

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

hudobný život

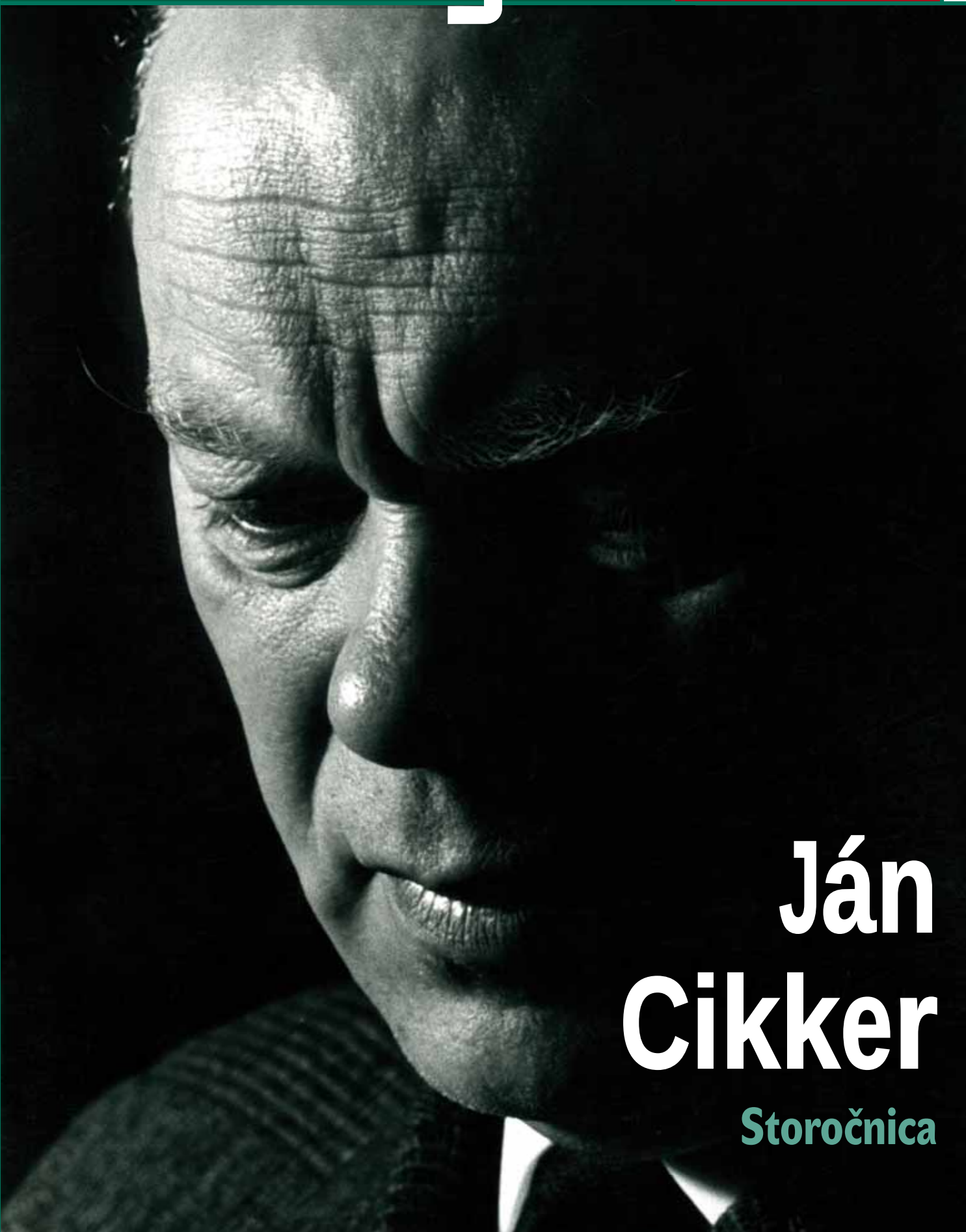
7-8

2,92 €/88,- Sk

2011 ROČNÍK XLIII

Spravodajstvo: Košická hudobná jar / **Téma:** Budúcnosť hudby v RTVS / **Tanečné divadlo:** Balet Bratislava začína / **Zahraničie:** Pražská jar, Drážďanské hudobné slávnosti

9 771335 414008 0 8



Ján Cikker

Storočnica

TRNAVSKÉ ORGANOVÉ DNI 2011



MESTO TRNAVA



Na historickom organe Rieger Otto Budapest z roku 1912
Pod záštitou Ing. Vladimíra Butka – primátora mesta Trnava

7. august – 16. september

Začiatky koncertov o 20.00

7. august, nedeľa – Malá synagóga

BLANKA PAVLOVIČOVÁ / Slovensko (Košice) – barokové husle
STANISLAV ŠURIN / Slovensko (Trnava) – barokový organový pozitív
G. Frescobaldi, F. I. Biber, N. Corradini, D. Zipoli, B. Marcello

14. august, nedeľa – Bazilika sv. Mikuláša

FRANCESCO DI LERNIA / Taliansko (Bari)
A. Corelli, J. Rheinberger, F. Mendelssohn, J. S. Bach,
G. Morandi, H. G. Shelley

21. august, nedeľa – Bazilika sv. Mikuláša

SLAWOMIR KAMINSKI / Poľsko (Poznań)
J. S. Bach, C. Ph. E. Bach, F. Mendelssohn, M. Sawa
V spolupráci s Poľským inštitútom v Bratislave

28. august, nedeľa – Bazilika sv. Mikuláša

JOSEPH KELEMEN / Nemecko – Maďarsko (Ulm – Budapešť)
H. Scheidemann, J. S. Bach, J. Paix, F. Mendelssohn,
D. Antalffy-Zsiross, C. Franck, G. L. Szabó
V spolupráci s Maďarským inštitútom v Bratislave

4. september, nedeľa – Bazilika sv. Mikuláša

MARTIN BAKO / Slovensko (Bratislava)
J. L. Bella, Š. Németh-Šamorínsky, F. Liszt

11. september, nedeľa – Bazilika sv. Mikuláša

JOHANNES GÖTZ / Nemecko (Freiburg)
J. S. Bach, W. A. Mozart, M. Reger, J. Alain, R. Lutz, F. Liszt

16. september, piatok – Bazilika sv. Mikuláša

OLIVIER LATRY / Francúzsko (Paríž)
A. P. F. Boëly, C. Franck, Ch.-M. Widor, G. Pierné,
L. Vierne, M. Dupré, O. Latry
V spolupráci s Francúzskym inštitútom v Bratislave

Zmena programu vyhradená

Trnavské organové dni • Parašutistov 4 • 917 01 Trnava
+421-905-26 99 71 • surin@slovanet.sk
www.bachsociety.sk/trnavaorgandays



INSTITUT
FRANÇAIS

hudobný život

ADORAMUS TE



11. AUGUST – 15. SEPTEMBER 2011

KATEDRÁLNY ORGANOVÝ FESTIVAL BRATISLAVA

2. ROČNÍK
MEDZINÁRODNÉHO
FESTIVALU

THE CATHEDRAL ORGAN FESTIVAL BRATISLAVA
2ND YEAR OF THE INTERNATIONAL FESTIVAL



BRATISLAVSKÁ
ARCIDIECÉZA



MESTO BRATISLAVA



Na organe Geralda Woehla v Katedrále sv. Martina v Bratislave
Záštitu prevzal: Mons. Stanislav Zvolenský - bratislavský arcibiskup metropolita

The Gerald Woehl Organ of St. Martin Cathedral in Bratislava
Under the patronage of Mons. Stanislav Zvolenský - Archbishop of Bratislava,

Štvrtok / Thursday 11. august / 19.00 h.

JÁN VLADIMÍR MICHALKO / Bratislava – Slovakia
J. A. García, C. Franck

Štvrtok / Thursday 18. august / 19.00 h.

FRANZ LÖRCH / München – Germany
D. Buxtehude, J. S. Bach, W. A. Mozart, H. Genzmer, C. Franck,
R. Leistner-Mayer, J. Rheinberger, Th. Dubois, L. Boellmann

Štvrtok / Thursday 25. august / 19.00 h.

BOGDAN NARLOCH / Kozsalin – Poland
G. Muffat, F. Schmidt, J. F. Doppelbauer, J. S. Bach

Piatok / Friday 2. september / 17.30 h.

STANISLAV ŠURIN – organ / Trnava – Slovakia
RASTISLAV ŠTÚR – dirigent / Bratislava – Slovakia
SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA
G. F. Händel, T. Albinoni, A. Guilmant
V spolupráci so Slovenskou filharmóniou

Štvrtok / Thursday 8. september / 19.00 h.

FRANCESCO BONGIORNO / Fasano – Italy
M. E. Bossi, R. Schumann, C. Franck, J. Brahms, M. Reger

Štvrtok / Thursday 15. september / 19.00 h.

OLIVIER LATRY / Paris – France
J. S. Bach, C. Franck, Ch.-M. Widor, O. Latry
V spolupráci s Francúzskym inštitútom v Bratislave



BKIS

BRATISLAVA



INSTITUT
FRANÇAIS



hudobný život

ADORAMUS TE

vstupné / entrance fee: 6 € / 8 €, koncerty 2. a 15. septembra: 10 € / 12 €

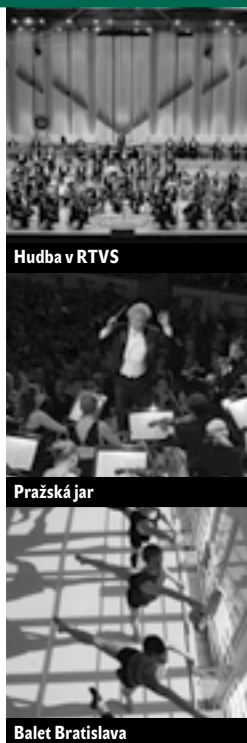
KATEDRÁLA SV. MARTINA / ST. MARTIN CATHEDRAL

Editorial

Vážení čitatelia, priatelia
hudobného umenia,

pre hudobnú i divadelnú obec je
letné obdobie spojené s tým,
čím sa „financmajstri“
zapodieľajú zväčša ku koncu
roka: bilanciou
predošlého obdobia
a finalizáciou prípravy budúcej
sezóny – tá má, pravda,
v ekonomickej hantírke
názov „fiškálny rok“. Do
hudobno-divadelného leta
patrí samozrejme i oddych
a regenerácia ako aj isté
očakávanie a zvedavosť (keďže
my umelci nedržíme všetko tak
pevne v rukách ako finančníci...),
čo prinesie nasledujúce obdobie,
ako sa veci vyvinú a aké
odpovede nahradia otázky
dneška. Slovenskú filharmóniu
čaká zrejme posledná sezóna v provizóriu historickej budovy
SND a zároveň prvá v obnovených priestoroch bratislavskej
Reduty. Pre samotné Slovenské národné divadlo, ktoré sa
očividne zmieta vo vnútorných problémoch a do novej sezóny
si dodáva odvalu luxusnou mediálnou sebaaprezentáciou,
to bude zasa podľa všetkého „sezóna pravdy“. Bez obáv
nemožno vnímať ani vývoj v spojených médiách RTVS, a to
nielen z pohľadu vážnej hudby. Naopak, so sebaistotou,
elánom a optimizmom vykročil do svojej vôbec prvej sezóny
nový baletný súbor Balet Bratislava.
Niektoré z týchto tém rezonujú i v našom letnom, júlovo-
augustovom vydaní Hudobného života. Popri nich by som
rád upriamil pozornosť na materiál o Jánovi Cikkerovi, ktorý
prinášame pri príležitosti storočnice jeho narodenia (29. júl)
a ktorý je úvodom k cyklu príspevkov o tejto zakladajúcej
osobnosti slovenskej hudby. Širší priestor tiež venujeme
významným domácim i zahraničným hudobným festivalom,
veľkým historickým i súčasným osobnostiam hudobného
divadla a priatelia jazzu nájdu vo svojej obvyklej rubrike
okrem iného i poslednú časť cyklu o poľskom jasse.

Príjemné leto s Hudobným životom praje
Slavomír JAKUBEK



Hudba v RTVS

Pražská jar

Balet Bratislava

Obsah

Spravodajstvo, koncerty, súťaže

Slovenská filharmónia, Symfonický orchester Slovenského rozhlasu, Štátny
komorný orchester Žilina, Nedelňé matiné v Mirbachovom paláci, Albrechtina,
Európska hudobná akadémia, Muzikologická konferencia o F. Lisztovi,
Akademická Bystrica, Rajecká hudobná jar – str. 2

Miniprofil

Juraj Tomka – str. 7

Téma

Hudba a jej budúcnosť v spojených médiách RTVS – str. 12

Spravodajstvo, festivaly

Košická hudobná jar – str. 16

Ars Organi Nitra – str. 19

Komorná hudba na košických Konvergenciách – str. 20

Tanečné divadlo

Balet Bratislava začína – str. 23

Zahraničie

Pražská jar – str. 26

Slováci na festivale v Tepliciach – str. 28

Tri skvelé produkcie v Opere Zürich – str. 29

Drážďanské hudobné slávnosti – str. 31

Gounod v milánskej La Scale – str. 33

Wiener Festwochen – str. 34

Hudobné divadlo

Vily appendixom oslabenej sezóny – str. 36

Kudličkov Volume I. – str. 36

Enrico Caruso zomrel pred deväťdesiatimi rokmi – str. 38

Život na dvoch scénach (K životnému jubileu E. Kittnarovej) – str. 40

Storočnica Jána Cikkera

Ján Cikker: Život a dielo I. – str. 41

CD-príloha

Short Circuit – str. 45

V zrkadle času

Ladislav Árvay, doyen hudobnej Žiliny – str. 46

Jazz

Jazz a Európa XVIII. – Poľsko: zaslúbená krajina – str. 48

The Kenny Garrett Quartet / 5P gitaristu Davida Kollára – str. 53

Recenzie CD, noty, knihy – str. 54

Kam/kedy, Informácie – str. 60

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: Slavomír Jakubek (tel. +421 2 20470420, 0905 643 926, slavomir.jakubek@hc.sk)
Redakcia: Andrej Šuba (andrej.suba@hc.sk), Robert Kolář (robert.kolar@hc.sk) – klasická hudba,
Peter Motyčka – jazz (peter.motycka@hc.sk)
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 pred-
platné** 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 Bratisla-
va 214, e-mail: zahranična.tlac@slposta.sk Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. Používanie novi-
nových 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: J. Cikker (foto: archív Múzea J. Cikkera) • **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

Slovenská filharmonia

Koncert Slovenskej filharmónie vo štvrtok 12. 5. sa konal v čase vrcholiacich hokejových majstrovstiev, kedy sa po meste nedalo kráčať bez toho, aby sa človek nemusel predierať cez davy pokrikujúcich fanúšikov. Historickú budovu SND som preto v tento večer vnímal ako oázu, kde sa strieda krásna hudba so vzácnym tichom. Na úvod zaznela skladba *Nordron* od Pavla Šimaia, skladateľa, ktorého emigrácia do Švédska v roku 1968 zatvorila cestu jeho hudbe na slovenské koncertné pódia na tri desať roky. Dnes to už našťastie neplatí, no jeho tvorbu z tohto obdobia možno dodnes považovať za u nás nevelmi známu. Prezentovaná skladba bola napísaná v r. 1979 (tu treba korigovať informáciu v bulletine o jej dlhom období vzniku – z roku 1997 pochádza len verzia pre dychový orchester) a akoby sa nám v nej prihovárал iný Pavol Šimai, akého poznáme z jeho kľúčových diel 60. rokov: afinitu k novým kompozičným technikám a zvučnosti vystriedala neoklasicistická hravosť (šťastí prítomná v niektorých jeho ranných skladbách), tanečnosť až bezstarostnosť. To však samozrejme nemusí svedčiť o bezstarostnosti života v novej krajine, kde skladateľ musel bojovať o uznanie. Možno práve vo svojej hudbe hľadal útočisko... Orchester pod taktovkou **Leoša Svárovského** na začiatku skladby chvíľu hľadal potrebnú súhru (najmä v plechových dychových nástrojoch), no v ďalšom priebehu už podával veľmi koncentrovaný výkon. Zážitkom boli komorne ladené úseky harfy a sólových nástrojov. Koncert pokračoval pôvabnou skladbou *Rozprávka op. 16* Josefa Suka. Štvorčasťová suita, ktorá vznikla prepracovaním

scénickej hudby k dramatickej rozprávke J. Zeyera *Radúz a Mahuliena*, je svedectvom Sukovho najšťastnejšieho životného obdobia, kedy sa oženil s Otiliou, dcérou svojho učiteľa kompozície Antonína Dvořáka. Napriek určitým filiáciám s dielami iných skladateľov – husľové sólo v prvej a poslednej časti nám pripomenie *Šeherezádu*, v druhej časti začujeme názvuky na

za čistotu intonácie) i smútočná nálada tretej časti (krásny zvuk hlbokých sláčikov). V záverečnej časti sa dirigent rozhodol (možno z akustických dôvodov) zrušiť precízne vypísané pokyny v partitúre na striedanie hry con a senza sordino v sláčikových nástrojoch. Vo zvuku sa tým však stratilo podčiarknutie subtilného charakteru niektorých pasáží.

veľmi vďačnou na počúvanie, a to pre svoju dravosť a strhujúci rytmus, ale i pre silný emočný náboj a podmanivosť lyrických častí. Leoš Svárovský starostlivo dohliadal na vypracovanie obidvoch výrazových pólov, len v *Pekelnom tanci* sa mu vymkla z rúk rytmická súhra. Vyzdvihnúť treba všetky sólové vstupy dychových nástrojov (najmä lesného rohu), homogenosť zvuku sláč-



Slovenské tance, tretia časť je atmosférou blízka poslednému dejstvu *Labutieho jazerá* – je dielo dôkazom štýlovej vyhranenosti 28-ročného skladateľa a jeho majstrovského farebného narábania so symfonickým orchestrom. V stvárnení filharmonikov mi zvlášť v prvej časti chýbal potrebný pokoj, ktorý sa prejavil i v strate súhry. Ovella viac zapôsobila druhá časť svojou hravosťou (pochvala dreveným dychovým nástrojom

Ako posledná zaznela suita z baletu Igora Stravinského *Vták ohnivák*. Na rozdiel od častej koncertnej praxe uvádzania kratšej verzie z r. 1919, Slovenská filharmonia návštevníkom koncertu ponúkla verziu suity z roku 1945, ktorá sa od pôvodnej baletnej partitúry odlišuje značne redukovaným orchestrom, inak ale zachováva väčšinu jej hudobného materiálu. Stravinského hudba k baletom je aj v koncertnej podobe

kových nástrojov v *Chorovode* a citlivú hru harfy v posledných dvoch častiach. Nevie, či to pripísať hokejovému ošialu alebo hojnosti májových filharmonických koncertov, ale isté je, že veľa ľudí dalo v tento večer prednosť pred návštevou tohto zaujímavého koncertu niečomu inému. Ja svoje rozhodnutie každopádne nelutujem.

Juraj BUBNÁŠ

V rámci filharmonického cyklu Hudba a obrazy vystúpilo 17. 5. v priestoroch SNG originálne zoskupenie štyroch violončelistov s názvom **Cellomania**. Bolo by „nosením dreva do lesa“ písať o fenoméne silnej strednej generácie slovenských violončelistov, ktorá sa úspešne etablovala na našich, ale aj zahraničných koncertných pódioch. A rovnako známe sú i samotné mená hudobníkov: **Jozef Podhoranský, Jozef Lupták, Eugen Procháč a Ján Slávik**. Ich spoločný koncert mal vynikajúcu návštevnosť a odmenil pozorné publikum suverénnym a veľmi osobitým výkladom kvalitného programu. Úvodnou skladbou večera bolo dielo Pavla Šimaia (1930) s názvom *Tack*, čo vo švédčine znamená „vďaka“. Kompozícia sa odvíjala od pôsobivého melodického materiálu poeticky uvedeného vedúcim nástrojom Eugena Procháča. Do konca nestratila svoju kúzelnú atmosféru a vtlačila jej pečať i celému nasledujúcemu priebehu podujatia. Svoju premiéru malo dielo v roku 1995 na koncerte v göteborgskej synagóge. Ďalej odznela *Serenáda pre 4 violončelá* z pera skvelého hráča

na tento nástroj a pedagóga Georgea Goltermanna (1824–1898). Detailná autorova znalosť nástroja sa premietla do krásnych zvukových i výrazových nuáns, ktoré boli zasadené do citlivej kompozičnej reflexie hudobnej minulosti. I z pohľadu interpretácie možno hovoriť o excelentnom zážitku. Dielo Ladislava Kupkoviča (1936) *Prstoklady pre 4 violončelá* uviedlo kvarteto v premiére. Kupkovič komponuje prehľadne, ľahko a jeho komunikatívna hudba vyvoláva príjemný pocit jednoduchosti, jasnosti a odzbrojujúcej krásy. Človek, či už interpret, alebo poslucháč, musí jednoducho jeho hudobnému názoru s úsmevom podľahnúť. Program nás potom nasmeroval späť do 19. storočia, k ďalšej violončelovej legende – Wilhelmovi Fitzenhagenovi (1848–1890). Tento skvelý virtuóz dlhé roky pôsobil v Rusku a práve jemu môžeme vďačiť za podnet k vzniku Čajkovského *Rokokových variácií op. 33* pre violončelo a orchester. Na filharmonickom koncerte odznel z jeho pera *Koncertný valčík op. 31*. V podaní nášho elitného kvarteta

mal eleganciu a noblesu a priam pozýval prítomných na parket. Milým prekvapením bolo pre mňa uvedenie skladby Milána Nováka *Noveletta a variácie na ľudovú pieseň*. Opäť som si uvedomil kompozičné kvality tohto autora, jeho invenciu, skvelý muzikantský inštinkt, zmysel pre humor i znalosť nástroja. Napokon, Novák je autorom viacerých skladieb pre violončelo, ktoré sú šťastie písané pre syna Marka Nováka. *Noveletta* zarezovala v publiku veľmi pozitívne a ja by som len dodal, že by si celkom isto zaslúžila vyjsť i tlačou. Vo violončelovom kvartete našla ideálnych interpretov a oni zasa v nej skvelú príležitosť schuti si zamuzicirovať. Poliak Marcin Markowicz (1964) je skladateľom, ktorý má za sebou takisto minulosť violončelistu. Dôkazom toho bolo aj *Sláčikové kvarteto č. 2 pre 4 violončelá*. Nástroj vie excelentne využiť i v jazzových kontextoch, ktoré výrazne poznačili profil tohto diela. Čaro synkop, bluesový prejav a originálna melódika, to všetko oslovilo predovšetkým mladého poslucháča. Nemenej však koncertujúcich violončelistov, ktorí si toto štýlové

„zvolnenie“ skutočne užili. Hudobné pero, prenikavý intelekt, európska rozhladenosť, to všetko je stmelené v osobnosti Vladimíra Godára. Svoju skladbičku pre 4 violončelá nazval *Pieseň labute*. V sonórnom a farebne krásnom zvuku sláčikových nástrojov bola lahodným pradivom, ktoré vytvorilo silné duchovné a estetické puto s generačne príbuznými hudobníkmi i sústredeným auditoriom. Záverečným, úsmevným číslom programu bola skladbička *Kukucks Winterlied* od autorky Lubice Čekovskej. Je to svieža skladba, v ktorej mladá skladateľka nesmierne vynaliezavo využíva rôzne registre nástroja a jeho zvukovo-výrazové možnosti. Zmysel pre humor i neskrotná invencia sú charakteristikami jej opusu i kľúčom k jeho podmanivej príťažlivosti pre publikum. Na záver len poznámka: opäť, ako už zopárkrát predtým, ma zarazila absencia mladých violončelistov na takomto koncerte. A to sú viacerí poslucháčmi v triedach účinkujúcich!

Juraj ALEXANDER

Vyvrcholením filharmonického cyklu *Hudba troch storočí* boli koncerty 19. a 20. 5., na ktorých viedol **Slovenskú filharmóniu** hosťujúci dirigent, dlhoročný spolupracovník nášho prvého orchestrálneho telesa, **Alexander Rahbari**. Na programe boli netradične až dve symfonické lahôdky, ťažiskové diela symfonickej literatúry, čo samotný dirigent vtípne okomentoval slovami, že orchester hrá za cenu jedného lístka dvojitý koncertný program. Dramaturgia sa teda zaobišla bez sólistu, čo v tomto prípade ale vôbec neprekážalo.

Koncert otvorila *Ouvertúra festiva* od Mirka Krajčího, výrazného predstaviteľa strednej generácie tvorcov súčasnej slovenskej hudby. Pôsobivé dielo z roku 2007 má atribúty, ktoré ho predurčujú k trvalejšiemu poslucháčskemu i odbornému záujmu: slávnostný lesk, zreteľné kontrastné plochy, prepracovaný a pritom zrozumiteľný súčasný hudobný jazyk. Životaschopnosť *ouvertúry* potvrdzujú aj viaceré úspešné predvedenia, vrátane toho pod vedením Alexandra Rahbariho. Maestro, sám tiež skladateľ, dirigoval Krajčího aj ostatné skladby programu spamäti, bez dirigentského pulu s partitúrou. Z pohľadu inštrumentačného a hráčskeho ponúka Krajčího kompozícia skvelý priestor najmä plechovým dychovým nástrojom, čo si dirigent spolu s príslušnými nástrojovými sekciami nenechali ujst.

Prvým vrcholom večera boli *Variácie na pôvodnú tému pre orchester op. 35 „Enigma“* od Edwarda Elgara, britského veľikána neskorého romantizmu. Skladateľovo najznámejšie dielo kladie vysoké nároky na interpretačnú zdatnosť orchestra a v našich končinách sa nehráva často. Téma so štrnástimi variáciami zobrazuje portréty Elgarových blízkych priateľov a známych,

pričom presná identifikácia osôb mala ostať záhadou (k tejto skutočnosti sa viaže pojem „enigmatický“). Bohato znejúca partitúra postupne odkrývala takmer dokonalý súlad a porozumenie charizmatického dirigenta s orchestrom. I napriek istým rytmickým nepresnostiam medzi sekciami dokázal Rahbari budovať svoju predstavu suverénne, pričom fascinoval výstižným, no nadmieru úsporným gestom. Pripomeňme, že tento pôvodom iránsky dirigent získal veľmi rých-



A. Rahbari [foto: archív SF]

lo medzinárodné uznanie i vďaka veľkému Herbertovi von Karajanovi, ktorý ho uviedol do Berlínskej filharmónie a ponúkol mu svojho času i asistentský post v Salzburgu. Zaslúžené ovácie po Elgarových variáciách nečakane prerušil Rahbari srdečným a vtípnym príhovorom, ktorým uviedol nasledujúce skrátené predvedenie kompozície s cieľom analyticky ho priblížiť a demonštrovať majstrovskú variačnú prácu skladateľa. Publikum tento sympatický a oživujúci akt bernsteinského typu prijal s nadšením.

Druhá časť koncertu patrila kultovej symfonickej báni Richarda Straussa *Tak vravel Zarathustra op. 30*. Dielo mladého skladateľa inšpirované Nietzscheho filozofickým traktátom o „nadčlovekovi“ bolo v podaní dirigenta orientálneho pôvodu a zároveň dôverného znalca Straussovej tvorby skutočnou lahôdkou. Deväťčastová extatická hudobná fantázia hýrila farbami, permanentný hudobný tok sa neustále menil, vlnil a fascinoval plastickou krásou znejúcich

tvarov. Maestro ovládal orchester ako hráč svoj nástroj, pričom spätná väzba telesa fungovala ukážkovo. Aj keď záverečné piano drevených dychových nástrojov nebolo celkom dokonalé, publikum ocenilo výnimočnú interpretáciu a nezabudnuteľný večer zasluženým standing ovation. Rahbari sa na záver so svojou prislovečnou otvorenosťou poďakoval prítomným za takmer 30 rokov priazne v Bratislave.

Pavol ŠUŠKA

Koncom jari (26. 5.) zavítal do Slovenskej filharmónie Santa, teda aby nedošlo k neželanej zámene, holandský dirigent **Peter Santa**, ktorý so sebou priniesol nádielku vietského klasicizmu. So **Slovenskou filharmóniou** uviedol dve Haydnove (*Hob. I:1, Hob. I:104*) a jednu Mozartovu symfóniu (KV 16), program doplnil obľúbený *Koncert pre husle a orchester A dur KV 219* so známym „tureckým“ finále. Mladý slovenský huslista **Filip Pogády** sa v tomto diele na pódiu historickej budovy SND predstavil ako mimoriadne disponovaný interpret, pre ktorého je Mozartova hudba efektnejšia a v podstate bezproblémovým technickým cvičením. Nechcem tým povedať, že by v jeho here absentoval výraz, no zo štýlových atribútov prísudzovaných dielu salzburského génia bola pre mňa v tejto interpretácii prítomná najmä často trivializovaná mozartovská „ľahkosť“. Napriek tomu bolo možné v prvej časti (neobvyklé *Allegro aperto*) pri pasážach vo vysokých polohách zaznamenať občasné intonačné zakolísania a sólový part niekoľkokrát neprijemne prekryl orchester. Ocenil som vcelku vkusné narábanie s vibratom, no sólistova elegantná hra bola orien-

tovaná predovšetkým na brilantné pasáže v nablýskanom uniformnom zvuku, bez detailnejšieho ponoru do artikuláčnych nuáns partu. Vzhľadom na vek a skúsenosti hudobníka, aktuálne študenta hudby v USA, išlo o veľmi solídny „mainstreamový“ výkon, aký možno počuť od mnohých profesionálnych huslistov, pre ktorých je Mozart stále najmä akýmsi nezáväzným relaxom uprostred virtuózneho repertoáru romantických husľových koncertov. Aplauz publikum odmenil F. Pogády prídavkom od Kreislera, interpretačne oveľa zaujímavejším ako všetko, čo sa dialo pred ním. S dramaturgiou celého večera mal však spoločné iba husle. Orchester sa prispôboval dirigentovi, ktorý na môj vkus nenarábal s tempami vždy celkom ideálne („romantický“ tempový kontrast medzi úvodným tutti orchestra a *Adagiom* nástupu sólistu, zrýchlenie pri orchestrálnej repetícii vedľajšej témy prvej časti, príliš pomalé tempo strednej časti) a v niektorých ohľadoch by som jeho prístup nazval manieristickým (prehnané zdôrazňovanie niektorých fráz a akcentov). Večer vyvrcholil v druhej polovici Haydnovou *Symfóniou č. 104 D dur „Londýnskou“*. V kontexte aktuálnych

výkonov filharmonikov som musel oceniť zaujatie i precíznosť, s akou dielo naštudovali. Zvlášť si zaslúži vyzdvihnúť kompaktný zvuk sláčikovej skupiny. Keďže som navštívil niekoľko skúšok so šéfdirigentom Emmanuelom Villaumom, myslím si, že jeho detailná práca s presnosťou hry jednotlivých sekcií a zvukovou vyváženosťou začína v tomto repertoári prinášať svoje ovocie. Na druhej strane mi ako fanúšikovi historicky poučenej interpretácie stále chýba väčší ponor do hudby a zážitky, prekvapenia i objavy, ktoré takýto prístup prináša. Haydn dokáže z tých najobvyčajnejších nápadov vytvoriť tú najneobyčajnejšiu hudbu, ktorú však treba čítať v kontexte celku a v rámci dobového štýlu. Inak skladateľ pôsobí ako onen Schumannov starý dobrý známy „papa“, ktorý už nedokáže zaujať ničím novým. Pri všetkej úcte, tento názor na Haydna je v súčasnosti anachronický, nebolo by preto zlé túto skutočnosť zohľadniť aj v „poučenejšej“ interpretácii. Myslím, že sezóna s cyklom Haydnových *Londýnskych symfónií* by s dirigentom – špecialistom na hudbu 18. storočia urobila zázraky.

Andrej ŠUBA

Členovia **Slovenského filharmonického zboru** (zbormajsterka **B. Juhaňáková**) sa po úspešných umeleckých zájazdoch v Zürichu a Krakove predstavili 16., 17. a 18. 6. **po boku Berlínskych filharmonikov**. Od roku 1985 a viacerých spoluprác s Claudiom Abbadom v 90. rokoch ide o šieste účinkovanie slovenského zboru s týmto svetoznáмым orchestrom. Program trojice aktuálnych koncertov bol zostavený z diel Stravinského (*Štyri ruské sedliacke piesne*) a Musorgského (*Korunovačná scéna a Smrť Borisa z opery Boris Godunov*). Borisa stvárnil renomovaný basista **Ferruccio Furlanetto**, koncerty dirigoval maďarský skladateľ, pedagóg a dirigent **Peter Eötvös**, ktorý v premiére uviedol i vlastnú kompozíciu *Cello Concerto Grosso*. Sólový part uviedol medzinárodne uznávaný violončelista **Miklós Perényi**.

(sf)

Klaviristka **Jordana Palovičová** odohrala 24. 6. vo Veľkom salóne parížskej Invalidovne recitál z diel Jána Cikkeru, Iľju Zeljenku a Dušana Martinčeka. Podujatie *Homage Jánovi Cikkerovi* v spolupráci so Slovenským inštitútom v Paríži odznelo v rámci cyklu *Vent d'Est - Vent d'Ouest*. Z Cikkerovho diela v Paríži zazneli *Sonatina op. 12 č. 1, Tatranské potoky, Uspávanka, Čo mi deti rozprávali a Päť ľudových piesní pre hlboký hlas a klavír* so sopranistkou slovenského pôvodu Sacha Hatala.

(hž)

Členovia **Slovenskej filharmónie** vystúpili 16. 6. pod taktovkou Leoša Svárovského v **Piešťanoch**. V kúpeľnom meste uviedli Čajkovského *Koncert pre klavír a orchester č. 1 b mol op. 23*, výber z Dvořákových *Slovanských tancov* a z Uhorských *tancov* J. Brahmsa. Ako sólista sa predstavil mladý český klavirista **Jiří Kollert**.

(sf)

V rámci 22. ročníka **Medzinárodného festivalu súčasného umenia Forfest Czech Republic 2011** zaznela v júni v Kroměříži česká premiéra elektroakustickej kompozície **Spektra I Mira Bázlika**. Klaviristka **Elena Letňanová** uviedla na festivale od tohto skladateľa aj *Šesť epigramov, Semplice* a *Soft-November Music 1* Romana Bergera a *Tri reflexie pre klavír* Tomáša Boroša.

(hž)

Bratislavský symfonický orchester, v ktorom účinkujú hráči Slovenskej filharmónie, Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu a orchestra Opery SND, vystúpil s programom filmovej hudby (22. 7.) a výberom Zarzuela Gala so sólistami Anou Carolinou Diz a Franciscom Corujom (23. 7.) pod taktovkou Davida Hernanda Rica na medzinárodnom hudobnom festivale v Las Palmas na **Kanárske ostrovoch**.

(hž)

Šostakovičov *Koncert pre violončelo a orchester č. 1 Es dur op. 107*, napísaný v roku 1959 pre Mstislava Rostropoviča, i Brucknerova *5. symfónia* (jediná z deviatich, ktorá začína pomalou introdúciou) patria k mojim obľúbeným dielam. No okrem prípadu, že by sa mi dramaturgia chcela záverečným koncertom sezóny (2. 6.) zvlášť zavďačiť, celkom nerozumiem, čo práve tieto dve skladby zviedlo dohromady. V každom prípade som ocenil, že si v Slovenskej filharmónii pri tejto príležitosti spomenuli aj na domáceho sólistu (nebol ním člen orchestra ani nikdo z triednej besiedky), ktorým bol violončelista **Eugen Procháč**. Hoci sa v ten večer za dirigentský pult postavil známy britský dirigent **James Judd**, úvod prvej časti (*Allegretto*) zo Šostakovičovho koncertu ma rozhodne príliš nenadchol. Brillantne napísané vstupy dychových nástrojov pôsobili v najlepších prípadoch korektne, v tých ostatných nieisto. Zvuk sláčikov bol plochý a výraz bez akejkoľvek iskry, mdlý. V tejto zmesi sterilnosti s opatrnosťou sa úplne strácali charakteristická energia a gestickosť, ktoré robia Šostakovičovu hudbu takou prítlačlivou. Pomalá časť (*Moderato*) však už bola akoby z iného sveta. Sláčky mali zrazu úplne iný zvuk, primerane objemný a sonórny, no súčasne plasticke a flexibilné, navyše nasýtený silnými emóciami, ktoré človek niekedy ťažko hľadá i na nahrávkach renomovaných orchestrov. Zrazu som vôbec necítil potrebu ospravedlňovať zvuk orchestra problematickou akustikou starého divadla. Rozhodne najlepšie interpretovaná

časť celého koncertu, ktorej dominoval intonačne bezchybný a výrazovo pôsobivý výkon sólistu. Ten svoje kvality potvrdil i v starostlivo pripravenej vypísanej kadencii, z ktorej Šostakovič urobil samostatnú časť – *Intermezzo*. Violončelista náročný part odohral s analytickou



E. Procháč [foto: www.eugenprochac.sk]

dôkladnosťou. Bezprostrednosť finále síce priniesla do hry orchestra i sólistu istý moment uvoľnenia, pocit nie celkom využitej príležitosti však zostal. Určite sa však netýkal výkonu Eugena Procháca, ale prípravy orchestra, koncepcie dirigenta a jej realizácie.

Už po pár taktach úvodného pizzicata nádherného *Adagia* Brucknerovej *5. symfónie* bolo zrejme, že hudobníci sa v tomto diele cítia podstatne lepšie ako v Šostakovičovi. Nasledujúca gradácia, v ktorej sa „signálny“ motív v mohutnom unisone strieda s majestátnym a kompaktným znejúcim

chorálom trúbiek, trombónov a lesných rohov, by zboril i povestné hradby Jericha. Veľmi pekne vyznela hlavná téma *Allegro* vo violách a violončelách, kde do vážnej atmosféry kantilény vnáša okamih hravosti krátky dialóg sláčikov s klarinetom. Naproti tomu modulujúca vedľajšia téma

kombináciou pizzicata sláčikov v 6/4 takte, ku ktorému sa pripája kantilénna hoboja v 4/4 takte. Tento začiatok znel na mňa trochu akademicky, no vstup sláčikov bol svojou ušľachtilou melanchóliou pôsobivý a výsledný dojem dobrý až po nástup príliš masívnych sextolových figurácií. Zrýchľovanie v prvých taktach nasledujúceho *Scherza* som pociťoval ako preexponované (viackrát som mal pocit, že dirigent v gradáciách príliš „ženie“ tempá), no „ländler“ i trio mali svoje nespochybniteľné čaro. Celkovo však táto časť miestami strácala napätie, zvuk bol menej vyvážený a pri opakovaní niektorých dielov dochádzalo tiež k miernemu spomaľovaniu, čo vyvolávalo pocit istej fragmentárnosti. A to všetkých ešte čakalo monumentálne finále, predstavujúce tretinu celej kompozície a spájajúce prvky sonátovej formy s niekoľkými fugátami, v ktorých dochádza k vzájomnému kombinovaniu tém, čo kladie veľké nároky na transparentnosť zvuku, ale i koncentráciu hudobníkov. K záveru pôsobila už povestná brucknerovská katedrála na niektorých miestach akoby mierne nahlodaná zubom času. Myslím, že z hľadiska hráčskej náročnosti, času na skúšanie (Bruckner ani Šostakovič nie sú u nás stále úplne samozrejmi hosťami) i nie ideálnych akustických podmienok, ktorým sa bolo treba odlišným spôsobom prispôbovať v ľahkom, brilantnom zvuku Šostakoviča i v masívnych tutti Brucknera, boli dve uvedené diela v priebehu jedného večera príliš.

Andrej ŠUBA

Symfonický orchester Slovenského rozhlasu

Májový abonentný koncert 18. 5. odohral Symfonický orchester Slovenského rozhlasu pod taktovkou hosťujúceho **Byrona Fidetzisa** s dvomi prominentnými domácimi sólistami – huslistom **Jurajom Čizmarovičom** a basistom **Petrom Mikulášom**. Grécky umelec, bývalý stály dirigent Aténskeho štátneho orchestra a v súčasnosti šéfdirigent Symfonického orchestra v Solúne, neúčinkoval v Bratislave po prvýkrát, v januári 2009 sa v Redute predstavil so Slovenskou filharmóniou v koncerte s prevažne romantickým programom (Kalomiris, Schumann, Schubert). S našim rozhlasovým orchestrom tentoraz naštudoval diela z obdobia viedenskej secesie, ktoré doplnil orchestrálny *Dvojportrét* jubilujúceho Juraja Hatrika. Skladba, patriaca do zlatého fondu modernej slovenskej symfonickej tvorby, bola však pre dirigenta príliš komplikovaným sústom: na to, aby zvládol úvodné polymetrické úseky diela si dokonca musel prizvať pomocného dirigenta, ktorým nebol nik iný ako stály dirigent telesa **Mario Košík** (zvlášť, že takúto asistenciu nepotreboval pri predchádzajúcich uvedeniach skladby ani jeden z jej dirigentov). Naštudovanie *Husľového koncertu* Albana Berga a *Piesní o mŕtvych*

detí Gustava Mahlera zaujalo najmä vďaka účinkujúcim sólistom, ktorí vo svojich odboroch patria k našej interpretačnej špičke. Juraj Čizmarovič bol pri kreovaní sólového partu Bergovho arcidiela už tradične intonačne spoľahlivý a v záverečnom choráli náležite kantabilný, Peter Mikuláš zasa vrúcny, sugestívne frázujúci (hoci musím priznať, že ženská interpretačná verzia tohto tragického vokálneho cyklu je mi bližšia). Záver náročného programu tvoril fragment Mahlerovej *10. symfónie*. Ale SOSR nie je z prevádzkových aj všeobecne umeleckých dôvodov na dimenzie mahlerovského symfonizmu v súčasnosti disponovaný...

Celkom iný charakter a priebeh mal záverečný koncert sezóny, ktorý odznel 15. 6. pod taktovkou hlavného dirigenta telesa **Maria Košíka**. Zaujímavý, z časového hľadiska výrazne preexponovaný program zahŕňal štvoricu zriedkavejšie uvádzaných diel francúzskej proveniencie, ktorej predchádzala symfonická báseň *Leto Jána Cikkera* (uvádzaná k autorovej storočnici) s francúzskym impresionistickým nádychom. Dramaturgickým objavom bol *Koncert pre harfu a orchester* dnes už prakticky zabudnutej autorky **Henriette Reniéovej** (1875–1956). Sólový part

sviežeho, neoklasicisticky ladeného diela, blízkeho kompozičnému štýlu Francisca Poulencu, brilantne predniesol mladý francúzsky umelec **Emmanuel Ceysson** (jeden z predošlých laureátov žilinského Stredo-európskeho festivalu koncertného umenia). Reniéová vstúpila do hudobnej histórie nielen ako skladateľka a zasnátená znalkyňa svojho obľúbeného nástroja – harfy, ale aj ako charakterovo pevná osobnosť, ktorá sa nebála prejaviť svoj nesúhlas v ťažkých rokoch nacistickej okupácie Francúzska. Harfový koncert je popri sólovej *Legende* jediným známejším dielom autorky (práve na jeho interpretácii založil svoju svetovú kariéru najvýznamnejší súčasný francúzsky harfista **Xavier de Maistre**). Po prestávke zazneli poetické *Variácie pre hoboja a orchester* *Orloge de flore* Jeana Francaixa so sólistkou **Monikou Polákovou**, prvou hobojsťou rozhlasového orchestra, po nich svedomite naštudovaná *3. symfónia g mol* Alberta Roussela a notoricky známe Ravelovo *Bohero*. Obe diela dirigoval **Mario Košík** so suverénnym prehľadom spamäti.

Po skončení uplynulej koncertnej sezóny treba úprimne konštatovať, že napriek rozpačitému organizačným zmenám, ktoré

sa v orchestri udiali pred piatimi rokmi, a skeptickým názorom mnohých hudobných publicistov (vrátane autora tohto textu) na budúcnosť telesa, je SOSR z hľadiska interpretačnej úrovne na jednoznačnom vzostupe. Zásľuhu na tomto potešiteľnom vývoji majú predovšetkým dirigent **Mario Košík** a koncertný majster **Marián Svetlík**. Košíkovi sa trpezlivo a systematickou prácou podarilo konsolidovať rozvrátený kádrový stav orchestra, zatiaľ čo Svetlíkovi vďaka telesu sa výrazný kvalitatívny vzostup sláčikovej sekcie. Z plodnej spolupráce profituje i samotný dirigent a jeho výkony, spomeňme jeho podanie symfonických básní **Cézara Francka** na aprílovom rozhlasovom koncerte, ktoré sa zaradilo k nezabudnuteľným interpretačným kreáciám celej koncertnej sezóny. Ak sa v najbližšom období podarí kvantitatívne dobudovať orchester na predchádzajúcu úroveň, zvýšiť úväzky hráčov na štandardnú úroveň a zlepšiť propagáciu (je priam treťouhodné a pre teleso hlboko demotivujúce, ak na pravidelné koncerty SOSR nenájdeme v meste jediný plagát), môžeme na budúcnosť telesa znova hľadiť s optimizmom.

Ivan MARTON

Štátny komorný orchester Žilina

Jeden z ostatných koncertov 37. sezóny žilinského ŠKO sa niesol v znamení tohtoročných skladateľských jubileí. S podtitulom *Slávni jubilanti* vzdal hold hudobnému odkazu Franza Liszta a Jána

a znovuobjavovania. Samozrejme, ani tu, na poli *absolútnej hudby*, autor nezaprel povahu dramatika a v tomto „bode“ jeho hudba výborne korešpondovala s temperamentom a cítením dirigenta. K dokona-

umenia Fatra bol, ako inak, profesionálny, suverénny a presvedčivý, predestinovaný vedomím o dobrej a inteligentnej hudbe.

Záverečné dirigenské gesto 37. žilinskej sezóny patrilo miestnemu obľúbencom, charizmatickému a skvelému umelcovi **Mishovi Katzovi**. Stalo sa už pravidlom, že jeho vystúpenia vyvolávajú zvýšený záujem i citlivé reakcie publika. A nielen to. Katz má obdivuhodnú schopnosť inšpirovať orchester k maximálnym výkonom. Jeho dirigenská technika je osobitá, v jednom okamihu reprezentovaná exaltovaným pohybom, inokedy vystačujúca si s náznakmi a gestickou skratkou. S orchestrom pracuje detailne, jeho zámery evidentne nepoznajú kompromis. Bonusom jeho hostovaní je skutočnosť, že so sebou spravidla privedie i mimoriadne kvalitného sólistu. To sa udialo aj v prípade záverečného koncertu 16. 6., kedy po úvodnej iskrivej mozartovskej „rozohrávke“ vstúpil na pódium husľový fenomén, jeden zo špičkových interpretov na tomto nástroji, petrohradský rodák **Michail Gantvarg**. Už od úvodných dotykov bolo zjavné, že sa v ten večer staneme svedkami neobyčajnej kreácie Beethovenovho majstrovského *Koncertu D dur pre husle a orchester*. Hovoriť o fascinujúcej sólistovej výbave, o ekvilibristickom zdolávaní partu, o tóne lasero- vých kvalít a danosti sugestívne formulovať, ba priam čarovať s dynamikou, mi prichodí akosi banálne a nevýstižné. Gantvargova muzikantská bytosť je prenikavá, originálna, jeho koncepcia Beethovena umelecky robustná, filozofická až mysteriózna. Túto kreáciu Beethovenovho koncertu si celkom isto uchovám v pamäti ako čosi výnimočné a duchovne nesmierne obohacujúce. Pre Žilincanov bola lichotivá aj skutočnosť, že umelec uprednostnil svoje vystúpenie tu pred pôsobením v jure prestížnej Čajkovského súťaže v Moskve. Hovoriť „len“ o sólistovi by však nebolo celkom spravodlivé. Veľký podiel na skvelom výsledku mal dirigent s orchestrom. Sprievod výstižne komentoval, dopĺňal a pointoval sólovú líniu a v maximálnej miere sa v ňom zúročil empatický vklad dirigenta.

Zdalo by sa, že po takomto zážitku koncert už nemal šancu gradovať. A predsa. Aj keď „na inú tému“, no rovnako intenzívne „prehovorili“ dirigent s orchestrom v *Symfónii č. 100 G dur* Josepha Haydna. Bola to ukážka briskej tvorivosti, spontánnej vzájomnej komunikácie, ochote rozumieť si a prijímať stimuly. Pôvaby „Vojenskej“ symfónie, jej pitoreskný humor, zemitosť a invenčnú noblesu nepočujeme v takom šantivom a inteligentnom rúchu príliš často. Aplauz patrí angažovaným výkonom hráčov, ich odovzdanej účasti na koncepcii, na plnokrvnej múzickej reflexii. Rozlúčka pred letom bola teda plná superlatívov, ostáva len presvedčenie, že krásne stretnutia s hudbou nás v Žiline čakajú aj v najbližšej budúcnosti.

Lýdia DOHNALOVÁ



M. Katz [foto: R. Kučavík]

Cikkera. Podujatie sa začalo slávnostným udelením Európskej ceny Gustava Mahlera a Zlatej Europey, ktoré z rúk prezidenta Európskej únie umenia Petra Vašíčka prevzal dirigent **Oliver Dohnányi**. Koncert 2. 6. zároveň znamenal pre umelca oficiálny návrat na post šéfdirigenta žilinského ansámblu. Orchester bol totiž istý čas bez stáleho hudobného vedenia a s Dohnányim ako šéfdirigentom už v minulosti úspešne spolupracoval. Budúcnosť by teda mala nadviazať na túto pozitívnu skúsenosť a posunúť teleso opäť umelecky vpred. Žilinský komorný orchester je jedným z „duchovných detí“ skladateľa Jána Cikkera, ktorý bol začiatkom sedemdesiatych rokov jeho protektorom a žiľivým mecénom. Orchester podnes ctí tvorbu tohto autora a šíri jeho hudbu nielen doma, ale hlavne v zahraničí: spomeňme dnes už legendárnu spätosť telesa so skladateľovými *Spomienkami*. S obdobnou pietou pristúpili Žilincania aj ku skladateľovej majstrovskej *Slovenskej suite op. 22*. Je vskutku osožné pripomínať si skvosty z klenotnice domácej klasiky (a to nielen „účelovo“ a príležitostne...) a s oprávnenou hrdosťou si uvedomovať hodnoty našej kultúry. Slovenská suita, ktorá vznikla v roku 1943, vonkoncom nepatrí k tým artefaktom, ktoré by mali zapadnúť prachom archívu. Naopak, presvedča o svojej sile, aktuálnosti, o veľkosti talentu a invencie, ktorými skladateľ disponoval a ktorými v tomto diele nešetril. Svieža, slovenskými intonáciami predchnutá melodika, osobité harmonické väzby, skvelý dramaturgický ťah a ďalšie kvality robia hudbu neopakovateľnou, hodnou obdivu

lému tvaru však predsa len čosi chýbalo. Snád' subtilnejšie dynamické tieňovanie, a najmä v úvode prisnejšie kontúrovanie zvuku. V ďalšom bode programu zaznel Lisztov *Koncert č. 1 Es dur pre klavír a orchester* so sólistom **Ladislavom Patkolóm**. Klaviristu som počula po prvý raz a bez nadsadenia môžem jeho výkon hodnotiť v superlatívoch. Absolútna koncentrácia, bázeň, pružný úder, artikulácia a ďalšie atribúty robili z koncertu v jeho podaní zmysluplný, nielen technickou brilantnosťou, ale i estetickou, poéziou a logikou naplnený celok. Jeho Liszt bol harmonický, reflektoval širokú bázu muzikality, spolahlivej prípravy (a zda až prílišnej) skromnosti. Mladý, talentovaný klavirista by potreboval len dostatok ďalších koncertných príležitostí na získanie istoty a suverenity pre väčšie pódia. Po vypočutí si Schubertovej *Symfónie C dur* zvanej „Veľká“ som si uvedomila aktualizovaný zmysel a opodstatnenie jej prívlastku. Je skutočne „veľká“, ale pre človeka žijúceho v dnešnom uponáhľanom svete predstavuje jej bohatosť a košatosť hádam až kontraproductívnu kvalitu. Labyrint motívov, fráz, množstvo farieb, inštrumentálnych interferencií, adícií, repetícií... Všetkého sa mi javilo v nej akosi priveľa. Kto túto hudbu nazve krásnou, romanticky vzletnou, veľkolepou aj logickou, tomu dám samozrejme za pravdu. Na koncerte som sa však strácala v takmer nekonečných epizódach a neodškriepiteľne krásnych, ale príliš „výrečných“ hudobných príbehoch, ktoré potrebujú asi viac poslucháckej trpezlivosti a pokoja. „Inauguračný návrat“ šéfdirigenta na pódium Domu

Detský a mládežnícky zbor **Pressburg Singers** pod vedením dirigentky **Janky Rychlej** získal na súťaži v rámci medzinárodného mládežníckeho hudobného festivalu **Summa Cum Laude**, ktorý sa konal vo Viedni v dňoch 2. – 4. júna, 2. miesto v kategórii „Treble Choir“. Spolu s víťazom tejto kategórie, kanadským zborom Victoria Children's Choir, sa predstavilo teleso i na koncerte v bratislavskom Kapucínskom kostole a na koncerte víťazov v prestížnom viedenskom Musikvereine.



E. Blahová [foto: archív]

Novou šéfkou **Janáčkovj opery** v Brne sa stala **Eva Blahová**. Slovenská koncertná umelkyňa a profesorka spevu tak nahradí Roka Rappla, ktorý odišiel do Prahy, kde sa ujíma vedenia operného súboru Národného divadla. Blahová dlhé obdobie pôsobila ako profesorka spevu na VŠMU v Bratislave, má na svojom konte tiež zahraničné pedagogické aktivity, účasť na rôznych majstrovských kurzoch i v porotách medzinárodných speváckych súťaží. Vo vedúcej funkcii operného divadla je po prvý raz.



M. Melcová [foto: J. M. Lamour]

Do sedemčlennej medzinárodnej jury 23. ročníka svetoznámej organovej súťaže **Grand Prix de Chartres** bola nominovaná mladá slovenská organistka **Monika Melcová**. Slovensko malo naposledy zastúpenie na tomto prestížnom podujatí v roku 1972. Finálové kolá súťaže sa uskutočnia koncom augusta a začiatkom septembra 2012 v Chartres a Paríži. Melcová v súčasnosti vyučuje na Konzervatóriu Gastona Litaizeho, je titulárnou organistkou v Saint Martin des Champs v Paríži a pravidelne koncertuje a nahráva v mnohých európskych i zámorských krajinách.

(red.)

Nedelné matiné v Mirbachovom paláci

V rámci cyklu nedelňých komorných matiné sa 22. 5. v koncertnej sieni Mirbachovho paláca predstavil špičkový slovenský komorný súbor **Faces Piano Trio**, ktorý na domácej hudobnej scéne funguje od roku 2008. Tvorí ho tri umelecky výrazné a interpretačne všestranne zamerané osobnosti – huslistka **Ivana Pristašová**, violončelista **Boris Bohó** a klavirista **Ladislav Fančovič**. Na programe koncertu boli dve klavírne triá klasických majstrov – *Klavírne trio c mol op. 1 č. 3* Ludwiga van Beethovena a *Klavírne trio č. 2 c mol op. 66* Felixa Mendelssohna Bartholdyho, ktoré doplnila *Elégia pre tri nástroje* Jána Levoslava Bellu vo forme prídavku. Beethovenovo *Trio* pochádza z roku 1795 a skladateľ ho neskôr prepra-

coval na *Sláčikové kvinteto c mol op. 104*. Prvou časťou je energické *Allegro con brio*. Husle s klavírom sa vo výmenách tém výborne dopĺňali a v rýchlych pasážach behov sa vo frázovaní i zvukových pomeroch spolu s violončelom vzájomne dokonale vyvažovali. V nasledujúcej časti (*Andante cantabile*), kde prináša Beethoven zásadný kontrast v atmosfére v podobe piatich variácií s kódom, sa v „dolge“ úsekoch snáď ešte výraznejšie ukázala výborná zohratosť súboru. Vo variáciách so staccatovým charakterom (č. 3 a 5) exceloval klavirista brilantnou inštrumentálnou technikou. Ani vo *Finále* nebolo hudobníkom čo vytýkať. Architektúra tejto časti bola podčiarknutá interpretačne pôsobivo vystavanou gradáciou. Ivana Pristašová a Boris Bohó doku-

mentovali v paralelnej súhre premyslenú artikuláciu a intonačnú istotu.

Nasledovalo Mendelssohnovo *Klavírne trio č. 2 c mol op. 66*, ktoré autor dokončil v roku 1845, dva roky pred svojou smrťou. Údajne ide o posledné komorné dielo, ktoré stihlo vyjsť tlačou ešte počas jeho života. Hoci je trio uvádzané o čosi menej než *Klavírne trio č. 1 d mol*, ide o interpretačne efektnej a poslucháčsky mimoriadne vďačný koncertný kus. Prvá časť (*Allegro energico e con fuoco*) predstavuje asi jednu z najkrajších Mendelssohnových sonátových častí vôbec a Faces Piano Trio ju predviedlo v energetickej a strhujúcej interpretácii. Vrcholom skladby, ale bezpochyby i celého koncertu, bolo virtuózne *Scherzo*, ktoré Pristašová, Bohó a Fančovič podali

suverénne a s absolútnym nadhľadom. Po *Finale*, ktoré – podobne ako v predchádzajúcom prípade – končí v optimistickom C dur, nasledovalo zaslužené „bravo“ a spomínaný prídavok.

Repertoárový záber Faces Piano Tria je značne rozsiahly. Hoci ťažisko spočíva najmä v klasickej triovej literatúre z obdobia 18. a 19. storočia, súbor uvádza i diela súčasných autorov, z toho mnohé v premiérovom nastudovaní. Po interpretačnej stránke dosahuje kvality minimálne európskeho štandardu a pre domácu hudobnú scénu by bolo určite veľkým prínosom, keby im dal náš koncertný život príležitosť hrať spolu o niečo častejšie...

Janka KUBANDOVÁ

Nedelné matiné v Mirbachovom paláci 29. 5. prinieslo exkluzívny husľový recitál **Dalibora Karvaya** a klaviristku **Chizu Miyamotovej**. Karvayove interpretačné schopnosti výstižne charakterizoval Boris Kuschnir: „*Je obdarený veľkým hudobným talentom, jeho silnou stránkou je muzikálita, mimoriadna virtuozita, vynikajúca pamäť a obdivuhodná interpretačná zrelosť.*“ (Citované podľa bulletinu.) K tejto charakteristike už ani nie je čo dodať, azda len, že v dnešnom príliš racionálnom svete dokáže ešte stále prekvapiť funkčnosť emotionality až iracionality. Karvay, ktorý interpretuje z pozície vášne, inštinktu a presvedčenia, to jasne ukázal. Jeho tón je veľkorysý a priamy, no nikdy nie drsný, a to ani pri značnej expresivnosti hudobného vyjadrovania, pričom jeho intonačná istota ostáva vždy v rovnováhe s technickou bravúrou. Možno povedať, že jeho prístup k dielu je v kontexte dneška tak trochu „proti prúdu“, no pláva proti nemu s úspechom. Dosvedčili to i štyri diela recitálu, azda najviac Ravelova *Rapsódia pre husle a klavír „Tzigane“*. Atraktívne dielo vyznelo mimoriadne pre-



D. Karvay [foto: L. Beck]

svedčivo – bolo na hranici expresie, no súčasne v každom okamihu pod kontrolou. Viem si predstaviť aj vzdušnejšiu interpretáciu, plnokrvnosť Karvayovho uchopenia diela bola však imponujúca. V rovnakom duchu vyznela i *Chaconna d mol* z Bachovej *Partity č. 2 pre sólové husle*, veľké dielo barokovej hudby, v ktorom bezvýchodiskovo zabľúdilo už mnoho interpretov. Karvay pevne uchopil hudobné línie, ktorým dokázal dať voľný priebeh a ponúknuť tak čistú až abstraktnú podobu Bachovej hudby. Pozoruhodné bolo tiež efektne dielo romantickej školy Griegova *Sonáta č. 3 c mol*. Zreteľné sformulovanie motívov, tém i periód podporila logika harmonického priebehu. Pochopenie pre Šostakovičov kompozičný štýl preukázal

Karvay vo výbere z *24 klavírných prelúdií op. 34* v úprave pre husle a klavír (č. 10, 15, 16, 24). Za zdanlivo bezstarostným prejavom výrazu prebleskoval v interpretácii skladateľov skrytý humor a sarkazmus až cynizmus.

