

hudobný život

ROČNÍK XLIV

11

2012

2,16 € / 65 Sk

9 771335 414008 1 1

hudobné  **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Spravodajstvo: Otvárací koncert BHS, Sound City Days v Košiciach / **Rozhovor:** Lucia Chutková / **Hudobné divadlo:** Mária Terézia v SND / **Jazz:** Progresívne big bandy

Téma:

Ožije albrechtovský dom?

Konvergenzie

Fenomén: The Hilliard Ensemble

Rozhovor: Portico Quartet

64. koncertná sezóna 2012 / 2013

Tešíme sa
na váš aplauz

dizajn: sova | brandstudio, foto: Peter Brenkus

Slovenská filharmónia
je štátna príspevková organizácia
Ministerstva kultúry SR.

Generálny partner SF

Partneri SF

Mediálni partneri SF

**SLOVENSKÁ
SPORITELŇA**

bigmedia
PREVIAJ OUTDOOR

THE CARLTON

BKIS

rtv:

TA3

SME

hudobný život

TREND

medias media

Forbes

Editorial

„Komornej hudbe a dielam, ktoré som mohol spoznať, obdivujúc silu kreatívnych ideí jej autorov, vďačím naozaj za veľa. Komornej hudbe a priateľom, s ktorými som mohol postupne objavovať tento čarovný svet hodnôt. Usmernila môj životný postoj a dala mi pevnejšiu orientáciu v ríši hodnôt, lebo hodnota v umení a umenia znamená radosť, ktorá zostáva človeku verná. (...) Je mojím želaním (...), aby túto cestu našli mnohí, hlavne mladí ľudia. Ak sa mi podarilo v živote získať priaznivcov, a myslím, že sa mi to čiastočne aj podarilo, je to pre mňa najkrajšou odmenou,“ píše estetik, hudobník, organizátor hudobného života, pedagóg a prekladateľ Ján Albrecht v esejí *Úvahy o hudbe a jej tvorcoch*. Bol som študentom hudby, keď zomrel. No z intenzívnej emócie, ktorá sa v ten deň šírila po škole som i bez poznania vycítil, že sa stalo niečo dôležité. Časom som dostal možnosť spoznať viacerých priaznivcov Jána Albrechta: moju pedagogičku dejín hudby Ingeborg Šiškovú, hudobného historika Ladislava Kačica, muzikológa Adriana Rajtera, výnimočného hudobníka Petra Zajíčka... Všetci nezriedka a radi spomínali ako zmenil ich pohľad na svet, oni zmenili ten môj. O niečo neskôr som stretol profesora Ivana Paríka, ktorý sa často v spomienkach vracal k skladateľovi a dirigentovi Cirkevného hudobného spolku Alexandrovi Albrechtovi. Vďaka nim som pochopil podstatu silnej emócie, ktorej som v onen novembrový deň roku 1996 ešte celkom nerozumel. Pramenila v poznaní, že priateľstvo a láska k hudbe spájajú a sú dôležitejšie ako obdiv či rešpekt, ktoré často namiesto nich hľadáme. A že sústredenie na tieto dve kvality ľudského života pomáhajú vyhnúť sa sebalútosti z nepochopenia, v ktorej sa často utápame. Ján Albrecht vstúpil do života mnohým ľuďom, ktorí dnes významným spôsobom formujú hudobný život na Slovensku. Jeho odkaz aj prostredníctvom koncertov Albrechtiny ďalej šíri Vladimír Godár, Zuzana Martináková v Banskej Štiavnici založila Hudobnú akadémiu Jána Albrechta, v priebehu posledných dvoch rokov sa občianske združenie Albrecht Forum snaží o záchranu domu na Kapitulskej ulici, kde Albrechtovci dlhé roky žili. Práve tejto aktivite venujeme v novembrovom Hudobnom živote tému čísla. Miesto, kde „majú budúcnosť hodnoty, ktoré albrechtovská rodina vyznávala“ (Igor Valentovič) totiž hudobná komunita na Slovensku nepochybne potrebuje.

Prijemné jesenné čítanie praje
Andrej ŠUBA



The Hilliard Ensemble



Portico Quartet



Konvergencie

Obsah

Spravodajstvo

- 2 Otvárací koncert BHS, Albrechtina, Nedeľné matiné v Mirbachovom paláci, úvodné koncerty sezón ŠKO Žilina a Štátnej filharmónie Košice, Galéria hudby v Nitre, Konvergencie, Sound City Days, Levočské babie leto

Rozhovor

- 6 Lucia Chutková: Najdôležitejšie sú pre mňa muzikalita a energia R. Kolář

Téma

- 13 Ožije albrechtovský dom? A. Šuba

Preklad

- 18 Donald Mitchell: Schönberg – princíp schopný slúžiť ako pravidlo

Fenomén

- 21 The Hilliard Ensemble A. Šuba

Hudobné divadlo

- 24 Korunovaný prešľap R. Bayer
25 Pítingskeho svet pod povrchom M. Trávníčková
26 Hamburgery namiesto perníkov M. Glocková
27 Operný zápisník V. Blaho, P. Unger, T. Ursínyová

Zahraničie

- 28 Belisariov návrat do Bergama P. Unger
29 Dvakrát Catalaniho La Wally P. Unger, R. Bayer
29 Diva nad priepasťou P. Unger

Jazz

- 30 Portico Quartet: Naša hudba je hybridom P. Motyčka
32 Progresívne big bandy – hudba budúcnosti? E. Rothenstein
35 5P kontrabasistu Štefana Bartuša / Ernie Watts prvýkrát na Slovensku R. Kolář

Recenzie CD, DVD, knihy

Kam/kedy

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: Alžbeta Rajterová, Igor Wasserberger, Vladimír Zvara

Šéfredaktor: Peter Zagar (tel. +421 2 20470420, 0905 643 926, peter.zagar@hc.sk)

Redakcia: Andrej Šuba (andrej.suba@hc.sk), Robert Kolář (robert.kolar@hc.sk), Michaela Mojišiová – 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.hudobnyzivost.sk • Grafický návrh: Peter Beňo, Róbert Szegény • Tlač: KASICO, a. s. • Rozširuje: Slovenská pošta, a.s., Mediaprint-Kapa a súkromní distributéri • Objednávky na predplatné prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty, alebo e-mail: predplatne@slposta.sk • Objednávky do zahraničia vybavuje Slovenská pošta, a.s., Stredisko predplatného tlače, Uzbecká 4, P.O.BOX 164, 820 14 Bratislava 214, e-mail: zahranična.tlac@slposta.sk Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. Používanie novinových zásielok povolené RPPBA Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03. • Indexové číslo 49215. ISSN 13 35 41 40 • Obálka: dvere albrechtovského domu (foto: Jakub Dvořák) • 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

Otvárací koncert BHS

V poradí už 48. ročník BHS začal 28. 9. v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie. Dramaturgiu otváracieho koncertu tvorili Brahmsov *Koncert pre husle a orchester D dur* a symfonická báseň *Tak riekol Zarat-*

to neoklame. Brahmsov koncert nepotrebuje gestá, je to hudba mierne duchovná, obsahovo zvnútornená. Treba ju len v hlbokej pokore sprostredkovať. V záverečnej časti *Allegro giocoso* sa udiali i technické či pa-

ca z kozmického priestoru. Moje pocity pri tejto hudbe sú také silné, ako keď som uvidel zatmenie slnka a zrazu bol mesiac obyčajnou čiernou guľou, telesom pozbaveným svojho žiarivého čara. Nevieť to vysvetliť, len som opäť pocítil úžasnú silu „Nekonečna“ práve cez tento obraz. Hneď úvod Zarat-hustru vyvolal vo mne silné pocity. A nielen úvod, ale všetky poetické premeny symfonickej básne. Dirigent E. Villaume vypracoval interpretáciu skutočne dôsledne. Nasta-

vil Straussovej hudbe široký dynamický dia-pazón, prezentujú pritom príťažlivý zvukový hedonizmus obsiahnutý v hudbe, ale i jej jemné farebné zákutia.

Interpretačný výkon v diele patril medzi najlepšie, ktoré som mal možnosť zažiť s orchestrom Slovenskej filharmónie. Jednoducho krásny zážitok hodný zahájenia festivalu.

Igor BERGER



E. Villaume [foto: P. Brenkus]

hustra op. 30 Richarda Straussa v podaní Slovenskej filharmónie pod taktovkou šéfdirigenta **Emmanuela Villauma**.

Brahmsov husľový koncert bol predmetom rozmanitých hodnotiacich súdov, čas ho však napokon priradil ku skvostom koncertnej hudby. Každý významnejší huslista počnúc Josephom Joachimom bol s týmto dielom konfrontovaný. Z hľadiska interpretačného výkladu je dielo dokonale „prečítané“. Čo o Brahmsovi „vypovedala“ hra americkej huslistky Sarah Changovej? Z hľadiska celostného chápania to bol najexotickejší Brahms, akého som kedy počul. Je pravdou, že husľistka má vo svojej výbave sladký a vrúcny tón. No pomalé kantabilné časti boli preafektované. Vo virtuózných a dramatických polohách prevládala neadekvátny pátos, navonok predstieraný temperament. Telocvik so sláčikom, s celým telom a boj s Brahmsom. Samozrejme, že na laického poslucháča to zapôsobí, ale hudobné čítanie

mäťové lapsusy, a to i napriek tomu, že sólistka je po technickej stránke skvelá. Interpretácia je však komplexná výbava osobnosti, vrátane duchovnej kapacity a intelektuálneho zázemia. Manierizmus a hektické gestá Brahmsovej hudbe neprislúchajú. Veď ide o „klasiku“, v ktorého diele sa spája minulosť s prítomnosťou skladateľovej doby. Žiaľ ani orchester Slovenskej filharmónie nespĺnil celkom moje očakávania, na čom má „zásluhu“ i dirigent. Stále nepočul kompaktné orchestrálne teleso. Raz „vyčnievajú“ drevené dychové nástroje, inokedy plechové nástroje pohlcujú sláčikové atď. Nemám na mysli úseky, kde je nositeľom hudobných myšlienok určitá skupina nástrojov, resp. ich kombinácia. Hovorím o miestach, kde sa skupina nástrojov „podriada“ inej a musí byť zrejme, čo je dominantné.

Tento dojem však vykompenzovala interpretácia Straussovho veľdiela. Úvod tejto symfonickej básne je hudba prichádzajú-



S. Chang [foto: S. Cho/www.sarahchang.com]

Albrechtina

Hudbu českého emigranta Jana Ladislava Dusíka (1760–1812), dobového klavírneho virtuóza a reformátora klavírnej hry, predstavil koncert 25. 9. z cyklu „(Ne)známa hudba“. Hlavnou a jedinou protagonistkou večera bola klaviristka **Magdaléna Bajuszová**. Vrcholný klasicizmus možno nepatrí k ťažiskovému štýlovému obdobiu jej repertoáru a ani ja sa nemienim pasovať za odborníka na tento typ hudby, preto úvahy o štýlovosti či „autentickeosti“ interpretácie prenechám iným. Na koncert som prišiel preto, že obdivujem Bajuszovej hru a rád som sa znova nechal vystaviť jej účinkom. To, že bola na programe hudba takmer zabudnutého a u nás veľmi zriedkavo uvádzaného autora, bolo pre mňa len víťaným plus.

Dusík ako klavirista bol nepochybne významnou osobnosťou v období, keď klavír prechádzal zásadnými premenami (o. i. rozširovaním tónového aj dynamic-

kého rozsahu), a faktúra jeho skladieb naznačuje cesty, ktorými pôjdu poprední tvorcovia klavírnej hudby v 19. storočí. Ako skladateľ ma Dusík presvedčil menej. Nemám na mysli technickú stránku jeho kompozícií – tá je zvládnutá skvele –, ale skôr myšlienkovú, koncepčnú. Napríklad *Fantázia a Fúga f mol* z roku 1804. V nej si Dusík zvolil zaujímavú tému a aj jej spracovanie ukazuje na vynikajúce zvládnutie kontrapunktickej techniky. Táto fúga však znie ako akási (aj keď nie príliš rýchla) naháňačka, v ktorej vrchné hlasy v pravidelných vstupoch dobieha bas. Postup sa mechanicky opakuje, hudba sa stáva predvídateľnou a po istom čase nezaujímavou. Chýba ďalší nápad, nejaké duchaplné riešenie. Podobne vo výbere zo *Six Leçons progressives*, hoci v tomto prípade ide o inštruktívne zamerané skladby, kde v *Rondò à la Turque* alebo *Air Russe avec Variation* vyzneli zaujímavejšie samotné témy než ich

ďalšie spracovanie. Netvrdím, že sa nenašli aj podnetné momenty – *Presto furioso* („Hrubý rámus zberby“) či okamih pádu gilotíny z *The Sufferings of the Queen of France...*, ktorými Dusík hudobne reagoval na popravu Márie Antoinetty zo svojho prechodného londýnskeho exilu roku 1793, boli osviežujúcimi prevkapaniami uprostred nesúrodnej zmesi, z dnešného pohľadu bizarnej svojou naivnou ilustratívnosťou... Vrcholom večera bola Dusíkova *Sonáta č. 24 op. 61* venovaná pamiatke pruského princa Ľudovíta Ferdinanda. V jej harmonickom slovníku aj gestike bolo cítiť spojitost s hudbou Dusíkoveho krajana a žiaka Václava Jana Tomáška, hoci bez toho charakteristicky silného výrazového náboja, ktorý obdivujem u druhého zo spomínaných českých skladateľov.

Z vyššie povedaného však určite nevyplýva, že čas strávený na koncerte bol vynaložený zbytočne. Pre mňa osobne

bol najväčšou pridanou hodnotou interpretačný vklad sólistky. Bajuszová disponuje skvelou technikou a agogickou disciplínou, vďaka čomu brilantné pasáže, ktorými je klavírna hudba spomenutého obdobia bohatá popretkávaná, vyznievajú zrozumiteľne. Nehovoriac o tom, že Bajuszová charakterizuje krásny okrúhly tón, príjemne znejúci v každej dynamickej hladine, ktorý dokáže „vydolovať“ hádam z akéhokoľvek nástroja. Dokonca si myslím, že čím horší nástroj má k dispozícii a čím viac fyzického úsilia musí vynaložiť na prekonanie obmedzení, tým viac jej hra získava na expresivite a pôsobivosti. A treba povedať, že klavír v Pálffyho paláci na Zámockej sotva spĺňa parametre nástroja vhodného na sólové recitály a už vonkoncom nie, ak sa na ňom má hrať hudba Dusíkovej doby...

Robert KOLÁŘ

Nedel'né matiné v Mirbachovom paláci

Interpretmi prvého septembrového matiné (2. 9.) boli klarinetista **Irvin Venýš** a violončelista **Petr Nouzovský** z Českej republiky. Obaja sú sebaistými hudobníkmi, čo preukázali nielen technickou zdatnosťou, ale tiež presvedčivým výrazom, štýlovou hrou a interpretačným vkusom. Dramaturgia koncertu ponúkla na úvod dve zriedkavo uvádzané Beethovenove skladby: *Duá č. 1 C dur pre klarinet a violončelo WoO 27/1* a *č. 2 F dur WoO 27/2*. Obe zazneli „plnokrvne“ a so sympatickým muzikantským zanietením. To isté možno skonštatovať aj o ďalšej rarite, diele *Ludus Minor – piatich kusoch pre violončelo a klarinet* Paula Hindemitha. Zaujala najmä „vzdušnosť“ *Introdukcie* a *Fúgy ex G*, v ktorej interpreti vášnivým prístupom oživilí miestami stroho pôsobiaci Hindemithov kontrpunkt.

Nasledujúce matiné (9. 9.) patrilo dycho-vým nástrojom. Na koncerte sa predstavili hobojsa **Matúš Velas** a fagotista **Stanislav Bicák**, ktorých sprevádzala klaviristka **Viera Bartošová**. Vyrovnanosť hlasov, súhru a spoločné cítenie demonštrovali interpreti v dvoch triách pre hobojs, fagot a klavír Jeana Françaixa a Francisa Poulenca. V oboch prípadoch zaujímavý dramaturgický výber umocnili aj disciplinovanosť, cieľavedomosť a serióznosť prístupu k interpretácii. Rovnaké kvality mali aj v *Sarabanda* a *allegro* Gabriela Grovleza (pre hobojs a klavír) a *Recitativ, siciliana a ronde* Eugèna Bozza (pre fagot a klavír). Aj tieto diela potvrdili, že sa na pódiu stretli rovnocenní hudobní partneri.

Životnému jubileu doc. Evy Fischerovej-Martvoňovej, ktorá ako umelkyňa i pedagogička významným spôsobom zasiahla do dejín slovenského klavírneho umenia, bolo venované matiné 16. 9. Na podujatí vystúpili jej žiaci **Renata Bialasová**, **Soňa Javůrková-Krivičková** či **Stanislav Zamborský**. Medzi viacerými kvalitným výkonomi zarezonovali

zmyslom pre poetickosť a kultivovanosťou Liszove transkripcie piesní *Ständchen S. 558/9* (Schubert) a *Frühlingsnacht S. 568* (Schumann) v interpretácii **Dany Šašinovej-Satury**. Klaviristickou veľkorysťou, temperamentom i zmyslom pre detail sa vyznačovali Chopinove *Nokturno č. 20 cis mol op. posth. 72/2* a *Balada č. 3 As dur op. 47*, ktorými publikum zaujal **Mikuláš Škuta**.

Dramaturgia matiné 23. 9. predstavila klarinetistku **Janu Tomanovú**, ktorej rovnocen-

klarinetistka dielo, ktoré jej umožnilo v plnej miere predviesť techniku, intonačnú istotu, lyrickosť tónu a zmysel pre frázu. V *Piatich kusoch pre violončelo a klavír* Sulchana Cinca-dzeho dostala priestor K. Černá-Zajacová. Jej hra vyniká plným tónom, efektívnym vedením sláčika a bytostným vzťahom k nástroju. V duchu invenčnej dramaturgie a vynikajúcich interpretačných výkonov sa nieslo matiné 30. 9., na ktorom vystúpili huslista **Maroš Potokár** a klaviristka **Jordana Pa-**

dobný obsah bol úsek rozvedenia prvého *Allegra*, ktorý charakterizovali zdržanlivosť, triezvosť a hudobná disciplína. Vyvrcholením koncertu sa však stala Prokofievova *Sonáta č. 1 f mol op. 80*, a tá zvlášť zaujala dramaticky vystupňovanou introdukciou. Pôsobivo vyznelo pizzicato huslí s následnými figuráciami, v ktorých vďaka skladateľovej rafinovanosti akoby hráči ostali bez vzájomného kontaktu. Interpretačným uchopením zaujalo tiež *Andante*, evokujúce vokalizy.



nými partnermi boli **Katarína Černá-Zajacová** (violončelo) a **Branislav Malatinský** (klavír). Na úvod zazneli v premiére *Sonata da camera* Luboša Bernátha a *Fantasy Trio op. 26* Roberta Muczynského. Bernáthova skladba predstavuje vyváženosť nárokov na trojicu nástrojov nadväzovanie na najlepšie tradície komornej hry. V *Sonatine pre klarinet a klavír* Josepha Horowitza našla

lovičová. Napriek tomu, že ide o dve veľmi odlišné umelecké osobnosti, spája ich snaha o koncentrované sprostredkovanie hudobného obsahu. Beethovenova *Sonáta č. 5 F dur op. 24* na úvod koncertu bola dobrým dramaturgickým rozhodnutím. Decentná zvukovosť, diferencovanie prízvukov, frázovanie – to všetko podporilo štruktúrálnu spätosť cyklu. Výrazovým ťažiskom pre hu-

M. Potokárovi zjavne vyhovuje štýl klasickej moderny, rovnako ako neskorého romantizmu. To sa prejavilo v uvoľnenom výraze *Sonáty č. 1 d mol op. 75* Camilla Saint-Saënsa. Jej interpretácia bola taká presvedčivá, že potlačila do úzadia aj moju rezervovanosť voči kompozičnej kvalite tohto diela.

Ingeborg ŠIŠKOVÁ

Zeljenka v Pálffyho paláci

Po predchádzajúcich úspešných sériách koncertov s tematickým venovaním rôznym skladateľským osobnostiam (Mendelssohn, Schumann, Cikker a i.) otvorilo Moyzesovo kvarteto 26. 9. nový koncertný cyklus s názvom „Zeljenka v Pálffyho paláci“, reflektujúci budúce 80. narodeniny a 5. výročie úmrtia skladateľa, ktorého tvorba je s telesom úzko spätá už dlhé roky. Cyklus je zároveň venovaný ako pocta prof. Ladislavovi Hrdinovi, dlhoročnému hráčovi na viole v Slovenskom kvartete, symbolizujúci budú preto v rámci neho spolupôčinkovať aj mladí slovenskí violisti. Tentoraz raz dostal priestor **Július Šoška**, v súčasnosti člen „novodobého“ Slovenského kvarteta.

V prvej časti koncertu sa však s kvartetom ako sólistka predstavila mezzosopranistka **Marta Beňačková**. V skladbe *Il tramonto* (Západ slnka) Ottorina Respighiho inter-

preti poodhalili pomerne neznámu komornú tvorivú polohu talianskeho skladateľa, ktorého u nás v koncertných programoch tradične reprezentujú najmä symfonické diela. Jeho zhudobnenie talianskeho prekladu básne P. B. Shelleyho pochádza z roku 1918, dokumentuje však, že bol v tom čase ešte viac zakotvený v hudbe neskorého romantizmu, než by sa snažil prekračovať prah 20. storočia. Spievacký part je vedený po celý čas v stredných polohách a možno až trochu jednotvárne, sólistke to však poskytlo viac priestoru pre prácu s výrazom a dynamikou, sláčikový sprievod zase moyzesovci oživilí dôrazom na tempové odlišenie jednotlivých dielov. Skutočnou hudobnou lahôdkou boli pre mňa až *Zariekania sláčikové kvarteto* a alt od Ilju Zeljenku. Autorov v poradí 6. kvartetový opus si za predlohu zbral verše českej exilovej autorky Renaty

Pandulovej (v slovenskej hudbe sa s nimi stretneme aj u P. Šimaia a J. Kowalského, zhodou okolností v dielach pre rovnaké obsadenie). Päť častí skladby postupne prechádza hudobne i textovo od pokojnej filozoficko-poetickej meditácie („Staň se dítětem, poklekni v srdci a mlč“) a surrealistických obrazov až k akémusi obradnému tancu (zeljenkové typicky hravé hlásky, nezmyselné slabiky a výkriky tu v nadväznosti na názov cyklu naberajú rozmer tajomných zaklínadiel), aby sa po gradácii (umocnenej napr. rytmickými údermi violončelistu o korpus nástroja) vrátili k pôvodnému hlbavému charakteru („Nesvěřuj mocným tajemství rozhovorů...“). Zanietená hra Moyzesovho kvarteta, ako aj Beňačkovej presvedčivé zvládnutie technicky náročného partu (veľké intervalové skoky, rozsah, artikulácie nu-

ansy) a veľmi sugestívny prednes urobili zo skladby vrchol večera.

Koncert po prestávke uzavrelo *Sláčikové kvinteto Es dur op. 97* Antonína Dvořáka. Rozsiahle, vyše 30 minút trvajúce dielo, v sebe nesie veľmi silnú väzbu na prostredie „Nového sveta“, kde vznikalo: najmä v prvých dvoch častiach môžeme ešte viac než v slávnejšom „Americkom“ kvartete op. 96 vnímať pentatonickú melodiku a špecifický bubienkový rytmus evokujúci tradičnú indiánsku hudbu. Skladba sa začína pomerne nezvyčajne – krátkym sólovým vstupom 2. violy, ktorý patril hostovi Júliusovi Šoškovi. Azda s výnimkou 3. časti (témy a pomalých variácií) však na mňa interpretácia pôsobila trochu uponáhľane, čo sa neraz prejavilo aj na intonačných nedôslednostiach a značne znížilo celkový poslucháčsky zážitok.

Juraj BUBNÁŠ

Štátny komorný orchester Žilina

Dvadsaťosem septembra začala v Dome umenia Fatra už 39. koncertná sezóna **ŠKO Žilina**. Pri tejto príležitosti možno konštatovať nielen „krásny vek“, ale tiež množstvo úspechov doma i v zahraničí. Profil orchestra, pred štyrmi dekadami vytvarovaný Eduardom Fischerom, si vďaka permanentným „omladzovacím kúram“ drží vysoký štandard. Ostatnú sezónu uzavrel a aktuálnu otváral favorit Žilinčanov, stály hostujúci dirigent **Misha**

k opere Orfeus a Eurydika, aby následne uviedol do galérie prezentovaných sólistov svoj ďalší objav. Tým bol mladučký ruský klavirista **Ilja Maximov**, školený na prestížnom moskovskom i barcelonskom konzervatóriu, držiteľ niekoľkých významných ocenení. Takéto údaje v spojení s Mozartovým *Koncertom č. 21 C dur KV 467* sľubovali zážitok. Prvé dotyk s klaviatúrou však očakávania mierne schladili a aj ďalší priebeh skladby ukázal reálne charakteris-

artikulácia a absencia plasticity. Mozartovská interpretácia žiada kantilenu, prosí o hru s každým tónom, jej vrúcnosť a velebnosť tkvajú v odklňaní rafinovanej jednoduchosti. Maximov je nesporný talent, v tomto prípade však nezvolil správnu „repertoárovú kartu“. Aj v tento večer však zaznelo „bravo“, no patrilo najmä dirigentovi a jeho kreácii Haydnovej *Symfónie č. 101 D dur*. Katz má členitú paletu vyjadrovacích spôsobov, má rád drobnokresbu, nachádzanie súvislostí, gradáciu do pointy. Jeho devízami sú prirodzenosť, komunikatívnosť, noblesa. V partitúre, ktorej tlmočenie inými môže znamenať masu nudy, s ústretovosťou disponovaného orchestra „zatikal“ inšpiráciou nasýtený dotyk senzitívneho majstra.

Nie je neobvyklé vidieť výkonného umelca-instrumentalistu v pozícii dirigenta. U **Juraja Čižmaroviča** takáto ambícia vôbec neprekvapuje. Excelentný huslista, roky pôsobiaci na čelných postoch prestížnych orchestrov, bytostne nasýtený muzikalitou a dynamickou kreatívnosťou, dirigentské „chútky“ uplatňuje o. i. aj so svojím komorným orchestrom (Cimorosa). Pred **ŠKO Žilina** sa postavil 4. 10., aby prezentoval ukážky svojho sólistického aj dirigentského potenciálu v pestréj dramaturgickej skladbe. Najskôr ako dirigent ukázal svoje kvality v Rossiniho *Predohre k opere Talianka v Alžíri*. Pre Čižmaroviča sú príznačné komunikatívnosť, hravá spontaneita, no zároveň precíznosť – toto všetko pretransponoval do presného a obsažného gesta, na ktoré orchester ochotne reagoval. V Mozartovom *Hus-*

lovom koncerte č. 5 A dur KV 219 sa umelec prezentoval v „dvojúlohe“, ako sólista a zároveň líder ansámblu. Svoj part koncipoval príkladne, očaroval nádhernou líniou fráz aj plasticitou šľavnatosťou tónotvorby. Predsa však, koncert ako celok by vyznel bezo zvyšku a kondenzovane, keby svoju koncentráciu nemusel umelec rozmieňať na dve strany... Vrchol programu tvorili tri následné kompozície: dve časti zo Zelenkovej *Hudby pre Warchala* v príkladnom empatickom predvedení s duchovne prežiatým *Andante*, rovnako uhrančivo pôsobila i originálna dikcia Giju Kančeliho v skladbe *Little Daneliade* (sóla **F. Figura** – husle, **M. Direr** – klavír) a napokon dojímavá *Hudba z filmu Schindlerov zoznam* od Johna Williamsa, ktorá dáva odpoveď na otázky dotýkajúce sa hraníc vkusu, poplatnosti a konvencií... V tomto prípade s výsledkom v maximálne kladných hodnotách. Kódu pestrého programu vytvorila Prokofievova *1. symfónia*, známa „*Klasická*“. Skladba blízka Čižmarovičovmu temperamentu sa v úvodnej časti rozbiehala dosť váhavo. Postupne však interpretácia naberala na istote, aby zažiarila v *Gavotte* – vrátane náročného *Finále (Molto vivace)* zanechala priaznivý dozvuk. Napriek drobným „škrabancom“ možno koncert klasifikovať ako skvelé podujatie adorujúce krásne hudobné umenie s produkciou štedro obdarovaného a rovnako žiľivo darujúceho, navyše jubilujúceho Juraja Čižmaroviča.

Lýdia DOHNALOVÁ



M. Katz [foto: R. Kučavík]

Katz. Tento charizmatiký exponent plnokrvnej hudby opäť zobrať poslucháčov do svojho takmer bezhraničného tvorivého sveta. Najskôr ako „chutovku“ briske vymodeloval efektnú Gluckovu *Predohru*

tyky mladého klaviristu. Jeho subtilný úder nekorešpondoval celkom s technikou brilantnosťou, no na vine mohli byť azda i „objektívne“ parametre žilinského nástroja. Prekážali však hlavne akási „nevýrazná“

Štátna filharmónia Košice

Otvárací koncert 44. koncertnej sezóny **Štátnej filharmónie Košice** a súčasne prvý koncert abonentného cyklu A (4. 10.) stavil na „klasické“ istoty. Uvažujúc o výbere skladieb pre otvárací koncert som v klasicky a (klasickisticky) orientovanom programe hľadala jeho dramaturgické pozitíva. Ukrývali sa (okrem Mozartovho klavírneho koncertu) v uvedení Hummelovej a Elgarovej skladby na póde ŠfK Košice.

Výber z orchestrálnej suity baletu *Sappho* od Johanna Nepomuka Hummela, hudobne nekonfliktné lahôdky, bol ukážkou inštrumentálnej predstavivosti skladateľa. Hudobný jazyk skladby vo mne evokoval raný romantizmus niektorých diel C. M. von Webera. Podľa bulletinu ŠfK bol Hummelov balet, dokončený v septembri 1812, predvedený iba raz – vo Viedni. Košické naštudovanie suity tak pripomenulo 200 rokov od jeho predvedenia. Dirigentova sebaistota pri odhaľovaní zvukových zákutí skladby, akceptovaná samozrejme hrou

orchestra, bola dobrou východiskovou pozíciou i v rešpektovaní a absolútnom súlade košických hudobníkov s brilantným výkonom ruského klaviristu **Eldara Nebolsina** v Mozartovom *Klavírnom koncerte c mol KV 491*. Posledný z radu štrnástich koncertov, známych ako „viedenské“, je svojím introvertným ladením

porovnateľný skôr s *Klavírnym koncertom d mol KV 466* než s hudobne iskrivou operou *Figarova svadba*, ktorú Mozart komponoval v čase vzniku diela (1786). Nebolsin je typom mimoriadne tvorivého klaviristu s jedinečným potenciálom pre diferencovaný klavírny úder. V dynamike nikdy nezašiel za zvukové možnosti Mo-

zartovho klavíra, fenomenálna technika sa premieta do perlivých tónových kasád akoby v intenciách dobového Mozartovho klavíra. Zjavnú subjektívnosť koncertu sprostredkoval bez páťosu a veľmi citlivo. V jeho interpretácii obdivuhodne vyznela 2. časť s harmonickým pôdorysom, ktorým Mozart azda „preskočil“ i Beethovena.

Predvedenie Elgarových orchestrálnych *Variácií na vlastnú tému op. 36 „Enigma“* bolo venované pamiatke Bystríka Režucha, zakladajúceho dirigenta a dlhoročného šéfdirigenta ŠfK Košice. Skladba odrážajúca duch neskorého romantizmu je posluchácky atraktívnou výnimočnými tempovými kontrastmi jednotlivých variácií (označených iniciálkami Elgarovi blízkych alebo známych ľudí), farebne skvele vygradovanou inštrumentáciou s ostro rezanými vstupmi dychových a bicích nástrojov (tympány) a samozrejme kreatívnou prácou s témou. Dirigent **Zbyněk Müller** zvýznamnil náladotvorné nuansy jednotlivých variácií a vystaval z nich jednotliaty celok.

Dita MARENČINOVÁ



E. Nebolsin a Štátna filharmónia Košice [foto: K. Page]

Galéria hudby v Nitre

Klavírný recitál **Daniely Varínskej** (26. 9.), ktorý otvoril jesenný cyklus komorných koncertov Galérie hudby v Nitre, mal osobitné postavenie a slávnostný ráz. Po dlhých rokoch rekonštrukcie sa ním začala na koncertné účely používať pôvodná koncertná sála v historickom Župnom dome. Vďaka úsiliu Nitrianskeho samosprávneho kraja a Galérie môžu oteraz interpreti nielen hrať v priestoroch povestnými unikátnou akustickou kvalitou, ale majú k dispozícii aj nový nástroj Steinway & Sons, ktorý sa Galérii podarilo zakúpiť. Inštitúcii patrí za túto iniciatívu uznanie. Význam otvorenia nového koncertného priestoru pre hudobnú kultúru Nitre vyzdvihli v prejavoch na úvod koncertu predseda Nitrianskeho samosprávneho kraja Milan Belica a riaditeľka Galérie Renáta Niczová.

Nitrianska rodáčka D. Varínska si na svoj recitál vybrala Beethovenovu *Sonátu č. 8 c mol „Patetickú“*, Ravelov cyklus *Gaspard de la nuit* a *Sonátu h mol* Franza Liszta. Interpretácia Beethovenovej sonáty bola pravdepodobne poznačená slávnostnou atmosférou koncertu, čo sa u Varínskej prejavilo menšou koncentrovanosťou a pamätovou i technickou neistotou, najmä na začiatku 2. časti (*Adagio cantabile*). Úvodnému *Grave* zase akoby chýbal patričný patetický náboj a napätie, v následnom *Allegro con brio* zase potrebný kontrast, strhujúca rytmicko-hybná razancia. V 2. časti sa Varínskej napokon podarilo z tém rondo-vo-variácie formy vytvoriť pôsobivý dynamicky a agogicky citlivo diferencovaný a akcentovaný kantabilný tvar s impozantne odstupňovanou dynamikou kódovej hudby v závere. Rovnako finálne *Rondo* malo potrebný dynamický spád, hoci ho možno

pochopiť súčasne ako zmierňovanie tohto typu Beethovenovej hudby v jej ostrej úsečnosti a aforistickej stručnosti. Beethoven je do značnej miery Varínskej interpretačnou doménou a túto skúsenosť bolo napriek určitým výhradám cítiť aj na koncerte.

Špecifické výrazovo-interpretáčnej požiadavky, ktoré na interpreta kladie Ravelov nesmierne náročný cyklus *Gaspard de la nuit*, zvládla umelkyňa s obdivuhodným nadhľadom a bravúrou. Bolo to najlepšie a najpôsobivejšie číslo recitálu. Interpretáčnou výzvou prvej skladby cyklu (*Ondine/Viľa, Rusalka*) je impresionistická hudobná poetika vodného živlu, vyžadujúca udržanie plasticity melodickej tvaru oscilujúceho v „nekonečnom“ vlnivom kontinuu zvukomalebných glisánd, kaskád a trblietavých tremol vo vysokom registri s premenlivou metrikou. Vo Varínskej interpretácii bola táto melódika bohato frázovaná, zvlnená a detailne členená, s časťmi nádychnymi a veľkou dynamickou amplitúdou; niekedy však poslucháčovi chýbala zvuková zreteľnosť odpovedí skrytých v basovom registri alebo dostatočný rytmicko-motorický kontrast charakteristických úderných tokatových štruktúr. Väčšinou však i tieto štruktúry pôsobili veľmi plasticky. Aj ostatné dve časti Ravelovho cyklu *Le gibet (Šibenica)* a *Scarbo (Škriatok)* boli pre poslucháča vo Varínskej podaní zväčša veľmi dobre čitateľné a priehľadné. Varínskej Lisztova *Sonáta h mol* pôsobila trochu rytmicky ťažkopádne, nie celkom adekvátne úvodnému tempovému označeniu *Allegro energico* pre pomalšie tempo, ale aj napríklad uberaním na vyhrotenosti ostrej staccatovej artikulácie a neúprosnej motorickej razantnosti v unisone pedalizácii,

rušením nevyhnutných predelových cezúr doznievaním. Silnou stránkou v interpretácii boli najmä pomalé časti.

Druhým koncertom Galérie hudby (10. 10.) bol klavírný recitál **Ladislava Fančoviča**. Fančovič, ako to sám zdôraznil v úvodnom príhovore, programovo zaradil do dramaturgie svojho recitálu nie obvyklý klasický repertoár, ale skladby dvoch menej hrávaných a málo známych skladateľov, na nahrávkach ktorých pracuje: cyklus štyroch skladieb maďarského skladateľa Ernő Dohnányiho *4 klavírne kusy op. 2* a *Pas-sacaglia* Leopolda Godowského. Z dra-

maturgického zámeru prezentácie „málo hrávaných skladateľov“ sa vynímal tretia skladba, *Semplice* Romana Bergera. Ako prvé číslo programu Fančovič uviedol rané klavírne dielo mladého 20-ročného Dohnányiho z roku 1897, štyri scherzá, dve intermezzá a *Capriccio*, ktoré dýchajú tradíciou Brahmsovho klasicizujúceho romantizmu v jeho rapsodických klavírných skladbách, ale zároveň aj určitým eklektizmom. Fančovičov interpretačný prístup možno charakterizovať ako dokonale technicky pripravený a zvládnutý, rešpektujúci hudobný text a jeho dynamiku. Je to napokon zámer dať tomuto cyklu v poslednom *Capricciu* v zhode s Dohnányiho kompozičným zámerom efektný „veľký zvuk“, „symfonickú šírku“ presahujúcu pôvodný komorný rámec tejto hudby. Symfonickú šírku zvuku, ale neporovnateľne iných rozmerov malo aj ďalšie číslo Fančovičovho recitálu, *Pas-sacaglia* (1927) poľsko-americkeho klaviristu a skladateľa Leopolda Godowského zo začiatku 20. storočia. Samotný fakt, že toto zriedkavo hrávané gigantické polytýlové variačné dielo (ktoré odmietol kedysi hrať V. Horowitz ako nezvládnutelné, ako skladbu nie pre dve ruky, ale pre 6 rúk) prijme klavirista do svojho repertoáru, svedčí o jeho mimoriadnych dispozíciách. Fančovič prejavil v Godowského variáciách neobvyčajný zmysel pre polyfónnu a kontrapunktickú hudobnú štruktúru. Tento zmysel mal možnosť prejavíť aj v súčasnej modernej podobe takejto štruktúry, v skladbe Romana Bergera *Semplice* (2000) evokujúcej kontrapunktické štruktúry J. S. Bacha videné moderným skladateľom.

