeniu jednotlivých odvetví hudobnej pedagogiky a jej postaveniu v systematike hudobnej vedy. Rieši vzťahy medzi hudobnou vedou a hudobnou pedagogikou a zaoberá sa pluralitou pojmu hudobná pedagogika.

V druhej kapitole sa autorka venuje samotnej systematike. Predstavuje a analyzuje systematiky vytvorené českými pedagógmi (F. Sedlák a I. Poledňák), no predovšetkým sa venuje systematikám vytvoreným v slovenských muzikologických dielach Oskára Elscheka, Ladislava Burlasa, Jozefa Vereša a Juraja Ruttkaya. Tieto systematiky stavia do konfrontácie so spoločenskými zmenami, ktoré prinášajú so sebou potrebu inovácie. V kontexte týchto zmien autorka navrhuje nové subdisciplíny v aplikácii s inými vednými disciplínami, a tak čitateľov núti zamyslieť sa nad potrebou pedagogickej etnomuzikológie, muzikoterapie alebo hudobnej andragogiky.

Tretiu kapitolu tvorí prehľad vývoja hudobnej výchovy na Slovensku, ale i tematický prehľad hudobno-pedagogického výskumu a foriem jeho prezentácie. Irena Medňanská pracuje aj ako učiteľ kontinuálneho vzdelávania pre hudobnú výchovu a základné umelecké školy v Metodicko-pedagogickom centre, regionálnom pracovisku v Prešove. Dlhodobo sa venuje rôznym koncepciám a systémom hudobného vzdelávania. Aktuálnu potrebu kompetenčného vzdelávania vníma Medňanská ako východisko pre novú profesionalitu učiteľa umeleckých predmetov. Niekoľko rokov pracovala na rozsiahlom projekte s názvom meNet (Music Education Network) v tíme odborníkov z 11 krajín Európskej únie, ktorí vytvorili databázu hudobného vzdelávania v 22 krajinách. Tu mala možnosť konfrontovať náš systém hudobnej výchovy na základnej a strednej škole, vzdelávanie učiteľov hudby a celoživotné vzdelávanie. Riešitelia projektu sumarizovali aj vzorové a inovatívne modely pre hudobnú výchovu.

Poslednú kapitolu autorka venovala problematike kompetenčného vzdelávania. Vzácny je jej osobný, dlhoročnými skúsenosťami naplnený pohľad na kľúčové kompetencie učiteľa a na potrebu ich doplnenia o esteticko-umelecký rozmer. Veľmi citlivo vníma a opisuje profesijný štandard učiteľa hudby. Výstižne charakterizuje súčasnú krízu učiteľskej profesie, no prijatie nových legislatívnych noriem (školský zákon, zákon o pedagogických zamestnancoch) však vidí ako pozitívnu možnosť pre inováciu hudobnej edukácie.

Publikácia Ireny Medňanskej prináša bohatý poznámkový aparát. Štýl a jazykové prostriedky sú na vysokej úrovni. Medňanská sa úspešne vyhla vedeckej jazykovej ekvilibristike a jej kniha je tak naozaj prístupná každému.

Katarína BURGROVÁ

Puccini
La Rondine
Roberto Alagna
Angela Gheorghiu
The Metropolitan Opera Orchestra and Chorus,
Marco Armiliato
DVD
EMI 2010

Verdi
Rigoletto
Diana Damrau
Juan Diego Flórez
Željko Lučić
Sächsische Staatskapelle Dresden
Fabio Luisi

SHEET MUSIC CD DVD
MUSIC SHOP
mf FORUM MUSIC
www.noty.sk
VSTUPENKY
TICKETS
HUDOBNINY
NOTY KNIHY CD DVD
NA VŔŠKU 1, 811 01 BRATISLAVA
Tel.: +421 2 5443 0998
Mob.: +421 908 709 895

