hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

hudobný život

3 2011 | 2,16 €/65,- Sk
ROČNÍK XLIII

Rozhovor: Juraj Hatrík/
Spravodajstvo: Albrechtina/
História: Slovenské obdobie
Zdeňka Košlera/Jazz: Antonín Matzner – Jazz a totalita: Nemecký jazz pred Hitlerom

9 771335 414008 03

Statky-zmätky v Opere SND

Rozhovor: Peter Dvorský

Workshop so zameraním na dychové hudobné nástroje

9. – 12. 3. 2011 Kaštieľ Dolná Krupá

Koncerty

Trnava - 9. 3. 2011 o 19:30 - Galéria Jána Koniarka, Kopplova vila – nové krídlo

Koncert docentov workshopu

Gertraud Wimmer (Rakúsko) • Emma Black-Davislim (Austrália) • Vörös Lászlóné Katalin Sebella (Maďarsko)
Norbert Zeilberger (Rakúsko) • Monika Knoblochová (Česká republika)

Dolná Krupá - 11. 3. 2011 o 19:00 - Kaštieľ Dolná Krupá – Hudobné múzeum

Koncert účastníkov workshopu

Musica aeterna Bratislava, umelecký vedúci - Peter Zajíček, Collegium Musicum Viedeň, umelecký vedúci - Ingomar Rainer

Workshop so zameraním na klávesové hudobné nástroje

23. – 26. 3. 2011 Konzervatórium Josepha Haydna Eisenstadt

Koncert

Empírová sála Esterházyho zámku - 25. 3. 2011 o 19:00 - Esterházyplatz 1, Eisenstadt

Medzinárodný koncert účastníkov workshopu

Musica aeterna Bratislava, umelecký vedúci - Peter Zajíček, Collegium Musicum Viedeň, umelecký vedúci - Ingomar Rainer

Workshop so zameraním na sláčikové hudobné nástroje

27. – 30. 4. 2011 Schloss Hof

Koncerty

na zámku Schloss Hof - 27. 4. 2011 o 18:00 - Gartenzimmer

Koncert docentov

Peter Zajíček (Slovensko), barokové husle • Jocelyne Rainer-Gibert (Rakúsko), barokové husle
Balász Máté (Maďarsko), barokové violončelo • Monika Knoblochová (Česká republika), čembalo

29. 4. 2011 o 18:00 - Festsaal

Medzinárodný koncert účastníkov workshopu

Musica aeterna Bratislava, umelecký vedúci - Peter Zajíček, Collegium Musicum Viedeň, umelecký vedúci - Ingomar Rainer

na koncert je voľný vstup

www.accentusmusicalis.eu

Bilaterálny rakúsko-slovenský projekt Accentus Musicalis je financovaný z programu cezhraničnej spolupráce Slovenská republika – Rakúsko 2007-2013 „Creating the Future“

EUROPEAN UNION
European Regional Development Fund

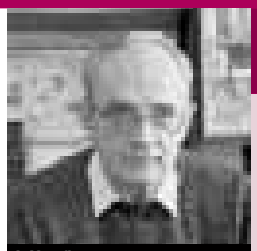
creating the future
Programm zur grenzüberschreitenden Zusammenarbeit SLOWAKEI - ÖSTERREICH 2007-2013
Program cezhraničnej spolupráce SLOVENSKÁ REPUBLIKA - RAKÚSKO 2007-2013

Partneri projektu

Strategickí partneri

hudobný život

Editorial


J. Hatrík

Opera SND

Jazz a totalita

Vážení čitatelia,

najnovšie číslo Hudobného života vám prináša rozsiahly tematický materiál, venovaný aktuálnemu dianiu v Opere SND. Dve zrušené premiéry a dramaturgické zmeny s nádychom improvizácie zapôsobili ako rozbuška, vďaka ktorej sa na vedenie prvej scény zosypala kritika zo strany viacerých médií. Autormi najbritkejších komentárov boli viaceré osobnosti, ktoré kedysi s našou prvou scénou spolupracovali. Ich nedávno publikované názory a vhľad do problematiky, ktoré nie je problémom vyhľadať, si samozrejme zaslúžia pozornosť. V rubrike Hudobné divadlo vám však na doplnenie celkového obrazu o tejto zložitej téme ponúkame názory štvorice nezávislých kritikov pravidelne sledujúcich Operu SND a rozhovor s jej riaditeľom Petrom Dvorským.

Sme radi, že vám v marcovom čísle prinášame aj dvojicu pôvodných materiálov. Je pre nás cťou, že ako pokračovanie seriálu Jazz a Európa môžeme publikovať text renomovaného českého muzikológa Antonína Matznera o jazze a totalite. Článok Gabriela Rovňáka v rubrike História si všíma doteraz podrobnejšie nezmapované slovenské pôsobenie známeho českého dirigenta Zdeňka Košlera.

Slovenský skladateľ Juraj Hatrík sa tento rok dožíva významného jubilea. Rozhovor s ním zaujme veľkorysosťou, s ktorou spomína na svojich kolegov a priateľov, otvorenosťou a priamočiarosťou, s akou rozpráva o kontroverznom období dejín (nielen) slovenskej hudobnej kultúry a v neposlednom rade záujmom o „krajiny detskej duše", patriace k silným inšpirujúcim momentom jeho tvorby.

Na záver by sme vás radi informovali, že od apríla dochádza v Hudobnom živote k personálnym zmenám. Redakčný kolektív bude viesť Slavomír Jakubek, ktorý má za sebou viacročné skúsenosti redaktora Slovenského rozhlasu a šéfdramaturga Opery SND. Veríme, že toto rozšírenie a posilnenie redakcie prinesie ďalšie skvalitnenie časopisu.

Príjemné čítanie praje
Andrej ŠUBA

Príloha pre predplatiteľov:

DVD *Výchovné koncerty Hudobného centra*

Obsah

Spravodajstvo, koncerty

Slovenská filharmónia, Nedeľné matiné v Mirbachovom paláci, Štátny komorný orchester Žilina, Štátna filharmónia Košice, Albrechtina – str. 2

Miniprofil

Helena Becse Szabó – str. 5

Rozhovor

Juraj Hatrík: Každý, kto ma spája so šesťdesiatymi rokmi, a nevníma to ďalšie, sa hlboko mýli *A. Šuba* – str. 10

História

Slovenské obdobie Zdeňka Košlera *G. Rovňák* – str. 14

Hudobné divadlo

Statky–zmätky v Opere SND *P. Unger*, *M. Mojžišová*, *J. Červenka*, *V. Blaho* – str. 18

Peter Dvorský: Niekedy je menej viac *R. Bayer* – str. 22

Butterfly na okraji společnosti *J. Červenka* – str. 25

V Košiciach sú fajčenie a nevera moderné *M. Glocková* – str. 26

Jazz

Verejná kolektívna spoveď naivných jazzmanov *G. Bianchi* – str. 27

Jazz a Európa XIV. – Jazz a totalita: Německý jazz před Hitlerem 1918–1933 *A. Matzner* – str. 28

Čo počúva...

Matúš Zajac – str. 32

Recenzie CD, noty, knihy – str. 33

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:** Róbert Szegény, foto na obálke: archív Opery SND • **Výtvarná spolupráca:** Róbert Szegény • Názory a postoje vyjadrené v uverejnených textoch nie sú stanoviskom redakcie. Redakcia si vyhradzuje právo redakčne upravovať a krátiť objednané i neobjednané rukopisy. Texty akceptujeme len v elektronickej podobe. • Vyhľadávať v dátach uverejnených v tomto čísle môžete na adrese www.siac.sk

Reagujete

Vďaky a vinše

Vážený pán šéfredaktor,
dovoľte, aby som sa redakcii i redakčnej rade poďakoval za pozornosť, ktorú ste venovali mojej tvorbe pri príležitosti vlaňajšieho jubilea. Rozsiahle zasvätené texty Ľubomíra Chalupku i osobne ladené slová Jaroslava Šťastného ma vskutku dojali a priestor, aký ste im v časopise poskytli, ma veľmi prekvapil.
Chcel by som sa súčasne prostredníctvom *Hudobného života* poďakovať všetkým kolegyniam a kolegom interpretom, ktorí naštudovali a predviedli celý rad mojich skladieb. Nemôžem neuviesť mená – dámy majú prednosť: Andrea Bošková, Diana Buffa, Zuzana Ferjenčíková, Daniela Varínska; páni: Ivan Buffa, Branislav Dugovič, Ladislav Fančovič, Andrej Gál, Jevgenij Iršai, Peter Kajan, Ján Vladimír Michalko, Martin Mosorjak, Peter Mosorjak, Milan Paľa, Ján Slávik, Marek Zwiebel. K nim musím pripojiť slová vďaky Moyzesovmu kvartetu, „Warchalovcom" s Ewaldom Danelom, sólistom Melos Ethos Ensemble a napokon („last, but not least") Slovenskej filharmónii a Slovenskému filharmonickému zboru so zbormajstrom Jozefom Chabroňom, ktorí so sólistami Denisou Šlepkovskou, Stanislavom Beňačkom a Františkom Kovárom uviedli pod taktovkou maestra Zsolta Nagya premiéru mojej *Missa pro nobis*. Je za ňou iniciatíva a veľkorysosť vedenia Slovenskej filharmónie (premiéra mala byť pôvodne o dva roky skôr, čo som „via facti" nemohol splniť) s pánom generálnym riaditeľom Marianom Lapšanským na čele. Všetkým umelcom patria slová hlbokej vďaky za venovaný čas, zodpovednosť, koncentráciu a vynikajúce výkony. Zvlášť ma potešilo, že ide vo väčšine prípadov o umelcov mladej generácie. Ich otvorenosť voči súčasnej hudbe – o frapantných technických predpokladoch nehovoriac – dáva nádej do budúcna.
Nemôžem tu do tretice nespomenúť ďalšiu udalosť, ktorá s predchádzajúcimi súvisí. Bol som poctený Cenou Jána Levoslava Bellu „za celoživotné dielo". Keďže som túto cenu dostal kedysi na začiatku mojej skladateľskej dráhy (v roku 1968 za *Transformácie* pre veľký orchester), rozhodol som sa (po konzultácii s riaditeľom Hudobného fondu pánom Milošom Kocianom a predsedom Rady Hudobného fondu Vladimírom Bokesom) prevziať príslušný diplom a finančnú čiastku spojenú s Cenou venovať Quasars Ensemble (s tým, že si tým zakazujem skomponovať skladbu pre tento skvelý súbor alebo jeho vedúceho, vynikajúceho klaviristu).
Moja argumentácia bola však rozsiahlejšia. „Nadiktoval" mi ju môj pohľad na umeleckú tvorbu v hudbe, ktorý som kedysi načrtol ako teóriu „muzikogenézy". Jej jadro je banálne: skladba na papieri nie je umelecké dielo, ale iba mŕtva kostra, ktorú musí „oživiť" primeraná, tvorivá interpretácia (podmienená vhľadom do sféry zmyslu a významu zašifrovanej „za notami"). Ide o to, aby sa „poslucháč" (pozorujúci čosi, čo sa deje mimo neho „objektívne") v priebehu realizácie diela premenil na „účastníka" procesu – aby hudbu nielen počul, ale aby sa s ňou „zjednotil". V súvislosti s Cenou som si uvedomil, že koncept „muzikogenézy" musím rozšíriť. V liste Vladimírovi Bokesovi som uviedol: *„K príčinám presvedčenia, že Cenu by som nemal prijať, ktoré som uviedol v liste zo 7. júla, musím dodať ešte jednu: z môjho hľadiska som to ja, ktorý by mal ‚udeliť cenu' Hudobnému fondu! Totiž bez žičlivosti, obetavosti, zodpovednosti pracovníčok a pracovníkov Hudobného fondu (...) by som dnes jednoducho nebol nielen tým ‚jubilantom', ktorému chcete dať Cenu, ale zo spoločenského hľadiska by som nebol skladateľom"*.
Na to, aby sa noty premenili na hudbu, je nevyhnutná účasť celého radu osobností. Tie kompetentné nie sú iba na koncertnom pódiu, ich časť je takpovediac „v tieni" rôznych pracovísk. Patria k nim najmä tie v Hudobnom fonde. Zopakujem: bez ústretovosti takých osobností, akými sú panie Helena Maťašová, Katarína Jarušková, Mária Kirschová, vedúca vydavateľstva pani Lenka Plencnerová a taktiež jej predchodca Ivan Valenta s manželkou Dagmar a pani Blahoslavou Betkovou, ale aj externého notografa-virtuóza pána Petra Hanzela – „pars pro toto" – si neviem predstaviť svoju skladateľskú existenciu. A zdôrazním: zámerne hovorím o osobnostiach a nie iba o osobách: nikdy som sa totiž u nich nestretol s opakom cností, ktoré som vyššie uviedol. Preto by som práve im odovzdal tú imaginárnu Cenu! Keďže toto nebolo možné, vrátil som sa v korešpondencii k návrhu V. Bokesa, ktorý mi k mojej dileme napísal: *„Starobu treba ctiť, mladosť brániť (...) oznámim Tvoje rozhodnutie venovať finančný obnos spojený s Cenou na podporu umeleckých aktivít skladateľov a interpretov mladej novej hudby..."*.
Prichádzali do úvahy najmä dve združenia. Chronologicky prvým bol SOOZVUK – združenie pre „nekomerčnú tvorbu" (dnes priam disidentská idea, veľmi ma oslovila!). Potom však „explodoval" Quasars Ensemble – to tu ešte nebolo! Taká dokonalosť, taká šírka záberu (a tá istá „nekomerčnosť" v podtexte). Nemôžem tu nepovedať, že „rozbuškou" tejto explózie bol Ivan Buffa; človek s takpovediac „dvojitou zodpovednosťou", parafrázujúc Bonhoeffera, „za umenie pred spoločnosťou a za spoločnosť pred umením"; ku ktorej môžeme pridať tretiu: za umenie a spoločnosť pred dejinami kultúry. Aj štvrtú: za dejiny slovenskej hudobnej kultúry pred Tajomstvom Bytia.
Kvality tohto súboru sa prejavili pri ďalšom „kvázi-jubileu": v rámci Bratislavských hudobných slávností sa uskutočnil bezprecedentný koncert *Pocta slovenskej hudobnej avantgarde 60. rokov* (Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca, 23. 11. 2010). V ďakovnom liste, ktorý som poslal Výboru BHS, som zdôraznil, že *„význam tohto koncertu spočíva podľa mňa v tom, že sa stal akousi rehabilitáciou snažení časti našej skladateľskej generácie spred polstoročia, ktoré potom v auguste 1968 zahrdúsili tanky a následná ‚normalizácia' a jej neskoršie dozvuky"*. List som napísal aj v mene zosnulých priateľov, lebo si viem predstaviť radosť Ivana Hrušovského pri počúvaní jeho skvelej skladby *Combinazioni sonoriche* v kongeniálnom podaní Quasars Ensemble pod taktovkou Ivana Buffu a taktiež radosť Ilju Zeljenku a Jožka Sixtu pri ich kvintetách a Ivana Paríka počúvajúceho svoje trio. Rovnako by sa tešili tí živí – Miro Bázlik (*Päť piesní na čínsku poéziu*) a Peter Kolman (*Tri skladby pre klavír na pamiatku Arnolda Schönberga*, ktoré som kedysi premiéroval), keby boli prítomní.
Nemôžem si tu odpustiť „zbožné želanie", aby sa ešte uskutočnilo akési pokračovanie tohto koncertu – so skladbami Pavla Šimaia, Juraja Beneša, Jožka Malovca, ale aj mladších – Viery Janárčekovej, Iris Szeghyovej a Vladimíra Bokesa. Či sa takýto „koncert in spe" uskutoční, je vo hviezdach. Uskutočnil sa však iný koncert, opäť „jubilejný", pri príležitosti životných jubileí Vladimíra Bokesa a Jevgenija Iršaia (26. 1., Dvorana VŠMU). Okrem diel jubilantov boli na programe aj diela ostatných pedagógov katedry kompozície – Mariána Lejavu, Ivana Buffu, Ľubice Čekovskej; skladba Lucie Papanetzovej nezaznela pre ochorenie interpretky Magdalény Bajuszovej. Tento koncert bol podľa mňa dôkazom, že duch „avantgardy" nezmizol. Že napriek invázii „spriatelených" tankov a postždanovovskej ideológie „antinonkonformizmu" (za ktorou boli staré kritériá „zrozumiteľnosti" a „masovosti" – dnešné „peoplemetre") ešte žije. Že sa stal súčasťou „nonkonformne" chápanej tradície. Nadobudol iba novú podobu. Presnejšie, nové individuálne podoby.
Tento koncert však opäť pripomenul, že pojem „avantgarda" treba reinterpretovať. Reinterpretovať v duchu avantgardy. V súlade s novou, neklasickou, „nondescartovskou" paradigmou poznania. Avšak táto problematika vzhľadom na jej filozofický charakter do kontextu jubileí asi nepatrí. Patrí sa iba zavinšovať váženým autorom-jubilantom aj interpretom k ich vskutku nevšedným umeleckým výkonom. A zažičať im, ale aj slovenskej hudobnej kultúre, aby ten duch, „ktorý oživuje" a ktorý odolal boľševickej „menticíde", odolal aj kapitalistickému „brainwashingu". Aby odolával náporu síl degradujúcich umenie na tovar a človeka na „konzumenta", tzn. na živočícha. Takže vďaka za životodarný impulz. A „Mnoga ljeta!", pardon, „Happy birthday!". Alebo snáď „Sto lat!" a „Živjo!"?

Roman BERGER

P. S.
Mimochodom, bol som ešte na gymnáziu, keď mi kedysi pred „Víťazným februárom" uverejnili v regionálnom časopise *Zwrot* článok zameraný proti jubilejným koncertom (titul si už nepamätám). Po akomsi koncerte tohto druhu som navrhoval, aby sa vážna a najmä avantgardná hudba hrala všade a „nonstop", lebo by sa tak znížilo riziko novej vojny (bolo to „na spadnutie") a nebolo by treba ani usporadúvať jubilejné koncerty. Kde sme sa to dostali?

AD HŽ 1-2/2011: Žalostné a kvílivé – reakcia Vladimíra Bokesa

Po prečítaní reakcie prof. Bokesa som pocítil strach. Nie po prečítaní článku Petra Breinera – ale tejto desivej reakcie. Takže niekoľko citátov: *„Rozhodol sa rozprávať o súčasnej hudbe, hoci to viditeľne nie je jeho doména."* Nuž a čo je Breinerovou doménou? Veď vyštudoval skladbu na našej škole, permanentne komponuje. Dostal diplom, tak snáď to je aj jeho doména a má oprávnenenie o komponovaní hovoriť... *„Horšie je, ak poznáme kontexty jeho úvah,"* píše sa ďalej v reakcii. Toto je strašidelné, pretože ide o učebnicovú manipuláciu. Vytvára v hlavách možnosti zla. Breinerovho zla. Milióny možností. My poznáme jeho úvahy – píše sa. Poznáme? Podľa čoho? Ako možno poznať niekoho uvažovanie? Obávam sa, že iba podľa svojich úvah a svojho spôsobu myslenia. Iba takto si možno „domýšľať" myslenie iných. A kto je to vlastne „my"? Vari aj ja? *„Dnes navrhuje vyfackať mladých skladateľov, čo bude chcieť zajtra? Väzenie? Koncentráky?"* Breiner píše o anjelovi. Prečítajte si to. To anjel strážny im má dať facku. Anjel nie je diabol, tá facka je láskavá, iná byť nemôže. Breiner chce byť láskavý – chce, aby niekto pochopil, aby slúžil kráse. Kráse, pán Bokes! A vy mu za toho anjela pripisujete koncentrák! To je ďalšia strašná manipulácia, nehovoriac o tom, že to píšete človeku, ktorého otec bol štrnásť rokov v gulagu, ktorý je skoro po každom svojom príspevku kdekoľvek obsypaný odporným antisemitským odpadom... A ešte k Breinerovmu článku. Po jeho publikovaní by som očakával a očakávam diskusiu na fakulte, pretože v jednom odseku je naša fakulta opísaná ako skladisko neschopných intrigánov, ktorého úsilie je zlikvidovať akýkoľvek talent atď. Myslím, že je to vážne obvinenie, navyše od človeka, ktorý na VŠMU študoval a mal by byť na to hrdý. Mali by sme sa pýtať, ako to vlastne je, hľadať pravdu, pýtať sa študentov i samých seba, hovoriť o tom nahlas. Fakulta by mala nadviazať kontakt s Petrom Breinerom a pýtať sa i jeho. Nemusím so všetkým, čo je v článku, súhlasiť. Ale viem jedno: Vďaka Bohu za Breinera. Ukážte mi ešte niekoho, kto dáva tak nástojčivé otázky, kto tak nekompromisne píše, čo si myslí. Jeho písanie, akokoľvek kruté, nám ponúka možnosť zamyslieť sa a hľadať pravdu. Máme silu prijať kritiku a zbaviť sa osobných útokov?

Boris LENKO

Slovenská filharmónia

Dvojica januárových koncertov Slovenskej filharmónie 20. a 21. 1. privítala viacerých zahraničných hostí. Taktovku nad **Orchestrom SF** prevzal bratislavskému publiku nie neznámy aktuálny šéfdirigent brnianskej filharmónie **Aleksandar Marković**, predstavil sa aj svetoznámy chlapčenský zbor s tradíciou siahajúcou do dávnej histórie Rakúska **Wiener Sängerknaben**, ktorého repertoár zahŕňa aj pestrú škálu a cappella skladieb, vokálno-symfonických či tiež scénických diel.

Sálu Historickej budovy SND na úvod rozozvučala *Symfónia h mol Nedokončená D. 759* Franza Schuberta, napriek podtitulu myšlienkovo prekvapujúco uzatvorená. Inšpiratívne a zreteľné gesto sympatického srbského dirigenta orchester viedlo spoľahlivo, hoci príležitostnej nerovnováhe temp medzi sekciami sláčikových a dychových nástrojov sa dokonale vyhnúť nepodarilo. Zvýrazneniu spontaneity tohto väčšmi lyricky ako monumentálne symfonicky koncipovaného Schubertovho opusu však prispelo účinné prelínanie dynamických kontrastov, obzvlášť v sláčikových nástrojoch, ako aj vynášanie jednotlivých tém do popredia.

V odlišnom, veľkolepejšom duchu plynula nasledujúca *Danteovská symfónia S. 109* inšpirovaná Danteho *Božskou komédiou*, ktorá fascinovala Franza Liszta od jeho mladých liet, podobne ako aj ďalšie literárne veľdielo Goetheho zhmotnené zasa vo *Faustovskej symfónii*. Opakovaný motív v trombónoch, umocňovaný jednak postupným pribúdaním ďalších plechových nástrojov, a tiež chromatikou v sláčikových nástrojoch v časti *Inferno* mohutne zaburácal. Dirigent sa hráčov zjavne usiloval podnietiť k doslova „pekelnému výkonu", a vďaka tomu si skladba zachovávala celkom slušný ťah i napätie. Hrozivú atmosféru vystriedala zmierlivejšia časť *Purgatorio* (Očistec) ústiaca do záverečného *Magnificatu*. Jeho súčasťou je i ženský zbor, ktorého interpretácie sa v tomto prípade zhostilo 29 viedenských „speváčikov". Už úhľadný nástup na pódium naznačoval, že disciplína členom zboru nie je cudzia. Nič nebolo ponechané na náhodu – až siedmi z chlapcov pozorne sledovali klavírny výťah, aby kolegov včas upozornili na blížiaci sa výstup. Zvuk chlapčenského telesa pochopiteľne nedisponuje atribútmi ženského zboru, v istých prípadoch, ako aj v tomto, sa to môže stať aj výhodou. Priezračný tón detských hlasov umocnený liturgickým textom dodal záveru diela jedinečný kontemplatívny výraz a prispel k zdarnému finále príjemného večera.

Eva PLANKOVÁ

Wiener Sängerknaben [foto: L. Beck, © www.lukasbeck.com]

Na úvod uvediem informácie o programe symfonicko – vokálneho cyklu A/B (17. a 18. 2.), aby som sa mohol voľne venovať zážitkom z koncertu **Slovenskej filharmónie** s dirigentom **Leošom Svárovským** a sólistami **Danjulom Ishizakom** (violončelo), **Evou Hornyákovou** (soprán), **Tomášom Juhásom**, (tenor) a **Sergejom Tolstovom** (barytón). Moje druhé stretnutie s Hatríkovou symfonickou básňou *Litánie okamihu* sa uskutočnilo s desaťročným odstupom. V roku 2001 som sa k tejto hudbe vyjadril prvý raz. Zámerne som nehľadal verbálne sformulované pocity z minulosti, aby som nanovo vnímal hudbu, ktorá ostala kdesi hlboko v mojom podvedomí. Moje stretnutie s odstupom času korešpondovalo s kompozičnou filozofiou diela, ktoré je tiež o čase, o hľadaní a nachádzaní návratov. Sú to zlomky a okamihy spomienok, fragmenty najvnútornejších citových záchvevov – ako lúč nebeského telesa, ktoré sa dávno rozpadlo, no jeho svetlo ešte stále žiari. Hatríkov orloj teda ide späť do minulosti: hravé detské riekanky, klasicky priezračné priam haydnovské hudobné súvislosti hovoria jednoznačne o detstve a mladosti (prežívali sme ho často v blízkosti pred viac než polstoročím). A potom prichádzajú romantické citovo zvnútornené okamihy, ktoré opúšťajú raj bezstarostného detského sveta a smerujú k dozrievaniu – pripomínajúc vyhnanie z raja, sprevádzané ľútosťou, bolesťou, hľadaním a neraz i smútkom a utrpením. Z inštrumentácie sa vynárajú i tmavé a temné nálady, neskôr vykompenzované priam religióznou hudbou. Toto všetko nie v časovo usporiadanom poradí, ale v útržkovitých transformáciách v preskakovaní poradia na základe nepísaných zákonov autorovej imaginácie. Mimoriadne dojímavý bol pre mňa záver diela, kde počuť už len pulzovanie času, tlkot sekúnd bez akéhokoľvek hudobného rozprávania. Mŕtve ticho – smrť a pokračovanie dostratena. Uvedomil som si, že čas existuje len v rozmeroch nášho uvažovania – nad nami sa klenie Večnosť. A o tom je i Hatríkova hudba.

V prvom „polčase" odznel i Haydnov *Koncert pre violončelo a orchester D dur Hob. VIIb:2*, kde sólový part stvárnil spomínaný violončelista nemecko-japonského pôvodu. Ishizaka je perfekcionista. V jeho hre je všetko prepracované a usporiadané s interpretačnou poriadkumilovnosťou a presnosťou. Ešte i výrazová zložka je zahrnutá do nacvičeného programu a nevybočuje z rámca spomínaného úsilia nič neponechať náhode. Mne však chýbala v tejto interpretácii istá sebareflexia – vybočenie z „interpretačnej konfekcie". Azda je to dnešný trend, zahaliť sa do profesionálneho zvládnutie diela a nič nepovedať o sebe a o vlastnom názore na dielo. Orchester SF i dirigent prijali túto koncepciu len sčasti. Zdá sa, že muzicírovali väčšmi než sólista a prežívali Haydnovu hudbu s pôsobivejším nasadením. Zdá sa, že orchester SF po dlhšom čase umelecky rastie. Tento trend potvrdila i interpretácia zborovej symfónie *Zvony op. 35* S. Rachmaninova. Baľmontovov preklad poémy E. A. Poea naplno zarezonoval v skladateľovej symfónii pre sóla, zbor a orchester. Štvorčasťová zborová symfónia je kompozičnou transformáciou ľudského osudu od kolísky po hrob. Vokálne partie sólistov symbolizujú duchovné ponorenie sa do sveta jedinca: zbor a orchester sprítomňujú to, čo spája jedinca s okolitým svetom – teda čosi všeľudské – spev o živote a smrti. Rachmaninovova hudba tu dospieva k neopakovateľnej hĺbke a vkladá do rúk interpretov úlohu prežiť a precítiť údel každého z nás. Z tohto veľkého interpretačného aparátu naozaj nemožno nikoho vyzdvihnúť, azda len celok spolu s dirigentom, zbormajsterkou **Blankou Juhaňákovou** a sólistami, ktorí sa zhostili svojej interpretácie veľmi dobre. Odchádzal som z koncertu naplnený vznešenou krásou hudby.

Igor BERGER

Koncerty 3. a 4. 3. sa v Slovenskej filharmónii boli zaujímavým dramaturgickým počinom. Historickú budovu SND rozozvučali tematicky možno skĺučujúce, no hudobne skvostné kompozície Richarda Straussa a Dmitrija Šostakoviča. Strauss skomponoval symfonickú báseň *Smrť a vykúpenie op. 24* (1888–1889) v mladom veku. Neriadil sa literárnou predlohou, ale dielo vytvoril z osobného záujmu načrtnúť moment smrti umelca a jeho posledné myšlienky či okamihy. Interpretácie známej skladby, podľa R. Rollanda *„poslednej veľkej európskej udalosti v hudbe"*, sa zhostila **Slovenská filharmónia** pod taktovkou českého dirigenta **Petra Altrichtera**. Dielo neskorého romantika dirigoval s porozumením a zmyslom pre nepokoj, ktorý hudba inšpirovaná ponurou témou postupne prinášala. Bez zbytočného forsírovania sa mu kompozíciu podarilo z pomalého úvodu cez naliehavejšiu pasáž účinne vygradovať až do mohutného hymnu, ktorý tvorí kódu symfonickej básne.

Dominantou večera sa však stala Šostakovičova *Symfónia č. 13 b mol „Babij jar" op. 113*. Rovnomenný dramatický úvod pod Altrichterovým vedením účinne vyvážil voľnejší charakter druhej časti *Humor*, nasledovali vážne a temne desivé tóny (*V obchode*, *Strachy*), ktoré vystriedala opäť ironizujúca záverečná časť *Kariéra*. Orchester i napriek príležitostným zakolísaniam v koordinácii podal sústredený výkon a na povrch sa dostali viaceré nuansy opusu – či už išlo o prácu s plechovými dychovými nástrojmi napr. na začiatku diela, alebo pôsobivo znejúce sláčikové nástroje v pokojnom závere. Významnou súčasťou diela je vokálna zložka. Sólistom obidvoch večerov bol **Peter Mikuláš**. Svoj part predviedol obdivuhodne – nesporná spriaznenosť s hudobnou stránkou opusu a ukážková dikcia interpreta sa snúbili so sugestívnymi výrazovými nuansami, výsledkom čoho bola jedna uchvacujúca komplexná umelecká výpoveď. Nemenej úspešne sa na koncerte predstavil i neodmysliteľný „nekompromisný komentátor" kompozície – dobrým zvukom i frázou oplývajúci mužský zbor **Slovenského filharmonického zboru** (zbormajster **Jozef Chabroň**).

Dielo bolo dlhé roky v nemilosti, pretože provokatívna poézia Jevgenija Jevtušenka, otvorene popisujúca nacistické ukrutnosti po obsadení Kyjeva, nebola po vôli mocenským štruktúram. Šostakovičov opus si musel prekonaním mnohých prekážok priam zaslúžiť svetovú premiéru (18. 12. 1962) a dlho čakal i na tú slovenskú, ktorá sa uskutočnila údajne až krátko pred pádom minulého režimu. Nápad oživiť na Slovensku *Babij jar* po rokoch „trafil do čierneho" a zostáva len veriť, že podobných ideí sa ešte dočkáme.

Eva PLANKOVÁ

Nedeľné matiné v Mirbachovom paláci

Nedeľné matiné v Mirbachovom paláci začali 14. 1. umelecky pôsobivým koncertom huslistu **Karola Daniša** s klaviristkou **Ivetou Sabovou**. Daniš pôsobí istým dojmom, hrá premyslene, má pekný plný tón, presný rytmus a bezchybnú intonáciu. Jeho nástroj znel vo všetkých polohách vyrovnane. Zvlášť pôsobivá bola Bachova *Partita d mol pre sólové husle BWV 1004*, z ktorej odzneli tri časti. Beethovenova *Sonáta D dur pre husle a klavír op. 12/1* vyznela ako logický hudobno-myšlienkový oblúk. Daniš sa nesnažil byť svojský, nechal dielo prirodzene plynúť. Táto sympatická črta bola pozorovateľná aj v Mozartovom *Ronde C dur KV 373* – drobnej skladbe, no o to chúlostivejšej na detaily. Hoci sú skladby ako Wieniawského *Étude-caprice H dur „La Vélocité" op. 10/2* pre sólové husle, Čajkovského *Melódia op. 42/3*, *Valse-scherzo op. 34* a Ysaÿovo *Caprice d'après l'etude en forme de Valse de Saint-Saëns* pre publikum veľmi atraktívne a pre huslistu synonymom úspechu, pre interpreta Danišových kvalít už ide v zásade o zbytočný interpretačný vklad. Azda len Ysaÿovi možno prisúdiť kvalitu nefalzifikovanej náročnosti voči interpretovi. Aj tieto záverečné skladby boli interpretačne bezchybné, len si myslím, že jedno takéto dielo by úplne stačilo.

Na matiné 23. 1. sa predstavili česká sopranistka **Jana Borková** a basbarytonista **Martin Mikuš** s klavírnym sprievodom **Roberta Pechanca**. Interpreti stavili na náročný program. Sopranistka sa sústredila na francúzsky repertoár (H. Duparc: *Cyklus L'Invitation au voyage*, F. Poulenc: *Cé, Ce doux petit visage*, *Il vole*, E. Granados: *Canciones Amatorias*). Všetky skladby by si vyžadovali presnejšiu deklamáciu, možno by potom vyzneli presvedčivejšie. Gestika, prirodzené a decentné vystupovanie nenahradili farbu hlasu a nestačili prebiť veľmi malú škálu výrazovej diferencovanosti. Mikuš bol v tomto smere úspešnejší. Napriek limitom v nemčine môžu byť piesne z Schumannovho cyklu *Dichterliebe op. 48* o nejaký čas pôsobivé. No Ebenov cyklus ***Písně nejtajnější*** a *Don Quichotte à Dulcinée*, jeden z kúzelných cyklov Ravela vyzneli ťažkopádne.

Januárové matiné (30. 1.) uzatvoril koncert huslistu **Michala Majerského** a klaviristu **Ladislava Fančoviča**. Obaja interpreti vyžarujú istotu a pôsobia presvedčivo. Hoci je Majerský interpretom so značnými hudobnými kvalitami, v toto predpoludnie sa mu nedarilo všetko, ako si predsavzal. Ak chce niekto strhnúť obecenstvo skladbami ako Prokofievove *Tri tance z baletu Rómeo a Júlia* alebo Paganiniho *Introdukcia a variácie na tému z Rossiniho opery Mojžiš v Egypte MS 23*, technická dokonalosť je nutnosťou a i najmenšie intonačné zakolísanie predstavuje problém. *Sonáta č. 6 E dur pre sólové husle op. 27* od Ysaÿa naproti tomu pôsobila premysleným dojmom, keďže interpret ukázal nielen svoju technickú zdatnosť a kvalitu tónu, ale aj pochopenie formovej výstavby a myšlienky diela. Od súladu medzi huslistom a klaviristom závisí *Suita v starom slohu pre husle a klavír* od Alfreda Schnittkeho a *Fratres* pre husle a klavír Arva Pärta. Schnittkeho skladba je zaujímavá, no neurobila na mňa až taký dojem ako Pärtove *Fratres* – dielo inteligentne koncipované, s emocionálnym odstupom, a preto pôsobivé. Obaja interpreti v ňom najlepšie ukázali svoje kvality.

Február (6. 2.) priniesol návštevníkom matiné stretnutie so sympatickými a muzikálnymi interpretmi z **Mertz Guitar Dua** (**Karol Kompas** a **Vladimír Ondrejčák**). Ich súhra je prikladná, vedia si tiež dobre zvoliť dramaturgiu koncertu. Snáď s výnimkou diel Mertza (*Mazurka*, *Barkarola*, *Der Ball*). O kvalite týchto skladieb ma nepresvedčila ani výborná interpretácia. Z juhoamerického kultúrneho okruhu zrejme čerpala *Suita musica pre sólovú gitaru* K. Kompasa, ktorý sa takto predstavil aj ako skladateľ. Atribútom gitary zodpovedali kompozície ako *Suita in La* od M. M. Ponceho, *Prelúdium a fúga č. 3* M. Castelnuova–Tedesca a *Cuatro estaciónes porteñas* Piazzollu. Zazneli v decentnej interpretácii, s citlivým prístupom k štýlovým charakteristikám a presvedčivou oddanosťou nástroju.

Dobrým dramaturgickým ťahom bolo vystúpenie akordeonistov **Ludmily Hodulíkovej** (ČR) a **Marka Žufku** (13. 2.). Laické obecenstvo je vo vzťahu k akordeónu stále rezervované pod vplyvom žánrových stereotypov. A predsa ide o etablovaný koncertný nástroj s inšpirujúcou pôvodnou literatúrou, ktorá si zaslúži širší ohlas. Z *Carzeri d'invezione* Petra Grahama vytvoril Žufka subjektívnym a nanajvýš presvedčivým výkonom pôsobivú hudbu, i ostatné kompozície boli zaujímavé a na umelecky vysokej úrovni. Jürgen Ganzer má ako skladateľ s akordeónom veľké skúsenosti a dokáže preň písať tak, aby mal interpret príležitosť umelecky sa prejaviť i prezentovať kvality nástroja. Interpreti tieto kvality demonštrovali v *Meceanoco* pre akordeónové duo i uvedením skladateľových *Silhouetten* (L. Hodulíková), kde využitím úderov na mech nástroja, presunom prízvukov, exponovaním vysokých tónov a dynamikou pianissimo vznikli pôsobivé sonoristické plochy. Majstrovský kus predviedla interpretka v *Musique pour Grock No. 5* Juraja Beneša. Je to skladba technicky do detailu prepracovaná, s veľkým citom pre kvality, možnosti a hranice nástroja. M. Žufka našiel v skladbe *Bandoneras*, *Basil and Bay Leaves* Guya Klucevseka správny pomer medzi pôvabom šansónového štýlu, swingu a umeleckosťou. Napriek polyštýlovosti pôsobilo dielo v konečnom výsledku aj vďaka naštudovaniu ako kompaktný celok.

Nasledujúce matiné (27. 2.) bolo venované výročiu Franza Liszta, z ktorého diela zaznela prevažne piesňová tvorba. Je dosť možné, že niektoré zo skladieb v Bratislave nezazneli ani v 19. storočí, hoci tu bol skladateľ veľmi známy. Po roku 1945 patrila Lisztova piesňová tvorba k vysloveným raritám, obmedzeným na oblasť štúdia spevu. Tejto tvorby sa sympaticky ujal **Jaroslav Pehal** s plným, vyrovnaným basom, zvlášť disponovaným pre komorný prejav. Interpret má pozoruhodný cit pre výraznú a jasnú artikuláciu, ktorá je pri piesňovom repertoári podmienkou, jeho prejav je kultivovaný, cíti štýl, frázu a hudobno-slovnú dikciu. J. Pehal uviedol jedenásť piesní na texty rôznych básnikov v nemeckom jazyku, z ktorých niektoré zapôsobili nielen pochopením ich ideového obsahu, ale aj zosúladením slova a hudby ako napr. *Über allen Gipfeln ist Ruh*, *Im Rhein, im schönen Strome*, *Ein Fichtenbaum steht einsam*, *Es muß ein Wunderbares sein* alebo *Ich liebe dich*. Spevákovi zrejme viac vyhovuje lyrickosť a vážnosť, pri humore pôsobí opatrnejšie. Na klavíri sprevádzal **Dušan Stankovský**, ktorý nahradil Branislava Malatinského. Ako sólista sa predstavil časťou z cyklu šesť poetických kusov *Consolations*, *Adagiom* z *Klavírneho koncertu Es dur* a ***Nocturnom č. 3*** (*Sny lásky*).

Ingeborg ŠIŠKOVÁ

miniprofil

[foto: M. Spišák, styling & clothes: O. Fedorová]

HELENA BECSE SZABÓ (1980)

soprán

Štúdiá: 1996–2001 Konzervatórium v Bratislave (J. Billová), 2001–2006 VŠMU v Bratislave (V. Stracenská), 2006–2010 doktorandské štúdium na VŠMU v Bratislave

Štipendiá a kurzy: Sommerakademie für Musik, Baden – L. Spitzer (2004), štipendijný pobyt v Komische Oper Berlin (2005), Medzinárodné majstrovské spevácke kurzy P. Dvorského a Z. Livorovej, Piešťany (2009)

Súťaže: Medzinárodná spevácka súťaž I. Godina, Vráble – 1. miesto (2001), Súťaž v speve japonských piesní SAKURA, Prešov – 1. miesto (2002), Medzinárodná spevácka súťaž Haydnových árií, Szombathely, Maďarsko – zvláštna cena (2003), Sommerakademie für Musik, Baden – Cena za interpretáciu (2004), Medzinárodná spevácka súťaž A. Dvořáka, Karlovy Vary – 2. miesto a Cena G. Beňačkovej za interpretáciu Dvořákovej árie (2003), 2. miesto, Cena ND v Prahe, Cena ND v Brne, Cena Divadla J. K. Tyla v Plzni, Cena ŠD Košice (2007), Medzinárodná operetná súťaž F. Lehára, Komárno – 1. miesto (2004), Cena E. Smolu, Nemecko (2009), Medzinárodná spevácka súťaž Hans Gabor Belvedere, Viedeň (kat. opereta) – 3. miesto (2010), Európska spevácka súťaž Bad Mergentheim, Nemecko – finalistka (2010)

Spolupráca: Komische Oper Berlin (Elvíra), od 2007 SND Bratislava (Nedda, Valencienne, Inez, Milena, Eurydika, Silvia, Pamina, Micaela), od 2008 ŠD Košice (Sylva, Micaela), od 2009 ND Brno (Pamina); Slovenská filharmónia, ŠKO Žilina, Solamente naturali, Cappella Istropolitana, Orchester SWR Rundfunkorchester, Deutsche Radio Philharmonie, Orchester der Musik – Kollegium Traunstein, Orchester Ruperti

Aké boli vaše spevácke začiatky?
U nás doma sa spievalo stále. Vyrastali sme s hudbou, aj keď sa jej z rodiny neskôr profesionálne nikto nevenoval. Rodičia ma zapísali na ZUŠ v Kolárove najskôr na klavír, no pani učiteľka rýchlo zistila, že viem spievať. Čo som na klavíri nezahrala, to som zaspievala. (*Smiech.*) Tak som začala chodiť na hodiny spevu k p. učiteľovi Jánovi Paszmárovi. Potom prišlo konzervatórium, vysoká škola...