Za kúzelné, hoci v kontexte dramaturgie azda trochu gýčové, možno označiť nastudovanie Paganiniho *Capriccia č. 24 a mol op. 1/24* a č. 5 a *mol op. 1/5*, Čajkovského *Valse-scherzo op. 3* a Waxmanovej *Fantázie Carmen*. Ide o technicky náročné až exhibicionistické skladby, ktoré obecnosť vrúčne odmeňuje potleskom a pre náročného poslucháča prinášajú vždy nespokojnosť so stratou času a fascináciu súčasne. To druhé ale preváža, ak sa ich zmocní interpret Karvayových kvalít.

V kultivovanej japonskej klaviristke Chizu Miyamotovej našiel Karvay svoj protipól. Hudobníčka sledovala každý i ten najnepatrnejší prejav huslistu, dokázala prevziať iniciatívu a byť aj inšpirujúcou hudobnou partnerkou s porozumením pre štýl.

Ingeborg ŠÍŠKOVÁ

Prvé júnové nedelné matiné (5. 6.) patrilo klavírnemu recitálu **Petra Fančoviča**. Reprezentant mladšej slovenskej klaviristickej generácie, absolvent bratislavského konzervatória a pražskej Akadémie múzických umení je od roku 2008 poslucháčom *Manhattan School of Music* v New Yorku. Na svojom konte má viacero prestížnych ocenení z medzinárodných súťaží i úspešné vystúpenia na domácich i zahraničných koncertných pódiiach. Na úvod jeho koncertu zaznela skladba *El Corpus Christi en Sevilla* španielskeho skladateľa Isaaca Albéniza (1860–1909). Kompozícia je súčasťou 12-dielnej klavírnej suity *Iberia*, ktorá je jedným z vrcholov skladateľovej tvorby a patrí zároveň medzi technicky najnáročnejšie diela klavírnej literatúry. Vo Fančovičovej interpretácii si poslucháči mohli vychutnať všetky nuan-

sy Albénizovej hudby. Spleť hudobné vrstvy diela boli vždy zreteľne diferencované, jednotlivé hlasy zrozumiteľne vedené a farebne dostatočne odlišné. Klavirista presvedčivo vystihol rozmanité nálady – od pomalých až posvätné pôsobiacich obrazov po vygradované úseky slávnostného maestosa. Obdivuhodná bola tiež práca s tónom, jeho farebnosťou a kultúrou. Ako druhé číslo bol na programe známy klavírný cyklus Roberta Schumanna (1810–1856) *Davidsbündlertänze op. 6*. Fančovičova interpretačná koncepcia bola jasná a zrozumiteľná: jednak vystihol charakteristické, často veľmi kontrastné nálady jednotlivých častí cyklu a zároveň ich dokázal spojiť do tektonicky jednotného hudobného komplexu. Mnohovrstvová faktúra diela bola vďaka už spomínanej Fančovičovej majstrovej práci s farbou

tónu prehľadná, len sporadicky zanikol v spleti kontrapunktických hlasov niektorý z melodických tónov. K úplnej spokojnosti mi však chýbalo o trochu viac spontánnosti a akejsi opravdivosti v umeleckom prejave: napríklad v časti *Ungeduldig* pôsobil na mňa jeho prejav príliš zdržanlivo a decentne, chýbal výraz ozajstnej nedočkavosti, nástožkivosti a v časti *Einfach* by som zasa očakávala viac jednoduchosť, priamočiarosti, azda o niečo menej hlbavý tón, ktorý pôsobil v danom obsahovom kontexte až príliš pateticky. Po Schumannovej hudbe nasledovalo *Bourrée fantasque* Emmauela Chabrier (1841–1894). Z Fančovičovej interpretácie zvukovo i harmonicky veľmi zaujímavej skladby sálala obrovská energia a náboj. I s nemalými technickými nárokmi sa klavirista vyrovnal s eleganciou a nadhľadom. Na záver recitálu napokon

zazneli štyri prelúdiá Sergeja Rachmaninova (1873–1943): *Es dur op. 23/6, c mol op. 23/7, G dur op. 32/5 a g mol op. 23/5*. V týchto štandardných skladbách koncertného repertoáru Fančovič opäť preukázal schopnosť výrazovo vystihnúť najrozmanitejšie nálady. Jeho majstrovskú prácu s dynamikou sme si mohli vychutnať jednak v *Prelúdiu c mol*, ako aj v *Prelúdiu g mol*, ktoré malo potrebný náboj a energiu a navyše nesmierne zaujímavo a precízne prepracovanú mikrodynamiku fráz.

Peter Fančovič sa predstavil vo svojom komornom recitáli ako vyspelý a všestranne disponovaný klavírny interpret. V každom prípade si zaslúži intenzívnu pozornosť prestížnych podujatí nášho koncertného života.

Jana LINDTNEROVÁ

miniprofil

Na husliach hráš od piatich rokov. Kedy si sa rozhodol venovať sa hudbe profesionálne?

Myslím, že to rozhodnutie prišlo približne v roku 2002, keď som sa popri osemročnom gymnázii rozhodol paralelne študovať aj na konzervatóriu. Gymnázium som dokončil, pretože som považoval za dôležité mať všeobecné vzdelanie. Dokonca som si urobil i štátnicu z angličtiny, ale tým to vlastne skončilo a odvtedy sa venujem hlavne husliam. Potom prišla VŠMU a minulý rok som začal študovať aj vo Viedni.

Ako sa dajú zvládnuť dve vysoké školy?

Je to samozrejme časovo náročné. Na oboch školách mám rovnaké zameranie, len u každého pedagóga sa na hru na husliach pozeráme akoby z iného uhla pohľadu, čo mi dáva komplexnejší a vyvázenejší pohľad na vec. Veľký rozdiel je ale v prostredí – Viedeň je kozmopolitným hudobným centrom, štúdium je tu omnoho širokospektrálnejšie, človek nasaje množstvo rôznych podnetov. Výhodou je aj oveľa lepšie prepojenie s praxou; možnosti sú otvorenejšie a študenti prichádzajú do praxe pripravenejší. U nás je podľa môjho názoru podceňovaná dôležitosť hrania orchestrálnych partov. Byť kvalitným orchestrálnym hráčom pritom nie je vôbec jednoduché a rovnako ako sólovou alebo komornou hrou možno kvalitou dosahovať vysoké umelecké hodnoty.

Zúčastnil si sa viacerých projektov mládežníckych orchestrov. Čo nové si vďaka tomu získal?

Asi najlepšou skúsenosťou bola pre mňa spolupráca s European Union Youth Orchestra, s ktorým sme v marci 2008 absolvovali turné po niekoľkých európskych mestách. Sedel som v druhých husliach úplne vzadu, ale mal som pocit, akoby som hral vpredu – platilo tam totiž pravidlo, že čím ďalej sedíš, tým musíš svoju hru viac „predávať“ smerom dopredu k publiku. Hrali sme Sibeliov *Husľový koncert* s vynikajúcou Arabellou Steinbacherovou a Straussovu *Sinfoniou domesticu* pod vedením Vladimíra Ashkenazyho, ktorý nás do hudby úplne vniesol, a zažili sme úžasné momenty.

Špeciálny vzťah máš ale najmä ku komornej hudbe...

Áno, bolo to vo mne pestované už na ZUŠ a potom na konzervatóriu, kde sme v roku 2003 s Paľom Muchom založili Muchovo kvarteto pod vedením prof. Stanislava Muchu, ktorý bol zároveň mojím pedagógom. Hráme spolu už deviaty rok a v roku 2012 sa chystáme na Haydnovu súťaž do Viedne.



[foto: archív J. Tomku]

JURAJ TOMKA

(1986)

husle

Štúdiá: 2002–2007 Konzervatórium v Bratislave (S. Mucha), od 2007 VŠMU v Bratislave (J. Kopelman, J. Slávik), od 2010 Hochschule für Musik und darstellende Kunst vo Viedni (J. Pospíchal, P. Schuhmayer)

Majstrovské kurzy: Husľová dielňa, Žilina – J. Pazdera (1993, 1997), International Youth Symphony Orchestra, dir. H. Buhlmann (2004, 2005), Wiener Jeunesse Orchester, dir. H. Böck (2007), European Union Youth Orchestra, dir. V. Ashkenazy (2008), Musica Arvenzis, Dolný Kubín – V. Parashkevov (2008, 2009), The International Holland Music Sessions – S. Azizian, I. Schuldmann (2008)

Súťaže: Kocianova housľová súťaž, Ústí nad Orlicí (1997, 2001, 2002), Husľové talenty, Nižná – laureát (2000), Súťaž študentov slovenských konzervatórií – laureát (sólová hra, 2004, 2006), absolútne víťazstvo (komorná hra, 2007), štipendium Yamaha Music Foundation of Europe (2010), Interpretačná súťaž Nadace B. Martinů, Praha – 2. miesto so súborom Muchovo kvarteto (2010)

Spolupráca: sólistická spolupráca – ŠKO Žilina, Symfonický orchester VŠMU, Symfonický orchester Štátneho konzervatória v Bratislave; komorná spolupráca – Muchovo kvarteto, Slovenské kvarteto, Klavirné trio Istropolis; orchestrálna spolupráca – SF (2008), SOSR (zástupca koncertného majstra, 2008–2009); účasť na festivaloch Clarimania Wrocław, Felix Mendelssohn Music Days Krakow, Orfeus, Prehliadka mladých skladateľov, Komorné dni J. N. Hummela, Nová slovenská hudba, Trenčianska hudobná jar, Hudba Modre, Nitrianska hudobná jeseň, Albrechtina

Popritom som tiež členom Slovenského kvarteta, s ktorým často hrávame doma i v zahraničí.

Možno z hľadiska interpretácie hovoriť o určitých prienikoch medzi komornou a orchestrálnou hrou?

Človek musí predovšetkým vnímať okolie a počúvať svojich spoluhráčov. V orchestri je ale hráč podriadený vedúcemu skupiny a dirigentovi, ktorý vytvára koncepciu, čo vnímam trochu

ako nevýhodu. Možno aj preto som odišiel z orchestrov, v ktorých som predtým pôsobil. Chcel som robiť hudbu aktívnejšie, o čo sa snažím práve v komornej hre. Existujú však i orchestre, hoci ich nie je veľa, ktoré hrajú ako komorný súbor. Napríklad Spira mirabilis, ktorý v tomto zmysle považujem za jeden z európskych top orchestrov. Miera vzájomnej komunikácie a vkladu jeho jednotlivých členov je veľmi vysoká.

Hrávaš popri husliach aj na viole?

Na viole som hral už na konzervatóriu a tento nástroj ma stále fascinuje. Svojou veľkosťou mi je dokonca príjemnejší, pretože mám dlhšie končatiny a fyziologicky mi jednoducho viac vyhovuje. Veľmi sa mi páči i tmavším, zamatovým až filozofickým tónom – možno sa k nej ešte niekedy vrátim! (*Smiech.*)

Je koniec školského roka. Čo budeš robiť cez prázdniny?

Hráť na festivale Pohoda v Trenčíne, kde robíme Stravinského *Príbeh vojaka* v úprave pre klarinet, husle a klavír, potom v auguste na Festivale mladých umelcov v Piešťanoch. Tam ma čaká sólový recitál a koncert s komorným orchestrom, na ktorom zahráme Vivaldiho *Štyri ročné obdobia*. Medzi tým ma čakajú rôzne menšie hrania a koncert so Slovenským kvartetom na festivale v Mannheime.

Pripravila
Janka KUBANDOVÁ

Albrechtina

Koncert združenia Albrechtina v rámci cyklu (Ne)známa hudba, ktorý odznel 19. 4. v bratislavskom Pálffyho paláci, sa do análov domáceho koncertného života zapíše zlatými písmenami. Huslista a violista **Milan Paľa** s klaviristkou **Magdalénou Bajuszovou**, dvaja hudobníci, ktorí predstavujú „slovenskú interpretačnú extratriedu“, našťudovali a predniesli štvoricu extrémne náročných diel skladateľov 20. storočia: tri prakticky neuvádzané skladby „menšinových“ autorov Štefana Németha-Šamorínskeho a Alexandra Albrechta a na záver sugestívny skladateľský epilóg Dmitrija Šostakoviča. Oba hudobníci sa v tomto programe prezentovali so závideniahodnou prednesovou suverenitou a technickou brilanciou, ktorej nechýbali hravosť a šarm, v prípade Šostakovičovho „opus magnum“ – *Sonáty pre violu a klavír op. 147* – s nasadením a emocionálnym ponorom nevidanej intenzity. Skladby Štefana Németha-Šamorínskeho, dodnes nedoceneného majstra a priekopníka odlišnej orientácie slovenskej hudobnej moderny, než akú predstavovala novákovská tradícia, sa na koncertných pódioch objavujú ozaj len výnimočne. *Dva tance pre husle a klavír* z roku 1943, venované českému husľovému virtuozovi Váňovi Příhodovi, majú v prvom prípade nádherný kreislerovský noblesy, v druhom zasa akcentujú zemitosť uhorských sed-

liackych rytmov. *Sonáta pre husle a klavír* z roku 1962 je Némethovým posledným komorným dielom. Skladateľ oba nástroje spoľahlivo ovládal a vedel z nich výrazovo



M. Paľa [foto: archív]

vyťažiť maximum. V porovnaní so žánrovým a poslucháčsky prístupným charakterom *Tancov* je *Sonáta* plodom Némethov-

ho vyspelého kompozičného štýlu, zrejmý útvorom, akých je v slovenskej husľovej literatúre málo. Šestnásťminútová skladba s motoricky koncipovanými krajnými časťami predelenými intermezom odohrali Paľa s Bajuszovou impozantným spôsobom. *Suite concertante pre violu a klavír*, ústredné dielo tohto „slovenského“ bloku, napísal Alexander Albrecht v roku 1952 pre svojho syna Jána, ktorý sa v tom čase začal intenzívnejšie venovať hre na violu a suitu našťudoval pre svoj diplomový recitál. Ako uvádza skladateľ v komentári k dielu, rozhodol sa pre voľnejší sled častí, aby nebol pri tvorbe obmedzený princípmi sonátového cyklu. Bohatá chromatická práca s materiálom a rozvíjanie tematického jadra sa strieda s melodickými náladovými obrazmi a inšpiráciou folklórom. Koncert vyvrcholil Šostakovičovou *Violovou sonátou op. 147*, ktorú autor dokončil na nemocničnom lôžku krátko pred svojou smrťou. Hoci toto monumentálne dielo ruského génia poznáme z viacerých nenapodobiteľných interpretačných kreácií, podanie Paľu s Bajuszovou obstoí i v takomto exkluzívnom kontexte ako rovnocenný interpretačný pendant.

O mesiac neskôr pokračoval cyklus (Ne)známa hudba v Dvorane VŠMU klavírnym recitálom **Petra Pažického** (16. 5.). Mladý interpret, hudobnej

verejnosti známy skôr ako spoľahlivý komorný hráč, predniesol tri sonátové útvary zo slovenskej klavírnej tvorby, zhodou okolností jediné, ktoré z obdobia prvej polovice 20. storočia v domácej sólovej literatúre pre klavír existujú. Dvojčastovú *Sonátu F dur* s netradične koncipovaným menuetom a následnými variáciami napísal Alexander Albrecht počas štúdia na budapeštianskej hudobnej akadémii v roku 1905 a neskôr ju podrobil niekoľkým revíziám. Skladba však nezbudila väčšiu pozornosť interpretov a samotný autor ju považoval skôr za študentskú prácu, ktorú prekonal ďalším vývojom svojho kompozičného jazyka. Na rozdiel od Albrechtovej juvenilie sa *Sonáta e mol op. 2* Alexandra Moyzesa v koncertnom živote ujala. Skladateľ ju pôvodne napísal v rokoch 1926–27 ešte ako študent konzervatória v Prahe, no v roku 1942 ju dôkladne prepracoval. Ťažiskovou časťou sa stalo záverečné *Adagio* so sériou variácií vyúsťujúce do fúgy, ktorá dokumentuje Moyzesovo majstrovské ovládanie kontrapunktu. *Sonátu* v neskoršom období spopularizovala klaviristka Eva Fischerová-Martvoňová. Trojicu diel uzatvorila monumentálna Belova *Sonáta b mol*, tentoraz v autorskej prepracovanej podobe, ktorá sa na verejnosti dosiaľ nehrala (pôvodná verzia je známa z interpretácie a nahrávky Danieli Varínskej či Sylvie Čápovej). Peter Pažický všetky tri sonátové diela našťudoval a predniesol spamäti, jeho klavírný prejav pôsobil uvoľnene, spoľahlivo a veľmi kultívovane. Ak by sa v budúcnosti umelec rozhodol viac venovať sólistickej kariére, bude to prospešné nielen pre poslucháčov, ale i pre neho samotného.

Ivan MARTON

Odkedy začalo v Bratislave pôsobiť občianske združenie Albrechtina, bratislavské koncertné cykly dostali vážnu lekciu o modernej tvorivej dramaturgii a objavovaní hudby, ktorú by sme, paradoxne, už dávno mali poznať. Naša slovenská hudobná realita má vážne trhliny, preto neostáva nič iné, len privítať aktivity zapáleného združenia hudobných nadšencov, ktorých spája spoločná snaha otvárať dvere skladateľským odkazom, na ktoré pozabudli tak slovenskí interpreti, ako aj dramaturgovia či muzikológovia. Spoločne sa vyhovárane na množstvo prekážok, prečo sa nehrá ten alebo onen skladateľ, ale pritom tušíme, že okrem nedostatku vedomostí je to najmä pre pohodlnosť, ľahostajnosť a nízke povedomie o skutočnej sile i hodnote hudby nášho regiónu. Albrechtina chce tiež narušiť umelé forsírovanie súčasnej hudby na úkor poznania našej hudobnej tradície. Neoddeliteľnou súčasťou týchto skvelých koncertov sú komentáre Vladimíra Godára v bulletinoch. Tvorí dôležitú os každého podujatia, lebo okrem vynikajúcej a objav-

nej dramaturgie dostane každý návštevník sumár zaujímavých a nanajvýš zasvätených informácií.

Dva posledné koncerty z cyklu (Ne)známa hudba obzvlášť utkveli v pamäti. Oba boli dramaturgicky doslova „náučne“ vyskladané a navyše sa v rukách vynikajúcich interpretov ich program pretvoril vo skvelý zážitok a ukázkovú hodinu dobrej hudby. Témou 24. 5. bola „Uhorská hudba pre violončelo a klavír“, interpretácie sa zhostili Ján Slávik a **Dana Varínska**. Koncert zaujal už výberom skladateľov: Franz Liszt (*Elegie*), Robert Volkmann (*Uhorské skice*), Ján Levoslav Bella (*Serenáda*), Jenő Hubay (*Maggiolata*), Zoltán Kodály (*Adagio, Sonatina*), Ľudovít Rajter (*Suita pre violončelo*), Ernő Dohnányi (*Koncertná skladba pre violončelo a klavír*). Postupne sme sa oboznamovali s kolekciami skladieb pre komorné zoskupenie, ktoré bolo najmä v 19. storočí veľmi obľúbené. Rokmi spoločného pôsobenia zohráta dvojica interpretov neostala nič dlžná svojej vynikajúcej povesti. Pripomínať, ako im spoločná hra



J. Slávik [foto: M. Marenčin]

chutí, ako sa vzájomne dopĺňajú, ako pre seba a pre nás objavujú neznáme skladby, by bolo celkom nadbytočné. Inšpirovaní a so zápalom hrali skladby virtuózneho koncertného charakteru, pričom ale vtípne zdôraznili aj diela salónneho typu, aké sa

hrávali v predminulom storočí pre domáce obveselenie a mali vtedy veľký úspech. Skladby boli skutočne rôzneho charakteru a štýlu s dosť odlišnými autorskými rukopismi. Spájali ich zdôraznený element uhorskej etnicity – či už prostredníctvom samotného pôvodu autorov, alebo istých znakov kompozičného prejavu. Program poukázal na bohaté tradície domáceho muzicírovania v Európe, ale zároveň nám pripomenul smutnú súčasnosť, ktorá takúto špecifickú formu kultúrneho života vytlačila na okraj spoločenského záujmu.

Skladateľ, ktorého priezvisko figuruje v názve združenia Albrechtina, dostal 20. 6. osobitný priestor na koncerte s podtitulom „Portrét skladateľa“. Autorských večerov si Alexander Albrecht za života veľa neužil. Po stránke dramaturgie opäť podnetná lekcía, ako nájsť skladby, ktoré odvíjajú čas, a ako nájsť dôvod na reinkarnáciu málo hrávanej komornej tvorby. Odkazu Alexandra Albrechta (1885–1958) sa ujalo mladé združenie zaniatých sláčikárov **Muchovo kvarteto II.** v zložení Juraj Tomka a Andrej

Matis – husle, **Veronika Prokešová** – viola, **Pavol Mucha** – violončelo. Už z názvu telesa cítiť sympatickú následníčku stopu, náznak ďalšej tradície... V podaní tejto talentovanej štvorice sme opäť dostali príležitosť počúvať skladby, ktoré Alexander Albrecht komponoval v rôznych obdobiach svojho života.

Na jeho sklonku, v ťaživom rozpore medzi chorobami kváreného človeka, v rozkvetení síl, na vrchole zrelosti, ale i na začiatku cesty poznačenom úprimnosťou a zánietením. Chronológia uvádzaných diel mala pritom obrátený smer – od skladieb z posledného životného obdobia sme sa pohybovali späť

až po rané, mladické kvarteto 33-ročného skladateľa z roku 1918. Toto vracanie sa k začiatkom umelcovej komornej tvorby tvorilo pozoruhodnú „lektúru“ o rozličných štádiách a podobách skladateľovej dispozície komponovať rozmanité, kratšie či dlhšie útvary pre sláčikové zostavy počnúc duom

a končiac klasickým kvartetom: *Scherzo pre husle a violu* (1957), trio *Andante amoroso* (1958), *Slovenské kvarteto* (1949), *Scherzo pre kvarteto* (1949), *Malým umelcom*, *10 skladieb pre sláčikové kvarteto na témy piesní a riekaniak* zo zbierky Jána Krasku (1957). Posledná z uvedených skladieb, táto jedinečná kolekcia kvartetových miniatúr, má celkom isto jedinečné postavenie v celej slovenskej komornej tvorbe. Dramaturgické vyvrcholenie koncertu v ranom *Kvartete D dur op. 19* akoby navyše pripomenulo situáciu zo skladateľovho života, kedy prostredníctvom dobrej interpretácie tohto diela precítil veľmi intenzívny a vrúcny návrat do svojej mladosti. Dočítame sa o tom aj v jeho knihe *Túžby a spomienky*, kde píše: „Pred niekoľkými dňami som počul zahrať Kvarteto D dur v štúdiu s Aktardžievovcami; s ušľachtilým tónom, zreлым umením a technickou dokonalosťou vyčarili dielo do priestoru a éteru a prebudili vo mne opäť moje mladšie roky. Vari mi mohli dať niečo krajšie? Pre toto čarovanie som im tak z hĺbky celého srdca vďačný.“ Čosi podobné zažilo i publikum na koncerte mladých Muchovcov. Je pozoruhodné, že niektoré diela, ktoré zazneli na tomto koncerte, už skladateľ nemal možnosť počuť. A *Andante amoroso* nielenže nepočul, ale ani nevidel. Vzniklo ako „diktát“ synovi Jánovi. V spomínanej knihe so smútkom spomína na časy, keď hudbu počul: „Najbolestnejšie je, že nemôžem počúvať hudbu. Mnohí hovoria, že ten, kto si vie hudbu predstaviť, nemusí ju počuť... To je to isté, ako keď niekomu hladnému dáme do ruky kuchársku knihu.“ My sme mali to privilegium počúvať Albrechtovu hudbu. A vďaka Muchovmu kvartetu II. vo výbornej interpretácii!

Melánia PUŠKÁŠOVÁ



Muchovo kvarteto II. [foto: archív]

Európska hudobná akadémia Bratislava-Schengen

Nievim presne, či to bolo programom zostaveným výlučne z osvedčenej klasiky, alebo skôr tým, že sa v ňom predstavili slubné mladé talenty, no na komorný koncert v Dvorane VŠMU prišlo v piatok 24. 6. úctyhodné množstvo zvedavcov a myslím, že väčšina z nich jeho návštevu neolutovala. Mladí umelci, ktorých spája pedagogické vedenie (v oblasti komornej hry) klaviristky Eleny Händler, prebudili k životu partitúry Schumanna, Čajkovského, Francka a Chopina. Urobili to každý po svojom; výsledkom bola niekedy všednosť, inokedy prekvapenie – našťastie väčšinou v pozitívnom zmysle.

Do prvej kategórie by som zaradil hneď prvé číslo programu *Tri romancy pre hoboj a klavír op. 94* Roberta Schumanna. Ujali sa ich českí hudobníci, hobojista Petr Kadera a klaviristka Klára Černočilová, v súčasnosti obaja študenti HTF VŠMU. Schumannove pôvabné skladby podľa mňa vyzneli trochu mdlo, bez výraznejšieho vzájomného kontrastu, len akoby povinne (hoci korektne) odohrané. Nehovoril by som o sklamaní, skôr o

akejsi všednosti; akustika Dvorany predsa najmä hráčom na dychových nástrojoch poskytuje priestor pre ukázanie pekného tónu, a práve toto mi na Kaderovom výkone chýbalo. Trochu viac zaujímavej zvukovej farby a plasticity vo frázovaní. A možno sólista len nemal svoj deň...

Celkom odlišný dojem zanechal mladý huslista Juraj Tomka, ktorého by som neváhal nazvať „hrdinom večera“, minimálne podľa ohlasu, aký u publika vzbudili jeho výkony. Zvláštne na mňa spočiatku zapôsobil len výber skladieb, ktoré so sprievodom Eleny Händler predniesol – najprv 1. časť Čajkovského *Koncertu pre husle D dur*, a potom záverečné dve časti *Husľovej sonáty A dur* Césara Francka. Tento postup asi nemožno vysvetliť inak ako sólistovou snahou predviesť svoje schopnosti tak vo virtuózne efektnej, ako aj hlbavo intelektuálnej rovine. V prípade Čajkovského sa táto efektnosť neminula účinkom, hoci je pravda, že vo virtuózne exponovanejších pasážach sólového partu nevyšlo všetko (najmä po intonačnej stránke) ideálne. No napriek tomu, že na niektoré úskalia tohto diela musí interpret

ešte technicky dozrieť, podarilo sa mu udržať koherentnosť a logiku hudobného toku a pôsobiť pomerne presvedčivým dojmom, že ho má pevne pod kontrolou. Ešte lepší dojem vo mne zanechalo podanie torza Franckovej sonáty. Tu pôsobil Tomka veľmi vyrovnané; plynulé a suverénne vedenie sláčika, prirodzenosť frázovania či premyslená hra s výrazovými odieňmi prežrádzali, že je s dielom zžitý a na jeho interpretáciu má jasný názor, ktorý dokázal s profesionálnym nadhľadom tlmočiť publiku. Aj preto si myslím, že namiesto „neúplného“ Čajkovského radšej mohla zaznieť celá sonáta. V každom prípade, ak bude Juraj Tomka pokračovať v poctivej práci, slovenské interpretačné umenie bude (dúfajme) bohatšie o ďalšiu zaujímavú osobnosť.

Podobne suverénne pôsobil aj ruský klavirista Stanislav Gallin, ktorý má za sebou hudobné vzdelávanie v Petrohrade, Prahe a v súčasnosti študuje na VŠMU. Vybral si Chopinov *Koncert f mol op. 21* vo verzii pre klavír a sláčikové kvarteto. Technická brilancia (ako inak u ruského klaviristu...) patrí ku Gallinovým hlav-

ným devízam, no nie je to typ mechanickej až robotickej techniky typickej najmä pre ázijských interpretov. Je za ňou veľký kus muzikality a schopnosti hlbšieho intelektuálneho pohľadu do diela. Všetky Chopinove brilantné pasáže zneli ľahko, prirodzene a bez prehnanej agogiky, a to sólista (obzvlášť v 3. časti) volil skutočne rýchle tempá. Prekvapujúca bola istá zvuková mohutnosť; myslím, že v 2. časti sa Gallin mohol pokúsiť trochu viac splynúť so subtilnejším zvukom sprevádzajúceho kvarteta, no to je vecou klaviristovej interpretačnej koncepcie a je na každom poslucháčovi, ako to prijme. Kvarteto v rázdo dámskom obsadení (Veronika Petrášová, Mária Vaculová, Veronika Prokešová a Viktória Verbovská) preukázalo zohratosť aj zdravú mieru zaangażovanosti, hoci jeho výkon devalvovali, žiaľ, neprepočítateľné intonačné výkyvy prvej huslistky. Celkové dojmy z tohtoročnej Európskej akadémie sú skvelé, dúfam však, že sa jej poslucháči nabudúce pustia aj do „odvážnejšieho“ repertoáru.

Robert KOLÁŘ

Muzikologická konferencia o Franzovi Lisztovi

Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied usporiadal v dňoch 17. – 19. mája v priestoroch Múzea Jána Cíckera v Bratislave medzinárodnú muzikologickú konferenciu s názvom „Franz Liszt a jeho miesto v európskej hudobnej kultúre, Musicologica historica II.“ Podujatie sa uskutočnilo s finančnou podporou Ministerstva kultúry SR a v spolupráci s ďalšími inštitúciami ako VŠMU, Rakúske kultúrne fórum, Veľvyslanectvo USA v SR, Ars Bratislavensis a Slovenská muzikologická spoločnosť. Okrem úmyslu pripomenúť si 200. výročie narodenia svetového génia hudby bolo cieľom prezentovať aktuálne výsledky výskumov, ktoré dotvárajú mozaiku jeho osobnosti a tvorby, ako aj doby, v ktorej pôsobil. Integrálnou súčasťou konferencie boli klavírne prezentácie Ladislava Fančoviča. V sprievodnom programe vystúpil tiež súbor Cigánski diabli s klaviristom a dirigentom Paulom Guldom.

Konferenciu otvorila **Hana Urbancová**, riaditeľka Ústavu hudobnej vedy SAV. Ozrejmila podnety vzniku podujatia a jeho nadväznosť na cyklus vedeckých konferencií *Musicologica historica*. **Markéta Štefková**, hlavná iniciátorka podujatia, v príhovore zdôraznila okrem celkového významu aj vzťah Lisztu k Bratislave, ktorý je v zahraničí málo reflektovaný. Počas troch dní odznelo 15 príspevkov muzikológov zo Slovenska, Maďarska, Nemecka, Švajčiarska a USA.

Ladislav Kačič sa vo vstupnom príspevku zaoberal vzťahom Lisztu k františkánske mu rádu (*Franz Liszt und das Franziskanertum*), pričom nadviazal na výskum Všeľada J. Gajdoša a vyvrátil niektoré z tradovaných tvrdení. Nové, zaujímavé poznatky prezentoval o diele františkána Stanislaua Albacha, ktorý pochádzal z Bratislavy a bol Lisztovým priateľom. Problematikou Lisztových klavírných úprav a transkripcií Schubertových piesní sa zaoberal **Wolfgang Dömling** (*Liszt und Schubert*). Liszt podľa neho prispel k oživeniu Schubertových diel na viedenských koncertných pódioch koncom 30. rokov 19. storočia. Schubertovo hudobné myslenie sa zároveň prejavilo aj na formovaní kompozičnej reči Lisztu. Spôsob, akým používal Liszt recitativu vo svojich dielach, skúmala vo svojom príspevku **Ivana Rentsch** (*„Fast gesprochen.“ Franz Liszt und das Melodram im 19. Jahrhundert*). Vo svetle protipostavenia tradičného a inovatívneho chápania hodnotila vývoj recitativu v 18. a 19. storočí. Liszt bol priekopníkom moderného recitativu a novátorsky pritom využíval i harmóniu. Názory na zhudobnenie Lisztových piesní sa v dobovej kritike zvyčajne rozchádzali, pričom nové postupy sa pokladali často za krok späť. Vývojom kompozičného rukopisu Franza Lisztu v symfonických dielach sa zaoberal **Vincent Arlettaz** (*Die Veränderungen und Entwicklungen der sukzessiven Fassungen von Liszt's Hauptwerken für Orchester in den Jahren 1850, nach dem Handschriftli-*

chen Nachlass in Weimar und Budapest). Vzájomne porovnával verzie významných symfonických diel, kde sledoval témy od náčrtkov v skladateľovom skicári až po konečnú tlačennú verziu. Vyzdvihol skutočnosť, s akou precíznosťou pristupoval Liszt k starším dielam pri ich revízii, ako neomylné vždy použil technológiu, ktorá bola pre konkrétne dielo najvhodnejšia. **Péter Halász** sa zasa zaoberal vznikom Lisztovho klavírneho cyklu inšpirovaného Švajčiarskom (*Landschaftsmalerei und Selbstfindung: Zu den Fassungen der Années de Pèlerinage, Première Année: Suisse*). Porovnaním skorších verzií rôznych vydavateľov poukázal na rôzne varianty skladieb cyklu so zreteľom na postupnosť vzniku celku. Zdôraznil tiež charakteristický prístup Lisztu k vlastným dielam, pri ktorých mal skladateľ neustály pocit otvorenosti systému, vždy nanovo sa k nim vracal a hľadal ich definitívnu podobu. Problematiku vnímania autorstva v 19. storočí predstavil pútavým spôsobom **Arne Stollberg** (*Die Legitimation*

Pri publikovaní korešpondencie sa v 19. storočí pomerne voľne zaobchádzalo s originálnym textom a zásahy sa nedokumentovali. K dobovým materiálom preto treba podľa Suhrckeovej pristupovať obozretne a dôsledne preverovať vierohodnosť prezentovaných faktov a informácií. Recepciu tvorby Franza Lisztu na Slovensku a jeho vplyv na domácich skladateľov predstavila **Jana Lengová** (*Liszt und die Slowakei*). Pôsobenie Lisztu na Slovensku sa odôvodnene najčastejšie spája s jeho koncertmi a návštevami v Bratislave. Lisztova osobnosť aj dielo mali pre vývoj hudobnej kultúry mesta mimoriadny význam. Jeho osobné kontakty s viacerými predstaviteľmi kultúrneho života, ako aj recepciu jeho hudby dokumentuje bohatá pramenná báza, pričom k najcennejším materiálom patrí korešpondencia s Jánom Batkom. Svoje kompozície konzultovali s Franzom Lisztom – priamo alebo sprostredkované – viacerí domáci skladatelia, ako napríklad Mayrberger, Gizycka-Zamoyska či Bella. **Eva Ferková**

no-spoločenské vplyvy, ktoré mohli podmieňovať esteticko-názorovú orientáciu skladateľa. Na vývoj Lisztovho klavírneho štýlu nemala podľa neho vplyv viedenská „brilantná škola“. Tvorbu Hummela a Lisztu porovnával vo svojom referáte **Mark Kroll** (*Old Wine in New Bottles: Hummel, Liszt and the Art of Transcription*), ktorý z pohľadu interpreta priblížil ich klavírne úpravy Beethovenových symfónií. U Hummela konštatoval väčšiu voľnosť v zaobchádzaní s originálom. Lisztove úpravy zohľadňujú podľa neho predovšetkým technické možnosti a zvuk nástroja. Predlohy boli pre skladateľa inšpiráciou, pričom jeho snaha smerovala k čo najvernejšiemu pendantu orchestrálnej podoby. Na rozdiel od Hummela komponoval úpravy pre poslucháčov a vlastnú potrebu koncertného umelca. Trochu kontroverzne pôsobil napokon záverečný príspevok konferencie od **Niny Noeskeovej** (*Cultus des Genius, Cultus des Mammon: Liszt zwischen Kunst, Kitsch und Pop*). Autorka sa zaoberala zobraze-



des Exzentrischen. Wagner, Liszt und das Problem musikalischer „Kühnheiten“). Ako príklad použil začiatkový motív z Lisztovej *Faustovskej symfónie* a jeho spracovanie Wagnerom (druhý výjav z opery *Valkýra*). Výskum autorských zápisov a korešpondencie oboch skladateľov a ich súčasníkov odhalil, aké mimoriadne pozornosti sa v 19. storočí tešila otázka novátorstva. Podobnosťou klavírneho štýlu Johanna Nepomuka Hummela a Franza Lisztu sa vo svojom príspevku zaoberala **Markéta Štefková** (*Fantasie versus Sonate. Die Bedeutung von Hummels Fantasie*). Komparáciou diel klavírnej literatúry 19. storočia odhalila i širšie súvislosti genézy lisztovského štýlu. Hodnovernosť vydání lisztovskej korešpondencie a hudobnej historiografie 19. storočia ako takej bola témou prednášky **Lisbeth Suhrckeovej** (*Marie Lipsius als Liszt-Biographin und Herausgeberin seiner Briefe*).

sa zaoberala analógiami i rozdielmi používania chromatiky v klavírných dielach Chopina a Lisztu (*Tectonic Functions of Chromaticism in Compositions of Liszt and Chopin – Similarities and Differences*), špecifikám duchovnej tvorby Franza Lisztu sa zasa venoval **Helmut Loos** (*Geistliche Musik von Franz Liszt*). Tému vývoja uhorského štýlu v 19. storočí spracovala **Hana Urbancová** (*The „Hungarian Style“ in the Context of Musical Poetics: Liszt – Brahms – Schmidt*). Ako jednu z jeho základných charakteristík vyzdvihla multietnickú podmiernenosť. Liszt sa zaslúžil o profiláciu uhorského štýlu virtuózneho typu, pričom následne ovplyvnil viaceru hudobníkov. Zaujímavým spôsobom predstavil recepciu diela Franza Lisztu v súvislosti s viedenskou hudobnou kultúrou **Gerhard J. Winkler** (*Franz Liszt und die Wiener Musikkultur*). Autor poukázal na rôznorodé kultúr-

ním Lisztu v karikatúrach a vo filme. Lisztu sa snažila vykresliť ako predstaviteľa „šoubiznisu“ 19. storočia. Porovnanie s predstaviteľmi rockovej scény 20. storočia bolo však do istej miery výstižné. Ostatná lisztovská konferencia v Bratislave priniesla nové pohľady na dielo a život tohto významného klavírneho virtuóza a skladateľa. Znamenala krok vpred k objektivizácii a vernosti obrazu skladateľa i jeho vzťahu k nášmu regiónu. Osobitne dôležitým momentom, z ktorého môže ďalej profitovať historické bádanie, je pritom rozmanitosť a rôznorodosť názorov a perspektív prezentovaných v jednotlivých referátoch. Obširnejšie informácie z podujatia budú k dispozícii v podobe zborníka z konferencie, ktorý by sa mal objaviť v priebehu budúceho roka.

Andrej ČEPEC

Akademická Banská Bystrica

V čase, keď na televíznych obrazovkách a rôznych improvizovaných pódiah nákupných centier vrcholil ošiaľ Superstar a na námestiach a štádiónoch ronili slzy verní hokejoví fanúšikovia, prebiehal v meste pod Urpínom 14. ročník medzinárodného súťažného festivalu vysokoškolských a stredoškolských speváckych zborov Akademická Banská Bystrica (5. – 8. 5.). V konfrontácii so spomínanými udalosťami o čosi tichšie, neokázalo a relatívne skromne. Napokon, kto by aj čakal, že v dobe umeleckého rýchlokvasu a komerčných fetišov sa stretnú mladí ľudia, ktorí vyznávajú napohľad taký „anachronický“ hudobný žáner, akým je zborový spev... Stačilo sa však priblížiť k areálu Univerzity Mateja Bela, konkrétne k centru diania Aule Beliana, a na každého, nielen na nás, ktorí sme prešli najmä v študentských rokoch zborovou skúsenosťou, zaviala typická atmosféra umeleckého zánieru, kolektívnej spolupatričnosti a nadšenia pre krásu vokálneho prejavu.

Aktivity speváckych zborov majú v banskobystrickom regióne pevnú tradíciu. Mesto sa už v minulých desaťročiach etablovalo ako centrum tohto hudobného žánru. Za všetkým však treba hľadať človeka.

Ľudí, ktorí sú tak trochu altruisti, radi zapálení a rozhodne nezištní nadšenci. Stopy histórie Akademickej Banskej Bystrice nás privedú do roku 1985, kedy sa na pôde vtedajšej učiteľskej prípravy pedagogickej fakulty po prvý raz aktivizovala zostava nadšencov (legendárny pedagóg, zbormajster Tibor Sedlický i prvá a dlhoročná líderka podujatia, pedagogička Eva Langsteinová) s myšlienkou usporiadať podujatie, na ktorom by sa zišli a konfrontovali svoje výsledky najmä vysokoškolské zbery. Súťažný festival, ktorý sa postupne rozbiehal v periodicite bienále, získaval ohlas a rozšíril sa o účastníkov zo zahraničia. Už od začiatkov podujatie deklarovalo vysoké nároky, čo zaručovalo napríklad aj zloženie poroty pozostávajúcej z odborníkov par excellence. V minulých ročníkoch sa pravidelne do Banskej Bystrice vracali osobnosti ako Klimo, Hrušovský, Hradil, Cón, Meszárošová, Búda, Šimová, Procházka a ďalší domáci i zahraniční experti na vokálnu hudbu. Túto úroveň si festival uchováva dodnes, podobne ako repertoárové súťažné postuláty vrátane povinnej skladby, a čo je tiež nanajvýš sympatickým momentom, aj akcentovanie pôvodnej slovenskej tvorby.

Na poslednom, práve završenom 14. ročníku sa podujatie rozšírilo o kategóriu stredoškolských zborov. Súťaže sa zúčastnilo dovedna 10 speváckych telies, z toho 4 zahraničné (Argentína, Srbsko, Poľsko a Česká republika). Medzinárodná odborná jury na čele s predsedom Ondrejom Lenárom hodnotila zbery v štyroch kategóriách. Za nesporný vrchol 14. ročníka možno považovať vystúpenie Komorného zboru Hudobnej akadémie v Katoviciach, ktorý sa stal absolútnym víťazom súťaže. Je to súbor s vysokou vokálnou kultúrou, solidnou a vyrovnanou členskou základňou, teleso flexibilné a citlivo reagujúce na gesto svojho skúseného lídra Czesława Freunda. Z ďalších zahraničných účastníkov najvýraznejšie zabodovali argentínsky Coro Vocacional UNSJ San Juan, ktorý sa umiestnil na druhom mieste v kategórii miešaných zborov, a české teleso Gybon z Hradca Králové s tým istým umiestnením v kategórii stredoškolských miešaných zborov. Ak som zdôrazňovala banskobystrickú zborovú tradíciu, potom nebolo žiadnym prekvapením, že sa na súťaži prezentovali až štyri domáce zbery, všetky bodujúce v zlatom pásme (Univerzitný spevácky zbor Mladost, Ženský spevácky zbor Mladost, Miešaný spevácky zbor Kon-

zervatória J. L. Bellu a Dievčenský spevácky zbor Konzervatória J. L. Bellu). Pochopiteľne, nie všetky zúčastnené zbery dosahovali nadštandardnú úroveň, každý však obohatil podujatie niečím iným, niečím svojším. Stretnutie so zborovým spevom v Banskej Bystrici malo sympatický priebeh, mladistvú „drive“ a v nejednom prípade aj obdivuhodne vyspelé niveau výkonov.

Ak som v úvode spomínala eufórie, ktoré panujú na komerčných podujatiach, nemôžem obísť záverečný galakonzert festivalu. Na ňom boli vyhlásené ceny súťaže, zneli repertoárové ukážky niektorých zborov, volila sa Miss ABB 2011. Ako bonus vyznelo vystúpenie skvelého hosťa festivalu, mužského okteta z Hradca Králové Gentlemen Singers. Je to zoskupenie vynikajúcich vokalistov, muzikantov a šoumenov produkujúcich brilantné kúsky okorené skvelým swingovým čítaním – oplatí sa ich zažiť a vidieť. Atmosféra galakonzertu napokon vrcholila, keď pri záverečnom speve Suchoňovho zboru *Aká si mi krásna* a hymny *Gaudeamus* nespieval len dav mladých na pódiu, ale celé auditorium.

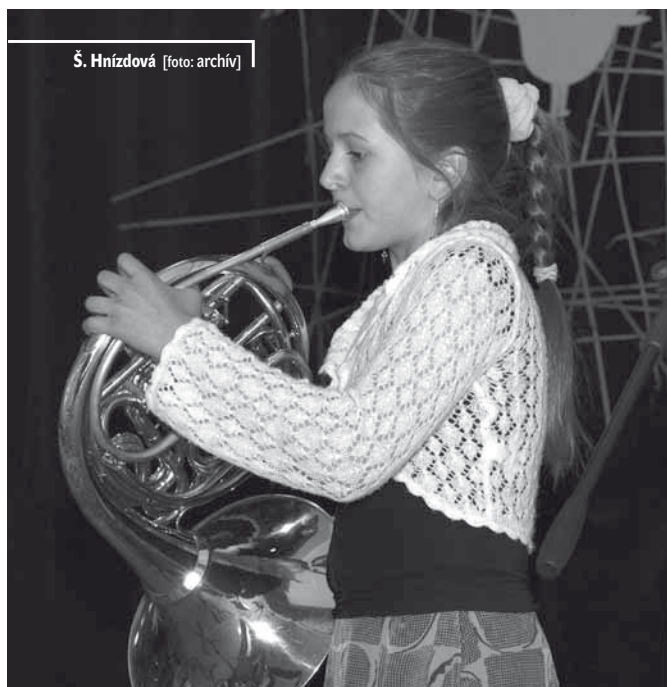
Lýdia DOHNALOVÁ

Rajecká hudobná jar

2. ročník medzinárodnej interpretačnej súťaže

Podujatie Rajecká hudobná jar, ktoré organizuje miestna Základná umelecká škola, má za sebou pomerne dlhú minulosť, v ktorej sa postupne formoval jeho dnešný profil. Na začiatku to bolo niekoľko nadšencov pre slovenskú hudbu, ktorí začali organizovať nesúťažné stretnutie žiakov a pedagógov. Pred piatimi rokmi došlo k zmene dramaturgie a Prehliadka slovenskej hudobnej tvorby pre deti a mládež v Rajci dostala nový šat v podobe súťažného prvku. Napokon po úspešných 17 ročníkoch prehliadky vznikol dnešný profil podujatia v podobe medzinárodnej interpretačnej súťaže, ktorej 2. ročník sa konal 12. 5. Vďaka vyhranenej koncepcii sa rajeckej súťaži podarilo získať i ďalšieho partnera, Hudobné centrum, ktoré udeľuje na súťaži jednu z hlavných cien.

Samotná súťaž je anonymná, takže medzinárodná odborná porota zložená výhradne z hudobných skladateľov nemá informácie o jednotlivých účinkujúcich, o škole, z akej prichádzajú, ani o ich pedagogickom vedení. Tieto informácie sa oficiálne dozvie spolu s návštevníkmi až pri odovzdávaní cien. Účinkujúci sú rozdelení do piatich kategórií podľa veku, pričom posledná, piata kategória je vyhradená pre komorné zoskupenia. V každej kategórii je poradie víťazov určené tromi hlavnými oceneniami: 1. Cenou za najlepšiu interpretáciu diela slovenského



autora, 2. Cenou Hudobného centra, 3. Cenou mesta Rajec. Usporiadatelia udeľujú príležitostne i osobitné ocenenia (Cena riaditeľa ZUŠ Rajec, Čestné uznanie) a porota vyhlasuje napokon i absolútneho víťazu všetkých kategórií. Tým sa tohto roku stala Štěpánka Hníz-

dová (lesný roh) z českého Krnova, ktorá súťažila v prvej, najmladšej kategórii. Víťazmi ďalších kategórií boli Filip Brodňan (trúbka) zo ZUŠ Rajec, Kristína Pláňavská (zobcová flauta) zo ZUŠ Bytča, Daniela Blašková (zobcová flauta) zo ZUŠ Bytča a Klavírne trio zo ZUŠ J. Kresánka

v Bratislave, pričom o prvé miesto v prvej kategórii sa so Štěpánkou Hnízdovou delil jej spolužiak zo ZUŠ Krnov, trubkář Ondřej Hnízda.

Na tohtoročnom 2. ročníku súťaže sa celkovo zúčastnilo 105 mladých hudobníkov prevažne zo Slovenska. Pre víťazov jednotlivých kategórií, odmenených i vecnými cenami, vytvorila navyše slovenská hudobní skladatelia nové diela, ktoré budú mať možnosť premiérovito uviesť na budúci rok v rámci koncertu víťazov. Tento rok sa koncert minuloročných víťazov Rajeckej hudobnej jari uskutočnil 1. 6. vo Viedni v Slovenskom inštitúte a 2. 6. v Pálffyho paláci v Bratislave. Autormi prezentovaných diel boli Jana Kmitová, Lucia Koňakovská, Ivan Buffa, Pavol Bizoň, Michal Paľko, Marián Lejava, Peter Duchnický, Norbert Bodnár a František Kadera. V poslednom období vzniklo na objednávku Rajeckej hudobnej jari už 27 pôvodných slovenských diel! Dúfajme, že takýto príspevok k profilácii a propagácii pôvodnej hudobnej tvorby pre deti a mládež a výchove mladej generácie hudobných interpretov nájde i v budúcnosti dostatok priaznivcov a podporovateľov, aby sa podujatie mohlo ďalej profilovať a upozorniť na seba väčšími i v medzinárodnom kontexte.

Marián REMENIUS

Autor je riaditeľom ZUŠ Rajec.

Hudba a jej budúcnosť v spojených médiách RTVS

Od založenia Slovenského rozhlasu a Slovenskej televízie je ich zlúčenie celkom isto najväčšou a najzásadnejšou zmenou v ich doterajšej histórii. Fúzia samozrejme nie je jednorazovým aktom, za ten možno považovať len jej legislatívnu iniciáciu. Ide teda o pomerne zložitý proces rozložený v istom časovom priestore. Na jeho začiatku boli vytvorené pracovné tímy, ktoré dostali za úlohu vytvoriť koncept prechodu i cieľovú konštrukciu nového, spoločného média. Medzičasom prebehli konkurzy na vedúce posty už v súlade s novým organizačným členením. V spomenutej prvej etape transformácie bol členom tímu zodpovedným za oblasť hudobného umenia skladateľ **Rudolf Pepucha**, ktorý sa na základe konkurzu stal následne riaditeľom Centier hudby a špecializovaných programov v rozhlase a televízii. Nasledujúci rozhovor s ním sa uskutočnil krátko po jeho nástupe do novej funkcie.

Pripravil Slavomír JAKUBEK

V akom štádiu, hlavne z pohľadu hudobného vysielania, sa momentálne nachádza celý proces fúzie rozhlasu a televízie?

Ak mám hovoriť za oblasť hudobného umenia a jeho zástoja v zlučovaných médiách, dôležitým krokom v súčasnosti bolo vytvorenie dvoch organizačných zložiek: Centra hudby a špecializovaných programov v rozhlase a jeho pendantu v televízii. Obe centrá sú riadené z postu ich spoločného riaditeľa, ktorý bol obsadený na základe konkurzu. Postupnosť organizačných zmien je vyjadrená v zámere dočasne nechať fungovať obe centrá relatívne autonómne, pričom sa budú hľadať ich optimálne prieniky, a od nového roku by sa už mali zlúčiť do jediného útvaru, v akom by inovovaný tím dramaturgov, redaktorov a podporného personálu mal byť schopný tvoriť program už pre obe médiá.

Dovtedy sa teda bude organizačný „pavúk“ pod šéfom oboch týchto centier rozvetvovať a obe médiá budú pripravovať programy samostatne. Kde sa bude po zlúčení oboch centier deliť spoločná mediálna inštitúcia na dve špecializované jednotky?

Všetko to bude rozvetvené len dočasne. Potom rátame s tým, že sa tímy spoja, ľudia budú spolupracovať a aj dislokačne sa pracoviská zjednotia. Mala by nastať istá kompatibilita a zároveň programová kontinuita rozhlasových i televíznych formátov.

Znamená to, že tí istí ľudia budú pripravovať televízne i rozhlasové formáty?

Áno.

Nebojíte sa, že sa tak stane na úkor profesionálnej úrovne výkonov? Sú to predsa len vy-

soko špecializované činnosti v rozhlasovom na jednej a televíznom vysielaní na druhej strane. A to isté platí pri výrobe a príprave ich programových produktov.

Budeme to musieť koordinovať, nachádzať vhodné typy medzi rozhlasovými pracovníkmi disponovanými i pre televíznu tvorbu a naopak. Verím, že sa takí nájdu.

Hudba, a najmä vážna hudba, mala v minulosti v oboch médiách výrazne odlišné postavenie. V televízii sa jej zástoj v poslednom období zdedimoval už len na občasnú reprízu starších programov. Obe médiá treba v tomto ohľade teda posudzovať zvlášť. Štartovacie pozície sú v každom diametrálne odlišné a odlišný bude zrejme i konečný profil hudobného vysielania. Akú vidíte perspektívu vážnej hudby v televíznom médiu? Aké miesto bude mať v celkovej štruktúre vysielania?

Svoj priestor nájde hudba v televízii predovšetkým na druhom programovom okruhu. Chceme naň preniesť cykly, ktoré sú už etablované a úspešné v rozhlasovom vysielaní. Pôjde o ich adaptáciu do audiovizuálnej podoby. Uvažujeme o Štúdiu mladých alebo cykle organových koncertov. Chceme tieto hudobné produkcie audiovizuálne zaznamenávať a potom ich ako premiéry uvádzať v televízii. Máme tiež záujem podporovať takýmto spôsobom činnosť našich telies – Detského speváckeho zboru a Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu a televízie. Pôjde o vybrané koncerty, ktoré plánujeme preniesť do televízneho vysielania. Naším zámerom je však postupne pripravovať i nové cykly, ktoré by mali propagovať vážnu hudbu a súčasne vychovávať mladého diváka. Zaujímavým prototypom by mohla byť televízna verzia populárneho rozhlasového formátu Zvonkohra, na ktorú máme veľmi pozitívne ohlasy z poslucháckej obce i zo škôl. Tu by sme vedeli veľmi zmysluplne využiť i náš detský zbor a dať súčasne príležitosť mladým interpretom.

Spomenuli ste už existujúce rozhlasové formáty, ktoré by našli v adaptovanej podobe cestu do televízneho vysielania. Ako to bude vyzeráť s pôvodnou televíznou hudobnou produkciou, s pôvodnou tvorbou programov napríklad v oblasti hudobnej publicistiky alebo s preberaním zahraničných programových ponúk?

Čo sa týka spolupráce so zahraničím, chceme posilniť výmenu prostredníctvom siete EBU, bude to však prirodzene závislé na našich finančných možnostiach; vieme, že nákup programov zo zahraničia stojí nemalé finančné prostriedky. Budeme sa tu snažiť nastaviť nejakú podobu spolupráce, ktorá by mohla byť založená na vzájomnej výmene programov. O nových, pôvodných formátoch televízie bude možné konkrétnejšie hovoriť až neskôr, azda v októbri tohto roku, kedy budeme pripravovať novú programovú štruktúru.

Pokiaľ ide o rozhlas, tu mala vážna hudba svoje domovské miesto na stanici Rádio Devín. Z pohľadu organizačnej štruktúry prešlo hudobné vysielanie v ostatnom období viacerými výraznejšími zmenami. Z pôvodne duálneho systému, v ktorom hudobná redakcia Rádía Devín kreovala celý programový tvar a v úzkej spolupráci s prvovýrobu spracovávala do vysielania i produkcie domácich telies, externé záznamy a prenosy vrátane zahraničnej spolupráce, postupne získalo dominantné postavenie samotné produkčné centrum s názvom Centrum hudby, pričom Rádio Devín ako také stratilo dramaturgickú svojprávnosť. Jeho programovú náplň i celkovú koncepciu určovali pracovníci Centra, ktorí takto vlastne sami sebe zadávali úlohy a mali de facto aj sami kontrolovať a posudzovať ich realizáciu. Absentovala odborná hierarchia vo výrobe programov a priama zodpovednosť za umelecký profil kultúrnej stanice. Ako to bude vyzeráť v budúcnosti?

Centrum hudby a špecializovaných progra-

mov budeme chápať v novej organizačnej štruktúre ako, obrazne povedané, dizajnérske pracovisko, kde sa v spolupráci kreatívneho

na vedenie umeleckých programových služieb... Myslím, že Devín je chápaný verejnosťou ako vlajková loď verejnoprávneho elektro-

Myslím, že Devín je chápaný verejnosťou ako vlajková loď verejnoprávneho elektronického média s jeho kultúrnym poslaním.

tímu a dramaturga bude vytvárať profil produktu. Dramaturgia Centra nebude tak bezprostredne vstupovať do samotného výrobného procesu, tu bude mať hlavné slovo umelecká realizácia. Bude len dizajnérsky tvarovať jednotlivé produkty v širšom pohľade. A bude samozrejme spolupracovať s programovou službou – teda s vedením okruhov na celkovom formáte a súčastiach vysielania.

Bude to teda partnerský vzťah, kde bude mať hlavnú zodpovednosť a slovo vysielací okruh, stanica alebo Centrum hudby?

Centrum v tomto ohľade samozrejme nemôže

nického média s jeho kultúrnym poslaním. Verím, že sa RTVS nedostane do situácie, aby obmedzila formát tohto vysielania.

Bola tu skôr vyslovená istá hypotéza fúzie Devína s inou stanicou. Hovorilo sa napríklad o FM Rádiu, ktoré istý čas bolo na zozname ohrozených okruhov, ale na základe ohlasov sa od toho upustilo...

Myslím, že sa o takejto fúzii neuvažuje.

Čo sa týka výmeny v rámci medzinárodnej siete EBU, tu má rozhlas celkom isto náskok, má v tejto oblasti intenzívnejšie i extenzívnejšie skú-



vystupovať ako hlavný zadávateľ. Je výrobcom produktu, bude musieť mať hlavne záujem na jeho prvotriednej kvalite, na tom, aby bol úspešný vo vysielaní. Zadávanie a dramaturgické formovanie obsahu vysielania bude v kompetencii dramaturgie programovej služby, teda ak hovoríme o vážnej hudbe, Rádía Devín.

To znamená, že aj televízny kultúrny okruh, ktorým bude 2. program Slovenskej televízie, aj rozhlasová stanica Devín budú mať svoje vlastné kompetentné vedenie, svoju dramaturgiu, a tá bude rozhodovať o vysielacej štruktúre a jej súčastiach a bude objednávať programy v Centre hudby?

Áno, presne tak.

Boli isté dohady, či sa v dôsledku úsporných opatrení nebude musieť kultúrny okruh Rádía Devín obávať o svoju svojbytnosť?

Verím, že nie, i keď táto otázka skôr smeruje

senosti. Ako ste spokojní s penzom programovej výmeny? Pri rozhlasovom médiu nemožno v drvivšej väčšine ponúk hovoriť o nejakých vysokých nákladoch. Veľká časť programových ponúk z EBU je dokonca bezplatná a spadá pod paušál, ktorý Rozhlas ako aktívny člen organizácie platí. Vieme, že bežia občasné sobotňajšie operné živé prenosy alebo záznamy, prenosy sezóny Euroradia, funguje nočné vysielanie Euroclassic Notturmo, ale existuje vlastne len jedna pravidelná relácia, kde sa týždenné prezentujú materiály zo zahraničia, aj tá však vo svojom názve (Koncert na Devíne) túto dramaturgickú náplň tají.

Zatiaľ neplánujeme rozširovať programovú ponuku realizovanú v spolupráci s EBU. Uvedomujeme si kvalitu týchto programových segmentov a zhodnocujeme ju vo svojich vysielacích formátoch, ktoré zatiaľ nemienime výraznejšie meniť. Skôr sa budeme usilovať rozšíriť našu ponuku smerom do zahraničia. Tam vidíme ešte veľké rezervy – v mapovaní hudobného života na Slovensku, predovšet-

► kým v oblasti festivalov. Ale týka sa to aj našich už nastavených rozhlasových cyklov. Budeme sa tiež snažiť podporiť nahrávky nášho symfonického orchestra a vo všeobecnosti skvalitniť našu ponuku do zahraničia.

■ Slovenskému rozhlasu bolo aj v minulosti vyčítané, že je pomerne pasívny vo vlastnej produkcii a ponuke pre zahraničných partnerov. Pritom EBU ponúka v tomto smere úžasné možnosti propagácie našej hudobnej kultúry v rôznych formátoch: menujme aspoň International Rostrum of Composers, ktorý predstavuje exkluzívny priestor pre súčasnú hudbu, pre mladých skladateľov, Concertino Praga, kde sa môže prezentovať naj-

ohodnotenia umelcov. Chceme hľadať spôsoby viacdrožového financovania kvalitných umeleckých výkonov, chceme nastaviť systém, ktorý by umožňoval dostať našu umeleckú špičku do vysielania i na záznam a ponúkať ju ďalej partnerským organizáciám v zahraničí.

■ Táto situácia sa prirodzene netýka len Rozhlasu, platí vo všeobecnosti v našom domácom hudobnom živote. Kvalitní umelci jednoducho nemajú doma dostatok príležitostí. Koncertný život je poddimenzovaný, už roky nemáme väčšieho vydavateľa (odkedy sa zlikvidoval OPUS). Práve tu má však Rozhlas výnimočné postavenie

musíme reagovať. Štúdiové nahrávanie budeme podporovať, no jeho produkty budeme viac smerovať na web. Máme v úmysle dostať sa s týmito aktivitami do užšieho kontextu svetovej siete a nájsť tam mechanizmus a možno aj ďalších partnerov, ktorí budú schopní pre nás túto sieť modelovať a rozširovať. Celé dielo skazy v oblasti obchodu s CD-nosičmi dokonal v súčasnosti trend príbalových CD. Bez istej návratnosti jednoducho v oblasti vydavateľských aktivít nie je možné uspieť.

■ Takže budúcnosť, i tú najbližšiu, spájate s novými médiami. Dôverujete v ich absolútnu dominanciu.



Detský spevácky zbor Slovenského rozhlasu so svojim zbormajstrom A. Kokošom [foto: archív SRO]

mladšia generácia interpretov, Prix Italia zameraná na náročnejšie umelecké rozhlasové formy atď. Ako vidíte schopnosť naplniť tieto možnosti v celej diverzite rozhlasovej tvorby a, prirodzene, v náležitej kvalite?

Táto štruktúra v našich aktivitách zachovaná prirodzene bude. Plne si uvedomujeme dôležitosť a jedinečnosť týchto možností. V tejto súvislosti by som len rád podotkol, že nám bohužiaľ unikajú kvalitní interpreti a skladatelia do zahraničia. Je to dané podmienkami, ktoré nachádzajú, resp. nenachádzajú v našom domácom hudobnom živote. Dlhodobejšie sa táto situácia nedá udržať. Jediným východiskom je nájsť spôsob finančnej motivácie,

a úlohu. On jediný môže mapovať hudobné dianie a prostredníctvom svojich vydavateľských aktivít aspoň do istej miery suplovať vydavateľské vákuum, ktoré tu vzniklo.

Niekoľko kvalitných projektov sme v poslednom čase uskutočnili. Dali sme k dispozícii naše exkluzívne kapacity, štáby a v spolupráci s inými partnermi sme aj realizovali produkty. Slovak Radio Records samozrejme svoje aktivity má a funguje. Ale na druhej strane tu treba pomenovať globálnu situáciu na trhu. Aj absencia väčšieho vydavateľa na Slovensku je spôsobená trendmi, ktoré súvisia s čoraz väčšou dominanciou nových technológií a ústupom klasických CD. Na tento trend

V zahraničí je mnoho spoločností, ktoré prosperujú v nových dimenziách šírenia hudobných produktov. Kamenným obchodom prestali dôverovať a opúšťajú tento trh.

■ Rozhlas má nesmierne cenný archív. Mieni nejakú zúžitkovú tento historický „poklad“? Aj keď len v limitovaných vydavateľských aktivitách?

Áno, určite. V určitom nastavení hodnotovej hierarchie budeme systematicky spracovávať tieto vzácne materiály. Prvou etapou je digitalizácia a potom šírenie – opäť však v nasmerovaní na nové médiá, predovšetkým prostredníctvom webu.

Ako vidíte budúcnosť symfonického orchestra? Momentálny stav je vnímaný hudobnou verejnosťou skôr ako dočasné riešenie. Obsadenie orchestra je pod štandardom, o pravidelnej, systematickej práci kompaktného telesa nemožno asi hovoriť. Neplánujete nejaké riešenie? Povedzte aspoň také, že by sa v štatúte a názve otvorene priznal typ orchestra. Ak nemáme na symfonický štandard, existujú i menšie zostavy, v zahraničí sú takými napríklad Sinfonia Varsovia alebo London Sinfonietta, a na väčšie projekty sa vždy dajú príležitostne prizvať výpomoci. Inou cestou – k zachovaniu symfonického formátu – by možno mohlo byť interinštitucionálne riešenie, tak ako sa to podarilo vo Viedni s ORF Radio-Symphonieorchester, ktorý našiel popri svojej hlavnej činnosti skvelé možnosti v sezóne Theater an der Wien.

Zatiaľ neuvažujeme nad zúžením orchestra na komornejšie teleso, práve naopak, pripravujeme projekt jeho viaczdrojového financovania tak, aby ostal skutočne symfonickým a aby sa neprerušila kontinuita veľkého historického odkazu telesa. Projekt je v príprave a rátame s tým, že začiatkom budúceho roka bude už orchester kontinuálne a intenzívnejšie pokračovať vo svojej činnosti.

Pokiaľ ide o druhú alternatívu, myslím, že na to nie je vhodná ani kultúrno-spoločenská si-



Budova Slovenskej televízie [foto: archív]

tuácia, ani legislatívne podhubie. Nevidíme ako reálne nejaké spájanie rozhlasového orchestra s divadelným.

Nemal som na mysli spojenie s divadelným orchestrom (Opera SND), ale povedzte istý zástož telesa v inom divadle, ktoré orchester nemá. Takým je napríklad Nová scéna, kde by sa opäť mohli uvádzať operety. Majú v Bratislave návštevnícke zázemie a momentálne tento žáner len z času na čas supluje Opera SND. Tých možností by mohlo byť samozrejme viac. Napokon interinštitucionálne riešenie sa už teraz stalo realitou, keďže sa rozhlas spojil s televíziou. I túto skutočnosť možno využiť pre nový režim práce a existencie telesa.

V tomto smere vidíme skutočne nové perspektívy pre orchester. Predovšetkým sa budeme snažiť prezentovať orchestrálne koncerty

inovácie budú predstavovať i potrebu určitej adaptácie. Nazdávam sa však, že v krátkom čase bude všetko natoľko štandardizované,

Perspektívu majú kvalitne a štúdiovo špičково technicky pripravené audiovizuálne programy.

v televíznom vysielaní. Plánujeme realizáciu rôznych nahrávok, ktoré budú mať audiovizuálnu podobu, a tieto chceme ponúkať smerom von, našim zahraničným partnerom. Chceme tiež hľadať cestu k viaczdrojovému financovaniu rôznych orchestrálnych aktivít.

Vráťme sa ešte k rozhlasovému hudobnému programu. Rádio Devín sa vždy profilovalo ako vysielanie pre náročnejšieho poslucháča, ktorý si ciele vyberá z jeho programovej ponuky. Tomuto zodpovedajú relácie, ktoré sú jasne dramaticky profilované a garantujú vo svojom názve a type presne určený umelecký formát. Na druhej strane tu je tiež prúdové, voľne moderované vysielanie, ktoré sa v ostatnom čase tlačí do popredia. Často ponúka program, ktorý je rôznorodý a poslucháč ho identifikuje až pri vysielaní. Príkladom je Ars musica, skrývajúca v sebe rôzne podoby. Oba typy majú napokon svoj odraz i v značne odlišnej príprave a realizácii. Ako vidíte v tomto smere profiláciu vysielania vážnej hudby?

Určite neopustíme najvladnejšie rozhlasové žánre. Nebudeme nijako obmedzovať živé vysielanie v kontakte s poslucháčom a hosťom. Verím však tomu, že posilnením dramatickej zložky v Centre hudby a špecializovaných programov tieto vysielacie formáty viac vyčistíme a vyprofilujeme. Naozaj musím uznať, že existujú aj takéto programy s rovnakým názvom a rôznym obsahom a formou, takže môžu pôsobiť nekonzistentne a rozpačito. Tieto veci si uvedomujeme a prostredníctvom dramatického tímu na nich budeme ďalej pracovať. Aj v oblasti štúdiovo nahrávaných relácií je možné vidieť rezervy, som však presvedčený, že využitím kvalitného potenciálu dokážeme i v tejto oblasti zabodovať a premiérovu prísť s kvalitnými, pôvodnými formátmi.

Rozhlas žije zo spolupráce s externým prostredím. To na Slovensku zďaleka nie je také silné ako povedzme v susedných Čechách alebo Rakúsku. O to je dôležitejší kvalitný a profesionálne vyprofilovaný post redaktora ako vysoko špecializovanej profesie. Redaktor by mal mať pre svoju prácu optimálne podmienky, je tou ústrednou postavou rozhlasového programu. Treba dbať aj na výchovu mladých adeptov, rozhlasový redaktor sa nerodí podpisom novej zmluvy s novým, aj keď v danej oblasti vzdelaným pracovníkom. Je to vždy dlhodobější proces špecializácie... Ako vidíte v tomto smere vývoj rozhlasu, dokáže vytvárať toto prostredie, podhubie pre kvalitnú prácu redaktora?

Toto podhubie sa budeme snažiť vytvoriť tak, aby mal redaktor viac priestoru na kreatívnu prácu a menej administratívno-technických povinností. Samozrejme, že isté technické

že dominantnou úlohou redaktora bude skutočne kreatívna práca a tvorba programu. Plánujeme tiež zintenzívniť spoluprácu s vysokými školami, kde chceme dať priestor mladým ľuďom, ktorí majú záujem o prácu v médiách. Z nich môžeme postupne vychovávať nové, kvalitné kádre. Pripravujeme rámcovú zmluvu s VŠMU, ktorá sa nebude dotýkať len perspektívnych redaktorov, ale i budúcich odborníkov na rôzne výrobné-realizačné činnosti a vysielanie. Máme za sebou niekoľko úspešných projektov, kde sme už angažovali mladých zvukárov, kameramanov a mali sme na ne aj priaznivú odozvu v sieti EBU.

Budú pokračovať konkurzy, ktoré začali kľúčovými postami v RTVS, aj v umeleckých telesách?

V umeleckých telesách konkurzy budú, resp. budú sa cyklicky opakovať. Majú napríklad napomôcť riešiť pretrvávajúce problémy s nedostatkom členov vo violovej sekcii. Musíme tu hľadať nových ľudí a čeliť i prirodzenej migrácii kádrov. I v tomto vidím ako dôležitú spoluprácu s VŠMU.

A čo sa týka vedúcich postov hudobných telies?

Zatiaľ neuvažujeme v tomto smere o zmenách. Situáciu na tejto úrovni považujeme za stabilizovanú.

Čo považujete za najväčšiu výzvu spojených médií z pohľadu vážnej hudby?

Pre mňa je to vízia kvalitných audiovizuálnych diel. Tých je tu jednoducho málo a ony majú úžasný potenciál osloviť svojím umeleckým obsahom poslucháčov a divákov. Perspektívu majú kvalitne a štúdiovo špičково technicky pripravené audiovizuálne programy, ktoré aj vďaka digitalizácii televízie budú masovo dostupné. Toto možno považujeme za najväčšiu výzvu, samozrejme okrem samotného profilovania kvality hudobného vysielania ako takého. Nové audiovizuálne formáty môžu priniesť poslucháčovi či divákovi doma úplne nový zážitok.

A ak by sme smerovali otázku osobitne do rozhlasového média? Ktoré ciele sú pre vás prioritné?

Predovšetkým sa viac prezentovať. Realizovať viac záznamov a prenosov z externého prostredia, z koncertného života a posúvať tieto produkty do EBU. Chceme, aby sa o tých, ktorí tieto programy a tieto umelecké hodnoty tvoria, viac vedelo, aby bola ich práca aj v medzinárodnom kontexte viac známa a zhodnotená. Chceme, aby sa o RTVS začalo v EBU viac a pozitívne rozprávať. Ruka v ruku s touto snahou sa budeme usilovať skvalitňovať aj samotné rozhlasové vysielanie. ┘



Košická hudobná jar

56. ročník medzinárodného hudobného festivalu,
28. apríla – 24. mája, Štátna filharmónia Košice,
Košice, Spišská Nová Ves, Humenné

Skôr, než sa pustím do podrobného hodnotenia koncertov 56. ročníka Košickej hudobnej jari, si neodpustím jeden postreh. Váha, kvantita a kvalita dvoch ťažiskových festivalov vážnej hudby – Bratislavských hudobných slávností a Košickej hudobnej jari – presne odrážajú hrozivú kultúrno-ekonomickú asymetriu hlavného mesta a metropoly východu. Túto závažnú disproporciu, prejavujúcu sa vo všetkých oblastiach spoločenského a kultúrneho života, pokladáme odnedaвна za samozrejmosť, ale prečo vlastne? Prečo je Bratislave automaticky aspoň raz ročne dopriate hostovanie niekoľkých špičkových instrumentalistov, dirigentov či famózných symfonických orchestrov, a druhému najväčšiemu mestu je prisudzovaná úloha periférie? Nijako nepodceňujem umeleckú úroveň KHJ 2011, no desať koncertov za mesiac, z toho šesť v réžii hudobníkov ŠfK, je napriek všetkým okolnostiam vrátane hospodárskej krízy (o ktorej nik nevie, či sme ju už neprekonalí) trochu málo...

text: Tamás HORKAY, fotografie: Jaroslav Laš

Hudba vs. hokej

Úvodný akord festivalu nešťastne kolidoval so začiatkom hokejových majstrovstiev sveta. Len tak sa mohlo stať, že na otváracom koncerte 28. 4. zival Dom umenia prázdnotou. Možno si síce položiť básnickú otázku, prečo nebolo možné začiatok koncertu posunúť na skoršiu, prípadne neskoršiu hodinu, aby sa úplne neprekryval s otváracím ceremonálom MS na Hlavnej ulici, no je možné, že ani to by nepomohlo. Našťastie práve úvodný koncert ma zo série navštevujúcich fascinoval najmenej, takže nešlo o tragédiu.

Dirigentom bol na Slovensku pomerne známy a častý hosť – Kanadan Charles Olivieri-Munroe, v minulosti šéfdirigent Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu. Prvá polovica koncertu bola povinným holdom dvom „jubilantom“ Lisztovi a Cikkerovi v podobe *Mefistovho valčíka* a *Concertina pre klavír a orchester*. Začiatok večera pôsobil dosť nesústreďene.

Liszt i napriek efektívnym gestám Munroea, ktorý sa síce staral o nevyhnutnú mieru decibelov, nie však natoľko o prepracovanejšiu agogiku či expresiu, vyznel pomerne ťažkopádne. V Cikkerovi spolupracovala popredná slovenská klaviristka Jordana Palovičová, ktorá z hľadiska bravúry, spohľadlivosti a súhry s orchestrom opäť zanechala vynikajúci dojem: hrala suverénne, ohnivo a s istou mierou triezvej vecnosti. Škoda, že sa s týmto náročným, osobitým a hutne inštrumentovaným hudobným svetom nestotožnil hlbšie aj dirigent (čo potom prirodzene nemožno čakať ani od hudobníkov v orchestri). Cikkerovo *Concertino* pôsobilo ako ťažko vydreté „povinná jazda“. Energicky a dravo boli akcentované hudobné jednotky na malých plochách, chýbali však väčšie línie, pointovanie výrazu a veľkorysejšie frázovanie. Všeobecne akoby absentovali radosť z hry, odviazanosť a sloboda – nehovoriac o ruskáckom rozlete, ktorý je jedným z ťažisk Cikkerovej poetiky.

Po prestávke nasledovala *Symfónia č. 1 g mol* od Carla Nielsena. Hudobný jazyk dánskeho romantika Munroeovi očividne konvenoval viac ako Cikker či Liszt. Interpretácia symfónie prezrádzala detailnú znalosť partitúry a do Domu umenia priniesla príjemný, osviežujúci vánok. Najlepšie zaučinkovali gradácie, viaceré efektne zvukové a dynamické situácie a celková zomknutosť, predovšetkým v 2. a 3. časti. Evolučne rozvíjanú hudbu Munroe držal v celistvom ťahu a do tohto pozitívneho napätia vhodne vstupovali aj hráči Štátnej filharmónie. Takže napokon otvárací koncert 56. ročníka KHJ nesklamal.

Pocťa Mahlerovi

Tretieho mája prišiel na rad večer s názvom *Gustav Mahler v listoch, v hudbe*. Aktérmi tohto prepotrebného holdu najväčšiemu neskorému romantikovi boli český herec Jiří Ornest, komorný súbor Quasars Ensemble a mezzosopranistka

Petra Noskaiová. V ich podaní zazneli dve rané Mahlerove skladby (*Klavírne kvarteto a mol*, *Piesne potulného tovariša*) ako aj Debussyho *Prelúdium k Faunovmu popoludniu* v úprave pre komorný súbor. Nie je mojim zvykom začínať recenziu vymenovaním programu a účinkujúcich, tentokrát to však bolo nevyhnutné, pretože najväčšie (a vlastne jediné) výhrady ku koncertu sa týkajú práve dramaturgie. Po prvé, čítanie z Mahlerových listov v podaní J. Ornesta by som si v takejto podobe rád odpustil. Možno to bolo iba nevhodným ozvučením, no hercovi nie najzáživnejšiemu verbálnemu prejavu som ani poriadne nerozumel. Po druhé, prečo Debussy? Úprava *Faunovho popoludnia* je veľmi zaujímavá a akoby šitá na mieru tomuto komornému súboru, no vhodnosť jej použitia v rámci mahlerovského večera vidím ako otázku.

Ako sme si však už na koncertoch Quasars Ensemble mohli zvyknúť, pozitíva napokon prevládla. Táto skupina mladých hu-

dobníkov, z nemalej časti pochádzajúcich z východného Slovenska, pod vedením Košičana Ivana Buffu, patrí k novým stáliam slovenského interpretačného neba a ich výkony vyhovujú aj tým najnáročnejším kritériám. Nebolo tomu inak ani v tomto prípade. Škoda, že programový zošit festivalu nešpecifikoval zloženie súboru podľa nástrojov, pretože takto nemôžem aj menovite pochváliť precítené, premyslené, po každej stránke adekvátne umelecké prejavy jednotlivých hudobníkov napríklad v Mahlerovom klavírnom kvartete. Môžem

baroková hudba sa pomaly stáva výsadou špecializovaných telies a že interpretácia diel troch rôznych štýlových období na jednom koncerte predpokladá veľkú pružnosť a rozhladenosť. V Bachovom *Koncerte pre dvoje huslí, sláčiky a basso continuo d mol BWV 1043* a v Mozartovej *Koncertantnej symfonii pre husle, violu a orchester Es dur KV 364* sa úlohy dirigenta ujal **Barnabás Kelemen**, ktorý sa s **Katalin Kokasovou** predstavil aj ako sólista. V prípade oboch huslistov ide o mladých, no veľmi skúsených, všestranných a žiadaných hudobní-

Výrazný vklad dirigenta-huslistu Kelemena sme už spomenuli. Rovnako treba vyzdvihnúť skvelé výkony Katalin a **Dóry Kokasových**, z ktorých druhá excelovala vo violončelovom parte Brahmsovho dvojkoncertu. Jej hravá spontaneita pôsobila okúzľujúco. Súlad a spolupráca všetkých sólistov, ich nevťeravá virtuosita a podmanivá muzikalita spolu s profesionálne vyspelým a spoľahlivým orchestrom spôsobili, že sa tento koncert stretol s mimoriadnym ohlasom.

najú, potom treba výkon Musica Cassovia len oceniť. Kľúčovými faktormi sú istotne Petróciho charizma a elán spojené so štýlovou istotou a rezolútnym gestom umeleckého vedúceho. Zvuk telesa bol vyvážený a patrične dynamicky odstupňovaný, koncepcie skladieb vybrúsené, frázovanie prirodzene dýchajúce. Mierne problémy s intonáciou vznikli iba v predposlednej Elgarovej *Serenáde e mol* a ku koncu programu sa už prejavila aj istá únava – nečudo, veď hudobníci absolvovali vyše hodiny hrania bez prestávky a postojačky.



J. Palovičová



Quasars Ensemble s P. Noskaiovou



K. Kokasová a B. Kelemen



Musica Cassovia

však pochváliť sólistku – renomovanú špecialistku na starú hudbu Petru Noskaiovú, ktorej neboli cudzie ani *Piesne potulného tovariša*. Upútala nielen mäkkým, ušľachtilým tónom a senzitivným modelovaním svojho partu, ale aj koncízny stvárnením dramatických a lyrických polôh výpovede a vysoko intenzívnou emocionálnou. Drobné rezervy by sa hádam našli v deklamáci nemeckého textu. Na záver zaznel už spomenutý Debussy, ktorý celkové vyznenie koncertu (napriek bezchybnému prednesu) nepatrne sprobabilizoval.

Najkrajšie dvojkoncerty

Štátna filharmónia a sólisti z Maďarskej republiky dostali slovo 5. 5. na podujatí s názvom *Najkrajšie dvojkoncerty*. Nápad postaviť vedľa seba majstrovské koncertantné diela pre dva sláčikové nástroje a orchester od Bacha, Mozarta a Brahmsa bol nepochybne prínosný a originálny. Najmä ak zohľadníme, že

kov, ktorých silné vyžarovanie v dobrom poznačilo aj hudobníkov ŠfK. Orchester bol dôstojným partnerom sólistov, pričom za čistý, kultivovaný zvuk a jednotné, plastické frázovanie treba osobitne pochváliť sláčikovú sekciu. Umožnil to aj dirigent Kelemen, ktorému sa podarilo na hudobníkov efektívne preniesť svoju predstavu o tlmočených skladbách. Jeho Bacha charakterizovali jasné línie a pekne zaokrúhlené mikroštruktúrne klenby, emocionálne nasýtená dynamickosť, súčasne pevná disciplína a svieže tempá. Ani Mozartovi nechýbali rozhodnosť, precíznosť a temperament, náročný poslucháč by si však mohol nárokovat viac pôvabu, ohybnosti a nehy. Naopak, Brahmsov *Koncert pre husle, violončelo a orchester a mol op. 102* vyznel lepšie ako je zvykom v našich koncertných sálach. Hudobníci sa vyhli nebezpečenstvu ťažkopádnosti či akejsi nevlúdnej filozofickej uzavretosti a početnému publiku predstavili Brahmsa so strhujúcim švihom.

Musica Cassovia

O dva týždne neskôr (19. 5.) sa v úlohe hlavného aktéra opäť ocitli hudobníci ŠfK, tentokrát ich však bolo iba pätnásť. Ich vystúpenie nieslo názov *Komorný koncert* a teleso sa volalo *Musica Cassovia*. Ide o komorný orchester zložený z popredných hráčov sláčikových skupín orchestra pod vedením koncertného majstra **Karola Petróciho**. Koncert sa konal netradične na nádvorí Verejnej knižnice Jána Bocatia na Hlavnej ulici. Nápad bol výborný, záujem ľudí mimoriadny a počasie ideálne. Na barok sústredený repertoár oživilo romantické a postromantické diela Respighiho a Elgara.

Práve baroková hudba je základom úspechu u publika, a to najmä v prítlačivom predvedení, čo sa v nekonvenčnom prostredí stalo skutočnosťou. Ak si uvedomíme, že metamorfózy popredných hráčov symfonického orchestra do podoby komorného súboru sa extrémne často neko-

Zazneli poslucháčsky vďačne kompozície prevažne zvukomalebného charakteru: Boccheriniho *Nočná hliadka v Madride*, Torelliho *Concerto d mol*, Vivaldiho *Koncert pre flautu, sláčiky a basso continuo D dur a Battalia* od Heinricha Bibera, ktorá mala naivne programovým spôsobom ilustrovať scény z armádneho tábora. Vo Vivaldiho koncerte sa pekným tónom a suverénnym výkonom blýsla mladá flautistka **Júlia Burášová**. Koncert uzavreli *Antické árie a tance* Ottorina Respighiho. Do tých sa však už zapojil aj ne jeden miestny vtáčik (veľmi zreteľne v pianových úsekoch) a sympaticky sprítmnil želanú symbiózu človeka a prírody...

Rekviem na záver

Záverečný koncert 24. 5. bol opäť v réžii domácej Štátnej filharmónie, pre zmenu pod taktovkou jej šéfdirigenta **Zbyňka Müllera**. Na úvod zaznela vzácné hrávaná predohra k Weberovej opere *Euryanthe*, ktorá hýria

► cimi farbami a impulzívnym švihom optimálne naladila slušne zaplnenú sálu na ďalšie dejstvá. Škoda, že tento ohňostroj trval iba sedem minút, lebo nasledujúci *Klavírný koncert a mol* Roberta Schumanna v podaní českej klaviristky **Jitky Čechovej** stlačil pomyselný „teplomér hudobného nadšenia“ na zimné hodnoty. Čechová pravdepodobne nemala svoj deň a bola indisponovaná, inak si neviem vysvetliť viaceré, bohužiaľ dosť počutelné pamäťové výpadky (či technické zaváhania?) v 1. a 3. časti. Dielo spočiatku stagnovalo v dôsledku určitej tempovej a zvukovej nivelizácie, po prvom zaváhaní som

Bodkou za 56. ročníkom KJH sa stalo *Rekviem c mol* od Michaela Haydna. Brat Josepha Haydna napriek svojim nesporným kvalitám, ktorých svedectvom je aj toto rozsiahle vokálno-inštrumentálne dielo, nepatrí k všeobecne známym autorom klasicizmu. Invenčnosť a kompozičné majstrovstvo predmetnej zádušnej omše si môžu podať ruky s podobnými skladbami z Mozartovho pera, takže rozhodnutie o jej zaradení do programu je chvályhodné. A čo je ešte dôležitejšie, zaznela v perfektnej interpretácii. Na nej okrem orchestra ŠFK participovali **Speváci zbor kardinála**

o príkladnom našťudovaní svedčiace zvorové výkony, ktoré splynuli do nesmierne pôsobivého, logicky vystavaného celku s diferencovanými hudobnými charaktermi, pregnantne artikulovanými motívami, bohato odstupňovanými zvukovými výslednicami a neúnavnou energiou pohybu. Práve ten pohyb by v záujme väčších kontrastov mohol byť miestami o niečo pokojnejší a zniesol by som aj viac drobno-kresby. Amatérsky zbor z Miškolca spieval na vysokej úrovni, presne, oduševnene a homogénne. Kvarteto vokálnych sólistov rovnako vynikajúco frázovalo a dynamicky

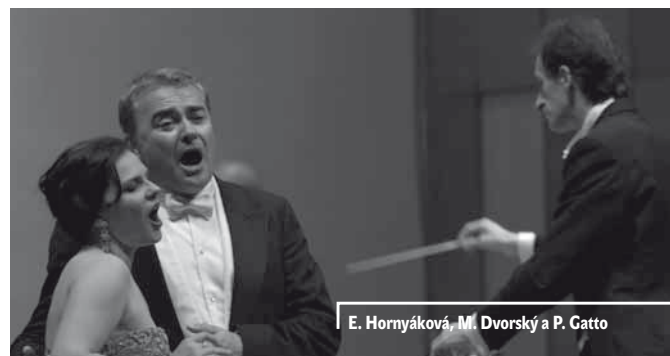
Tohtoročnej Košickej hudobnej jari nechýbali dramaturgické inovácie a snaha vytážiť z minima maximum. Z desiatich koncertov v Košiciach, Spišskej Novej Vsi a Humennom obstarali šesť hudobníci Štátnej filharmónie Košice vrátane komorného orchestra Musica Cassovia. Z hostujúcich umelcov najviac presvedčila trojica maďarských instrumentalistov, ale prínosom boli aj Jordana Palovičová, Quasars Ensemble a ďalší. Výrazne mi chýbal klavírny recitál a možno aj kvalitný zahraničný symfonický orchester. Kedy sa takého v Košiciach dožijeme? Inak si mohli milovníci hudby



Záverečný koncert

spozoroval a začal držať klaviristke palce... Záverečný akord akoby symbolizoval radostný výkrik „hurá, dobojované!“ Hrácke naozaj slúži ku cti, že napriek evidentnej nepohode za klavírom to nevzdala a so zatatými zubami vydržala až do konca.

Mindszentyho z Miškolca, sopranistka **Adriana Kohútková**, altistka **Veronika Hajnová**, český tenorista **Richard Samek** a basista **Peter Mikuláš**. Konceptiu, koordináciu a detailný plán predvedenia zabezpečil šéfdirigent Müller. Aktéri večera podali



E. Hornyáková, M. Dvorský a P. Gatto

ky tieňovali; Kohútková spievala skôr operne, s dramatickým vibratom, Hajnová sugestívne komunikovala s obecnstvom, Samekovmu tenoru nechýbal decentný lesk a Mikulášovmu basu dávka patetického heroizmu.

odniesť z Domu umenia dostatok svetlých zážitkov. Ale pri plánovaní termínu budúceho festivalu by som však bol obzretnnejší...

Tamás HORKAY

Operné gala

Zostavou, účinkujúcimi aj umeleckou úrovňou predstavoval operný galakonzert **Štátnej filharmónie Košice** (9. 5.) nápaditý dramaturgický celok z „vlastných“ zdrojov, ktorý súčasne spíňal aj požiadavky medzinárodného hudobného festivalu. Hostujúci sólista večera **Miroslav Dvorský** už viackrát dokázal, že je nielen jedným z najžiadanejších tenoristov svetových operných scén, ale má aj blízky vzťah k slovenským poslucháčom a mladšej speváckej generácii. Tentokrát na pódium KJH uviedol sopranistku **Evu Hornyákovú**, ktorá sa po štúdiách v Košiciach (L. Šomorjaiová) a na VŠMU v Bratislave (H. Štolfová-Bandová, Z. Livorová) úspešne prezentovala na medzinárodných speváckych súťažiach aj v produkciách renomovaných operných scén. Ideálnym hosťom za dirigentským pultom bol šéf Opery ŠD v Košiciach, Talian **Paolo Gatto**, známy mimoriadnymi výkonmi pri sprevádzaní operných hviezd ako L. Pavarotti či P. Domingo.

Svoj cit pre operu preukázal dirigent už v Rossiniho predohre k *Talianke v Alžíri*. Členovia orchestra vnímali jeho úsporné gestá sústredene a hudobné nároky zvládli bez problémov, hoci vstupné taktý (podobne aj pri ďalších skladbách) nezostali pre neobvykle vysoké tempá ušetrené drobných kolízií. V tomto ale i v ďalších orchestrálnych číslach koncertu si mohol poslucháč uvedomiť, že Gatto vníma inštrumentálne časti ako súčasť operného

celku. Preukázal obdivuhodný umelecký vkus a cit pre vnímanie poézie, no najmä obsah a výraz každého z diel, vďaka čomu si dokonale rozumel so sólistami. Donizettiho *Don Pasquale* a jeho Norina s muzikálnou a pôvabnou sólistkou vyzneli ako búrka utajovaných citov, pričom nechýbal ani zmysel pre humor. Speváčkin ohybný hlas bol plný energie, ľahkosti a žiary. Ária Nemorina je notoricky známym a obľúbeným číslom. Spočiatku chladný nástup sólistu sa postupne rozvinul do nádhornej klenby s farbou, akú sme u Dvorského mohli obdivovať už neraz. Nepochybne Verdi a jeho *La traviata* s predohrou, duetom a áriou Alfredda boli prijaté s obdivom, napriek tomu bolo možné postrehnúť snahu sólistov o zmiernenie tempa. Virtuozita orchestra sa naplno ukázala v *Skočnej* zo Smetanovej *Predanej nevesty*. Ária Jeníka *Jak možná veriť* a dvojspev s Mařenkou *Tak tvrdošíjná* vyzneli takmer dokonale. Tu sa prejavil Gattov veľký obdiv k českej opere a precítenie českej hudobnosti. Dirigent zdôraznil Smetanovu genálnu inštrumentáciu, zmysel pre hudobný humor či sviežosť. M. Dvorský a E. Hornyáková boli vyrovnanými partnermi. Sopranistka vďaka temperamentu stvárnila Mařenku neobvykle účinne, dokonca i Jeník bol nezvyčajne plný vášnivých citov a lásky. Skôr než predviedli spevácky najvďačnejšie Pucciniho skladby, zazneli ešte Bizetova *Carmen* (predohra, duet Josého a Micaely) a *Aragonesa* zo *Suity* č. 1. Hudba

obsahovala drobné intonačné prehrešky, ale aj pôsobivé drobné sóla, v ktorých excelovala najmä hobojska. Pucciniho *Gianni Schicchi* a ária Lauretty s plastickou dynamikou, *Manon Lescaut* so spevným *Intermezzom*, Dvorského Cavaradossi a Hornyákovu Mimi s následným dvojspevom z *Bohémy* boli pre každého milovníka opery nezabudnuteľným zážitkom. Aj záverečné Smetanovo *Věrné milování* prispelo k tomu, že sa tento koncert zaradil k umeleckým vrcholom festivalu.

Stará hudba

Konzert belgického komorného súboru **La Roza Enflorese** a vystúpenie **Ruského patriarchálneho zboru** z Moskvy sa uskutočnili v rámci projektu ŠFK „Hudba medzi Východom a Západom“. Koncert piesní sefardských Židov odznel v Seminárnom kostole sv. Antona Paduánskeho (11. 5.), večer s ruským pravoslávym spevom v Evanjelickom kostole (17. 5.). O veľkom záujme svedčila stopercentná návštevnosť; propagačné plagáty podujatia boli dokonca už v predstihu prelepené zriedkavým nápisom „vypredané“. Belgický súbor La Roza Enflorese tvoria štyria inštrumentalisti hrajúci na historických nástrojoch (viola da gamba, fidula, krumphorn, zobcové flauty, vihuella, oud a perkusie), ktorí so speváčkou **Edith Saint-Mardovou** s príjemným, komorným, až inštrumentálne ohybným sopránom, tvorili štýlovo a interpretačne zohraný celok. Vzhľadom na

zriedkavý výskyt takéhoto typu hudobného prejavu bol koncert výnimočným zážitkom. Zazneli piesne a hudba, ktoré sa zachovali v ústnej tradícii sefardských Židov na území Belgicka, Nemecka a i. Melodické línie hudby plynuli v sprievode bohatých variácií inštrumentálnych partov a ľudovo znejúcich rytmov. V textoch diel (ladino) znela španielčina či dokonca aj rómčina, sólovému spevu dominovali melizmy a orientálne melódie. Charakterovo išlo o piesne žalostné, žartovné, slávnostné, tanečné či úsmevné, zväčša však epické a všetky v nezabudnuteľnom hudobnom stvárnení.

S rovnakým záujmom sa stretlo aj vystúpenie Ruského patriarchálneho zboru z Moskvy s dirigentom **Anatolijom Grindenkom**. Tento mužský zbor pozostáva z dvanástich spevákov, ktorí sa od roku 1987 venujú koncertnému spievaniu. Vďaka štúdiu prameňov, ich dešifrovaniu a rekonštrukciám zachovaných rukopisov zo 17. storočia priblížili publiku starú pravoslávnu hudbu. K najzaujímavejším patrili časti liturgie s odkazmi na byzantské súvislosti či už v textoch alebo v hudobnom kontexte, známe aj u nás. Nezvyčajný úspech zaznamenala *Halleluja* s predspevaním kňaza – zvláštna, no jednotne znejúca polyfónia hlasov. Druhá časť koncertu bola zostavená z diel anonymných skladateľov 17. storočia a tiež zo skladieb Sergeja Rachmaninova a Alexandra Grečaninova.

Lýdia URBANČÍKOVÁ

Medzinárodný organový festival Ars Organi v Nitre

4. ročník medzinárodného organového festivalu, 1. – 29. mája, Mesto Nitra, Cirkevný zbor ECAV Nitra, Nitra

Aj tohtoročný festival Ars Organi potvrdil silnú tradíciu organových koncertov v Nitre, ktorá sa môže oprieť o veľký záujem a pozitívne ohlasy publika. Jedným z mimoriadnych pozitív podujatia je popri kvalitnej ponuke renomovaných interpretov jeho otvorenosť voči mladým študentom organovej hry, ktorí ešte len zbierajú potrebné kon-

ktorý hľadá svoj vlastný spôsob vyjadrenia sa hudbou. Dramatickým kontrastom bola zrelá skladateľská „odpoveď“ Césara Francka tónmi *Chorálu č. 1 E dur*. Spolu s nasledujúcim *Intermezzom* Jehana Alaina tvorili vrchol mimoriadneho hudobného večera. Svoje improvizované majstrovstvo potvrdil Essl záverečnou improvizáciou *Espacio VII* na

druhej strane, možno práve príliš pokojná a rozvážna interpretácia organistu spôsobila, že v celkovom pohľade chýbali koncertu dramatické či emocionálne vrcholy.

Tretí koncert v piaristickom kostole sa niesol v znamení horúcej talianskej krvi – **Daide Mariano**, mladý študent viedenskej Universität für Musik und darstellende Kunst

strane druhej ma rušila nedostatočná práca s frázovaním, akustikou priestoru a vzhľadom na Regerov štýl nepochopiteľné, priam čembaľové non legato. Tieto nedostatky však pripisujem len umelcovej neskúsenosti. Jeho výkon bol mimoriadne sympatický a zaiste raz bude patriť medzi popredných talianskych organistov.

Na štvrtom koncerte v evanjelickom kostole sa predstavila rakúska organistka **Elke Eckerstorfer**. Skúsená koncertná hráčka od prvého tónu Bruhnsovho *Prelúdia a fúgy e mol* nenechala nikoho na pochybách, že interpretáciu starej hudby zvláda s porozumením, suverénne a sebaisto. Bravúru hru, zmysel pre artikuláciu v najmenších odtienkoch a mimoriadnu ľahkosť prejavu potvrdila aj v Sweelinckovej *Echo Fantasie*. Vrúcný vzťah k svojmu rodnému mestu bolo cítiť v láskyplnej interpretácii skladbičky *Pergamasco* z Lineckej organovej tabulatúry. Dramaturgickou červenou niťou koncertu bol chorál *Vater unser im Himmelreich*. Jeho spracovania od Dietricha Buxtehudeho a Johanna Pachelbela, prerušené Buxtehudeho *Toccatou F dur BuxWV 157*, možno hodnotiť iba slovami najväčšej chvály. Mendelssohnovej *Sonáte d mol op. 65/6* a *Malej partite „Vater unser im Himmelreich“* od Johanna Nepomuka Davida možno vytknúť azda len určitú výrazovú opatnosť. Záverečné Bachove *Prelúdium a fuga D dur BWV 532* boli nádhernou korunou mimoriadne premysleného a s eleganciou i noblesou predvedeného programu.

Záverečný koncert v piaristickom kostole bol vyhradený organizátorke festivalu a mladšej slovenskej organistke **Márii Plšekovej**. Napriek nedostatkom nástroja vyznelo *Offertoire z Messe solennelle* od François Couperina v jej podaní mimoriadne presvedčivo. Lisztova *Salve Regina* a Widorova *Symphonie Gothique op. 70* nepatria medzi príliš virtuózne diela, vyžadujú si skôr interpretačnú zrelosť a hĺbavosť. Plšekovej porozumenie skladateľského zámeru a zároveň precízna práca s detailom prispeli k takmer kontemplatívne poslucháčskemu zážitku, ktorý pretrval aj v Messiaenovom meditatívnom diele *Le banquet céleste*. Nečakaným „prebudením“ bola po chvíľach pokoja „prskavková“ *Fantázia a fuga op. 18. č. 6*. A. P. F. Boëlyho, kde umelkyňa predviedla mimoriadnu technickú brilantnosť. Chvilami subjektívne vnímaná registračná jednotvárnosť mohla byť spôsobená nedostatočnou dispozíciou nástroja, ktorý má k pravému a na farby mimoriadne bohatému francúzskemu organu veľmi ďaleko. Napriek tomu bolo vystúpenie nádejnej slovenskej interpretky skvelou bodkou za festivalom výnimočnej úrovne. Pevne verím, že festival Ars Organi ostane aj v nasledujúcich rokoch významnou súčasťou nitrianskeho hudobného života a naďalej bude pódium, ktoré bude ochotné popri zrelosti a majstrovstve reflektovať aj mladost a talent.

Marek ŠTRBÁK



M. Plšeková (foto: P. Frank)

certné a interpretačné skúsenosti. Poslucháči majú takto jedinečnú možnosť vychutnať si popri skúsenosti, zrelosti a erudícii aj dravosť „mladej krvi“ a nové, neošúchané interpretačné názory.

Úvodný recitál v piaristickom Kostole sv. Ladislava patrila jednému z najznámejších nemeckých organistov a improvizátorov **Jürgenovi Esslovi**. Strhujúce stvárnenie a brilantnosť úvodného Bachovho *Prelúdia a fúgy D dur BWV 532* potvrdili skvelú povest, ktorá tohto umelca predchádza, no citlivejšie ucho zachytilo aj problém, proti ktorému nedokáže bojovať žiadny interpret, a síce nie najlepší stav nástroja. Rozladené registre, najmä alikvoty, pôsobili v niektorých momentoch rušivo a do istej miery kazili inak vynikajúci zvukový dojem. Svojskou, avšak veľmi citlivou interpretáciou *Le jardin suspendu* Essl pripomenul 100. výročie narodenia významného francúzskeho skladateľa Jehana Alaina. Trochu zvláštny dramaturgický skok späť do obdobia baroka predstavovali *Battaglia* a *Canzona 3* od Johanna Kaspara Kerlla. Na tomto mieste je potrebné vyzdvihnúť delikátnosť Esslovej artikulácie, ktorá na elektrickej traktúre nebýva úplnou samozrejmou ani u skúsenejších hráčov. Na koncerte predstavil aj vlastné dielo *Fünf Momentaufnahmen* z roku 1961. Miniatury s názvami *Introduktion*, *Duo*, *Air*, *Ohne Worte* a *Epilog* boli nevšedným a pútavým pohľadom do duše mladého človeka,

známu pieseň *Nitra, milá Nitra*. Metamorfózam s francúzskym nádychom nechýbal vtíp, esprit ani šarm. Umelcovi sa z nástroja podarilo vykúzliti farby, o akých sa publika ani nespívalo. Bravo!

Organ v nitrianskom evanjelickom kostole patrí do kategórie „klein, aber fein“. Vzhľadom na menšiu dispozíciu nástroja je interpret pri výbere repertoáru obmedzený, avšak jeho vynikajúci technický stav a dobrá priestorová akustika umožňujú doslova čarovať so subtilnosťou hudobného výrazu. Na druhom koncerte tu vystúpil poľský organista **Waldemar Krawiec**. Solídny a spoľahlivý prejav v Bachovom *Prelúdiu a fúge C dur BWV 547*, chorálových spracovaniach *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren*, *Nun komm der Heiden Heiland*, *Was Gott tut, das ist wohlgetan* a *Concerte h mol podľa Giuseppe Mecka* od Johanna Gottfrieda Walthera potvrdil vysokú úroveň poľskej organovej školy. V skladbách *All'elevazione* a *All'offertorio* už začala byť aspoň zo subjektívneho pohľadu badateľná určitá výrazová jednotvárnosť. Vitánym osviežením, aj keď bez zvláštny hudobnej hodnoty, boli relatívne neznáme, avšak „chutné“ diela Giovannio Quiricioho *Offertorio*, *Versetto per il Gloria* a *Polkettina Marziale per Dopo la Messa*. Prekvapením a skokom do iného sveta bola pôsobivá skladba Mariana Sawu *Sekvens*. Toto monumentálne a výrazovo hlboké dielo prezetoval Krawiec s nadhľadom a jemu vlastným pokojom. Na

zostavil mimoriadne pestrý program. Už prvé *Prelúdium a fuga na B-A-C-H* od Ferencu Liszta naznačilo Marianov mimoriadny hráčsky i výrazový potenciál, no zarazilo ma používanie nonlegatovej artikulácie v legatových pasážach. V akustike tohto chrámu i kontexte skladby nie je potrebná a spôsobila, že dôležité tóny vo veľkom zvuku nevyzneli. Posluchácky veľmi príjemne pôsobili Schumannove *Štúdie pre pedálové krídlo op. 56 – II. Mit innigem Ausdruck* a *VI. Adagio*. V *Litániách* od Jehana Alaina preukázal Mariano vyspelé hudobné čítanie a ich fulminantné predvedenie bolo ozajstným skvostom koncertu. Mozartova *Fantázia f mol KV 608* patrí medzi hráčsky aj interpretačne najťažšie diela – pôvodne bola napísaná pre stroj, nie človeka, preto niet divu, že potrápi aj tých najzdatnejších organistov. Zaiste iba náročnosť tejto skladby sa podpísala pod rytmickú a tempovú nevyrovnanosť či nie celkom dotiahnuté typicky mozartovské filigránske detaily. Napriek tomu sa s ňou Mariano popasoval veľmi statočne. Známa Ebenova *Hommage à Dietrich Buxtehude* bola interpretovaná s vášňou a ohňom, ktorý „štandardným“ predvedením Ebenovho diela zavše chýba. Tu pôsobil interpret mimoriadne presvedčivo a zakryl aj drobné rytmické nedostatky. Záverečná *Fantázia na chorál „Straf mich nicht in deinem Zorn“* vo mne zanechala zmiešané dojmy – na jednej strane obdivujem interpretovu zanosť a jeho technické možnosti, na



Komorná hudba na košických Konvergenciách

3. ročník medzinárodného festivalu komornej hudby,
1. – 5. júna, Kasárne/Kulturpark, Košice

M. Novák

Z desiatich koncertov tohtoročných Konvergencií v Košiciach boli v užšom zmysle komornej vážnej hudbe zasvätené tri. Mojou úlohou je zreferovať o dvoch z nich. Možno by ale bolo zmysluplnejšie zhodnotiť festival, ktorý sa konal počas prvých piatich júnových dní v Kasárňach/Kulturparku, komplexne. Išlo by však o viac než náročnú úlohu, veď kto si rovnako trúfne na Mariána Vargu a Borisa Lenka, na Jozefa Luptáka a Oskara Rózsú, na Iršaia a tanečné improvizácie, na klasiku, pop, jazz a aranžovanú hudbu súčasne?

text: Tamás HORKAY, fotografie: Michal ROHÁL

Tendencie zblížovania („konvergovania“) medzi najrôznejšími druhmi, žánrami, štýlmi a poetikami sa odohrávali v prostredí, ktoré aspiruje na postavenie nového kultúrneho stánku východoslovenskej metropoly – a to aj v súvislosti s blížiacim sa rokom 2013 (ten bude spojený s projektom Európskeho hlavného mesta kultúry). Pre kvalitný zážitok sú podstatné akustické a estetické parametre miesta, kde znie hudba. Dva navštívené koncerty mali nesporne vysokú umeleckú úroveň, s ktorou však ostro kontrastovala nízka kultúrnosť prostredia bývalých kasární. Nedávno vymenené vedenie EHMK zdôrazňovalo alternatívnu a novosť ich umeleckých koncepcií, no spadá pod pojem nekonvenčnosti aj zanedbanosť, spustnosť, neexistencia esteticky a akusticky účelných priestorov? Na Konvergenciách dosť prekážalo neupravené pódium, ad hoc privezené vŕzgajúce stoličky a ani kvalita koncertného klavíra nebola najlepšia... Vraj sa tu bude onedlho rekonštruovať. Nuž, najvyšší čas.

Od piesne k tangu

V sobotu 5. 6. sa v Kulturparku (ktovie koho a prečo napadlo používať tento neautentický, ba snobsky pôsobiaci nemecký

pojem) uskutočnil pozoruhodný koncert s názvom *Od piesne k tangu*. Piesne bez slov a klavírne trio Felixa Mendelssohna Bartholdyho na ňom odznali spolu s dielom *Five Tango Sensations* Astora Piazzollu, argentínskeho hudobného hrdinu a jedného z mála tých, ktorých tvorbu možno pokojne označiť za súčasnú klasiku rovnako obľúbenú interpretmi i poslucháčmi. Na úvod zazneli dve *Piesne bez slov* – jedna v Heifetzovej úprave pre husle a klavír, druhá pre violončelo a klavír (*op. 109*). Igor Karško, absolvent košického konzervatória a v súčasnosti koncertný majster luzernského symfonického orchestra, nasadil pre ostatných interpretov i ďalšie skladby večera vysokú latku. Zaujal podmanivým vedením melódie, vrúcnou a zároveň zdržanlivou expresiou, dokonalou intonáciou a zamotným tónom huslí. Pravdepodobne jeho zrellosť a skúsenosť najvýraznejšie ovplyvnili aj interpretáciu Mendelssohnovho *Klavírneho tria č. 1 d mol op. 49*. Ďalšími hráčmi v tejto rovnocennej partii boli zakladateľ a duša Konvergencií, violončelista Jozef Lupták, ktorý sa v úvode tiež zaskvel meditatívnym a nástojčivým prednesom jednej z piesní bez slov, a klaviristka Nora Skuta. Prvá časť Mendelssohnovho tria (*Molto allegro agitato*) vyznela nanajvýš pozitívne. Prevládali v nej jasnosť línií a plastické

frázovanie, emóciami nabitý, avšak potrebnou disciplínou krotený výraz a kultivovaný zvuk. Spolupráca hudobníkov bola dôsledne zosúladená, no „demokratická“ a každý mohol prejavíť aj svoju individualitu. Nečudo, že tak znamenite znejúcej komornej hudbe tleskalo nadšené publikum i medzi časťami... Plody svojej práce ponúkli interpreti aj v pomalejšej 2. časti (*Andante con moto tranquillo*), ktorá mala pôsobivú klenbu i spád. Nechýbali jej však ani pokoj, spevnosť a prirodzená krásna mendelssohnovskej symetrickosti. Interpretačný prejav tria bol po celý čas uhladený a plný citu, bez náznaku akademickosti či naturalizmu. Jednotlivé časti dostali rozvážne, súčasne však dostatočne energické tempá. Len v náročnom scherze 3. časti som si vedel predstaviť viac vzdušnosti a „trblietavej“ hravosti, viac leggiera a dynamických odťahov. Inteligentná a dynamická súhra trojice vynikajúcich hudobníkov vyvrcholila v rýchlej 4. časti (*Allegro assai appassionato*), ktorá imponovala vyváženou a vkusnou agogikou a vzorným modelovaním mikroštruktúry.

Po krátkom oddychu ovládli provizórnou a pekne zaplnenú „koncertnú sálu“ Kasární tóny bandoneónu. Hlavným aktérom tejto časti večera bol popredný slovenský akordeonista Boris Lenko, I. Karška a J. Luptá-

ka doplnili huslista Marián Svetlík a violista Peter Zwiebel. Piazzollova skladba *Five Tango Sensations* (1991) je spomienkou na skladateľovu ťažkú chorobu, čo evokuje aj programové názvy (*Spiaci, Milujúci, Úzkosť, Prebudenie, Strach*). Skladba je zaujímavá disonantnosťou, uvoľnenou tonalitou a strohou melodikou, ktorým dominuje intenzívna a vzrušená expresia. S nástrahami a výzvami cyklu, ktorý kritika po premiére nazvala dielom tragickej krásy, sa umelci vyrovnali originálne a autenticky. Stalo sa tak najmä vďaka Lenkovej sugestívnej charizme. Okrem strhujúcej nástrojovej suverenity vynikal aj spontánnym výrazom a hlbavým hľadaním právd, ktoré sa skrývajú za tónmi. Jeho invenčnosť však adekvátne podporili aj empatickí členovia sláčikového kvarteta. Škoda, že nevšedný hudobný zážitok systematicky a veľmi neprijemne rušil permanentne sa pohybujúci fotograf a hlasná spúšť jeho zrkadlovky – moment, aký by profesionálni usporiadatelia nemali pripustiť.

Šostakovič a Dohnányi

Slnecnú nedeľu (6. 6.) i Konvergence v Košiciach uzavrel koncert so zaujímavým názvom *Vojna a mier*. Následkom odvážnej a premyslenej dramaturgie festivalu sa

vedľa seba ocitli autori s diametrálne odlišnou poetikou: Dmitrij Šostakovič a Ernő Dohnányi. Svoje 8. sláčikové kvarteto op. 110 Šostakovič pôvodne venoval obetiam vojny, toľko k súvislosti s názvom koncertu, u Dohnányiho si nejaké to spojenie treba domyslieť. Zloženie príležitostného

nala precízne a sústredene. V ich hre boli prítomné dramatizmus a meditácia, dravosť i ironia a aj intonačne by ich výkon vyhovel tým najprísnejším kritériám. Ďalšie dianie koncertu pozitívne poznačili výkony klaviristu M. Skutu. Najprv zaznelo Šostakovičovo *Klavírne kvinteto op. 57*, kto-

nikov, jemné odtiene nástrojových farieb a bravúry nadhľad nad celkom. Po prestávke prišiel na rad Dohnányi a jeho *Sexteto pre klavír, husle, violu, violončelo, klarinet a lesný roh C dur op. 37*. Kasárne v ňom privítali ďalších znamenitých hudobníkov: klarinetistu **Ronalda Šebestu** a českého hráča na

parodistická „jazzová“ fúga. Šestica zohraných muzikantov sa ukázala vo vynikajúcom svetle a vystihla mnoho latentných výrazových polôh Dohnányiho kompozície; azda len poslednej časti (*Allegro vivace, giocoso*) by pristalo viac uvolnenej ľahkosti a zosúladej suverenity (nemal som celkom pocit,



M. Svetlík, B. Lenko



M. Skuta, S. Tandree

ansámbly v „šostakovičovskej“ polovici približne zodpovedalo sobotňajšej zostave, len violistu P. Zwiebela vystriedal jeho anglický kolega **Simon Tandree** a v klavírnom kvintete sa predstavil **Miki Skuta**. Program otvorilo pochmúrne a rozjímavé kvarteto so zvláštnymi romantickými alúziami a častým citovaním autorovho kryptogramu. Štvorica umelcov sa s náročnou výpoveďou vyrov-

ré predžilo trvanie prvej polovice večera na hodinu, čo už bolo pre poslucháčov aj interpretov na prahu únosnosti. Dielo bolo síce o niečo ľahšie vnímateľné než predchádzajúce, no i tak sa ku koncu už hlásila únava. Tento jav mohli paralyzovať smelšie tempá v rýchlejších častiach a vôbec viac ochoty zdravo riskovať, viac kontrastu... Opäť však zaujali gradácie a senzitivná spolupráca hudob-

lesnom rohu **Martina Nováka**. Oddychnuté obecenstvo si aj vďaka nim mohlo s radosťou vychutnať korenistý postromantický štýl dlho neprávom zaznávaného (v ostatnej dobe populárneho) maďarského skladateľa. V prvých dvoch častiach dominoval noblesný, hoci trochu konvenčný vzlet, v 3. časti jemne pikantné atypické scherzové variácie „con sentimento“ a finále ovládla strhujúca

že hráči „spolu dýchali“). Summa summarum: uvedené dva koncerty ponúkli výber z toho najlepšieho, čím naša scéna komornej hudby disponuje. Byť dramaturgom, zväžil by som však väčší dôraz na žáner komornej hudby v užšom slova zmysle, veď tri koncerty z desiatich nepredstavujú pre festival komornej hudby optimálny pomer... ┘

Pocta Iršaiovi

Aktuálnemu šesťdesiatnikovi, skladateľovi **Jevgenijovi Iršaiovi** pripravila dramaturgia Košických Konvergencií k jubileu v Kasárňach/Kulturparku autorský kon-

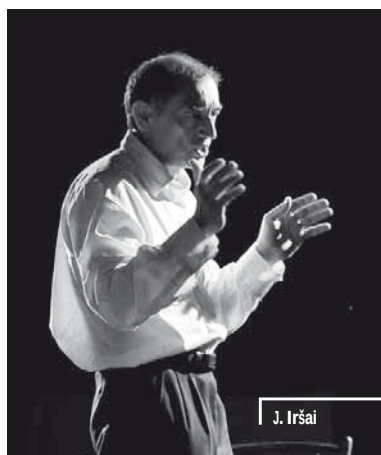
hudobníci, s ktorými ho spája dlhoročné umelecké partnerstvo – huslista **Milan Paľa** a violončelista **Jozef Lupták**. Táto zostava sa javila ako ideálna, pretože interpretov spájali spoločné atribúty umeleckej výpovede: dokonalé technické ovládanie nástroja s úsilím o postihnutie i tých najmenších nuáns skladieb, expresívne nasadenie a hlboké prežívanie každej kompozície. Všetkých päť Iršaiových diel, ktoré zazneli, spájali spoločné črty skladateľovej hudobnej reči: suverénna kompozičná technika, premyslená formová výstavba a dokonalá znalosť nástrojov, prejavujúca sa voľbou technických a zvukovo-farebných postupov plne rešpektujúcich ich povahu. Nemenej výrazným znakom Iršaiovej hudobnej poetiky je reflektovanie hudobných vzorov formou citácií a koláží, prítomných vo väčšine skladieb.

Tento prvok bol dominantným i v úvodnej skladbe večera s názvom *Sonata-Corta* pre sólové violončelo. Pomerne krátke dielo z obdobia pred rokom 2000, ktorého názov odkazuje na pôvodné „suonare“, zaujalo farebnosťou a využitím motívu z *I. suity pre sólové violončelo* J. S. Bacha. Z Luptákovkej interpretácie tohto diela bolo cítiť radosť z hry, ale aj technický a umelecký nadhľad. *Pimpampunči pre sólové husle* (2010) tvorí cyklus šiestich skladbičiek vystavaných na technickom a náladovom kontraste. (Názov pochádzajúci z flámciny znamená v preklade *Lienka*.) M. Paľa emotívnym

a technicky dokonalým výkonom potvrdil, že dielo, ktoré vzniklo z jeho iniciatívy, vynikajúco pozná. V ďalšej skladbe večera, *Schönberg Variations* pre klavír a elek-

variácii toto konštatovanie iba podporil.) Aplauz po poslednej variácii bol ocenením nielen interpretácie, ale aj kvalitnej skladby. Treba si len priať, aby dielo opäť zaznelo koncertne i celé, a aby sa naplnilo skladateľovo želanie týkajúce sa nahrávky. *Sonáta pre Edvarda Griega pre husle a klavír* (2001) vystavaná na pôdoryse trojčasťového tempovo kontrastného cyklu (rýchlo – pomaly – rýchlo) dáva vo vzájomnom dialógu vyniknúť najmä romanticky rozvinutým melodickým úsekom expresívneho charakteru. Z predvedenia bolo zrejmé, že Iršai i Paľa sú naladení na jednu strunu a túto krásnu hudbu si vychutnávajú. Záverečné klavírne trio *Hard Shabes* (2000), vychádzajúce z tradície romantických skladieb pre toto obsadenie, zaujalo koncepciou

prezentujúcou dialógy jednotlivých nástrojov v zaujímavých zvukových kombináciách. Vynikla predovšetkým druhá pomalá časť inšpirovaná hebrejskými intonáciami, ktoré zvýraznil lyrický spev huslí a violončela. Skladba pôsobí vďaka celkovej formovej kompaktnosti, zdôrazňovanej aj opakovanými motívami z úvodu i závere. Spontánny prejav všetkých interpretov a technická suverenita ich výkonov podčiarkli výnimočné estetické a myšlienkové posolstvo diela. Záverečný aplauz bol poďakovaním umelcom za večer, ktorý bol ozajstnou oslavou Hudby. ➤



J. Iršai



J. Lupták

cert (3. 6.) s prierezom jeho tvorby z posledných desiatich rokov. Iršai je osobitým umelcom, ktorý sa talentom a usilovnosťou vypracoval medzi najvýraznejšie skladateľské javy súčasnej slovenskej hudby. Tento status napokon potvrdilo i nedávne menovanie za profesora kompozície na Katedre skladby a dirigovania VŠMU v Bratislave. Program večera priniesol diela pre sólové nástroje (violončelo, husle, klavír) i komorné zoskupenia (husle a klavír, klavírne trio), pričom ako klavirista výnimočných interpretačných kvalít sa počas večera predstavil i samotný autor. Spolu s ním účinkovali

trický klavír (2002–2009), sa ako interpret predstavil J. Iršai a tiež ju stručne priblížil. Téma variácií vychádza z prvých deviatich tónov prvého z *Piatich kusov pre klavír op. 23* Arnolda Schönberga, koncepcia kompozície je inšpirovaná *Goldbergovými variáciami*. Z tridsiatich variácií s kódou, predstavujúcich monumentálne dielo trvajúce 55 minút, dve využívajú elektrický klavír. Na koncerte zaznelo prvých desať variácií, v ktorých sa autor a interpret v jednej osobe prejavil ako znalec prirodzených možností klavíra. (V súčasnosti už klasický spôsob hry po strunách v 6.

► Večer s barokovou hudbou

Dramaturgia košických Konvergencií pripravila niečo i pre priaznivcov starej hudby. Na mimoriadnom koncerte festivalu v Dóme sv. Alžbety (8. 6.) vystúpil renomovaný súbor starej hudby **Musica Florea Praha** s medzinárodne uznaným dirigentom, violončelom **Marekom Štrynciom**. V programe venovanom duchovnej hudbe baroka v rámci dlhodobého projektu *Musica ex archivio* boli českým hosťom rovnocennými partnermi členovia katedrálného **Zboru sv. Cecílie** pri Dóme sv. Alžbety (zbormajster **Viliam Gurbal**). Potešiteľným bol fakt, že ako výsledok pokračujúcej spolupráce medzi telesami hosťovali v súbore Musica Florea Praha aj traja členovia barokového orchestra, ktorý spolupracuje s košickým zborom. Program koncertu mal nádhernú atraktivitu i výnimčnosť a ohlásená novodobá svetová premiéra omše Johanna Caspara Ferdinanda Fischera (1656–1746) zaplnila Dóm sv. Alžbety do posledného miesta. J. C. F. Fischer patril medzi najväčších skladateľov čembalovej hudby svojej doby, pričom jeho zbierka prelúdii a fúg pre organ v 20 rôznych tóninách predchádzala vzniku Bachovho *Temperovaného klavíra*, ktorý Fischerovo dielo študoval a ctil. Dokladá to i list Carla Philippa Emanuela Bacha

adresovaný v roku 1775 prvému životopiscovi J. S. Bacha Johannovi Nicolausovi Forkelovi. Fischerova tvorba zaznamenaná v súčasnosti renesanciu a treba povedať, že oprávnené. Už na úvod zaradené dielo *Laudate pueri Dominum* na text *Žalmov 112 a 113* dalo vyniknúť celému interpretačnému aparátu, ktorému dominovali sólisti **Silvia Pasnišinová** (soprán), **Mária**

Křížovníků v Prahe, nezaprel dokonalú znalosť dobových estetických princípov opierajúcich sa o afektívnu teóriu a z nej vyplývajúcu hudobnú rétoriku. Prejavilo sa to hlavne vo vnútornej výstavbe jednotlivých častí a vedení hlasov vytvárajúcich na základe vzájomnej kontrapunktickej korešpondencie dokonalý myšlienkový celok. Omša kladie na interpretačný aparát

(1657 – 1726), jedného z najväčších francúzskych skladateľov cirkevnej hudby v službách Ludovíta XIV. Svojimi motetami si vo svojej dobe získal mimoriadne uznanie a v súčasnosti pútajú jeho skladby pozornosť všetkých významných súborov venujúcich sa historicky poučenej interpretácii barokovej hudby. Využívaním sóla a kontrapunktickou prepracovanosťou

predznamenávajú tieto diela neskorobarokové kantáty. *Cantate Domino* na text *Žalmov 97 a 98* nesie všetky znaky skladateľovho hudobného jazyka. Sólisti **Júlia Gurbalová**, **Monika Dzurdženíková**, **František Biroš**, **Matúš Tomko**, **Zbor sv. Cecílie** so zbormajstrom **Viliamom Gurbalom**, súbor *Musica Florea* rozšírený o **Košičanov Jozefa Bikára**, **Blanku Pavlovičovou** a **Vejanu Fabokovú** pod vedením **Mareka Štryncia** pripravili svojím výkonom vydatený bodku za krásnym večerom barokovej hudby.



Musica Florea a Zbor sv. Cecílie [foto: archív]

Jakabová (alt), **Lukáš Bičej** (tenor) a **Matúš Tomko** (bas). Ich prejav niesol všetky znaky historickej poučenosti: vynikal ľahkosťou, zreteľnou artikuláciou hudobných myšlienok i bravúrnym zvládnutím náročných koloratúr. V novodobej svetovej premiére uvedená *Missa in honorem Sanctae Caeciliae* vychádza zo svojej výstavby zo zaužívaného omšového ordinária. Autor v nádhernom diele, ktorého jediný známy exemplár sa nachádza v archíve Řádu

mimoriadne nároky, no všetci zúčastnení umelci boli vo výbornej umeleckej kondícii, čo sa prejavilo spontánnym a hlboko zaangažovaným muzicírovaním. Napriek tomu, že absolútium patrí všetkým umelcom, predsa len vyzdvihnem výkony sólistov **Júlie Gurbalovej**, **Anny Polomskej**, **Márie Jakabovej**, **Matúša Šimka** a **Petra Kellnera**. Ako záverečná skladba večera zaznelo veľké moteto – *Grand motet* Michela-Richarda de Lalande

S potešením možno konštatovať, že Zbor sv. Cecílie sa postupom času vypracoval medzi perspektívne barokové zborové telesá. Svedčí o tom aj skutočnosť, že všetci sólisti večera sú členmi tohto zboru. Pod jeho umeleckú kvalitu sa nesporne podpisuje aj spolupráca so súborom Musica Florea a hlavne s jeho dirigentom **Marekom Štrynciom**.

Karol MEDNÁNSKÝ

KONVERGENCIE

MEDZINÁRODNÝ FESTIVAL KOMORNEJ HUDBY
18 – 25 SEPTEMBER 2011 | BRATISLAVA

18. 9. 2011 | DÓM SV. MARTINA

19:00 **CELLO COLOSSEUM | GREGORIANA**
LUPTÁK | ADORJÁN (HU) | BRCKO | GÁL | LONGAUEROVÁ | MUCHA | RÁCZ | HURAYOVÁ
GREGORIANA

22. 9. 2011 | DESIGN FACTORY

19:00 **ZABUDNUTÍ ROMANTICI | KORNGOLD | ELGAR**
DORIC STRING QUARTET (UK)
KARŠKO (SK-CH) | LUPTÁK | VARÍNSKA

21:00 **MORE INITIAL EPILOGUES**
SKUTA | MÜTTER (AT)

23. 9. 2011 | DESIGN FACTORY

18:30 **MADE IN GREAT BRITAIN**
DORIC STRING QUARTET (UK)
REDINGTON | STONE | TANDREE | MYERSCOUGH

20:00 **OD PIESNE K TANGU**
MENDELSSOHN | PIAZZOLLA
KARŠKO (SK-CH) | SVETLÍK | ZWIEBEL | LUPTÁK | SKUTA | LENKO

22:00 **ASGUESTS | JAZZ**
HERÁK | VAŇOUČEK

ZMENA INTERPRETOV A PROGRAMU VYHRADENÁ

24. 9. 2011 | DESIGN FACTORY

15:30 **ORCHESTRIÓN**
KONCERT PRE DETI A RODIČOV
ŠILLER A HOSTIA

DESIGN FACTORY OPEN AIR
20:00 **JANA KIRSCHNER | KRAJINA ROVINA**
& AFTERPHURIKANE

PRED-KONCERTNÉ UVEDENIE DIEL PLUS POHÁR VÍNA KU KONCERTOM
22. 9. o 18:30 ZABUDNUTÍ ROMANTICI | 23. 9. o 18:00 MADE IN GREAT BRITAIN | 22. 9. o 17:30 QUATTRO VIOLINI

25. 9. 2011 | DESIGN FACTORY

18:00 **QUATTRO VIOLINI**
VALENT (SK) | EIKE (N) | VALENTOVÁ (SK-D) | SPIŠSKÝ (SK-DK)

19:30 **PRÍBEH VOJAKA | STRAVINSKIJ**
ROBERT ROTH
KARŠKO | ŠEBESTA | HRINDA | LA GARDE | GRIGLÁK

WWW.KONVERGENCIE.SK

KON
VER
GEN
CIE

design
factory

BKIS

Kultúrne leto
a Hradné slávnosti
Bratislava 2011

HLAVNÝ
PARTNER

Západoslovenská
energetika

PARTNERI

pontis

ERANOVSKÝ PODPOR
BRATISLAVSKÝ
SAMOSPRÁVNÝ

MEDIÁLNI PARTNERI

tyždeň

hudobný život

in.ba

akcent media

Radio - FM

Radio Devín

WWW.CITYLIFE.SK

Š. Ondříšová, M. Radačovský, M. Kovářová

Balet Bratislava začína

Na mape slovenského tanečného umenia pribudol nový subjekt – **BALET BRATISLAVA**. Skúsený umelecko – manažérsky tandem **Mário Radačovský** a **Miroslava Kovářová** sa po odchode zo Slovenského národného divadla rozhodli pokračovať vo svojej vízii a na júnovej tlačovej konferencii predstavili teleso, ktorého prvú produkciu uvidíme 6. októbra na doskách Divadla P. O. Hviezdoslava. Tesne pred štartom nám zakladatelia súboru odkryli svoje umelecké zámery a ponúkli tiež zaujímavý pohľad na fungovanie slovenského kultúrneho priestoru.

Pripravila **Zuzana ZAJACOVÁ**, fotografie **Ctibor BACHRATÝ**

Prichádzate s atraktívnym a odvážnym projektom, s ambíciou presadiť sa v kultúrnom prostredí, ktoré obaja veľmi dobre poznáte. Ako momentálne vnímate situáciu tanečnej scény na Slovensku?

MK: Tanečná scéna na Slovensku je veľmi iluzórny pojem. Pre rozvoj tanečného umenia potrebujeme mať dobré školstvo, tvorcov, ktorí vytvoria zaujímavé diela, priestory, ktoré budú chcieť tieto diela prezentovať. A tiež reflexiu, teda kritiku, ktorá tvorbu zhodnotí a posunie informácie divákovi. Žiaľ, tanečná kritika tu v podstate neexistuje. Čo sa týka vzdelávania, v zmysle počtu odborných tanečných škôl je na tom Slovensko teoreticky dobre, aj keď o úrovni by sme mohli diskutovať. Profesionálne tanečné divadlá sú v troch mestách – Bratislave, Košiciach a dve v Banskej Bystrici. V tejto chvíli však dochádza k tomu, že baletné súbory Štátneho divadla Košice a SND sa zlučujú, čo je podľa mňa najväčší hriech na tanečnom profesionálnom umení. Namiesto toho, aby tu boli dve scény, ktoré ponúkajú rôzny repertoár, teraz budú ponúkať jeden rovnaký balík, ale, napríklad, na ne-

porovnateľných javiskách. Každý profesionál vie, že inscenácia, ktorá vyzerá dobre na javisku s rozmermi 20 x 16 metrov, nebude vyzeráť dobre na scéne, ktorá má 8 x 8 metrov. A vzdialenosť oboch miest je taká veľká, že ani ekonomicky to nemôže byť výhodné. Ale predovšetkým – iba konkurencia plodí zdravé prostredie. Ak sa odbúra, úroveň stagnuje. **MR:** Takisto absolútne nesúhlasím so spájaním Baletu SND s košíckym súborom. A myslím, že história čoskoro potvrdí naše slová. Toto je naozaj samovražda profesionálneho tanečného umenia v rámci klasického repertoáru na Slovensku. Vzniká jeden veľký nedefinovateľný „moloč“. Myslím si, že v dnešnej dobe už nie je miesto pre podobné hybridy. Ak sa ich fungovanie nezmení, neprežijú. A je dosť smutné, že nikto z kompetentných, ktorí by sa k tejto situácii vyjadrili mohli a mali, nedokázal povedať rázne nie.

MK: Aj to vlastne svedčí o tom, aká slovenská tanečná scéna je. Ak by bola zdravá, neverím, že by sa neobjavil aj iný názor. A keby

tí, ktorí tento koncept schválili, mali aspoň trochu prehľad o tanečnom umení, nikdy by to nemohli dopustiť.

Apatia, respektíve nezáujem a neochota vyjadrovať sa a diskutovať o veciach, ktoré si diskusiu vyžadujú, je však pre slovenskú kultúru priam typická...

MR: Tanečná scéna je taká roztrieštená, že to, čo sa momentálne deje, možno odradilo aj ľudí, ktorí by inak mali chuť sa vyjadriť. SND je však zrkadlom kultúry štátu. A kultúra, to nie je len umenie, umelecká tvorba. Kultúra národa spočíva v tom, akým spôsobom sa rozprávame, vyjadrujeme, na akej úrovni komunikujeme, ako konáme. A toto všetko odzrkadľuje SND. Je to boľavé poznanie, ale myslím, že pokiaľ nebudeme ochotní jasne si situáciu zdefinovať a pokúsiť sa niečo s ňou urobiť, môžeme do tejto inštitúcie naliať aj tisíc miliónov eur a nič sa nezmení. A obávam sa, že SND sa bude veľmi dlho spamätávať z dôsledkov rozhodnutí súčasného vedenia.

MK: Všetci vieme, že kultúra na Slovensku ▶

► je podvyživená po všetkých stránkach. A ako jedno z mála odvetví sa vôbec nezreformovala. Už veľakrát boli pripravené rôzne stratégie kultúrnej politiky, ale nikdy sa nenašla politická vôľa naozaj ich realizovať. Nedávno som počula názor, že v kultúre je peňazí relatívne dosť. Ja si myslím, že nie je. Ale ak by k reforme došlo, aj tie finančné prostriedky, ktoré v kultúre sú, by sa dali investovať rozumnejšie a s výraznejším a zmysluplnejším efektom.

■ Akú pozíciu plánujete so svojím Baletom Bratislava v rámci slovenskej kultúry zaujať?

MK: Na Slovensku chýba scéna, kde by sa mohlo pravidelne prezentovať aj alternatívne tanečné umenie. Nie v zmysle alternatívy ako niečoho „hypermoderného“ a pre divákov ťažko pochopiteľného, ale produkcie súborov, ktoré nie sú štátne, ani netvorí súčasť kamenných divadiel. A presne taký súbor chceme vytvoriť.

MR: V prvom rade by sme chceli pokračovať v tom, čo sme pred časom začali. S fungovaním inštitúcie, ako je SND, boli spojené mnohé problémy, ale ponúkala aj úžasné možnosti a priestory. Po niekoľkých rokoch sme už mali určité výsledky aj pozitívnu odozvu publika. Na to všetko chceme nadviazať. Náš projekt budeme profilovať ako súbor s neoklasickým repertoárom, aký na Slovensku chýba. To najlepšie, čo slovenské tanečné umenie ponúka, by mal prezentovať Balet SND. Žiaľ, s tým, čo prezentuje momentálne, sa nestotožňujem. Jiří Kylián povedal, že národné divadlo nesmie byť národným múzeom a s týmto názorom jednoznačne súhlasím. Ale paradoxne, vzniká tak absolútne perfektná živná pôda pre nás. Môžeme vyplniť medzeru, ponúknuť iný názor, ktorý sme ponúkali už v rámci SND. A budeme veľmi radi, ak ľudia naozaj pochopia náš súbor ako prirodzený vývoj, zachovanie kontinuity.

■ Ako vlastne vznikla myšlienka založiť nový tanečný súbor?

MR: Po odchode zo SND som bol najskôr rozhodnutý zbalíť sa a odísť zo Slovenska definitívne. To by bolo najjednoduchšie. A priznávam, že moje ego bolo urazené a nechcel som mať s týmto tanečným prostredím už nič spoločné. Ale nerád prehrávam. A uvedomil som si, že práve teraz mám šancu niečo na našej scéne naozaj zmeniť. Aj v SND sme chceli zmenu a myslím, že sa nám to aj podarilo a mnohí ľudia začali vnímať balet a tanec úplne iným spôsobom. Za štyri roky sa dá niečo zmeniť, naštartovať, ale nie vybudovať. Takže v našej filozofii budeme pokračovať s novým súborom, urobíme všetko, čo sa dá, a ak to nepôjde, naozaj sa zbalím a odídem. Nič netreba robiť nasilu. A v žiadnom prípade nechceme súperiť so SND alebo si niečo dokazovať. Na takejto úrovni sme nikdy nekomunikovali.

■ S akým najvýraznejším problémom ste sa pri zakladaní vášho Baletu zatiaľ stretli?

MR: Z môjho pohľadu nejaký zásadný problém zatiaľ nebol. Proces zakladania súboru

nie je jednoduchý, ale ak by všetko išlo príliš ľahko, asi by som očakával, že sa to neskôr niekde „zadrhne“. Je to ťažší projekt, než by som možno očakával, ale dúfam, že o to krajší bude výsledok. Napriek nie jednoduchšej finančnej situácii tu stále existujú ľudia, ktorí sú ochotní do nových tanečných projektov investovať. Aj keď na Slovensku je zárukou diváckeho úspechu predovšetkým činohra, za ňou nasledujú opera a vážna hudba, komerčne ladené muzikály a až potom tanečné umenie. A od toho sa odvíja aj ochota komunikovať ohľadom projektov.

MK: Samozrejme, že občas narazíme na problém, ktorý poznáme napríklad zo štátnych inštitúcií – zdá sa, že sme na niečom dohodnutí, ale zrazu zistíme, že v skutočnosti



M. Radačovský

sme tam, kde sme boli na začiatku rokovania, pretože dohodnuté veci jednoducho neplatia... My sme zvyknutí komunikovať s ľuďmi priamo. A tí, ktorí nás podporujú, sú veľmi podobného razenia. Rokujeme s nimi jasne a otvorene. Vždy ide o spôsob komunikácie.

Napriek nie jednoduchšej finančnej situácii tu stále existujú ľudia, ktorí sú ochotní do nových tanečných projektov investovať.

■ Ako by ste charakterizovali umelecké ambície Baletu Bratislava?

MK: Chceme prinášať umelecky kvalitné, profesionálne tanečné produkcie, ktoré budú v súlade s trendmi európskeho strednoprávdového tanečného umenia. Našou ambíciou je predstaviť zaujímavých tvorcov zo zahraničia, „objavovať“ diela a choreografy, s ktorými sa diváci na Slovensku zatiaľ nestretli. Chceme dať priestor aj slovenským progresívnym choreografom, ktorí možno ešte nedo-

stali príležitosť na veľkom javisku, ale cítime v nich potenciál a talent.

MR: Máme jasnú víziu – atakovať generáciu dvadsať- až štyridsaťročných a ponúkať im kvalitné umenie. To je pre nás momentálne najdôležitejšia skupina divákov. Chceme, aby sa s Baletom Bratislava stotožnili a aby sa naše predstavenia stali samozrejmosťou súčasťou ich zážitkov.

MK: Umenie má predovšetkým ponúknuť zážitok. A ten druh tanca, ktorý prinesieme my, v sebe „zážitkový“ potenciál určite má.

■ Členov vášho súboru ste vyberali na základe konkurzu. Aké kritériá museli taneční umelci spĺňať?

MR: V dnešnej dobe už neplatí, že profesionálny tanečný umelec je baletný umelec s čisto klasickým vzdelaním. Dnes sú nároky vyššie, profesionál musí ovládať klasiku aj modernu, rôzne tanečné techniky.

MK: Tanečníci nášho súboru majú silnú klasickú techniku, ale sú aj tvoriví a dostatočne plastickí na to, aby dokázali pracovať s rôznymi choreografmi, absorbovať odlišné štýly. Musia mať otvorenú myseľ, ale aj telo. Na konkurz prišlo spolu osemdesiat ľudí a vybrali sme siedmich. Ďalší deväť k nám prišli z Baletu SND. Plánujeme spolupracovať aj s hosťami, ale šestnásť tanečníkov je pre náš Balet určite optimálny počet.

■ Na čom bude založené fungovanie vášho súboru vrátane bežnej prevádzky?

MK: V prvom rade musíme všetkých motivovať tak, aby „kopali“ za jeden tím. Bez toho neprežijeme. Prevádzka tanečného telesa je tímová práca, ktorú tanečníci nemôžu brať len ako zamestnanie. Je to pre nich predovšetkým niečo, čo naozaj chcú robiť. Veríme, že keď sa rozhodli k nám prísť, dokážeme s nimi vybudovať fungujúci súbor. Čo sa týka technického zázemia, personál si budeme najímať na základe potreby, k jednotlivým predstaveniam. Administratívu by mali zabezpečovať traja ľudia, takže spolu nás bude dvadsaťjeden.

MR: Dôležité je, aby sme boli rýchli, dynamickí a schopní zareagovať na rôzne požiadavky. Musíme vedieť ponúknuť tituly, ktoré bude možné prezentovať nielen na javisku DPOH, kde budeme mať domovskú scénu, ale aj na iných javiskách, napríklad na festivaloch. Preto bude najdôležitejšia a najťažšia prvá sezóna, v ktorej sa bude budovať a profilovať repertoár. Chceme prezentovať to, čo divák zaujme a na základe čoho Balet Bratislava začne fungovať ako značka.

Prvú sezónu otvoríte Prokofievovým baletom *Rómeo a Júlia*, teda naozaj populárnym titulom. Aké ďalšie diela sa vo vašom repertoári objavujú? Z čoho ste vychádzali pri tvorbe dramaturgického plánu?

MK: Zatiaľ sme chceli atraktívnym dielom, ktoré ľudia poznajú, a *Rómeo a Júlia* toto kri-

napríklad v Amerike, kde som pripravil predstavenie *Rómeo a Júlie* v Grand Rapids Ballet Company, funguje veľa vecí úplne inak. Najmä už spomínaná komunikácia. Priznám sa, že v Rumunsku som mnohé veci nečakal, išiel som tam s určitými predsudkami. A keď som zažil zopár predstavení

spoločnosti – lízingovú zmluvu na lietadlo už máme uzavretú, posádka trénuje a prvý let sme naplánovali na 6. októbra o siedmej večer. Kde a ako napokon pristaneme, to zatiaľ nedokážem povedať. Ale odletíme určite.

Nechceme súperiť so SND alebo si niečo dokazovať. Na takejto úrovni sme nikdy nekomunikovali.

térium jednoznačne splňa. V každej sezóne plánujeme uviesť minimálne jeden takýto veľký titul a jedného známeho choreografa. V prvej sezóne do nášho repertoáru ešte pri-

a videl, ako ľudia pozitívne vnímajú divadlo, prekvapilo ma to. Je dôležité vidieť, porovnávať, konfrontovať a uvedomiť si, kde sa momentálne nachádzate. „Rómeo“ mal úspech v Amerike a verím, že rovnako úspešný bude aj tu. Ale aj keď je to ešte „čerstvé“ predstavenie, už teraz ho vnímam s odstupom, cítim, čo by som mohol spraviť inak a to bude určite výhoda pri študovaní s naším súborom.

MK: Minulý rok som po dlhšej dobe mala konečne čas cestovať, takže som využila príležitosť a videla som v zahraničí niekoľko tanečných platforiem. Celé leto som strávila v Amerike, takže tiež sa mi podarilo „vyvetrať sa“ z tohto prostredia. A od januára som už intenzívne pracovala na našom projekte. Občas je to veľmi náročné a komplikované, ale s Máriom sme výborne zohraní, takže všetko pokračuje tak, ako má.

V akej fáze „vývoja“ sa momentálne Balet Bratislava nachádza?

MR: Ešte stále sme na začiatku. Robíme všetko, čo sa v danej chvíli a v daných podmienkach dá, aby náš projekt bol úspešný, aby vzbudil pozornosť a naštartoval tu niečo nové. Ale kým sa nezdvihne opona pred naším prvým predstavením, stále hovoríme o niečom, čo zatiaľ neexistuje. Myslím, že náš súbor môžeme s miernym nadsadením pokojne prirovnávať k vznikajúcej leteckej



budnú tri predstavenia s dielami slovenských aj zahraničných autorov – Šárky Ondrišovej, Stanislavy Vlčekovej, Lukáša Timuláka, Libora Vaculíka, Petra Zusku, Jiřího Kyliána, Paula Lightfoota, Francesca Nappu a Attilu Egerházyho. Naši diváci si určite budú mať z čoho vybrať.

Minulú sezónu ste obaja strávili rôznymi aktivitami u nás aj v zahraničí. V čom bola pre vás najviac inšpiratívna?

MR: Pracovať po dlhšej dobe mimo Slovenska bola najmä výborná príležitosť oddýchnuť si od tohto prostredia, získať odstup od vecí, ktoré sa pred mojim odchodom udiali. Občas je dobré zrekapitulovať a zhodnotiť, čo a ako človek urobil, čo mohol urobiť inak. A jasne som si uvedomil, že vo veciach, v ktorých som nerobil kompromisy pred rokom, by som ich nerobil ani teraz. Samozrejme, že práca s inými súbormi bola pre mňa aj umeleckým obohatením. A zase som sa, našťastie, utvrdil v tom, že

BALET BRATISLAVA je nezávislý profesionálny tanečný súbor repertoárového typu zameraný na neoklasický tanec. Ambíciou telesa tvoreného šestnástimi tanečníkmi je presadiť sa na Slovensku aj v zahraničí kvalitnými inscenáciami svetových i domácich choreografov a priblížiť tanec širšej verejnosti prostredníctvom vzdelávacích projektov. Filozofiou nového súboru je rešpektovanie vývoja umenia v rámci prirodzenej konkurencie tvorcov s cieľom zabezpečiť vysokú umeleckú a interpretačnú kvalitu. Pestrý repertoár bude postupne vznikať vyhľadávaním už existujúcich úspešných a zaujímavých produkcií, v rovnakej miere dostanú priestor aj nové autorské diela.

Mário RADAČOVSKÝ je umeleckým riaditeľom Baletu Bratislava. Absolvent Tanečného konzervatória Evy Jaczovej v Bratislave bol od roku 1989 členom, neskôr sólistom Baletu SND. V rokoch 1992–1999 pôsobil v Nederlands Dans Theater Jiřího Kyliána v Haagu. V roku 1999 sa stal hlavným sólistom Les Grands Ballets Canadiens v Montreale. Hostoval napríklad v Royal Winnipeg Ballet, Ballet British Columbia alebo v Toronte. Choreograficky začal tvoriť v roku 2002. K jeho dielam patria: *Valse; Inšpirácia, Bolero, Shadows and Lights, Balansoire, Stretnutie s labuťou*. Pre Balet SND vytvoril diela *Zmena...*, *Warhol a 68*. V roku 2009 mala premiéru jeho choreografia *Večera* v súbore Magyar Balett Színház v Budapešti, duet *Urlicht* v Národnom divadle v Brne a celovečerný titul *Everest* v Baletе SND. V sezóne 2010/2011 vytvoril pre súbor Operety v Bukurešti choreografiu a réžiu inscenácie *Maria de Buenos Aires* a balet *Rómeo a Júlia* pre Grand Rapids Ballet Company v Michigane. Od sezóny 2011/2012 bude choreografom tohto amerického telesa. V súčasnosti pripravuje tanečnú produkciu *Skrinka hračiek* na hudbu Clauda Debussyho v predvedení Montrealského symfonického orchestra pod taktovkou Kenta Nagana. Od roku 2006 do mája 2010 bol riaditeľom Baletu SND.

Miroslava KOVÁŘOVÁ je výkonnou riaditeľkou Baletu Bratislava. Absolvovala Vysokú školu ekonomickú v Bratislave a Vysokú školu múzických umení v odbore pedagogika tanca. Kariéru začínala ako tanečnica, pedagogička a choreografka v slovenských súboroch moderného tanca. Vzdelanie si dopĺňala formou štipendijných pobytov v zahraničí (USA, Francúzsko, Nemecko). V rokoch 1989–1991 pôsobila ako baletný majster v SND, potom ako tanečný pedagóg a choreograf na Novej scéne. Od roku 1993 pôsobí ako tanečný pedagóg na Katedre tanečnej tvorby Vysoké školy múzických umení. Pedagogicky pôsobila i v zahraničí (Rakúsko, Česká republika, Moldavsko, Fínsko, Poľsko, Nórsko). Ako choreografka spolupracovala s mnohými slovenskými divadlami a so Slovenskou televíziou. V rokoch 1996 – 2000 bola predsedníčkou Asociácie súčasného tanca. Je umeleckou a výkonnou riaditeľkou medzinárodného festivalu súčasného tanca Bratislava v pohybe a predsedníčkou Asociácie Bratislava v pohybe. Zastupuje Slovensko v medzinárodnej sieti pre súčasný tanec Aerowaves. V rokoch 2006–2010 bola šéfdramaturgickou Baletu SND.

Pražská jar 2011

Štyri desiatky koncertov, sedem operných predstavení, medzinárodná interpretačná súťaž a viac než 36 000 vstupeniek – taký bol tohtoročný 66. ročník Medzinárodného hudobného festivalu Pražská jar, ktorý prebiehal od 12. mája do 4. júna.

Netradičná Má vlast

Jedinečné a pre prehliadku priam zásadné spomienky zanechal hneď úvodný projekt – tradičné uvedenie cyklu symfonických básní *Má vlast* od Bedřicha Smetanu tentoraz celkom netradične a bezprecedentne v podaní **Symfonického orchestra Pražského konzervatória**. Najstaršia škola svojho druhu v strednej Európe oslavovala tento rok 200 rokov svojej existencie. Nápad zveriť pri tejto príležitosti jej študentom otvárací koncert, ktorý bol doteraz výsadou najlepších profesionálnych telies, najčastejšie asi Českej filharmónie, pôsobil



J. Bělohlávek [foto: Z Chrapek]

snáď až príliš ambiciózne. **Jiří Bělohlávek**, šéf-dirigent BBC Symphony Orchestra a od roku 2012 aj Českej filharmónie, sa však nevšednej umeleckej výzvy chopil tak, že už po týždňovom marcovom sústreďení v Poličke bolo zrejme, že školský orchestr to pod jeho vedením môže dotiahnuť veľmi ďaleko. A tak nekonvenčný, v histórii Pražskej jari ojedinelý koncert napokon nebol žiadnou kuriozitou, ale umelecky vydarenou, neopakovateľnou a sotva prekonateľnou udalosťou. Sila hudobného zážitku z predvedenia Smetanovho cyklu 130-členným telesom v Obecnom dome bola mimoriadna. Predchádzajúcu dlhú školskú prípravu konzervatoristov sa Jiřímu Bělohlávkovi podarilo zúročiť spôsobom rovnajúcim sa zázraku. Svojou autoritou, umom a prácou prebudil v mladých hudobníkoch to najlepšie, takže kompozične zložitú, ideami aj emóciami nabitú symfonickú básňu dostali možnosť ukázať sa v plnej kráse nálad, obrazov a významov, lyriky i páťosu, ako hudba stále živá a s okamžitým účinkom. Bol to výborný koncert, úplne porovnateľný s výkonomi profesionálov s nadstavbou mladíckej energie. Dirigent nezlavil zo svojich predstáv, ale naopak podnietil i v konzervatoristoch túžbu po umeleckej náročnosti, ktorú by si mohli odniesť i do budúceho profesijného života. Bez nej

sa totiž interpretačné umenie stáva rutinou, aká neprináša potešenie nikomu.

Mahler v Aréne

K ďalším očakávaným dominantám festivalu, avšak z iných dôvodov, sa zaradilo aj uvedenie Mahlerovej *Symfónie č. 8 „Symfónie tisícov“* v multifunkčnej (t. j. športovej a rockovej) Aréne na rozmedzí štvrtí Libeň a Vysočany. Príležitosťou k monumentálnemu podujatiu bolo jubileum skladateľa, koncert sa konal presne v deň 100. výročia úmrtia Gustava Mahlera 18. mája. Zišlo sa na ňom 4171 návštevníkov a 485 účinkujúcich – medzinárodná zostava ôsmich sólistov (**Erin Wall, Michaela Kaune, Simona Houda Šaturová, Petra Lang, Mihoko Fujimura, Nicolai Schukoff, Michael Nagy, John Relyea**), Česká filharmónia, NDR Sinfonieorchester Hamburg a niekoľko českých i nemeckých speváckych zborov (NDR Chor, Pražský filharmonický zbor, Kühnov miešaný zbor, Schleswig Holstein Festival Choir, Knabenchor Hannover a Boni Pueri). Obrovský aparát viedol **Christoph Eschenbach** (mimochodom, pri reprízach v Nemecku program prilákal ďalších 13 000 divákov). V Prahe však Mahlerova *Ôsma symfónia* na experiment s využitím Arény umelecky doplatila. Toto dozvučované, príliš veľké a neosobné

dianie nielen svojimi kvalitami, ale tiež priekopníckym uvádzaním diel súčasných autorov (takým bola v roku 1893 aj premiéra *Novosvetskej symfónie* Antonína Dvořáka). Do Prahy prišlo teleso prvýkrát s Arturom Toscaninim v roku 1930 a potom až na festival v roku 2000. Tentoraz, po tretíkrát, sem filharmónia zavítala v závere svojho európskeho turné zjavne unavená a evidentne jej tiež chýbala jedinečná dirigentská osobnosť. Jej novému šéfovi **Alanovi Gilbertovi**, ktorý je prvým rodeným Newyorčanom v histórii telesa, ale zrejme nechýba pochopenie pre špecifika fungovania telesa v domovskom veľkomeste. Beethovenovu „*Eroicu*“ v Prahe predviedli, žiaľ, všedne a nie príliš zaujímavo. Veľkým zážitkom večera bol však Bartókov *Druhý husľový koncert* s mladou, pôvodom gruzínskou sólistkou **Lisou Batiashviliovou**.

Naopak skvelo sa v Prahe opäť uviedol **San Francisco Symphony** s **Michaelom Tilsonom Thomasom** – tak s Beethovenovou „*Osudovou*“, ako aj s Mahlerovou *Druhou symfóniou*. Na čele kalifornských symfonikov stojí charizmatik umelec, ktorý z nôt dokáže vytvoriť udalosť. Publiku poskytli nielen dokonalý zvuk, ale aj čitateľné umelecké posolstvo. Na Pražskej jari hosťovali v priebehu ôsmich rokov po tretíkrát – a opäť to bolo neokázalé a dokonalé. V Prahe zároveň oficiálne začali svoje pätnásť európske turné, v podstatnej časti zasvätené

práve Mahlerovým symfóniám. Celkom symbolicky teda uviedli svoj príspevok k storočnici veľkého skladateľa práve v krajine jeho pôvodu. Beethoven precítil dirigent skromne, zvukovo rezervovane, avšak paradoxne, zvláštnym napätím vo výraze zároveň romantickejšie. Mahlera potom ponúkol zdržanlivo, miestami priam komorne, bez nadbytočného páťosu, ktorý si odložil skutočne len na oslobodzujúci záver plný nádeje. Spoluúčinkovali v ňom sólistky **Laura Claycomb, Katarina Karneus** a **Český filhar-**



G. Mahler: Symfónia tisícov [foto: archiv]

monický zbor z Brna. V monumentálnej symfónii českého rodáka sa v plnej miere preukázali dynamické možnosti a presnosť súhry amerického telesa, ktoré svedčili o jeho špičkovej kvalite. Tým najlepším na tejto prehliadke interpretačného umenia však boli na záver **Berlínska filharmónia** so svojim šéfom **Sirom Simonom Rattlom**. Patrilo im finále festivalu v podobe Mahlerovej *Šiestej symfónie*. Dielo sa mimochodom objavilo v histórii festivalu po prvýkrát. Deväťdesiatminútový kolos zahrli dokonale, s naliehavosťou i romantikou, aká tejto hudbe prináleží, so všetkým jej páťosom i rozporuplnosťou. Berlínski filharmonici sa do Prahy vrá-

prostredie nemohlo sprostredkovať klasickú hudobnú komunikáciu, ku ktorej patrí i ťažko opísateľný kontakt medzi hľadiskom a pódium. Koncert ukázal, že pre podobné produkcie hala nie je vhodná.

Najlepší boli Berlínčania

V pomyslenej súťaži sa na Pražskej jari stretli tri svetoznáme zahraničné orchestre. Z tejto konfrontácie vyšli najrozpačitejšie **New York Philharmonic**. Od svojho založenia v roku 1842 má tento orchestr vedúce postavenie v americkom hudobnom živote a ovplyvňuje svetové kultúrne

tili po piatich rokoch, pričom v českej metropole vystúpilo teleso s takmer 130-ročnou tradíciou po 2. svetovej vojne šesťkrát. Od hostí sa očakávala dokonalá hra i všetko to, čo znejúce tóny povyšuje na hlboko oslovujúce umenie. A stalo sa. Tak presne, angažovane, krásne a oduševnene hrajúci orchester – a pritom nemal k dispozícii poslucháčsky jednoduchý repertoár – bol na pódiu českej metropoly zjavením aj potešením. Mahlerovu hudbu cíti Rattle skôr romanticky než vizionársky a avantgardne, väčšmi ako hudbu absolútnu než programovú. Symfónii sa hovorí *Tragická*, ale interpretácia popri heroickosti obsiahla aj idylické pasáže. Potešenie spôsobili okamihy, kedy sa dirigent zjavne venoval dôslednému dokončeniu motívu či frázy, aby vnútorná línia neostala nedopovedaná, zatiaľ čo väčšina celého orchestrálneho aparátu už samostatne pokračovala ďalej. V hre telesa bola od prvej časti zreteľná tiež uvoľnenosť umožňujúca plastické modelovanie priebehu, dotváranie významov či premenlivosť miery závažnosti. Skladbe sa dostalo priam neuveriteľne dokonalého výkladu. Pre doznenie celkového dojmu dokázal napokon Rattle po poslednom akorde udržať v sále päťminútové ticho!

Mimo hlavného prúdu

Evidentne z iných než hudobných dôvodov siahli usporiadatelia pražského festivalu i po melodramatickom projekte inšpirovanom skutočným príbehom rakúskeho masového vraha. Hlavnú úlohu v ňom stvárnil svetoznámy herec a tohtoročný hosť karlovarského filmového festivalu **John Malkovich**. Hoci pre Pražskú jar nesporné splnil úlohu mediálnej hviezdy, názory, že takýto počin patril skôr na inú prehliadku, azda na Festival nemeckého divadla, neboli ojedinelé. Usporiadatelia však boli presvedčení, že uvedenie „originálneho hudobného moritátu“ *Infernal Comedy* (Pekelná komédia) bolo pritažlivým obohatením zvyčajných koncertných programov. Na projekte sa podieľali sopranistky **Bernarda Bobro**, **Aleksandra Zamojska** a **Wiener Akademie** pod taktovkou **Martina Haselböcka**.

Tento rok sa poslucháči museli zaobísť bez večerných nočných a jazzových koncertov, vystúpil iba **Organic Quartet Ondřeja Pivca**. Alternatívnym projektom bolo uvedenie komornej opery uznávaného súčasného skladateľa Heinerja Goebbelsa *I Went to the House But Did Not Enter* (Išiel som do domu, ale nevstúpil) v podaní britského vokálneho kvarteta **The Hilliard Ensemble**. Podobným dramaturgickým osviežením bol aj koncert súboru bicích nástrojov **Amadinda Percussion Group** s etnickou a súčasnou hudbou či rozozvučanie grafických partitúr Milana Grygara v podaní súboru **MoEns** a **Miroslava Pudlaka**.

V komornom duchu

Koncertom na Pražskej jari oslávila mezzosopranistka **Dagmar Pecková** hneď tri jubileá. Ako sólistka v Schönbergovej komornej verzii Mahlerovej *Piesne o zemi* (po boku tenoristu **Jaroslava Březinu**) si pripomenula nedávne päťdesiatiny,

30 rokov svojej profesionálnej umeleckej kariéry a v rámci nej aj 25. výročie víťazstva na medzinárodnej súťaži Pražskej jari. Spolu s programom v Múzeu Kampa bol koncert označený ako „Pocta atonalite a abstrakcii“ pri príležitosti 50. výročia úmrtia Arnolda Schönberga.

Značný úspech vo vypredanej Dvořákovej sieni si vyslúžila ruská vychádzajúca klavírna hviezda **Julianna Avdejevová**, víťazka vlaňajšej Medzinárodnej klavírnej súťaže Fryderyka Chopina vo Varšave. Hrala Chopina a Lisztu, a to aj menej známe diela. Pekné koncerty mali klavirista **Peter Rösel**, české klavírne **Guarneri Trio** či **Pražáckovo kvarteto** s klarinetistom **Irvinom Venyšom** a nový súbor **Ebenovo trio**, ktorého primárom sa stal jeden z najúspešnejších mladých českých huslistov Roman Patočka, o. i. laureát súťaže Pražskej jari z roku 2003. Príležitost dostali tiež violistka **Jitka Hosprová**, **Pražské gitarové kvarteto**, huslisti **Hana Kotková** a **Jan Mráček** či mladí speváci Národného divadla na čele so **Simonou Houda Šaturovou**.

Cyklos „Dni pražských organov“ zaviedol publikum do niekoľkých kostolov aj do Rudolfinu, kde okrem iného zaznel aj *Organový koncert* Karla Husu, ktorý sa v lete v americkom exile dožíva 90 rokov. Najneobyčajnejším bol recitál v evanjelickom kostole U Salvátora, kde je po zásadnej rekonštrukcii nový, v českej metropole ojedinelý nástroj bachovského typu. V podaní **Martina Rosta** a **Pavla Černého** tu odzneli skladby pre štvorročný organ.

Medzi hosťami festivalu bol tiež medzinárodne uznávaný rakúsky huslista litovského pôvodu **Julian Rachlin**, ktorý spolu s klaviristom **Itamarom Golanom** s veľkým ohlasom predviedol Pendereckého *Sonátu č. 2* i Brahmsovu *Violovú sonátu Es dur*. (Mimochodom, Rachlin v roku 1988 vyhral v Prahe medzinárodnú rozhlasovú súťaž mladých hudobníkov Concertino Praga.) Celkový dojem tento rok negatívne ovplyvnilo odrieknutie dvoch spevákov – Američanky Dawn Upshawovej a nemeckého barytonistu Thomasa Quasthoffa. Keďže z hľadiska interpretačného umenia išlo o dva skutočné piliere dramaturgie, druhá polovica Pražskej jari bola citelne ochudobnená, hoci sa v rámci nej česká hudba prezentovala dobrými sólistami aj ansámbliami. Quasthoff zrušil vystúpenie pre ochorenie, sopranistka Upshawová z dôvodu vážnej rodinnej udalosti. Práve jej recitál sprevádzaný dlhoročným kolegom, klaviristom Gilbertom Kalishom mal pritom byť z komorných večerov asi tým najpríťažlivejším. Nositeľka šiestich cien Grammy bola očakávaná ako hviezda svetového formátu a mala to byť jej prvá návšteva v Českej republike. Na Quasthoffa sa Praha tešila ako na jedného z najvýznamnejších piesňových interpretov, predstavil sa mal s reprezentatívnym programom od Loeweho, Straussa a Mahlera. Zo zdravotných dôvodov odriekla koncert aj vynikajúca česká sopranistka Martina Janková pôsobiaca vo Švajčiarsku, a tak namiesto nej súbor historických nástrojov **Collegium 1704** narychlo prizval taliansku sopranistku **Raffaellu Milaniesiovú**. Bachova hudba jej bola trochu vzdialenejšia, ale pri ďalších autoroch sa ukázalo, že bola dobrou voľbou.

Kto príde nabadúce?

Podľa dostupných informácií by sa v nasledujúcom roku na programe Pražskej jari mali objaviť napríklad speváčky Edita Gruberová a Magdalena Kožená, Viedenská filharmónia s dirigentom a klaviristom Danielom Barenboimom či londýnsky BBC Symphony Orchestra so šéfdirigentom Jiřim Bělohlávkom. Smetanova *Má vlast* na otváracom koncerte zaznie v podaní Českej filharmónie pod taktovkou Vasilija Petrenka, súčasného šéfa Royal Liverpool Philharmonic Orchestra.

Interpretačná súťaž

Tohtoročnej súťaži na Pražskej jari dominovali klavír a trombón. Z 95 prihlásených kandidátov z 26 krajín v odbore trombón bolo na základe anonymného odposluchu vybraných 59, o klavírnu súťaž prejavilo záujem 78 kandidátov z 24 krajín. Najviac prihlášok prišlo z Južnej Kórey. Ani v jednom z odborov napokon nebola udelená prvá cena. Dve druhé ceny v odbore klavír získali Arta Arnicaniová zo Švajčiarska a Jun Či-kim z Juhokórejskej republiky, 3. cenu si odniesla Varvara Nepomňaščá z Ruska. Predsedom medzinárodnej poroty bol známy český klavirista a pedagóg Ivan Klánský. Z Českej republiky sa do finále neprebojoval nikto, do druhého kola postúpil len Martin Levický z pražskej AMU. V odbore trombón obsadili druhé miesta Lukáš Mořka z Českej republiky a Nicolas Motuier z Francúzska, tretia priečka pripadla Karlovi Gajdovi z Poľska a Rusovi Alexejovi Lobikovi. Tohtoročná klavírna súťaž bola po prvýkrát venovaná pamiatke legendárneho českého klaviristu Rudolfa Firkušného (1912–1994), ktorý bol hviezdou prvého ročníka festivalu, kedy sa po vojne vrátil z americkej emigrácie ako renomovaný umelec. Po komunistickom prevrate a novom odchode do USA zavítal na pražské koncertné pódia napokon až po dlhých 44 rokoch, v roku 1990. Súťaž Pražskej jari je súčasťou festivalu od roku 1947 a umožňuje nastupujúcej generácii hudobníkov konfrontovať svoje umelecké kvality v rôznych odboroch. Víťazi súťaže majú následne možnosť zúčastniť sa na medzinárodných hudobných festivaloch a domáci i zahraniční koncertných podujatiach, vrátane Pražskej jari. Nasledujúca interpretačná súťaž Pražskej jari má byť venovaná violončelu a čembalu.

Tohtoročnou novinkou festivalu bol nový projekt nasmerovaný k publiku s názvom „Rozkvet Pražskej jari“. Zaregistrovaných je v ňom už 200 mladých ľudí, ktorým festival ponúkol 14 koncertov za priaznivú cenu 100 Kč. V ponuke nechýbali Mahlerova *Symfónia tisícov* či koncert Dagmar Peckovej. V priebehu nadchádzajúcej sezóny, podobne ako v uplynulej, usporiada Pražská jar pre týchto priaznivcov klasickej hudby špeciálne programy. Dobrý nápad...

Petr VEBER

Slováci na Hudobnom festivale Ludwiga van Beethovena v Tepliciach

Severočeské kúpeľné mesto Teplice si Hudobným festivalom Ludwiga van Beethovena, ktorého usporiadateľom je Severočeská filharmónia Teplice, pripomína významnú kultúrnu udalosť – návštevu tohto veľkého skladateľa v rokoch 1811 a 1812. V časovom rozpätí štyroch týždňov (26. 5. – 23. 6.) sa v rámci tohtoročného 47. festivalového ročníka uskutočnilo dvadsať koncertov organizovaných v rôznych mestách Ústeckého kraja. V programoch symfonických a komorných koncertov už tradične dominuje Beethovenovo meno, čo však na druhej strane nevylučuje aj iné dramaturgické akcenty a námety. Tohto roku patrilo napríklad úvodný koncert netradične sólistom z Broadway Theatre v New Yorku, ktorí v spolupráci so Severočeskou filharmóniou ponúkli strhujúci prierez slávnymi muzikálmi uvádzanými práve v tomto legendárnom divadle. Na festivale sa predstavili i Collegium českých filharmonikov, Trio Amadeus, Capilla Moderna a zo zahraničných sólistov napríklad Natasha Korsakova, huslistka rusko-gréckeho pôvodu, švajčiarsky huslista Manrico a mnoho iných.

Stalo sa už dobrou tradíciou, že jeden z festivalových koncertov pripravuje Regionálna obec Slovákov v Tepliciach. Táto organizácia bola založená v roku 2004 a združuje občanov slovenskej i českej národnosti s cieľom posilňovať novodobú vzájomnosť oboch národov prostredníctvom prezentácie slovenskej kultúry a predovšetkým hudby. Tento rok prijal pozvanie obce popredný slovenský klavirista **Matej Arendárik**, ktorý sa 21. 6. predstavil v Kúpeľnom dome Beethoven spolu s klarinetistom **Igorom Františákom**. Arendárik, pôvodom z Banskej Bystrice, patrí k špičkovým slovenským hudobníkmi. Jedným z jeho doterajších významných úspechov je získanie tretej ceny a titulu laureát v Medzinárodnej súťaži Pražská jar 2004. Obaja interpreti majú na

svojom konte bohatú koncertnú skúsenosť doma i v zahraničí. Teplický koncert uviedol Arendárik *Sonátou č. 31 As dur, op. 110* Ludwiga van Beethovena. Jeho poňatie v maximálnej miere ťažilo z kompozičných kontrastov, ktoré dielo obsahuje. Dramatické akordické plochy striedala cituplná krehkosť virtuózných pasáží, vrchol predstavovala sugestívne dynamicky vygradovaná fúga. V druhej časti programu zaznela *Malá suita s passacagliou op. 3* Eugena Suchoná. Tu Matej Arendárik zaujal priam impresionisticky jemnou zvukovosťou vstupného *Preludia* a popri dramatických plochách upútala v jeho podaní tiež moderne poňatá, folklórne ladená melodika kompozície. V komornej spolupráci s Igorom Františákom zaznela pôvabná *Sonáta pre klarinet a klavír* Francisa Poulenca. Františákov klarinet znel veľmi farebne, s citom pre typicky poulencovskú priehľadnosť, modernosť a zároveň utešenú poetickosť kompozície. Vrcholom koncertu bola napokon *Sonáta č. 1 f mol op. 120* Johannes Brahmsa, v ktorej sa obaja interpreti prezentovali skvelou súhrou, nástrojovým majstrovstvom a strhujúcou interpretačnou gradáciou smerovali k virtuóznemu finálnemu *Vivace*. Nadšené publikum účinkujúci ešte na záver odmenili prídavkom – krehkým dielkom Clauda Debussyho *Petite pièce*. Spomenutý koncert však nebol jedinou prezentáciou slovenského umenia v rámci beethovenovského festivalu v Tepliciach. V teplickom Záhradnom dome sa 31. 5. predstavili členovia Semperovej opery v Drážďanoch v programe nazvanom Terezínsky koncertný večer. Autorkou projektu a zároveň moderátorkou večera



bola **Agáta Schindler**, slovenská muzikologička pôsobiaca od roku 1981 v Drážďanoch, ktorá sa intenzívne venuje štúdiu života a odkazu hudobníkov prenasledovaných v dobe národného socializmu. Pani Schindler spolupracuje tiež s Regionálnou obcou Slovákov v Tepliciach a pre združenie usporiadala v minulých rokoch už dve prednášky s vyššie uvedenou tematikou. Na programe tohtoročného koncertu boli skladby, ktoré zneli v koncentračnom tábore Terezín pri Litoměřiciach. Najmä v roku 1944 ukrýval tábor za svojimi hrozivými stenami pomerne čulý hudobný život. Išlo totiž o akúsi prestupnú stanicu na ceste do nacistických vyhladzovacích táborov, kam bol deportovaný celý rad hudobníkov rôznych národností či pôvodu – českých, nemeckých, židovských a i. Kvalitnými interpretačnými výkonmi sa na koncerte v Tepliciach predstavili **Romy Petrick** (soprán), **Dorothea Winkel** (soprán), **Heike Liebmann** (mezzosoprán), **Fumiko Hatayama** (alt), **Tobias Schrader** (tenor) a **Friedrich Darge** (bas). Umeleckým vedúcim súboru je klavirista Johannes Wulff-Woesten, ktorý pôsobí v Semperovej opere v Drážďanoch a vo funkcii hudobného asistenta aj na festivale Bayreuther Festspiele. V duchu reminiscencií na terezínske udalosti zaznel zbor *Proč bychom se netěšili* z opery *Predaná nevesta* Bedřicha Smetanu, zriedka uvádzané skladby *Štyri piesne podľa čínskych básní* Pavla Haasa, *Päť piesní op. 4* Hansa Krásu a k interpretačným vrcholom patrili nesporné *Dva madrigaly* Gideona Kleina a tiež výber z časti *Klavírní sonáty č. 7* Viktora Ullmanna.

Lenka PŘIBILOVÁ

Ostravské dny 2011

Týždeň od 26. 8. do 3. 9. bude tradične patriť dnes už dobre etablovanému festivalu súčasnej hudby Ostravské dny. Tvorí ho 15 predstavení zahŕňajúcich multimediálne performancie, koncerty elektronickej hudby, komorné a orchestrálne koncerty z diel klasikov 2. polovice 20. storočia a žijúcich autorov. Z „klasikov“ bude zvláštna pozornosť venovaná **Iannisovi Xenakisovi** (jeho hudba bude zastúpená na troch koncertoch), **Mortonovi Feldmanovi** (na jednom z orchestrálnych koncertov zaznie jeho *Piano and Orchestra*), ale aj **Karlheinzovi Stockhausenovi**, **Giacintovi Scelsimu**, **Lucianovi Beriovi**, **Mauricioví Kagelovi** a iným. Zo žijúcich autorov (klasikov aj tých mladších) budú zastúpení **Pierre Boulez**, **Wolfgang Rihm**, **Salvatore Sciarrino**, ale aj napr. **Elliott Sharp** či **Brian Ferneyhough**. Slovensko bude na festivale zastupovať hudba **Romana Bergera** a **Ivana Buffu**. Za pozornosť stojí záverečný koncert, kde za-

zníe hudba prevažne z prelomu 20. a 21. storočia. Raritou bude predvedenie *Hamburského koncertu* pre lesný roh a orchester **Györgya Ligetiho**, jeho vôbec posledného diela a zároveň skutočného opus magnum záverečnej fázy jeho tvorby. Sólový lesný roh sa spolu so štyrmi obligátnymi lesnými rohmi v netradične, komorne obsadenom orchestri (obsahujúcom o. i. dva basetové rohy) pohybuje výlučne v radoch prirodzených harmonických tónov a ich spektrá sa prekrývajú s ostatnými, temperovane ladenými nástrojmi. Ligeti, tak ako vo väčšine svojich diel, dosahuje „nadpozemské“ zvuky pomocou tradičných akustických nástrojov. Z diela **Galiny Ustvolskej** zaznie druhá z radu jej symfónií pre netypické obsadenie dychových a bicích nástrojov a ľudský hlas, vďaka ktorým táto autorka naplnila obsah pojmu symfónia celkom novým a nečakaným

významom. *Baobab* je názov nedávno vytvorenej skladby dnes už 77-ročného a stále pozoruhodne plodného „zabudnutého minimalistu“ **Philla Niblocka**. Ten je známy prácou s dlhými statickými plochami tvorenými postupným prekrývaním držaných tónov často v zložitých mikrintervalových vzťahoch, ktoré vytvárajú pravidelné akustické rázy dávajúce jeho hudbe niekedy až psychedelickú pôsobivosť. Na záver zaznie „CONCERTO“ *Dithyrambe* **Wolfganga Rihma**. V koncertantnom diele pre sláčikové kvarteto a orchester sa prejavuje pre autora typická kompozičná virtuoza a dôraz na prácu s detailom; dialóg štyroch sólistov s bohatou štruktúrovaným orchestrom tu v nejednom momente prináša zaujímavé napätie... Viac informácií o festivale na www.newmusicostrava.cz.

Robert KOLÁŘ

Tri skvelé produkcie v Opere Zürich

Mojžiš a Áron v znamení úspechu Slovenského filharmonického zboru

Členovia Slovenského filharmonického zboru absolvovali v máji ďalší zo svojich úspešných umeleckých zájazdov v zahraničí. Ako hostujúci zbor vystúpili v renomovanom opernom dome vo švajčiarskom Zürichu v novej inscenácii jedného z kľúčových diel hudby 20. storočia, opery Arnolda Schönberga *Mojžiš a Áron*. Opernhaus Zürich patrí, napriek svojim „komorným“ rozmerom, porovnateľným s historickou budovou Slovenského národného divadla, medzi najvýznamnejšie európske scény, kde sa jedna za druhou striedajú významné osobnosti súčasného operného Olympu. Po-

zdrmatizoval a vygradoval. Orchester Opery v Zürichu znel pod jeho vedením neuveriteľne pôsobivo a krásne, až poslucháč miestami zapochyboval, či ide skutočne o atonálnu hudbu. Na dirigentovu koncepciu skvele nadviazal nemenej renomovaný režisér, scenograf, autor kostýmov i svetelného dizajnu **Achim Freyer** (jeden z posledných študentov Bertolda Brechta), ktorý v diele podčiarkol motív premeny myšlienky na slovo a podal ho v divácky nesmierne atraktívnom a trochu i odľahčenom rozmere s mnohými odkazmi na staré umenie i ikony súčasného zábavného priemyslu (Hieronymus Bosch, Walt Disney). Uctievané Zlaté teľa predstavoval obrovský rotujúci švajčiarsky čokoládový zajac v

spevnosť s precíznou nemeckou artikuláciou. V každej polohe od pianissima, cez recitáciu až po monumentálne pasáže vo forte znel farebne a kompaktne. Plným právom si vyslúžil mohutné „Bravó!“ od nadšeného züríšského obecnstva pri záverečnej klaňacke.

Anna Bolena

Anna Bolena je vo všeobecnosti pokladaná za jednu z najlepších opier Gaetana Donizettiho a je súčasne prvým dielom, pri ktorom sa autor dočkal medzinárodného uznania. Zachytáva tragický osud druhej manželky britského panovníka Henricha VIII. a matky neskoršej slávnej panovníčky Alžbety I. Súčasťou dramatického konfliktu s rozporuplným a svojhlavým Henrichom je i postava jeho neskoršej manželky a Anninej sokyne Giovanny Seymourovej. Postava Anny Boleny bola obľúbenou úlohou veľkých koloratúrnych sopranistiek minulosti. Priekopníčkou sa stala kreácia Marie Callasovej, ktorá sa zaslúžila o znovuobjavenie tohto i ďalších operných diel z predverdiiovského belcantového obdobia. Ďalšie generácie viac či menej nadväzovali na jej interpretačný odkaz. Beverly Sills reflektovala predovšetkým dramatickú expresivitu svojej predchodkyne a jej kreácia dnes pôsobí tak trochu ako preexponovaná až hysterizujúca maniera. Joan Sutherland sa k Anne dostala až ku koncu kariéry a, ako mala vo zvyku, sústredila sa na štýlovú dokonalosť belcantového prejavu. Vďaka charakteristickej farbe hlasu pôsobila primerane dramaticky. Edita Gruberová obohatila postavu o skvelú kombináciu lyrických a dramatických polôh. Anna Netrebko zas nedávno vo Viedni čiastočne pozabudla na belcanto a svojej menovkyňi vtisla trochu „ukričaný“ rozmer. O mesiac nato sa uskutočnila v opernom dome vo švajčiarskom Zürichu obnovená premiéra tohto slávneho operného diela v titulnej úlohe s talianskou sopranistkou **Evou Meiovou**. Doménou speváčky boli doteraz skôr lyrické postavy belcantového odboru a Mozart, preto bolo obsadenie do pomerne dramatickej postavy trochu prekvapujúce. Výsledkom však nebolo sklamanie, práve naopak. Nenápadná speváčka predviedla doteraz najkomplexnejšiu Annu Bolenu, akú som mal možnosť počuť. Svoju postavu podrobila dokonalej analýze, rozložila ju do najmenších detailov a s intelektuálnym nadhľadom poskladala úplne nanovo, bez akýchkoľvek interpretačných nánosov, manieristických zlovykov, deformácií a klišé. Jej Anna ctí text a notový záznam. Vychádza z lyrickej polohy a ukázkovým dramatickým oblúkom graduje vo finálnej scéne šialenstva. Efektným záverečným výškom sa síce vyhýba, no „krásnemu spevu“ neostáva nič dlžná. Vynikajúco jej sekundovala Lotyška **Elina Garanča** v postave Giovanny Seymourovej. Farebným, ▶



Mojžiš a Áron: Slovenský filharmonický zbor [foto: H. J. Michel]

nuke na hostovanie predchádzala dlhoročná systematická spolupráca nášho zboru s renomovanými orchestrami (Berlínski a Viedenský filharmonici, Izraelská filharmónia, Orchestre de Paris, Londýnsky filharmonický orchester), veľkými dirigentskými osobnosťami (Claudio Abbado, Bertrand de Billy, Daniele Gatti, Riccardo Chailly, Lothar Zagrosek, Lorin Maazel, Kurt Masur, Zubin Mehta, Helmuth Rilling, Franz Welser-Möst), a najmä účinkovanie v inscenácii *Mojžiš a Áron* vo Viedenskej štátnej opere v roku 2009. Každé uvedenie tohto mimoriadne náročného diela je pre akékoľvek operné divadlo sviatkom a v hudobnej verejnosti vzbudí vždy značnú pozornosť. V opernom dome v Zürichu malo svetovú javiskovú premiéru v roku 1957 a odvtedy sa tam neuvádzalo. O to väčšie očakávania smerovali k novému naštudovaniu maestra **Christopha von Dohnányiho**. Tento svetoznámy dirigent má vzácnu schopnosť priblížiť aj ťažšie stráviteľné diela širokému publiku, čo v plnej miere potvrdil aj v tomto prípade. Schönbergovu partitúru, ktorá je často vnímaná ako intelektuálny hudobný rébus, sprehľadnil,

zlatistom staniole. Zadnú časť javiska tvorili veľké zrkadlové plochy, ktoré opticky znásobili jeho priestor a vytvárali monumentalizujúce vizuálne projekcie scénických obrazov. Aj obe hlavné postavy, výrazne maskované a interpretované vo výsostne štylizovanej podobe, boli zdvojené, miestami až strojené hereckými predstaviteľmi. Rakúsky barytonista **Peter Weber** ako Mojžiš predviedol dojímavú kreáciu odhodlaného a miestami zúfalého mudrca, ktorý hľadá spôsob, ako vierohodne vysvetliť neuveriteľné. Americký tenorista **Daniel Brenna** (Áron) sa trochu potrápil s najvyššou polohou, no inak s prehľadom zvládol všetky nástrahy extrémne náročného partu. Hlavným účinkujúcim bol však **Slovenský filharmonický zbor**, ktorý pripravil zbormajster **Jozef Chabroň**. Jeho členovia boli z veľkej časti „neviditeľne“ umiestnení v stiesnenom priestore pod javiskovou rampou. Napriek sťaženým podmienkam, predovšetkým nedostatočnému výhľadu na dirigenta, dominoval náš zbor celému predstaveniu. Schönbergovu partitúru predniesol strhujúcim spôsobom, skvele skĺbil mäkkú slovanskú

► voluminóznym mezzosopránom, dokonalou technikou a presvedčivým herectvom skvele stvárnila rivalku titulnej hrdinky. Rumunský tenorista **Gergely Némethi** sa extrémne vysoko položenou postavou Lorda Riccarda Percyho prehrýzal s nemalými ťažkosťami. Taliansky basista **Carlo Colombara** ako Enrico VIII. zaujal dokonalou znalosťou belcantového štýlu, krásnou kovovou farbou hlasu, no nevyhol sa občasným intonačným zakolísaniam. Precízny výkon Zboru a Orchestra Opery Zürich pod vedením dirigenta **Massima Zanettiho** vytvoril kvalitný základ pre silnú speváčku

prezentáciu. Zaujímavá réžia inak pomerne konvenčného tvorca **Giancarla del Monaca** poskytla spevákom dostatok priestoru. Vychádzala najmä z kontrastu ilustratívne plynúceho deja a jeho narúšania nečakanými až znepokojujúcimi detailmi. Tie sa objavovali mimo hereckej akcie v premyslenom scénografickom riešení **Marka Väisänen**a.

Mahlerovská ozvena

Slávny americký barytonista **Thomas Hampson** sa predstavil v zürišskej opere v mahlerovskom matiné s názvom *Gustav Mahler und sein Nachklang*. Program koncertu tvorili najmä piesne z cyklu *Chlapcov zázračný roh*. Na podujatí predviedol spevák všetko, čím si už roky podmaňuje publikum na celom svete – úžasné psychologické i rýdzo hudobné pochopenie piesne, neuveriteľnú pestrosť výrazových odtieňov, oduševnenosť prednesu, schopnosť upútať a vtiahnuť publikum do imanentne introvertného žánru. Jeho register siaha od sotva počuteľného pianissima až po krajný dramatizmus, dokáže nádherne vykresliť tón, jemne ho odtieňovať, v mimoriadnej harmónii sa u neho snúbia pocit a intelekt, podobne ako hudba a slovo. Hampson presvedčivo charakterizuje postavy a povahu jednotlivých piesní, mení hlas, register, dikciu a dynamiku. Dokáže byť poeticky zasnený, úsečný, ironický, meditatívny i nepokojný. Má schopnosť podať

príbehy piesní tak sugestívne, že zaujmú aj poslucháča, ktorý nerozumie textu. Samostatnou kapitolou koncertu bol dokonalý klavírny sprievod **Wolframa Riegera**. Patrí ku klaviristom, ktorí doslova básnia na nástroji. Rieger vie absolútne stíšiť i dramaticky buráčať a najmä dokáže vytvoriť atmosféru piesne a inšpirovať speváka. Po doznení tónov poslednej piesne sedelo fascinované publikum ešte dlhé sekundy v tichu. Až potom sa „prebudilo“ a reagovalo búrlivým aplauzom.

Jozef ČERVENKA



Anna Bolena: Eva Mei [foto: S. Schwietz]

Arnold Schönberg: *Moses und Aron*/dirigent: Christoph von Dohnányi/réžia, scéna a kostýmy: Achim Freyer /Peter Weber (Moses), Daniel Brenna (Aron) a d., /Slovenský filharmonický zbor, Opera Zürich, premiéra 18. 5., navštívené predstavenie 29. 5.

Gaetano Donizetti: *Anna Bolena*/dirigent: Massimo Zanetti/réžia Gian-Carlo del Monaco/scéna: Mark Väisänen/kostýmy: Maria-Luise Walek/ Eva Mei (Anna), Elina Garanča (Giovanna), Gergely Némethi (Riccardo), Carlo Colombara (Enrico) a d./Opera Zürich, premiéra 21. 5., navštívené predstavenie 28. 5.

Gustav Mahler und sein Nachklang/výber z cyklu *Des Knaben Wunderhorn*/Thomas Hampson, barytón/Wolfram Rieger, klavír/Opernhaus Zürich, 29. 5.

OSTRAVSKÉ DNY 2011

26. srpna — 3. září

www.newmusicostrava.cz

Bauckholt □ Berio □ Boulez □ Cardew
Cígler □ Feldman □ Graham □ Kotík
Kadeřábek □ Lang □ Ligeti □ Monahan
Niblock □ Polansky □ Riehm □ Rihm
Rzewski □ Scelsi □ Sciarrino □ Smolka
Ustwolskaja □ Xenakis a rezidenti

Janáčková filharmonie Ostrava
Ostravská banda
Quasars Ensemble
JACK Quartet
a hosté

generální partner:



Nadace
Zdenka Bakaly

vzdělání je nejlepší investice

za finanční podpory:

OSTRAVA!!!

hlavní partneri:

NWR

ART MENTOR FOUNDATION LUCERNE

MINISTERSTVO KULTURY

Visegrad Fund

OSTRAVA

SÚPRAVČO HŘEBEN

OSTRAVA

OSTRAVA

VOICE

hlavní mediální partneri:

OSTRAVA

OSTRAVA

VOICE

Drážďanské hudobné slávnosti 2011

Newyorskí a Berlínski filharmonici – Heinrich Schiff – Arcadi Volodos

Akýmsi prológom k tohtoročným Drážďanským hudobným slávnostiam bol koncert Singapurského symfonického orchestra ešte na jeseň 2010. Otvoril totiž hlavnú tému festivalu, ktorú vyjadrovalo motto „Päť elementov“. Hlavnou myšlienkou podujatia bola reflexia (hudobných) kultúr Ďalekého východu inšpirovaná tradíciou slávnej Hodvábnej cesty, ktorá, ako vieme, nebola v minulosti len prostriedkom budovania obchodných vzťahov Západu a Východu, ale i symbolom výmeny myšlienok, duchovného bohatstva a kultúrnych hodnôt. Konkrétnym dramaturgickým zámerom drážďanského festivalu bola konfrontácia západnej klasickej hudobnej kultúry so špičkovými hudobnými umelcami Ázie. Trojtýždňový hudobný maratón sa uskutočnil na prelome mája a júna a jeho bilancia je tak po umeleckej, ako

americký kultúrny produkt. Rain sa predstavil na nemeckej pôde vôbec po prvý raz a na pôdiu mu bol interpretačným partnerom prekvapujúco intendant hudobných slávností, inak skvelý violončelista **Jan Vogler**. Takže napokon išlo aj o istý druh netradičného medzižánrového stretnutia ázijského popu so západnou klasikou sprevádzaného diváckou kulisou, akú poznáme len z vystúpení skupín populárnej hudby vo veľkých športových halách. Rainov koncert, v európskych končinách neznámej superhviezdy Východu, pritiahol do Drážďan aj ázijské (predovšetkým mladé) publikum žijúce v Európe. Vstupenky boli obratom ruky vypredané a na internete sledovala koncert polovica Ázie! Lepšiu reklamu festivalu by neurobil žiaden iný koncert, i keď tých špičkových, skutočne festivalových podujatí, bolo veľmi veľa.



H. Schiff [foto: S. Werner]

i organizačnej stránke skutočne frapujúca. V priebehu troch týždňov vystúpilo v Drážďanoch vyše 100 orchestrov, komorných ansámblov a sólistov, pričom o atraktivite umelcov i programu svedčí 94-percentná návštevnosť a celková tržba vo výške 620 000 eur. Program festivalu prilákal nielen domácich, ale i mnohých zahraničných návštevníkov a hudobných kritikov. Bolo ich tu podstatne viac ako po minulých rokoch. Pre zasvätených sa tento ročník stal skutočne pojmom a i na medzinárodnej úrovni zarezonoval s nebyvalou intenzitou.

Výnimočným podujatím, situovaným do skvostnej Semperovej opery, bol koncert kórejskej popovej hviezdy, speváka, tanečníka a entertainera **Raina**, ktorý je označovaný za akéhosi „Michaela Jacksona Ázie“. Jeho vystúpenia sprevádzajú obdobné reakcie oddaného publika (najmä fanúšičiek, ktoré uvádzajú svojím hysterizujúcim umeleckým prejavom nezriedka až do mdlôb), pričom by sa dalo azda hovoriť i o istom vyššom estetickom štandarde a ambíciách, než aké reprezentuje Jacksonov typický

Z hľadiska tradičnej festivalovej ponuky predstavovalo výnimočný formát i vystúpenie súboru **Absolute Ensemble** z New Yorku, ktorý založil a dodnes vedie všestranný **Kristjan Järvi**, ďalší nasledovník známej estónskej dirigentskej dynastie. Pod názvom *Arabská noc* (ktorá nemala nič spoločné s rozprávkou o Tisíc a jednej noci) sa skrýval provokačný mix ikon počnúc Frankom Zappom, cez muzikál až po neznámy svet zvukov arabskej proveniencie. Koncert relativizoval a prekračoval rôzne hranice – žánrov, štýlov, kultúr, pričom interpretačné umenie každého člena ansámbľu bolo zážitkom nielen akustickým, ale i vizuálnym.

Sté výročie úmrtia skladateľa Gustava Mahlera sa nieslo ako leitmotív viacerými večermi. Jeho hudba bola uvádzaná v Drážďanoch už počas jeho života – v dvadsiatych rokoch minulého storočia – a mala tu i svojich veľkých dirigentských propagátorov. Spomeňme aspoň Fritza Reinera či Fritza Buscha. Nezabudnuteľné zážitky a výnimočné inter-

pretačné kvality však priniesol i tohtoročný drážďanský festival. Spájali sa s tromi špičkovými svetovými orchestrami a nemenej renomovanými dirigentmi. Presne v deň výročia Mahlerovej smrti zaznela jeho 90-minútová 3. *symfónia*. Pod taktovkou dirigenta **Esu-Pekku Salonena** účinkovali **Sächsische Staatskapelle Dresden**, mezzosopranistka **Lilli Pääsikiviová** a dámsky a detský zbor Semperovej opery. Tento obrovský interpretačný aparát sa vydal na fascinujúcu cestu mahlerovského uchopenia sveta. V intenciách skladateľa rozkvitla príroda, prehovorili zvieratá, rozprávali ľudia, anjeli a láska; náročné sóla plechových dychových nástrojov striedali kontrastné tutti, zvuková kompaktnosť ustupovala sotva počuteľným pianissimám, frapantná inštrumentácia zreteľne umocňovala Mahlerove hlboké hudobné myšlienky. Interpreti dokázali udržať napätie od prvého až po posledný takt. Zámorskí hostia – **New York Philharmonic** s dirigentom **Alanom Gilbertom**, v poradí trinástym dirigentom tohto orchestra po Gustavovi Mahlerovi, dokázali následne interpretáciou Mahlerovej 5. *symfónie* siahnúť doslova po hviezdach. Hybridné harmónie a tóniny, jasné štruktúry, v ktorých vynikala precízna intonácia, jasne vedená polyfónia, potom to omamné Adagietto a úžasné finále... Hovoriť možno o kongeniálnom hudobnom stvárnení, ktoré vyvolalo nekonečné ovácie publika. Spolu s ponurými *Piesňami o mŕtvych deťoch* v podaní barytonistu **Thomasa Hampsona** zanechali Newyorčania hudobný zážitok, ktorý sa zapíše do análov festivalu ako jedno z jeho najväčších podujatí. Do tretice sa Mahlera zhostila **Berlínska filharmónia** so svojim šéfdirigentom **Sirom Simonom Rattlom**. Na festival priviezli jeho 6. *symfóniu* (*Tragickú*). Opäť ten obrovský orchestrálny aparát, prívally zmietajúcej sa hudby a celý rad hádaniek. Sám Mahler v jednom liste vyslovil presvedčenie, že *Šiestu symfóniu* je možné stráviť až po pochopení predošlých piatich. Pri tomto opuse ide nepochybne o najpesimistickejšie skladateľovo symfonické dielo. Skôr než tragickým, by som ho dokonca nazvala trýznivým. I poňatie Simona Rattla išlo až na okraj existenčných duchovných polôh, tak otriasajúco zakodovaných v jeho kompozičnom organizme. Jeho názor stvárnilo orchestrálne teleso s absolútnym dôrazom a precíznosťou do poslednej noty. Bičujúca bolesť dominovala vo všetkých častiach diela a naplnila preduchovneným zvukom akusticky dokonalú Semperovu operu. Viem si predstaviť, že psychicky labilnejší alebo jednoducho senzitivnejší poslucháči museli pri takomto emocionálnom nápoře doslova trpieť, a po dvoch osudových úderoch kladiva sa stala cesta k vypätému koncu diela pre všetkých priam neznesiteľnou.

► K stretnutiam orchestrov a dirigentov na najvyššej úrovni patril i koncert lipského **Gewandhausorchestra** s dirigentom **Christophom Eschenbachom**. Na tomto záverečnom podujatí festivalu im bol partnerom violončelista **Jan Vogler** v Dvořákovom *Koncerte pre violončelo a orchester h mol op. 104* a organista **Michael Schönheit** v 3. symfónii „*Organovej*“ Camilla Saint-Saënsa. Ak populárneho Dvořáka obdarili interpreti melodickou vrúcnosťou a oduševnenou lyrikou, ktoré znásobil Voglerov famózne znejúci nástroj, zriedkavejšie uvádzaný Saint-Saëns zaznel ako kompozícia zvláštnych tvarov a nezvyčajného štýlového poňatia. Sám skladateľ sa o svojom diele vyslovil, že v ňom vydal zo seba „všetko, čo bolo možné“. Na jednej strane kompaktný symfonický zvuk, bohatá inštrumentácia s výrazným postavením organa, na strane druhej akási štihlosť a elegancia tvarov, a napokon stále prítomná téma „dies irae“ prechádzajúca celou kompozíciou. Nesmierne pôsobivé stvárnenie Saint-Saënsa našlo svoj ideálny priestor v slávnom Krížovom chráme (Kreuzkirche) a uzav-

šia skladba večera *Závej Isabel Mundryovej*, ktorá spolupracuje so Staatskapelle od roku 2007, bola publikom prijatá veľmi pozitívne. Jej kompozícia vychádzala z renesančného vokálneho diela drážďanskeho dvorného skladateľa Antonia Scandellu (*Gloria a Credo* z roku 1553). Mundryovej práca demonštrovala znalosť starej hudby, schopnosť originálnej modernej reflexie starých kánonov a odkrývania zaujímavých kontextov a súvislostí s modernými smerovaniami súčasnej tvorby. Avizovaný sólový koncert Heinricha Schiffa pri príležitosti jeho 60. narodenín zmenil napokon svoj pôvodný dramaturgický tvar. Dôvodom bolo poranenie umelcovho ramena, ktoré však nebolo na druhej strane také vážne, aby mu nedovolilo vystúpiť v alternatívnom, nemenej atraktívnom projekte. Ten patril namiesto jednému trom skvelým violončelistom: okrem **Heinricha Schiffa** ešte dvom jeho žiakom – **Christianovi Poltérovi** a **Janovi Voglerovi**. Partnerom bolo všetkým trom orchestrálné teleso **Dresdner Kapellso-**

listen. V prvej polovici koncertu zazneli štyri technicky veľmi náročné koncerty pre violončelo, sláčiky a basso continuo Antonia Vivaldiho (*RV 413, 415, 424 a 531*). Sólistami boli Poltéra a Schiff. Druhú časť koncertu, ktorá bola akousi hudobnou gratuláciou šesťdesiatročnému Schiffovi, naplnili predovšetkým skladby P. I. Čajkovského. Boli to najprv transkripcie *Nokturna* z jeho *Šiestich skladieb pre klavír op. 19* a *Andante cantabile* zo *Sláčikového kvarteta č. 1 D dur* vo verzii pre violončelo a sláčikový orchester, ktoré sme počuli v podaní Jana Voglera. Čajkovského *Serenádu C dur op. 48* pre sláčikový orchester si potom s veľkým pôžitkom za-

dirigoval sám Heinrich Schiff. Koncert uzavrelo napokon trochu nezvyklé „zastaveničko“ pre jubilanta – krátke, no technicky náročné *Rekviem pre tri violončelá a orchester op. 66* od Davida Poppera, v ktorom excelovali všetci traja inštrumentalisti.

Ak všetky doteraz spomenuté koncerty výrazne prekročili medze hudobnej každodennosti, recitál ruského klaviristu **Arcadia Volodosa** v neskorých večerných hodinách v Semperovej opere doslova vyrazil publiku dych. Výnimočných klaviristov cestuje po svete niekoľko tuctov a hádam každý z nich už v saskej metropole hral a odniesol si odtiaľ i vavrínový veniec. 39-ročný Volodos tu hosťoval prvýkrát a zdá sa, že prekonal všetko, čo tu dosiaľ bolo. Na pódium prišiel ako k svojmu domácejmu krídlu, pri ktorom bola len obyčajná stolička s ope-
radlom, a začal len tak, akoby mimochodom, hrať. V zdanlivo nevýznamnom začiatku, keď kládol tón za tónom a hudobné myšlienky buďoval takt po takte, prirodzene, bez zbytočných pohybov či gest, vyčaril prekrásneho

Schuberta (tri *Moments musicaux D 780* a *Sonátu č. 11 f mol D 625*). Jeho úchvatná interpretácia viedenského introverta pozostávala z kombinácie intimity a vysokého emocionálneho napätia. Jeho neobmedzená, fenomenálna technická dispozícia mu umožňovala stvárniť každý detail a každú náročnejšiu pasáž bez akéhokolvek problému či námahy. Schubertovo komorné zátišie vystriedala okázalo výrazová a technicky nesmierne náročná *Sonáta h mol* Franza Liszta. Volodos ju zahral tak, ako by si to asi Liszt predstavoval: obdivuhodne brilantne, vychutnávajúc si pritom každý melodický a harmonický moment a zároveň budujúc veľkolepý vášnivý architektonický celok.

Lisztovský klavírny symfonizmus dostal v jeho interpretácii jedinečnú, kongeniálnu podobu. Za neutíchajúce ovácie sa napokon Volodos podakoval takmer tuctom prídavkov vlastných transkripcií rôznych diel.

Drážďanský festival sa síce začiatkom júna skončil, no v meste nasledovali ďalšie hudobné podujatia, ktoré svojou výnimočnou kvalitou budili dojem jeho pokračovania. Spomenúť z nich hodno aspoň dve. Jedno súviselo s pôsobením Roberta a Clary Schumannovcov v Drážďanoch a ich okolí, kde obaja skomponovali rad významných diel. Projekt pod vedením Anity Brücknerovej nadviazal na vydarené vlaňajšie Schumannove dni organizované pri príležitosti 200. výročia jeho narodenia. Aj tohto roku putovali interpreti i poslucháči po stopách Schumannovcov na koncerty do malebných obcí Maxen, Schmorsdorf a Kreischa. Záverečný slávnostný koncert v Drážďanoch patril vynikajúcemu vokálnemu súboru **Sächsisches Vocalesemble** s jeho umeleckým vedúcim **Matthiasom Jungom**. Z najšťastnejšieho životného obdobia Schumannovcov zazneli na koncerte okrem iného *Tri štvorhlasné zbory pre miešaný zbor* Clary Schumannovej a sedem nádherných zborov zo Schumannových *Romanci a balád op. 67 a op. 75*. Ozdobou schumannovského projektu bol dnes už legendárny piesňový interpret Peter Schreier, ktorý prevzal nad projektom záštitu a vyjadril tak úctu skladateľovi, ktorého piesne stvárňoval desiatky rokov na koncertných pódioch celého sveta.

Druhé zo spomínaných pofestivalových podujatí patrilo mladšej kolegyni Petra Schreiera, fenomenálnej **Edite Gruberovej**. Svetoznáma vokálna stálica sa v drážďanskej opere zaskvela v dvoch koncertných uvedeniach Donizettiho *Anny Boleny* v titulnej úlohe. Muzikalita a intelekt Gruberovej dominovali vo vynikajúcom ansámblí sólistov (**Oren Gradus**, **Sonia Gannassiová**, **Markus Butter**, **José Bros**, **Stephanie Atanasovová** a **Francisco Brito**), hrala perfektná **Sächsische Staatskapelle Dresden** pod taktovkou **Riccarda Frizzu**. Gruberová je vždy vítaným hosťom na scéne drážďanskej opery a okrem domáceho publika zakaždým priláka i svojich fanúšikov z blízokých i vzdialených končín. Búrliivé oslavné reakcie publika za jej výkon trvajú už tradične skoro toľko ako ďalšie operné dejstvo!

Agata SCHINDLER



E. Gruberová a J. Bros [foto: M. Creutziger]

relo celý festival i defilé orchestrov svetovej špičky naozaj grandióznym spôsobom.

Na drážďanskom festivale ale nechýbali ani súčasné diela. Sächsische Staatskapelle Dresden je už tradične propagátorkou žijúcich skladateľov. Jej aktuálnym „Capell-Compositeur“ je v súčasnosti Rakúšan **Johannes Maria Staud**, z ktorého tvorivej dielne zaznela posledná objednávka – monodráma pre recitátora a komorný ansámbl *Trhlina dňa* na text Dursa Grünbeina. Päť literárnych obrazov, pohybujúcich sa v ťaživých duševných stavoch bezvýchodiskovosti, pesimizmu a beznádeje, stavoch rodiacich sa v tieni svetových veľkomiest, odel skladateľ takmer klasickými hudobnými formami. Jeho hudobný jazyk sa bezprostredne viazal na slovo a jeho obsah, nechal prirodzene dominovať recitátora a dokázal zrozumiteľne výrazovo prehĺbiť duchovný rozmer textu. Skvelých interpretov našiel autor v hercovi **Brunovi Ganzovi**, dirigentovi **Asherovi Fischerovi** a **Sächsische Staatskapelle Dresden**. Podobne ako tento opus i ďal-

Gounod v milánskej La Scale – tradičný, no akčný a cituplný

Aj najväčšie operné domy či festivaly čoraz častejšie spájajú sily a investujú buď do priamych koprodukcí, alebo si vzájomne odkupujú hotové inscenácie. Touto cestou poputoval Gounodov *Roméo et Juliette* zo Salzburského festivalu (premiéra v roku 2008) do milánskeho Teatro alla Scala. Tam titul uviedli po sedemdesiatich siedmich rokoch v bloku siedmich júnových predstavení.

Začlenenie akejkoľvek inscenácie do špecifického prostredia salzburskej Felsenreitschule znamená pre tvorcov predovšetkým jej dimenzovanie do netradične širokého a plytkého rozmeru javiska a zužitkovanie prírodného skalného horizontu. S tým zrejme kalkulovala aj koncepcia amerického režiséra **Bartletta Shera**, známeho dovtedy najmä z pôsobenia na sfére muzikálového divadla. Prenesením na javisko milánskej La Scaly podstúpil vizuálny tvar *Rómea a Júlie* isté úpravy, no na tradičnom a výtvarne iluzívnom poňatí scénografa **Michaela Yeargana** to v zásade nič nezmenilo. Konštantnou dominantou javiska je his-

Stéphanovej árie v 3. dejstve sa nad scénou zjavila obrovská biela plachta, vlajúca ponad dramaticky vyhrotenou bitkou medzi znepriatelenými skupinami, ktorá končila smrťou Tybaltu. Plachta bola neskôr, počas svadobnej noci, rozprestretá na podlahe. Mimoriadne emotívne bolo posledné dejstvo, divák obom predstaviteľom vyvrcholenie „tragédie plnej omylov“ jednoducho uveril a bol dojatý. Nad neprešpekulovanou, no plne akceptovateľnou réžiou však ešte vyčnievalo hudobné naštudovanie 36-ročného francúzsko-kanadského dirigenta **Yannicka Nézeta-Séguina**, ktorý v La Scale debutoval. Chýr o tomto mimoriadnom talente sa svetom šíri už dlhšie a jeho *Rómeo a Júlia* (naštudoval ho aj pre Salzburg) nikoho nenecháva na pochybách, že právom. Gounoda vystaval s nesmierne silným emocionálnym nábojom, s akcentom na dramatickú líniu, vytvrdzujúcu vonkajškovo „sladkú“ príchuť partitúry. V optimálnej kombinácii orchestrálnej a vokálno-výrazovej zložky vynikli bohatá farebnosť a inštrumentačná nástoječnosť predlohy, v dirigentovom poňatí kráčajúca ruka v ruke s javiskovým dianím.

Gounodova opera má pomerne veľa stredne veľkých postáv, no jej ťažisko stojí na dvoch protagonistoch. Popri efektných áriách majú štyri ľúbostné dvojspevy, čo v opernej literatúre tak ľahko nenájdeme. V každom z nich sa pritom pár ocitá v inom rozporení. Inscenácia Bartletta Shera je projektovaná pre výrazovo silné a typovo presné obsadenie.

V pôvodnej salzburskej premiére mal hlavné roly spievať vtedajší „pár snov“, Anna Netrebko a Rolando Villazón. Sopranistka sa však pripravovala na materstvo a na jej miesto nastúpila mladačka Nino Machaidze. Netrebko sa k salzburskej Júlii dostala až pri jej obnovení, vtedy sa však Villazón ocitol v kríze a nahradil ho Piotr Beczala. V milánskom premiérovom obsadení stvárnila Júliu 28-ročná gruzínska hviezda **Nino Machaidze** a jej partnerom bol nemenej obľúbený taliansky tenorista **Vittorio Grigolo**, pre ktorého to bol prvý Roméo v kariére. Takže mladá, emóciami nabitá dvojica, ktorá už samotným vzhľadom vyvoláva ilúziu veron-

ských milencov. V pomyselnom rebríčku by som na prvé miesto dal Grigolovho Rómea. Má pre túto rolu ideálne dispozície – vokálne aj herecké. Jeho tenor, smerujúci z lyrického do spinto odboru je vybavený vrúcnu farbou, potrebnou tónovou dravosťou a žiarivosťou výšok. Pritom s dynamikou narába veľmi diferencovane, ponúka pasáže v pianu až mezza voce, frázuje elegantne a v duchu francúzskeho štýlu. Samostatnou kapitolou je jeho charizmatiké herectvo stmelujúce požiadavky klasického formátu inscenácie (občas aj s gestikulačným pátosom) s moderným činoherným slovníkom. Toľko hyperaktívnosti, mladistvého ohňa, ale aj vrúcneho citu na opernom javisku málokedy zažijeme. Nino Machaidze je dnes asi najobsadzovanejšou Gounodovou Juliettou. Snúbi sa v nej príťažlivý zjav s hlasovými danosťami pre túto rolu. Koloratúrna dimenzia partu začína a končí valčíkovou ariettou v 1. dejstve, po nej už ťažisko preberá lyrická kantiléna. Ozdobnosť spevu nie je vyslovenou doménou Machaidzeovej sopránou, ale cez úskalnia vstupného čísla a počiatočnú váhavosť výšok sa obozretne preniesla a postupne roztvárala svoje hlavné tromfy. Jej hlas znel plno, sýto a farebne v každej polohe, frázovanie a citové podfarbenie tónu dodali postave priliehavú charakteristiku. V ďalších úlohách si suverénne počínali lyrické hlasy barytonistu **Russella Brauna** (Mercutio) a **Juana Francisca Gatella** (Tybalt), výrazovo i tónovo skvelú štúdiu Gertrúdy ponúka **Susanne Resmark**. Grófa Capuleta vo vyššej polohe nie celkom bezúhonne odspieval **Franck Ferrari**, plastickejšie mohol znieť aj bas **Alexandra Vinogradova** (Laurent) a vokálne najslabšia bola **Cora Burggraaf** v nohavičkovej postave Stéphana.

Milánske obecnstvo, ktoré som viackrát zažil na reprízach reagovať neuveriteľne odmerane, bolo tentoraz pomerne vlúdne a dirigenta i hlavných predstaviteľov odmenilo silným potleskom.

Pavel UNGER



N. Machaidze a V. Grigolo [foto: Brescia & Amisano, Teatro alla Scala]

toricky verný poschodový palác s balkónmi, arkádami a vysvietenými oknami, variabilné je len priestranstvo pred ním. Pred divákom, vstupujúcim do vyše 2000-miestneho hľadiska, stojí odhalená scéna, opony niet a vstupy účinkujúcich na javisko sa odohrávajú pred zrakom publika. Počas prológu, s dokomponovaným výjavom znásilnenia dievčiny, akoby Sher ilustroval príčiny, resp. neskoršie dôsledky nepriateľstva rodov. V prvej scéne karnevalového veselí uplatnil bujaro efektne prvky a masky, ktoré však nepôsobili samoúčelne. Hybnými pákami inscenácie boli predovšetkým dve zložky. Prvou bolo dôsledné typové, herecké a výrazové uchopenie hlavných rolí, druhou akčné bojové scény so šermiarskou bravúrou účinkujúcich, vrátane sólistov. Zmeny obrazov sa diali len nepatrnou úpravou javiska. Laurentom posvätená scéna svadby sa odohrala pred mobilným, na vozíku prineseným a kvetmi vyzdobeným krížom a končila tak, že bozkávajúcich sa milencov z náručia doslova vytrhli Laurent a Gertruda. Počas

Charles Gounod: *Roméo et Juliette*/
dirigent: Yannick Nézeta-Séguin/réžia:
Bartlett Sher/scéna: Michael Yeargan/
kostýmy: Catherine Zuber/Nino Machaidze (Juliette), Vittorio Grigolo (Roméo)
a d./Teatro alla Scala Milano/premiéra
6. 6., navštívené predstavenie 13. 6.

Wiener Festwochen

Nudný *Rigoletto* v Theater an der Wien

Hoci nie všetko z produkcie Theater an der Wien má punc výnimočnosti, celkovo sa jeho sezóna vždy nesie v znamení umeleckej náročnosti, originality a výrazných interpretačných počínov. Renomovaný viedenský festival Wiener Festwochen si síce priestory tohto divadla len „zapožičal“, no keďže ide o exkluzívne podujatie s dlhoročnou tradíciou, o to viac človek očakával špičkovú kvalitu. Navyše, okrem priestoru zdieľal vo svojej veľkej festivalovej produkcii Verdiho *Rigoletta* i rovnaké orchestraľné teleso, aké v tomto opernom dome často vystupuje a je vždy garantom skvelých zážitkov – ORF Radio-Symphonieorchester Wien. Veľké očakávania však tentoraz skončili tak trochu dickensovsky.

grafickú dispozíciu založenú na pohyblivých, tmavo nasvietených paneloch vytvárajúcich abstrahujúcu vizualizáciu labyrintu mantovských ulíc či chodieb vojvodského paláca. „So weit, so gut“, ako sa zvykne v nemecky hovoriacich krajinách konštatovať.

Prvé sklamanie inšpirovaného a „nabudeného“ publika prišlo v podobe stále viac do zvukovej a výrazovej defenzívy upadajúceho orchestra, čo nebolo možné vnímať bez väzby na mdlé výkony spevákov, ktoré sa i tak v čoraz menej diferencovanom tutti zvuku strácali. Nevie, do akej miery mohol mladý izraelský dirigentský talent **Omer Meir Wellber** ovplyvniť spevácke obsadenie hlavných postáv, takže by som mu nechcel krivdiť konštatovaním, že riešil problémy, ktoré si sám spôsobil.

Jednoducho, Verdiho Gilda nemôže byť infantilne pôsobiaci lyrický soprán, ktorý má navyše ešte i technické problémy s vysokou polohou. Farba, znelosť a dramatický obsah sú základnými predpokladmi nielen k tomu, aby sa presadila speváčka ponad orchester, ale hlavne, aby bola schopná tlmočiť hĺbku a obsahový oblúk drámy. Na to, bohužiaľ, nemala Američanka **Chen Reiss** nárok. Vo vokálnej anémii,

naný barytón nebol schopný výrazovo a dynamicky naplniť tento zložitý verdiovský charakter. Jeho dynamiku sme skôr tušili než počuli a jeho celkový interpretačný prístup pôsobil skôr dojmom samoúčelnej estétskej prezentácie belcantovej kultivovanosti. Očividne mu v probléme nepomohol ani orchester a koncepcia dirigenta, čo sa veľmi zreteľne prejavilo už v scéne Monteneroneho v prvom dejstve opery. Výrazovo členitá situácia, nabitá proti sebe stojacimi emóciami a vo svojej stručnosti geniálne načrtnutými hudobnými mikroobrazmi, preletela pred nami bez väčšieho vzruchu nič neprezrádzajúc o hrozivo sa blížiacich tragických zvratoch drámy. A podobné manko sa objavovalo vo väčšej či menšej miere i v ďalších zlomových situáciách príbehu.

Potreba väčších kontrastov tak napokon ostala na réžii, ktorá ich však priniesla len sporadicky a i to skôr v polohe prekvapujúcich, ťažko koncepcie uchopiteľných momentov.

Východiskový model renomovaného režiséra **Luca Bondyho** a scénografa **Ericha Wondera**, ako sme naznačili už v úvode, vyzeral pritom na začiatku pôsobivo, tak trochu v štýle jeho svetoznámeho kolegu Roberta Carsena. Abstrahujúca scéna v podobe pohyblivých panelov si však priam pýtala „dorožprávanie“ svetlom, prepracovaný svetelný dizajn a v návaznosti naň výraznú profiláciu autenticky poňatých postáv, ich pohybu, vzťahov, ako i celkový výklad príbehu. Tento inscenačný inštrumentár však ostal v „šuplíku“ šatne režiséra, resp. to, čo sme videli, sa len veľmi málo vzdialilo od bežného kliše „rigolettovskej“ divadelnej prevádzky. Čakanie na výraznú a spásnu metaforu sa takisto predĺžilo až do záverečnej klaňacky! Namiesto toho však prišlo niekoľko prekvapení, trochu zábavných, no v skutočnosti ostávajúcích bez výkladového kontextu a pôsobiacich skôr dojmom režijného „kiksu“. V prvom dejstve to bol Vojvoda ako akýsi pubertálny enfant terrible s geneticky vrodenu chybou absencie svedomia, ktorý detsky pristúpil Grófke Ceprano róbu, aby sa jej vzápätí pokúsil bokom od spoločnosti zmocniť, či únoscovia, ktorí sa ku Gildinmu pribýtku dostavia značne predčasne a potom dlho trápne čakajú na svoj „výstup“ s jediným možným odôvodnením, aby nechali protagonistku dospievať áriu (pritom je ťažké dešifrovať režisérov zámer s Rigolettovou služkou, ktorej zmätočný pohyb dával nejasnú informáciu, či je alebo nie je zasvätená okrem Vojvodovho podvodu i do organizácie únosu). Vrchol mal napokon prísť v záverečnej scéne vraždy nešťastnej Gildy. O jeho formálne vygradovanie sa inscenátori postarali ešte i atypickým umiestnením prestávky v predstavení – dočkali sme sa jej až po dlhých prvých dvoch dejstvách pred krátkym tretím. Očakávajúc zásadnú premenu dovtedy v podstate jednotnej scénografickej dispozície, ktorá by takýto posun odôvodnila, sa muselo napokon publikum uspokojiť s tuctovou maketou riečného domčeka na vysokých koloch,



Scéna *Rigoletta*, Gildy, Vojvodu a Maddaleny [foto: R. Walz]

Práve v súvislosti s orchestrom pritom začínal večer celkom sľubne. V úvode inštrumentálneho *Prelúdia* opery (keďže v *Rigolettovi*, úmyselne zdôrazňujúci dramatický aspekt, sa autor zriekol tradičnej predohry) sa zaskveli pastelové farby plechových dychových nástrojov a pôsobivo harmonizovali so sonórnou vertikálou sláčikov. I následné *Allegro con brio* malo náležitý „odpich“ a vtiahlo publikum rýchlym tempom in medias res, do operného príbehu. V *Rigolettovi* sme vzápätí spoznali civilnejšie kreovaného dvorana, ktorému režisér odpustil i hrb, po čom automaticky človek očakával alternatívny, moderný a hlavne psychologicky zaujímavý výklad tohto fascinujúceho rozorvaného charakteru. Vo farebne výstrednom modro-fialovom fraku, ktorý jediný čo-to naznačil o jeho oficiálnom „buffónskom“ postavení, žoviálne koordinoval v prvom dejstve celý priebeh bujarej spoločenskej zábavy vo vojvodovom paláci. I to, čo je z hudobno-dramatického pohľadu v *Rigolettovi* jedinečné a originálne, totiž majstrovsky použitý princíp hudobno-dramatického „tableau“, dostalo scénickou prezenciou niekoľkých hudobníkov z tutti orchestra popri kontrujúcej „bande“ za scénou dodatočný akcent. K pôsobivej inscenačnej expozícii môžeme napokon prirátavať veľmi funkčnú a náladotvornú scéno-

ktorá sa premietla do výrazovej nepresvedčivosti, našli pritom obaja s tenoristom **Francescom Demurom** „parketu“ v B durovom dvojspeve *È il sol dell'anima*, a najmä v jeho kadencii, ktorá vyzerala ako bezobsažná hlasová rozcvička konzervatoristov (k úplnému dojmu treba ešte prirátavať príspevok režiséra, ktorý štylizoval v tomto momente oboch protagonistov do polohy infantilných pubertálnych zalúbenecov sediacich rozpačito na posteli...). I pri tenorovej strette *Posente amor* z druhého dejstva človeka nevdojak napadlo, že by si pri takomto tenoristovi autor svojho času podobné bravúrne číslo asi odpustil. Pritom napriek všetkému Demuro predstavoval bezpochyby o triedu lepšieho verdiovského protagonistu, než akým bola interpretka Gildy. Lesk, zamatať farby a registrovú vyrovnanosť však stihol stratiť už v priebehu svojho prvého čísla *Questa o quella*. Všetky nádeje sa tak napokon sústredili na postavu Rigoletta. Tá je však natoľko zásadná, s centrálnym postavením v dramaturgii diela, že pri akomkoľvek hviezdnom obsadení zvyšku príbehového trojuholníka vyžaduje excelentného, hudobne i herecky výrazného interpreta. A práve posledné menované kritérium „výraznosti“ bolo kameňom úrazu kreácie Gruzínca **Georgea Gagnidzeho**. Inak krásny, farebný a vo všetkých polohách vyrov-

na ktorého terase sa udial záverečný, spektakulárny akt Gildinej tragédie. Po tom, čo ju Sparafucile celkom konvenčne zavraždil a vopchal do vreca, bremeno cynicky zhodil s úctyhodnej výšky na zem. Po tupom, hroživom údere, po ktorom celkom isto už v auditóriu nikto nespál, sa pred publikom teatrálnie zatiahol záves, aby sa predstaviteľka Gildy mohla „realisticky naaranžovať“ späť do vreca na záverečný dvojspev s Rigolettom. O demonštráciu divadla na divadle očividne nešlo.

Z novej produkcie Verdiho *Rigoletta* na tohtoročných Wiener Festwochen sa teda odchádzalo s veľmi rozpačitými pocitmi. Nevýrazné hudobné nastudovanie a neosobné kliše na javisku. V spojení s Verdiho *Rigolettom* naozaj tragická kombinácia.

Slavomír JAKUBEK

P. S. Moje rozpaky ešte zosilneli po prečítaní informácie v bulletine, že inscenácia je koprodukciou festivalu s milánskou La Scalou a Metropolitnou operou v New Yorku!

ské stredisko, v ktorom sa odohráva nezvyčajná interakcia medzi ľuďmi unikajúcimi pred vonkajším mrazom. Nevie, kto sú tí ľudia, odkiaľ prichádzajú, prečo sú spolu, ale to sa postupom času stáva nepodstatným, pretože do popredia sa stále viac derie pocit smútku, izolácie, ale aj okamihy spolunáležitosti a zasneného pokoja. Sám Marthaler o vzniku inscenácie hovorí: „*Keď sme s Annou Viebrockovou prvýkrát zavítali do miest Kangerlussuaq, Ilulissat a Nuuk, bolo mi jasné, že žiadna z mojich predstáv nezodpovedá grónskej realite. Predsa sa ma však od prvej chvíle zmocnili pocity oslobodenia a pokoja, aké zažívam málokedy.*“ A tak možno dianie na javisku chápať aj ako stretnutie Európanov s kultúrou, o ktorej nemajú ani poňatia a ktorú nechávajú na seba voľne pôsobiť, sledujúc svoje reakcie.

Vlavo školská tabuľa s akýmsi diagramami, vedľa výklenok so stolom a dverami do ďalšieho, uzavretého priestoru, ktorý sa nám otvára iba keď sa rozsvieti svetlo a ktorý vnímame najintenzívnejšie, keď v ňom jeden z hercov brilant-

vstup (samozrejme, vždy išlo o skutočnú živú interpretáciu, nie o reprodukovateľnú hudbu) ma udivil kvalitou výkonu, prirodzenosťou prejavu a správnosťou výberu hudby. Okrem časti z Brahmsovho *Nemeckého rekviem* a pomalejšie skladby Mozarta (*Eine kleine Gigue*), Richarda Straussa (*Alpská symfónia, Tak vravel Zarathustra*), Pucciniho (*Madama Butterfly*), Schuberta (*Sonáta B dur pre klavír*), Cagea (*44 Harmonies from Apartment House 1776*), Mahlera (*Pieseň o zemi*), Purcella, Duparca, skupiny Procol Harum a ďalších vrátane úprav tradičnej grónskej hudby. Hudobná dramaturgia (pripravila ju jedna z účinkujúcich, Rosemary Hardy), v ktorej sa striedali dobre známe skladby s tými menej známymi až obskurnými, a suverénosť podania boli pre mňa doslova zjavením.

Takto koncipované predstavenie na mňa pôsobilo ako inscenovaná hudba, ako rituál, v ktorom sa hudba zbavuje všetkých ošúchaných mimohudobných asociácií a dostáva sa do nového, nečakaného kontextu. Vznikajú pritom metafora, ktoré hudbu nezatieňujú, naopak, dávajú jej nový rozmer, stávajú sa jej novým prirodzeným domovom. A zrazu sa ukáže, že Brahmsova nostalgia je i nostalgiou súčasníka sledujúceho zánik grónskych ľudovcov, že Straussova hudba zbavená svojej orchestrálnej hlučnosti je znepokojujúcou výpoveďou o sile prírody, že nenáročná melódia *Es gibt kein Bier auf Hawaii* tiež vyjadruje niečo z našej prirodzenosti a potreba nad ňou snobsky ohŕňať nos. A tichý zborový prednes je zrazu silnou metaforou ľudskej spolupatričnosti vo svete plnom individualizmu. ± 0 je v tom najlepšom zmysle súčasným javiskovým tvarom, splynutím hudby, scénického slova a pohybu do antidiadla, ktoré slovami Marthalera nielenže „*podáva informáciu o našej náklonnosti voči krajine, ktorej budúcnosť je pre pokračujúce klimatické zmeny neistá*“, ale podáva aj správu o človeku v postindustriálnej spoločnosti.

Peter ZAGAR



Hrejivé mrazenie Marthalera

Tohtoročný festival Wiener Festwochen ponúkol aj celkom netradičné, experimentálne predstavenie, ktoré sa na divákovu otvorenosť a empatiu spoliehalo viac než je obvyklé. Hoci nejde o operu ani spevohru, myslím si, že stojí za to spomenúť ho aj na stránkach hudobného časopisu, pretože v inscenácii je hudba podstatná a narába sa s ňou neobvykle.

Tvorivý tandem Christoph Marthaler a Anna Viebrock svoj najnovší scénický tvar situovali do súčasného Grónska a nazvali ho ± 0 s podtitulom *Subpolárny základný tábor*. Ak sa marthalerovské divadlo zvykne označovať ako antidiadlo alebo divadlo, v ktorom sa divákovi divadlo odopiera, potom toto predstavenie do takejto kategórie celkom zapadá. Dve a štvrt hodiny sledujete málovravných aktérov v nemeniacej sa scéne s minimálnymi svetelnými zmenami. Od začiatku až do konca chladné neónové svetlo na scéne osvecuje zvláštny interiér, akési spoločen-

ne na klavíri interpretuje rôzne sólové skladby i sprievody k piesňam. Celú pravú polovicu zabera otvorený priestor s vysokým stropom, basketbalovým košom, palubovkou a akoby mimo kontextu umiestnenou preprarkou na psy. Steny sú charakteristicky buď zúfalo holé iba so škaredými rekvizitami industriálneho sveta alebo sú posiate detailmi života ľudí (sklenené a kovové poháre ako ceny z nejakých miestnych športových súťaží).

Postavy tvoria heterogénnu skupinu ľudí, každá so svojím svetom, spôsobom pohybu, no všetky ako keby podriadené nejakej posvätné dohode: z času na čas sa oddeľujú od ostatných, aby predniesli svoj monológ, ale vzápätí sa všetci zase spoja okolo stola a zaspievajú viachlasne Brahmsov zbor či zborovú úpravu Beethovenovej symfónie (!). Keď som pri hudbe, tak tá bola pre mňa kľúčová, udržiavala tempo predstavenia, vytvárala oporný bod v momentoch, keď statickosť inscenácie kulminovala, ale najmä dodávala predstaveniu rozmer autentickej, krehkej a hlbokkej meditácie. Každý hudobný

Giuseppe Verdi: *Rigoletto*/dirigent: Omer Meir Wellber/réžia: Luc Bondy/scéna: Erich Wonder/kostýmy: Moidele Bicke/Francesco Demuro (Vojvoda), George Gagnidze (Rigoletto), Chen Reiss (Gilda), Gábor Bretz (Sparafucile), Ieva Prudnikovaite (Maddalena) a d./ ORF Radio-Symphonieorchester Wien, Arnold Schoenberg Chor/ Wiener Festwochen, premiéra v Theater an der Wien 29. 5.

Christoph Marthaler: ± 0 /réžia: Christoph Marthaler/hudobná dramaturgia: Rosemary Hardy/scéna a kostýmy: Anna Viebrock/Marc Bodnar, Raphael Clamer, Bendix Dethleffsen, Rosemary Hardy, Ueli Jäggi a d./Wiener Festwochen, premiéra v MuseumsQuartier 12. 5.

Víly appendixom oslabenej sezóny

Prvá slovenská operná scéna ukončila torzovitú sezónu nezvyčajnou bodkou. Dôvod, prečo dodatočná voľba náhradného titulu za dve neuskutočnené premiéry padla práve na koncertné uvedenie prvotiny Giacoma Pucciniho *Le Villi*, nevysvetlil nik. Vedenie Opery SND s verejnou nekomunikuje, tlačová konferencia sa nekonala. Súbor interného dramaturga nemá, tak sa nemožno čudovať, že v repertoári sa nakopilo až päť Pucciniho oper. *Víly* kvalitou určite nepatria do skladateľovej „vitríny“ (podobne ako debuty Verdiho, Rossiniho či Donizettiho), jediná motiváciu bratislavskej premiéry možno vidieť azda len v snahe o slovenské skompletizovanie operného dedičstva divácky obľúbeného majstra verizmu. Kiežby sa podobnej starostlivosti dostalo aj iným autorom!

Keďže *Víly* ani v prepracovanej turínskej verzii dĺžkou dvoch dejstiev nenapĺňajú hodinu hracieho času, ktosi vymyslel, že k nim príčne zopár „šperkov verizmu“. Prvý z nich trval niečo vyše dvoch minút (medzihra z Giordanovej *Fedory*), o členení posledného, štvordielnej suity z opery *Šperky Madony* od Ermanna Wolfa-Ferrariho zasa bulletin zameraný len na *Víly* nič neprezradil. Prajnému publiku sa ho aplauzmi po každej časti podarilo „rozleptať“. Medzi nimi zazneli ešte obohrané intermezzá z Pucciniho *Manon Lescaut* a Leoncavallových *Komediantov*. Úvodná časť večera mala teda podobu bezduchej skladačky a **Orchester Opery SND** pod taktovkou hosťujúceho dirigenta **Friedricha**

Haidera sa iba postupne „zahrieval“ do atmosféry zodpovedajúcej danému slohu.

S verizmom veľa príbuzných čŕt nemajú ani *Le Villi*. Puccini sa väčšmi než nachádzaním vlastnej, neskôr preň príznačnej hudobnej poetiky, nadýchol inšpiráciami z okolia. Nielen tvorbou svojich domácich predchodcov, ale aj aktuálne uzavretou wagnerovskou kapitolou. Neveľmi šťastné libreto odkláňa dramatické udalosti z priameho deja do ústrania a dôležité momenty sú viac komentované než prežívané. Začínajúcemu skladateľovi však talent nemohol nik uprieť a bolo len otázkou času, kedy ho naplno rozvinie. „Predskokanom“ k začiatku veľkej pucciniovskej éry, odštartovanej operou *Manon Lescaut*, bol až o päť rokov mladší *Edgar* (v Banskej Bystrici inscenovaný roku 1988), takže stretnutie s prvotinou malo väčšmi informatívnu hodnotu. V danej chvíli však logika dramaturgie chýbala.

Dirigent Friedrich Haider sa do partitúry vnoril so záujmom a snahou pomôcť jej k oživeniu. Darilo sa mu vytiahnuť z orchestra farebnosť a štavu, ansámble patrične vygradovať a miestami až symfonickým hudobným tokom vyplniť priestor medzi áriami a duetami. **Zbor Opery SND** pripravený **Pavлом Procházkom** sa zhostil svojej úlohy presvedčivo.

Z hľadiska speváckeho obsadenia potrebujú *Le Villi* len troch sólistov, musia to však byť hlasy minimálne spinto odboru. Najvypätejšia je sopránová rola Anny, s ktorou sa bez technického zakolísania vyrovnala domáca **Louise**

Hudson. Má zmysel pre taliansku frázu, jej tón znie vyrovnané vo všetkých polohách, nie je síce mimoriadne emotívny, no razantnosťou vysokej polohy vie upútať. Tam znel Hudsonovej materiál objemovo oveľa širšie než tenor **Ludovíta Ludhu** (Roberto) a v záverečnej scéne ho zjavne prekryval. Ludha spieval síce s výrazovým nasadením a koncentrovaným, vo výške technicky istým tónom, jeho hlas je však pre tento sloh príliš lyrický. Albánsky barytonista **Gezim Myshketa** v parte Guglielma preukázal pôsobivú „taliansku“ farbu hlasu, kultivované frázovanie, no vo vysokej polohe sa objavili problémy technického rázu.

Koncertné naštudovania oper možno principiálne len uvítať. Ponúkajú šancu zoznámiť obecnosť buď s dielami ťažko inscenovateľnými, alebo mimoriadne náročnými z vokálneho hľadiska. Do kategórie takto exkluzívnych titulov však Pucciniho *Víly* nepatria. Boli skôr „appendixom“ oslabenej sezóny.

Pavel UNGER

Giacomo Puccini: *Le Villi* a *Šperky verizmu*/hudobné naštudovanie a dirigent: Friedrich Haider/zbormajster: Pavol Procházka/Louise Hudson (Anna), Ludovít Ludha (Roberto), Gezim Myshketa (Guglielmo Wulf)/koncertné uvedenie v Opere SND 19. 6.

Kudličkov Volume I.

Keď na Pražskom Quadriennale 2007 získal pre Slovensko zlatú medailu scénograf Boris Kudlička, mala som zmiešané pocity. Ružomberský rodák síce prvé profesionálne kontakty s divadlom absolvoval doma (Feldekova a Popovičova *Perinbaba* v DAB v Nitre roku 1995, Nedbalov balet *Z rozprávky do rozprávky* v SND v roku 1995) a neskôr dokonca získal výročné ocenenie Dosky za scénu k baletu *Rasputin* (SND, 2003), no jeho najlepšie inscenácie, ktorými sa na PQ 2007 prezentoval, nie sú slovenské. Vytvoril ich vo Varšave, Washingtone, Berlíne, Frankfurtu a v Petrohrade. Až keď o dva roky neskôr zinscenovali s režisérom Mariuszom Trelińským v Opere SND skvostného *Orfeu* a *Eurydiku*, mohla som mať konečne pocit, že medzinárodne uznávaný scénograf je aj „náš“. Spomínaná inscenácia síce v repertoári Opery SND viac nefiguruje (súčasnú vedenie jej skorú derniéru odôvodnilo nízkym záujmom publika...) a pracovné povinnosti i súkromný život viažu scénografa mimo náš operný priestor, no napriek tomu sa Boris Kudlička

v Bratislave začiatkom júna objavil. Dôvodom bola prezentácia jeho monografie, ktorú pod názvom *Volume I.* v trojjazyčnej slovensko-poľsko-anglickej mutácii vydala Liptovská galéria Petra Michala Bohúňa v koprodukcii s pražským Inštitútom umenia – Divadelným ústavom, Pražským Quadriennale 2011 a bratislavským Film Europe Publishing.

Ako na prezentácii zostavovatelia knihy prezradili, jednotka v názve je príslubom pokračovania monografie, v ktorom nájdeme miesto nasledujúce práce dnes iba tridsaťosemročného umelca. Vo mne však názov evokuje ešte čosi iné – subtilnosť a nízku hladinu hlasitosti. To by vystihovalo nielen Kudličkovu minimalisticky čistú, sofistikovanú výtvarnú poetiku, oprostenu od akéhokoľvek exhibicionizmu, ale aj výtvarne i obsahovo čistú, neteatrálnu publikáciu. „*Autor ponecháva divákovi priestor pre jeho vlastnú interpretáciu umelcovej metaforickej skratky*“, napísala v prologu zodpovedná vydavateľka, riaditeľka Liptovskej galérie Zuzana Gažíková. Citát smeru-



júci ku Kudličkovej tvorbe sa dá vzťahovať aj na jeho monografiu. Nie je to typ obrázkovej publikácie, ktorú prelistujete a odložíte do police medzi podobné lapače prachu. K *Volume I.* sa dá znova a znova vracaf, skúmať, premýšľať, hľadať výkladový kľúč k autorovým scénografiám. Je dosť možné, že odpovede nebudú za každým rovnaké – budú závisieť od duševného rozpoloženia, v akom knihu chytíte do rúk. Nie nadarmo je Kudlička „majstrom v narábaní so zmyslami a emóciami diváka.“ (Gažíková) Slovo je v knihe málo, zrejme preto má každé z nich svoju váhu. Popri spomínanom kratučkom, no obdivuhodne hutnom prológu, stručnom epilógu zodpovednej redaktorky Silvie Hroncovej, zasadzujúcom Kudličkovu tvorbu do európskeho kontextu, a popri autorovej biografii

tradície prináša *Boris Godunov* s futuristicky chladnou scénou, ktorú tvoria steny zo sklenných polopriesvitných kachličiek a veľký moderný kancelársky stôl, s využitím ultimatívneho svetla ľadovo modrej či lasečvne červenej farby. Odklon od štylizovaného slovníka predstavuje berlínska inscenácia komickéj opery Emmanuela Chabrieria *L'Étoile* (1875), siahajúca v kontexte ostatnej Kudličkovej tvorby po nezvykle realistickom výtvarnom jazyku: dve poschodia horizontálne riešenej scény domu, do ktorého vidíme cez neexistujúcu štvrtú stenu, prepája elegantné točité schodisko.

„Celý čas sa snažím seba samému protirečiť. To neznamená, že mažem stopy, ale chcem získavať nové skúsenosti. Hľadám nový spôsob vyjadrovania, nový štýl.“ Týmto výrokom,

Ten vo filmovom dokumente Antona Šulíka, ktorý sa premietal na bratislavskej prezentácii, takto charakterizoval ich umelecké súžitie: „Naša spolupráca je dialóg. Boris je kultivovaný, zharmonizovaný, ja rozháraný. On stojí nohami na zemi, mňa to ťahá do oblakov...“

V kapitole „Za scénou“ Boris Kudlička otvára tajomnú komnatu svojich inšpirácií (sugestívne fotografie ku *Kráľovi Rogerovi*: v igelite zabalené figuríny z výkladov, nočná ulica s autami vo vysvietenom meste, vjazd do podzemného parkoviska s rampami), vpúšťa nás do scénografickej kuchyne (makety z *Bohémy* či *Borisa Godunova*, montáž scény *Médéy*, technické výkresy a detaily použitých materiálov z *Madama Butterfly* a *L'Étoile*), prezrádza detaily zo zákulisia (*Don Giovanni*), zverejňuje fotografie z generálnych skúšok. Medzi nimi sugestívnou atmosférou zaujme *Rusalka* z polskej Lodže: pred veľkou starou limuzínou stojí vysoký muž s dáždnikom, k nemu kráča *Rusalka* v baloniaku vzdalujúca sa od polohovateľnej nemocničnej postele.

Portrét výtvarníka dotvára kapitola „Okolo scény“ prezentujúca výstavné aktivity všestranne nadaného umelca: EXPO 2010 v Šanghaji, kde pre Poľsko získal striebornú medailu za expozíciu národného pavilónu, fotografie zo spomínanej svetovej scénografickej výstavy Pražské Quadriennale 2007 a z výstavy varšavskej Národnej knižnice pod názvom „Wizytówka Chopina“ (2010).

Zodpovedná redaktorka a jedna z iniciátoriek knihy Silvia Hroncová v epilógu napísala: „Borisa Kudličku charakterizuje kompozičná vynaliezavosť, materiálová i svetelná nápaditosť či konštrukčná odvážnosť, ale aj úcta k vzdelaniu, poznávaniu a výnimočná ľudská empatia. Táto kombinácia dodáva Kudličkovým inscenáciám neuveriteľnú magiu, poéziu, silný emocionálny



B. Britten: *Smrt v Benátkach* [foto: B. Aumiller]

je epicentrom textovej časti sugestívny rozhovor výtvarníka s poľským muzikológom, dramaturgom varšavskej opery Tomaszom Cyzom. Prezrádza mnoho o Kudličkovom vzťahu k hudbe a z neho vyplývajúcom spôsobe práce. Zvyšok povedia fotografie. Pozornejším možno i to, čo sa skrýva „in between the notes“, v duchovnom rozmere, ktorého obsiahnutie je vnútorným hnacím motorom scénografickej invencie.

Publikácia obsahuje viac než dvesto divadelných fotografií, skíc, makiet, technických výkresov. Podávajú plastický portrét umelca milujúceho veľké priestory, v ktorých s nesmiernym citom, vkusom a so zmyslom pre divadelný celok využíva novodobé technické vymoženosti (počítačové technológie, multimédiá, interaktívne projekcie, laser, invenčnú prácu so svetlom) a moderné materiály (plast, aluminium, nové polopriepustné, polopriehľadné materiály).

Obrazová časť *Volume I.* sa člení na tri kapitoly. Prvá s názvom „Na scéne“ ukazuje Kudličku ako vzácny typ scénografa s konceptuálnym a dramaturgickým myslením. Pozýva nás na chvíľami až strhujúci exkurz do krajiny moderného operného divadla: inscenácie *Madama Butterfly* a *Eugen Onegin* koncipované v štýle hypnotizujúcich „wilsonovských“ obrazov – čierne siluety postáv na intenzívne farebnom pozadí prázdneho javiska; minimalistická scéna k *Donovi Giovannimu*, sugestívny záber červených črievic v prázdnom čiernom priestore. Príkladom inej poetiky je morbidný obraz takmer plešatej Grófký z *Pikovej dámy* driemajúcej na hoidacom kresle, v pozadí ktorej je obrovská röntgenová snímka kostry hrudníka. Zrejme najradikálnejší odklon od inscenačnej

otvárajúcim dvere do publikácie, charakterizoval svoju tvorbu Boris Kudlička. Na ďalších stranách zase tvrdí: „Čoraz viac vidím, že je možná kontinuita vlastných nápadov, tvorivej premeny. Nie je to o tom, že by som nevedel zrealizovať určité dielo, je to o istých skúsenostiach, ktoré sa osvedčili a ktoré sa dajú ďalej aplikovať a prenášať.“ Zrejme preto schodisko s klesajú-



P. I. Čajkovskij: *Eugen Onegin* [foto: J. Poremba]

cou červenou šípkou v šiestom obraze *Eugena Oneginu* pripomína scénu k bratislavskému Rasputinovi, s polopriesvitnými kachličkovými stenami z *Borisa Godunova* sa zas stretávame v bratislavsko-varšavskom *Orfeovi*. U Kudličku však nejde o pohodlnú recykláciu vlastných nápadov, ale o zasadzovanie overených motívov do nových súvislostí. Mnohé z jeho inscenácií vznikli v spolupráci s renomovaným poľským režisérom Mariuszom Trelińským.

aj vizuálny zážitok a aktuálnu výpoveď.“ Dúfajme, že *Orfeus* nebol na dlhý čas posledným stretnutím slovenského divadla s talentovaným rodákom a že na ďalší magický zážitok nebudeme musieť príliš dlho čakať. V najbližších mesiacoch ani rokoch však v pracovnom kalendári žiadaného umelca zatiaľ Slovensko nefiguruje.

Michaela MOJŽIŠOVÁ

Enrico Caruso

zomrel pred deväťdesiatimi rokmi

Keď sa novinári pýtajú významných súčasných tenoristov (ako sa to stalo nedávno aj Ramónovi Vargasovi pri jeho bratislavskom vystúpení), ktorého z historických reprezentantov svojho hlasového odboru považujú za najdokonalejšieho, väčšinou v ich odpovedi nefiguruje Pavarotti ale Enrico Caruso (1873–1921). Akékoľvek porovnanie však tomto smere sťažujú dve okolnosti. Kým nahrávky vynikajúcich tenoristov druhej polovice dvadsiateho storočia sú už spravidla na dobrej technickej úrovni, Caruso naspieval tie svoje pre spoločnosť Voce del padrone v prvej a druhej dekáde minulého storočia, kedy bola nahrávacia technika ešte „v plienkach“. Druhou okolnosťou je skutočnosť, že za storočie sa estetický vkus značne zmenil. V časoch Carusových najväčších úspechov, ale v podstate to platí až do polovice 20. storočia, sa popri kráse hlasu kládol dôraz predovšetkým na technickú perfektnosť každého tvoreného tónu, na jeho dychovú podporu, zatiaľ čo výrazovo-interpretáčnej finesy zohrávali len druhoradú úlohu. Dnes je to práve naopak.

V dejinách spevu sa pred Carusom spomínajú predovšetkým veľkí tenoristi talianskej ranoromantickej opery Rubini, Duprez a Nourrit, kým epocha Verdiho až takú významnú tenorovú postavu nemala. Nástup Carusa sa kryje s obdobím verizmu, veď na javisku v neapolskom Teatro Nuovo debutoval v roku 1894 a po jeho smrti v roku 1921 už vzniklo len málo významnejších veristických diel (Mascagniho *Nerone*, Pucciniho *Turandot*, Giordanova *La cena delle beffe*, Zandonaiova *Giulietta e Romeo* a dve-tri opery Franca Alfana). Navyše, mnohým z veristických opier dopomohla k úspechu práve interpretácia slávneho tenoristu. Ako príklad možno uviesť Cileovu *L'arlesiano* (1897) a *Adrianu Lecouvreur* (1902), Franchettiho *Germaniu* (1905), Giordanovu *Fedoru* (1898), Mascagniho *Masky* (1901) a Pucciniho *La Fanciulla del West* (1910). Okrem týchto titulov, ktoré premiéroval, spieval Caruso aj v Mascagniho operách *Iris*, *Lodoletta* a aj v Montemezzeho *Láske troch kráľov*. Pritom tenorista nebol typickým veristickým spevákom. Jeho prejav bol popri mimoriadnych fyziologických danostiach založený predovšetkým na fenomenálnej technike, na práci s dychom, tvorení tónu, vo výraze (na rozdiel od typického veristického ideálu) bol skôr úsporný, nezakladal si na efekte (ako neskôr Gigli) či na prvoplánovej citovosti (ako neskôr Giuseppe di Stefano). Aj dynamická škála jeho spevu bola o čosi užšia než u iných veľkých tenoristov.

Je zaujímavé, že podobne ako neskôr v prípade Beniamina Gigliho, ani Carusov umelecký nástup nebol „raketový“. Po svojom debute ešte tri roky spieval na bezvýznamných javiskách južného Talianska, v Caserte, Salerne, Trappani a Marsale, a samoštúdiom sa snažil zväčšiť svoj hlasový rozsah. Istý strach pred zlyhaním hlasu vo vyso-

kej polohe ho však neopustil počas celej umeleckej kariéry. Až v roku 1897 sa mu podarilo preniknúť do prvotriedneho talianskeho operného domu – Teatro Massimo v Palerme. V nasledujúcom roku však už spieval v zahraničí, v Petrohrade a Buenos Aires. Jeho debut v úlohe Rodolfa v Pucciniho *Bohème* v milánskej La Scale v roku 1900 zaznamenal len priemerný úspech (na skúškach tvrdošijne odmietal požiadavku Toscaniniho, aby „c“ v Rodolfovej árii zaspieval naplno). Lepšie sa mu dávalo o dva roky neskôr v londýnskej Covent Garden, kde po jeho prvom vystúpení kritik Thomas Burke vyhlásil, že ide o zázrak, aký sa nenarodí v najbližších dvoch-troch storočiach. V tom istom roku



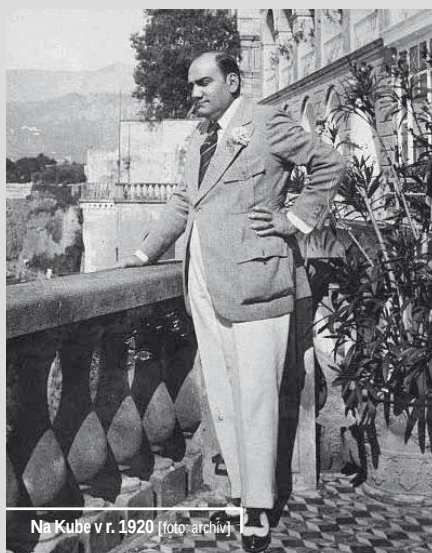
spieval jediný raz (čo je paradox, keďže bol vášnivým lokálpatriotom) v slávnom neapolskom San Carlo. Jeho Nemorino v *Nápoji lásky* sa tu však nestretol s priaznivým ohlasom a spevák na túto významnú scénu svojho rodného kraja zanevrel. Celá jeho veľká medzinárodná kariéra sa napokon spojila s Metropolitnou operou v New Yorku. Debutoval v nej v roku 1903 – podobne ako predtým v Covent Garden v úlohe Vojvodu vo Verdiho *Rigolettovi*. Stálym sólistom tu bol až do svojej smrti, pričom na jej javisku odspieval šesťstosedem predstavení a podstatne si rozšíril i svoj repertoár. Už predtým spieval úlohy lyrické (Edgara z *Lucie di Lammermoor*, Artura z *Puritánov*) i dramatické (Radames z *Aidy*, Turiddu zo *Sedliackej cti*). K nim postupne pridával v Amerike exportného Giordanovho Andrého Chéniera, Verdiho Manrica, Saint Saënsovho Samsona a Leoncavallovho Cania. Kým v 50. rokoch 20. storočia Donizettiho Nemorina v *Nápoji lásky* spievali vyslovene lyrickí tenoristi z odboru tenore leggero (Alva, Valletti,

Tagliavini, Monti), Caruso dokázal túto úlohu zvládnuť aj svojim barytonálnym a vo výškach nesmierne farebným, kovovým hlasom. A to isté platí o jeho ďalších kreáciách z predverdiovského belcanta – o Belliniho *I Capuleti e i Montecchi* či Donizettiho *Marii di Rohan*. Celkom osobitný vzťah mal k Flotowovej *Marthe*, ktorú prvý raz spieval v roku 1906. Slávna ária Lionela z nej zaznela jeho zásluhou nie vo svojom, dnes známom origináli *Ach, so fromm*, ale v ľubozvučnej taliančine – *M'appari*. Z francúzskeho repertoáru spieval okrem známych úloh ako Faust, Des Grieux, Don José, vo verizmu blízkej Massenetovej *Navarčanke* a Charpentierovom *Julienovi*, v troch operách Meyerbeera (*Afričanka*, *Hugenoti*, *Prorok*) a stvárnil aj Bizetovho lyrického Nadira z *Lovcov perál*. Celkovo mal tenorista v repertoári šesťdesiatšesť operných postáv a vyše päťsto piesní z rodného Neapola. Treba si uvedomiť, že pokiaľ ide o neapolské canzonetty, išlo tu o interpretáciu súčasného repertoáru, keďže pesničky ako di Capuovo *O sole mio*, de Curtisovo *Torna a Surriento*, Denzovo *Funiculi funicula* či Cardillovo *Cuore ingrato* vznikli začiatkom 20. storočia. Historici opery tvrdia, že hoci Caruso spieval v šiestich jazykoch (vrátane latinčiny a neapolského dialektu), nikdy sa nepodujal spievať v nemčine. Carusovo vrcholné umenie si nevychutnávali len obyvatelia a návštevníci New Yorku. Medzinárodný sólistický súbor MET absolvoval vždy mimo hlavnej sezóny aj turné po mestách Severnej, Strednej i Južnej Ameriky. Ako kuriozitu spomeňme Carusovo hostovanie v Havane v roku 1920, pri ktorom došlo v divadle k atentátu a k únosu speváka. Tieto udalosti literárne spracovala v roku 1998 kubánska spisovateľka Mayra Monterová (jej knižka vyšla i v Mladej fronte v 2002 pod názvom *Jako tvŕň posel*). Caruso zvykol v priebehu roka odspievať asi šesťdesiat predstavení, pri ktorých bral honoráre do 2 000 dolárov za večer, čo bola na tie časy veľmi vysoká čiastka. Aký je to rozdiel oproti jeho umeleckým začiatkom, keď za svoj debut dostal 80 lír a za mesačnú sezónu v Káhire v roku 1897 len 600 lír... Carusovými partnerkami boli najväčšie sopranové hviezdy prvých dvoch desaťročí minulého storočia: Nellie Melba, Amelita Galli-Curci, Rosa Ponselle, Elisabeth Retberg, no predovšetkým Ema Destinová a jej krásna americká konkurentka Geraldine Farrar. V jednom zo svojich listov bezprostredne po tenoristovej smrti slávna česká diva charakterizuje jeho hlas takto: „*Tento hlas stoupal lehce do výšek a zářil barvou starých gobelinů, nekřičel nikdy, nevtíral se, byl obdivuhodný ve své pružnosti a mužné, rozvážné síle. Já však nejvíce obdivovala sametovou hloubku bohaté střední polohy a barytonové zabarvení hlubších tónů. Dvoubarevný orgán spočívající na dokonalém ovládnutí dechového systému, vrcholící v osobně založeném mezza voce, nenapodobitelném a ojedinelé znejícím.*“



Autoportrét [foto: archív]

Carusa pokladali za nedostitný vzor už jeho súčasníci, a to tak dirigenti (Toscanini), ako skladatelia (nadšený Puccini po predstavení *Madama Butterfly* v MET v roku 1907 v jednom liste napísal, že Caruso spieval ako Boh). Zo spevákov dokonca aj Šaljapin, ktorého umelecká orientácia bola v mnohom protichodná estetickému založeniu talianskeho tenoristu, zjavne podceňujúceho hereckú zložku svojich kreácií. Z monografií venovaných spevákov sa za najlepšiu dodnes považuje kniha Eugenia Garu. Historici opery a vokálni pedagógovia sa však dodnes sporia v hodnotení, či bol jeho neprekonateľný spev skôr prírodným fenoménom alebo dielom osobitej spevackej techniky. Sám spevák sa v jednom z rozhovorov vyjadril, že namiesto toho, aby poslúchal rady svojich učiteľov, robil pravý opak a technicky si vybudoval hlas v celom jeho rozsahu úplne sám. Caruso napríklad veľmi zvláštne používal hlavový register, resp. spievanie voix mixte, každý tón znel uňho prsne a túto svoju tmavú farebnosť si zachoval až do vysokého registra. Napriek tomu pôsobil jeho tón mäkkou a prejav nevykazoval známky námahy. Azda jediným jeho nedostatkom bolo, že nedokázal vysoký tón nasaďovať v piano, takže kvetinovú áriu z *Carmen* vždy zakončoval podobne ako neskôr del Monaco, Corelli či Domingo, výškou v plnom forte. Spevákovo hlas môžeme dnes obdivovať len v značne skreslenej podobe na gramofónových nahrávkach, z ktorých osobne pokladám za úplne neprekonateľnú interpretáciu Radamesovej vstupnej árie *Celeste Aida*. V jej závere mávajú najmä dnešní tenoristi problémy ani nie tak so záverečnou výškou („*vicino al sol*“), ako skôr s tónom fis, ktorý jej predchádza a leží na prechode registrov („*un trono*“). U Carusa sa tento tón priam vznáša na dychu. Kuriozitou je zasa nahrávka basovej árie Collina z *Bohémy*, ktorú naspieval potom, čo v istom predstavení zaskočil za svojho náhle indisponovaného kolegu. Ale aj duet z *Madama Butterfly*, v ktorom partnerka Farrar reagovala na Carusa, z ktorého bolo cítiť whisky tak, že namiesto talianskeho textu vložila do záverečných fráz vetu v angličtine, hovoriacu o tom, že si niekto „trochu uhol“. Dnes Carusove platne zbierajú len fanatickí operní „melomani“, v širších kultúrnych vrstvách rezonuje jeho meno skôr v súvislosti s piesňou, v ktorej vzdal hold veľkému



Na Kube v r. 1920 [foto: archív]

tenoristovi a svojmu krajanovi jej autor Lucio Dalla a ktorú svet spoznal predovšetkým vďaka interpretácii Luciana Pavarottiho alebo Andreu Bocelliho. Z hľadiska spevackého typu bol Carusovi v neskorších generáciách vari najbližší Jussi Björling, hoci nedisponoval takou barytónovou farebnosťou hlasu. Na svojho veľkého talianskeho predchodcu sa ponášal skôr jednoliatosťou krásneho timbru, spôsobom nasadzovania výšok a istou výrazovou striedanosťou.

Súkromný život Carusa, ktorý mal mimochodom veľký zmysel pre humor (svedčia o tom

napríklad tucty jeho karikatúr a autokarikatúr), nebol najšťastnejší. Narodil sa 25. februára 1873 v chudobnej rodine, otec bol robotníkom, matka upratovačkou, vraj ako v poradí osemnásteho vtedy už jediné žijúce dieťa rodičov. Bol dvakrát ženatý. V roku 1897 sa v Livorne zoznámil so sopranistkou Adou Giachettiovou (vydatou matkou jedného dieťaťa). Ich vzťah trval jedenásť rokov, mali spolu dve deti a skončil sa škandalom vrcholiacim na súde po tom, čo ušla s ich šoférom. Caruso sa znova oženil až v roku 1918 s oveľa mladšou Američankou Dorothy Benjaminovou, ktorá mu porodila dcéru Gloriu a v priebehu svojho života napísala o ňom dve knihy. Už v roku 1909 sa musel Caruso podrobiť operácii hlasiviek. Po nej síce jeho hlas nestratil nič zo svojho lesku, ale ku koncu kariéry mal opakované zdravotné problémy, ktoré nevyriešila ani operácia pľúc koncom roka 1920. Osudným sa mu stal návrat do rodného Neapola, kde bez kvalitnej lekárskej pomoci zomrel na zdĺhavé pooperačné ťažkosti (pravdepodobne zápal pohrudnice). Bolo to v čase, keď chystal svoj javiskový debut vo Verdiho *Otellovi*. Jeho telo bolo vystavené v chráme San Francesco di Paola, ktorý je kópiou rímskeho Panteonu, a legendárny umelec bol napokon pochovaný na cintoríne v neapolskej štvrti Doganella, kde dnes len pár metrov od neho leží aj veľký taliansky filmový komik Totó. Druhého augusta uplynulo deväťdesiat rokov od smrti tohto veľkého tenoristu.

Vladimír BLAHO

Pocta Giuseppe Verdimu

Od 3. do 30. júna bola v Dvorane MK SR inštalovaná výstava *Pocta Giuseppe Verdimu* koncipovaná ako hold k 150. výročiu zjednotenia Talianska a 65. výročiu vzniku Talianskej republiky. Výstava prezentovala divadelné kostýmy a scénické návrhy dvadsaťjeden verdiovských inscenácií z Teatro dell' Opera v Ríme realizovaných v časovom rozpätí od roku 1916 až po súčasnosť. Medzi ich autormi figurovali také známe mená ako Luchino Visconti, Franco Zeffirelli alebo Pier Luigi Pizzi. Výtvarné exponáty

dopĺňali fotokópie viacerých plagátov k inscenáciám, prípadne fotozábery z týchto inscenácií, na ktorých sa podieľali veľké dirigentské osobnosti ako Bruno Bartoletti, Carlo Maria Giulini, Giuseppe Patané, Gianandrea Gavazzeni. Návštevníci si mohli pozrieť tiež zábery so speváckymi legendami Renatou Tebaldiovou, Cesare Siepi, Cornelom MacNeilom, Gianim Raimondim či speváčkami, ktorých slovenskí operní priaznivci mohli vidieť a počuť či už Bratislave (Silvano Carolli, Giuseppe Giacomini) alebo na letnom podujatí Zámocké hry zvolenské (Dimitra Theodossiou).

(ša)



Zeffirellino La Traviata v Ríme [foto: archív]

Život na dvoch scénach

K životnému jubileu Eleny Kittnarovej

Trnavská rodáčka Elena Kittnarová (2. 6. 1931) odohrala svoje posledné predstavenie na javisku Opery Slovenského národného divadla 12. 6. 1995. Už iba ako hosť sa predstavila v azda najhranejšom titule národnej scény v predošlom storočí – v Gyermekovej inscenácii Verdiho *Nabucca* so svojou veľkou kreáciou Abigail. Odvtedy ubehlo šesťnásť rokov... Vymenili sa generácie spevákov aj divákov. Ani jedni ani druhí by však nemali zabúdať na veľké postavy minulosti našej prvej divadelnej scény.

Terézia URSÍNIOVÁ

Dlhoročná heroína národnej opernej scény, popredná mladodramatická a neskôr dramatická sopranistka Elena Kittnarová oslávila pred krátkym časom osemdesiatiny.

Je jedinou slovenskou speváčkou, ktorá pôsobila najprv ako operetná primadonna – v spevohre bratislavskej Novej scény (1953–1966), a vzápätí sa dokázala presadiť v tej istej pozícii i ako operná umelkyňa na doskách Slovenského národného divadla (1966–1993). „Život na dvoch scénach“ – tak znel napokon i názov mojej publikácie o Elene Kittnarovej, ktorá vyšla v roku 2004 vo vydavateľstve ARMI 333 v Bratislave.

Na Novej scéne vytvorila Elena Kittnarová dvadsaťštyri operetných rolí, v SND mala na svojom konte štyridsaťdva premiér – niektoré z nich, pravda, predstavovali opakovaný titul či rolu v novej inscenačnej podobe. V každom prípade úctyhodná bilancia! V časoch oživenia klasickej operety a prvej éry muzikálu na Novej scéne vytvorila Kittnarová celý rad prvosopránových rolí v domácom i svetovom repertoári (Rosalinda v *Netopierovi*, Anička v *Hrnčiarskom bále*, Zuzka v operete *Nie je všedný deň*, Barbara v *Noci v Benátkach*, Iduna v *Ohňostroji*, Lili v *Pobozkaj ma Katarína*, Hana Glavariová vo *Veselej vdove*, Christina v *Parížskom živote*, Eliza Doolittleová v *My Fair Lady* a iné). Jej prierazný, farebný, zvučný soprán, prirodzený šarm, herecký talent a pohybová kreativita zarezonovali v produkciách Novej scény tak výrazne, že si ju už po niekoľkých rokoch začala všimnúť Opera SND (na jej scéne sa, mimochodom, umelkyňa po prvý raz prezentovala ešte ako elévka – absolventka bratislavského konzervatória z triedy prof. Anny Korínskej). Ako primadonna Novej scény začala v SND najprv hosťovať, pevné angažmán však prijala už o krátky čas, v októbri 1966. V SND sme ju potom videli a počuli v celom rade veľkých sopránových postáv. Spomenutá inscenácia Verdiho *Nabucca* pritom sprevádzala speváčku po celý čas jej pôsobenia v Opere SND; predstavenie zaznamenalo rekordných štyristodvadsať repríz, pričom Kittnarová v úlohe extrémne náročnej Abigail odspievala úctyhodných dvesto večerov! Veľkými písmenami zostane v análoch našej opernej histórie zapísaná aj jej Emília Marty v Janáčkovej *Veci Makropulos* (1973), bezpochyby jeden z vrcholov jej spevacko-hereckého umenia, Floria Tosca v Pucciniho opere (1973 a 1987), romantická hrdinka, ktorej

Kittnarová dodala v speve i hereckom prejave vyžadované „grande sentimento“, ako aj dve vokálne i psychologicky „krkolomné“ Straussove hrdinky Salome (1975) a Elektra (1980). Okrem wagnerovských postáv (Irene v *Rienzi*, Elsa von Brabant v *Lohengrinovi*, Senta v *Blúdiacom Holanďanovi*), vytvorila všestranná a hlasovo nezlomná sopranistka celý rad štýlovo odlišných romantických postáv: Lizu v *Pikovej dáme* P. I. Čajkovského, Leonoru vo Verdiho *Trubadúrovi*, Jenny v Brittenovej *Žobráckej opere*, Aidu v rovnomennej opere Giuseppe Verdiho, dve inscenačné podoby jeho *Lady Macbeth* (všetko úlohy v réžii Júliusa Gyermeka), ďalej Tatianu v Čajkovského *Eugenovi Oneginovi*, Madeleine de Coigny v Giordanovom *André Chénierovi*, v troch inscenáciách našťudovala Beethovenovu Leonoru vo *Fideliovi* a bola i Suchoňovou Ľutomirou vo *Svätoplukovi*. Po mladistvej Rusálke, s ktorou ako absolventka konzervatória hosťovala v SND, prevzala v zrelom veku v tejto úchvatnej Dvořákovskej opernej rozprávke postavy Cudzej kňažnej a Ježibaby. Bolo to pod režisérskou „taktovkou“ Miroslava Fischera, s ktorým našťudovala potom i svoje vrcholné vokálno-herecké kreácie Salome a Elektry. V absolútnom kontraste s nimi potom prišla jej komediálna Argia v Hazonovej opere *Sobášna kancelária*, Verdiho klasická Alžbeta z Valois v *Donovi Carlosovi* i vrúcna Milada v Smetanovom *Daliborovi*. S Braňom Kriškom – ďalšou režisérskou legendou Opery SND – vytvorila už spomínanú Emíliu Marty v Janáčkovej *Veci Makropulos*, a v tom istom roku (1973) vokálne vyšperkovanú Toscu, koketnú Musettu v *Bohéme* (!) a Ľutomíru vo *Svätoplukovi* (1970, 1985 a 1990). K vrcholom jej interpretačného umenia možno bezpochyby priradiť i Ráchel v opere *Hostina* od slovenského skladateľa Juraja Beneša (1984) a Kostolníčku v Janáčkovej *Jej pastorkyni* (1986), v ktorej vytvorila, v úplnom protiklade k svojmu charakteru citlivej, láskavej a vtipnej ženy, fascinujúci obraz ľudského chladu a strohej, nehumánnej, konvenciami predurčenej morálky.

Elena Kittnarová spolu s niekoľkými ďalšími kolegami svojej generácie (Papp, Martvoň, Hanáková, Hazuchová, Hanák, Malachovský, Hrubant a d.) výrazne posunula vpred moderné operné herectvo. Nielen detailne premyslenými štylizovanými prvkami, bez veľkých gest a pá-



Straussova Elektra [foto: archív SND]

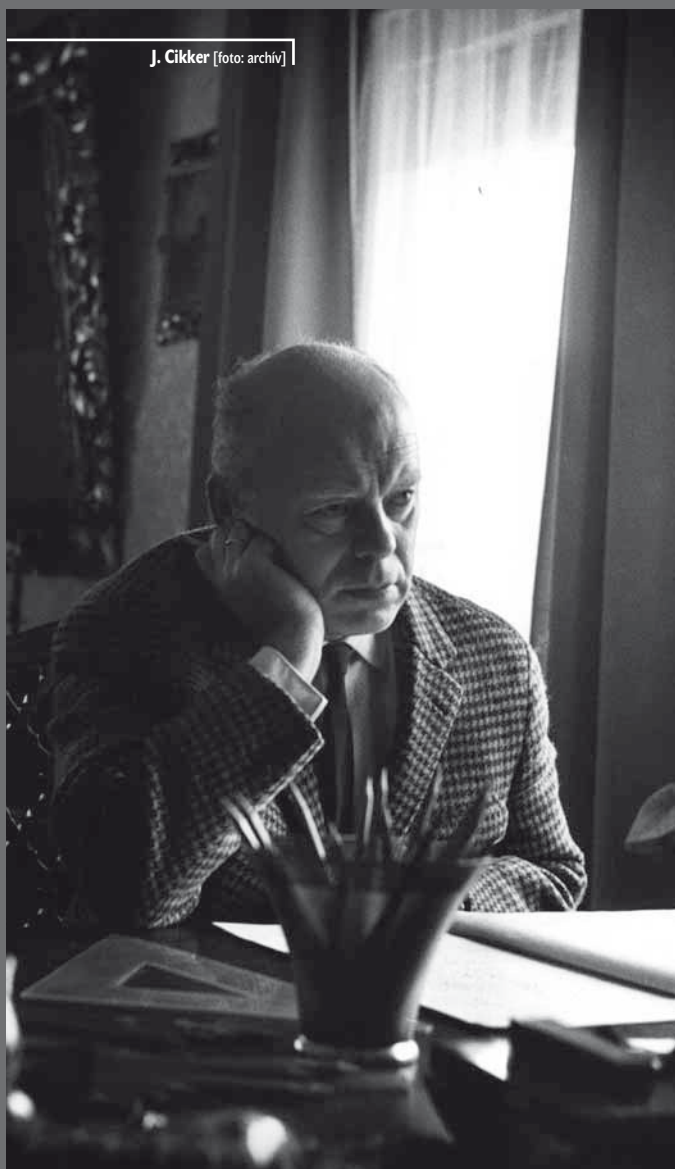
tosu, so zmyslom pre priestor, partnera, javisko, ale aj schopnosťou porozumieť a pretlmočiť inscenačnú koncepciu režisérskych osobností, ktoré spolu s ňou vytvárali veľkú éru Opery SND v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch minulého storočia. Režiséri s ňou spolupracovali veľmi radi, pretože okrem talentu disponovala aj disciplinovanosťou, húževnatosťou a kreativitou. Kittnarovej kovovo strieborný hlas sa niesol ponad hladisko historickej budovy SND ako laserový lúč, s ktorým dokázala na jednej strane fascinujúco tlmočiť mrazivé a pod kožu idúce agresívne výrazové polohy a inokedy zasa modelovať najsubtilnejšie pianissimové „vlákna“. Kittnarová je v spomienkach jej súčasníkov i mladšej generácie milovníkov opery, ktorí zažili čo i len časť jej kariéry, mimoriadnou osobnosťou, ktorá rovnakou mierou oslovovala hlasom i hereckým umením. Ako povedal Július Gyermek, jej vrstovník, režisér, dramaturg, libretista a prekladateľ (a taktiež tohoročný jubilant): „Každú prácu, ktorú robila počas dlhoročnej sólistickej kariéry, odviedla stopercentne. Ani po dlhých rokoch praxe sa nezabavila zdravej trémy a napätia pred predstavením... Vždy dokázala svoj vnútorný motor naštartovať v pravej chvíli a oddať sa úplne javiskovej práci a hudbe. Bola to nielen veľká profesionálka opernej scény, ale predovšetkým inšpiratívna umelkyňa a vzácná kolegyňa.“ Elena Kittnarová bola osobnosťou vzácnnej generácie, aká sa v tak šťastnej umeleckej konštelácii v Opere SND sotva zopakuje... ┘

Ján Cikker (1911–1989)

Život a dielo I.

Irena MICHALICOVÁ

Skladateľ Ján Cikker bol počas svojho života rešpektovanou osobnosťou európskeho formátu. O obdiv, s ktorými sa jeho dielo vďaka umeleckým kvalitám i humanistickému posolstvu stretávalo, svedčia aj prestížne medzinárodné ocenenia Herderova cena a Cena UNESCO. Bohatstvo Cikkerovho tvorivého odkazu ponúka viacero pohľadov na život a dielo tohto významného tvorcu.



J. Cikker [foto: archív]

Rodinné väzby v Banskej Bystrici

„O Tebe, moje rodné mesto, písať je veľmi ľahké a zároveň veľmi ťažké. To preto, lebo Ty si mi dalo všetko: život, matku, hudbu, prírodu a vrúcny cit spolupatričnosti. Ty si mi dalo domov.“ (Ján Cikker: List rodisku, v knihe Milana Gajdoša: *Banská Bystrica*)

Hoci na prelome 19. a 20. storočia mala Banská Bystrica stále charakter maďarsko-nemeckého mesta, slovenské obyvateľstvo a spoločenský pohyb začali postupne prinášať zmeny. Kultúrne dejiny Banskej Bystrice a jej okolia v minulosti vytvorili osobnosti celoslovenského významu ako Ján Kollár, Andrej Sládkovič, Samo Chalupka, Ján Botto či Ján Levoslav Bella. Bystrica holdovala umeniu, čo dokazuje i kamenná budova divadla. Sála pre tristo divákov nepríťahovala len popredné hosťujúce súbory, ale tunajšie divadelné združenie patrilo k najlepším na Slovensku. Pôsobenie spisovateľky Terézie Vansovej, skladateľa Viliama Figuša-Bystrého, maliara Do-



B. Bystrica v roku 1911 [foto: archív Múzea J. Cikker]

IV. BÉLA KIRÁLY TÉR.

minika Skuteckého i Jozefa Gregora Tajovského v neďalekom Tajove dodávali mestu osobitný význam.

Bystrica bola aj rodiskom matky Jána Cikker. Mária Psotková bola dcérou pekárskoho majstra, ktorý vlastnil dva domy, pekársku dielňu a obchod. V rodine sa hovorilo tromi jazykmi (slovensky, nemecky a maďarsky), no deti sa vychovávali v slovenskom duchu. Mária sa venovala hre na klavíri a chvíle pri ňom milovala. Po smrti matky sa však musela s touto záľubou rozlúčiť a kvôli finančným problémom rodiny nakoniec nástroj predat.

Rodokmeň Cikkerovho otca, Františka Czikkera, možno sledovať do polovice 18. storočia. Jeho predkovia prišli vraj kedysi dávno na naše územie z Holandska, no ani Ján Cikker ani jeho matka nedisponovali presnejšími informáciami. František bol už v detstve mimoriadne nadaný. Na budapeštianskej univerzite sa venoval štúdiu gréčtiny i latinčiny a po štúdiách pôsobil istý čas v Kőszegu. V roku 1907 prišiel vyučovať na chlapčenské gymnázium do Banskej Bystrice. Ubytoval sa v podnájme u Psotkovcov. Mária, vtedy pätnásťročná, sa s mladým profesorom spriatelila a ich vzťah po troch rokoch vyústil do manželstva. Po roku, 29. júla 1911, sa im narodil syn, ktorému dali meno Ján. Jeho priezvisko zapísali do matriky foneticky: Cikker.

Detstvo s hudbou

Priebojný talent a pracovitost skladateľa, ktorého Vítězslav Novák neskôr označil za najvýznamnejšieho zo svojich slovenských žiakov, sa začali formovať v rodnom dome na rohu Námestia Štefana Moysesa. Tam sa Ján Cikker zoznámil i so zvukmi klavíra, ktorého hrou ho matka neraz uspávala. Klavír bol opäť v dome – stal sa prvým darom Františka pre manželku. Rodinné šťastie však trvalo len krátko. Ako záložný dôstojník musel František Czikker narukovať a 16. mája 1915 padol v bojoch v Haliči.



M. Cikkerová [foto: archív Múzea J. Cikkera]

Márii neostávalo nič iné, len sa upnúť na dieťa a pozbierať sily na boj so životom. Musela sa vysporiadať s čoraz ťažšou ekonomickou situáciou. Zásoby potravín ubúdali a tak predávala, čo sa dalo, až nakoniec prišiel na rad i dvojposchodový dom.

Mária dobre hrala na klavíri a pekne spievala, preto záľuby povýšila na povolanie. Tento moment priniesol do života malej rodiny zmenu, byt Cikkerovcov ožil deťmi, mládežou i dospelými. Malý Ján si rýchlo zvykol na matkiných žiakov. Ticho a s napätím sledoval, čo im matka hovorí. Vstrebával do pamäti prvé lekcie hudby, klavírnej hry a správneho prednesu. Po vyučovaní si overoval, čo sa načúvaním naučil. Sadol ku klavíru a hral. Dokázal napodobniť všetko, čo zachytil a opakoval to dovedty, kým nebol spokojný. Veľmi skoro, v predškolskom veku, sa dokázal orientovať v notovom zápise. A potom pri klavíri začal vymýšľať. Vyfukával na klaviatúre vlastné nápady a púšťal sa do skladbičiek. Tú prvú inšpirovala atmosféra Vianoc, ktorá chlapca fascinovala. V depozitári Múzea Jána Cikkera uchovávame jeho list Ježiškovi v maďarskom jazyku: „Sladký dobrý malý Ježiško. Z vianočných darčiekov si prosím toto: prosím si lietadlo, mäsiarsky obchodík, tiež loptu a ešte jednu krabicu vojakov. Ježiškovi tisíckrát ruky bozkávam. Cikker Jancsika. Bestercebánya. Mátyas-tér 9, II. Poschodie.“ (Matka s Jankom hovorila len po slovensky, no rodičia sa spolu zhovárali po maďarsky.) Systematicky začala matka viesť Jána Cikkera k hudbe až keď mal osem rokov. Často účinkoval na rôznych akadémiách a koncertoch, niekedy s mamou v skladbách pre klavír štvorručne. V Bystrici sa o ňom začalo hovoriť ako o zázračnom dieťati, čo neskôr s charakteristickým humorom komentoval: „Áno, aj teraz sa čudujem, že som ním bol.“

Prísľub talentu

Po roku strávenom u strýka a tety v Diosgyőri, keď si jeho mama robila štátnice z klavíra a spevu v Budapešti, nastúpil desaťročný Ján Cikker do prvej triedy reálneho gymnázia Andreja Sládkoviča v Banskej Bystrici. Vďaka zručnosti v hre na klavíri si ho rýchlo obľúbili mnohí profesori, pretože bol vždy naporúdzí pri prípravách rôznych školských slávností. Okrem klavíra ho stále zaujímalo i komponovanie. K dvanástym narodeninám dostal od strýka významný dar – náuku o harmónii a matka ho vzala do budapeštianskej opery na Wagnerovho *Tannhäusera*. Ešte viac mu však svet hudby priblížil rozhlas. V tom čase sa v Banskej Bystrici dalo chytiť vysielanie z Viedne, ktorá si i naďalej udržiavala renomé európskej hudobnej metropoly. Ján Cikker hral doma, na koncertoch, účinkoval v malých súboroch a vypomáhal so sprievodom k nemým filmom v kine. Všetci si zvykli vidieť v ňom muzikanta. Jednou z mála zachovaných skladieb z tohto obdobia je *Sláčikové kvarteto B dur*, ktoré napísal ako pätnásťročný v januári 1926.



J. Cikker miloval hory. [foto: archív Múzea J. Cikkera]

Okrem lásky k hudbe mal Ján Cikker v detstve i ďalšiu záľubu. Vďaka mame začal od najútlejšieho detstva poznávať slovenské hory. Vari nebolo skaly či vrchu v okolí Banskej Bystrice, ktorý by sa nepokúšal preliezť. Prvovýstup dvanásťročného Cikkera však skončil zle – z tridsaťmetrovej výšky ho museli dávať dole hasiči. Dramatický zážitok neskôr komentoval: „Moja prvá výprava skončila fiaskom a riadnym pedagogickým výkladom manuálneho rázu. Ale bola to pekná mladosť. Zaviedla ma až tam, kde sa človek musí pozeráť len hore a nikdy nie dolu. To súvisí aj s umením a vôbec s celým ľudským snažením.“ Výlety, načúvanie spevu potokov i vtákov, piesňam horalov – to všetko si v sebe Ján Cikker uchoval a vracal sa k tomu v spomienkach i v skladateľskej práci.

Keď mal nádejný hudobník pätnásť rokov, dospela Mária Cikkerová k názoru, že ho už nemá čo naučiť a zverila synovo vedenie do rúk profesorky Kmoníčkovej, žiačky známeho českého klaviristu a pedagóga Karla Hoffmeistera. Blížil sa čas záverečných skúšok na gymnáziu a matku znepokojovala otázka – čo po maturite. Rozhodla podľa synovho veľkého prania a poslala ho na konzervatórium do Prahy.

V Prahe

Keď sa Ján Cikker ocitol pred osobnosťami pražského konzervatória, „chvel sa úctou“, no nesmel sklamať. Skúška začala hrou na klavíri – Chopinovým *Jesenným lístím*, nasledovala sluchová analýza a nakoniec predložil ukážku vlastnej tvorby. Všetko dopadlo výborne. Profesor Šín uznane hľadel do partitúry Cikkerovej symfónie s veľkým sólom pre tubu. Prijali ho a od jesene 1930 sa stal poslucháčom Štátneho konzervatória v Prahe. Bol zaradený do organovej triedy profesora Bedřicha Antonína Wiedermanna, kompozíciu študoval u Jaroslava Křičku, klavír u profesorky Růženy Kurzovej a spev u profesora Kadeřábka.

Pod vedením profesora Křičku robil veľké pokroky. Písal ľahko a darilo sa mu i s uvádzaním skladieb. *Sonatína pre klavír* tleskalo osem najvýznamnejších pedagógov konzervatória, *Sláčikové kvarteto* hralo Ondříčkovu kvarteto, *Capriccio pre orchester* predviedla Česká filharmónia. Cikkerovu usilovnosť odmieňali pedagógovia náklonnosťou. Křička oslovoval Cikkeru „šohajko“ a cestoval kvôli nemu počas prázdnin do Banskej Bystrice. Profesor Wiedermann písomne informoval Cikkerovu mamu o synových úspechoch, profesorka Kurzová v ňom videla klavírneho virtuóza a priala si, aby sa sústredil na štúdium u nej. Profesor Dědeček, ktorý sa v 3. ročníku stal jeho pedagógom dirigovania, ho nenazval inak než „synáčku“ či „hošičku“.

Praha v tom čase ponúkala bohatý hudobný život. Cikker mohol byť pri tom, keď Českú filharmóniu dirigovali Talich, Molinari, Bruno Walter i keď svojou virtuozitou Prahu oslnil samotný Rachmaninov. Mesto predstavovalo pre Cikkeru hudobný zázrak a zamiloval sa do neho na celý život. „Z tichého neba provincie som padol do rozbúreného mora hudobných polemík. Čo je lepšie? To bola otázka: atonalita, 12-tónová hudba a štvrtónová hudba Aloisa Hábu alebo diatonika v tom najširšom zmysle slova a nadviazanie na tradíciu? Vďaka Bohu, študoval som vtedy kompozíciu, klavír, organ, dirigovanie i hudobnú vedu, a tak som nemal čas prispievať k riešeniu týchto otázok. Predsa ale od tej doby zostala vo mne nedôvera voči všetkému príliš kriklavému, dotieravému, za každú cenu originálnemu a extrémnemu, čo tak ľahko vedie k strnulosti a nebezpečnému schematizmu,“ vyjadril sa neskôr.

V júni 1935 ukončil Ján Cikker štúdium na konzervatóriu a prihlásil sa na majstrovskú kompozičnú školu, kde sa stal žiakom Vítězslava Nováka. Radosť nemal len Cikker, ale i Jaroslav Křička. Novák si hlboko vážil a bol hrdý na to, že do svojej triedy zobral jeho odchovanca. Cikker súčasne pokračoval i v štúdiu dirigovania. Majstrovskú školu u Nováka absolvoval 2. sláčikovým kvartetom, orchestrálnym *Capricciom op. 14* a *Variáciami pre klavír*. „Viac odo mňa nepotrebuje,“ prehlásil Novák po prvom roku Cikkerovho štúdia. Tento kompliment bol súčasne aj bodkou za všetkým, čo Jánovi Cikkerovi počas šiestich rokov v Prahe prirástlo k srdcu.

Tiene vojny

Ján Cikker si z Prahy odnášal vavrínový list z venca, ktorý mal česť niesť za konzervatórium pri poslednej rozlúčke s Jozefom Sukom. Čas poznávania však ešte preňho neskončil. Slovenské zemské štipendium mu otvorilo cestu do Viedne k slávnemu dirigentovi Felixovi Weingartnerovi, ktorý Cikkeru prijal ako mimoriadneho poslucháča. Po slovanskej Prahe obklopil skladateľa svet nemeckej kultúry: Mozart, Beethoven, Wagner, Richard Strauss, Brahms a Bruckner. Československé vyslanectvo zariadilo, aby bol Cikkerovi v Štátnej knižnici umožnený prístup k originálom partitúr. Táto výsada poskytla Jánovi Cikkerovi mimoriadne zážitky, vrátane nečakaného stretnutia s Toscaninim. Hodinu u Weingartnera mal len raz do týždňa, tak mu ostávalo dosť času na poznávanie Viedne. Po strate výsad cisárskeho sídelného mesta Viedeň schudobnela, všetko bolo lacné a Ján Cikker si ako štipendista mohol dovoliť žiť na lepšej úrovni. Býval u bývalého ministerského radcu, ktorý si k penzii priliepal hraním v kostoloch. Cikker často chodil do opery i na koncerty, kde videl dirigovať Toscaniniho, Bruna Waltera i Furtwänglera. Viedenské štúdium ukončil *Jarnou symfóniou op. 15*, ktorú venoval svojmu pražskému učiteľovi Novákovi.

Po pobyte vo Viedni čakala Cikkeru vojenská základná služba. Narukoval do Trenčína. Zo základného výcviku, ktorý pokračoval aktívnou službou na hraniciach, sa vrátil až 1. 9. 1939. Prejavila oňho záujem bratislavská Hudobná a dramatická akadémia. Ponuku prijal a stal sa členom jej pedagogického zboru. Po rokoch vo veľkomestách s bohatým kultúrnym dianím sa mu Bratislava zdala trochu provinčnou. S odchodom Zdeňka Folprechta a českých hráčov sa začala rozpadávať amatérska filharmónia a koncertný život upadal. Osudy ľudí a ich vzťahy určovala vojna, Ján Cikker túto dobu niesol ťažko. Ako poručík v zálohe ho povolali do armády. V lete 1941 bol s jeho vojenskou jednotkou odvezený na východ, priamej účasti v bojoch sa našťastie vyhol. Prekonali s jednotkou vyše 1500 km, no bez jediného výstrelu zasa pripochodovali domov.



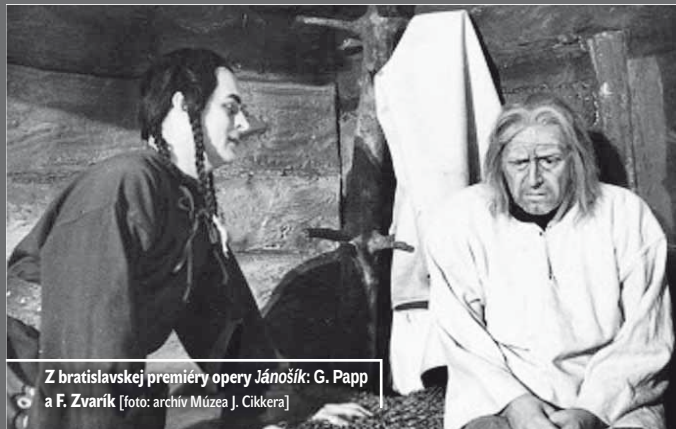
Cikker sa opäť vrátil učiť na bratislavskú akadémiu, no čosi sa v ňom zmenilo. Zážitky a dojmy museli von. Komponovaním trávil každú voľnú chvíľu, i počas hodinovej prestávky vo vyučovaní sa náhlil domov písať. Rad veľkých orchestrálnych diel začína v roku 1941 symfonickou básňou *Leto op. 19*. Dielom, v ktorom sa Cikker javí ešte ako „širiteľ idey novákovskej vášnivosti, neskrotnosti“, no zároveň sa už vydáva na vlastnú kompozičnú cestu. Ako *op. 20* nasleduje v roku 1942 aj v zahraničí hrané *Concertino pre klavír a orchester*, ktorého obsah Cikker vidí v úsilí zachovať mladost srdca. *Slovenská suita op. 22* (1943) pokračuje v týchto tendenciách, obohatených o štylizované intonácie slovenských ľudových piesní a tancov. Aj toto dielo spolu s *Concertinom pre klavír a orchester* – prvým klavírnym koncertom v novodobých dejinách slovenskej hudby – bolo čoskoro po premiére uvádzané i v zahraničí. Zmiení sa treba aj o *Dupáku*, *Verbunku* či *Zbojníckych tancoch*, na ktorých si Cikker cibril majstrovstvom transformovania a štylizácie ľudových piesní.

Hoci Ján Cikker pracoval a býval v Bratislave, jeho domovom ostala Banská Bystrica. Žila tam jeho matka, pri ktorej trávil dni voľna a prázdniny. V Bystrici ho zastihol aj august 1944, kedy Slovensko povstalo proti fašistickému násiliu. V septembri 1944 komponuje Cikker pre Slobodný vysielateľ Slovenského národného povstania *Povstaleckú zvučku*. Nahrávala sa v bojových podmienkach v pivnici jednej banskobystrickej školy, keď ponad mesto lietali stíhačky. Niekoľkými tónmi Cikker vytvoril symbol s magickou mocou. Iným spôsobom vysporiadania sa s vojnovým besnením je kantáta *Cantus filiorum op. 17*, ktorú skladateľ spomína v liste matke z 11. 5. 1945: „Drahá Mamička! Od tej doby, čo som bol doma, žijem veľmi šťastlivo.“

► *Mal som nesmiernú radosť, že som Vás videl, že som videl náš domček a všetko v ňom, a že som mohol cítiť tú veľkú Božiu milosť, ktorá nás všetkých ochraňovala. Boli sme ešte pred 1 ½ mesiacom pripravení na to, že sa snáď stratíme, ba snáď že i zomreme, a miesto toho zázraky nám dopomohly k tomu, aby sme sa videli. – Do toho prišiel konečný mier: ten mier, ktorý som v Cantus filiorum ospieval a nesmierne ticho nad miliónmi tragédií, ktoré som v Cantus filiorum zo svojho srdca vyplakal. Je nádherne žiť a vedieť, že všetci tí, ktorých milujeme, žijú a že sa spolu tešia na tomto konečnom miere.“*

Cesta k opere

Až jar 1945 umožnila Cikkerovi pokračovať v tom, čo si zvolil za svoje povolanie i poslanie. V Bratislave sa opäť vrátil k pedagogickej a skladateľskej práci. Veľká chuť dohnať všetko, čo ukradli roky vojny, priniesla do jeho diela hudbu mladosti. Cyklus symfonických básní *O živote*, ku ktorým patria aj *Leto* a *Vojak a matka*, ukončil Cikker v roku 1945 skladbou *Ráno op. 24*. Nemenej dôležitým pre Cikkerovu kompozičnú orientáciu bolo v rokoch 1945 – 1948 pôsobenie na poste dramaturga v Národnom divadle. Tu si prehľbil nielen znalosti repertoáru a hudobnodramatickej problematiky, ale získal aj impulz k práci na svojej prvej opere. V liste matke z 15. 9. 1945 píše: „*Drahá Mamička! Práca v divadle je pre mňa zábava: kontrola hier, predstavenia, textov, výkonov orchestra, spevákov a zboru, to predsa nie je žiadna robota. V škole mám*



Z bratislavskej premiéry opery *Jánošík*: G. Papp a F. Zvarik [foto: archív Múzea J. Cikkera]

dobrý rozvrh: učím kompozíciu a dva dni v týždni (streda a sobota) mám voľné. No už to musím vydržať a viem, že niečomu sa v divadle naučím pre ten prípad, žeby som písal operu.“ Dramatické účinky svojej hudby si už predtým Cikker overil na početných filmových a scénických hudbách, vrátane baletu s názvom *Selanka*, ktorý vznikol ešte v roku 1944. Spolupracoval aj na filme *Vlčie diery*, na viacerých krátkych filmoch a jeho hudba k Shakespearovým hrám *Skrutenie zlej ženy* a *Hamlet* boli korunované úspechom. V rovnakom období však vznikajú i dramatické diela väčšieho formátu s protivojnovou tematikou. Vplyv vojnových zážitkov cítiť napríklad zo *Spomienok op. 25* (1947), kde idylické pasáže kontrastujú s náladovými obrazmi obviňujúceho smútku.

Skladateľ a ľudová pieseň

Ak prvé Cikkerovo kompozičné obdobie hľadania siaha po *Jarnú symfóniu* (1937) a skladateľ sa v ňom vyrovnáva s impulzmi svojho učiteľa Vítězslava Nováka, roky 1939 – 1948 predstavujú v jeho tvorbe druhú periódu. Jej hlavnou črtou je príklon k symfonizmu a väčším formám. Cikkerov vzťah k folklóru je analogický s Janáčkovým, ide mu o štylizáciu ľudových piesní a tancov v rámci vlastného kompozičného jazyka, nie o doslovné citácie hudobného materiálu. Diela z tohto obdobia majú prevažne programový charakter. Cikkerove skúsenosti dramaturga vedú aj k ďalšiemu preorientovávaniu v tvorbe. Na filmové a scénické hudby treba preto hľadiť aj ako na predprípravu prvej opery *Juro Jánošík*, pri ktorej Cikker v sebe objavil hudobného dramatika. Tvorivá osobnosť skladateľa sa počas desiatich rokov od jej premiéry zjavne mení. V tejto súvislosti je zaujímavá Cikkerova charakteristika vlastného die-

la: „*Štúdium v dvoch rôznych centrách stredoeurópskej hudby – v Prahe a vo Viedni – , ako aj ovplyvnenie vtedajšími najmodernejšími hudobnými experimentovaniami na jednej strane a prostota a jednoduchosť slovenských ľudových piesní na druhej strane mali na mňa akoby dvojpólový účinok. Raz som cítil svoju silnú spätosť s diatonikou našej ľudovej hudby, inokedy ma ako človeka svojej doby priťahoval expresionizmus, rozklad tonality, vnútorne prežitá dvanásťtónová hudba.“*

Juro Jánošík (1950)

Ôsmeho novembra 1950 si skladateľ do denníka zapísal: „*Začal som písať operu Jánošík, Bože, daj mi sily!*“ V júni 1953 Ján Cikker dokončil partitúru svojej prvej opery a na poslednú stranu napísal slová: „*Deo gratias!*“ Naštudovanie hlavnej postavy bolo zverené Dr. Gustávovi Pappovi, Milku stvárnila Mária Kišonová, Zuzku Margita Česányiová a richtára Václav Nouzovský. Orchester a zbor Československého rozhlasu dirigoval Richard Týnský. Po rôznych peripetiách sa 10. novembra 1954 uskutočnila premiéra aj v Národnom divadle v Bratislave. Úspech diela bol mimoriadny: opona sa v ten večer zdvihla a klesla šesťdesiatosemkrát. Skladateľ vysoko hodnotil réžiu Miloša Wasserbauera, menej bol spokojný s dirigentom Tiborom Frešom. Hneď po premiére pristúpil Cikker k niektorým úpravám prvého a druhého obrazu, čo zamýšľal už dávnejšie. Opera *Juro Jánošík* na libreto Štefana Hozu mala veľký úspech aj v Prahe, Brne, Plzni, Liberci i v Lublane a skladateľ za



Naštudovanie *Jánošíka* v Divadle J. K. Tyla v Plzni (1968) [foto: archív Múzea J. Cikkera]

ňu získal Štátnu cenu. Cikker vytvoril po Suchoňovi (*Krútnava*) druhú slovenskú národnú operu.

Medzičasom vznikajú tri etudy pre klavír *Tatranské potoky* (1954), v ktorých Cikker demonštruje vyhranený hudobný jazyk. Dielo venoval pracovníkom Tatranskej horskej služby, s ktorými nadviazal srdečné priateľstvo počas častých návštev Vysokých Tatier. Od roku 1951 začal Ján Cikker vyučovať kompozíciu na Vysokej škole múzických umení. Nebol typom autoritatívneho pedagóga, skôr bol pre svojich študentov priateľom a radcom, ktorý usmerňoval ich fantáziu a talent a radil im pri riešení problémov. Na rozdiel od starších kolegov bol tiež prístupnejší polemike a akceptoval širšiu škálu kompozičných riešení i estetických smerovaní. K najvýznamnejším absolventom jeho kompozičnej triedy patria Miroslav Klega, Ilja Zeljenka, Pavol Šimai, Peter Kolman, Miroslav Bázlik, Dušan Martinček, Juraj Beneš, Milan Dubovský, Igor Dibák, Vítazoslav Kubička, Martin Burlas a Jozef Grešák. Istý čas uňho študovali aj Tadeáš Salva, Jozef Podprocký a Jozef Gahér.

Autorka je riaditeľkou Múzea Jána Cikkera v Bratislave.
Pokračovanie v septembrovom čísle Hudobného života.

Literatúra

- Gajdoš, Milan: *Banská Bystrica*. Osveta, 1978.
Palovčík, Michal: *Ján Cikker v spomienkach a tvorbe*. Prešov, 1995.
Berger, Igor: *Ján Cikker. Život, dielo, rozhovory*. (rkp.)
Denník a korešpondencia Jána Cikkera z archívu Múzea Jána Cikkera.

SHORT CIRCUIT:

Zblízka. Výber slovenskej elektronickej a experimentálnej hudby 2011

Hudobné centrum druhýkrát podnietilo vydanie výberu experimentálnej a elektronickej hudby na Slovensku. Nadväzuje tak na prvú kompiláciu Short Circuit, ktorá bola rovnako ako táto priložená ako darček predplatiteľom Hudobného života.

Pokračovanie mapujúce aktuálne dianie na Slovensku opäť objavuje hudbu s prívlastkom experimentálna. Otázkou, či existuje dnes na domácej hudobnej scéne potreba po novotvaroch alebo experimente v elektronickej a improvizovanej hudbe dopĺňa dôležitý rozmer dokumentácie.

Nekonvenčnej hudbe, ktorú vymedzujú intencie experimentu, by prináležalo zadefinovanie avantgardná, ale stretávame sa s ňou aj pod označením súčasná. V každom prípade ide o živý, premenlivý, pri-

covaná a mnohé skladby stoja na rozhraní niekoľkých štýlov, bolo možné vymedziť trojicu okruhov. *Noise music* zastupujú projekty **900piesek** (Matúš Mikula), štýlovo príbuzný **Noise Mortanna** (Vavro Zahradník) a **Neoblivion** (Miroslav Szabo). Noise ako štýl stojí na hrane statickosti hluku a fyzického vnímania hudby v dôsledku extrémnej hlasitosti. Vyššia hlasitosť spôsobuje deformáciu zvuku a vplyva na vnímanie samotnej hudby (podobnú skúsenosť z počúvania ponúka-

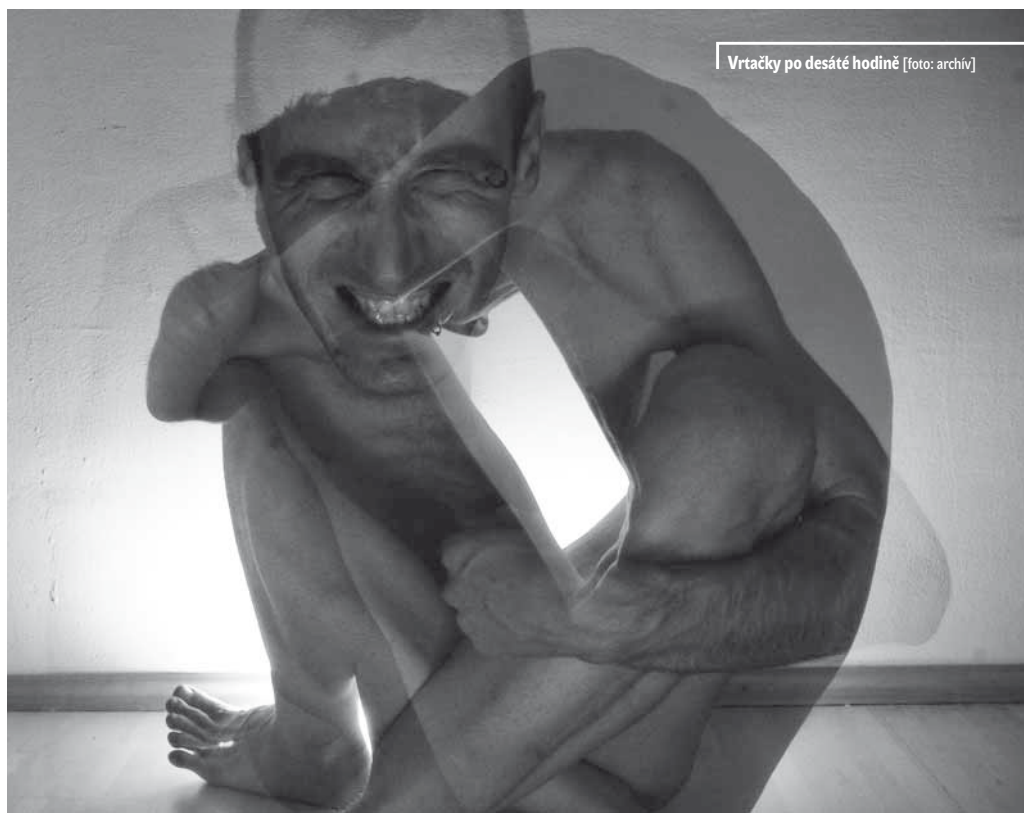
podobu drone ambient: drsných interferenčných sínusoid zakomponovaných do dlhších zvukových plôch. Na svojich živých vystúpeniach **Urbanfailure** naopak udivuje úderným degenerovaním rytmov v reálnom čase. **Peter Groll** a **EGA** (Peter Kudlička) zastupujú charakterový opak „ľahšieho“ ambientu. Groll kombinuje štruktúrálnu výstavbu jemne vrstvených plôch s technikami koláže, EGA prostredníctvom širokej spleti nástrojov predváža schopnosť jemného nuansovania a po-

ukázok – sámplov; rekontextualizácia vrhá nový pohľad na hudobnú tvorbu a interpretáciu. Uznávaný skladateľ **Martin Burlas**, zamestnanec Oddelenia dokumentácie a informatiky Hudobného centra, konfrontuje formou *homage* à svoju tvorbu so slovenskými skladateľmi tvoriacimi na objednávky z 50. až 70. rokov minulého storočia (Eugen Suchoň, Tibor Andrašovan, Jozef Malovec). **Samčo, brat dážďoviek** (Samuel Szabó) sa skôr zaoberá kombinovaním viacerých



spôsobivý a stále sa vyvíjajúci druh tvorby. Aktuálnosť dokazuje štýlovou modifikáciou, absorbovaním viacerých podnetov a neustálou technologickou aktualizáciou. Prepája svet technickej zručnosti ovládania počítačových softvérov, narába s podomácky vyrobenými (*DIY* – do it yourself/ urob si sám) zvukovými zariadeniami, ktoré kombinuje s tzv. „továrskymi“ elektronicnými nástrojmi. Mnohí autori kombinujú prácu so softvérom a s nahrávaním i následnou mixážou akustických nástrojov. Charakteristický je aj princíp *samplingu* cudzích nahrávok a ich kombinácie. Pri procese vrstvenia jednotlivých *sámplov* tak vznikajú nové hudobné kontexty. Princíp samotnej tvorby osciluje na pomedzí komponovanej a improvizovanej hudby. Autor si vyberá druh predvedenia, ktorý mu vyhovuje v momente samotného procesu. Dôležitým poznávacím znakom „experimentu“ je snaha prekračovania hraníc zaužívaného, konvenčného a počutého. Hudba ostáva podriadená hraničným zvukovým i tektonickým paradigmám. Práve *Short Circuit: Zblízka* je odpoveďou na dlhodobu vedenú diskusiu, či je dnes ešte možné experimentovať.

Kým prvá kompilácia bola vzorkovníkom šestnástich odlišných projektov, pokračovanie predstavuje dvanásť autorov na väčšom priestore 2 CD. Výber je zostavený z aktuálnych nahrávok roztrúsených na webových portáloch alebo v domácich archívoch. V prípade Martina Burlasa, projektu *Iskra* (Daniel Kordík) a *stroon* (Dalibor Kocián) ide o skladby vytvorené pre *Short Circuit*. Napriek tomu, že scéna experimentálnej hudby je štýlovo diferen-



jú napríklad koncerty metalových kapiel). **900piesek** a **Noise Mortanna** sa dostali do povedomia len nedávno napriek tomu, že táto scéna má u nás dlhohodejšie zastúpenie (nasvedčujú tomu projekty **Rbnx** alebo **1 / x** z prvej kompilácie). Obaja umelci prekvapujú radikálnosťou predvedenia pri zachovaní tektonickej štruktúrovanosti. Využívajú rôzne analógové prístroje a kusy odpadu nájdené pri výpravách do starých továrenských hál a opustených stavieb. **Neoblivion** pri tvorbe kombinuje sample z filmov *Duna* a *Dark City* so zvukmi z počítačových programov. Jeho prístup je zaujímavý vytváraním ilúzie kompaktného zoskupenia na hranici metalu a noise music.

Analógová tvorba *ambient* a *cross* dokazuje, že ambientná hudba nemusí tvoriť len pokojnú hudobnú kulisu. Projekt **Urbanfailure** (Michal Lichý) predstavuje

tlačania improvizácie. Naopak absolútna improvizácia podnietila tvorbu *stroona* (Dalibor Kocián) a *Iskry* (Daniel Kordík). Svoje extenzívne improvizácie na vibrafóne *stroon* dodatočne softvérovu vrstvi (v jednej zo skladieb využil šesť nad seba nahraných plôch). Variácie pre analógový sekvencer a 2 LFO moduly nahrával *Iskra* v reálnom čase bez dodatočného strihania. Posledný okruh sa opiera o metódu *postoswaldovského samplingu* (techniku *plunderfónie*, ktorú v 80. rokoch razil skladateľ John Oswald) a emancipáciu rytmicko-štruktúrálnej vzorcov. *Plunderfónický sampling* ukazuje cestu prepájania hudobných celkov, odvodzovanie a reťazenie viacerých *sámplov* do jednej skladby a následne vznik novej žánrovej i kvalitatívnej úrovne. Ide o prehodnocovanie hudobného kontextu vrstvením prebraných (cudzích)

nástrojov a spájaním rozličných štruktúr – od jednoduchých popevkov oplývajúcej plytkou študentskou recesiou po bezbrehé hlukové plochy. To všetko na úrovni *DIY*, často s väčším dôrazom na proces vzniku než na samotný výsledok. Projekty **Chainsaw Yoga** (Peter Kerekeš) alebo **Vrtačky po desáté hodine** (Lubomír Panák) prezrádzajú vplyvy štýlu *break-core* (emancipácie rytmicko-štruktúrálnej vzorcov a *samplingu*) a majú schopnosť viacžánrovej absorpcie. Sú vrstvením viacerých rovín hudobného myslenia, žánrových presahov, ako aj reflexiou hudobného konzumu, či už na descendantných úrovniach (*Chainsaw Yoga*), alebo nadhľadom nad popovými skladbami (*Vrtačky po desáté hodine*).

Miroslav TÓTH

Autor je zostavovateľom kompilácie

V zrkadle času

**Ladislav Árvay,
doyen hudobnej Žiliny**

Pripravila Lýdia DOHNALOVÁ

Na sklonku minulého roku si žilinská hudobná verejnosť pripomenula 110. výročie narodenia jednej z výrazných osobností domáceho hudobného života, huslistu a pedagóga Ladislava Árvaya, zakladateľa domáceho hudobného školstva, riaditeľa prvej hudobnej školy a neskôr vedúcej osobnosti konzervatória, ktoré si toho roku pripomína 50. výročie svojho vzniku.



[foto: archív]

Dejiny vytvárajú ľudia a ich činy. Niekedy nahlas, inokedy potichu, diskkrétne. Bez nároku na obdiv a uznanie. Na svetskú slávu či osobitnú pozornosť sotva pomyslel skromný hudobník, huslista Ladislav Árvay, keď sa po štúdiách na pražskom konzervatóriu v polovici dvadsiatych rokov minulého storočia vracal do svojho rodného kraja. Talentovaný hudobník, ktorému sa otvárali sľubné vyhliadky, sa zriekol kariéry a zamenil ju za altruistickú misiu zasvätenú kultúrnemu pokroku rodného regiónu.

Ladislav Árvay (1900–1967) vyrastal v Bytči, v rodine učiteľa-organistu, ktorý bol aj dobrým huslistom. Žičlivé rodinné prostredie predurčilo nasledujúce životné kroky budúceho hudobníka. Po gymnaziálnych štúdiách v Trenčíne a Vacove maturoval napokon v Budapešti, kde sa tiež intenzívne venoval hudobnému vzdelávaniu. Navštevoval tu hodiny u vynikajúceho huslistu Jenő Hubaya. Po návrate sa definitívne rozhodol pre profesiu hudobníka a ako jeden z prvých adeptov zo Slovenska, krátko po vzniku 1. Československej republiky, odišiel na ďalšie štúdiá na pražské konzervatórium. Renomovaná škola, z ktorej vyšli mnohí

výnimoční hudobníci, zaručovala vysokú úroveň odborného vzdelania. Prirodzenú muzikalitu i dobrú technickú dispozíciu mladého hudobníka rozvíjali a kultivovali významní huslisti a pedagógovia: Jan Mařák, Bedřich Voldan a následne aj renomovaný Jaroslav Kocián, u ktorého absolvoval Árvay jeden rok majstrovskej školy. Vďaka múzickej výbave, usilovnosti a spolaľhivosti mal možnosť už počas štúdií koncertovať doma aj v zahraničí – v Nemecku, Maďarsku, Poľsku. Sľubne sa rozbiehajúcej kariéry sa však mladý talentovaný huslista napokon vzdal a celý svoj profesionálny aktívny život zasvätil ušľachtilému cieľu – zveľaďovaniu kultúrneho života rodného regiónu.

Slovenské umelecké prostredie 20. a 30. rokov žilo v znamení hľadania vlastnej tváre, identity a profesionalizácie hudobného života. Nedostatok erudovaných odborníkov a pedagógov k nám priviedol množstvo výrazných osobností z okolitých krajín, najmä z Čiech. Pozornosť sa prioritne orientovala, pochopiteľne, na hlavné mesto Bratislavu, kde sa malo sústrediť školstvo i kľúčové hudobné inštitúcie. Ostatné regióny, stojace zatiaľ na okraji umeleckého diania, si na svoje kultúrne pozdviženie museli ešte dlhší čas počkať...

Mladý Árvay teda vkročil do panenského kultúrneho terénu. Koncertné aktivity po slovenských mestách, najmä v klavírnej spolupráci so Silviou Halmošovou-Macudziňskou, mu pomohli utvoriť si reálnu predstavu o kultúrnom povedomí a vzdelanostnom profile domáceho publika. Hudba, ktorá sa pestovala väčšinou len na amatérskej úrovni, volala po profesionálnom usmernení a kultivácii. Za svoje pôsobisko si vybral napokon ambicióznou Žilinu, v ktorej videl sľubnú perspektívu kultúrneho a umeleckého rastu. Za základ hudobného pokroku celkom správne považoval odborne fundovanú pedagogickú činnosť. A tak myšlienku založiť elementárnu hudobnú školu, na ktorú by nadväzovali ďalšie stupne, tak ako to videl v okolitých

krajinách, vypracoval do konkrétneho projektu. V mestskej rade sa stretol s podporou, a tak mohla vzniknúť jedna z prvých slovenských hudobných škôl, Mestská hudobná škola v Žiline. Táto začala svoju činnosť už začiatkom roku 1927. Konkrétnym východiskovým modelom pre koncepciu učilišťa bola bratislavská Hudobná škola pre Slovensko založená v roku 1919 Milošom Ruppeldtom. Okrem vedenia školy Árvay súčasne vyučoval i hru na husliach. Ďalšími rýchlo napredujúcimi odborníkmi boli v prvých rokoch hra na klavíri, ktorú učil absolvent viedenskej Vysokéj hudobnej školy František Kansch, a vokálna trieda vedená Zdenou Hübschovou. O hudobné vzdelanie bol veľký záujem, už v prvých rokoch sa počet žiakov približoval k stovke a ďalej rástol úmerne s rozširujúcou sa základňou učebných odborov. Dôslednosť profesionálnych kritérií a vysoké nároky, ktoré uplatňoval Árvay vo svojej práci, sa veľmi rýchlo odzrkadlili v praxi, na úrovni školy. Ústav získaval dobré meno a kredit a jeho absolventi mohli, nadväzujúc na tento veľmi solídny základ, pokračovať v odbornom hudobnom štúdiu na vyšších školách. Škola mala však dosah aj na celkovú kultiváciu žilinského prostredia: záujem o hudobné umenie v regióne výrazne stúpol, vznikali amatérske hudobné súbory, zbory, orchestre, v ktorých pôsobili odchovanci školy, zvyšoval sa záujem o koncertné podujatia hosťujúcich, ale i domácich umelcov.

Ladislav Árvay mal zásluhu aj pri zakladaní ďalších hudobných škôl v žilinskom kraji, ich sieť sa výraznejšie rozšírila najmä po 2. svetovej vojne. Jeho pedagogické a organizačné danosti sa pritom prejavili ako rovnocenný pendant jeho umeleckej osobnosti. Vo vzťahu k žiakom i kolegom bol pre neho charakteristický láskavý prístup, trpezlivosť, ľudská noblesa, no zároveň aj nekompromisnosť v profesionálnych požiadavkách. To všetko dodávalo Árvayovi charizmu a prirodzenú autoritu. K jeho najväčším pedagogickým úspechom nesporne patrili žilinský rodák František Špáni (1930

– 1954), ktorého nevšedný talent vedel citlivo podchytiť a priviesť mladého umelca nielen na brniansku JAMU k Františkovi Kudláčkovi, ale i na Vysokú hudobnú školu do Viedne k slávnemu Wolfgangovi Schneiderhahnovi. Rozlet a slubné perspektívy koncertného umelca však, žiaľ, zmarila predčasná smrť. K ďalším výrazným Árvayovým odchovancom patria Rudolf Papán, Mária Balážová či Gréta Hrdá. Výsledky a stabilne vysoká úroveň školy boli podnetom pre Poverenie školstva, vied a umení, aby roku 1951 pri Hudobnej škole v Žiline (po pri Bratislave a Košiciach) ustanovilo pedagogické oddelenie na prípravu odborníkov učiteľstva hudby. Oddelenie bolo neskôr premenované na Vyššiu hudobnú školu a tá sa napokon v roku 1961 pretvorila na Konzervatórium v Žiline. Vedúcou osobnosťou celého tohto procesu bol Ladislav Árvay,

a tak sa celkom logicky stal i prvým riaditeľom novoustanovenej strednej vzdelávacej inštitúcie. Popri povinnostiach, vyplývajúcich z jeho vedúcej funkcie, sa však i naďalej venoval praktickej pedagogickej práci. Z jeho triedy vyšlo viacero žiakov, z ktorých sa v Žiline najvýraznejšie uplatnil huslista, dirigent a agilný organizátor Bohumil Urban. Inšpirovaný Árvayovou osobnosťou i školou sa stal pokračovateľom v jeho pedagogickom odkaze a vychoval vyše päťdesiat huslistov, ktorých sám vtipne nazýval „Árvayovými husľovými vnukmi“. Veľká väčšina z nich pokračovala v odbornom štúdiu na vyšších školách a viacerí sa stali významnými osobnosťami slovenského hudobného života (František Figura, Jindřich Pazdera, Ernest Patkoló, Miloš Valent, Pavol Tužinský, Vladimír Harvan, Stanislav Palúch a iní).

Osobitnou pedagogickou platformou, ktorú Urban profiloval v duchu árvayovského odkazu, bolo špeciálne vedenie mimoriadne talentovaných detí. Ako najvýraznejší úspech v tomto smere možno uviesť dnes už medzinárodne etablovaného huslistu Dalibora Karvaya.

Odkaz, ktorý svojou zanietenou prácou zanechal za sebou Ladislav Árvay, je stále živou stopou, ktorú nachádzame v celom spektre hudobného života žilinského kraja. Vidno ho v pozitívnej tradícii pedagogického prístupu, v organizátorských aktivitách, inšpiratívnych projektoch motivujúcich mladú generáciu, v profesionálnom koncertnom živote, ktorého stredobodom je už dlhé roky Štátny komorný orchester Žilina, ale tiež v návštevníckom zázemí, ktoré má v meste i širšom okolí koncertný život.

Zmíkli husle Josefa Suka

V ranných hodinách 7. júla dotklo srdce Josefa Suka (1929–2011), jedného z najväčších a najznámejších huslistov 20. storočia. Mal som šťastie, že som tohto legendárneho huslistu, pravnuka Antonína Dvořáka a vnuka skladateľa Josefa Suka osobne poznal, dokonca som s ním ako člen Slovenského komorného orchestru i hral. Suk s „Warchalovcami“ nehral často, no zažili sme s ním nezabudnuteľné momenty. Nikdy nedával najavo svoju svetovosť, ostal skromným a takým bol i mimo pódia. Moja dnes už deväťdesiatosemročná mama stále spomína na stretnutie v bratislavskom hoteli Devín, kde Sukovi priniesla niekoľko fotiek z Pražského Rudolfinu, na ktorých skúšame Bachov 5. brandenburský koncert s čembalistkou Zuzanou Ružičkovou, flautistom Jiřím Váľkom a Bohdanom Warchalom. Suk sa jej opýtal, či si môže fotky nechať a na otázku, či bude majster večer hrať Bergov husľový koncert spamäti odvetil, že tieto komplikované kúsky hrá z nôt.

S Bohdanom Warchalom bol v pomerne častom kontakte, z časových dôvodov sme žiaľ spolu málo koncertovali, no hrali sme spolu Bachov 5. brandenburský koncert, Husľový koncert E dur a Dvojkoncert d mol. Na zmienku o obrovskom množstve nahrávok so Sukom, ktoré mám v diskografii, nie je priestor, no spomeniem aspoň zopár

skvostov zo spolupráce s Andréem Navarrom: Brahmsov Dvojkoncert a mol op. 102 pre husle a violončelo v sprievode kongeniálnej Českej filharmónie pod taktovkou Karla Ančerla! Ďalej spolu s Navarrom nahráli i menej známe diela – napríklad duá pre husle a violončelo z pera Bohuslava Martinů, Zoltána Kodály, Arthura Honeggera...



J. Suk a J. Alexander [foto: archív autora]

K tomuto repertoáru sa pre mňa viaže i ďalšia nezabudnuteľná spomienka na Josefa Suka: 21. 5. 1976 som bol na koncerte v rámci Pražskej jari, kde spolu s Navarrom odohrali spomenuté duá od Martinů a Honeggera. Ako vojak z VUS-u som ich so zatajeným dychom sledoval a doteraz vo mne tento zážitok i spo-

mienky rezonujú. Neobyčajne šťastný táh vydavateľstva Decca sa podaril pri nahrávke Brahmsovho komorného diela v interpretácii tzv. Európskeho klavírneho tria – Josef Suk, Julius Katchen, János Starker.

Moja posledná spomienka sa viaže na nádherný recitál, ktorým sa veľký huslista rozlúčil s bratislavským publikom. Spreádzal ho skvelý Marián Lapšanský a obaja pripravili nezabudnuteľný večer plný nostalgie a krásneho muzicírovania. V posledných rokoch sme s majstrom Sukom komunikovali telefonicky a tu i tam aj listom. Pred dvomi rokmi som na Rádiu Devín venoval tomu husľovému mágovi celú reláciu Ars musica, ktorú v priamom prenose počúval a neskôr mi osobne poďakoval.

Josef Suk stál v prvej línii svetového hudobného diania a svojimi výkonmi neustále dokazoval, že tam patrí. Množstvo diel, ktoré zanechal na nahrávkach nám našťastie vždy budú pripomínať umelecké i ľudské kvality tohto jedinečného huslistu. A tak sa pokorne skláňam a v tichu rozjímam nad odchodom veľikána huslí Josefa Suka.

Češť jeho pamiatke!

Juraj ALEXANDER

Autor je violončelista a bývalý dlhoročný člen Slovenského komorného orchestru.

Jazz a Európa XVIII.

Poľsko: zaslúbená krajina

Peter MOTYČKA

Poľská jazzová scéna bola témou piatich predchádzajúcich kapitol, z ktorých vyplynulo, že pre Československo a ďalšie krajiny Varšavskej zmluvy plnila od polovice 50. rokov funkciu „mosta z izolácie“ do sveta jazzu.¹



Marcin Wasilewski Trio [foto: archív]

Z pohľadu mnohých východoeurópskych krajín sa Poľsko dodnes javí ako „zasľúbená krajina jazzmanov“, kde majú súčasní mladí umelci možnosť výberu z viacerých hudobných učilišť a škôl vyššieho typu so špecializáciou na jazz a populárnu hudbu, kde je pomerne rozsiahly prístup k notovým a didaktickým materiálom v rodnom jazyku, kde láka množstvo klubov a festivalov so živou fungujúcou dramaturgiou a kde počas letných mesiacov prebieha niekoľko jazzových workshopov a tvorivých dielní vedených špičkovými domácimi i zahraničnými lektormi...² K tomu je nutné pripočítať desiatky jazzových festivalov, množstvo hudobných vydavateľstiev s bohatou produkciou jazzových nahrávok (približne

čom edícia slúži aj ako „odrazový mostík“ pre mladé talenty (Karnas, Kaczmarczyk).³ Rovnako profesionalizácia hudobného biznisu sa v Poľsku 90. rokov prejavila výraznejšie ako v susedných krajinách východného bloku. Vďaka podnikavosti a zápalu novej generácie koncertných promotérov vznikli v krátkom čase podujatia (JVC Jazz Festival, Warsaw Summer Jazz Days, Era Jazzu), vďaka ktorým mali poľskí fanúšikovia možnosť vidieť naživo takmer všetky formotvorné osobnosti jazzovej súčasnosti a histórie. Slobodný trh podnietil vznik viacerých jazzových vydavateľstiev (GOWI Records, NotTwo Records, Power Bros, Polonia Records, BCD Records), reedícia legendárnej série Polish Jazz vydavateľstva MUZA Polskie Nagrania ponúka takmer 80 nahrávok zlatého fondu poľského jazzu.⁴ Nezabúdajme ani na fenomén pozoruhodných medzigeneračných stretov, ktoré v našich končinách nemajú obdobu. Väčšina poľských jazzových pionierov už dlhé roky systematicky vychováva jazzový dorast „adoptovaním“ slubných mladých umelcov. Ťažko by sme dnes medzi výraznými reprezentantmi strednej a mladšej generácie nachádzali „samorasty“, pretože Leszek Możdżer si svoje učňovské roky „odkrútil“ u Zbigniewa Namyśłowského, Piotr Wyleżoł u Janusza Muniaka a Jarka Śmietanu, Marcin Wasilewski u Tomasza Stańka, Paweł Kaczmarczyk u Janusza Muniaka... Popri muzikantských zručnostiach takto mladí hudobníci získavajú kontakt s reálnym koncertným životom a začleňujú sa do fungujúceho hudobného organizmu. „Bola to obrovská škola, najmä čo sa týka koncertného hrania,“ spomína na svoje „učňovské“ roky klavirista Piotr Wyleżoł. „Nijaké školské cvičenia ani kapely sa nevyrovnajú priamej konfrontácii so scénou, navyše hneď profesionálnou. Nehovoriac o tom, ako vám podobné hranie dokáže zdvihnúť sebavedomie: Muniak alebo Śmietana sú v rámci poľskej scény vnímaní ako veľikáni a keď sa mladý človek postavil vedľa nich na pódium, cítil sa, akoby k nim patril. Odrazu to nebola len zábava ani nijaký konkurz, ale reálny život: uvedomenie si, že mám teraz vystúpiť na scénu a zahráť ľuďom, ktorí

prišli na koncert. To bol najsilnejší pocit, aký si z tej doby pamätám. Samozrejme, prítomnosť majstrov bola nesmierne silná: dnes ťažko uveriť, že sme v Muniakovom krakovskom klube hrávali každý štvrtok, piatok i sobotu a vždy sme museli „ísť naplno“. Dobrý učiteľ musí vyžadovať veľa, i keď tam neraz zohráva úlohu aj stres. Samozrejme, že nie vždy sa mi to „štvanie“ páčilo, ale po rokoch som ocenil, že byť neustále pod tlakom malo pre mňa v tom období obrovský význam.“⁵

Art of The Trio

Špecifikom mladej poľskej scény je stálosť zoskupení. Príkladom umelcov niekoľko rokov pracujúcich na budovaní a kryštalizácii vlastného jazyka sú tria Marcina Wasilewského, Piotra Wyleżoła a Michała Tokaja, ktoré dosiahli úspech na medzinárodných fórach. Členovia tria Marcina Wasilewského dostali po troch albumoch s Tomaszom Stańkom možnosť realizácie vlastných projektov pre vydavateľstvo ECM, nahrávka tria Piotra Wyleżoła bola súčasťou edície Fresh Sound New Talent. V modernej mainstreamovej tradícii ostáva ukotvené trio Michała Tokaja, ktoré sa stalo rytmickou platformou pre domácich i svetových umelcov. **Michał Tokaj** (1974, Varšava) je generačne najstarším z trojice výnimočných klaviristov-tridsiatnikov, aj keď v porovnaní s vrstovníkmi Wasilewským a Wyleżołom sa svojím postavením „sidemana z presvedčenia“ presadzuje menej nápadne. Talent flexibilného a vyhladávaného klaviristu ako prvý spozoroval bubeník Kazimierz Jonkisz, ktorý devätnásťročného študenta začlenil do svojho kvarteta. Ako čerstvý absolvent Oddelenia jazzu a tanečnej hudby Hudobnej akadémie Karola Szymanowského v Katoviciach získal Tokaj v roku 1999 absolútne víťazstvo na Medzinárodnej jazzovej interpretačnej súťaži v Katoviciach a ako člen rozličných zoskupení bol laureátom Jazz Juniors v Krakove a European Jazz Contest v belgickom Hoeilaarte. Tokaj je typom hudobníka neustále prekvapujúceho vlastnou víziou v intenciách jazzovej tradície. Napriek tomu, že sa hlási



70 albumov poľského jazzu ročne), pravidelné jazzové koncerty v rámci programov Poľskej televízie (až 15 jazzových a bluesových záznamov mesačne), každodenné relácie s jazzovou tematikou na 2. a 3. okruhu Poľského rozhlasu, reprezentatívny dvojmesačník *Jazz Forum*... Každé číslo časopisu vychádzajúceho od roku 1966 ponúka svojim predplatiteľom CD s archívnymi nahrávkami (Melomani, Wróblewski) alebo samplery reprezentujúce hudbu rozličných krajín a vydavateľstiev, pri-

k romantizujúceho odkazu Billa Evansa a Brada Mehldaua či k rytmickometrickej nekonvenčnosti Theloniousa Monka a Ahmada Jamala, dokáže do svojej hry preniesť esencionalitu poľskej melodiky. Z týchto dôvodov Tokaja prizývali domáci pionieri (Jan Ptaszyn Wróblewski, Janusz Muniak, Tomasz Szulkalski, Zbigniew Namysłowski) i stredná generácia (Piotr Wojtasik, Piotr Baron). Medzi rovesníkmi ostáva Tokaj dlhoročnou oporou predovšetkým dvojici výnimočných vokalistov – Age Zaryanovej a Grzegorzovi Karnasovi. Z Prahy si klaviristu (spolu s jeho dvorným bubeníkom Łukaszom Żytom) v poslednom desaťročí „prepožičiava“ kontrabasista Jaromír Honzák.⁶ Napriek tomu, že Tokajovo meno nájdeme na desiatkach albumov, s autorským debutom sa neponáhľal. Album *Bird Alone* (Gats Production 2005) s kontrabasisom Darekom Oleszkiewiczom a bubeníkom Łukaszom Żytom vyšiel v japonskom vydavateľstve a na poľskej scéne získal ocenenie Fryderyk ako album roka.⁷ Prostredníctvom Oleszkiewicza, prvotriedneho kontrabasistu pôsobiaceho v Spojených štátoch, sa Tokajovo domovské trio (dlhoročne komunikuje s bezkonkurenčnou rytmikou reprezentovanou kontrabasisom **Michaľom Barańským** a bubeníkom **Łukaszom Żytom**) dostalo k spolupráci s multiinstrumentalistom Benniem Maupinom, ktorý bol od konca 60. rokov oporou zoskupení Milesa Davisa a Herbieho Hancocka. Na albume *The Bennie Maupin Quartet: Early Reflections* (Cryptogramophone 2008) kontrastujú abstraktnejšie kontúry zamatového basklarinetu a tenorsaxofónu so zadefinovanými plochami jednoliateho poľského tria a náznakmi goralskej melodiky. Pozoruhodné je tiež prizývanie Tokajovho tria k rozličným projektom v rámci poľskej scény, z ktorých sa kompaktnejšou javí spolupráca so saxofonistom Piotrom Baronom (albumy *Sanctus*, *Sanctus*, *Sanctus*, celEsTis 2008 a aktuálny *Kaddish*, 2011).

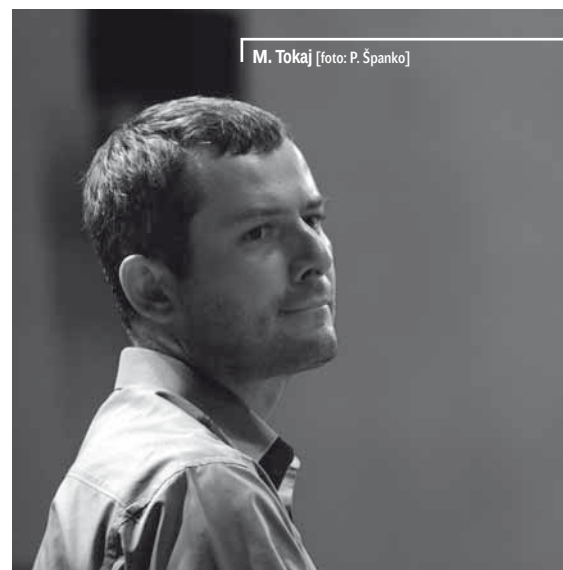
Voľnejší prístup k štandardným rytmickým a harmonickým platformám charakterizuje hru Tokajovho kolegu **Marcina Wasilewského** (1975, Sławno). Obdivuhodná je už len skutočnosť, že tridsaťšesťročný umelec pracuje na jednoliatosti svojho tria v nezmenenej zostave takmer dve desaťročia! Wasilewski sa netají, že jazz vnímal od mala ako prirodzenú súčasť svojho sveta a ako životný zlom uvádza prvú návštevu Jazz Jamboree v roku 1989 po boku budúceho spoluhráča, kontrabasistu **Sławomira Kurkiewicza**. Varšavský festival – manifest slobody v ešte stále napätej krajine generála Jaruzelského, ale i disidentu Wałęsu, zasiahol oboch študentov klasickej hudby tak výraznou energiou a atmosférou, že ho obaja uvádzajú ako jasný moment „obrátenia sa“ a nastávajúce roky nazývajú obdobím intenzívneho spoznávania domáceho dedičstva, účasti na letných workshopoch a logického napredovania.⁸ Simple Acoustic Trio vzniklo nasledujúci rok ako aktivita päť-

násťročných (!) študentov Hudobnej školy v Koszalině, v roku 1993 nahradil pôvodného bubeníka **Michaľa Miśkiewicza**, syn saxofonistu Henryka Miśkiewicza. Wasilewského vízia bola natoľko markantná, že už v roku 1994 si trojicu vyhládol legendárny trubkár Tomasz Stańko. „*Zaujala ma ich umelecká zrelosť*,“ spomína Stańko. „*A tiež nadanie – v momente zahrli to, čo som od nich presne chcel. (...) Nepotrebovali radiť, ako majú hrať. V opačnom prípade by som ich neangažoval. (...) V dejinách poľského jazzu nenájdete podobné zoskupenie. Ako hudobníci ma každým dňom udivujú a robia neskutočné pokroky.*“⁹ Wasilewského počiatočný romantizujúci idióm naberal pod skúseným lídrom oslobodzujúce kontúry beztvarej pulzujúcej zvukovosti s výrazným harmonickým bohatstvom. Stańkov voľný prístup k hudobnému materiálu a abstraktnejším jazykom vyjadrovaná „otvorená



hudba“ nesmierne poznamenali celú trojicu, ktorá recipročne vplývala na trubkárov návrat k podvedome prítomnej pulzácii a následne (už na pôde jeho súčasného nordického kvinteta) ku komunikatívnym groovom. Prvé pokusy Wasilewského ako lídra Simple Acoustic Tria sú zaznamenané na domácej značke Not Two, trojicu posledných – už pod hlavičkou Marcin Wasilewski Trio – zaradilo do svojho katalógu prestížne európske vydavateľstvo ECM.¹⁰ Vnúťorná a emotívna komunikácia trojice, ktorá dospela do stupňa mimoriadnej empatie, prebieha „pod povrchom“. Albumy i koncerty tria sú kompaktnými uzavretými celkami s niekoľkými kulminujúcimi vrcholmi. Okrem Wasilewského autorských snových impresií (otvára a uzatvára nimi albumy), v ktorých poslucháč s napätím

očakáva moment vynorenia sa Stańkovej zastretej trúbky, sa na albumoch objavujú prevzaté témy excerpujúce skôr timbrové nuansy ako zaužívané melodicko-harmonické komponenty (Stańkova *Balladyna*, Morriconeho *Cinema Paradiso*, do nových kontúr vybrú-

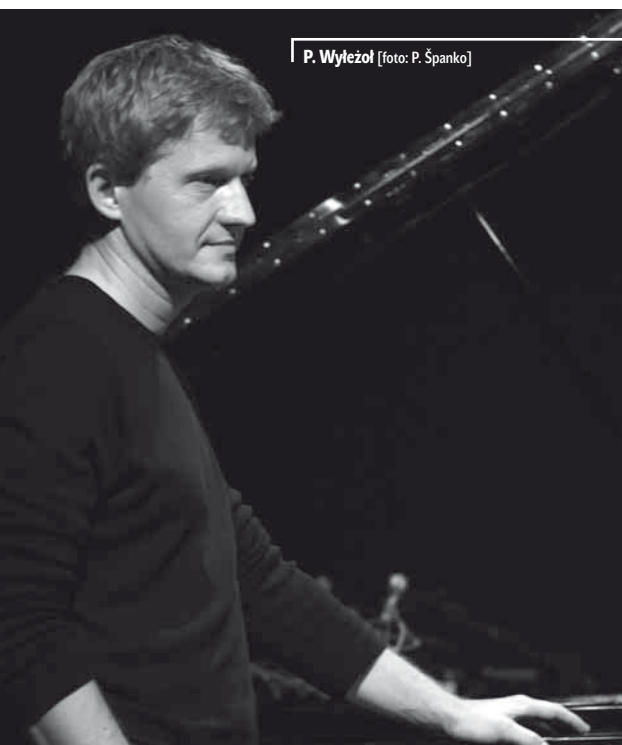


sené popové melódie od Princa alebo Björk). Nadšené odozvy na albumy vrcholili sériou amerických klubových turné a spoluprácou s európskou muzikantskou špičkou (Jan Garbarek, John Surman, Mathias Eick, Manu Katché). Objavnosť a na druhej strane konvencia v najlepšej línii Keitha Jarretta zaručujú Wasilewského projektom naďalej oslavné reakcie, ako aj opatrnejšie hodnotenia.¹¹

Klasika aj jazz

K pozoruhodným zjavom poľskej scény patrí aj klavirista **Piotr Wyleżół** (1976). Ako desaťročný koncertoval s mozartovským i chopinovským repertoárom, počas štúdií na Hudobnom lýceu v Katoviciach sa dostal do kontaktu s jazzom, ktorý ho oslovil svojou voľnosťou a kreatívne improvizatívnym volúmenom. Katovické Oddelenie jazzu a tanečnej hudby Hudobnej akadémie, ktoré Wyleżół neskôr navštevoval, bolo v polovici 90. rokov inkubátorom súčasnej mladej klavírnej generácie (Wasilewski, Tokaj, Wyleżół), ako aj ďalších osobností formujúcich poľskú scénu nového milénia (bubeníci Łukasz Żyta, Paweł Dobrowolski, Krzysztof Dziedzic, Michał Miszkiewicz, kontrabasisti Sławomir Kurkiewicz, Adam Kowalewski, vokalista Grzegorz Karnas).¹² Wyleżół ešte počas štúdia formovali pozoruhodné osobnosti Janusz Muniak, Jarek Śmietana a Marek Bałata, ktoré mladého klaviristu angažovali vo svojich formáciách. Popritom zostavil trio so spolužiakmi, bubeníkom Łukaszom Żytom a kontrabasisom **Adamom Kowalewským**. Po debutovom albume *Yearning* (Not Two Records 2001) sa stal členom jeho tria kontrabasista Michał Barański a fenomenálny rytmický tandem Barański – Żyta funguje paralelne v triu Wyleżóla, ako aj Michała Tokaja. Triový formát ▶

► s autorským repertoárom, vlastnou zvukovosťou a oscilovaním medzi tradíciou klasického klavíra a jazzu ostal zásadnou platformou Wyleżołovej tvorby. Dôkazom vlastnej vízie a kompozičnej vynaliezavosti sú rytmicky nápadito vystavané témy a zovretá komunikácia



P. Wyleżoł [foto: P. Španko]

na albume *Children's Episodes* (Fresh Sound Records 2009). Oceňovaný projekt vyšiel v rámci edície *New Talent* prezentujúcej výrazné jazzové talenty, ktorá pred rokmi uviedla na scénu Brada Mehldaua, Kurta Rosenwinkla alebo Chrisa Cheeka.

Wyleżoł sa naďalej realizuje aj prostredníctvom osobitého uchopenia klasickej hudby po boku britského huslistu Nigela Kennedyho, nielen ako člen jeho punkovo-energického poľského kvinteta, ale tiež v rámci jeho *Bach-Ellington Project* hrá continuo v Bachových husľových koncertoch a ostáva súčasťou sláčikového orchestra hrajúceho transkripcie Ellingtonových bigbandových aranžmánov. V minulom roku prekvapil Wyleżoł novým rozmerom svojho zoskupenia, v ktorom ešte väčšmi vystupujú do popredia kontrastné rytmické akcenty jeho skvostne vystavaných tém, ako aj lyrická zádumčivosť gitarovej hry **Davidu Dorůžku** a expresívny drive saxofonistu **Adama Pierończyka**. Hudba nového kvinteta na albume *Quintet Live* (Fonografika/Radio Krakow 2010) je v porovnaní s triom rôznorodnejšia, očakávaním je aj pripravovaný koncertný album *Duo Dram* (Fonografika 2011) s ďalším zaujímavým klaviristom **Slawkem Jaskułk** (1979, Puck). Jaskuľke rovnako koketuje s klasikou i jazzom, na World Expo v Šanghaji 2010 premiérovú uviedol projekt *Jaskuľke – Chopin for Five Pianos*, je členom sexteta Zbigniewa Namysłowského, novátorskou je groovovo uvoľnená rytmická koncepcia jeho **Jaskuľke 3yo** na debutovom albume *Surgarfree* (BCD Records 2004).

Generačne najmladšou ikonou poľskej klavírnej scény je **Paweł Kaczmarczyk** (1984 Krakov). Absolvent spomínanej katovickkej akadémie už štúdiovým debutom *Audiofeeling* (Arms Records 2007) zamiešal karty svojim kolegom a prelomil viaceré konvencie: v anketе magazínu *Jazz Forum* získal ocenenie album roka, striebro ako klavirista a tretie miesto pre svoju akustickú kapelu. Jeho koncepcia pritom nebola markantne priekopnícka: ponúkol súčasne znejúci akustický mainstream s výraznými melodickými témami a variabilnú zostavu hudobníkov, z osobitostí ktorých namiešaval ten správny „zvukový pocit“. Novátorské využitie elektroniky v Kaczmarczykových projektoch je natoľko subtilné a citlivé, že nezastáva funkciu efektných barličiek. Podobne nástrojové zloženie neprehrádza lídra-pianistu; Kaczmarczyk dokáže jednotlivé komponenty zlúčiť v prospech formovej jednoliatosti a podriadenosti vyššiemu celku.¹³ Jeho (z)dravé sebavedomie a predstavivosť vynikajú už pri pohľade na dramaturgiu: výrazovosť svojho tria s kontrabasistom Michałom Barańským a bubeníkom **Pawłom Dobrowolským** dokáže plasticky modelovať podľa osobitostí prizvaných sólistov (saxofonisti **Radosław Nowicki**, **Tomasz Grzegorski**, **Grzegorz**

Piotrowski) a výsledok formácií umne vyskladaných z rôznorodých hostí (na ďalšom albume ich bol celý tucet) pôsobí jednoliato a celistvo.¹⁴ Nečudo, že ďalšie projekty Kaczmarczykovho *Audiofeeling* Bandu – ansámblový *Complexity in Simplicity* (ACT Music 2009) a ohlásený komorný triový album s improvizovaným materiálom a témami Raya Charlesa (ACT Music 2012) zastrešilo prestížne nemecké vydavateľstvo.¹⁵ Kaczmarczykova hudba pritom vonkoncom nenadbieha masám, naopak vyžaduje pozornosť väčšiny zmyslov. „Moja hudba je kolážou a výslednicou umeleckých smerovaní – popmusic, latino, klasická hudba, literatúra, výtvarné umenie, ktoré sa každodenne dejú okolo nás. Len vtedy si hudba uchováva šmrnc a sviežosť. Pokiaľ sa jazzman uzavrie len do svojej hudby, stráca kreativnosť, obrazne povedané len prihrieva staré jedlo. Tento jav u nás nastal začiatkom 90. rokov a chvíľu trvalo, kým získali muzikanti všeobecnejší rozhľad. Na svetovej scéne bola táto otvorenosť prítomná neustále – stačí sa pozrieť na Waynea Shortera, ktorého hudba je umeleckým dielom a symbiózou toho, čo sa v umení odohrávalo za posledné polstoročie. Alebo na Brada Mehldaua, Esbjörna Svenssona, Johna Taylora – títo hudobníci dokážu vytvárať sviežu životodarnú hudbu, ktorá neostáva uzavretá v sebe, ale je nesmierne atraktívna aj pre poslucháčov, experimentujú s netradičným metrom miestami evokujúcim akýsi akustický

drum'n'bass, ako témy využívajú príjemné, miestami popové melódie lahodné na prvý posluš...“¹⁶

O mnohostrannosti Kaczmarczykovho talentu svedčí aj jeho dlhoročné účinkovanie v zoskupeniach legendárneho saxofonistu Janusza Muniaka, so svojimi spolužiakmi funguje v hardbopovo orientovanom kvintete **New Bone** (album *It's Not Easy*, GOWI Records 2009) a jeho mantricky pôsobiaci elektrický klavír je súčasťou postmodernej zvukovej koláže akustických nástrojov s elektronikou v exponovanom zoskupení **Emotronica** saxofonistu Grzegorza Piotrowského (album *Emotronica*, Studio Alchemik 2009).

Traja vokalisti

Mimoriadnej pozornosti doma aj mimo rodnej krajiny sa teší **Aga Zaryan** (Agnieszka Skrzypek, 1976 Varšava), ktorá je mimochodom jediným poľským umelcom v katalógu legendárnej nahrávacej spoločnosti Blue Note. Päťica albumov (šiesty *A Book of Luminous Things*, Blue Note 2011 vychádza v týchto dňoch), ktorých predajnosť sa v Poľsku pohybovala v multiplatinových číslach, štvorica ocenení Speváčka roka ankety *Jazz Forum*, cena Fryderyk alebo titul Žena roka *Gazety Wyborczej* posunuli Zaryanovú na piedestál umelkyne reflektovanej širokou verejnosťou.¹⁷ Napredovanie „jazzovej vokalistky novej éry“, ktorej ľahkosť frázovania a vŕcne matný prejav nadväzujú na líniu Shirley Hornovej, Carmen McRaeovej, ale i speváčok na „pomedzí“ (Joni Mitchell), môžeme sledovať na jej štúdiových projektoch. Kým debut *My Lullaby* (Cosmopolis 2002) bol delikátne podanou zmesou jazzových štandardov a jediný album v poľštine *Umiera Piękno* (4 Ever Music 2007)



A. Zaryan [foto: P. Španko]

sériou emotívnych piesní s komorným orchestrom pateticky reflektujúcich Varšavské povstanie 1944, na posledných albumoch s piesňami písanými Zaryanovej priamo „na telo“ jej dvorným skladateľom Michałom Tokajom prekvapuje speváčka špecifickou dispozíciou prepojenia hudby s textom. Je pozoruhodné, že od začiatku dokázala zvoliť pre svoj prejav citlivých partnerov – expresívneho saxofonistu Tomasza Szukalského, reflexívne hlbavého českého gitaristu Davidu Dorůžku, vynikajúceho afroamerického perkusionistu Munyun-

ga Jacksona, kontrabasovú extratriedu Dareka Oleszkiewicza, trio Michała Tokaja...

Z rôznorodých, najmä folklórnych tradícií vychádza prejav **Anny Marie Jopekovej** (1970, Varšava). Začleneniu svojej hudby k jazzu sa



A. M. Jopek [foto: P. Španko]

absolventka klavírnej hry na Chopinovej Hudobnej akadémii vo Varšave bráni: „Svoju hudobnú identitu ešte stále hľadám. (...) Môj hudobný apetít je tak širokospektrálny, že je pre mňa takmer nemožné jednoznačne definovať a vymedziť vlastný štýl.“¹⁸ Práve vo folklórnych elementoch badať korene slovanskej nostalgie, ktorá je jedným z najvýraznejších prvkov jej prejavu. Tento druh „intimity“ a blízkosti jej „poľských“ albumov narušila snaha o „exportnosť“ – v albume *Secret* (Universal Music 2005) sa už vytráca neha z jej prejavu i súznenie s rytmom materského jazyka, v *ID* (Universal Music 2007) sa nekompaktne prelínajú rozdielne hudobné svety a osobnosti. Naopak, prítomnosť gitaristu Pata Methenyho na hľadáčskom albume *Upojenie* (Nonesuch 2002) len zvýraznila Jopekovej originalitu a snahu nachádzania vlastnej cesty.

Kredit Jopekovej projektov aj vystúpení narastá dlhoročným partnerstvom s vnímavým gitaristom **Marekom Napiórkowským** a najmä pozoruhodným altsaxofonistom/klarinetistom **Henrykom Miśkiewiczom**, ktorého invenčnosť vyniká pri metrorýtmickej výstavbe sóla.

V mnohých smeroch sa najzaujímavejšími, no zo spomínanej trojice známymi len úzkemu okruhu znalcov, javia projekty speváka **Grzegorza Karnasa** (1972 Wodzisław Śląski). Štúdium na Hudobnej akadémii v Katoviciach a „zastaraný spôsob edukácie v striktnom mainstreamovom idióme“ Karnasa

príliš nepoznamenali.¹⁹ Na ceste k objavovaniu osobitého spôsobu pretavenia vnútorných myšlienok do svojho prejavu ho väčšmi posúvalo experimentovanie s vrstovníkmi Michałom Tokajom, **Bogusom Wekom**, **Adamom Olešom** alebo Radkom Nowickým, ktorí sa stali jeho najbližšími spolupracovníkmi. Svojou vokálnou a aranžérskou vybavenosťou i originalitou prekvapil Karnas na albumoch *Sny* (Ninth Floor Production 2004) a *Ballady na koniec świata* (Ninth Floor Production 2006), kde jeho sylabický prejav a pertraktovanie neidentifikovateľných zvukov akoby miestami popierali významovosť textu. Pre väčšinu vokalistov nespevná melodika príbuzná inštrumentálnej dikcii v Karnasovom podaní „drása“ a hľadá súznenie s violončelom Adama Oleša. Práve zvukový charakter a ladenie samotného nástroja poskytujú spevákovi diametrálne odlišný, harmonicky útržkovitý svet. Zovretý dialóg s violončelom, ku ktorému Karnas pri dôkladnej štúdiovej postprodukcii neskôr primiešava rozličné farby a plochy, vyniká na aktuálnom eponymnom albume, ktorého vydanie pripravuje koncom roka slovenské vydavateľstvo Hevhetia.

Stredná generácia (na ktorú sa nedostalo)

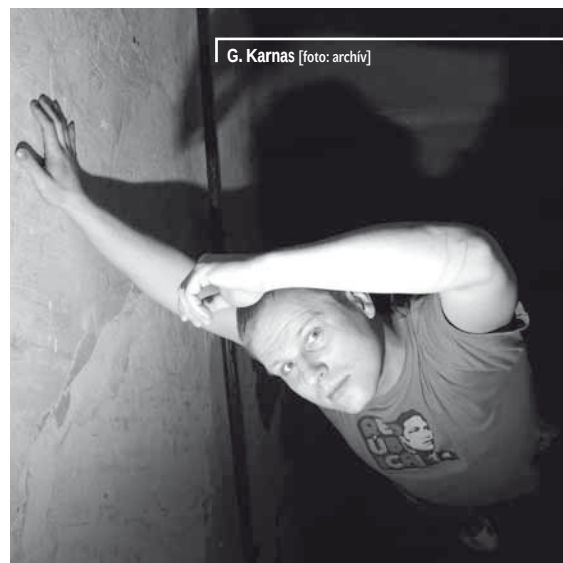
Popri mimoriadne talentovaných mladých hudobníkoch by si dôkladnejší priestor určite zaslúžili výrazní predstavitelia strednej generácie, predovšetkým skupina, ktorá v roku 1994 zostavila generačný all-star band **Traveling Birds Quintet** a nahrala vynikajúci album *Return to the Nest* (Polonia 1995): klavirista **Kuba Stankiewicz** (1963 Vroclav), trubkár **Piotr Wojtasik** (1964 Vroclav), saxofonista **Piotr Baron** (1961 Vroclav), kontrabasista **Darek Oleszkiewicz** (1963 Vroclav) a bubeník **Cezary Konrad** (1967 Vroclav). Podobne sa nedostalo na mladých saxofónových levov **Krzysztofa Urbanského** a **Macieja Obaru**, expandujúceho gitaristu **Rafała Sarneckého** alebo klaviristu **Mateusza Kołakowského**, ktorého nedávna spolupráca so saxofonistom Davidom Liebmanom zarezonovala nielen na poľskej scéne. Dvadsaťjedenročný študent klasického (nie jazzového) klavíra na katovickej akadémii poslal legendárnemu saxofonistovi nahrávku, ktorá Liebmana zaujala osobitým štýlom oscilujúcim medzi veľkou romantickou tradíciou a jazzovou uvoľnenosťou. Celá plejáda vynikajúcich poľských hudobníkov pôsobí vo svete: okrem pionierov Adama Makowicza a Michała Urbaniaka sa do „vyššej ligy“ prehupol kontrabasista Darek Oleszkiewicz, ktorý v 90. rokoch koncertoval s Bradom Mehldauom a Charlesom Lloydom. Sólovým recitálom na značke ACT Records prekvapil v

minulom roku klavirista špičkového NDR Big Bandu **Władysław Sendeci** (1955 Krakov), ktorý po emigrácii hrával s Michałom Urbaniakom alebo Harrym Sokalom. Pociť vlastenectva a spolupatričnosti k domácej scéne vyjadril za poľských jazzmanov klavirista Leszek Możdżer: „Myslím si, že poľský hudobník má žiť vo svojej krajine. Samozrejme, tiež nahrávam a koncertujem v zahraničí, ale pokiaľ žijem v Poľsku, má moja hudba špecifickú príchut.“²⁰

Poznámky:

¹I. Wasserberger: *Jazz a Európa X., Poľsko: od katakomb po Komedu (1947–1969)*, In: *Hudobný život* 09/2010. Pozri tiež pokračovania seriálu, v ktorých sa autori podrobnejšie venujú osobnostiam 60. až 80. rokov (10/2010, 11/2010), fenoménu Tomasza Stańka (01-02/2011) a novým tváram, ktoré expandovali na scéne v 90. rokoch (06/2011), ako aj jedinú dostupnú monografiu o poľskom jaze (Krystian Brodacki: *Historia jazzu w Polsce*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 2010)

²Stav osobitosti poľskej scény a reálny pocit „vytriezvenia“ z nadšenectva vystihuje klavirista a skladateľ Piotr Wyleżoł: „... dnes je tu čosi, čo za čias môjho dospievania chýbalo: prístup k materiálom, notám, nahrávkam. Rovnako možnosť jazzového vzdelávania je na mnohonásobne vyššej úrovni ako kedysi. Mám radosť, že je tu čoraz viac mladých hudobníkov, ktorí navyše hrajú výborne. Na druhej strane prežívajú len najsilnejší, pretože aj hudobník potrebuje z niečoho žiť. Mladíčka fascinácia jazzmanským životom sa často končí v momente, keď sa začne konfrontovať s reálnym svetom, potrebou užiť si rodinu... Vtedy to mnohí zabalia a skúšajú hľadať šťastie inde. Som rád, že patríam k strednej generácii, ktorá ešte mala možnosť poznať a zažiť našich 'jazzových guru' – mohol som si zahrať s 'Dudušom' Matuszkiewiczom, Wojciechom Karolacom, jednoducho s tými, ktorí tu už nebudú dlho, pretože žiaľ taký je život... Starí umelci odchádzajú,



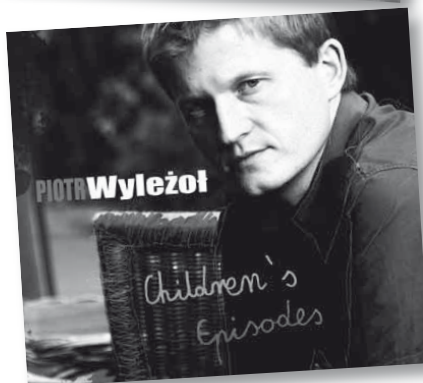
G. Karnas [foto: archív]

nastupujú mladí a toto premiešavanie i rôznorodosť sú dôležité.“ P. Motyčka: *Piotr Wyleżoł – hudba nás má predovšetkým tešiť*. In: *Harmonie* 09/2010

³Súčasťou *Jazz Forumu* 03/2005 venovaného slovenskému jazzu bol sampler *Slovak Jazz* (Hudobné

centrum 2005), súčasťou vydání 09/2009 a 09/2011 sú samplery vydavateľstva Hevhetia. K histórii poľských jazzových časopisov pozri Jazz a Európa X., *Poľsko: od katakomb po Komedu (1947–1969)*, Hudobný život 09/2010

⁴ Remastrované nahrávky vydavateľstva MUZA Polskie Nagrania vychádzajú na CD (aj LP) ako repliky LP s pôvodnými sprievodnými textami. K najúspešnejším titulom edície Polish Jazz DeLuxe patria A. Kurylewicz Quintet: *Go Right*, K. Komeda



Quintet: *Astigmatic*, Z. Namysłowski: *Winobranie*, A. Trzaskowski Sextet: *Seant*, Jazz Studio Orchestra of the Polish Radio, T. Stańko Quartet: *Music For K*, A. Makowicz: *Unit*, M. Urbaniak Constellation: *In Concert*, T. Stańko: *Twet*, J. Muniak Quintet: *Question Mark...*

⁵ P. Motyčka: *Piotr Wyleżoł – hudba nás má predovšetkým tešiť*. In: Harmonie 09/2010

⁶ Výsledkom česko-poľskej spolupráce je trojica neprehliadnuteľných albumov, ktoré vyšli pod Honzákovým menom: *Present Past* (Indies 2003), *A Question to All Your Answers* (Animal 2007) a *Little Thing* (Animal 2009). Každý z nich získal ocenenie Anděl českej Akadémie populárnej hudby za najlepší album roka v kategórii Jazz & Blues.

⁷ „Tokajovo trio tvoří kompaktní celek produkující hudbu autorskou, specifickou a hlavně smysluplnou. Kompoziční a instrumentální projev klavíristy zřejmě prozrazuje něco o jeho temperamentu, cítíme přemýšlivost, vkusně dávkovanou energii a všudypřítomnou koncepčnost, jež nahrávku propojuje do hudebního monobloku.“ V. Spilka: *Tokijský debut Michała Tokaje*. In: Harmonie 08/2005

⁸ P. Motyčka: *Severské ovoce Marcina Wasilewského*. In: Harmonie 12/2008

⁹ Na stránkach svojej autobiografie popisuje Stańko spôsob spolupráce s Wasilewským: „Mówiliśmy o pewnych rzeczach dotyczących tempa, o niuansach dotyczących stylu, sposobu improwizacji czy też interpretacji. Generalnie cały dowcip polega na tym, że w muzyce, którą gram, nie chodzi o wygrywanie tematu, bo wiadomo, że musi być zagrany dobrze, to podstawa. Tu chodzi o niuans. Daję muzykom określony akord, ale niech oni robią z nim, co chcą. Dawałem tym dzieciom i czekałem. Marcin często robił zmiany, choćby przez przypadek. Tak się uczyliśmy. Przypadkowo zagrał dur zamiast moll, ja mu nie przerywałem. Mówiłem: 'Trzymaj tak!', bo nagle słyszałem świeżość. To jest pewnego rodzaju wiedza. On widzi, jak działa przypadek, jak umiem pracować z przypadkiem i jak bardzo to lubię.“ T. Stańko/R. Księżyk: *Desperado. Autobiografia*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010, s. 445–446

¹⁰ Trio Marcina Wasilewskiego sa objavuje na trojici Stańkových albumov *Soul of Things* (ECM 2002), *Suspended Night* (ECM 2004), *Lontano* (ECM 2006) a na trojici autorských albumov *Trio* (ECM 2005), *January* (ECM 2008), *Faithful* (ECM 2011).

¹¹ V posledných ročníkoch ankety čitateľov časopisu *Jazz Forum* víťazil tradične v najprestížnejších kategóriách Tomasz Stańko. V roku 2008, keď Stańkovo kvarteto nevydalo album, prevzalo prvenstvo v akustických kapelách trio Marcina Wasilewského a nahrávka *January* získala titul Album roka. V recenzii pražského vystúpenia Tomasz Stańko Quartet ostáva Igor Wasserberger v hodnotení kapely opatrnejší: „... všichni shodně předpovídají mladým sidemanům slavného leadera hvězdnou kariéru. Osobně bych byl v jistém smyslu opatrný. Vzpomínám na rok 1983, kdy jsem na Jazz Jamboree poprvé viděl Wyntona Marsalise (...). Jemu tehdy přirknutá skvělá budoucnost se sice dostavila, ale pokud mám vzpomenout na nejsilnější zážitek z jeho hudby, vrací se mi vždy onen rok 1983. Podobný dojem předčasné zralosti jsem měl i na pražském vystoupení Stańkovy formace.“ I. Wasserberger: *Stańkovo postmoderní vzpomínání na Hradě*. In: Harmonie 05/2007

Aktuálnemu albumu *Faithful* (ECM 2011) v augustovom vydaní magazínu *Downbeat* prisúdil autor analytickej monografie 88 *The Giants of Jazz Piano* (Backbeat Books 2011) Bob Doerschuk len 2 z 5 hviezdíček: „At what point does an innovation of years past become a safe harbor for artists to seek refuge? With reference to a one-time revolutionary reconsideration in record production, we are well past that point now, judging from the Marcin Wasilewski Trio's *Faithful*.“ In: *Downbeat* 08/2011

¹² Wyleżoł na študentské roky spomína: „Katovické oddelenie bolo v tom čase jediným svojho druhu v Poľsku a tí, ktorým sa naň podarilo dostať, boli šťastní. Obrovský záujem o štúdium na škole spôsoboval, že sme boli nútení na sebe neustále pracovať, pretože bola silná konkurencia a súťaživosť. Každý chcel byť lepší ako jeho spolužiak, prípadne chcel

s niekým hrať a potreboval dokázať, že je široko-daleko najlepším. Mladého človeka to skutočne motivovalo.“ P. Motyčka: *Piotr Wyleżoł – hudba nás má predovšetkým tešiť*. In: Harmonie 09/2010

¹³ Kaczmarczyk sa obklopuje takmer výlučne staršími a skúsenejšími hudobníkmi, aj funkciu lídra zoskupenia vníma ako zrovnoprávnenie. „Nemyslím si, že by som vo svojom veku mohol splňať funkciu lídra v zmysle absolútneho vedenia,“ poznamenáva skromne. P. Motyčka: *Paweł Kaczmarczyk – Učím sa hraním so staršími hudobníkmi*. In: <http://www.skjazz.sk/rozhovory.php?zobraz=3701>

¹⁴ Unikátnosť Kaczmarczykovej kapely na festivale Jazz Goes to Town 2008 v Hradci Králové ohodnotil I. Wasserberger veľmi priaznivo: „Všetchny různorodé vlivy Kaczmarczyk dokáže koherentně propojit a dát jim znaky osobitosti. Nespolehá na jednu emocionální polohu, ale prezentuje celou šíři nálad a afektů. Jeho skladby jsou harmonicky i rytmicky vzrušující; nerad volím nadsazená slova hned při prvním setkání (předtím jsem Kaczmarczyka neslyšel), nicméně zdá se, že v jazzu se zrodila nová osobnost.“ I. Wasserberger: *Jazzové kontinenty v Hradci*. In: Harmonie 12/2008

¹⁵ „Osobně si nemyslím, že je dobré, keď sú mladí hudobníci – teraz myslím aj seba – propagovaní a promovaní tak výrazne, ako tomu bolo aj v mojom prípade. (...) Sám uznávam, že až o 5-6 rokov budem schopný komponovať hudbu, ktorá dokáže ustáť v línii poľského jazzu, hudbu s vnútornou silnejším posolstvom, ako to, čo robím teraz. Skúsenosti získavam postupne – neustále sa učím, napríklad hraním so staršími hudobníkmi.“ P. Motyčka: *Paweł Kaczmarczyk – Učím sa hraním so staršími hudobníkmi*. In: <http://www.skjazz.sk/rozhovory.php?zobraz=3701>

¹⁶ P. Motyčka: *Paweł Kaczmarczyk – Učím sa hraním so staršími hudobníkmi*. In: <http://www.skjazz.sk/rozhovory.php?zobraz=3701>

¹⁷ Predajnosť Zaryanovej albumov sa pohybuje v pomerne vysokých číslach: z nahrávky *Picking Up the Pieces* (Blue Note 2006) sa predalo takmer 18 000 exemplárov a z reedície albumu *My Lullaby* (Blue Note 2007) takmer 4500 kusov počas prvého mesiaca predaja.

¹⁸ P. Motyčka: *Rozhovor s poľskou jazzovou hviezdou Annou Mariou Jopek*. Harmonie: 01/2007

¹⁹ „Na Katovickkej akadémii sa jazz vyučuje už štyri desaťročia, za ten čas sa pedagogické kádre vyprofilovali, ale aj žiaľ trochu ustrnuli. Škola má vypracovanú metodiku, systém cvičení. (...) Pokiaľ môžem hovoriť za seba, tak na škole som získal jedinu vec – spoznal som, akým spôsobom nechcem vo svojom živote robiť hudbu a akou cestou sa nechcem uberať. To bola najcennejšia vec, ktorú mi táto škola ukázala.“ P. Motyčka: *Sny a balady Grzegorza Karnasa*. In: <http://www.skjazz.sk/rozhovory.php?zobraz=1150>

²⁰ P. Motyčka, J. Sudzina: *Leszek Możdżer – Vždy som chcel byť sám sebou*. In: *Hudba* III/2007



The Kenny Garrett Quartet v Piešťanoch

Formácia amerického saxofonistu **Kennyho Garretta** (11. 6.) na 3. ročníku piešťanského Festivalu Doda Šošoku nepochybne zvýšila organizátorom rating. Množstvo jazzových nadšencov, ktorých prekvapila správa o koncerte, bolo ochotných cestovať do mesta viac presláveného kúpeľnými procedúrami a lekňami ako jazzom. Sponzor, ako aj jedna z najväčších grantových podôp MK SR dokázali prilákať mimo Bratislavu hviezdneho umelca presláveného hraním s Milesom Davisom.

Samotný Garrett je jedným z najviac citovaných, preberaných a sledovaných ikon saxofónovej hry. Nie je náhoda, že počas jeho explozívnych sóľ zdvíhal Davis nad hlavu ceduľu „Kenny“. Pritom u Garretta líder akceptoval hraničné sónické sóla, v ktorých vrcholy predvedenia gradovali disonujúcimi multifonickými prefukmi v kontraste k hre ostatných spoluhráčov Davisovej kapely 80. rokov. Tieto svoje kvality v zásade nezaprie ani počas živých vystúpení po troch desaťročiach a inak tomu nebolo ani na spomínanom piešťanskom koncerte.

Garrett navštívil Slovensko druhýkrát a rozdielom medzi jeho vystúpením v rámci Bratislavských jazzových dní 2006 a spomína-

ným piešťanským bola obmena rytmickej sekcie. Kontrabasistu Krisa Funna a bubeníka Jamira Williamsa nahradili **Corcoran Holt** a **Marcus Baylor**, klaviristu **Benita Gonzalesa** mal Garrett po svojom boku aj v roku 2006. Aktuálne predvedenie skladieb

vychádzajúcich z posledného albumu *Sketches of MD: Live at the Iridium* (Mack Avenue Records 2008) predstavilo markantnejšie vyprofilované kvarteto, v hre ktorého vznikali zaujímavé štýlové tenzie. Najväčšiu zásluhu mal na tom bubeník Marcus Baylor, o ktorom možno tvrdiť, že bol hviezdou večera. Jeho nasadenie niekedy predčilo akustický rozmer zoskupenia. Postavenie klavíra bolo aj vďaka zlému nazvučeniu častokrát popreté prieraznosťou Baylorovej hry. Sila, ako aj mimoriadna kreativita a „hardcore“ prejav bubeníka miho prekvapili a posúvali kvarteto za hranice idiómu mainstreamovej jazzovej kapely. Samotný Garrett nepôsobil, žiaľ, v takej forme, v akej sa predstavil pred piatimi rokmi. Nevie, čo bolo príčinou. Možno sú požiadavky na hráča jeho formátu, pri ktorom ako poslucháč očakávam podobne ako v minulosti nový prístup v hre, z mojej strany nadhodnotený. V každom prípade bolo možné jasnejšie sledovať jeho spôsob práce s hudobným materiálom. Kombinácia s klaviristom naznačila spriaznenosť v spôsobe tvorby samotnej improvizácie, respektíve v narábaní s ňou. Patternové posúvanie extaticky gradovaného modelu na dlhšej časovej ploche poukázalo na jeho obľúbený spôsob hry. Zároveň Garrett podčiarkol ideu súčasného hrania oscilujúceho na hranici free jazzu, pričom v pomalých skladbách majstrovsky predviedol zmysel pre kompozičný rozmer jednoduchej melodiky.

Miroslav TÓTH



5P

gitaristu
Davidu Kollára



King Crimson: Thrak (Virgin 1995)

Tento album úplne zmenil moje vnímanie hudby. Skupinu King Crimson považujem za najnovátorskejšiu skupinu, aká tu kedy bola. Jej široký záber a osobitosť jednotlivých hráčov ma inšpirovali a otvorili mi oči pri hľadaní vlastnej cesty. Vďaka tejto kapele som sa dostal k menám ako John Cage, Philip Glass, Steve Reich, John Zorn, Marc Ribot...

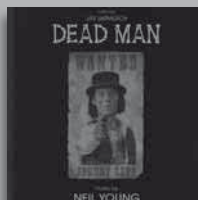


The John Scofield Band: Überjam (Verve 2002)
Pamätám sa, keď prišiel tento album do Prešova. Všetci sme ho počúvali a v skúšobní napodobňovali.

Nebolo to ľahké, pretože Scofield je kráľom fráz a vynikajúcim improvizátorom. Obal albumu, ktorý priniesol mladým hudobníkom niečo nové a energické, pripomína jednu z Hendrixových platin...

Neil Young: Dead Man (Vapor 1996)

Pri pozieraní tohto filmu sa nedá nevšimnúť si naozaj odvážnu a jedinečnú hudbu Neila Younga. Soundtrack som si hneď zohnal a napočúval. Bola to obrovská inšpirácia. Uvedomil som si, aké je dôležité byť svojou hrou úprimný, nepremýšľať, ako ju bude poslucháč vnímať a neprispôbovať ju tomu, na čo je zvyknutý. Keď Neil Young hrá sám na elektrickej gitare, v danej chvíli mu verím a som s ním.



Keď som prvýkrát počul Stravinského *Svätenie jari*, bol som hneď odzbrojený a zamilovaný do jeho hudby. Z jeho odkazu dnes vychádza množstvo skladateľov filmovej hudby.

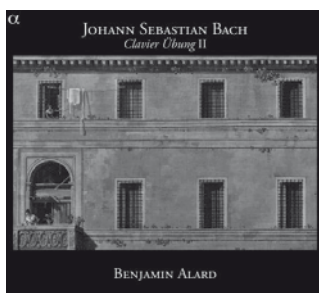
John Zorn: Naked City (Elektra/Nonesuch 1990)

K Zornovej hudbe som sa dostal prostredníctvom Jana Súdzu. Zorn ma stále inšpiroval a inšpiruje aj naďalej, najmä svojím pohľadom na hudbu. Vydáva množstvo albumov rôznych žánrov, neobzerá sa po vkuse dnešného „poslucháča“. Nezáujma ho, čo prinesú jeho albumy ľudstvu, či sa budú páčiť alebo sa „zvezú“ na počte známej osobnosti. Zorn vymyslí, nahrá, vydá a ide ďalej.



(mot)

klasika



J. S. Bach
Clavier Übung II
Benjamin Alard
Alpha 2011/
distribúcia Hevhetia

Napriek svojmu mladému veku dostal 26-ročný francúzsky čembalista a organista Benjamin Alard vo vydavateľstve Alpha exkluzívny priestor na postupné nahrávanie Bachovho diela *Clavier Übung*. Toto veľkolepé „Klavírne cvičenie“ je rozdelené na štyri samostatné celky označené postupne (I-III), štvrtý tvoria *Goldbergove variácie*. Alard študoval u slávnej Elisabeth Joyéovej a Jeana-Clauda Zehndera a je mnohonásobným víťazom svetových čembalových a organových súťaží. Spolupracoval s takými telesami a osobnosťami ako La Petite Bande so Sigiswaldom Kuijkenom, Capriccio Stravagante so Skipom Sempém či Venice Baroque Orchestra s Andreom Marcomom. Už jeho nahrávka prvého dielu *Clavier Übung* s Bachovými šiestimi partitami sa stretla s mimoriadne pozitívnym ohlasom a jeho interpretačná koncepcia je porovnávaná a kladená do kontradiKCie s poňatím napr. Glenna Goulda pre svoj introvertný ponor do hudby bez zbytočného interpretačného exponovania zvláštností partitúry.

Druhým dielom v poradí je teda *Clavier Übung II*, ktoré obsahuje *Taliancky koncert BWV 971* a *Francúzsku ouvertúru BWV 831*. Obe tieto diela spája Bachova fascinácia hudobným dianím v južnej Európe a vplyv Vivaldiho, resp. Lullyho diel de facto priznáva už v názvoch svojich kompozícií. *Taliancky koncert* v podaní Benjaminu Alarda nie je burácajúcim ohňostrojom virtuozity, ale skôr premyslenou, detailnou koncepciou sledujúcou Bachov kompozičný model do dôsledkov. Tempá sú skôr zdržanlivé, ale bez okázalosti, rýchle časti prekrývajú tanečným charakterom a finále sa nijako nesnaží ohúriť

extrovertnosťou. Alard zreteľne interpretačne odlišuje dynamické sekcie *forte* a *piano* pri dvoch manuáloch, ktoré si koncertantne odpovedajú a sú v jeho predvedení veľmi kontrastné. Prostredné *Andante* vytvára dojem, akoby ho Alard práve skomponoval. Nad striedmo a takmer bez agogických výkyvov vedeným sprievodom sa pohybuje sólový hlas, ktorý znie ako úplná fantazijná improvizácia. Voľnosť až rytmická nerovnakosť hry oboch rúk („inégality“) znie fascinujúco, akoby tu hral sólista so sprievodom iného hudobníka. Pri *Francúzskej ouvertúre* je očividné, že tanečný ráz, silný výraz a skvelé zdobenie majú u Alarda prednosť pred klišéovitou nespútanosťou, s akou sa Bachove diela ovplyvnené talianskym či francúzskym idiómom s obľubou predvádzajú. Model couperinovskej či lullyovskej tanečnej partity dovedený do dokonalosti tým, že zmiešava francúzske i nemecké vplyvy, interpretuje Alard citlivo a s dôrazom na odlišný charakter jednotlivých tancov, hoci *Gigue* v jeho podaní je naozaj decentným tancom. Táto racionalita, konceptuálna výstavba a dôraz na detail, frázu a logiku hudobnej výpovede robia z Alardovej interpretácie vyhľadávanú alternatívu v neprebernom svete nahrávok Bachových čembalových diel. Za ďalšiu devízu tohto albumu považujem skvelo znejúci, dokonale naladený nástroj od Anthonyho Sideya a rovnako i odborný text bookletu, ktorý pripravil renomovaný francúzsky muzikológ Gilles Cantagrel.

Peter KATINA



In Memoriam Guillaume de Machaut
Messe Notre Dame
Musica Nova, Lucien Kandel
æon 2010/distribúcia Hevhetia

Na pozadí všetkého, čo doteraz poznáme z diskografie vokálneho diela Guillaumea de Machaut, je nahrávka jeho *Messe Notre Dame* v podaní súboru Musica Nova

z Lyonu dosť ojedinelá. Dôvod je jednoduchý: notové predlohy diel francúzskeho obdobia *ars nova* a ešte viac talianskeho *trecenta* sa vyznačujú vysokou mierou aproximativnosti nielen z hľadiska celkovej ortografie (ide o záznamy typu *super librum cantare*, čiže nie novodobej partitúry, ako ju poznáme zhruba od 16. storočia), ale aj metricky a špecifických harmonických vzťahov lineárnej melodiky. Ak k tomu prirátame viacero prameňov, kde sú zápisy pamiatok hudby 14. storočia, dospejeme k záveru, že interpretácia takejto hudby vyžaduje od hudobníkov vysokú mieru špeciálnej prípravy a vzdelania. Ale jedna vec je mať teoretické znalosti a druhá byť schopný ich aplikovať v interpretácii a dosahovať požadovanú úroveň tvorivosti, ktorá musí byť samozrejmosťou. Ensemble Musica Nova pozostáva z hudobníkov, ktorí majú nielen ambície, ale aj schopnosti – ich umelecké výsledky sú príkladom moderného a metodicky pozoruhodného kompetentného prístupu k prednesu Machautovej hudby. Nahrávku Machautovej omše premyslene dopĺňajú dnes už legendárne, ale i lexikálne známe diela Philippa de Vitry, Pierra de Bruges, Bernarda de Cluny a François Andrieua. Podstatné však je, že táto verzia Machautovej omše vznikla ako výsledok výskumu prameňov primárnej hodnoty, kde nájdeme nielen epochálne skladby veľkého majstra zo Champagne, ale tiež mnohé diela jeho generácie: *Codex Faenza*, *Codex Ivrea*, *Codex Chantilly*, *Codex Robertsbridge* (organové verzie) a pod. Nahrávka je príkladom pozoruhodnej skromnosti – v úvode bookletu si tvorcovia koncepcie kladú základnú otázku: sme vôbec schopní spoznať skutočnú a definitívnu zvukovú podobu tejto omše? Takáto otázka je nielen na mieste, ale je v istom zmysle aj signálom v posune znalostí, ktoré dnes odborníci (po štúdiu a aplikácii teoretických princípov príslušných dobových traktátov) dosiahli na tomto poli. V prípade Ensemble Musica Nova je to dané aj tým, že viacerí pochádzajú z prostredia školiaceho pracoviska lyonského konzervatória, kde sa spojili skúsenosti viacerých odborníkov vokálnej školy s vynikajúcim teoretickým zázemím. Dôvodom je aj to, že *contrapunctus simplex* a jeho školenie v podobe vokálnej improvizácie a reálne cvičenieho spevu

nad knihou alebo *cantare extra manum*, ako aj praktické využitie viacerých aspektov solmizácie sa vo Francúzsku dnes vyučujú na mnohých miestach už na úrovni základného hudobného školstva (aj keď zďaleka to nie je rozšírené tak, ako by si v súčasnosti francúzski odborníci želali...). CD ponúka hudobnú podobu Machautovho nádherného štvorhlasu plného disonantných, ale aj zdanlivo konsonantných bizarností, ktoré nutne budú pre mnohých poslucháčov nečakané a možno nepochopiteľné (nesmieme však zabúdať, že podľa Murisa nie je malá tercia dokonalou konsonanciou, ale *intervalle imparfait*). Sú však produktom aplikovania *coniunctae* (riešenia jednej zo súčastí techniky *Musica ficta*) na základe nových poznatkov procesualných a vzťahových špecifik vyplývajúcich z metodických *regulae* a odporúčaní (*mandata arbitraria*) dobových spisov (Berkeley MS. 744, spisy Jeana de Murs/Muris alebo *Graduale Giuntino*). Podobné prekvapenia prináša tempo a metrika. Je známe, že Machautova omša je svedectvom aplikácie prinajmenšom dvoch odlišných kompozičných koncepcií (kedysi sa hovorilo dokonca o troch až štyroch a nazývali sa konduktová, motetová, chansonová a hoketová technika) a súčasný interpretačný prístup je determinovaný celým súborom metodických postupov. Okrem historickej a teoretickej štúdie dopĺňajú CD aj textové predlohy a poznámky k výslovnosti galikánskej latinčiny 14. a 15. storočia. Celý titul je znamenitým príkladom vydania umeleckej pamiatky naslovovanými odborníkmi a umelcami súčasne. Je tiež pozoruhodné, že si autori novej interpretačnej koncepcie Machautovej *Messe Notre Dame* nekládli za cieľ predstaviť „autentickú“ alebo definitívnu verziu tohto diela, pričom vysvetľujú, prečo by to ani nebolo možné. Naproti tomu vyslovili nádej, že touto novou „lektúrou“ notového textu veľkého génia sa im podarilo vytvoriť dôstojný a zodpovedajúci pendant vokálneho umenia 21. storočia k dávne mu umeniu spevákov 14. storočia. Nielenže je celkový dojem z hudby skvelý, aj zvuková kvalita nahrávky je veľmi vysoká – ako inak, keď vznikla v opátstve Royaumont, nádhernom románskom kláštorom komplexe severne od Paríža pri meste Chantilly.

Egon KRÁK



**Ludovít Rajter
Orchestrals Works
Janáček Philharmonic
Orchestra,
David Porcelijn
CPO 2011**

Zaradenie diel slovenských skladateľov do programu etablovaných vydavateľstiev prevažne zo západnej Európy je ešte i dnes zriedkavosťou. Faktom je, že na našom domácom trhu stále prevláda veľká nedostupnosť diel autorov, ktorí formovali vývoj hudobného diania na území dnešného Slovenska. Publikovanie diel podaktorými domácimi inštitúciami je veľmi chvályhodné a zasluhuje si plnú podporu a vďaka, ale nemôžem sa zbaviť pocitu, že vo všeobecnosti náš hudobný trh zaostáva i za okolitými postsocialistickými krajinami a ľudia žijúci na Slovensku nemajú záujem o dedičstvo hudobnej kultúry tohto regiónu. O to viac je potešujúce, že sa nám v týchto dňoch dostáva do rúk album nemeckého vydavateľstva CPO s orchestrálnymi dielami významného slovenského dirigenta, skladateľa a pedagóga Ludovíta Rajtera. Pezinský rodák Ludovít Rajter (1906 – 2000) je ako skladateľ predstaviteľom hudobného myslenia prameňiaceho zo silnej kultúrnej tradície Rakúsko-uhorskej monarchie. Hudobné vzdelávanie a dianie sa okrem iných miest koncentrovalo v tom čase hlavne vo Viedni, kde autor študoval kompozíciu, dirigovanie a hru na violončele. Spolu s Alexandrom Albrechtom, Fricom Kafendom a Štefanom Némethom-Šamorínskym patril medzi tých skladateľov, ktorých diela boli počas povojnových rokov u nás prevažne prehliadané, lebo sa svojím charakterom a estetikou nehodili do línie vtedajšej sociálno-spoločenskej ideológie. Preferovaním hlavne na slovanskú a slovenskú hudbu orientovaných autorov ostala viac-menej celá jedna mladšia generácia ochudobnená o poznanie diel rovnako významných a kvalitných autorov. Dnes sa dá priam s určitou povýdať, že v prípade väčšieho pluralizmu a akceptácie aj inej estetiky vtedajšou

dobou, by bol hudobný život súčasného Slovenska na vyššej úrovni a bol by schopný plnohodnotne sa zaradiť medzi ostatné okolité hudobné kultúry. O Rajterovom plodnom živote a významných hudobných aktivitách si možno prečítať vo veľmi kvalitnom a výstižnom texte v booklete od Lubomíra Chalupku.

Skladby prezentované na CD sú komponované v rozpätí rokov 1932 až 1995, vďaka čomu má poslucháč možnosť získať väčší prehľad o inšpiráciách, východiskách, vývoji a smerovaniach Rajterovho hudobného myslenia od kvázi študentských skladieb ako *Divertimento* (1931–1932) a *Suite symphonique* (1933) cez suitu z baletu *Pozsonyi majális* (1938–1954) až k najvzretejším dielam, medzi ktoré patria *Sinfonietta per grande orchestra* (1993) a *Impressioni rapsodiche* (1995).

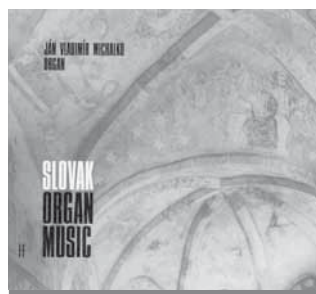
Divertimento a *Suite symphonique* sú plné odrazov emotívneho vnútorného sveta mladého skladateľa. Do určitej miery v nich badať ovplyvnenie archetypmi vtedajšieho kultúrneho prostredia a štúdiom skladateľa na Lisztovej akadémii v Budapešti. Diela pozostávajú z viacerých vnútorné členených častí a spracúvajú témy vychádzajúce z maďarskej ľudovej melodiky i rytmu. Autor plne využíva široké spektrum symfonického orchestra a skvelou inštrumentáciou zvýrazňuje jeho živé kontrastujúce farby.

Suita pozostávajúca z jednotlivých častí baletu *Majáles* (*Pozsonyi majális*) prináša skladby odlišného typu a funkčnosti. Tanečné elementy jednotlivých častí sú svižné, svieže, plné rozmanitých nálad a charakterov. Hudba evokuje pohyb tanca a pobáda k nemu. Je evidentné, že skladateľ mal veľký cit a zmysel pre hudbu tanečného zamerania. Charakteristické časti *Pochod*, *Verbunk*, *Menuet* (pripomínajúci Lullyho vznešenosť a ľahkosť), *Čárdáš* a *Valčík* sú ohraňované *Malou overtúrou* a *Finale*, ktoré úvodnou tematikou mierne evokuje *Intermezzo* z opery *Notre Dame* Franza Schmidta. *Serenáda*, stredná časť *Suity*, sa do určitej miery odklína od tanečného charakteru, a tým do nej vnáša nový kontrastný element a mierne odľahčuje tanečný charakter celku. Interpretácia *Suity* plne vystihuje charakter, kontrast a tempá jednotlivých tancov.

Z autorovho vrcholného obdobia figurujú na albume dve kompozície. *Sinfonietta per grande orchestra* a *Impressioni rapsodiche*. Obe diela sa vyznačujú hlbokou, emotívnou umeleckou výpoveďou a nadhľadom.

Evidentná je skladateľova zrelosť; vnímanie času a priestoru je pretavené do kompozičného a technického majstrovstva. V týchto skladbách Rajter v rámci orchestra viac využíva a diferencuje party sólových nástrojov v kontraste s tutti orchestra. Spektrum sláčikových nástrojov delí na vrstvy, vďaka čomu sa jednotlivé úseky skladieb vyznačujú plnším a hutnejším zvukovým priestorom. Sólový part trúbky v 3. časti *Sinfonietty per grande orchestra* spracúva motívický materiál témy zo 4. symfónie Franza Schmidta a vytvára tým ideové a bytostné prepojenie s autorom, ktorý bol jeho pedagógom. (Samotný Ludovít Rajter ako dirigent realizoval nahrávku jeho štyroch symfónií so Symfonickým orchestrom Slovenského rozhlasu v druhej polovici 80. rokov.) *Impressioni rapsodiche* pre sláčikový orchester sú vnútorne ostro členené na striedajúce sa úseky pomalejšieho a rýchlejšieho tempa. V niektorých z nich Rajter využíva zvukomalebnosť pizzicata či techniku fugata, čo ešte viac prispieva ku kontrastu jednotlivých stavebných elementov skladby. Orchester Janáčkovskej filharmónie Ostrava pod vedením Davida Porcelijna plnohodnotne naplnil zámer a umeleckú predstavu autora. Zvukové prádlo sa vyznačuje širokou plasticitou, dynamicou škálou, vynikajúco stvárnenými partmi sólových nástrojov v rámci orchestra i brilantne technicky zvládnutými náročnými tutti pasážami. Dirigent hodnoverne vystihol tempá a charakter jednotlivých diel a ich častí, čím umocnil tah hudobného toku a výpovednú hodnotu skladieb.

Anton STEINECKER



**Slovenská organová hudba
Ján Vladimír Michalko
Hudobný fond 2010**

Aj v roku 2010 pokračoval Hudobný fond vo vydávaní zvukových nosičov mapujúcich slovenskú hudbu druhej polovice 20. storočia. Jedným z nich je aj nahrávka diel troch slovenských skladateľov – osobností generácie Novej hudby: Mira Bázlika (1931),

Juraja Beneša (1940–2004) a Romana Bergera (1930). Interpretom je osobný priateľ skladateľov a renomovaný slovenský organista Ján Vladimír Michalko, ktorý hrá na organe Veľkého evanjelického kostola v Bratislave. Autorkou textov v booklete je Naďa Hrkčová.

Charakter skladieb poznamenala doba ich vzniku, t. j. 60., prípadne 70., 80. a 90. roky 20. storočia, predovšetkým v zmysle „tieňa bolesti, výkrikov odporu, ale aj meditatívnu vyrovnanosť a túžbu po krásnej a transcendentnej“.

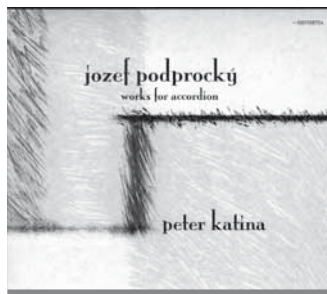
(Hrkčová)
Úvodné Bázlikove *Tri fantázie* predstavujú kompozične azda najkonzervatívnejšiu – v pozitívnom slova zmysle – časť tejto nahrávky. Neklamne to naznačujú zreteľné alúzie na chorál hneď v úvode prvej z nich. Môžeme tu však hovoriť i o skutočne modernom uchopení kompozičnej matérie, tak v zmysle harmonickej práce postupného rozvíjania z tonality vychádzajúcich modelov, ako aj v oblasti motívicko-tematického tvarovania. Michalkova interpretácia zjasňuje hudbu prehľadným registračným farebným stvárnením, v ktorom od začiatku vynikajú odtiene jednotlivých zvukových kombinácií kráľovského nástroja v bratislavskom Veľkom evanjelickom kostole. Nie je určite vôbec jednoduché zaujímavo zvukovo či komplexne interpretačne vystavať hudbu moderných autorov, ktorí nie sú organistami. Michalkovi sa to však darí, a to i v nasledujúcej, dobou trvania veľkorysej, takmer dvadsaťminútovej skladbe *Durée Omega* od jeho niekdajšieho kolegu-pedagóga z VŠMU, skladateľa a hudobného teoretika Juraja Beneša. Interpret využíva celé spektrum organových farebných a výrazových možností a naďalej účinne ťaží z bohatej zvukovej ponuky veľkého nemeckého neskororomantického nástroja, keď striedanie jednotlivých plôch v tempách či faktúre podporuje originálnou registračnou invenciou. Nebojí sa zároveň rýchlych temp brilantnejších figurácií, ani ich pokojnejších doznievaní v utišujúcej atmosfére.

Exodus Romana Bergera je dnes súčasťou Michalkovho kmeňového repertoáru. Je jeho prvým interpretom doma i v zahraničí, čo sa prejavuje predovšetkým v nadhľade, s akým je dielo predvedené. Ťažisková skladba nahrávky, v mnohom syntetizujúca autorovo tvorivé snaženie, čerpá tematicky z viacerých zdrojov. Či už ide o prvú časť *Musica profana* s následnou reakciou *Dies irae*, alebo druhú časť, ktorá spracúva typický

► organový motív B-A-C-H a melódiu zo skladby *Eufemias mysterion* Miloslava Kabeláča, „morálnej autority a martyra českej Novej hudby“. Tretia časť hlása posolstvo pokory a prosby o „dar východiska“ (exodu) zo zmätku ega k „narodeniu sa z *Ducha*“ (Hrčková).

Vznik a interpretačná kvalita tejto nahrávky diel autorov generácie Novej hudby je nesporným prínosom k mozaike slovenského (nielen) organového umenia 20. storočia.

Mário SEDLÁR



**Jozef Podprocký
Works for Accordion
Peter Katina
Hevhetia 2011**

Peter Katina, predstaviteľ mladšej generácie slovenských akordeonistov, patrí v súčasnosti k popredným umeleckým osobnostiam na poli slovenskej artificálnej hudby. V jeho osobe sa spája výborný akordeonista, vysokoškolský pedagóg a častý recenzent. Nahrávka súborného diela Jozefa Podprockého je jeho v poradí už tretím CD. Trojročnú stáž v Dánsku, kde sa špecializoval na interpretáciu súčasnej hudby, zavŕšil nahrávkou škan-dinávskej akordeónovej tvorby, ktorú neskôr vydalo vydavateľstvo Hevhetia, *FLASHING* (2006). V roku 2009 uzrel svetlo sveta ďalší Katinov projekt – *11 Prelúdiá a fúgy op. 87D*. Šostakoviča, kde Katina preukázal disponibilitu akordeónu v schopnosti spoľahlivo adaptovať polyfonickú faktúru klavírneho originálu do zvuku nástroja s úplne odlišným tvorením tónu.

Aktuálne CD predstavuje kompletne dielo pre akordeón významného slovenského skladateľa Jozefa Podprockého. Obsahuje tri suity určené pre klávesové nástroje (organ, čembalo, klavír, akordeón), ktoré sú obsahovým spracovaním notového materiálu čerpajúceho z levočského „Pestrého zborníka“ zo 17. storočia, *Partita regenschorica op. 14 No. 2a*, *Suita choreica op. 14 No. 4* a *Suita rediviva op. 14 No. 5*. Variabilita ďalšieho nástrojového obsadenia (klarinetové kvarteto, sláčikové kvarteto, akordeón

a violončelo...) je snahou autora sprístupniť poslucháčskej verejnosti čo najviac zápisov zo *Zborníka* a uspokojiť aj záujem samotných interpretov. Katinova predstava smeruje skôr k suplovaniu organového zvuku v rovine artikulácie, dynamiky aj registrácie, samozrejme s náležitým využitím akordeónových špecifik. Komornú tvorbu pre akordeón reprezentuje *Nežný súboj op. 48* s podtitulom „*Sentimentálne capriccio pre flautu a akordeón*“ (2004) vo verzii pre klarinet a akordeón (2007). Výsledkom vskutku vydarenej a jedinečnej spolupráce s vynikajúcim klarinetistom Štátnej filharmónie Košice Martinom Švecom je perfektná súhra jednoliateho a zároveň pestrého hudobného obrazu, ktorý reflektuje cieleň rapsodicko-dramatický priebeh a ktorého výsledkom je silný a pôsobivý hudobný zážitok. Tromi titulmi originálnej akordeónovej tvorby Jozefa Podprockého sú *Rébusy op. 20*, *Reverzie op. 12* a *Capriccio rustico op. 49*. Prvý z nich je cyklus piatich kontrastných náladových „obrázkov“ (1975) pozostávajúci z hudobných kryptogramov motívov alebo začiatkových píesmen mien slávnych skladateľov (BACH, DSCH, ASCH). *Reverzie* (1972), v časech normalizácie premenované na *Tri skladby pre akordeón*, sú vlastne sonátou. Mnohoznačnosť tohto diela tkvie v tom, že predstavuje v podstate takmer totožný materiál, z ktorého pozostáva koncert pre akordeón, sláčikový orchester a tympany s názvom *Concerto piccolo op. 32* (1991). Nahrávku uzatvára *Capriccio rustico*, iniciované (tak ako predošlé skladby) Vladimírom Čuchranom, ktorého prvotným zámerom bolo vytvorenie povinnej skladby pre IV. Medzinárodnú akordeónovú súťaž v Poprade (2005). Je plné burleskného, rozmarného a žartovného charakteru. Precízny, až učebnicový spôsob kompozičnej práce kombinujúcej sonátovú formu s prvkami rondového princípu umocňuje brillancia kontrastov nálad a tónu, ktorá vyžaduje adekvátne náročné tempo a špecifické spôsoby akordeónovej hry. Katina neostal nič dlžný žiadnej z náročných požiadaviek precízneho rukopisu Jozefa Podprockého, ktorý svojou bohatou tvorbou pre akordeón demonštruje plnú dôveru v životaschopnosť a plnohodnotnosť tohto moderného hudobného nástroja. Katinovu vysoko profesionálnu interpretáciu na tomto CD možno v určitom zmysle označiť za autentickú, keďže je výsledkom priamej

spolupráce autora a interpreta nielen pri vzájomných konzultáciách, ale aj v nahrávacom štúdiu. Významnou pridanou hodnotou sú aj podrobné informácie „z prvej ruky“ spracované formou rozhovoru Petra Katinu s Jozefom Podprockým o jeho dielach pre akordeón v booklete. Vhodne a citlivo zvolené otázky vytvorili široký priestor pre vyčerpávajúce odpovede, z ktorých sa čitateľ dozvie mnoho podstatných informácií o skladbách a názoroch samotného autora.

Rajmund KÁKONI



**the radical cut
šiller/bálešová
CD/DVD Audio
Pavlík Records 2010**

Klavírne duo Ivan Šiller a Andrea Bálešová založili v roku 2002, ešte počas spoločných štúdií na Kráľovskom konzervatóriu v Gente. Komornú hudbu študovali u významného pedagóga komornej hry Marcela Lequeuxa. V roku 2004 sa zúčastnili na majstrovskom interpretačnom kurze u Jana Michielsa, neskôr pokračovali v štúdiách komornej hry v jeho majstrovskej triede na inštitúte pre postgraduálne vzdelávanie Orpheus Institut Gent v Belgicku. V tom istom roku boli Kráľovským konzervatóriom Gent vybraní ako najperspektívnejšie komorné zoskupenie na reprezentatívny festival v Limburgu. Počas svojej koncertnej činnosti realizovali viacero projektov: premiéry skladieb pre štvorručný klavír súčasných flámskych skladateľov (2004), hudobno-edukačné projekty *Dialógy*, koncertovali v rámci festivalov Melos-Étos, Nová slovenská hudba, Konvergencie, SPACE a iných. Ich spoločným projektom je aj CD/DVD *the radical cut*. Nahráli ho v roku 2010 v žilinskom Dome umenia Fatra. CD obsahuje 24 trackov, má príjemne tmavú grafiku Martina Vojteka a dvojjazyčný booklet. DVD strana disku obsahuje hudbu vo vyššom rozlíšení (48kHz/24bit). Toľko k forme, teraz k obsahu. Keď som CD prvý raz chytil do ruky a pozrel sa na „playlist“, mal som pocit,

že ide o akýsi výchovno-náučný projekt. Stravinského „ľahké kusy“ a Kurtágove *Hry* na prvý pohľad patria do tejto kategórie. No nie je to celkom tak...

Stravinskij, Piaček, Iršai, Bach, Kurtág, Bach, Kurtág, Bach, Kurtág, Bach – kulinársky by som to opísal ako niečo veľmi šťavnaté (Stravinskij), jemne korenisté a príjemne chrumkavé (Iršai), s nejakou nezná-mou chuťou korenia, o ktorom ste nikdy nepočuli (Kurtág), a nakoniec s dobrou omamujúcou prílohou (Bach). Pri servírovaní sa to podáva s malou farebnou plastovou kačičkou na pružine, ktorá sa rehoce uprostred taniera (Piaček). Chutné a zábavné...

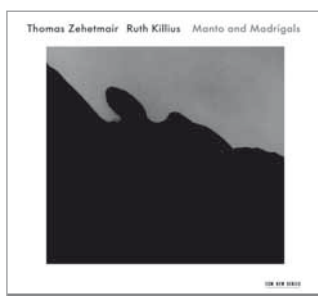
Igor Stravinskij a jeho *Tri ľahké kusy* a *Päť ľahkých kusov* pre klavír štvorručne sú skladby určené deťom a ich učiteľom. Part dieťaťa je veľmi jednoduchý, opiera sa o archetypálne prvky hudby. Part učiteľa je naopak pomerne náročný. Skladbičky tak vyznievajú kompaktné a hudobne bohaté.

Ragtime Mareka Piačeka ma dostal asi najviac. Svojou jednoduchou konštrukciou a klasicky „primitívnymi“ ragtimovými prvkami obohatenými novým zvukom pôsobí ako najlepši vtíp roka, ktorý si budete pamätať ešte dlho. Skladba pôvodne vznikla pre klavír sólo, no vďaka iniciatíve tohto dua autor vytvoril aj verziu pre štvorručný klavír.

Jevgenij Iršai inšpiroval svojou skladbou *The Radical Cut* aj k názvu tejto kompilácie. Duo ju premiérovalo v Gente a interpretuje ju naozaj radikálne expresívne a jasne. Skladba je silne emocionálne vyhrotená a dramaturgicky tak vytvára akoby zlatý rez celého CD.

György Kurtág je v našom povedomí zafixovaný najmä vďaka hudobno-pedagogickému opusu *Hry* (*Játékok*). Celý štvrtý diel *Hier* je venovaný štvorručnej hre a je kompletne zaznamenaný vo výbornej interpretácii na tomto CD. Medzi sériami Kurtágových *Hier* sú jeho transkripcie (inštrumentácie) kantát J. S. Bacha pre štvorručný klavír. Som veľmi vďačný za tento počín. Dôvodov je viac. Počul som na ňom výbornú slovenskú hudbu, málo známu hudbu, s ktorou sme sa mali všetci (teda my klaviristi) dávno stretnúť na „zuškách“, plus niekoľko bonusov v podobe transkripcií večného Majstra. Všetko vo vynikajúcej, energiou nabitej interpretácii Ivana Šillera a Andrey Bálešovej.

Fero KIRÁLY



**Thomas Zehetmair, Ruth Killius
Manto and Madrigals
ECM New Series 2011/
distribúcia DIVYD**

Pri zostavovaní CD s názvom *Manto* and *Madrigals* sa Ruth Killius a Thomas Zehetmair inšpirovali súvislosťami medzi folklórom a modernistickou hudbou v dielach rozmanitých autorov hudby 20. storočia až po súčasnosť. Dvojica známa z pôsobenia v Zehetmairovom sláčikovom kvartete predostrela koncept recitátového programu, ktorý netradične postavili na duu husle a viola. Márne by ste tu však hľadali napríklad Mozartove duetá. Killius a Zehetmair odhaľujú pestrú skladbu pre netradičnú zostavu, ich výber autorov a skladieb sa snaží hľadať súvislosti medzi skladateľmi, ktorí žili v rôznych etapách štýlovo neprehľadného 20. storočia. Jedným z návodov k pochopeniu dramaturgie CD môže byť v strede „playlistu“ zaradený Béla Bartók. Spomedzi ostatných vybraných skladateľov je najranejší, ale zároveň reprezentuje spôsob myslenia predpovedajúci ďalšie smerovanie vývoja hudby. V jednostránkovom *Duu* (1902) začína prvý hráč od začiatku a druhý simultánne naopak, od konca. V zásade ide o obyčajný račí postup, no vtipne vytvorený vo folklórnom idióme.

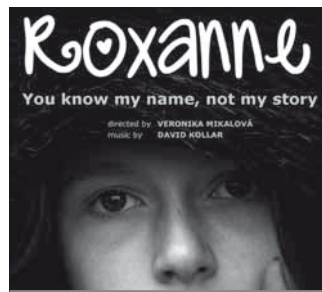
Názov albumu *Manto and Madrigals* napovie, že sa v ňom stretávajú dve tendencie. *Manto* (1957) je skladba talianskeho timbrového, mikrotonálneho avantgardného autora Giacinta Scelsiho, *Tri madrigals* sú zasa dielom hudobne prístupného a folklórnu tradíciu ovplyvneného Bohuslava Martinu. K Martinu sa dá priradiť skladba Petra Maxwella Daviesa *Midhouse Air* (1996), ktorá čerpá z anglickej tradičnej hudby, a rovnako aj *Ó min flaskan frida* Rainera Kiliusa vychádzajúca z islandskej inšpirácie. K avantgardnejším tendenciám skôr patria skladby Schönbergom ovplyvneného Gréka Nikosa Skalkottasa. Spektrálna skladba *Tri skice pre violu a husle* (2006) Heinza Holligera znie

zdanlivo kryštallicky a vďaka výbornej kvalite nahrávky tu počuť množstvo nuáns typických pre Holligerovu hudbu. Holliger navyše ozvláštnil skladbu o spev hráčov. Záverečná výbušná *Zugabe* (2004) Johannes Niede uzatvára CD vyhroteným rytmickým oscilovaním okolo tónu gis v troch registroch. Škoda troch minút, koncept aleatórnej repetitívnosti by potreboval ešte zo desať minút navyše, čo ale nebolo zámerom autora skladby.

Vyjadrovať sa ku kvalitám oboch interpretov by znamenalo nešetriť superlatívami. Violistka Ruth Killius a huslista Thomas Zehetmair sú schopní interpretáciou rôznych autorov vytvoriť ilúziu, že skladba nie je len akousi guľou priviazanou o nohu hráča. Obyčajne to býva tak, že skladba je determinovaná možnosťami interpreta, ktorý s ňou buď bojuje, alebo na nej parazituje. Ich predvedenie, ako aj samotná nahrávka sú po zvukovej stránke na úrovni takého majstrovstva, že dielo je možné počúvať bez akýchkoľvek rušivých vnemov.

Miroslav TÓTH

alternatíva



**David Kollar
Roxanne
music.davidkollar.sk 2011**

Napriek tomu, že prešovský gitarista David Kollar (1983) uvádza ako svoje inšpiračné zdroje veľikánov ako John Zorn, Marc Ribot alebo Igor Stravinskij, naberá jeho hudba čoraz osobitejšie kontúry. Intenzita a rozložitnosť, ktoré z viacerých dôvodov nemohol naplno realizovať v rámci svojho slovensko-maďarského tria (album *Equation of Time*, Hevhetia 2011), začali v poslednom období prenikať na povrch prostredníctvom jeho sólových aktivít. Výber z hudby ku krátkometrážnym filmom režisérov Michaila Vernera a Erika Bošnáka (spolu s Kollarom tvoria umeleckú skupinu KO-VEBO) na albume *Film Soundtracks and Ideas* (Hav-het Tune 2010) odkryl introvertnejšiu polohu hudobníka,

ktorému umelecký nadhľad a skvostnú techniku môžu závidieť nielen domáci gitaristi. Kollarove repetitívne obrazy svoj zmysel prekvapivo nestrácajú ani bez znalosti filmového kontextu. Jedinečný rozmer však nadobúdajú vo chvíli, keď sám poslucháč priradí k snovým zvukovým stopám synopsu na základe príbehov, ktorými sa tvorcovia filmov inšpirovali (Sartrov *Herodotus*, Orwellovo 1984).

V sekcii internetového obchodu na svojej stránke ponúka Kollar aktuálne okrem hudby k prvému slovenskému celovečernému sci-fi filmu *Immortalitas* (v domácom kinách by sa mal objaviť koncom roka) aj soundtrack k snímke *Roxanne*, dramatickému príbehu 16-ročného dievčata, ktoré pátra po svojej matke. Zvuková stopa filmu českej režisérky Veroniky Mikalovej vyrastá z niekoľkých strohých motívov. Pozoruhodným znakom Kollarovho výrazového jazyka je práca s priestorom a farbou. Opakované motívy s plasticky rozľahlým dozvukom sa vrývajú do podvedomia a poslucháč objavuje zdanlivo „nechcené“ súznejúce výrazové prostriedky: rezavé kĺzanie prstov po strunách, preznievajúce alikvoty, prenikavé zábery gitarového plektra, šuchot... Pri počúvaní zaráža čírosť gitarového zvuku a strohosť motívčekov (na ploche 20 minút sa ich objavuje tucet). Kollar, jediný aktér nahrávky, pôsobí prostredníctvom mikroskopicky farebných odtienkov na obrazotvornosť poslucháča. *Birds* dostávajú vďaka krištáľovo priesvitným preznievajúcim fľažoletom éterický charakter. Spriaznený tónový materiál s odlišne rytmizovaným doznievaním (práca s digitálnymi gitarovými efektmi) ponúka skladbu *Boyfriend*. V nových súvislostiach zastretejšieho akustického priestoru sa pred koncom albumu objavuje úvodný motív (tentokrát ako *Mother's Grave*). Pôsobivosť finálnej piesne bez slov *She Is a Hero*, akéhosi náladového rozjasnenia medzi hmlistými melodickými vzorcami, poukazuje na to, že možnosti práce s priestorom mladý umelec neustále absorbuje od súčasných zvukových mágov. Mimochodom na myseľ prichádza asociácia s posledným albumom Neila Younga *Le Noise* (Reprise 2010), na ktorom pozoruhodný songwriter spája dlhoročné skúsenosti s fenomenálnym producentom a gitaristom Danielom Lanoisom. Je len otázkou času, kedy talent a cieľavedomosť mladého slovenského gitaristu výraznejšie prekročia hranice domáceho priestoru. Hranice toho zvukového Kollar prekročil už dávno.

Peter MOTYČKA



**Lee Konitz
Brad Mehldau
Charlie Haden
Paul Motian
Live at Birdland 2009
ECM 2011/
distribúcia DIVYD**

Zvláštna nahrávka. Najvyššou metou akéhokoľvek kolektívneho zoskupenia býva miera zahrnanosti jednotlivých členov, ktorá vytvára kompaktný celok. Ak ste si mysleli, že toto má byť najvyšší cieľ, tak existuje ešte jeden, vyšší stupeň. Dosahujú ho hráči, pre ktorých je toto pravidlo samozrejme, no zároveň predvzdávajú natoľko odlišný prístup, že máte dojem, akoby každý hral „úplne inú pesničku“. Ich hra je novou vrstvou, zvlášť počuteľnou, a nie iba spomínaným kompaktným zapadnutím alebo splynutím s ostatnými spoluhráčmi. Ak sa pozrieme na každé meno na tomto albume osobitne, niečo podobné sa mohlo ľahko stať: Lee Konitz, Brad Mehldau, Charlie Haden a Paul Motian. K Mehldauovi sa dostaneme nakoniec, pretože podľa veku zažil presne polovicu toho, čo ostatní členovia kvarteta, ktorí majú v priemere viac ako 79 rokov...

Altsaxofonista Lee Konitz prináša do nahrávky moment paradoxu. Je jedným z tvorcov cool jazzu a v roku 1949 nahral s Milesom Davisom album *Birth of the Cool*. Tento moment spomalenia a priehľadného melodického frázyovania stál v opozite k Parkerovmu rýchlemu a expanzívne bebopu. Síce ako porovnanie to nestojí za veľa, ale od nahrávky legendárneho albumu uplynulo 60 rokov a Konitz predváža rovnako úsporný spôsob hrania práve s typicky sofistikovaným zmyslom pre abstrakciu blížiacu sa k Parkerovmu mysleniu. Prvá skladba *Lover Man* začína po siedmich sekundách mlčania. Nasleduje Konitzova krátka sólová ➤

► introdukcia, počas ktorej poslucháč nemôže mať tušenie, že ide o slávny evergreen. Tému *Lover Man* Konitz okamžite variuje, iba občas naznačí pôvodný tvar a to robí takmer počas celého albumu. Ak nastaví melodický nástroj takéto voľné mantinely, tak v prípade rytmickej sekcie, dua Haden – Motian, ide o vodu na mlyn. Spomínaná dvojica nahrávala v 70. rokoch s Keithom Jarrettom a neskôr aj ako kvarteto s Deweyom Redmanom albumy stojace na rázcestí autorských skladieb, free jazzu a harmonickej voľnej improvizácie, ktorú popritom razil Jarrett slávnejšími sólovými koncertmi. Za všetko hovorí tretia skladba *Solar*. Môžeme počuť Hadenove charakteristické kvartové repetície známe už z hrania s Ornettom Colemanom alebo s Carlou Bleyovou. Spolu s Motianovou metroritmickou deformáciou vytvárajú samostatnú masu zvuku, ktorá sa zvláštne rinie pod Davisovým štandardom. Haden hrá ďalej svoje charakteristické antivirtuózne sólo, ktorého majstrovstvo spočíva v spôsobe odchylenia sa od témy smerom k novej hudbe. Mehldauova spolupráca s Konitzom a Hadenom siaha do roku 1997. Pribráním Paula Motiana v roku

2009 získali štandardy dynamickejšej charakter, ale chýba im výpovedná intimita predošlých dvoch albumov.

Keď v roku 1997 Haden predstavil Mehldaua Konitzovi, saxofonista povedal, že nechce ďalšieho mladého virtuóza hrajúceho veľa nôt. Nedá sa povedať, že Mehldau je typom úsporného klaviristu... Prináša nový rozmer v spôsobe nuanšovania, ktorý je podmienený silným backgroundom klasického vzdelania a, samozrejme, vlastnou jedinečnosťou. Prepracovaná artikulácia, ako aj využívanie kontrapunktickej improvizácie – aj s jednotlivými hráčmi (ako to možno počuť na začiatku spomínaného *Solaru* alebo v *You Stepped Out Of A Dream*) prinášajú prvok zaujímavej tenzie medzi štvoricou hráčov. Nezaberie a nefunguje tu argument, že každý z nich (okrem Mehldaua) predsa posledných 50 rokov hrá to isté. Ide o moment stretnutia štyroch natoľko odlišných osobností, ktoré prináša novú kvalitu. Album je zvláštny tým, že aj dnes vie jazz prekvapiť, i keď s odvolávaním sa na stále živú minulosť.

Miroslav TÓTH

kniha



John Cage Silence tranzit, Praha 2010

Český preklad legendárneho Cageovho textu sa objavil v rovnakom čase, keď vyšli tri pozoruhodné práce rozvíjajúce fenomén ticha v odlišných kontextoch – hudobnom, soundartovom a komunikačnom. Kým Kyle Gann v *No Such Thing as Silence: John Cage's 4'33"* (Yale University Press) podrobil Cageovo „tiché“ gesto a jeho ďalekosiahle dôsledky dôslednej muzikologickej i kulturolologickej analýze a interpretácii, Salomé Voegelín v *Listening to Noise and Silence: Towards a*

Philosophy of Sound Art (Continuum) projektovala Cageove sonoristické iniciatívy na vývoj súčasného zvukového umenia i jeho kritické reflexie. A pre Georgea Prochnika, autora knihy *In Pursuit of Silence: Listening for Meaning in a World of Noise* (Doubleday), je ticho predovšetkým miznúcou komoditou zanikajúcou v agresívnych hlukoch postindustriálneho prostredia. Žiadny z uvedených textov by nebol mysliteľný bez Cageovej filozofie zvuku a odkazy na jeho koncept ticha v nich patria k tým najčastejším.

Silence ale nie je iba o tichu, ako by mohol naznačovať názov knihy. Okrem autorského predslovu z r. 1961 v nej nájdeme až 18 textov. Pochádzajú z rokov 1939 až 1961, teda obdobia, počas ktorého Cage stihol „vymyslieť“ a realizovať takmer všetky svoje hudobné i filozofické radikality. Prvé, čo na knihu zaujme, je rozmanitosť. Najskôr vás upúta nekonvenčnou a rôznorodou typografickou štruktúrou a heterogénnosť sa postupne, ako ju čítate (je jedno či v chronologickom slede, alebo mimo neho), ustáli ako primárny poetický, reflexívny i argumentač-

Novinky z vydavateľstva harmonia mundi

DIVYD



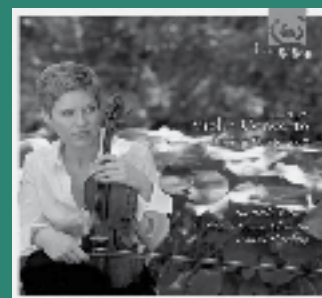
Rose of Sharon
100 Years of American Music
(1770–1870)
Ensemble Phoenix Munich
Joel Frederiksen



Stories
Berio and Friends
Berberian, Berio, Cage, Frank, Mac Low, Marsh
Theatre of Voices, Paul Hillier



Bach
Motets BWV 225–230
Richard Myron
Jan Freiheit
Tobias Schade
Vocalconsort Berlin, Marcus Creed



Brahms
Violin Concerto
String Sextet No. 2
Isabelle Faust
Mahler Chamber Orchestra
Daniel Harding

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

HUMMEL MUSIC & **Mjuzik**

V CENTRE BRATISLAVY NA NETE www.musicnet.sk

MÁME TO. ČO RADI POČÚVATE

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

www.divyd.sk
www.naxos.com

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



HUDOBNINY, NOTY, CD & LP & DVD

klasická hudba & jazz & world
music & alternatíva
www.noty.sk

MUSIC FORUM

Na vršku 1,
811 01 Bratislava
tel.: 02 / 5443 0998
mobil: + 421 908 709 895

Knižné novinky z vydavateľstva
Oxford University Press:

Anne Smith
The Performance
of 16th-Century Music



Simon Morrison:
The People's Artist
Prokofiev's Soviet Years



CD novinky vydavateľstva EMI
Classics:

Marta Argerich Edition
Concertos
4CD box



Klaus Tennstedt
The Complete Mahler
Symphonies
16CD box



Notové novinky pre hudobné
školy:

Nebojme se klasiky
(desiatka klasických hitů ve snad-
ných úpravách pro neomezený
počet hráčů na libovolné nástroje)



NOVINKA!
Noty francúzskych skladateľov z
vydavateľstva DURAND – SALA-
BERT – ESCHIG priamo v predajni!

ný princíp. Český preklad dôsledne zachováva obidve pôvodné roviny štýlovej rozmanitosti – typografickú i sémantickú. Jednotlivé texty sa svojou povahou i zameraním značne rôznia a to svoje si v knihe nájdu nielen hudobníci a muzikológovia, ale aj výtvarníci, literáti, filozofi, esteti či vyznávači *new age* a orientálnej ezoteriky. Jej autor, inšpirovaný zenovými kóanmi, japonskými haiku a Joyceovým *Finnegan's Wake*, ňou vytvoril prototyp postmoderného hypertextu v dobe, keď ešte o postmoderne nikto ani len nechýroval, odhliadnuc od jej hudobno-poetických významov a rozsiahlym vplyve, čo by zrejme najviac prezradil vysoký citačný index. Cageove koncepty otvoreného diela, indeterminizmu, transversality, plurality a interdisciplinarity dnes už síce neznejú tak vizionársky ako pred polstoročím, sú však stále aktuálne a navyše korešpondujú s aktuálnym diskurzom humanitných vied, ktorému pomáhali prekonávať metafyzickú orientáciu a budovať liberálnejšie interpretačné stratégie. *Silence* je skratka aj po rokoch aktuálnym čítaním a zďaleka nielen preto, že sa jeho autor medzitým

stal rešpektovanou kultúrnou ikonou 20. storočia. Podobne ako v *Mille Plateaux* Deleuza a Guattariho, ktoré prišli 20 rokov po Cageovom texte (a ktoré zhodou okolností vyšli po česky v rovnakom čase), aj tu sa môže čitateľ nechať unášať niektorým z prúdov textu, aby prekvapený objavil nečakané (a predsa prirodzené) súvislosti medzi tichom a aktivitou, ničím a niečím, chaosom a rádom, náhodou a zámerom, štruktúrou a metódou, zvukom a gestom či muzikológiou a mykológiou. České vydanie zaujímavého a dôležitého textu bol určite translatologický oriešok, zdá sa však, že prekladatelia (Jaroslav Šťastný, Radoslav Tejkal a Matěj Kratochvíl) si ho vychutnali, pretože ich poučený a hlavne empatický preklad spolu s „tichou obálkou“ (Petr Babák) a autentickou sadzbou (Tereza Šedá) knihe jednoznačne pridávajú na hodnotu. Aj keď fráza „Originál je originál!“ platí v tomto prípade väčšmi než pri iných textoch. V každom prípade, príjemné plachtenie v prúdoch a na vlnách pokojne plynúceho textu!

Jozef CSERES



hudobniny

noty z celého sveta

Ponúkame:

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

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

- Otvorené denne: Pondelok–Sobota 8–19 hodín, Nedeľa 10–19 hodín
- Telefón: (+420) 542 215 040, fax: (+420) 542 213 611
- e-mail: hudobniny@barvic-novotny.cz
- knihupectví 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

Pi 2.09.
Dóm sv. Martina, 19.00 h
Koncert v rámci 2. ročníka Katedrálného organového festivalu
Slovenská filharmónia, R. Štúr
S. Šurin, organ
Händel, Albinoni, Guilmant

Ut 13.09.
Koncertná sieň Dvorana, 19.00 h
Moyzesovo kvarteto
T. Nemec, klavír
R. Vizvári, kontrabas
Martinček

Št 22.09. - Pi 23.09.
Historická budova SND, 19.00 h
Slovenská filharmónia, E. Theis
H. Lippert, tenor
B. Pinter, mezzosoprán
Krák, Mahler

Ut 27.09.
Koncertná sieň Dvorana, 19.00 h
A. Lebedev, klavír
Scarlatti, Kurtág, Haydn, Gubajdulina,
Bach/Busoni, Busoni, de Falla

St 28.09.
Historická budova SND, 19.00 h
Cappella Istropolitana, R. Mareček
Sammartini, Händel, Vivaldi, Albinoni,
Schreker, Mendelssohn Bartholdy

Hudobné centrum

Nedelné matiné v Mirbachovom paláci, 10.30

Ne 4.09.
Z. Zamborská, klavír
Couperin, Debussy, Čekovská, Prokofiev

Riaditeľ Štátneho komorného orchestra Žilina

vypisuje konkurz na miesta
- **zástupca koncertného majstra violončel** (zástup počas materskej dovolenky)
- **2. koncertný majster huslí**
Konkurz sa uskutoční vo štvrtok **13. októbra 2011 o 10.30 hod.** v sále Domu umenia Fatra v Žiline

Požadované vzdelanie: absolútorium konzervatória alebo VŠ

Uchádzači si pripravujú:
- klasický koncert (pomalá a rýchla časť vrátane kadencií)
- jedna časť sólovej suity J. S. Bacha (violončelo)
- sólovú partitu alebo sonátu J. S. Bacha (ľubovoľná rýchla a pomalá časť, husle)
- romantický koncert - rýchla časť
- orchestrálna sóla - zoznam sôl uchádzačom oznámime

Uzavierka prihlášok: piatok 7. októbra 2011

Prihlášky s CV zasielajte poštou alebo e-mailom na adresu:
ŠKO Žilina, Dolný Val 47,
011 28 Žilina
e-mail: elena.filippi@skoziilina.sk alebo ssz@isternet.sk

Ne 11.09.
I. Palovič, viola
J. Palovičová, klavír
Reger, Cikker, Hindemith

Ne 18.09.
Bergerovo trio
L. Fančovič, klavír
B. Dugovič, klarinet
J. Slávik, violončelo
Beethoven, Berger, Brahms

Ne 25.09.
Pressburger Hummel Ensemble
R. Mareček, husle
V. Verbovská, violončelo
M. Štefko, klavír
Haydn, Hummel, Liszt

Žilina

Štátny komorný orchester Žilina

Št 8.09.
ŠKO, M. Katz
V. Hudeček, husle
Mozart, Dvořák, Camille Saint-Saëns

Št 22.09.
Quasars Ensemble, I. Buffa
P. Noskaiová, mezzosoprán
Mahler, Debussy, Albrecht, Poulenc

Ne 25.09.
Nedelné matiné pre deti a rodičov,
16.00 hod
Divadlo HAAf a Z. Haasová
Kozíčkine potulky - veselá hudobná rozprávka

Banská Bystrica

Štátna opera

St 14.09. Donizetti: Nápoj lásky

So 17.09. Radošinské návné divadlo/
Štepa: Nesladim
Ut 20.09. Verdi: Nabucco
So 24.09. Lehár: Veselá vdova
Ut 27.09. Puccini: Madama Butterfly
Št 29.09. Bregovič - Dinková: Gypsy Roots

Infoservis Oddelenia dokumentácie a informatiky

Zahraničné festivaly

Gaudeamus Muziekweek 2011
4. - 11. 9. 2011
Utrecht, Holandsko
Medzinárodný festival mladých skladateľov a novej hudby
Info: info@muziekweek.nl, www.muziekweek.nl

Lisztomania 2011
19. - 23. 10. 2011

Raiding, Burgenland, Rakúsko
Info: www.lisztfestival.at

Medzinárodný festival George Enescu 2011

1. - 25. 9. 2011
Bukurešť, Rumunsko
Info: www.festivalenescu.ro

Zahraničné súťaže

Medzinárodná súťaž mladých skladateľov Frederica Mompou Barcelona 2011

Kategória: skladba pre klasické gitarové duo, trvanie skladby od 12 - 20 min.
Vekový limit: do 35 rokov (k 31. 12. 2011)
Uzavierka: 30. 9. 2011
Info: jmb@jmbarcelona.com, www.jmbarcelona.com

Albrechtina

pozýva

(NE)ZNÁMA HUDBA

III. časť cyklu koncertov

6. september 2011 (utorok), 19.00 hod. / Pálffyho palác, Zámocká ul.

Husľové kvartetá a sláčikové sextetá
Ernest Dohnányi, Hans Koessler, Alexander Albrecht, Witold Lutoslawski

**MOYZESOVO KVARTETO
MUCHOVO KVARTETO**

27. september 2011 (utorok), 20.00 hod. / Pálffyho palác, Zámocká ul.

Yiddishe folks-lider

**Tomáš ŠELC - basbarytón
Dana HAJÓSSY - klavír
Natália JABURKOVÁ - recitácia**

4. október 2011 (utorok), 19.00 hod. / Pálffyho palác, Zámocká ul.

Vokálna lyrika Štefana Németha-Šamorínskeho
predvedenie súborného diela

**Helena BECSE SZABÓ - soprán
Eva ŠUŠKOVÁ - soprán
Martin MIKUŠ - barytón
Viktória BELAYOVÁ - detský hlas
Peter PAŽICKÝ - klavír**

18. október 2011 (utorok), 19.00 hod. / Dvorana VŠMU, Zochova ul.

Klavírna tvorba Jána Cikkera - koncert k 100. výročiu narodenia autora
Jordana PALOVIČOVÁ - klavír

Hudobný fond
Music Fund Slovakia



S FINANČNOU PODPOROU
MINISTERSTVA KULTURY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY



BRATISLAVA
ARS BRATISLAVENSIS

hudobný život

baroque minimal

10. 09. 2011, 20.00 HOD.

KONCERTNÁ SIEŇ KLARISKY, BA

Komorný orchester MINIMAL, Igor Karško (Slovensko/Švajčiarsko)
Petra Noskaiová – mezzosoprán (Slovensko), Charlotte Hug – viola (Švajčiarsko)
Händel, Pachelbel, Merula, Purcell, Marini, Scarlatti



Slovak Music Bridge, v.o.s., tel.: 0905 403 032, agency@slovakmusicbridge.eu, www.slovakmusicbridge.eu
Bratislavské kultúrne a informačné stredisko, tel.: 02/5910 3101, bkis@bkis.sk, www.bkis.sk

MODERNÝ SPOSOB UMELECKEJ KOMUNIKÁCIE
Slovak Music Bridge

BKIS BRATISLAVSKÉ
KULTÚRNE
A INFORMAČNÉ
STREDISKO

Kultúrne leto
a Hradné slávnosti
Bratislava 2009

BRATISLAVA

PROJEKT PODPORILI



FINANČNOU PODPOROU
MINISTERSTVA KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY



ARS BRATISLAVENSIS



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Swiss Confederation
Embassy of Switzerland in Slovakia

MEDIÁLNA PODPORA

SITA
SLOVENSKÁ TELEKOMUNIKÁCIA
SLOVAK REPUBLIC TELECOM

WWW.CITYLIFE.SK

hudobný život



OCHRAŇUJEME VZÁCNU POZOSTALOSŤ HUDOBNÉHO SKLADATEĽA JÁNA CIKKERA:

ARCHÍV (AUTOGRAFY, FOTOGRAFIE,
KOREŠPONDENCIA, HISTORICKÉ DOKUMENTY)

KNIŽNICA

HISTORICKÝ MOBILIÁR

VZÁCNE VÝTVARNÉ UMELECKÉ DIELA



PRE NAŠICH NÁVŠTEVNÍKOV A HOSTÍ PRIPRAVUJEME:

KONCERTY, PREDNÁŠKY, KONFERENCIE
KULTÚRNE A SPOLOČENSKÉ PODUJATIA
VZDELÁVACIE INTERAKTÍVNE PROJEKTY



Múzeum Jána Cikkeru

FIALKOVÉ ÚDOLIE 2, 811 01 BRATISLAVA

TEL./FAX: (+ 421) 544 12 555, MOB: (+ 421) 918 471 225

E-MAIL: MUZEUMJCIKKER@STONLINE.SK, WWW.JAN-CIKKER.ORG