BN 1883 hudobniny
noty z celého sveta
Ponúkame:
- notové materiály všetkých žánrov z českých i zahraničných vydavateľstiev
- niekoľko tisíc titulov priamo v našej predajni
- monografie hudobných skladateľov, teoretické publikácie
- notový papier
- špecializované hudobné časopisy
- staršie notové materiály v hudobnom antikvariáte
- zasielanie objednaných titulov na dobierku (zásielkovú službu)
- internetový obchod z ponukou viac ako 300000 titulov
- kompletný servis pri objednávaní nôt pre organizácie aj jednotlivcov

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

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

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

BARVIČ a NOVOTNÝ
KNIHKUPECTVÍ • 1883 • SPOL. S R.O. BRNO

kam / kedy

Bratislava

Opera a Balet SND

nová budova
Pi 3.12. Čajkovskij, Nault: Luskáčik
So 4.12. Čajkovskij, Nault: Luskáčik
Po 6.12. Čajkovskij, Nault: Luskáčik
Ut 7.12. Britten: Kominárik
St 8.12. Verdi: Dvaja Foscariovci
Št 9.12. Čajkovskij, Nault: Luskáčik
Pi 10.12. Čajkovskij, Nault: Luskáčik
Ut 14.12. Čajkovskij, Nault: Luskáčik
St 15.12. Mozart: Čarovná flauta
Št 16.12. Puccini: Tosca
Pi 17.12. Nesieme vám novinu...
Ne 19.12. Vianočný koncert v Bratislave
Ut 21.12. Gounod: Faust
Ut 21.12. Čajkovskij, Nault: Luskáčik
Ne 26.12. Mozart: Čarovná flauta
Ut 28.12. Čajkovskij, Nault: Luskáčik
St 29.12. Verdi: La Traviata
Št 30.12. Smetana: Predaná nevesta
Pi 31.12. Silvestrovský galakoncert Opery a Baletu SND

historická budova
Pi 10.12. Bizet: Carmen
So 11.12. Bellini: Puritáni
Pi 31.12. Silvestrovské gala

Slovenská filharmónia

Ut 07.12.
Koncertná sieň Dvorana
P. Mikuláš, bas
J. Nagy-Juhász, klavír
Dvořák, Čajkovskij, Strauss, Mahler

Št 09.12.
Historická budova SND
Slovenská filharmónia, R. Štúr
Filmová hudba
Williams, Newton Howard, Zimmer

Št 16.12. – Pi 17.12. – So 18.12.
Historická budova SND
Vianočné koncerty
Slovenská filharmónia, L. Svárovský
Slovenský filharmonický zbor, J. Chabroň
Bratislavský chlapčenský zbor, M. Rovňáková
A. Čajová, soprán
M. Pavlovič, tenor
G. Beláček, bas
Schubert, Händel / Hochel, Pachelbel, Herbeck, Mozart, Bach, Franck, Gruber, vianočné koledy

Ne 19.12.
Evanjelický kostol sv. Trojice Bratislava - Petržalka, 17.00 h
SKO B. Warchala, E. Danel
Katedrálny zbor sv. Martina v Bratislave, D. Bill
Vianočný koncert
Ryba

Ut 21.12.
Koncertná sieň Dvorana
Musica aeterna, P. Zajíček
Vianočný koncert
Telemann, Kuhnau, Heinichen

Ne 26.12.
Dóm sv. Martina, 15.00 h
SKO B. Warchala, E. Danel
Katedrálny zbor sv. Martina v Bratislave, D. Bill
Vianočný koncert
Ryba

SOSR

St 15.12.
Győrsky filharmonický orchester, K. Berkes
M. Hiroka, husle
Rossini, Mendelssohn Bartholdy, Brahms

Hudobné centrum

Nedeľné matiné v Mirbachovom paláci, 10.30

Ne 12.12.
E. Garajová, mezzosoprán
M. Lapšanský, klavír
Bartók, Brahms

Ne 19.12.
Dámsky komorný orchester, E. Šarayová
P. Šaray, husle
Galuppi, Albinoni, Bach, Vivaldi, Manfredini