Ponuka účinkovať na doskách našej prvej opernej scény prišla hneď po skončení štúdia. Ako si spomínate na svoj debut?
Po skončení VŠMU som sa prihlásila na doktorandské štúdium, v rámci ktorého som dostala možnosť naštudovať v SND postavu Neddy v Leoncavallových *Komediantoch*. Zúčastnila som sa celého študijného procesu, nakoniec som však v SND debutovala v marci 2007 ako Valencienne v Lehárovej *Veselej vdove*, na čo mám vďaka vynikajúcim kolegom krásne spomienky. Dva týždne nato som debutovala aj ako Nedda.

V mimoriadne úspešnej inscenácii Gluckovej opery *Orfeus a Eurydika* stvárňujete Eurydiku. Ako sa vám spolupracovalo na tejto produkcii?
Mala som tú česť pracovať s vynikajúcim režisérom Mariuszom Trelińským. Keďže Mariusz je i filmovým režisérom, mal vopred premyslený každý detail. Na toto obdobie naštudovania spomínam veľmi rada. Trávili sme v divadle celé dni a s choreografom Tomaszom Wygodom sme podrobne pracovali na každom jednom pohybe. V tom čase som mala naozaj pocit, že žijem iba postavou Eurydiky a na svoj vlastný každodenný život som akoby pozabudla. Bol to neuveriteľný zážitok. Je mi ľúto, že práve túto operu divadlo sťahuje z repertoáru a 17. marca hráme jej derniéru.

Okrem opery vás často vídať i v operetných produkciách. V čom vnímate zásadné rozdiely v interpretácii opery a operety?
Táto otázka ma sprevádza už niekoľko rokov. (*Smiech.*) V septembri 2010 som úspešne obhájila doktorandskú prácu práve na túto tému, v ktorej som na základe konkrétnych príkladov vybraných opier a operiet poukazovala práve na paralely a odlišnosti medzi jednotlivými žánrami a ich interpretáciou. Skúmala som ich z interpretačného hľadiska koncepcie vokálnych partov a nárokov, ktoré kladú na interpreta, ale takisto z perspektívy herectva. Kým v opere sa tvorí výraz hlavne hlasovými dispozíciami, t. j. vokálnou technikou a farbou hlasu spolu s umeleckým výrazom, v operete sa používa okrem klasickej hlasovej techniky široké výrazové spektrum hlasu, ušľachtilý hovorový prejav, teda školená javisková reč a markantný javiskový pohyb. V operete treba dbať na ľahkosť výrazu a v neposlednom rade je veľmi dôležitá artikulácia. Tento aspekt je však podľa môjho názoru dôležitý aj v opere. Dnes už nie sú na mieste dávne prežitky typu, že najdôležitejší je krásny tón. Od operného speváka sa očakáva oveľa viac – nádherný vokálny prejav s absolútne zrozumiteľným textom a s výborným javiskovým prejavom. Preto si myslím, že sa hranice medzi opernou a operetnou interpretáciou akoby rozšírili a prelínajú sa.

Aké je podľa vás postavenie operety v konkurencii ostatných hudobno-scénických druhov?
Mám pocit, že sa na ňu u nás tak trochu zabudlo. Pritom sme mali vynikajúcich sólistov, ktorí spievali súčasne operu i operetu. Klasické operetné tituly nechýbajú ani vo svetových operných domoch a operetné árie často zaznievajú aj na koncertoch svetoznámych operných hviezd. Osobne si myslím, že spevácky aj herecky kvalitne podaná opereta v spolupráci s výborným režisérom a dirigentom ponúka mimoriadny umelecký zážitok.

Ste trémistka?
Priznám sa, že áno. Pred každým vystúpením prežívam takú „zdravú" trému, ktorá vyplýva najmä z pocitu zodpovednosti a rešpektu pred daným skladateľom a jeho dielom. Určite to nie je na škodu, pretože odchádza v momente, keď sa postavím na javisko a zaznie prvý tón. Potom sa už odovzdávam hudbe a tréma tam už nemá miesto.

Na čom pracujete v súčasnosti?
Skúšam na rôzne koncerty na Slovensku i v zahraničí a v júni sa teším na premiéru Adiny v novej produkcii Donizettiho *Nápoja lásky* v banskobystrickej opere.

Pripravila
Janka KUBANDOVÁ

Štátny komorný orchester Žilina

Okrem toho, že programy, ktoré s ŠKO ponúka bulharsko-rakúsky dirigent **Vladimir Kiradjiev**, bývajú plnohodnotným umeleckým zážitkom, vyznačujú sa takmer vždy pôsobivou dramaturgiou. Slovom, pevný muzikantský fundament dopĺňa šírka repertoárového záberu s osobitou

M. Katz [foto: R. Kučavík]

afinitou umelca prezentovať neopočúvané skladby. Potvrdil to i ďalší z jeho žilinských návratov 27. 1., kedy v rámci koncertu dostali priestor atraktívni sólisti – saxofonista **Marek Pastírik** a akordeonista **Michal Červienka**. Príjemnú atmosféru navodil už úvod. V efektnej *Petite symphony pre dychové noneto* Ch. Gounoda dostali príležitosť hráči dychovej sekcie orchestra. Po miernych úvodných rozpakoch postupne nadobudli istotu i sebavedomie a rozohrali sa do veľmi solídneho výkonu, vyžívajúc sa v pôvaboch vďačnej kantability príjemnej, pôvabmi preniknutej gounodovskej hudby. Absencia kvalitných domácich hráčov na saxofóne je už minulosťou. Záujem o tento, u nás donedávna netradičný nástroj vzrástol v ostatnom čase najmä vďaka silnej hudobníckej a pedagogickej osobnosti Alexandra Stepanova a „zaľudnil" tento inštrumentálny odbor kvalitne školenými a talentovanými interpretmi. Patrí k ním M. Pastírik, vybavený nielen skvelým technickým fundamentom, ale aj osobitým delikátnym „feelingom". Ten si bolo možné vychutnať v plnokrvnej sólistickej kreácii ***Koncertu pre altsaxofón a sláčikový orchester op. 14*** od L. – E. Larssona, skladbe kompozične nepríliš nápaditej, koncipovanej však s veľkorysým ohľadom na pohodovú nástrojovú exhibíciu. Pastírik štylizuje s chuťou, nadhľadom, s inteligentnou iskrou a úsmevným podtextom (o. i. aj prídavok s gajdami...). Dirigent Kiradjiev a jeho vklady ostávali priebežne v decentne diskrétnej pozícii v spoľahlivých inšpirovaných a inšpirujúcich sprievodov, s výnimkou (okrem navigujúceho skôr „taktujúceho" gesta v Gounodovi) výberu z Šostakovičovej *Jazzovej suity č. 1*. Jeho koncepcia tejto rozšantenej „manéžovej" hudby bola absolútne adekvátna v briskných, vtipom prestúpených a iróniou okorenených formuláciách. Program vygradoval v efektnom kaskádovitom *Opale concerto pre akordeón a sláčiky* od známeho virtuóza a skladateľa R. Galliana. Inštrumentálnym majstrovstvom, bravúrou a neobyčajnou ľahkosťou interpretácie fascinoval skvelý M. Červienka, ktorý sa priradil k interpretačnej špičke posúvajúcej tento nástroj do najvyšších pozícií. Bol to koncert s výkonmi a hudbou, ktorá zanechala zážitkovo výrazne pozitívne echo.

Interpretačná zostava nasledujúceho koncertu (10. 2.) sľubovala nie menší zážitok. Obľúbený dirigent **Misha Katz** prináša vždy na pódium Domu umenia Fatra kladný náboj, muzikantské fluidum, ktoré ho počas jeho spolupráce s telesom korunovalo za favorita žilinského auditória. Jeho prístup prežiarený tvorivou iskrou, to je rezultát, to je efekt, za ktorým tkvie súbor nekompromisných nárokov, exponovaných v minucióznej práci a príprave s orchestrom. Úvodná *Predohra Leonora III* od Beethovena však vyznela „olovene", ťažko. Zrejmý vehementný pokus dirigenta nadľahčiť zvuk nenašiel ešte priestor na adekvátnu repliku v orchestri, zúžil sa na dramatický až dramatizujúci rozmer, výrazovú upätosť. Krok vpred avizoval vstup sólistu, skvelého, populárneho husľa listu **Ivana Ženatého** a jeho programový príspevok v podobe magického *Koncertu č. 2 h mol La Campanella* od Paganiniho. Ten jeho letore a virtuóznej vybavenosti veľmi pristane. Ženatý s ľahkosťou, zanietením, sugestívnym temperamentom zdoláva všetky taje a inštrumentálne inotaje exponovaného partu, vládne nad brilantnými kaskádami, dokáže s odstupom a vkusne pointovať neraz samoúčelne krkolomné sólistické girlandy. Jeho kreácie sú disponované, inteligentné, presvedčajú o duchu a skvelej huslistickej kondícii umelca. Sledujúc sukcesie a plynutie koncertu, v kontexte partitúry sa podchvíľou vyplaví „nadbytočnosť" až samoúčelná uvravenosť orchestrálneho sprievodu, vytvárajúceho akýsi málo výrečný apendix v súvislosti so štylistikou brilantného sóla... Program jednoznačne spel k dramaturgickému klimaxu, ktorý zosobnila Dvořákova *Symfónia č. 7 d mol op. 70*. Je ozajstným skvostom symfonizmu a ťažko uveriť, že sa neteší takej popularite a obľúbenosti, aká jej „susedné" opusy vyniesla do pozície „hitov". Noblesa, geniálna architektúra, nekonečný invenčný priestor, to sú súradnice, ktoré túto skladbu priraďujú k tým najväčším skvostom orchestrálnej literatúry. Dirigent má svoj vyhranený vkus, umelecké afinity. K nim patrí práve táto symfónia: do jej organizmu vnikol s absolútnou empatiou, bázňou, s nekonečným obdivom a vrúcnosťou. Opájal sa hedonizmom tvorby, dešifrovania a akcentovania evidentných aj tušených súvislostí. S nasadením a slovanskou oddanosťou splynul s veľkolepou hudbou, aby obdaril poslucháčov ďalším z výnimočných zážitkov...

Lýdia DOHNALOVÁ

glosa

Čas fúzií

Po dobách vyznávajúcich zjednocovanie proletariátu prišli k nám časy kapitalistických fúzií. Svoju doménu našli samozrejme v ekonomickej oblasti, no ako sa zdá, táto začína inšpirovať alebo skôr diktovať obdobné riešenia i kultúrnej sfére. Čaro synergického efektu však v tomto prípade nie je asi tým hlavným motívom. Len malou potechou pre nás na Slovensku bude vedomie, že týmto novodobým inštitucionálnym hrám prepadli i naši západní susedia, ktorí nám boli dlho vzorom kultúrneho a kultúru milujúceho etnika. Boj o svojbytnosť a samostatnosť pražskej Štátnej opery (bývalého Smetanovho divadla a v ešte hlbšej minulosti divadla Neues deutsches Theater), odolávajúcej spojeniu s Národným divadlom, bol asi už vopred prehratý, lebo v ňom zo strany silnejších akiste nešlo o zvýšenie kvality operného života českej metropoly, ale o peniaze až v prvom rade. Tie sú očividne i za niektorými víziami na slovenský spôsob. Nie sú však jediným a možno nie všade hlavným dôvodom.

Jedna z nich zatiaľ len preletela bratislavským éterom ako nepotvrdená fáma a hlásala čosi o zbrataní sa našej Slovenskej filharmónie s Národným divadlom, resp. s jeho operou. Hádam to bola naozaj len fáma, a tak sa tým netreba zapodievať. Druhá bola súčasťou konkurzného projektu terajšieho generálneho riaditeľa SND a hovorila o spájaní slovenských divadiel, teda i hudobných. Pokiaľ tým rozumieme zbližovanie jednotlivých divadelných súborov prostredníctvom intenzívnejších vzájomných kontaktov a výmenných zájazdov, niet čo namietať. Ak by však malo ísť o organizačné prepájanie so spoločnými produkciami, našla by takáto myšlienka svoj veľmi negatívny odraz v unifikácii toho, čo je pre divadelnú scénu požehnaním: originality a jedinečnosti divadelných javísk, ktoré sú živnou pôdou zdravej rivality a profilácie hudobno-divadelnej kultúry ako celku.

Najväčšie obavy však, obzvlášť pre oblasť vážnej hudby, predstavuje v týchto trendoch mamutia fúzia slovenskej televízie a rozhlasu. Je už trpkou skúsenosťou, že keď sa u nás zatne do kultúry, najviac triesok zvyčajne lieta práve vo sfére hudobného umenia. Viď, ako vyzerá dnes hudobná výuka na základných školách, aký podiel má už dávnejšie toto umenie vo vysielaní verejnoprávnej televízie alebo ako sme prišli o národné hudobné vydavateľstvo! Vo svetle týchto skúseností pociťuje hudobná obec prirodzene viac strachu z vývoja v zlúčenom Slovenskom rozhlase. Pri televízii sa niet čoho obávať, vážna hudba tam už v podstate nemá čo stratiť. A že by sa jej niečo v nových programových štruktúrach ušlo? Pánboh daj! Ale rozhlas bol i napriek niektorým okliešťujúcim traumám v nedávnej minulosti stále ešte živiteľom kultúrneho okruhu Devín, kde mala a zatiaľ má vážna hudba svoje stále miesto. Katastrofický scenár hovorí niečo o tom, že by sa fúzny efekt, šíriaci sa ako infekcia dovnútra organizmu, mohol dotknúť i tohto exkluzívneho umeleckého profilu a spojiť ho, povedzme, s inou ohrozenou rozhlasovou stanicou. I keď na druhej strane, náš štátny „broadcaster" je aktívnym členom EBU a z tohto elitného klubu mu vyplývajú aj isté povinnosti a štandardy. Dúfajme teda, že pri rôznych ohlasovaných racionalizačných a redukčných – samozrejme ozdravných – zásahoch ostane vážna hudba v Slovenskom rozhlase vážnejšie nedotknutá. A že sa nebudeme musieť hanbiť trebárs pred českými kolegami, ktorí vysielajú vážnu hudbu vo verejnoprávnom rozhlase na dvoch kultúrnych okruhoch, pričom ten druhý je vyhradený exkluzívne len pre ňu.

Slavomír JAKUBEK

Štátna filharmónia Košice

Na svoj druhý februárový abonentný koncert (17. 2.) zaradila košická filharmónia prevažne diela tohtoročných „jubilantov" – Jána Cikkera a Franza Liszta. Dirigentskej taktovky sa ujal **László Kovács**, šéfdirigent Symfonického orchestra Miskolc a hlavný dirigent Symfonického orchestra Maďarského rozhlasu. V prvej produkcii, Cikkerových *Spomienkach op. 25* pre komorný orchester z roku 1947, sme tak mali do činenia s maďarsko-slovenskou interpretáciou skladby slovenského autora. Pikantná záležitosť – no v pozitívnom slova zmysle. Cikkerova partitúra zaznela totiž v príkladne profesionálnom pretlmočení, bez náznakov povrchnosti a lajdáckosti (čo sa pri „povinných" predvedeniach slovenskej hudby, bohužiaľ, nezriedka stáva). L. Kovács preukázal detailný náhľad do jednotlivostí i celku kompozície, pracoval úspornými avšak jasnými gestami, hudobníkov riadil a inšpiroval k znamenitému výkonu. Skladba mala patričnú atmosféru a rôzne náladové pointy, zvukovosť orchestra splnila aj náročné požiadavky. Azda len v tanečno-ľudovej téme druhej časti sa mi žiadalo viac iskry a vtipu a „vojnová gradácia" v 3. časti sa mi javila trochu ťažkopádna.

Lisztov *2. klavírny koncert* sa hráva menej ako prvý a aj z toho dôvodu som sa na jeho predvedenie tešil. Rovnako som však mohol konečne naživo spoznať aj novú vychádzajúcu hviezdu mladej generácie slovenských klaviristov, žilinského rodáka **Mateja Arendárika**. Ten očakávania publika celkom iste vrchovato naplnil. Vynikal nespornou bravúrou, schopnosťou dramatizácie hudby a suverénnym nadhľadom. Mimoriadne ma potešila bezchybná súhra s orchestrom! V našich končinách som v podobných situáciách zvyknutý skôr na akúsi mdlú približnosť. Arendárik však komunikoval s dirigentom a orchestrom na najvyššej úrovni. Neviem, či to bol výsledok precíznych skúšok alebo apriórneho súladu, ale niť diela sa odvíjala na základe ozajstného umeleckého dialógu, ktorý postupne naberal strhujúce obrátky. Rezervy klaviristu spočívajú najmä v práci s tónom, jemnej kultivácii klavírneho zvuku, osvojovaní poetických nuansí Lisztovej výpovede. Arendárik zaujal predovšetkým ako robustný virtuóz a inteligentný architekt: najmä vďaka nemu znel Lisztov koncert svieži, nezaťažene a autenticky. Koncert uzavrela celkom neznáma lahôdka z pera maďarského autora Leóa Weinera, predstaviteľa konzervatívnej postromantickej línie hudby 20. storočia. Suita zo scénickej hudby *Princ a víla* (trochu násilný preklad z originálu „Csongor és Tünde", ide o klenot maďarského klasicistického básnika Mihálya Vörösmartyho) je považovaný za jeden z Weinerových vrcholov. Je to invenčné, farebne rozmanité, vôbec nie epigónske dielo, a preto vhodne doplnilo program koncertu. Košickí filharmonici na čele s L. Kovácsom efektívne rozozvučali širokú paletu expresívnych odtieňov rozprávkovo-fantastickej kompozície; od temnej démonickosti (*Bosorkina kuchyňa*) cez ľúbostné roztúženie po decentne „svietiace" pastorálne rozuzlenie (*Zlatá jabloň*). Najviac ma presvedčili lyrické, široko rozospievané úseky. Pri konštatovaní vydareného koncertu však treba spomenúť aj drobné sklamanie z prázdnych prvých radov v hľadisku, nehovoriac o balkóne... Štátnu filharmóniu Košice čaká veľký kus práce s publikom.

Prvý marcový abonentný koncert **Štátnej filharmónie Košice** (11. 3.) patril opäť jubilujúcemu Franzovi Lisztovi. Tentokrát až dvomi skladbami. Dramaturgia ŠfK sa rozhodla oživiť lisztovskú recepciu u nás uvedením málo známej symfonickej básne *Bitka Húnov*, v materiáloch nepresne preloženej ako „Boj Húnov" (pričom nemecký názov *Hunnenschlacht* iný výklad nedovoľuje). Štvrťhodinová skladba je inšpirovaná alegorickou maľbou W. von Kaulbacha a zobrazuje zápas pohanstva a kresťanstva. Je dostatočne razantná a efektná, vyhýba sa však prvoplánovej ilustratívnosti a ideologizovaniu. V tomto zmysle sa diela prvotriedne zhostili košickí filharmonici na čele so šéfdirigentom **Zbyňkom Müllerom**. V Dome umenia sa rozpútali skutočné zvukové orgie; skladbe nechýbali bezchybne odstupňované tempá, veľkolepá gradácia prvej „bitevnej" časti, napätie celistvého ťahu, vášnivý temperament či žiarivá majestátnosť. Obrovský kontrast orchestrálneho tutti a organového sóla v strede diela vyrážal dych. Pôsobivo vyznela aj prepracovaná vertikála orchestrálnej faktúry.

Začiatok koncertu dvíhal zo sedadiel, no v ďalšom priebehu sa treba zmieniť aj o nedostatkoch. ***Tanec mŕtvych***, parafráza na stredovekú sekvenciu *Dies irae* pre klavír a orchester, so zvláštnou zmesou výrazovej brutality, pátosu a poézie patrí k virtuóznym explóziám vrcholného Liszta. Mladý český klavirista **Václav Krahulík** sa diela zhostil s dôrazom na bravúru a temný infernálny tón, pričom jeho hre nechýbali teatrálne gestá a exaltovanosť. Nezaprel v sebe tiež jazzmana, prejavoval sa s pravou spontánnosťou a živelnou nespútanosťou. Menej si však všímal ďalšie dôležité odtiene Lisztovej expresie: poetickú farebnosť na zodpovedajúcich miestach, vtip (scherzandá) a sotva možno hovoriť v jeho prípade o ľahkosti. Ani súhra s orchestrom nebola bez rušivých momentov. ***Tanec mŕtvych*** sa rozpadával na mnoho zaujímavých až podmanivých sekvencií, ktoré sa však stretli s nadšeným prijatím publika.

V druhej polovici koncertu zaznela *104. symfónia* J. Haydna. Nepochybne originálne dramaturgické riešenie by malo zmysel najmä v prípade interpretácie vyhovujúcej tým najprísnejším kritériám. Treba dodať, že hudba klasicizmu kladie vysoké požiadavky na drobnokresbu a delikátnosť výrazu, ako aj kvalitu zvuku. Možno by to chcelo aspoň dvakrát toľko skúšok a neúnavnú, systematickú prácu s jednotlivými sekciami, predovšetkým so skupinou huslí... Veď v hre tak priezračnej faktúry počuť i to najdrobnejšie zaváhanie, najdrobnejšiu nečistotu či oneskorenie. Navyše Z. Müller sa trochu akoby „zabudol" v lisztovskej rozšafnosti. Typické haydnovské kontrasty svetla a tieňa, forte a piana neboli vždy dosť zreteľné, čo súvisí s naznačenou výrazovou nezdržanlivosťou. Trpela ňou najmä dosť nepokojná až romantizujúca druhá časť (*Andante*). Symfónii však nechýbali ani mnohé pozitívne a presvedčivé momenty: najviac ma oslovilo vitálne, radostné finále. Sympatický bol aj celkový elán hudobníkov, dirigentova dôslednosť v zladení celku a častí či nezaujatý pohľad na Haydnov štýl. Pri celkovom bilancovaní koncertu jasne prevažovali jeho klady.

Tamás HORKAY

Ars Organi

Nitra 2011

4. ROČNÍK MEDZINÁRODNÉHO ORGANOVÉHO FESTIVALU

19,00 hod. VSTUP VOĽNÝ

1. máj — Jürgen Essl (Nemecko) — Piaristický kostol sv. Ladislava

8. máj — Waldemar Krawiec (Poľsko) — Evanjelický kostol Sv. Ducha

15. máj — Davide Mariano (Taliansko) — Piaristický kostol sv. Ladislava

22. máj — Elke Eckerstorfer (Rakúsko) — Evanjelický kostol Sv. Ducha

29. máj — Mária Plšeková (Slovensko) — Piaristický kostol sv. Ladislava

Organizátori: Mesto Nitra www.nitra.sk; Cirkevný zbor ECAV v Nitre

Spoluorganizátori: Nitriansky samosprávny kraj; Rehoľa Piaristov v Nitre

Festival podporili: rakúske kultúrne fórum; Goethe Institut; PROFiTMEDiA; smartweb; Poľský inštitút Bratislava

Mediálni partneri: radio.MAX; MY Nitrianske noviny; VEOLIA TRANSPORT; NITRA 24 www.nitra24.sk; hudobný život

www.organfest.sk

glosa

Zapáliť sviečku...

„Je lepšie zapáliť sviečku ako preklínať tmu.“ Týmto príslovím zakončil Vladimír Godár krátky úvod k prvému z cyklu koncertov občianskeho združenia Albrechtina. A potom zaznela „neznáma hudba“. Trio Istropolis zahralo klavírne triá Alexandra Albrechta, Štefana Németha-Šamorínskeho a Jozefa Kresánka. Predpokladám, že nielen pre mňa sa na tomto koncerte historické skutočnosti premenili na estetické zážitky a stalo sa tak ešte nespočetnekrát. Výber niektorých diel samozrejme vyvolal polemiky, no aby bola polemika možná a netradovali sa len názory, ktoré v prípade skladieb mnohých z uvádzaných skladateľov vznikli v nepríliš prajnom spoločensko-kultúrnom kontexte, musí znieť hudba. A to sa vďaka Albrechtine stalo. Počtom uvedených diel dominovalo vlaňajšiemu cyklu stále nespravodlivo málo známe dielo Alexandra Albrechta (1885–1958), najmä jeho piesňová tvorba. *„Myslím, že máme skladateľa, ktorého hudbu možno v tomto žánri porovnávať napríklad s Mahlerom,“* povedal mi neskôr v rozhovore skladateľ, klavirista Ivan Buffa. Toto je ďalší z rozmerov Albrechtiny – nadšenie pre „neznámu hudbu“ –, ktoré Vladimír Godár sprostredkoval „svojmu“ okruhu interpretov. Projekt tak neostane len výnimočným dramaturgickým počinom, ale existuje predpoklad, že „zapálená sviečka“ bude svietiť dlhšie. A pripomínať tak výrok, ktorý sa ako červená niť vinie textami o hudbe Jána Albrechta i zakladateľa Albrechtiny Vladimíra Godára: *„Len tá hudba má budúcnosť, ktorá má i minulosť.“* Myslím, že v duchu tejto idey priniesol cyklus *Neznáma hudba* slovenskej kultúre poznanie, ktoré má aj istý terapeutický rozmer. Preto je dobrou správou, že Albrechtina vo svojich aktivitách pokračuje. Možno aj vďaka tomuto impulzu, ktorý by si zaslúžil vznik ďalšej z cien Hudobného fondu – Ceny za dramaturgický počin – raz slovenská hudba nebude neznámou, bude sa viac hrať, nahrávať a vydávať. Čo tak začať napríklad piesňami Alexandra Albrechta?

Andrej ŠUBA

Neznáma hudba

Občianske združenie Albrechtina, nesúce meno legendárneho bratislavského hudobníka Jána Albrechta, vzniklo z iniciatívy skladateľa, muzikológa Vladimíra Godára. Ten zoskupil okolo seba interpretov prevažne mladšej a strednej generácie, s ktorými v priebehu uplynulého roku pripravil deväť koncertov pod názvom *Neznáma hudba*. Odznela na nich približne stovka diel od skladateľov ako Ján Levoslav Bella, Alexander Albrecht, Ľudovít Rajter alebo Štefan Németh-Šamorínsky. Malá skupina nadšencov tak pre lepšie poznanie slovenskej hudby urobila viac ako niektoré koncertné inštitúcie za celé roky. V retrospektíve prinášame recenzie vybraných podujatí.

Neutíchajúci záujem Vladimíra Godára ponúknuť poslucháčovi popri vlastnej tvorbe v širokom prierezе aj hodnoty hudby dávnominulej, minulej či súčasnej (pravda vo výsostne osobitom, vlastnom výbere) vtláča nezmazateľnú programovú pečať mnohým podujatiam, na príprave ktorých sa Godár ako spoluorganizátor a dramaturg zúčastňuje (mám tu na mysli skladateľovo členstvo vo festivalových výboroch Melos-Étos či Bratislavských hudobných slávností, ale aj jeho aktivity počas krátkeho obdobia, keď stál na čele Spolku slovenských skladateľov). Za všetky spomeňme Godárovu snahu o renesanciu skladateľského odkazu Jána Levoslava Bellu, ktorá popri edičnej práci na autorových rukopisoch vyústila minulý rok do vydania CD s Bellovou chrámovou hudbou zahŕňajúcou dosiaľ neznáme vokálne skladby priam nebeskej krásy. Takáto filantropia prominentného tvorcu vo vzťahu k iným autorom je v domácich hudobných pomeroch skôr výnimočná (nedá mi v tejto súvislosti nespomenúť charizmatickú osobnosť Edisona Denisova, ktorý sa po celý život staral viac o propagáciu cudzej než vlastnej tvorby). Najnovšou Godárovou aktivitou v tomto smere je založenie občianskeho združenia Albrechtina, kladúceho si za cieľ uvádzanie do koncertného života hodnotovo cennej, no málo známej či takmer zabudnutej hudby. To bolo i celoživotnou snahou známej osobnosti bratislavského kultúrneho života Jána Albrechta, podľa ktorého je Godárovo občianske združenie nazvané (pamätníci si dozaista spomenú na čaro legendárnych kvízových večerov v byte „u Hansiho“ na Kapitulskej ulici, počas ktorých účastníci zabúdali na svoje príslovečné animozity a nepriateľstvá).

Pod organizačnou egidou Albrechtiny sa v Pálffyho paláci uskutočnilo už viacero koncertov s názvom *Neznáma hudba*. Kým na prvých dvoch 26. 4. a 17. 5. 2010 zneli diela skladateľov domácej proveniencie (Bella, Albrecht, Kresánek, Németh-Šamorínsky), tretí, 21. 6. 2010 bol venovaný komornej tvorbe jediného autora – svojrázneho Katalánca Federica Mompoua.

Federico Mompou (1893–1987) je takmer zabudnutou osobnosťou španielskej hudby minulého storočia. A treba podotknúť, že osobnosťou pomerne netypickou – kto očakával ohnivé katalánske rytmy v štýle Enriquea Granadosa či Isaaca Albéniza, alebo vášnivý melodický prejav Manuela de Fallu, musel byť sklamaný. Mompou je autorom tlmených miniatúr s intímnym obsahom, ktoré majú bližšie k Faurému, Duparcovi, Duruflému, de Séveracovi či k francúzskym impresionistom ako k tvorbe rodákov. Ako píše Vladimir Jankélévitch v texte prevzatom do programového bulletinu, *„Mompou hľadá* zvučnú samotu*; chce dosiahnuť ten nepostihnuteľný bod, v ktorom sa hudba stáva skutočným hlasom ticha, v ktorom sa ticho samotné stáva hudbou“*. S krehkým charakterom Mompouových skladieb kontrastuje skladateľova prekvapujúca politická podpora diktátora Francisca Franca v prvom období španielskej občianskej vojny, z ktorej však neskôr vytriezvel. Na programe koncertu bol výber z diel autorovej vokálnej a inštrumentálnej tvorby, na ich interpretácii sa podieľali sopranistka **Eva Šušková**, gitarista **Martin Krajčo**, klaviristi **Magdaléna Bajuszová**, **Marian Lapšanský** a samotný **Vladimír Godár**. Hneď úvodná poetická klavírna skica s názvom *Pajaro triste* (Smutný vták) v sugestívnom Godárovom podaní navodila príslušnú atmosféru nostalgie a zármutku. Nasledovali tri piesne a dva cykly úsmevných detských riekaniek (*Comptines*) v autenticky vernej interpretácii E. Šuškovej. V tradične spoľahlivom prednese M. Bajuszovej zaznel výber z klavírnych *Prelúdií* a po ňom štvorčasťová *Suita compostelana* pre gitaru v inšpiratívnom podaní M. Krajča. Na záver koncertu M. Lapšanský uviedol klavírne cykly *Suburbis* a *Cants magics*, ktoré dôverne pozná (obe skladby umelec už dávnejšie nahral na CD).

Ivan MARTON

Projekt Abrechtina zaujme predovšetkým záujemcov o tvorbu, aká sa na slovenských pódiách z rôznych dôvodov neobjavuje. Dramaturgia sa zameriava na skladby, ktoré nezazneli na verejnosti alebo im nebola venovaná dostatočná pozornosť. Skeptik by síce niekedy mohol namietať, že *„nemusí byť všetko predvedené“*, hudba je však písaná preto, aby znela, a príčiny, prečo tomu tak nebolo, mohli byť v minulosti rôzne. Koncert 31. 8. 2010 v Pálffyho paláci, na ktorom sa predstavila sopranistka **Eva Šušková** s klavírnym sprievodom **Petra Pažického**, nebol rozhodne premárnenou príležitosťou. Dramaturgia siahla po dielach skladateľov, ktorí zhudobnili texty ženských autoriek (nemecké, české, maďarské, slovenské), čo v domácej piesňovej tvorbe nie je celkom bežným javom. Lyrickosť a snaha vyrovnať sa s „exkluzivitou“ piesňového žánru boli rozhodujúce pre dvojicu piesní Jána Levoslava Bellu (*Dobrú noc*, *Čarujem ti*). Rovnako je na škodu, že už dávno mohli byť v povedomí kultúrnej hudobnej verejnosti piesne Štefana Németha-Šamorínskeho (*Widmung*, *Orgeltöne, Die Rosen leuchten*), ktoré sú dokladom vyberaného vkusu a zmyslu pre hudobné prehodnotenie poetického textu. Podobnú charakteristiku možno aplikovať aj na prakticky neznáme piesne Ľudovíta Rajtera (*Schnee*, *Brautlied*, *Der Weg*, *Kérdés*). Prekvapili psychologizáciou hudobnej faktúry a vyrovnaným vzťahom klavírneho partu a hlasu. Tri piesne z cyklu *Červený mak* Ivana Hrušovského tiež nepatria k najznámejším. Skladateľ v nich dosiahol istú štýlovú uhladenosť, čo v tomto prípade považujem za pozitívny znak. *Detské piesne pre spev a klavír op. 13* Alexandra Moyzesa svojou jazzovou štylistikou dráždili „nacionalisticky“ zameranú kritiku už v čase vzniku (1931), v neskoršom období (po roku 1945) boli vyhýbavo označované ako „skladateľovo vybočenie“. E. Šušková svojou interpretáciou potvrdila, aké kúzelné takéto „vybočenie“ môže byť. *Desať uspávaniek* Jána Cikkera z roku 1973 a sedem riekaniek z cyklu *Varila mamička kašičku* Eugena Suchoňa boli intímnou a pôvabnou reflexiou folklóru, čo Šušková s Pažickým adekvátne vystihli a využili na doznenie recitálu.

Nasledujúci mesiac boli v rámci projektu *Neznáma hudba* v Pálffyho paláci 28. 9. 2010 odprezentované komorné piesne Alexandra Albrechta. Išlo o predvedenie súborného diela skladateľa, teda celkovo 32 piesní, dramaturgicky veľmi dobre zostavených do skupín a rozdelených na rané, piesne pred 1. svetovou vojnou a moderné piesne, ktoré sa ukázali štýlovo najprepracovanejšie. Albrecht vyrastal na najlepšej tradícii piesňovej tvorby 19. storočia, ktorú reprezentovali Carl Loewe, Robert Schumann, Hugo Wolf, prípadne Max Reger a Paul Hindemith. Večer mal tak nesporný informačný prínos, no jedine mezzosopranistka **Petra Noskaiová** sa priblížila k štýlu interpretácie komornej piesne. Smerovala k dynamickej mnohorakosti, jej hlas znel ucelene, s plynulými prechodmi, zmysel textu s dôrazom aplikovala na vokálnu líniu. Barytonista **Tomáš Šelc** vytvoril z každej interpretovanej piesne malý dramatický obraz. V zásade nemožno proti tomuto prístupu namietať, v niektorých prípadoch však umelo vnášal primnoho „farby“. **Helga Varga Bachová** prezentovala chvíľami skutočne peknú farbu hlasu, ktorý však vo vysokých polohách pričasto strácal na kva-

lite, čo ešte znásobili intonačné nedostatky a rozpor medzi hudbou a zmysluplnosťou sprostredkovaného textu. V istom smere mala sopranistka šťastie, lebo z troch veľmi dobre zvládnutých klavírnych sprievodov – **Diana Buffa**, **Dana Hajóssy**, **Ivan Buffa** – to bol práve posledný umelec, ktorý takpovediac všetko zachránil. Buffa je dobrý hudobník, s citom a zmyslom pre štylistiku, sprostredkúva poslucháčovi istotu a jeho hra – resp. sprievod – pôsobila tak ucelene a presvedčivo, že sa ako sprievod dal chápať „sprevádzaný soprán". Skrátka, aby sme získali hudobný obraz a mali radosť z počúvania sopránových piesní A. Albrechta, stačila by komplexná interpretácia Ivana Buffu na klavíri. Aj napriek tomu si však podujatia Albrechtiny v Bratislave celkovo zachovávajú vysokú úroveň, pričom zvláštne ocenenie si zaslúži ich informačný prínos.

Ingeborg ŠIŠKOVÁ

Predposledný koncert z cyklu Vladimíra Godára *Neznáma hudba*, ktorý sledoval záslužnú dramaturgickú ideu – upozorniť z kvantitatívne rozsiahleho spektra skladieb a autorov zo staršej i nedávnej minulosti slovenskej kompozičnej tvorby na neprávom zabúdané prínosy –, sa uskutočnil 13. 12. 2010 v Pálffyho paláci na Zámockej ulici. Venovaný bol tvorbe pre husle a klavír Mikuláša a Alexandra Moyzesa i Dezidera Kardoša, teda skladateľov, v tvorivom odkaze ktorých dominujú viac iné druhy inštrumentálnej hudby. Aj v sprievodnom texte v bulletine bolo zdôraznené, že skladieb pre husle a klavír v slovenskej hudbe do polovice 50. rokov uplynulého storočia veľa nemáme. S konštatovaním, že až po vzniku základných hudobno-vzdelávacích inštitúcií v medzivojnovom období sa začína objavovať typ vybraného komorného dua však koliduje fakt, že Mikuláš Schneider-Trnavský absolvoval v roku 1905 pražské Konzervatórium kompozične zrelou *Sonátou g mol* (jej nahrávka v podaní Viktora Šimčiska a Heleny Gáfforovej je prístupná na dvojalbume LP vydavateľstva Opus z roku 1981 venovanom Schneidrovmu profilu) a v roku 1917 napísal Frico Kafenda takisto pozoruhodnú *Sonátu D dur* pre husle a klavír (pozornosť jej venoval Ivan Hrušovský vo svojej knihe ***Slovenská hudba v profiloch a rozboroch***). Táto poznámka patrí dramaturgii koncertu, ktorá sa zamerala na síce neznáme, ale snáď trochu i menej hodnotné diela svojich autorov. Týka sa to najmä dvojice inštruktívne až salónne štylizovaných skladieb Mikuláša Moyzesa – *Ranná modlitba* a *Tango* – oboch z obdobia, kedy sa M. Moyzes (aj po silnom dojme z pražského pobytu na jar 1920, kde mu Česká filharmónia uviedla orchestrálne *Scherzo*) obrátil ku komornej tvorbe pre väčšie obsadenia (sláčikové kvartetá, dychové kvinteto a sexteto) a vytvoril tu v rámci svojho štýlu nesporne kvalitné kompozície. Úvodná *Malá sonáta op. 63* Alexandra Moyzesa vznikla v čase skladateľovej tvorivej prestávky medzi 7. a 8. *symfóniou*, kedy si autor na viacerých komorných dielach výsostne lyrického charakteru v rámci rozšíreného tonalizovania cizeloval svoje modálne myslenie, nadobudnuté ešte v 30. rokoch. Je teda tiež skôr oddychovým dielkom svedčiacim o autorovom podčiarkovaní vlastných štýlových istôt (mimochodom, poznáme ho z interpretácie manželov A. a D. Móžiovcov, zaznamenanej na LP Opusu). Osviežením koncertu bolo zaradenie *Duettina* A. Moyzesa, zrekonštruovanej verzie ***Vest pocket suity***, strateného diela z „avantgardnej" fázy skladateľovho formovania, o ktorom sme, žiaľ, vedeli len z príslušných stránok monografie Ladislava Burlasa o svojom učiteľovi kompozície. Počúvajúc túto kompozíciu sme si uvedomili, že absorpcia dobových jazzových inšpirácií, získaných počas skladateľovho študentského pobytu v Prahe a kontaktmi so spolužiakom Jaroslavom Ježkom, bola viac úctivá až krotká (platí to aj o známejšej Moyzesovej *Jazzovej sonáte pre dva klavíry*). Napokon treba povedať, že rytmicko-metrický pôdorys sa v celej Moyzesovej tvorbe javí ako najmenej prepracovaný. Zaujímavejšie bolo oboznámenie sa s drobnou, tiež pravdepodobne príležitostnou skladbou Dezidera Kardoša *Uspávanka* (1938), písanou v čase pobytu mladého skladateľa v triede Vítězslava Nováka na Majstrovskej škole pražského Konzervatória. Novák totiž svojim zverencom nebránil využívať aj novšie harmonické postupy (jemne „korenené" kvartovo-sekundové paralely v klavírnom parte), ktoré výstižne ovplyvnili šírku výrazu napr. v Kardošovej *2. klavírnej suite*, z toho istého obdobia. (Znovu „pium desiderium", radi by sme niekedy počuli Kardošov cyklus *Tri skladby pre husle a klavír* z roku 1947, písaný v čase, kedy Kardoš pracoval na sebe v dôvernom dialógu s bartókovským expresionizmom, ako svedčia aj klavírne *Štúdie*).

V. Godár a E. Šušková [foto: archív o. z. Albrechtina]

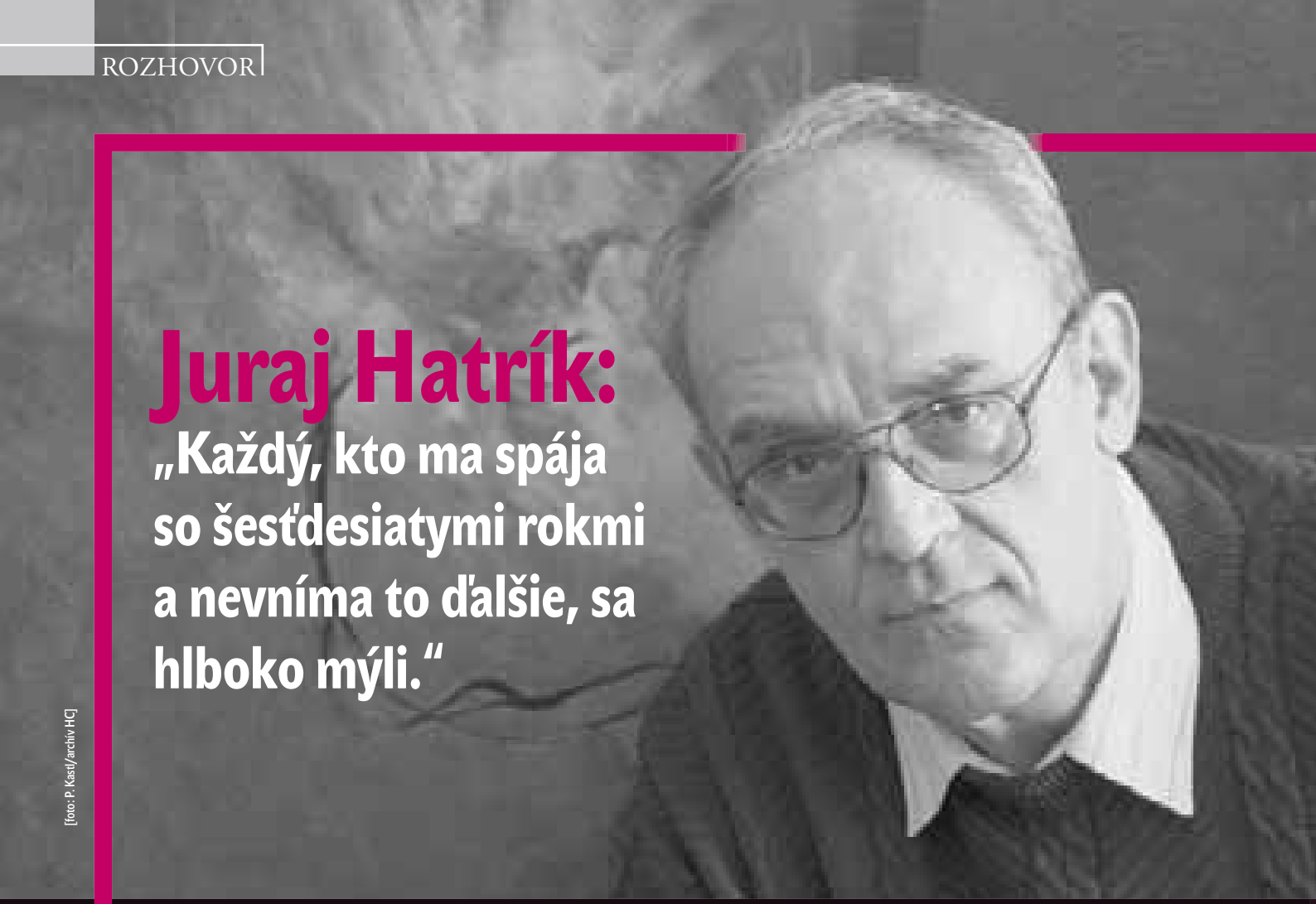
Vrcholom koncertu sa stala ***Poetická suita*** Alexandra Moyzesa, dielo, ktoré skladateľ napísal na prahu 2. svetovej vojny, kedy sa viac zaoberal rekonštrukciou svojich starších skladieb než novou tvorbou. Hudba tejto suity prezrádza zrelý štýl autora ťažiaci aj z impresionistických a neoklasicistických inšpirácií, z vyrovnanej komunikácie medzi obidvoma nástrojmi. V zhode so svojím evolučným symfonizmom presunul Moyzes ťažisko na záverečnú časť suity *Ballada alla una fantasia* kypiacu invenciou a vnútornou energiou (skvelú interpretáciu skladby máme v pamäti zásluhou dvojice V. Šimčisko – H. Gáfforová na staršej LP platni Opusu, 1977).

Až na tomto mieste sa dostávame k hodnoteniu interpretačnej kreácie uvedených skladieb. Manželia **Juraj** a **Zuzana Čižmarovičovci**, pôsobiaci dnes v nemeckom Kolíne, pristúpili k dielam dnes už klasikov slovenskej hudby spočiatku akoby s určitou pietou a azda aj nie celkom dokonalou koncentráciou. Intonačné zakolísania postihli huslistu aj pri prednese jednoduchých skladieb (napr. *Tango* M. Moyzesa). Lyrický, miestami až zastretý tón Čižmarovičovho nástroja pochádzajúceho z talianskej dielne 18. storočia sa postupne stal svietivejším a v zhode so svojou partnerkou huslista dominoval v záverečnej ***Poetickej suite***, kde krehkosť úvodu, elegancia štylizovanej sarabandy, esprit *Scherza* a vrúcnosť *Uspávanky* tvorili východisko k výborne prednesenému *Finále* – korune nielen skladby, ale aj celého koncertu v chvályhodne zaplnenej sieni Pálffyho paláca.

Ľubomír CHALUPKA

Klavírne diela Bélu Bartóka a jeho bratislavských žiakov Alexandra Albrechta a Štefana Németha-Šamorínskeho v podaní Magdalény Bajuszovej boli na programe 8. koncertu cyklu *Neznáma hudba* 16. 11. 2010. Kus bratislavskej hudobnej histórie, ktorej reflexia bola príliš dlho udržiavaná na okraji oficiálneho záujmu, tu opäť, ako v poslednom období potešiteľne často, dostal zelenú najmä vďaka činnosti občianskeho združenia Albrechtina a jej dramaturgickej duše i mozgu Vladimíra Godára. Aj tento koncert ukázal, že bratislavskí žiaci, kolegovia a priatelia veľkého Bartóka sa v zrkadle jeho osobnosti a tvorby nemuseli hanbiť a že ich skvelé kompozičné remeslo, vzdelanie a široký rozhľad, sila ich osobností si svoju dlho trvajúce obchádzanie nijako nezaslúžili. Známe na tomto koncerte boli vlastne iba diela Bélu Bartóka (***Improvizácie na maďarské sedliacke piesne*** *op. 20*, *Dve burlesky op. 8/2, 3*, *V prírode*); klavírne kompozície Albrechta (*Suita pre klavír*) a Németha (*Sonáta pre klavír op. 55*, *Epitaf na tému Kamilkinej nénie*) boli pravdepodobne pre väčšinu posluchačov vzácnym objavom. Porovnanie kompozičných techník a poetík z hľadiska dobovej paralelnosti vzniku uvádzaných skladieb umožnil výber z tvorby štyridsiatnikov Bartóka a Albrechta, kým Némethove kompozície vznikli v oveľa neskorších obdobiach, v značne odlišnom hudobno-historickom kontexte a nevyznačovali sa radikálnosťou konceptu a kompozičných prostriedkov jeho o jedenásť, resp. pätnásť rokov starších kolegov. Známe aj neznáme diela tohto večera našli v **Magdaléne Bajuszovej** priam ideálnu tlmočníčku. Popri svojej povestnej oddanosti hudbe 20. storočia všeobecne a slovenskej hudbe zvlášť opäť potvrdila mimoriadnu schopnosť zvládnuť za jediný večer obrovské penzum náročných, zväčša novonaštudovaných diel, a najmä obdivuhodne vystihnúť ich rozdielne charaktery, kompozičné štruktúry a dodať aj tým najrozsiahlejším kompozíciám ucelený a uchopiteľný tvar. Bajuszovej suverénna a zároveň neokázalá hra stojí celkom v službách interpretovaných diel, čoho výrečným dôkazom bola aj ohlásená zmena poradia dvoch posledných diel večera: namiesto pôvodne na záver plánovanej, pre klaviristu efektnej Bartókovej skladby *V prírode* sa rozhodla ukončiť program Némethovou hlboko osobnou klavírnou výpoveďou, *Epitafom na tému Kamilkinej nénie* (do hudby transformovaného žiaľu nad úmrtím dcéry).

Alžbeta RAJTEROVÁ



[foto: P. Kasej/archív HC]

Juraj Hatrík:

„Každý, kto ma spája so šesťdesiatymi rokmi a nevníma to ďalšie, sa hlboko mýli.“

Slovenská filharmónia mu pri príležitosti jubilea nedávno uviedla *Litánie okamihu*, v ktorých hudbe sa vracajú aj jeho „cínoví vojačikovia“. V rozhovore pre Hudobný život Juraj Hatrík spomína na generačných súputnikov, otvorene popisuje pozitíva i negatíva doby, v ktorej vznikalo jeho dielo a hovorí o svojej hudbe, kde detský a dospelý svet tvoria neoddeliteľnú jednotu.

Pripravil **Andrej ŠUBA**

Patríte k silnej skladateľskej generácii 60. rokov. Možno to teraz vyznie paradoxne, ale ste vlastne jedným z jej najmladších reprezentantov...
Je to komplikovanejšie, ako sa to zvyčajne vysvetľuje. Môj kompozičný koreň síce tkvie v 60. rokoch, ale určite sa v tom období nerozrastal natoľko silno a nezávisle, aby som to považoval za svoj autentický skladateľský vstup na scénu...

Aký bol teda váš vzťah k Iljovi Zeljenkovi, Romanovi Bergerovi alebo Ivanovi Paríkovi, s ktorými vás často spájajú?
Boli to všetko ľudia zrelší, vo vývoji pokročilejší; Zeljenka – už etablovaný a renomovaný autor, Ivan Parík síce môj spolužiak, ale so skončeným konzervatóriom. Roman Berger do slovenského prostredia, aj toho školského v triede Dezidera Kardoša, vstúpil už ako hotový, zrelý človek. Bola to partia ľudí, ku ktorej som sa rád pridal kvôli ich skladateľským, ľudským kvalitám i rozhľadu, no boli to skôr moji dôležití, „alternatívni“ učitelia – a priatelia.

Vaším oficiálnym pedagógom na VŠMU bol však Alexander Moyzes, ku ktorému ste začali chodiť ešte ako chlapec...
Moyzesovská škola bola veľmi tvrdá, akademická a zaťažená modelom otcovsko-synovského vzťahu, čo malo svoje pozitíva i negatíva. Musím však povedať, že v hudbe 20. storočia ma zorientovali moji priatelia, napríklad Ivan Parík, ktorý bol v tom čase mojím skutočným idolom. Na konzervatoriálnom absolventskom koncerte výborne dirigoval Brahmsovu *1. symfóniu*, konzervatoriálnu skladbu skončil zrelým, hindemithovským sláčikovým kvartetom, bol stálym a zorientovaným hosťom v albrechtovskom dome. Rovnako inšpirujúcim pre mňa bol Zeljenkov i Bergerov rozhľad v prírodných vedách, vo filozofii. Nemôžem zabudnúť ani na Dušana Martinčeka s jeho mlčanlivou, ale vtipnou a hĺbavou povahou, ktorý patril medzi našich prvých priateľov, keď sme sa v polovici 60. rokov definitívne usadili s manželkou v Bratislave. Predstavoval pre mňa oporu, uznával som ho ako klaviristu i skladateľa. Túto generáciu som obdivoval, túžil som od nej niečo získať.

A aký vplyv mala na vás moyzesovská škola? Názory na ňu sa rôznia...
Skladateľsky som ňou bol – podobne ako viacerí iní jeho žiaci – dlho zablokovaný, hoci som tesne po štúdiách napísal skladby ako *Toccata* pre klavír alebo *Kontrasty pre husle a klavír*, ktoré sa dodnes hrávajú. Moyzes mi však nedal šancu prejaviť sa ako osobnosť. Ako všetci jeho žiaci som však nakoniec skončil „povinnou“ skladbou pre symfonický orchester, takže remeslo, na ktorom si toľko zakladal, napokon som mnou stihol prebrať a zafixovať.

Čo presne vo vašom prípade znamenalo „zablokovaný“?
Má to psychologické pozadie. Moyzes bol pre mňa autoritou, objavil ma ako štrnásťročného chlapca na besiedke hudobnej školy, kde ma počul hrať vlastnú skladbu, *Mazurku cis mol*. Potom však odsunul nemilosrdne nabok všetko, čo som dovtedy robil a začal ma učiť tonálnu harmóniu a kontrapunkt. Prelúskal som u neho nekonečné množstvo harmonických príkladov z učebnice Otakara Šína. Skladba ako seba-

vyjadrenie nebola vtedy „v hre“, veľmi dlho – prakticky do sedemnástich, osemnástich rokov som sa zaoberal len základnou, školskou „technológiou“.

Ako sa prejavil tento typ školenia na vašej kompozičnej praxi?

Keď som prišiel na vysokú školu do prvého ročníka a napísal *Lyrické piesne* na vlastné básne pre tenor a klavír (rukopis sa mi stratil u prvého interpreta, dnes už nebohého Vojtecha Schrenkela), kritika na ne od Jozefa Kresánka bola zničujúca. Podľa neho som vlastne nemal šancu stať sa skladateľom. Keby som bol vtedy tejto mienke podľahol, dnes ním naozaj nie som. Myslím si, že nebola celkom spravodlivá. *Večerná pieseň* z tohto cyklu má pre mňa dodnes viac ako sentimentálnu hodnotu. Napokon sa – zrekonštruovaná popamäti – neskôr stala východiskom sonátového cyklu *Hľadanie piesne* pre husle a klavír.

Kde je rozumná miera medzi „výukou remesla“ a rešpektovaním študentovej osobnosti? Sám ste dlhoročným pedagógom skladby na VŠMU...

Dnes sa tak už neučí. Vladimír Bokes i Jevgenij Iršai sú pedagógmi s väčšou toleranciou k individuálnym predpokladom toho-ktorého študenta. Často som o tom uvažoval. Nie je mi celkom jasné, čo tým Moyzes sledoval, že si budoval imidž „strážcu remesla“. Natrafíte na to aj v inak vynikajúcej knihe rozhovorov Moyzesa a Zeljenku, ktorú záslužne vydal Vladimír Godár. Je to cenné svedectvo, pretože ukazuje Moyzesa na sklonku života – otvoreného, prirodzeného a najmä zmiereného.

Spomínam si na pasáž, kde Moyzes s tichou rezignáciou uvažuje o význame tvorcov národnej hudby v istom spôsobe „limitujúcom“ stredoeurópskom priestore...

Táto generácia bola síce – ako hovoríte – limitovaná prostredím, no spoločensky, doma to boli bohovia. Dnes už status skladateľa, aký v spoločnosti požívali Moyzes, Suchoň a Cikker, nemôže vzniknúť. Oni prišli ako „prvolezci“, ako „proroci“ – aspoň v to verili. V menšej miere to platilo aj pre nasledujúcu generáciu Očenáša, Kardoša... Na Burlasovi a Hrušovskom sa už prejavila iná, vnútorne štrukturovanejšia spoločenská realita.

Bol u vás teda prítomný akýsi vzdor voči pedagógovi?

Nemôžem rozhodne povedať, že by sa napr. Moyzesove symfónie stali odrazom pre moju tvorbu, hoci najmä tie posledné mám rád. Skôr Cikkera sme viacerí vnímali ako „priateľa na druhom brehu“, ktorý nám rozumie. Bol tolerantnejší a otvorenejší napr. 2. viedenskej škole. Moyzes bol v tomto prísny, mal vyhranený názor na kvality hudby, na to, aká má byť. Preto napríklad môj obdiv k Janáčkovi bol v tej dobe poznačený trvalým pocitom viny. Mne sa síce Janáček páčil, no nesmel som to Moyzesovi dať najavo. On ho považoval za nedouka, remeselne nerozvinutého človeka, ktorý píše nedokonalú hudbu. Idolmi moyzesovskej školy boli Novák a Suk. Sukovo *Zrání* alebo Novákovu kantátu *Bouře* nám Moyzes predkladal ako vrchol českej symfonickej hudby 20. storočia.

A čo „skutočná“ hudba 20. storočia?

Novák i Suk síce podľa mňa do nej tiež patria, ale Moyzes nám poznanie ďalších jej kvalít nijako neuľahčil. Používal najmä „klasikov“ – Beethovena, Čajkovského, Brahmsa... Veľmi si vážil Suchoňa, ktorého často dával za príklad univerzálneho myslenia, plnohodnotného v klavírnom i orchestrálnom znení. Mne sa naproti tomu vždy zdalo, že klavír u Suchoňa je živší, sviežejší a menej toporný ako jeho inštrumentácia. Mal som rád Cikkera, napríklad *Spomienky*, *Concertino pre klavír a orchester* alebo mladé symfonické básne, naprí-klad *Leto*. Cikker nás tiež ako jeden z prvých upozorňoval na Schönberga, Weberna a Berga. Vtedy sa zrodila aj moja afinita k Bergovi, ktorého som mal z tejto trojice najradšej.

Tu totiž vládlo niečo ako kult Weberna, ktorého obdivovali Ivan Parík, Roman Berger, Peter Kolman, Ilja Zeljenka, ale aj obdivuhodný solitér, o generáciu starší Jozef Grešák – človek nevyspytateľného hudobného intelektu, ktorému vo verbálnom prejave nikto nerozumel, no písal úžasnú, pôsobivú hudbu. Webern bol na Slovensku pre avantgardu hodnotovo určujúcim. Schönberg ostával pre mňa tajomným orákulom; nerozumel som mu príliš – ako „nedoliečený“ a vlastne „nevyliečiteľný“ romantik som obdivoval jeho preddodekafonické diela.

Museli ste mať teda aj iné „informačné zdroje“...

Chodil som pravidelne na filharmonické koncerty, rodičia mi ako štrnásťročnému kúpili abonentku. Počúval som, čo sa vtedy v Slovenskej filharmónii hralo a čo Ľudovít Rajter dirigoval – hlavne romantizmus: Brahmsa, ale aj Beethovena... Sólistické hviezdy tých čias prinášali Chopina a Liszta. Mahlera v tom čase bolo len veľmi málo. Ale napríklad Brahms ma vtedy veľmi zaujal a ovplyvnil. Stravinského a Bartóka sme poznali len cez Ota Ferenczyho. On bol tým médiom, oknom do sveta. Učil nás estetiku a súčasne nás upozorňoval na nahrávky, partitúry. Na jeho podnet som napr. lúskal klavírnu suitu z *Petrušku*, inicioval na našej fakulte tiež predvedenie Bartókovej *Sonáty pre dva klavíry a bicie*. Aj Messiaenovu *Turangalilu* som počul a aspoň čiastočne pochopil len vďaka nemu. Je paradoxom, že Moyzes ma síce naučil skladbu, no podnety zo živej hudby 20. storočia mi reálne dával Ferenczy, ktorý prednášal estetiku. Bol „doma“ v Bartókovi, čo je napokon zrejmé aj z jeho vlastných diel pre sláčikové kvarteto. To bolo pre mňa určujúce. Vďačne spomínam na Ivana Hrušovského, ktorý nás prvý zorientoval v modernej harmónii a v jej podobe u Debussyho. Moje poznanie bolo v tom čase poznačené akademickým školením a nesystematickým príjmaním hudby 20. storočia, čo sa trochu zmenilo až pod vplyvom spoločenského varu 60. rokov a s ním súvisiacimi iniciatívami v umení na Slovensku.

Šesťdesiate roky majú (nielen) v našej kultúrnej pamäti kultový status...

Šesťdesiate roky sú dnes legendou, až fetišom, do určitej miery oprávnene. Vnímal som „odmäk“, cítil som ho vo vzduchu a prežíval som to aj ako milovník umenia. Boli to pre mňa predovšetkým roky divadla, kde vynikajúci režiséri a herci inscenovali Sartra, Anhouilla, G. B. Shawa, Dostojevského, Hochhutha, či Mrožeka... Divadlo bolo možno pre mňa v tom čase dôležitejšie ako koncerty, lebo prinášalo orientáciu v aktuálnom európskom myšlienkovom prúdení. No nemôžem zabudnúť ani na výkony Brendela, Annie Fischerovej, Idy Haendelovej, Richtera či Oistracha – to bol môj svet v 60. rokoch. Ako skladateľ som však ešte zreteľne nevedel, kam idem. Nemal som dosť „nažité“, báza z ktorej mal vyrásť moj prejav, nebola hotová, i keď také *Čakanie* alebo *Canto responsoriale* už všeličo naznačujú. Preto každý, kto ma spája so 60. rokmi a nevníma to ďalšie, sa hlboko mýli. Bol som vtedy dvadsiatnikom, ktorý hľadal, tápal, ktorý miloval a nevedel presne prečo, a ktorý odmietal, tiež nevediac – hoci tušiac – prečo.

Som stále presvedčený, že jadro dieťaťa túži po autentickej rozprávke, ktorá je vykúpením, oným rúfusovským „prameňom z hlbín múdrosti“. Z neho treba piť, aby srdce detí nevysychalo...

V akej pozícii boli v tom čase vaši starší generační súpútnici?

Kolman, Berger a Parík už vtedy mali za čo bojovať. Parík mohol po hodine skladby u pána profesora hádzať kľúčami o zem, pretože už mal doma v zásuvke všeličo iné, alternatívne... Poznal v albrechtovskom dome cez Hansiho (pozn.: violistu a muzikológa Jána Albrechta) všeličo „zo sveta“... Príchodom na vysokú školu klesol vlastne „o triedu nižšie“ – do podmienok rehole u Moyzesa, ktorý nemilosrdne preveroval všetky jeho návyky a kompozičné algoritmy. Zeljenka mal o pár rokov pred nami u Cikkera svoju slobodu. No i tak si myslím, že naozajstný Ilja dozrel až koncom 60. rokov, hoci *Oświęcim* má zakladateľskú, kultovú hodnotu. On sám mi hovorieval, že o remesle začal zodpovedne uvažovať až v 70. rokoch. Takže, normalizácia-nenormalizácia: to, že sme chodili po Záhorí a zbierali huby, neznamená, že sa nediali veci. Lebo veci niekedy zrejú v tichu. Voda v jaskyni kvapká na stalagmit aj keď je na povrchu sucho

a ten pomaly rastie; rovnako sa ľudská osobnosť vyvíja aj v nepriaznivých časoch, ba možno ešte dôslednejšie a – paradoxne nerušenejšie...

Nie je to len sentiment? Sedemdesiate roky sú predsa symbolom normalizácie...

Vykresľovanie slovenských 70. rokov len z pohľadu politiky ako úpadku umenia a tvorby je mylné. To bol len povrch, ktorý pre vnútornú logiku vývoja osobností neznamenal toľko, ako sa zdá – pod zdeformovaným povrchom sa naďalej diali veci, presadzovala sa kontinuita. Vývoj umenia a umeleckých osobností predsa nemôže podliehať politickým vetrom...

Vy ste ale boli vylúčený zo Zväzu skladateľov, vaše diela sa nemohli hrať. Isté implikácie pre váš život a dielo tam predsa museli byť.

Prvá polovica 70. rokov, približne do roku 1973 bola skutočne veľmi zlá. Nemohol som učiť, čo mimochodom trvalo až do roku 1990. Moje skladby sa v Hudobnom fonde neprijímali, nerozpisovali, v rozhlase nenahrávali, na koncertoch nehrali. Zo zväzu počas normalizačnej čistky vyhodili napríklad aj Kolmana, Zeljenku, Bergera, Šimaia, Petra Faltina, Igora Vajdu, Mariána Juríka, Evu Fischerovú-Martvoňovú... Každý s tým zabojoval po svojom, každý vo vnútornej emigrácii niečím prispel, niečo pripravil, niečím pomáhal vydržať...

Faltin napísal vynikajúcu štúdiu o Stravinskom.

Myslím si, že Roman Berger napísal porovnateľnú štúdiu, ale Faltinova patrí určite k tomu najlepšiemu. Faltinove úvahy o zvuku a štruktúre sú dodnes inšpiratívne.

Hovorili sme o reštrikciách...

Bolo to určite frustrujúce. Pracoval som ako subalterný úradník Hudobného informačného strediska v Hudobnom fonde. Žili sme vtedy s manželkou a dvomi deťmi skutočne veľmi skromne, doslova z ruky do úst. V SOZA som sa dostal dokonca do mínusu, lebo v čase, keď som ešte niečo poberal, som si zobral zálohu a tú som potom – v dobe izolácie – nebol schopný splatiť. Na druhej strane toto prenasledovanie, či skôr marginalizácia utužila medziľudské vzťahy. Nielen medzi hudobníkmi, ale aj medzi hudobníkmi a výtvarníkmi, čo bolo pre mňa dôležité. Keď v tom období Ilja zložil *2. klavírnu sonátu*, Evička Fischerová ju naštudovala a v byte Fischerovcov na Somolického ulici sa zišla „konšpiratívna" komunita priateľov na premiéru. To bol krásny model, ktorý dlho fungoval a držal nás nad vodou.

Čoho dôsledkom bol vlastne tento postih? Viem, že na sklonku 60. rokov ste sa s viacerými kolegami zapojili do spoločensky angažovanej publicistiky...

Ja som bol od roku 1963 až do vyhodenia roku 1969 členom komunistickej strany; mojimi učiteľmi boli veľmi liberálni marxistickí filozofi a estetici Vladimír Brožík a Milan Šimečka, ktorí vtedy zaujímavo, podnetne učili na VŠMU. Práve Šimečka ma v čase ašpirantúry paradoxne prehovoril na tento krok, pretože veril, že sa táto spoločnosť nenapraví inak, iba ak sa strana obrodí zvnútra. Na toto som veľmi doplatil, že som sa ako mladý človek obdivujúci rozhľadenosť a tolerantnosť Milana Šimečku pridal k reformnému krídlu. On to potom v jednej zo svojich kníh aj napísal – že si veľmi vyčíta, ako mladému kolegovi vštepil falošné ideály a strhol ho vlastne do životného omylu. Mnohí sme dúfali v Pražskú jar, v zmenu. Moja spoločenská „angažovanosť" pramenila z toho, že som dubčekovským ideálom úprimne veril. Nakoniec som bol označený za „pravicového oportunistu" a vyhodený z VŠMU i zo Zväzu skladateľov. Bola to – ako sa ukázalo, potrebná – lekcia samoty. Prežil som ju hlavne vďaka Iljovi Zeljenkovi, ktorý ako priateľ udržiaval náš vzájomne blízky vnútorný muzikantský svet v pohotovosti a sviežosti.

Ako došlo k vášmu návratu do hudobného života? Ako ste sa dokázali vyrovnať s tým, že ste sa ocitli medzi ľuďmi, z ktorých niektorí prispeli k vašej situácii?

Zmena prišla postupne, no prelomovým bol rok 1976. Vtedy malo premiéru Zeljenkovo klavírne trio, ktoré prišli zahrať Američania – kalifornské Western Arts Trio do Liptovského Mikuláša. Bolo to ako zjavenie... Berger mal premiéru skladby *Memento po smrti Miroslava Filipa*, mne filharmónia zahrala *Da capo al fine*. To som skomponoval v prvej polovici 70. rokov, no premiéra prišla až v roku 1976, to boli moje skutočné a rozhodujúce skladateľské začiatky. Pozitívnu rolu pri návrate zohrali ľudia, o ktorých by ste to možno nepovedali. Napríklad Suchoň: ťažko a s pocitom úprimnej viny niesol našu neprítomnosť v zväzovom živote. Viem, že intervenoval u Válka.

Ak tomu dobre rozumiem, postih vlastne dosť vážne prerušil váš skladateľský nástup...

Keď som ako kantátu zhudobnil Válkovu báseň *Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať*, čo bola moja ašpirantská práca, ktorá ešte koncom 60. rokov aj zaznela, Válek už – ako politik – vedel, že som „odsúdený" a vyhol sa mi, nepomohol... Ešte v roku 1971 som vyhral Cenu mesta Piešťany s klavírnou *Sonátou ciacconou*, Bystrík Režucha mi premiéroval *Dvojportrét* v Štátnej filharmónii Košice. To boli také posledné lastovičky pred umlčaním, ktorých pozitívne prijatie mi však s odstupom času otvorilo cestu späť. Všetci vedeli, že vylúčenie je umelo vykonštruovanou situáciou, že nás ktosi obetoval, aby sa udržal.

Viete, kto bol za to priamo zodpovedný?

Myslím si, že v hudobnej komunite skladateľov boli architektmi zla najmä Zdenko Mikula a Teodor Hirner. Hirner bol mojím šéfom ešte na Konzervatóriu v Košiciach, bol to kápo boľševizmu, ktorý za Kardoša robil špinavú robotu, aby jeho šéf nemusel. Spornou postavou bol i Očenáš, až insitne zlý človek, ktorý nemal vlastnú vôľu a ktorý zo strachu škodil; taký ten otrok „démona súhlasu". V obave o seba by bol urobil čokoľvek. Kolaborácia sa napĺňala práve cez takéto typy. Aj na VŠMU boli takí. Boli však aj ľudia s ambivalentným vplyvom, napríklad Pavol Bagin, ktorý úradoval na Ministerstve kultúry a vždy zdôrazňoval, že vstúpil do „dubčekovskej strany". Bol to exponovaný stranícky funkcionár s tým dobovým strachom v očiach, no slušný človek, korektný kolega-skladateľ a dirigent, ktorý naivne veril, že dokáže niečo zmeniť k lepšiemu. Vo výbore fondu sa mu podarilo presadiť, že boli prijaté napríklad moje vokálne cykly na malajskú ľudovú poéziu – *Tri piesne o šťastí, láske a vernosti* a *Vysoký je banánovník*. No skutočným veľkým návratom bolo až *Da capo al fine*. Dlhé roky sme hovorili, že v Carltone je „stôl Juraja Hatríka"; za ním sme sa po premiére s Gabrielom Patóczom a Slovenskou filharmóniou zišli všetci od Burlasa, Hrušovského až po Sixtu a tešili sa z toho, že sa prelomilo zlé čaro. Dodnes mám odložený lístok útraty, ktorú som vtedy „zatiahol"...

Neboli daňou za návrat povinné „dedikácie"?

Toto sa zbytočne preceňuje, pritom išlo väčšinou o formalitu. V každom období hudobných dejín predsa skladatelia niekomu niečo venovali. Pre väčšinu z toho skutočne nič nevyplývalo. A myslím si tiež, že je rozdiel v tom, či skladba takto „poznačená" je dobrá alebo nekvalitná; iné je to u Cikkera alebo Zeljenku, iné u Hirnera...

Potom prišiel *Denník Táne Savičevovej*...

S ním súvisí aj osobnosť, na ktorú by sa nemalo zabudnúť – Ladislav Mokrý. Vtedy bol riaditeľom Slovenskej filharmónie a to, že sa na programe objavili Zeljenka, Berger i Hatrík, bola jeho práca, jeho risk. Niektorí síce hovorili, že možno až tak neriskoval – neviem, možno to mal spočítané, že riziko je momentálne únosné. Ale je fakt, že to urobil. Bol prvým človekom, ktorý otvoril bránu dokorán. Po uvedení *Da capo al fine* prišiel a povedal: „*Napíš kvinteto – bude na BHS.*" Tak som prišiel na zaujímavú myšlienku inscenovaného komorného prejavu a vznikol *Denník Táne Savičevovej*. Ak by niekto raz pátral po mojich štýlových a koncepčných koreňoch, musí ich hľadať tu – v chápaní komornej hudby ako drámy, v tomto prípade monodrámy sopránu s piatimi dychovými nástrojmi. Postoj niektorých kolegov však bol, že nahrávam okupačným vojskám, lebo zhudobňujem ruštinu. Vyčítal mi to napríklad Miro Bázlik, hoci práve on so svojím obrazom Krista na čele revolúcie v oratóriu *Dvanásť* podľa Bloka bol postihnutý podobnými nezmyselnými rečami. *Denník Táne Savičevovej* je v mojej tvorbe začiatkom postupnosti, ktorá intímne mapuje psychológiu človeka a našla pokračovanie v skladbách, ktoré nazývam mizanscénami: *Rekviem pre Irisku*, *Klzisko 1951*, *Vízia*... Je to myšlienka, ktorú rozvíjam skladateľsky, ale aj pedagogicky.

Keď spomínate pedagogiku, v súvislosti s vami sa jej asi nemožno vyhnúť...

Paríkma často žartovne dráždil, že som slovenským Andersenom a ja som sa na to hne-

val, podobne ako sa hneval sám Andersen, keď mu divadelníci vracali jeho klasické hry a chválili len jeho rozprávky. Občas mávam aj dnes takýto andersenovský pocit, že moja „dospelá“ tvorba nie je braná dostatočne vážne. Po *Litániách okamihu* teraz vo februári mi mnohí hovorili: „*Prečo sa to nehráva? Veď to je reprezentatívna skladba pre SF...*“ Stále sa mi zdá, že moje projekty a skladby pre deti získavajú pôdu pod nohami a presadzujú sa viacej ako moja ostatná tvorba. Je pravdou, že som za takmer polstoročie napísal pre deti viac ako ktorýkoľvek iný slovenský skladateľ...

Nebola pedagogika pre vás ako ambiciózneho tvorcu na začiatku akýmsi východiskom z núdze – miestom, kde ste sa mohli slobodne realizovať?

Toto je jeden z mýtov. Veď už zo 60. rokov pochádzajú skladby, ktoré svedčia o mojom záujme o dieťa – cykly *Posledný deň prázdnin, Prečo, mama?, 3x3=9x1, Concerto grosso facile*... No skutočne intenzívny kontakt so svetom detí začal až mojimi návštevami Detského mestečka v Zlatovciach. Možno som naozaj hľadať akýsi ventil pre svoju aktivitu, no nechápal som to ako náhradnú činnosť. Robil som to rád. Moja manželka mi raz povedala, že si do Zlatoviec chodím liečiť svoje zlé rodičovské svedomie. Možno aj toto – ten mladý bezohľadný karierizmus, ťah na bránu, ktorý má mladý človek s určitými dispozíciami a ktorý ho odvádza od podstaty – bolo jedným z mojich osobných limitov, ktoré som musel prekonať. V istom čase som skutočne trochu zanedbával vlastné deti a rodinu – aj som potom za to pykal. Isté je, že toto obdobie v mojom živote nesie aj toto pozadie určitej krížovej cesty za naplnením ľudskej stránky existencie, rodičovskej rehabilitácie. Do Zlatoviec som chodil tak trochu po odpustenie. A pochopenie seba samého.

Ako vlastne vznikol tento kontakt?

Museli sme si dať ako zamestnanci Hudobného fondu záväzok ku ktorémusi zjazdu strany. V tom čase sa u nás objavili ľudia z novozaloženého mestečka v Zlatovciach, ktorí hľadali podporu, aby pre chovancov mestečka získali prístup aj k hudbe, k hudobným osobnostiam. Vtedy som si dal záväzok, že ich tam budem vodiť a predstavovať. Moje pozvanie postupne prijali skoro všetci, ktorí vtedy profilovali slovenskú hudbu – Warchalovci, Musica aeterna, SĽUK, sláčikové kvartetá, vokálni i inštrumentálni sólisti... Našli sa, žiaľ, i takí, ktorí – keďže to bolo zadarmo – odmietli, no väčšina naozaj prišla. Dvadsaťštyri rokov som chodil do Zlatoviec niekoľkokrát ročne. Prinášal som im – najmä ku koncu – vlastné hry a projekty ako *Loď, ktorá sa plaví do neznáma*, *Cisárov slávik*, *Televízia Zlaté ovce*, *Tá hviezda patrí nám*, ktoré boli celomestečkové. Deti si navrhli scénu, nacvičili scénky, naučili sa piesne; realizovalo sa to potom celé v Obvodnom dome armády v Trenčíne ako verejná produkcia. Všetci to prežívali ako spoločné dielo komunity, celoročný projekt. Väčšinou bol z toho veľký chaos, ale aj veľká radosť– zostali krásne, čisté spomienky...

A ovplyvnilo to aj vašu „vážnu“ tvorbu...

Mňa tieto skúsenosti výrazne vyprofilovali. Archeopsychická vrstva „detskej“ zložky osobnosti sa u mňa prelína s dospelou sférou sebarealizácie takmer nerozoznateľne. Vezmite si napríklad *Statočného cínového vojačika*. Vznikol najskôr ako hudobná dielňa na VŠMU, potom som z nej vytvoril hudobno-scénický tvar, ktorý som používal ako výchovný projekt – využívajúc metaforu a alegóriu 12 vojačikov ako 12 tónov a popri nej aj hlboký étos tejto rozprávky. S ním som cestoval po Slovensku, mal som kulisy, rekvizity, dvoch spevákov, syntetizátor, chodili s nami dve deti, žiaci baletnej školy – „Papierová tanečnica“ a „Jednonohý cínový vojačik“. Z tohto projektu následne vznikla spevohra pre Komornú operu, potom inštruktívny klavírny cyklus... Nedávno ste mohli znova počuť orchestrálnu poému *Litánie okamihu*, ktorá je výrazne naplnená touto „vojačikovskou“ inšpiráciou. Na začiatku bol záujem o dieťa, o rozprávku; ten však postupne presiakol do mnohých ďalších oblastí a vrstiev mojej práce.

Deťmi sa zaoberáte neustále. Vnímate, ako sa menia?

Viacero mojich projektov (napr. *O Markulke a vĺčkovi Jabĺčkovi*, *Melódia nad zlato*, *Cirkus Muzikus*, *Zvoľ si svoju miss Vivaldi!*) sa neustále hrá – sú súčasťou ponuky výchovných koncertov v Hudobnom centre. Som rád, že som našiel interpretov a moderátorov, ktorí to dokážu ďalej robiť aj bezo mňa. Cestovanie a verejné vystupovanie ma už unavujú. Dnes sú deti azda trocha iné, ale nemení sa ich podstata. Krajina detskej duše je stále rovnaká – jej dominanty ostávajú, hoci odpadkov, mŕtvych a hluchých, otrávených zón je akosi čoraz viacej. Deti sú preťažené balastom, emočnou toxicitou dnešného sveta, a preto sú predčasne dospelé, citovo podvyživené... Musím čoraz viac prekonávať ich skepticizmus, nedôveru v rozprávkový princíp, čo plodí aj nedôveru voči dospelým, ktorí im ho prinášajú...

Ako ho možno prekonať?

Reholi, ktorú vyžaduje pedagogické pôsobenie cez projekty, sa vie podrobiť málokto. Veľa študentov i hotových umelcov by si aj chcelo zahrať, obohrať program, ale môj prístup vyžaduje, aby výchovný projekt obsahoval nielen umelecký, ale aj pedagogický a najmä scénický aspekt. Musí v ňom byť určitá poetickosť, humor – musí obsahovať skratku prostredníctvom metafory, vyžaduje naozajstnú muzikalitu a tvorivosť zo strany pedagóga. Tieto ideály poškodzujú dnes povrchné súkromné agentúry, ktoré sa na školách komerčne ponúkajú – niečo povedia, niečo zahrajú a hlavne: zinkasujú honorár. To nebola moja cesta. Ja prichádzam k deťom cez autorské projekty – rozprávky, ktoré iniciujú ich zážitkovú bázu, chránia ich pred pasívnym prijímaním informácií či

[foto: archív HC]

pred schematickým aplikovaním didaktických modelov. Som totiž stále presvedčený, že jadro dieťaťa túži po autentickej rozprávke, ktorá je vykúpením, oným rúfusovským „prameňom z hlbín múdrosti“. Z neho treba piť, aby srdce detí nevysychalo...

Juraj HATRÍK (1. 5. 1941, Orkucany) – 1958–1963 štúdium kompozície na VŠMU (A. Moyzes); 1963–1965 pedagóg kompozície a hud. teórie na Konzervatóriu v Košiciach **(žiaci J. Podprocký, V. Rusó a ď.); 1965–1968** ašpirantúra na VŠMU u A. Moyzesa a paralelné štúdium hud. psychológie na Univerzite Komenského – neuzavreté pre politické a spoločenské udalosti v r. 1968 a následnú perzekúciu; 1968–1971 asistent na Katedre teórie hudby u O. Ferenczyho; 1970–1971 vylúčenie zo Zväzu slov. skladateľov za postoj k okupácii v r. 1968 a následnej normalizácii, prepustený z VŠMU so zákazom pedagogického pôsobenia až do r. 1989, do r. 1976 umlčaný ako skladateľ; 1972–1990 pracovník Hud. informačného strediska v Slov. hud. fonde; 1990 návrat na VŠMU ako pedagóg teórie hudby, hud. analýzy, hudobnej dielne a hud.pedagogiky; 1991 docent kompozície a teórie hudby; 1997 profesor kompozície; 1999–2003 vedúci Katedry teórie hudby; držiteľ početných ocenení o. i. Ceny J. L. Bellu (1984), Ceny M. S. Trnavského (1987), Ceny slov. hud. kritiky (2002) alebo Ceny SOZA (2004).

Slovenské obdobie Zdeňka Košlera

Gabriel ROVŇÁK

Laureát besançonskej i Mitropoulosovej dirigentskej súťaže, ktorý pôsobil v Opere SND a stal sa čestným šéfdirigentom Slovenskej filharmónie „in memoriam". Aj tým všetkým bol Zdeněk Košler. V nasledujúcom článku, ktorý sa zameriava na slovenskú umeleckú dráhu svetoznámeho českého dirigenta, sa dozviete, ako Zdeněk Košler položil nanovo základy Opery SND po roku 1968, prečo o premiére *Dona Giovanniho* v roku 1975 v Opere SND nenájdete v historických prameňoch žiadnu zmienku a dočítate sa aj o jeho výnimočných nahrávkach so Slovenskou filharmóniou.

L. Bernstein, C. Abbado, P. Calderon, Z. Košler - laureáti Mitropulousovej dirigentskej súťaže v New Yorku (1963) [foto: prebraté z knihy Zdeněk Košler: Poselství, s. 13. Pozri literatúra.]

Zdeněk Košler sa narodil v roku 1928 a už ako dvanásťročný stál pred orchestrom, ktorého kapelníkom bol jeho otec Václav Košler, violista Národného divadla v Prahe. Ten si bol vedomý synovho talentu, a preto ho predstavil Václavovi Talichovi. Profesor Talich vtedy nádejnému umelcovi odporučil rozvíjať vo zvýšenej miere všeobecné vzdelanie a naplno sa vrátiť k hudbe neskôr. Ako sám povedal: *„Teprve až mu ten život srdíčko trochu rozbrázdí."* Zdeněk Košler neskôr nastúpil na AMU v Prahe, kde študoval dirigovanie u Metoda Doležila, Karla Ančerla, Václava Neumanna a Roberta Brocka. Počas svojej bohatej umeleckej kariéry pôsobil v Opere Národného divadla v Prahe, v Opere Slovenského národného divadla v Bratislave, v Komische Oper v Berlíne a v operných domoch v Ostrave a Olomouci. Mnoho rokov úspešne spolupracoval s orchestrami Českej a Slovenskej filharmónie, s orchestrom FOK, stál pri založení Českého národného symfonického orchestra. Viac než tridsaťkrát navštívil Japonsko a spolupracoval s vyše šesťdesiatimi orchestrálnymi telesami z celého sveta. Len pod hlavičkou Národného divadla v Prahe dirigoval Zdeněk Košler úctyhodných 863 predstavení. Umelecká úspešnosť sa však nemeria kvantitou, ale kvalitou. A práve ňou výrazne ovplyvnil slovenskú hudobnú kultúru.

Zdeněk Košler v Opere SND

Písal sa rok 1961. Šéfom Opery bol v tom čase hudobný skladateľ Šimon Jurovský, ktorý vedel o umeleckých kvalitách dirigenta Košlera, a preto ho požiadal o obsadenie postu dirigenta s prísľubom, že určite čoskoro získa aj miesto šéfdirigenta (hoci vtedy tento post v opere SND nebol definovaný, používalo sa skôr označenie „hlavný dirigent" pre dirigentskú osobnosť, ktorá aktuálne pracovala s orchestrom najviac). V tom istom období však Košler dostal ponuku aj z Ostravy a hneď na šéfdirigentský post. Vybral si Ostravské divadlo a svoj výber výstižne zdôvodnil: *„Není příjemné nastupovat do nového místa jako strašák pro kolegu."* No i v tomto prípade malo platiť známe „nikdy nehovor nikdy". Pred nástupom Zdeňka Košlera do SND sa nachádzala prvá slovenská scéna v neblahej situácii. Tá súvisela s veľkými personálnymi zmenami po roku 1968 a tiež s rekonštrukciou historickej budovy Opery SND, ktorá sa významným spôsobom podpísala na stave umeleckého súboru. O vtedajšej situácii sa autor tohto článku rozprával s Dr. Jaroslavom Blahom, slovenským operným historikom: *„V roku 1970 sme oslavovali 50. výročie vzniku SND. Režisér Július Gyermek režíroval Beethovenovho* Fidelia *k výročiu SND. Hovorené dialógy boli nahradené textami disidenta Dominika Tatarku v podaní herečky Viery Strniskovej. No a to bol koniec. Padol Ivan Turzo – vtedajší generálny riaditeľ, padlo celé vedenie."* Od roku 1970 sa teda dostal na pozíciu riaditeľa SND Pavol Bagin, ktorý bol riaditeľom sekcie umenia na ministerstve kultúry. Jaroslav Blaho pokračuje: *„Pavol Bagin a režisér Branislav Kriška, ktorý zotrval v divadle ešte z predchádzajúceho vedenia, si uvedomovali, že divadlo potrebuje kompetentného a kvalitného šéfdirigenta. V tejto súvislosti padla voľba na Zdeňka Košlera."* Ďalším výrazným momentom pred Košlerovým nástupom, bol značný rozpad umeleckého súboru. Ten súvisel s tým, že niektorí sólisti emigrovali, ďalší odišli na zahraničné angažmány. Zároveň v tom čase ukončila činnosť v divadle výrazná generácia slovenských sólistov (Margita Česányiová, Mária Kišoňová-Hubová, Gustáv Papp a ď.). Odchod viacerých sólistov a členov orchestra sa spájal aj s rekonštrukciou historickej budovy Opery. Súbor sa presunul do sídla Činohry SND – Divadla Pavla Országha-Hviezdoslava (dnes sídlo Mestského divadla v Bratislave). Priestory činohernej scény boli menšie, takže nebolo možné hrať veľké romantické opery, ktoré boli až do začiatku rekonštrukcie (1. 4. 1968) ťažiskovou časťou repertoáru. Aktuálne mala Opera na programe sedem inscenácií, ktoré sa navyše mohli uvádzať len v dňoch, kedy nehrala Činohra. Sólisti preto neboli vyťažení v plnom rozsahu. V tejto situácii prichádza v roku 1971 do Opery SND dirigent Zdeněk Košler. Málo udalostí tej doby nemalo za sebou politické pozadie. Na tomto mieste treba preto objektívne poznamenať, že ku Košlerovmu bratislavskému angažmánu prispel aj fakt, že sa negatívne vyjadril k vpádu vojsk Varšavskej zmluvy na územie Československa v roku 1968. Vtedajšia moc sa ho preto snažila na čas odsunúť z centrálneho pražského diania.

Z. Košler [foto: archív autora]

Budovanie nového súboru

Zdeněk Košler v podstate musel začať v Bratislave budovať nový súbor. Dr. Jaroslav Blaho v rozhovore spomína, že pre jeho kreovanie boli zásadné dva zdroje: „*Jedným boli čerství absolventi VŠMU – Peter Dvorský, Magdaléna Hajóssyová, Juraj Hurný, Ružena Štúrová... Druhým sólisti, ktorí sa vrátili z cudziny – Juraj Hrubant, František Livora.*“ K umeleckým problémom sa občas pridružili i problémy organizačné, poznačené krátkou animozitou vo vzťahu vtedajšieho riaditeľa opery, Pavla Bagina, a dirigenta Košlera. Zdeněk Košler na tieto chvíle spomínal: „*Oba* (pozn.: šéfdirigent i šéf opery) *si musí uvědomovat, že šéf bez výkonů dirigenta a dirigent bez organizačního úsilí šéfa nemohou úspěšne pracovat. Oba se musí uznávat i navenek, protože rozkladné živly souboru dokáží každé neshody využít ve svůj prospěch.*“
Vo svoj prospech dirigent Košler napokon dokázal využiť netradičnú situáciu spôsobenú rekonštrukciou, ako aj fakt, že súbor skúšal v budove Činohry. Vznikol tým totiž väčší priestor pre skúšobný proces a orchester si tak počas príprav na „inauguračnú“ produkciu Zdeňka Košlera mohol zvyknúť na jeho spôsob práce. To malo za následok úsporu času pri príprave ďalších opier v hektickom období po znovuotvorení historickej budovy. Prvou Košlerovou operou v Bratislave mala byť podľa pôvodných plánov Dvořákova *Rusalka*. Vzhľadom na prieťahy pri rekonštrukcii divadla a nemožnosť uviesť tento titul v Hviezdoslavovom divadle, sa dohodli s Pavlom Baginom na uvedení Mozartovej opery *Così fan tutte* (réžia Karel Jernek, premiéra 18. 12. 1971). Uvedenie Mozartovej buffy bolo veľmi očakávané aj preto, že sólistické miesta boli obsadené prevažne mladými debutantmi. Omladený bol aj operný orchester. Ako píšu *Hudební rozhledy III* z roku 1972 v článku *Košlerův nástup v Bratislavě*, premiéra sa naplno vydarila. Dôsledný skúšobný proces priniesol svoje ovocie. Napriek tomu kritika upozorňuje, že času predsa len nebolo až tak veľa, aby boli napravené všetky technické nedostatky na strane sólistov. Spomínajú sa tiež rozsiahle škrty, najmä v druhom dejstve diela, ktoré vraj deformovali dej.

Od Rusalky k Giovannimu

Po znovuotvorení historickej budovy Opery SND v septembri 1972 došlo k úplnej zmene akustických parametrov. Kým pred rekonštrukciou bol spodný parter väčší, predĺžením javiska, a teda nutným predsunutím orchestriska do priestoru došlo k jeho zmenšeniu a narušeniu pôvodných akustických pomerov. Ako spomína Marta Braunsteinerová, členka operného orchestra a rodinná priateľka Košlerovcov: „*Dirigent Košler si počas skúšky sadol na každú stoličku v divadle a počúval. Na základe výsledkov potom vymyslel model usadenia orchestra, ktorý najlepšie vyhovoval tamojším podmienkam.*“ Dirigent Košler tiež zmenil ladenie orchestra. Z pôvodných 438 ho zvýšil na 444 Hz.
Po *Così fan tutte* nasledovala v roku 1972 rezervovanejšie prijatá premiéra *Rusalky*. Už v druhej polovici sezóny 1972/1973 bola do hracieho plánu zaradená opera Leoša Janáčka *Věc Makropulos* v réžii Branislava Krišku. Režisér Kriška, ako bolo už spomenuté, zotrval v divadle ako jeden z mála z predchádzajúcej garnitúry. Bol to nekonfliktný a ústretový typ režiséra, čo dávalo pre spoluprácu so Zdeňkom Košlerom dobré východiská. Napokon sa Kriška podieľal takmer na všetkých premiérach, ktoré Košler v bratislavskom divadle pripravil. Umelecký vklad Zdeňka Košlera bol opäť prijatý s veľkým nadšením. Kritika však vyzývala ľudí na väčšiu návštevnosť predstavenia. Košler hovorí o Janáčkovej opere: „*Bratislavské naštudovanie je mojím tretím. (...) Janáček neprevzal od autora textu K. Čapka tú vecnosť, pod ktorou sa skrýva hlboká filozofia, ale vychádza z nej. Pristupoval k svojmu dielu emotívne, a tak Janáčkova* Věc Makropulos *je i pri všetkom, čo počúvame o súčasnej hudbe, i pri všetkej modernosti, opera romantická v tom najkrajšom zmysle slova. Je to romantizmus, ktorý vie i dnešný človek akceptovať.*“ V roku 1978 sa v Brne konal tradičný Janáčkov festival, kde vycestovala aj Opera SND s *Věcí Makropulos* a dostala sa tak do konfrontácie s naštudovaním domáceho súboru. Zájazdové predstavenie Opery SND vtedy dirigoval Gerhard Auer a „domáce“ – brnianske, Jan Štych. Dobová kritika písala o veľmi poučnom porovnaní, brnianskej inscenácii pripísala menej naturalistický orchester, ktorý sa tesnejšie primkýnal k dianiu na javisku. V bratislavskej inscenácii vyzdvihla hlavne obsadenie sólistov, ktoré malo byť na vyššej úrovni. Na druhej strane, režijné poňatie Václava Věžníka v brnianskej inscenácii bolo vyhodnotené ako pôsobivejšie. Kritika vyšla v *Brněnskom Večerníku* (17. 10. 1978) – pod autorskou skratkou „rp“ ju publikoval Rudolf Pečman.
So zaujímavým príbehom sa spája premiéra *Dona Giovanniho* v roku 1975. V oficiálnych divadelných prameňoch totižto zmienku o tomto predstavení nenájdete. Na doskách Opery SND bolo uvedené iba jedinýkrát. O okolnostiach rozpráva Dr. Jaroslav Blaho: „*Košler volil pre Giovanniho jedno obsadenie. Leporella robil Jozef Špaček. Krátko po premiére ho zasiahli náhle zdravotné problémy, musel ísť na operáciu. Keďže k týmto okolnostiam došlo na sklonku Košlerovho bratislavského pôsobenia, keď už bol v SND zriedka, nemal čas sa pozdejšie k inscenácii vrátiť.*“ Zaujímavosťou je, že i napriek uskutočnenej premiére tejto opery sa do oficiálnych záznamov divadla nedostala. V súvislosti s uvádzaním Mozartových opier pod vedením Zdeňka Košlera treba spomenúť, že bol zástancom štýlovosti, ktorá podčiarkovala kultivovanosť, vycizelovanosť, stopercentnú muzikalitu bez veľkej expresie (na rozdiel od iných definícií štýlovosti klasicizmu, ktoré hovorili o nutnej expresivite a „plnokrvnosti“ výrazových prostriedkov). Tento Košlerov prístup bol tiež významným prínosom pre umeleckú disciplínu v orchestri, ako aj v radoch sólistov.

Cikkerove opery

Zdeněk Košler v bratislavskej Opere úspešne uviedol aj premiéry opier Jána Cikkera *Hra o láske a smrti* a *Vzkriesenie*. K Suchoňovej a Cikkerovej hudbe sa vyjadril Zdeněk Košler takto: „*Suchoňova hudba je velice osobitá. Už po několika taktech se pozná autor, což je ve 20. století jev vzácný. Je to hudba samonosná, dramatická, byť zatížená tradičním hudebním myšlením i obdivem k Vítězslavu Novákovi, autorovu učiteli. I Ján Cikker byl Novákovým žákem. Jeho hudba je modernější, ale v operách méně samostatná. Je účinná právě ve spojení s libretem, jemuž je nutno ji přispůsobit coby nositeli atmosféry. Pak drama nejen obdivuhodně unese, ale i umocní.*“ Premiérou opery *Vzkriesenie* bola otvorená operná časť Bratislavských hudobných slávností v roku 1977 a zároveň zavŕšená éra Košlerovho pôsobenia v Slovenskom národnom divadle. V tej dobe prichádzali do Opery aj ďalší dirigenti, medzi nimi aj Ondrej Lenárd. (Práve on bol - spolu so Zdeňkom Košlerom - poverený naštudovaním Cikkerovho *Vzkriesenia*) Jaroslav

Z. Košler a J. Cikker [foto: prebraté z knihy Zdeněk Košler: Poselství, s. 30. Pozri literatúra.]

Blaho spomína na koncepcie dirigentov ako na konfrontáciu dvoch silných umeleckých osobností. Vďaka ich markantným odlišnostiam ich prirovnáva akoby k dvom naštudovaniam: „*U Lenárda sa prejavil väčší sklon k romantike, k verizmu. Marta Nitranová, predstaviteľka hlavnej roly, podčiarkla svojím hlasom, schopným obrovskej expresie, dramatickosť Lenárdovej koncepcie. Na druhej strane Košler pracoval s Magdou Hajóssyovou, ktorá mala veľmi čistý a rovný hlas. Zapadol do Košlerovej koncepcie, ktorá bola omnoho menej expresívna ako tá Lenárdova.*“ Počas naštudovania *Vzkriesenia* už Košler vedel, že mu končí angažmán – nepovažoval to však za smutnú rozlúčku, lebo sa s Pavlom Baginom a s Ladislavom Mokrým, vtedajším riaditeľom Slovenskej filharmónie, dohodli na ďalšej spolupráci so SND i Slovenskou filharmóniou. Keďže Košler dirigoval v Bratislave viacero premiér, ktoré časovo spadali pod BHS, novinári ho úsmevne označovali za „*kmeňového dirigenta operných festivalových premiér BHS*“.

Zdeněk Košler priniesol v ťažších časoch do Opery SND konsolidáciu, prepotrebnú autoritu, prácu s mladými spevákmi, kultivovanosť hudobného prednesu, ako aj perfekcionizmus a „antilajdáckosť“ do orchestra. Ukončením pôsobenia na poste šéfdirigenta Opery SND sa však Košlerova spolupráca s prvou slovenskou scénou neskončila a sporadicky pokračovala ďalej, aj keď už nie v podobe premiérového naštudovania operného diela.

Zdeněk Košler a Slovenská filharmónia

Zdeněk Košler sa spolu s orchestrom Slovenskej filharmónie predstavil prvýkrát slovenskému publiku 7. mája 1969. V rámci festivalového koncertu Bratislavských hudobných slávností zaznel *Modrý vták* Jaroslava Křičku, Beethovenov *Husľový koncert* (sólista Josef Suk) a *5. symfónia* Sergeja Prokofieva. Úspešný koncert zahájil dlhoročnú spoluprácu tohto výnimočného umelca s prvým slovenským orchestrálnym telesom, ktorá trvala až do roku 1995. Keď som sa rozprával s členmi orchestra Slovenskej filharmónie o ére pôsobenia Zdeňka Košlera, spomínali aj na prácu ďalších českých dirigentov (Václava Neumanna, Libora Peška a i.). Títo boli spolu so Zdeňkom Košlerom predstaviteľmi českej dirigentskej školy, ktorá sa vyznačovala detailnou prácou s orchestrom počas skúšok. Členovia orchestra tiež spomínajú na vzájomné korektné vzťahy s Košlerom, ktoré dávajú do súvislosti s jeho vystupovaním. „*U orchestru si uměl zjednat respekt zejména svým noblesním chováním, podepřeným fantastickou pamětí a sluchem,*“ spomína brat dirigenta a zbormajster Miroslav Košler. Marta Braunsteinerová spomína na Košlerov spôsob práce s orchestrom: „*Pracoval hlavne s dynamikou – trval na drobných dynamických zmenách ako sú mp, mf... Pokiaľ išlo o problémy s intonáciou, tak tie neriešil. Vždy vyzval orchester, aby si intonáciu urobil sám. Všetci naraz spozorneli a začali sa o to starať. Nerobil delené skúšky, lebo chcel, aby sa hráč hneď od počiatku „našiel“ vo zvuku celého orchestra. Pred koncertom, ale i premiérou v Opere si brával orchestrálne party jednotlivých nástrojov domov. Jeho gesto bolo tak čitateľné, že keby sa čokoľvek stalo, tak bolo možné sa zorientovať hneď. To bola Dědečkova metóda.*“

Vtedajšie časté pôsobenie dirigenta Zdeňka Košlera na pôde Slovenskej filharmónie viedlo k tomu, že ju sprevádzal aj na zahraničných zájazdoch. Zaiste i vďaka nemu sa SF dostala trikrát do Japonska, Nemecka a do ďalších krajín. Príjemnou skutočnosťou pre dirigenta bol určite aj fakt, že na rozdiel od jeho zájazdov s Českou filharmóniou, bol počas turné na poste „hlavného dirigenta“ a tak dirigoval prvý slovenský orchester na najvýznamnejších japonských pódiách. Na spoluprácu s orchestrom SF a cesty do Japonska spomína: „*Opakované pozvania od SF dokazujú, že ma tu radi vidia. A tak i ja sa k tomuto orchestru rád vraciam. Pretože je to radosť dirigovať orchester, ktorý hrá na vysokej profesionálnej úrovni a neskrýva, že hrá rád. Koncerty v Japonsku mali taký úspech, že po ich skončení sa Japonci nahrnuli k pódiu a svojím aplauzom nechceli dovoliť orchestru odísť.*“
Zdeněk Košler si dával mimoriadne záležať aj na dramaturgii koncertov. Ochrannú ruku držal najmä nad zájazdovými koncertmi. Poukazuje na to výňatok jeho korešpondencie so Slovenskou filharmóniou. „*Protože zájezd je věc namáhavá, není dobře zařazovat díla technicky příliš náročná, event. háklivá. Na druhé straně je dobře mít tam dílo, které budí respekt, je sice náročné, ale nikoli nebezpečné nástrojově technickými záludnostmi, které se v namáhavých podmínkách projeví kiksy, kanárky a podobnými nemravnostmi,*“ píše Zdeněk Košler v liste z 12. februára 1979 adresovanom Slovenskej filharmónii.
Košlerov osobitý záujem o orchester Slovenskej filharmónie u mnohých vyvoláva otázku, prečo sa Zdeněk Košler nestal šéfdirigentom Slovenskej filharmónie. V tejto súvislosti treba poznamenať, že v kuloároch sa o tejto myšlienke za čias Košlerovho pôsobenia živo diskutovalo. Dokonca veci zašli až tak ďaleko, že Ladislav Mokrý, vtedajší riaditeľ Filharmónie, Košlerovi ponuku na šéfovský post dal – vraj si aj spolu otvorili šampanské a dohodli sa na Košlerovom nástupe od sezóny 1984/1985. Napokon sa tak ale z neznámych príčin neudialo.

Nahrávky

S orchestrom Slovenskej filharmónie realizoval Zdeněk Košler tiež úctyhodné množstvo rozhlasových a niekoľko televíznych nahrávok. Prvou z nich bola Berliozova *Fantastická symfónia*. Jej realizácia bola poznačená nezhodami s režisérom, preto sa nahrávalo pomerne dlho. Jedným z vysokocenených záznamov bola nahrávka Smetanovho cyklu *Má vlast*. Anton Viskup, vtedajší člen orchestra, spomína na zákulisie nahrávania: „*Smetanova* Má vlast *bola taký malý ‚trucpodnik‘. Košler veľmi chcel nahrať* Mou vlast *s Českou fil-*

Z. Košler [foto: Archív SND]

harmóniou. Supraphon mal už ale veľa nahrávok tohto symfonického cyklu, a tak nejavil záujem o ďalšie. Košler vtedy vytvoril znamenité umelecké dielo, ktoré prinieslo Slovenskej filharmónii a jemu samotnému množstvo ocenení a uznania.“

Zdeněk Košler sa stal jedným z troch svetových dirigentov (údaj relevantný k roku 1996), ktorí nahrali komplet Dvořákových symfónií (spolu s Václavom Neumannom a Istvánom Kertézsom). Nahrávka vznikla pre bratislavský Opus.

Ďalším úspešným počinom bola nahrávka Mozartových operných predohier, ako aj kolekcia jeho symfónií. Nahrávky sú pozitívne hodnotené najmä vďaka precíznosti, štýlovej čistote a vyrovnanosti. Z kolekcií treba tiež spomenúť súbor Schubertových symfónií (2, 5, 6, 7, 8), ako aj vysoko cenené nahrávky slovenskej hudby (napr. Suchoňova *Baladická suita* či *Metamorfózy*). Košler nahral so Slovenskou filharmóniou tiež veľké množstvo Dvořákových diel, medzi inými aj Slovanské tance. Nahrávka sa vyznačuje bohatou farebnosťou, ako aj výraznými dynamickými odtieňmi. Publikom bola prijatá veľmi vďačne. Ďalšou z radu úspešných Košlerových nahrávok so Slovenskou filharmóniou bol komplet Dvořákovych symfónií. Ku ich koncepcii sa vyjadril v rozhovore pre Nové slovo: *„Dvořákove symfónie z mladšieho obdobia sa – zvlášť prvá a druhá – pri koncertnom uvedení podstatne skracujú. Skladateľ ešte nemal takú perfektnú predstavu o proporciách a aj hudobná reč je v nich vzdialená od spontánnosti vrcholných diel. Lenže koncert a gramofónová platňa sa v mnohom líšia. Na koncerte si poslucháč vypočuje výber troch až štyroch skladieb (...) a dramaturgia musí prispieť k tomu, aby v tejto dobe zostal poslucháč v aktívnej pozornosti. Gramofónová platňa leží doma v skrinke a čaká, až bude jej majiteľ mať chuť si ju vypočuť. Práve ju a nijakú inú. Toto nasmerovanie záujmu k jedinej skladbe vyžaduje realizovať ju tak, ako ju skladateľ koncipoval.*“ Spolu realizoval Zdeněk Košler so Slovenskou filharmóniou 103 nahrávok pre televíziu a rozhlas.

Epilóg

Pôsobenie Zdeňka Košlera v Bratislave znamenalo výrazný prínos pre obohatenie slovenskej hudobnej kultúry, ktorá to nemala v európskom kontexte jednoduché. V rozhovore pre *Nové slovo* to spomenul aj Zdeněk Košler, keď zadefinoval problém slovenskej hudobnej kultúry. Za hlavný nedostatok označil chýbajúcu tradíciu. Podľa Košlerových slov slovenská hudobná kultúra síce zažila veľký rozmach, no nebolo preň založené zázemie – nezaznamenal rezonanciu širokej verejnosti. Košlerovo pôsobenie v Slovenskej filharmónii výstižne sumarizuje muzikologička Lýdia Dohnalová: *„Ako mimoriadne plodnú treba označiť spoluprácu českého dirgenta Zdeňka Košlera s filharmonickým orchestrom. Jeho charizma, dar psychologického prieniku, umelecké a ľudské vlastnosti zanechali v členoch orchestra obohacujúce spomienky. Pre hudobnú verejnosť znamenali sériu nezabudnuteľných umeleckých zážitkov vrátane zvukových dokumentov zaznamenaných na dlhohrajúcich platniach a kompaktných diskoch. (...) Štvrťstoročná spolupráca bola ocenená v roku 1996 udelením titulu Čestný šéfdirigent in memoriam.*“ Na Košlerov pobyt v Bratislave spomína Marta Braunsteinerová: *„ ...žil v Prahe, nebol trvalo v Bratislave. On tu vždy bol tak pár týždňov, ku koncu už len pár dní. Dlhšie sa zdržal hlavne pri naštudovaní veľkých vecí ako* Fidelio, Rusalka *či* Don Giovanni. *Jeho manželka chodila za ním najmä na premiéry.*“ Ďalej rozpráva o nenaplnenom sne, ktorý mal dirigent Košler: *„Chcel sa naučiť hrať na viole. Dokonca mal otcovu violu a občas, keď mal trochu času, cvičieval na nej. No keďže mal na jednom z prstov mimoriadne bolestivé miesto, nemohol si hru radostne vychutnať. Preto jeho túžba vedieť výborne hrať na violu zostala jeho nenaplneným snom.*“ Na bratislavské pôsobenie svojho brata spomína aj Miroslav Košler: „*O Bratislavě vždycky mluvil jako o své nejkrásnější a nejspokojenější éře.*“ Podľa slov Miroslava Košlera bola Bratislava skromnejšia ako Praha, a tak viac konvenovala Košlerovej povahe. Kým Slovenskej filharmónii pomohol Zdeněk Košler z pozície uznávaného dirigenta presadiť sa v zahraničí a realizoval s ňou množstvo nahrávok, Operu Slovenského národného divadla stabilizoval po náročnom období plnom zmien. Dirigent Zdeněk Košler zanechal v slovenskej hudobnej kultúre nezmazateľnú stopu, ktorá je dodnes živá vo vynikajúcich nahrávkach. Tieto sa stali, aj vďaka ich ľažšej dostupnosti, cenným klenotom v umeleckých zbierkach.

Autor je poslucháčom doktorandského štúdia na JAMU v Brne a zbormajstrom Bratislavského chlapčenského zboru.

Poznámky:

Vzhľadom na to, že o osobnosti a umeleckom odkaze dirigenta Košlera do dnešných dní nevznikla žiadna sumarizujúca publikácia, vychádzajú pramene článku najmä z osobných rozhovorov s rodinou a priateľmi Z. Košlera. Pre viac informácií navštívte *www.zdenek-kosler.cz*.

Literatúra a pramene:

Programové bulletiny, Archív SND.
KOŠLER, Z.: *Poselství*. Libuše Burianová-Hasenörlová. Praha: Argo, 1996, s. 65.
Denník dirigenta Zdeňka Košlera, v osobnom vlastníctve dirigenta Marka Ivanovića.
SLABÁ, M.: Hudba je alfou i omegou života. In: *Hlas ľudu*. 14. 4. 1988.
FELLEGI, P.: Zapaľuje, kto sám horí. In: *Nové slovo*. 3. 7. 1980.
LABORECKÝ, J.: Osobnosť našej epochy. In: *Nové slovo*. 19. 2. 1976.
LABORECKÝ, J.: Věc Makropulos v Bratislave. In: *Večerník*. 5. 4. 1973.
DOHNALOVÁ, L.: *Slovenská filharmónia 1949 –1999*. Bratislava: SF, 1999, s. 44.

[foto: archív]

Statky-zmätky v Opere SND

Pripravil **Robert BAYER**

Vedenie Opery SND zrušilo dlhoočakávané premiéry *Gavaliera s ružou* a *Manon Lescaut*, ktoré by významne obohatili repertoár divadla. V Bratislave sa nehrali už niekoľko desaťročí a ich zrušenie vyvolalo u odbornej i diváckej verejnosti vlnu nevôle. Vzniknutá situácia zase raz poukázala na potrebu inštitucionálnej reformácie a reštrukturalizácie národnej scény. Hudobný život prináša analýzy (opätovnej) krízy v Opere SND z pera operných kritikov a teoretikov.

Keď vlani na jar otváralo ďalšie bratislavské nákupné centrum, dialo sa tak takmer v „predzáhradke“ novej budovy SND. Autorom otváracieho ceremoniálu s visiacimi artistami, ktorí, ponorení do všakovakých svetiel, pretínali nočnú oblohu, bol režisér a choreograf „visiacich kaukliarov“ La Fura dels Baus, Carlus Padrissa. Renomovaný režisér mal už vtedy na svojom konte niekoľko operných inscenácií, medzi inými aj takzvaný „*Prsteň* 21. storočia“ vo Valencii, inscenovaný živými obrazmi artistov na pozadí opulentných a pôsobivých počítačových animácií. Zdá sa, že prominencia operného sveta to do Bratislavy nikdy nemala ďaleko. Na prvom Krištáľovom plese v priestoroch nového SND sa slovenskému publiku nedávno predstavili aj Anna Netrebko, Erwin Schrott a José Cura. Ich účasťou chcel generálny riaditeľ SND Ondrej Šoth vrátiť Bratislave noblesu. Na jej vlne sa mohlo veľkodušne zviezť aj televízne publikum, pre ktoré mal byť priamy prenos z priestorov Krištáľového plesu oživením bezútešného televízneho dňa prešpikovaného slizkými telenovelami. Len málokto si uvedomil neetickosť takéhoto plesania v kontexte odrieknutých operných premiér diel, ktoré by svojím uvedením zase oživili tristnosť repertoáru prvej slovenskej opernej scény. Verejne financované divadlo by mali v prvom rade charakterizovať kvalitné predstavenia, menej galakoncerty a najmenej komerčné aktivity pre niekoľko vyvolených, ktorí to do vrecka nemajú až tak hlboko. Je smutné, že Opera SND si potrpí len na celebrity v jej zákulisí. Ako pažravý moloch je po nich priam hladná a spolu s kreslom jej riaditeľa ich zožrala už niekoľko. Posledným sústom, ktorý sa jej momentálne viac neúspešne než bodro vzpiera, je Peter Dvorský a zdá sa, že je len otázkou času, dokedy. Už teraz je zrejmé, že pod jeho vedením zažije Opera SND najhoršiu sezónu vo svojej novodobej histórii. Intenzita, s akou sa vymieňajú riaditelia na jej čele, priam volá po systémovom riešení, ktoré by viedol angažovaný tím kultúrnych politikov, ktorí by sa nebáli prehodnotiť tradíciu a otvoriť zákon o Slovenskom národnom divadle. Ak sa pozrieme za Dunaj do neďalekej Viedne či ďalej, do vyspelejších „operných“ kultúr, zistíme, že hudobné divadlo ako súčasť trojsúborového divadla je už dávno prežitkom. Renomovaným operným divadlám tam šéfuje osobnosť s jasným dramaturgickým plánom a odvahou k experimentovaniu, ktorého výsledkom je repertoár s výrazným profilom a pestrou zmesou inscenačných estetík. Divadlo by malo byť v najlepšom zmysle „osvietenskou diktatúrou“ s pevným a odhodlaným vedením, ktoré sa nebojí ani revolúcie v umeleckom a intelektuálnom zmysle. Dvaja diktátori sú však jej vážnou prekážkou. Na takéto systémové zmeny ale treba exekútora, ktorý by tento prerod dokázal aj legislatívne zastrešiť. Slovensko sa ho zatiaľ, žiaľ, nedočkalo. Ministri kultúry posledných vlád sa buď tvárili, že sa ich otázka SND netýka, alebo sa snažili vyhnúť problému predajom nechceného dieťaťa. A tak jedinou systémovou zostáva kritika, ktorá na adresu reštrukturalizácie SND bubnuje vytrvalo už niekoľko rokov.

Zlyhávanie jednotlivcov alebo systému?

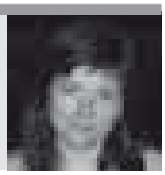
Jozef ČERVENKA

Problémy Opery SND sú chronické a všeobecne známe. V priebehu piatich rokov ju vedie šiesty riaditeľ, stále chýba jasná koncepcia súboru, improvizuje sa, klesá počet predstavení, rušia sa premiéry, kolíše kvalita repríz, chýba systematická práca, zlyháva komunikácia s verejnosťou... Pokračovať by sa dalo ešte dlho. V médiách boli tieto i ďalšie problémy pomenované pomerne jasne. Sú skutočne zreteľné, napriek tomu sa vedenie Opery i celého SND tvári, že vlastne nejestvujú. Šikovní organizátori „prestížnych“ krištáľových podujatí zatiaľ využívajú nemotornosť inštitúcie a v jej mene organizujú svoje bombastické akcie, ktoré dokonca v priamom prenose vysiela verejnoprávna televízia. Vedenie divadla sa tvári, že týmito akciami vracia Bratislave (iba?) noblesu, ušľachtilosť, vznešenosť, zviditeľňuje inteligenciu a dáva do centra pozornosti skutoč-

né osobnosti. Škoda len, že ku všetkým týmto ušľachtilým ideám sa nepracovalo svojou vlastnou produkciou. Nemôžem sa ubrániť dojmu, že práve vlastná produkcia sa pomaly, ale isto stáva v SND podružnou. Akoby to bola len zástierka skutočných aktivít a priorít tejto inštitúcie. Spomínam si veľmi živo na obdobie, keď vláda plánovala ešte nedokončenú novú budovu SND predať. Zároveň presviedčala verejnosť, aký je to geniálny a výhodný nápad. Zaznela dokonca skvelá ponuka, že by nový majiteľ budovy mohol veľkoryso divadlu priestory prenajímať. Vďaka tlaku verejnosti sa to, chvalabohu, nestalo, novostavba sa dokončila a otvorila. Lenže ten nápad, predať národné divadlo, zrejme nevznikol len tak v hlave vtedajšieho ministra kultúry či financií. Musel byť za tým tlak odinakiaľ. Odkiaľ, to sa dá len tušiť. Dnes sa zdá, že ten tlak tu stále je a SND je voči nemu stále bezradnejšie. Je to inštitúcia (na naše pomery) so slušným rozpočtom, ktorý je garantovaný štátom. Táto suma je zaujímavá aj pre subjekty pohybujúce sa mimo oblasti kultúry. SND, až na drobné kozmetické úpravy, zostalo inštitúciou fungujúcou na princípoch, ktoré boli vytvorené pred rokom 1989. Do dnešných dní nedošlo k zásadnej reforme, aj napriek zmene spoločenských podmienok a vzniku spomínaných finančných tlakov. Chýba aj ďalšia zásadná vec, bez ktorej nebude divadlo poriadne pracovať nikdy, a tou je zamestnanecká motivácia. Tá nemusí byť iba finančná. Existuje ešte dnes niečo ako hrdosť na divadlo, v ktorom hrám? Existuje prirodzená autorita člena SND? Vzbudzuje veta „hrám v Orchestri Opery SND“ úctu a rešpekt? Je to smutné, ale zdá sa, že nie. Pre mnohých členov SND sa stal jeho zamestnávateľ iba platiteľom mesačných odvodov. Pre iných zasa zaopatrovacím ústavom. Ako interní sólisti na webe SND figurujú mená, ktoré sa na javisku neobjavujú. To sa pochopiteľne netýka iba SND, pod krídlami ministerstva kultúry prežívajú podobne aj ďalšie dinosaury. Nový riaditeľ Ondrej Šoth spočiatku pôsobil dojmom, že on bude tým človekom, ktorý dokáže SND zreformovať, obnoví funkčný systém a dokáže svoje „duchovné deti“ správne motivovať. Zatiaľ však tomu nič nenasvedčuje. Jedinými výraznými výstupmi nového riaditeľa sa stali kontroverzné výmeny riaditeľov všetkých troch umeleckých súborov, nezmyselná likvidácia dramaturgie, otázna spolupráca s expanzívnymi agentúrami a ezoterické vyjadrenia v bezpohlavných televíznych rozhovoroch. Nie sú však toto všetko len maňušky, ktorými nás niekto šikovný zabáva?

> **„SND, až na drobné kozmetické úpravy, zostalo inštitúciou fungujúcou na princípoch, ktoré boli vytvorené pred rokom 1989.“**

Kto (a aký) bude ďalší?



Michaela **MOJŽIŠOVÁ**

Cechová anekdota hovorí, že kto raz prekročí prah zamestnaneckého vchodu Slovenského národného divadla, podľahne akémusi záhadnému fluidu a stratí vzťah k realite. Na každom aforizme je čosi pravdy a zdá sa, že na tomto ešte o trochu viac.

Nebude to žiadne šírenie poplašnej správy, ale smutný fakt, keď skonštatujeme, že Opera SND sa ocitla v hlbokej kríze. Od sezóny 2006/2007 sa na jej šéfovskom poste vystriedalo šesť riaditeľov. Zlý odhad na najbližších spolupracovníkov považujem za najvýraznejšiu manažérsku slabinu bývalej generálnej riaditeľky Silvie Hroncovej – napokon sa stal aj bezprostrednou príčinou jej pádu. No situácia nasvedčuje tomu, že v tejto oblasti nie je o nič silnejšia ani nová hlava našej prvej scény. Dnes, keď Opera SND vchádza do poslednej tretiny sezóny oklieštená o polovicu z plánovaných premiér, si Ondrej Šoth určite uvedomuje chybnú voľbu svojho (v poradí prvého) operného riaditeľa. Hviezdna spevácka kariéra Petra Dvorského a jeho miesto v histórii slovenského operného umenia sú nespochybniteľné. Žiaľ, neznamenajú automatickú akreditáciu na tak – profesionálne i osobnostne – náročný post, akým je pozícia riaditeľa Opery SND. Predpoklad, že jeho prirodzená umelecká autorita postačí na upokojenie atmosféry v súbore, frustrovanom ustavičnými personálnymi zmenami, bol naivný už vo svojom počiatku. A ako sa ukázalo, aj mimoriadne škodlivý. Resumé nesprávnej voľby je známe: rozpadnutá sezóna, reprízové obsadenia nehodné reprezentatívnej opernej scény, na plagátoch prevládajúca ponuka „diváckych“ titulov, zväčša v staromilských inscenáciách. Jedným slovom, provincia.

Na stretnutí s divadelnými teoretikmi a kritikmi, ktoré generálny riaditeľ SND zorganizoval začiatkom marca, sa Ondrej Šoth netajil tým, že post riaditeľa Opery SND čaká zmena. Napokon, rozčlenenie päťročného obdobia mandátu na dvojročnú „stabilizačnú“ a následnú trojročnú „tvorivú“ fázu ohlásil už v koncepcii, s ktorou vyhral konkurz: riaditelia súborov v sezónach 2010 – 2012 majú byť „*skutočné umelecké osobnosti, ktoré zastavia deštrukčný vývoj v súboroch a situáciu zastabilizujú*“. V roku 2012 bude vypísané „*medzinárodné výberové konanie na obsadenie riaditeľov hudobného a dramatického divadla*“. Podľa Šothovej predstavy má nový šéf Opery SND dostať čas, aby sa v dostatočnej miere pripravil na vlastnú autonómnu sezónu, oboznámil sa so súborom, pripravil dramaturgiu, vytvoril realizačné umelecké tímy. Tu sa podľa mojej mienky ocitáme pri jednom z koreňov problémov, ktoré vyústili do série personálnych zlyhaní počas ostatných piatich rokov. Štatút SND totiž nepočíta s obdobím designovaného riaditeľa. Je však nereálne očakávať, že divadlo s vyše deväťsto zamestnancami a rozpočtom viac než šestnásť miliónov eur (či niektorú z jeho troch umeleckých zložiek) bude na relevantnej úrovni riadiť človek, ktorý do tohto kolosu padne bez predchádzajúcej prípravy. Vôbec totiž nedostane šancu usporiadať si prioritný rebríček problémov (samozrejme, všetky vyžadujú „bezodkladné riešenie“) — zhltnú ho žabomyšie spory, zamotá sa v pavučine osobných záujmov členov súboru a zamestnancov, ktorých asertivita a ambicióznosť je zväčša nepriamo úmerná umeleckým či profesionálnym schopnostiam.

Aktuálna otázka teda znie, aký by mal byť šéf Opery SND. Ideálna situácia by nastala, ak by sa na čele súboru zjavil človek, ktorý by dokázal riešenie parciálnych problémov s dôverou ponechať svojim dobre disponovaným, na jednej strune ladiacim spolupracovníkom a vlastnú mentálnu kapacitu by využil na zadefinovanie (a následné napĺňanie) zmysluplného umeleckého programu. Myslím si totiž, že práve toto Opere SND dlhodobo chýba – odpoveď na otázku, akým divadlom chce byť.

> **„Rozpadnutá sezóna, reprízové obsadenia nehodné reprezentatívnej opernej scény, na plagáte prevládajúca ponuka ‚diváckych‘ titulov, zväčša v staromilských inscenáciách. Jedným slovom, provincia.“**

Určite nie je jednoduché nájsť úspešný recept na kormidlovanie „vlajkovej lode“ slovenskej divadelnej kultúry. Ale pre inšpiráciu si dovolím odcitovať, podľa mojej mienky nesmierne múdru a trefnú definíciu, ktorú v recenzii Wilsonových inscenácií *Káti Kabanovej* a *Veci Makropulos* v pražskom Národnom divadle ponúkol šéfredaktor odborného divadelného dvojmesačníka *Svět a divadlo* Karel Král: „*Povinnosťou inštitúcie zvanej Národné divadlo je umožnenie veľkého, teda aj veľmi drahého umenia. Až splnenie tejto povinnosti mu dáva oprávnenie k špecifickej, na naše pomery luxusnej existencie. Podobne by Národné divadlo malo povinne umelecky a spoločensky riskovať. Priemerné a opatrné Národné divadlo nemá zmysel.*“

Pozrime sa v tomto uhle pohľadu na posledných dvadsať „slobodných“ rokov Opery Slovenského národného divadla. Po umelecky

nevýbojnom Jurajovi Hrubantovi, za ktorého opera v mnohom podliezala latku povinne náležiacu reprezentatívnej národnej scéne, sa ako schopný šéf javil Marián Chudovský. On prelomil neambiciózny konformizmus, keď do divadla vpustil čerstvý vzduch v podobe reinkarnovanej dramaturgie i názorovo rôznorodých inscenačných poetík. Ktovie, ako by sa bol vysporiadal so zmeneným režimom súboru fungujúcim súčasne v novej i v historickej budove. Každopádne, Silvia Hroncová veľkou mierou prispela k jeho – z aktuálneho pohľadu pochopiteľnej – glorifikácii, keďže mu nedala verejne zjavnú príležitosť si odvolanie „zaslúžiť“. Pri nasledujúcom personálnom „vajataní“, kedy sa plavci v hlbokej vode striedali ako pri olympijskej štafete, nenastala šanca zadefinovať pozíciu Opery SND v širšom kultúrnom kontexte – na programe sa ocitli predovšetkým elementárne prevádzkové a medziľudské problémy. A dnes je už nad slnko jasné, že ani Peter Dvorský žiadnu pozitívnu zmenu do divadla neprinesie. Kto bude ďalší?

Opera SND – večná križovatka (ne)záujmov?

Pavel UNGER

Koľko pokusov a omylov, hľadania a tápania znesie prvá slovenská operná scéna na svojom čele? Táto otázka trápi hlavne posledných päť rokov odbornú i laickú verejnosť. Šestica vystriedaných riaditeľov súboru za tak rekordnú dobu tvorí na erbe SND nelichotivú nálepku. Ťažko projektovať východiská, ak neidentifikujeme korene problému a triezvo nezanalyzujeme aktuálny stav.

Formát divadla, zastrešujúceho tri ansámble, určite situáciu nezľahčuje. Na pracovnom stole hlavy inštitúcie sa zákonite križujú záujmy rozmanitých profesijných zoskupení, kde dve z nich (opera a balet) majú k sebe bližšie. Pri nastavovaní kľúča na porciovanie štátom prideleného finančného „koláča“ sa spravidla vždy nájde aspoň jeden ukrivdený. Alebo sa posuňme v úvahe ešte o krok vzad. Aké kritériá má spĺňať generálny riaditeľ? Je reálne nájsť všestranne orientovanú, manažérsky zdatnú a všeľudsky akceptovanú osobnosť? Prihlási sa vôbec do výberového konania niekto taký? Aké prípravné obdobie je nutné, aby sa nemusel vyhovárať na dedičstvo predchodcov? Má do konkurzu priniesť hotové tímy pre každý zo súborov? Akými kompetenciami vybaví ich šéfov? Veľa otázok, veľa tém.

Z chýb minulosti sa treba poučiť a neodkladne uvažovať nad budúcnosťou. Pozrieť sa bez emócií pravde do očí. Súčasný generálny riaditeľ Ondrej Šoth vo svojom Projekte rozvoja SND v rokoch 2010 – 2015 ako prvý predložil víziu otvorenia zriaďovacej listiny a naštartovania procesu oddelenia hudobného a dramatického divadla. Odvážny náčrt. Pre rozkývanú bratislavskú operu by tento krok neznamenal automatickú spásu. Krízu negeneruje systém samotný, ale ľudia v ňom. Otvoril by však cestu k priamočiarejšiemu riešeniu situácie, k nedelenej zodpovednosti a odstránil by potenciálne nezhody medzi zdvojeným vedením na najvyšších stupňoch. Žiaden riaditeľ a ani zriaďovateľ dosiaľ nedeklaroval vôľu preorať právny status SND. Hlasy kritikov a teoretikov na túto závažnú tému zazneli už dávnejšie, neprihliadlo sa na ne a neotvorila sa ani spoločenská diskusia.

Medzitým sa sezóna 2010/2011 prehupla do druhej polovice. Z jej naplánovanej podoby ostalo torzo. Riaditeľ Opery SND Peter Dvorský pritom na úvodnej tlačovej konferencii voči dramaturgickému plánu, pripravenému kolektívom Pavla Smolíka a zahŕňajúcemu tituly v Bratislave buď nehrané, alebo uvedené pred vyše polstoročím, nevzniesol žiadne námietky. Pritom ho mohol pokojne revidovať alebo čestne avizovať to, čo neskôr podpísal. Dva z troch dominantných titulov zmietol zo stola. Ako prvá sa z premiérovej ponuky vytratila na jar naplánovaná Pucciniho *Manon Lescaut*, po nej bez oficiálneho zdôvodnenia (stanovisko vedenia až dodatočne vyprovokovala medializácia) zmizol aj *Gavalier s ružou* Richarda Straussa. Argumentácia príliš nepresvedčila. Ak sa v prvom prípade vytiahla karta finančných suchôt, natíska sa otázka, kde sa vzalo krytie troch (!) premiér ohlásených na obdobie október až december 2011. Dobre pritom vieme, že ekonomický rok sa prekrýva s kalendárnym, nie s divadelným. Pokiaľ ide o *Gavaliera s ružou*, nevôľa popasovať sa s nadpriemerne nastavenou latkou náročnosti presakovala z kuloárov opery už dlhšie. Nakoniec sa našla zámienka v nedodanej scéne pre jedno z dejstiev. Napodiv, u budapeštianskeho koprodukčného partnera mal tento – podľa nášho vedenia – polotovar doposiaľ osem predstavení v minulej a šesť v aktuálnej sezóne. Ešte zaujímavejšie je, že podľa informácií z webovej stránky divadla bolo nie tak dávno inovované bratislavské sólistické obsadenie. Ani to nesvedčí o principiálnosti a transparentnosti riadenia. Aby profil sezóny neskončil historickou blamážou, našla sa na dosýtenie sedemmesačného premiérového pôstu akási náhradná dávka. V koncertnej verzii zaznie v jediný júnový večer prvotina Giacoma Pucciniho *Le Villi*. O dramaturgických pohnútkach tejto voľby sa verejnosť opäť nedozvedela. Nuž, kto by ich aj vyslovil, keď divadlo post dramaturga jednoducho zrušilo.

Ak by súčasný riaditeľ Peter Dvorský bol ochotný reflektovať vlastné šéfovské pôsobenie v košickej opere, poľahky by zistil, že bez dramaturgie sa moderné operné divadlo nepohne. Môže nanajvýš improvizovať, zamotávať sa do nekoncepčného klbka, hazardovať s umeleckým potenciálom súboru. Plány sa totiž nedajú modelovať na jednu izolovanú sezónu. Bez korelácie s výhľadovým programom v horizonte 2 – 3 rokov môžu nanajvýš zohľadňovať parciálne záujmy. V prvom rade je ale nevyhnutné zadefinovať reálny stav a víziu. Bratislava sa počtom obyvateľov v rámci Európy pohybuje okolo šesťdesiateho miesta, je však metropolou s nezanedbateľnou tradíciou. Prirovnávať náš operný dom k svetovým je naivné, no ponechať ho bez profilu je trestuhodné. Dnes za našimi hranicami aj oveľa menšie divadlá majú vlastnú tvár. Vedia, či sú inštitúciou s pevným ansámblom alebo založenou na hosťoch, či v hracom pláne vystriedajú široký repertoár alebo uplatnia blokový systém, či vyznávajú modernú alebo konzervatívnejšiu divadelnú estetiku, s akým typom publika je ich tvorba konfrontovaná. A dokážu svoj produkt predať. Nie akciovými cenami lístkov ako u nás (1 + 1, či 20% zľava na dve tretiny marcových večerov), ale reálnym nastavením vstupného, premyslenou propagáciou a otvorenosťou vo vzťahu k verejnosti. Na druhej strane treba aj saturovať pokladňu. Nielen tokmi z verejných financií, ale tiež systémom sponzoringu, darcov, mecenášov. To nie je Šothov výmysel, to vonku platí a funguje.

> „Prirovnávať náš operný dom k svetovým je naivné, no ponechať ho bez profilu je trestuhodné.“

Ešte slovko o chybe, ktorú nové vedenie opery doslova skopírovalo od predošlých. Neinformuje, skresľuje fakty, skrýva sa pred zodpovednosťou. Úplne zbytočným mediálnym prestrelkám sa dalo elegantne vyhnúť. A nemusela zaznieť ani nešťastná veta o „cielenej kampani proti Opere SND“. Stačilo chlapské a hlavne pravdivé slovo. Potom by ani generálny riaditeľ nemusel zvolávať okrúhly stôl a hasiť situáciu. Na druhej strane, nik z jeho predchodcov otvorene nedal najavo, že aj úprimná diskusia medzi vrcholným manažmentom divadla a odbornou obcou môže byť nápomocná pri nachádzaní východísk.

Teraz je však na ťahu prvá slovenská operná scéna. Plán budúcej sezóny, ktorý polooficiálne (dosiaľ nebola zvolaná tlačová konferencia) predostrela, opäť neláme zabetónované mantinely dramaturgie. Chýbajú v ňom méty, motivácia k dvíhaniu latky náročnosti, nebadať ambície zapĺňania bielych miest v repertoári. Jednoducho, neprihovára sa z nej názor. Zdá sa, že opera opäť bezradne uviazne na križovatke. Záujmov aj nezáujmov.

Situácia v súbore SND s dôrazom na stav sólistického ansámblu

Vladimír BLAHO

Už niekoľko rokov pravidelne sledujem koncerty poslucháčov bratislavského Konzervatória alebo VŠMU (v Zichyho a Pálffyho paláci, v Rakúskom kultúrnom centre, SNG a pod.), po ktorých mávam väčšinou dobrý pocit, že na Slovensku sa rodia stále nové speváckе talenty. Časť z nich sa postupne objavila aj na javisku Opery SND: Máčiková, Hornyáková, Čajová, Masaryková. V otvorenom európskom priestore, kde hranice prestávajú hrať úlohu, idú ďalší mladí umelci tam, kde vidia najlepšiu šancu pre uplatnenie svojho talentu alebo kde ich umenie bude adekvátne ohodnotené nielen morálne, ale aj finančne: Porubčinová, Nagyová, Šelc, nehovoriac o Bršlíkovi, Kučerovej a Kocánovi. V tomto im ide poruke aj celková situácia v oblasti operného života kontinentu. Angažovanie speváka už nezávisí len od jeho umeleckých kvalít, ale prinajmenšom (ak ponecháme bokom schopnosti jeho manažéra) aj od dvoch ďalších okolností. Prvou je cena speváka, pričom je zrejmé, že výkonnostne porovnateľní speváci z bývalého východného bloku budú pre divadlo cenovo prijateľnejší než ich západní kolegovia. Druhým faktorom je, že tak, ako treba na trh chrliť stále nové a nové typy áut a televízorov, tak treba aj v opernom divákovi vyvolať potrebu počúvania stále nových operných idolov. Tento trhový prístup má svoje klady (dáva šancu viacerým), no mladých umelcov vedie aj k prepínaniu síl a k predčasnému prijímaniu neprimeraných úloh, čo nemôže nezanechať následky na ich umeleckom vývoji. Medzi mladými spevákmi pretrváva stále predstava, že zotrvávať pri lyrickom hlasovom odbore je menejcenné. Sopranistka, ktorá by mala zostať pri Zerline, spieva Donu Annu, namiesto Micaëly Tosku a tenorista (názorným príkladom je Michal Lehotský), ktorý ešte pár rôčkov mohol byť skvelým belcantistom v užšom slova zmysle, ide z jednej veristickej úlohy do druhej. Napriek vyššie uvedenému tvrdeniu o množstve mladých slovenských talentov netreba zabúdať, že európsky spevácky trh zaplavili tucty spevákov z krajín ako Rusko, Amerika, ázijské krajiny, takže presadiť sa vonku nie je ľahké. Na druhej strane nie je zriedkavosťou čítať v bulletinoch našich (a ešte viac českých) inscenácií mená cudzincov. A napokon sa treba pozrieť na spevácku mladú, ktorá opúšťa naše umelecké školy, z hľadiska hlasových odborov. Faktom je, že nielen u nás, ale aj inde sú mladí speváci stojaci na prahu svojej umeleckej dráhy prevažne lyrické hlasy, ktoré sa prirodzeným vývojom postupne môžu (ale nemusia) presunúť do dramatickejších sfér. Aj Helena Bartošová sa k Santuzze a Aide dostala cez Barču či Laurettu a Livora k Otellovi cez Mozarta. Akútny nedostatok dramatickejších hlasov v súčasnom súbore SND je teda skôr problémom chýbajúcej strednej generácie než problémom vokálno-pedagogickým.

Samotná skladba sólistického ansámblu Opery SND je pri pohľade zvonka záhadou. Z plagátu sa totiž nedozvieme, ktorý z účinkujúcich je riadnym členom, ktorý má čiastočný úväzok, resp. je stálym hosťom. Kým tí prví, pokiaľ by kvalitatívne stačili obsiahnuť všetky odbory a typy úloh, sú stále k dispozícii, manipulácia s ďalšími (pravdepodobne kvalitnejšími) už nie je taká jednoduchá a do úloh na materskej scéne je ich treba (vzhľadom na iné úväzky) zabezpečovať so značným predstihom. Kategória spevákov pôsobiacich v zahraničí si v SND občas zaspieva (rád by som videl štatistiku o počte bratislavských vystúpení za rok 2010 v prípade Jenisovcov, Dankovej, Kučerovej, nehovoriac o Mirovi Dvorskom, ktorý na plagátoch figuruje vo väčšom počte predstavení než napokon odspieva), ich prítomnosť na doskách SND nie je však ani mediálne podchytená. Aj keď neraz deklarujú svoje vlastenectvo a vzťah k materskej scéne, v skutočnosti prvoradou je pre nich (vcelku pochopiteľná) snaha neprepásť šancu uplatniť sa vo svete. A platí to tým viac, čím viac sa cítia doma nedocenení (ako tomu bolo kedysi v prípade našich dvoch mozartovsko-straussovských hviezd, Lucie Poppovej a Edity Gruberovej). A napokon, načo by sa hrnuli domov, keď ich materská krajina zahŕňa oceneniami za spievanie pred cudzím publikom a doma sa ukážu na dajakom plese alebo zaspievajú na akcii renomovanej banky. Mladé vokálne nádeje pri súčasnom nízkom počte premiér v SND si teda pochopiteľne budujú svoj repertoár na iných javiskách.

Po našich moderných „emigrantoch“ venujme pozornosť tretej kategórii – hosťom v pravom slova zmysle angažovaným do konkrétnej úlohy. Takíto sa vyskytli takmer v polovici inscenácií realizovaných po roku 2000. Boli to speváci rôznej proveniencie: Slováci z iných divadiel (ako barytonista Vongrey či tenorista Bršlík), českí sólisti (tenorista Vacík, sopranistky Jiříková, Urbanová) i speváci z ďalších krajín (Poľsko, Maďarsko, Bulharsko, Chorvátsko, Ukrajina, Nemecko, Taliansko, Rumunsko atď.). Najviac z nich bolo tenoristov, z domácich zdrojov sme vystačili iba v mezzosopráne. Niektorí tu boli viac „papierovo“ (Marof neodspieval ani jedného Tonia), resp. jednorázovo (Burchuladze ako Mefisto), iní pravidelnejšie. Nie vždy boli kvalitatívnym obohatením (bulharský tenorista v *Chénierovi* a *Luise Miller*). Z hľadiska repertoárových titulov bol ich zástoj najvýznamnejší i najkvalitnejší v Lenárdových

> „Medzi mladými spevákmi pretrváva stále predstava, že zotrvávať pri lyrickom hlasovom odbore je menejcenné.“

inscenáciách verizmu. Z dvoch kvalitných spevákov, ktorých sme v SND vídali častejšie a boli aj prínosom (Chmelo, Ushakova), sa prvý viac-menej a druhá úplne (bohvie prečo?) vytratili. Rozhodujúce je, že hostia v prevahe prípadov nielenže dvíhali kvalitu, ale vlastne umožňovali naštudovanie titulu. Po Larinovom predčasnom skone nemáme v SND tenoristu na Manrica, Chéniera, Calafa, Dimitrija, Cania, a paradoxne iba jedného domáceho Artura z *Puritánov*, hoci ešte nedávno sme mali troch kvalitných domácich Toniov v *Dcére pluku*. Akým-takým ospravedlnením je, že dramatických tenorov je ako šafranu všade, čo dokazuje fakt, že Miroslav Dvorský, ktorý je stále viac lyrickým než spinto tenorom, spieval v La Scale Luigiho v Pucciniho *Plášti*. V SND chýbajú však aj dramatický soprán a barytón. Z dvoch začínajúcich adeptov stredného mužského hlasu dostal príležitosť v nevydarenej inscenácii Haydna Mazalán a Šveda dal prednosť Košiciam. Medzi sopranistky našťastie z mezzosopránu prešla Fogašová, posun Kohútkovej k dramatickejším partom je badateľný, ale len pozvoľný, Dernerová (definitívne?) nevie nájsť minulú formu, takže zjednodušene povedané na verizmus zostáva Rybárska a na Verdiho Matyášová.

Koncepcia operných súborov, v ktorých domáci interpretujú len vedľajšie úlohy a na hlavné sú angažovaní hostia, sa pomaly dostáva aj do našich zemepisných šírok. Na práve ukončenom festivale českých divadiel bola vokálna úroveň inscenácii vidieckych českých divadiel priamo úmerná počtu hosťujúcich zahraničných sólistov. Vyvstáva otázka, či by v takom prípade bola vyťaženosť domácich sólistov dostatočná. Príklady z iných divadiel nemožno zovšeobecňovať, ale pri návštevách Talianska a Toulouse som zistil, že tam to ide. V juhofrancúzskom meste uskutočňujú domáci speváci v priebehu sezóny nielen koncertné recitály, ale využívajú ich aj v množstve propagačno-výchovných aktivít. Napríklad, keď divadlo zaradilo do repertoáru Mozartovu *Čarovnú flautu* so zahraničnými spevákmi, domáci sólisti nacvičili skrátenú verziu opery vo francúzskom jazyku, ktorú uvádzali pre školy a kultúrne centrá mesta. Podobne okrem predpremiérových matiné pre verejnosť prezentujú títo sólisti spolu s dramaturgom alebo hudobným vedcom ukážky z pripravovanej premiéry na gymnáziách a vysokých školách, vo Florencii a Bologni dokonca aj v závodoch alebo kultúrnych domoch robotníckych štvrtí. Tento fakt u nás vari bude mnohým pripomínať socializmus a jeho snahu viesť pracujúcich k chápaniu umenia, no tvrdá realita starnutia operného publika a agresivita „konkurečnej“ popkultúry núti divadlá zamýšľať sa nad tým, či budú mať v budúcnosti pre koho hrať. Súbor SND má také umelecké kapacity, že nemusí prejsť doslovne na tento model činnosti. Vo vybraných inscenáciách by bolo treba skôr zabezpečiť, aby sa hostia, ktorí sa osvedčili, vracali aj na reprízy a udržali tak vokálnu úroveň inscenácie na dlhšie obdobie.

Okrem toho netreba zabúdať, že vokálna úroveň inscenácie a kvalitatívna úroveň autora hudobného naštudovania sú spojené nádoby. Len kvalitný dirigent dokáže vydolovať zo speváka všetko, čo v ňom je, a usmerniť ho. Máme v SND takých? To by však už bola úvaha na inú tému. ⌟

[foto: archív P. Dvorského]

Peter Dvorský:
„Menej je niekedy viac.“

Keď Peter Dvorský prijímal rozhodnutie o zrušení premiér *Manon Lescaut* a *Gavaliera s ružou* v Opere SND, nebola jeho prvá divadelná sezóna v kresle riaditeľa našej prvej opernej scény ani len v polovici. Zaujímali nás dôvody tohto nepopulárneho kroku, plány Opery SND a problematika jej existencie ako súčasti trojansámblového divadla.

Pripravil **Robert BAYER**

Post riaditeľa Opery SND zastávate už ôsmy mesiac, predtým ste viedli Operu Štátneho divadla v Košiciach. Čo vás ako svetoznámeho a uznávaného umelca priviedlo na myšlienku postaviť sa na čelo takej komplexnej inštitúcie, akou je operné divadlo?
V Košiciach, kde som odohral niekoľko predstavení a koncertov, som od dirigenta a vtedajšieho šéfa opery Karola Kevického dostal nečakane ponuku stať sa jej riaditeľom. Viete, pre mňa boli umením vždy javisko, frak alebo nejaký kostým a nikdy som sa aktívne nezapodieval myšlienkou stať sa riadiacim prvkom divadla. Človek však dospeje do určitého veku, nabalia sa na neho skúsenosti, a keďže na mňa intenzívne naliehali, povedal som si, že to skúsim. Za štyri a pol roka som sa v Košiciach zoznámil s fungovaním divadla a zabezpečením jeho chodu tak, aby mohlo javisko ponúknuť hľadisku kvalitné umenie.

Takže čas strávený v Košiciach a tam nazbierané skúsenosti vás kvalifikovali na kreslo riaditeľa prvej slovenskej opernej scény?
Myslím si, že ma viac kvalifikovali skúsenosti z môjho umeleckého života a pôsobenia na svetových javiskách. V Košiciach som bol v jednom tíme s pánom Šothom. Po tom, čo dosť prekvapivo a nečakane vyhral konkurz na generálneho riaditeľa SND, takisto na mňa vehementne naliehal, aby som s ním do toho šiel. Váhal som, pretože situácia v Bratislave je iná. Na druhej strane bolo pravdou, že by som bol doma, na scéne, kde som kedysi začínal. Poviem vám však úprimne, výsledky, ktoré pán Šoth v Košiciach dosiahol, som obdivoval, a tak som si povedal, že štyri a pol roka skúseností nazbieraných v Košiciach nie sú síce tak veľa, ale ani tak málo, aby som to neskúsil.

Vášmu nástupu do pozície riaditeľa Opery SND predchádzali nemalé personálne „turbulencie“. Ako sa vám za tejto situácie preberal súbor?
Priznám sa, že môj nástup v Bratislave bol sprevádzaný značnou hektikou, čo sa mne osobne neveľmi páčilo. Nebol som veľmi uzrozumený so všetkými personálnymi zmenami. Pán Šoth ma však presvedčil o ich dôležitosti a aj si ich obhájil. Toto rozhodnutie však nebolo len jeho, veľký tlak bol vyvíjaný aj zo strany ministerstva.

Riaditelia operných domov v zahraničí zväčša predkladajú pred nástupom do funkcie detailný dramaturgický plán, ich víziu repertoáru na niekoľko sezón vopred. Mali ste takýto dramaturgický plán pripravený aj vy?
Žiaľ nie. Práve preto, že to bolo také rýchle. Keby som o mojom nástupe do funkcie riaditeľa Opery SND vedel skôr, určite by som komu-

nikoval aj s bývalým vedením. Takýto postup však u nás, žiaľ, nie je zaužívaný. Dramaturgický plán bol už postavený, ja som ho prebral a musím sa priznať, že sa mi vcelku páčil.

Napriek tomu sa zo zoznamu premiér v tejto divadelnej sezóne vytratili dve inscenácie, ktorých plánované uvedenie sa u publika stretlo s veľkým ohlasom. Čo sa stalo?
Ku koncu minulého kalendárneho roka som dostal avízo, že premiéru inscenácie *Manon Lescaut* naplánovanú na 3. februára tohto roku musíme zrušiť z dôvodu nedostatku financií. Po dohode s ekonomickým oddelením, pánom Šothom a pánmi Nekvasilom a Dvořákom, ktorí mali túto inscenáciu pripraviť, sme sa rozhodli posunúť premiéru *Manon Lescaut* do nasledujúcej sezóny 2011/2012. Takisto sme z finančných dôvodov museli odrieknuť aj hosťovanie umelcov a obmedziť sa len na domácich sólistov.

Zrušený bol napokon aj *Gavalier s ružou*. Ten mal vzniknúť v koprodukcii s Maďarskou štátnou operou. Inscenácia bola v Budapešti už odpremiérovaná a bolo ju teda treba už len previezť do Bratislavy. Argumenty o nedostatku financií tu teda neobstoja.
Finančné záležitosti by boli sedeli, pokiaľ by ku koncu nenastalo to, že maďarská strana nepostavila druhé dejstvo tak, ako bolo navrhované. My sme mali prebrať inscenáciu od nich s nevyhotoveným druhým dejstvom.

A to by bol skutočne taký problém, nechať vyhotoviť druhé dejstvo v dekoračných dielňach SND?
Áno, bol. Maďarská strana nedodala kompletný projekt a nás by to stálo ďalšie financie, ktoré sme na to nemali. V Budapešti pre technické problémy nepostavili druhé dejstvo. Ak by aj existovalo, jeho prestavba by trvala najmenej hodinu a tak nám povedali, aby sme si ho postavili sami. Lenže to sú ďalšie náklady, ktoré neboli v zmluve. Jeden z návrhov bol, že by nám maďarská strana to druhé dejstvo vyrobila a odovzdala ako polotovar, ktorý by sme si museli dorobiť sami. Potom, čo pán Žagars (režisér – pozn. red.) a scénografka pani Jūlija Muere trvali na tom, aby sa inscenácia uvádzala v Bratislave tak, ako bola navrhnutá, sme naliehali na Maďarov, aby nám druhé dejstvo dodali. Ďalšia vec, ktorá odporovala zmluve, bola tá, aby sme si inscenáciu prebrali skôr, aby sme si prípadné nedostatky dorobili a odskúšali sami. Viete, celé sa to napokon tak skomplikovalo, že sme sa rozhodli radšej premiéru zrušiť.

Nebáli ste sa negatívnej reakcie publika, ktorá by bola vyvolaná vyškrtnutím tohto titulu zo zoznamu premiér?
Nielen ja sám som si uvedomoval negatívny dopad celej tejto záležitosti. Zamrzelo ma to. My sme už mali všetky materiály pripravené. Niektorí speváci mali svoje party už spolovice naučené. Prebiehal veľmi vážny proces prípravy, ktorý nie je záležitosťou dvoch mesiacov. To je šesť aj viac mesiacov tvrdej „makačky“. Okrem toho sme mali problémy s „Ochsami“, pretože keď naši „páni basisti“ dostali klavírne výťahy, po pár dňoch nám ich aj vrátili. Niekto mi vyčítal, že sme v úlohe Maršálky mohli mať pani Beňačkovú. Pani Beňačková najskôr prisľúbila účinkovanie, behom mesiaca ho však odriekla s odôvodnením, že už predsa len nebude mať zrejme toľko energie a trpezlivosti na celý skúšobný proces. Pochopil som ju a zobral som to na vedomie. Za pani Beňačkovú sme našli adekvátnu náhradu, a to hneď dve dámy, Annu Ryanovú a pani Maidu Hundelingovú, ktoré u nás budú hosťovať aj v iných postavách. Obe sú vynikajúce speváčky a mali byť zárukou vysokej speváckej kvality inscenácie. Nám všetkým je veľmi ľúto, že sa toto nádherné Straussovo dielo nezrealizuje. Po vzájomných rozhovoroch s Budapešťou sme vyjadrili ochotu, predísť v budúcnosti podobným nedorozumeniam.

Bratislavské publikum si teda bude musieť na uvedenie *Gavaliera s ružou* opäť počkať...
Myslím si, že toto dielo si môžeme v dohľadnej dobe nahradiť. Buď sami z vlastných zdrojov alebo zakúpením inej produkcie, podobne ako sa pripravujeme na projekt *Taliansky v Alžíri*, ktorú uvedieme v koprodukcii s Operou v Nancy ku koncu budúcej sezóny.

Po zrušení spomínaných premiér sa na internetovej stránke Opery SND zrazu objavila informácia o zaradení koncertného uvedenia Pucciniho prvotiny *Le Villi*. Prečo ďalší Puccini a prečo len koncertne? Nebolo by vhodnejšie zaradiť napríklad dielo Jána Cikkera, ktorého storočnicu si pripomenieme v lete tohto roku?
Dekoračné dielne SND majú naprogramovaných dvanásť až šestnásť inscenácií za rok, takže to má aj tieto súvislosti. Na Cikkera sme nezabudli, pripravujeme inscenáciu jeho opery *Mr. Scrooge*, ktorú sme vzhľadom na jej tematiku chceli čo najviac priblížiť vianočnému času. Keď vzniklo vákuum po odrieknutých premiérach, radili sme sa v tíme aj s pánom Šugárom (vedúci dekoračných dielní SND – pozn. red.), ako vzniknutú situáciu vyriešiť. Len viete, unáhliť sa v niečom, to ja nerád. Radšej sa držím príslovia: „Trikrát meraj a raz rež“. Menej je niekedy viac. Aj keď mi je ľúto, že *Manon* a *Gavaliera* neodohráme tak, ako sme plánovali. Kvantita nezaručuje kvalitu, ale je nám jasné, že dve inscenácie na jednu sezónu sú málo.

***Mr. Scrooge*, posunutá *Manon*, *Talianka v Alžíri* – na aké ďalšie tituly sa môžeme počas budúcej divadelnej sezóny tešiť?**
Neviem, či sa vám dostalo do uší, ale budúcu sezónu otvárame Verdiho *Otellom*, i keď bolo povedané, že je škoda vyhadzovať tromfy tak krátko pred veľkým verdiovským jubilejným rokom (200. jubileum narodenia Giuseppe Verdiho v roku 2013 – pozn. red.). Ale viete, Verdi je taký úžasný, že je možné robiť každú sezónu nového Verdiho a obmieňať to. Okrem *Otella* pripravujeme aj inscenáciu *Netopiera* v réžii Mira Grisu. Hudobné naštudovanie sme zverili do rúk Rudolfovi Gerimu.

***Otello* si ale vyžaduje veľké dramatické hlasy a tých, ako je známe, je v Opere SND ako šafranu.**
Potrebovali by sme mať viacej financií, aby sme si mohli pozývať dramatické hlasy aj do iných inscenácií. Aj špeciálne do *Otella* by sme si potrebovali „kúpiť“ dobrých spevákov. Či už v barytónovom odbore, či tenorovom, ale i v dramatickom sopráne. A ak by sme išli ďalej do iných verdioviek - *Rigoletta*, alebo *Simona Boccanegru,* stále nám ten verdiovský barytón bude chýbať, nehovoriac už o ozajstnom „basákovi“ s poriadnymi hĺbkami.
Nehovoríme, že v roku 2013 neuvedieme žiadneho nového Verdiho. Pripravujeme *Rigoletta*, ktorého budeme hrať v predvečer jeho narodenia.

Je už známy inscenačný tím?
To vám, bohužiaľ, ešte zatiaľ neviem povedať, ale mám v pláne angažovať renomovaný medzinárodný tím.

Účinkovanie zahraničných spevákov, resp. hostí je výhodné hlavne pre divadlá stagionového a semistagionového typu, ktoré hrávajú inscenácie v blokoch rozvrhnutých na celú sezónu, čo umožňuje angažovať speváka na určité, relatívne krátke obdobie. Reprízy jednotlivých inscenácií sú tak hrané v menšom časovom odstupe, čo výrazne prispieva k zvýšeniu ich umeleckej úrovne. Bratislavská opera je divadlom repertoárového typu, v ktorom sú reprízy jednotlivých inscenácií rozvrhnuté na celú sezónu s veľkými časovými odstupmi a kritici im vyčítajú kolísavú úroveň. Ktorý z hracích systémov je podľa vás optimálny?
Osobne sa prikláňam k stagionovému typu. No je tu veľké riziko, či sa nám podarí vypredať všetky tak krátko po sebe nasledujúce predstavenia aj napriek kvalite ich obsadenia. Nie som si istý, či máme aj dostatok kvalitného publika. V západnej Európe je oveľa väčší pohyb cudzincov a ľudí so záujmom o operu. Bratislava je síce dnes už veľmi atraktívne a pekné európske mesto, ale stále veľmi málo navštevované.

Nie je to skôr otázka ponuky a dopytu? Nemala by to byť výzva pre marketing, ktorý by dokázal rozpracovať atraktívnu propagáciu Opery SND aj smerom k zahraničnému publiku?
Absolútne ste trafili. Tu musí byť marketing ďaleko silnejší, žiaľ, nie všetko je v mojej kompetencii, aby som to pohol dopredu. SND má dosť veľký tím ľudí, ktorí sa starajú o „PR“ celého SND s dôrazom na operu, pretože operná zložka je najsilnejšia najpočetnejšia.

Ale vy by ste predsa mali mať váš okruh pracovníkov, ktorí by podľa vašich pokynov takéto stratégie rozpracovali...

Áno. Ja svoje požiadavky a predstavy marketingu samozrejme oznámim a ten by mal na základe toho niečo robiť. My potrebujeme napríklad dotiahnuť do divadla publikum aj cez rôzne agentúry, vieme, že marketing má s viacerými takýmito agentúrami rozohraté nejaké dohody. Takže, viete, ono nie vždy to funguje a súvisí to aj s tým, na aké tituly ľudia práve idú. Sú niektoré pekné tituly ako napríklad *Orfeus a Eurydika*, ale stále majú slabú návštevnosť. Stále zdôrazňujem, že pre podobné predstavenia treba vyvinúť väčšie úsilie v marketingu, aby sa hľadisko zaplnilo. Podobným príkladom je aj inscenácia *Fausta*, ktorá je výborne spevácky obsadená.

Gounodov *Faust* v réžii Gintarasa Varnasa bol opernou kritikou Hudobného života vyhodnotený za najlepšiu opernú inscenáciu minulej sezóny na Slovensku...

Ja nie som tak konzervatívny, ako si niekto myslí. To, že nie som práve najmladší, ešte neznamená, že nemám pochopenie pre modernú inscenáciu. Sám som spieval v niekoľkých moderných inscenáciách. A veľmi dobrých. Môžem povedať, že som sa v nich ako interpret cítil veľmi dobre a mali aj dobrú odozvu. Každá moderná inscenácia musí spĺňať určité kritériá. Musí mať svoje hranice etiky aj estetiky a musí spĺňať kritériá pekného.

Ale to sú široké pojmy, pán riaditeľ...

No dobre, ale musíme si stále uvedomovať, že opera je opera. Akonáhle začne byť réžia v popredí viac ako hudba a spev, nie je to dobrý znak. *Predaná nevesta* by bola absolútne špičkovým predstavením, keby to bola činohra. Príliš veľa ľudí, veľa rušivých akcií, napríklad počas árie Jeníka alebo Mařenky, nie sú inscenačným prínosom, skôr naopak. Občas treba rešpektovať hudobnú myšlienku, text a intimitu speváka na javisku.

Operná inscenácia má však prostredníctvom réžie možnosť reflektovať aktuálnu spoločenskú situáciu, komentovať fenomény, ktoré prináša doba a ponúkať tak publiku myšlienkové a estetické podnety smerom k dielu samotnému a prostredníctvom jeho inscenácie aj smerom navonok. Dovolil by som si tvrdiť, že takýto koncept je pre inštitúciu financovanú z verejných zdrojov priam záväzný. Predpokladá však angažovaného a po všetkých stránkach rozhľadeného dramaturga. Máte v divadle takého?

Dramaturgický plán pripravujem spoločne s externými dramaturgmi divadla. V krátkej budúcnosti však budem mať aj interného dramaturga. Nájsť dobrého dramaturga nie je také jednoduché. Táto vaša otázka je veľmi diskutabilná a existujú na ňu viaceré odpovede. Nedovolil by som si tvrdiť, že takýto koncept je pre inštitúciu financovanú z verejných zdrojov priam záväzný. Pre mňa je smerodajný poslucháč a divák, návštevník, ktorý sa príde kultúrne vyžiť do operného domu. Umenie, ktoré ponúkame, musí byť zrozumiteľné a slobodné. Neexistujú hranice rôznych inscenačných poňatí a postupov, preto si myslím, že treba rešpektovať záujem väčšiny operných nadšencov.

Okrem verdiovského jubilea sa bude rok 2013 niesť aj v znamení Richarda Wagnera (1813–1893). Uvidíme v Bratislave konečne *Prsteň Nibelungov* alebo aspoň niektorú z hudobných drám „veľkého" Wagnera?

Viete, urobiť v Bratislave dobrého Wagnera, na to musíte mať zohraný inscenačný tím, ktorý sa špecializuje na Wagnerove opery. V sezóne 2012/2013 pripravujeme inscenáciu *Lohengrina*. Máme rozpracované dva zaujímavé tímy aj s inscenátormi z Nemecka aj s pánom režisérom Žagarsom. Verím, že sa rozhodneme pre ten správny.

Orchester Opery SND nemá s Wagnerom príliš veľa skúseností...

Ani nemôže mať, nakoľko sa s ním stretáva iba sporadicky. Orchester bude hrať Wagnera určite dobre, ak bude mať za pultom toho správneho dirigenta. Rád by som do tejto produkcie angažoval nejakého staršieho a skúsenejšieho dirigenta.

Veľa sa hovorilo aj o kvalite orchestra. Kritici vyčítajú absenciu dirigentskej osobnosti, ktorá by s tunajším orchestrom pracovala kontinuálne počas dlhšieho obdobia a vtisla mu punc osobitosti. Je podľa vás takáto kritika oprávnená?

Keď som prišiel do divadla, nechcel som robiť totálne zmeny na každom úseku. Počúvam a sledujem výkony jednotlivých umelcov a viem, že budem robiť určité zmeny aj čo sa týka vybudovania orchestra tak, aby na jeho čelo prišla nejaká dirigentská osobnosť aj dlhodobejšie. Rozhodne by tu mal byť skúsený dirigent, ktorý by mal odvahu robiť s orchestrom veľmi intenzívne a dať mu pečať vždy dobre pripraveného naštudovania. Orchester Opery SND vie podať aj kvalitný výkon, ale občas mu chýba skutočná motivácia, ktorá by ho vyniesla na vyšší európsky level.

Po nástupe na post riaditeľa Opery SND ste hovorili o tom, že by ste chceli častejšie angažovať aj slovenských spevákov úspešných na zahraničných operných javiskách. Mnohí z nich sa tu už dlho neukázali...

Komunikujeme s nimi neustále, nezabudli sme na nich. Napríklad so Štefanom Kocánom, Daliborom Jenisom a tak ďalej. Títo speváci majú bohatý program a ich hosťovanie na domácej scéne sa dohaduje veľmi zložito. Málokedy sa nám podarí ich získať. Ďalšia vec je náš repertoár. Pre pani Kučerovú napríklad musíme nájsť ideálnu postavu. Jej repertoár sa s tým naším veľmi neprekrýva. Čo sa týka Štefana Kocána, rozprával som sa s ním pri otváracom koncerte, kde mi povedal, že veľmi rád príde, ale ani jeho repertoár nie je príliš kompatibilný s naším. To znamená, že my musíme najskôr vytvoriť pre nich príležitosť a až tak ich môžeme pozvať. V sezóne 2012/2013 však uvedieme svetovú premiéru opery Ľubice Čekovskej na motívy Wildeovho *Doriana Graya*, v ktorej sa predstavia Pavol Bršlík, Štefan Kocán, Adriana Kučerová a Dalibor Jenis.

Veľký ohlas u verejnosti vzbudil nedávny Krištáľový ples v Novej budove SND, kde vystúpili aj svetoznámi umelci tzv. „prvej opernej ligy" – Anna Netrebko, Erwin Schrott, José Cura. Aj v súvislosti s posledným galakoncertom Juana Diega Flóreza sa natíska otázka, prečo sme ich nevideli aj v niektorej z inscenácií. Operné divadlo sa predsa definuje prostredníctvom predstavení a nie galakoncertov...

Čo sa týka toho plesu, dlho som nevedel, kto sem príde spievať. Na jeho príprave som sa nepodieľal. Ale zase som rád, že tu tieto osobnosti boli. Rozprával som sa s ľuďmi, ktorí by boli ochotní zaplatiť takýchto spevákov aj v konkrétnych predstaveniach. V prípade Anny Netrebkovej je tu požiadavka na *Traviatu*. Myslím si, že to nie je až tak nereálne, ale opäť aj tu sa ukazuje ako najväčší problém termín. V hre je aj José Cura, ktorý by mal účinkovať v novej inscenácii *Otella*. Radi by sme potvrdili jeho účinkovanie. Zatiaľ nemožno hovoriť o presnom dátume, nakoľko je to v štádiu vyjednávania medzi Generálnym riaditeľstvom a ním. Ja som doposiaľ nebol informovaný o jeho hosťovaní. Verím, že správa o jeho návšteve SND sa dostane aj do úseku Opery SND.

Takže tu sme opäť pri probléme marketingu...

Žiaľ, o niektorých krokoch marketingu týmto smerom sa dozvedám až neskôr. O vyjednávaní s konkrétnymi umelcami by som mal byť informovaný automaticky, no nie je tomu tak.

Máte pocit, že tu dochádza k prekrývaniu kompetencií medzi vami ako riaditeľom Opery SND a vedením SND? Nešéfovalo by sa vám ľahšie, ak by mala opera väčšiu samostatnosť?

Myslím si, že určite. To je názor drvivej väčšiny umeleckého súboru. Riadenie Opery SND by bolo efektívnejšie, ak by sme mali marketing vo vlastných rukách.

To by znamenalo otvorenie štatútu SND... Plánujete nejaké aktivity aj týmto smerom?

O tejto záležitosti budem v krátkej budúcnosti hovoriť s pánom ministrom. O tejto problematike sa hovorilo už pred nástupom pani Hroncovej, len sa pre to nič neurobilo. Na to treba vôľu viacerých, ktorí stoja na čele divadla. Viem, že by som niečo preto urobil aj ja. Mám dosť kontaktov na dobrých umelcov po celom svete, ktorých by som vedel pritiahnuť aj do Bratislavy. Samozrejme si to vyžaduje intenzívnu marketingovú prácu. Keby sme si celý systém riadili sami, mohli by sme si vytvoriť aj umelecké oddelenie – „künslerisches Betriebsbüro" na spôsob viedenskej Štátnej opery, ale už aj menších scén ako napríklad v Grazi či inde... Mali by sme všetko v jednej „kuchyni". Vlastný marketing pre operu by tieto záležitosti nesmierne uľahčil.

Butterfly na okraji společnosti

Giacomo Puccini: *Madama Butterfly*. libreto: Luigi Illica a Giuseppe Giacosa podľa drámy Davida Belasca a poviedky Johna Luthera Longa/réžia: Barbara Klimo a. h./scéna a kostýmy: Veronika Stamberger/ zbormajster: Ján Procházka/dirigent: Marián Vach/sólisti: Gabriela Jelínková-Podnecká (Čo-Čo-San), Michaela Šebestová (Suzuki), Igor Strojin (Pinkerton), Šimon Svitok (Sharpless), Ján Rusko (Goro), Katarína Perencseiová (Kate), Ivan Zvarík (Bonzo), Martin Popovič (Jamadori), 1. premiéra: 11. marca 2011, Štátna opera Banská Bystrica

Štátna opera v Banskej Bystrici sa po období objavnej dramaturgie rozhodla opať zaradiť do repertoáru popularny, možno až konvenčný kus. Nová inscenácia *Madama Butterfly* však rozhodne konvenčná nie je. Tretie z vrcholných Pucciniho diel (premiéra v milánskej La Scale 1904) prezrádza skladateľovu celoživotnú úpornú snahu v hľadaní nových atraktívnych námetov. Námetom opery sa stala dráma Davida Belasca podľa poviedky Johna Luthera Longa. Autormi libreta boli Luigi Illica a Giuseppe Giacosa. Neveľmi známa divadelná hra sa v Pucciniho spracovaní stala svetoznámym operným dielom. Skladateľ vytvoril operu s efektnou japonskou náladou, študoval japonskú hudbu, napodobnil pentatonické melódie Ďalekého východu a bohato koloroval orchester, ktorý sa stal takmer rovnocenným voči speváckej zložke. Napriek tomu zostáva *Butterfly* najmä speváckou operou. V príbehu nešťastnej naivnej Japonky, ktorá sa stane hračkou amerického vojaka, zdôraznil skladateľ tradične najmä citovú zložku a príbeh ukotvil týmto smerom pomerne konkrétne. Napriek tomu je inscenačná tradícia diela na výklady oveľa bohatšia, ako by sa dalo predpokladať. Pohybujú sa od tradičných ilustratívnych prístupov (Zeffirelli) cez zdôraznenie stretu dvoch odlišných kultúr (Konwitschny) až po vysoko štylizované pohybové poňatie s prvkami tradičného japonského divadla (Wilson).

Š. Svitok, G. Jelínková-Podnecká [foto: B. Kanečný]

Režisérka novej banskobystrickej inscenácie **Barbara Klimo** zvolila iný prístup. Rozhodla sa, veľmi originálne, podčiarknuť sociálny rozmer diela, ktorý rozhodne nie je zreteľný v prvom pláne. Spolu so scénografkou a kostýmovou výtvarníčkou **Veronikou Stambergerovou** umiestnila dej do súčasného Japonska, no ak vynecháme mobilný telefón, ktorý sa na javisku objaví, môže ísť pokojne aj napríklad o šesťdesiate roky minulého storočia. Stiesnená nálada pochybného baru na predmestí veľkého japonského mesta pripomína náladou silnú sociálnu angažovanosť niektorých filmov Akiru Kurosawu. Aj statické svietenie predstavenia pripomína skôr film ako divadlo. Ilúzia japonského mesta je hneď po otvorení opery dokonalá, javisko je „zapratané“, každý centimeter priestoru využitý. Vedľajší dej dotvárajúci atmosféru je pomerne výrazný a stáva sa dôležitým pozadím pre hlavnú príbehovú líniu. Predstavuje bezmenných obyvateľov tohto prostredia vo svojej bežnej činnosti, od personálu baru cez remeselníkov, zákazníkov až po miestnu čudáčku s taškou na kolieskach, každý so svojím malým bezútešným osudom a malými radosťami. Čo-Čo-San a Suzuki sú kolegyne a priateľky (v pôvodnej verzii je Suzuki slúžka) pracujúce ako tanečnice - spoločníčky v Gorovom bare. Impulz k svadbe Čo-Čo-San s Američanom Pinkertonom v novej inscenácii dal Goro spolu s americkým konzulom Sharplessom. Pinkerton je počas celého predstavenia pasívnym konzumentom hry, ktorú mu nachystali. Čo-Čo-San naopak sobášom s Američanom pevne verí v nový a lepší život. Nechce vidieť, že celá svadba je iba inscenovaná kostýmovaná fraška v kulisách vrátane kliatby strýka Bonza, ktorá je veľmi originálne poňatá nie realisticky, ako býva zvykom, lež ako formálna súčasť svadobného rituálu. Bonza zahrá jeden zo svadobných hostí. Dezilúzia prichádza postupne v druhom dejstve, najprv v podobe predtuchy, návštevy konzula, Suzukinho pohľadu a naplno po strete s realitou, ktorú predstavuje „pravá“ americká manželka Pinkertona. Predstava šťastnej budúcnosti života manželky a matky v Spojených štátoch sa rúca. Konfrontovaná so stratou svojej lásky i dieťaťa sa odvracia od kopírovania západného štýlu života a volí tradičnú japonskú cestu na záchranu svojej cti - smrť. Súčasná koncepcia Barbary Klimovej funguje aj v sto rokov starom diele dokonale.

Aj hudobné naštudovanie banskobystrickej *Madama Butterfly* je veľmi kvalitné. Z jeho kompetentnej realizácie cítiť hlbokú analýzu komplikovaného diela. **Marián Vach** podčiarkol v Pucciniho partitúre belcantovú linku prostredníctvom akcentu na skladateľovu vláčnu melodiku. Dirigent skvele rozumie potrebám spevákov a má neomylný operný cit pre prácu s tempom. Podarilo sa mu optimálne skĺbiť dostatok priestoru pre krásny spev s dramatickým nervom, všetky divadelne dôležité scény boli náležite vygradované. Veľmi jasne a prehľadne boli koncipované aj menej zreteľné prvky bohatého pradiva Pucciniho košatej inštrumentácie. Marián Vach motivoval **Orchester Štátnej opery** k sústredenému a angažovanému výkonu, v ktorom sa zaskvela najmä jeho sláčiková sekcia.

V titulnej postave sa na prvej premiére predstavila **Gabriela Jelínková-Podnecká**. Typovo je veľmi zaujímavou Čo-Čo-San, jej tmavší hlas je pozoruhodnou kombináciou dramatickej sily a chvejivej krehkosti. Premyslene vie pracovať s dynamikou, tón často nasadzuje v piane a až následne ho otvorí, čo spolu s redukciou vibrata miestami pripomína prístup špecialistov na starú hudbu. Vo vyššej polohe sa však prejavia nedostatky v technike, tremolo a intonačná približnosť. Herecky bola jej postava strhujúco pravdivá a precízne pripravená. **Michaela Šebestová** bola spevácky i herecky ideálnou Suzuki, citlivou a empatickou. Jej hlas má dramatický ťah, bohatú sýtosť a primeranú citovú angažovanosť bez prehnanej expozície. **Igor Strojin** ako Pinkerton bol aj vokálne akoby postavou v úzadí, možno až príliš. Kultivovaný spevák menšieho hlasu sa však ocitol v tieni ostatných výkonov, chýbalo mu viac dramatickej angažovanosti. Mal však aj niekoľko veľmi vydarených miest, hlavne v dvojspeve so **Šimonom Svitokom** (Sharpless) v prvom dejstve. Ten zaujal najmä efektným tónom svojho znelého barytónu a prikladnou schopnosťou skrotiť ho. Herecky svoju postavu obohatil aj o negatívny rozmer, ktorý sa často obmedzuje iba na konzulovu pasivitu. Tu sa však priamo spolupodieľal na tragédii hlavnej postavy spolu s majiteľom baru Gorom. Jeho predstaviteľ **Ján Rusko** si negatívnu postavu viditeľne vychutnal a herecky i spevácky premyslene pripravil. Menšie postavy (Kate Pinkerton, Bonzo, Jamadori) boli korektne interpretované a výrazne individualizované **Katarínou Perencseiovou**, **Ivanom Zvaríkom** a **Martinom Popovičom**. Napriek malému zástoju v tomto diele podal veľmi dobrý výkon aj **Zbor Štátnej opery,** pripravený zbormajstrom **Jánom Procházkom**.

Premiérové publikum odmenilo účinkujúcich, dirigenta aj inscenátorov mohutnými ováciami. Napriek tomu, že vedenie banskobystrickej opery vsadilo výberom diela na konvenciu a istotu, vďaka originálnej vizuálnej koncepcii pôsobí nová inscenácia *Madama Butterfly* nesmierne sviežo. V kontexte tohtoročnej „uhorkovej“ slovenskej opernej sezóny priam ako zjavenie.

Jozef ČERVENKA

V Košiciach sú fajčenie a nevera moderné

Ermanno Wolf-Ferrari: *Zuzankino tajomstvo*. libreto: Enrico Golisciani/Maurice Ravel: *Španielska hodinka*. libreto: Franc Nohain/réžia a scéna: Achim Thornwald/kostýmy: Danica Hanáková/dirigent: Igor Dohovič/sólisti: Michaela Várady/Janette Zsigová (Zuzana), Marián Lukáč/Ludovic Kendi (Gil), Tomáš Beličák/Peter Raši (Sluha), Veronika Holbová/Tatiana Paľovčíková (Concepción), Peter Rusko (Gonzalvo), Jaroslav Dvorský (Torquemada), Marek Gurbaľ/Ludovic Kendi (Ramiro), Martin Gurbaľ/Ivan Zvarík (Don Goméz)/premiéra: 25. februára 2011, Opera Štátneho divadla v Košiciach

Zaradiť do repertoáru taký operný titul, ktorý by splnil umelecké a komerčné požiadavky a zároveň by dosiahol aj porovnateľnú úroveň so súčasnými európskymi inscenačnými trendmi, nie je vôbec jednoduché. V metropole východného Slovenska, kde sa kultúrne podujatia zviditeľňujú v atraktívnom umeleckom priestore „Európskeho hlavného mesta kultúry“, ktorým sa Košice o dva roky oficiálne aj stanú, je atraktívny operný repertoár nielen predpokladom, ale aj legitímnou požiadavkou. Po jesennej premiére Mozartovej *Figarovej svadby*, ktorá s výnimkou hudobného naštudovania neprekročila rámec priemernosti, bola pomerne málo hrávaná jednoaktovka *Zuzankino tajomstvo* a inscenačne vďačná *Španielska hodinka* poslednou príležitosťou vylepšiť umeleckú úroveň tejto sezóny. Súbor už totiž viac premiér neplánuje. Operné jednoaktovky spojili netradične do jedného večera dve zdanlivo nekompatibilné vášne – konzumáciu tabaku a neveru. Z fajčenia, ktoré bolo hitom a na začiatku 20. storočia aj prejavom dokonale emancipovanej ženy, je dnes spoločenský anachronizmus s minimálnou mierou tolerancie a alarmujúcimi zdravotníckymi štatistikami. A nevera? Dlhodobo má rôzny (aj šokujúci) index tolerancie. Skladateľsky plodný Wolf-Ferrari (1876 – 1948) však v opernom žánri hľadal aj nové možnosti, pričom veľkou inšpiráciou mu bola talianska opera 18. storočia. V prípade *Zuzankinho tajomstva* sa dá vytušiť slávne Pergolesiho intermezzo *La serva padrona*. Trojica postáv, manželia Zuzana a Gil s nemým sluhom Santém totiž verne kopírujú jeho pôdorys. Za neštandardným manželkiným správaním však nie je milenec, ale fajčiarska vášeň, ktorej nakoniec podľahne aj manžel. Na hodinovú produkciu je to takmer nezmyselná zápletka. Okrem brilantnej predohry, niekoľkých sólových čísel a záverečnej hudobnej parafrázy na falstaffovskú fúgu (*Tutto nel mondo e burla*) je Wolf-Ferrariho buffa typickou hudobnou „konverzačkou“ s finálnym *Tutti e fumo questo mondo*. Sólové party bezpečne zvládli barytonista **Marián Lukáč** a **Michaela Várady,** ktorá bola vzhľadom k dramatickosti partu v obsadení *a priori* omylom. Jednoaktovka Maurica Ravela je príbehom zanedbávanej manželky, ktorá miluje vášeň v hriešnych vzťahoch s básnikom aj bankárom. V čakaní na „príležitosť“ pretrpia síce obaja netradičné spôsoby úkrytu v izbových hodinách, ale erotické „vyčíňanie“ nakoniec prenechajú tancujúcim dablérom. Skvelou figúrkou bol básnik tenorových kantilén **Peter Rusko,** podobne ako aj bratia **Martin** a **Marek Gurbaľovci** v úlohách čakajúceho milenca a špeditéra. Ten vynášal „obete“ intímnych radovánok v útrobách hodín na vlastnom chrbte. **Jaroslav Dvorský** stvárnil manžela ideálne, bez lesku v hlase i v javiskovej akcii. Hlavná iniciátorka toledskej hodinky **Veronika Holbová** nenašla vždy tú „horúcu“ španielsku mieru temperamentu a koncepcie svojej postavy. Temperament, a nielen španielsky, bol vzdialený aj hosťujúcemu nemeckému režisérovi a scénografovi **Achimovi Thorwaldovi.** V realizácii nehľadal aktualizáciu témy, ktorá sa pre odvážnejší režijný dizajn priam núkala. Svojím archaizujúcim rukopisom nezdvihol zo sedadiel, nevyprovokoval a nenadchol. Aranžovaním došiel síce do finále, ale „jeho“ javisku chýbali (škodo)radosť, vtip, neodmysliteľná grimasa a nadštandardný úsmev buffy. Univerzálna komorná scéna s kulisou interiéru posunutou smerom k proscéniu a prečnievajúce balkóny s obojstranným prístupovým schodiskom vytvorili poschodový hrací priestor. Scéna v Ravelovi mala biele steny s galériou čiernych namaľovaných „visiacich“ hodín rôznych veľkostí a tvarov. Útroby dvoch stojacich hodín v izbe s animovanými ciferníkmi boli skrýšou pre čakajúcich milencov, ktorí z nich príležitostne vystrkovali hlavy a vykúkali. Niekoľko dramaticky zamýšľaných akcií (napr. rozbíjanie nábytku aj kvetináčov) pôsobilo v kontexte skôr násilne než dramaticky účinne. Kostýmy **Danice Hanákovej** oživili strihom aj farebnosťou strohú scénu. Obe jednoaktovky hudobne naštudoval **Igor Dohovič**. Charakterizovala ho snaha o korektnosť pretlmočenia hudobného zápisu. Komorný orchester *Zuzankinho tajomstva* bol pod jeho taktovkou muzikantsky mobilnejší, prehľadnejší aj istejší. Wolf-Ferrari mu žiadne „nášľapné míny“ nepripravil. Inštrumentačne bohatšiemu a oveľa rafinovanejšiemu Ravelovi chýbala výraznejšia hudobná diferenciácia, artikulácia, dynamický švih, vtip aj interpretačný nadhľad. A ak kedysi Igor Stravinskij označil Ravela za „švajčiarskeho hodinára“, potom práve precíznosť a bezchybné fungovanie jednotlivých „súčiastok“ partitúry pôsobilo vo výslednom Dohovičovom tvare miestami až príliš difúzne. Napriek týmto nedostatkom malo jeho naštudovanie neporovnateľne jasnejšiu a akceptovateľnejšiu podobu než inscenačný javiskový tvar. Ten divákovi na premiére veľa úsmevu a smiechu nedoprial. Podobne aj premiérový bulletin, ktorý zíval informačnou prázdnotou.

T. Raši, J. Zsigová [foto: archív ŠDKE]

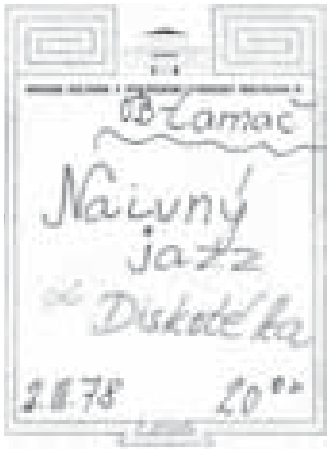
Španielska hodinka [foto: archív ŠDKE]

Mária GLOCKOVÁ

Verejná kolektívna spoveď naivných jazzmanov

Naivný jazz sa prvýkrát objavil v roku 1978 na pánskom záchode v Osvetovej besede v Lamači a čoskoro nato sa tam prepracoval na pódium, kde nahradil Petra Lipu a Petra Breinera. Dnes sa vyskytuje v neskrývanej podobe na rôznych vernisážach a v ateliéroch, ale presiakol ako liečivá infekcia aj do poloprofesionálnych jazzových súborov. Za totality bol oslobodením ducha, dnes je čírym hedonizmom. Pamätníci, aktéri a priaznivci tohto zvláštneho hudobno-sociálno-kultúrno-politického žánru slávili 2. marca 2011 jeho 33. narodeniny.

Naivný jazz vznikol ako úplne bežné muzicírovanie, tak ako sa v dedinských dreveniciach alebo v meštiackych domácnostiach s radosťou hrávalo bez ohľadu na talent a virtuozitu. Ibaže v post-hippiesáckych rokoch, ktoré boli v československom komunizme kontaminované ostrou kultúrno-politickou normalizáciou, malo neformálne improvizovanie na verejnosti ešte aj štipku politickej dráždivosti. Nehovoriac o tom, že pri vzniku Naivného jazzu bol aj otec bratislavského undergoundu Gusto Dobrovodský so svojou nezabudnuteľnou mandolínou a extatickým spevom.



Jazzové štvrtky v lamačskej Osvetovej besede na sklonku 70. a začiatkom 80. rokov boli tou oázou spirituálnej slobody, kde mohol Naivný jazz vyfermentovať. Neskôr sa presťahoval do ateliérov, na ochranárske bály, vernisáže, pouličné majálesy, v posledných rokoch dokonca aj na oficiálne pódium, reprezentujúc muzikalitu slovenských vedcov, ktorí z veľkej časti tvoria jeho komunitu, a najnovšie aj do zahraničia, kde imponuje zábavychtivej verejnosti.

Dojemné je spojenie amatérov a profesionálov na platforme Naivného jazzu. Tu je možné aj to, čo by v jazzových kluboch a na oficiálnych jam session „jazzová polícia“ netolerovala. Spýtajte sa Juraja Kalásza, Milana Belana či Milana Tedlu, prečo s nami niekedy hrali alebo hrajú. Oni to vysvetlia najlepšie. Na oslave „tridsaťtrojky“ sa k Naivnému jazzu pridal aj **Peter Lipa** (v „hymne“ *When the Saints Go Marching In*), **Radovan Tariška** (*Blue Monk, Watermelon Man*), celé bloky si odohrali **Milan Tedla** aj **Fedor Frešo**. Náhodný klavirista z publika **Ľubomír Groch** si dal sólovo Ježkov *Bugatti Step*, Američan **Chris Davis** si s kapelou (**Miloš Krmíček**, **Milan Belan**, **Gabriel Bianchi**, **Igor Minárik**, **Ján Klimo**, **Eduard Krekovič**, **Fedor Gömöry**, **Peter Jurčo**, **Jaroslav Rozsíval**) zanôtil pár jazzových evergreenov a tí spontánnejší návštevníci prispeli kreatívnymi tanečnými variáciami. Tento večer nám veľmi chýbali Peter Horváth, Vlado Havrilla, Katka Klieštencová...

Keďže išlo o veľké jubileum, večer sa neobišiel bez zasväteného slova. Čítal sa *Manifest Naivného jazzu*, zazneli 3 referáty (*Kairológia dejín Naivného jazzu*, *Odkaz Manifestu Naivného jazzu tretiemu tisícročiu*, *Vedecké poznámky na margo fenoménu sluchovej naivity)*, vyvrcholením bolo ocenenie hlavných protagonistov (za pionierstvo a celoživotný prínos, za dlhoročné zásluhy o udržiavanie Naivného jazzu pri živote, za empatiu profesionála, za najautentickejší naivný životný štýl). Ďakujem všetkým amatérskym, poloprofesionálnym aj profesionálnym naivným jazzmanom, ctenému naivnému publiku, prosto všetkým, ktorí prišli na túto úprimnú oslavu.

Zľava M. Tedla, P. Lipa, G. Bianchi a M. Belan [foto: M. Veselý]

Gabriel BIANCHI
autor je psychológ, jazzový publicista, kaviarenský klavirista a naivný jazzman

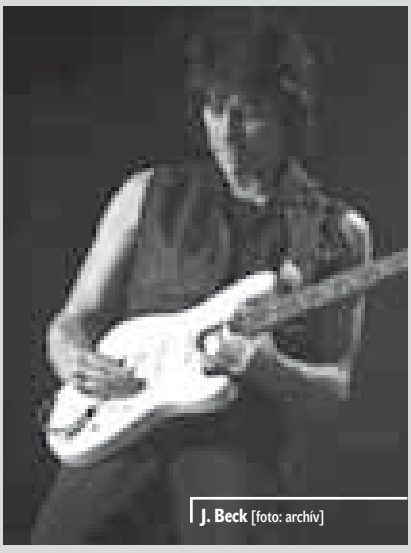
skjazz.sk
Tvoje Jazzovinky

Corea s Burtonom, „ellingtonovci“ aj Beck

Jarnú sériu pozoruhodných hudobných podujatí v Bratislave otvorí tandem klaviristu **Chicka Coreu** s vibrafonistom **Garym Burtonom** (2. 4., Incheba Expo Aréna) fungujúci neuveriteľné 4 desaťročia! Za spoločné projekty (najmä skvelý album *Crystal Silence* z roku 1973) získala dvojica viacero prestížnych ocenení a na ich koncert z roku 1983 v bratislavskej športovej hale Pasienky spomínajú dodnes mnohí slovenskí fanúšikovia. Naopak, prvýkrát sa na domácom pódiu predstaví legendárny **Duke Ellington Orchestra**. Ellingtonovým súborom prešlo od 20. rokov minulého storočia množstvo formotvorných osobností, ktoré výrazne ovplyvnili ako sólovú (Bubber Miley, Ben Webster, Paul Gonsalves), tak ansámblovú hru (Johnny Dodges, Jimmy Blanton, Harry Carney). So súčasnou podobou orchestra pod vedením **Barryho Lee Halla Jr.** bude hosťovať domáca dvojica **Peter Lipa** a **Juraj Bartoš** (3. 4., nová budova SND).

Rovnako premiérovo sa na Slovensku uvedie nadžánrový gitarista **Jeff Beck**, ktorý pred niekoľkými týždňami získal trojicu ocenení Grammy. Vystúpenie jeho kapely (basgitaristka **Rhonda Smith**, bubeník **Narada Michael Walden**, klavirista **Jason Rebello**) bude vrcholom Jarných Bratislavských jazzových dní (24. 6., Športová hala Pasienky).

(mot)


J. Beck [foto: archív]

Jazz a Európa XIV.

Jazz a totalita: Německý jazz před Hitlerem 1918–1933

Antonín MATZNER

Ironií osudu došlo k prvnímu radikálnímu střetu jazzu s totalitní mocí v Německu, které spolu s Velkou Británií a Francií patřilo k evropským zemím, kde se mu předtím dostalo největšího rozšíření a obliby.[1]

Hned s nástupem 20. století sem pronikly první tance cakewalk, one-step i two-step, následované brzy horečkou argentinského tanga, jehož první oficiální soutěž se uskutečnila v berlínském Sportpalastu v roce 1911. V následující sezóně už nové společenské tance zdomácněly na všech parketech právě dobudovaného zábavního centra Admiralspalast na jedné z nejrušnějších berlínských promenád Friedrichstrasse. Otisk jejich rytmů byl čím dál zřetelnější také v operetní a šansonové tvorbě uznávaných autorů starších generací (Victor Holländer, Rudolf Nelson, Paul Abrahám aj.).

Hot dance music ve Výmarské republice

Současně se vznikem Výmarské republiky přibyly po francouzském vzoru k tradičním domácím tingl tanglům literární kabarety, varieté a obdobně nalezl v Německu vděčnou půdu i jiný druh z Paříže importované zábavy v podobě revue. Právě jimi sem pronikala nová vlna tanečních novinek jako shimmy, foxtrot, black bottom nebo charleston. Původně jen lokální ráz německých lidových frašek dostal rázem internacionální rozměr přítomností z Londýna či přímo z Ameriky přizvaných dlouhonohých girls. Na podzim 1919 se na trhu objevily první desky tanečních orchestrů s hudbou infikovanou americkými ragtimy, kterou jejich kapelníci Max Tauber, Sami Stern nebo Marek Weber obohatily svůj repertoár během angažmá v mondénních hotelech Adlon či Esplanade. Jejich příklad následovaly záhy salónní kapely v méně okázalých restaurantech a tanečních kavárnách, když se jejich původně smyčcový instrumentář rozšířil o saxofony, banja a kuriózní sestavy nejrůznějších bicích nástrojů. To vše se kupodivu odehrávalo na pozadí neklidné doby masových demonstrací, stávek a katastrofální míry hyperinflace, kdy se v jejím kulminačním bodě v roce 1923 vyšplhala cena jediného bochníku chleba až na částku miliardy říšských marek. Navzdory tomu odevšad zaznívaly napodobeniny amerického hot jazzu a Berlín i ostatní německá města se třásla ve víru excentrických tanců. Tehdy ještě nikdo netušil, že se ve skutečnosti jednalo o *dance macabre* nad propastí blížící se nové hospodářské krize a stahujících se mraků nacistické totality.

První sérii desek s autentickými ohlasy hry amerického hot jazzu natočil na přelomu let 1920–1921 pro firmu Polyphon **Eric Concerto's Yankee Jazz Band**, považovaný za první německý hot-orchestr. Vedle napodobeniny snímku *Slow and Easy* amerického bělošského dixielandu Louisiana Five obsahovala mj. další americké tituly *After You Get What You Want, You Don't Want It*, *Avalon*, *Bells*, *Everybody Shimmies Now, Poor Butterfly Is A Fly Girl Now*, *The Japanese Sandman*, *Whispering* i první velký šlágr *Swanee* dvacetiletého George Gershwina. Leader tohoto seskupení, klarinetista a saxofonista **Eric Borchard** (1886–1934) strávil předtím nějaký čas v USA, kde se spřátelil s jazzovými hudebníky, kteří ho také naučili na saxofon. Na snímcích *Aggravatin' Papa* (Grammophon 1924) jeho příští formace **Eric Borchard's Jazzband** z poloviny 20. let je rozpoznatelný vliv dalších amerických průkopnických skupin Original Dixieland Jass Band i Original Memphis Five, podtržený navíc přítomností jejich trombonisty, neworleánského rodáka Emile Christiana. V průběhu této dekády hrál Borchard několikrát také v Praze, kde udržoval přátelské styky s R. A. Dvorským a podílel se na jeho některých deskách nahraných v Berlíně. Po bouřlivém životě provázeném skandály se ženami a drogami, pro které se nakrátko dostal i do vězení, spáchal Borchard ve věku osmačtyřiceti let ve Štrasburku sebevraždu.

Když přibližně v polovině 20. let začal do Německa opětovně pozvolna proudit zahraniční kapitál, který oživil průmysl i zemědělství, dostalo se nových impulsů také dění ve sféře společenského života a zábavy. K těm nejdůležitějším přirozeně patřilo hostování četných hudebníků i celých těles přímo ze Spojených států. V roce 1925 dorazilo z Paříže do Berlína představení *La Revue nègre* amerického ansámblu Chocolate Kiddies s hvězdnou tanečnicí Joséphine Bakerovou, dalšími jednatřiceti zpěváky a tanečníky doprovázenými jedenáctičlenným orchestrem Sama Woodinga s improvizujícími sólisty Tommym Ladnierem na trubku, trombonistou Herbem Flemmingem a saxofonisty Garvinem Bushellem a Williem Lewisem. Čekalo tu na ně bouřlivé velkoměsto, jehož kosmopolitní duch prosycený záplavou nové hudby vyrazil devatenáctileté Joséphině doslova dech: „*Město se třpytilo jako šperk, zvláště v noci, což v Paříži zdaleka nebylo. Nespočetné kavárny připomínaly zaoceánské parníky poháněné rytmem svých orchestrů. Všude dokola zněla hudba.*“[2] Historická premiéra show inzerované jako „poslední americká senzace“ se uskutečnila 25. května 1925 ve velkém sále Admiralspalastu, v prostorách dřívějšího krytého kluziště s kapacitou přesahující 1000 návštěvníků. Představení se hrálo nepřetržitě každý den až do července a celkově dosáhlo 65 repríz. Mezi původními hudebními čísly figurovaly také tři skladby tehdy ještě neznámého Duka Ellingtona. Dvě z nich – *Jig Walk*

a *Jim Dandy* – předznamenaly nástup zdejší charlestonové horečky. Orchestr Sama Woodinga získal pouhých deset dnů po premiérovém večeru kontrakt na nahrávání s místní společností Vox, přičemž řadu skladeb z představení, včetně Ellingtonových, vzápětí nahrály také místní orchestry Bély Dajose (ve shodném instrumentálním obsazení a podobném aranžmá), Bernarda Ettého a Reinharda Wenskata.

Králové jazzu a jejich vliv

V květnu příštího roku přijel do Berlína sám král bílého amerického jazzu Paul Whiteman. Do jedné ze svých pověstných revuí v Grosse Schauspielhaus ho angažoval slavný choreograf a impresário Erik Charell, přezdívaný po broadwayském bossovi „německý Ziegfeld“, který tam už předtím dovezl z Londýna Tiller Girls.[3] Od ledna 1928 hostoval ve varietním divadle Scala při své první německé návštěvě orchestr Whitemanova londýnského protějšku Jacka Hyltona. O rok později zpívalo ve Scale také památné mužské vokální kvarteto Revellers. Konečně v Berlíně i v jiných německých městech trvale či přechodně působily a tamní scénu průběžně inspirovaly hot-orchestry dalších rodilých Američanů, kteří tu pravidelně také nahrávaly. K nejznámějším patřily ansámbly bývalého bubeníka Whitemanova orchestru Luda Gluskina (Ludwiga Eliase Grassnicka), jímž prošli např. zmíněný trombonista Emile Christian, klarinetista Danny Polo nebo černý kornetista Arthur Briggs a kapela klarinetisty Teddyho Klinea se skvělým saxofonistou Billym Bartonem, banjistou Mikem Danzim a scatujícím vokálním duem The Two Jazzers tvořeným ovšem maďarskými zpěváky Lászlem Mocsányim a Tiborem Lakosem (dodnes svěže působí snímek skladby Miltona Agera *I'm Doing What I'm Doing For Love* na značce Homocord, 1929). Trvalou odezvu přinesly také četné aktivity britského kapelníka Billyho Bartholomewa, který hrál zprvu jako sideman u Ericha Borcharda, v roce 1928 otevíral s vlastním velkým orchestrem Delphians vyhlášený berlínský taneční palác Delphi a příležitostně až do návratu do vlasti v roce 1939 řídil firemní Odeon Tanz-Orchester.

P. Whiteman [foto: archív]

Nepřehlédnutelnou kapitolou v dějinách německého předválečného jazzu bylo zdejší přechodné působení kreolského klarinetisty a sopránsaxofonisty Sidneyho Becheta. V dětském věku prošel v rodném New Orleansu legendárními pouličními dechovkami, ještě jako teenager hrál v Chicagu po boku jazzových pionýrů Freddieho Kepparda a Kinga Olivera než byl v roce 1919 angažován klasicky vzdělaným černošským kapelníkem, žákem Antonína Dvořáka Willem Marionem Cookem do jeho Syncopated Orchestra, s kterým ve stejném roce účinkoval i v Londýně. Po návratu do vlasti natočil Bechet v roce 1923 sérii pozoruhodných desek s Louisem Armstrongem. Po roce 1925 byl znovu aktivní v Evropě, kde s černošskou revuí Chocolate Kiddies hrál ve Francii, Německu, ale také v Moskvě, Kyjevě, Charkově a Oděse. Po potyčce v jednom pařížském baru na Montmartru strávil 11 měsíců ve vězení a po vypovězení z Francie se uchýlil do Berlína, kde v roce 1929 hrál s vlastní skupinou v baru Wild West v nově zřízeném zábavním paláci Haus Vaterland na Potsdamer Platz. Do jeho vyhlášené Palmové zahrady byly v létě následujícího roku situovány závěrečné sekvence hraného celovečerního filmu *Einbrecher* (Lupič), jehož příběh se ve skutečnosti odehrával v Paříži. Vedle hereckých hvězdných protagonistů Lilian Harveyové, Willyho Fritsche a Heinze Rühmanna obsahovaly také čtyři hudební čísla Friedricha Holländera, zachycující přímo na plátně Bechetovy New Yorkers a černého stepaře Louise Douglase, s kterým předtím účinkoval v *La Revue nègre* (poslední dvě provází zčásti v podkresu pod dialogy Bechetův sopránsaxofon).

Stepár L. Douglas s orchestrom S. Becheta vo filme Einbrecher [foto: archív]

Domácí taneční orchestry

Působení těchto těles se samozřejmě promítlo do stylu a interpretační praxe domácích tanečních orchestrů. Ty nejoblíbenější vedli zpravidla klasicky vzdělaní houslisté **Sam Baskini**, Béla Dajos, Paul Godwin, James Kok, Efim Schachmeister či Marek Weber, kteří do Německa vesměs přišli odjinud. Baskini (Samuel Baskind, 1890–?) pocházel z běloruského Borisova a v letech 1925–1933 řídil různé sestavy v berlínských kavárnách a v tanečním pavilonu Europa. Pod jménem Sam Baskini und seine Jazz-Symphoniker pravidelně nahrával desky pro firmy Kalliope a Corona a od roku 1931 měl pravidelné relace v Říšském rozhlasu. Z našeho pohledu je zajímavý svými kontakty s R. A. Dvorským, který se jako anglicky zpívající pianista uplatňoval na Baskiniho četných nahrávkách, na nichž občas spolupracovali také další členové Dvorského pražských Melody Boys (trumpetista Karel Vacek, klarinetisté/saxofonisté Jindřich Kocina a Bohumil Klemr). Baskiniho popularita dosáhla přímo závratných rozměrů v roce 1929 po otevření obřího berlínského obchodního domu Karstadt, který byl inzerován bezmála jako „osmý div světa“. Na proslulých zahradách na střeše paláce ve výšce 32 metrů, kam se návštěvníci přepravovali pohyblivými eskalátory přímo ze dvou stanic nadzemní dráhy, se každý podvečer tančilo právě za doprovodu Baskiniho orchestru. O sedm let mladší **Béla Dajos** (Leo Golzman, 1897–1978) z ukrajinského Kyjeva se v Berlíně objevil záhy po válce a po roce 1920 nahrával s různými sestavami pro koncern Lindström na jeho značky Odeon, Parlaphon a Beka. Jednalo se o typický salónní orchestr širokého repertoárového záběru od Straussových valčíků po módní tanga, který později zdárně absorboval i vlivy dobového jazzu nebo, přesněji řečeno, hot dance music. Pod různými nahrávacími pseudonymy (The Odeon Five, Mac's Jazz Orchestra nebo Clive Williams Jazzband) se na nich podílelo také několik amerických sólistů – zpívající pianista Rex Allen, banjista Mike Danzi. Podobného ražení s různou mírou jazzového náboje byl taneční orchestr **Paula Godwina** (Pinchas Goldfein, 1902–1982) ze slezského Sosnowiece, účinkující a nahrávající rovněž pod několika různými názvy, zatímco **Jakub „James“ Kok** (1902–1976) z Bukoviny se po určitou dobu těšil pověsti jednoho z nejvíce „hottest“ hrajících německých big bandů. V mezinárodním Künstler Ensemble z Kyjeva pocházejícího **Efima Schachmeistera** (1894–1944) hráli kromě banjisty Danziho jazzově zaměření nizozemští a belgičtí sólisté (bratři Louis a Jack de Vriesové na trubku a tubu, Henri van den Bossche na trombon, pozdější saxofonista londýnského Hyltonova orchestru Freddy Schweitzer). Nejstarší z této šestice houslistů **Marek Weber** (1888–1964) přišel do Berlína v roce 1906 z rodného haličského Lembergu (dnešního ukrajinského Lvova) studovat na ›

známou Sternovu konzervatoř. Místo koncertní dráhy se ale usídlil v berlínských kavárnách Schoen a Eden, než byl v roce 1919 angažován s velkým orchestrem do mondénního hotelu Esplanade na Potsdamském náměstí. Po roce 1926 se stal rezidenčním ansámblem vyhlášeného hotelu Adlon na bulváru Unter den Linden. Vlivy ragtimu byly poznamenány už první

B. Dajos [foto: archív]

snímky Weberova orchestru pro Parlaphone z dob angažmá v Esplanade (*Sumatra*, shimmy fox *Banjo Song*). Šlágrových rozměrů se dočkala v roce 1929 instrumentální verze písně Raye Hendersona *You're the Cream in My Coffee* z tehdy nové broadwayské show *Hold Everything*.

Rasový problém

Kvůli židovskému původu museli všichni tito kapelníci po nástupu nacistů opustit Německo. Někteří pokračovali v hudební dráze i v emigraci. Nejlépe si vedli Marek Weber, který udělal novou kariéru jako „král valčíku" ve Spojených státech, a Béla Dajos, hrající nepřetržitě až do smrti v roce 1978 v Argentině, kde ještě během války zemřel také Efim Schachmeister. Paul Godwin odešel do Holandska, kde hrával po zbytek života v salónním smyčcovém triu, a v roce 1982 tam i zemřel. James Kok působil zprvu v Anglii a následně ve Švýcarsku, odkud se ještě krátce před smrtí v roce 1976 vrátil do Německa. Nejméně štěstí měl Sam Baskini, pobývající rovněž v Argentině, kde zemřel zcela zapomenutý neznámo kdy.

Vedle příchozích zvenčí se přirozeně značnou měrou podíleli na dění v oblasti zábavní hudby domácí hudebníci. Mnohostrannými aktivitami se vyznačovalo zejména působení pianisty, skladatele, aranžéra a dirigenta **Thea Mackebena** (1897–1953), absolventa kolínské Hochschule für Musik. Jako kavárenský pianista hrával v Esplanade, v roce 1928 byl přizván do nového berlínského Divadla v loděnicích k řízení slavné premiéry Weillovy a Brechtovy *Die Dreigroschenoper*, kterou během jediné sezóny uvedlo dalších 19 německých divadel včetně pražského. Hudební čísla včetně slavného úvodního moritátu o hrůzných činech zabijáka jménem Meckie Messer nahrál Mackeben v roce 1930 pro Telefunken, ale ještě předtím natočil s vlastním Jazz Bandem a jejich původní jevištní představitelkou Lotte Lenyou na desky písně z dalších Weillových a Brechtových oper *Happy End* a *Vzestup a pád města Mahagony*. S ansámblem proměnlivého obsazení se Mackeben uplatňoval také jako firemní orchestr na značce Vocalion mj. s britským jazzovým trumpetistou Howardem McFarlanem (výtečný snímek *Broadway Stomp* z roku 1929). Pro Ultraphone natočil titulní valčík z filmové operety Roberta Stolze *Zwei Herzen im Dreivierteltakt* (1930) a nahrával také filmové soundtracky včetně vlastní hudby ke komedii z varietního prostředí *Fünf von der Jazzband* (1932), v níž se jako kapelník mihl i na plátně.

Jinou klíčovou osobností jazzem ovlivněné taneční hudby v Německu byl Mackebenův věkový vrstevník, pianista a bubeník **Stefan Weintraub** (1897–1981), pocházející z tehdejší pruské Vratislavy (Breslau). V roce 1924 založil v Berlíně společně se saxofonistou Horstem Graffem taneční orchestr, který vystupoval zprvu v pětičlenném obsazení jako **Weintraubs Syncopators**. Díky spolupráci s pianistou Friedrichem Holländerem účinkovali od roku 1927 v kabaretních revuích Maxe Reinhardta. V nich bravurně zúročili i pohybové a vůbec komediální nadání jednotlivých členů, kterému vděčili za pozici jednoho z nejžádanějších jevištních orchestrů v Německu. Po roce 1928 natáčeli Weintraubs Syncopators převážně pro Electrolu množství komerčně úspěšných desek. Na etiketách některých byli uváděni také jako Die Weintraubs či Friedrich Holländer und seine Jazzsymphoniker, příp. ve spojení s členy orchestru Bély Dajose pod jménem jeho pianisty, skladatele Mischi Spolianského. K nejzdařilejším patřila orchestrální čísla *Blue Skies*, *Ich steh mit Ruth gut* (1928), zpívané snímky Youngova evergreenu *Sweet Sue, Just You* (pod titulem *Ob du glücklich bist, wenn mein Mund dich küsst*, 1929), *Ich bin der Hans im Glück*, *Immer wenn ich glücklich bin...!* (1933) aj. Záhy po vzniku prvních německých zvukových filmů se Weintraubs Syncopators uplatnili také na stříbrném plátně. Mezinárodního věhlasu se dočkali zvláště svým podílem na památném filmu *Modrý anděl* s Marlene Dietrichovou, kterou ve čtyřech původních Holländerových písních doprovodili i na deskách. Z několika krátkometrážních filmových grotesek si zvláštní kouzlo uchovalo účinkování Weintraubs Syncopators s oblíbeným židovským komikem Kurtem Lilienem ve snímku *Wenn Heut' Nacht die Jazzband spielt!* (1930). Naposledy hráli ještě začátkem roku 1933 ve filmu Hanse Alberse *Heut kommt's drauf an*, avšak záhy poté byli kvůli „neárijskému" původu zbaveni možnosti dalšího vystupování a vydali se na zahraniční turné (mj. po Sovětském svazu a Japonsku). V létě 1937 se usadili v Austrálii, avšak jejich potíže neskončily ani tam. Po vypuknutí války byli jako němečtí občané prohlášeni „nepřátelskými cizinci" a internováni. Po propuštění pracoval Stefan Weintraub jako mechanik a teprve v říjnu 1945 získal australské státní občanství. Jako hudebník se příležitostně zúčastňoval kulturních aktivit německy mluvících krajanských sdružení a ve věku čtyřiaosmdesáti let zemřel v Sydney. Pohnuté osudy legendární skupiny se v roce 2000 staly námětem filmu *Weintraubs Syncopators. Bis ans Ende der Welt* režisérů Jörga Süssenbacha a Klause Sandera.

Srovnatelné popularitě se i v mezinárodním měřítku těšilo mužské pěvecké sexteto **Comedian Harmonists**. Po vzoru amerických Revellers je v roce 1927 založil tehdy jednadvacetiletý nezaměstnaný herec **Harry Frommermann** (1906–1975). První velkou příležitost dostali v roce 1928 v Charellově operetní revui *Casanova* s hudbou Ralpha Benatzkého a po hostování v další úspěšné revui Mischi Spolianského *Zwei Krawatten* se rozhodli pro samostatnou koncertní kariéru. Z téže doby se datují jejich první gramofonové desky pro firmu Odeon, kterou po vypršení jednoroční exkluzivní smlouvy vyměnili za Electrolu (u nás vycházely pod etiketou His Master's Voice). Vedle původní či převzaté německé tvorby obsahovaly četné coververze amerických skladeb, např. Ellingtonovu *Creole Love Call*, Arlenovo *Stormy Weather* nebo Schonbergerovo *Whispering*, ve kterých inspirováni příkladem černošské vokální čtveřice Mills Brothers nezřídka imitovali

různé nástroje. Natočili více než dvě desítky filmů, protože však tři z členů skupiny byli Židé a jejich pianista Erwin Bootz měl židovskou manželku, přestali na jaře 1934 veřejně vystupovat. Vzápětí přijali pozvání do USA, kde účinkovali v pravidelných relacích stanice NBC. Na svém jediném veřejném vystoupení v New Yorku v červnu 1934 zpívali Comedian Harmonists společně s Boswell Sisters a orchestrem Paula Whitemana. V září příštího roku doprovázeli Joséphine Bakerovou ve dvou písních z jejího filmového hitu *Princess Tam Tam* natočených v Paříži pro tamní filiálku Columbie. Opakovaně podnikli světové turné, zpívali v Rusku, Austrálii a znovu v Severní Americe, kde se po roce 1941 Harry Frommermann trvale usadil. Po získání občanství vstoupil do americké armády a mj. byl jejím tlumočníkem během norimberského procesu. Začátkem 60. let se vrátil do Německa, kde v roce 1975 v Brémách zemřel. V roce 1997 režisér Joseph Vilsmaier natočil hraný film *The Harmonists*, kde shrnul působení a životní osudy členů této formace.

Rasová čistota a akademická akceptace

Oproti Weintraubovým Syncopators a Comedian Harmonists se naopak i po nástupu nacistů k moci těšil v neztenčené míře popularitě houslista a kapelník **Bernard Etté**

Comedian Harmonists [foto: archív]

(1898–1973). Těžil přitom z výsadního postavení dlouholetého člena NSDAP a údajného účastníka vyhlášených honů pozdějšího zakladatele gestapa, budoucího ministra letectví, polního maršála Hermanna Göringa. Díky těmto okolnostem působili jeho **Bernard Etté's Jazz Symphonians** nepřetržitě od roku 1923 v prominentních angažmá v tančírnách Excelsior, Femina či v luxusních hotelech Adlon a Bristol (není totožný se současným stejnojmenným hotelem na Kurfürstendammu). Orchestrem prošli nejžádanější hudebníci tehdejší německé scény včetně už jmenovaných, kteří dříve či později sami vedli vlastní ansámbly (Béla Dajos, Paul Godwin, Efim Schachmeister, britský altsaxofonista Billy Bartholomew, jeho krajan, trumpetista Howard McFarlane, americký banjista Mike Danzi). Od samého počátku se uplatňoval současně s hraním k tanci jako firemní orchestr společnosti Vox a už jeho rané nahrávky z prosince 1923 obsahovaly skladby americké provenience, byť ještě v charakteristickém salónním zabarvení (foxtrot *Love Days* barevného chicagského pianisty Clarence M. Jonese nebo *The Sneak* Nacio Herba Browna). V roce 1925 k nim přibyly jazzem už více dotčené úpravy Ellingtonových orchestrálek *Jig Walk* a *Love Is Just A Wish for You* a snímek *Jimminy Gee!*, distribuovaný pod pseudonymem Edward King and His American „Royal-Orchestra". K nejlepším jazzovým nahrávkám Bernarda Etté patří charlestonový fox *Pork And Beans* a zejména adaptace skladby Reda Nicholse *Original Dixieland One Step* (Kristall 1928–1929), snažící se věrně napodobit původní americkou verzi skladatelových *Five Pennies* z předchozího roku i s trombonovým sólem Miffa Molea okopírovaným dánským sólistou Peterem Rasmussenem. Ettého masovou popularitu stvrdilo přizvání do slavné filmové poémy Waltera Ruttmanna *Berlin. Die Symphonie einer Grosstadt* – kroniky života jednoho dne německé metropole od časných ranních hodin po její noční život. V závěrečné tříminutové sekvenci němého filmu vidíme světlovlasého houslistu s jeho velkým orchestrem na plátně v elegantní tančírně s prostřihy na charlestonové kroky tanečních párů na parketu a s neodmyslitelnými girls. Idol tisíců ženských srdcí – oslavovaný jako tuzemský Paul Whiteman – zemřel v pětasedmdesáti letech zcela zapomenutý a zubožený v útulku pro seniory v jihoněmeckém Mühldorfu.

Dobový plagát Weintraubs Syncopators [foto: archív]

Tanečný orchester B. Dajosa [foto: archív]

Výmluvnou ilustrací masového rozšíření i pozice hot dance music a jazzu v německém hudebním životě 20. let byl pokus přenést vyučování těchto disciplin na akademickou půdu. Z iniciativy ředitele jednoho z nejstarších německých vysokoškolských hudebních učilišť, Hochovy konzervatoře ve Frankfurtu nad Mohanem, klavíristy, skladatele a dirigenta Bernharda Seklese bylo zde v roce 1928 zřízeno speciální oddělení jazzové interpretace. Průkopníkem oboru, který se ve vlasti jazzu Spojených státech začal vyučovat až po druhé světové válce, byl pověřen Kodályův žák z budapešťské Lisztovy akademie **Mátyás Seiber** (1905–1960). Specializovaný jazzový orchestr ústavu pod jeho vedením se dokonce začátkem 30. let uplatnil v přímých přenosech Südwestdeutsche Rundfunk. Oddělení bylo zrušeno po nástupu Hitlerovy nacionálně socialistické vlády v roce 1933. Samotný Seiber po přechodném návratu do rodného Maďarska emigroval na podzim 1935 do Velké Británie a v roce 1960 zemřel při dopravní nehodě v Krügerově národním parku v Jihoafrické unii. V době jeho nedobrovolného odchodu z Německa byla už země zahalena zlověstnými mračny hnědého moru nacistického režimu a schylovalo se k prvním ostrým střetům jazzu s totalitním světem.

Poznámky:

[1] V rámci avizovaného rozšírenia tematického okruhu a autorského kolektívu uverejňujeme prvú zo série štúdií Antonína Matznera o jazze v Nemecku 30. rokov, na ktorú bude nadväzovať kapitola o jazze v nacistických koncentračných táboroch.

[2] Josephine Baker/Jo Bouillon: *Josephine*. New York, 1977.

[3] Starší televizní diváci znají tuto revuální scénu pod jménem *Friedrichstadtpalast* z východoněmeckých estrád *Ein Kessel Buntes*.

čo počúva...

Matúš Zajac

fotograf

[foto: archív M. Zajaca]

Odmalička som sa pohyboval v umeleckom prostredí a v podstate aj v hudobnom svete. Moja stará mama bola učiteľkou klavíra a svoje ratolesti viedla k hudbe, samozrejme k tej klasickej. Moje obdobie s klavírom bolo nesmierne zábavné aj poučné, ale vždy ma to skôr ťahalo k výtvarnému umeniu. Nemôžem nespomenúť stretnutia mojich rodičov so skvelými hudobníkmi **Dežom Ursinym**, **Mariánom Vargom**, **Jarom Filipom**, **Pavlom Hammelom** a ďalšími, občas aj u nás doma. Moja mama Alta Vášová je skvelou scenáristkou muzikálov *Cyrano z predmestia*, *Neberte nám princeznú*, *Niekto ako ja* a iných. Dennodenne sa u nás doma počúvala muzika a počúva sa aj dnes, stále viac tá klasická. Môj brat hrá na bicích nástrojoch a miluje jazz, ktorý som od roku 1987 začal fotografovať. Keďže preferujem tesný osobný kontakt, riešil som fotografie jazzových velikánov cez priamy portrét, vyjadrujúci emocionalitu okamihu obnažujúceho vnútro ich mysle. Mojimi nespornými zážitkami boli koncerty **Pata Methenyho**, **Hirama Bullocka**, **Michela Petruccianiho**, **Randyho Breckera** či **Chucka Berryho** – bolo to krásne fotografické obdobie. Cyklus portrétov som vystavoval samostatne a na skupinových výstavách doma aj v zahraničí.

Ako hudobný fotograf som spolupracoval s viacerými slovenskými aj českými kapelami na obaloch platní a koncertných dokumentoch. Nezabudnem na skupinu **Bez ladu a skladu** – bola to neuveriteľná skúsenosť s fajn ľuďmi. Dobre sa spolupracovalo s kapelami **No gravity** či **Acheron**, ktoré mali vždy veľa energie a nápadov. **Kopytovci** niesli v sebe obrovský humor nielen v skladbách, ale aj v štúdiu. Veľmi ma oslovil pesničkár **Svatopluk Karásek**, ktorého som portrétoval a strávil pri tom nádherné chvíle. **Lucia Piussi** zo **Živých kvetov** ma očarila priamočiarosťou a pochopením fotografie ako umenia.

Aká hudba mi prirástla k srdcu? Musím sa priznať, že „neškatuľkujem" žánre, tak len spomeniem svoje obľúbené „kapelky", ktoré mi zvyčajne vyhrávajú v aute alebo pri upravovaní fotografií. Pre údernosť a priamočiarosť mám úplne najradšej skupinu **Slayer**. Skvostné albumy *Reign in Blood*, ***South of Heaven*** či *Seasons in the Abyss* alebo aktuálna novinka *World Painted Blood* mi učarovali. Na ich koncerty chodím po celej Európe, vždy ma prekvapia niečím novým a bubeník **Dave Lombardo** je pre mňa jedným z najlepších, akých som kedy počul.

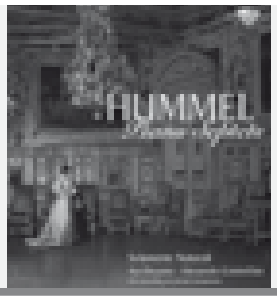
Ako fotograf sa venujem dokumentárnej fotografii a portrétu. Na svojich potulkách svetom som sa stretával s rôznymi kultúrami. Už pätnásty rok pracujem na knižnom projekte *Podoby*, ktorý zaznamenáva rôzne viery a ich rituály. Samozrejme aj tu sa stretávam s nádhernou hudbou v interiéroch chrámov či malých kostolíkov, prenikajúcou rovno zo srdca do duše. Inšpirujú ma emócie a hudba mi ich dáva. Pri listovaní nádherných obrazových knižiek si rád púšťam rockovú muziku spojenú s klasikou. **Therion** je presne to, čo ma dostáva do hladiny sústredenia a vnímania. Táto švédska skupina kombinuje rock so symfóniou, jej skladby sú nápadité, plné pre mňa tak dôležitej emocionality.

B. Carter [foto: M. Zajac]

Jindřich Štreit prepojil vo svojej poslednej veľkolepej publikácii *Vítkovice* fotografiu s hudbou, do každej knihy vložil CD. Je to nádherná kombinácia. A zážitky? Zrejme najdojímavejším bol ten, keď si Bruce Dickinson vyberal na tlačovke asi šiestich fotografov na koncert **Iron Maiden**. Keď mi podával press kartu, povedal: *„Tento týpek je náš, cítim z neho, že miluje našu muziku."* Bola to pre mňa ohromná česť a nezabudnuteľný zážitok. Samozrejme, dostal som sa aj do nepríjemných situácií, keď mi na koncerte **Sepultury** ochrankár vylial kýbel studenej vody priamo do objektívu. Keď si teraz prezerám svoje snímky z koncertov, cítim, ako uteká čas. Viacero veľkolepých muzikantov, ktorých mám na negatívoch, už nie je medzi nami: **Chuck Schuldiner**, **Peter Steele**, Hiram Bullock, Michel Petrucciani a ďalší. Je mi za nimi smutno, ale nezabudol som na nich, či už cez fotografie, muziku alebo spomienky...

Matúš Zajac (1971) študoval na FAMU v Prahe a na VŠVU v Bratislave. Spolupracoval s rôznymi vydavateľstvami a agentúrami, od r. 2003 je fotografom Kancelárie NR SR, zároveň pracuje pre časopis .týždeň. Je zakladajúcim členom fotografickej skupiny Rovnými nohami a združenia dokumentárnych fotografov PHOS Photos. Jeho voľné súbory sa dotýkajú sociálnych tém (*Berlín*, *Podoby viery*) a portrétu. Od r. 2009 prednáša reportážnu fotografiu na katedre žurnalistiky v Ružomberku.
www.zajacphoto.com

klasika



Hummel
Piano Septets
Aya Okuyama, Allessandro Commellato
Solamente naturali
Brilliant Classics 2010

Súbor Solamente naturali rozširuje hummelovskú diskografiu o prvú nahrávku jeho klavírnych septet na dobových nástrojoch. *Septeto op. 74* pre klavír, flautu, hoboj, lesný roh, violu, violončelo a kontrabas patrí k opusom s ďalekosiahlym vplyvom na nasledujúce generácie skladateľov. Verzia pre klavírne kvinteto, vydaná v roku 1816, bola priamym predobrazom Schubertovho *Kvinteta A dur, „Pstruh"*; Liszt, ktorý bol skvelým interpretom tohto diela, ho virtuózne transkriboval pre klavír. Vďaka závažnému výrazovému charakteru, koncepčnej súdržnosti, harmonickej progresívnosti a invenčnému využitiu dispozícií sláčikových a predovšetkým dychových nástrojov ide o dielo, ktoré patrí k vrcholom Hummelovej tvorby. *Septeto op. 114 „Vojenské"* pre klavír, flautu, klarinet, trúbku, husle, violončelo a kontrabas s originálnym využitím dispozícií trúbky ako koncertantného nástroja je výrazovo odľahčenejšie; dominujú fanfárové intonácie, v ktorých azda rezonujú podtóny hudby z čias Hummelovho detstva v Bratislave, preslávenej majstrami na výrobu dychových nástrojov.

Podobne ako vo väčšine Hummelovej komornej hudby spočíva ťažisko v klavírnom parte, ktorého náročnosť dosahuje úroveň jeho klavírnych koncertov. Tejto úlohy sa zhostili zahraniční interpreti Aya Okuyama a Alessandro Commellato. Mladá Japonka je plastická skôr v kantabilných úsekoch; „dostáť" Hummelovým mimoriadne vysokým technickým nárokom napriek zjavným dispozíciám príležitostne, hlavne v 1. časti, nedokázala. V snahe o artikuláciu bodkovaných rytmických útvarov v rýchlych tempách tak vznikajú neorganické trhliny; v rýchlych a virtuóznych pasážach interpretka nielen zrýchľuje, ale aj crescenduje a vo zvýšenej miere akcentuje, čo pôsobí trochu školácky. Presvedčivejšie vyznieva mendelssohnovsky démonické *Menuetto o Scherzo* s hymnickým triom, variačná časť s najvýraznejšími schubertovskými názvukmi a v dôsledku variovania rozmanitých náladových polôh už vyslovene romantické finále. Celkovo mi v interpretácii Hummelovho *op. 74* chýba výraznejšie diferencovanie medzi tematicky ťažiskovými na strane jednej a tranzitnými, resp. brilantno-virtuóznymi úsekmi na strane druhej, ktoré by sa žiadalo dynamicky a artikulačne odľahčiť. Hudba si tak neustále rovnako nárokuje na posluchačovu pozornosť, čo pôsobí únavne. Lepšie sa s náročným klavírnym partom Hummelovho *op. 114* vyrovnal Talian Alessandro Commellato. Jeho prejav je zrelší, artikulačne prepracovanejší a mužne priamočiary; virtuózne klavírne arabesky v jeho podaní nepôsobia forsírovane. Výkon komorných hráčov zo Solamente naturali je napriek technickým a intonačným obmedzeniam dobových nástrojov pomerne spoľahlivý; v náročnom trúbkovom parte *„Vojenského" septeta* exceluje Jean-Luc Machicot.

Skutočnosť, že nahrávka je novodobou svetovou premiérou na historických nástrojoch, vyzýva k reflexii významu tohto interpretačného počinu. Vzhľadom na to, že Hummelova invencia v oblasti klavírnej sadzby a ornamentiky bola fenomenálna a siahala ďaleko za horizont možností nástrojov jeho doby, vzbudzuje vo mne interpretácia na historických klavíroch tak trochu rozpaky. V každom prípade dôverne známe diela odrazu znejú inak; kombinácia zvukovosti klavíra Jacob Bertsche z dielne Roberta Browna (okolo 1817) a historických sláčikových a dychových nástrojov však samozrejme napomáha ozrejmeniu zvukového ideálu doby a odhaleniu zaujímavých efektov, ktoré na súčasných nástrojoch docieliť nemožno. Nielen odborne kvalifikovane a erudovane, ale aj zanietene pôsobí výklad oboch diel z pera znalca Hummelovej hudby a hudobného konzultanta projektu Didiera Talpaina.

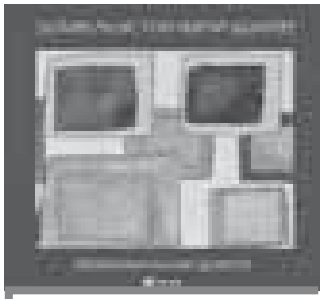
Hummel ako „skladateľ na rozhraní" (už nie klasicistický, ale súčasne ešte nie romantický) prirodzene vyzýva ku konfrontácii interpretačných prístupov. Interpretácia na autentických dobových nástrojoch akoby podčiarkovala skôr klasicistické štýlové aspekty jeho poetiky a nabádala vnímať túto hudbu spôsobom nasmerovaným do minulosti, t. j. ako pomerne konzervatívnu a miestami „preťaženú" ornamentmi a brilantnou virtuozitou. S týmto obrazom Hummela vhodne korešponduje obal CD s reprodukciou olejomaľby *Oválny salón vo Versailles* maliara viktoriánskej epochy Johna Haynesa-Williamsa. Osobne zostanem skôr prívržencyňou interpretácie na moderných nástrojoch, predovšetkým klavíroch našej doby s celkom novými zvukovými možnosťami (pokiaľ ide o docielenie vokálnych efektov aj orchestrálnej zvukovosti). Interpretácia na týchto nástrojoch totiž podčiarkuje tie aspekty Hummelovej poetiky, ktorých potenciál pre budúcnosť v Hummelových vrcholných dielach odhalili Chopin, Schubert alebo Liszt.

Markéta ŠTEFKOVÁ

Patricia Petibon
Rosso
Italian Baroque Arias
Venice Baroque Orchestra,
Andrea Marcon
Deutsche Grammophon
2010

Venice Baroque Orchestra Andreu Marcona možno pokojne nazvať dvorným barokovým orchestrom Deutsche Grammophon, ktorým si veľké vydavateľstvo bez prílišného experimentovania udržiava kontakt so svetom tzv. starej hudby. Najnovšie CD francúzskej sopranistky a talianskeho súboru s repertoárom talianskych barokových árií je pokračovaním úspešného modelu, ktorý sa už osvedčil pri dvoch albumoch Magdaleny Koženej s Händlovými (DG, 2007) a Vivaldiho dielami (DG, 2009). Nahrávky M. Koženej s Venice Baroque Orchestra som nespomenul náhodou. Händlove árie *Ah, mio cor, schernite sei!* (*Alcina*) i notoricky známe *Lascia ch'io pianga* z *Rinalda* možno nájsť na CD obidvoch speváčok. Milovníkom barokovej hudby sa však rozbúši srdce najmä pri prekročení „štandardného" repertoáru v áriách z opier Antonia Sartoria (1630–1680) *Giulio Cesare in Egitto* (Benátky, 1676), *L'Orfeo* (Benátky, 1676) a dvoch ukážkach z oratórií Alessandra Stradellu – *San Giovanni Battista* (Rím, 1675), *Il Sedecia, re di Gerusalemme* (Urbino, 1705). Petibon patrí k speváčkam, ktoré sa na veľké operné scény dostali cez starú hudbu. K jej prednostiam patrí ľahký a pohyblivý hlas, ideálny na nahrávanie barokového repertoáru. Ten si možno naplno vychutnať napríklad v da capo populárnej árie Morgany *Tornami a vagheggiar* z Händlovej opery *Alcina*. Petibon tu pri zdobení svojho partu doslova žongluje s oktávami. Podobne ako aj vo *Volate amori* z *Ariodante* pri slove *amori* s ľahkosťou preberie rýchle repetované šestnástinové figurácie atakujúce c^3 – materiál ritornelu pôvodne zverený husliam. No nemá problém siahnuť ani vyššie. Okrem koloratúrnej ekvilibristiky a hlasového rozsahu, ktorými sa Petibon (zvlášť v kadenciách a pri zdobení) rada pochváli, je však speváčka schopná tiež pôsobivo diferencovať výraz v súlade s afektom hudby. Temperament demonštruje v sprievode kastaniet a barokovej gitary v árii *Quando voglio* od Sartoria, opačný protipól predstavuje nádherné lamento *Queste lagrime e sospiri* od Stradellu. Jej hlas, pre mňa osobne najpôsobivejší v strednej a nízkej dynamike a voľnejších tempách, sa tu stáva jedným z nástrojov orchestra, ktorý sa s ľahkosťou vznáša nad pomaly plynúcimi disonantnými prieťahmi sláčikov a striedavo stmavuje či zosvetľuje farbu celého ansámblu. Venice Baroque Orchestra pod Marconovým vedením je vyhľadávaným sprievodným telesom, ktoré na značke DG preslávila najmä spolupráca s talianskym husľovým virtuózom Giulianom Carmignolom. Svoje renomé potvrdzuje aj na tejto nahrávke. Tú možno vďaka vyváženej kombinácii známejších i raritných diel v podmanivej interpretácii charizmatickej Francúzky odporučiť ako súčasť diskografie každého milovníka (nielen) barokovej opery.

Andrej ŠUBA



Bratislava Guitar Quartet
Slovak Music for Guitar Quartet
Diskant 2010

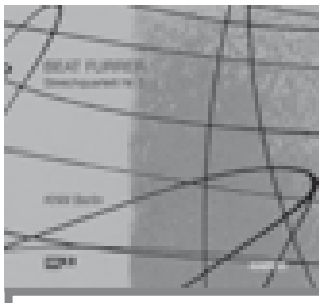
Po debutovom CD ***Recital*** z roku 2000 a kompilácii ***Šeban – Breiner – Godár – Kolkovič*** (2009), kde Bratislavské gitarové kvarteto nahralo Breinerovu kompozíciu ***Guitaralia Notturna*** so Štátnym komorným **orchestrom Žilina, vychádza vo vydavateľstve Diskant ich tretie CD** s názvom Slovak Music for Guitar **Quartet. Kvarteto je na tomto nosiči v novom zložení: Radka Krajčová, Martin Krajčo, Miloš Slobodník a Jana Babuliaková, ktorá nahradila Miloša Tomašoviča. Dramaturgia CD je zameraná takmer výlučne na tvorbu slovenských skladateľov (Pavol Malovec, Ladislav Kupkovič, Egon Krák, Jozef Kolkovič, Martin** Burlas, Vladimír Godár a Ilja Zeljenka).
Úvodné ***Ritornello*** (2010) Pavla Malovca predstavuje viacvrstvovú kompozíciu a siaha po zjednodušení s **dôrazom na zvukovosť. Skladba v celom** svojom priebehu upúta lyrickou a meditatívnou náladou. Kontrastná ***Sonata da camera*** (2004) Ladislava **Kupkoviča je koncipovaná ako štvorčasťová skladba a označením častí,** ale aj formovou výstavbou, poukazuje na sonátový cyklus. ***Cadenza per quattro chitarri*** (2010) Egona Kráka **vyjadruje podľa slov autora „ideu harmonickej pestrosti a kadenčnosť". Jozef Kolkovič je na tomto CD zastúpený časťou kompozície *Full Circle* (2000). Z piatich častí si Bratislavské** gitarové kvarteto vybralo ***Chorale II.*** Kompozícia je napísaná ako pocta **gitare, ktorá zohrala v skladateľovom živote dôležitú úlohu. Každá časť sa** venuje inej technickej problematike **a zvukovým možnostiam nástroja.** Zaujímavé technické riešenie prináša ***The Last Breeze for Four Guitars and Four Fans*** (2010) Martina **Burlasa. Ako už názov napovedá, v skladbe sú aktívnou súčasťou štyri ručné ventilátory, ktoré zaujímavým** spôsobom rozoznievajú gitarové struny. Burlas skladbu popisuje ako „konštrukciu situácie, v ktorej sa z **gitár stávajú aeolské harfy v zániku".** Posledný vánok prináša mimoriadne **zaujímavý zvukový zážitok, v gitarovom svete skutočne len veľmi zried**kavý. Godárova ***Emmeleia*** (1994) bola napísaná na pamiatku Erika Satieho, neskôr sa stala základom **filmovej hudby Šulíkovej *Záhrady*** a **existuje v množstve inštrumentácií.** Verzia pre gitarové kvarteto vznikla pre Bratislavské gitarové kvarteto **v roku 2002. Poslednou a zároveň najstaršou skladbou na nosiči je** ***Musica slovaca*** (1975) Ilju Zeljenku. **Martin Krajčo túto skladbu v roku** 2010 zinštrumentoval pre gitarové **kvarteto s použitím verzie pre štyri violončelá.**
Výber skladieb na treťom CD Bratislavského gitarového kvarteta je mimoriadne pestrý a prináša pohľad na tvorbu slovenských skladateľov z rôznych uhlov. Interpretácia všetkých **kompozícií sa vyznačuje premyslenou prepracovanosťou detailov, vyváženým** zvukom a vhodným dynamickým pomerom jednotlivých nástrojov, **prirodzenou a čistou akustikou** priestoru.

Juraj BERÁTS

Sir Charles Mackerras
Life with Czech Music
Janáček/Martinů
4 CD + DVD video
Supraphon 2010

Správa o jeho smrti v júli minulého **roka bola pre hudobný svet veľkým** prekvapením. Sir Charles Mackerras bol napriek svojim 84 rokom a postupujúcej chorobe stále vitálnym **a neúnavným propagátorom českej** hudby – na jar minulého roku ešte **stihol v Kráľovskej opere Covent Garden uviesť Janáčkove** *Príhody líšky Bystroušky*, v apríli naposledy **navštívil Prahu... Bez preháňania možno povedať, že práve tomuto** uznávanému mozartovskému a hän**dlovskému interpretovi je česká hudobná kultúra zaviazaná za to, že** na svetové pódiá ako plnohodnotné**ho, „veľkého" autora dostal Janáčka a s ním aj rad ďalších klasikov českej hudby. Je preto celkom prirodzené, že v pomerne krátkom čase vydala spoločnosť Supraphon dva komplety** reedícií Mackerrasových nahrávok **hudby českých skladateľov – smetanovsko-dvořákovský a janáčkovsko-martinůovský. Každý, kto sa chce presvedčiť o tom, ako táto hudba znie v iných naštudovaniach než v tých od osobností českého či** slovenského dirigentského umenia, a nevlastní jednotlivo vydané Mac**kerrasove nahrávky, má teraz príležitosť získať ich takpovediac v jednom** balení.
Celkovo tri zo štyroch CD tohto kompletu sú venované orchestrálnej **hudbe Leoša Janáčka a až na jednu** výnimku (predohra a intermezzá z ***Káte Kabanovej***) ide o novšie nahrávky (rok 2000 a neskoršie), zvukovo plne vyhovujúce dnešným **štandardom. Obsahujú tri z Janáč**kových operných predohier – okrem ***Káte Kabanovej*** je to predohra k ***Šárke*** a zaujímavá ***Žárlivost***, pôvodná predohra k ***Jej pastorkyni*. K zaujímavostiam patria tiež** scénická hudba k hre Gerharta Hauptmanna ***Schluck und Jau***, **posledná Janáčkova orchestrálna** partitúra vôbec, a Mackerrasom revidovaná suita z *Líšky Bystroušky*, ktorá síce vychádza z úpravy Václa**va Talicha, no zachováva Janáčkove svojské inštrumentačné postupy.** Samozrejme, nechýbajú ani dva azda najpopulárnejšie orchestrálne **opusy brnianskeho skladateľa (ak** opomeniem ***Lašské tance***), rapsódia ***Taras Bulba*** a ***Sinfonietta***. Obidve **sú záznamami zo živých koncertov** a majú presne tie kvality, pre ktoré si Mackerrasova interpretácia zís**kala svoju povesť – na jednej strane vášnivosť, živé tempá, charizmatické vyžarovanie, na strane druhej in**telekt, cit pre mieru a zmysel pre **presnosť a zvukovú kultúru. *Taras* vyznieva možno o niečo lepšie; ne**postihujú ho natoľko drobné indispozície orchestra ako v ***Sinfoniette*** **(nie vždy dokonalá intonácia huslí** a drevených dychových nástrojov v extrémnych registroch a lesné rohy hrajúce ***bouché*** **v 4. časti približne o štvrťtón vyššie...), no ani to nebráni prežívať obe diela naplno.** Komplet ešte obsahuje staršie nahrávky ***Glagolskej omše*** (kvarteto sólistov tvoria Elisabeth Söderström, Drahomíra Drobková, František Li**vora a Richard Novák) a Janáčkovej** ranej kantáty ***Amarus*** na Vrchlického text. ***Glagolská omša*** vo svojej staršej verzii je zaznamenaná aj v obraze na DVD, kde pod Mackerrasovým **vedením „kraľuje" sopranistka Eva** Urbanová a kde sa popri Bernarde **Finkovej a Leovi Marianovi Vodičkovi spoľahlivým výkonom prezentuje** aj slovenský basista Peter Mikuláš. **Vedel by som si predstaviť aj kvalitnejší záznam zvuku a menej statickú réžiu, v každom prípade však tento** obrazový dokument (obsahujúci ešte predohru ***Žárlivost*** a ***Tarasa Bulbu***) **pokladám za veľké plus.**
Hudba Bohuslava Martinů je zastúpená suitou z opery ***Juliette*** a staršími štúdiovými nahrávkami ***Polnej omše, Dvojkoncertu pre dva sláčikové orchestre, klavír a tympany*** a ***Fresiek Piera della Francesca*** z rokov 1982 a 1984. Najpôsobivejší je zrejme ***Dvojkoncert***, no aj o ostatných die**lach na tomto disku možno zhodne tvrdiť, že sú interpretované a zaznamenané na špičkovej úrovni.**
Bonusom kompletu je krátky roz**hovor so Sirom Charlesom uskutočnený počas jeho poslednej pražskej návštevy a tiež graficky pekne rie**šený booklet, ktorý v úvode prináša hlavnú myšlienku vyslovenú v tomto rozhovore: ***„Nemusím nikomu hovoriť, že Händel či Mozart sú veľkí skladatelia. Ale bolo treba niekoho, kto bude hovoriť, že aj Janáček je skvelý skladateľ, a to som robil. Ak som v živote niečo dosiahol, bola to propagácia Janáčka."***

Robert KOLÁŘ



Beat Furrer
Streichquartett Nr. 3
KNM Berlin
Kairos 2010/distribúcia Hevhetia

Nová nahrávka súčasného švajčiarskeho skladateľa Beata Furrera dokazuje, že jeho hudba je vzrušujúcim a objavným vesmírom, v ktorom na základe prísnej **konštrukčnej práce vznikajú diela veľkolepých proporcií naplnené** pozoruhodnými zvukovými elementmi. Album obsahuje jediné dielo, Furrerovo ***Sláčikové kvarteto č. 3*. Je to monumentálna, monolitická jednočasťová skladba, ktorú** napísal v roku 2004 pre Arditti

Quartet. Kvarteto je rozdelené na šesť „trackov" s konkrétnym počtom taktov. Celé dielo vychádza z extrémne limitovaného hudobného materiálu. Úvodné minúty prinášajú hudbu v stave takmer úplnej paralýzy, znejú ojedinelé zvuky, ruchy, vysoké tóny a glissandá a poslucháč pociťuje absenciu akéhokoľvek jednotiaceho centra. Postupne proces akoby „vstával z popola" a jednotlivé zvukové prvky dostávajú výraznú pulzáciu. Textúra sa zahusťuje a glissandová štruktúra a chromatické pasáže sa začínajú rýchlo striedať a stupňovať. Približne v dvoch tretinách skladby začne harmonická štruktúra nadobúdať prekvapivo tonálne kontúry, izolované tóny sa sústreďujú do výrazného harmonického centra a mozaikovité čriepky sa skladajú do presnej citácie protestanského chorálu pochádzajúceho zo šestnásteho storočia, ktorý je vytvorený na text *Žalmu 22*. Citácia chorálu je logická, nenásilná a prirodzene vychádza z predošlého hudobného vývoja skladby. Vo veľkolepom oblúku sa následne skladba s použitím pizzicata a striedmeho využitia zvuku uzatvára a vracia sa do východiskovej paralýzy. Furrerovu hudbu charakterizuje využívanie naratívnych prostriedkov (veľkolepá forma zosobňuje príbeh, motív je elementom rozprávania), pričom montáž motívov vychádzajúcich z minimálneho hudobného materiálu do rozsiahlej formy je zároveň veľkou výzvou pre autora pokiaľ ide o formovú výstavbu a súdržnosť kompozície.

Dielo interpretuje KNM Quartet, ktorý je súčasťou väčšieho zoskupenia KNM Berlin (Kammerensemble Neue Musik Berlin). Súbor hrá s enormnou empatiou a nasadením a náročné zvukové koláže, glissandá, nehudobné zvuky a najmä nesmierne komplikovanú rytmiku diela predvádza v naozaj parádnom podaní. Do rozsiahlych úsekov, kde sa zdanlivo nič nedeje a do ticha znejú izolované zvuky, vnáša napätie a vyše päťdesiatminútovú kompozíciu dokáže vygradovať do desivých vrcholov a postupne upokojiť hudbu vracajúcu sa k prvotnému obrazu plnému „stratených" smutných tónov sláčikových nástrojov. Tie sa v samom závere musia vysporiadať s úplnou „nekompatibilitou" a osamelosťou vlastného partu voči ostatným. Táto výborná nahrávka rozhodne stojí za pozornosť a opätovné počúvanie.

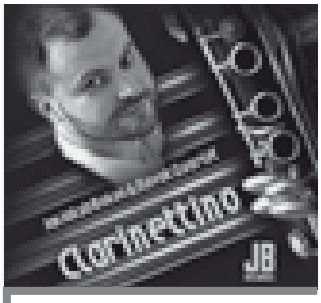
Peter KATINA

Brian Ferneyhough
Terrain
Graeme Jennings,
Geoffrey Morris,
Carl Rosman, Erkki Veltheim
ELISION Ensemble
Franck Ollu, Jean Deroyer
Kairos 2010/distribúcia Hevhetia

Dramaturgiu albumu *Terrain* z diel súčasného britského skladateľa Briana Ferneyhougha, ktorá nedávno vyšla vo vydavateľstve Kairos, tvoria jeho skladby pre sólový nástroj a komorný orchester. Tento zdanlivo prekonaný „formát" v prostredí súčasnej hudby dáva tušiť istú spätosť autora s tradíciou koncertantného žánru. O žiadny koncepčný regres tu však nejde, práve naopak. Hneď v prvej skladbe sa z reproduktorov na poslucháča nemilosrdne vyvalí neskutočná „masa" takmer industriálneho zvuku a uvedie nás do Ferneyhoughovho komplexného sveta divokej, zdanlivo iracionálnej rytmiky, nahustených textúr, bohatého zvuku a neobmedzených hudobných nápadov s extrémnymi interpretačnými požiadavkami na sólistu.

Prvá skladba *Terrain* pre sólové husle a osemčlenný súbor, ktorá svojím názvom odkazuje na geologickú terminológiu, aplikuje aspekty posunov zemských dosiek, ich trenia a vzniku nových vrstiev do hudobného kontextu. V tejto kompozícii malé sekcie nástrojov protipohybom vytvárajú zvukové vrstvy, ktoré sa spolu dostávajú do neustálych kolízií. Celá skladba je vlastne jednou obrovskou husľovou kadenciou, ktorú súbor „narušuje" svojimi drsnými vstupmi. Husľový part je nesmierne náročný, plný závratnej virtuozity, austrálsky huslista Graeme Jennings ho však dokáže naplniť obsahom a extrémne premenlivé rytmy a figurácie prednáša čitateľne a s razanciou. Rovnako i intenzita ansámblového partu je nadmieru divoká a dynamická. Ako čiry kontrast pôsobí druhá skladba na nahrávke, *no time (at all)* pre dve gitary, ktorú interpretujú Geoffrey Morris a Ken Murray. Rozsahovo koncízne dielo je zaujímavé tým, že jedna z gitár je ladená o štvrťtón nižšie. Skladba pozostáva z piatich častí nasledujúcich za sebou bez prerušenia a bizarný zvuk timbru jemne distonujúcich gitár občas navodzuje ilúziu Dopplerovho efektu. Zhustená štruktúra diela je zároveň akýmsi autorovým vysporiadaním sa s nemilosrdným plynutím hudobného času. Dielo *La Chute d'Icare* (Ikarov pád) pre sólový klarinet a sedemčlenný súbor je ďalším príkladom Ferneyhoughovej skladby, kde sólový nástroj hrá prakticky nepretržite a akoby nezávisle od partu súboru. Klarinet vynikajúceho Carla Rosmana je v spleti krivolakých pasáží a vĺn ponechaný doslova sám na seba uprostred pomyselného mora zvukov, ktoré produkuje ansámbel zložený z bizarnej kombinácie nástrojov (husle, flauta, perkusie, klavír, hoboj, violončelo a kontrabas). Výsledný zvukový efekt je však úchvatný. *Incipits* pre sólovú violu a sedemčlenný súbor významovo rozpracúva obsah samotného názvu, ktorý znamená úvod, začiatok starého textu alebo skladby. Ferneyhough v nej predstavuje možnosti otvorenia hudobnej kompozície pomocou nekonečného množstva „úvodov" bez akéhokoľvek ďalšieho rozvádzania materiálu. Sólový part, plný fragmentárnych, bohato štruktúrovaných úsekov, v nej brilantne stvárnil violista Erkki Veltheim. Poslednou skladbou albumu je *Les Froissements d'Ailes de Gabriel* (Šum krídiel Gabriela). Kompozícia je napísaná pre sólovú gitaru a trinásťčlenný súbor a patrí do autorovho novšieho obdobia (2003). Pôvodne tvorí súčasť Ferneyhoughovej opery *Shadowtime*, ktorá vznikla na počesť filozofa Waltera Benjamina. Pomyselné krídla archanjela Gabriela tu reprezentujú dve gitary; sólová gitara a gitara z ansámblu naladená o štvrťtón nižšie. Úloha sólistu tu je však menej citeľná a skladba skôr prezentuje homogénne komorné súborové hranie. Štruktúra diela je tvorená fragmentárnymi, niekoľkosekundovými motívmi, ktoré plynú jeden za druhým v šialenom tempe, ale renomovaný austrálsky súbor ELISION Ensemble vedený Franckom Olluom (resp. v skladbe *La Chute d'Icare* Jeanom Deroyerom) podáva vo všetkých skladbách výnimočný výkon plný vnútornej dynamiky a inšpirácie.

Peter KATINA



Jan Jakub Bokun & Slovak Quartet
Clarinettino
JB Records, Poľský inštitút v Bratislave, Slovenský rozhlas 2010

Mladý poľský klarinetista Jan Jakub Bokun vstúpil v posledných rokoch do povedomia poľskej i zahraničnej verejnosti ako sólista, dirigent a člen viacerých komorných zoskupení. Jeho nedávno vydané CD s názvom *Clarinettino* prináša ukážku z repertoáru pre klarinet a sláčikové nástroje. Za spoluhráčov si prizval členov Slovenského kvarteta (Juraj Tomka, Eduard Pingitzer, Július Šoška, Martin Ťažký), ktoré nadväzuje na tradíciu legendárneho telesa s rovnakým názvom (dovolenie používať ho im v r. 2009 udelil zakladateľ pôvodného kvarteta, violista Milan Telecký), a kontrabasistu Antona Jara ml.

Na prvý pohľad sa CD zdá byť koncipované trochu nehomogénne – výber skladieb siaha od Mozarta cez autorov 20. storočia až po „ľahšie" žánre. Po vypočutí som však dospel k názoru, že ide o dobre zvolenú dramaturgiu. Titulná skladba *Clarinettino* súčasného českého skladateľa Ondřeja Kukala hneď vtiahne do brisknej „naháňačky" klarinetu a sláčikovej skupiny, kde sa v najlepšom svetle ukazuje rytmická precíznosť všetkých interpretov. V dvoch intermezzách lyrického charakteru zase vyniká kvalita Bokunovho tónu vo vyšších polohách. Nasleduje *Kvinteto pre klarinet, dvoje huslí, violu a violončelo A dur KV 581* od W. A. Mozarta, ktorého dĺžka predstavuje približne polovicu trvania celého disku, má teda centrálny a ťažiskový význam. K napísaniu tejto skladby (a neskôr i známeho klarinetového koncertu) Mozarta inšpirovalo interpretačné majstrovstvo Antona Stadlera. V kvintete si doslova ›

vychutnáva prácu s farebnými odtieňmi jednotlivých registrov klarinetu a decentne ich kombinuje so zvukom sláčikového kvarteta v prevažne homofónnej sadzbe. Pritom klarinet nedominuje celý čas, ale vystupuje i ako rovnocenný partner ostatných nástrojov. V 2. časti (*Larghetto*) upútajú sólové husle Juraja Tomku, *Menuet* však odhaľuje drobné intonačné zaváhania klarinetistu. Finálové *Allegretto con variazioni* dáva všetkým piatim hráčom možnosť ukázať, že vedia v pravej chvíli vyniesť svoj part, súčasne však dbajú na zvukovú kompaktnosť a priezračnosť. Presunom do našich zemepisných šírok je *Quartettino pre klarinet, husle, violu a violončelo* maďarského skladateľa Rezsőa Kókaia, a to nielen z hľadiska krajiny pôvodu autora, ale hlavne vďaka neodškriepiteľným folklórnym inšpiráciám, ktorými je cyklus štyroch skladieb presýtený. Očarujúco pokojnú atmosféru sa interpretom podarilo vytvoriť v pomalej časti (*Canzonetta*). Predposlednou skladbou albumu je *Concierto para quinteto* od Astora Piazzollu, skladateľa, ktorý sa v druhej polovici 20. storočia zaslúžil o revolúciu argentínskeho tanga a jeho pretransformovanie do nového štýlu. Skladba je z pôvodnej podoby pre Piazzollovo kvinteto (bandoneón, klavír, husle, gitara a kontrabas) veľmi zručne prearanžovaná (G. Senanes), ide o rovnakú úpravu, ktorej nahrávka v podaní kubánskeho klarinetistu Paquita D'Riveru získala roku 2005 cenu Grammy. V rukách šikovných interpretov, ktorými nepochybne sú i Jan Jakub Bokun a jeho slovenskí priatelia, predstavuje skvelý oživujúci doplnok k predchádzajúcim skladbám. Podobne pôsobí aj úprava titulnej melódie z filmu *Nuovo Cinema Paradiso,* ktorú napísali Ennio Morricone a jeho syn Andrea a je záverečnou skladbou albumu. Dalo by sa diskutovať o tom, prečo sa na CD namiesto aranžmánov nedostali ďalšie pôvodné diela pre klarinet a sláčikové kvinteto, akých je v hudobnej literatúre dosť (Brahms, Weber, Reger, Hindemith...). Myslím, že zaradenie ktoréhokoľvek z nich spolu s Mozartovým kvintetom by toto CD predurčilo skôr vyspelému poslucháčovi, ktorý dokáže oceniť vnútornú krásu rozsiahlejších komorných opusov. V tejto podobe má šancu osloviť aj menej náročného prijímateľa, pritom však neklesá na hranicu „lacného" umenia. Za jediný väčší nedostatok možno považovať absenciu bookletu, resp. akýchkoľvek informácií o prezentovaných dielach a autoroch.

Juraj BUBNÁŠ

Dámsky komorný orchester
Elena Šarayová-Kováčová
Galuppi, Vivaldi, Bach, Hrušovský, Zeljenka
Diskant 2010

Dámsky komorný orchester pod vedením dirigentky Eleny Šarayovej-Kováčovej vydal koncom roka 2010 svoje najnovšie CD vo vydavateľstve Diskant s finančnou podporou Hudobného fondu a Ministerstva kultúry SR. Poslucháči si môžu v podaní DKO vychutnať *Concerto a quattro č. 2 G dur* od B. Galuppiho, *Sinfoniu č. 2 G dur* A. Vivaldiho a *Air* zo *Suity D dur* BWV 1068 J. S. Bacha. V podaní DKO pôsobí hudba pôvabne a vznešene, interpretácia zachováva štýlovosť a tlmočí pôvodný zámer skladateľa bez zbytočných manier. K štvrtému dielu tejto nahrávky si DKO pozval k spolupráci klaviristku Danu Šašinovú-Satury. Bachov *Klavírny koncert d mol* BWV 1052 znie pod jej rukami jadrne, presvedčivo a brilantne. Frázovanie aj dynamika orchestra a klaviristky sú zosúladené, vyniká zjednotené precítenie hudobného zámeru. V barokovom duchu pokračujú aj *Vznešené tance levočské* Ivana Hrušovského, výber zo *Suity starých tancov 17. storočia z levočského Pestrého zborníka* venované Dámskemu komornému orchestru a jeho dirigentke. Prvé dva tance (*Intrada* a *Sarabanda I*) majú barokový charakter, tonálno-funkčný základ a decentnú ornamentiku. Ďalšie tri tance *Chorea, Sarabanda IV* a *Ballo* k spomenutým prvkom pridávajú ľudovú melodiku. Na interpretácii diela *Musica slovaca* Ilju Zeljenku spolupracoval s orchestrom výborný slovenský huslista Peter Šaray so svojím príslovečným perfekcionizmom. Najnovšie CD Dámskeho komorného orchestra pod taktovkou renomovanej dirigentky Eleny Šarayovej-Kováčovej v sebe spája skladateľské hodnoty s kvalitnou interpretáciou v duchu tradičných zásad. Dirigentke patrí vďaka za jej vytrvalú snahu udržiavať DKO od jeho založenia až po dnešok vo výbornom interpretačnom nasadení. Výber skladieb pôsobí zvukovo aj charakterovo vyrovnane, relaxačne a obohacujúco. Za nedostatok ale považujem to, že v bulletine chýba stručný popis historického pozadia vzniku jednotlivých diel a k informáciám o sólistoch mohli byť pre spestrenie pridané aj ich malé fotoportréty. Napriek tomu CD odporúčam rovnako profesionálnym hudobníkom, ako aj pasívnym milovníkom hudby nielen pre historické hodnoty v súčasnom štýlovom podaní, no najmä pre sršiacu radosť, ktorá z neho v každom momente počúvania vychádza.

Lillian PUŤOROVÁ

blues

Moreland & Arbuckle
Flood
Telarc 2010/distribúcia DIVYD

Cesta k vlastným koreňom môže byť zdĺhavo patetická, ale i priamočiaro rázna. Pre tú druhú sa rozhodli americký gitarista Aaron Moreland s harmonikárom a spevákom Dustinom Arbucklom. Prvý z nich vyrastal na zemitých riffoch Jimmyho Pagea z Led Zeppelin a Tommyho Iommiho z Black Sabbath, Arbuckla zasa ovplyvnili najmä pôvodné prejavy mississippskej delty, tradičné country a bluegrass. Spoločné putovanie názorovo rozdielnych muzikantov začalo pred desiatimi rokmi nočnou jam session v jednom z kansaských klubov, v ktorom bola udomácnená Arbucklova bluesrocková kapela. Nadšená dvojica niekoľko dní nato zostavila kvarteto Kingsnakes, ktoré vo svojom drsnom prejave pretváralo tradičnejšiu „dixonovskú" odnož elektrifikovaného blues so zemitejšou rockovou poetikou. Po rozpade kvarteta nasledovalo nekonečné hľadanie partnerov s podobnou hudobnou víziou. Až nemožnosť nájsť vhodného basgitaristu rozhodla o pokračovaní v triu s bubeníkom Bradom Hornerom. Album *Flood* nie je prvým štúdiovým záznamom tejto jedinečnej trojice, je však debutom pod krídlami vydavateľstva s celosvetovou distribúciou. O životnosti a životodarnosti zostavy, ako aj „inakosti" medzi stovkami južanských bluesrockových zoskupení napovedá práve naznačené prelínanie sa odlišných východísk, ktoré vyústilo do spontánneho bluesového ataku. Inak ako inváziou totiž vyčíňanie Morelanda s Arbuckleom nemožno nazvať. Hneď úvodný „odpálený" riff *Hate To See You Go* z repertoáru Little Waltera odzbrojuje razantnosťou, no intenzitu tejto „nadupanej" trojky si uvedomíme pri nasledujúcej koncertnej *Legend Of John Henry*. Práve počas nej nahlodáva poslucháča otázka o triovej zostave s jasne definovateľnou štvoricou nástrojov. Záhadu odhaľuje hybridný inštrument cigar box guitar – jednoduchá domáca replika gitary s telom z krabice od cigár, akú z núdze využívali bluesmani začiatkom minulého storočia. Morelandovým vylepšením je okrem bezpražcového hmatníka aj výmena najnižšej struny za basgitarovú a rozdvojenie signálu z troch gitarových a jednej basovej struny. Hutné basové ostináta vystupujú do popredia počas harmonikových prírazov a dosiahnutá škála zvukových i výrazových kombinácií nenudí ani na ploche predvídateľných bluesových štruktúr. Nasledujúce atmosférické interlúdium *Before The Flood* je štúdiovým experimentom, ktorý vás pripraví na nástup rozpáleného boogie *Don't Wake Me* v štýle Elmora Jamesa. Priestor dostanú i archaické praformy (*In The Morning I'll Be Gone*) alebo

čistá výpoveď sprevádzaná len bendžom (*Can't Get Clear*).
Kritikom predháňajúcim sa vo vyjadreniach, že Moreland s Arbucklom sú rovnako tradicionalistami ako inovátormi, je ťažké odporovať, napriek tomu ich zemité garážové blues ťažko uzamkneme do bluesovej škatuľky. Predchádzajúce albumy tandemu (*Caney Valley Blues*, 2005, *Floyd's Market*, 2006 a *1861*, 2008) vzbudili nadšenie v amerických muzikantských kruhoch. *Flood* môže byť prevratom, prostredníctvom ktorého by ich znepokojujúcu a (z) dravú podobu súčasného blues mohli spoznať ostatní. Obaja páni sa totiž s punkovou ráznosťou škeria na zástupy hudobníkov, ktorí dedičstvo mississippskej delty považujú za folklórny relikt.

Peter MOTYČKA

jazz

Brussels Jazz Orchestra
Signs and Signatures
Bert Joris
W.E.R.F 2010

Brussels Jazz Orchestra
Mama Africa
Tutu Puoane
Saphrane 2010

Pre slovenského poslucháča vyšiel Brussels Jazz Orchestra (BJO) z tmy na svetlo v rozhovore s jeho šéfom Frankom Vagenéem a recenziou ich dvoch albumov, ktoré som publikoval v Hudobnom živote 9/2010. Prešlo doslova pár týždňov a na stole som mal ďalšie dva produkty z tejto jazzovej „stajne" – desiaty a jedenásty album, ktoré vyšli v minulom roku. Najnovší hit BJO predstavuje juhoafrickú speváčku Tutu Puoaneovú (nar. 1979), ktorá po absolvovaní štúdia klasického a jazzového spevu na univerzite v Kapskom Meste prišla v roku 2002 do Európy, kde pokračovala v štúdiu na Kráľovskom konzervatóriu v Haagu a neskôr sa usadila v belgických Antverpách. Od roku 2007 vydala dva albumy s triom, v ktorom hrá na klavíri jej partner Ewout Pierreux. Prvý obsahoval jazzové štandardy a druhý už vlastné skladby, ale oba z veľkej časti stáli na pôvodnom africkom hudobnom materiáli. V tej dobe už Tutu spolupracovala s BJO na koncertnom projekte venovanom životu a hudbe Billie Holidayovej. Splnil sa jej sen spievať s big bandom, a keďže projekt sa skvelo vydaril, čoskoro sa jej splnil aj ďalší sen – Frank Vaganée jej ponúkol spoluprácu na albume, kde by spolu prezentovali africkú hudbu. Za názvom *Mama Africa* sa skrýva pocta Miriam Makeba a repertoár ľudových nápevov kmeňov Xosa a Zulu, ktoré ju preslávili a ktoré preslávila ona. Tutu Puoane síce pochádza z iného kmeňa, Pedi, a jej materinským jazykom je sepedi, no repertoár jej emočne aj interpretačne perfektne sedí – vrátane artikulačnej obratnosti v komplikovaných „mľaskavých" hláskach, ktoré západnému svetu prvýkrát predviedla práve Miriam Makeba. Deväť skladieb tohto afro-európskeho jazzu striedavo aranžovalo sedem aranžérov – viacerí z nich sú členovia BJO –, ale nedá sa povedať, že by tým vznikla veľká variabilita; klišé BJO je pomerne silné. To, čím album zaujme, je plné harmonické rozvinutie afrických motívov v bigbandovom zvuku a prelievanie nálad z miestami viac „etnickej" interpretácie motívov do (prevažujúcej) štandardnej bigbandovej hmoty. Album *Mama Africa* nie je ľahké počúvanie, aj keď hudobný materiál na ňom, rovnako ako vokálny prejav hlavnej protagonistky, sú v podstate veľmi príjemné. Po jednej-dvoch dlhých skladbách aj zanietený poslucháč uvíta malú pauzu na strávenie hustej a náročnej textúry, v ktorej je iba minimum odľahčených či oddychových partií. Napriek tomu sa mi ale nezdá, že by album *Mama Africa* posúval koncept jazzu nejakým novým smerom; bezpochyby však nádherne a z hudobníckeho hľadiska dokonale prehlbuje reflexiu pôvodnej africkej hudobnej inšpirácie jazzu (v tomto prípade najmä melodickej) súčasnou „euro-bigbandovou" realitou.
Druhá novinka BJO je celá z pera Berta Jorisa, ktorý patrí medzi absolútnu elitu belgickej hudby. Ako skladateľ a interpret (v prvom rade hráč na trúbke) autorsky aj interpretačne premosťuje svety klasickej a jazzovej hudby. Album *Signs and Signatures* je už v poradí tretím projektom, ktorý s BJO vytvoril. Samozrejme je aj hlavným sólistom. Na charakterizovanie hudby tohto albumu si vypomôžem parafrázou charakteristiky, ktorou som sa snažil vystihnúť estetickú platformu BJO v recenzii ich jubilejného samplera *The 15th Anniversary Album:* „*V hudbe BJO je v prvom rade rozhodujúci a jemu je podriadené všetko – kompozícia aj sóla.* ***BJO aj Bert Joris veľmi aktívne*** *reflektujú swingové bigbandové* ***korene a z každej inovácie (či už*** *kentonovskej, ellingtonovskej* ***atď.) si berú inšpiráciu. Preto, aj keď smeruje k modernému zvuku,*** *pôsobí pomerne konzervatívne. A výrazne sa odlišuje od iných* ***súčasných moderných big bandov – postráda napríklad zemitosť, humor a sofistikovanosť Carly Bleyovej, dravosť a zvukovú/harmonickú expresivitu Davea Liebmana, prehustenosť a hypervirtuozitu Matthiasa Ruegga (Vienna Arts Orchestra) či „symfonickosť" Marie Schneiderovej. To, v čom*** *Bert Joris upúta najviac, je* ***naratívnosť či akási abstraktná programovosť jeho kompozícií vyvolávajúca miestami príjemné pocity scénickosti, teda niečo, v čom bola vždy veľkým majstrom*** *a vzorom Toshiko Akiyoshi*."
Počúvať albumy *Signs and Signatures*, rovnako ako *Mama Africa*, nie je dobrý program, keď chcete relaxovať – potrebujete na to čistú hlavu, energiu a chuť konfrontovať sa so zložitými hudobnými štruktúrami. Ak si ich ale prehráte v správnom mentálnom nastavení, príjemne vás pošteklia v ľavej aj pravej mozgovej hemisfére a súčasne aj v hypotalame, lebo hudba BJO dráždi ako svojou racionalitou, tak imaginatívnosťou a samozrejme aj všetkým tým primitívnym, čo nám robí dobre.

Gabriel BIANCHI

knihy, noty

František Malotín
Probouzení k dokonalosti 1, 2
Pokračování školy hry na příčnou flétnu
Praha, Editio Bärenreiter 2010

Vynikajúci český flautista, člen Pražského komorného orchestra, SOČR-u a dlhoročný pedagóg na Pražskom konzervatóriu, organizátor kurzov Letní flétny a výrobca nástrojov – to je len časť aktivít profesora Františka Malotína, neúnavného nadšenca priečnej flauty.
Svoje bohaté celoživotné pedagogické skúsenosti a poznatky zhrnul najprv v Praktickej metodike (Informatorium 1998) a neskôr v škole hry na priečnej flaute První doteky (Editio Bärenreiter Praha, 2005).
Pokračovanie školy hry na priečnej flaute *Probouzení k dokonalosti* zošit 1 a 2 je určené pokročilejším žiakom ZUŠ i študentom nižších ročníkov konzervatória. Každý zošit obsahuje 5 kapitol systematicky rozdelených na bloky ako *Rozohrávanie*, *Stupnice*, *Flautové orchestrálne party*, *Cvičenia na rozvoj prstovej techniky a etud*, *Prednesové skladby*. Veľmi dôležité je na začiatku každej kapitoly rozohrávanie, ďalej stupnice a akordy. Žiak musí prejsť najprv niekoľkými prípravnými cvičeniami, kým sa dostane k hraniu samotnej etudy či prednesu, čo sa môže javiť ako zdĺhavé, no autor zdôrazňuje, že táto metóda je podľa jeho skúseností v konečnom dôsledku najrýchlejšia. Každý pedagóg určite ocení komplexnosť učebnice, pretože v nej môže nájsť nielen technické cvičenia, ale aj informácie o uvedených skladateľoch či významných flautistoch rôznych období, čo spríjemňuje prácu pedagóga i žiaka a robí vyučovanie pestrejším a živším. Ku všetkým blokom učebnice ›

› je napísaný aj veľmi podrobný postup pri realizácii cvičenia, získavaní a potvrdzovaní si základných návykov v hre na flaute, pričom najdôležitejšie princípy sú zdôrazňované i viackrát. Každý diel obsahuje prehľadnú tabuľku hmatov a trilkov, ako aj praktickú tabuľku rytmických a artikulačných obmien, ktorá je užitočnou pomôckou žiaka pri cvičení.

V učebnici *První doteky* sa pracovalo s tónovým rozsahom flauty od d^1 po d^3, v prvom zošite *Probouzení* k dokonalosti rozširuje autor tónový rozsah od c^1 po c^4 a v druhom pridáva tóny cis^4 a d^4. Zdôrazňovaný je dokonalý tónový základ a zvuková vyrovnanosť v každom registri, cvičenie v pomalom tempe, neprehrávanie skladieb. Veľmi prospešné sú aj cvičenia s alikvotnými tónmi a klapanie – prstové cvičenia, kde žiak iba stláča klapky nástroja bez tvorenia tónu. Škola je doplnená podrobným návrhom sedemtýždňového cvičebného plánu s ohľadom na individuálnu vyspelosť žiaka a jedna stať je venovaná aj príprave žiaka na verejné vystúpenie. Veľký dôraz je kladený nielen na talent a trpezlivosť pri cvičení, prirodzenosť a uvoľnenosť pri hraní, ale aj na fyzické a psychické dispozície, cvičenie jógy (hathajoga), správnu životosprávu, primeranú športovú aktivitu a celkový osobnostný vývoj žiaka. Na záver sú zhrnuté autorove najdôležitejšie rady a podnety k hre na flaute. Zaujímavým dodatkom školy je aj kapitola Jindry Černej *O zdobení hudby 17. a 18. století*, zaradená na koniec 2. zošita. Je to nevyhnutný základ na pochopenie spôsobu ornamentácie v období baroka pri oboznamovaní sa s historicky poučenou interpretáciou. Probouzení k dokonalosti je veľmi precíznym a komplexným príspevkom do metodickej literatúry pre priečnu flautu a bude určite inšpiratívne pre žiakov i pedagógov.

Martina MESTICKÁ

Lubomír Spurný, Jiří Vysloužil
Alois Hába
A Catalogue of the Music and Writings
Praha, KLP 2010

Meno Alois Hába zrejme navždy ostane spojené s pojmom „štvrťtónová hudba" bez ohľadu na to, že mikrointervalové kompozície predstavujú v skutočnosti len menšinovú časť jeho značne obsiahlej tvorby. Komplexnejší pohľad na túto osobnosť však donedávna prakticky ani nebol možný – jednak preto, že Hába ako skladateľ vždy ostával kdesi na periférii záujmu výkonných interpretov, a tým aj hudobných vydavateľov i nahrávacích spoločností, a tiež preto, že mnoho z jeho prác – dostupných len v rukopisnej podobe – čakalo v archívoch a súkromných zbierkach na spracovanie a katalogizovanie. Práve to sa po dlhoročnej sústredenej práci podarilo tímu okolo Lubomíra Spurného a Jiřího Vysloužila, pedagógov Ústavu hudobnej vedy Masarykovej univerzity v Brne. Obaja majú k Hábovi blízko – Vysloužil je autorom Hábovej monografie a radu štúdií, ktoré majú v oblasti hábovského výskumu zásadný význam, a Spurného Hába zaujíma predovšetkým ako teoretik, autor náuky o harmónii a štúdií o mikrointervalovej kompozícii. Ich spoločná publikácia, vydaná paralelne v českej aj anglickej verzii, otvára širší priestor pre ďalšie muzikologické bádanie

Novinky DVD/Blu-ray

Beethoven
Symfónie č. 1, 2, 3
Wiener Philharmoniker
Christian Thielemann
DVD/Blu-ray

Beethoven
Symfónie č. 4, 5, 6
Wiener Philharmoniker
dir. Christian Thielemann
DVD/Blu-ray

Beethoven
Symfónie č. 7, 8, 9
A. Dasch, M. Fujimura, P. Beczala, G. Zeppenfeld
Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde Wien
Wiener Philharmoniker
Christian Thielemann
DVD/Blu-ray

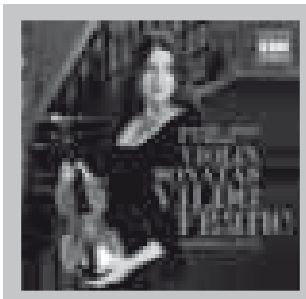
Beethoven
Missa Solemnis
K. Stoyanova, E. Garanča, M. Schade, F.-J. Selig
Sächsischer Staatsopernchor Dresden
Staatskapelle Dresden
Christian Thielemann
DVD/Blu-ray

www.divyd.sk
www.naxos.com

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

aj záujemcov z radov interpretov, ktorí chcú siahnuť po niektorom zo skladateľových diel.
Katalóg prináša pomerne podrobný životopis skladateľa, vstupné poznámky, vysvetlivky a čitateľa zoznamuje so štruktúrou hesiel. Najrozsiahlejšiu časť publikácie tvorí systematický katalóg, kde sú diela roztriedené podľa žánrov (začínajúc operami a končiac nedokončenými, stratenými dielami a aranžmánmi) a v rámci týchto skupín zoradené chronologicky. Zvláštnosťou je kategória „Masová pieseň", ktorú sa autori po dlhom zvažovaní predsa len rozhodli do katalógu zaradiť. Je zrejme málo známe, že Hába sa tomuto žánru venoval už od 30. rokov a pokračoval v ňom aj po roku 1948, no skôr z úprimného presvedčenia ako z politického oportunizmu.
Menej obvyklé je aj vydelenie kategórie „Sláčikového kvarteta" z oblasti „Komornej tvorby" (predpokladám, že práve tieto dve kategórie budú pre prípadných záujemcov z radov špecialistov na hudbu 20. storočia najzaujímavejšie), no z hľadiska početnosti Hábovej tvorby v tomto žánri ide o celkom opodstatnený krok.
Pri jednotlivých heslách autori z priestorových dôvodov rezignovali na notové incipity či popisy hudobnej štruktúry a hlavný dôraz kládli na údaje o rukopise a, ak to bolo možné zistiť, údaje o okolnostiach uvedenia.
Pre lepšiu prehľadnosť tu okrem hlavného katalógu nájdeme aj zoznamy Hábových diel podľa opusových čísel, chronológie vzniku, podľa použitých tónových systémov, českých aj anglických názvov a textových incipitov. Orientáciu v publikácii ďalej uľahčuje menný aj vecný register.
Samostatnou kapitolou je prehľad Hábovej vlastnej publikačnej činnosti siahajúcej od teoretických štúdií až po časopisecké články, kritiky (zvlášť podujatí súdobej hudby), nekrológy na osobnosti vtedajšieho hudobného života (napr. A. Berg, J. Suk) či napríklad článok *K jubileu Jána Levoslava Belly* venovaný deväťdesiatinám slovenského skladateľa. Samozrejme, nechýba ani prehľad hábovskej bibliografie a tiež cenná obrazová príloha.
Zatiaľ je ťažké predpokladať, či táto prínkladne pripravená publikácia pomôže oživiť záujem o Hábovu tvorbu, v každom prípade dobre poslúži bádateľom, ktorí sa zaoberajú hudbou 20. storočia, pretože Hábovi jednoznačne patrí miesto v jej pestrej mozaike. A tiež môže byť inšpiráciou pre naše prostredie; viacero slovenských skladateľských osobností by si podobné katalógy určite zaslúžilo...

Robert KOLÁŘ



Bartók/Grieg/Strauss
Violin Sonatas
Vilde Frang
Michail Lifits
EMI Classics 2011

Jacqueline du Pré
The Complete EMI Recordings
17 CD
EMI Classics 2011

John Coltrane
My Favorite Things
LP
Warner Jazz

SHEET MUSIC CD DVD
MUSIC SHOP
VSTUPENKY
TICKETS
HUDOBNINY
NOTY KNIHY CD DVD

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 s ponukou viac ako 300000 titulov
- kompletný servis pri objednávaní nôt pre organizácie aj jednotlivcov

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

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

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

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

kam / kedy

Bratislava

Slovenská filharmónia

Ut 5.04.
Koncertná sieň Dvorana, 19.00.
E. Šušková, soprán
M. Paľa, husle
M. Paľko, cimbal
J. Iršai, klavír
Kurtág, Iršai

Št 7.04.
Historická budova SND, 19.00.
Janáčkova filharmonie Ostrava,
T. Kuchar
S. Babayan, klavír
Brahms, Martinů, Šostakovič

Št 14.04. – Pi 15.04.
Historická budova SND, 19.00.
Slovenská filharmónia, P. Altrichter
E. Indjic, klavír
Janáček, Rachmaninov, Schumann

So 16.04.
Kostol Svätej rodiny v Petržalke, 19.00.
Ne 17.04.
Dóm sv. Martina, 15.00.
SKO, E. Danel
Katedrálny zbor sv. Martina, D. Bill
Haydn

Ut 19.04.
Koncertná sieň Dvorana, 19.00.
Solamente naturali, M. Valent
Vocalensemble Polyharmonique
I. Clerix, soprán
A. Schneider, alt
S. Gähler, tenor
M. Lutze, bas
Veľkonočná hudba v rodine
J. S. Bacha

St 20.04. – Št 21.04.
Historická budova SND, 19.00.
Slovenská filharmónia, E. Villaume
Slovenský filharmonický zbor,
B. Juhaňáková
L. Hudson, soprán
T. Kružliaková, alt
M. Lehotský, tenor
P. Mikuláš, bas
Verdi

Št 28.04. – Pi 29.04.
Historická budova SND, 19.00.
Slovenská filharmónia, E. Villaume
P. Kajan, fagot
Mozart, Mendelssohn Bartholdy

So 30.04.
Evanjelický kostol v Petržalke, 18.00.
SKO, E. Danel
Katedrálny zbor sv. Martina, D. Bill
Händel

SOSR

St 13.04.
SOSR, M. Košik
D. Buranovský, klavír
Bázlik, Franck

Hudobné centrum

Nedeľné matiné v Mirbachovom paláci, 10.30

Ne 3.04.
Kvarteto mesta Brna
Joseph, Janáček, Ravel

Ne 10.04.
Duo Papp
J. Papp, flauta
L. Papp, harfa
Bach, Rössler-Rosetti, Schubert, Alvars, Doppler, Zamara

Ne 17.04.
H. Kováčová, klavír
P. Kováč, klavír
Bach, Chopin, Fauré, Strauss, Dvořák

Žilina

Štátny komorný orchester Žilina

Št 7.04.
Veľký dychový orchester Konzervatória v Žiline, J. Pohůnek
Dvořák, Offenbach, Zámečník, Staněk, Bittmar, Maňas, Volf, Strube, Langer, Jackson, Bellini

Po 11. – So 16.04.
XXI. STREDOEURÓPSKY FESTIVAL KONCERTNÉHO UMENIA
Žilina – Dom umenia Fatra

Št 28.04. – Pi 29.04.
ŠKO, L. Svárovský
Moravský komorný zbor, J. Šimáček
F. Figura, husle
P. Guľas, hammerklavír
P. Sverlík, tenor
M. Gurbaľ, bas
Mozart, Hummel, Mascagni

Infoservis Oddelenia dokumentácie a informatiky

Zahraničné festivaly

Lisztomania 2011
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

Fórum novej hudby
7. – 10. 4. 2011
Kolín, Nemecko
Info: rolf.otten@dradio-service.de

Medzinárodný festival George Enescu 2011
1. – 25. 9. 2011
Bukurešť, Rumunsko
Info: www.festivalenescu.ro

Medzinárodný hudobný festival Pražská jar 2011
12. 5. – 4. 6. 2011
Praha, Česká republika
Info: info@festival.cz, www.festival.cz

Ostravské dni 2011
Festival a inštitút novej hudby.
15. 8. – 4. 9. 2011 (inštitút), 26. 8. – 3. 9. 2011 (festival)
Ostrava, Česká republika
Info: info@newmusicostrava.cz, www.newmusicostrava.cz

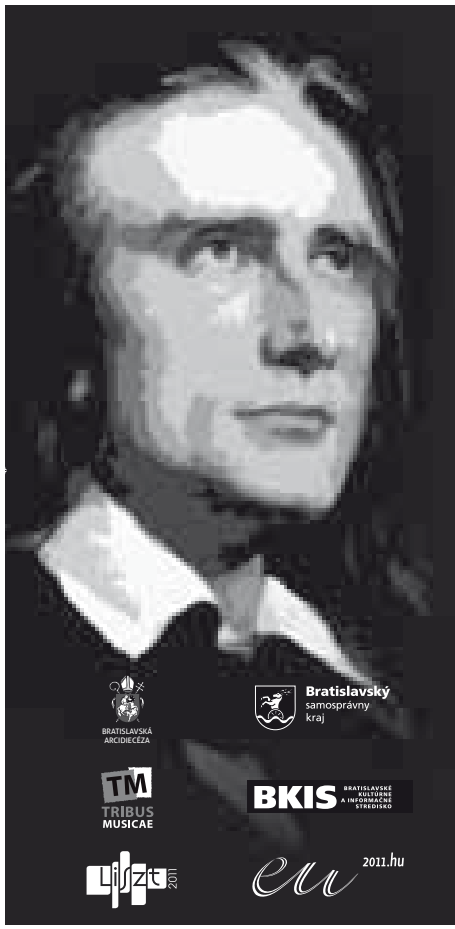
Weimarské jarné dni súčasnej hudby 2011
27. 4. – 1. 5. 2011
Weimar, Nemecko
Info: www.via-nova-ev.de

Wiener Festwochen 2011
13. 5. – 19. 6. 2011
Viedeň, Rakúsko
Medzinárodný hudobný festival.
Info: www.festwochen.at, www.konzerthaus.at

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 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



FRANZ LISZT 2011

Katedrála sv. Martina v Bratislave

200. výročia narodenia

Záštitu prevzal Mons. Stanislav Zvolenský
bratislavský arcibiskup metropolita

nedeľa, 10. apríl 2011, 18.30
VIA CRUCIS
MIEŠANÝ SPEVÁCKY ZBOR TIRNAVIA
BRANISLAV KOSTKA (dirigent)
Andrej Rapant (zbormajster)
Gustáv Beláček (bas - Kristus), Hilda Gulyasová (soprán), Jana Pastorková (soprán), Judit Rajk (alt), Andrej Rapant (tenor), Peter Kollár (bas), Stanislav Šurin (organ)
J. Brahms, F. Liszt

nedeľa, 24. apríl 2011, 18.30
ORGANOVÝ RECITÁL
MARTIN BAKO
J. S. Bach, F. Liszt, M. Bako

nedeľa, 1. máj 2011, 10.30
MISSA CHORALIS
v rámci liturgie
(vstup voľný)
SPEVÁCKY ZBOR MESTA BRATISLAVY
JÁN MIŠKOVIČ, dirigent
Peter Mikula, organ
F. Liszt

nedeľa, 8. máj 2011, 18.30
ORGANOVÝ RECITÁL
JOSEPH KELEMEN
Maďarsko / Nemecko
J. S. Bach, F. Liszt

nedeľa, 15. máj 2011, 18.30
FRANZ LISZT A JEHO DEDIČSTVO V EURÓPSKEJ ZBOROVEJ KULTÚRE
Pod záštitou Antala Heizera – veľvyslanca Maďarskej republiky
SZENT EFRÉM FÉRFIKAR BUDAPEST
(MUŽSKÝ ZBOR SV. EFRÉMA)
TAMÁS BUBNÓ, zbormajster
MARTIN BAKO, organ
F. Liszt, M. Glinka, J. Boksay, M. Schneider–Trnavský, J. L. Bella, J. Brahms, B. Bartók, P. Tchesnokov, R. Wagner

VSTUPNÉ: organové recitály – 5 € / 7 €, ostatné koncerty – 7 € / 9 €
(predaj pred koncertom)
ticketportal

Kníhkupectvo Reformata • Kníhkupectvo Jonatan • MUSIC FORUM

Zmena programu vyhradená

BRATISLAVSKÁ ARCIDIECÉZA
Bratislavský samosprávny kraj
TRIBUS MUSICAE
BKIS BRATISLAVSKÉ KULTÚRNE A INFORMAČNÉ STREDISKO
Liszt 2011
2011.hu

Pondelok 11. 4. = 19:00 h
otvárací koncert festivalu
ŠTÁTNY KOMORNÝ ORCHESTER ŽILINA
dirigent: **Benjamin WALLFISCH** (Veľká Británia)
sólisti: **Ryszard GROBLEWSKI**, viola (Poľsko)
Magali MOSNIER, flauta (Francúzsko)

Jan Dismas Zelenka — Symfónia g mol
William Walton — Koncert pre violu a orchester (1962)
Jacques Ibert — Koncert pre flautu a orchester
Sergej Prokofjev — Symfónia č. 1 D dur op. 25 „Klasická"

Utorok 12. 4. = 19:00 h
SINFONIA VARSOVIA (Poľsko)
dirigent: **Francesco ANGELICO** (Taliansko)
držiteľ Ceny hudobnej kritiky SFKO 2010
sólisti: **Polina PASZTIRCSÁK**, soprán (Maďarsko)
Alina POGOSTKINA, husle (Nemecko)

Hector Berlioz — Lélio, alebo Život navrátený späť op. 14b
Sergej Prokofjev — Koncert pre husle a orchester č. 2 g mol op. 63
Maurice Ravel — Moja matka hus (Ma mère l'Oye) (1911)
– suita pre orchester

Streda 13. 4. = 19:00 h
komorný koncert
Johannes FISCHER, bicie nástroje (Nemecko)

Marimba Klasická, Tympani Hosťovská, Georges Apergis, Fritz Hasler, Larry Bukey, Sabine Tamásy – skladby pre viacero bicích nástrojov

Ana VIDOVIC, gitara (Chorvátsko)

Astor Piazzolla — Štyri skladby Ana Pierzi
Mario Castelnuovo-Tedesco — Sonatina D dur op. 77
Agustín Barrios Mangoré — Kazanlička La Chilenita

Štvrtok 14. 4. = 19:00 h
komorný koncert
Victor & Luis del VALLE, klavírne duo (Španielsko)

Wolfgang Amadeus Mozart — Sonáta D dur pre klavír štvorručne KV 521
John Cage — Chaconne pre dva klavíry
Manuel de Falla — Dva španielske tance
– z diela Krátky život

Mária PORUBČINOVÁ, soprán (Slovenská republika)
Róbert PECHANEC, klavír (Slovenská republika)

Jevgenij Irkal — Ak zvyšné dni – cyklus piesní
Antonín Dvořák — Pôvab večerov op. 83, valčíky
Klement Slavický — Tri krátke eróty – premiérové prevedenie

Piatok 15. 4. = 19:00 h
CAPPELLA ISTROPOLITANA,
komorný orchester mesta Bratislavy
Róbert MAREČEK, umelecký vedúci
sólisti: **Alexander GORBUNOV**, pozaúna (Rusko)
Marc TRENEL, fagot (Francúzsko)

Leopold Mozart — Koncert pre basetl, pozaúnu a orchester D dur
Carl Maria von Weber — Koncert pre fagot a orchester F dur op. 75 (1811)
Ignaz Pleyel — Symfónia F mol

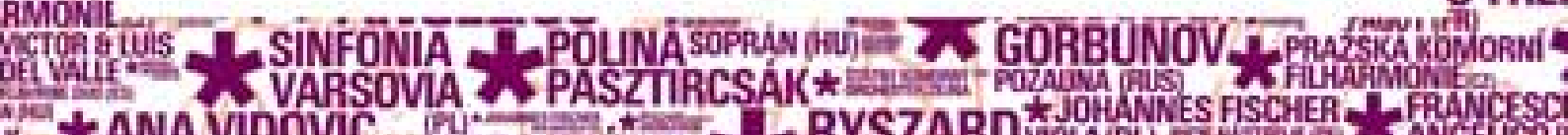
Sobota 16. 4. = 19:00 h
záverečný koncert festivalu
PRAŽSKÁ KOMORNÍ FILHARMONIE (Česká republika)
dirigent: **Jakub HRUŠA** (Česká republika)
sólista: **Denis KOZUCHIN**, klavír (Rusko)

Pavel Haas — Štúdia pre sláčikový orchester
Frederyk Chopin — Koncert pre klavír a orchester č. 1 e mol op. 11
Jan Václav Hrašký — Symfónia D dur op. 23

Zmena programu a účinkujúcich vyhradená.

Predpredaj vstupeniek: Informačná kancelária Štátneho komorného orchestra Žilina, Dolný val 47, tel.: 00421-(0)41-2451111, 00421-(0)41-5620079, 00421-(0)41-3451115; Po – Pi od 7:00 do 19:00 h; Objednávky: e-mail: vstupenky@skozilina.sk, fax: 00421-(0)41-5620972, **www.skozilina.sk**

www.hc.sk



STREDOEURÓPSKY

XXI. FESTIVAL KONCERTNÉHO UMENIA

CENTRAL EUROPEAN MUSIC FESTIVAL

www.hc.sk

11. - 16. apríl 2011 Dom umenia Fatra, Žilina

festival víťazov prestížnych svetových súťaží pod záštitou ministra kultúry SR Daniela Krajcera