Vladimír FULKA



L. Fančovič [foto: www.fanzowicz.com]

Hudba 8-11

MAGIX Samplitude Silver – SoundCloudEdition

Vývojárska firma Magix má za sebou takmer dvadsaťročnú úspešnú históriu a v súčasnosti ponúka široké spektrum audiovizuálneho softvéru. Medzi ich najznámejší softvér patrí Samplitude, slúžiaci od nahrávania a spracovania zvukového záznamu až po jeho finalizáciu. V roku 2011 sa MAGIX v spolupráci s hudobným portálom SoundCloud rozhodli priniesť na trh voľne šíriteľnú verziu editovacieho programu s názvom Samplitude Silver. Je primárne určený pre užívateľov portálu SoundCloud, čomu zodpovedajú aj integrované funkcie a možnosť priameho publikovania skladby na SoundCloud. Grafické prostredie je spracované prehľadným spôsobom, rozloženie základných funkcií (ovládanie hlasitosti, panorámy a pod.) je identické s inými profesionálnymi programami. Nechýba ani priama podpora formátu VST, čo je už niekoľko rokov štandardným formátom pre externé efektové podprogramy (ekvalizéry, kompresory, dozvukové procesory a podobne). Užívateľ má možnosť pracovať simultánne

s ôsmimi audio stopami, čo je azda najvýraznejším obmedzením voči plnej verzii. Je to však dostatočný počet na vytvorenie slušnej demo nahrávky a základnú zvukovú mixáž. Každá z ôsmich stop má pritom v sebe integrované efekty na úpravu zvuku, takže užívateľ nie je nútený používať formát VST. Okrem audio stop vie Samplitude Silver pracovať aj s MIDI stopami, čo uvitajú predovšetkým užívatelia keyboardov alebo iných externých MIDI nástrojov. Samozrejmosťou je možnosť importovania už existujúcich zvukových súborov, a to vo formátoch wav, mp3 či ogg, do ktorých je možné hotový projekt zároveň aj exportovať. Užívateľ má tak tiež možnosť importovať skladby priamo z CD nosiča. Napalovanie CD však v tejto verzii dostupné nie je, čo je vzhľadom na jej určenie aj celkom pochopiteľné. Z množstva rôznorodých funkcií a efektov programu je dôležité

spomenúť tónový generátor, umožňujúci vygenerovať rôzne druhy vln od sínusoidy až po biely šum. Túto funkciu ocenia všetci, ktorí sa chcú venovať experimentovaniu so zvukom. Najvýznamnejšou funkciou je možnosť priameho publikovania nahrávky na portál SoundCloud. Publikovanie je jednoduché a potrebujete naň iba zopár kliknutí a prihlásenie sa na portál.

Samplitude Silver je svojím jednoduchým ovládaním určený najmä začiatočníkom, ktorí nemusia do softvérového riešenia investovať peniaze. Kvalita obsiahnutých efektov je na dostatočne vysokej úrovni a vystačí si s nimi dlhú dobu. Navyše je možné s programom používať aj profesionálne zvukové zariadenia pracujúce s protokolom ASIO. Program je voľne stiahnuteľný zo stránky www.magix.com

Pavol BREZINA





[foto: I. Trpáková]

Lucia Chuťková:

Najdôležitejšie sú pre mňa muzikalita a energia

Patrí k najvýraznejším postavám bratislavskej scény mladých skladateľov a skladateľiek. Prešla štúdiom kompozície na Konzervatóriu v Bratislave aj na VŠMU, no popri tom účinkovala (a účinkuje) v hudobných formáciách venujúcich sa skôr „neklasickým“ žánrom a snád' to jej hudbe dáva zvláštny punc originality a neopočítanosti. Po viacerých úspešných premiérach na skladateľských prehliadkach vyšla nedávno jedna z jej skladieb na debutovom CD akordeonistu Milana Osadského.

Pripravil Robert KOLÁŘ

■ Keď počúvam tvoje skladby, najmä ak znejú na skladateľských prehliadkach, mám pocit, že sú akosi „iné“, že sa odlišujú od toho, čo väčšinou píšú tvoji rovesníci. Mám tým na mysli, že nechcú znieť ako Beethoven, Prokofiev alebo Rachmaninov. Ako sa ti darí ubrániť „študentskému eklekticismu“?

Možno by som sa k tomu teraz nemala priznávať, ale ešte počas štúdia na konzervatóriu boli tieto tendencie aj u mňa. Najmä smerom k Šostakovičovi. Istá dravosť, ktorá z mojej hudby išla, mala blízko povedzme k Šostakovičovi alebo Stravinskému, ale bolo to naozaj len v začiatkoch. Neviem presne, čím to je, ale určitú rolu tu zohralo to, že som postupne načerpala vplyvy z hudby iných žánrov. Dôležitým faktorom bolo, že som začala hrať v kapele a aj vďaka tomu vstrebala ďalšie štýly hudby, takže výsledkom bola akási fúzia.

■ Reč je o kapele Hvozď, ktorej štýl sa definuje ako „urbánny folk“, no myslím, že tvoj podiel pomerne silno inklinoval k jazzu. Tvoje „vážne“ skladby pritom nie sú priamo ovplyvnené jazzom. V tejto súvislosti mi však napadá slovo improvizácia, ktorá je pre jazz charakteristická. Zaujímalo by ma, akú úlohu zohráva, keď komponuješ. Povedala by som, že čoraz viac inklinujem k vedomej práci s nejakým nápadom, ku ktorému

som možno dospela pri improvizovaní, no ďalej s ním pracujem už iba „v hlave“. Rozmýšľam nad ním, hľadám možnosti jeho rozvíjania, ale už bez kontaktu s nástrojom – v mojom prípade najčastejšie klavirom. Pravdaže, ak mám možnosť zahrať si na nástroj, pre ktorý práve tvorím, rada to využijem a množstvo inšpirácie získavam touto cestou. Improvizácia je teda pre mňa do veľkej miery „dôležitá“ hlavne pokiaľ ide o hľadanie nejakého „prvotného“ materiálu či myšlienky, s ktorou ďalej pracujem.

■ Zdá sa mi, že tvoje skladby – hlavne tie neskoršie – sledujú podobný model: začiatok pôsobí takmer surrealisticky hmľisto, akoby improvizovane, z ktorého sa potom vyvinie štruktúra s pregnantným rytmom a nakoniec aj nejakou výrazne melodickou myšlienkou. Dá sa to chápať ako odraz tvorivého procesu, ktorý si popisala?

Áno, viaceré moje skladby presne takto prebiehajú, ale je to skôr intuitívna záležitosť. Forma skladby sa rodí väčšinou intuitívne, počas toho, ako hudba vzniká. V súčasnosti sa to snažím akoby podchytiť; nie sa iba nechať uniesť a takpovediac „nasekať“ za sebou čokoľvek, čo mi zide na um, ale vopred si stanoviť určité záchytné body, miesta, ku ktorým

má hudba smerovať. Nikdy to však nie je definitívne. Kompozícia je proces a forma sa mení spolu s ním.

■ Skôr než sa pustiš do práce, zvykneš sa stretávať s interpretmi a konzultuješ s nimi možnosti ich nástrojov, robíš prieskum rôznych techník hry, pričom sa zaujímaš hlavne o tie menej tradičné. Čo nasleduje potom? Nevnímaš určité nebezpečenstvo v tom, že sa skladba nakoniec stane akousi prehliadkou netradičných spôsobov hry, no bude jej chýbať nejaká hlbšia vrstva?

Inšpiruje ma samotný zvuk a tiež ono „netradičné“, čo si spomenul. Nikdy som sa však neobávala, že by to sklzlo iba do predvádzania netradičných spôsobov hry, pretože jednoducho necítim potrebu vytvoriť takúto prehliadku zaujímavých techník. Inšpirácia zvukmi je jedna rovina, a je pre mňa veľmi zaujímavá, ale potom už práca pokračuje celkom inak. Ako, to sa počas mojich štúdií menilo, v poslednej dobe platí, o čom som už hovorila; snažím sa niektoré procesy vedomejšie podchytiť.

■ Niektoré tvoje skladby – vďaka ich názvu, ale aj hudobnému obsahu – akoby evokovali nejaký mimohudobný motív, hoci nie konkrétny v zmysle

programovej hudby. Z akých zdrojov vychádzajú tvoje mimohudobné inšpirácie? Napríklad v prípade takých navzájom odlišných skladieb ako dnes už pomerne dobre známa *Humří čtyřlka* pre husle, violončelo a zvonkohru a povedzme *Resurrection* pre sólové antické činely.

Ako si povedal, nie je to programová hudba, v ktorej by sa odzrkadľoval konkrétny príbeh. *Humří čtyřlka* je názov kapitoly z diela Lewisa Carrolla *Alice v krajine zázrakov*, no samozrejme nejde o to, aby som zachytila celý jej dej a vyjadrila ho hudobne. Na tomto literárnom diele ma fascinovala určitá „uletenosť“, skoro šialenosť, a práve tú akoby moja hudba odrážala. Jednoducho vidím silnú spojitosť medzi tým, čo sa deje v mojej hudbe, a týmto príbehom. Som rada, ak sa mi podarí nájsť prvky, ktoré sú možno vtipné, alebo keď sa v hudbe prejaví humor.

Pri skladbe *Resurrection* som vychádzala zo zvuku nástroja – krotálov. Mala som možnosť s týmto nástrojom pracovať a priamo na ňom som túto skladbu „vymyslela“. Skúšala som jeho možnosti, hľadala zvuky a konkrétne jeden typ zvuku ma zaujal tak, že dal názov skladbe...

■ ...ide o opakované tóny v samom závere, ktoré asociujú zvonenie?

To zvonenie by malo evokovať kardiograf, pípanie EKG prístroja. Bol to proces hľadania trvajúci niekoľko dní na kurzoch pre hráčov na bicích nástrojoch a skladateľov, kde sme dostali príležitosť vybrať si určitý nástroj alebo predmet a skomponovať preň miniatúru.

■ Spomenula si kurzy. Absolvovala si ich viacero, vrátane skladateľských kurzov pri festivale Ostravské dny. Tu si sa mohla stretnúť napríklad so skladateľom Philom Niblockom. Kam tá tieto skúsenosti posunuli ako skladateľku?

Kurzy vo všeobecnosti chápem ako príležitosť pre ďalšiu inšpiráciu, pretože sa na nich vyskytuje vysoká koncentrácia ľudí venujúcich sa s nadšením tej istej veci. Toto boli medzinárodné kurzy, takže sa tam stretli ľudia z rôznych kútov sveta – z Ameriky, Ázie, z rôznych európskych krajín – a mohla som viesť diskusie o tom, ako robia hudbu oni, ako to funguje v ich krajine, skrátka vymieňať si informácie. Okrem toho sme mohli stretnúť ľudí ako Phil Niblock, ísť s nimi na pohár vína a debatovať... Bolo to najmä o pestrosti a zároven o tom, že sme akoby tvorili jeden tím. Takisto tu bol priestor pre spoluprácu so skvelými hudobníkmi a možnosť počuť úplne nové diela, niektoré vytvorené priamo tam, resp. diela, ktoré by sa u nás nikdy nerealizovali. Obrovský príval hudby, každý deň prednášky, koncerty, workshopy, čo ma v prvom rade motivovalo k ďalšej tvorbe.

■ Interpreti. Vo svojich partitúrach im dávaš určitú voľnosť, hoci mnohé prvky sú pevne fixované a inštrukcie veľmi konkrétne. Spoliehaš sa do istej miery na ich vlastný kreatívny vklad. Kedy sa interpretovi podarí vystihnúť tvoj zámer a kedy nie? Čo je pre teba najdôležitejšie z hľadiska interpretácie?

Vždy zdôrazňujem intepretom, aby zachovali energiu, ktorú do hudby vkladám. Často im popíšem, aká atmosféra by mala z konkrétneho miesta vychádzať, a oni to väčšinou chápu. Otázka je, či sa im to aj podarí doceliť pri hre. Ak áno, tak oželiem aj prípadné interpretované chyby a nedostatky, pokiaľ ide o koncertné predvedenie. Oveľa nespokojnejšia by som bola, keby skladbu zahrli bez chýb, ale chýbala by v nej „tá“ energia.

■ Pamätám sa na konkrétny prípad, keď hudobníci z maďarského THReNSeMBle zahrli *Humří čtyřlku* a nebola si celkom spokojná, no viacerí ľudia ti po koncerte hovorili, že konečne pochopili jej význam.

Mňa samotnú to trochu prekvapilo. Ale je to zrejme niekoľkoročným odstupom medzi jednotlivými predvedeniami. Nie som si istá, či si ľudia natoľko dobre pamätajú jej pôvodné uvedenie, aby mohli porovnávať.

Ak sa ako skladateľka späťne pozerám na svoje diela, najcennejšie je pre mňa to, čo sa stalo v prípade skladby *Desertshore* pre akordeón sólo, ktorá koluje medzi hudobníkmi. Sami si ju žiadajú, požičiavajú si ju navzájom, hrajú ju, čiže je živá. To mi robí radosť. Pri tejto skladbe som mohla porovnať niekoľko rôznych interpretácií. Zistila som, že pokiaľ je tu zachovaná určitá muzikalita, tak mi neprekáža, ak sú v nej zmeny, napríklad čo sa týka načasovania. Milan Osadský túto skladbu hral viackrát a raz v nej niektoré detaily pozmenil, inokedy zasa hral, ako som mu povedala ja, no vždy vyznela dobre, pretože sa mu podarilo vystihnúť jej podstatu.

■ Uplynul určitý čas od tvojho absolvovania vysokej školy. Nachádzaš sa mimo jej prostredia, živíš sa vyučovaním na ZUŠ. Ako vidíš svoju budúcnosť ako skladateľka tu na Slovensku?

Keď som odišla zo školy, zo začiatku som pociťovala nedostatok kontaktu s hudobníkmi, najmä interpretmi. Zistila som však, že mi chýbalo najmä to prostredie a každodenné stretávanie sa s nimi, pretože som takto fungovala dosť dlhú dobu. Naše kontakty však pretrvávajú aj naďalej a za tie roky som si vytvorila istý okruh hudobníkov, na ktorých sa môžem obrátiť, kedykoľvek potrebujem. Neznamená to, že by som opúšťala sféru „vážnej“ kompozície, mám ešte určité sny, ktoré by som si chcela splniť – povedzme uviesť moju diplomovú skladbu pre akordeón a sláčikový orchester –, no momentálne som sa viac začala venovať scénickej hudbe. Dôvodom je, že som dostala niekoľko ponúk z tejto oblasti. Napríklad budúci rok budem robiť hudbu pre SND, do predstavenia *Bratia Karamazovci* v réžii Romana Poláka. Tvorba scénickej hudby pre mňa predstavuje čoraz častejšie potrebu využívania práce s počítačom. Ide najmä o to, že hudbu musím skomponovať, nahráť aj realizovať do jej finálnej podoby. Treba skrátka odovzdať „hotový produkt“. Vzdávam sa teda aj v oblasti práce s počítačom, nahrávacími softvérmami a pod. Rada by som bola v týchto veciach časom úplne sebestačná.

■ Je to oblasť poznatkov, ktoré u nás škola neponúka?

Do istej miery ich poskytuje. Dostali sme určité základy, no dôraz sa kládol v prvom rade na klasickú kompozíciu, toto bolo akoby vedľajšie. V súčasnosti je to však dosť podstatné, ak človek nemá byť len úzko orientovaný na klasiku.

■ V čom sa odlišuje prístup skladateľa, ak tvorí scénickú hudbu?

Najdôležitejšia je komunikácia s režisérom. Ten vie väčšinou veľmi dobre pomenovať, aký pocit chce doceliť v určitej scéne alebo situácii. A o to práve ide. Pochopiť a hudobne vystihnúť moment danej situácie. Mám pocit, že viem celkom dobre „odvlniť“, čo je v konkrétnej scéne podstatné a čo by do nej hudobne „sedelo“. Možno tu hrá istú rolu intuícia, o ktorej sme hovorili. Okrem toho ma na tejto práci baví, že neustále komunikujem s ľuďmi z iného prostredia, než je to, ktoré som po celé tie roky štúdia a zaoberania sa vlastnými myšlienkami pri tvorbe zažívala.

■ Je to snáď aj tým, že divadelníci rozmýšľajú o hudbe v trochu iných kategóriách ako hudobníci, čo môže byť pre hudobníka osviežujúce?

Áno, aj to je pravda. No hlavne ma fascinuje, ako všetko okolo mňa prebieha, ako sa pripravuje scéna, herci, kostýmy... Je to skrátka pre mňa celkom nový a očarujúci svet a láka ma byť jeho súčasťou. ✕



Lucia CHUŤKOVÁ (1984) sa narodila v Bratislave. Štúdium kompozície absolvovala na bratislavskom Konzervatóriu u Petra Martinčeka a na VŠMU u Jevgenija Iršaja. V rokoch 2009 – 2011 sa zúčastnila na Medzinárodných kurzoch pre hráčov na bicích nástrojoch a skladateľov v Trstěnici, roku 2011 aj na kurzoch pri festivale Ostravské dny. Získala 2. miesto na Súťaži slovenských konzervatórií za skladbu *Sinfonietta* (2006) a jej skladba *Moon* získala Cenu za najlepšiu pôvodnú slovenskú skladbu na festivale mladých umelcov v Piešťanoch (2010). Ako klaviristka, speváčka a skladateľka pôsobí v skupine Hvozď, je autorkou hudby k animovaným aj hraným filmom a scénickej hudby. Jej skladba *Desertshore* vyšla na profilovom albume akordeonistu Milana Osadského *Nice* (recenzia v aktuálnom čísle HŽ).

Quasars Ensemble a E. Šušková
[foto: S. Zvarová]

Konvergenencie

13. ročník medzinárodného festivalu, 17.–23. septembra, Konvergenencie o. z., Bratislava

Aktuálny ročník Konvergencií premenil festival komornej hudby na sériu sólových recitálov zameraných ťažiskovo na hudbu 20. storočia. Úspešný dramaturgický experiment ukázal, že na Slovensku je publikum, ktoré takáto forma koncertnej prezentácie zaujíma.

Hold hodnotám

Určite nielen povedomie o predchádzajúcich ročníkoch Konvergencií, ale aj renomé súboru **Quasars Ensemble** (um. vedúci **Ivan Buffa**) prilákali na úvodný koncert do Klarisiek (19. 9.) množstvo záujemcov.



Quasars Ensemble a J. Lupták
[foto: S. Zvarová]

Festivalová dramaturgia týmto podujatím nanovo pripomenula miesto Alexandra Albrechta a jeho kompozičného odkazu v slovenskej hudobnej kultúre. Od čias stále hodnotnej albrechtovskej monografie Ferdinanda Klinda (1959) sa Albrechtova hudba dostávala sporadicky, no nie náhodne do kontextu avantgardne orientovaného interpretačného záujmu. Už v 60. rokoch na ňu v programoch Hudby dneška pamätal napríklad Ladislav Kupkovič.

Sonatínu pre 11 nástrojov nahral s členmi Slovenskej filharmónie na LP Bystrík Režucha (Opus, 1985). K skladbe sa v roku 2006 v rámci Epoché naposledy vrátili Melos Ethos Ensemble a Marián Lejava. Albrechtov odkaz teda žije, jeho prostredníctvom upozorňuje na nespravodlivo zabúdané diela a osobnosti slovenskej hudby napríklad cyklus „(Ne)známa hudba“ o. z. Albrechtina, v poslednej dobe priťahuje tiež systematickú pozornosť všestranného Ivana Buffu. Ten od členov Quasars Ensemble vyžaduje nielen dokonalý interpretačný výkon, ale

pestuje v nich (i u publika) kultúrny rozhľad po skvostoch staršej aj novej komornej hudby. Pilotné dielo slovenskej hudobnej avantgardy 20. storočia, ktoré pri premiére v roku 1926 zožalo dávku nepochopenia u bratislavského meštiackeho publika, odznelo v podaní Quasars Ensemble na úrovni zodpovedajúcej štýlotvornej vyspelosti

skladateľa s odhaľovaním pôsobivých detailov či vzťahov medzi hlasmi v partitúre i s vyzdvihnutím novo pôsobiaceho polylinárneho pletiva rezultujúceho v nekonvenčnom komornom zvuku. Profesionálny interpretačný výklad „buffovcov“ utvrdil poznatok (ktorý si uvedomoval už zakladajúci dirigent Slovenskej filharmónie Václav Talich), že Albrechta možno vďaka *Sonatíne* smelo zaradiť do kontextu takých európskych hudobníkov tvoriacich v 1. štvrtine uplynulého storočia ako Arnold Schönberg, Igor Stravinskij či Paul Hindemith. (Zaujímavú verziu diela pripravenú skladateľom pre klavír štvorročne si možno vypočuť v interpretácii dua Daniela Varínska – Valéria Kellyová na CD vyd. Musica venovanom výberu Albrechtovskej klavírnej tvorby). Pozitívny zážitok z výkonu interpretov umocnilo aj výber z Albrechtovskej piesňovej tvorby. Už Ferdinand Klinda s nadšením písal o hodnotách tejto časti skladateľovho odkazu viažuceho sa ešte na romantickú štýlovú základňu, no vnútorne cizelovaného, zbaveného afektív-

nosti a plného pôsobivých kontrastov. (Na zmienenej LP piesne zaznievajú v podaní Viktórie Stracenskej a Miloslava Starostu.) Ivan Buffa sa pripojil k obdivu k Majstrovej hudbe aj spoluúčasťou na komplette Albrechtových piesní uvedenom v Bratislave, svoj vzťah podčiarkol tiež citlivou inštrumentáciou klavírneho partu viacerých z nich. Na nedávnom CD Quasars Ensemble, kde je výber z Albrechtových piesní zaradený k aranžérskym počínom Schönberga (Debussy, Mahler), tak možno vyzdvihnúť Buffov ďalší, tentoraz aj kompozičný príspevok k povedomiu o dôstojnej pozícii Albrechta (nielen) v dobových súradniciach a domácom priestore. Na CD z produkcie vydavateľstva Hevhetia spoluúčinkuje mezzosopránistka Petra Noskaiová. V Klariskách sme počuli ďalšiu renomovanú komornú interpretku **Evu Šuškovú**, ktorej emocionálne pôsobivé podanie piesní so zmyslom pre vnútorné nuansy skladateľovej invencie v kultivovanej súhre s inštrumentalistami znieslo tie najvyššie hodnotiace kritériá. Ak sme vyššie uvažovali o rovnocennom postavení Albrechtovho kompozičného odkazu v súradniciach európskej tvorby 20. storočia, potvrdil sa v závere koncertu, kde

zaznela *Kammermusik* č. 3 pre violončelo a 10 sólových nástrojov Paula Hindemitha. Skladba vznikla podobne ako Albrechtova *Sonatína* v 20. rokoch 20. storočia, teda v čase, kedy nemecký skladateľ písal množstvo opusov odhaľujúcich polohy „ušľachtileho muzicírovania“ (Jozef Kresánek) oddávna sa viažuceho ku komornej tvorbe. Ku Quasars Ensemble sa pridala **Jozef Lupták**, aby sa na tejto ušľachtilosti spolupodieľal. Hindemith na Slovensku zaznieva poskromne, dramaturgia si teda zaslúži uznanie za výstižnú konfrontáciu. Výkon interpretov bol na míle vzdialený od predstavy nezaujímavej „Neue Sächlichkeit“, aká sa zvykne pripisovať Hindemithovej hudbe. Profesionálny Quasars Ensemble, ktorú sme konštatovali už na začiatku recenzie, sa viaže na kvalitnú kondíciu: súbor v lete navštívil

festival v maďarskej Pannonhalme, úspešne reprezentoval slovenské interpretačné umenie v niekdajšej „mekke“ európskej povojnovavej avantgardy, v Darmstadte. V čase písania týchto riadkov uviedol hudbu Romana Bergera na festivale Varšavská jeseň, kde náš skladateľ získal významné ocenenie.

Lubomír CHALUPKA

Konvergenčné „con arco“

Slovenský huslista **Igor Karško**, koncertný majster Luzernského symfonického orchestra a profesor na tamjšej Musikhochschule (o. i. Minkowského Musiciens du Louvre), poskytol svojím recitálom 19. 9. dôkazy o ovplyvňovaní a prelínaní kompozičných poetík v husľovej literatúre minulosti a súčasnosti. Na koncerte s názvom „Odpovede bez otázok“ konfrontoval hudobný jazyk Ernesta Blocha a Johanna Sebastianu Bacha. Sólista s citom pre drámu presvedčivo odprezentoval formovú, myšlienkovú i nástrojovú unikátnosť Blochovho hudobného vyjadrovania. Výrazový náboj *Husľových suít* č. 1 a 2 nezakryte korešpondoval s rétorikou Bachovej poetiky, kde Karško svoj vášnivý prejav dokázal citlivo korigovať



I. Karško [foto: A. Šuba]

v duchu Bachovej hudby. V interpretácii rezonovali naliehavé otázky týkajúce sa duchovných väzieb tvorby troch storočí i dešifrovania posolstva minulosti konfronto-

vaného s našimi pocitmi... Bachove *Sonáty a partyty pre sólové husle* stále predstavujú huslistický olymp. V podaní Igora Karška sa Blochove sólové suity k Bachovi pridružili ako vzdialené a trochu akademizujúce príbuzné z 20. storočia, ktoré však dôstojne kráčajú v majstrových stopách s celým radom vytríbených detailov. S citom režiséra sólista umiestnil doprostred recitálu dramatických koláž *Sonátu pasticcio* (duchaplnú ukážku štýlovej jednoty i premien hudby v čase), ktorá bola zložená zo štyroch častí rôznych skladieb (Bach: *Grave* zo *Sonáty a mol*; Schmittke: *Fúga pre sólové husle*; Blacher: *Adagio* zo *Sonáty pre husle*; Telemann: *Viva* z *Fantázie pre husle*). V tejto odvážnej „polyštýlovej“ skladbe sa interpret najviac priblížil skrytému posolstvu témy „odpovedí bez otázok“. Jedinečný poslucháčsky zážitok z takto vystavanej dramaturgie v bravúrnem technickom a výrazovom predvedení zarezonoval s duchovnou atmosférou Koncertnej siene Klarisiek. Na záver Karško program doplnil Bachovou *Ciacconou d mol* a Ravelovou skladbou *Kadish* (s Jozefom Luptákom) – prídavkami, na ktoré sa nezabúda.

Violončelista a hudobný riaditeľ Konvergencií **Jozef Lupták** predstavuje na slovenskej scéne zriedkavý typ komplexného a angažovaného umelca s víziou, ktoré dokáže naplniť, a inšpirovať tak iných. Lupták v duchu festivalovej línie uprednostnil 20. hudbu 20. storočia, v ktorej ukázal rozličné podoby violončelovej „gramatiky“. Na Konvergenčiaci sa prezentoval Blochovou *Suitou č. 1*, rafinovanými aforistickými kompozičnými skicami v *Desiatich prelúdiách* Sofie Gubajduliny, koncert posvätil Godárovým duchovným monológom *O, Crux* a k vrcholu priviedol v majstrovej Hindemithovej *Sonáte pre sólové violončelo op. 23*, ktorá by mala byť pre každého violončelistu povinnou literatúrou. Súčasťou Luptákovho umeleckého profilu je zmysel pre tajomstvá málo hrávanej literatúry pre violončelo sólo. Violončelo je aj v 20. storočí schopné niesť závažné duchovné posolstvá. V Blochovej *Suite pre sólové violončelo č. 1*, ktorá vznikla skôr ako huslové suity, Lupták akoby pokračoval v odkaze Karškových „otázok bez odpovedí“ prostredníctvom iného média. Luptákov zmysel pre experimentálne kompozičné postupy Sofie Gubajduliny v *Desiatich prelúdiách* neprekvapil, je ním známy. Toto „desatoro“ je prehliadkou technických záľudností a interpret má čo robiť, aby preukázal pohotovosť pri naplňaní rozličných artikuláčnych požiadaviek. Cyklus si napriek kontrastnosti a fragmentárnej forme udržal súdržnosť vďaka interpretovmu nadhľadu a zmyslu pre humor. Vrcholom Luptákovy schopnosti s porozumením dešifrovať partitúru minimalistického notového zápisu reprezentovala skladba Vladimíra Godára *O, Crux*. Godár zakódoval v skladbe, ktorá je veľkou a expresívnou monotematickou variáciou, symboliku kri-

ža. Jej účinok je archaicky drsný, vyvoláva ziomriavky, tušíme tragický koniec, a predsa nechceme, aby hudba skončila... Záver skladby plynulo prešiel do osobnej meditácie violončelistu v podobe improvizácie. Rakúsky huslista **Benjamin Schmid**, pôsobiaci ako profesor Mozarteu v Salzburgu, je umelcom viacerých tvárí. Okrem pôsobenia v klasickej hudbe (v repertoári má impozantnú zbierku koncertov 20. storočia) je zároveň vyhľadávaným jazzovým huslistom. Na Konvergenčiaci je dobre známy z viacerých účinkovaní. Dvadsiateho prvého septembra prišiel ako tlmočník sólových diel



B. Schmid [foto: M. Šimkovičová]

Eugèna Yaĕea (*Sonáta g mol op. 27*), Maxa Regera (*Chaconna g mol op. 114*) a Ravelovej *Sonáty pre husle a violončelo* (s Jozefom Luptákom). Bach akoby bdel nad celými Konvergenčiaci: aj v úvodnej Ysaĕeovej sonáte bolo počut stopy barokovej štylizácie. Podobne sa kontrapunkt stal skúškou pre sólistovu schopnosť udržať zvukovú plasticnosť jednotlivých hlasov v náročnej a zriedkavo hrávanej Regerovej *Chaconne*. Schmid, ktorý je typom interpreta s veľkým citom pre precíznú výstavbu témy a vnútornú logiku skladby, bezproblémovo zvládol technické úskalia a vnašal do interpretácie iskru zanietenia. Huslistov naturel „klasička“ určite ťaží z vplyvu skúseností jazzového hráča a jeho slobody, ktorú vie skrotiť. Veľkým zážitkom bolo záverečné spoločné muzicírovanie Schmidu a Luptáka v Ravelovej kompozícii. Kolorit francúzskej vyšperkovej ľahkosti, epizódy lyrickej kantabilnosti či akordické pasáže tvorili pevný 4-dejstvový dialogický zápas dvoch sólistických nástrojov, ktoré sa muzikálne dopĺňali.

Meška PUŠKÁŠOVÁ

Kabinet Dr. Caligariho

Do série sólových koncertov tohtoročných Konvergencií patril aj recitál talentovaného izraelského violinistu **Yuvala Gotliboviča** (21. 9.) s podtitulom „Dr. Caligari“. Na úvod večera zaznela 2. časť zo *Sonáty pre sólovú violu* (1992) *Alla Bulgarese* Atara Arada. Gotlibovich otvorene priznáva, že Aradova osobnosť ho ako hudobníka inšpirovala počas štvorročného štúdia na Jacobs School of Music. Sonáta bola popretkávaná citáciami z bulharských ľudových intonácií a melódií. I do hry interpret vniesol akúsi ľudovú zvukovosť, ktorá sa často dotýkala aj

vkusne poňatej „špinavosti“ hry. Skladba tak pôsobila ešte autentickjšie a presvedčivejšie. Podobnú atmosféru malo aj capriccio *Béla* z cyklu *12 capriccií pre sólovú violu* rovnakého skladateľa. Arad vzdáva v tomto cykle hold významným osobnostiam hudby – v časti, ktorá odznela na koncerte, konkrétne Bélovi Bartókovi. Koncert pokračoval dielami dvoch významných maďarských skladateľov. Šesťčasťové *Jelek op. 5* (1961) Györgya Kurtága koncipované vo forme miniatúr prinieslo množstvo pohľadov na rozmanité hráčske techniky, širokú paletu dynamiky a výrazu na pomerne „zhustenej“



Y. Gotlibovich, J. Lupták a Kabinet Dr. Caligariho [foto: M. Šimkovičová]

ploche. Ligetiho 2. časť (*Loop*) zo *Sonáty pre sólovú violu* (1992) Gotlibovich uchoopil s premyslenou výrazovou výstavbou prednesu „od subtlíneho k dravému“. Záver piatkového večera patril prepojeniu filmového, skladateľského a interpretačného umenia. Gotlibovich si na pódium prizval violončelistu **Jozefa Luptáka**, aby spoločne predstavili skladbu *Kabinet Dr. Caligariho* (2008). Gotlibovich sa ako skladateľ pokúsil oživiť rovnomenný, viac ako 90-ročný nemý film nemeckého režiséra Roberta Wieneho. Ide o jeden z prvých hororov vôbec a je o Dr. Caligari, jeho Námesačníkovi, ktorý dokáže vidieť do budúcnosti, a obyvateľoch malého mestčka v Nemecku, kde sa udeje séria vražd. Z viac než hodinového filmu bolo na koncerte uvedené z časových dôvodov iba prvé dejstvo. Gotlibovich si bravúrne poradil s prepojením a synchronizáciou hudby a obrazu. Hudba prirodzene reflektovala emócie i to, čo sa dialo na obraze, a vkusne anticipovala aj dejovú líniu. Zaujímavým bol i výber výrazových prostriedkov a istá dávka hudobného sarkazmu a grotesky, ktoré filmy z tohto obdobia prirodzene obsahujú. Množstvo divákov však určite sklamarlo, že sa predstavenie po prvom dejstve skončilo. Možno by stálo na zváženie aj uvedenie celého filmu. Gotlibovich odmenil poslucháčov za potlesk dvoma prídavkami z klasickeho violového repertoára.

Juraj BERÁTS

Sonáty a interlúdiá

John Cage raz povedal: „*Nepočujem hudbu, keď ju komponujem! Píšem ju za tým účelom, aby som si mohol vypočuť niečo,*

čo som predtým ešte nikdy nepočul.“ Táto myšlienka ponúka odpoveď na otázku, prečo je zvuk Cageovho preparovaného klavíra taký atraktívny, že aj 20. 9. dokázal zaplniť publikom priestory design factory. Nora Škutová zahrala Cageovo najpopulárnejšie dielo *Sonáty a interlúdiá pre preparovaný klavír* (1946–1948). V krátkej diskusii pred koncertom klaviristka osvetlila svoj vzťah ku Cageovej hudbe a jeho dielu. V roku 1992 sa na festivale Večery novej hudby stretla so skladateľom. Ovocím tohto stretnutia bola i nahrávka *Sonát a interlúdií* (Hevhetia), ktorá vznikla o štrnásť rokov

neskôr a ktorú pochválil i renomovaný BBC Music Magazine, pričom sa dostala do knihy *1001 Classical CDs you must hear, before you die*. V *Sonátach a interlúdiách* nie sú len rozdiely medzi použitými skrutkami, plastmi a gumami, pomocou ktorých sa klavír pripravuje, ale rozdiely nachádzame



N. Škutová [foto: A. Šuba]

aj v samotných klavíroch (hoci sú rovnakej výroby i veľkosti). Túto skutočnosť naplno využila interpretka, keď po niekoľkohodinovom náročnom preparovaní strún klavíra pomocou preparačnej tabuľky vynesla na povrch tóny, ktoré nevyčnievali z preparovanej hudby, ale plnohodnotne do nej patrili. Upraviť klavír dôsledným spôsobom bolo aj Cageovým kritériom rozoznania toho, či je interpretácia správna alebo nie. Tento aspekt Škutová po zvukovej stránke naplnila dokonale. V úvodnom slove k skladbe pozvala umelkyňa poslucháčov, aby hudobný cyklus vnímali ako meditatívny a upokojujúci. V tomto diele Cage skutočne ponúka hudobný zážitok vytvorený prevažne z abstraktných, neharmonických

SOMETHING for John Cage

Konvergenzie pripravili 5. 9. v bratislavské design factory bohatý celovečerný program k okrúhlemu výročiu narodenia Johna Cagea (1912-1992). Súčasťou večera bola výstava diel **Milana Adamčiaka** „SOMETHING for John Cage“, ktorá vznikla v kurátorskej koncepcii **Michala Murina** a **Kataríny Trnoveskej**. Keďže Cage aj Adamčiak objavovali inšpiračné zdroje v japonskej kultúre, mnohé vystavené Adamčiakové práce sú citátmi alebo ponáškami na Cageove diela. Americký experimentálny skladateľ tvoril grafiky a maliarske cykly inšpirované japonskou kaligrafiou, zenom, riekou a kameňmi. Adamčiakovo dielo *Ad Honorem John Cage IV/ In C, In A, In G, In E* je práve ozvenou týchto jeho cyklov. Predstavu zenovej záhrady zobrazil objekt *Meditation*. Ďalšou Cageovou záľubou boli magnetofónové pásky. Adamčiak zaradil do koncepcie výstavy svoj *Fonopád „... pre spoločnú záľubu, pre Cageov a môj vlastný vzťah k hnutiu Fluxus“*. Sklenené guľôčky v drevenom boxe *Gliss Glass*, hracie kocky *Alea iacta est* a objekty pred vstupnými dverami – *Gorodky a Mikado* sa stali hračkou pre všetkých, čo našli odvahu zahrať sa. Adamčiak nakoniec ponúkol i návod, ako pozerieť na výstavu: „*Nechávam na divákovi, aby si vymyslel, ako sa bude na moje diela dívať, o čom bude pri nich premýšľať, o čom snívať.*“ Samotnú vernisáž hudobne dotvorila Adamčiakova skladba *Lubok o biede z Knigy Choždenij* (2012). Basbarytonista a heligonkár **Stanislav Bartko** sa nielen svojím hudobným, ale aj umeleckým prejavom dokázal adekvátne vysporiadať s grafickou notáciou skladby. U poslucháčov chytľavo rezonovali slová piesne „*Nestáva sa plešatému kučeravým byť, nestá-*

va sa tulákovi v bohatstve si žiť... Miserere Miserere...“, umocnené vďaka zrozumiteľnému a dynamicky vyváženému prejavu interpreta, ktorý žiaľ postupne prešiel do trochu insitnej zovíalnosti. Každopádne pripravil pôdu pre ďalšie skladby večera. Koncertnú časť otvorila Adamčiakova nová skladba *RARARAGA pre dve violončelá*. Spolu s autorom si ju zahral **Jozef Lupták**. Zvukovo bohatá, miestami meditatívna skladba odkryla v sebe rôzne citáty napr. z Mozartovej *Malej nočnej hudby*. Nasledovali ďalšie tri Adamčiakové diela zo 60. rokov *Poon-soirée*, *Configurazione dei due elementi* a *Rotor* v podaní **studEND.doc**. **Daniel Matej** prehĺbil zvukový zážitok i tým, že ponúkol publiku grafické partitúry týchto skladieb. Skutočnosť, že sú pre voľné obsadenie, prezentovali spletité hudobné vrstvy. Tie boli zreteľne diferencované a jednotlivé nástroje i farebne dostatočne odlišené. Po krátkej prestávke nasledovali tri Cageove skladby. **Ronald Šebesta**, **Milan Pala** a **Jozef Lupták** predniesli *Music for Tree pre klarinet, husle a violončelo*. Premyslené priestorové rozmiestnenie interpretov ponúklo zvukovo krehké, ale aj presvedčivé momenty. Odlahčenie priniesla povestná *4' 33"* a na záver nám Cage v skladbe *Four⁶* „pripomenul“ svoju myšlienku, že „*dušou neživého predmetu je zvuk*“. Hráči **VENI Ensemble** **František Király**, **Milan Osadský**, **Miro Tóth** a **Daniel Matej** si vybrali 12 tónov podľa inštrukcií v parte, s ktorými v skladbe pracovali. Prelínali sa zvuky preparovaných nástrojov a elektroniky. Matej hral napr. na igelitke, nástroji z Bali, Tóth sláčikom na korpuse saxofónu. Hoci Cage oslavoval nadožitie výročí, tento večer bol živou spomienkou na túto výnimočnú osobnosť.