Žilina

Štátny komorný orchester Žilina

St 8.12.
Mimoriadny koncert k 110. výročiu L. Árvaya
Účinkujú študenti žilinských umeleckých škôl:
Konzervatórium Žilina
ZUŠ L. Árvaya a F. Špániho

So 11.12. – Ne 12. 12.
Nedeľné matiné pre deti a rodičov, 16.00 hod
M. Podhradská a R. Čanaky

St 15.12. – Št 16. 12. – Pi 17.12. – So 18.12.
Vianočný koncert ŠKO Žilina, M. Majkut
Žilinský miešaný zbor, Š. Sedlický
F. Figura, husle
J. Figura, flauta
I. Kubíková–Lukáčová, soprán
M. Fabiánová, alt
J. Gráf, tenor
M. Mikuš, bas
Suk, Bach, Ryba

Banská Bystrica

Štátna opera

Pi 10.12. Kálmán: Vojvodkyňa z Chicaga
So 11.12. Kálmán: Vojvodkyňa z Chicaga
Ut 14.12. Verdi: La Traviata
Št 16.12. Verdi: Nabucco
So 18.12. Vianočný koncert Hommage a S. Stračina
Ut 28.12. Kálmán: Vojvodkyňa z Chicaga
St 29.12. Kálmán: Vojvodkyňa z Chicaga

Košice

Štátne divadlo Košice

Ne 5.12. Čajkovskij: Luskáčik
Ut 7.12. Mozart: Figarova svadba
St 8.12. Mozart: Figarova svadba
So 18.12. Čajkovskij: Labutie jazero
Ne 19.12. Bázlik: Polepetko
Po 20.12. Bázlik: Polepetko
St 22.12. Gounod: Faust a Margaréta
St 29.12. Smetana: Predaná nevesta
Št 30.12. Čajkovskij: Luskáčik

Štátna filharmónia Košice

Št 9.12.
ŠfK, Z. Muller
J. Burášová, flauta
Hatrík, Reinecke, Beethoven

Ne 19.12.
Vianočný koncert
ŠfK, M. Vach
T. Paľovčíková, soprán
J. Rusko, tenor
R. Šveda, barytón
vianočné koledy, Haydn, Ryba

Ut 21.12.
Vianočný koncert
ŠfK, Collegium Technicum Košice, M. Vach
J. Klein, M. Švec, klarinety
R. Šveda, barytón
Kramář, Mascagni

Infoservis Oddelenia dokumentácie a informatiky

Zahraničné festivaly

Festival Resonanzen. Hudba medzi stredovekom a barokom
15. – 23. 1. 2011
Wiener Konzerthaus, Viedeň, Rakúsko
Info: www.konzerthaus.at

Lisztomania 2011
27. – 30. 1., 17. – 20. 3., 12. – 26. 6., 19. – 23. 10. 2011
Raiding, Burgenland, Rakúsko
Info: www.lisztfestival.at

Medzinárodný festival sakrálnej hudby Cantus MM Viedeň 2011
24. – 27. 6. 2011
Viedeň, Rakúsko
Uzávierka: 1. 3. 2011
Info: chorus2000@aon.at, www.chorus2000.com

Medzinárodný hudobný a kultúrny festival Cantus MM Salzburg 2011
30. 6. – 3. 7. 2011
Salzburg, Rakúsko
Uzávierka: 1. 3. 2011
Info: chorus2000@aon.at, www.chorus2000.com

Hudobný festival vokálnych skupín Tampere 2011
8. – 12. 6. 2011
Tampere, Fínsko
Medzinárodný súťažný festival vokálnych súborov.
Info: Tampere Vocal Music Festival, Fínsko
music@tampere.fi, www.tamperemusicfestivals.fi/vocal

Jesenný festival v Paríži 2010
9. 9. – 31. 12. 2010
Paríž, Francúzsko
Festival hudby, tanca, performance, divadla, poézie, výtvarného umenia, filmového umenia.
Info: info@festival-automne.com, www.festival-automne.com

Zahraničné súťaže

Medzinárodná Telekom klavírna súťaž Ludwiga van Beethovena 2011
2. – 10. 12. 2011
Bonn, Nemecko
Vekový limit: nar. medzi rokmi 1979 – 1993
Poplatok: 50 EUR
Uzávierka: 31. 5. 2011
Info: info@telekom-beethoven-competition.de, www.telekom-beethoven-competition.de

Medzinárodná súťaž komornej hudby Città di Firenze "Premio Vittorio Gui" 2011
13. – 20. 2. 2011
Florencia, Taliansko
Kategória: a./ husle a klavírne duo, b./ viola a klavírne duo, c./ violončelo a klavírne duo, d./ sláčikové trio a kvarteto, e./ klavír a sláčikové trio, kvarteto a kvinteto, f./ dychové kvinteto
Vekový limit: do 33 rokov k 20. 12. 2010
Vstupný poplatok: 140 EUR
Uzávierka: 20. 12. 2010
Info: info@premiogui.it, www.premiogui.it

Medzinárodná dirigentská súťaž čínskej hudby 2011
31. 3. 2011 (výber na základe videa, DVD), 24. 7. 2011 (finálny koncert)
Hong Kong, Čína
Vekový limit: 45 rokov, nar. po 1. 1. 1966 vrátane
Uzávierka: 31. 12. 2010
Organizátorom je Hongkongský Čínsky orchester.
Info: www.hkco.org

Medzinárodná skladateľská súťaž pre organ v rámci Saarlouiského organového festivalu 2011
Kategória: skladba pre organ a sólový nástroj (trvanie skladby od 8 do 10 min.)
Saarlouis-Lisdorf, Nemecko
Uzávierka: 31. 3. 2011
Info: info@klingende-kirche-de, www.klingende-kirche.de, www.saarlouiser-orgeltage.de
Posielanie partitúr: Kreisstadt Saarlouis, Kulturamt, Saarlouiser Orgeltage, Grüne-Baum-Strasse 2, D-66740 Saarlouis, Germany

Medzinárodná hudobná súťaž ARD Mníchov 2011
29. 8. – 16. 9. 2011
Mníchov, Nemecko
Kategória: hoboj, trúbka, klavír, organ
Vekový limit: nar. medzi 1982 – 1994
Uzávierka prihlášok: 31. 3. 2011
Info: ard.musikwettbewerb@brnet.de, www.ard-musikwettbewerb.de

Hudobný festival vokálnych skupín Tampere 2011
8. – 12. 6. 2011
Tampere, Fínsko
Medzinárodný súťažný festival vokálnych súborov.
Kategória: vokálne súbory (od 3 do 8 členov, profesionálne aj amatérske)
Vstupný poplatok: 240 EUR
Uzávierka: 21. 2. 2011
Info: Tampere Vocal Music Festival, Fínsko
music@tampere.fi, www.tamperemusicfestivals.fi/vocal

Medzinárodná Mozartova súťaž Salzburg 2011
9. – 19. 2. 2011
Salzburg, Rakúsko
Kategória: klavír, husle
Vekový limit: do 32 rokov nar. po 1. 3. 1978
Vstupný poplatok: 160 EUR
Info: mozartwettbewerb@moz.ac.at, www.moz.ac.at

Medzinárodná hudobná súťaž Jeunesses 2011
7. – 13. 5. 2011
Bukurešť, Rumunsko
Kategória: flauta
Vekový limit: do 18, 30 rokov
Poplatok: 80 EUR
Uzávierka: 1. 3. 2011
Info: office@jmEvents.ro, www.jmEvents.ro

Medzinárodná klavírna súťaž in memoriam Ferenc Liszt 2011
8. – 19. 9. 2011
Budapešť, Maďarsko
Vekový limit: nar. po 1. 1. 1979
Vstupný poplatok: 140 EUR
Uzávierka: 1. 5. 2011
Info: liszkay.maria@hu.inter.net, www. filharmoniabp.hu