Martin HARAZIN

→ ky organizovaných momentov či udalostí. Nachádzajú sa tu melodické linky, motívy, ktoré upútávajú pozornosť poslucháča, ale zároveň aj pauzy, tiché zvuky, ktoré podnecujú k upokojeniu, meditácii. Práve o vytvorenie takejto atmosféry sa snažila interpretácia Nory Škutovej. Niektorí poslucháči naozaj tento stav dosiahli. Tento efekt vôbec nepôsobí negatívne, ale povzbudzoval k lepšiemu vnímaniu farebnej škály zvuku.



Dobre preparovaný klavír
[foto: A. Šuba]

kov ako synergie dvoch pólov – upravených a nepreparovaných tónov, ktoré klavír nadobudol. Živá interpretácia tohto diela je nezabudnuteľným zážitkom, v ktorom možno objavovať komplexný harmonický charakter diela v jeho kráse i vďaka tomu, že si človek môže preparovaný klavír po koncerte pozrieť. Tento aspekt diela nezastúpi žiadny zvukový záznam a „živý“ preparovaný klavír priťahuje a stále bude priťahovať pozornosť. Na záver sa dá povedať, že napriek rôznorodosti jednotlivých krátkych skladieb pôsobila interpretácia Nory Škutovej uceleným dojmom a jej objavenie skrytých zvukov klavíra určite priniesie aj u nás hlbší záujem o dielo, ktoré má v hudbe svoje nezastupiteľné miesto.

Martin HARAZIN

Classic Malts

Prierez osvedčenou tvorbou pre sólový klarinet v 20. storočí priniesol v starostlivo pripravenej dramaturgii koncertu nazvaného „Classic malts“ špičkový slovenský klarine-



R. Šebesta [foto: A. Šuba]

tista **Ronald Šebesta** (20. 9.). Úvod patril Stravinského *Trom skladbám pre sólový klarinet* (1918). Najstaršie a „najtradičnejšie“ kompozície večera predstavovali vstup do bohatého zvukového sveta nástroja. Vzhľadom na rozsah ostatných diel pôsobil *Ixor* (1956) Giacinta Scelsiho ako introvertná miniatúra. Táto skladba otvorila koncertu dvere do hudby 2. polovice 20. storočia. *Let Me Die Before I Wake* (1982), dielo talianskeho skladateľa Salvatoreho Sciarina, prinieslo čisto sonoristický pohľad na hudbu pre klarinet. V skladbe využívajúcej množstvo multifónov v impozantnom zvukovom kontrapunkte aj hru s priestorom zaujal Šebesta najmä dokonalou a elegantnou technikou pri tvorbe nezvyčajných tónov a zvukových nuáns, ktoré mali od tradičnej zvukovosti klarinetu veľmi ďaleko. Odlišný prístup demonštroval v kompozícii *In Freundschaft* (1977) Karlheinz Stockhausena. Skladba predstavuje štruktúrnú



Na Konvergenciách zaznel aj autorský literárno-hudobný projekt S. Lavríka *Dúverná zmlúva alebo hľadanie politickej vôle* venovaný Fándlymu [foto: M. Šimkovičová]

hru s rôznymi parametrami tónu – výškou, dĺžkou, dynamikou a farbou. Interpretácia diela bola viazaná na umiestňovanie jednotlivých zvukových plôch do priestoru okolo interpreta, čím táto hudba získala ďalšiu vrstvu a rozmer. Skladbu je možné interpretovať nielen na klarinete, ale aj na širokej palete dychových nástrojov. Záver večera priniesol očakávané vyvrcholenie v podobe *New York Counterpoint* (1985) Steva Reicha. Dielo bolo napísané pre ozvučený klarinet a 11 klarinetov (hrájúcich naživo alebo z mg pásu). Ronald Šebesta sa podujal

na odvážny čin a zhotovil vlastnú nahrávku sprievodného pásu. Kompozíciou to pridalo individuálny rozmer a bolo v nej cítiť nezaameniteľný interpretačný vklad. Dôležitým aspektom pri hraní „s pásom“ je jeho zvuková vernosť živšej interpretácie, ktorá sa vďaka kvalitnej nahrávke a reprodukcii dokonale podarila. Pomer oboch zvukových zložiek bol vyrovnaný a pôsobil dôveryhodne. Aj napriek tomu, že po celý večer hral „iba“ jeden nástroj a jeden interpret, nemal som pocit vyčerpanosti a únavy z monotónneho zvuku. Ronald Šebesta dokázal vkusnou výstavbou dramaturgie a invenčným interpretačným vkladom, že aj na malom Slovensku máme umelcov svetového mena, ktorí si záslužia náš obdiv a pozornosť.

Juraj BERÁTS

Homo harmonicus

Ani septembrový dážď neodradil 22. 9. Bratislavčanov, aby si prišli vypočuť „nočnú“ sériu transkripcií a pôvodných diel pre akordeón na koncert „Homo harmonicus“. Homo harmonicus bol v Mníchove žijúci slovenský akordeonista **Boris Lenko**, ďalší z všestranných interpretov (okrem klasickej hudby sa presadzuje aj v iných žánroch), ktorí sa tento rok predstavili na Konvergenciách. Ani na jeho akordeónovom recitáli nemohol chýbať Bach, tentokrát v podobe dvoch prelúdií a fúg z *Temperovaného klavíra*. Aj tentoraz sa potvrdilo, že hoci ide o „transkripcie“, Bachova tvorba je pre akordeonistov neustálym zdrojom poučenia a radosti z objavovania hudby. Rovnako možno charakterizovať aj virtuózne stvárnenie sonát Domenica Scarlattiho.

Súčasťou Lenkovho interpretačného profilu je vynikajúca znalosť súčasnej tvorby pre akordeón, tu má nielen veľké skúsenosti, ale disponuje tiež technikou, ktorá mu umožňuje takéto kompozície bezproblémovo tlmočiť. Z tohto hľadiska bol veľmi cenným príspevkom výber z cyklu Györgya Ligetiho *Musica ricercata*. Rovnako ma zaujala v úvode takmer „thrillerová“ skladba Johna Zorna *Road Runner* hýriaca prekvapivými nápadmi. Okrem toho ide o skladbu preplnenú humorom a sarkazmom, akýsi hudobný „kvíz“. Dalo



B. Lenko
[foto: M. Šimkovičová]

sa spoznať „všelibársčo“: polka, valčík, *Let čmeliaka*, tango, fragment uhorskej rapsódie, *Mesačný svit*, ktorý sa mihol a hneď zhasol. Slovom vtipná hudobná klauniáda, ktorá doplnila obraz o súčasnej literatúre pre tento náročný hudobný nástroj. Lenkovu interpretáciu nemožno nazvať inak ako brilantnou. Po nej sa akordeonista mohol prekonať už len ako autor a interpret v jednej osobe. Lenkove dve skladby – poetizujúca *Arwa* a brilantná virtuózna *Juta* publikum zaujali i potešili. Veľký potlesk bol zaslužený.

Meška PUŠKÁŠOVÁ

Umenie ticha

Posledným „klasickým“ koncertom Konvergencií bol pohľad na ticho v hudbe (22. 9.). Festival tak vytvoril plynulý ob-



M. Paľa, M. Svetlík, P. Vrbínčik,
J. Lupták [foto: M. Šimkovičová]

lúk medzi Cageovým *4'33"* v interpretácii VENI ensemble v rámci vernisáže diel Milana Adamčiaka na úvod festivalu a rôznymi podobami ticha v dielach Beethovena a Gubajduliny pod spoločným názvom „Silenzio“. Prvou skladbou večera bola legendárna Beethovenova *Veľká fúga op. 133* v interpretácii Milana Paľu a Mariána Svetlíka (husle), Petra Vrbínčika (viola) a Jozefa Luptáka (violončelo). Vo výnimočnej, tektonicky i tematicky rozsiahlej kompozícii nechýbali prirodzená dynamická výstavba a správne

dávkovanie napätia. Množstvo zastavení a dramatických páuz pôsobilo vo výbornej interpretácii presvedčivo a poslucháčov zakrátko vtiahlo do hudobného diaľnia. Ako celok zaujala Beethovenova bravúrna skladba premyslenou výrazovou výstavbou a spoločnou synergiou jednotlivých hráčov kvarteta. *Silenzio* pre bajan, husle a violončelo (1991) rusko-tatarskej skladateľky Sofie Gubajduliny zaznelo v podaní Milana Paľu, Jozefa Luptáka a Borisa Lenka (akordeón). Úvod skladby tvorili farebné ozveny huslí a violončela v krajných vysokých polohách, často na prahu počuteľnosti. Originálnym bolo i spojenie a prelínanie farieb jednotlivých nástrojov a akési „rozostrenie“ zvukovej zložky. V kompozícii bolo zreteľne prítomné aj nakomponované spomalenie času, ktoré interpreti pozoruhodne uchopili. Záver koncertu patril 3. časti *Molto adagio – Andante* z Beethovenovho *Sláčikového kvarteta č. 15 a mol op. 132*. Za povšimnutie stála zohratá komunikácia interpretov i mäkký a plný tón. Nekonečná vrúcna melódia prinášala pocit bezčasovosti najmä v rytmicky diferencovaných a kontrapunkticky spracovaných úsekoch a často sa dotýkala meditatívneho pólu. Pohľad na ticho v hudbe demonštroval odlišný prístup v tvorbe oboch skladateľov – na koncerte sa ticho prebúdzalo a rozvíjalo, bolo prekvapujúce a dokonca

aj kričalo. Ticho je v hudbe významným fenoménom, ktorý si len málokedy uvedomujeme. Za všetko hovorí citát Clauda Debussyho uverejnený v bulletine: „Hudba je tichom medzi tónmi.“ Dokonalý zážitok mohol vzniknúť iba spojením geniálnej kompozície a bravúrnej interpretácie. To sa interpretom počas celého večera darilo a do koncertnej sály design factory dokázali vniesť koncentrovanú meditatívnu atmosféru.

Juraj BERÁTS

Zelená pošta po 40 rokoch

„Seržant Pepper slovenskej hudby“ či rockový opus, ktorý zavŕšil jednu éru. *Zelená pošta*, patriaca k najdôležitejším albumom slovenského rocku, pozná viacero prívlastkov. Legendárna nahrávka sa napriek nim koncertnej premiére dočkala až po štyridsiatich rokoch. Otázka, „prečo po takom dlhom čase“ by mala smerovať na duo Varga – Hammel. Turbulentné vzťahy, pracovná vyťaženosť alebo snaha posúvať sa a nevracať späť by mohli byť dôvodmi. Napokon však čas dozrel a našlo sa i vhodné miesto, pre-



M. Varga
[foto: M. Šimkovičová]

tože festival Konvergencie vždy rád ponúkne miesto výnimočným projektom. Dlho sa špekulovalo nad koncertným predvedením *Zelenej pošty* i nad zostavou hudobníkov, ktorí ju zahrajú. Dušana Hájka, ktorý je na hudobnom dôchodku, nahradil Martin Valihora, Rastá Vlacha a Radima Hladíka zasa František Griglák a part dychového kvinteta a sláčikového orchestra prevzal Peter Preložník a jeho klávesy. Samozrejme bez účasti Mariána Vargu, Pavla Hammela a Fedora Freša by bol projekt nepredstaviteľný. Prečo je vlastne tento album taký silný? Silná autorská dvojica Varga – Hammel priniesla do *Zelenej pošty* zmes rozličných pocitov a nálad. Od melancholického splínu (*Smutná ranná električka*), radosť zo života (*Tenis*) až po čaro lásky a neúnavné snívania (*Krajina bielych dievčat*). V tej dobe už hrali Frešo, Hájek, Varga ťažšiu inštrumentálnu hudbu a na dlhšie obdobie sa uzatvárala kapitola malej rockovej piesňovej formy, ktorú nahradil jazz rock. Aj keď na albume hrajú osobnosti, ktoré majú odlišné hudobné preferencie i čítanie, celok sa neutápa v individualizme, ale vytvára jeden kompaktný celok s konceptuálnym presahom. Páni muzikanti si pred 40 rokmi ukrútili na svoje budúce ja poriadny bič. Vymysleli vynikajúce aranžmány, ktorých sa museli na koncerte viac-menej pridržiavať. Aranžmány boli na niektorých miestach pozmenené s citom, lebo ľudia *Zelenú poštu* veľmi dobre poznajú a o prílišné experimenty nemajú záujem. V skladbách boli aj menšie improvizácie či skôr úpravy a rozširovania sólových plôch. Najradikálnejším riešením bolo skrátenie Vargových klavírných a hammondových me-

dzihier, keď väčšinu tém prevzal a rozvinul Fero Griglák na gitare. Práve on mal najviac priestoru. Svojím jazzrockovým feelingom pridal *Zelenej pošte* hutnejší rockový zvuk. Piesne z albumu zazneli v rovnakom poradí, ako boli zoradené na albume. Vďaka použitiu samplov, ktoré stále niektorí interpreti staršej generácie odmietajú, mohla táto unikátna nahrávka zaznieť v „pôvodnej“ podobe. To sa v minulosti pre vysokú finančnú náročnosť nemohlo uskutočniť. Plný zvuk orchestra by možno viac potešil, ale hudobníci to zvládli aj s jeho absenciou, čoho dôkazom bola práve skladba *Zelená pošta*. Inštrumentálne výkony a zručnosti

nikoho neprekvapili. Rytmika bola na špičkovej dvojgeneračnej úrovni. Valihora dobre pozná týchto pánov z pôsobenia v novodobom súbore Collegium musicum a je s nimi dobre zohraný. Práve súhra rytmickej roviny sa naplno prejavila v skladbe *Cesty domov*, v ktorej sa často mení tempo a rytmické patterny. V piesni *Tenis* si hudobníci zase schuti zasvingovali. To, že živé hranie prináša aj čaro nechceného, sa ukázalo v piesni *Cesty blázňov*, kde mal Varga povedať známe slovíčko „Dost“, ale technické záležitosti mu to prekázali a jeho slovný part prevzal Frešo. Marián Varga sa na *Zelenej pošte* uskromňuje do piesňovej formy a oproti veľkej ploche, ktorú mal v CM, je omnoho úspešnejší. A to chcel naživo vynechať skladbu *Krajina bielych dievčat*, lebo sa mu zdala prídlhá. Nakoniec zaznela i s jeho divokými krásnymi sólam. Spev Pavla Hammela je rovnako podmanivý ako pred rokmi. V jeho hlase nechýbajú iskra a vášň. Aj keď mu už výšky robia problémy, zakrýva to intenzitou a výrazom. Opäť podčiarkol svoju „folkovosť“ hrou na akustickej gitare, ktorou robil skladbám sprievody.

Zelená pošta je na koncertný program príkrátka, čo sa vyriešilo pridaním skladieb Collegia Musica, sólových piesní Pavla Hammela a ďalších skladieb zo spoločných projektov. Mierne výhrady by som mal k dramaturgii koncertu, lebo tempo po odohratí albumu začalo mierne klesať. Ak by najprv zahrlo inštrumentálne CM, potom Hammel sólovo a vyvrcholilo by to *Zelenou poštu*, program by možno viac gradoval.

Daniel HEVIER ml.

Sound City Days

1. ročník medzinárodného festivalu zvukového umenia, 20.–23. septembra, Košice 2013 – Európske hlavné mesto kultúry

„*Chodte odiaľto ihneď preč! Tu nemáte čo hľadať!*“ kričal príslušník SBS-ky košického Hiltonu na skupinky mladých ľudí, ktorí sa s groteskne pôsobiacimi veľkými slúchadlami pohybovali počas sychravého septembrového víkendového predpoludnia v priestoroch štvorhviezdičkového hotela. Netušil totiž, že išlo o poslucháčov diela *Electrical Walks* v Berlíne žijúcej **Christiny Kubischovej**, ktorá sa vo svojej tvorbe zameriava na pôsobenie elektromagnetického poľa, pracuje s rôznymi frekvenciami a zvukom. V slúchadlách bol zabudovaný prijímač zachytávajúci elektromagnetické signály z okolia a meniaci ich na počuteľný zvuk. Christina Kubisch bola spolu s ďalšími piatimi umelcami hosťom pilotného podujatia projektu Košice 2013 – Európske hlavné mesto kultúry, medzinárodného festivalu zvukového umenia Sound City Days, ktorý je zamýšľaný ako bienále. Zámerom prehliadky na Slovensku nie príliš známeho druhu súčasného umenia bolo ukázať to najkvalitnejšie, čo v oblasti sound artu a elektronického umenia za posledné desaťročia vzniklo. Väčšina záujemcov o podujatie ani len netušila, čo ich na piatich miestach v centre východoslovenskej metropoly bude čakať.

O otvorení festivalu sa postaral japonský hudobník, performer, zvukový poet a občasný divadelný režisér **Tomomi Adachi**. Počas 50-minútového koncertu v zaplnenej košickej Tabačke tento skromný, v Berlíne žijúci umec dokonale skomponoval hlasovú akrobáciu s efektyným využitím modernej technológie a vlastnoručne vyrobenými zvukovými objektmi, a to všetko s obrov-

skou dávkou nadhľadu a svojského humoru. Tomomi často zdôrazňuje, že sa považuje za „samouka možností vlastného hlasu“ a zároveň nástupcu myšlienok klasikov Novej hudby. Podľa vlastných vyjadrení však nereprezentuje umenie, ktoré sa dá naučiť. A tým sa vlastne približuje k možnostiam zodpovedania počas festivalu často opakujúcich sa otázok, čo sound art vlastne je. Asi najjednoduchším spôsobom odpovedania je prirovnanie k oceánu, do ktorého sa vlieva niekoľko veľtokov pomenovaných ako futurizmus, dada, konkrétna hudba, fluxus, elektroakustická hudba či minimalizmus. Podľa slov Christiny Kubischovej je sound art v prvom rade o počúvaní, pričom nejde iba o počúvanie hudby, ale všetkých zvukov. Sound art má ľudí priviesť späť k počúvaniu všetkého, čo sa deje naokolo. Nemecká umelkyňa našla inšpiráciu aj v centre Košíc, kde možno paralelne počuť zvuky zvonov, reprodukcii hudby z okolitých obchodov, kroky ľudí, ich reč. A to všetko sa ešte odráža od množstva budov a rôzne mieša. Čo si Košičania počas štyroch dní trvajúceho maratónu mohli všimnúť ako prvé, bolo šesť špeciálne upravených telefónnych búdok na Hlavnej ulici. Išlo o intermedialné dielo rakúskeho skladateľa, muzikológa a performeru **Bernharda Gála** nazvané *SOLO*. Do interiéru každej z búdok okrášlených farebnými fóliami boli vmontované mp3 prehrávače s reproduktormi, z ktorých zneli Gálove kompozície pozostávajúce z vopred nahraných ruchov okolia každej búdky a do kontextu výborne zapadajúcich aforizmov v Prahe žijúceho slovenského spisovateľa Róberta Gála. Aj vďaka zaujima-

vému farebnému dizajnu zanechal projekt *SOLO* najsilnejší dojem vo večerných hodinách po západe slnka.

Z Londýna priletela **Dawn Scarfe**, aby na festivale prezentovala svoje *Listening Glasses*. Tých, čo si mysleli, že v hluku nepočuť čisté tóny, presvedčila o opaku jej sklenená inštalácia v Rotunde na Zbrojničnej ulici. Stredobodom pozornosti prác mladej Angličanky je jedna z najvýraznejších postáv vedy 19. storočia Hermann von Helmholtz, ktorý sa intenzívne venoval fyziológii počutia a videnia. Vytvoril matematickú teóriu na objasnenie farby zvuku prostredníctvom alikvotných tónov a zostrojil rezonátor vlastnej konštrukcie, ktorý dnes nesie jeho meno. Inštalácia *Listening Glasses* sa skladala z piatich rôzne ladených sklenených rezonátorov, prostredníctvom ktorých sa návštevník inštalácie mohol dostať do sveta neustále sa meniacich ambientných zvukov.

V Prahe žijúci skladateľ a producent Českého rozhlasu **Michal Rataj** pracoval vo svojej zvukovej inštalácii *Spectral Shapes* s priestorovým zvukom dvoch niekoľko metrov dlhých natiahnutých oceľových lán, ktoré snímali počítače vo forme akustických vín. Rôznym spôsobom ich analyzoval a pridával k nim ďalšie spektrálne nadstavby podieľajúce sa na finálnej harmónii. Dôležitým pritom bolo, akú intenzitu a aký spôsob hrania na strunách si návštevník inštalácie na ich rozozvučanie vybral.

Mladý francúzsky umec **Pierre-Laurent Cassière** bol autorom diela s názvom *Mimnemesis*, ktoré sa dalo vidieť a počuť v areáli Dolnej brány archeologického komplexu pod Hlavnou ulicou. Inštalácia bola založená na spojení videoprojekcie s pôsobením akustických vln zvukov vytváraných v niekoľkometrovej rovnej hrubej rúre. Cassière je umelcom, ktorého zaujíma akustické pole a jeho vibrácie. V jeho tvorbe, teoreticky aj prakticky vzťahujúcej sa k histórii umenia a mediálnej archeológii, sa audiovizuálne

technológie stávajú záležitosťou pochopenia, reorganizovania a reinterpretovania.

K pionierom sound artu sa nepochybne radí Holanďan **Paul Panhuysen**. V 80. rokoch založil v Eindhovene Het Apollohuis priestor, v ktorom sa pravidelne prezentovali zvukové prostredia a skulptúry a konali koncerty improvizovanej, elektronickej a experimentálnej hudby. V priestoroch Miklušovej väznice bola vystavená jeho inštalácia s názvom *The Mechanical Gagaku Orchestra*. Pozostávala z 8 prázdnych japonských olejových kanistrov fungujúcich ako akustické rezonančné skrinky. Vnútro každého z nich sa vertikálne tiahla struna, ktorú rozozvučovali brnkadlá namontované na drevené koliesko poháňané motorčekom. Napriek tomu, že sa 78-ročný umec zo zdravotných dôvodov na festivale nemohol zúčastniť, mali záujemcovia o jeho tvorbu z projektu *The Mechanical Gagaku Orchestra* nezabudnuteľný zážitok.

Súčasťou štvordňového podujatia bola aj prezentácia slovenskej a českej elektroakustickej, elektronickej a akuzmatickej hudby posledných štyroch desaťročí. Jej priaznivci si mohli sami vybrať zo zoznamu širokej ponuky skladieb od skladateľov ako Roman Berger, Miro Bázlik, Pavol Malovec, Martin Burlas, Róbert Rudolf, Alexander Mihalčík, Jan Jirásek, Juraj Vajó, Ján Boleslav Kládvo, Jan Trojan, Peter Graham, Jiří Kadeřábek, Vít Zouhar, Katka Málíková, Ladislav Železný a ďalších.

Na záver stačí povedať asi iba toľko, že ani na Slovensku sa už nemusíme báť vkročiť do neprebádaných vôd a pokúsiť sa častejšie hľadať možnosti na organizovanie a podporovanie podujatí s menej tradičnými formami umenia. Prekvapivo kladný záujem ľudí rôznych vekových kategórií a nevšedne vysoká návštevnosť festivalu SOUND CITY DAYS v Košiciach to len potvrdili.

Peter MACHAJDÍK

Autor bol dramaturgom Sound City Days.

Levočské babie leto

5. ročník medzinárodného festivalu, 28. septembra – 3. októbra, Levočské babie leto o. z., MsKS Levoča

Na sklonku septembra a začiatkom októbra sa uskutočnil už 5. ročník festivalu Levočské babie leto, ktorý vymysleli manželka David a Naďa Conwayovci z Veľkej Británie s hrstkou miestnych a cezpoľných nadšencov. Na oslavné fanfáry je azda ešte priskoro, a tak namiesto nich uvedieme medzi návštevníkmi najčastejšie zmieňovaný názor: „*Treba vydržať. Keď sa festival tak dobre rozbehol, bolo by s ním škoda prestať.*“ Pravdou je, že oproti úvodným ročníkom, kedy podujatie trvalo desať dní, sa v súčasnosti uvažuje o radikálnom skrátení. Sú na vine financie? Nezaujímame sa o obecenstva? To určite nie, veď všetky koncerty boli dobre navštívené, v sálach nechýbali mladí ľudia. Hoci ani táto oblasť nie je bez problémov, dôvodom krátenia podujatia nie v žiadnom prípade nie je. Je to skôr o kapacite mesta, ktoré pri svojom počte obyvateľov zrejme nemá dostatočné festivalové zázemie. Vybrať sa na koncert sedemkrát do

tyždňa je luxusom aj v Bratislave či v Košiciach. Niezeby nebolo čo obdivovať, umelci sú výnimoční, dramaturgia pestrá. Lenže ani hody nemôžu byť každý deň. Ako tomu bolo tento rok? Jedenásť koncertov v priebehu šiestich dní a výnimočné interpretačné výkony, ktoré sa bežne nereprezentujú. Patrí k nim určite aj „objavenie“ (minimálne pre slovenské publikum) ruského klaviristu **Eldara Nebolsina**. Participoval na troch koncertoch: na otváracom klavírnom recitáli (Beethovenova *Sonáta Es dur op. 7*, Rachmaninovove prelúdiá a Chopinova *Grande polonaise brillante op. 22*), ako hosť **Stamicovho kvarteta** (C. Franck: *Klavírne kvinteto f mol*), a napokon predviedol Mozartov *Klavírný koncert c mol so Štátnou filharmóniou Košice*. Všetky tri večery patrili k tým, na ktoré sa nezaobíde. Ďalším festivalovým vrcholom bolo vystúpenie komorného zoskupenia **Igor Karško** (husle), **Jozef Lupták** (violončelo)

a **Nora Skuta** (klavír) v programe z diel Ernesta Blocha, Petra Zagara, Alfreda Schnittkeho, Shloma Rossovského a Johannesa Brahmsa. Koncert okrem dramaturgie zarezoval aj neobyčajnou interpretačnou kvalitou. Už tradičným hosťom podujatia bol britský klavirista **Jonathan Powell**, ktorému patrili dva z festivalových koncertov. Na prvom predviedol s manželkou **Irenou Powellovou** recitál z diel Schuberta, Lutosławského, Ravela, Percyho Graingera a ako svetovú premiéru (tie sa v Levoči konajú každý rok!) nové dielo Morgana Hayesa *Medzinárodná klavírna súťaž*. Na druhom koncerte tohto výnimočného interpreta zaznela (na Slovensku prvý raz v úplnom znení) *Iberia* Isaaca Albéniza. Ani vystúpeniu ukrajinských umelcov **Jevgenija Kostrického** (husle) a **Jekateriny Kulikovovej** (klavír) v programe zostavenom z diel Schnittkeho, Achrona, Elpera, Kreina/S. Heifetza, Gershwinu a Prokofieva nechýbala výnimočnosť ani výrazné interpretačné zanietenie. Levočské obecenstvo vrelo privítalo aj na festivale dobre známeho poľského klaviristu **Tomasza Kamiennika**, ktorý si pripravil program pod názvom „*Noc v opere*“. V ňom predstavil tematický

celok z operných diel Donizettiho, Verdiho, Čajkovského a Wagnera v transkripciách Sigismunda Thalberga, Carla Taussiga, E. Prudenta a P. Pabsta. Posledný koncert patrili **Orchestru Štátnej filharmónie Košice** (dirigent **Zbyněk Müller**), ktorý okrem už zmieného Mozartovho klavírneho koncertu v brilantnej Nebolsinovej interpretácii na záver uviedol hudbu z baletu *Sappho von Mitiene* Johanna Nepomuka Hummela ako pripomenutie 200. výročia vzniku diela a upozornenie na kompozíciu domáceho tvorca, ktorá nebola dosiaľ uvedená scénicky. Dramaturgia festivalu s ňou má do budúcnosti plány, ktoré by tento stav mohli ex post napraviť. Ani tento rok nechýbala festivalu dramaturgická nápaditosť a vynikajúce výkony. Miestne obecenstvo doplnené návštevníkmi z blízkeho i vzdialenejšieho okolia, navyše s už tradičnými záujemcami z Veľkej Británie, naplnilo na niekoľko dní historickú Levoču energiou, na akú sa všetci, čo ju osobne zažili, začínajú tešiť už rok dopredu. Je to festival, ktorý si našiel aj v zdaniľovom malom prostredí veľkú rezonanciu!

Pavol UHER



[foto: R. Benka-Rybár]

Ožije albrechtovský dom?

Pripravil Andrej ŠUBA

Spoločná história Albrechtovcov a domu na Kapitulskej ulici (dovtedy bývali v dnes už neexistujúcej budove na Lodnej ulici) sa začala písať po 2. svetovej vojne. Skladateľ, dirigent a pedagóg Alexander Albrecht (1885, Arad–1958, Bratislava) sem s rodinou, do ktorej patrili aj syn Ján (1919, Bratislava–1996, Bratislava), prišiel ešte ako regenschori Cirkevného hudobného spolku pri Dóme sv. Martina. Béla Bartók a Ernő Dohnányi, jeho priatelia z čias štúdií na bratislavskom Maďarskom kráľovskom katolíckom gymnáziu i na Hudobnej akadémii v Budapešti, boli v tom čase v zahra-

dobnou osobnosťou medzivojnovnej Bratislavy, sa stali minulosťou. Spomienky Ladislava Kupkoviča v knihe Veroniky Bakičovej *Musica aeterna a Ján Albrecht* (AEP, 2006), ako bol archív spolku doslova vyhádzaný na ulicu, bola pri čítaní ešte dnes. Nové zriadenie i nová skladateľská generácia navyše očakávali od reprezentanta „starého sveta“ a súčasne jedného z najrozhladenejších bratislavských hudobníkov, ktorého dielo sa dokázalo presadiť i v zahraničí, aj prehodnotenie estetických východísk tvorby.



Štefan Németh-Šamorínsky, Béla Bartók a Alexander Albrecht [foto: archív HC]

Komornej hudbe a dielam, ktoré som mohol spoznať, obdivujúc silu kreatívnych ideí jej autorov, vďačím naozaj za veľa. Komornej hudbe a priateľom, s ktorými som mohol postupne objavovať tento čarovný svet hodnôt. Usmernila môj životný postoj a dala mi pevnejšiu orientáciu v ríši hodnôt, lebo hodnota v umení a umenia znamená radosť, ktorá zostáva človeku verná. (...) Je mojím želaním (...), aby túto cestu našli mnohí, hlavne mladí ľudia.

Ján Albrecht (Človek a umenie, NHC 1999)

ničnom exile (Bartók ušiel pred fašistami do USA, Dohnányi pred komunistami do Rakúska). Vojna a zmena režimu výrazne zasiahli aj do života Alexandra Albrechta. Post riaditeľa Mestskej hudobnej školy i Cirkevného hudobného spolku, vďaka ktorým bol najvplyvnejšou hu-

Ako konštatuje v doslove ku knihe Albrechtových esejí *Túžby a spomienky* (HC, 2008) Vladimír Godár, „ideologické boje o správnu líniu socialistického hudobného umenia, sprevádzané neraz nemenšími generačnými zápasmi, spôsobili úplné zmiznutie Albrechtovej tvorby

z koncertných pódii po jeho smrti“. Hudobný i myšlienkový odkaz svojho otca, vrátane postupne vymierajúcej tradície domáceho pestovania komornej hudby, udržiaval po tragickej smrti Alexandra Albrechta muzikológ, estetik, pedagóg, violista a zakladateľ súboru *Musica aeterna* Ján Albrecht. Počas jeho života sa dom na Kapitulskej ulici stal skutočným „magnetom pre študentov, učiteľov, výtvarníkov, vedcov, aktívnych muzikantov, nadšených amatérov – slovom pre všetkých, ktorí prejavovali skutočný záujem o umenie, spoločenské vedy či matematiku. Ján Albrecht v ňom s manželkou Vierou vytvorili prostredie otvorené novým myšlienkam, poučeným dišputám, kontroverzným debatám, ale i prostým ľudským priateľským a občas i bonvivánskym stretnutiam“.

(spracované podľa www.albrechtforum.eu)

O rok by možno nebolo čo zachraňovať...



Dom na Kapitulskej ulici v posledných dvoch rokoch ožil. Nielen sporadickým stavebným ruchom, ale aj hudbou. O zaujímavom projekte obnovy albrechtovského domu sme sa rozprávali s predsedom občianskeho združenia Albrecht Forum Igorom Valentovičom.

■ **Od smrti pani Viery Albrechtovej uplynulo v lete deväť rokov. Výstava, ktorú mohli v Redute vidieť návštevníci Bratislavských hudobných slávností, vznikla pri príležitosti pätnásteho výročia úmrtia profesora Jána Albrechta. Prečo trvalo tak dlho, kým bolo možné začať projekt obnovy a revitalizácie albrechtovského domu?**

Už v minulosti existovali viaceré snahy, napríklad zo strany Petra Zajíčka, Zuzany Martinákovovej alebo Dr. Edity Bugalovej, ktorí sa budovu snažili získať od vlastníkov pre kultúrne centrum. Dom však bol majetkom trnavsko-bratislavskej arcidiecézy a predchádzajúci arcibiskup mal s objektom iné zámery. Pokiaľ viem, v budove mali byť byty pre penzionovaných duchovných. Až po vzniku bratislavskej arcidiecézy nám nový vlastník vyšiel v ústrety. Teší nás, že sa to napokon podarilo. Výsledku však predchádzali dlhé rokovania a objasňovania nášho zámeru. Napokon sme ale cirkev presvedčili, že dom má významnú hodnotu v rámci kultúrnej histórie mesta, na ktorú chceme nadviazať. V preambule nájomnej zmluvy stojí, že obidve strany si túto hodnotu objektu uvedomujú.

■ **Používate plurál. Kto sú členovia občianskeho združenia Albrecht Forum?**

Pri vzniku združenia v auguste roku 2010 boli Peter Zajíček, Alžbeta Rajterová a môj dobrý priateľ Stanislav Dzurjanin, s ktorým som dvadsať rokov spieval v rôznych zboroch. Všetci sme Jána Albrechta nejakým spôsobom poznali.

■ **Máte ešte viac členov? Na takýto náročný projekt sa mi to zdá málo...**

Momentálne máme približne štyri desiatky sympatizantov. Je veľmi príjemné zistiť, že si

ľudia uvedomujú cestu, ktorá vedie k nášmu snu a ktorej sa treba zúčastniť, aby sa tento sen naplnil. Doteraz nám nikto, koho sme poprosili, oslovili, požiadali o grafiku, logotyp, korektúry, jednoducho čokoľvek, nepovedal nie. Preto si myslím, že náš projekt ľudí oslovuje. Nechcem, aby to vyznelo ako fráza, ale pre mňa osobne prišiel čas niečo vrátiť. Toto nie je biznis ani živobytie, ide o srdcovú záležitosť prameniacu z hlbokého presvedčenia, že to má význam. Stretol som aj ľudí, ktorým to akoby nepasovalo do dnešného sveta. Ale tých som o pomoc ani neprosil. Moje skromné poznanie je, že ak chcete spraviť niečo, čo nefunguje, založte inštitúciu. Preto nechceme združenie so sto členmi, ktorí sa nebudú vedieť stretnúť a už vôbec nie dohodnúť. Nebránim sa tomu, aby raz občianske združenie Albrecht Forum malo sto členov. Teraz sme ale piati akcieschopní ľudia, ktorí dokážu na seba vziať zodpovednosť. Samozrejme potrebujeme okolo seba ďalších, ktorým je naša idea blízka a dokážu pre ňu niečo urobiť. Momentálne ľudia prichádzajú a odchádzajú podľa ich dispozícií a možností byť projektu nápomocní.

■ **Ako ste poznali Jána Albrechta vy konkrétne?**

Nepatrím medzi absolventov VŠMU ani konzervatória, ktorí predstavovali ťažisko jeho „neoficiálnych“ študentov. Do kontaktu s ním som prišiel až ako spevák súboru Camerata Bratislava, ktorý vtedy spolupracoval s Múzičkou aeternou. Hansi ako duchovný otec Aeterny často sedával na skúškach a koncertoch. V posledných štyroch rokoch jeho života som s ním bol v kontakte aj ako vydavateľ. Vydali sme viacero speerovských publikácií, s Vladom Godárom sme neskôr do tlače pripravili aj jeho *Eseje o umení*.

■ **Projekt záchranu albrechtovského domu vznikol paralelne so združením?**

Každý deň som okolo budovy chodil a videl, ako sa mi rozpadá pre očami. Nedalo mi to spať. Všetci sa mi smejú, keď položarom hovorím, že som za týmito stenami cítil Hansiho ducha. Okrem toho ma tiež mrzelo, že sa „albrechtovská“ komunita rozpadla. Ktokoľvek, s kým hovoríme, je k našim aktivitám prajný, na druhej strane cítim tiež určitú opatrnosť. Hansi bol výnimočným človekom, ktorý dokázal ľudí spájať, preto určite existujú pochybnosti, či sa nám ten dom podarí oživiť. Nikto z nás nechce vyvolávať duchov. Nedá sa to a nie je to ani naším zámerom. Radi by sme sa pokúsili vytvoriť nezávislý kultúrny priestor na mieste, kde boli kultivované a kde majú svoju budúcnosť hodnoty, ktoré albrechtovská rodina vyznávala. To význam určite má.

■ **Na akej báze by mal tento priestor fungovať? Z rozprávania viem, že dôležitou črtou „vysokej školy na Kapitulskej“ bola neformálnosť prostredia. Rodina Albrechtovcov v dome žila, Ján Albrecht tam učil i pracoval. Po obnove tak nevyhnutne vznikne určité vákuum, ktoré bude potrebné naplniť. Čím?**

Naša pôvodná idea prechádza transformáciami aj preto, že o nej neustále diskutujeme s ľuďmi, ktorí sú aktívni v kultúre a umení. To, čo sme na začiatku s nadšením nazvali „revitalizáciou“, sa mi čoraz viac posúva do roviny premeny domu na kultúrne centrum, teda priestor, v ktorom by malo byť albrechtovské múzeum sprostredkovávajúce obraz generácie Alexandra a Jána Albrechtovcov, ďalej koncertná sála, priestor na slobodné diskusie, prednášky o umení, vonkajšia scéna pre komornú hudbu... Našou ambíciou je, aby ten dom bol



živý, aby tam znela hudba, aby sa tam tvorilo. Mohol by byť tiež miestom pre tvorivé dielne, pre komornú, starú hudbu či rezidenčné pobyty. V hlavnom meste stále chýba miesto, kde by sa skúmala a prezentovala bratislavská hudobná tradícia. Ten dom všetkým, čo som vymenoval, vlastne bol, no, ako ste povedali, v podobe privátneho, rodinného priestoru.

■ **Jedným z „pilotných“ podujatí bol septembrový „Koncert v ruinách“...**

Na „Koncerte v ruinách“ zahralo niekoľko ansámblov (*Musica aeterna*, *Lotz trio*, *Solamente naturali*, *Quasars Ensemble*, pozn. red.), ktoré v Bratislave nemajú domovskú

už dvadsať rokov zastupuje veľkých európskych vydavateľov, a funguje to. Všetko je len o organizácii práce.

■ **Spomínali ste možnosť albrechtovského múzea, no rodinná pozostalosť je v súčasnosti v správe viacerých inštitúcií. Hudobné múzeum SNM pred pár rokmi v bašte Luginsland pripravilo „rekonštrukciu“ hudobného salónu Jána Albrechta...**

Albrechtovská pozostalosť sa rozišla štyrmi smermi. V Hudobnom múzeu Slovenského národného múzea sa nachádza vyše dvadsaťdesť tisíc zbierkových jednotiek, Múzeum Mesta

brechta. Žiadna z inštitúcií sa nevyjadřila, že by jej naše aktivity boli cudzie. V tejto chvíli samozrejme nerokujeme o zapožičaní čohokoľvek, bolo by to bezpredmetné. Najskôr musíme dostať dom do stavu, kedy by sme mohli podobné rokovania začať. Myslím si však, že nie je celkom ideálne, aby podobná pozostalosť ležala v depozíte, i keď viem, že Hudobné múzeum má izbu Jána Albrechta v Dolnej Krupej. Mojim snom je, aby sa časť interiéru raz nachádzala v dome, kde pôvodne bol. Ak raz budeme v štádiu, že budú splnené všetky kritériá na to, aby aspoň časť pozostalosti bola umiestnená v dome, kde rodina žila od roku 1945, verím, že sa so zbierkovými inštitúciami i súkromnými osobami dohodneme. Od začiatku sme išli do tejto aktivity s tým, že nepotrebujeme nič vlastniť. Radi dáme na exponáty označenie, o koho majetok ide.

■ **Na vašej webovej stránke som videl vizualizáciu pomerne veľkorysého architektonického riešenia, ako by mal dom po rekonštrukcii vyzerať. V akých etapách by obnova objektu mala postupovať?**

V prípade albrechtovského domu ide o národnú kultúrnu pamiatku, preto je najvyššou inšinciou pri jeho rekonštrukcii Krajský pamiatkový úrad. Dostali sme k dispozícii architektonicko-historický prieskum, ktorý v roku 2004 pre vtedajšieho vlastníka budovy spravila Dr. Eva Sabadošová. Materiál je nevyhnutný pre posudzovanie akýchkoľvek ďalších zámerov s budovou. Posudok nám z časového i finančného hľadiska nesmierne uľahčil prácu. Na základe prieskumu sme oslovili architekta zaoberajúceho sa rekonštrukciou historických objektov. Vypracoval pre nás štúdiu, kde sme zadefinovali funkcie, ktoré by mala budova po rekonštrukcii plniť. Štúdia bola následne poslaná Krajskému pamiatkovému úradu a po zapracovaní pripomienok a vytvorení projektu na stavebné

Chceme sa pokúsiť vytvoriť nezávislý kultúrny priestor na mieste, kde boli kultivované akde majú svoju budúcnosť hodnoty, ktoré albrechtovská rodina vyznávala.

scénu. Rozhodne ich nechcem inštitucionalizovať, ale bol by som rád, keby sme im raz mohli ponúknuť priestor. Prečo by mali hrať po kaviarňach a školách, keď môžu hrať v albrechtovskom dome? Môžu tu mať skúšky, interpretačné kurzy. Existujú tiež kvartetá, ktoré potrebujú priestory... Jedna vec by mala byť jasná, ani ja, ani moji kolegovia nemáme ambíciu manažovať súbory. Naším zámerom je spravovať dom, urobiť v ňom dva koncerty týždenne, prednášku, výchovný koncert, tvorivú dielňu... Pokiaľ budeme mať ako združenie na starosti priestor pre štyridsať ľudí a apartmán pre rezidenčného umelca, nevidím to ako zásadný problém. S manželkou máme obchod a rodinné vydavateľstvo, ktoré



Bratislavy ich má vo svojich zbierkach šesťsto, Galéria Mesta Bratislavy získala šesťnásť obrazov. Okrem toho niekoľko rodín odkúpilo časť, o ktorú nemali záujem zbierkové inštitúcie. So všetkými sme boli v kontakte v súvislosti s výstavou k pätnástemu výročiu úmrtia Jána Al-

povolenie sme požiadali o stavebné povolenie na Stavebnom úrade Bratislava–Staré Mesto. Toto sme absolvovali v priebehu 18 mesiacov zdanlivo neviditeľnej, no mimoriadne intenzívnej práce. Ani jeden z kompetentných orgánov, ktoré sa mali vyjadrovať k budúcej podobe

→ objektu vrátane funkcií domu, nemal výhrady. Momentálne projekt posudzuje stavebný úrad a čakáme na vyjadrenie dotknutých strán v sústave albrechtovského domu.

■ **Na budove však už určité práce boli realizované, objekt sa napríklad zastrešil...**

Na budove prebehli dve etapy statických zabezpečovacích prác. Jednou bola sanácia stropov, myslím, že bez týchto prác by po zime časť domu určite spadla. Do objektu totiž dlhodobo pršalo, mrzlo tam. Treba povedať, že to nebolo nič nové a dialo sa to aj počas života Albrechtovcov. Objekt ako celok bol desaťročia zanedbávaný. V roku 2011 sa pod dozorom pamiatkového úradu sanovali stropy, v rámci čoho boli ošetrované všetky hrady. Špeciálnou metódou klincovania a betónovania bol následne vytvorený samonosný dreveno-betónový strop, čím sa posilnila jeho statika pre budúce zaťaženie. Toto leto sme spravili kompletný nový krov a strechu. Boli napríklad domurované a odizolované štítové múry zo západnej a východnej strany. Prestavali sa tiež nadmurovky nad druhým nadzemným podlažím, ktoré boli zničené. Okolo celej stavby sa postavil veniec a vytvoril sa nový krov.

■ **Ako tieto náročné aktivity financujete?**

Minulý rok sa nám podarilo získať grant Ministerstva kultúry vo výške 20 000 eur. Náklady na doterajšiu rekonštrukciu dosiahli 65 000 eur. Podarilo sa nám zohnať približne polovicu tejto sumy, zvyšok zatiaľ vykrývame z vlastných peňazí. Každý, ako môže. Máme tiež časť donorov, ktorí prispeli malými sumami, no napriek tomu si to veľmi vážime. Okrem toho sa nám podarilo na dvoch percentách z dane vyzbierať

vyše 3800 eur, čo je veľmi slušný začiatok na to, že sme len prvý rok registrovaní ako oprávnení poberatelia. Museli sme jednoducho už niečo urobiť, pretože si všetci uvedomujeme, že ak by sme nekonali, budúci rok možno nemáme čo zachraňovať.

■ **Máte v rámci nájomnej zmluvy fixný kalendár prác na budove?**

Dom by sme mali sprevádzkovať do desiatich rokov. Je dané určité taxatívne vymedzenie toho, čo máme spraviť, no po konzultácii s vlastníkom existuje flexibilita v posúvaní a vymieňaní niektorých činností, ktoré sme na začiatku ešte nevedeli definovať. Jedna vec je postup na papieri, realita objektu však častokrát diktuje niečo iné. Momentálne sme v rukách orgánov, ktoré rozhodujú o stavebnom povolení...

■ **Ako dôjde k tomu, že sa národná kultúrna pamiatka v historickom centre hlavného mesta ocitne v takomto havarijnom stave?**

Neviem, v akom stave bola budova v roku 1945 či v roku 1952, kedy bola odňatá cirkvi. Viem, ako vyzerala v deväťdesiatych rokoch, kedy bola cirkvi vrátená. Netrúfam si povedať, prečo je dom v súčasnom stave. No keď si pozriete celú Kapitúlskú ulicu, tak mi argument, že ani v cirkvi nie je dostatok prostriedkov na to, aby bolo sanované všetko naraz, pripadá ako oprávnený. Keď sme už pri tejto téme, neviem, koho majetkom je Esterházyovský palác. A ten podľa všetkého spadne každú chvíľu. Teraz nejde o to, či sa chcem alebo nechcem niekoho dotknúť, pre mňa je rozhodujúcim to, čo bude. Nebudem sa zaoberať tým, prečo v roku 1980, keď bol dom štátnym majetkom, do neho nikto

neinvestoval, prečo do neho nikto neinvestoval v šesťdesiatych rokoch či v roku 1995. V princípe ma to nezaujíma. Mojou jedinou starosťou je, aby budova nespadla budúci rok. A to sa nám, myslím, podarilo.

■ **Zaoberáte sa tým, čo bude o dvadsaťpäť rokov, keď skončí nájomná zmluva s cirkvou?**

Nemáme žiadne garancie. Ale opäť opakujem: nezaujíma ma, čo bude o dvadsaťpäť rokov. To neznamená, že si nepamätám, čo bolo pred dvadsiatimi piatimi rokmi, ale skrátka týmto svoju myseľ v súčasnosti nezamestnávam. Momentálne to totiž považujem za nepodstatné. V čase, o ktorom sa rozprávame, už budem na dôchodku a starostlivosť o albrechtovský dom bude na niekom inom. Ak si generácia po nás bude myslieť, že to, čo sme spravili, má význam a oplatí sa v tom pokračovať, pretože je to hodné pozornosti a energie, bude to fungovať ďalej. Ak nie, tak to nezachráni žiadna zmluva.

■ **Aké sú plány združenia na najbližšie obdobie?**

Ako som spomínal, čakáme od stavebného úradu schválenie projektu na stavebné povolenie. Potom máme už len jediný problém, peniaze. Vždy to vyzerá, že peniaze sú najväčší problém, no v priebehu posledných dvoch rokov som si opäť uvedomil, že do štádia, kedy sú problémom „len“ peniaze, vedie veľmi dlhá cesta. V súčasnosti máme jasne sformulovanú víziu, existuje detailný rozpočet a harmonogram toho, čo bude nasledovať. Čo sa týka budovy, budú sa odvlhčovať obvodové múry. Zavedie sa hydroizolácia, aby dom nevlhol zospodu. Dúfame, že sa nám podarí uspieť



Dom, ktorý kričí o pomoc

[foto: M. Šimkovičová]

Stál som v izbe v Hansiho dome a nik sa ma nespýtal: „Chceš kávu alebo čaj?“ Dom bol pustý a mlčky kričal o pomoc. Ešte stále som cítil vôňu cigary a fajky, ktorú mám doma na pamiatku. A nielen to, skriňa, v ktorej sú uložené aeternistické noty, vonia stále rovnako zmesou tabaku, dymu, starého papiera a možno aj nekonečnej nostalgie. Už pri prvej návšteve albrechtovského domu v roku 1975 som pocítil auru slobody a azylu, silu etiky a tolerance. Nebol som iste jediný, v čase totality sme tu prežívali spoločnosť nezávislosti, istoty a zároveň pochybností. Práve polemika ma hnala ďalej a nedoprial mi zbaviť sa tejto „istoty“ dodnes. Albrechtovský dom

ma vrúcne objal a nikdy nepustil. Nič hlbšie a blahodárnejšie som doposiaľ nenašiel. Ten azyl je pravdepodobne aj dnes dobrým synonymom pre slobodu a útechu. Stretnutia s umelcami, matematikmi, maliarmi a sochármi skončili, prieniky svetonázorových množín imaginatívne pripomína ten starý opar, ba možno aj kde-tu zavesená polemika čakajúca na ozvučenie. Je takmer isté, že Bratislava potrebuje bod istoty a polemiky, fórum nezávislosti. Je isté, že aj mladí študenti, budúci umelci, majú právo dýchať opar slobody, pochybnosti a zodpovednosti. Fórum kreativity, novosti, bizarnosti a hedonizmu žilo na Kapitúlskej č. 1 a snažme sa o to, aby znovu ožilo. Verím, že fenomén filantropie naučí spoločnosť opäť revitalizovať magické miesta vzdelanosti a kultúrnej komunikácie. Umelecký duch dýchal na každého, kto mohol vojsť dnu. Aj posledný žobrák dostal, čo mal dostať, kompót od Gréty néni alebo päť korún od Hansiho. Dvere boli stále otvorené, zatvárali sa až na noc. Vždy, keď som potreboval konzultáciu neskoro večer, som zavolať. A odpoveď? „Zajko, príď trocha neskôr, ide krimoška.“ Mohol som najskôr o 21.30, po kriminálke Derrick... To bol prejav maximálnej ústretovosti a radosti z ľudskej prítomnosti. A v šere noci a vône fajky sme sedeli v prednej izbe a preberali naše tajomstvá. Bol som jeden z posledných, ktorí v roku

2004 opúšťali dom na Kapitúlskej č. 1. Na to nemôžem nikdy zabudnúť, pred bránou som stál smutný a bezmocný. Niečo sa akoby definitívne uzatváralo. V mojom srdci však stále svietilo svetielko, jeho energia žiarila s nádejou návratu. Chodím tam rád, aj keď dnes sú to ruiny, moje svetielko silnie, spomienky sú stále živé a otázky aktuálne. Tomu pozvaniu sa nedá odolať. *Venite ad me omnes... – „Podte ku mne, vy všetci, ktorí strádate a nesiete svoj kríž, a ja vás oslobodím.“*

Peter ZAJÍČEK

v grantovej schéme, pretože ide o statické zabezpečenie objektu. Potom príde na rad komplotná sanácia, omietky, siete, podlahy...

■ Našli ste v albrechtovskom dome počas prác niečo zaujímavé, niečo o čom sa nevedelo?

Pamiatkári, ktorí v roku 2004 robili v týchto priestoroch prieskum, vedeli najlepšie, kde hľadať. Stále ma však láka hypotéza, že pod dvomi oknami zo strany ulice bolo ešte jedno. Páčilo by sa mi, keby sa dve priľahlé miestnosti s renesančnými stropmi od ulice viac presvetlili. Spomínaný prieskum existenciu takéhoto okna predpokladá a bude sa to dať veľmi ľahko zistiť, keď sa budú opravovať omietky z vonkajšej a vnútornej strany.

■ Spolupracujete aj s inými subjektmi, ktoré majú v názve meno Jána Albrechta? Mám teraz na mysli Albrechtinu Vladimíra Godára a Hudobnú akadémiu Jána Albrechta v Banskej Štiavnici, kde pôsobí Zuzana Martináková...

S obidvomi sa poznám dvadsaťpäť rokov, kedysi sme sa stretli na Oddelení súčasnej hudby Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied. Úprimne ma teší, že Vlado Godár a ľudia okolo neho prinášajú na naše pódia skvelú hudbu. Mojim osobným práním je, aby Albrechtina našla svoje miesto aj v albrechtovskom dome. Zuzana Martináková priniesla odkaz Jána Albrechta do Banskej Štiavnice. Na našej minuloročnej výstave v Univerzitnej knižnici a v historickej budove SND sme propagácii ich aktivít venovali priestor.

■ Na webe spomínate ambíciu spolupracovať so zahraničnými inštitúciami starajúcimi sa o odkaz „Bratislavčanov“ Bélu Bartóka, Franza Schmidta a Ernő Dohnányiho...

Bartókov dom žije odkazom, hudbou a koncertmi. Schmidtovo múzeum je neďaleko Viedne, s Dohnányim je to problematickejšie. Jeho pozostalosť sa nachádza na Floride. Adrian Rajter sprostredkoval v tejto oblasti niekoľko kontaktov s Bartókovým domom, takže o nás vedia. Riešiť

čokoľvek konkrétne je v tejto chvíli predčasné. Mimochodom, poznáte dohnányiovský dom na Klariskej ulici? Je to ten najrozpadnutejší. Schmidtov dom sa nezachoval, bol oproti pošte. Bartók býval oproti Tescu, má tam tiež pamätnú tabuľu. V Batkovom dome pod Michalskou bránou je predajňa syrov. Mrzelo by ma, keby sme v Bratislave nedokázali zachrániť ani jeden „skladateľský“ dom a dať mu vážnosť, ktorá mu z hľadiska histórie patrí. Existuje zaujímavá zhoda okolností: na konci albrechtovskej záhrady je terajšia budova Univerzitnej knižnice, kedysi kláštor klarisiek a neskôr budova kráľovského katolíckeho maďarského gymnázia. To bola škola, kde Schmidt, Dohnányi, Bartók i Albrecht študovali. Nie je albrechtovský dom ako stvorený na pamätnú tabuľu, že tu nielen žil organista a riaditeľ Cirkevného hudobného spolku Alexander Albrecht, ale že neďaleko na gymnáziu študovali aj štyria významní európski skladatelia?

Pripravil Andrej ŠUBA

Neviem o tom, že by existovalo iné podobné miesto



[foto: M. Šimková]

Keď som prišiel do Bratislavy, nevedel som o hudbe takmer nič a o živote ešte menej. Väčšinu z toho, čo som sa počas vysokoškolských rokov o týchto dvoch veciach naučil, som získal u Hansiho. U Hansiho doma, nie v škole. Hansi nikdy nebol oficiálne mojim pedagógom, ale neviem dosť blahorečiť tej chvíli, keď som prvý raz vkročil do malebného zákutia na Kapitulskej ulici, kde mal každý kútik svoju históriu, svoju atmosféru a kúzo času, ktorý sa buď zastavil, alebo vôbec neexistuje.

Neviem o tom, že by existovalo iné podobné miesto v Bratislave. Miesto, kde sa dennodenne spontánne muzicírovalo, kde boli dokorán otvorené dvere pre každého, kto si chcel zahráť, počúvať, diskutovať na najrôznejšie témy – od odborných hudobných až po veľmi svetské, alebo len zúčastniť sa na čajovo-fajkovo-viržinkovom obrade. Bola to neuveriteľná oáza pohody, pokoja, noblesy a šarmu uprostred zúriaceho komunizmu. Za vysokou drevenou bránou a hrubými múrmi jedného z najstarších domov v Bratislave sa stretávali mladí hudobníci, aby si zahráli nielen Brahmsa či Hindemitha, ale aj bridž. Aby sa učili, ako sa pije čaj, fajčí fajka, flirtuje so ženami, klebetí, ale aj to, ako sa treba pozeráť na Kandinského či Muncha a z čoho sa skladá hudobná či iná história Bratislavy. V krízových okamihoch bola vždy naporúdzí nevťieravá rada a keď bolo najhoršie, slúžila Kapitulská aj ako núdzové prístrešie. Do domu, v ktorom bolo úžasné množstvo umeleckých klenotov, sme mali voľný prístup, či bol Hansi doma, alebo nie. Tí najčastejší návštevníci jednoducho dostali kľúče.

S mojim spolubývajúcim a kolegom Mariánom Bandom sme si postupne zaviedli ranný rituál, ktorý spočíval v pešom pochode na Kapitulskú (po ceste sme krajčirovi Mikešovi museli pravidelne podávať správu o svojich erotických aktivitách),

kde sme sa noblesne naraňajkovali (čerstvé pletenky z pekárne na Obchodnej a kudrovica – nátierka zo smradlavého syra), prečítali noviny, prediskutovali s Hansim závažné udalosti. Až potom sme išli do školy. Dokonca aj počas prázdnin, keď som brigádovoľ ako sprievodca na železnici, Kapitulská bola mojim útulkom.

Nemôžem zabudnúť na súčasť inventáru Kapitulskej, upratovačku Róžiku, rodenú Prešpuráčku, ktorá hovorila tromi jazykmi a ani jeden z nich neovládala. Rozprávala tak úchvatne, že jej výroky sme nielen zapisovali a triedili, ale Hansi dokonca napísal o Róžike aj esej. Som presvedčený, že Róžiku si nedržal kvôli upratovaniu, ale ako nevyhnutnú zložku atmosféry. A v nej vznikali rozkošné výroky, ako napríklad ten, ktorý Róžika v úlohe sekretárky povedala jedného dňa niekomu do telefónu, vysvetľujúc po slovensky (s nemickou gramatikou) Hansiho neprítomnosť: „*Hansi je bol v Tmave...*“ (z nemčiny *ist gewesen...*) Hansi mal vo svojich žiakoch a kolegoch bezmedznú dôveru. A oprávnené – nikdy sa nič nestalo. Teda, aby som neklamal, zmizli nejaké zavaraniny, ale ako Róžika správne zhodnotila: „*... s tý cigány sa nedá, tak kradnuje, kde sa môže, ani obrátiť nesmíte. Na to stromoch skákajú, potom vyšpehujú celý dom – raz nás kradnuli ten veľký skrin šetko, čo zavarené.*“ Aj keď bolo študentov a hudobníkov občas priveľa, Hansi, jeho rodina a domácnosť to nielen znášali, ale aj podporovali. Akurát Róžike sa to nie vždy pozdávalo: „*... vy ste vysoké školáci, ale chované nemáte. Idete do predsíni a tam sa rozhadzujete to topánky ... mám plné rozhadzované v predsíni. Idem robiť porádek od toho neporádek.*“

Hansi bol aj spoluzakladateľom jednej z najbizarnejších organizácií – Vysokej školy renesancie starých remesiel. Na rozdiel od ozajstného života sa mu v tejto škole dostalo ako profesorovi *Viziló* (po maďarsky hroch) najvyšších funkcií a pôct. Bol nielen rektorom, ale aj nositeľom viacerých čestných doktorátov, najmä za objavy v rózikológii. Ja (docent Pes) i moji ostatní kolegovia, profesor Kôň alebo profesor Bocian, sme sa len ťažko dopracovali k maličkým funkciám na fakultách nadvodníctva či fonológie (grgania).

Ak sa vám zdá, že je táto spomienka frivolná, je to len preto, že ste nemali tú možnosť, čo ja – sledovať Hansiho, ako predvádza nielen polievacie auto či pouličnú lampu, ale scény zo svojho vlastného pohrebu vrátane pohrebných prejavov jeho kolegov. Neviem presne, podľa čoho sa pozná veľký učiteľ. Ak podľa toho, že svojich žiakov vôbec nevyučuje a pritom ich niečo naučí, tak Hansi bol jedným z najväčších. Verím, že sa mu za to dostáva večnej blaženosti vo forme Schumannovho *Klavírneho kvarteta*, krásnych obrazov, šarmantných „anjeliek“, bezodnej kanvice Earl Grey a kúdelov viržinkového dymu.

Peter BREINER

Text P. Breinera pre Hudobný život je adaptáciou Javorového listu č. 101 napísaného v roku 1996 pre Domino fórum.

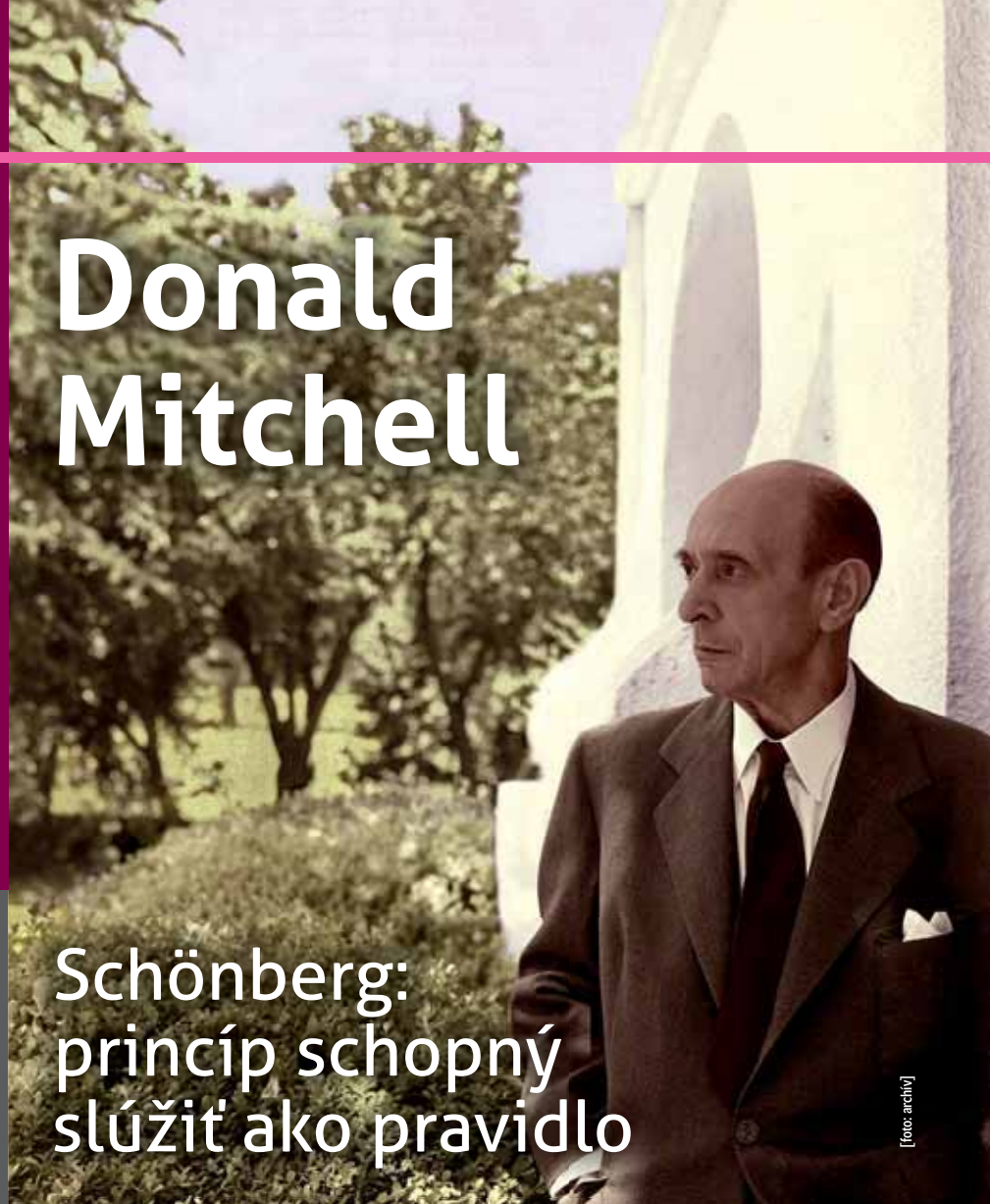
Priekopnícka štúdia **Donald Mitchella** *Jazyk modernej hudby* (The Language of Modern Music) vyšla roku 1963 a stala sa klasickým textom vo svojom odbore. Mitchell svoje úvahy zakotvil v porovnaní dvoch velikánov prvej polovice 20. storočia, Schönberga a Stravinského, a sústredil sa na estetické premisy ich hudby. Jeho úvahy sú obohatené o dnes už slávne odbočky do príbuzných umení, najmä do maliarstva a architektúry. Táto ukážka je úryvkom z prvej kapitoly knihy.

Preložil **Peter ZAGAR**

Myslím si, že jednou z hlavných úloh, pred ktorou stáli tvorcovia Novej hudby, bola *reintegrácia*. Toto hľadanie nových spôsobov komponovania, skladania vecí dokopy, by sa možno dalo vyjadriť takto:

získať postavenie pravidla; objaviť princíp, ktorý by bol schopný slúžiť ako pravidlo.

Nie sú to moje slová. Nie sú to dokonca ani slová hudobníka. V skutočnosti predstavujú definíciu „standardizácie“ architekta Le Corbusiera, jednej z najvýznamnejších postáv modernej kultúry, nie iba pre to, čo urobil, čo postavil, ale aj čo ako tvorca predstavoval a predstavuje. Le Corbusiera môžeme detailne (nielen zbežne) porovnávať so Schönbergom, s ktorým ho spája prekvapivo veľa spoločných profesionálnych a osobnostných črt. (Ironickou paralelou je aj ostrý odpor, ktorý obidvaja pozoruhodní muži vyvolali; vyústilo to do stavu, keď niektoré z najvýznamnejších a najvplyvnejších budov Le Corbusiera nikdy neprekonalí štádium náčrtu a veľká časť hudby najvplyvnejšieho skladateľa 20. storočia sa na koncertných pódioch dlhý čas objavovala iba zriedkakedy.) Vďaka svojej praktickej skúsenosti umelca (toto slovo používam s plným vedomím, lebo naše prehliadanie *umenia* architektúry je hanebné) Le Corbusier vypracoval svoj Modulor: „Vývážené meradlo v ľudskej mierke aplikovateľné univerzálne v architektúre a mechanike.“ Podobne Schönberg vo svojej kompozičnej praxi dospel k „Metóde skladby s dvanástimi tónmi súvisiacimi iba navzájom medzi sebou“. Je zábavné porovnávať ohlas na Le Corbusierov Modulor s ohlasom na Schönbergovu Metódu. Je to zábavné nie preto, že svet architektúry ponúka užitočný kontrast k svetu hudby, ale preto, lebo odporcovia a kritici Modulora (pravda,



treba brať do úvahy účinok človeka ako celku, ako celej osobnosti, a to aj v prípade Schönberga) používali tie isté termíny, ten istý jazyk, akým napadli Schönbergovu Metódu. Navyše, zisťujeme, že Le Corbusier bojoval na tých istých dvoch frontoch, ktoré tak dobre poznajú aj prívrženci Schönbergovho umenia (mimochodom, sám Schönberg vravieval, že ho volali architektom nie preto, aby mu lichotili, ale aby upreli jeho dodekafónii spontánnosť); na jednej strane musel Le Corbusier ľudí presvedčať, že „Veda, metóda... UMENIE niečo vytvárať nikdy nespúťovali talent a neuväzňovali múzu“, na druhej strane musel brániť Modulor pred jeho niektorými necitlivými nadšencami:

Použitiu Modulora a dozoru nad jeho použitím som venoval veľkú pozornosť. Niekedy som na kresliciach stoloch videl neuspokojivé, zle poskladané návrhy: „Veď som použil Modulor.“ – „Tak potom zabudnite na Modulor. Myslíte si, že Modulor je všeliek na neohrabanosť a nepozornosť? Zbavte sa ho. Ak s ním dokážete vyprodukovať iba tieto hrôzy, zahodte ho. Vaše oči sú vašimi sudcami, jedinými, ktorých by ste mali poznať. Páni, posudzujte očami. Zopakujme si v dobrej viere spolu, že Modulor je pracovný nástroj, jemný inštrument, povedzme, klaviatúra, klavír, naladený klavír. Klavír

už naladili: je na vás, aby ste na ňom hrali dobre. Modulor neudeluje talent, o to menej genialitu. Z nezáživnosti nevytvorí ušľachtilosť; ponúka iba spoľahlivé meradlo. Z neobmedzeného výberu kombinácií Modulora si musíte vybrať vy.“

Ak zameníme slová „oči“ za „uši“ a „Modulor“ za „Metódu“, túto skvelú pasáž mohol rovnako napísať aj skladateľ, nie architekt. Všimnime si tieto Schönbergove slová:

Zavedenie mojej metódy skladby s dvanástimi tónmi neulahčuje komponovanie; naopak, komplikuje ho. Modernisticky zameraní začiatočníci si často myslia, že by to mali skúsiť skôr, než získajú nevyhnutné technické vybavenie. Je to veľký omyl. Povinnosť používať v skladbe iba jeden rad kladie na skladateľa také veľké obmedzenia, že prekonať ich môže iba predstavivosť, ktorá prešla mnohými a mnohými dobrodružstvami. Táto metóda nič neposkytuje, ale veľa berie.

Možnosti vytvárania prvkov hudobnej formy – melódií, tém, fráz, motívov, figúr a akordov – zo základného radu sú neobmedzené. Treba sa riadiť základným radom, ale napriek tomu komponujte slobodne, tak ako predtým.

Keby názor, že Schönbergova Metóda zázračne nahradila doteraz neobmedzenú „inšpiráciu“ skladateľa súborom nepriradených a náhodných pravidiel, ktoré buď inšpiráciu vylučovali (až tak sa dá spútať a zotročiť múza!), alebo ju jednoducho nepotrebovali, t. j. Metóda bola pohodlným receptom na komponovanie, ako pri varení (potrebujete základný rad, ohrievajte ho, kým zmäkne, prevráťte ho atď.), teda keby tento názor nebol ešte stále taký rozšírený, tieto známe citáty by sme tu nemuseli uvádzať.

Možno bolo nevyhnutné, aby sa centrom pozornosti stala samotná Metóda. Erwin Stein rozpoznal toto nebezpečenstvo hneď na začiatku, keď definoval Schönbergove „nové formové princípy“ v esejí s rovnakým názvom, vo veľmi významnej práci, ktorá vyšla roku 1924, v čase, keď sa Metóda práve dostala do svojho posledného štádia, keď ju autor práve skomponoval (nie abstraktne skonštruoval bez ohľadu na hudobnú skúsenosť). Stein píše:

Hlavná námietka proti novým formovým princípom určite bude znieť takto: „Veď to je všetko vykonštruované!“ Samozrejme, že je – nie v teoretickom, ale v praktickom zmysle, nie v zmysle intelektuálnych konceptov, ale v zmysle nôt. Ukážte mi ľudský výtvor, ktorý nie je vykonštruovaný! Vari tu chce naozaj niekto tvrdiť, že fúga či sonáta vykvitli ako ľalie polné? Vari Beethovenovi zišla Deviata na um tak, ako novinárovi zide na um zlý vtíp? Prečo sa nepozriete do jeho skicárov? Geniálny konštruktér vynachádza.

Na inom mieste píše:

Hĺbka a originalita Beethovenových hudobných myšlienok sa nedá adekvátne opísať slovami „intuícia“ či „inšpirácia“. Beethoven pracoval – nielen srdcom, ale aj mozgom. Prečo by malo myslenie obmedzovať?

Napriek tomuto jasne formulovanému varovaniu ľudia hovorili a rozmýšľali o Schönbergovej Metóde tak, ako keby to bola iba teoretická záležitosť a v podobnom duchu o ňu aj bojovali. To, že ju Schönberg odvodil od svojej skladateľskej praxe, že ju neskôr demonštroval vo svojich dodekafonických skladbách, že znovu a znovu prosil, aby sa posudzovanie jeho hudby (a hudby jeho žiakov) nezakladalo na vyzdvihovaní Metódy, ale na rovnakom prístupe ako ku každej inej hudbe, tieto fakty sa v opare nekompetentnej kritiky stratili. Ba čo viac, medzi vojnami sa Schönbergova hudba objavovala na koncertných pódiiach veľmi nepravidelne, čomu, samozrejme, napomohol aj nacistický zákaz uvalený na ňu. Tento celkom výnimočný a ojedinelý stav však vôbec neznamenal útlm kontroverzie okolo Metódy. Naopak, nastala kuriózna situácia, keď ste diela dozaista najvplyvnejšieho skladateľa 20. storočia mohli sotva počuť, zatiaľ čo o Metóde – zrodenej najprv z hudby a neskôr racionalizovanej a prijatej každým novým dielom za tvorivý princíp – sa viedli vzrušené spory, ako keby táto hudba v nepriateľsky naladených

mysliach neustále znela. Netrvalo dlho a o kvalitách dodekafonickej techniky sa vyjadrovali ľudia, ktorí so Schönbergovou hudbou nemali nijaký kontakt; bol to čudný, neskutočný, umelý a v podstate nezdravý stav s tragickými dôsledkami pre Schönbergovu osobnosť a azda aj pre jeho umenie. List, ktorý Schönberg napísal v jeho zvlášťnej angličtine roku 1938, najlepšie ilustruje, ako si skladateľ uvedomoval nehudobný charakter prístupu k jeho hudbe:

Teraz sa zmienim o vašom úmysle analyzovať tieto skladby z hľadiska základného dvanásťtónového radu. Musím vám povedať úprimne: ja by som to nedokázal. Mne by to dalo dni práce, aby som zistil, ako sa dvanásť tónov použilo, a existuje dosť miest, kde sa riešenie nebude dať nájsť. Túto otázku sám považujem za nedôležitú a svojim žiakom hovorím to isté. Môžem vám ukázať množstvo príkladov znázorňujúcich myšlienku tohto spôsobu komponovania, ale namiesto jednoduchej mechanickej aplikácie vás môžem informovať o jeho kompozičných a estetických výhodách. Uvedomíte si, prečo ho nazývam „metódou“ a prečo považujem termín „systém“ za nesprávny. Potom, samozrejme, pochopíte postup pri aplikovaní tejto metódy. Poskytnem vám celkový prehľad možností aplikácie a na príkladoch ukážem toľko, koľko sa dá. Dúfam, že uznáte, že tieto skladby sú výsledkom predovšetkým hudobnej imaginácie a nie, ako sa mnohí domnievajú, matematických konštrukcií.

Je otázne, či by postoj, na ktorý sa Schönberg sťažuje, mohol vzniknúť aj inokedy, ako v dobe, v ktorej podľa slov Sigfrieda Giediona „rozum a cit existujú na odlišných úrovniach vo vzájomnej opozícii“. Počiatkový odpor voči Schönbergovi sa zocelil do rýdzo intelektuálnej reakcie na údajný výmysel mozgu (logikou tejto opozície sa tu nemusíme zdržiavať, hoci by sme si mohli vychutnať známu iróniu, keď sa krivý vysmieval čaptavému). Myslenie vylučovalo cit, dokonca i v tých vzácnych prípadoch, keď sa predvádzala jedna zo Schönbergových dodekafonických skladieb. Po roku 1945 sa to zmenilo – mnohé Schönbergove skladby zazneli pred publikom, ktoré o Metóde a nekonečných teoretických rečiach jej oponentov (a niektorých zástancov) určite nič netušilo, možno sa o ňu ani nezaujímalo, a práve tieto skladby poskytli taký intenzívny emocionálny zážitok, že poslucháči si ihneď vyžiadali prídavok.

Ako sa dá tento jav vysvetliť? Žiaden zdravo rozmýšľajúci človek nemôže predpokladať, že koncertné publikum rozličných krajín, počúvajúce rozličné diela, by povstalo a aplaudovalo triumfujúcemu „systému“ a žiadalo si opakovanie. Samozrejme, že nie. Žiadalo si možnosť okamžitého obnovenia kontaktu s hudbou, ktorá ním pohlala. Schönbergovu operu *Mojžiš a Áron* by určite vzápätí po jej premiére v Zürichu roku 1957 zopakovali, keby to, pravda, bolo možné; spontánna búrka potlesku bola taká strhujúca, tak zjavne dokazovala účinok diela, že dodnes žije v pamäti zúčastnených

ako jedinečný zážitok. Tento posmrtný triumf napovedá o úspechu, aký by jeho hudba mala, keby sa viac hrala a keby sa o nej menej diskutovalo.

Ak Schönberg zaznamenal úspech práve v tých kruhoch, ktorých odmietnutie jeho oponenti vždy sebavedome predpovedali, môže nám zísť na um otázka, prečo sa potom vôbec stretol s takou neslýchanou opozíciou?

Je to rozsiahla a zložitá téma, príliš rozsiahla na túto malú knihu. Nastoluje otázku antagonizmu, ktorý v priebehu dejín vyvolali myšlienky a inšpirácia takmer každého génia, nech už tvoril v ktorejkoľvek oblasti ľudskej činnosti. V hudbe sa to prejavilo v prípade takých výrazných skladateľov ako konzervatívny, spoločenský Mozart a radikálny, nespoločenský Beethoven; novátorstvo to v žiadnej podobe nikdy nemalo ľahké. Mozart musel nakoniec zaprieť klavírny koncert, jeden z jeho najoriginálnejších príspevkov do dejín hudby; Beethoven musel znášať rôzne druhy ponížujúceho nepochopenia a urážlivých poznámok. Treba pripomínať, čo Louis Spohr, taký vysoko inteligentný hudobník, napísal o neskorej hudbe Beethovena, že sa totiž posledné diela „stávali excentrickjšími, odťažitejšími a nezrozumiteľnejšími“? (Príčinu všetkého videl Spohr v Beethovenovej hluchote, ale Spohrov „výklad“ nedostatkov hudby nie je podstatný, rozhoduje to, ako túto hudbu vnímal.) Excentrická, odťažitá, nezrozumiteľná – každý mal na jazyku tieto slová, keď sa objavila Nová hudba našej éry; tu nám, samozrejme, zide na um nielen Schönberg, ale aj Stravinskij a ich kolegovia Hindemith a Bartók. A hoci sa trebárs Beethoven aj stretol s istou dávkou onoho skepticizmu a nepriateľstva, ktoré si novátor vždy vyslúži za svoju trúfalosť, jeho hudba znela. Spohr počul *Deviatu symfóniu*, ktorá sa mu tak nepáčila. Svojich kritikov však nemohol spacificovať dokonca ani umlčaný Schönberg.

Samotná sila reakcie proti Schönbergovi hovorí o jednej veci: za všetkým stála silná, agresívna emócia, nech už opozícia pôsobila pod rúskom racionality či „vedeckosti“, hoci svoje útoky mierila na Metódu ako nástroj na potlačenie hudby, a nie na hudbu, a nakoniec sa stala práve takým intelektuálnym cvičením, aké odmietala, pretože sa úplne vzdala hudobných hľadísk. Stručne, Schönberg ako človek aj ako hudobník, sa svojich protivníkov dotkol kdesi veľmi hlboko, hoci zdanlivo opak je pravdou. Na úpornosť tohto odporu sa nedá nájsť iné vysvetlenie. Jeho zdanlivá racionalizácia je dosť dobre známy psychologický jav; čím primitívnejší cit, tým „objektívnejšie“ rúško si oblieka. Ak sa niekomu zdá čudné, že pohoršenie išlo kľukatou cestou, aby nakoniec dospelo k „vedeckému“ odmietnutiu, treba mať na pamäti, že keby opozícia pripustila čo i len nepriateľskú emóciu voči Schönbergovi, mohlo by to oslabiť krížovkársko-skladačkovú iróniu jej prístupu k jeho hudbe. Veď keby to bola záležitosť iba hudobného rébusu, načo toľko citového vzrušenia?



→ Pre zmenu by sme tu vari mohli spomenúť hudobníkov, o ktorých muzikálnosti niet sporu, a ich dôsledne neteoretický prístup k Schönbergovej hudbe. Mahler veľkoryso podporoval svojho mladšieho kolegu a „myslenie“ mu v tom vôbec neprekážalo, hoci priznal, že jeho rané diela, ktoré sú pre nás menej problematické, v ňom vyvolávajú zmätok. Možno intelektuálne celkom dobre nechápal Schönbergov zmysel, určite však cítil, hlboko cítil, že „za“ tými záhadnými inováciami je inšpirovaný skladateľský počín. Mahler mal, pravda, k Schönbergovi, ktorý bol spočiatku zakotvený v rovnakom hudobnom prostredí a v rovnakej tradícii, blízko; a ak je reč o „tradícii“, chcel by som tu uviesť jej skvelú definíciu od Sira Herberta Reada: „Tradícia v umení nie je súhrnom názorov, je to znalosť techník.“ Keď sa však pozrieme na takého od Schönberga odlišného skladateľa, akým je Puccini, opäť sa stretáme s vnútorným pochopením, s tušením, i keď zahmleným zrejmom antipatiou, že ide o nezvyčajne významný prejav tvorivosti (v roku 1923 zažil Puccini vo Florencii predvedenie cyklu *Pierrot lunaire* pod taktovkou Schönberga). „Ktovie, či nebude Schönberg odrazovým mostíkom k nejakému cieľu v ďalekej budúcnosti? V súčasnosti sme však od jeho konkrétnej umeleckej realizácie tak ďaleko, ako Mars od Zeme – ibaže by som už naozaj ničomu nerozumel.“ Puccini bol možno zmätený, ale zrejme nebol nepriateľský. Mnohí ľudia, ktorých hudobné schopnosti ne-

siahajú Puccinimu ani po päty, boli pripravení jasne vyhlásiť, že predstava Schönberga ako „odrazového mostíka k nejakému cieľu v ďalekej budúcnosti“ je nehorázna a bláznivá. ✕

¹ Le Corbusier: *The Modulor*. London 1954, s. 109.

² Arnold Schönberg: *Style and Idea*. London 1951, s. 107.

³ Schönberg, ref. 2, s. 48.

⁴ Le Corbusier, ref. 1, s. 81, 130–131.

⁵ Schönberg, ref. 2, s. 114, 116–117.

⁶ „Hoci vždy skúmal a kodifikoval svoje metódy, nezačal s technikou; skončil pri nej.“ To, čo Bruce Killeen v článku *Façade* (*The Guardian*, 12. júl 1962) píše o básnikovi Hopkinsovi, sa dá aplikovať aj na Schönberga.

⁷ Erwin Stein: *Orpheus in New Guises*. London 1953, s. 76, 91.

⁸ Josef Rufer: *The Works of Arnold Schoenberg*. London 1962, s. 141. List Arthurovi W. Lockemu, 25. mája 1938.

⁹ Sigfried Giedion: *Space, Time and Architecture*. London 1956, s. 13.

¹⁰ Pred týmto víťaným nárastom verejného uznania sa objavilo sporadické povzbudzovanie z bočných strán, najmä v „útlom“, ale hlučnom časopise *Music Survey* (1947–52), ktorý za Schönberga štekla a hrýzol, keď vôbec nebolo v móde podporovať jeho vec.

¹¹ „Ja nemám systém, mám iba metódu, to znamená *modus* na regulárnu aplikáciu vopred koncipovaného vzorca. *Metóda môže, ale nemusí*, byť jedným z dôsledkov systému.“ Schönberg, ref. 2, s. 107, pozn. 2. Naozaj kuriózný zvrät udalostí nastal, keď vo februári 1958 Peter Stadlen v dôležitom článku v periodiku *The Score* (*Serialism Reconsidered*) naznačil, že metóda Metódy je predsa len ilúzia. Kto mohol ve-

dieť, že príde čas a Stadlen opíše tolko zneužitú „prí-snu“ Metódu takýmto spôsobom: „Dvanástónový systém nielenže príliš nedeterminuje komponovanie – čo je najčastejšia výčitka proti nemu –, ale ju determinuje tak málo, že sa stáva úplne nepodstatný?“ Je pre mňa ťažké pochopiť, ako môže Stadlen zastávať tento názor pri tolkej hudbe, ktorá, aspoň pre mňa, počuteľne manifestuje svoj dodekafonický charakter a organizáciu. (Prečo by sa jeden skladateľ za druhým, nie práve najnevinnejšia kategória hudobníkov, stali obeťami tejto ilúzie?) Stadlen však priekopnícky upriamil pozornosť na niektoré problematické aspekty dodekafonickej harmónie (myslím si, že by mohol pripustiť, že čo sa týka melodiky, má Metóda svoje opodstatnenie). Jeho rozbor simultánnosti by sa mal čítať spolu s rovnomenou kapitolou v cennej publikácii Georgea Perleho *Serial Composition and Atonality*, London 1962. (V júlovom vydaní *The Score* z toho istého roka tiež zverejnili niekoľko odpovedí na Stadlenov článok a v novembri jeho ďalší príspevok.)

¹² Porovnaj nedávne svedectvo Arthura Rubinsteinu (*Sunday Times*, 11. február 1962): „Videl som (Schönbergovu) veľmi kontroverznú operu *Mojžiš a Áron* v Paríži a hlboko na mňa zapôsobil jej emocionálna sila. Hudbe som celkom dobre nerozumel, ale pojem „rozumieť“ by sa v súvislosti s hudbou nemal používať; pre mňa tu niet čomu rozumieť, hudbu treba *cítiť*.“

¹³ Sam Morgenstern (ed.): *Composers on Music*. London 1958, s. 94.

¹⁴ Herbert Read: *Art Now*. London 1984, s. 138.

¹⁵ Mosco Carner: *Puccini, A Critical Biography*. London 1958, s. 161.

¹⁶ Charakteristickú vnímavosť preukázal aj v prípade Stravinského, ktorý vo svojom texte *Expositions and Developments*, London 1962, s. 137 píše, že Puccini „o mojej hudbe Ďagilevovi a iným povedal, že je hrozná, ale aj veľmi talentovaná“.

Albrechtina (NE)ZNÁMA HUDBA 2012

pozýva

6. november, 19.00 hod. / Dóm svätého Martina

Marek VRÁBEL ORGAN

Štefan Németh-Šamorínsky

Ján Levoslav Bella

19. november, 19.00 hod. / Pálffyho palác, Zámocká ul.

Magdaléna BAJUSZOVÁ KLAVÍR Ilja Zeljenka

28. november, 19.00 hod. / Pálffyho palác, Zámocká ul.

BERGEROVO TRIO Ján SLÁVIK VIOLONČELO
Ladislav FANČOVIČ KLAVÍR **Branislav DUGOVIČ** KLARINET

Alexander von Zemlinsky, Jozef Sixta, Peter Zagar, Roman Berger

Fenomén

The Hilliard Ensemble

Na festival Konvergenzie zavítal do Bratislavy už po druhýkrát britský vokálny súbor **The Hilliard Ensemble**, nepochybne jedno z najslávnejších vokálnych telies 20. storočia. Súbor ohlásil na budúci rok pri príležitosti štyridsiateho výročia koniec profesionálnej kariéry, ich účinkovanie na Slovensku tak bolo štvrtým a zrejme posledným. Pred koncertom, na ktorom zaznel bachovský projekt Morimur, si členovia The Hilliard Ensemble našli v kaviarni Artforum čas na krátke stretnutie s publikom, ktoré moderoval Adrian Rajter.

nú stratégiu. Povedali len: „V rámci päťročného kontraktu chceme od vás tri nahrávky ročne.“ Vôbec sa ale nestarali, čo zo starej hudby budeme vlastne nahrávať. Tak sme produkovali tituly, vďaka ktorým sme síce získali široký repertoár, no v podstate ich nikto nekupoval. V závere našej spolupráce vznikol i nepríjemný epilóg, kedy nám vyčítali stratovosť. My sme do kontraktu vstupovali s presvedčením, že ide o nekomerčný projekt,” povedal počas diskusie David James. Dôležitým medzníkom v kariére súboru bol začiatok spolupráce s mníchovským labelom ECM, ktorá začala v roku 1988 nahrávkou Pärtových *Pašii*. Súbor neskôr nahrал tiež *Litánie* tohto estónskeho skladateľa, výsledkom dlhoročnej spolupráce je v podstate i kniha Paula Hilliera pre Oxford University Press,

ktorá dnes patrí k referenčnej literatúre o Pärtovi. „S ECM je to úplne iné. Nikdy celkom neviete, kedy presne budú vaše nahrávky vydané, ani v akom poradí sa napokon CD v predaji objaví. Viete však, že každému jednému titulu je venovaná enormná pozornosť, čo sa týka idey, predvedenia i spracovania, vrátane umiestnenia nahrávky na trh. Zaujímá ich tiež oveľa viac umelecká stránka vecí. Nápady prichádzajú rovnako od vydavateľstva i od nás,” porovnal skúsenosti s veľkým nadnárodným labelom a kultovým mníchovským vydavateľom Gordon Jones.

Music Consort dva alebo tri roky predtým, ako sme vznikli. Potom nastal skutočný boom starej hudby,” povedal na stretnutí s bratislavským publikom sympatický barytonista Gordon Jones. Do povedomia svetovej hudobnej verejnosti súbor vstúpil najmä interpretáciou diel stredoveku a renesancie, od začiatku však dôležitú súčasť repertoáru tvorila hudba 20. storočia. „Každý si myslí, že sme začínali so starou hudbou. No naše prvé programy v skutočnosti tvorila kombinácia renesančných diel a hudby 20. storočia, uvádzali sme napríklad skladby Benjamina Brittena. Takže hneď od začiatku sme sa snažili starý a nový repertoár spájať. Do nahrávacieho priemyslu

Dokonalé hlasy, dokonalá intonácia, precízna artikulácia, výnimočná muzikalita a inteligentná interpretácia... Čo viac by ste si mohli želať?

D. James Ross / Early Music Review

sme však vstúpili s nahrávkami starej hudby, o hudbu 20. storočia nebol záujem. Tento stav trval možno polovicu našej kariéry,” upresnil David James. Na tejto situácii mali veľký podiel nahrávacie spoločnosti. Bývalý člen súboru John Potter v knihe o ECM *Horizons Touched* spomína, že medzi súčasných skladateľov, s ktorých nahrávkou diel vydavateľstvo EMI nesúhlasilo, patrili napríklad Arvo Pärt. „Nahrávali sme pre label EMI reflexe, ktorý bol veľmi úzko spätý s hnutím starej hudby. To bol aj jeden z dôvodov, prečo sme dostali nálepku, súbor starej hudby. Mali veľmi zvláštnu pracov-

Súbor The Hilliard Ensemble vznikol v roku 1974. Častým omylom býva spájanie mena ansámbľu s jedným z jeho zakladajúcich členov, tenoristom Paulom Hillierom. V skutočnosti The Hilliard Ensemble nesú meno po alžbetínskom miniaturistovi Nicholasovi Hilliardovi (c. 1574–1619). Z pôvodnej zostavy, ktorú na začiatku tvorili okrem Hilliera ešte Paul Elliot a David James, je dnes v súbore už len kontratenorista David James. Ten si na začiatky súboru zaspomínal s typickým britským humorom: „Pôvodní členovia The Hilliard Ensemble pôsobili v katedrálach zboroch. Ja som vtedy býval spolu s Paulom Hillierom, ktorý spieval v londýnskej Katedrále sv. Pavla. Jedného dňa prišiel s návrhom, aby som sa stal členom vokálneho kvarteta, ktoré by pôsobilo bez dirigenta. Rád som súhlasil. Za rohom našej skúšobne totiž sídlila nová francúzska reštaurácia. Dali sme si záväzok, že ak spolu vydržíme spievať dve hodiny, môžeme si tam dať dobrú večeru.“

História a súčasnosť

Súbor, ktorý v súčasnosti tvoria David James (kontratenor), Rogers Covey-Crump (tenor), Steven Harrold (tenor) a Gordon Jones (barytón), nadväzuje výlučne mužskou zostavou hlasov na stáročnú tradíciu anglickej hudby, vznik The Hilliard Ensemble však úzko súvisí i s tzv. hnutím starej hudby. „Sme súčasťou silnej anglickej tradície zborového spevu, ktorá je tvorená v značnej miere mužskými hlasmi. Na druhej strane pred štyridsiatimi rokmi nebol ešte taký rozšírený repertoár pre mužské a cappella kvarteto, vďaka ktorému sme dnes známi. Boli sme jedným z prvých takýchto komorných súborov, ktorých dnes existuje veľké množstvo. Na začiatku záujmu o starú hudbu v Anglicku bol David Munrow, ktorý založil súbor Early

Pripravil Andrej ŠUBA

[foto: archiv]



The Hilliard Ensemble s M. Cantoreggi
v bratislavskom Dóme sv. Martina [foto: J. Uhlíková]

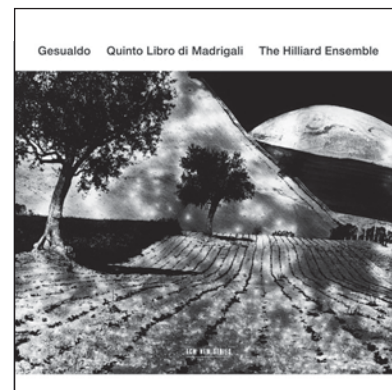
→ Dnes v diskografii i v koncertných programoch The Hilliard Ensemble možno nájsť nielen skladby Arva Pärta, ale aj Johna Cagea, Gavina Bryarsa, Jamesa MacMillana, Erkki-Svena Tüüra, Velja Tormisa, Eleny Firsovej, Alexandra Raskatova alebo Heinza Holligera. Dôležitou súčasťou repertoáru súboru sú premiéry. Patrí medzi ne napríklad uvedenie skladby *Miroirs des Temps Unsuka* China s Londýnskym filharmonickým orchestrom pod taktovkou Kenta Nagana v roku 1998. V roku 2008 súbor na Medzinárodnom festivale v Edinburgu prvýkrát uviedol poloscénický avantgardný koncert Heinera Goebbelsa *I Went to the House But Did Not Enter*, ktorý zopakoval o rok neskôr na Berliner Festspiele a na koncertoch v USA. *Die Welt* v recenzii premiéry s rešpektom písal o jasnom, zreteľnom zvuku vokálneho kvarteta. V roku 2009 súbor premiéroval až päť nových diel, medzi nimi i *Et Lux* od Wolfganga Rihma, ktorý členovia The Hilliard Ensemble naštudovali so známymi špecialistami na sú-

časnú hudbu Arditti Quartet. Na otázku, ako sa spieva stará hudba paralelne s dielami súčasných skladateľov, odpovedal tenorista Steven Harrold, najmladší člen súboru, ktorý v roku 1998 nahradil Johna Pottera: „*Všetko záleží od hudby. Súčasná diela nemusia byť nevyhnutne technicky náročné. Naopak stará hudba môže byť mimoriadne komplikovaná. Spojiť skladby Machauta a Heinza Holligera, ako to robíme v jednom z našich najnáročnejších programov, už predstavuje značnú záťaž, pretože kompozície týchto autorov kladú na interpretov hudobne i technicky mimoriadne nároky. No vo všeobecnosti možno povedať, že pri spievaní stredovekej, renesančnej alebo súčasnej hudby nepociťujeme rozdiel v nárokoch či príprave.*“ Gordon Jones dodáva: „*Hudba je hudba. V starej hudbe môže byť veľmi málo informácií o interpretácii, súčasní skladatelia môžu zaplniť stránky množstvom detailných pokynov. Rovnako však môžete dostať novú partitúru, v ktorej nie je takmer nič vyznačené. Ide teda o podobný proces. Ak v no-*

tách nič nie je, je to férová hra. Ak sa skladateľ rozhodol nezapísať svoje predstavy o interpretácii, je na umelcoch, ako skladbu stvárnia.“ Pri naštudovaní skladieb súčasných skladateľov nevyhnutne dochádza k stretu predstáv tvorca a interpretov. „*Skladatelia reagujú rôzne. Sú takí, ktorí ponechajú interpretom pri narábaní s dielom značnú voľnosť. Tešia sa z toho, ako dielo zaznelo, často sú výslednou podobou pozitívne prekvapení. Iní majú veľmi presnú a veľmi detailnú predstavu, ako by skladba mala vyzerať. Tento prístup nám vyhovuje o niečo menej, pretože ako umelci uprednostňujeme tvorivý vklad,*“ hovorí David James a Gordon Jones ho dopĺňa príkladom: „*Stáva sa, že čo je na papieri, nie je nevyhnutne tým, čo chce skladateľ počuť. Stretli sme sa napríklad s niekoľkotaktovou skladbou, ktorá mala podľa autora trvať viac než desať minút. Nedokázali sme sa zhodnúť, autor napokon stiahol práva na predvedenie.*“

Objavy i experimenty

Podľa už zmieneného textu Johna Pottera *Early Music Discoveries and Experiments* v *Horizons Touched* spolupráca s producentom a riaditeľom ECM Manfredom Eicherom dala „historicky poučeným“ interpretom „žolíka“ ignorovať historické poznanie, ak nevyhovuje ich umeleckým zámerom v súčasnosti. Do tejto kategórie nepatria len megaúspešné „crossoverové“ albumy s nórskej jazzovým saxofonistom Janom Garbarekom *Officium* (1998), *Mnemosyne* (1999) a *Officium novum* (2010), ale v istom zmysle aj projekt *Morimur*. Nahrávka, spájajúca do pôsobivého celku Bachove chorály a *Par-*



Gesualdo Quinto Libro di Madrigali The Hilliard Ensemble ECM 2012/Divyd

Aj na aktuálnom prírastku do bohatej diskografie The Hilliard Ensemble potvrdzujú, že sú stále vo vynikajúcej forme. Výkon súboru, rozšíreného o sopranistku Moniku Mauch a kontratenoristu Davida Goulda, upúta kompaktným zvukom, precíznou intonáciou a starostlivým frázovaním. Možno by sa ale niekedy na úkor vokálnej krásy a elegancie žiadalo niekedy viac rétorickosti a dramatických gest. Gesualdove exaltované ódy na lásku, smrť a súženie by boli ešte mrazivejšie.

(aj)

titu *d mol pre sólové husle BWV 1004*, vznikla v roku 2001 v spolupráci s huslistom Christophom Poppenom a nemeckou muzikologičkou Helgou Thoeneovou. Práve tá prišla s hypotézou, že slávne Bachove *Sonáty a partity pre sólové husle* z roku 1720 obsahujú skryté odkazy na liturgický rok, ale aj skladateľove osobné vyjadrenie smútku nad smrťou manželky Márie Barbary. (Názov CD *Morimur* je inšpirovaný nápisom na náhrobkoch *Ex Deo nascimur / In Christo morimur / Per Spiritum Sanctum reviviscimus*.) Tieto zašifrované významy sú v notách realizované prostredníctvom citátov z protestantských chorálov a číselných šífier. (Najznámejším príkladom numerického kódovania je číslo 14 ako vyjadrenie mena Bach, ktoré dostaneme usporiadaním písmen a čísel na základe vzťahu A=1, B=2, C=3 atď.) Podobná prax nebola u barokových skladateľov, a zvlášť u Bacha, neobvyklá, napríklad v kantátových dielach alebo v pašiách. Všeobecne známe chorálne nápevy dokázali veriaci v hudbe identifikovať aj bez textu ako novú významovú vrstvu, ktorá vstupovala do vzťahu so slovami a hudobným kontextom. Prekvapivým bol objav, že toto všetko je fragmentárne prítomné tiež v skladbách považovaných dovtedy najmä za „absolútnu“ inštrumentálnu hudbu. Zmiený muzikologický koncept neostal vďaka The Hilliard Ensemble len teoretickou konštrukciou, ale stal sa mediátorom fascinujúcich hudobných zážitkov. Skladba pre husle najskôr zaznieva v sólovej podobe prestriedaná chorál-

Fantastický výkon Christopa Poppena a dokonalé hlasy spevákov z The Hilliard Ensemble sa podpísali pod výsledok, ktorý napriek diskusiám o detailoch teórie Helgy Thoeneovej nadchol kritiku i poslucháčov. „Spoznáte najznámejšie a najväčšie skladby v dejinách hudby v úplne novom svetle. Môže to zásadným spôsobom zmeniť váš pohľad na skladateľa, ktorého svet povyšuje nad ostatných,“ napísal v recenzii pre časopis *Fanfare* Martin Anderson. „Muzi-



[foto: J. Uhlíková]

kologická stránka tohto projektu býva niekedy kritizovaná. Podľa niektorých ide o nesprávnu a vykonštruovanú teoretickú interpretáciu Bachovho diela. Stretávame sa preto občas aj s reakciami: „Toto nie je dobré.“ Nemám to rád, odhládnuť od teoretického konceptu, ide podľa môjho názoru o výnimočný hudobný zážitok. Okrem toho *Morimur* obsahuje predsa veľké Bachove diela. Hudba je v tomto prípade nad konceptom,“ povedal David James. „My musíme hlavne zaspievať, čo je v notách. Akademickú stránku projektu *Morimur* sme ponechali autorke muzikologickejmu konceptu. Samozrejme, roz-

umieme myšlienku a musíme sa s ňou stotožniť, inak by sme na projekte neparticipovali,“ dodal Steven Harrold. Na projekte *Morimur*, ktorý súbor v súčasnosti uvádza tri-štyrikrát ročne, s členmi The Hilliard Ensemble spolupracuje nemecká sopránistka Monika Mauch, ktorú David James počas diskusie v Bratislave s humorom označil ako „honorary man“. „Celé roky sme hľadali sopranistku, ktorá by hudobným cítením i hla-

som dokonale ladila so zvyškom súboru. Stretli sme množstvo fantastických speváčok, no nikdy to nebolo celkom „ono“. Toto je pre nás ideálna kombinácia,“ upresnil dôvod jej prítomnosti v mužskom kvartete David James. Krehká symbióza sólových huslí a kvarteta hlasov kladie na výkon spevákov špecifické nároky. „Jednou z požiadaviek je presne nastúpiť do rýchlo plynú-

cich inštrumentálnych figurácií. Ďalším problémom je zvukový balans medzi huslami a hlasmi. My speváci sme v barokovej hudbe zvyknutí spievať melódiu, v tomto projekte väčšinou ale vytvárame k sólovému partu huslí akési *asso continuo*,“ pomenovala technické špecifiká Monika Mauch a David James ju doplnil: „Špecifickou požiadavkou je tiež, aby kombinácia chorálov a ciaccony nepôsobila príliš umelo, vykonštruovane, a aby sa línie navzájom prirodzene prelínali a doplňali. Myslím, že toto sa nám vcelku dobre podarilo a máme to zažité. Stáva sa mi, že keď skladbu počujem v sólovej podobe, automaticky sa mi v hlave začínajú vynárať príslušné chorálne nápevy.“ Uvedenie projektu *Morimur* v Bratislave bolo výnimočným zážitkom (viac v recenzii Jany Lindtnerovej v HŽ 10). A čo čaká súbor v poslednom roku ich kariéry? Podľa vlastných slov sa hudobníci vrátia k dielam, ku ktorým si počas štyridsaťročnej kariéry vytvorili špeciálny vzťah. Napríklad k Gesualdovým *Tenebrae*, Bachovým motetám, ale tiež k skladbám, ktoré boli ansámblu dedikované. ✕



Trio Mediaeval Folk Songs ECM 2007/Divyd

Speváci z The Hilliard Ensemble ovplyvnili niekoľko generácií komorných vokálnych ansámblov. Jedným z nich je aj nórske ženské Trio Mediaeval, ktoré vzniklo v roku 1997. Súbor sa ťažiskovo zameriava na stredoveký viachlasný repertoár a jednoglas z Anglicka, Francúzska a Talianska, no nevyhýba sa ani súčasnej hudbe. Prvé tri nahrávky súboru pre mníchovský label ECM produkoval bývalý člen The Hilliard Ensemble, tenorista John Potter. V roku 2007 nahralo trio spolu s perkusionistom Birgerom Mistereggom CD *Folk Songs* s aranžmánmi nórskeho baláda a uspávaniek, ktoré získalo nomináciu na Grammy. Posledná nahrávka súboru pre vydavateľstvo ECM má názov *A Worcester Ladymass* a je opäť návratom do stredovekého Anglicka. (Dve omšové časti skomponoval Gavin Bryars.) Trio Mediaeval, ktoré malo slovenskú premiéru na festivale Dni starej hudby v roku 2010, vystúpi 23. 11. v Košiciach s programom „Folk Songs“ v rámci podujatia „Hudba medzi východom a západom“.

(aj)



A. Rajter, G. Jones a D. James počas diskusie v bratislavskom Artfore [foto: J. Uhlíková]

mi, no keď dospeje k svojmu vrcholu v podobe nádhornej *Ciaccony*, k tónom huslí sa pridávajú speváci a z komplikovaného pletiva kontrapunktických inštrumentálnych hlasov sa postupne vynárajú nápevy *Christ lag in Todesbanden* (Kristus ležal v okovách smrti), *Wo soll ich fliehen hin* (Kde by som mal hľadať útočisko) alebo *Jesu, meine Freude* (Ježiš, moja radosť).

Korunovaný prešľap

Vychovávateľka Márie Terézie grófka von Fuchs-Mollard musela byť pozoruhodnou postavou. Ich vzťah s budúcou panovníčkou dunajskej monarchie žiaril na testosteróne kypiacom cisárskom dvore Karla VI. ako vzácný príklad ženskej solidarity a priateľskej vernosti. Nie náhodou leží Líška (tak ju prezývali lakonickí dvorania) v kapucínskej krypte hneď po boku milovanej Terezky. Podobne ako kedysi v intrigami prešpikovanom Hofburgu, aj v Slovenskom národnom divadle vniesol živý esprit lišiackej grófky (**Denisa Šlepkovská**) ojedinelý svetlý moment do operným kliše presýtenej opery rakúskeho skladateľa **Rolanda Baumgartnera** a libretistu **Rainera Lewandovského**.

Maria Theresia nie je prvým hudobným rendezvous Rolanda Baumgartnera s rakúsko-uhorskými cisárovnami. Už v muzikáli *Sisi – Kaiserliche Schönheit* zo začiatku 90. rokov minulého storočia, ktorého hudobná reč sa pohybovala medzi „Repete“ Ivana Krajčíka a symfonickým matiné Viedenských filharmonikov, ponúkol Baumgartner eklekticky spracovaný námet z prostredia k.u.k. monarchie. V jednej z hlavných úloh sa vtedy objavil Peter Dvorský, ktorý o pár rokov neskôr v pozícii riaditeľa Opery SND vyplnil objednávku na *Mariu Theresiu*.

Po dvoch rokoch práce Roland Baumgartner odovzdal Bratislave „neoromantickú operu“, kompozične banálne dielo s plytkým libretom. Operný príbeh Márie Terézie lavíruje medzi politickou hrou, milostným príbehom a historicky i biograficky vernou epickou interpretáciou. Orámovaný premietaným textom komentuje dôležité milníky života a kariéry Márie Terézie od narodenia až po korunováciu v bratislavskom Dóme svätého Martina. Partitúra by prospelo časové zoštíhlenie dejovej línie a užšie tematické vypichnutie niektorého z aspektov bohatého života panovníčky.

Bratislavská inscenácia podčiarkla banalitu diela nezvládnutou dramaturgickou prácou **Michala Benedika** i statickou režijnou koncepciou **Laca Adamika**. Jej podstatou je pestrá plejáda inscenačných kliše, nekonzekventne dodržiavaný princíp divadla v divadle, spievanie na rampe a priam oratoriálna ignorancia vzťahov medzi postavami. Hrdinovia sa po javisku pohybujú v prvoplánovo historizujúcich kostýmoch **Ludmily Várossovej** ako figúrky na monochromatickej scénickej šachovnici pomalovanej magrittovskými oblakmi **Barbary Kędzierskej**.

Proklamovaný stylistický zámer opery v zmysle kompendia operných foriem skladateľ nenaplnil. Náznaky árie šialenstva v neobratne postavenej listovej scéne hlavnej hrdinky či farebne predisponovaný manieristický locus amoenus (milostná scéna Františka Štefana a Márie Terézie) uviazli v nezrozumiteľne odspievanom (do slovenčiny nekorektne preloženom) nemeckom librete, bezvýraznej melodickéj prozódii a inštrumentálnej vyumelkovanosti. Or-

chestrálnemu partu dominovali plechové dychové nástroje, zvonkohra, xylofón a ilustračne komponovaná hudba, ktorej zvukomalebný „člapot“ pripomínal skôr filmový soundtrack než hudobný text s dramatickým nábojom a divadelne účinnou dramaturgiou.

Uspávanka Márie Terézie pri koliske dcéry bola v kontexte neskoršieho pohnutého života Márie Antoinetty (ktorého anticipácia sa v hudbe i librete priam ponúkala) kompozične nevyzretou a rozvláchnou hudobnou epizódou. Podobne nekonečná scéna sobáša Márie Terézie a Františka Štefana Lotrinského by zniesla ne jeden škrt i kompozičné prehodnotenie opätovného nasadenia *Ave Maria* (modlitba sa objavuje aj v prológu diela). Medzi zborovými scénami vynikol tanečný Kriegsballet, hoci po piatom obraze evokoval skôr nechcene úsmevnú pripomienku veľkej historickej opery. Záverečná scéna korunovácie v štýle ragtime, vyznievajúca ako odkaz na Baumgartnerovho nestora Leonarda Bernsteina, by sa v kontexte

disciplinované lesné rohy. V takomto kontexte sa vlnajúce odrieknutie Straussovho *Gavaliera s ružou* (na ktorého sa mimochodom Baumgartnerova partitúra častokrát odvoláva) javí ako požehnanie. Spomedzi speváckych výkonov zaujala najmä Mária Terézia **Luisy Albrechtovej**, kreujúca titulnú postavu nie príliš objemným, no príjemne sfarbeným sopránom, schopným spevácky inteligentne nasadeného legata (ľúbostná scéna v ružovom pavilóne). Rovnocenným partnerom jej bol **Tomáš Juhás** ako František Štefan, s istotou sa vyrovnávajúci s nástrahami nemeckého libreta i neobratne napísaného partu. Jeho výkon v úlohe mladistvého tenorového hrdinu potvrdil, že momentálne patrí k najperspektívnejším protagonistom domácej opernej scény. V tucte menších postáv, ktorých existencia je častokrát otázna z historického i z dramaturgického hľadiska, sa vyníma postava cisára Karla VI. Jeho predstaviteľ **Theodore Coresi** však zaujal nanajvýš unaveným basom. Umelecká úroveň Opery SND dosiahla ostat-



L. Albrechtová a T. Juhás
(foto: A. Sládek)

predchádzajúcej hudobnej reči partitúry dala vyložiť v zmysle metafory novej politickej kultúry v Rakúsko-Uhorsku pod vládou reformám naklonenej kráľovnej. Je však otázne, či publikum po viac než troch hodinách topenia sa v karameli proxemických, hudobných a textových banalit bolo ešte schopné nejakého javiskového čítania. A pritom – v prípade operného projektu reflektujúceho súčasné výrazové prostriedky hudobnodramatického žánru – mohlo ísť o hviezdnu hodinu bratislavskej opery: do žiadneho iného mesta nepatrí titul s námietom života Márie Terézie viac než do Bratislavy. Najnovší inscenačný počín však namiesto osvietenia Opery SND priniesol len ďalší kaširovaný kus zacementovanej maketizácie niekdajšej slávy Prešporku.

Marián Lejava prebral hudobné naštudovanie po Baumgartnerovom dvornom dirigentovi Paulovi Mauffrayovi krátko pred premiérou. Mal čo robiť, aby udržal kompaktnosť orchestra Opery SND, z ktorého vypadávali najmä ne-

nou svetovou premiérou pôvodnej opery *Maria Theresia* nový bod mrazu. Prvá slovenská operná scéna (sic!) ňou vzdala hold hudobnej reči plnej prázdnych kompozičných fráz, gýčovému libretu a odfláknutej hudobnodramaturgickej architektúre diela. To všetko zarámovala nevкусnou javiskovou nárciou plnou režijných kliše. *Maria Theresia* tak dala príznačnú bodku za riaditeľskou érou Petra Dvorského, ktorú charakterizujú závažné dramaturgické a manažérske pochybenia i neschopnosť disparátnej žánrovej konfrontácie.

Robert BAYER

Roland Baumgartner: *Maria Theresia*/Opera SND/hudobné naštudovanie: Marián Lejava/scéna: Barbara Kędzierska/kostýmy: Ludmila Várossová/choreografia: Jaroslav Moravčík/zbornajster Pavol Procházka/réžia: Laco Adamik. Premiéra v Opere SND 11. 10.

Pitínského svet pod povrchom

Košické Štátne divadlo otvorilo opernú sezónu premiérou dvoch častí Pucciniho *Triptychu*, jednoaktoviek *Plášť* a *Gianni Schicchi*. Réžie sa ujal uznávaný a úspešný český tvorca **Jan Antonín Pitínský**, viacnásobný držiteľ prestížnej Ceny Alfréda Radoka (*Dido a Aeneas*, *Theatermacher*, *Sestra Úzkost*) aj slovenských Dosiek (*Ignorant a šialenec*).

Pucciniho dielo uchoпил Pitínský v duchu sebe vlastnej divadelnej poetiky, ktorá spočíva v podčiarknutí komornej atmosféry a zároveň v osobitej extravagancii. V konečnom dôsledku tak došlo k akejsi roztrieštenosti názo-

Pozorujúci zboristi nad hladinou boli svedkami a komentátormi udalosti, no ich popisná gestikulácia sa dala občas len ťažko interpretovať. Aj kostýmy (princíp riešenia **Jany Prekovej** spájal čiernosivý farebný základ s kontrastnou červenou – farbou krvi) budili rozpaky, nič ich totiž nezjednocovalo a nerezonovali ani z hľadiska symboliky.

Výtvarnícke sa viac darilo v inscenácii *Gianni Schicchi*, kde drobnými detailmi zvýraznila komickosť postáv (prikrývky hlavy, vysoké rázporky na sukniach). Karminová farba sedačky, červený oblek Rinuccia a viaceré červené do-

Hudobné naštudovanie **Ondreja Olosa** považujem za pomerne vydarené, najmä v prípade časti *Gianni Schicchi*. Tu dirigent priľahavejšie vystihol náladu diela a orchester (zrejme aj vzhľadom na odľahčenejší charakter hudby) hral vyrovnané a sviežo. *Plášťu* chýbali výraznejšie a plastickejšie vystavania hudobných plôch, farebnejší zvuk i prepracovanejšia dynamika. Pekne však vyšlo hudobno-dramatické poňatie duetu Giorgetty a Micheleho, kde dvojica spomína na staré časy. Hudobne vrúcna situácia nepotrebovala zbytočné herecké gestá, na-

opak, vďaka civilnému prejavu protagonistov vyznela o to pôsobivejšie.

Spevacke a herecké výkony recenzovanej prvej premiéry boli rozporuplné. Hlasový materiál sopranistky **Tatiany Paľovčíkovej-Paládiovej** (Giorgetta) je už za zenitom, aj jej hereckú interpretáciu poznal istý stereotyp. Barytonista **Marián Lukáč** podal slušný výkon a na javisku pôsobil charizmatickým dojmom, part Micheleho však predpokladá širší hlasový fond. Priemerný **Luigi Jaroslava Dvorského** mohol byť priaznivejší a vo výškach dramatickejší. **Jitka Zerhauová** v role Frugoly (*Plášť*) a Zity (*Gianni Schicchi*) vynikala rytmickou a deklamačnou presnosťou. **Marek Gurbaľ** ako Gianni Schicchi bol presvedčivý aspoň herecky, keď komickosť postavy vy-

stihol bez „prehrávania“. Laurette **Janette Zsigovej** chýbal sviežejší a jasnejší tón, treba však oceniť, že slávnu romancu *O mio babbino caro* predniesla bez klíšovitého glissanda. Nevýrazný **Ondřej Koplík** nedisponuje rozsahom potrebným pre postavu Rinuccia. Naopak, zaujal mladý basista **Arpád Sándor**, ktorý sa predstavil v menších úlohách Talpu (*Plášť*) a Simoneho (*Gianni Schicchi*). Jeho znelý a vyzretý spevacký prejav i nenútená herecká akcia boli prekvapením večera.

Miroslava TRÁVNÍČKOVÁ



Gianni Schicchi [foto: archív ŠD Košice]

rov autora a režiséra. V prípade *Plášťa*, ktorý si žiada naturalizmus i vášeň, režisér zdôraznil intímny príbeh hrdinov opretý o mnohovýznamovú symboliku – dráma žiarlivosti sa nekonala. Vzhľadom na neprepracované vzťahy medzi postavami a istú strohosť výrazu sa napätie Pucciniho hudby stratilo. Inscenácii vládla symbolika, zrejme vo všetkých rovinách, zároveň však natoľko komplikovaná, že ju bolo ťažko vyložiť. Scéna výtvarníka **Jana Štěpánka** mohla tlmočiť hneď niekoľko významov. Vizualne dominantná kotva, lodná skrutka, rakva a medúza slúžiaca ako svetelná kulisa sa dali čítať ako svet pod povrchom či snáď situácia, kedy si človek siahne na úplné dno. Láska manželov Giorgetty a Micheleho je už dávno pochovaná. Giorgetta túži utiecť z neutešenej životnej situácie a zamiluje sa do prístavného robotníka Luigiho. Spoločne sa snažia neveru utajiť, ale ich nerest nakoniec vypláva na povrch, aby zničila osudy všetkých. Micheleho plášť ukryje najhorší ľudský čin – vraždu.

plnky upozorňovali na ignoranciu smútočnej nálady v dome zosnulého strýka Buosa. Napriek kontrastnej povahe diel režisérova práca so symbolickými odkazmi i stavba scény poukázali na isté spojivo medzi nimi. Aj v buffe *Gianni Schicchi* pouličné lampy v hornej časti scény informovali, že sa pozeráme na svet pod povrchom – na svet prízemných chamtivcov, ktorých duševná a morálna stránka je doslova pod úrovňou. Burlesknú komédiu, inšpirovanú XXX. spevom Pekla z Danteho *Božskej komédie*, Pitínský vyhotil do podoby karikatúry. Groteskne zobrazené lakomé príbuzenstvo viac pripomínalo pacientov z liečebne pre duševne chorých než zdravo uvažujúcich jedincov – túžba po matérii privádza človeka k šialenstvu. S režisérovou koncepciou možno súhlasiť a pod týmto uhlom pohľadu sa dá prijať aj rozohraná akcia a herecký zápal aktérov dodávajúci inscenácii iskru a šmrnc. Smiešne figúrky vzbudzovali úsmev, hoci občas by nezaškodilo pripomenúť si známe „menej je niekedy viac“.

Giacomo Puccini: *Plášť*, *Gianni Schicchi*/ Štátne divadlo Košice/hudobné naštudovanie: Ondrej Olos/zbormajster: Lukáš Kozubík/scéna: Jan Štěpánek/kostýmy: Jana Preková/réžia: Jan Antonín Pitínský. Premiéra v Štátnom divadle Košice 12. 10.

Hamburgery namiesto perníkov

Opera *Hänsel und Gretel* zaistila nemeckému skladateľovi **Engelbertovi Humperdinckovi** trvalú pozíciu vo svete opery pre deti. Potvrdila však aj obavy skladateľovho prajného okolia z „infekčného vírusu“ Richarda Wagnera. Hudobný rukopis hutnej, expresívnej, harmonicky prechromatizovanej partitúry pripomína nielen „revolučné“ skladateľské postupy, ale aj profesionálne zvládnutý eklekticismus. Dôkazom sú občas tuctovo znejúce melódie (napríklad romanticky sladký duet večernej modlitbičky so zborovým vyvrcholením) či niektoré instrumentálne medzihry (tanec anjelov). Jednoznačnú popularitu opere predsa len zabezpečil pôvodný, notoricky známy námet z dielne bratov Grimmovcov, ktorý do podoby libreta upravila skladateľova sestra **Adelheid Wette**.

Humperdinckovu operu v rámci festivalu Banskobystrické hudobné dni uviedol súbor Štátnej opery v Banskej Bystrici pod slovenským názvom *Perníková chalúpka*. Po perníkoch však nebolo po celý večer ani chýru. Výklad režiséra **Pavla Smolíka** sa totiž vybral cestou aktualizácie, ktorá by nebola márna, keby sa na nej nevyskytlo niekoľko kolaudačných nedostatkov. Za najväčšiu považujem strohosť a statickosť vizuálne podvyživeného spracovania, kde ojedinelé pohybové aktivity boli len lokálnym ilustratívnym prejavom. Počas predohry Janko a Marienka relaxovali aktívnym prepínaním televízora, v ktorom sa v čiernobielej siluetej animácii (inšpirácia Lottou Reiniger?) odvíjala klasická filmová podoba rozprávky (film pre pamätníkov?). Po oprave satelitu cirokovou metlou sa dizajnovovo moderní súrodenci v džínsoch a značkových teniskách zmenili na typických tínedžerských „bordelárov“. Aktualizáciou sa oslabil dominantný sociálny moment príbehu (možno, aby sa zbytočne neostril aktuálny problém sociálne slabých rodín), zmizol strach (z ježibaby, tmy, lesa, hladu) a úplne sa vytratila rozprávková fantazijnosť.

Kým klasickí rozprávkoví hrdinovia kompenzovali hlad najprv neškodnou krádežou perníkov a neskôr násilným prejedaním sa pod dohľadom ježibaby, v prípade banskobystrickej inscenácie režisér perníkovú chalúpku vtipne nahradil pojazdným fastfoodovým megaboxom plným sladkých, slaných, masných jedál a presladených nápojov. Po-

hľad na denné menu Janka a Marienky by určite dorazil nielen propagátorov zdravej výživy. Ježibaba (či skôr Ježibabel's výzorom evokujúcim radodajnú slečnu) napokon skončila v špinavej makromikrovlnke. Igelitom pozakrývané „tajnosti“ z prvého dejstva (žeby sa rodina práve sťahovala?) sa odtajnením zmenili na sídliskové paneláčky. Pootočením sa objavila modro-zelená strana maľovaných kulis – vraj les! Jeho jediný žijúci obyvateľ (kukučka bola atrapa) v podobe ušatého čuda zmenil strach na smiech. Rozprávkoví rodičia mali úlohy klasicky rozdelené: mama bola prísna a starostlivá, nezodpovedná hla-

(Otec). Pre **Dušana Šima** bola vysoká poloha partu Ježibaby náročná, interpret nevyužil ani jedinečnú hereckú príležitosť, ktorú „sukňová“ úloha ponúkala.

Hudobné naštudovanie poskytlo prvú veľkú príležitosť doterajšiemu skvelému zbormajstrovi **Jánovi Procházskovi**. Možno časom a získanými skúsenosťami vymení zborový „manšaft“ za orchestrálne teleso. Predpoklady k tomu má. Sústreďenie sa na partitúru však tentoraz zrejme prekrylo odvahu spraviť v partitúre viac škrtov. Určite by boli namiestne. Graficky pútavý bulletin zatrávnila príloha v podobe detských maľovaniek.



Perníková chalúpka
[foto: R. Miko]

va rodiny sa motala s fľašou v ruke. Svetiac si baterkou napokon našli stratené ratolesti. Namiesto obligátneho záverečného rozprávkového zvonca „zvonili“ na hlavách dospelých členiek zboru, znázorňujúcich odklady vykrmené deti, veľké infantilné baretky s brmbolcami.

Náročná partitúra anticipovala náročnosť speváckych partov, prejav hlavných hrdinov sa prekvapivo niesol v línii „ľahkého“ neoperného spievania. Marienka (**Emílie Řezáčová**) s prirodzeným prejavom vyznela sympatickejšie než Janko (**Denisa Hamarová**), ktorý sa miestami strácal a bol rytmicky nedôsledný. Protagonistka však zaujala krásnou farbou materiálu pripomínajúcou bývalú banskobystrickú sólistku Boženu Lenhardovú. Jemný hlasok prepožičala Mužičkovi z rosy a Piesočnému mužičkovi **Michaela Sojčáková**. Dramatickejšie momenty v sebe objavila a kreatívne ich využila **Olga Hromadová** (Matka), nezvyčajne zoštíhleným hlasovým fondom prekvapil **Zoltán Vongrey**

Najnovšia banskobystrická premiéra však odkryla aj slabiny skladateľskej society na Slovensku. Kde sa nachádza pôvodná tvorba pre deti? Žeby čakala na čarodejný rozprávkový prútik?

A na záver ešte poznámka v podobe položenej a nezodpovedanej detskej otázky: Prečo je Janko dievča? Verím, že tento „defekt“ deťom na organizovaných predstaveniach niekto vysvetlí. Lebo regulárne môže vzniknúť aj úvaha na celkom inú (tiež aktuálnu) tému. Ale to už nie je operná rozprávka.

Mária GLOCKOVÁ

Engelbert Humperdinck: *Perníková chalúpka*/preklad: Pavol Smolík/hudobné naštudovanie: Ján Procházka/réžia: Pavol Smolík/scéna: Jaroslav Valek/kostýmy: Ludmila Városová/zbormajsterka: Iveta Popovičová/choreografia: Elena Záhoráková. Premiéra v Štátnej opere Banská Bystrica 12. a 13. 10.

Banskobystrická Fedora

Medzi premiérou Giordanovej *Fedory* na nádvorí Zvolenského zámku a predstavením v rámci Banskobystrických hudobných dní (17. 10.) uplynuli takmer štyri mesiace. Zaujímalo ma, či po nie najpriaznivejších hodnoteniach réžie Michaela Taranta nedošlo v interiérových priestoroch Štátnej opery k prípadným korekciám. Ďalšou motiváciou bol rolový debut tretej predstaviteľky Fedory. **Michaela Šebestová** má za sebou napriek mladému veku napríklad Cileovu Principessu či Čajkovského Oľgu v Košiciach. Fedora je oproti týmto úlohám ešte náročnejšia, zväčša ju interpretujú dramatické sopranistky (Tebaldi, Stella, Olivero).

Z inscenačného hľadiska došlo v sále Štátnej opery len k nepatrným korektúram, čo rozpačitý dojem z réžie Michaela Taranta

nijako nezmenilo. V menších úlohách sa oproti zámočkej premiére predstavili alternanti – **Alžbeta Trgová** (Oľga), ktorej hlasový fond pôsobil pomerne unavene, a **Ľubomír Popik**, napriek barytónovému materiálu dobre zvládajúci basovú áriu Cirilla. Výborné výkony z prvej premiéry zopakovali **Zoltán Vongrey** (De Sirieux) a najmä **Miroslav Dvorský** (Loris Ipanov), s hlasom perliacim farebnosťou a údernosťou naznačujúcou spevákovo prechod do odboru lirico-drammatico.

Materiál Michaely Šebestovej je farebne pútavý, v tvorbe tónu mäkký, dostatočne objemný a schopný dramatických atakov. Spevákka dokáže do spevu vložiť osobnostný citový rezervoár, nerobí jej problém preniknúť do duševného sveta interpretovanej postavy. Hoci part Fedory môže zvä-

dzať až k predramatizovanému a patetickému poňatiu, mezzosopranistka v prvom dejstve spievala „ekonomicky“ a najmä spočiatku striedala útočné forte s jemným pianom. Predsa však – ako sa ukázalo neskôr – jej najvlastnejšou doménou je dramatický spev plný vášne, ideálne ladiaci s veristickým interpretačným štýlom. Napriek nevelkej javiskovej skúsenosti dokázala i herecky vyjadriť aristokratickú dôstojnosť a citovú rozpoltenosť interpretovanej postavy. Hoci nie všetky pasáže partu zvládla rovnako ideálne, išlo o profesionálne zrelý a pôsobivý výkon. Banskobystrické publikum zaplnilo sálu do posledného miesta a predstavenie malo výborný ohlas.

Vladimír BLAHO

Prvá Jenůfa Lindy Ballovej

Bývalé vedenie Opery SND malo pri obsadzovaní Janáčkovskej *Jenůfy* (premiéra 23. 3. 2012) veľké oči. Hlavné úlohy obsadilo zväčša trojnásobne. Počet repríz, odstup medzi nimi, ale ani záujem publika nesvedčia, žeby janáčkovský boom prerazil slovenské hranice. Možno hľadisko Historického divadla by pôsobilo ako-tak zaplnené...

Ozvláštnením reprízy 20. októbra bol osobný debut mladej sopranistky **Lindy Ballovej** v postave Jenůfy. Počas študentských rokov si ako mezzosopran vyskúšala domáce divadelné dosky najmä v „nohavičkových“ postavách (Gounodov Siébel v Košiciach, Musorgského **Fiodor** v SND). Cez ostravské hostovania zmenila odbor na soprano-

vú a popasovala sa aj s vysoko dramatickou Miladou z *Dalibora*. V súčasnosti hostuje na javisku SND ako Mařenka, Donna Anna a najnovšie ako titulná hrdinka Janáčkovskej opery. Vstup do inscenácie nevypracovanej v základnej názorovej línii, na javisko šedo neosobné (réžia Martin Otava, scéna Ján Zavarský) priveľa inšpirácií nevnučuje. V hudobnom nastudovaní Jaroslava Kyzlinka navyše ostávajú emócie až záhadne utajené a orchester prekrýva aj objemnejšie materiály. Linda Ballová si našla svoje políčka, kde bez nadmerného boja so zvukovou masou uplatnila príjemne sfarbený, okrúhly a vo výške nosný hlas. Dnes sa nachádza na pomedzí lyrického a mladodra-

matického odboru, fyzickým zjavom rysuje obraz Jenůfy dievčenskej, zraniteľnej, takže jej duševné spevnenie v treťom dejstve (čo sa znamenite podarilo v Košiciach s dramatickou Maidou Hundeling) ostalo v náznaku. Pokiaľ by bol Kyzlinkov orchester ohladupľejší, Ballová by odhalila viac nuáns aj v strednej polohe, ktorá napriek mezzosopranovej „anamnéze“ znie subtilnejšie. V navštívenom predstavení spieval Lacu vo výbornej kondícii **Miroslav Dvorský**, **Eva Urbanová** dala Kostelníčke tvrdé, no menej emotívne rysy a **Tomáš Juhás** bol spoľahlivým Števom.

Pavel UNGER

Osobnosť, dcéry a vnúčatá

Po knihe o sopranistke Anne Polákovej od Lýdie Urbančíkovej (prezentácia v Štátnom divadle Košice a v Slovenskom národnom divadle) sa k pamätníkom a milovníkom divadla dostáva vzácna publikácia Divadelného ústavu a Cirkevného konzervatória *Anna Hrušovská*. Pod prostým názvom sa ukrýva monografia koloratúrnej sopranistky, predstaviteľky Mozartových, Verdiho i Straussových hrdiniek v českých a rakúskych operných domoch i na javisku SND, no najmä dlhoročnej vokálnej pedagogičky, ktorá vychovala dvadsaťštyri absolventov. Z nich najznámejšia bola svetoznáma sopranistka Lucia Poppová. Kniha i jej autorky Eva Malatincová a Dora Kulová, bývalé žiačky Anny Hrušovskej, sa predstavili 22. 10. v Štúdiu 12

Divadelného ústavu na Jakubovom námestí v Bratislave. Zišli sa tu niekdajšie študentky vokálnej triedy Anny Hrušovskej na VŠMU, ktoré moderátorka prezentácie Michaela Mojžišová nazvala „dcérami“ pani profesorky, ale aj niektoré jej „vnúčatá“ – ďalšia generácia operných spevákovo vychovaných „dcérami“. Popri nich kolegovia, pamätníci, muzikológovia, teatroológovia a rodinní príslušníci pedagogičky, ktorej nedozitú storočnicu sme si pripomenuli 7. 1. tohto roku.

Eva Malatincová porozprávala o dvadsaťročnej genéze knihy a v skratke charakterizovala (v knihe detailne popísanú) vokálnu metódu pani profesorky. Dora Kulová priblížila atmosféru vzniku magnetofónových záznamov rozprávania Anny Hrušovskej,

ktoré v monografii dostali podobu komentovaných memoárov. Jaroslav Blaho, autor kapitoly „Donna Mozartiana“, s príznačným šarmom zaspomínal na nezabudnuteľné legendy prvej generácie operných div SND, ku ktorým od 30. do polovice 50. rokov minulého storočia patrila aj Anna Hrušovská. Jedna z „vnúčiek“, nádejná sopranistka strieborného hlasu Lenka Kotrbová, zaspievala prítomným Mozartovu pieseň *An Chloë* i áriu Zuzanky z *Figarovej svadby*. Bol to nielen večer s novou knihou, ale najmä potešenie z toho, že nezabúdame, pripomíname a hodnotíme to, čo stálo na začiatku slovenského operného umenia.

Terézia URSÍNIOVÁ

Belisariov návrat do Bergama

Zatiaľ čo operný festival v Pesare sa venuje jedinej téme, novodobej javiskovej kompletizácii skladateľského odkazu Gioachina Rossiniho, v rodisku Gaetana Donizettiho usporadúvaný Bergamo Musica Festival nie je repertoárovovo natoľko vyhraný. Navyše, operné dedičstvo Donizettiho je v porovnaní s Rossinim takmer dvojnásobné. Renesancia tragických diel oboch majstrov bel canta prebieha paralelne, v prípade bergamského rodáka však menej systematicky.

Ťažiskom ostatného ročníka festivalu boli ako zvyčajne dve donizettiovské inscenácie. V septembri uviedlo Bergamo *Belisaria*, v októbri *Mariu Stuardu*, obe v dvojiciach predstavení. Po nich sa k slovu dostáva Pucciniho *Bohéma*, Mozartove *Così fan tutte* a napokon balet. Centrom diania je tamojšie 1150-miestne Teatro Donizetti, naštudovania odborne zastrešuje Fondazione Donizetti, z dielne ktorej pochádzajú nové kritické edície partitúr.

Belisario skladateľ debutoval v benátskom Teatro La Fenice (1836). Skomponoval ho po *Lucii di Lammermoor*, teda v čase, keď bol Bellini po predčasnej smrti, Rossini na opernú tvorbu zanevrel a do zrodu Verdiho prvotiny chýbali tri roky. Premiéra zaznamenala úspech a rad repríz doma i v zahraničí. No na prelome 19. a 20. storočia sa po *Belisariovi*, podobne ako po mnohých iných vážnych operách tohto obdobia, zľahla zem. K jeho znovuzrodeniu došlo roku 1969 opäť na scéne svetovej premiéry, v benátskom La Fenice, v hviezdnom obsadení s Leylou Gencer (Antonina) a Giuseppem Taddeim (Belisario), pod taktovkou Gianandreu Gavazzeniho.

Práve dirigentskej legende boli venované tohtoročné festivalové predstavenia. Opierajú sa o výsledky muzikologického bádania Ottavia Sbragiu vychádzajúce z autografu uschovaného v archíve Donizettiovej nadácie. Libreto *Belisaria* napísal podľa nemeckej predlohy Salvatore Cammarano. Dej sa odohráva v Byzancii 6. storočia za vlády cisára Justiniána I., titulný hrdina opery bol jedným z najvýznamnejších generálov ríše. Z režijného stvárnenia **Luigiho Bariloneho** sa nezračil úmysel posúvať príbeh časovo, významovo či zmenou charakterov postáv. Išlo v dobrom slova zmysle o historizujúci pohľad s príliehavou scénografiou **Angela Salu**, nachádzajúcou pre tri dejstvá so samostatnými názvami (Triumf, Vyhnanstvo, Smrť) iluzívny hrací priestor. Základom výpravy sú tehľami obložené mohutné stĺpy,

mierne vyvýšený horizont a variovanie svetelno-farebného parku. Zmenám scén občas napomáha revuálka, niektoré akcie sú vysunuté na proscénium, v masových výjavoch sa využíva celá hĺbka javiska. Krátka nemohra naznačuje nielen predhistóriu, ale aj úvod k tretiemu dejstvu (v oboch prípadoch ide o motív dieťaťa hlavných hrdinov), ktoré medzi rozvalinami a torzami stĺpov ústi do krutej smrti v boji oslepeného byzantského vojvodu. Bariloneho réžia, hoci aj tradičná, bazírujúca väčšmi na estetickom vneme, zapôsobila vkusnými aranžmánmi masových

rečnom, po fáze lyrickej, rola kulminuje vo finále, kde už umelkyňa čerpala z dna rezerv. Uruguajčan **Dario Solari** (Belisario) patrí k mladšej generácii dramatických barytónov. Jeho hlas je objemný, priebojný, v lyrických scénach schopný prispôsobiť dynamiku, má však ešte rezervy v rozvíjaní farebnosti tónu a prenikaní do psychológie postavy. Jeho z Baskicka pochádzajúci rovesník **Andeka Gorrotxategi** (Alamiro) zaujal výrazovou vervou, kovovo lesklým tenorom a zmyslom pre talianske frázovanie. Škoda, že v cabalette z druhého dejstva trochu zaváhal v záve-



D. Solari a A. Gorrotxategi
[foto: Studio U.V.]

scén a vyprofilovanými postavami. Citový vzťah Belisaria k dcére Irene bol presvedčivý, Antonina prekonala vývojový oblúk od intriganky po zúfalú manželku márne žiadajúcu milosť.

Hudobné naštudovanie **Roberta Tolomelliho**, niekdajšieho Gavazzeniho asistenta, prechádzalo fázami vrúcnej lyriky i vyhrotenej drámy (impozantné crescendo v prvom finále), zrelú donizettiovskú partitúru tlmočilo so zmyslom pre atmosféru situácií a podporu sólistov. Vysoko kompetentný výkon podal orchester a zbor Bergamského hudobného festivalu, v oboch prípadoch technicky a štýlovo vyspelé telesá.

Vokálno-technické nároky hlavných partov sú mimoriadne a najšť optimálne obsadenie je dnes určite neporovnateľne ťažšie než v dobe vzniku diela. Krkolomnou je najmä hlavná ženská hrdinka Antonina. Talianska sopranistka **Donata D'Annunzio Lombardi** aj napriek tomu, že vlastný skôr materiál „lirico spinto“, si vďaka ovládaniu fines belcantovej dramatickej koloratúry poradila aj s najvypätejšími pasážami úvodného dejstva. V druhom má postava pauzu, v záve-

rečnej výške. Mezzosopranistka **Annunziata Vestri** (Irene) ponúkla príjemne sfarbený kultivovaný tón a bola platnou súčasťou vedúceho sólistického kvarteta. V stredne veľkej postave Giustiniana sa predstavil basista **Francesco Palmieri**, charakter Eutropia ostrým tenorom vykreslil **Andrea Biscontin**.

Belisario sa vrátil do skladateľovho rodiska po štyridsiatich dvoch rokoch. Nemal to ľahké, veď protagonistami vtedajšej inscenácie boli Leyla Gencer a Renato Bruson. Ani súčasní predstavitelia hlavných úloh nesklamali a úspech vo vypredanom divadle bol veľký. Bergamo ako kandidát na Európske hlavné mesto kultúry v roku 2019 (tento fakt podčiarkovali všetky propagačné materiály) si vystavilo dôstojnú vizitku.

Pavel UNGER

Gaetano Donizetti: *Belisario*/dirigent: Roberto Tolomelli/réžia: Luigi Barilone/scéna a kostýmy: Angelo Sala/zbormajster: Fabio Tartari/Teatro Donizetti Bergamo, 23. 9.

Dvakrát Catalaniho La Wally

Ostrava

Smrť v lavíne je operným unikátom

Národné divadlo moravskosliezske v Ostrave sa v českom opernom kontexte v ostatnom čase stáva semenišťom dramaturgických objavov. Napriek tomu, že odvaha prekročiť hranice diváckych istôt zavše predbieha umelecký výsledok, je to smerovanie perspektívne, posúvajúce súbor i publikum.

V zahraničí badateľná tendencia neprimknúť k repertoárovému stereotypu platí rovnako pre taliansky verizmus. Z neho pochádza aj prvé české uvedenie *La Wally* od Alfreda Catalaniho. Hoci sa Pucciniho o štyri roky starší krajan nedožil štyridsiaty, v rozpätí sedemnástich rokov skomponoval šesť oper. Poslednou a dnes čoraz častejšie uvádzanou je práve alpská dráma na libreto Luigiho Illicu. Lúboštný trojuholník a spätosť s prírodou nie sú až takým unikátom ako dramatické scény z druhej polovice opery. Pád hlavného hrdinu do rokliny, jeho záchrana a najmä smrť milencov v snehovej lavíne vedia byť lákadlom pre réžiu.

Pred stodvadsiatimi rokmi zožala *La Wally* v milánskej La Scale úspech a tridsať repríz. O jej americký prienik sa postaral Arturo Toscanini, ktorý ju doviedol do Metropolitan Opery, podľa hlavných postáv pomenoval dokonca dve vlastné deti. Catalaniho rukopis nesie známky inšpirácie estetikou Richarda Wagnera (vo verizme nie ojedinelý jav), čo autor vôbec netajil. Vnímať možno aj vplyv vrstovníka Mascagniho. No *Toscu* pripomínajúci záver zjavne nemohol byť prevzatý, Pucciniho rozmach nastal totiž až po uzavretí Catalaniho tvorby.

Výhrou ostravskej inscenácie je poňatie **Robert Jindra**. Tamojší hudobný riaditeľ preklenul koncepcné a inštrumentálne úskalia partitúry, naplnil ju plným, šťavnatým zvukom (jeho empatia k dramaticky nabitým predlohám je známa), ale s orchestrom vypracoval aj kontrastné cituplné plochy. Obzvlášť si dal záležať na plastickejšť medzihier. Farebne a zvučne znel zbor, ktorý má v opere pomerne veľký zásto.

Naproti tomu činoherný režisér **Václav Klemens** s výtvarníkom **Davidom Bazikom** dieľu príliš nepomohli. Ich invencia nemierila ani k modernému divadlu, ani k ohurujúcej ilúzii.

Bezradnosťou trpeli najmä dve záverečné dejstvá. Konflikt sokov a vyslobodzovanie Hagenbacha z rokliny či lavínová smrť strácali na údernosti a emocionálnom stupňovaní drámy. Všetci premiéroví sólisti v úlohách debutovali. **Eva Urbanová** (Wally) vychutnávala najmä dramatické hroty partu. Tam jej soprán aj pri istej dávke agresivity triumfoval, no boli i miesta, kde mohla tón farbiť teplejšie a emotívnejšie. **Gustavo Porta** odspieval vysoko položený part Hagenbacha v plnom objeme svojho dramatického tenoru a cez technické úskalia preplával bez zjavnejších problémov. Barytón **Svatopluka Sema** znel vo vypätom Gellnerovi jadrne a priebojne. V menších postavách sa osvedčili **Martin Gurbal** (Stromminger) a **Agnieszka Bochenek-Osiecka** (Walter).

Pavel UNGER

Alfredo Catalani: *La Wally*/dirigent: Robert Jindra/réžia: Václav Klemens/scéna: David Bazík/kostýmy: Sylva Zimula Hanáková. Premiéra v NDM Ostrava 20. 9.

St. Gallen

Diva nad priepašťou

„Tá, čo tam hore stojí, je určite krkavčia Wally. Veď na úzky previs, tak blízko k priepasti sa neodváža žiadna iná dievčina. V celom tom jej čudáctve jej zavše prišlo tak divne, že len ticho stála a clivo pred seba pozerala. Akoby hľadela na niečo, po čom vždy túžila, no nikdy nedosiahla.“ Takto opisuje svoju hrdinku Geier-Wally (krkavčiu Wally) **Wilhelmine von Hillern**, ktorej román o nepoddajnom sedliackom dievčati slúžil ako predloha Catalaniho opery. V inscenácii **Guya Joostena** je Wally divou, ktorá snívá o opernom univerze stierajúcom hranice medzi víziou, umením a realitou. Projekciou Paláca Garnier na závoj sa sála malej, vkusne modernej budovy v St. Gallene rozšírila o ilúziu sveta veľkej opery. Wally vchádza na javisko z hľadiska, krátko a bez orchestra intonuje *Ebben? Ne andrò lontana* a so zasneným úsmevom na perách sa zadíva do dialky. Výstrely spoza opony ju však čoskoro vtiahnu do bujarej veselice horskej dediny. Otvorená scéna **Johannesa Leiacckera**, reflektujúca estetiku švajčiarskych Heimatfilmov z horského prostredia štyridsiatych až šesťdesiatych rokov, je obohatená pôsobivo štylizovanou, pohľadnicovo panoramatickou malbou alpského ľadovca.

Joostenova Wally stojí nad spoločnosťou i nad dianím na javisku. Jej energický nohavicový kostým vyznieva ako kontradiKCia k nadýchaným sukniám, účesom a v neposlednej miere aj k morálke päťdesiatych rokov. Pred tou uteká, nasledovaná asexuálnym fotografom **Walterom** (do škótskeho kiltu oblečená zvonivá sub-



A. Trainer a M. E. Williams
v *La Wally*, Theater St. Gallen
[foto: © T. Suter / T+T Fotografie]

reta **Alison Trainer**), do snehobielej galerijnej kocky, v akej sa zvyknú vystavovať umelecké diela. V zrkadlovom priestore sa stáva narcistickou divou, ktorej existenciu živí meňavá hra falošných mýtov, reálneho sveta a v prípade Joostenovej inscenácie aj geniálna koncepcia divadla v divadle – reminiscencia na mýtus žijúci v **Marlene Dietrich**, **Marii Callas** či vo famóznom **Beineixovom** filme *DIVA*. **Mary Elizabeth Williams** je plnokrvnou inkarnáciou onoho mýtu s neobyčajne pôsobivou javiskovou prezentáciou. Jej nádherný objemný čokoládový soprán s ohurujúcou kultúrou piana a ohybnou vysokou polohou budeme určite čoskoro počuť aj z väčších javísk. Dopĺňal ju oceľovo lesklý tenor **Arnolda Rawlsa** (Hagenbach) i jadrný barytón **Gabriela Suovanena** v gran-

dióznej hereckej štúdiu submisívneho a slizkého Gellnera. **Modestas Pitrenas** so **Sinfonieorchester St. Gallen** ponúkol drobnokresbu rozorvaného emocionálneho sveta Wally (predohra k 3. dejstvu) i monumentálnu malbu alpského majestátu (predohra k 4. dejstvu). Joostenova Wally v podalpskom St. Gallene sa nerozplynula v snehu, ale v standing ovation inak rezervovaného švajčiarskeho publika.

Robert BAYER

Alfredo Catalani: *La Wally*/dirigent: Modestas Pitrenas/réžia: Guy Joosten/scéna a kostýmy: Johannes Leiaccker. Premiéra v Theater St. Gallen 20. 10.

Portico Quartet:

Naša hudba je hybridom

Hudobné vizionárstvo londýnskej štvorice Portico Quartet označujú mnohí ako „post-jazz“. Ich prejavu s vplyvmi jazzovej moderny nedominujú napriek výraznému využitiu elektroniky strojovosť a mechanickosť, ale zvuk akustických nástrojov spolu s netradičným bicím nástrojom hang.

Pripravil Peter MOTYČKA

Slovenskú premiéru **Portico Quartet** na trenčianskom festivale Pohoda sprevádzala neistota. Pre stratenú batožinu s hudobnými nástrojmi nebolo do poslednej chvíle isté, či kapela vystúpi, a preto mnohí zvedavci (vrátane mňa) ich koncert v neskorých nočných hodinách premeškali. Zážitok z hypnotického vystúpenia na festivale Jazz Baltica 2010 sa žiaľ nezopakoval, náhradou bol aspoň rozhovor, do ktorého sa napriek prítomnosti kompletnej štvorice zapájal len bubeník **Duncan Bellamy**.

■ **Na prvý pohľad sa zdá, akoby Portico Quartet priťahovali problémy: koncert na festivale Jazz Baltica ste pre „strateného“ bubeníka takmer nestihli, cestou na Slovensko vám stratila letecká spoločnosť batožinu...**

(Smiech.) Zmiznutie na nemeckom festivale bola moja chyba – nesledoval som čas a „zabudol sa“. Dnes sme v tom však nevinne a je otázne, či vôbec vystúpime. Pokiaľ by sme boli klasickým akustickým kvartetom, snáď by nebol problém s požičaním nástrojov. Avšak predpokladám, že hang nemá vo výbave mnoho kapiel.

■ **Hang je zvukovo podobný karibským steel panom, ktoré mal v obľube a na svojich albumoch využíval Jaco Pastorius. Ako ste sa dostali k tomuto nezvyčajnému nástroju?**

Hang sme objavili na festivale WOMAD (World of Music, Arts and Dance, pozn. aut.),

ktorý sa v roku 2004 konal v Británii. Okamžite si ma získal netradičným zvonivým zvukom i symbiózou rytmickej zložky s melodicou. Dal som dohromady úspory a kúpil ho len tak naslepo. Hneď nato som získal aj Nicka a mali sme hangy dva. Spočiatku sme sa len hrali so zvukovými možnosťami nástroja a neskôr sa pokúšali experimentovať s repetitívnymi štruktúrami. V tých časoch využíval hang v kapele málokto a v jazzu už vôbec. Náš postoj však nebol v duchu „máme exotický nástroj, tak poďme založiť kapelu“. Portico Quartet sa formovali práve v tých časoch a zvukovosť hangu sme len adaptovali do nášho jazyka.

■ **Mali ste predstavu, ako hang zapadne do vašej hudby, alebo ste váš prejav prispôbovali tomuto nástroju?**

Začiatky s hangom boli ťažké, hľadali sme spôsob pre jeho využitie. Pravdupovediac, možnosti tohto nástroja sú značne limitované, čo v istom zmysle ovplyvňuje hudbu celého kvarteta. Dá sa na ňom hrať len v určitých tóninách, neumožňuje slobodný melodický pohyb, pri-náležia mu skôr statickejšie polohy. Okrem toho, že je to nástroj s nenapodobiteľnou zvukovou farbou, je ideálnym partnerom na udržiavanie hypnotických figúr a ich repetície v rozličných intervaloch. Jeho možnosti sme objavovali za pochodu a hang nás dlho prekvapoval. Teraz ho berieme ako pevnú súčasť kapely, v istom zmysle charakteristický zvukový

rukopis Portico Quartet. Preto sme po odchode Nicka Mulveyho, ktorý sa rozhodol venovať sólovej kariére a pesničkám, ani chvíľu neuvažovali nad pokračovaním bez hangu.

■ **Príchodom nového člena sa hudba Portico Quartet posunula k abstraktnejším plochám s výraznejším využívaním elektroniky, viaceré skladby posledného albumu majú komerčnejší charakter s minimom improvizovaných plôch. Ako to vnímate vy?**

Nickov vplyv bol pomerne veľký, on bol najviac zodpovedný za formovanie kapely v prvých rokoch. Na druhej strane sme sa po jeho odchode začali rozhliadať inými smermi, intenzívnejšie sme sledovali klubovú scénu. Taktiež sme chvíľu hrali len v triu a hang znel z predpripravených samplov. Nebolo to však ono, chýbala interakcia aj komunikačný partner. Preto sme vzali Keira, aj keď spočiatku suploval zvuk hangu len prostredníctvom syntezátora. Dnes hrá okrem klávesov na skutočnom hangu. Čo sa týka hudobného posunu – napriek tomu, že viac pracujeme s elektronikou, snažíme sa ostať akustickou kapelou s charakteristickým zvukom. Využívanie elektroniky síce ponúka nové možnosti, avšak nechceme, aby sa stala hybným momentom, ktorý zahltí prirodzené smerovanie našej hudby. Odlišný charakter aktuálneho albumu od predchádzajúceho *Isla* je spôsobený aj tým, že sa neustále učíme, ako pracovať s „mašinkami“, efektovými pedál-

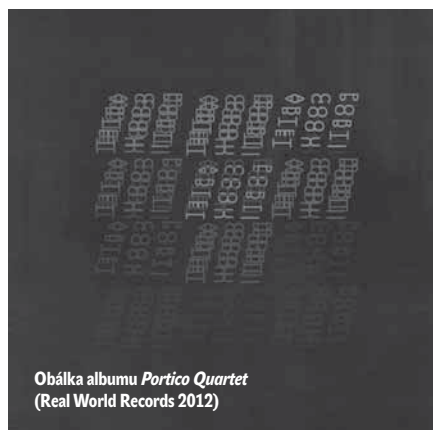
mi, samplermi, slučkami. Tieto veci treba dokonale ovládať, aby jedného dňa neovládli oni nás. (Smiech.) Nechceme sa dostať do štádia, v ktorom nám budú technológie diktovať, kam a ako sa uberať.

■ **O prepojenie elektroniky s akustickým svetom sa dnes pokúša viacero kapiel. Akým spôsobom modifikujete štúdiové verzie skladieb počas koncertov?**

Nerobíme hudbu kvôli dokonalnej nahrávke. Pri štúdiovkej práci máte mnoho času a takmer nič vás neobmedzuje, aby ste neustále pridávali ďalšie vrstvy a vyladzovali detaily. Snažíme sa, aby naše skladby zneli rovnako aj v koncertnej verzii, a preto využitie elektroniky optimalizujeme. Sme v prvom rade kvartetem s akustickými nástrojmi, aj keď k nim pristupujeme vlastnou cestou. Pokiaľ môžem hovoriť za seba, ja som začal popri klasickej súprave bicích nástrojov viac využívať elektronické pady a napriek istému podielu digitálnej manipulácie sa snažím zachovať ducha akustickej hudby. Preto výsledok neznie technokraticky alebo neosobne ako pri niektorých elektronických kapelách.

■ **Nakoľko využívate počas vystúpení predprípravené sekvencie?**

Väčšinu vecí pripravujeme naživo počas koncertu, nahrávame slučky, ktoré potom využívame rôznymi spôsobmi. Pracujeme s jednotlivými sekvenciami, live samplingom. „Mašinky“ sa skrátka dajú používať ako plnohodnotné nástroje.



■ **Repetitívne figúry vašich skladieb miestami evokujú prekrývajúce sa zvukové mriežky kompozícií Steva Reicha...**

Jeho hudbu samozrejme poznáme, v mnohom nás inšpirovala. Úspech jeho kompozícií oproti mnohým súčasným skladateľom spočíva podľa mňa v tom, že Reichova hudba nestratila so svojím poslucháčom kontakt.



Portico Quartet na Jazz Baltica 2010
[foto: P. Španko]

Využíva množstvo repetitívnych prvkov, ktoré sa stále držia v elektronickej hudbe, techné, drum'n'base. Viacerí sa nazdávajú, že táto scéna sa obmedzuje len na tanečnú produkciu, avšak obrovská sféra tejto hudby je orientovaná originálnejším smerom.

■ **Vďaka tejto „nezaraditeľnosti“ hrávate v jazzových kluboch, na mamutích open air podujatiach, ale aj na festivaloch súčasnej klasickej hudby?**

Áno, je to rôzne, v poslednej dobe nás často pozývajú na festivaly elektronickej hudby alebo naopak na komornejšie klubové podujatia. Včera sme napríklad hrali na festivale na juhu Francúzska, kde pred nami vystupoval Robert Glasper.

■ **Vaše nahrávky vychádzajú na značke Real World Records, ktorej podobu formuje Peter Gabriel. Ako sa vám spolupracuje s týmto vydavateľstvom?**

Napriek tomu, že sa dnes k hudbe dostávame čoraz jednoduchšie, čoraz ťažšie sa predáva. S Real World Records však máme výbornú spoluprácu, zväčša nám vychádzajú v ústrety a podporujú nás. Pred časom vydali aj reedíciu nášho prvého albumu *Knee-deep in the North Sea*, ktorý sme ešte v roku 2007 nahrali pre jazzové vydavateľstvo Babel Label. Na poslednom albume, ktorý vyšiel začiatkom tohto roku, sme do jednej skladby prizvali aj vokalistku. Cornelia Dahlgren je Švédka usadená v Londýne a spoluprácu sme plánovali už dávnejšie. Keď sa obyčajný popevok začal meniť na nezvyčajnú elektronicú hru, pochopili sme, že podobné skúsenosti nás dokážu nesmierne obohatiť.

■ **Reakcie na prejavy Portico Quartet sa rôznia. Ako by ste charakterizovali svoju hudbu z pohľadu kapely?**

Označil by som ju za hybrid. Každý z nás obľubuje iné žánre a neustále sledujeme, kam ešte

dokáže zájsť hudba v 21. storočí. Naši rodičia boli pri výbere hudby limitovaní tým, čo vysielalo rádio, alebo čo sa páčilo predavačovi v obchodíku s platňami v našej štvrti. Moja generácia mala naopak šťastie, že po nej nemusela pátrať ani ju zložito objavovať. Od malička sme ju mali poruke a s nástupom internetu možnosti šíleným spôsobom expandovali. Všetci v mojom okolí každodenne streamujú a absorbujú nesmierne množstvo hudobných i nehudobných vplyvov, a práve takýmto spôsobom sme sa dostali k Reichovi, Cinematic Orchestra a k ďalším umelcom. Preto je náš prejav logickou fúziou toho všetkého. Naša hudba je hypnotická, načo ju viac popisovať? ✕



Portico Quartet (na fotke zľava Duncan Bellamy – bicie nástroje, Keir Vine – hang, klávesové nástroje, Jack Wyllie – saxofóny, Milo Fitzpatrick – kontrabas) sa sformovali v roku 2005 v londýnskej umeleckej štvrti Hackney, kde určitý čas fungovali ako pouličná kapela. Za svoj debut *Knee-deep in the North Sea* (Babel Label 2007) získali nomináciu na Mercury Music Prize, ďalšie albumy *Isla* (2009) a *Portico Quartet* (2012) vyšli na značke Real World Records. V roku 2011 kvarteto opustil hráč na hangu Nick Mulvey a novým členom sa stal Keir Vine.



Jazz Bigband Graz [foto: P. Španko]

Progresívne big bandy – hudba budúcnosti?

Vývoj udalostí 20. storočia bol turbulentný a rýchly. Jazzová hudba expandovala do celého sveta najmä v období po 2. svetovej vojne, keď sa rozširovala kultúrna hegemonia jej domovskej krajiny. Na začiatku nového tisícročia si však treba položiť otázku, či sa tento hudobný žáner „nezacyklil“ a či má, tak ako kedysi, čo ponúknuť svojim poslucháčom.

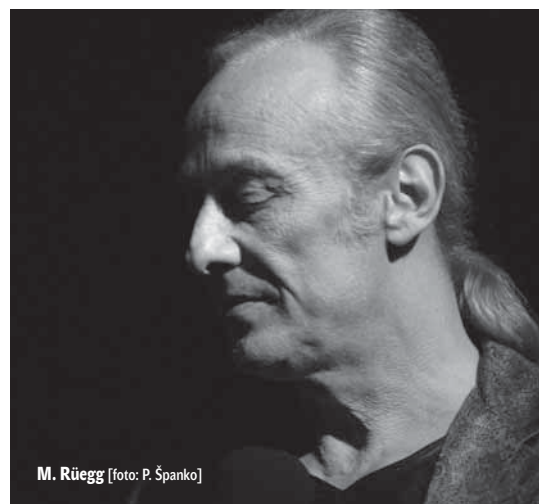
Erik ROTHENSTEIN

Tak, ako sa postupne vyvíjal jazz, menil sa aj jeden z jeho špecifických prejavov – big band. Veľké jazzové orchestre pôvodne plnili zábavnú funkciu, hrávali do tanca, alebo sprevádzali revuálne programy. Count Basie začínal so svojím orchestrom jednoduchými riffmi, bez nôt a ozvučenia, čo si dnes sotva dokážeme predstaviť. Iní kapelníci, napríklad Fletcher Henderson alebo Duke Ellington, viedli orchestre na svoju dobu netradičným spôsobom a ich súbory boli medzi dobovými ansámbľami považované za avantgardu. Keď Ellingtonov kontrabasista Jimmy Blanton rozvíjal techniku „kráčajúceho“ walking bassu hraného pizzicato a keď po vzore Kennyho Clarka napodobňovali bubeníci jeho nový štýl, začal sa jazz vytrácať z tanečných sál a vzdalovať širokým masám. Vždy však ostal inovatívnym hudobným žánrom a v každej dekáde minulého storočia minimálne ponúkal alternatívu k aktuálnym trendom.

Dedičia Straussa?

Pri pohľade na históriu orchestrálneho jazzu môžeme konštatovať výrazný posun v jeho vývoji, ktorý zašiel tak ďaleko, až sa niektorí kapelníci (prípadne kolektívy hudobníkov) prog-

ramovo zriekli bigbandového označenia. Práve to ich vzhľadom na takmer storočnú tradíciu zväzovalo. Už v prvej polovici 60. rokov prijala kapela Gerryho Mulligana názov Concert Jazz Band, pričom slovo „concert“ malo jasne naznačovať, že nejde o tanečný orchester. Na prelome tisícročia splyvajú hranice medzi jednotlivými hudobnými žánrami, klasika a jazz sa „stretávajú“ pod spoločným označením „contemporary music“, hudobníci sa bez ohľadu na svoj „pôvod“ konfrontujú v zoskupeniach nesúcich názov umelecký orchester či large ensemble. V Európe nachádzame niekoľko centier, ktorým sa podarilo dlhšie časové obdobie udržať a podporovať progresívne zoskupenia tohto smerovania. V hlavnom meste Rakúska dlhodobo a koncepčne fungoval dnes už legendárny súbor **Vienna Art Orchestra** (VAO). Orchester počas svojej tridsaťtriróčnej histórie nahral viac ako 40 albumov a odohral deväťsto koncertov. Už len z tohto dôvodu nie je možné hodnotiť VAO komplexne, na niekoľkých príkladoch však možno ukázať, prečo býva právom rade-



M. Rüegg [foto: P. Španko]

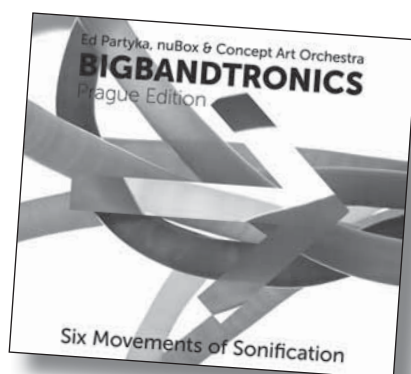
ný k najprogresívnejším ansámbľom svojho druhu. Zakladateľovi, kapelníkovi a hlavnému aranžérovi **Mathiasovi Rüeggovi** sa podarilo do hudby súboru inkorporovať rôzne vplyvy a štýly. Základom ostáva americká jazzová tradícia, a to aj napriek rozsiahlosti pojmu: bebop ako moderná „reč“ jazzu, odkaz Duka Ellingtona a výdobytky free jazzu sú v tomto prípade jej nositeľmi. Na konci milénia VAO predstavi-

li album *Duke Ellington's Sound of Love* (TCB 1999) zaznamenaný počas európskeho koncertného turné. Ide o poctu veľikánovi s netradičným, sviežim prístupom, čo dokumentujú známe (*Mood Indigo*, *Take the A-Train*, *Sophisticated Lady*) i menej známe Ellingtonove skladby (*Red Garter*, *Smada*). Dôležitými aspektmi úspechu albumu bol popri Rüeggovej kompozično-aranžérskej zručnosti a kvalitnom výbere hudobníkov aj zaujímavý koncept. Podobne, ako býva Doylev Sherlock Holmes časťtým námetom rôznych filmových i literárnych spracovaní, v bigbandovej oblasti je čímsi podobným Ellingtonov kompozičný prístup a štýl aranžovania. *Duke Ellington's Sound of Love*,



odkaz na samotného majstra, ako aj na titul známej kompozície Charlesa Mingusa, môžeme označiť ako pastiche, napodobnenie originálneho diela so štipkou satiry a humoru, nie však za účelom zosmiešnenia, ale vzdania počty. Podobné parafrázy ponúkol Rüegg aj na albumoch *The Minimalism of Erik Satie* (hat Art 1984) alebo *All That Strauss* (TCB 2000). Keď sa na straussovskú nahrávku v skladbe *Elfen a Magyar!* objavuje ruský hráč na lesnom rohu Arkady Shilkloper, výsledok síce hraničí s gýčom, ale aranžmány a s nadhľadom predvedená interpretácia nedovolia poslucháčovi pochybovať o Rüeggovom zámere ani o tom, že nástroj, ktorý bežne nenachádza v big bandoch uplatnenie, má vo VAO svoje miesto. Líder podobne využije tubu alebo spev ako rovnocenný hlas v orchestri; v „satieovskom“ projekte takto predviedla širokú škálu interpretačných možností speváčka Lauren Newton. Z množstva ďalších albumov VAO za zmienku určite stojí trojalbum *American Dreams, European Visionaries, Visionaries & Dreams* (Universal 2007), ktorý vyšiel k tridsiatemu výročiu kapely. Prvá časť venovaná „americkému snu“ je pohľadom na „Nový svet“, nový spôsob života zosobnený trinástimi ženami – ikonami americkej histórie, zhudobneným na „americký spôsob“ jazzovým big bandom. S týmto programom vystúpili VAO aj v bratislavskom divadle Aréna. Pri každej skladbe (americkej dive) sa predstavil iný sólista a pri tejto príležitosti zažiaril aj náš trubkár Juraj Bartoš, ktorý bol v tom čase členom orchestra. V druhej časti Rüegg predstavuje „Starý svet“ mysliteľov, racionality a výdobytkov európskej civilizácie zosobnenej trinástimi osobnosťami ako Da Vinci, Freud ale-

bo Kant. V rámci tretieho programu autor dáva do súvislosti osobnosti oboch svetov: „*Spojené štáty a Európa sú v tomto prepojené, aby sa hudobne premiešali a vytvorili zmes dvoch svetov – zmyselnosti a abstrakcie, európskej aj americkej estetiky, európskeho i amerického jazzu.*“ To je pravdepodobne aj jeden z leitmotívov Rüeggovho umeleckého snaženia vyjadreného kompozíciami pre veľký jazzový orchester. Vienna Art Orchestra býva zaradovaný k smeru modern creative. Vo svojom prejave spája prvky moderného jazzu, fusion, funku, klasickej hudby a popu. Ansámblu sa nápadito a elegantne podarilo inkorporovať rôzne improvizčné techniky a osobitosti jednotlivých čle-

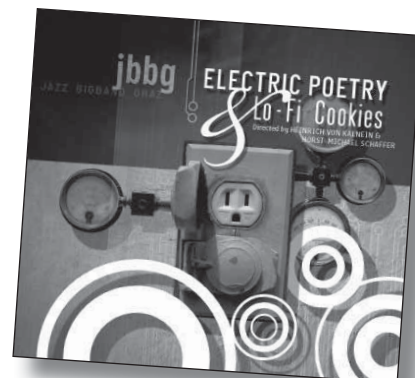


nov. VAO tak spoluplytvovali smerovanie kreatívneho orchestrálneho hrania a definovali európsky bigbandový prístup. Orchestru sa podarilo získať dlhodobjšiu finančnú podporu zo štátnych i súkromných zdrojov a dlhé roky pôsobil ako kultúrny ambasádor Rakúskej republiky vo svete. V roku 2009 VAO poslednýkrát zredukovali svoje obsadenie na komorný súbor, v ktorom sa stretli hráči zo sféry klasickej hudby i jazzu, a v júli 2010 sa na internetovej stránke kapely objavil titulok „Game Over“. Ako hlavné dôvody rozpustenia súboru uviedol Mathias Rüegg chronické podfinancovanie, klesajúci dopyt v kľúčových krajinách (Nemecko, Rakúsko, Švajčiarsko) a hospodársky úpadok (Taliansko, Španielsko, Francúzsko). Rozlúčil sa s citátom piesne Krisa Kristoffersona *Me and Bobby McGee*, ktorú preslávila Janis Joplin: „*Freedom's just another word for nothing left to lose.*“

Hudba pre ucho i oko

Ďalším rakúskym orchestrom európskeho významu je **Jazz Bigband Graz** (JBBG). Súbor s jedinečnou koncepciou vznikol v roku 1998 z iniciatívy domáceho kapelníka **Sigiho Feigla**, ktorý nadviazal na tradíciu Big Band Süd a spočiatku sa orientoval na moderný mainstreamový repertoár. Hostujúcimi členmi boli známi americkí hudobníci – bubeník John Hollenbeck, kontrabasista Wayne Darling a trombonista, skladateľ/aranžér Ed Neumeister, čo sa ukázalo ako dobrý ťah na preniknutie do povedomia verejnosti. Ďalším impulzom bola štedrá dotácia (viac ako milión šilingov) od mesta Graz, ktorú orchester zmysluplne využil na nahranie albumu *Here & There – JBBG Plays the*

Music of Ed Neumeister (Mons Records 1999) a neskôr na naštartovanie spolupráce s ďalšími osobnosťami jazzového sveta (Take 6, Jon Hendricks, Kurt Elling, New York Voices, Bob Mintzer). Ďalší album *Question & Answer* (Mons Records 2001) s legendou a šedou eminenciou bigbandovej scény Bobom Brookmeyerom otvoril orchestru dvere na významné európske festivaly. Zásadným zlomom bol odchod Sigiho Feigla v roku 2003 a dvojica nových umeleckých vedúcich orchestra, ktorá prevzala vedenie súboru. Trubkár **Horst-Michael Schaffer** a saxofonista **Heinrich von Kalnein** si uvedomili, že orchester potrebuje koncepčne dostať do iných „vôd“, v akých doteraz plával. Hľadanie nového



výrazu netrvalo dlho a smerovníkom bola nahrávka *Joys & Desires* (Intuition Records 2005) s Hollenbeckovými autorskými kompozíciami. Albumu dominujú časté zmeny tempa v súlade s Hollenbeckovým bubenickým prístupom, nápadité kontrapunktické línie a minimum plôch na sóla. Ďalší projekt *Electric Poetry & Lo-Fi Cookies* (Intuition Records 2008) priniesol nielen nepoznanú zvukovosť, ale aj nový spôsob komunikácie medzi hudobníkmi. Bubeník Gregor Hilbe so solidnými jazzovými skúsenosťami smeruje k elektronike, s laptopom pracuje priamo na pódiu a používa napríklad rytmické patterny pozostávajúce zo sámplovaných zvukov dychovej sekcie. Kapela sa odpútava od bigbandového klišé (shout chorusy, blowing sessions) alebo „povinných jázd“ v podobe sóla každého člena orchestra. Nové harmónie a voicingy prezrádajú orientáciu popovým smerom. Jazz Bigband Graz sa zároveň snaží odlišiť od dominantného Vienna Art Orchestra a vytvára si svoj vlastný štýl. Odkláňa sa od tradičného veľkoka-pelového zvuku k estetike malých komb a prelínaniu jednotlivých sekcií. Vytvára si tak svojský pohľad a reakciu na súčasné virtuálne vnímanie sveta. Popritom využíva aj netradičné nástroje; nedávno zosnulú Barbaru Buchholzovú hrajúcu na thermine nahradili v novej produkcii *Urban Folktales* (ACT Music 2012) hráči na elektrickej ninere a citere. Pri koncertnej produkcii týchto posledných projektov hrá veľkú úlohu vizuálne spracovanie. JBBG spolupracuje s VJ-om OchoReSottom, vlastným zvukovo-svetelným tímom a ku každej skladbe je vytvorená pôsobivá vizuálna produkcia prelínajúca sa s dianím na pódiu. Jazz Bigband Graz priniesol novú alternatívu ponímania jazzového orches-

→ tra a dnes patrí na medzinárodnú mapu európskych big bandov. Podobne, ako sa v minulosti prelínali aktivity jazzových orchestrov s dobrou populárnou hudbou, JBBG sa snaží na túto tradíciu nadviazať a moderné populárne trendy začleňuje do svojho konceptu. „*Keď hovorím, že sa hrám s elementmi populárnej hudby mojej doby, cítim sa ako jazzový hudobník starej školy,*“ konštatuje umelecký vedúci Heinrich von Kalnein v rozhovore pre 1. slovenský jazzový



E. Partyka [foto: P. Španko]

portál www.skjazz.sk. „*Nakoniec Jazz Bigband Graz má označenie jazzovej kapely v názve a podobne, ako boli v minulosti jazzoví hudobníci nositeľmi populárnych trendov, aj my pracujeme s prostriedkami súčasnej doby. Dnes už to nie sú swing ani 12-taktové blues, ale prvky populárnej hudby – iné metrá, elektronika a podobne.*“ Jeho kolega Horst-Michael Schaffer dodáva: „*Tiež si myslím, že rovnako to vnímali všetci jazzoví, ale i klasickí veľikáni. Strážcovia ‚grálu‘ sedia niekde úplne inde – Mozart bol kedysi popovou hviezdou a bol by ňou aj dnes, možno ako DJ alebo čosi podobné.*“

Nu-big band?

Jazzovej ansámblovej hre sa pedagógovia venujú aj na školách v stredoeurópskom regióne. Na jazzovom oddelení Hudobnej akadémie v poľských Katoviciach vyučuje trombonista, aranžér a skladateľ **Ed Partyka** (okrem hosťovania v Katoviciach je Partyka riaditeľom jazzového oddelenia Kunst Uni Graz na univerzite v Grazi). Americký trombonista bol členom Vienna Art Orchestra, viedol vlastný big band a dirigoval viaceré popredné orchestre. Tieto skúsenosti, ako aj jeho extrovertnejšia povaha determinovali jeho prístup ku kompozícii a k celkovej bigbandovej problematike. Partyka počas svojho pôsobenia v Katoviciach zostavil v roku 2010 študentský **Concept Art Orchestra**. Svoju prvú nahrávku *Concept Art Orchestra Katowice* (Radioservis 2010) s programom venovaným Charlesovi Mingusovi realizoval súbor v spolupráci s Českým rozhlasom v pražskom klube Jazz Dock. Orchester dosahuje pozoruhodnú interpretačnú úroveň a tak, ako to pri študentských ansámblach býva, jeho členom nechýba energia a nadšenie. Z nahrávky tiež badať muzikantskú zrelosť a nadhľad. Aktuálny album *Bigbandtronics – Prague Edition* (Radioservis 2012) sa nesie v úplne inom duchu. Orchester

tvoria českí a slovenskí hudobníci výraznej generácie tridsiatnikov (Ondřej Štveráček, Oskar Török, Štěpánka Balcarová, Vít Křišťan a i.) usadení väčšinou v Prahe. Zmenil sa aj repertoár – rytmickú sekciu tvoria členovia nemeckého nu-jazzového kvarteta **nuBox**. Partyka sa pokúša experimentálne prepojiť a pre jazzový orchester prearanžovať ich autorské skladby, reagujúc tak na súčasné dianie v populárnej hudbe. Podtitul albumu *Six Movements of Sonification* prezrádza hľadanie nového bigbandového „soundu“. Koncept prináša clusterové voicingy, zvukové plochy, elektronické loopy a sample prameniace zo súčasnej tanečnej hudby so smerovaním k estetike soundartu. Upúšťa sa od tradičného spôsobu sólovania, ponímania harmónie a melodických línií, ako i chápania sekciového hrania a výsledkom je neobvyklý koncept, ktorý môže upútať poslucháčov z viacerých žánrových „táborov“.



K. Fekete-Kovács [foto: P. Španko]

K zaujímavým ansámblom patrí aj budapeštiansky **Modern Art Orchestra** (MAO) pod vedením trubkára, skladateľa a aranžéra **Kornela Fekete-Kovácsa**. Svoju základňu buduje prevažne z absolventov jazzového oddelenia Lisztovej hudobnej akadémie a v maďarskej metropole sa mu darí pravidelne koncertovať. MAO uviedli zaujímavé projekty rozširujúce možnosti jazzového ansámblu, pri ktorých spolupracovali s klasickým orchestrom, stierajúc tak hranice medzi žánrami. Počas svojej len sedemročnej histórie spolupracoval orchester s mnohými osobnosťami stredoeurópskeho regiónu (László Dés, Gyula Babos, Gábor Winand, Béla Szakcsi Lakatos, Piotr Wojtasik, Kuba Stankiewicz) i USA (Mike Garson, Wallace Roney). V rámci koncertov MAO sa predstavil aj gitarista, skladateľ a aranžér Matúš Jakabčík, svoju autorskú tvorbu napopak predstavil ako hosť CZ-SK Big Bandu Matúša Jakabčíka líder MAO Kornel Fekete-Kovács. Prelom tisícročia priniesol nové trendy a podnety prameniace v udalostiach 2. polovice

20. storočia. Politické dianie a následné globalizačné tendencie majú svoj odraz aj v hudbe. Európski jazzoví skladatelia i aranžéri sa dokázali odpútať od amerických vzorov a k orchestrálnemu jazzu zaujali osobitý prístup vychádzajúci z národných i regionálnych špecifik. Z tohto hľadiska je prirodzené, že VAO sa odvolávajú na „starú“ straussovskú Viedeň, Concept Art Orchestra prizývajú nu-jazzovú formáciu nadväzujúcu na priekopnícku elektronickú tradíciu Kraftwerku a JBBG siahajú popri prvkoch minimalizmu, klasiky, rocku a popu aj po rakúskej ľudovej hudbe. Účasťou hosťujúcich muzikantov mimoeurópskych kultúrnych okruhov sa síce tieto orchestre stávajú globálnymi projektmi, avšak s ohľadom na vlastné tradície. Dnes je už jasné, že zlatý vek veľkých jazzových orchestrov je preč. V niektorých európskych centrách sa však darilo a naďalej darí udržiavať v prevádzke orchestre s novátorským prístupom a vysokou umeleckou kvalitou, a zachovávať tak kontinuitu prameniaca v bigbandovej tradícii. Dopomáha k tomu inštitucionálny základ a široká báza výberu hudobníkov (Kunst Uni Graz je najstaršou jazzovou akadémiou v Európe), schopnosť

poskytnúť štátne a súkromné financie (Bank Austria), spolupráca s verejnoprávnymi inštitúciami (Český rozhlas), a najmä záujem publika o jazz v celej jeho šírke.

Nakoniec si možno položiť otázku, či jazz ešte môže priniesť niečo nové. Líder JBBG Heinrich von Kalnein tvrdí, že jazz sa ako štýl uzavrel, pretože za posledných dvadsať rokov sa nevyskytol element, ktorý by ho znova definoval. Možno s ním polemizovať, ale určite treba podotknúť, že jazzoví hudobníci stále hľadajú nové cesty inovácie a vytvárajú zaujímavé „napínavé“ projekty. x



5P



[foto: P. Španko]

kontrabasistu

Štefana „Pištu“ Bartuša



Ella Fitzgerald & Louis Armstrong: Ella and Louis (Verve 1956) vrelo odporúčam všetkým priaznivcom a potenciálnym interpretom jazzu! Je to ukážkový album, či už v rámci frázovania

(skvelý Satchmo, vynikajúca Ella), alebo nádherného sprievodu Oscara Petersona, Herba Ellisa, Raya Browna a Buddyho Richa. Z tradičnejších albumov by som spomenul ešte album *Pres & Teddy* (Verve 1956) Lestera Younga s kvartetom Teddyho Wilsona a *Night Train* (Verve 1962) Tria Oscara Petersona.



Cannonball Adderley: *Somethin' Else* (Blue Note 1958) – tento album je o rok mladší ako prevratný Davisov modálny koncept *Kind of Blue* (Columbia 1959). Nápadne mi

však pripomína jeho atmosféru, aj keď je na nich rozdielne personálne obsadenie. Mojim obľúbencom je aj trubkár Lee Morgan a jeho album *Sidewinder* (Blue Note 1964) predstavujúci raný funk.



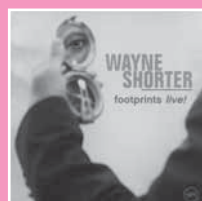
Christian McBride: *Gettin' To It* (Verve 1995) je debutovým albumom môjho favorita, na ktorom sa predstavil v najlepšom svetle ako pokračovateľ

majstrovského odkazu Raya Browna. Christianov masívny zvuk je skutočne akustický, reálny, prirodzený, plný alikvot. Táto jeho hlavná devíza často chýba kontrabasistom, ktorí skôr spejú k elektrifikácii, a tým pádom k modifikácii prirodzeného kontrabasového zvuku. McBride samozrejme disponuje skvelou intonáciou a pevným rytmom, čo ho radí medzi svetovú špičku. Treba vypočuť!



Charlie Haden with Michael Brecker: *American Dreams* (Verve 2002) To, že padli v Amerike „Dvojčičky“, bolo nešťastím pre celý svet. Na počesť tejto udalosti však Haden vyprodukoval nádherný album s orchestrom,

ktorý neviem prestať počúvať už 5 rokov. Hra klaviristu Brada Mehldaua, ktorý sa tu objavuje, ma hlboko inšpiruje zrejme preto, že je ovplyvnená klasickou hudbou. Ďalším veľikánom, z prejavu ktorého čerpá mnoho jazzmanov a ktorý inšpiruje aj mňa, je Kurt Rosenwinkel (v projektoch s Markom Turnerom).



Wayne Shorter: *Footprints Live!* (Verve 2002) – produkcia tohto zoskupenia je pre mňa vrcholom interpretácie v jazzovom svete. Interakcia vo free pasážach je dokonalá. Každý člen telesa je rovnocennou časťou kompaktného celku

v úžasnom prepojení. Wayne Shorter, Danilo Perez, John Pattitucci a Brian Blade sú vlastne chodiacimi encyklopédiami s ohromnými historickými skúsenosťami. Zrejme preto je ich spoločná hudba tak úžasná...

(mot)

28. NOVEMBRA 2012, o 19.00 / CLUB LOFT

MILO SUCHOMEL uvádza

www.milosuchomel.com

BALOGH&ŠRÁMEK

Jazzonance

feat. MONIKA

BAGAROVÁ /CZ/



MILO SUCHOMEL

-Jazz in the city

feat. GLENDA LOPEZ /KUBA/



Ernie Watts prvýkrát na Slovensku

Po úspešnom úvodnom ročníku Gypsy Jazz Festu 2011, kde sa predstavil Benny Golson, má Bratislava možnosť zažiť ďalšiu žijúcu legendu jazzového saxofónu. Dvojnásobný držiteľ ceny Grammy **Ernie Watts** svoju profesionálnu kariéru odštartoval v polovici 60. rokov v zoskupeniach Buddyho Richa a Olive- ra Nelsona. Neskôr, v 70. rokoch, spolupracoval s formáciami Bobbyho Hutchersona, Dizzyho Gillespieho, Billyho Cobhama, ale aj hudobníkmi iných žánrov ako napr. John Mayall či Aretha Franklin. V 80. a 90. rokoch účinkoval najmä v projektoch Charlieho Hadena, no predovšetkým ako líder vlastných kvartet (európskeho i amerického), s ktorými pravidelne podniká turné a vydal rad kritikou oceňovaných albumov na vlastnom labeli Flying Dolphin. Wattsov štýlový záber je mimoriadne široký; siaha od pionierov bebopu cez rhythm and blues po niektoré žánre pop music, často „infikované“ lokálnymi tradíciami (Brazília, Afrika...). Jeho korene možno nájsť v odkaze Johna Coltrana, transformované Wattsovým charakteristickým osobným soundom a výrazne melodickým prístupom k improvizácii. Popri Ernie Watts Quartet sa na podujatí, ktoré organizuje saxofonista **Milo Suchomel**, predstaví aj jeho vlastný projekt Jazz in the city s hosťujúcou kubánskou speváčkou a flautistkou **Glendou Lopez** a svoje nové CD budú krstíť spevák **Berco Balogh** s klaviristom **Lubošom Šrámkom** – si k spolupráci pozvali mladú českú speváčku **Moniku Bagarovú**.

Jednodňové podujatie sa bude konať v stredu 28. 11. v klube Loft na Továrnskej ulici so začiatkom o 19.00.

Robert KOLÁŘ

klasika



**Tadeáš Salva
Cello Concerto,
Three Arias...**
E. Prochác,
J. Slávik, N. Skuta,
J. Čizmarovič,
B. Šuňavská
SOSR,
M. Lejava
Naxos 2012
distribúcia DIVYD

Začiatkom roka publikovalo vydavateľstvo Naxos CD s hudbou významného slovenského skladateľa Tadeáša Salvu. Nemalú zásluhu na jeho realizácii má violončelista Eugen Prochác, ktorý je aj ústrednou interpretačnou osobnosťou celého albumu, keďže ide o skladbu venovanú violončelu. Úvodným dielom CD je *Koncert pre violončelo a komorný orchester* (1967). Dvojčiasťová kompozícia je notovaná proporčne s úsekmi využívajúcimi techniku malej aleatoriky. Ako celok evokuje koncerty pre violončelo Györgya Ligetiho (1966) a Witolda Lutosławského (1969–1970). V 1. časti je melodická línia sólového partu v ostrom kontraste so zvukovými plochami orchestra, postupne sa však obe vrstvy prekrývajú. Zaujímavé nástrojové obsadenie tela (pikola, anglický roh, basklarinet, husle a kontrabas) doplnia rozsiahla batéria bicích nástrojov. Jej dôležitá funkcia je zjavná hlavne v 2. časti. Finále diela prináša materiál z úvodu, ktorý premostuje celú kompozíciu a uzatvára tak jej dramaturgický oblúk. Symfonický orchester Slovenského rozhlasu pod vedením Mariána Lejavu napriek náročnosti vyplývajúcej z už spomínanej proporčnej notácie a texturálnych štruktúr nástrojových skupín interpretuje dielo autenticky a na vysokej umeleckej úrovni. Violončelista Eugen Prochác stvárňuje sólový part so zmyslom pre kontrast a formu. Prezентuje tak nielen *Koncert*, ale i všetky skladby na CD s interpretačným nadhľadom, ktorý zahŕňa nielen brilantnú techniku, ale i porozumenie Salvovho

svojského hudobného jazyka.

Tri árie pre violončelo a klavír (1990) tvoria jeden pomyselný celok, kde sa nastolené kompozičné princípy úvodnej *Árie* ďalej rozvíjajú a nabaľujú. Hudobný materiál neprechádza charakteristickými variačnými či kontrastnými premenami, ale je stavaný v každej jednej časti do nových kontextov a funkcií. Napríklad figúry šestnásťtinových hodnôt v parte klavíra korešpondujú s melodickou líniou violončela predstavujú v prvej *Árii* ostinálny princíp. V druhej *Árii* sa metricky intenzifikujú do menších rytmických hodnôt a v tretej *Árii* sú postavené do kontrapunktického kontextu.

Poetika cyklu *Malá suita* (1989) s časťami *Melódia*, *Pieseň bez slov*, *Tanček* a *Malé rondo* vychádza zo stvárnenia charaktarov vyplývajúcich už z názvu jednotlivých častí. Niektoré pasáže prinášajú kantilénu violončela (*Melódia*) či impresionistickú zvukomalbu (*Pieseň bez slov*), ktoré stoja v kontexte s kontrastnými blokmi štylizovaných tanečných charaktarov (*Tanček*) a úsekmi evokujúcimi slovenskú ľudovú melodiku (*Malé rondo*). V *Malej suite* možno tiež sledovať kontinuálnu kompozičnú prácu s hudobným materiálom nastoleným v úvodnej časti. V oboch cykloch je súhra sólistov excelentná. Popri originálnom Eugenovi Prochácovi fascinuje klaviristka Nora Skuta svojou technickou dokonalosťou spojenou so zmyslom pre celok, súhrnu, citlivosťou a afinitou k štýlovému stvárneniu jemných nuáns skladieb.

Najrozsiahlejšou skladbou na CD je *Slovenské concerto grosso č. 3* (1987) pre husle, violončelo a organ. V častiach *Étude*, *Danza rustica* a *Rapsodia* spracúva slovenskú ľudovú melodiku typickým salvovským spôsobom – prostredníctvom variability a fragmentárnosti. Samotné nástrojové obsadenie svojou zvukovosťou podčiarkuje element rustikálnosti obsiahnutý v ideí kompozície. Koncertnantný princíp oživa v striedajúcich sa blokoch hudby s rôznymi funkciami jednotlivých nástrojov. Interpreti Juraj Čizmarovič, Eugen Prochác a Bernadetta Šuňavská svojim citlivým prístupom k dielu bravúrne vystihli nálady a charaktary skladby ovplyvnenej elementmi slovenského folklóru a ľudovej melodiky. Nedokončený cyklus ôsmich *Prelúdií pre dve violončelá* (1995) je akýmsi epilógom albumu. Každé *Prelúdium* je fixované v jednej tónálnej oblasti a vyniká svojším charakterom a spracovaním hudobného materiálu. Salva používa už vykryštalizované a ustálené

kompozičné postupy (imitačný kontrapunkt, tempovo kontrastné bloky), ku ktorým priberá niektoré nové prvky zvukovosti (charakteristické využitie pizzicata, oscilácia okolo jedného tónu pripomínajúca poetiku Giacinta Scelsiho alebo heterofónia vychádzajúca zo slovenskej ľudovej piesne) a kontrast registrov. Oba violončelisti, Eugen Prochác i Ján Slávik, ladia v dokonalej súhre. Svojou interpretáciou poslucháča plne vtiahnu do imaginárneho sveta poetiky hudobného sveta Tadeáša Salvu.

Interpretácia diel Tadeáša Salvu je náročná. Jeho hudba vychádza svojím spôsobom z lineárneho hudobného myslenia, kde sa horizontálne línie vrstvia a striedajú s harmonickými a farebnými plochami. Salva interpretovi ponecháva veľkú mieru voľnosti – jeho umeleckým kvalitám zahŕňajúcim muzikalitu i schopnosť prirodzene stvárniť proces a výpoveď skladby. U Salvu sú skladby vystavané z priradených blokov, ktoré ostro kontrastujú nielen materiálom, ale i metrickým plynutím a charakterom. Typické sú aj zvukové úseky prepauzovaných nôt malých rytmických hodnôt tvoriace premostenie k ďalšiemu úseku. Tieto interpretačné ťažkosti zvládli všetci hudobníci na vysokej umeleckej i profesionálnej úrovni. Dokázali oživiť hudbu autora a vtláčiť jej pečať autenticity. Interpretácia v sebe nesie typické znaky a atribúty slovenskej nástrojovej hry a vtláča celému albumu svojú atmosféru spojenú s hlbokou umeleckou výpoveďou hudby autora, ktorý patrí k najvýznamnejším slovenským skladateľským osobnostiam druhej polovice 20. storočia.

Anton STEINECKER



**Cecilia Bartoli
MISSION
I Barocchisti, D. Fasolis
CD, LP
DECCA/Universal 2012
distribúcia DIVYD**

Talianska mezzosopranistka Cecilia Bartoli je v súčasnosti na vrchole svojho umenia i popularity a má širokú základňu fanúšikov, ktorí sú ochotní nasledovať jej dobrodružné cesty do

riskantného repertoáru. Napokon, riziko zrejme nebude až tak veľké, Bartoli je momentálne najpredávanejšou umelkyňou z oblasti klasickej hudby. Obdivuhodný je však fakt, že kvalita jej speváckych výkonov doteraz nemá veľké výkyvy – je nebezpečnou konkurentkou sama sebe a niektorí kritici začínajú v súvislosti s ňou používať pojem rutina. Okrem speváckej bravúry však Bartoli dokáže vždy prísť s niečím novým – či už interpretuje známy repertoár (Rossini, Mozart), alebo ten znovuobjavený (napríklad skvelé vivaldiovské, gluckovské alebo salieriovské albumy či árie kastrátov). Jej nový projekt má jednoduchý názov *MISSION* a z takmer hororového obalu na nás hľadí speváčka s vyholenou hlavou, vo farárskej sutane, s krížom v ruke a sugestívnym pohľadom. Spôsob, akým je zabalená táto platňa, nemôže nevzbudiť otázku, kam sa dá až zjásť. Namiesto klasického plastového či papierového obalu je použitá knižka s miestom na CD, výstavne vytlačená na luxusnom papieri, plná ilustrácií a textov. Prípravuje sa tiež vydanie filmovej verzie na DVD, počítačová hra a súčasne s CD vychádza aj detektívny román od slávnej spisovateľky Donny Leonovej *Jewels of Paradise* inšpirovaný hudbou tohto albumu. CD sa tak dostáva z kategórie obyčajného zvukového nosiča medzi exkluzívne publikácie, čo je možno jedna z ciest na jeho prežitie. Treba však uznať, že Cecilia Bartoli jednoducho exkluzívnym hlasom je.

Čo teda táto zvukovo-obrazová publikácia obsahuje? Nový album predstavuje hudbu málo známeho ranobarokového skladateľa, kňaza a diplomata Agostina Steffaniho (1654–1728). Zahŕňa sólové árie rôznych nálad a štýlov, niekoľko duet, zborov a inštrumentálnych medzihier. Bartoli jeho hudbu, ktorá je dnes (možno aj právom) takmer zabudnutá, interpretuje spôsobom, ako sme u nej zvyknutí. S plným nasadením sa vrhá do virtuózných pasáží, dramaticky volá na vojakov so zbraňami (*Mie fide schittere, all'armi!*) alebo dokáže roztaviť srdce krémovým tónom a širokodychou melódiou v ľúbostnej lamentácii so sprievodom osamelej lutny (*Amami, e vedera!*). V troch duetách si výborne rozumie s hosťujúcim francúzskym kontratenoristom Philippom Jarousskom. Na novom albume prevapivo znejú lepšie pomalšie a lyrické árie ako virtuózne „vypaľovačky“ a vypäté emócie – Bartoli do nich skočí s obvyklým gustom a až

príliš energickým vibratom. Väčšie potešenie prinášajú jemnejšie skladby, kde je hudba prostejšia a hlas menej expresívny (*Notte amica al cieco Dio*). Zrejme na tom má svoj podiel aj zmena orchestra (doteraz na podobných projektoch spolupracovala najmä so súborom Il Giardino Armonico); švajčiarski I Barocchisti s dirigentom Diegom Fasolisom síce oplývajú lahodným zvukom a dokonalou súhrou, no oproti svojim talianskym kolegom znejú predsa len o poznanie diétnejšie. Cecilia Bartoli teda pokračuje vo svojich hudobno-archeologických bádaniach. Nie je jednoduché špičkovu interpretovať hudbu, ktorú nemilosrdné zrkadlo času poslalo do zabudnutia. Po oprášení a vyleštení kameňa sa síce občas pod nánosmi objaví klenot, ale nie vždy, niektoré sú iba do počtu. Tu nepomôže ani enormná snaha Cecilie Bartoliovovej. No pre tých pár klenotov rozhodne stálo za to oholiť si hlavu.

Josef ČERVENKA



Milan Osadský Nice Pavlik Records 2011

Mladý slovenský akordeonista Milan Osadský si na svoj debutový album *Nice* vybral veľmi zaujímavý program. Prvú polovicu albumu tvoria diela zahraničných autorov, akými sú Hosokawa, Kagel, Nørgård a Ganzer, kým v druhej dominujú diela slovenských skladateľov Lucie Chutkovej, Vladislava Šarišského a Daniela Mateja. Hoci sa dramaturgia albumu môže zdať trochu rozpoltená, všetky skladby spája pomyselná či doslovná idea „krásy“ (ako napovedá názov albumu), ktorú každé dielo reflektuje po svojom. Toshio Hosokawa v dnes už legendárnej kompozícii *Melodia* na rozsiahlej ploche vrství a rozpúšťa farby v podobe jednotlivých tónov, ktoré vytvárajú bizarné klastre. Vypätá dynamika zároveň buduje obrovské bloky narastajúceho iracionálneho zvuku i jeho následnú

totálnu dekonštrukciu vo veľmi pôsobivom zvukovom rámci, to všetko na báze až duchovného prežitku. Skladba Pera Nørgårda *Introduction and Toccata* je autorova sympatická, kvázitonálna prvotina, ktorá vznikla v časoch, kedy svoj vzťah k nástroju iba hľadal a kedy ešte naplno nerozvinul svoju typickú durmolovú modalitu úzko previazanú s divokou expresívnou polyrytmikou. U Mauricia Kagela ide zasa o novú estetiku rozšírenej tonality a nadviazania na starobylé hudobné vyjadrovacie formy. A hoci je jeho voľný cyklus *Rrrrrr...* pôvodne napísaný pre organ, pri akordeónovej úprave dostáva sympatickú „tvár“ koketujúcu s folklórne-nevážnou minulosťou nástroja. Prchavá zvuková stereopohľadnica Jürgena Ganzera *Phantasia 84* patrí medzi veľmi vyhľadávané autorove diela a Milan Osadský dokazuje, že jej pôsobivá impresionistická zvukovosť je jedným z nosných prvkov jeho výrazových možností.

Diela mladých slovenských autorov Chutkovej a Šarišského navzájom virtuálne prepájajú rozsiahle formové oblúky, excentricita a rapsodickosť výrazu, atraktívne jazzové alúzie a homogénna harmonická štruktúra nadväzujúca na rozšírenú tonalitu a plný, kompaktný akordeónový zvuk. Slovenské diela v priamom strete s „bardmi“ svetovej hudby obstáli na albume veľmi dobre, čo je dané aj tým, že sa ich autori skvele stotožnili s ideálnou zvukovou polohou nástroja a jeho možnosťami. Osadský prezentuje súčasnú hudbu vo vyložene „peknom“ svetle, necháva rozoznieť a „svietiť“ akordeón v dielach autorov, ktoré dokážu nadchnúť pomerne široké spektrum i laických poslucháčov a nepúšťa sa do prezentácie najnovších avantgardných trendov. Zvukovo najprogresívnejším dielom albumu popri Hosokawovi tak ostáva titulná skladba *Nice* od Daniela Mateja, ktorá provokuje svojou cageovskofeldmanovskou estetikou, odvážnym zvukovým riešením a sviežimi farbami. Milan Osadský hrá veľmi dôrazne a pritom citlivo, no za lyrikou cítiť skrytý nepokoj, dynamickú silu a robustnosť výrazu spojenú s razanciou a bezchybnou technickou dispozíciou. Album *Nice* je rozhodne veľmi sympatický a sľubný debut.

Peter KATINA

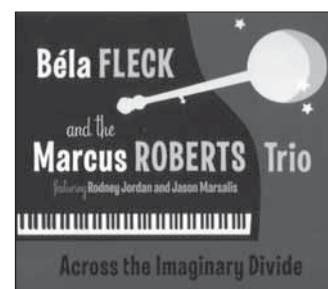


Sinne Eeg Don't Be So Blue Red Dot Music 2011

Dánska speváčka Sinne Eeg má vo svojom portfóliu už päť albumov, čo je na mladú absolventku hudobnej akadémie v Esbjergu celkom slušná diskografia. Jej famózný album *Wait till Dawn* z roku 2007 získal množstvo ocenení, okrem iných cenu Danish Music Awards a po albume *Remembering You* v medzinárodnej zostave vydala novinku *Don't Be So Blue*. Nahrávka vyšla vo vydavateľstve Red Dot Music pod dohľadom talentovaného basgitaristu a producenta Chrisa Minha Dokyho. Ide prevažne o autorský album, keďže väčšinu z desiatich skladieb napísala Sinne. Jej piesne skvele dopĺňajú skladby *The Sound of Music* a *My Favourite Things* od legendárneho dua Rodgers/Hammerstein a *Goodbye* od Gordona Jenkinsa. Na rozdiel od plejády škandinávskych jazzových speváčok, ktoré často koketujú s fúziami rôznych žánrov od rocku, popu po etno, prichádza Sinne Eeg s čisto jazzovým albumom v krištáľovo vycizelovanej podobe. Jej skvelý, hlboký alt sa krásne vyníma najmä v baladách, ktoré vo veľkoryso poňatom timingu lahodne plynú a utápajú sa v sladkej, nekonečnej depresii. Sinne má neomylný cit pre rytmus a vnútorný pulz hudby, pomocou ktorého dokáže plasticky rozvrhnúť „príbeh“ skladby. Rovnako zaujímavé sú aj osobité harmónie v pocte Charliemu Mingusovi v skladbe *Down on Fuxing Lu* i v temne melancholickej *The Streets of Berlin*. Sinne disponuje perfektnou intonáciou, citom pre frázu a vynikajúcim autorským prejavom. Jej piesne sú melancholické a čarovne zádušné, cítiať v nich silný príklon k introvertnosti i to, že sa nepotrebuje predvádzať, hoci razantná *Highway One* alebo

The Writing on the Wall sú dravo vystavané na dynamickej motorike a razantnom beate. Možno to poteší zástancov konzervatívneho prístupu k jazzu, ale u Sinne Eegovej je namieste hovoriť o čistej podobe jazzu, návrate ku krásnym líniam a o inštrumentálnej čistote. Ako svoje vplyvy speváčka uvádza Sarah Vaughanovú, Betty Carterovú a Nancy Wilsonovú, ale jej hlas a prejav je do takej miery vyzretý, že žiadne porovnanie tu neobstojí. Inštrumentálnu zostavu jej kapely tvoria klavirista Jacob Christofferson, basista Morten Toftgård Ramsbøl a bubeník Morten Lund. Na trúbke sa v jednej skladbe mihne i Jesper Riis. Žiadna exhibícia, hudba znie do ticha, občas „zaperlí“ klavír a odpovie zadumaný kontrabas, kým Sinne Eeg premýšľavo deklamuje texty plné smútku, lásky a hľadania. *Don't Be So Blue* je neuveriteľne silný, krásny a smutný album, do ktorého sa Sinne podarilo dostať množstvo škandinávskej melanchólie bez prílišnej sentimentality. Jej zmysel pre perfekciu zaručuje, že frázy sú vedené s citlivosťou a občasným typickým krehkým farebným zatienením do „šerosvitu“. Bezchybné jazzové frázovanie a prekvapivá zrelosť kompozičného i speváckeho prejavu sú devízami, ktoré robia z albumu dánsky vývozný artikel významne narušujúci majestát sebaistých vokálnych hviezd amerického i európskeho hudobného priemyslu.

Peter KATINA



Béla Fleck and the Marcus Roberts Trio Across the Imaginary Divide Rounder 2012 distribúcia DIVYD

K nahrávkam Bélu Flecka som sa dostal vďaka Ciaránovi Ferriemu, írskemu architektovi



→ podieľajúcemu sa v časoch predkrízového boomu na stavbe jedného z polyfunkčných centier na dunajskom nábreží v Bratislave, ktorý okrem iného celkom slušne ovládal bendžo a tvrdil, že Fleck je najlepším bendžistom na svete. Album *Perpetual Motion* (Sony Classical, 2001), kde interpretuje transkripcie populárnych „drobností majstrov“ (Paganini, Bach, Scarlatti a pod.), ma nenechal na pochybách, že Fleck je skutočne fenomenálny hudobník s tendenciami prenikať do rôznych, často navzájom protichybných hudobných svetov, takže som so zvedavosťou siahol po jeho novom opuse. Náhoda priviedla Flecka pred troma rokmi k spolupráci s triom Marcusa Robertsa. Obavy o to, ako zapadne Fleckov štýl aj zvuk jeho nástroja do koncepcie viac-menej tradičného, výlučne akustického a výlučne černoškého zoskupenia s vlastnou históriou kontinuálne pretrvávajúcou od roku 1995, sa rozplynuli okamžite počas ich prvého spoločného vystúpenia. Myšlienky na spoločný

album postupne dozrievali až vzniklo 12 skladieb, na ktorých sa autorsky rovnakou mierou podieľajú Fleck aj Roberts. Ambície preklenúť akúsi imaginárnu bariéru, teda spojiť vyslovene černošsky cítěnú tradíciu zakorenenu v straight ahead jazze s beloškými prvkami vychádzajúcimi tak z bluegrassu a country (Fleck istú dobu pôsobil v Nashville), ako aj starého jazzu spred swingovej éry, po ktorej bolo bendžo pre jazz prakticky „mŕtvym“ nástrojom, sa podarilo vďaka spoločným koreňom v blues. *Across the Imaginary Divide* však nie je bluesovým albumom. Je to prechádzka paletou štýlov, ktoré zrodil severoamerický kontinent a prevažne súvisia s jazzom, resp. s dedičstvom blues. Nájdeme tu straight ahead s bezchybnou swingujúcou rytmikou, polyrytmické a polymetrické prvky typické pro moderný jazzový mainstream, ohlasy neworleánskych marching bandov, ragtimu, ale aj vplyvy brazílskej hudby. Všetko v amalgáme improvizatívnej pohotovosti dvojice

Fleck – Roberts, zjednotené spoločným rytmickým cítením a kompaktnosťou výsledného zvuku. Rytmika v obsadení Rodney Jordan – kontrabas a Jason Marsalis (brat Branforda a Wyntona) – bicie vytvára okrem spoľahlivej základne aj priestor pre pomerne časté zmeny metra, rytmického feelingu a tempa. Tým sa Jordan a Marsalis podobajú na legendárnu dvojicu Charles Mingus – Dannie Richmond, hoci pôsobia neporovnateľne „komornejšie“, decentnejšie a aj menej individuálne. Miestami sa neviem ubrániť pocitu, že sa najmä Fleck a Roberts na pôde vlastných, inak výrazne melodicky a rytmicky založených skladieb občas dostávajú do polohy trochu nezáväzného „štúdiového“ pohrávania sa s možnosťami, ktoré im poskytuje ich virtuozita. Je to však hra na tej najvyššej úrovni a keď už neprináša pocit hĺbky, aspoň poteší svojím ľahkým, vzdušným, príjemným a miestami úsmevným povrchom.

Robert KOLÁŘ



Caroline Henderson Jazz, Love & Henderson Sony Music 2012

Caroline Henderson patrí bezpochyby k najvýraznejším škandinávskym jazzovým vokalistkám posledných desaťročí. Napriek tomu, že kariéru jazzovej speváčky začala až po štyridsiatke (dovtedy sa venovala výhradne popu), má táto švédsko-dánska diva tmavej pleti s americkými koreňmi za sebou viacero vynikajúcich albumov, akými sú *Made in Europe*, *Don't Explain* alebo doteraz najvýraznejší *Love or Nothin'*. Jej najnovší album *Jazz, Love & Henderson* vznikol ako projekt „koncertu v divadle“ a kodanské divadlo Østre Gasværk Teater ho uvádza

Novinky z vydavateľstva harmonia mundi

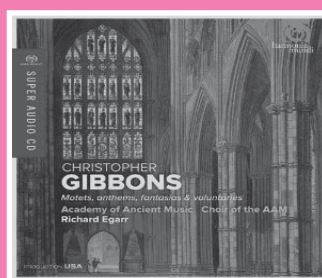
DIVYD



Bedřich Smetana
Prodaná nevěsta
T. Juhás, D. Burešová, J. Benci,
G. Beláček a i.
BBC Singers
BBC Symphony Orchestra,
Jiří Bělohlávek



Johann Sebastian Bach
Sonatas & Partitas
BWV1001-1003
Isabelle Faust



Christopher Gibbons
**Motets, anthems,
fantasias & voluntaries**
P. Hyde, J. Connell, C. Bedford,
A. Ross, R. Egarr
Choir of the AAM,
Academy of Ancient Music,
Richard Egarr



Ludwig van Beethoven,
Alban Berg
Violin Concertos
Isabelle Faust
Orchestra Mozart,
Claudio Abbado

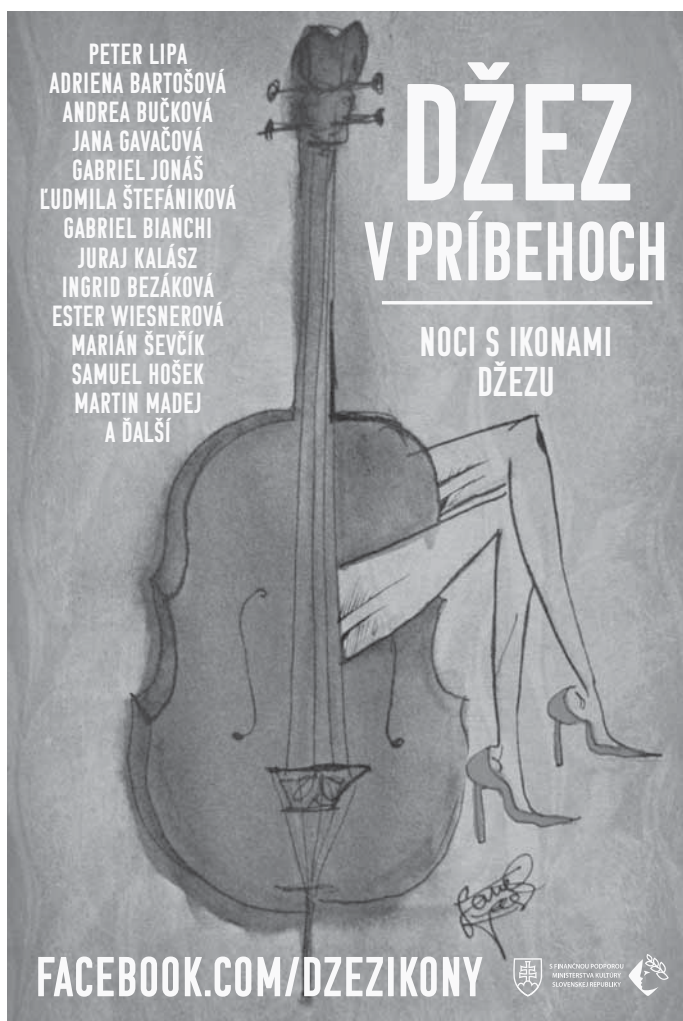
www.divyd.sk
www.naxos.com

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

ako divadelné predstavenie. Projekt mapuje jej osobný príbeh zviazaný s miestami, kde prežila svoj doterajší, pomerne búrlivý život. Na scénu sa tak dostávajú New York, Štokholm, Kodaň a Paríž, nie však v prvoplánovo ilustratívnej zvukovej podobe, ale skôr v náznakoch a vtípných alúziách. Texty albumu sa týkajú premeny z dievčaťa na ženu (*I Am She*), z emigranta na imigranta (*From New York*) i rasových otázok z pohľadu ženy tmavej pleti žijúcej v Európe (*Gone Fishin'*). Ide o čisto autorský album, ku ktorému Henderson napísala texty i zložila hudbu. Inštrumentálnu zostavu tvorí jazzové kvarteto na čele s klaviristom Nikolajom Hessom a pomerne luxurná brassbandová „výprava“, ktorej aranžmány vytvoril legendárny Butch Lacy. Henderson sa vyjadrila, že tento album je jej „osobným soundtrackom, cestou v čase, kde sa Eiffelovka nachádza v Kodani a jazz sa stáva spôsobom myslenia“.

Desať trackov albumu prináša dych berúcu zmes štýlov a žánrov, ktoré zjednocuje Hendersonovej jedinečný hlasový prejav (a pri sledovaní koncertného videa aj jej magický vizuálny imidž). Jej osobitá tmavá a sýta farba hlasu v hlbkej polohe znie obdivuhodne prirodzene a plasticky, rovnako i jej modelovanie fráz. Línie spievané naplno i pasáže deklamované polohlasom prinášajú v jej podaní vzrušujúci zážitok. Album znie skôr ako soundtrack k neexistujúcemu filmu, ale jeho vizuálny rozmer poslucháčovi nijako nechýba. Náznaky parížskeho valčíka, newyorského big bandu, prvky road movie music, ale i šansón a ozveny černošskej hudby od delty Mississippi, to všetko vytvára mix, ktorý je pre autorský prejav Caroline Hendersonovej typický. Pozoruhodná je aj *Trilingual Love Song* spievaná v dánčine, švédčine a angličtine súčasne, mandolína v *Calamity Lane* a svieže harmonické postupy nad duniacimi bicími Jakoba Høyeru v *Time Is Forever Young*. Skladby znejú vo veľmi zhustenej, stručnej forme krátkych piesní s výrazným obsahom, takmer bez sól a medzihier. Hudba Caroline Hendersonovej je však na míle vzdialená komerčnej hudobnej sfére, svojimi prekvapivými zmenami nálad, netypickými aranžmánmi (často v popredí stojí rytmika a netradičné inštrumentálne spojenia) a zvláštnymi harmonickými postupmi. Dynamika, muzikalita a všestrannosť jej hlasového prejavu ju právom radí medzi vrcholné vokalistky polahky prekračujúce žánre jazzu, šansónu, popu i blues a idúce vlastnou, nenapodobiteľnou umeleckou cestou.

Peter KATINA



PETER LIPA
ADRIENA BARTOŠOVÁ
ANDREA BUČKOVÁ
JANA GAVAČOVÁ
GABRIEL JONÁŠ
LUDMILA ŠTEFÁNIKOVÁ
GABRIEL BIANCHI
JURAJ KALÁSZ
INGRID BEZÁKOVÁ
ESTER WIESNEROVÁ
MARIÁN ŠEVČÍK
SAMUEL HOŠEK
MARTIN MADEJ
A ĎALŠÍ

DŽEZ V PRÍBEHOCH

NOCI S IKONAMI
DŽEZU

FACEBOOK.COM/DZEZIKONY

SPOLNOSTNÁ PODPORA
MINISTERSTVA KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY



BN 1883 hudobniny

noty z celého sveta

Ponúkame:

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

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

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

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

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

MUSIC **mf** FORUM

**HUDOBNINY, NOTY,
CD & LP & DVD**

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

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

Učebnice hry na hudobných
nástrojoch



Ágnes Lakos
Veselá klavírna škola
1. diel + CD



Ágnes Lakos
Veselá klavírna škola
2. diel

CD novinky:



Cecilia Bartoli
Mission
Decca 2012



Vztaty do fonografu
Slovenské a moravské písně v na-
hrávkách Hynka Bíma, Leoše Janáčka
a Františky Kyselkové z let 1909–1912
2 knihy + 3CD + DVD
Etnologický ústav
AV ČR 2012

Bratislava

Slovenská filharmónia

Št 8. 11.

Koncertná sieň SF 19.00
Slovenská filharmónia, A. Soriano
P. Nouzovský, violončelo
Čajkovskij, Schumann, Haydn

So 10. 11.

Koncertná sieň SF 16.00
Slovenská filharmónia, A. Soriano
M. Vanek, moderátor
Čajkovskij, Haydn

Ne 11. 11.

Malá sála SF, 16.00
SKO, E. Danel
P. Baran, violončelo
M. Zwiebel, husle
Ditters von Dittersdorf, Haydn,
Mozart

Ut 13. 11.

Malá sála SF, 19.00
Mozzeso kvarteto
M. Pala, husle
R. Šasina, kontrabas
Lejva, P. Martinček, Zelenka,
Kupkovič

Pi 16. 11.

Koncertná sieň SF 19.00
Slovenská filharmónia, S. Bywalec
Quasars Ensemble
I. Buffa, klavír
P. Noskaiová, mezzosoprán
Borzik, Dubovský, Zelenka, Podprocký, Buffa

Ne 18. 11.

Koncertná sieň SF, 16.00
I. Szabó, organ
J. S. Bach, Franck, Vierne, Messiaen

Ut 19. 11.

Malá sála SF, 19.00
Fournier Trio
S. Yu, husle
P. Jee Ng, violončelo
Ch.-Y. Chang, klavír
Haydn, Brahms, Schubert

Št 22. 11. - Pi 23. 11.

Koncertná sieň SF, 19.00
Slovenská filharmónia, K. Bumann
Slovenský filharmonický zbor,
J. Chabroň
L. Ballová, soprán
D. Hamarová, alt
O. Šaling, tenor
J. Benci, bas
Lutoslawski, Schubert

Št 28. 11.

Koncertná sieň SF, 18.00
Symfonický orchester Konzervatória
v Bratislave, J. Jartim
Miešaný zbor Konzervatória, I. Viskupová
T. Topeník, trúbka
S. Masaryk, trúbka
Š. Tokár, fagot
J. Slovák, organ
Vivaldi, Poulenc, Mozart

Št 29. 11. - Pi 30. 11.

Koncertná sieň SF, 19.00 h
Slovenská filharmónia, A. Rahbari
Schönberg, Stravinskij

Hudobné centrum

Nedelné matiné v Mirbachovom
paláci, 10.30

Ne 11. 11.

Con Anima - koncert z diel slovenských skladateľov pre deti a mládež
Učinkujú žiaci ZUŠ, poslucháči

stredných a vysokých hudobných škôl,
pedagógovia umeleckých škôl a autori
uvádzaných skladieb
V spolupráci s Asociáciou učiteľov
hudby Slovenska a Spolkom slovenských
skladateľov
Király, Duchnický, Hatrík, Novosedlíková,
Buffa, Krška, Matej, Kadera,
Jartim, Iršai

Ne 18. 11.

T. Nemec, klavír
D. Martinček, Zelenka, Liszt

Ne 25. 11.

K. Derenerová, soprán
L. Grácová, mezzosoprán
J. Vaculík, tenor
G. Sthrahlegger, barytón
P. Pažický, klavír
Kafenda, Schumann, Dvořák, Brahms,
Donizetti, Verdi, Čajkovskij

Nitra

Nitrianska galéria - Galéria Hudby,
18.00

Št 7. 11.

M. Bajuszová, klavír
Zelenka

Št 21. 11.

Z. Niederdorfer-Paulechová, klavír
Haydn, J. S. Bach/Busoni, Špilák,
Debussy

Št 28. 11.

ŠKO Žilina, O. Dohnányi
Bratislavské gitarové kvarteto
Adams, Burlas, Beethoven

Žilina

Štátny komorný
orchester Žilina

Št 8. 11.

ŠKO, J.-Bernard Pommier
J.-Bernard Pommier, klavír
Beethoven:

Št 15. 11.

ŠKO, O. Dohnányi
M. Karklina, klavír
SZ Technik, I. Viskupová
Martinček, Chopin, Beethoven

Št 18. 11.

Nedelné matiné pre deti a rodičov,
16.00
Opera vážne i veselo
ŠKO, G. Rovňák
E. Melichříková, soprán
P. Oravec, tenor
J. Pehal, barytón
M. Vanek, scenár a moderovanie
Mozart

Št 22. 11. - Pi 23. 11.

ŠKO, Ch. Pollack
Členovia zboru Štátnej opery Košice
R. Schneider, soprán
K. Cortes, tenor
A. Marcan, barytón
S. Kopinitz, alt
P. Soós, bas
Rossini

Banská Bystrica

Štátna opera

Po 5. 11. Humperdinck: Perníková
chalúpka

Ut 6. 11. Humperdinck: Perníková
chalúpka

Št 8. 11. Suchoň: Krútnava

So 10. 11. Lehár: Cigánska láska

Ut 13. 11. Verdi: Nabucco

Št 15. 11. Puccini: Madama Butterfly

Ut 20. 11. Mozart: Také sú všetky

Št 22. 11. Loewe - Lerner: My Fair

Lady

St 28. 11. Bregovič - Dinková: Gypsy

Roots

Pi 30. 11. Symfonický koncert

Orchester ŠO, I. Bulla

M. Karklina, klavír

Bizet, Schubert, Chopin

Košice

Štátna filharmónia Košice

Št 8. 11.

SfK, P. Przytocki
L. Kmit, viola
Neznáma viola
Mozart, Hoffmeister, Schumann

ARS NOVA Cassovia / ISCM New

Music Days

11. - 15. 11. 2012

Festival súčasného umenia

Dom umenia, Košice

Ne 11. 11. PORTRÉTY

Koncert žiakov ZUŠ, 17.00

Po 12. 11. ŠTYRTRIDSAŤTRI

Koncert študentov Konzervatória

Košice, 19.00

St 14. 11. TE DEUM

Musica Cassovia * Voces Musicales,

19.00

Št 15. 11. NEZODPOVEDANÁ

OTÁZKA

SfK, 19.00

Št 22. 11.

Stretnutie s hudbou

K. Petrőci

Št 22. 11.

SfK, Z. Müller

S. Bicák, fagot

P. Mosorjak, klarinet

J. Kohútová, soprán

A. Kropáčková, alt

M. Mikuš, bas

Košický spevácky zbor učiteľov,

M. Potokár

Brahms, Strauss, Mozart

Koncert v rámci Festivalu sakrálneho

umenia

Pi 23. 11.

Svet v Košiciach - Folks songs

Trio Mediaeval

Tradičné nórske piesne

Koncert v rámci projektu „Hudba

medzi Východom a Západom“

Št 29. 11.

Francúzske impresie

SfK, A. Paris

G. Capucon, violončelo

Massenet, Fauré, Saint-Saëns, Franck,

Dukas

Koncert v rámci projektu „Hudba

medzi Východom a Západom“

Infoservis Oddelenia
dokumentácie a informatiky

Zahraničné festivaly

Musica Nova 2012/2013

Cyklus koncertov hudby 20. a 21.

storočia.

24. 10. 2012 - 29. 5. 2013

Mendelssohn-Saal, Gewandhaus,

Leipzig, Nemecko

Info: www.gewandhaus.de

Hviezdy barokovej opery 2012/2013

30. 10. 2012 - 7. 5. 2013

Rudolfinum, Dvořákova sieň, Česká

republika

Koncertný cyklus pražského baro-

kového orchestra Collegium 1704

v spolupráci s Českou filharmóniou.

Info: www.collegium1704.com

Zahraničné súťaže

Medzinárodná jazzová súťaž Buku-

rešť 2013

18. - 25. 5. 2013

Bukurešť, Rumunsko

Katéria: inštrumentalisti a vokalisti

Vekový limit: do 35 rokov (narodení

po 1. 5. 1978)

Hlavná cena: 7.000 E

Uzávierka: 10. 2. 2013

Info: http://www.jmEvents.ro, luigi.

gagos@jmEvents.ro

Medzinárodná skladateľská súťaž

Grawemeyer 2014

7. - 14. 4. 2014

Louisville, USA

Katéria: skladba (dielo premié-

rované v období od 1. 1. 2008 -

31. 12. 2012)

Vstupný poplatok: 40 USD

Uzávierka: 14. 1. 2013

Info: grawmus@louisville.edu,

www.grawemeyer.org

Medzinárodná hudobná súťaž Geor-

gescu 2013

2. - 27. 9. 2013

Bukurešť, Rumunsko

Katéria: operný spev, klavír, husle,

violončelo, skladba

Vekový limit: nar. po 1. 8. 1980 (klavír,

husle, violončelo), nar. po 1. 8. 1978

(operný spev)

Účastnícky poplatok: 100 EUR -

operný spev, klavír, husle, violončelo,

50 EUR - skladba

Uzávierka: 1. 7. 2013

Info: artexim@rdslink.ro

www.festivalenescu.ro, http://con-

curs.festivalenescu.ro

Medzinárodná husľová súťaž Carla

Flescha 2013

9. - 16. 6. 2013

Mosonmagyaróvár, Maďarsko

Vekový limit: nar. po 1. 1. 1985

(vrátane)

Vstupný poplatok: 120 EUR

Uzávierka: 1. 2. 2013

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

www.filharmoniabp.hu

**Mesto Bardejov, Šarišské
múzeum Bardejov,
Prešovská univerzita
v Prešove, Filozofická
fakulta, Inštitút hudobné-
ho a výtvarného umenia,
katedra hudby, Prešov,
Prešovský hudobný spo-
lok Súzvek**

**Pozývajú na vedeckú konfe-
renciu k 130.výročíu úmrtia
hudobného skladateľa, huslistu
a dirigenta Bélu Kélera
Návrat hudobného skladateľa,
bardejovského rodáka, Bélu
Kélera do európskeho hudobné-
ho dedičstva**

**19. 11. 2012 (pondelok) o 9.00
hod. v Poľsko - slovenskom dome
v Bardejove**

**Sprievodné podujatia:
Výstava Béla Kéler - život, dielo,
pozostalost (Šarišské múzeum
Bardejov, 16.30)
Koncert Hommage à Béla Kéler
(ZUŠ Michala Vileca Bardejov,
19.00)**

**www.muzeumbardejov.sk/keler
Info: irena.mednanska@unipo.sk**

Medzinárodná klavírna súťaž Cleve-

land 2013

31. 7. - 11. 8. 2013

Cleveland, USA

Vekový limit: od 18 - 30 rokov

k 30. 7. 2013

Uzávierka: 1. 12. 2012 (online)

Info: info@clevelandpiano.org,

www.clevelandpiano.org

Medzinárodná skladateľská súťaž

Carl von Ossietzky 2012

Katéria: skladba pre miešaný zbor

(soprán/alt/tenor/bas), bicie nástroje

(max. 2 hráči) a organ

Podmienky súťaže: trvanie skladby

max. 10 min., žánrovo-stylistická roz-

manitosť, stredný stupeň obtiažnosti,

určené študentom hudobných škôl,

skladby, ktoré predtým neboli publi-

kované, alebo koncertne uvedené.

bez vekového obmedzenia

Uzávierka: 30. 11. 2012

Info: violeta.dinescu@uni-oldenburg.

de, www.musik.uni-oldenburg.de

**Termíny na predkladanie
žiadostí o poskytnutie
tvorivých podporných
Hudobného fondu v 2. polroku
2012**

Prémie v oblasti populárnej hud-

by a ostatných žánrov populárnej

hudby, okrem jazzu: 28. 11.

Ceny Hudobného fondu na

súťažiach, okrem jazzu a interpre-

tačného umenia v oblasti vážnej

hudby: 02. 11., 30. 11.

Štipendia na tvorivé aktivity,

okrem jazzu a interpretačného

umenia v oblasti vážnej hudby:

02. 11., 30. 11.

Tlačivá žiadostí na stiahnutie

a informácie: www.hf.sk.

**Katedra hudobnej vedy
Fif UK plánuje usporiadať
medzinárodnú konfe-
renciu Európske jazzové
osobnosti zameranú na
výskum jazzu v Európe
v minulosti a v súčasnosti.
Termín: 22-24. apríla
2013, Bratislava**

Výzva na zasielanie príspevkov

je otvorená pre skúsených ale aj

mladých vedcov z rôznych ve-

deckých oblastí od muzikológie,

kulturológie, sociológie, histórie,

politológie...

**Návrhy na príspevky: abstrakt
v angličtine, 350-400 slov (5 klú-
čových slov).
Deadline: 15. december 2012
Kontakt: kajanova@zrak.sk,
michell.ba@gmail.com
Podrobnejšie info: www.musico-
logica.eu**

:RADIO DEVIN

Rádio Devín

Rádio Devín pozýva na koncerty,
ktoré následne odvysiela zo
záznamu

Nová slovenská Hudba

Hlavný usporiadateľ

Spolok slovenských skladateľov

Spoluusporiadatelia

Rozhlas a televízia Slovenska

Slovenská filharmónia

Asociácia učiteľov hudby Slovenska

Festival sa koná za podpory

Ministerstva kultúry SR

XXVI. ročník festivalu

11. november / nedeľa

10.30 **Mirbachov palác**

Aleš Junek klavír, Adam Baranec klavír,
Laura Nagyová flauta, Jozef Chabroň klavír,
Anna Prchalová klavír, Júlia Novosedlíková klavír,
Lenka Novosedlíková bicie nástroje,
Katarína Buranovská klavír, Michal Švehlík husle,
Denisa Kopačková husle, Federika Camastrová husle,
Pavína Šmatláková klavír, Mária Reháková flauta,
Pavol Štefánek spev, Juraj Caránek spev,
Juraj Jartim klavír, Martina Mestická flauta,
Jarmila Šteigerová klarinet, Zuzana Bednárová gitara,
Viliam Majer akordeón, Vladislav Šarišský klavír,
Peter Javorka klavír, Jevgenij Iršai klavír

Peter Duchnický, Juraj Hatrik, Lenka Novosedlíková,
Ivan Buffa, Pavol Krška, Daniel Matej, František Kadera,
Juraj Jartim, Jevgenij Iršai

19.30 **Jezuitský kostol Najsvätejšieho Spasiteľa**

Otvárací koncert

Spevácky zbor Techník
Iveta Viskupová zbormajsterka
Hilda Gulyášová soprán
Trio bicích nástrojov Mariana Zajačka

Pavol Bagin, Pavol Šimai, Ivan Hrušovský,
Peter Breiner, Luboš Bernáth

12. november / pondelok

17.00 **Slovenský rozhlas**

Malé koncertné štúdio

Muchovo kvarteto
Juraj Tomka I. husle
Andrej Matis II. husle
Veronika Prokešová viola
Pavol Mucha violončelo

Jaroslav Konečný, Juraj Tandler, Anton Steinecker,
Robert Gašparík, Ilja Zeljenka, Viera Janárčeková

19.00 **Slovenský rozhlas**

Malé koncertné štúdio

Slovenský komorný orchester Bohdana Warchala
Ewald Danel umelecký vedúci / husle
Pavel Bogacz husle

Ilja Zeljenka, Miro Bázlik, Iris Szeghy,
Ján Zacb, Milan Dubovský

Zmena programu a účinkujúcich vyhradená!

Vstupenky sú v predaji
hodinu pred koncertom v mieste jeho konania.

13. november / utorok

17.00 **Slovenský rozhlas**

Malé koncertné štúdio

Komorné trio Žena s bichou
Iveta Vajó Vladykova soprán
Blanka Pavlovičová husle
Mária Šabaková akordeón

Michal Palcko, Juraj Vajó, Tomáš Boroš, Peter Machajdik

19.00 **Malá sála Slovenskej filharmónie**

Moyzesovo kvarteto
Stanislav Mucha I. husle
František Török II. husle
Alexander Lakatoš viola
Ján Slávik violončelo
Július Šoška viola
Eugen Prochác violončelo
Dana Šašinová klavír
Radoslav Šašina kontrabas

Marián Lejava, Peter Martinček,
Ilja Zeljenka, Ladislav Kupkovič

14. november / streda

17.00 **Slovenský rozhlas**

Malé koncertné štúdio

Ladislav Fančovič klavír
Branislav Dugovič klarinet
Ján Slávik violončelo
Jana Pastorková soprán
František Török husle
Radoslav Práger fagot
Cellomania
Jozef Lupták violončelo
Eugen Prochác violončelo
Ján Slávik violončelo
Jozef Podhoranský violončelo

Ilja Zeljenka, Egon Krák, Pavol Malovec,
Viliam Gräffinger, Alexander Dóme, Milan Novák

19.00 **Slovenský rozhlas**

Veľké koncertné štúdio

Symfonický orchester Slovenského rozhlasu
Spevácky zbor Lúčnica
Mario Košík dirigent
Elena Matušová zbormajsterka
Andrea Bošková flauta
Eva Šušková soprán
Gustáv Beláček basbarytón

Eubica Čekovská, Norbert Bođnár,
Vladislav Šarišský, Jevgenij Iršai

15. november / štvrtok

17.00 **Slovenský rozhlas**

Malé koncertné štúdio

Komorný koncert „flautissimo“

Ivica Gábríšová-Encingerová flauta
Petra Lechtová flauta
Jakub Klöner flauta
Václav Fuksa gitara
Flautové trio Flautissimo
Martina Kušárová flauta
Dominika Krížalkovičová flauta
Veronika Vitázková flauta

Miroslav Pejbovský, Zdenko Mikula, Mirko Krajčí,
Jozef Sixta, Juraj Beneš

19.00 **Slovenský rozhlas**

Malé koncertné štúdio

Quasars Ensemble

Ivan Buffa dirigent

Ilja Zeljenka, Pavol Bizoň, Vladimír Bokes, Boško Milakovič,
Miloš Betko, Petra Oliveira-Bacbratá

16. november / piatok

17.00 **Slovenský rozhlas**

Malé koncertné štúdio

Vokálny koncert

Erika Szabóová spev
Jana Martinčeková klavír
Radoslav Mikula soprán
František Pergler klavír
Petra Noskaiová mezzosoprán
Ivan Buffa klavír
Denisa Šlepkovská mezzosoprán
Xénia Ljubimova klavír

Igor Dibák, Juraj Hatrik, Vladimír Godár, Roman Berger

19.00 **Koncertná sieň Slovenskej filharmónie**

Záverečný koncert

Slovenská filharmónia
Szymon Bywalec dirigent
Quasars Ensemble
Ivan Buffa klavír
Petra Noskaiová mezzosoprán

Lukáš Borzík, Rastislav Dubovský, Ilja Zeljenka,
Jozef Podprocký, Ivan Buffa

Sprievodné podujatie

22. november / štvrtok

19.00 **Veľký evanjelický kostol**

na Panenskej ul. v Bratislave

SOOZVUK2012

10 rokov jednej skladateľskej generácie s dielami
pre sláčikový orchester od Petra Grolla,
Lucie Koňakovskej, Mariána Lejavu a Boška Milakoviča
a inštalácie od Viktora Fučka.

Orchester BSH/BCP

Milan Paľa husle, Marián Lejava dirigent

Bratislava 11.-16. november 2012 Bratislava 11.-16. november 2012

Festival podporili:



**PODPORUJEME
KREATIVITU
KOŠICE2013**
EURÓPSKE HLAVNÉ MESTO KULTÚRY

Hlavní organizátoři:
ŠTÁTNA FILHARMÓNIA KOŠICE
ISCM – SLOVENSKÁ SEKCIA

10. ročník festivalu ARS NOVA Cassoviae

3. ročník festivalu
ISCM New Music Days

HUDBA NOVEJ CHUTI

11. – 15. 11. 2012 / ŠTÁTNA FILHARMÓNIA KOŠICE

11. november / 17:00
PORTRÉTY

žiaci košických základných
umeleckých škôl

12. november / 19:00
ŠTYRITRIDSATRI

Demko, Kukal, Podprocký,
Adamčiak, Cage, Lejava, Burlas
študenti Konzervatória Košice
VENI ACADEMY

14. november / 19:00
TE DEUM

Pärt, Berger
Musica Cassovia
Voces Musicales | estónsky zbor
Marián Lejava | dirigent

15. november / 19:00
**NEZODPOVEDANÁ
OTÁZKA**

Pärt, Ives, Bartók, Matsushita
Štátna filharmónia Košice
Marián Lejava | dirigent
Daniela Varínska | klavír

Na koncerty 11. a 12. 11. je vstup voľný. Predaj vstupeniek na koncerty 14. a 15. 11. v hodnote 6,- € (50% zľava pre študentov, dôchodcov a ZŤP) v pokladnici ŠFK, MIC Dargov, Návštevníckom centre Košice a na www.navstevnik.sk.



Hlavní organizátoři:



Finančná podpora:



Partneri:



VOCES MUSICALES



Mediálni partneri:

hudobný život

akzent media

ham media

festivus

ARCHIV

city

ENTER

ENTER

www.hudbanovejchuti.sk