Medzinárodná hudobná súťaž George Enescu 2011
3. – 11. 9. 2011
Bukurešť, Rumunsko
Kategória: klavír, husle, violončelo, skladba
Vekový limit: nar. po 1. 8. 1978
Účastnícky poplatok: 100 EUR – klavír, husle, violončelo, 50 EUR – skladba
Uzávierka: 1. 7. 2011
Info: artexim@rdslink.ro, www.festivalenescu.ro

Zahraničné worskhopy

Európsky mládežnícky orchester 2011/2012
28. 2. 2011 (konkurz do orchestra)
Vekový limit: od 14 – 24 rokov k 31. 12. 2010, t. j. 1. 1. 1986 – 31. 12. 1996
Uzávierka: 18. 2. 2011
Info: www.euyo.org.uk
Prihlášky posielajte na adresu: Hudobné centrum, PhDr. Ivana Korbačková, Michalská 10, 815 36 Bratislava, tel. (02) 2047 0270, fax (02) 2047 0251, ivana.korbackova@hc.sk, ovv@hc.sk, www.hc.sk

Súbor **Solamente naturali** s umeleckým vedúcim **Milošom Valentom** pozývajú na sériu koncertov **Slovenské Vianoce**, na ktorých zaznie *Missa pastoralis in F* J. Zruneka a výber z pastorel (18. a 19. st.). Ako sólisti sa predstavia Dominika Doniga, Miroslava Renzová, Roman Bajzík, Matúš Trávniček a Marián Pavlovič.

17. 12. Liptovský Hrádok
18. 12. Prievidza
19. 12. Nové Mesto nad Váhom
20. 12. Revúca

Ospravedlnenie

Pri práci s článkom Dr. Ingeborg Šiškovej *Robert Schumann: Skladateľ poet – poet skladateľ?* (HŽ 7-8/2010) došlo k narušeniu integrity textu. Čitateľom i autorke sa ospravedlňujeme.

(aj)

Upozornenie

V priebehu posledného polroka dala spoločnosť Kasico, s. r. o. do expedície bližšie nezistený počet **poškodených exemplárov** časopisu Hudobný život s chýbajúcimi stranami. Prosíme čitateľov, ktorí si takéto výtlačky zakúpili alebo dostali v rámci predplatného, aby informovali redakciu na adrese **suba@hc.sk**. Časopisy bezplatne vymeníme.

(red)

23.1.–26.1. 2011 sa vo francúzskom Cannes uskutoční medzinárodný hudobný veľtrh MIDEM. Hudobné centrum na veľtrhu organizuje národný stánok, určený na prezentáciu slovenskej hudby, s cieľom podporiť jej export do Xzahraničia. Výstavné priestory HC sa nachádzajú v časti veľtrhu zameranej na klasickú hudbu a sú zdarma k dispozícii slovenským vydavateľstvám, agentúram, festivalom a umelcom. Prezentáciu vo forme knižných publikácii, CD, DVD, edičných katalógov, plagátov je potrebné doručiť najneskôr do 10.01.2010 na adresu:

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

midem
The world's music community

Rút Veselová
Oddelenie edičnej činnosti
Hudobné centrum
Michalská 10
815 36 Bratislava
veselova@hc.sk
02/20470 460

KRIŠTÁĽOVÉ KRÍDLO

OCEŇOVANIE NAJVÝZNAMNEJŠÍCH OSOBNOSTÍ SLOVENSKA

XIV. ROČNÍK POD ZÁŠTITOU IVETY RADIČOVEJ, PREDSEDNÍČKY VLÁDY SR

16. JANUÁR 2011

V NOVEJ BUDOVE SND, SÁLA OPERY A BALETU

PRIAMY PRENOS
NA JEDNOTKE o 20.15 hod.

www.kristalovekridlo.sk

PREDPREDAJ VSTUPENIEK V POKLADNICIACH SND A V SIETI TICKETPORTAL

Generálny partner:

Hlavný reklamný partner:

Organizátori:

Hlavní mediálni partneri:

Reklamní partneri:

Mediálni partneri: