

hudobný život

ROČNÍK XLV

3

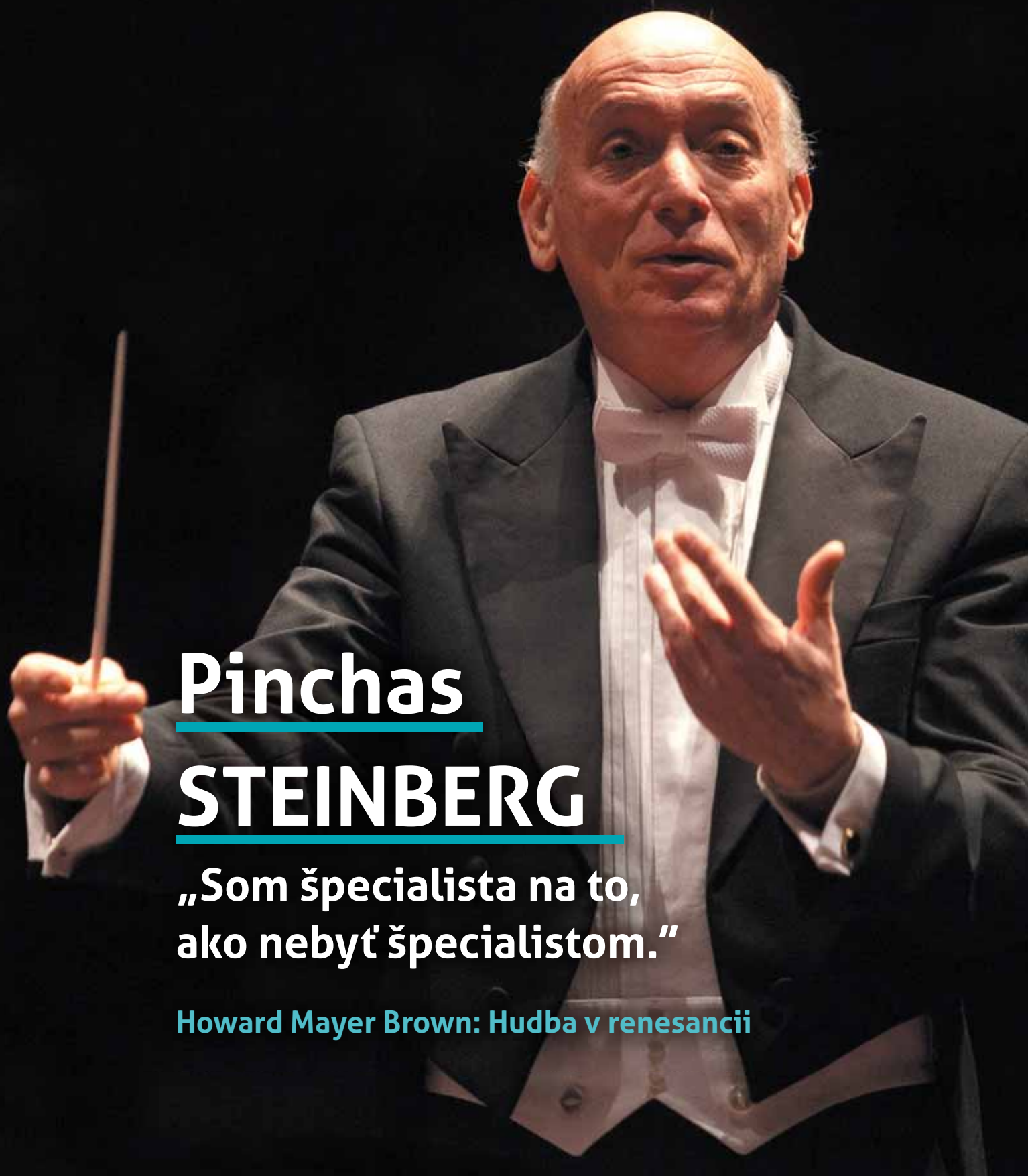
2013

2,16 € / 65 Sk

9 771335 414008 03

hudobné  **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Spravodajstvo: Hommage à Ivan Parík, MIDEM / Skladba mesiaca: Conlon Nancarrow:
Štúdie pre mechanický klavír / História: J. K. Vaňhal / Jazz: saxofonista Erik Rothenstein



Pinchas STEINBERG

„Som špecialista na to,
ako nebyť špecialistom.“

Howard Mayer Brown: Hudba v renesancii

Perly gotickej cesty

Joseph Haydn:
"Sedem posledných slov nášho Spasiteľa na kríži"
orchestrálna verzia (1785)

Uvedie svetoznámy dirigent, hráč na viole da gamba a skladateľ

Jordi Savall

a jeho súbor

Le Concert des Nations

22/03/2013

20:00

Dóm Svätej Alžbety, Košice

Predpredaj vstupeniek v sieti Ticketportal


KOŠICE2013
EUROPSKE HLAVNÉ MESTO KULTÚRY


MINISTERSTVO KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY



rtv:
ROZHLAS A TELEVÍZIA
SLOVENSKA

:RÁDIO DEVÍN hudobný život **ticketportal**
VSTUPENKY NA KOŠICE

Editorial

S rešpektom k tradícii, s ambíciou ísť ďalej

Jediný odborný časopis, ktorý v printovej podobe systematicky reflektuje fenomén hudby, overený pojem s nezastupiteľným a výlučným postavením, uznávaná značka bez adekvátnej obdoby... Aj takýmito slovami sa zvykne hodnotiť význam Hudobného života pre slovenskú kultúru. Ich platnosť potvrdzuje i fakt, že sa mu podarilo – ako jednému z mála periodík – udržať sa na domácom trhu po celé desaťročia, a pritom si zachovať svoju špecifickú identitu. Preberajúc šéfredaktorské kreslo chcem na prvom mieste vyzdvihnúť úsilie všetkých, čo sa na formovaní a dotváraní mesačníka doteraz podieľali a dostali ho na súčasnú kvalitatívne vysokú úroveň. Ide predovšetkým o fundovaných autorov a redaktorov, ktorých mená v časopise figurujú, čo posilňuje jeho odbornú aj názorovú pluralitu. Ich ambícia nebyť len popisnými kronikármi udalostí, ktoré sa vo sfére vážnej hudby a jazzu v chronologickom rade odohrajú, ale ponúknuť vždy vlastný analytický či hodnotiaci postoj, si zasluhuje uznanie a obdiv. Každý vývoj, ak má byť plnohodnotný a zmysluplný, však predpokladá zmenu. My sme sa k nej podujali dospieť postupnými krokmi s cieľom, aby sa Hudobný život stal čo do obsahu i formy ešte atraktívnejší, prístupnejší a zároveň prehľadnejší. Jedným z prvých bude presun časti objemného informačného balíka na webovú stránku Hudobného centra. Veríme, že to pomôže odľahčiť a zdynamizovať tlačnú podobu mesačníka, zefektívniť spätnú väzbu a posilniť vzťah s čitateľom, ktorý týmto získa aktuálne informácie rýchlejšie a zahorúca. Slovensko dnes žije intenzívnym hudobným dňom, ktorého značná časť je od širšej komunity mediálne odvrátená chrptom. Obrovská ponuka koncertov, festivalov, konferencií, seminárov, workshopov, súťaží a ďalších podujatí vyvoláva otázku, či ju súčasný dopyt dokáže absorbovať bezo zvyšku a bez devalvácie ich hodnoty. Možno nadišiel čas zamyslieť sa, či pretlak kvantít, ktorý sa premieta do spravodajského poctivého monitoringu udalostí hudobného charakteru, je pre čitateľa stráviteľný. Zredukovať ho tak, aby mohol nadviazať vizuálne lepší kontakt s obsahom, je určite pokus, ktorý za to stojí. A tak na jednej strane s rešpektom k dlhoročnej redakčnej tradícii, na strane druhej s ambíciou ísť ďalej a hľadať niečo nové sa uchádzame o dôveru vás – čitateľov, priaznivcov a sympatizantov Hudobného života.

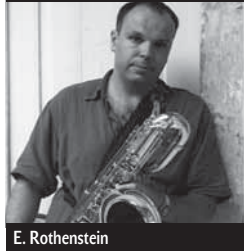
Juraj Pokorný
šéfredaktor



Barbier zo Seville



J. Hurný



E. Rothenstein

Obsah

Spravodajstvo, koncerty, festivaly

- 2 Reagujete, Slovenská filharmónia, Symfonický orchester Slovenského rozhlasu, Nedel'né matiné v Mirbachovom paláci, Štátny komorný orchester Žilina, Štátna filharmónia Košice, Hommage à Ivan Parík, MIDEM (reportáž z hudobného veľtrhu v Cannes)

Rozhovor

- 10 Pinchas Steinberg: „Som špecialista na to, ako nebyť špecialistom.“ J. Bubnáš

Skladba mesiaca

- 12 Conlon Nancarrow: Štúdie pre mechanický klavír A. Demoč

História

- 15 J. K. Vaňhal – 200. výročie úmrtia skladateľa A. Šuba

Preklad

- 17 Howard Mayer Brown: Hudba v renesancii P. Zagar

Zahraničie

- 20 Festival Opera 2013 (Praha) R. Leška
21 Orfeova cesta do podsvetia vlastnej duše M. Trávníčková
22 Slovenská operná enkláva v predvianočnom Bruseli R. Bayer
23 Osudová žena Manon Lescaut M. Mojžišová
23 Pôžitok pre sluch (Donizetti: Favoritka – Paríž) V. Blaho
24 Popoluška z krajinky snov (Rossini: Popoluška – Viedeň) P. Unger

Hudobné divadlo

- 25 Komédia bez vtipu (Barbier zo Seville – SND) R. Leška
26 Operný zápisník: Talent i výdrž (Magdaléna Blahušiaková) T. Ursínyová
26 Operný zápisník: Zasnúbený s divadlom (František Rell) O. Dlouhý
26 Glosa: Veď je to jedno (?) J. Blaho

Rozhovor

- 27 Juraj Hurný: Nikdy som nechcel opustiť vlasť M. Mojžišová

Jazz

- 29 Saxofonista Erik Rothenstein: „Treba zanechať staré myslenie.“ P. Motyčka
32 Jazzová stanica Českého rozhlasu, 5P trombonistu Michala Motýla P. Motyčka

V Zrkadle času

- 33 Rozhovor s Braňom Hroncom R. Buček

Recenzie CD, DVD, knihy

- 40 Kam/Kedy, Informácie

Mesačník Hudobný život/marec 2013 vychádza v Hudobnom centre, Michalská 10, 815 36 Bratislava, IČO 00 164 836
Zapísané v zozname periodického tlače MK SR pod ev. číslom EV 3605/09
Redakčná rada: Alžbeta Rajterová, Igor Wasserberger, Vladimír Zvara
Šéfredaktor: Juraj Pokorný (tel. +421 2 20470420, 0905 643 926, juraj.pokorny@hc.sk)
Redakcia: Andrej Šuba (andrej.suba@hc.sk), Robert Kolár (robert.kolar@hc.sk), Michaela Mojžišová – klasická hudba, Peter Motyčka – jazz (peter.motycka@hc.sk)
Jazykové redaktorky: Dorota Balcarová, Eva Planková

Distribúcia a marketing: Rút Veselová (tel: +421 2 20470460, fax: +421 2 20470421, distribucia@hc.sk) • Adresa redakcie: Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, www.hudobnyzivot.sk • Grafický návrh: Peter Beňo, Róbert Szegény • Tlač: Róbert Jurových – NIKARA • Rozširuje: Slovenská pošta, a.s., Mediaprint-Kapa a súkromní distribútori • 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: Pinchas Steinberg, foto: www.pinchas-steinberg.com • 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

Pri príležitosti 20. výročia vzniku Slovenskej republiky udelil prezident Ivan Gašparovič štátne vyznamenania významným osobnostiam Slovenskej republiky. Na slávnostnom akte v rámci celoštátnych osláv 1. 1. 2013 v bratislavskej Redute sa zúčastnili predseda Národnej rady SR Pavol Paška, predseda vlády SR Robert Fico, poslanci, zástupcovia vlády, ústredných orgánov štátnej správy a samosprávy, diplomati, zástupcovia cirkví, kultúrnej obce a ďalší významní hostia. Z hudobných umelcov si prevzali Pribinov kríž I. triedy **Peter Dvorský** za mimoriadne významný celoživotný prínos do slovenskej kultúry a umenia, osobitne v oblasti operného spevu a **Darina Laščiaková** za mimoriadne prínos do slovenskej kultúry a umenia. Pribinovým krížom II. triedy bol za mimoriadny prínos v oblasti kultúry ocenený husľový virtuóz **Peter Michalica**.

(www.prezident.sk)



P. Dvorský [foto: archív HC]

Súbor **Quasars Ensemble** (um. vedúci **Ivan Buffa**) sa vďaka projektu Európske hlavné mesto kultúry – Košice 2013 stal rezidenčným súborom košických Kasární/Kulturparku. Zámerom súboru je vytvoriť v meste pravidelný priestor na uvádzanie komornej hudby s dôrazom na diela skladateľov 20. storočia. Prvých šesť koncertov plánovaného cyklu sa z dôvodu rekonštrukcie kasární koná v Múzeu Vojtecha Löfflera. Súčasťou pôsobenia súboru Quasars Ensemble budú okrem koncertov aj edukačné projekty a workshopy pre študentov a skladateľov.

(www.quasarsensemble.sk)

Členovia Slovenskej filharmónie sa vo februári prvýkrát predstavili v hlavnom meste Ománu. V Mascate orchestrer odohral 7. a 8. 2. dve baletné predstavenia s názvom *Balet Suzanne Farrell*. Predstavenia niesli názov podľa významnej americkej primabaleríny, zakladateľky Baletu Suzanne Farrell v Kennedyho centre vo Washingtone, ktorá bola na oboch podujatiach prítomná. Program bol zostavený z diel Stravinského, Brahmsa a Glínku. (sf)

→ Reagujete

**AD: Post scriptum
HŽ 1-2/2013**

Ivan Marton zavádza!

Je známy môj kritický názor na súčasnú vedenie Hudobného centra. Myslím si, že vo vedení tejto inštitúcie by sa mali častejšie striedať osobnosti hudobného života navrhované zdola. Ako predseda Výboru SSSK mám pocit dlhodobej tichej a nedostojnej „vojny“ Hudobného centra voči Spolku slovenských skladateľov, Slovenskej hudobnej únii a Novej slovenskej hudbe. A Nová slovenská hudba? 12. apríla 2010 sa konal veľký okružný stôl viacerých osobností hudobného života zvolaných Hudobným centrom. Bol vyslovený názor, že Nová slovenská hudba nemá veľký zmysel a Melos-Étos by mohol byť aj na úkor NSH každý rok. Na stretnutí som sa ako jediný zastal NSH ako nevyhnutného priestoru pre prezentáciu slovenských skladateľov. (V roku 2012 boli na NSH uvedené skladby 60 slovenských skladateľov) Na stretnutí bol aj Marton, člen poradného grémia riaditeľky Hudobného centra.

Vo svojej „glose“ pamätník Marton alibisticky v súvislosti s festivalom Melos-Étos spomína rok 2003. Ale bol to práve on, sám „glosátor“, ktorý v roku 1999 ako predseda festivalového (dramaturgického) výboru Melos-Étos nastolil tradíciu, kedy každý jeden skladateľ, ktorý bol členom jeho Výboru, mal zaradené skladby na Melos-Étos. Mnohých slovenských skladateľov, vrátane mňa, na Melos-Étos“ z prazvláštnych dôvodov nikdy nehrali. „Kričí zlodej chyťte zlodejca?“

Nikdy som nebol v žiadnej dramaturgickej alebo výberovej komisii, kde by som navrhol vlastnú skladbu, a týmto som podmienil aj moju činnosť vo výberovej komisii pre ISCM World New Music Days.

Nová slovenská hudba (NSH), ktorú organizuje SSSK, má svojho **hlavného dramaturga** s plnou kompetenciou, ktorého navrhol člen Výboru SSSK Jevgenij Iršai, schválil Výbor, ako štatutárny orgán SSSK a potvrdilo Plenárne zasadnutie SSSK. Je ním Ivan Buffa a v rokoch 2010, 2012 urobil skvelú a voči slovenským skladateľom pluralitnú dramaturgiu. Do dramaturgie mu nikto nezasahoval. Na záver Záverečného koncertu NSH bola uvedená jeho skladba *Organismi* pre mezzosoprán, Quasars ensemble a Slovenskú filharmóniu. U nás v SSSK s tým nemal vôbec nikto problém a naopak, posledné dva ročníky NSH boli mimoriadne pozitívne hodnotené! Spolok slovenských skladateľov je občianske združenie, tak ako množstvo občianskych združení, ktoré pracujú v hudobnej sfére na základe schválených grantov. Treba rozlišovať aktivity príspevkovej organizácie Hudobného centra, medzinárodného festivalu Melos-Étos a aktivity jednotlivých OZ. Je veľa občianskych združení, ktoré organizujú

rozmanité hudobné projekty a koncerty, čo je skvelé. Bude „glosátor“ postupne „glosovať“ jednotlivé aktivity všetkých občianskych združení a hľadať súvislosti medzi predstaviteľmi združení a predvedenými skladbami, resp. sólovými recitálmi? Scestné. Myslím si, že živé účelové kádrovanie s likvidačným osobným umeleckým hodnotením patrí do obdobia pred rok 1989! Dramaturgia v SSSK má jasné pravidlá. Hlavný dramaturg zohľadňuje predoslé hrania, striedania autorov, obsadení, uprednostňujú sa premiéry a nevylučuje sa nikto na základe politických, či elitárskych pseudoprávdiel. Hrajú sa aj nečlenovia SSSK.

Rastislav DUBOVSKÝ

**AD: Žilinek, J.: NE:BO:DAJ
HŽ 1-2/2013**

Pri čítaní niektorých článkov o aktuálnej nekonvenčnej hudbe (česť výnimkám) sa mi zahmlieva pred očami, či sa neocitám v čase, keď pred viac ako 40 rokmi bol Peter Kolman presvedčený o „*nekompetentnosti slovenskej teórie, kritiky a publicistiky vyslovovať sa k problematike súčasnej hudby a nových kompozičných technik, keďže nedisponuje ich dôkladným poznaním*“. Odpovedy pretieklo veda vody, ktorá priniesla vo svetovej hudobnej kultúre etablovanie indeterminizmu, konceptuálneho umenia, performance, sound artu, zvukových inštalácií a audiálnych umení ako *legitímnych* prejavov novej hudobnosti a hudby. Bezradnosť a nedôvera voči taxonomicky neuchopiiteľným, „podozrivým“ hudobným prejavom u nás, prameniaca v neznalosti kontextov ich paradigmatickej inakosti (čo by, napríklad, v českom prostredí bolo nemysliteľné; viď časopisy His Voice, alebo UNI), sa potom premieta do pomýlených reflexií. Svoje by o tom – ako sa modely hodnotenia z inej oblasti neadekvátne navliekajú na úplne inú – mohli hovoriť Martin Burtas, Milan Adamčiak či Ján Boleslav Kládvo.

Podobne som nevychádzal z údivu pri čítaní recenzie CD nášho akustického tria NEBODA v dvojčísle Hudobného života 1-2/2013: vraj v ňom ide o „neokonceptualizmus“. Je to síce nekonvenčný, no z troch štvrtín vyslovene *piesňový* album s troma drobnými inštrumentálnymi „interlúdiami“ a krátkou štvorčastoťou skladbou na záver. Ak je toto neokonceptuálne, čo sú potom diela Transmusic Comp. či Lengov & He^{ve}rme^s? Navyše recenzent v úvode článku charakterizuje kategóriu (neo)konceptualizmu problematcky: za významotvornú v ňom označuje „*formu umeleckého diela, nie nevyhnutne hmotu*“ – nejde skôr o primárnosť myšlienkového stránky určitého umeleckého gesta v súradniciach dematerializácie diela? Na inom mieste tvrdí, že „*nie vždy ide o vytvorenie diela, ale skôr o prezentovanie štýlu*“ – asi mal na mysli vytvorenie artefaktu, veď inak by o štýle už ne-

bolo možné hovoriť; ba dokonca „*nemusí byť (hudobne) remeselné zvládnuté*“ – predsudok, ktorému už nerozumiem vôbec. Najmä ak nášmu výkonu vytýka absenciu remeselné technickej zručnosti – veď tá by tu podľa jeho kritérií vlastne nemala byť na závalu (iní, naopak, inštrumentálno-výrazovú kvalitu našej interpretácie vyzdvihujú, Vladimírom Mertom počínajúc a Petrom Katinom končiac). Alebo má ísť o (neo)konceptuálnu „remeselnosť“? CD však nemá s neokonceptualizmom nič spoločné, skôr s rekontextualizáciou, napr. ľudových balád či miniatúr M. Feldmana a D. Tótha. V recenzii sa o. i. dočítate, že *Skrúž I.* je pieseň, hoci je to interlúdium hrané podľa grafickej partitúry, alebo že „*pri live prevedení ľahnutím si na zem vznikla performance*“ – mohlo ísť len o skladbu *Zvuky aj po smrti budú znieť* venovanú Cageovej storočnici, no tá sa na recenzovanom CD vôbec nenachádza...

Je prirodzené, že na ten istý titul môžu byť rôzne, aj negatívne recenzie – odborné vyargumentovanej kritike som povďačný, keďže ma posúva ďalej... Ich prípadná nekompetentnosť vyúsťujúca do neodôvodnených obvinení však „rozladí“ asi každého.

Július FUJAK

**AD: Marton, I.: Albrechtina
HŽ 1-2/2013**

V recenzii klavírneho recitálu Magdalény Bajuszovej od Ivana Martona možno nájsť konštatovanie, že spolu s koncertom v rámci Novej slovenskej hudby v Redute išlo azda o jediné pripomenutie nedožitého okružného jubilea Ilju Zeljenku. Radi by sme túto informáciu uviedli na pravú mieru vo vzťahu k aktivitám Spolku koncertných umelcov. Zeljenkove skladby *Tokáta*, *Pulzácie* a *Malá hudba pre organ* odzneli v rámci cyklu Hudba pod Hradom 9. 12. 2012 vo Veľkom evanjelickom kostole v interpretácii Jána Vladimíra Michalka. Koncert bol venovaný nedožitým narodeninám skladateľa. Ján Vladimír Michalko uviedol *Tokátu* Ilju Zeljenku aj na svojich recitáloch v Prahe, Viedni a v Novom Sade. Spolok koncertných umelcov organizoval aj husľový recitál Milana Paľu (12. 12. 2012), na ktorom zaznela Zeljenkova *Sonáta č. 2*.

(SKU)

Oprava

V článku Viva Sitnianski rytieri! (HŽ 1-2/2013) Andreja Šubu sa v súvislosti s režisérom projektu vyskytli mená Jakuba Nvotu i Juraja Nvotu. Na projekte Viva zbor! spolupracuje Jakub Nvota. Za chybu sa ospravedľujeme.

(hž)

Slovenská filharmónia

Cyklos „Hudba troch storočí“ pokračoval 10. a 11. koncertom **Slovenskej filharmónie** s dirigentom **Pinchasom Steinbergom**. Na úvod zaznela Haydnova *Symfónia Es dur „Filozof“*, ktorá získala svoj programový názov až dodatočne vďaka „polemickému“ dialógu jednotlivých nástrojových skupín. Myšlienkové bohatstvo tu však prevyšuje sekundárne programové črty diela. Haydnova hudba má vždy priťažlivú invenčnú prostotu a krásu. Po stránke interpretačnej však na mňa však zapôsobili len prvé dve časti (*Adagio, Presto*), na zvyšné (*Menuet, Finále*) akoby už nezostal čas. Pritom Pinchas Steinberg je umelec, ktorý nekompromisný dirigent s čitateľným a precíznym gestom, prísny na seba i orchester. Napriek tomu druhá polovica symfónie pôsobila nedotiahnutým dojmom (rozkolísaná intonácia, problematické výkony dychových nástrojov) a v poslednej časti orchester už ani neznel ako

jedno teleso. Bol príčinou nedostatočný počet skúšok? U Haydna je všetko počuť, nič sa nezamietie pod koberec. Ukázalo sa, že dôvera v pohotovosť a profesionalitu nie je vždy zárukou dokonalosti. V druhej polovici koncertu odznela symfonická báseň Richarda Straussa *Život hrdinu op. 40*, jedna z najvýznamnejších partitúr

dejín hudby. Aj keď ponecháme stranou verbálne výklady, určite treba spomenúť obdivuhodnú štruktúrálnu mnohovrstvosť tejto výpovede: horizontálny tok súčasne znejúcich, no často si protirečiacich myšlienkových pásiem. Človek azda ani nedokáže v každom okamihu vnímať toto nevyčerpatelné bohatstvo invencie. Pri

počúvaní symfonickej básne som bol tak duchovne naplnený bohatstvom hudby, že som okrem nej nepocítil žiadnu potrebu mimohudobného výkladu. Nebolo podstatné, či je to „pomník skladateľa“ alebo „zápas hrdinu“. Pri všetkej láske a úcte k Rollando- vi, nepočul som tam ani „krídla gágajúcich husí“. Mój obdiv patrí dirigentovi, ktorý dielo dokázal dirigovať spamäti a usmerňovať nekonečne bohatý tok hudby správnym smerom. Orchester Slovenskej filharmónie podal v tomto diele obdivuhodný výkon. Na konci takejto interpretácie akoby sa poslucháč prebúdzal do reálneho sveta, z ktorého ho vytrhla hudba prichádzajúca z iných sfér. Dokazuje to, že človek bol skutočne stvorený na obraz Boží a to tak, že mu bola daná schopnosť tvoriť a dotvárať svet. *Život hrdinu* je toho dôkazom. A predsa ešte niečo treba spomenúť, čo pripomínalo i ľudský rozmer. Bolo to koncertantné husľové sólo (interpretácie skvele zvládnuté **Jarolímom Ružičkom**). Bol tu život a zápas, ktorý nám pripomínal, že žijeme a všetko prežívame na tejto zemi.

Igor BERGER



P. Steinberg [foto: V. Zacharová]

V rámci Populárneho cyklu zaznel v Slovenskej filharmónii 24. 1. Smetanov cyklus *Má vlast*. Obrodenecký obraz Prahy, ktorý oživila **Slovenská filharmónia** s dirigentom **Leošom Svárovským**, priľákal do Reduty početné publikum. Po slávnom harfovom motíve *Vyšehradu*, ktorého pôsobivosť trochu narušil zvukovo predimenzovaný nástup plechových dychových nástrojov, sa orchester dostal do svojho žilvu a bral pod Vyšehradom tak mohli vzdorovať náporu Vltavy. Z hry hudobníkov bolo cítiť energiu a radosť,

prenášajúce sa aj na publikum. Z môjho pohľadu však dirigent nenarúbal s tempom a agogikou vo *Vltave* ideálne. Navyše, tutti orchestra (najmä pri výrazných akcentoch na prvých dobách) viackrát prekrylo zaujímavé detaily. *Šárka* trochu utrpela intonáciou violončel a nepresným nástupom prvých huslí, no interpretácia dobre vystihla atmosféru skladby, ktorú zdobilo výborne zvládnuté klarinetové sólo. Druhá polovica koncertu patrila opisu krás českého kraja (*Z českých luhů a hájů*) prostredníctvom kantabilných tém

a meniacej sa dynamiky. Lahkosť hudby a hravosť sláčikovej sekcie „vyprovokovali“ dirigenta k takmer tanečným gestám. Posledné časti cyklu (*Tábor, Blaník*) sú tematicky previazané husitským chorálom *Ktož jsú boží bojovníci*. V obidvoch častiach podali koncentrované výkony violončelá a dychové nástroje. Mohutný záver *Blaníka* pointoval majestátnosť Smetanovho diela a víťazný chorál triumfálne evokoval obraz „vzkriesenia“ českého národa. Orchestru Slovenskej filharmónie sa podarilo vystihnúť podstatu Smetanovho diela a podať

veľmi sústredený výkon. Sláčiková sekcia „podržala“ celok diela a dokázala pôsobiivo pracovať s výrazom. Vyzdvihnúť treba tiež výkony drevených dychových nástrojov, ktoré zneli počas celého koncertu príjemne mätko a výborne ladili. Dirigent s istotou previedol orchester náročnými rytmickými pasážami a tempovými prechodmi. Výkony a zaujatie Leoša Svárovského i hudobníkov nezostalo nepovšimnuté a publikum sa im odovdalo dlhým aplauzom.

Lucia JAKUBISOVÁ

V druhom polčase 64. koncertnej sezóny ponúkla dramaturgia 7. a 8. 2. koncert s poslucháčsky atraktívnym programom (Beethoven *Predhra op. 43 „Prometheus“*, Čajkovskij *Koncert pre husle a orchester D dur op. 35*, Schumann *Symfónia č. 1 B dur op. 38 „Jarná“*). Pre **Slovenskú filharmóniu** a dirigenta **Olivera Dohnányiho** istotne dôverne známe hodnoty, no každé opakované stretnutie znamená pre poslucháča aj interpreta nové očakávania. Beethovenova predhra je výpoveďou o hrdinstve, orchestrálny pomník oslavujúci veľké činy, no prítomná je i určitá tajomná úcta, duchovná posvätnosť a bázeň. V *Prometheovi* ju počuť i napriek symfonickej pribojnosti a priamočiarosti. Beethoven meria svoju veľkosť veľkosťou svojho hrdinu. Ide o isté podvedomé stotožnenie sa, prežívanie seba samého, ktoré si bolo možné v interpretácii skutočne vychutnať. Inak tomu bolo, žiaľ, v prípade Čajkovského koncertu. Sólistka **Catharina Chen** dokázala dokonale „preromantizovať“ romantické dielo. Odhladiac od intonačných približností (najmä v 1. časti *Allegro moderato, Moderato assai*) veľmi často spomaľovala hru i v iných technicky ná-

ročnejších úsekoch. Nešlo len o spomaľovanie, jej výpoveď strácala aj na intenzite. Tu sa prejavili skúsenosti a profesionalita dirigenta i orchestra. Nasledovala okamžitá reakcia: stíšenie a primerané spomalenie. Z hľadiska výkonu sólistky tak napriek technickým dispozíciám išlo o totálne rozdrobeného Čajkovského. V tejto recenzii si v nadväznosti na výkon nemôžem neodpustiť pripomienku na margo návštevníkov koncertov. Mám na mysli rušivé potlesky po každej časti. Napríklad po nie najvydarenejšej 1. časti Čajkovského zaznel priam hysterický výkrik „Bravo!“ nadšenej poslucháčky a následne potlesk, ktorý mal našťastie len komorný rozmer. Na obálke každého programového bulletinu je pekná myšlienka: „Tešíme sa na váš aplauz!“ Ja by som k nej dodal: „Ale nie po každej časti diela.“ Záverečná časť koncertu patrila Schumannovej *Jarnej symfonii*, vznešenej hudby plnej radostnej túžby. S pôžitkom som počúval interpretáciu, ktorá bola interpretačne zvládnutá a skutočne precítená. *Jarná symfónia* potešila interpretov i poslucháčov. A v tomto prípade potešil i aplauz...

Igor BERGER



C. Chen [foto: www.catharinachen.net]

Veľmi slušne navštívená Malá sála Reduty bola napriek snehovej kalamite 12. 2. svedkom mimoriadne vydatého a originálneho koncertu, či skôr komorného divadla s dejom dotváraným vynikajúcimi hudobníkmi (**Jana Semerádová** – priečna flauta, **Stanislav Palúch** – husle, **Marcel Comendant** – cimbal). Trojica mladých francúzskych hercov predviedla spolu s interpretmi adaptáciu skvostu európskej literatúry, Cervantesovho *Dona Quijota*. Účinkujúci majstri pohybu a jazykovej ekvilibristiky (**Bastien Ossart**, **Benjamin Egner** a **Julien Cigana**) očarili publikum ener-

giou nabitými hereckými výkonmi. Poskytli tiež návštevníkom nie príliš častú možnosť vykúpať sa v krásach francúzskeho jazyka. Celý čas som čakal, kedy sa okrem hlavného protagonistu a jeho náprotivku Sancha Panzu zjaví i krásna Dulcinea. Tá nakoniec v predstavení figurovala len v podobe verbálnych odkazov, no predstavoval som si ju nádhernú ako Sophiu Lorenovú vo filmovej verzii muzikálu na tento nesmrteľný námet. Rovnocenným partnerom hercov boli interpreti a kralovala im étericky i aristokraticky pôsobiaca flautistka. Sprievodná hudba, ktorú by som si rozhodne

rád niekedy opäť vypočul na CD, bola ich spoločným výtvorom. Trio hudobníkov dej sprevádzalo, komentovalo, dávalo javiskovému daniu impulzy, pričom potrebnú pestrosť zaručovali zmeny nástrojov. Počuli sme priečnu i zobcovú flautu, husle, tamtamy, tamburínu, kastanety a iné perkusie. Opojnému tónu flauty sekundoval husľový mág a improvizátor, oboch veľmi kreatívne podporoval cimbalista. Skvelé a neopakovateľné. Tí, ktorí neboli, môžu ľutovať, pretože podobná produkcia sa v Redute určite tak skoro neobjaví. Predstavenie sa hralo v pražskom Divadle ABC a umelci sa

s ním chystajú aj na turné do Francúzska. Na koncertoch SKO sme svojho času (pod vedením veľkého Bohdana Warchala) hrali krásnu Telemannovu suitu *Don Quijote*. A keďže som dlhé roky pôsobil aj v Opere SND, spoznal som nielen nádhernú Massenetovu operu *Don Quijote*, ale súčasne aj populárny balet na rovnaký námet, ktorého autorom bol Ludwig Minkus. Kiež by dramaturgovia po podobných raritách siahali častejšie. Vďaka za originálny a krásny večer.

Juraj ALEXANDER

Valentínsky koncert sa tohto roku v Slovenskej filharmónii nekonal. Dramaturgia sa nedala ovplyvniť trendmi popkultúry a namiesto toho ponúkla na koncerte 14. 2. program, ktorý skôr pripomínal zápas Dávida s Goliášom; tak totiž pôsobilo zaradenie skutočne komorne obsadenej *Symfónie f mol „La passione“ Hob. I:49* Josepha Haydna pred Berliozovo *Te Deum*. Netreba vari veľmi zdôrazňovať, že tentokrát triumfoval Goliáš... Haydnova symfónia, napísaná ešte v „starobyľej“ štvorčasťovej forme sonaty da chiesa (t. j. s vážnou, pomalou časťou na úvod), je napriek neskôr pridanému prívlastku naozaj dielom plným vášne, ale do značnej miery aj humoru a espritu. Na koncepcii dirigenta Rastislava Štúra by som vyzdvihol minucióznu prácu s dyna-

mikou, ktorá najmä v krásnej úvodnej časti neraz siahala na pokraj počutelnosti. Trocha manieristické a možno ľahko romantizujúce, no pôsobivé... V rýchlych častiach – a tempá v *Allegro di molto* či finálnom *Presto* – ma miestami rušila horšia čitateľnosť detailov; tu by sa hodil konkrétnejší, vypointovanejší zvuk, čistejšia artikulácia. Svoj podiel na tom mala nepochybne aj akustika sály, v ktorej sa niektoré detaily strácajú v homogénnom, „zliatom“ zvuku. Pozitívne zapôsobilo nasadenie hráčov v prvom pulte prímu a violončiel – hrali skutočne *con passione* (a hádam aj *con amore*, už vzhľadom na dátum...) –, škoda len, že podobnú vášň nebolo permanentne cítiť aj spoza ostatných pultov. Mohutné *Te Deum* je prakticky jediné z veľkolepých sakrálnych diel Hectora

Berlioza, uvádzaných v Bratislave opakovane. Tu patrí v prvom rade pochvala výborne pripravenému **Slovenskému filharmonickému zboru** (zbormajsterka **Blanka Juhaňáková**), ktorý v pomerne zložito polyfónne vedenej sadzbe, kde sa často polyrytmicky križia rôzne pasáže latinského textu, dokázal nájsť poriadok a rovnováhu, nehovoriac o obdivuhodnom dynamickom rozsahu. Profesionálne svoju úlohu zastal aj **Bratislavský chlapčenský zbor** (zbormajsterka **Magdaléna Rovňáková**), hoci chlapci sa neraz takisto ocitli v úlohe Dávida...

A keď už je reč o vokálnej zložke, obdiv patrí aj **Otokarovi Kleinovi**, ktorý (zaskakujúc za chorého Tomáša Juhása) statočne odspieval tenorový part v modlitbe *Te ergo quaesumus* napriek vlastnej ťažkej indispozícii.

Neviem, či by v podobných situáciách nebolo vhodné zveriť tento part unisonu niekoľkých tenoristov zo zboru – ako to umožňuje partitúra Berliozovho *Rekviem* –, no to je čisto hypotetická možnosť. Orchester bol pripravený dobre, Štúr mal jasnú predstavu o tektonike jednotlivých častí a až na zopár momentov nesústreďenia u dychových nástrojov (obzvlášť ku koncu produkcie) a na môj vkus trochu pomalé a ťažkopádne záverečné *Judex crederis* pôsobilo predvedenie uspokojivo.

Zdá sa, že naše publikum monumentálne Berliozove diela prijíma kladne, tak mi nedá znova neopakovať apel na dramaturgov, aby v budúcnosti zväžili zaradenie aj tých menej často uvádzaných.

Robert KOLÁŘ

64. koncertná sezóna 2012 / 2013

Mimoriadny koncert v bratislavskej REDUTE

Gustav Mahler Jugendorchester

Mládežnícky orchester Gustava Mahlera – jedno z najlepších svetových symfonických telies



Tešíme sa na váš aplauz

Foto: Cossimo Filippini

Herbert Blomstedt, dirigent | Leif Ove Andsnes, klavír

štvrtok 21. marec 2013 o 19.00 h | Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

Ludwig van Beethoven

Koncert pre klavír a orchester č. 4 G dur op. 58

Symfónia č. 7 A dur op. 92

www.filharmonia.sk

Symfonický orchester Slovenského rozhlasu

Na úvod 4. abonmentného koncertu SOSR (30. 1.) uviedli poľský dirigent **Paweł Przytocki** a **Symfonický orchester Slovenského rozhlasu** *Smútočnú hudbu* od Witolda Lutosławského. Rozhlasovým symfonikom už známy Paweł Przytocki uchopil dielo v duchu pocty veľikánovi, ktorého storočnicu si hudobný svet pripomína. *Muzyka żałobna* je venovaná spomienke na jeho *Hudbu pre strunové, bicie nástroje a čelestu*. Napríklad *Prologom*, kde – podobne ako v 1. časti Bartókovej diela – skladateľ pracuje s kánonickým vrstvením hlasov. Dirigent udržal jednotnú líniu diela a podčiarkol charakteristiky skladateľovho originálneho kompozičného štýlu, vďaka ktorým sa Lutosławski etabloval i za hranicami Poľska. Azda väčšmi mohol byť zvýraznený interval tritonu v klimaxe skladby, nesúci symbolické posolstvo boja proti totalite. Slovenská klaviristka Veronika Lovranová napokon kvôli zdravotným problémom nevystúpila, ako to bolo avizované. Nahradila ju mladá ukrajinská huslistka **Eva Rabčevská** s Čajkovského *Koncertom pre husle a orchester D dur op. 35*. Poslucháčka Konzervatória v Bratislave z triedy Jozefa Kopelmana pôsobila pokojným dojmom a náročné dielo zvládla s istotou skúseného huslistu. Emocionálny vklad do diela a prepracovaná dynamika tiež potešili. Rabčevská sa ani raz nestratila, nezaváhala, predviedla jasný a čistý tón a do skladby vložila aj čaro osobnosti. Jej interpretácia vyvolala spontánny potlesk s niekoľkominútovým stan-

ding ovation. Po prestávke prišla na rad *Symfónia d mol* Césara Francka. Interpretácia rozsiahleho diela s masívnym zvukom môže ľahko upadnúť do nudy. Przytocki sa tomuto riziku úspešne vyhol. Orchester pôsobil kompaktné a bolo vidieť snahu o vytvorenie napätia, ktoré by udržalo pozornosť poslucháča od prvých taktov až do konca. Hoci som celkovo od dirigenta očakávala viac ako len „operácie“ s dynamickými možnosťami orchestra, dielo každopádne prispelo ku kvalitám večera, na ktorom azda najviac zazrazil fakt, že Veľká sála Slovenského rozhlasu bola skôr poloprázdna. Je chyba v propagácii?

Svetový deň rozhlasového vysielaťia pripomenul koncert Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu (13. 2.), ktorý priniesol výnimočné zážitky vďaka účinkovaniu vynikajúceho ruského sólistu. V roku 2013 uplynie 100 rokov od narodenia významného dirigenta a skladateľa Ladislava Holoubka, ktorého *Symfonická idyla op. 6* otvorila pestrý program pod taktovkou **Maria Košíka**. Mierne dezorientujúce údaje ohľadom opusového čísla v bulletine, na

internetovej stránke i v sprievodnom slove boli v súvislosti s úvodnou skladbou asi jediným faktom hodným výčitky. Bezproblémová hudba diela z pera Moyzesovho žiaka bola akousi prípravou na hlavnú udalosť koncertu, a to na účinkovanie feno-



D. Kožuchin [foto: archív]

menálneho ruského klaviristu **Denisa Kožuchina**. Jeho výkon v Rachmaninovovom *Koncerte pre klavír a orchester č. 4 g mol op. 40* nemožno označiť inak ako brilantný. Rachmaninov v koncerte preberá viacero nápadov zo svojich etúd a prelúdií; náročné figuratívne pasáže vyzneli vďaka sólistovi úplne bezproblémovo. Ten nepredstavil len svoje technické dispozície, ale vystihol aj typickú rachmaninovovskú nostalgickosť a lyriku. Orchester i dirigent boli klaviristovi vyrovnanými partnermi, s výnimkou mierne rozpačitého začiatku *Larga* či neistých nástupov sláčikov v záverečnej časti. Rachmaninova vystriedal Sibelius. *Symfónia č. 5 Es dur op. 82* je nasýtená kontraptom hlasov prírody, ktorá pre Sibelia predstavuje hybnú silu života. Dielo pôsobí ako meditácia a v tomto duchu ho poňal aj spamäti dirigujúci Mario Košík. Tematické fragmenty pripomínajú potoky, ktoré sa postupne zlievajú do mohutnej rieky. Tento dojem však niekedy rušila nedostatočná kompaktnosť sláčikovej sekcie. Nepresnosti sa objavili aj v *Andante mosso, quasi allegretto* (pizzicato), no najviac ma vyrušil potlesk medzi 1. a 2. časťou. Finále symfónie však bolo rozhodne efektné. Pulzácia sláčikov, majestátné akordy lesných rohov, nad ktorými sa nesie jednoduchá melódia, končia záverečnými akordmi zavesenými kdesi v priestore. Náročný program dobre navštíveného koncertu vyznel vďaka zaujímavej dramaturgii i kvalitným výkonom pozitívne.

Magdaléna STÝBLOVÁ

Philip Glass ešte žije...

Myslel som si, že Glass je už dlho mŕtvý. Nie fyzicky, ale ako skladateľ, ktorý dávno nemá čo povedať, a predsa stále komponuje. V bratislavskom Nu Spirit Clube na Šafárikovom námestí však došlo v stredu 20. 2. k zaujímavému pokusu o jeho (aspoň virtuálnu) resuscitáciu. Stalo sa tak vďaka klaviristovi **Ferovi Királyovi**, ktorý svoj sólový recitál zasvätil výlučne Glassovej hudbe. Vlastne slovo recitál znie príliš oficiálne vzhľadom na neformálne klubové prostredie a aj podobne neformálne vystupovanie klaviristu; presnejšie by zrejme bolo slovo „performance“. A nezaznel iba Glass, ale *obaja* Glassovia – ten experimentálny (60. roky) aj komerčný (všetko ostatné) – a zanechali viac ako živý dojem; aspoň u tej časti publika, ktorá nezvykne na hypnotické vlny repetitívnej hudby reagovať únikom do ríše snov...

Music in Contrary Motion znie ideálne na organe. Király ju predviedol na syntezá-



F. Király [foto: R. Kolář]

tore prepojenom s laptopom, part pedálu striedajúceho dva tóny zabezpečil pomocou mobilu pripojeného k topánke, ktorý v závislosti od polohy vysielať signály do laptopu, kde sa zmiešaval výsledný zvuk. Vznikol tým dojem skutočne kompaktného znenia elektrického organa a kto chcel, mohol vďaka stereo aparatúre sledovať imaginárne, spontánne vznikajúce rytmické patterny preznievajúcich alikvotných

tónov. Ruky klaviristu boli skryté za notami, takže z pohľadu publika to vyzeralo, akoby priebeh skladby ovládal iba uvážlivými pohybmi hlavy, raz súhlasnými, potom zasa nesúhlasnými...

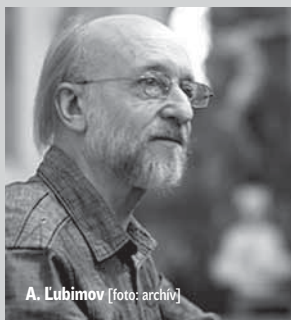
Glassove klavírne *Etudy* vznikli o takmer 30 rokov neskôr a obsahujú ďaleko bohatší harmonický pohyb, presne ten charakteristický glassovský, koketujúci s klišé pop music, no svojím spôsobom originálny. Hrá-

vajú sa zriedkavo, takže sme mali vzácnu príležitosť počuť ich na Slovensku prvýkrát v živom predvedení. A to doslova. Fero Király ich totiž vôbec nehral ako etudy (ako to robí Dennis Russel Davies). Hral ich skratka po svojom; s extrémnou expresivitou, dynamickými kontrastmi a uvoľnenou agogikou, s extrémnym výrazovým nábojom, zopár dobre načasovanými preklepmi a občas frenetickým dupaním na pedále ťažko skúšaného čierneho pianína. Príval energie dodal publiku chuť na prídavok, zaznela teda ešte Glassova skladba *Mad Rush* (to bol znova ten *druhý* Glass) a ilúzia, že sa resuscitácia podarila, bola takmer dokonalá... Atmosféru sympaticky dotvárali interpretove spontánne a nenútené komentáre k skladbám, ale aj rôznorodé reakcie publika, v ktorom kde-tu zaznieval tmeňý hovor, usrknutie z pohára či bolo možných vidieť objímajúce sa páry, jednotlivcov zahľadených do mobilu, no najmä ľudí sústredene oddaných vnímaniu Glassovej hudby. Skutočne pôsobila živo, takto na chvíľu vytrhnúť z osídleného establishmentu, vzdialená lesku koncertných sál, kravát, motýlikov a tučných honorárov...

Robert KOLÁŘ

Svetoznámy ruský klavirista **Alexej Lubimov** odohrá 19. 3. v Poprade recitál s dielami Mozarta a Schuberta. Žiak legendárneho Heinricha Neu-gauza sa po odchode zo Sovietskeho zväzu stal vo svete známym ako zaniatený propagátor súčasnej hudby a zároveň ako vyhľadávaný špecialista na hru na historických klávesových nástrojoch. Jeho posledné dve nahrávky pre mníchovský label ECM boli vysoko hodnotené prestížnym britským časopisom BBC Music Magazine. (CD s Cageovou hudbou ako nahrávka mesiaca, Debussyho prelúdiá na historických klaviroch zo začiatku 20. storočia boli nominované na nahrávku roka.) Lubimovovo jediné vystúpenie na Slovensku bude otváracím koncertom Popradskej hudobnej jari a zároveň posledným hudobným podujatím Stredoeurópskej hudobnej akadémie eduMEMA, na ktorej umelec v roku 2012 participoval koncertmi i ako lektor.

(www.edumema.eu)



A. Lubimov [foto: archiv]

Štátny komorný orchester Žilina sa marci predstaví viacerými koncertmi v Rakúsku. Deviateho marca bude účinkovať na galakonzerte s áriami z operiet Rossiniho, Pucciniho, Lehára a Bizeta vo Viedni. O deň neskôr uvedú žilinskí hudobníci pod taktovkou Reinharda Schmidta v Perchtoldsdorfe diela Verdiho a Wagnera. Štrnásteho a 16. 3. odohrá ŠKO Žilina dva koncerty v Hainburgu (dirigent Paul Mauffray, sólista Tomáš Vinklár – husle). Marec bude tiež v znamení turné s popperným súborom Il Divo.

(www.skozilina.sk)

Letné festivaly klasickej hudby už prinášajú správy o prvých účinkujúcich. Na bratislavskom festivale **Viva musica!** sa 24. 6. predstaví japonská klaviristka **Hiromi** s triom. Svoju účasť potvrdilo aj sláčikové kvarteto **MozART Group** (22. 6.), ktoré so sebou prinesie neklasiccký pohľad na klasicckú hudbu. **Konvergenzie v Košiciach** potešia začiatkom júna svojich návštevníkov vystúpením britských vokalistov **The Hilliard Ensemble**, ktorí uvedú atraktívny program z diel anglických madrigalistov.

(hž)

Nedeľné matiné v Mirbachovom paláci

Nedeľné matiné v Mirbachovom paláci vstúpili 6. 1. do druhej polovice sezóny koncertom **Zboru Amadeus** pod vedením **Ondreja Šaraya** (klavírna spolupráca **Branko Ladič**). Na výslednom dojme mala dôležitý podiel i **Eva Mária Chalupová** s recitáciou výberu z poézie Janka Kráľa, Miroslava Váľka a Jána Šimonoviča, ktorú okrem skladieb z 15.–18. storočia doplnili i diela Mikuláša Schneidra-Trnavského a Alexandra Moyzesa.

Matiné 27. 1. patrilo Fóru mladých talentov. V skladbách Henriette Reniéovej (*Pièce symphonique*) a Marcela Tourniera (*Féerie*) zanechal vďaka technike a citu pre farbu nástroja kladný dojem harfista **Jakub Rizman**. Pozitívne zapôsobili i výkony vibrafonistky **Lenky Novosedlíkovej** v kompozíciách *Wind* Davida Friedmana a *Blues for Gilbert* Marka Glentwortha. Skladba *Diffusion* upozornila na tvorivý potenciál Alexandra Platznera, ktorého práca sa vyznačuje rovnováhou celku i detailov a zmyslom pre farebnosť. Tieto kvality zjavne inšpirovali i Novosedlíkovú. K dramatickým raritám koncertu patrila *Bossa nova* pre akordeón Viktora Petroviča Vlasova v interpretácii **Ivany Klenovej**.

Reprezentatívne predstavilo svoje umenie na koncerte 3. 2. dynamické **Muchovo kvarteto** (**Juraj Tomka, Andrej Matis, Veronika Prokešová, Pavol Mucha**). Hudobníci pracujú s plným, výrazným a živým tónom, pôsobia zohratým dojomom a majú jednotnú predstavu o koncepcii diela. V zmysle týchto atribútov bolo uvedené i *Sláčikové kvarteto č. 14* Ilju Zeljenku. V charakteristickej čistote a elegancii vyznela pôsobivo forma diela vystavaná z krátkych motívov,

pre skladateľa typických. Zeljenkovu kompozíciu vystriedalo *Sláčikové kvarteto č. 14 G dur KV 387* Wolfganga Amadea Mozarta. Ak odhliadneme od istej abruptnosti prízvukov a prirýchlilo realizovaného crescenda, znenie diela s typickými viedenskými intonáciami a adekvátnou expresívnosťou bolo možné ako celok akceptovať. Zvlášť zapôsobili *Andante cantabile* a *Molto allegro*, ktoré neomylnne smerovali do finále. Vydarené nedeľné predpoludnie vyvrcholilo Šostakovičovým 5-častovým *Sláčikovým kvartetom č. 3 F dur op. 73*. Interpretácia Muchovho kvarteta opäť raz potvrdila status tohto diela ako skvostu komornej hudby 20. storočia. Premysleným interpretačným prístupom oslovili najmä pomalé časti (*Moderato con moto, Adagio* a veľkolepé finále *Moderato*). **Matiné s Muchovým kvartetom** bolo dôkazom nesporných kvalít mladého zoskupenia, ktoré dokáže i súčasnému poslucháčovi pôsobiť sprítniť význam diel patriacich do repertoáru komornej hudby. K dramaticky hodnotným patrilo **matiné 10. 2.**, na ktorom huslistka **Alžběta Falcníková** s klaviristkou **Vierou Bartošovou** uviedli jedno z výnimočných diel Oliviera Messiaena – *Tému a variácie pre husle a klavír*. Na interpretácii piatich náročných variácií zaujalo jednotiacie spojenie štylizácie a výrazu, aj istá zdržanlivosť, vďaka ktorej mohol poslucháč sledovať invenčnosť rytmických štruktúr a harmonických impulzov v Messiaenovom hudobnom jazyku. Úplne odlišným typom interpretky je **Viktória Verbovská**, čo sa prejavilo v *Elégii pre violončelo a klavír op. 24* Gabriela Faurého. Jej vášnivý a sýty tón by mohol byť pre komornú hru až ne-

adekvátny, no Verbovská ho dokáže vďaka neomylnému inštinktu kontrolovať. To sa potvrdilo i v záverečnom *Triu fis mol pre klavír, husle a violončelo op. 1/1* Césara Francka, ktorému dominovalo nadšenie z komornej hry.

Recitál flautistky **Ivice Gabrišovej-Encingerovej** a klaviristu **Maroša Klátika** (17. 2.) zaujal z viacerých hľadísk, napríklad dramaturgiou zahŕňajúcou až tri diela 20. storočia. Gabrišová-Encingerová je disponovaná flautistka s bezchybnou intonáciou, technikou a rytmickým cítením. Charakteristikami jej interpretácie sú veľkorysost a presvedčivosť, čo sa prejavilo aj v 3-častovej *Sonáte pre flautu a klavír* Jindřicha Felda. Feld nekladie na interpretov len technické nároky, ale zdánlivo jednoduchou hudobnou štruktúrou ich priam provokuje k opatrnosti hlavne v rovine výrazu. *Fantázia pre flautu a klavír op. 20* Rudolfa Macdžiňského z 50. rokov 20. storočia patrí k medzníkom v oblasti slovenskej tvorby pre tento nástroj. Flautistke i klaviristovi sa podarilo túto skladbu aktualizovať. Záver recitálu tvorila 4-častová *Sonáta D dur op. 94* Sergeja Prokofieva. V náročnom a umelecky hodnotnom diele mala Ilica Gabrišová-Encingerová príležitosť predviesť svoje technické schopnosti. Ak by našla väčší priestor pre hru v pianu, dielo by získalo viac farebnosti a tektonika by sa zaskvela vo výraznejšej plasticke. V osobe Maroša Klátika našla sólistka umelecky vyhraneného partnera. Klátik nesprevádzal sólistku, ale bol spolutvorcom výsledného umeleckého prejavu.

Ingeborg ŠIŠKOVÁ

Glosa

Otázniky nad kultúrnymi poukazmi

Otázniky súvisiace s nastavením tzv. limitov v preplácaní kultúrnych poukazov pre žiakov ZŠ a študentov sa budú s veľkou pravdepodobnosťou rok čo rok opakovať, dokonca môže dôjsť k výrazným zmenám v realizácii tejto inak dobrej myšlienky. Pre úplnejšiu informáciu uvediem, že už v mesiacoch máj – jún roku 2012 dostali mnohé agentúry a Kultúrne domy informáciu od MK SR, že prekročili limity v preplácaní kultúrnych poukazov, čo po slovensky znamená, že ďalšie vyplácanie sa zastavuje, pretože nie sú peniaze. Školy, ktoré len v marci dostali kultúrne poukazy, boli touto informáciou zaskočené a začali hľadať partnerov, inštitúcie a organizácie, ktoré im kultúrne poukazy prijímú. Niečo sa im podarilo vyriešiť, no pre veľkú väčšinu žiakov a študentov sa jedoeurové poukazy stali bezcenným papierom. V ťažkej ekonomickej situácii, keď je oficiálne takmer pol milióna nezamestnaných, má takýto zásah ďalekosiahle dôsledky. Počúvame vzletné

slová, že chudobným sa brať nebude... Zoberalo sa deťom a mládeži. Zrejme tí, čo takto rozhodli, ani netušia, aké podvyživené je kultúrne a duchovné povedomie dorastajúcich generácií. A na odpad, ktorý im poskytuje televízia, peniaze sú. Moja generácia, ktorá žila a vyrastala v povojnovom období tzv. totalitného režimu, mala bezplatný prístup k všetkým poskytovaným kultúrnym hodnotám. Divadlá a koncerty sme navštevovali denne... Rodiny, ktoré dnes žijú v hmotnej núdzi, nemajú často ani na chlieb, a práve takýmto deťom sa nedopriať navštíviť divadlo, koncert či inú kultúrnu akciu. Kam sa podeli finančné prostriedky určené deťom a mládeži, to sa nikdy nedozvieme. Pravda v médiách sa kozmeticky upravuje a polopravdy sú horšie než lož, lebo sa ťažšie vyvracajú. Pozastavené vyplácanie kultúrnych poukazov je niečo ako odpískanie zápasu v prvom polčase. Nemožno meniť pravidlá počas hry. V televízii som si ešte minulú jeseň vypočul komentár, kde zaznela informácia, že na internete je uvedený zoznam agentúr prijímajúcich kul-

túrne poukazy. Bola to však nepravdivá informácia. O budúcnosti poukazov dnes nikto nič nevie. Možno sa i všetko vie, no nič sa nepovie. Hlboká nedôvera k celému projektu je oprávnená. Dlhý som uvažoval o tom, či má vôbec zmysel písať o tomto probléme. Hovorí sa, že demokracia je diskusia, že je to možnosť výberu spolurozhodovania. V našich podmienkach síce môžete povedať a napísať, čo chcete, ale nič nezmeníte. Ignorovanie je základná črta, ktorá ovláda spoločnosť. Pasívna rezistencia. Pád do ekonomickej a sociálnej priepasti prežívame hlbokým mlčaním. Čudovať sa nám budú až ďalšie generácie. V súvislosti s kultúrnymi poukazmi by bolo potrebné povedať čím skôr, či budú, alebo nie. Ak áno, aké budú limity, resp. aké budú pravidlá či termíny rozosielenia na školy. Ministerstvo pripomínajúce Kafkov Zámok mlčí. Iba jedno je isté: prekvapenia nás neminú...

Igor BERGER

Štátny komorný orchester Žilina

Spolupráca s americkým dirigentom ukrajinského pôvodu **Theodorom Kucharom** nebola pre žilinský orchester novinkou. Pred niekoľkými rokmi spoločne nahráli pre Brilliant Classics Mozartove tance. Mimoriadne aktívny umelec sa na pódium Domu umenia Fatra predstavil 17. 1. Interpretáciu Mozartovej *Symfónie č. 34 C dur KV 338* v úvode však výraznejšie nesolvil. Orchester, ako napokon v priebehu celého koncertu, hral pod jeho vedením citlivo, vnímajúc podnety i požiadavky, čosi však chýbalo. Kucharova koncepcia bola prepracovaná, no skladbu ako celok napokon celý aparát neposvätil oným typickým briom. Týkalo sa to však len prvej skladby, čo pre mňa ostalo vzhľadom na ďalší priebeh koncertu značnou záhadou. Následný dialóg so sólistkou, a najmä skvostne interpretovaný záverečný Beethoven dirigenta viac než rehabilitoval. Kontrastným prvkom v štruktúre programu bolo zaradenie skladby jedného z protagonistov argentínskej hudby 20. storočia Alberta Ginasteru. *Koncert pre harfu a orchester* celkom isto nebol len kompozičnou epizódou: Ginastera bol sólovým nástrojom evidentne očarený a do partu vložil celý svoj tvorivý potenciál. Napojený na folklór, očarujúci premenlivými vírmi rytmických vzorcov a latinskoamerických intonácií, pojal do sprievodného ansámblu k harfe pestro koncipovaný sprievod. Trojčastový celok odvolávajúci sa na tradičnú formu naplnili atraktívne hudobné situácie ťažiace z orchesterálnych farieb, akcentujú skupinu exponovaných bicích. Nad členitým sprievodom dominovala podmanivá harfa **Jany Bouškovéj**, umelkyne predstavujúcej v svetových reláciách vrcholové hodnoty. Jej tónotvorba, dynamický ambitus, zvonivá a zreteľná artikulácia a so schopnosťou syntaktického frázovania korunovali Ginasterovo dielo. Záver patril Beethovenovej *Symfónii č. 3 Es dur op. 55*. V porovnaní s Mozartom vyznela „*Eroica*“ vzorovo. Kuchar má svoju osobitnú tempovú škálu, upozorňujúcu na jeho vnútornú časomieru, stále sa pohybujúcu v mantineloch originality, no únosnosti. Symfóniu vybudoval dôsledne, transparentne upozornil na mnohé zavše zanedbávané nuansy. V jeho koncepcii a rozpracovaní zaznel žilinský „úsporný“ orchester neobyčajne majestátne, s multiplikovaným zvukom, v ktorom neboli zanedbané detaily. Slovom, objav, na ktorý sa v Žiline nezapadne...

Na poslednom januárovom koncerte (31. 1.) prezentovali svoje umenie hos-

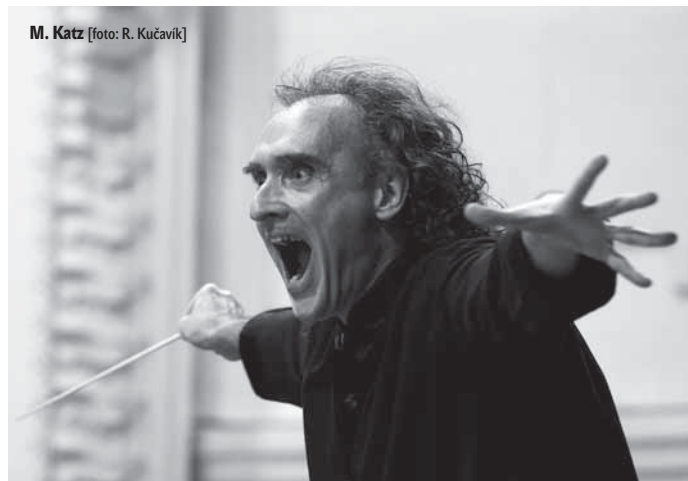
tia z Turecka. Dirigent a klavirista **Erol Erdinç** a barytonista **Mesut İktu** prispôsobili svojim preferenciám aj program, v ktorom ani neprekážalo, že asocioval väčšmi „estrádnou“ dramaturgickú líniu, o pobavenie, ale ani kvality nebola núdza. Spevák patrí k špičke vokálnych interpretov svojej krajiny, o jeho úspechoch a popularite hovorí nielen životopis, ale jasne to potvrdil i jeho prejav. Hebkým kultivovaným a sonórnym hlasom, s citom pre dramatickosť i kantilénu İktu sugestívne previedol poslucháčov áriami (Händel, Mozart), piesňami (Chopin) či nostalgickou sfarbenými sovietskymi songami (Tariverdiev, Frenkel) a neobišiel ani

bola talentovaná domáca violončelistka **Klaudia Remencová-Kudjová**, ktorá okrem prirodzenej muzikality disponuje aj ušľachtilým tónom, grációznosťou prejavu a precíznosťou. V Tartiniho parte ambiciózne obhajovala svoje kvality: istú úvodnú strnulosť vystriedali uvoľnené kantabilné kresby, náročné, s extrémnou

oboje... Úvod prispôbil charismatický líder svojmu naturelu, briskné entrée „preletelo“ v podobe *Predohry k operete Lahká kavaléria* Franza von Suppé a pôsobilo ako nádhry k očakávanému sólistovi večera. Tým bol arménsko-izraelský klavirista **Vag Papian**. Jeho prístup a pohľad na Griegov *Klavírný koncert*



J. Boušková [foto: R. Kučavík]



M. Katz [foto: R. Kučavík]

ornamentikou formulovaný part mierne determinoval jej koncentráciu, ktorá pri zjavných dispozíciách, a najmä v spojení s intenzívnejším kontaktom so sólovým pódium, garantuje v budúcnosti komplexnejší výsledok. Na záver koncertu zaznelo efektne koncertantné dielo Astora Piazzollu *Ročné obdobia v Buenos Aires*. Pôvodne husľový koncertantný part upravil pre klaviristu Erdinça José Bragato. Výsledok prekvapil kreativitou jazzovo citiaceho a „čarujúceho“ (spolu) interpreta. A tak Piazzolla (a nielen on) v Žiline znova bodoval...

Zvýšená hladina záujmu, naplnená sála Domu umenia Fatra, to sú sprievodné

a *mol* sa vyznačoval osobitým prístupom. Už od prvých taktov preukázal svoju dominantnosť a jasnú koncepciu. Nezabudnuteľne sformuloval kadenciu prvej časti, kde v plnej miere uvoľnil imagináciu, popustil rubátové vlnenie a agogické limity. Originálne, vždy však v hraniciach vkusu a normy. K menším kolíziám prišlo v súhre s orchestrom, ktoré spôsobila azda trochu znížená koncentrácia. Akokoľvek, Papianova mužná interpretácia s plasticitou tónovou kvalitou a intelektuálnou esenciou ostane v pamäti ako jeden zo sólistických skvostov 39. sezóny. Schumannov *Karneval op. 9* nepatrí len k ťažiskovým opusom autora, ale pianistiky vôbec. Previesť klavírnú poetiku na plochu orchestra nie je v rámci histórie ojedinelé, prekvapuje však, že na transkripcii tohto opusu sa podieľalo desať autorov. Či išlo o ich prepojenie nevedno, všetci skladatelia žili a tvorili na rozhraní 19. a 20. storočia v Rusku – charakteristiky a atribúty tejto proveniencie nie je ťažké vystopovať z verzie, ktorá zaznela v našťudovaní Katza. Dirigent zvládol náročnú úlohu profesionálne, ako zvyčajne dôsledne, v duchu zápisu. Otázkou však ostáva samotný zmysel inštrumentácie niektorých komorných skladieb, ku ktorým patrí aj *Karneval*. V akokoľvek úhladných tvaroch, v kulantných, orchestrom prifarbovaných zvukoch sa strácali významy a špecifickosť Schumannovej štylistiky, jej symbolov, odkazov, inotajov. Cyklus, napriek „vkladam“ rôznych autorov, vyznel napokon v orchestrálnom rúchu dosť stereotypne, jeho pôvodný zmysel a obsahovosť v tejto verzii nadobudli inú dimenziu. Snahu a konečný tvar však možno akceptovať. A informáciu oceniť.



K. Remencová-Kudjová
[foto: R. Kučavík]

prezentáciu rodného etnika v atraktívnom, exotikou preniknutom diptychu od Ulvi C. Erkina. Ťažko zdôvodniteľným vybočením z programového prúdu bolo zaradenie Tartiniho *Koncertu D dur pre violončelo a orchester*. Jeho sólistkou

znaky koncertov obľúbencu Žilincanov **Mishu Katza**. V rámci svojich produkcií ponúka stály hosťujúci dirigent publiku takmer vždy nejaké prekvapenia, v osobe prizvaného sólistu, i snahou o dramatickú raritu. Tentoraz (14. a 15. 2.)

Lýdia DOHNALOVÁ

Štátna filharmónia Košice

Abonentné cykly Štátnej filharmónie Košice pokračovali 10. 1. koncertom „Géniovia dvoch storočí“. Týchto géniiov prišiel do Košíc predstavíť šéf-dirigent **Zbyněk Müller**, ktorý bude košickým milovníkom hudby chýbať viac než tri mesiace (najbližší koncert s Müllerom bude až 18. 4.). V programe koncertu sa striedali Beethoven a Šostakovič. Najskôr zaznela *Leonora III.*, už len koncertne hrávaná verzia predohry k *Fideliovi*, ktorá je zo všetkých štyroch ouvertúr najveľkolepšia. Utrpenie Florestana i hrdinstvo Leonory vyzneli v podaní filharmonikov pomerne presvedčivo, predovšetkým v gradáciách, kde to skutočne „vrela“. Čo mi i napriek zodpovednému výkonu všetkých zúčastnených v interpretácii chýbalo, bol zreteľný dramaturgický obľub, dramatické napätie a dôsledné frázovanie, najmä v miestach, kde sa „vrenie“ pripravuje a poslucháč nesmie ani (obrazne povedané) tušiť, či Florestan predsa len neskončí na šibenici. Po Beethovenovi bolo publikum Domu umenia konfrontované s 2. husľovým koncertom op. 129 Šostakoviča. Ide o dielo z neskorého obdobia, plné trpké rezignácie a miestami i ostrého hnevu či elegickéj nehy. Tieto výrazové špecifiká našli adekvátne vyjadrenie v hre vynikajúceho mladého huslistu, košického rodáka **Mareka Zwiebela**. Zwiebel je všestranný muzikant: poznáme ho ako sólistu i komorného hráča. Jeho Šostakovič bol expresívny, oduševnený a temperamentný, stavebne ucelený a premyslený, zvukovo pôsobivý a dynamicky bohato odstupňovaný. Nič nemožno vyčítať ani sprievodu orchestra. Po pauze sa do sály vrátil Beethoven, tentoraz s „*Pastorálnou*“. Müller presvedčil, že má cit pre špecifické farby

a nálady symfonickej literatúry. Jeho silnou stránkou nie je procesualnosť, resp. výstavba diela, ale schopnosť vyčarovať atmosféru okamihu, akési citové opojenie z charakteristickej zvukovosti. Symfónia nezaujala ako dômyselný architektonický celok, ale ako sled úchvatne expresívnych obrazov, podporených entuziastickým a spoľahlivým výkonom orchestra. Slabším momentom večera boli len lesné rohy.

Koncert pri príležitosti Mozartových narodenín (17. 1.) nepatrí do kategórie mimoriadnych. Pražský dirigent **Jan Kučera** k mozartovským špecialistom rozhodne nepatrí, navyše nepovažujem za šťastné veriť kasácie či rané symfónie (ako napríklad *KV 130*) tradičnému symfonickému orchestru. Myslím si, že v medzinárodnej koncertnej praxi je tento zvyk už dávno prekonaný a spomenutý repertoár oveľa úspešnejšie pestujú komorné orchestre, ktorých dirigenti vedia niečo o „historicky poučenej interpretácii“ (hoci ja k jej dogmatickým zástancom rozhodne nepatrím). Zaradenie roztomilej Čajkovského *Suity č. 4 G dur „Mozartiana“* na záver bolo dramaturgicky odôvodnené, no z hľadiska interpretačnej kvality rozhodne nepredstavovalo vrchol, predovšetkým pre málo diferencovaný a koncízny prístup dirigenta.

Oveľa väčšiu radosť mi priniesol nasledujúci koncert s názvom „MUZYKA“ pod záštitou bývalého prezidenta Rudolfa Schustera (24. 1.). Nič nie je logickejšie ako rozšíriť medzinárodnú spoluprácu ŠfK aj na východ. Veď Užhorod je blízko, je to starobylé mesto (veľké ako Prešov) a za jeho múrmi pulzuje čulý kultúrny život. Kto by o opaku pochyboval, mohli ho presvedčiť hostia z Ukrajiny, dirigentka **Viktoria Tsanko**

a klavirista **Jozef Erminy**. Takmer neznámi autori prvej polovice koncertu a nedostatočné PR košickej filharmónie ale spôsobili, že sa v Dome umenia zišla iba hŕstka záujemcov. Veď komu z nás niečo hovoria mená tvorcu ukrajinskej národnej opery Nikolaja Vitalieviča Lysenka (1842–1912) či predstaviteľa sovietského socialistického realizmu Leva Nikolajeviča Revuckého (1889–1977). V prvej polovici upúťali najmä kompozičné (ne)kvality skladieb. Lysenkova šesťminútová *Predohra k opere Taras Bulba* oplývala zvukovým veľikáštvom a heroickou detonáciou mohutných pochodových rytmov: poslucháč mohol priam fyzicky cítiť prítomnosť veľkej Ukrajiny. Napriek všetkej okázalosti skladbe nechýbala istá miera nápaditosti. Na rozdiel od *Klavírneho koncertu F dur* Glièrovho žiaka Leva Nikolajeviča Revuckého, ktorý znel ako mix Rachmaninova, raného Skriabina, Glazunova a ďalších postromantických ruských tvorcov. Bola to hudba bez tematickej invencie a štipky originality, zato s kolosálnym množstvom tónov a neprehľadnou „regerovskou“ faktúrou. To vyžadovalo klavírnu ekvilibristiku, ktorou v obdivuhodnej miere disponoval absolvent Čajkovského konzervatória Erminy. Na jeho mimike ani gestike nebolo cítiť náznak únavy, no ani mimoriadneho nadšenia. Hral so strhujúcou technikou suverenitou a takmer strojovo dokonale. Jednotvárnosť a bombastickosť tohto diela viedla napokon k otupeniu zmyslov a vykúpeniu v podobe vytúženej prestávky. Unavené zmysly po pauze okamžite prebrali tóny Modesta Petroviča Musorgského. Symfonická fantázia *Noc na Lysej hore* je vďačným a efektným kúskom všetkých orchestrov i dirigentov. Viktoria Tsan-

ko názorne predviedla, ako sa vo Lvove študuje dirigovanie. Nemala potrebu prezentovať sa šokujúcimi kreáciami: jej pohyby a reč tela boli nanajvýš úsporné, prirodzené, veselé a harmonické – a čo je hlavné, hudba znela tak, ako ju poznáme z najlepších nahrávok! Musorgskému nechýbali hrôzostrašné mikrogradácie, dravé fanfáry, nádyh demonickosti ani senzitivná zvuková krása v závere – a predovšetkým oná procesualnosť, zdanlivo samovoľné plynutie, napätie kontinuity, sprítnosť faktú, že hudba je predovšetkým umenie prebiehajúce v čase. Na dirigentke ma najviac zaujalo spojenie spontánnej muzikality s hudobnou inteligenciou a nadhľadom, ale aj schopnosť inšpirácie a motivácie orchestra.

Suita z baletu Luskáčik je azda najrozkošnejším Čajkovského dielom. *Tanec cukrovej víly*, *Tanec pastierikov*, *Trepak* či *Kvetinový valčík* predstavujú najchutnejšie bonbóniky, ktoré v prípade kvalitnej interpretácie spôsobujú až fyzickú slasť. Stalo sa to aj tento večer. Či už ide o štvoricu doprava premiestnených a tentoraz vynikajúcich lesných rohov, flautu, sólový klarinet, harfu, čelestu alebo sláčiky: celý orchester hral nenútene, s chuťou a elementárnou muzikalitou; frázovanie bolo dôsledné, plastické a živé; kontúry stavby sa ukazovali so žiarivou eleganciou a atmosférou v Dome umenia ovládla radosť s veľkým „R“. Toľko zvukovej a melodickej krásy a pôvabu ocenilo aj málopočetné, ale vďačné publikum a vyžiadalo si dokonca prídavok. Ľudia by ešte tleskali, ale hráči už odchádzali, na také čosi zrejme nie sú zvyknutí. Bravo Viktoria, bravo „Filka“!

Tamás HORKAY

Hommage à Ivan Parík

Koncert **Quasars Ensemble** v Löfflerovom múzeu v Košiciach (19. 2.) bol súčasťou cyklu, v rámci ktorého sa súbor prezentuje ako rezidenčné teleso EHMK 2013. Druhý koncert v poradí bol venovaný tvorbe Ivana Paríka. Podujatie začalo spomienkou na tohto skladateľa, ktorého myšlienky a filozofiu tlmil jeho bývalý žiak Juraj Vajó. Jadrnom koncertu sa stalo prvé kompletné uvedenie Paríkových sonát pre rôzne sólové nástroje. Autorov voľný cyklus, porovnateľný azda s cyklom Beriových *Sekvencií*, priniesol sled diel, ktoré vznikli v priebehu rokov 1962–1983. Bolo nesmierne zaujímavé sledovať, ako sa autorov hudobný rukopis menil, pritom si zachovával zreteľnú pečať príklonu k avantgarde a súčasne mal na zreteľ výsledný zvuk svojich kompozícií. V sonátach pre flautu, hoboj a klarinet sa dostávali do popredia kantilény pomyselne blúdiace v kruhu, v kontraste k útrž-

kovitým, mozaikovitým motívom úsečne repetovaných tónov. *Sonáta pre trúbku* priniesla množstvo bizarných hudobných otáznikov, zastavení a výrazových páuz, spolu s kolísavo rezonujúcimi tónmi evokujúcimi komunikačné signály. Klavírna sonáta zaznela v hustej faktúre zvuku a zaujala postdebussovskou poetikou. Podobne ako pri dychových nástrojoch, i sonáty pre violončelo a husle pracujú s oscilujúcim, kolísavým tónom a dramatickými repetíciami, kým *Sonáta pre violu* zosobňuje pomerne kontrastnú hudbu – smutne znejúce dvojhlasy v rovnomernom pohybe a vzletnú zádušnosť nežných línii. Parík využil violončelo ešte raz, v sonáte pre tento nástroj a magnetofónový pás, ktorá rozoznala industriálne ruchy a ozveny vzdialených elektronických impulzov a pozoruhodného dialógu violončela a pásu. Všetky tieto Paríkove diela charakterizuje precízna práca s de-

tailmi a hudba vysokej intenzity na malej, koncentrovanej ploche, no zároveň i fantazijná voľnosť a elegancia „rozsypaných“ hudobných bodov v časopriestore, ktoré sa zahusťujú a zriedkujú na spôsob výtvarnej práce s farbou. K Paríkovej hudbe však rovnako patrí i lyrika, neha a neodmysliteľná duchovná hĺbka. Účinnok výborného hudobného predvedenia ešte umocnila celková dramaturgia, keďže jednotlivé nástrojové pulsy boli rozmiestnené na rôznych miestach v rámci sály i mimo nej a sonáty zneli *attacca*. Tlmené osvetlenie, projekcia fotografií a partitúr Paríkových diel a introspekcia do hĺbky a intimity hudby tvorili silný dramaturgický aspekt tohto výnimočného koncertu, ktorého auditórium bolo zaplnené do posledného miesta. Záver patril dielu *Videné zblízka, nad jazerom* pre recitátora a 10 nástrojov. Úlohy recitátora prednášajúceho verše Maše Halamovej sa ujal

herec **Jozef Úradník**, dirigoval **Ivan Buřa**. Kompozícia priniesla preplietajúce sa hudobné línie, dramatickú teatralnosť, ale i tonálne plochy naplnené nostalgickou meditáciou. Dielo nadchlo svojou bolestnou baladickosťou vychádzajúcou z tradícií slovenskej hudby a folklóru, z expresionizmu a dokonca i iluzórného zvukového znázornenia vodného elementu. Súbor i jeho jednotliví členovia predviedli Paríkove diela s mimoriadnou koncentráciou, vŕhľadom a interpretačnými kvalitami plne korešpondujúcimi s hodnotou autorovho odkazu. Koncert diel Ivana Paríka bol komplexným hudobným profilom slovenského autora, aký by si určite priala väčšina skladateľov, pretože bol celistvý, profesionálny a dokonale odzrkadľoval autorove kompozičné i ľudské kvality.

Peter KATINA

Slováci a Česi spolu na MIDEM-e

26.–29. januára 2013, Palais des Festivals et des Congrès, Cannes, Francúzsko

Aj tento rok nás reprezentovalo Hudobné centrum na MIDEM-e, najrešpektovanejšom veľtrhu vo svete hudobného a mediálneho biznisu, ktorý sa od roku 1967 pravidelne koná vo francúzskom Cannes.

Stánok Hudobného centra bol tento rok prvýkrát súčasťou česko-slovenského „pavilónu“. (Komisárkou Českého stánku je od roku 2006 Lenka Dohnalová z hudobnej sekcie Inštitútu umenia – Divadelného ústavu, za našou produkciu stála riaditeľka Hudobného centra Oľga Smetanová.) Spojenie síl s početnejšími českými partnermi (Stredoeurópska hudobná agentúra CEMA, Divadelný ústav, Česká filharmónia, Concentus Moraviae, Indies Scope, Fermata, OSA a i.) prinieslo viacero výhod, napríklad rozľahlejšie priestory na rokovanie s partnermi alebo pestrejšiu vizuálnu podobu pavilónu. Tá vzájomne korešpondovala farebnosťou (modrá a červená) i motívmi (susedia propagovali najmä Rok českej hudby 2014, naše banery upozorňovali na Košice – Európske hlavné mesto kultúry 2013 alebo na festival Melos-Étos 2013). Nesporným oživením bola rozmerná LCD obrazovka, na ktorej mohli záujemcovia i náhodní okoloidúci sledovať hudobné programy. Slovenské farby hájili najmä renomovaný kontrabasista Roman Patkoló (k dispozícii sme mali záznam jeho recitálu s klaviristom Richardom Rikonom pri príležitosti preberania Ceny Ludovíta Rajtera v roku 2012) a projekt JazzPlays Europe, ktorý zaznel v novembri 2012 vo viacerých európskych mestách. Omno-

skeho vkladu („zdržanlivý jazzman“ stál za kontroverzným českým operným titulom *Nagano* alebo projektom *Bach Cantatas* s Magdalenou Koženou). Práve obdobie parížskej premiéry *Pelléasa a Mélisandy*, na ktorej Kožená „zasvietila“, mapoval Havelkov dokument *Magdalena: A Small Film About a Great Singer* (2008).

ločnosti YouTube, ale i čínska klavírna superstar Lang Lang alebo basgitarista punkrockových Blink-182 Mark Hoppus. Témou väčšiny diskusných blokov bola expanzia virtuálnych a internetových technológií, digitálnych a mobilných platforiem, nové formy digitálnych distribúcií a vzdelávania, hľadanie nových

ktorí v natriasajúcom sa drevenom šapitó nenechali nikoho na pochybách, že aj po takmer štyroch desaťročiach sú stále kráľmi svojho štýlu. V záplave popových koncertov sa prekvapivo a nenápadne do programu infiltrovala aj trojica večerov komornej hudby a dva jazzové recitály. V rámci Sacem Jazz Evening v hoteli Miramar sa predstavilo kvarteto francúzskeho klaviristu Dominiqua Fillona a trio talianskeho klaviristu Giovannio Mirabassiho, nám sa podarilo navštíviť prvý a tretí večer cyklu Midem Classical Embassy. Ambasadorkou vokálneho večera bola legendárna mezzosopránová diva Christa Ludwig, ktorá v spolupráci s Young Singer Project Salzburského festivalu uviedla mladé spevácke talenty, ďalšie koncerty boli venované sláčiko-



ho bohatšia bola ponuka českých partnerov a u návštevníkov „bodovali“ napríklad pozoruhodný vianočný projekt *Marija Panna Přečistá*, do ktorého Zuzana Lapčíková angažovala československú jazzovú špičku (Ondřej Krajiňák, Josef Fečo, Rostislav Fraš, Kamil Slezák), smetanovský recitál klaviristky Jitky Čechovej, nápadité pesničky „dechno“ zoskupenia Traband, vystúpenie Ivy Bittovej s newyorským ansámblom Bang on a Can All-Stars či koncert Brnianskej filharmónie s dirigentom Aleksandrom Markovičom a programom korešpondujúcim s industriálnym prostredím brnianskej Galérie Vaňkovka. Viacero filmových záznamov bolo spojených s menom Ondřeja Havelku; jednak prostredníctvom vystúpení súboru Melody Makers, ako aj režisér-

Aj aktuálny 47. ročník MIDEM-u (Marché International du Disque et de l'Edition Musicale) bol miestom stretnutí hudobných vydavateľov, distribútorov, producentov, zástupcov ochranných autorských a licenčných spoločností a mnohých ďalších, pre ktorých je hudba spôsobom realizovania vlastných nápadov. Významnou platformou a diskusným fórom súčasného vývoja hudobných technológií bol MIDEM.net. V rámci sekcií Visionary Monday, Midemlab, Direct2Fan Camp, Midem Academy alebo Innovation Factory sa predstavilo množstvo zaujímavých hostí, napríklad riaditeľ londýnskeho Barbican Centre Nicholas Kenyon, šéfredaktor magazínu Gramophone James Jolly, členovia predstavenstva spo-



marketingových modelov alebo jednoducho sumarizovanie základných pravidiel, ako uspieť na tom-ktorom lokálnom trhu. Stredobodom záujmu boli predovšetkým prudko expandujúce juhoázijské krajiny a špecifika tamajších scén patrili k hlavným témam na MIDEM-e 2013. Juhokórejskému a malajskému popu zodpovedali hlavné koncertné bloky Malaysian Supernova a K-pop. Zaiste príjemný večer v spoločnosti kórejského rapera menom Drunken Tiger alebo elektropopovej „barbie“ krásky ZE! sme z rozličných dôvodov oželeli a radšej navštívili koncerty alternatívnych európskych kapiel v priestoroch Magic Mirrors. Spomeniem aspoň energickú polnočnú show nestárnucich britských „ska-rockerov“ Madness,

vým nástrojom a klavíru. (Pri zostavovaní programového bulletinu zrejme pracoval neposedný škriatok, inak by sa tam sotva dostali názvy „nových“ operných diel *Don Giovanni*, *Eugen Onedin* alebo *The Tail of Tsar Saltan* – Chvost cára Saltána). Predposledný deň prezentovania slovenskej hudby a komunikácie s potenciálnymi partnermi vyvrcholil Česko-slovenským večierkom, v rámci ktorého navštívilo spoločný pavilón množstvo záujemcov a hudobné i mimohudobné diskusie so starými i novými známymi pokračovali do neskorých nočných hodín.

Text a foto:
Peter MOTYČKA

Pinchas Steinberg

„Som špecialista na to, ako nebyť špecialistom.“

Koncert Pinchasa Steinberga so Slovenskou filharmóniou a dielami Haydna a Straussa patril podľa publika, kritiky i samotných hudobníkov k vrcholom aktuálnej koncertnej sezóny v Redute. S izraelským maestro sa po prvom z bratislavských koncertov rozprával Juraj Bubnáš.

Pripravil Juraj BUBNÁŠ

■ **Stretávame sa po prvom z dvojice koncertov v Redute. Slovenskú filharmóniu ste však dirigovali už aj v minulosti, naposledy pred dvanástimi rokmi. Zrejme viete, že budova Reduty bola medzichasom zrekonštruovaná. Pociťujete nejaký rozdiel?**

Áno.

■ **Je to lepšie?**

Nie, nie je. To, že sa zväčšilo pódium, vytvára množstvo akustických problémov. Ak sú sláčikové nástroje veľmi vpredu, takmer ich nie je počuť. Trval som na tom, že sa musia posunúť naspäť, ďalej od publika. Existuje viacero možností, ako by sa akustika dala zlepšiť. Pódium je teraz hydraulické a je možné meniť jeho výšku, ale to treba dobre odskúšať. Pre tento koncert bolo už príliš neskoro. Ale tak, ako je to v sále teraz, to nie je lepšie ako predtým.

■ **Uplynul práve rok, čo bola sála po rekonštrukcii otvorená, a objavili sa diskusie o jej akustických kvalitách. Robili sa nejaké dodatočné úpravy a počas roka sa takmer po každom koncerte diskutovalo, či je to už lepšie alebo nie. Niektorí ľudia, ktorí sálu poznajú 30 alebo 50 rokov, hovoria, že svoju skvelú akustiku stratila.**

Môj dojem je, že obeťou rekonštrukcie je sláčiková sekcia orchestra. Ale nie je to neriešiteľný problém. Ak by sa zdvihlo ich pódium na vyššiu úroveň, myslím si, že zvukový výsledok by bol oveľa lepší. Vopred som o tomto probléme nevedel. Ale keď sme začali skúšať, hneď mi bolo jasné, že to takto nepôjde. Dychové nástroje som musel jednoducho držať stále v nízkej dynamike, inak by celkom „zabili“ tie sláčikové.

■ **Hovoríte aj o Haydnovi alebo najmä o Straussovi?**

Aj o Haydnovi. Tam je orchester menší, samozrejme. Požiadal som hudobníkov, aby hrali sami, a šiel som počúvať do sály. Musel som sa pýtať: „Kde sú prvé husle?“ Nepočul som ich. Najjednoduchším riešením v danej chvíli bolo posunúť ich dozadu, znelo to o čosi lepšie.

■ **Pamätáte si, aký program ste so Slovenskou filharmóniou dirigovali pri vašom prvom stretnutí v roku 1998?**

Nebol som si istý, ale ktosi z orchestra mi pripomenul, že to bola Beethovenova *Eroica*. Zato si veľmi presne spomínam na moju spoluprácu so Slovenským filharmonickým zborom. Keď som pôsobil ako šéfdirigent Orchestre de la Suisse Romande, dvakrát som ich pozval na hostovanie do Ženevy a Lausanne – raz na Verdiho *Rekviem* a druhýkrát na Brahmsovo *Nemecké rekviem*.

■ **Bolo to vaše rozhodnutie, že v Bratislave budete tentoraz dirigovať Haydnovu 22. symfóniu a Straussovu symfonickú báseň *Život hrdinu*?**

Diskutovali sme o tom s dramaturgom Antonom Viskupom. On mi prezentoval túto ideu a ja som súhlasil.

■ **S touto Haydnovou symfóniou sa už za jeho života zvykla spájať prezývka „Filozof“. Brali ste to do úvahy v rámci vášho umeleckého výkladu diela? Toto označenie jej nedal samotný Haydn... Popravde, veľmi som sa tým nezaoberal, diela zásadne vnímam čisto z hudobného hľadiska. Mahlerovu 1. symfóniu volajú „Titan“, Beethovenov 5. klavírný koncert „Cisársky“, ale tieto**

mená nedostali ani od Mahlera, ani od Beethovena. Takto kedysi vyzeral marketing a s hudbou to nemalo nič spoločné. Vôbec nič, teda aspoň podľa môjho názoru. Partitúru Haydnovej symfónie som si naštudoval a ďalej ju dirigujem tak, ako jej rozumiem ja – v otázkach výrazu a toho, čo má hudba vyjadrovať. Túto svoju predstavu sa snažím sprostredkovať orchestru.

■ **V prípade Straussovho *Života hrdinu* je ale program pomerne explicitne daný už autorom a nemožno ho obísť.**

To je pravda.

■ **Ste typom dirigenta, ktorý vopred orchestru povie o svojich umeleckých zámeroch a až potom začne skúšať?**

Zvyčajne postupujem tak, že si s orchestrom zahrám celú skladbu. Po nej viem, čo treba urobiť, či vedieť, čo hrať, alebo nie. Okrem toho, čo je napísané v samotných notách, ide aj o výraz skladby a o to, čo chce povedať. Ide o programovú skladbu, za každým úsekom sa skrýva nejaká myšlienka. O tom je celý *Život hrdinu*, a to sa snažím orchestru vysvetliť.

■ **Pracujete s najlepšimi orchestrami na svete. Boli ste s našou filharmóniou spokojný?**

Áno. Ale museli sme veľmi tvrdo pracovať. A na mnohých veciach, na ktorých predtým nepracovali a ktoré boli pre nich nové. Ako ste povedali, spolupracujem s najväčšími orchestrami na svete. Dirigujem Clevelandský orchester, Bostonскую filharmóniu a oni jednoducho... hrajú. Im nemusím hovoriť veci, ktoré som tu povedať musel.

■ Mali ste na skúšanie dostatok času?

Myslím si, že áno. Človek musí byť realista. Ak som šéfdirigentom nejakého orchestra, sám sa podieľam na tvorbe programu. Ak viem, že chcem hrať *Život hrdinu*, pripravujem na to orchestra už vopred, aj predošlými koncertmi. Keď niekam prídete ako hosťujúci dirigent, nemáte podobné privilégium. Dostane orchestra a päť skúšok, aby ste nacvičili program. Ale urobíte všetko, čo je vo vašich silách. Myslím si, že Slovenská filharmónia má veľký potenciál, ktorý nie je podľa môjho názoru dostatočne využitý. Podľa mňa dokážu hrať oveľa lepšie. Včera hrali Straussa veľmi dobre, naozaj veľmi dobre. Ale to je výsledok týždňa skutočne ťažkej práce a je to len začiatok niečoho. Ja odchádzam. To je rozdiel medzi hosťujúcim dirigentom a šéfdirigentom – ja zodpovedám len za svoj koncert, nie za rozvíjanie štýlu hrania orchestra.

■ Ste rovnako orchestrálnym aj operným dirigentom. Dá sa povedať, či niečo z toho preferujete viac?

Hudba ostane vždy len hudbou. Opera je opera a symfónia je symfónia, ale keď dirigujem operu Richarda Straussa – čo je to? V podstate je to veľké symfonické dielo s hlasmi. *Elektra*, *Salome* – to sú veľké symfonické básne s hlasmi. A niečo podobné platí pre *Život hrdinu*. Z môjho pohľadu teda opery a čisto orchestrálne diela nerozlučne patria k sebe.

■ Sú dirigenti, ktorí sa viac špecializujú na nejaké obdobie, napríklad na starú hudbu alebo na hudbu 20. storočia. Je nejaký repertoár, ktorý je vám z tohto hľadiska bližší a ktorý považujete za svoj?

Vždy hovorievam, že som špecialista na to, ako nebyť špecialistom. Na nič sa nešpecializujem, jednoducho sa venujem hudbe. Nepohybujeme sa predsa v oblasti medicíny. Kardiológ je kardiológ, ale toto je niečo iné – hudba je hudba. Podľa môjho názoru, špecializácia je istým druhom komercie. Prepáčte, ale existovali v 50. a 60. rokoch v oblasti hudby špecialisti? Nie. Tak prečo to prišlo? Lebo niekto v nahrávacej spoločnosti sa rozhodol, že by sa z toho dali vytŕcť peniaze. Urobiť z niečoho špecialitu, pre špeciálne publikum, napríklad z barokovej hudby. A tak sa tvária, že sa rozprávali s J. S. Bachom a Vivaldim a vedia presne, ako sa má tá hudba hrať. Nahrávajú to a predávajú a ľudia si potom hovoria: „Aha, takže takto to má naozaj znieť.“ Ale ako to môžu vedieť? Rozprávali sa s Bachom? Rozprávali sa s Mozartom? Je to nonsens.

■ Potom je tu aj otázka používania dobových nástrojov. Súhlasíte s tým?

Nie, vôbec nie. Podľa mňa je to bluf. V prvom rade nejde o nástroj, ale o spôsob hrania, napríklad ako držíte sláčik. Oni používa-

jú rovnakú – modernú – techniku pri hre na starom nástroji. Vysvetlite mi, akú to má logiku. To sa nedá, je to nezmysel. Ide len o zárobok, o tom to celé je. Ale potom je tu ešte jedna vec. Mnohí hráči, ktorí hrajú v barokových a podobných orchestroch, nie sú v skutočnosti tými najlepšími hráčmi. To sa takis-

Myslím si, že Slovenská filharmónia má veľký potenciál, ktorý nie je podľa môjho názoru dostatočne využitý.

to nedá poprieť. Nie sú najlepší, tak si našli prácu – hrajú barokovú hudbu. Ja im v tom nebránim. Páči sa mi tá hudba, ale neverím, že existuje len jeden spôsob, ako ju hrať. Nahrávacie spoločnosti rozhodli, ako sa má hrať baroková hudba? Nežil som v tej dobe, preto to neviem. Poznám nástroje, na ktorých hrali. Ale ako hrali? Ako sa dirigovalo? Aké boli tempá? Viete to? Ja nie. Takže celá tá vec je pomýlená – byť autentický. Čo je to autentickosť? Neviem. Nikto to nevie. Ale oni to predávajú ako niečo autentické, ako niečo vzorové. Podľa mňa je to hlúposť. Len keď porozmýšľate o tom, kde sa konali koncerty v období klasicizmu. V koncertných sálach? Kdeže. Nemali predsa koncertné sály, aké my máme dnes. Taký koncert mohol byť napríklad v Esterházyho paláci, vy ste tam ako hudobník hrali a ľudia jedli a zhovárali sa. Išlo o hudbu pre zábavu. To, že Mozart bol génus a vedel to spraviť dokonale, to je iná vec.

■ Okrem huslí a dirigovania ste študovali aj skladbu. Venujete sa komponovaniu?

Napísal som množstvo skladieb, ale momentálne sa venujem len dirigovaniu. Naposledy som niečo napísal pred štyrmi alebo piatimi rokmi, bola to hudba k filmu a požiadal ma o to môj priateľ. Ale teraz nemám vôbec čas.

■ Rozumie dirigent hudbe lepšie, keď je zároveň skladateľom, alebo je balik vedomostí o hudbe pre skladateľa a dirigenta v podstate rovnaký?

Dôležité je, aby ste dokonale poznali každý nástroj. Dnes sa mnohým ľuďom, ktorí sa nazývajú skladateľmi, deje to, že píšú, ako keby nástroje dobre nepoznali. To je však absolútne nevyhnutné – pre skladateľa aj pre dirigenta. Je to ako s doktormi – neštudovali len o jednej časti ľudského tela, ale musia vedieť, ako funguje celé telo. Ak niečo nefunguje správne, musí vám vedieť dať správne lieky. Dirigent robí presne to isté. Sám som hral v orchestri a zažil som, že niektorý dirigent povedal: „Páni, hrajte pekne.“ Ale čo vlastne chce? Veď hráme pekne. Čo presne od nás chcete? A on už nemal čo iné povedať. Hrajte pekne! Čo to má znamenať? Sú to len prázdne reči. Orchestra potrebuje presne vedieť, čo od neho dirigent chce – akú artikuláciu, akú farbu... Poznáte klaviristu, ktorý by nepoznal klavír?

Poznáte huslistu, ktorý by nepoznal husle? Smiešne, však? Ale ja poznám mnohých dirigentov, ktorí nepoznajú orchestra. Jednoducho ho nepoznajú. Povieť vám jednu historiku s veľmi slávnym dirigentom, ktorého som obdivoval. George Szell, dlhoročný šéfdirigent Clevelandského orchestra. Sám bol klavirista, ale bolo neuveriteľné, ako poznal všetky nástroje orchestra. Mój učiteľ huslí, Joseph Gingold, bol uňho koncertným majstrom, no za 15 rokov dával sláčikovým nástrojom pokyny ohľadom „smykov“ možno päťkrát, inak to vždy robil samotný dirigent. Alebo raz sa stalo, že hráč na tube mal náročný part a veľmi mu to nešlo. Szell zastavil skúšku a opýtal sa ho: „Prepáčte, aký používate prstoklad?“ „Maestro, jedna – tri – dva – tri.“ A on mu povedal: „Nie, skúste to tak a tak...“ Povedal mu prstoklad a bolo to dokonalé. Takto získate rešpekt u hudobníkov. Keď vedia, že vy viete. Inak sú to len prázdne reči.

■ Keď sa vrátite z hosťovania, zvyknete čítať recenzie?

Nie, nečítam recenzie, lebo tie často vyjadrujú osobný názor jedného človeka. Ak zájdete do reštaurácie a povie, že je úžasná, a potom tam pôjdem ja a povie, že je otrasná, dá sa z toho určiť, kto má pravdu?

■ Kam sa chystáte najbližšie?

Priamo odtiaľto sa presúvam do Marseille, kde budem dirigovať novú produkciu *Elektry*. ✕



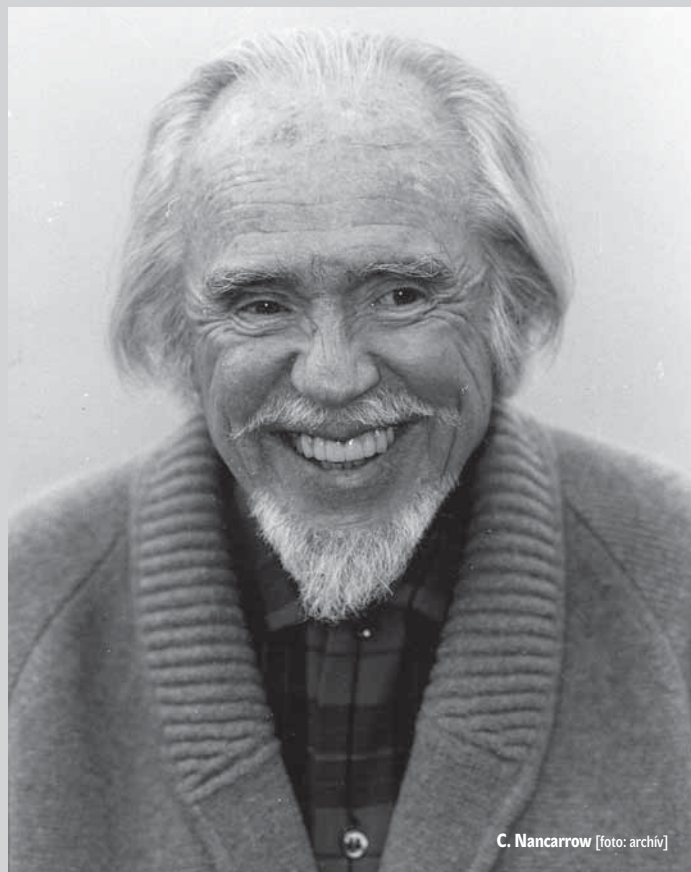
[foto: archív]

Pinchas STEINBERG (1945) – izraelský dirigent symfonického a operného repertoáru. Študoval hru na husliach u Josepha Gingolda a Jaschu Heifetza v USA a kompozíciu u Borisa Blachera v Berlíne. V roku 1974 debutoval so symfonickým orchestrom RIAS v Berlíne. Pôsobil ako stály hosťujúci dirigent Viedenskej štátnej opery, šéfdirigent Viedenského rozhlasového orchestra a Orchestre de la Suisse Romande v Ženeve. Diriguje najznámejšie svetové telesá, významná je jeho spolupráca s Clevelandským orchestrom, pravidelne účinkuje v prestížnych operných domoch. V roku 2012 otvoril sezónu v parížskej Opéra Bastille produkciou Straussovej *Salome*, vrátil sa tiež do Viedenskej štátnej opery s Giordanovým *Andreom Chénierom*.
www.pinchas-steinberg.com

Conlon Nancarrow

Štúdie pre mechanický klavír (1948 – 1993)

Adrián DEMOČ



C. Nancarrow [foto: archív]

Americký skladateľ žijúci v mexickom exile **Samuel Conlon Nancarrow** (1912–1997) tvoril vo svojom štúdiu podivuhodné dielo. Jeho energické skladby pre mechanický klavír sa považujú za rytmicky a tempovo najkomplexnejšiu hudbu, aká bola kedy skomponovaná. Každá z týchto štúdií prináša na zhustenej ploche niekoľkých minút svojské a novátorské riešenie problematiky rytmu a hudobného času. Divoko a excentricky pôsobiace skladby môžeme porovnať s hudbou priekopníkov európskej polyfónie a jedným dychom aj s ďalšími americkými skladateľmi (Ives, Cage, Partch a d.), ktorých hudba priniesla radikálne odlišný spôsob prejavu a zapôsobila ako zjavenie.

STRAVINSKIJ A ČAS

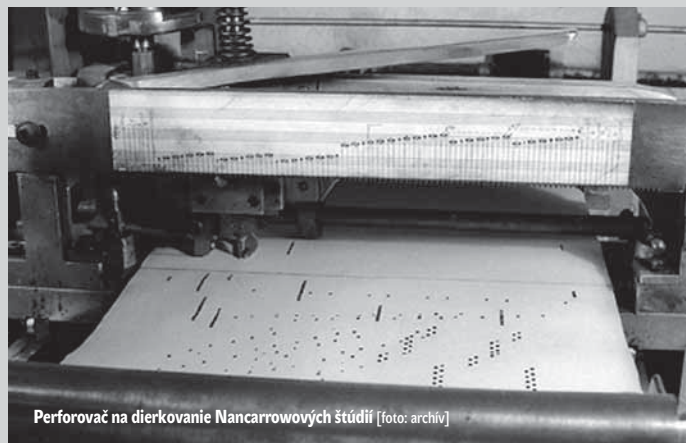
Rytmus ako jeden z dôležitých prvkov hudobnej reči bol v európskej vážnej hudbe pomerne dlho zanedbávaným parametrom. Počas rozsiahleho obdobia sa pozornosť skladateľov upierala najmä na harmonickú zložku. Ako napísal český skladateľ Miloslav Ištvan, „... celý vývoj sa vlastne odohral na tomto poli, a to tak rýchlo a intenzívne, že jeho do-

vŕšenosť je dnes najvážnejšou prekážkou ďalšieho skladateľského a slohotvorného hľadania. (...) Na druhej strane zasa priniesla vývojová jednostrannosť európskej hudby postupnú redukciu, ba stagnáciu v ostatných parametroch, predovšetkým v časovo-rytmickom rozmere.“¹

Tento jav sa začal meniť vlastne až v 1. polovici 20. storočia, najmä po premiére Stravinského ikonického *Svätenia jari*. O tomto diele sa popísalo veľa. Zriedka sa však spomína jedna z jeho esencií – komplexná mnohovrstevnatosť, ktorá tvorí skutočnú novú krásu tejto skladby. Jednotlivé rytmické vrstvy majú tendenciu stávať sa čoraz samostatnejšími. Stravinskij tu akoby zastal na okraji – tam, kde by sa z konfliktných komplementárnych rytmov stali „konfliktné“ samostatné časové pásma. Ale až Conlon Nancarrow pochopil, ako uvádza A. Viňao vo svojom rozhlasovom programe o Nancarrowovi, „ako ďaleko Stravinskij v tejto oblasti zašiel, a rozhodol sa túto hranicu prekročiť“.² Otázka prelínania hudobných časov a vrstiev, ich osamostatnenia, sa pre Nancarrowa stala predmetom celoživotného, priam horúčkovitého zaujatia.

COWELL A ČAS

Henry Cowell vo svojej vplyvnej a dodnes nedocenennej knihe *New Musical Resources* (vyšla roku 1930, aj keď bola napísaná už v roku 1919!), odvolávajúc sa na rad alikvotných tónov a ich vzájomné pomery, výrazne obohatil koncepciu rytmu a metra. Vyslovuje tu myšlienku, že tak, ako v oblasti tónových výšok vytvárame chromatickú stupnicu, môžeme postupovať aj v oblasti časových parametrov. Cowell zároveň priraduje ku každému tónu vlastnú tempovú hodnotu, vychádza-



Perforovač na dierkovanie Nancarrowových štúdií [foto: archív]

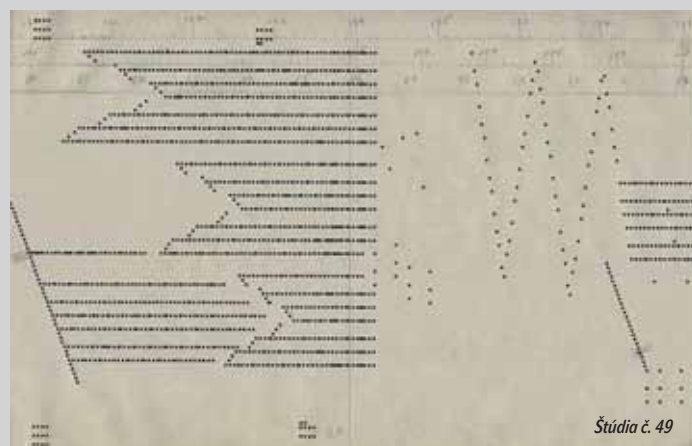
júc z jeho kmitočtu a pomeru k ďalšiemu tónu. Napríklad tón, ktorý je o čistú kvintu vyššie, bude znieť spolu s nižším v pomere 3:2. Alebo, povedané inak, rytmický pomer 3:2 je vlastne prevedenie čistej kvinty do oblasti rytmu. Pokles tónovej výšky znamená pokles kmitočtu. Ak frekvencia (výška) klesne pod prah 16 kmitov za sekundu, vibrácie sa zmenia na stály pulz. Táto kniha svojho času ovplyvnila nielen Cowellových žiakov, medzi ktorých patrili John Cage či Lou Harrison, ale zanechala odozvu aj v diele niektorých raných minimalistov (La Monte Young) alebo v myslení Iannis Xenakis. Na Cowellove myšlienky ohľadom spojitosti jednotlivých hudobných parametrov a ich vzájomnej neoddeliteľnosti nadviazala aj francúzska spektrálna škola.

Na konci kapitoly o rytme Cowell píše: „Niektoré z týchto rytmov nie sú hrateľné živým hudobníkom, ale môžu byť jednoducho predvediteľné na mechanickom klavíri. Táto možnosť dáva skutočný dôvod komponovať pre

tento nástroj, keďže jeho doterajšia literatúra ani zďaleka nevyužíva tieto možnosti. (...) Navrhujem, aby sa vytvoril nástroj schopný predviesť stupnice časových hodnôt predostrené v tejto kapitole.“³ Je zaujímavé, že Cowell, odvážny skladateľ a priekopník používania klastrov, sa na túto úlohu nepodujal. Jediné dielo, v ktorom skúsil túto teóriu previesť do praxe, bol *Quartet Romantic*, ktorý však zaznel až v roku 1978 a pri ktorého premiére mali hráči slúchadlá s udávaním metronómového pulzu (klik). Jeho knihu si však odniesol do Mexika mladý Nancarrow a stala sa pre neho silným inšpiračným zdrojom.

PIANOLA

V roku 1948 sa Nancarrow po ôsmich rokoch odlúčenia od vlasti vybral do New Yorku s túžbou zadovážiť si valec na „vydierkovanie“ vlastných skladieb. Po zhode šťastných náhod nakoniec odišiel s prvým pre neho



vyrobeným valcom v cene 300 dolárov. V tom istom roku vznikla aj jeho prvá skladba pre pianolu, tzv. *Boogie-Woogie Suite*, neskôr označená ako *Štúdia č. 3*.

Vo svojom štúdiu používal dve pianoly – jednu s kladivkami, na ktorých bol malý oceľový pliešok (kvôli agresívnejšiemu, staccatovejšiemu zvuku), a druhú s kladivkami potiahnutými kožou, pomocou ktorých dosahoval „palcovitejší“ zvuk. Jedným z dôvodov Nancarrowovej relatívne nepočítanej produkcie je samotná náročnosť tohto postupu. Vydiekovanie takéhoto pásu v jeho prípade (pri komplexnosti jeho hudby) trvalo zhruba 6-8 mesiacov, v niektorých prípadoch aj vyše roka.

Je dôležité si uvedomiť, že Nancarrow siahol po pianole v 40. rokoch, teda v období, keď už dávno ležala na „povale hudobnej histórie“, kam sa definitívne dostala počas svetovej ekonomickej krízy v predchádzajúcom desaťročí. Bez jeho pričinenia by sme ju dodnes považovali len za nástroj slúžiaci na reprodukciu hudby, jej dejiny by boli dejinami „premrhaných príležitostí“.

ŠTÚDIE

Napriek obmedzeniu len na jeden zvukový zdroj (a vlastne možno aj práve vďaka tomu) Nancarrow ani raz nezopakoval určitý časový, rytmický či formový experiment. Každá jedna štúdia (dokopy je ich 49, aj keď čísla uvádzajú 51, *Štúdie č. 38* a *39* však boli premenované na *č. 43* a *48* z dôvodu objednávok) predstavuje nový pokus o skok do neznáma, o vyskúšanie novej možnosti. V prvých skladbách skúša rôzne možnosti ostinaty. Od klasického, kde bas rozkladá akordickú kadenciu na spôsob boogie-woogie (*č. 3*), neskôr prešiel k sofistikovanejším možnostiam, ako napr. k používaniu dvoch hlasov v spoločnom registri, z ktorých každý opakuje inak dlhú rytmickú formulu na spôsob izometrického motea (*č. 7*). V neskoršej tvorbe dominujú predovšetkým rôzne experimenty s kánonom. Ako napísal Kyle Gann, hociktoré 4 nápady by postačili inému skladateľovi na vytvorenie celého technického aparátu. Ktorý skladateľ 20. storočia, popri Cageovi a Stockhausenovi, bol ešte v tomto smere taký plodný?⁴

Výnimočné postavenie medzi *Štúdiami* má skladba označená číslom 21, kánon založený na súbežnom zrýchľovaní jedného hlasu a spomaľovaní

druhého. Je to práve toto dielo, v ktorom Nancarrow prvý raz jasne prekročil spomínanú hranicu k samostatným časovým vrstvám. Umožnilo mu to najmä nové technické vybavenie diekovacieho valca na tvorbu „partitúry“. Nový valec bol oproti starému, ktorý mal zabudovaný hrebeň na tónové výšky, ako aj na rytmické jednotky, vybavený hrebeňom len na tónové výšky. To umožnilo vytvárať tempové a rytmické útvary nielen v rámci prednastavených jednotiek, ale aj medzi nimi (v ich vnútri).⁵ *Štúdia č. 21* je založená na dvoch druhoch zrýchľovania – tónovom a tempovom. Ako „zrýchliť“ tónové výšky, vytvoriť pocit, že samotná melódia sa zrýchľuje sama od seba? To je samozrejme možné len v konceptuálnej rovine. Nancarrowovo riešenie je však obdivuhodné. Základom je 54-tónová, teda dostatočne dlhá melódia, ktorá pri každom opakovaní vynecháva svoj posledný tón, stáva sa čoraz kratšou a tak „zrýchľuje“. Tempové zrýchlenie a spomaľovanie je založené na rôzne odstupňovaných vzdialenostiach medzi jednotlivými notami. Na takúto odstup-



ňovanie potreboval Nancarrow minimálnu vzdialenosť. Napriek tejto minimálnej vzdialenosti, teda jasnej jednotke, vnímame pocit určitého hladkého „tempového glissanda“ a necítíme terasovité zmeny. To je samozrejme zapríčinené hyperrýchlym tempom na jednej strane a dlhšími vzdialenosťami v pomalom tempe na strane druhej.

TEMPO A KÁNON

Jednotlivé štúdie sú charakteristické svojou niekoľkovrstvovou (od 2 až po 12) faktúrou. Individuálnosť týchto vrstiev vyplýva z rozdielov v registri, artikulácii, rytme či tempe. Tempá jednotlivých vrstiev sú väčšinou v určitom vymedzenom vzťahu. Nancarrow používa širokú škálu matematických pomerov, od jednoduchých aritmetických (napr. 3:4:5, *č. 46*) až po iracionálne (napr. $\sqrt{2}$: 2, *č. 33*).⁶ Najmä iracionálne pomery, pri ktorých nemôžeme nájsť spoločného menovateľa, a teda jasný pulz, umocňujú pocit časovej nezávislosti jednotlivých vrstiev. To prináša neopako-



vateľný poslucháčsky zážitok – môžeme sledovať viacero samostatných časových pásiem naraz. Jednou z najnápadnejších čŕt tejto hudby (keď sa ucho spamätá z prvotného šoku spôsobeného často priam cirkusovo rýchlym tempom) vlastne tkvie v časovom podčiarkovaní rôznorodosti jednotlivých vrstiev. Sú najčastejšie v zložitých rytmických, metrických a tempových vzťahoch a vytvárajú akési časové či rytmické „zrážky“, ktoré tvoria podstatu Nancarrowovej estetiky. Sám hovorí: „Myslím, že

→ *moju hudbu udržiujú zrážky (tempové), nie kánon či imitácie.*⁴⁷ Spôsob myslenia s konceptom „tempovej disonancie“⁴⁸ so sebou zákonite prináša aj opačný pól – „tempovú konsonanciu“, teda občasnú stretu jednotlivých temp, ktoré vyvolávajú pocit relatívneho upokojenia hudobného deja. To vytvára zaujímavú paralelu napr. so Xenakisovým dielom. Typickým príkladom je už spomínaná etuda č. 21, v ktorej sa dve vrstvy s opačným časovým plánom stretávajú približne v polovici skladby na niekoľko sekúnd *takmer* v unisone.

Technika kánonu je jedným z najdôležitejších stavebných princípov Nancarrowových *Štúdií*. Jednotný hudobný materiál totiž umožňuje jasne vnímať vzájomné časové vzťahy jednotlivých vrstiev. V rozhovore s Charlesom Amirkhanianom objasnil svoje dôvody nasledovne: „*Zaujímajú ma časové záležitosti. Ak máš, povedzme pri dvoch súbežných tempách naraz, zhodné melodické proporcie, je jednoduchšie sledovať časové zmeny. Takže, inými slovami, ak je vo všetkých hlasoch rovnaká melódia, nemusíš sledovať melódiu – počúvaš iba časové vzťahy. To je jeden z dôvodov, prečo používam kánon. (Ironicky): Taktiež, už som zabudol, kto to o mne povedal, nemám mnoho melodickéj predstavivosti, takže ak je len jedna melódia, je to pre mňa jednoduchšie. Stačí urobiť len jednu!*“⁴⁹

Tomuto „sledovaniu časových zmien“ napomáha nielen technika kánonu, ale aj samotný tónový výber. Nancarrow totiž často používa množstvo známych akordických útvarov či stupníc. Tým akoby dávno pred minimalistami dokázal oprášiť takýto hudobný materiál a pretvoriť ho na akýsi *objet trouvé*, ktorý mu skvelo poslúži v jeho bádani hudobného času práve pre svoju samozrejmosť. S chromatizmom seriálnej hudby by sa naše ucho mohlo len ťažko sústrediť na časový priebeh. A zároveň jeho skladby akoby obišla patina, ktorá sa zachytila na mnohých „avantgardných“ skladbách 50. či 60. rokov. Neodpovedal vlastne na Cageovu otázku, či je dominantný septakord vhodný pre novú hudbu?

ODKAZ

„*Táto hudba je najväčším objavom od čias Webera a Ivesa... niečo úžasné a dôležité pre celú dejiny hudby! (...) Pre mňa je najlepším žijúcim skladateľom.*“¹⁰ Tieto slová nepovedal nik iný ako György Ligeti. Ligetio prirovnanie Nancarrowa k Ivesovi a Weberovi má svoje opodstatnenie. Kým rozsahom a fascináciou prísnu technikou kánonu sa Nancarrowo-



S. G. Ligeti [foto: archív]

vovo dielo podoba Weberovi, s Ivesom zdieľa záľubu vo vrstvení viacerých hudobných časov, nápodoby rôznych žánrov a určitú „uletenosť“ fantázie. Ligeti dopomohol Nancarrowovi, dovtedy známemu len úzke- mu kruhu zasvätencom, k širšiemu ohlasu. Po Ligetio „znancarrowo- vaní“ v dielach ako napr. *Klavírný koncert* sa strhlo všeobecné nadšenie pre jeho tvorbu. Mnoho skladateľov začalo sústrediť svoju pozornosť nielen na jeho povrchné imitovanie, zväčša v neúprosne rýchlych tempách a dravej dynamike, ale aj na otázky hudobného času, polytempa. Najori- ginálnejšie sa popri Ligetio prejavila nancarrowovská inšpirácia v dielach Jamesa Tenneyho, Gérarda Griseyho a Rytisa Mažulisa.

James Tenney, ďalší veľký propagátor Nancarrowovej hudby, skompono- val skladbu *Spectral Canon for Conlon Nancarrow* pre mechanický klavír preladený podľa radu alikvotných tónov a originálne sa tak priblížil ku Cowellovej inšpirácii.

Gérard Grisey sa vo svojich neskorých skladbách čoraz viac sústredil na viacvrstvové časové štruktúry. Vo svojom poslednom diele *Quatre chants pour franchir le seuil* vystupujú v 1. časti jednotlivé vrstvy v typickom nancarrowovskom rytmickom kánone v pomere 5:4:3. Jednotlivé „zbie- hania“ a „roztahovania“ týchto časových štruktúr takisto poukazujú na silný vplyv amerického priekopníka.

Litovský „superminimalista“ Rytis Mažulis sa vo svojich raných dielach, charakteristických obsadením pre mnohopočetné, často virtuálne zos- kupenia nástrojov rovnakého typu (napr. 44 klavírov), inšpiroval dra- vosťou Nancarrowovej hudby, ako aj záľubou v najrôznejších kánonoch. V jeho novších skladbách prevláda tendencia k „stíšeniu“ a zameranie sa na samotný tón a jeho intonačné mikrointervalové odchýlky. V nich mô- žeme opäť vystopovať Nancarrowov vplyv – Mažulis používa skutočné „mikrointerval“y, napr. 3,33 periodických, kánony jedného tónu v ira- cionálnych časových pomeroch, ako napr. $\sqrt{2}$ a pod.

NAHRÁVKY

Na trhu je dnes dostupných niekoľko súborných nahrávok *Štúdií*. V roku 1977 vydavateľstvo Arch Music vydalo 4 LP priamo na Nancarrowo- vých nástrojoch, a tak podávajú najlepší obraz o skladbách, ako ich po- čul sám skladateľ. V roku 2008 vydali tieto nahrávky vo vydavateľstve Other Minds. Koncom 80. rokov vyšiel ďalší súbor kompletného diela na značke Wergo sprevádzaný esejou Jamesa Tenneyho. Zvukovo naj- príťažlivejšie je zatiaľ posledné vydanie jeho diela na značke MDG. Jed- notlivé štúdiá boli prednesené na nástroji značky Bösendorfer. Skladby znejú menej „čembalovo“, odstránil sa prebytočný šum, opravené boli aj tempové či rytmické nepresnosti. Niekoľko súborov, napr. Alarm Will Sound, Ensemble Modern či Bang on a Can, dnes majú v repertoári pre- pisy niektorých *Štúdií*.

VO VYSIELANÍ RÁDIA DEVÍN

Relácia Skladateľa, diela, interpreti, štvrtok 4. 4. o 21:00

Literatúra:

- COWELL, H.: *New Musical Resources*. New York: Cambridge University Press, 1996.
GANN, K.: *The Music of Conlon Nancarrow*. New York: Cambridge University Press, 2006.
IŠTVAN, M.: *Jednohlas v soudobé hudbě*. Brno: JAMU, 1989.
THOMAS, M.: *Conlon Nancarrow's 'Temporal dissonance': Rhythmic and Textural Stratification in the Studies for Player Piano*. New Haven: Yale University, 1996.

Poznámky:

- ¹ IŠTVAN, str. 6
- ² VIŇAO, A.: *Children of Nancarrow*. Rozhlasový program, dostupné cez: <http://www.vinao.com/Radio%20prog%20Children%20of%20Nan.html>
- ³ COWELL, str. 86
- ⁴ GANN, str. 5
- ⁵ SANDOVAL, C.: „*Conlon + tiempo = Nancarrow*“. In: Pauta, 1997, str. 50-51. México, 1997. Dostupné cez: http://www.carlos.sandoval.de/nancarrow/conlon_plus.htm
- ⁶ THOMAS, str. 9
- ⁷ tamtiež
- ⁸ tamtiež
- ⁹ AMIRKHANIAN, Ch.: *Interview with composer Conlon Nancarrow*. Dostupné cez: http://www.otherminds.org/pdf/charles_amirkhanian_essay.pdf
- ¹⁰ In: <http://conlonnancarrow.org/nancarrow/Home.html>

Jan Křtitel Vaňhal (1739 – 1813)

Andrej ŠUBA



Narodil sa v rodine českého kolára, ako mladík patril k najobľúbenejším viedenským hudobníkom a aj vďaka kombinácii umeleckého s obchodným talentom, príjemnej povahe i typickej skromnosti sa v zrelom veku stal jedným z prvých významných umelcov, ktorí si mohli dovoliť život bez služby či šľachtického patronátu. V roku 2013 si pripomínáme 200. výročie smrti Jana Křtitele Vaňhala.

„Vo Viedni žije tolko skladateľov a interpretov, že právom nesie titul hlavného mesta nemeckej hudby. Hasse, Gluck, Gassmann, Wagenseil, Salieri, Hoffmann, Haydn, Ditters, Vaňhal a Huber – všetko veľkí skladatelia. Symfónie a kvartetá posledných piatich autorov patria pravdepodobne k najdokonalejším skladbám pre husle, aké boli kedy skomponované,“ napísal Charles Burney, keď navštívil Viedeň na svojich cestách za hudbou začiatkom 70. rokov 18. storočia. Jan Křtitel Vaňhal patril medzi hudobníkov, s ktorými sa Burney v roku 1772 v meste stretol. Poznamenal si: „Niektoré diela tohto mladého skladateľa, obzvlášť jeho symfónie, sa mi tak páčili, že ich zaradujem medzi najlepšie a najdokonalejšie instrumentálne skladby, na ktoré môže byť hudobné umenie právom hrdé.“

Reputácia Vaňhala, ktorý v tom čase patril medzi najpopulárnejších viedenských hudobníkov, neskôr značne utrpela šírením fám o jeho duševnom zdraví. Podľa nich sa mal melancholický a depresívny skladateľ následkom náboženského vytrženia zrútiť a zničiť časť svojej tvorby, ktorá po jeho „vyliečení zo šialenstva“ (Burney) už nikdy nedosiahla kvality raných diel. Profesor Paul Bryan, ktorý sa Vaňhalom a jeho tvorbou systematicky zaoberá a svoje výskumy zhrnul v knihe *Johann Wanhall, Vienesse Symphonist* (Pendragon Press, 1997), považuje tieto tradované svedectvá za neautentické a nedôveryhodné.

Mladý vidiecky kantor mieri do Viedne

Jan Křtitel Vaňhal sa narodil 12. mája 1739 v Nechaniciach vo východných Čechách. Podobne ako otec Josepha Haydna, i ten Vaňhalov bol kolárom. Ako chlapec sa Vaňhal vďaka miestnym kantorom naučil hrať na sláčikových (pomerne rýchlo sa stal známy ako husľový virtuóz i autor koncertov) a dychových nástrojoch i na organe a vo svojom rodnom kraji zastával istý čas post regenschorihho (Opočno, Hněvčeves). Začiatkom 60. rokov 18. storočia sa vďaka grófkke Schaffgotsch, ktorá rozpoznala jeho nadanie, presťahoval do Viedne (v roku 1762 sa tu stretol so zázračným dieťaťom Mozartom), kde sa vďaka talentu a nepochybne i súčasníkmi často zmieňovanej príjemnej povahe rýchlo presadil ako vyhľadávaný interpret, učiteľ hudby (medzi jeho žiakov patril neskorší skladateľ, vydavateľ a nástrojár Ignaz Joseph Pleyel, ktorého neskôr učil J. Haydn) i ako skladateľ. Jeho príjmy mu umožnili vykúpiť sa z poddanstva, čo bolo dôvodom jednej zo zriedkavých ciest do rodných Čiech. Je pravdepodobné, že Vaňhalovi v začiatkoch finančne i kontaktmi pomohol Carl Ditters, ktorý sa neskôr vo svojej autobiografii označil za jeho učiteľa. Vaňhal prišiel do mesta v správnom čase. Medzi rokmi 1760–1780 šľachta a mešťanstvo vo veľkom holdovali hudbe a dopyt po nej podporoval aj rýchlo sa rozvíjajúci trh s notami. V tomto živlom prostredí Vaňhal podľa Bryana skomponoval počas prvých deviatich rokov okrem komornej a chrámovej hudby aj približne 30 symfónií.

Roky putovania a zmien

Vďaka finančnej podpore baróna Riescha, ktorý Vaňhalovi ponúkol miesto kapelníka vo svojom drážďanskom orchestri, absolvoval skladateľ v rokoch 1769–1770 študijnú cestu po talianskych mestách (Benátky, Bologna, Florencia, Rím...). Počas nej sa stretol s Christophom Willibaldom Gluckom i Florianom Gassmanom a pre Rím skomponoval dvojicu opier *Il Demofonte* a *Il trionfo di Clelia* (v súčasnosti považovaných za stratené) na Metastasiovej libretá. Po návrate do Viedne sa Vaňhal s Rieschom rozišiel a v rokoch 1773–1779 pracoval aj pre grófa Ladislava Erdödyho, ktorý mal sídlo vo Varaždíne na území dnešného Chorvátska. Jeho domovom však i naďalej ostala Viedeň, kde sa spolu s ďalšími českými skladateľmi (napríklad Leopoldom Koželuhom, ktorého medzinárodnú popularitu však nikdy nedosiahol) aj na pôde symfónií naďalej spolupodieľal na formovaní štýlu vrcholného klasicizmu. Vaňhal písal symfónie už počas pôsobenia v Čechách, pričom štýlový diapazón jeho diel sa pohybuje od formovo neustálených jedno- i dvojjádrových skladieb (s ozvenami doznievajúceho baroka v podobe koncertantného používania sólových nástrojov a kontrapunktických techník) cez kantabilné trojjádrové sinfonie talianskeho typu až po vykryštalizovanú podobu symfónií s menuetom, v ktorých zavádza niektoré inovácie v obsadení orchestra, ako napríklad požiadavku na štyri či päť lesných rohov. Nemecký básnik, spisovateľ, estetik a hudobník Christian Friedrich Daniel Schubart (1739–1791) obdivoval Vaňhalovu hudbu pre melodické i harmonické cítenie, „ktoré je rovnako akceptované Nemcami i Talianmi“.

→ V 70. rokoch 18. storočia vychádzala Vaňhalova hudba najmä v Paríži, no koncom dekády Vaňhal postupne prestal v dôsledku meniaceho sa vkusu i ekonomickej situácie skladať symfónie (posledné symfónie skladateľa vyšli v roku 1780 v Berlíne) a neskôr i kvartetá. Nasledujúce desaťročie sa jeho tvorba niesla najmä v znamení kompozícií pre klávesové nástroje (vrátane komorných skladieb) a duchovnej hudby, Vaňhalovu popularitu to však neovplyvnilo. V tomto období vyšlo len u vietskych vydavateľov okolo 270 tlačí s jeho dielami.

V ústraní

Skladateľov status vo viedenskej komunite hudobníkov dokladá i známy a často zmieňovaný výjav z roku 1784 (zaznamenaný Stephenom Storaceom): „superkvarteto“ zložené z Haydna, Mozarta, Dittersa a Vaňhala. Hoci bol Vaňhal od čias mladosti obdivovaným hráčom na husliach (už v roku 1763 viedol vo Viedni orchester v Gluckovom *Orfeovi* ako 1. huslista), v tomto obsadení hral pravdepodobne na violončele. Dôverná znalosť dychoých, sláčikových i klávesových nástrojov našla u skladateľa odraz v množstve skomponovaných koncertov pre rozmanité sólové nástroje. Najviac ich vzniklo pre čembalo alebo klavír (19), husle (15) a flautu (11).



Viedeň v 18. storočí [foto: archív]

Albrechtsbergera, debutoval s vlastnými dielami ako 18-ročný. Existuje záznam, že v roku 1778 zazneli Spergerova symfónia a jeden z jeho koncertov pre kontrabas v rámci koncertov Tonkünstler Sozietät vo Viedni. V tom čase Sperger pôsobil už rok v orchestri uhorského arcibiskupa Jozefa Batthyányho v dnešnej Bratislave. Tu zotrval až do roku 1783, keď na tri roky vstúpil do služieb už zmieneného Ladislava Erdődyho. Kým

Vaňhal si v posledných dvoch desaťročiach svojho života zabezpečil skromnú, ale nezávislú existenciu vo Viedni. Sperger sa opäť stal členom dvorského orchestra, tentoraz u veľkovojvodu Friedricha Franza I. z Mecklenburg-Schwerinu, v ktorého službách zostal až do smrti. V rovnakom období sa Vaňhal podľa všetkého postupne sťahoval z verejného života. Medzi rokmi 1784–1787 o jeho viedenskom pôsobení existuje len veľmi málo zmienok. Jan Křtitel Vaňhal zomrel v skromných podmienkach, no evidentne finančne zabezpečený 20. augusta 1813 v byte neďaleko Dómu sv. Štefana.

Epilóg

Pri pohľade na mimoriadne intenzívny hudobný život neďalekej Viedne v 2. polovici 18. storočia, ktorý bol prostredníctvom účinkovania skladateľov a interpretov či šírenia notových materiálov dôležitým impulzom aj pre hudobnú kultúru na území dnešného Slovenska (vrátane odpisov Vaňhových diel, ktoré sa zachovali v archívoch), môžeme lepšie pochopiť dobovú rytinu Frederica Christopfera Kollmanna vytlačenú v roku 1799 v *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Uprostred „slnka skladateľov“ sa nachádza Johann Sebastian Bach obklopený Georgom Friedrichom Händlom, Josephom Haydnom a Carlom Heinrichom Graunom. Hneď vedľa je Wolfgang Amadeus Mozart, ktorý má pri sebe z jednej strany Carla Philippa Emanuela Bacha a Georga Philippa Telemanna, zo strany druhej dvojicu českých skladateľov Leopolda Koželuha a Jana Křtitele Vaňhala. Tento

obraz dnes možno chápať ako určitú metaforu: hudobní géniovia vyrastajú z tradície a formujú sa v kontexte umeleckých snažení svojich súčasníkov. K významným viedenským súčasníkom Haydna, Mozarta i Beethovena neodmysliteľne patrí i Jan Křitel Vahhal, podľa Paula Bryana jeden z najlepších skladateľov svojej doby, ktorý nám aj prostredníctvom kvalít svojho diela pomáha pochopiť ich génia. Výstižne sa o ňom už v roku 1814 vyjadril nemecký kritik Johann Friedrich Rochlitz (1769–1842): „*Nespôsobil revolúciu, nezapočal novú epochu ani nezažil vlastnú školu, bol dieťaťom svojej doby. a to v dobrom zmysle slova.*“



F. Ch. Kollmann: Sinko skladateľov. Meno J. Vaňhala má podobu Van Hall. [foto: archív]

Vo Vaňhalovom kompozičnom odkaze predstavuje jediný *Koncert pre kontrabas Es dur* výnimku, ktorá je spätá s územím dnešného Slovenska. Podobne ako Dittersa z Dittersdorfu alebo Franza Antona Hoffmeistera, aj Vaňhala podľa Klauza Stolla pri komponovaní inšpirovalo umenie Johanna Matthiasa Spergera (1750–1812). Sperger pochádzal z Moravy (Valtice) a bol obdivovaným kontrabasovým virtuózom. Vo Viedni, kde bol žiakom kontrabasistu Friedricha Pichlbergera (hral v Schikanederovom orchestri pri premiére Mozartovej *Čarovnej flauty*) i skladateľa a organistu Johanna Georga

Hudba v renesancii

Howard Mayer Brown

Preložil Peter ZAGAR

Úvod

Pre Európanov bolo 15. a 16. storočie obdobím objavov. Vďaka lodiam a pokroku vo vede o navigácii sa dostali ďalej ako kedykoľvek predtým a objavili nové krajiny a kultúry (najmä časti Ázie a obidve Ameriky). Chuť objavovať bola hybnou silou humanistického znovuoživenia antiky, hoci oporou praktických pokusov aj špekulatívnych intelektuálnych výbojov bolo aj dedičstvo klasickej vzdelanosti. Sebaisti a smelí renesanční Európania tak mohli posilniť, nanovo koncipovať, obnoviť a nanovo interpretovať svoje dejiny, svoju aktuálnu prax a predstavy o sebe samých. Napriek tomu, že sa často nazývali požeňanými obyvateľmi novej Zlatej éry, svoju hudbu, maľbu a literatúru nespájali napríklad so slovom „renesancia“.

Termín „renesancia“ dnes používame na označenie tohto obdobia západných dejín. Prvýkrát ho takto použili v polovici 19. storočia európski historici, ktorí v období medzi koncom 14. storočia a 16. storočím nachádzali znaky „renesancie“ či „znovuzrodenia“ svetskej kultúry; vzdelanosť a ľudská činnosť, oslobodená od obmedzení prehnane religiózneho stredoveku, sa v tejto kultúre zameriavala viac na ľudské výdobytky. Slovo a pojmy s ním spojené prevzali historici zo začiatku 20. storočia najmä pod vplyvom spisu *Renesančná kultúra v Taliansku* od Jacoba Burckhardta (prvýkrát vyšiel v Nemecku roku 1860) a neskoršieho textu *Jeseň stredoveku* od Johana Huizingu. Tento pojem bol síce pre historikov kultúry pohodlný, pretože hudba sa vďaka nemu ocitla medzi vedami o renesancii, ale to, čo hudobní historici vedeli o štýle, technikách a geografii veľkej časti hudby 15. a 16. storočia, sa veľmi nehodilo do ich obrazu o renesančnej kultúre.

Predstava o „renesancii“ v hudbe bola a stále je problematická. Hudobní historici nepotrebojú diskreditovať výdobytky stredoveku či charakterizovať toto obdobie ako „dobu temna“, v ktorej hudobnú kreativitu nejaká potláčala či okliešťovala dominancia cirkvi a stredovekých vládcov; preto nemá veľký význam tvrdiť, že v 15. a 16. storočí sa do popredia dostal „ľudskejší“ prístup (na rozdiel od prístupu „zameraného na Boha“). Navyše, dnes už viac akceptujeme fakt, že dejiny tvoria historici a že to nie je absolútna veda, a preto neočakávame, že všetky aspekty hudobnej kultúry daného obdobia budú vyhovovať nejakému jednotnému princípu.

Dnešní hudobní historici už necítia takú potrebu presne vyznačiť deliacu čiaru medzi stredovekom a renesanciou, akú cítili ich predchodcovia, a nepotrebojú ani tvrdiť, že renesanciu charakterizovala radikálna a celková zmena postoja. Hudobní vedci a niektorí skladatelia stredoveku objavovali a vyvíjali techniky, ktoré boli základom inovácií zvyčajne pripisovaných renesančným hudobníkom.

Ďalšou chůlostivou otázkou pre historikov 20. storočia je geografia renesančnej hudby. Opisy a definície „renesancie“ ako historického obdobia sa počnúc Burckhardtom a Huizingom správne sústreďujú na umelecký, intelektuálny a filozofický vývoj v Taliansku. Ústredné postavenie Talianska vo výkladoch historikov z iných oblastí spôsobilo ťažkosti hudobným historikom. Ak renesanciu považujeme za prevažne taliansky fenomén a „hudbu“ za výsledok práce významných skladateľov, potom hudba v Taliansku sa zdá byť chudobným umením, ktoré zaostávalo za ostatnými umeniami tejto doby; zapísané artefakty a záznamy svedčiacie o hudbe (archívne dokumenty a hudobné zbierky) nám asi nepodávajú presný obraz o hudobnom umení prekvitajúcom v Taliansku. Určite nereprezentujú mnohotvárnú koexistenciu hudobných štýlov a druhov, ktoré zneli po celej Európe, a nehovorí nám veľa o hudobnej interpretácii. Mnohé z podstatných prvkov hudobnej kultúry sa improvizovali, šírili sa ústnym podaním a nezapisovali sa. To, čo vieme o komponovanej a zapísanej hudbe v renesancii, naznačuje, že to bolo severské umenie, či prinajmenšom umenie Severanov. Všetci veľkí skladatelia 15. a skorého 16. storočia sa narodili v dnešnom severnom Francúzsku, Belgicku a Holandsku. Neznamená to však, že Taliansko bolo provinčné; naopak, Taliansko bolo strediskom skvelej a prekvitajúcej hudobnej kultúry. Je však pozoruhodné, že málokto zo skladateľov tvoriacich v krajine zhruba po roku 1420 boli rodení Taliani, a ak sa okolo roku 1490 aj objavili nejakí Taliani, nijako neohtrozovali hegemoniu cudzincov.



[foto: archív]

Hlavnými centrami hudobného života v 15. a 16. storočí boli Flámsko, Burgundsko a Taliansko. Mnohí veľkí skladatelia doby síce študovali v Burgundsku a Flámsku, no Taliansko podporovalo nejedného z nich a mnohé z najelegantnejších a najprepracovanejších dobových hudobných prameňov sa odpisovali a putovali talianskym mecenášom a inštitúciám. Hudobná kultúra v Taliansku bola pre severských skladateľov príťažlivá (či už ich pohnútky boli intelektuálne alebo ekonomické), a preto sa skladatelia na talianske dvory len tak hrnuli. Skrátka, dejiny hudobného štýlu v renesancii sa síce musia zväčša sústreďovať na hudbu severských skladateľov a musíme si všimnúť severnú kultúru, ak chceme pochopiť vzťahy medzi skladateľmi, modely kniežacieho mecenášstva a systém hudobnej výchovy, ale stredobodom spoločenských a intelektuálnych dejín renesančnej hudby bolo Taliansko.

Pojem „renesancia“ nám pomôže opísať hlavné intelektuálne trendy 15. a 16. storočia, ak pod pojmom „znovuzrodenie“ chápeme oživenie záujmu o klasickú antiku. Renesanční skladatelia však vo všeobecnosti nekomponovali podľa vzoru niekoľkých fragmentov starogréckej hudby, ktoré boli vtedy známe – teda nekonali tak prinajmenšom do druhej polovice 16. storočia (kedy sa o nich zanietene hovorilo v istých kruhoch). Na hudobníkov však mali veľký vplyv klasické humanistické myšlienkové prúdy, ktoré tvarovali mnohé aspekty európskej kultúry zo začiatku modernej éry



→ aj v iných umeniach a vo filozofii, matematike, prírodných vedách a dokonca aj v každodennom diskurze. Pri formovaní postojov skladateľov zohrali svoju úlohu opisy účinkov hudby v staroveku. Skladatelia vytvárali štruktúru svojich skladieb pod vplyvom postupov klasickej rétoriky. Diskusie o základnom hudobnom materiáli – stupniciach, intervaloch, rytmických schémach, temperovaní a ladení nástrojov – boli podmienené klasickým vzdelaním, myšlienkovými návykmi a spôsobmi chápania týchto predmetov. Celý korpus renesančných rozpráv o hudbe pochopíme vlastne až vtedy, keď si uvedomíme, že pisatelia o hudbe

stručný, však neznamená, že tvorivosť skladateľov bola obmedzená, alebo že renesančné skladby sú nudne homogénne. Skladatelia koncipovali rôzne spôsoby spracovania nemenného omšového textu a v priebehu 15. storočia začali spájať všetkých päť častí omšového ordinária – Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus a Agnus Dei – do cyklu, a to tak, že základom každej časti bol rovnaký hudobný materiál. Prišli na originálne hudobné riešenia pri zhudobňovaní mnohých druhov motetových textov; moteto síce existovalo už v 13. storočí, no jeho charakter a funkcia sa rokmi menili a práve na tomto žánri sa dajú najlepšie pozorovať niektoré z najvýz-

religiózne, geografické), nedá sa to urobiť paušálne. Ani rôzne formy vplyvu hudobníkov, ich interpretácií a skladieb na spoločnosť a historické udalosti sa nedajú zhrnúť do všeobecného výroku. Je však jasné, že hudba bola mocnou kultúrnou silou; hudba a hudobníci v niektorých prípadoch aktívne prispievali k definícii kniežacej či náboženskej identity; inštitucionálne a spoločenské štruktúry, ovládajúce hudobnú profesiu, a činnosť hudobných mecenášov zaiste významným spôsobom ovplyvňovali skladateľov a vývoj hudobných žánrov a štýlov. Spomedzi spoločenských procesov ranej modernej éry malo mecenášstvo ďale-



[foto: archív]

boli fascinovaní klasickými autormi. Čo je azda najdôležitejšie, prístup renesančných skladateľov (od Dufaya po Monteverdiho) k zhudobňovaným textom môžeme lepšie pochopiť tak, že budeme ďalej skúmať „transformáciu hudobného myslenia spôsobenú obnoveným záujmom o starodávne vzdelanie“ (ako to opísal Claude Palisca) a jej účinok na básnikov, skladateľov, mecenášov a poslucháčov.

Táto kniha sa síce pokúša pochopiť hudbu ako výraz renesančnej kultúry, ale jej hlavnou náplňou sú dejiny hudobného štýlu a jej hlavnou úlohou je opísať, ako sa v priebehu dvesto rokov menili postoje skladateľov k zapísanej, komponovanej hudbe. V 15. a 16. storočí boli hlavnými druhmi komponovanej hudby zhudobnenia Svätej omše, motetá a zhudobnenia svetskej lyrickej poézie. To, že tento zoznam je taký

namenejších zmien hudobného štýlu medzi rokmi 1430 a 1600. Skladatelia reagovali na literárne trendy a to spustilo proces, v ktorom národné dialekty postupne rozdrobili ústredný paneurópsky hudobný jazyk zhudobnenej svetskej poézie. Chansony – zhudobnenia šablónovitej francúzskej dvornej poézie – predstavovali v 15. storočí hlavný druh svetskej hudby, a to bez ohľadu na národnosť skladateľov. V 16. storočí prevládala aj svetská pieseň (a nábožná pieseň v domácom jazyku) v iných jazykoch – išlo najmä o taliansky madrigal, ale aj o zhudobnené španielske, nemecké, holandské a anglické básne.

Ak chceme posúdiť, do akej miery podmieňovalo skladateľov – hlavných protagonistov dejín hudobného štýlu – prostredie a do akej miery reagovali na spoločenské sily (politické, ekonomické, osobné,

kosiahle dôsledky na hudobné dejiny. Hudobníkov 15. a 16. storočia zamestnávala cirkev, dvor alebo mestské či verejné úrady. Pracovali vo veľkých katedrálach, v rušných farských kostoloch, v pápežskej kaplnke v Ríme či v kláštoroch a kapitulských kostoloch. Pracovali tiež pre bratstvá a cechy. Medzi inštitúcie, ktoré zamestnávali hudobníkov a predhľadali sa v angažovaní tých najlepších skladateľov, spevákov a hráčov, patrili kráľovské kaplnky a rezidencie, kniežacie dvory, dvory nižšej šľachty a tiež mestské a občianske organizácie (ako napríklad tie, ktoré pravidelne zamestnávali hráčov na dychových nástrojoch). Každá inštitúcia mala svoje potreby a administratívne štruktúry, takže skladatelia a interpreti počas celej éry museli spĺňať celý rad rôznych nárokov. Charakter inštitucionálnych nárokov vysvetľuje, prečo, napríklad, Binchoi-

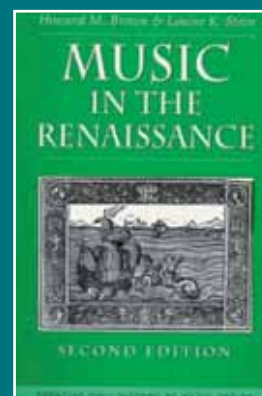
sova sakrálna hudba je výrazne menej elegantná než jeho chansons a jednoznačne menej prepracovaná než Dufayova hudba; Binchois pracoval pre burgundskú dvornú kaplnku, ktorá pre každodenné bohoslužby nepožadovala prepracovanú sakrálnu hudbu. Podobne, Dufayove objednávky poskytujú základný kontext pre pochopenie jeho hudobného uvažovania a hudobných výsledkov, najmä v žánri izorytmického moteta. Ide tu o to, že aj keď hudobné osobnosti týchto dvoch skladateľov sú určite odlišné pre iné príčiny, nám sa javia ako výrazné sčasti pre odlišné oblasti ich aktivity.

Historici neopisujú minulosť iba preto, aby si ju vedeli predstaviť takú, aká bola, ale aj preto, aby do nej vniesli akýsi poriadok a aby ju tak mohli lepšie pochopiť. Keby sme dokázali zrekonštruovať kontinuum každodenných udalostí v renesancii, asi by sme boli v pokušení tvrdiť, že vôbec neexistovala: 15. storočie bolo jednoducho pokračovaním stredoveku a 16. storočie pripravilo cestu pre barok v 17. storočí bez akéhokoľvek ostrého rozchodu s minulosťou. Taký argument však nestačí: aby sme pochopili minulosť, snažíme sa nájsť spoločné črty mnohých rôznych javov a určiť, ktoré udalosti boli najvýznamnejšie či najtypickejšie.

Minulosť sa dá rozdeliť na jasné segmenty tak, že sa zameriame na originálne vynálezy a úspechy tých jednotlivcov, ktorí

ovplyvnili budúce generácie. Dufay napríklad skvele realizoval potenciál organizácie obrovských hudobných štruktúr na základe požičaných melódií a vedel dokonale využiť lahodnú anglickú zvukovosť, a to je prejav skutočne nového prístupu k hudobnému umeniu. O tom istom svedčí aj Josquinova syntéza hudobných idiémov do jemnej a expresívnej faktúry a Monteverdiho úžasná ukážka hudobných a dramatických možností nových techník (basso continuo a recitativ); tie však vynášali hudobníci, ktorí neovládali technické možnosti viachlasu tak dobre ako on. To sú niektoré z hudobných výdobytkov, ktoré určujú hlavné diely tejto knihy.

Vynález novej techniky nemá veľký význam, kým niejaký vážený a vplyvný skladateľ názorne neodhalí jeho umelecký dosah alebo ak vynález nenastoluje estetické otázky a neznamena výzvu pre jestvujúce technické obmedzenia. Historik sa preto pri určovaní špecifického charakteru éry odvoláva na najvplyvnejšiu a najumeleckejšiu hudbu. Autori tejto knihy sa zamerali na najobjavnejšie a najcharakteristickejšie črty hudby v 15. a 16. storočí, a tým vlastne načrtli dejiny hudby v renesancii; tento úvodný krok musíme urobiť, ak chceme pochopiť spoločné a odlišné prvky koexistujúce ako hudba a koexistujúce v hudobnej kultúre spomínaných dvoch storočí. ✕



Uverejnená stať je vstupnou kapitolou knihy *Hudba v renesancii*, ktorú vydáva Hudobné centrum v edícii prekladov významných textov o hudbe. Howard Mayer Brown (1930 – 1993) bol uznávaný odborník na renesančnú hudbu, prednášal na Chicagskej univerzite, a v tejto knihe sa snažil zodpovedať niekoľko zásadných otázok: Aké sú najvýznamnejšie črty renesančnej hudby? Kto boli jej najväčší skladatelia? Prečo boli veľkí? Čo robí túto hudbu zmysluplnú aj v našej dobe? Zastával názor, dokonca aj na sklonku života, že dejiny hudby boli určované výdobytkami jednotlivcov. Kniha je určená tak študentom hudobných odborov, ako i širokej hudbymilovnej verejnosti.

• RÁDIO DEVÍN PRIESTOR PRE VÝNIMOČNÝCH

JE JEDINEČNÝM MIESTOM,
KDE SA STRETÁVA UMENIE, LITERATÚRA,
VEDA, KLASICKÁ HUDBA, JAZZ
ČI NEKOMERČNÉ HUDBNÉ ŽÁNRE.
AK STE VÝNIMOČNÍ,
JE TO **MIESTO PRESNE PRE VÁS.**

- ARS MUSICA
- HUDBNÝ VEČER
- JAZZOVÝ KLUB
- OPERNÝ VEČER
- AETERNA MUSICA

NALAĎTE SA NA UMENIE



PRAHA

Festival Opera 2013

Januárové výčiny počasia si pražské publikum mohlo už jedenásty raz spríjemniť bienálnou prehliadkou českého operného divadla – festivalom Opera s účasťou všetkých českých operných súborov (štatutárnych divadiel i nezávislých divadelných skupín). Dramaturgiu neurčuje žiadna dramaturgická rada, čo môže byť vnímané ako nedostatok, no rešpektuje to zámer umožniť prezentáciu jednotlivých divadiel s tým, čo zo svojho novšieho repertoáru sami považujú za reprezentatívne.

Festival od založenia v roku 1993 funguje pod záštitou Jednoty hudobného divadla a kladie si za cieľ upozorniť na bohatosť a rozmanitosť čulo žijúcej českej opernej scény, opakovane vystavo-

pery Bohuslava Martinů *Divadlo za bránou* v podaní študentov pražskej HAMU (aspoň pokiaľ môžem usudzovať podľa premiéry, lebo festivalovú reprízu som nevidel). Dramaturgicky vhodný výber, ktorý by mohol prebudiť rozšafnú tvorivosť, vyznel banálne a bezradne, napriek dobrej myšlienke režiséra **Radima Vizváryho** založiť inscenáciu na pantomíme. Ešte horšie pôsobilo hudobné naštudovanie **Valentiny Shuklinovej** a tiež spevácke výkony sólistov, ktoré veru neurobili akadémiu dobré meno.

Ako presný opak vyznela svieža inscenácia Rossiniho buffy *Príležitosť robí zlodēja*, ktorá vznikla v produkcii Výskumného centra hudobného/operného divadla (VCHOD) pod patronátom brnianskej JAMU. VCHOD vzniklo ako tvorivá dielňa, priam až laboratórium operného divadla, kde pod vedením režiséra **Tomáša Studeného** vznikajú v rámci doktorandského programu inscenácie, ktoré majú za cieľ zbaviť spevákov osvojenej stereotypnej gestikulácie a naučiť ich vystavať hereckú postavu nielen hudobnými, ale i hereckými prostriedkami. Keďže herecká strán-

výrazovými prostriedkami. Natiska sa otázka, či práve toto nie je cesta, ktorá by pomohla opernému divadlu von z diváckej i estetickéj krízy. Žiaľ, režisér Studený nie je v štatutárnych divadlách práve žiadaný a hoci sa mu podarila vynikajúca inscenácia *Bohém*y v ostravskej opere, novú príležitosť už dlho nedostal – prácu majú, naopak, najmä rutinéri.

Medzi nich možno počítať osemdesiatročného **Martina Dubovica**, ktorého pokus o pestrofarebný kostýmovaný koncert *Nabucca* bez adekvátnych sólistov, s nepočetným zborom a nepripraveným orchestrom (dirigent **Milan Kaňák**) prijala pražské publikum len veľmi vlažne. Inscenácia vraj v Ústí nad Labem zaplní divadlo, na tom však sotva možno stavať akýkoľvek atraktívny projekt.

Podobnou estetikou trpí aj ostravská inscenácia Catalaniho *La Wally*. Darmo dirigent **Robert Jindra** dosiahol hudobne zovretý tvar v sólisticky dobre obsadenom predstavení, ak režisér **Václav Klemens** na javisku sotva zaranžoval trápno-smiešne pôsobiace situácie bez témy i základnej logiky (častý smiech v hľadisku nebol zrejme inscenátormi chcený). Je to tým smutnejšie, že ostravské divadlo posledné roky prezentuje ojedinelý, moderný esteticko-dramaturgický program.

To isté v mnohom platí i o olomouckej *Lucii z Lammermooru*. Hoci v inscenácii zaujalo niekoľko sólistov (najmä talentovaná mladá



*Príležitosť robí zlodēja, VCHOD
Brno [foto: archív festivalu]*

vanej atakom, ktoré spochybňujú zmyslupnosť jej existencie. Likvidácia operných súborov hrozíaca v deväťdesiatych rokoch je, žiaľ, doposiaľ reálna. Rovnako ako u nás, aj v Česku chýba rozumná koncepcia viaczdrojového financovania či štátna kultúrna politika vôbec. Ministerstvo kultúry sústavne znižuje výdavky na živé umenie, a to bez ohľadu na rast celkového štátneho rozpočtu. V Opave, v Ústí nad Labem i v ďalších mestách dochádza zo strany zriaďovateľov (obcí) k likvidačnému škrtu rozpočtu. Tento úvod mal v úmysle dokresliť kontext, ktorý kalil festivalové dianie a ktorý je do istej miery známy aj na Slovensku, aj keď u nás si štát ponechal zriaďovanie všetkých troch operných domov (hoci tiež hlboko podfinancovaných).

Vyššie spomenuté problémy sa prirodzene nemôžu neprejavovať na kvalite jednotlivých inscenácií. Divadlá v snahe odvrátiť existenčné problémy sa až na výnimky utiekajú k desiatky rokov starej estetike naivného realizmu, ktorá však krízu skôr prehľbuje – málokto prišiel so súčasnejšou či experimentálnou inscenačnou poetikou. A hoci možno konštatovať, že v porovnaní s predchádzajúcimi ročníkmi niektoré kriklavé problémy ustúpili (napríklad spevácka kvalita sa s novou generáciou mladých spevákov výrazne zlepšila), je vidno, ako veľmi sa podceňuje divadelná stránka operného divadla a herecká zložka speváckeho prejavu.

V tomto smere bola symptomatická inscenácia



*Don Quijote Opéry Divadla F. X. Šaldy
z Liberce [foto: archív festivalu]*

ka operného divadla je v česko-slovenskom kontexte veľmi boľavou kapitolou a spojenie „spievajúci herec“ sa považuje za nadávku, netreba zdôrazňovať, aká užitočná práca to je. A výsledok presvedčil – mladí interpreti plní tvorivej energie, vyžarujúci radosť z divadelného zázraku, rozosmiali publikum iskrivým humorom, aký by človek v opere nečakal. Súčasné kulisy a kostýmy i nový preklad pomohli schematickej komickej zápletke založenej na motanici zámen a záverečného spoznania sa, dodali jej nový švih a sprístupnili ju dnešnému divákovi modernými

sopranistka **Olga Jelínková** v titulnej úlohe či u nás známy **Filip Tůma** ako Enrico), divadelná podoba režiséra **Martina Otavu** a scénografa **Jána Zavarského** pripomína skôr rané deväťdesiate roky a orchester pod vedením svojho šéfa **Miloslava Oswalda** mal s partitúrou neprekonateľné problémy.

Že určitú starostlivosť treba venovať i divadelnej stránke veci, si uvedomili inscenátori Ponchielliho *Giocondy* v plzenskom Divadle J. K. Tyla (režisér **Oldřich Kríž**, dirigent **Tomáš Brauner**) i Bizetových *Lovcov perál* v Opave (režisér

Zdeněk Černín, dirigent **Damiano Binetti**). Akú-takú koncepciu však rušili „operácke“ maniere spevákov. Hudobne sa ale obe dramaturgické perličky relatívne vydarili, bolo počuť snahu orchestrov i nadpriemerné výkony niektorých sólistov – v plzenskej inscenácii **Ivanu Veberovú** ako Giocondu, v opavskej nádejnú nastupujúcu generáciu (slovenská sopranistka **Agneša Vráblová** ako Leila, barytonista **Jan Morávek** ako Zurga).

Po všetkých stránkach inšpiratívnu bola liberecká inscenácia Massenetrovho *Dona Quichotta*. Orchester starostlivo vedený **Martinom Doubravským** sa vďaka mimoriadnemu nasadeniu stal spoľahlivým partnerom sólistom – vynikajúcemu basistovi **Jiřímu Příbylovi**, ktorý obhájil nezvyklé obsadenie titulnej úlohy basom, i **Jane Wallingerovej** v úlohe Dulciney. Celku dala zmysel kontemplatívna precízna réžia **Lindy Keprtovej**, v diele úspešne nachádzajúca jeho duchovný až kresťansko-mystický rozmer na úkor komediálnej roviny. Nečudo, že inscenácia získala jednu z festivalových cien, takzvaných Libušíek, a to cenu kritikov za najlepšiu inscenáciu.

Divácky najúspešnejšia bola budějovická insce-

nácia *Rigoletta*. Hoci režisérka **Jana Kališová** neprišla s prekvapujúcim alebo novým konceptom, podarilo sa jej v rámci pôvodnej logiky diela vystavať gradujúcu psychologickú drámu plnú vnútorného napätia a plnokrvných postáv. Samozrejmosťou podmienkou takého úspechu je kvalitné hudobné naštudovanie (**Mario De Rose**), rovnako ako spevácky disponovaní sólisti – predovšetkým **Alexandr Beň** (Rigoletto) a **Jana Šrejma Kačírková** (Gilda), ktorá získala aj cenu za mimoriadnu interpretáciu. Menej presvedčivý bol **Kisun Kim** (Vojvoda).

Na záver sa patrí pripomenúť inscenácie Národného divadla. To ako jediné je snáď zafinancované tak, aby nemuselo živiť. Ako však bolo vidno, ani peniaze automaticky nezaručujú kvalitu. Gluckov *Orfeus a Eurydika* nezaprel v režisérovi **Hartmutovi Schörghoferovi** scénografa, ale réžia, rovnako ako kvalitné hudobné naštudovanie (**Jan Latham-Koenig**) inscenácii chýbali. O čosi lepšie vyznelo dlho odkladané uvedenie opery Vladimíra Franza *Válka s mlokami* (operu si objednalo ešte vedenie Daniela Dvořáka). Opera je založená na mozaikovitých štruktúrach rôznych hudobných žánrov, ktoré autor dobre zvláda, a myslím, že je životaschopná, najmä

ak sa naštuduje tak precízne ako v Národnom divadle (**Marko Ivanović**). Operný debut pri jej réžii absolvoval **David Drábek**, ktorého extravagantná bláznivá poetika mi nie je blízka. No po stránke koncepcie a dramaturgickej mala inscenácia aktuálnu tému: Čapkovovo varovanie pred hneďou apokalypsou režisér vníma ako varovanie pred ďalším pažravým čerpaním zdrojov a likvidáciou prírody, ktorá hrozí prerásť do katastrofy. Treba ale povedať, že súčasná tvorba by mala byť prirodzenou, organickou súčasťou divadelnej dramaturgie, nielen akýmsi náhodným výkrikom, a že si možno predstaviť aj oslovenie iných skladateľov.

Bolo by určite zaujímavé vidieť na festivale i výber zo slovenských divadiel. Rokovania v tomto zmysle vraj v minulosti prebehli, nechajme sa teda prekvapiť, či sa ich podarí obnoviť. Medzinárodná súťaž by mohla byť pre naše slovenské pomery ozdravujúca.

Rudo LEŠKA

Opera 2013. 11. ročník festivalu hudobného divadla. Praha 3. 1. – 3. 2.

Orfeova cesta do podsvetia vlastnej duše

Začiatkom februára uviedla Opera Národného divadla v Prahe Gluckovho *Orfeu a Eurydiku*. Reformná opera sa do repertoáru divadla vrátila po viac než päťdesiatich rokoch, tentoraz v pôvodnej viedenskej verzii z roku 1762 s novodobou barytónovou úpravou titulnej roly.

Prostredie Stavovského divadla umocňuje komorný charakter diela a v divákovi vyvoláva pocit zaangažovanosti. V inscenácii **Hartmuta Schörghofera** (režisér a scénograf v jednej osobe) Orfeus podstupuje cestu do podsvetia vlastného vnútra. Náročná duševná púť sa začína v okamihu smrti milovanej ženy, s odchodom ktorej stráca hrdina pocit identity. Eurydika je Orfeovým druhým ja a jej oživenie pre neho predstavuje jediný spôsob, ako znova nájsť seba samého. Schörghofer nadväzuje na Gluckovu reformu snahou odbúrať popisnosť a vizuálnu predimenzovanosť, aby prostredníctvom komorného psychologizmu dosiahol dramatickú pravdivosť. Hojne využíva zbor, ktorý nevystupuje len ako komentátor, ale sa aktívne podieľa na podobe javiskových situácií. Znázorňuje ľud oplakávajúci Eurydiku, fúrie i duchov podsvetia a súčasne symbolizuje Orfeove pocity. Prítomnosť baletu režisér obmedzil na jediného tanečníka, Amorovho dvojníka – priateľa.



Orfeus a Eurydika v Prahe
[foto: archiv ND]

Žiaľ, detailne prepracovanú ideu sa režisérovi nepodarilo preniesť na javisko dost dôveryhodne. Psychologická dráma ostala iba naznačená, výstupom chýbala konkrétnosť aj zrozumiteľnosť. Divák sa musel v symbolistickom jazyku ťažko orientovať, a predsa sotva našiel jasné vy-

svetlenie. Inscenácia priniesla len domnienky, zvlášť v prípade čítania popisných gest a roztržitých pohybov zborového telesa. Schörghofer vynikol predovšetkým ako autor modernej, čistej scény s dominantou priestorovo variovanej schodiska. Na začiatku týčiac sa do výšky symbolizuje Orfeovu strmnú cestu, vo vodorovnej polohe odhaľuje podsvetie. Počas dramatických okamihov návratu Orfeu a Eurydiku späť na svet sa schodisko rozdelí na tri kusy – hrdinovia prichádzajú na rázcestie. Ďalším inscenačným symbolom je

voda – rieka obtekajúca ríšu mŕtvych, ktorou sa protagonisti brodia. Podstatnú úlohu hrá harfa – znak, s ktorým si orfeovská tradícia spája mýtického umelca. Na scéne ju vidíme ešte pred zdvihnutím opony, na konci uzatvára príbeh: nástroj sa vznieti, spev hrdinu zmĺkne. Záver strastiplnej púte je prekvapujúci: Orfeus prijíma Eurydiku a nachádza sám seba v objatí smrti, ku ktorej mu dopomôže Amor.

Dielo hudobne naštudoval **Jan Latham-Koenig**. Vďaka citlivosti a uvážlivosti britského dirigenta znel **Orchester ND** štýlovo, bez prílišného vibrata. Suchá akustika Stavovského divadla však nemilosrdne odhalila občasnú intonačnú nepresnosť či rezervy v súdržnosti. Ústrednú postavu stvárnil **Roman Janál**, štýlovo síce presvedčivý, po hereckej stránke však málo výrazný Orfeus. Škoda tiež, že sa jeho barytón chvíľami strácal v nízkej polohe, ktorej chýbal lesk. **Alžběta Poláčková** ako Eurydika zažiarila mäkkým okrúhlym sopránom a vypracovanými recitatívmi. Výkon **Yukiko Šrejmovej Kinjo** (Amor) poznačilo rušivé vibrato. Pochvalu si zaslúži **Zbor Opery ND** pod vedením zbormajstra **Pavla Vaněka** za kompaktný a lahodný zvuk.

Miroslava TRÁVNÍČKOVÁ

Christoph Willibald Gluck: *Orfeus a Eurydika*/hudobné naštudovanie: Jan Latham-Koenig/zbormajster: Pavel Vaněk/kostýmy: Corinna Crome/scéna a réžia: Hartmut Schörghofer. Opera Národného divadla Praha, premiéra 2. 2.

BRUSEL

Úspešná slovenská operná exkláva v predvianočnom Bruseli

V žiadnej Verdiho opere nie je sémantický posun do súčasnosti tak opodstatnený okolnosťami vzniku diela a jeho hudobnou dramaturgiou, ako v opernej verzii *Dámy s kaméliami*. Prvý a poslednýkrát je Verdiho námetom story zo súčasného obdobia a so súčasnými postavami. Peniaze, prostitúcia, vášeň, „úctyhodná“ buržoázia parížskej ligotavej metropoly, tuberkulóza – týmito témami sa romantická opera približuje (na vtedajšiu dobu) až nebezpečne realizmu. Hudobné témy lásky a smrti prepleťajúce sa celou operou posúvajú príbeh Violetty Valéry do nadčasovej roviny. *Amore e morte* by sa volalo toto mihotajúce prebleskovanie verizmu, keby dal Verdi na Leóna Escudiera, ktorý mu Dumasovu drámu zaslal. Príliš veľa aktuálnosti však vtedajšiu cenzúru vystrašilo

mi do koncentrovanej komornej hry hlavných postáv. Zbor a jeho nákazlivé, páčivé melódie sú len ošumelým pozlátkom chorého života a spoločnosti hlavnej protagonistky. Jeho fungovanie na scéne by bolo nepresvedčivé, a tak ho Andrea Breth umiestňuje do orchestrálnej jamy.

Okrídlené verše Alfreda (príjemne sfarbený, miestami patetický a forsírujúci **Sébastien Guèze**) sa vo Violettinom salóne stretnú len s posmechom, ignoranciou a znechutením – jeden z hostí sa tackajúc so zlomenou nohou na barlách vydávi podguráženej Annine do rozkroku. Táto spoločnosť má zlomenú nielen stehennú, ale aj chrbtovú kosť. Z Alfredovho prekypujúceho „*Amore*“ rozbolí Violettu hlava. Jej vnútorný rozkol medzi túžbou po slo-

bode a hľadaním lásky vyvrcholí vo vysokom es, ktoré sa vo virtuozite Slovenky **Simony Šaturovej** (nezvyčajne lyrická Violetta s vynikajúcou technikou, zvonivými koloratúrami a diferencovanou farebnosťou v hlase) stáva bolestným výkrikom a túžbou po naplnenej láske zároveň.

V Brethovej inscenácii sú slabším pohlavím muži: Alfredo, ktorý v otvorenej továrenskej hale

kársku prehliadku ho musela Annina uplatiť vlastným telom a brutálnym orálnym sexom v upršanej atmosfére ponurého prístavu. Čistú iróniu, zhrozenie a hnus umocňuje aj postava narkomanky, ktorá sa pred úbohospou vlastnej existencie pokúša o pár metrov ďalej utiecť pomocou špinavej injekčnej striekačky plnej „zradnej radosti“.

Nezvyčajným spôsobom zakomponovala brusselská La Monnaie škandál okolo najnovšej *Traviaty* aj do svojho ďalšieho počinu – polokoncertantne uvedeného Straussovho *Netopiera*, ktorého Bruselčania uviedli v bloku štyroch predstavení počas decembrovej stagiey *Traviaty*. Režisér **Guy Joosten** v ňom nechal priestor aj pre dievčinku z plesu u Flory. Pomýliac si deň predstavenia, objavila sa na scéne vo svojom kostýme z *Traviaty* a s obrovským pohárom čokoládovo-orieškovej nátierky. Jej beznádej ukončil až Frosch (viedenský rodák **Georg Nigl** prihovárajúci sa publiku v najčistejšej viedenchéne), ktorý ju, sťažujúc sa na moderné inscenačné štýly, odniesol z javiska. Joosten spravil z Froscha javiskového technika komentujúceho pomery na scéne a na riaditeľskom poschodí divadla. Vtipnými komentármi, v ktorých si bral na paškál aj vynikajúco sa baviace brusselské publikum, vstupoval do deja už od predohry. Vynikajúco disponovaný Orchester La Monnaie pod vedením **Ádáma Fischera**, ktorý po svojom nešťastnom odchode z budapeštianskej opery zrejme našiel v Bruseli nové umelecké útočisko, bol umiestnený na javisku. Poloinscenovaným skečom tak na prikrýtej orchestrálnej jame postačili pohovka, paravan a toaletný stolík Adele. Šikovným ťahom manažmentu divadla bolo umiestnenie divákov na proscéniu. Tieto miesta mali v cene vstupenky aj flášu šampanského, za ktoré si divadlo nechalo slušne zaplatiť. Popri vo vyššej polohe značne plochom **Dietrichovi Henschelovi** (Eisenstein), zvonivej **Bernarde Bobrovej** s drobnými intonačnými prehreškami (Adele) a temperamentnej **Andreji Rostovej** (Rosalinde) bol absolútnou hviezdou večera trilujúci brhlík Alfred v podaní **Pavla Bršlíka**. Nielen jeho mäkký lyrický tenor, ale aj obrovský herecký talent do brusselského netopierieho intermezza vynikajúco zapasovali.

Robert BAYER



T. Fechner a S. Šaturová
v brusselskej *Traviate*
[foto: B. Uhlig]

a napriek vehementnému protestu skladateľa preložila dej opery *La traviata* do roku 1700. Pristupovať s pietou k autorskému zámeru – nech si pod ním predstavíme čokoľvek – sa tu dá len ťažko...

Ani **Andrea Breth** neodolala pokušeniu inscenovať už od prvého taktu partitúry, čím sa opäť prihlásila k režijnému štýlu psychologického realizmu. V šedivom prístavnom prekladisku necháva do šepotavých treníc sekúnd predohry (pod tempovo pomalšou taktovkou **Ádáma Fischera**, so zvukovo tvrdšie znejúcim **Orchestrom La Monnaie** bez verdiovského „hm-ta-ta“) otvorí obrovské lodné kontajnery, z ktorých vyholení mafiáni brutálne vyťahujú pašované „biele mäso“. Až na pevne stojacu Violettu, na ktorú sa násilníci neopovažujú ani len siahnuť. Ako zjavenie sa v trojštvrťovom takte drevených dychových nástrojov takmer étericky pohybuje vpred svojmu osudu, ktorý ju neskôr prinúti „zísť z cesty“ a stať sa „traviatou“.

Violetta sa vyšplhala po rebríčku kariéry prudko nahor. Na otváracom plese sa prezentuje v elegantných čiernych šatách v pozícii prvej dámy parížskeho podsvetia. Jej salón pôsobí ako sterilné laboratórium plné emocionálne vyhorených dekadentných postáv. Violettinu umieranie vo valčíkovom takte je napriek ľúbivým melódiám hrozné. Andrea Breth umne destiluje drastickosť príbehu *Dámy s kaméliami*

s tuctami kamélií v črepníkoch chlapčensky naivne rojčí o spoločnej budúcnosti s Violettou a machli ich inciály na steny; i jeho svätuskársky otec Giorgio (sonórny **Scott Hendricks**), ktorý pri návšteve vidieckeho sídla mladého páru takmer podľahne milenke svojho syna. Giorgio Germont by ju držiak v náručí už takmer pobožkal, nebyť dobrej povesti rodiny, o ktorej záchranu ju vlastne prišiel požiadať. Violetta má podlomené telesné zdravie, nie však charakter. Patetickosť scény neutralizuje Annina, ktorej Andrea Breth pridáva hodnotu tragikomickú postavu komentujúcej príbeh.

O vybučanie inscenácie a následný škandál sa postarala scéna karnevalu na bále u Flory. Andrea Breth v nej postavila choreografiu odkazujúcu na všemožné zvrátené sexuálne chůtky. Publiku sa tak naskytl pohľad na polonahé plaziace sa ženy v refaziach so škraboškami i na maloletú lolitku v minisukni, ktorej jeden z plesových hostí natieral tvár čokoládou zo striebornej misy, z ktorej si niektorí hostia neskôr spravili toaletu. Spoločnosť ako vystrihnúť z Pasoliniho *Saló alebo 120 dní Sodomy*, mimo akéhokoľvek dobrého vkusu, pravidiel a morálky.

Ako vyvrheľ spoločnosti umiera aj brusselská Violetta. Pred lodnými kontajnermi pod plastovou prikrývkou nazýva lekára „skutočným priateľom“, nevediac, že na túto poslednú le-

Giuseppe Verdi: *La traviata*/dirigent: Ádám Fischer/zbormajster: Martino Faggiani/ scéna: Martin Zehetgruber/kostýmy: Moidele Bickel/dramaturgia: Sergio Morabito/réžia: Andrea Breth. Théâtre Royal de la Monnaie, premiéra 4. 12. 2012

Johann Strauss: *Die Fledermaus*/dirigent: Ádám Fischer/zbormajster: Martino Faggiani. Théâtre Royal de la Monnaie, 19. 12. 2012

Osudová žena Manon Lescaut

Pár týždňov po *Violette* z husto diskutovanej inscenácie Verdiho *Traviaty* zlietol na dosky bruselského La Monnaie ďalší padlý anjel – Pucciniho *Manon Lescaut*. Pod javiskovú podobu diela sa podpísal tím slovenského publiku dobre známy z bratislavskej inscenácie Gluckovho *Orfea a Eurydiky*: režisér Ma-

vysnívanej v mužskej fantázii. V javiskovej psychoanalýze sa pokúsil o štúdiu mužskej mysle, ktorej posadnutosť osudovou ženou hraničí s ireálnosťou.

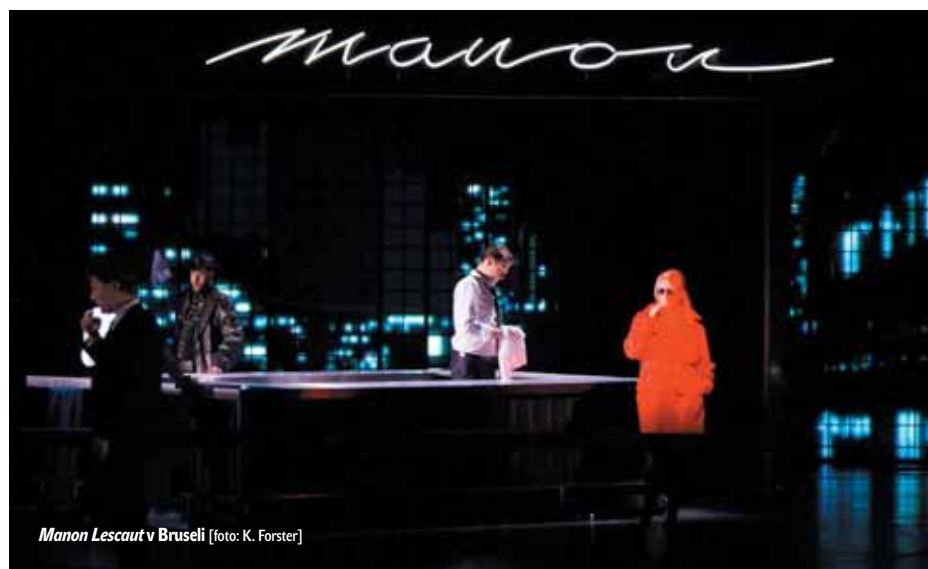
Počas predohry pristúpi k spiacemu mužovi na lavičke krásna žena v červenom plášti a pohľadi ho po hlave. Keď sa Des Grieux zobudí, sen je

defilujú stýrané ženské telá. Keď sa Des Grieux pokúsi zachrániť Manon, bodyguard ho udrie po hlave golfovou palicou – v bezvedomej myslí sa môže pridať k Manon. Štvrté dejstvo nás vracia na stanicu metra. Oproti prvému dejstvu je špinavá (upratovač Edmondo zrejme dostal voľno), nástenný digitálny displej sa rozbil, vonkajšia projekcia mesta stmavla a spustla. Des Grieux sa pokúša zachytiť prelud Manon. Na scéne sa strieda reálna predstaviteľka s dvojníčkou, v pozadí sa mihne ďalšia štatistka s kufrom. So záverečnými tónmi opery pravá Manon odchádza do projekcie červených oblakov a Des Grieux ostáva na scéne s jej nemou kópiou.

Ideovo inšpiratívna koncepcia doplatila na javiskovú nezrozumiteľnosť a prekombinovanosť (pôvodom filmový režisér spestril zložitú schému aj odkazmi na kultové filmy Davida Lyncha, Louisa Buñuela či Michelangela Antonioniho). V spojení s málo vzrušujúcim hudobným našťudovaním **Carla Rizziho** tak inscenácia nedokázala vzbudiť emócie, ktoré k Pucciniho hudbe bytostne patria. Podiel na chladnom vyznení mali aj priemerné výkony druhého obsadenia. Soprán **Amandy Echlazovej** (Manon) znel dostatočne dramaticky, avšak farebne nevelmi príťažlivo. O mexickom tenoristovi **Hectorovi Sandovalovi** (Des Grieux) platí opačné konštatovanie: najmä vo vysokej polohe príjemný, ale volumenom útlý lirico-spinto nezodpovedal dramatickým nárokom partu. Viac zaujali menšie postavy – krásny barytón **Lionela Lhotého** (Lescaut) a perspektívny lyrický tenor **Juliena Drana** (Edmondo).

Michaela MOJŽISOVÁ

Giacomo Puccini: *Manon Lescaut*/dirigent: Carlo Rizzi/scéna: Boris Kudlička/kostýmy: Magdalena Musial/réžia: Mariusz Treliński. Théâtre Royal de la Monnaie, premiéra 24. 1. (písané z reprízy 30. 1.)



Manon Lescaut v Bruseli [foto: K. Forster]

riusz **Treliński**, scénograf **Boris Kudlička** a kostýmová výtvarníčka **Margareta Musial**. I v tomto prípade vystaval režisér nad operným subjektom vlastný metapríbeh. No kým *Orfeus*, analyzujúci traumy z rozpadajúceho sa manželského vzťahu, vyrovnávanie sa s výčitkami svedomia i peripetie umeleckej tvorby, prekopával autentickými emóciami, v *Manon Lescaut* stuhli vaše ako v zle vykúrenej hale moderného metra. Práve do jej kulís totiž tvorcovia zasadili dej opery.

Treliński vo svojich operných prácach často umelecky reflektuje mýty a archetypy. Manon Lescaut je pre neho prototypom femme fatale – neexistujúcej efemérnej bytosti

preč a on sa neochotne zaraďuje do uniformného davu ľudí, ktorí sa s aktovkami pod pazuchou náhlija za „skutočným“ životom. Od prvého tónu nie je Manon nevinnou naivkou, ale prostitútkou manažovanou vlastným bratom. Ten ju pod fyzickým nátlakom predá diabolskému mafiánovi Gerontemu obklopenému hárcom kurtizán. Manon sa stane Geronteho protežovaným Pygmalionom. Hviezdička spievajúca do mikrofónu song pre prítomné obecenstvo je závislá na luxuse i na kokaíne a nič z toho nemá vôľu opustiť. Keď ju Des Grieux nafetovanú ťahá preč, rýchlo zhŕňa biely prášok a balí obrovský koberec spred pohovky. Geronte svojim hurikám dezerciu neodpúšťa, v treťom dejstve

PARÍŽ

Pôžitok pre sluch

Druhé parížske operné divadlo Théâtre des Champs-Élysées je inštitúciou, kde operné produkcie tvoria len menšiu časť programového zamerania. Azda aj preto nová inscenácia Donizettiho *Favoritky* uvádzaná vo francúzskom origináli rozhodne viac osloví svojím hudobným našťudovaním než javiskovým tvarom.

Favoritka patrí medzi stredne známe skladateľove diela. Zrodila sa v roku 1840 za čudných okolností, keď sa „favoritka“ šéfdirigenta Parížskej opery Rosine Stoltzovej zdala mezzosopránová úloha v pripravovanej opere *Duca d'Alba* primalá, takže skladateľ sa vrhol do práce na inom diele. Paradoxne aj vo *Favoritke* je najväčšou úlohou (rozsahom i náročnosťou) tenorový

Fernand. Zato v harmónii a inštrumentácii dielo prevyšuje staršie Donizettiho opusy (azda vplyv parížskej grand opery), ku kontrastným prostrediam (kláštor, záhrady kráľovského paláca, idyla na brehu rieky) skladateľ napísal náladovo diferencovanú hudbu. Dôkazom inšpiratívnosti *Favoritky* sú dve Wagnerove prepracovania (s klavírnym sprievodom alebo pre dve violy). Rozdiely medzi – dnes vo väčšine prípadov uprednostňovanou – talianskou verziou a pôvodným francúzskym originálom nie sú príliš veľké. Taliani niekde používajú zjednodušenú orchestráciu, vo francúzskej verzii majú úvodná tenorová ária i cabaletta Leonóra dve slohy. Výrazne odlišne je koncipovaný len záver ope-

ry. Niektoré situácie v príbehu pripomínajú situácie z iných opier belcantovej éry, respektíve aj Verdiho: zbor zbrojnošov je akoby vystrihnutý z *Lucrezie Borgie*, skvele (ako je to u Donizettiho obvyklé) sú koncipované finále v oboch prostredných dejstvách.

Režisérkou inscenácie bola **Valérie Nègre**, ktorá častejšie pracovala ako asistentka významných režisérov. Hoci v bulletine pregnantne analyzovala príbeh opery stojaci na konflikte medzi láskou k Bohu a vášňou k žene, vybavený patričným arzenálom intríg, obrany cti a prekvapivých zvratov, aké používal romantizmus idealizujúci si stredovek, pri javiskovom stvárnení nepôsobila jej réžia príliš invenčne. →



Favoritka v Paríži [foto: © V. Pontet – Wikispectacle]

→ Najväčším vkladom režisérky bola práca so symbolmi: šatka putujúca medzi Fernandom a kráľovou favoritkou, následne Fernandovou milou a nevestou, menila farbu podľa aktuálneho vzťahu medzi postavami. Menej sa sústredila na prácu s hercom a zborové výjavy koncipovala (podobne ako Zuzana Gilhuus v *Lucrezii Borgii* v SND) v parodizovanom pohybe. Tým azda chcela nahradiť pre parížske obecnstvo tak dôležitý balet, alebo sa predsa len dištancovať od dôsledného javiskového realizmu. Prostredníctvom kostýmov **Aurory Popineauovej** ponechala Valérie Nègre inscenáciu dôsledne v jej historizujúcej, no menej okázalej a nie veľkoopernej podobe. Scénografka **Andrea Blum**, ktorá je viac uznávanou

sochárkou než scénickou výtvarníčkou, mala skôr aspiráciu k nadčasovému chápaniu. S režisérkou sa zladila pokiaľ ide o narábanie so symbolmi (ilúzia mreží v kláštore, modrý pás tkaniny ako symbol rieky), no obe zostávali až príliš decentne v úzadí, takže javisková prázdnota a chlad málo korešpondovali s emotívnou hudbou.

Vynikajúci výkon podali **Orchestre National de France** s dirigentom **Paolom Arrivabeni** i **zbor Radia France** a **Divadla Champs-Élysées**. Kvarteto sólistov by mohlo obstať aj v Národnej opere. **Ludovic Tézier** (Alphonse XI.) je dnes špičkovým svetovým barytonistom s mäkkým tónom a elegantným frázovaním, leggero tenorista **Marc Laho** (Fernand) sa

bezpečne pohyboval vo výškach a dynamicky výborne diferencoval, mezzosopranistka **Alice Coote** (Leonor di Gusmán) pôsobila skôr sopránovo a v cabalette brala najvyššie tóny hravo o malú terciu vyššie. Známy taliansky basista **Carlo Colombara** (Balthazar) kultivovaným spevom dopĺňal skvelé kvarteto.

Vladimír BLAHO

Gaetano Donizetti: *La Favorite*/dirigent: Paolo Arrivabeni/scéna: Andrea Blum/kostýmy: Aurore Popineau/réžia: Valérie Nègre. Théâtre des Champs-Élysées, premiéra 7. 2.

VIEDŇ

Popoluška z krajinky snov

Osudy javiskového odkazu Gioachina Rossiniho na scéne Viedenskej štátnej opery sa zásadne nelíšia od tých bratislavských. Za života skladateľa sa aj v susednej metropole hrali jeho vážne opery (dokonca s dobovými hviezdami, akými boli Isabella Colbran, Giovanni David, Andrea Nozzari či Luigi Lablache), no povojnovú renesanciu titulov zo žánru opera seria Viedenčania – podobne ako my – odignorovali.

Jediné z nekomických diel, ktoré Staatsoper zobrala na milosť, bol *Viliam Tell* (1988). Nedá sa však nespomenúť do histórie divadla zlatým písmom vytepanú inscenáciu *Cesty do Remeša* (tiež z roku 1988) pod taktovkou Claudia Abbada, v réžii Lucu Ronconiho a s minimálne desiatkou svetových speváckych hviezd. *La Cenerentola* (Popoluška) sa vrátila do repertoáru koncom januára po troch desaťročiach, medzitým ju však ponúkla tamojšia Volksoper.

Novej inscenácie sa zhostil režisér **Sven-Eric Bechtolf**, ktorý si s výtvarníkmi **Rolfom** a **Mariannou Glittenbergovcami** vymyslel projekt fiktívnej krajinky San Sogno. „Svätý sen“ je stredomorským vojvodstvom z päťdesiatych rokov minulého storočia. Má vlastné štátne symboly, svoju pop star (Dandini), princa Ramira s víťazstvami vo Formule 1 a zberateľskou vášňou pre luxusné autá. A samozrejme palác, kde žije miestny barón (Don Magnifico) s dvomi dcérami a Popoluškou.

Bechtolf si paralelný dej pripravil dôsledne a na ironizujúco rozprávkovom javisku rozvíril modifikovaný príbeh. Čo je najhlavnejšie, nepodrážal pritom nohy Rossiniho hudby. Nie každý výjav mal síce rovnaký náboj humoru, no predstavenie netrpelo nedostatkom invencie a charaktery postáv dostali v diani presne určený zásto. Väčšmi než defilé veteránov v Ramirovej garáži upútal profil Angeliny, najmä keď oblečená do svadobných šiat siahla po vedre s kefou, veciach, s ktorými bol jej osud v očímovom dome bytostne spätý. „Triumf dobra“, podtitul Popolušky, našiel v Bechtolfovej réžii svoje morálne naplnenie.

Za dirigentským pultom stál renomovaný Španiel **Jesús López-Cobos**, ktorý vo svojom poňatí akcentoval žánrové zadefinovanie diela ako „dramma giocoso“. Nevystaval frašku (v nepejoratívnom slova zmysle), ale cituplnú partitúru reflektujúcu lyriku i komiku, melanchóliu i brisknú ohnivosť. Crescendá v podaní filharmonikov mali štýlový punc aj napriek tomu, že Rossini nie je doménou orchestra.

Titulnú postavu Angeliny stvárnila mladá írka mezzosopranistka **Tara Erraught** (na ostatných Zámokských hrách zvolenských hosťovala v koncertnom uvedení Belliniho *Beatrice di Tenda*), ktorá popri typových danostiach predviedla najmä virtuóznou koloratúru. Škoda len, že kaskádou ozdobného spevu nie celkom zodpovedala

príliš sopranová farba hlasu a nezvučná hlboká poloha. Najkomplexnejší výkon podal **Dmitrij Korčak** (Don Ramiro), štýlovo akurátny, mäkký, plastický a v ozdobách ohybný tenor so suverénymi výškami. **Vito Priante** (Dandini) nepreukázal síce mimoriadny timbre či objem barytónu, koloratúram však neostal nič dlžný. **Alessandro Corbelli** ako osvedčený rossiniovský buffo bas (či skôr barytón) dal Magnificovi punc celkom vkusnej komiky. Rýdzo vokálne však nešlo o viac než priemer. Osobitnú pochvalu si zaslúžil v poslednej chvíli zaskakujúci **Adam Plachetka**, ktorý – bez skúšky – farebným a štýlovo presne vedeným hlasom vytvoril svojho prvého Alidora. **Valentina Naforrita** (Clorinda) a **Margarita Gritskova** (Tisbe) boli hlasovo i herecky luxusnou dvojicou sestier. Neostalo iné než ľutovať, že v podaní prvej z nich nezaznela aj (na festivale v Pesare otvorená, od Lucu Agoliniho pochádzajúca) Clorindina virtuózna „aria di sorbetto“.

Pavel UNGER

Gioachino Rossini: *La Cenerentola*/dirigent: Jesús López-Cobos/réžia: Sven-Eric Bechtolf/scéna a kostýmy: Rolf a Marianne Glittenberg. Viedenská štátna opera, premiéra 26. 1. (písané z reprízy 10. 2.)

Komédia bez vtipu

Ostatná premiéra Opery SND je vlastne nechceným dedičstvom po predchádzajúcom vedení. Opätovné zaradenie *Barbiera zo Sevilly* len pár rokov po derniére obstarožnej inscenácie Václava Věžníka, ktorá sa s prestávkou hrala od roku 1985, sa javí ako dramaturgicky veľmi problematické. Obzvlášť keď ostáva rad na Slovensku nikdy, respektíve dlho neuvedených dobrých Rossiniho opier (ak už nechceme diváka nechať, aby si od Rossiniho odpočinul). Možno oponovať, že ide o obľúbený titul, ktorý by v repertoári jednoducho mal byť. Myslím si však, že dramaturgia má mať víziu a program,

režisér bude hľadať vážnejšie polohy diela... Nuž, istotne to je legitímna cesta, ale Roman Polák na jej koniec nedošiel.

Na javisku zo stlčených dosiek pripomínajúcim scénu commedie dell'arte sa ako divadlo na divadle odohrá predstavenie opery, ktorému sa prizerá zámožná smotánka v luxusných šatách. Občas sa zdvihne zadná stena tohto javiska a divák vidí bohatú spoločnosť stolujúcu pri veľkej tabuli – okolo nich sú plátna, na ktoré sa živo projektujú zábery javiska z kamery. Znudená partia sa sporadicky pozrie, čože to pre nich tí komedianti vlastne hrajú za divadlo,



Barbier zo Sevilly v SND
[foto: A. Sládek]

ktorý musí spočívať v inscenovaní tém, nie titulov. Pravda, treba to ešte vysvetliť bratislavskému divákovi, ktorý v posledných rokoch nedostal príležitosť oboznámiť sa s týmto druhom dramaturgie, keď bol predchádzajúci sľubný vývoj umelo prerušený. V tomto ohľade stojí nové vedenie pred najťažšou úlohou – esteticky formovať diváka, ktorý sa nechá radšej vodiť za ruku a hľadiť „po srsti“.

Určitú nádej v tomto smere vyvolávala osoba režiséra **Romana Poláka**, inak nového riaditeľa Činohry SND, ktorý bol na réžiu *Barbiera* oslovený. Ak by sa totiž našiel k tomu dielu silný inscenačný kľúč, mohlo by to odôvodniť i jeho inak problematické opätovné nasadenie. Žiaľ, nestalo sa. Už gýčovitý plagát v úbohej grafickej úprave neznámeho autora je pre diváka varovaním. Hoci je Polák nespochybniteľne významnou osobnosťou slovenskej réžie, ktorá sa s úspechom presadila aj v opere (expressionisticky ladený *Coriolanus* a *Krútnava* v Banskej Bystrici, *Tosca* a *Don Giovanni* v Košiciach), tentoraz sa mu nepodarilo divadelne účinným spôsobom artikulovať osobitú inscenačnú koncepciu. Niežeby sa o to neusiloval, súdiac podľa propagačných materiálov divadla, ktoré hovoria, že

ale v skutočnosti ju to veľmi nezaujíma – berú ho len ako pozadie k svojej dekadentnej zábave (tanec opitej slečny na stole, lesbické bozky a milkovanie a podobne).

Je zrejmé, že Polák si mienil kriticky doberať publikum i dnešný stav spoločnosti, a verím, že režijná koncepcia vyzerala na papieri výborne. Na javisku sa ju ale vôbec nepodarilo zrealizovať a akékoľvek ostne boli celkom otupené. V podstate sa len zahrá tradičná inscenácia *Barbiera zo Sevilly*, ktorá je spustená tým, že sa okolo nej občas ukáže nejaký ten unudený člen vyššej spoločnosti. Obe zložky však vzájomne takmer nijako nezareagujú (výnimkou je napríklad okamih, keď ktosi strčí Rosine za pančuchy zväzok bankoviek), takže zo stretnutia dvoch svetov – chudobných umelcov, ktorí sú nútení hrať za smiešnu plácu pre bohatých – inscenácia nič nezískava. Prítom by to mohla byť téma nesmierne vzrušujúca a aktuálna – v tejto súvislosti sa mi vybavujú nezmyselné slová (ľavicového?) ministra kultúry Mareka Madariča o tom, že v SND musí byť každý vynaložený cent návratný a nie stratový.

Nový *Barbier zo Sevilly* trpí i tým, že sólisti sú v značnej miere odkázaní na to, čo si do insce-

nácie sami priniesli, či už z vlastnej osobnosti alebo z predchádzajúcich skúseností. Hoci hlavným ťahákom bolo obsadenie **Jany Kurucovej** (ktorej vystúpenie som, žiaľ, nevidel), hanbu si neurobila ani **Terézia Kružliaková** na druhej premiére. Jej tmavší mezzosoprán si s Rossiniho partitúrou dobre rozumie a aj keď neohúri objemom, *Barbier* je ten typ opery, v ktorej to vôbec neprekáža. K tomu treba pripočítať Kružliakovej prirodzený herecký prejav a komediálny talent, ktorý vychádzal z logiky situácií a radostne oživoval fádnu inscenáciu. Jej Rosina nebola zakríknutá dievčina trpiaca pod jarmom tyranského Bartola, ale sebavedomá osobnosť, ktorá si vie presadiť svoje.

Mladý tenorista **Juraj Hollý** ako Rosinin nápadník Almoviva sa síce vedel naladiť na Kružliakovej strunu hereckej hravosti, nebol jej však celkom rovnocenným speváckym partnerom – najmä na začiatku predstavenia devalvovalo jeho rolu občasná distonovanie. **Gustáv Beláček** ako Bartolo musel v rámci režisérom predpísanej koncepcie „figurkáčiť“, hlasovo ale vystaval úlohu spoľahlivo, s pocitovo vospievateľnými notami. **Aleš Jeniš** sa v titulnej role cítil očividne dobre, ukázal, že na part jeho hlas bohato stačí. A hoci napríklad v kavatíne *Largo al factotum* niektoré nuansy zanikli, predsa išlo o výkon večera. Isto uchoopil svojho Basilia **Martin Malachovský**, ktorý má s úlohou bohaté skúsenosti. Uznanie za profesionálny výkon treba tiež vysloviť obom predstaviteľom drobných postáv – **Kataríne Polakovičovej** (Berta) a **Martinovi Mikušovi** (Fiorello). Popri spevákoch a štatistoch stvárňujúcich prizerajúcich sa smotánku zaradil režisér i nemé „scudzujúce“ postavy Inšpicienta a Šepkárky. Samotnej inscenácii však nič nepriniesli, prišlo mi skôr ľúto, že sa výborní bábkar **Ivan Martinka** a **Jana Sovičová** musia „pitvoriť“ v nezmyselných úlohách.

Hudobné naštudovanie **Rastislava Štúra** nebolo síce podcenené – orchester hral pomerne čisto a v súhre, ale bez brilantnosti. Hráči si na druhej premiére dali záležať najmä na predohre, no behom večera sa ich pozornosť zhoršovala. Opakovane bolo počuť chyby v dychovej sekcii, fines sme sa nedočkali, žiaden zázrak sa nekonal.

Je škoda, že inšpiratívna opera sa zhmotnila do nezáživnej inscenácie. Dúfajme, že na repertoári neostane ďalších dvadsať rokov, ako to bolo u jej predchodkyne.

Rudo LEŠKA

Gioachino Rossini: *Barbier zo Sevilly*/hudobné naštudovanie: Rastislav Štúr/zbormajster: Pavol Procházka/scéna: Pavel Borák/kostýmy: Peter Čanecký/pohybová spolupráca: Stanislava Vlčeková/dramaturgia: Martin Bendík/réžia: Roman Polák. Opera SND, premiéry 8. a 9. 2.

Talent i výdrž

Popredná slovenská sopranistka **Magdaléna Blahušiaková**, absolventka bratislavského Konzervatória (M. Smutná-Vlková), VŠMU (T. Coková, M. Popov) i stáže u legendárnej talianskej sopranistky Giny Cignovej, začala profesionálnu cestu v Janáčkovej opere v Brne (1969–1982). Neskôr sa na pozvanie režiséra Branislava Krišku stala sólistkou Opery SND (1982–2003). Do histórie našej vokálnej kultúry sa zapísala syntézou krásneho hlasu, hudobnej inteligencie, vysokej profesionality, hereckého nadania, psychologického prístupného do jednotlivých postáv i ženského čara. Veľkým „entrée“ bola jej Santuzza (Brno 1971), s ktorou potom excelovala aj v SND

(1984, 1998) a v zahraničí. O rok neskôr spievala Aidu, vzápätí Jenúfu, neskôr Káfu Kabanovú. Naštudovala viacero rol romantického českého repertoáru: Libinu v *Šárke*, Blaženu v *Tajomstve*, Krasavu v *Libuši*, Barču v *Hubičke*, Katarínu v *Gréckych pašiách*, Rusalku (v SND aj Cudziu kňažnú a Ježibabu), Hedviku v *Čertovej stene*, Miladu v *Daliborovi*. V SND rozvinula vokálnu všestrannosť o Tosku, Manon Lescaut, Aidu, Abigail, Violettu, Améliu, Lady Macbeth, Katarínu Izmajlovovú, Katrenu, Lutomíru, Tatianu, Lízu, Eboli, Carmen (vo vyššej než altovej polohe), Čo-Čo-San, Donnu Annu i Donnu Elviru, ale aj Judit v *Modrofúzovi* a Máriu v Bergovom *Wozzeckovi*. V Brne i v Bratislave vytvo-

řila sedemdesiattri sopranových úloh! Hostovala v mnohých štátoch Európy i zámoria (popri inom v legendárnej Carnegie Hall v New Yorku) a nahrala deväť LP platní.

Magdaléna Blahušiaková patrila ku generácii vrcholiaceho repertoárového divadla, kde spevák prešiel ozajstnými skúškami materiálu. Napriek pestrosti štýlov si do konca kariéry zachovala hlas belcantovej kultúry, ktorý jemnými pianissimami unášal poslucháča do nadpozemských výšav. Vrútocká rodáčka, od roku 1986 vokálna pedagogička docentka Magdaléna Blahušiaková dovŕši 28. 3. sedemdesiatku. Za sebou má kariéru, ktorá ju môže uspokojiť krásou životného povolania i pestrosťou postáv, štýlov, autorov, režisérov, dirigentov a vynikajúcich kolegov na scéne.

Terézia URSÍNOVÁ

Zasnúbený s divadlom

K nedožitej storočnici Františka Rella (11. 3. 1913, Uhorské)

Ťažko jednoznačne povedať, ktoré z povolani bolo pre herca, režiséra, dramaturga, dramatika, prekladateľa, spolkového činníka, organizátora a viacnásobného divadelného direktora **Františka Rella** dominantné. Počas pražských štúdií spoznával divadlo konvenčné i avantgardné. Popri učiteľovaní v Dobšinej a v Prešove aktívne spolupracoval s ochotníkmi. Ako tajomník miestneho odboru Matice slovenskej v Prešove bol súčasťou tímu pripravujúceho založenie Slovenského divadla (1944). Vinou zákulisných hier nakoniec medzi prvými členmi divadla Rellovo meno chýba. Vraj preto, že by vznešené umelecké ciele novozakladaného Družstva SD znesvätil operetou.

Po oslobodení sa do Slovenského divadla predsa len dostal, a to rovno na riaditeľský post. Inscenácie Stolzovej *Betty* či Jiráňkovej hudobnej úpra-

vy Gogolovho *Revízora* potvrdzovali Rellovo najhlbšie presvedčenie, že divadlo má divákom ponúkať široké spektrum žánrov, že má nielen poučať, ale aj zabávať.

Tvrdošíjnosť Františka Rella nezriedka popudila mocných tohto sveta. Aj jeho prechod z Prešova do zvolenského Divadla J. G. Tajovského (1954) niesol stopy politikárčenia. Zo Zvolena viedla Rellova cesta do Bratislavy, kde sa v roku 1955 stal umeleckým šéfom a režisérom spevhry Novej scény.

V roku 1959 sa ujal myšlienky vybudovať v Banskej Bystrici tretie profesionálne spevhorné divadlo. Hoci zadanie predpokladalo vznik plnohodnotného operného telesa, novovymenovaný umelecký šéf vedel, že na operu si divadlo musí vychovať diváka. Preto sa umelecký profil súboru vyvíjal iba postupne.

V roku 1963 stál pri zrode Tatra revue, nášho prvého profesionálneho kabaretného divadla. I keď satira nemala za socializmu na ružiach ustlané, vďaka skvelému kolektívu tvorcov a interpretov si divadielko našlo vďačných a verných divákov. Inscenácie často ťali do živého, preto nečudo, že normalizácia v roku 1970 divadlo pochovala. František Rell sa utiahol na zaslúžený odpočinok.

S jeho menom sa spája mnoho ďalších aktivít. Pod pseudonymom Fero Novohradčan prekladal (z nemčiny, ruštiny a maďarčiny) činohry, operetné i spevhorné libretá. Napísal niekoľko hier, ba i libreto k spevhore Šimona Jurovského *Vietor od Polany*.

Pestrý, bohatý a hodnotný život Františka Rella sa zakončil 9. novembra 2009 v Bratislave. Vo chvíľach pohody sa vyznával, že jeho životnou družkou bolo predovšetkým divadlo – javisko a plná sála divákov.

Oleg DLOUHÝ

Glosa

Ved' je to jedno (?)

Najmä mladšiu generáciu novinárov a publicistov, ale aj širšie spektrum „vzdelanej verejnosti“ história príliš nezaujíma – o všetkom dávnominom ponúkajú často iba približné informácie. V mienkotvornom denníku som sa napríklad dočítal, že Čajkovského opera *Eugen Onegin* vznikla podľa Puškinovej novely a príčinou konfliktu je, že Onegin zväzda Lenského manželku Oľgu. A slávna Lehárova opereta, ktorá na Slovensku za deväť desaťročí zaregistrovala viac ako tisícú reprízu, sa volá Krajina smiechu (teda nie *Zem úsmevu*!).

Pred časom vyšla vo vydavateľstve Marenčin PT skvelá publikácia *Stratené mesto Bratislava – Pozsony – Pressburg* o medzivojnovom multikultúrnej Bratislave. Pôsobenie Čechov v tunajšej ekonomickej, priemyselnej, vedec-

kej či spoločenskej sfére, ich účasť na budovaní nášho školstva a kultúrnych inštitúcií je námotom na samostatnú publikáciu. A tak historik, ktorý sa podujal spracovať kapitolu *Česi v Bratislave 1918–38*, musel tému nutne poňať v skratke, prinášajúcej riziko nepresností a zjednodušenia. Pri zmienke o medzivojnovom divadle v našom meste potom, žiaľ, pertraktuje niekoľko divadelnou historiografiou už prekonaných názorov (podľa zoznamu použitej literatúry čerpal iba zo *Zlatej knihy Bratislavy*, 1928) a dopúšťa sa aj vecných omylov. V Opere SND vysoko hodnotí obdobie charizmatického priekopníka Oskara Nedbala – skvelého symfonického dirigenta, ale z hľadiska tvorby koncepčného programu inštitúcie skôr improvizátora. Oveľa menej chvály sa dostáva dekáde jeho synovca Karla

(1928–1938), v ktorej sa Opera SND stala nie bezvýznamnou súčasťou československého (či skôr českého) i stredoeurópskeho operného kontextu – ako po stránke dramaturgie, tak aj (primerane možnostiam provinčnej scény) inscenačnou úrovňou a hudobnými naštudovaniami. Vonkoncom neobstojí, že Milan Zuna, prvá veľká dirigentská osobnosť v našej opere, viedol operu Východočeského divadla, ktoré sa stalo po roku 1920 personálnym jadrom SND: Zuna prišiel do Bratislavy s praxou dirigenta veľkých scén – Záhrebu, Lvova a Poznani. Verím, že len nepozornosťou korektorov došlo ku konštatovaniu, že k profilovým režisérom tridsiatych rokov patril V. Ševc – určite malo ísť o predstaviteľa českej divadelnej avantgardy Viktora Šulca. Výborná publikácia, výborná parciálna štúdia, iba škoda tých chybičiek krásy.

Jaroslav BLAHO



[foto: archív J. Hurného]

Juraj Hurný:

Nikdy som nechcel opustiť vlasť

Starší návštevníci SND si ešte pamätajú jeho Rodolfa, Alfreda, Jeníka. Tým mladším meno tenoristu **Juraja Hurného** zrejme mnoho nepovie. Po emigrácii sa ocitol na čiernej listine, nefiguruje ani v Encyklopédii dramatických umení Slovenska z roku 1989. Druhým domovom jedného z najtalentovanejších slovenských spevákov povojnovej generácie sa stal rakúsky Graz (pôsobí tu dodnes) a hosťovskými javiskami popredné scény Rakúska, Nemecka, Švajčiarska či Belgicka.

Pripravila **Michaela MOJŽIŠOVÁ**

■ Vašu rodinu za minulého režimu ťažko perzekvovali. Priblížte nám svoje detstvo...

Keď som mal dva roky, môjho otca, niekdajšieho armádneho dôstojníka, odsúdili na dvanásť rokov za velezradu, z nich si desať odsedel. Priateľovi, ktorý sa rozhodol emigrovať, dal sprievodný list pre svojho brata žijúceho v Kanade. Kamaráta chytili, list našli a otec išiel spolu s ďalšími šiestimi spoluobvinenými sedieť. Pre mamu nastali ťažké časy. Obdobie medzi 1950 – 1960, to boli najťažšie stalinské roky. Vyhadzovali ju zo zamestnania, tlačili ju k rozvodu, stále žila v strachu, že ma odoberú do štátnej výchovy, keďže ma vodila do kostola. Aj otec si vo väzení mnoho vytrpel, najmä pre vieru.

■ Ale ani po jeho návrate z väzenia sa vaše ťažkosti neskončili.

Mal som problémy dostať sa na konzervatórium. Našťastie sa za mňa zasadil profesor Josef Šnobl vyučujúci hru na trúbke a prijal ma do svojej triedy. Bol to komunistický funkcionár, no slušný človek. Spriatelili sa s mojím otcom, často sa rozprávali o utrpení prežítom vo väzení. Pán Šnobl, zrejme aj pod vplyvom týchto informácií, v roku 1968 emigroval do Švédska.

■ Už z pozície sólistu operného súboru SND ste absolvovali dvojročnú stáž v Palerme. Ako sa vám to podarilo?

Politická nespôhlivosť sa dedila, z otca sa preniesla na mňa. Mohol som sa vykúpiť, ak by som v poslednom ročníku konzervatória prijal ponuku a vstúpil do strany. Odmietol som. Vzhľadom na môj kádrový profil teda neprichádzalo do

úvahy, aby som išiel do zahraničia študovať na štátne trovy. Otec kdesi našiel informáciu o centre pre zdokonaľovanie mladých spevákov v Palerme, tam sa dalo uchádzať o talianske štipendium. Na predspievanie som cestoval s malou dušičkou, lebo neplatenú dovolenku v divadle i cestovnú doložku som si vybavoval s argumentom, že už mám priznané ročné štúdium. To by bola hanba, keby som štipendium nedostal! Našťastie, vabank vyšiel. Mojou profesorkou bola najslávnejšia Turandot svojej doby Gina Cigna. Vtedy už stará dáma, ale energická, čulá, sebavedomá, vedomá si svojich kvalít. Prijali ma na rok, potom mi vďaka pani Cignovej štipendium predĺžili na dva roky.

■ V čom spočívala vokálna metóda Giny Cignovej?

Pani Cigna pôvodne študovala klavír. Veľmi si na tom zakladala, často nás sama korepetovala. Nemala úmysel na „prerábať“ (od Idy Černeckej som na konzervatóriu dostal naozaj dobré základy), len sa snažila eliminovať akýkoľvek nábeh k nazálnemu tónu. Podstatou jej metódy bolo spievať do podnebia a na dychu. Čo sa mi tá nastískala bránice... V duchu talianskej belcantovej školy nedovolila žiakom žiadne umelé štylizovanie sa. Učila nás spievať prirodzene, akoby človek rozprával, vysloviť každú spoluhlásku a pritom všetko viazať do krásnej legatovej frázy. Veľmi bazírovala na autentickej výslovnosti – a u mňa veru bolo na čom, kamaráti si ma spočiatku radi doberali pre nedokonalú taliančinu. Bola to skvelá škola, z ktorej som tri desaťročia ťažil, keďže ťažiskom môjho repertoáru sa stala práve talianska opera.

■ Sólista opery SND s diplomom od Giny Cignovej. Kariéra sa vám krásne rozbehla. Čo ju pribrzdilo?

Po návrate z Talianska ma konfrontovali s ďalšou ponukou vstúpiť do komunistickej strany. To by však pre mňa znamenalo poprieť svoju vieru, a tiež priznať komunistom, že otcovo utrpenie bolo oprávnené a zaslužené. Opäť som odmietol a vtedy sa začalo šikanovanie. Moje zmluvy s televíziou, OPUS-om, koncerty – všetko sa anulovalo. Nasledoval úder pod pás: na stretnutí po premiére *Traviaty* mi vtedajší šéf Opery SND Pavol Bagin pred celým súborom oznámil, že môj výkon v postave Alfreda sklamal a musí rozmyšľať nad mojim preradením do zboru. Cítil som to ako veľkú nespravodlivosť, zrútil sa mi svet. Vtedy sa postavil doktor Gustáv Papp – idol môjho detstva, hrdinský Jánošík – a ako jediný sa ma zastal. Nikdy na tú chvíľu nezabudnem.

■ Začali ste si hľadať nové miesto?

Mal som ponuku z Prahy, už ma tam poznali ako Lenského a Rodolfa. Bol by som ju prijal, pre pokoj. Premysl Kočí s radosťou súhlasil, len som si mal pýtať „požehnanie“ zo SND. Pavol Bagin ma však odmietol uvoľniť – vraj existuje tichá dohoda, že Praha s Bratislavou si spevákov nepreberajú. Posledným pokusom vyriešiť situáciu bolo predspievanie agentovi Wolfgangovi Hartlovi, ktoré som si vybavil v priestoroch Slovenskej filharmónie. O týždeň som dostal list, že má pre mňa zmluvu na *Čarovnú flautu* vo Viedni a na *Die schweigsame Frau* v Kolíne nad Rýnom. Začalo sa to výborne. Ale z ministerstva kultúry prišla stopka – vraj nie som káder, ktorý by mohol v zahraničí reprezentovať našu socialistickú vlasť. Pochopil som, že tu nemôžem ostať.

■ Ako sa vám podarilo emigrovať?

S otcom sme v roku 1977 požiadali o doložku na vycestovanie na hokejové majstrovstvá

→ do Viedne. Pridelili nám ju, ale v čase turnaja sme ju nevyužili. Mama zase dostala povolenie na návštevu príbuzných v Rakúsku. V tom čase som už bol ženatý. Vyslúžili sme si tajný cirkevný sobáš v našom byte, takže nikto netušil, že mám manželku. Do Viedne sme cestovali vlakom – v jeden deň ja, na druhý deň rodičia a manželka, ktorú s nimi nedávali dokopy. Bral som si so sebou frak a lakovky s legendou, že idem na oslavu strýkovej zlatej svadby. Šéfom colnice bol pán Šindler, dobrý človek, otcov kamarát z mladosti. Už v čase talianskeho štúdia ho otec párkrát telefonicky poprosil, aby ma príliš neprehliadali. Vďaka tomu som neraz hladko prešiel hranicou so zakázanou literatúrou v kufri. Aj teraz sa pán Šindler zachoval ako čestný a veľkorysý človek. Určite mu došlo, čo sa deje, keď nás deň po dni stretol vo vlaku do Viedne. Rodičom poprial veľa šťastia a nechal ich ísť. Všetko teda dopadlo priam zázračne. No napriek tomu to bola pre mňa nesmierne ťažká chvíľa, nikdy som nechcel opustiť vlasť.

■ Angažmán ste dostali v Grazi, tunajšej opere ste dodnes verný.

Prvé predspievanie som absolvoval v Linzi, ale môj agent Ioan Holender chcel, aby som sa predstavil aj v Grazi. Divadlo i mesto ma očarili, bola to láska na prvý pohľad. Angažovali ma s okamžitým nástupom a mne padol kameň zo srdca. Predsa len, bola to vypätá situácia, od môjho úspechu záviselo živobytie celej rodiny. V Grazi som sa cítil slobodný a šťastný, nikto nás neprenasledoval pre vierovyznanie.

■ Ako vás prijali kolegovia?

Tu vždy panovala dobrá atmosféra. Z Bratislavy som poznal konkurenčnejšie prostredie, človek sa stretol aj so závišťou či intrigami. V Grazi platí „spievaj a nechaj spievať“. Navyše som bol na svoj fach sám, väčšina predstavení sa robila na jedno obsadenie. Ak prišiel hosť, tak formátu Carreras, Bergonzi, Nesterenko, Ghiaurov, Nilsson. Dnes už Graz nemá prostriedky na operné esá.

■ Boli ste veľmi vyťažení?

Väčšinou áno. V niektorých sezónach som mal v repertoári pätnásť prvoodborových partov, a to som neúčinkoval vo všetkých tituloch.

■ Popri stálom angažmáne v Grazi ste hosťovali v takmer všetkých rakúskych divadlách i na viacerých popredných scénach Európy. Vidali ste sa na javisku so svojimi rodákmi?

Málo. V Mníchove sme sa stretli s Petrom Dvorským, no nie v jednom predstavení – on spieval v *Rigolettovi*, ja nasledujúci deň vo Wagnerovom *Zákaze lásky* po boku slávneho nemeckého barytonistu Hermanna Preya. Na konzervatóriu sme boli s Petrom najlepší kamaráti. Vlastne sme sa nikdy nerozhnevali, rozdelili nás komunisti. Keď Peter vstúpil do strany, prestali sme sa stýkať, náš kontakt sa zmenil na formálny. Z ďalších rodákov som spoluúčinkoval s Luciou Poppovou v Zürichu vo *Veselej vdove* – ona spievala Hanu Glawari, ja Camilla de Rosillon. V tom predstavení bol

obsadený aj ďalší Slovak – Gejza Zelenay, ktorý tu po emigrácii získal angažmán. Spravili sme si taký malý slovenský festival.

■ Graz je známy pozitívnu afinitou k modernému režijnému divadlu. Aký máte k nemu vzťah vy?

Nie som a priori proti modernému divadlu. V súčasnom repertoári máme inscenáciu *Nápoja lásky*, ktorá sa odohráva na pláži, speváci sa na javisku dokonca sprchujú. Ale je urobená veľmi vkusne, vtipne a hlavne – príbeh ostáva ne-



J. Hurný ako Verdiho Don Carlos [foto: archív J. Hurného]

porušený. Neviem sa však stotožniť s demolujúcimi režisérmi. Opera sa dá aktualizovať zasadením do iného prostredia, ale príbeh musí ostať, nemožno ho zmeniť napríklad tak, ako to spravil Stefan Herheim v *Manon Lescaut* (v čísle 1-2 o nej referoval Vladimír Blaho, pozn. red.). Považujem ho za talentovaného človeka, no v tomto prípade sa prehešil nielen voči sujetu, ale aj voči hudobnej dramaturgii – gradácia hudby sa vôbec neodrazila v javiskovom tvare, keďže režisér ignoroval finále dejstiev.

■ V Grazi pripravil viacero inscenácií Peter Konwitschny, dobre známy aj slovenským divákom.

Konwitschny do inscenácií intenzívne projektuje vlastnú osobnosť, detstvo, vzťah s otcom. Jeho réžie sú veľmi fyzické, nemajú zmysel pre humor. V *Bohème* mi oponoval, že moje poňatie Rodolfa je príliš jemné – láska, to je podľa neho bolesť. Druhé dejstvo vrcholilo sexom Marcella a Musetty. Aj v *Pikovej dáme* Grófka umiera pri sexe s Hermannom. No napriek občas prehnanej expresivite a zvýraznenému sexuálnemu podtextu inscenácií je Peter Konwitschny pozoruhodný, muzikálny a hudobne erudovaný režisér. Spomínam si, ako mi raz na skúške *Macbetha* kázal, aby som si sadol „na ten f molový akord“. Mnoho jeho kolegov ani nepozná noty.

■ Štýl ktorého z európskych režisérů je vášmu vkusu najbližší?

Mám veľmi rád Jeana-Pierra Ponnella. Sám som účinkoval v jednej z jeho inscenácií, hoci som do nej vstúpil dodatočne. Na Ponnellovi obdivujem kompaktnosť a harmóniu, ktorá vyplýva z toho, že bol súčasne režisér i výtvarníkom svojich inscenácií. V mojej zbierke DVD sa nachádza viacero z nich. Navonok pôsobia možno konzervatívne, ale vnútornou štruktúrou sú veľmi moderné.

■ Po novembri 1989 sa aj pre vás otvorili dvere do vlasti. Nemali ste v úmysle spievať na Slovensku častejšie?

Mám pocit, že som doma nebol ktovieako vítaný. Možno som na ľudí, ktorí kolaborovali s komunistickým režimom, pôsobil ako živý výkričník. V SND som spieval po revolúcii len raz, vo Verdiho *Sile osudu*, viac ma nezavolali. Aj vtedy som bol skôr východiskom z núdze, keďže divadlo nemalo alternanta k Sergejovi Larinovi. Ale som vďačný aj za tú jednu príležitosť.

■ Keď dnes rekapituluje svoju kariéru, čo považujete za jej milníky?

Prvým zlomom bolo určite angažmán v Slovenskom národnom divadle. Vďačím zaň Štefanovi Hozovi, ktorý nás na konzervatóriu učil operné herectvo. Spravil veľmi pekné gesto: ako vokálny pedagóg nemal v tom čase žiakov, ktorí by aspirovali na angažmán v SND, a tak veľkoryso pomohol absolventom svojej kolegyne, Petrovi Dvorskému a mne. Druhým milníkom bol príchod do Grazu – od neho sa odvinula celá moja kariéra. No a posledný prelom ma čaká 1. septembra tohto roku, kedy nastupujem do penzie a môj operný život sa skončí. Hoci nie vždy bez problémov, ale bol nádherný. Som nesmierne vďačný Bohu, že som dostal možnosť interpretovať hudbu, ktorú nadovšetko milujem.

■ Ako plánujete tráviť roky na penzii?

Určite sa budem venovať zvelaďovaniu svojej zbierky DVD. Uvažoval som tiež nad tým, že by som sa stal súčasťou zvláštneho projektu. Ide o ľudí, ktorí robia v hospiciach spoločníkov umierajúcim, a tak im uľahčujú prechod na druhý breh. Neviem, či by som to zvládol, ale táto služba by ma zrejme dokázala naplniť. ✕

Juraj HURNÝ (1948, Humenné). Absolvent Štátneho konzervatória v Bratislave (1970 trúbka Josef Šnobl, Eliáš Knotek, 1973 spev Ida Černecká) a dvojročného štipendijného pobytu v Palerme (Gina Cigna). Sólista Opery SND (1972 – 1977) a Oper Graz (1978 – 2013), hosť operných divadiel vo Viedni, Salzburgu, Klagenfurte, Linzi, Stuttgarte, Mníchove, Berne, Zürichu, St. Gallene, Bruseli, Antverpách, Barcelone, Marseille. Počas 41 operných sezón vytvoril 108 tenorových postáv predovšetkým talianskeho romantického a veristického repertoáru a odohral 1387 predstavení (124 v SND).

Erik Rothenstein:

Treba zanechať staré myslenie

Saxofonista a klarinetista Erik Rothenstein je muzikantom otvorenej mysle. Na rozdiel od väčšiny jazzových kolegov „nezanevrel“ na „inú“ hudbu a popri rôznorodých jazzových projektoch hráva súčasnú klasickú hudbu, klezmer, flamenco i rock, prípadne – ako na svojom novom albume Blázniv z Chelmu –, mnohé z týchto vplyvov prepája.

Pripravil Peter MOTYČKA

■ Podobne ako viacerí slovenskí jazzmani, aj vy ste študovali na Kunstuniversität Graz; pri pohľade späť, bol pre vás podstatnejší sumár vedomostí a prísun študijných materiálov alebo kontakty so spolužiakmi?

Do Grazu som pôvodne išiel za vedomosťami a remeselnými zručnosťami, avšak postupne začali prevládať práve tie ďalšie aspekty. Dnes sa mnohé veci dajú vyhľadať na internete, existujú vynikajúce učebnice, nie je problém prihlásiť sa na workshop, kde sa v zrýchlennom tempe dozviete toľko, ako počas celého semestra na univerzite. Podľa mňa sa však oplatí stráviť na podobnej škole dlhší čas, pretože ste v neustálej konfrontácii so svojimi rovesníkmi i s pedagógom, ktorý na vás dohliada. Samozrejme, niekomu vyhovuje „samoštúdium“, ale pokiaľ vám ktosi opakovane vraví, že vám čosi stále nejde, minimálne sa nad sebou zamyslite.

■ Graz je multikultúrnym priestorom na pomezí rakúskeho a balkánskeho sveta so značnou koncentráciou študentov zo Slovinska alebo Srbska. Už na vašom debute *Prater Menuet* sa objavili gitarista Dragan Tabaković, kontrabasista Milan Nikolić, bubeník Andjelko Stupar...

Bez pobytu v Grazi by som tie skladby určite nenapísal takto. Práve tam som si uvedomil, že mám slovanskú dušu; samozrejme mám rád Viedeň, Rakúsko, ale vďaka spolužiakom z krajín bývalej Juhoslávie (volali sme ich ex-juho) vo mne čosi výraznejšie zarezonovalo.

Bývali sme spolu na priváte, neustále počúvali ich hudbu, vnímal som spôsob ich života a zábavy, oslavovali sme srbské sviatky, a keďže v týchto krajinách vtedy vrcholila vojna, bolo to umocnené emóciami. Aj neskôr, keď som chodieval do Srbska hrať, som vnímal spriaznenosť a v Novom Sade som sa cítil podobne ako v Bratislave.

■ Ako je možné, že v meste veľkom ako Košice funguje vyhľadávaná jazzová univerzita, klubový život, pôsobí tu orchester európskej úrovne Jazz Big Band Graz? Je to záležitosť štedrej podpory mesta a sponzorov?

To je dobrá otázka: nie je to však len o podpore, ale o celkovom prístupe. V oblasti Grazu, ktorá bola britským sektorom, sa pomerne dlho zdržiavali americkí vojaci, a preto tam po vojne fungovali súbory hrávajúce Glenna Millera a swing. Skupina nadšencov vtedy presadila jazzovú školu, dokonca jeden zo zakladateľov Harry Neu-wirth bol riaditeľom ešte počas môjho pobytu. Neu-wirthovi sa prostredníctvom osobných kontaktov podarilo pritiahnúť špičkových pedagógov, napríklad pozval na workshop Leeho Konitza, a ten potom ostal uňho bývať ešte ďalší polrok. Je úžasné, pokiaľ máte riaditeľa, ktorý vie, kde je „sever“ a dokáže zohnať financie. Rakúsko je predsa len bohatšia krajina, v každej učebni bolo koncertné krídlo Yamaha alebo aspoň slušné pianino, nehovoriac o tom, že boli k dispozícii skúšobne, kde sme mohli večer do deviatej cvičiť.

Slovenská jazzová univerzita?

■ O jazzové učilište sa už niekoľko rokov usiluje Matúš Jakabčič; aký by bol podľa vás ideálny model vzdelávacej jazzovej inštitúcie v našich reáliách?

Myslím si, že v prvom rade to nie je otázka financií, ale, bohužiaľ, myslenia. Nechcem byť negatívny, ale nazdávam sa, že sa neustále potácame v kruhu. Uvediem príklad: Dušan Húščava mi pri nástupe na konzervatórium spomenul, že si ani neviem predstaviť, koľkí z jeho kolegov-pedagógov sú presvedčení, že saxofón nemá na tejto škole čo hľadať. Myslíte si, že sa po rokoch čosi zmenilo? Darma budeme do jazzového školstva „pumpovať“ peniaze, pokiaľ nezanecháme staré myslenie. Osobne by som začal od ZUŠ cez konzervatóriá a s vysokou školou by som počkal. V Bratislave by mala byť aspoň jedna ZUŠ, kde by sa vyučovala populárna hudba s jasným konceptom, pretože talentovaní mladí ľudia sa nemajú kam obrátiť. Stáva sa mi, že za mnou dôjdu začínajúci hudobníci, ale i konzervatoristi, aby som ich nasmeroval k improvizácii, pretože tento rozmer im na škole chýba. Práve tieto kurzy by im poskytli potrebnú nadstavbu.

■ Jazzové vzdelávanie funguje čiastočne na niektorých konzervatóriách alebo na hudobnej akadémii v Banskej Štiavnici; nie je to však len plátanie dier?

V tomto sme na Slovensku naozaj zmeškali vlak, pretože dnes sa záujemca univerzitného vzdelania v jazzovej oblasti môže rozhod-

→ núť pre Brno, Viedeň, Katovice, Graz... Všetky tieto školy sú relatívne blízko, majú tradíciu a renomé.

■ **Na letných jazzových dielniach, súťažnej prehliadke *Nové tváre slovenského jazzu* či *Pódium mladých talentov* v rámci BJD sa počas posledných rokov objavilo množstvo zaujímavých hudobníkov, avšak na scéne sa z nich nepresadil takmer nikto. Prečo?**

Na Slovensku máme tri umelecké vysoké školy: pýtam sa, prečo je problém nájsť „dychárov“ na zostavenie jedného big bandu? Keď je Slovenská filharmónia na zájazde, musí Matúš Jakabčic prizývať do svojho súboru hostí z Rakúska alebo Česka. Hudobníci sa sťažujú na nedostatok príležitostí, na druhej strane nevieme obsadiť ansámbl z domácich zdrojov. Opakujem, že to nie je otázka financií, ale spôsobu myslenia. Máme tu výbornú individualitu, spomeniem mladého trubkára Lukáša Oravca alebo tenorsaxofonistu Martina Uhereka. Potrebovali by sme však aspoň desiatich „dychárov“ podobnej úrovne. Mladí sa nemajú kde naučiť remeslu. My sme ako konzervatoristi mali to šťastie, že sme mohli pravidelne hrať v Repete. Samozrejme, nebol to jazz, ale zato výborná škola ansámblového hrania a čítania z listu, o akej dnes môžu mladí len snívať.

■ **Na domácom trhu dlho chýbala saxofónová učebnica. Vaša nadžánrová *Progresívna škola hry na saxofóne* ponúka okrem cvičení aj množstvo návodov, ako riešiť dýchanie alebo improvizáciu. Čo bolo motívom k jej napísaniu?**

Hlavným impulzom bolo moje niekoľkoročné pôsobenie na ZUŠ a pátranie po učebných materiáloch. Stará Krtičkova učebnica saxofónovej hry je náročná a študenti ju odmietali, pretože ich tie nemelodické cvičenia v zložitých taktach nebavili. Znával som materiály na internete, neustále čosi kopíroval, neskôr som začal písať konkrétne pre jednotlivých študentov. Vtedy som si vrazil, prečo by som to mal takto robiť celý život; jednoduchšie bude napísať a skompletizovať vlastnú učebnicu. Nadžánrovosť vychádza z mojich vlastných skúseností, okrem remeselných základov som tam zaradil ľudové pesničky, aby deti vnímali vlastné korene. Moji žiaci zväčša chcú hrať ľudovky alebo populárnu hudbu – preto má učebnica appendix, ako cvičiť frázovanie, swing, latin, pop, rock. V každej kapitole sú rytmické cvičenia a pokiaľ na nich bude učiteľ bazírovať, veľmi deťom pomôžu. Problémom na ZUŠ býva nedostupnosť prednesových skladieb, a keďže som mal v tom období starších žiakov, trochu som to neodhadol a napísal ich ťažšie. Pokiaľ budem mať energiu, dopíšem ešte niekoľko jednoduchých prednesov pre deti.

■ **Pred niekoľkými rokmi ste s Nikolajom Nikiti-
nom rozbíhali sériu moderovaných koncertov mapujú-
cich históriu jazzu. Akú odozvu má projekt NikiStein?**
Chodia na nás naši študenti alebo žiaci konzervatória, hoci nikto z kapely nie je rodeným kon-
ferencierom a zdá sa mi, že hovorené vstupy po-

slucháčov príliš nezaujímajú. Plusom projektu sú dôkladne pripravené aranžmány s napísaným trojhlasom, „kickami“, shout chorusmi, nedržíme sa klasického modelu téma – improvizácia – téma. Sami sa na tom učíme, keďže sme prechádzali od swingu a Duka Ellingtona (tam sme obaja s Nikolajom vytiahli klarinety) cez bebop, hardbop, modalitu až po groove a funky. Bohužiaľ, chýba tu jazzový klub, kde by takýto „edukačný“ program mohol raz mesačne zaznieť. Všetky doterajšie nádeje na pravidelný klubový jazz v Bratislave po čase zanikli, naposledy magistrát zrušil aj cyklus letných koncertov *Jazz pod vežou*.

Blázni z Chelmu

■ **Slovenskí jazzmani sa väčšinou snažia kopírovať americké mainstreamové vzory; na *Bláznoch z Chelmu* oceňujem badateľný rukopis a snahu na-**



Zľava M. Motýl, E. Rothenstein,
M. Ďurina [foto: T. Prištiak]

chádzať stredoeurópske korene. Bolo vašou ideou prepojenie jazzu s klezmerom a world music?

Nebol v tom zámer a už vôbec som to nechcel robiť prvoplánovo. *Prater Menuet* vyšiel pred ôsmimi rokmi a pokiaľ chystám album po dlhom čase, doprajem si ten luxus a nahrám ho tak, ako sa mi páči. Mám výraznú bratislavskú, snáď až podkarpatskú identitu, preto z jazzu a hudby vôbec preberám prvky, ktoré sú mi blízke. Podobne som to

Aj ja som chcel pôvodne hrať ako Lee Konitz alebo Gerry Mulligan a chvíľu trvalo, kým som pochopil, že nemá význam len kopírovať.

cítil ešte predtým, než som odišiel do Grazu. Samozrejme, aj ja som prechádzal štádiom, keď som písal blues alebo rhythm changes, avšak uvedomil som si, že podobné kópie skladieb nebudú zaujímať nikoho, dokonca ani mňa samého.

■ **Prečo tak málo jazzových hudobníkov na Slovensku čerpá zo svojich koreňov?**

Darí sa to napríklad PaCoRa Triu, aj keď u nich to v istom zmysle „nakopol“ Moldavec Marcel Comendant. Nie každý má sklon k etnu a cit pre tieto veci; napokon, aj ja som chcel pôvodne hrať ako Lee Konitz alebo Gerry Mulligan a chvíľu trvalo, kým som pochopil, že nemá význam len kopírovať.

■ **Skvostný je výber spoluhráčov na albume – musím vyzdvihnúť srbského bubeníka Dušana Novakova.** Duško má ten správny šmrnc, aký majú len balkánski hudobníci. Nepotreboval žiadne vysvetľovanie – niekoľkokrát si skladby vypočul a nahral ich vynikajúco! Je tromfovým esom nahrávky a do kapely zapadol fantasticky.

■ **Prečo ste neprizvali jazzovú alebo klezmerovú speváčku, ale folkloristku Mirku Záhumenskú?**

Mirka do projektu výborne zapadla, keďže klezmer je ľudová hudba a ona sa vedela štýlovo prispôbiť. Pôvodne som počítal aj s rakúskou jazzovou speváčkou Alexandrou Schenkovou, s ktorou som spolupracoval na predošlom albume. Každá mala spievať štýlovo rôzne piesne, Mirka po slovensky a Alex jidiš a anglicky plus spoločný duet. Alex, bohužiaľ, dlhodobo ochorela, a tak spievala len Mirka.

■ **Nekonvenčne ste poňali aj dychovú sekciu – barytónsaxofón s bastrombónom a trúbkou je bizarná, aj keď farebne originálna kombinácia, ktorá sa nedávno objavila aj na debutovej nahrávke *Groove Brothers* či albume *Blue (Ž, ako Že blues)* Miloša Železnáka (zhodou okolností všetky tieto nahrávky zdobia mená Rothenstein a Motýl). Ako ste obsadzovali „bláznovské“ sexteto?**

Okrem toho, že som chcel prizvať vynikajúcich hudobníkov, dbal som na to, aby si členovia kapely sadli ľudsky. S Maťom Ďurinom hrám dlhé roky, jeho doménou je lyrickejšie hranie v nižších polohách, čosi na spôsob Cheta Bakera. Mišo Motýl je po hudobnej stránke úžasný „frajer“, čiže s touto „lajnou“ sa mi hrá najlepšie. Na Slovensku si to málokto uvedomuje, ale Mišo je bastrombonista európskeho formátu a o to viac ma mrzí, keď v mnohých článkoch o slovenskom jazzu nájdete desiatky mien, ktoré s jazzom ako takým nemajú veľa spoločného, ale jeho meno tam nezaznie. Ideu *Bláznov* som v hlave nosil dlho, niektoré veci pôvodne vznikli pre big band Matúša Jakabčica, no rôzne okolnosti ma prinútili prearanžovať ich a nahráť s menším zoskupením. Skladby som písal „na telo“ konkrétnym ľuďom, napríklad pri *Gronamovi* som mal predstavu ťažkého kolosálneho zvuku, a preto tam spolu so mnou hrá v unisone bastrombón. Plánoval som modálnejší album a dlho som premýšľal, ako namiešať správny pomer jazzu, klezmeru a celkovej „otvorenosti“. V každej pesničke sú väčšie modálne plochy, čo napríklad nebolo celkom podľa vkusu Ľuboša Šrámka. Ako klavi-

rista vie ponúknuť znamenitý harmonický koncept, ale je proti jeho povahe „poslušne“ držať niekoľko taktov napríklad C7. (Smiech.) Pišta Bartuš je výborným kontrabasistom odchovaným na ľudovej hudbe a pri *Bláznoch* mi pomohol s mnohými vecami. Napríklad groove *Her nor, du schejn mejdele* som pôvodne napísal na 8 dób, no vďaka jeho nápadu sme z toho spravili 7. Kapela mu potom „ďakovala“, keďže nám to pri nahrávaní poriadne skomplikoval. (Smiech.)



Nahrávanie *Bláznov z Chelmu* [foto: T. Prištiak]

Židovský motív *H Stein C* je trochu inšpirovaný Masadou, ku ktorej ma priviedli Balkánci v Grazi; ich skladby tam transkribovali a hrali spolu s nahrávkou tak, že som skoro odpadol.

Barytónsaxofón a Bach

■ **Ktokoľvek vymenuje známejších alt- i tenorsaxofonistov, ale zástupcov ťažkopádneho barytónsaxofónu spomenú len fajnšmekri. Zriedkakedy nájdeme dokonalejšiu symbiózu medzi charakterom nástroja a povahou hudobníka, ako je to u vás...**

Máte pravdu, s barytónsaxofónom sme sa dokonale našli. (Smiech.) Ešte ako malý chlapec som si kúpil vo Východnom Nemecku platňu s bradatým chlapíkom na obálke; bol to Mulliganov album *Night Lights*, do ktorého som sa zamiloval. Na tomto nástroji mi je sympatické, že na ňom nemôžete hrať, ako vravia moji kamaráti, „plážový saxofón“. (Smiech.) Rovnako ešte nie je tak dokonale „objavený“ ako alt- alebo tenorsaxofón. Na altke zahráte takmer všetko, od Debussyho po smooth jazz, na barytón nevyznie veľa vecí dobre. Parádne znejú napríklad groovy, ne-napodobiteľná je farba nástroja, majstri na ňom zvládajú nadrozsahové tóny. Nedávno som objavil, že barytónu vynikajúco sadnú transkripcie z violončela, napríklad Bachove suity. Nechcem kriviť čelistom, ale na barytónsaxofóne to znie lepšie! S klaviristkou Zitou Slavičkovou plánujeme nahráť netradičný projekt: oslovil som mladých skladateľov Luciu Papanetovú a Ľuboša Bernátha, ktorí napíšu ku každej časti jednej Bachovej suity akoby náprotivok.

■ **So súčasnou hudbou ste mali kontakt ako člen Melos Ethos Ensemble. Bola to pre jazzmana dobrá skúsenosť?**

Samozrejme, pretože mi to rozšírilo obzor. Škoda, že väčšina súborov to dnes rieši skôr prepísaním saxofónového partu pre klarinet. Hranice sa postupne stierajú, mnohé ansámble sa prestali

označovať za „klasické“ alebo „jazzové“, radšej používajú pomenovanie „contemporary music“ alebo avantgardnejšie „klangorchester“ a stretávajú sa v nich hudobníci s rozličným backgroundom. Rád by som na základe toho experimentoval napríklad v big bande so sláčikovou sekciou, zaujímavým bol v tomto smere koncert pre jazzový súbor a symfonický orchester, ktorý zaznel na BHS 2010. Kompozície Egona Kráka a Matúša Jakabčica mali u poslucháčov výbor-

nú odozvu. Nie je nič zlé na hudbe Duka Ellingtona alebo Thada Jonesa, to však dnes hrajú školské orchestre, napríklad v Grazi to bolo na slušnej úrovni.

■ **Pôsobili ste v „zabehnutom“ orchestri Gustava Broma aj v príležitostne zostavovanom československom ansámblu Matúša Jakabčica. Je možné porovnať spôsob práce v týchto big bandoch?**

Rozdiel je jednoznačne v lídroch. Mať je špička, čo sa týka bigbandového remesla. Vynikajúco komponuje i aranžuje, najdôležitejší je však jeho ľudský prístup. Spomínam si, ako na nás apeloval, aby sme naozaj nemeškali na skúšky, lebo bude musieť byť na nás proti svojej vôli zlý. Panuje tam nesmierna pohoda a dobré vzťahy, hrajú sa tam nádherné, i keď náročné veci. Takto fungujúci medzinárodný big band je v istom zmysle raritou. Samozrejme, je ťažké byť manažérom a zároveň umeleckým šéfom orchestra, zvládať skúšky, komponovať i aranžovať... Bolo by dobré súbor lepšie manažérsky podchytiť, skúsime hľadať nový model. Čo sa týka druhého orchestra – zakladateľa Gustava Broma som poznal len z rozprávania starších kolegov-spoluhráčov. Tvrdili, že to bol nesmierne charizmatický človek, vynikajúco konferoval a čo bolo v tých časoch podstatné, vedel jednáť s bolševikmi. Fero Karnok spomínal, že aj vedúcich kultúrnych inštitúcií a národných výborov „staval do pozoru“ ako malých chlapcov a vždy sa mu to prepieklo. Brom stále angažoval vynikajúcich muzikantov, ku ktorým mal ľudský prístup: dnes si ani len nedokážeme predstaviť, že keď niekoho vyhodil z orchestra, zohnal mu miesto inde. Vzťahy v tom súbore sú momentálne iné a pre rozpory s lídrom Vladom Valovičom som odtiaľ odišiel. Mám tú hudbu naozaj rád a človek by si podľa mňa mal dopriať luxus, aby sa cítil v kapele dobre a nechodieval tam len kvôli peniazom. Držím im však palce, je to dobrý orchester a dá sa mu doma i v zahraničí. Za

mojej éry sme chodievali do Nemecka, hrali sme na festivaloch, ale aj na zábavách v pivných stanoch; tam sme mali obrovský úspech s Glenom Millerom, Countom Basim. Hranie starého swingu, ktorý majú Nemci veľmi radi, mi na Slovensku chýba, pretože kultivuje kapelu a je výbornou školou.

■ **Ako jeden z mála domácich jazzmanov sa pravidelne venujete publicistike, napríklad aj na strán-**

kach Hudobného života. Reflexia hudobníka, ktorý dokonale pozná problematiku „zvnútra“, býva na rozdiel od Slovenska v zahraničí bežnou praxou.

Robím to ako hobby, pri ktorom sa naučím nové veci a staré si musím usporiadať. Neraz som vďaka tomu navštívil podujatia, na ktoré by som sa sám nevybral, napríklad festival Inntöne v Rakúsku. Stojí to, samozrejme dosť energie, na druhej strane ma táto práca teší. Mienkotvorné médiá na Slovensku sa venujú hudbe amatérsky, mnohé texty sú všeobecné a oproti tomu, ako podrobne sledujú politické kauzy alebo šport, idú kultúrne veci po povrchu. Aj z toho vyplynul akýsi impulz, že netreba len nadávať, ale priložiť ruku k dielu. ✕

Saxofonista a aranžér **Erik ROTHENSTEIN** (1973) je absolventom Konzervatória v Bratislave a jazzového oddelenia Kunstuniversität Graz, kde sa okrem barytónsaxofónovej hry venoval aj kompozícii a aranžovaniu. Vede vlastné kvinteto a etno projekt Duduk, je členom zoskupenia NikiStein, CZ-SK Big Bandu Matúša Jakabčica, spolupracovníkom flamencového gitaristu Flaca de Nerju, hral v Pressburger Klezmer Band, Big Bande Gustava Broma, Melos Ethos Ensemble. Vydal albumy *Prater Menuet* (Hudobné centrum 2005) a *Blázní z Chelmu* (Real Music House 2012), je autorom *Progresívnej školy hry na saxofóne* (Hudobné centrum 2012).



Jazzová stanica Českého rozhlasu

Od marca začne v digitálnych sieťach vysielat' nová stanica Český rozhlas Jazz, historicky prvá jazzová stanica v českom éteri.

Projekt vedený dramaturgom a redaktorom **Petrom Vidomusom** (od roku 2004 je editorom jazzových rubrik mesačníka Harmonie) nadväzuje na internetové jazzové vysielanie, ktoré Český rozhlas spustil pod názvom Euro Jazz na svojom internetovom portáli už pred dvoma rokmi. „Je to obdoba našej digitálnej stanice D-Dur, ale pre jazzových fanúšikov“, upresňuje Vidomus. „Tým chceme ponúknuť väčšiu dávku jazzu ako doteraz, naviac vo vysokej kvalite zvuku.“ K najzaujímavejším programovým blokom doterajšej podoby Euro Jazzu patrila rubrika *Album týždňa*. Redakcia v nej upriamovala pozornosť na mimoriadne nahrávky a okrem zasvätené komentovaných zvukových ukážok na webcaste rozhlasu získal vybraný album v danom týždni výdatnejšiu rotáciu vo vysielaní. Vo februári tak Euro Jazz napríklad predstavil očakávaný debut amerického kvarteta poľského „harcovníka“ Tomasza Stańka či nastupujúceho hrdinu gypsyjazzovej komunity, huslistu Timba Mehrsteina. Objavné projekty rozšírili záujemcom poznanie i obzory; osobne ma prekvapila pocta legende King Crimson od nekonvenčného francúzskeho kornetistu Médérica Colignona (*À la recherche du Roi Frappé*, Just Looking Productions 2012), ťažkotónážne groovy mainstreamového saxofonistu Donnyho McCaslina (*Casting for Gravity*, Greenleaf Music 2012) či dvojica nahrávok pozoruhod-

ného nórskeho klaviristu Helgeho Liena (*Katenslager/Natsukashii*, Ozella Music 2012). K mnohým jazzovým „chuťovkám“ by sa záujemca sotva dostal na domácich fórach... Zo slovenskej jazzovej produkcie bol venovaný priestor výnimočnému albumu vokalistu Grzegorza Karnasa (album poľského umelca vyšiel pod krídlami košického vydavateľstva Hevhetia) či debutu *1st Touch* gitaristu Michala Bugalu (Hudobný fond 2011). Bugalov newyorský projekt sa pred dvoma rokmi stal zástupcom *Slovenského týždne na Euro Jazzu*. Počas „tematického špeciálu“ reflektujúceho jazzovú scénu



ská vlna: Slovensko (nedeľa 12.00–12.30), k ďalším zaujímavým rubrikám stanice **Český rozhlas Jazz** bude patriť *Rozhovor mesiace*, *Jazzové novinky* s aktuálnymi tipmi na koncerty i albumy, ako aj *Fokus* tematicky zameraný na jazzové žánre (free jazz, nu-jazz, jazzrock, bop a i.). „Napriek všetkým problémom sa českému jazzu v posledných rokoch darí,“ konštatuje dramaturg Petr Vidomus „Na vysokých školách vznikli dve jazzové katedry, mladá generácia absorbuje inšpirácie v zahraničí, vychádza podstatne viac jazzových albumov ako predtým. Média však tento trend nereflektujú.“

Pre úplnosť treba dodať, že nielen Český rozhlas rozširuje svoje jazzové portfólio. Okrem tradičných pravidelných relácií na Rádiu Devín (*Jazzový klub Rádía Devín*, *Jazzovinky*) pribudla od februára relácia *Exkluzív-*

Jazz
Český rozhlas

v jednotlivých krajinách boli okrem rozhovoru s Bugalom predstavené ďalšie slovenské jazzové albumy (*Hodina evropského jazzu*), CZ/SK Big Band Matúša Jakabčica (*Big Band Panoráma Jana Hály*), v rámci relácie *Jazz Club* zaznel album *Peter Lipa Live in Akropolis Prague* a bandlíder Vlado Valovič rozprával o histórii i súčasnosti jazzu na Slovensku. Slovenskému jazzu bude v novej štruktúre venovaný pravidelný týždenný blok *Evrop-*

ne z európskych jazzových pódíí, v ktorej Patrick Španko a Jozef Brisuda každý pondelok (17.35–18.30) uvádzajú v rámci výmennej siete European Broadcasting Union koncerty z európskych festivalov (Montreux Jazz Festival, Jazz Baltica, Inntöne Jazzfestival, ELB-JAZZ Hamburg, Jazzfest Willissau, Jazzfestival Saalfelden).

Peter MOTYČKA

5P



[foto: V. Hank]

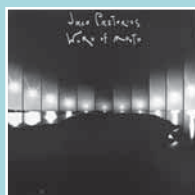
trombonistu

Michala Motýla



potreby predvádzať technickú ekvilibristiku a silná pokora k hudbe.

Ako tínedžera ma oslovil Pat Metheny Group s albumom *Offramp* (ECM 1982), na ktorom tento gitarový virtuóz očaril svojou melodikou. Nekončiace melódie v sólach bez



troch. Nikdy predtým som nepočul takého virtuóza na ústnej harmonike ako Tootsa Thielemansa. Tento album vo mne vzbudil túžbu po aranžovaní, s čím sa trápim dodnes...



1998) trombonistu **Johna Fedchocka & New York**

Dodnes sa mi veľmi páči projekt *Word of Mouth* Jaca Pastoriusa (Warner Bros. 1981), jeho žánrová bezhraničnosť a schopnosť v aranžmánoch dokonale využiť nástrojové farby v rôznych regis-

Pretože ma aranžovanie stále láka, mám rád dvojicu albumov *Rush Hour* (Blue Note 1995) od Joea Lovana (aranžmány a dirigovanie Gunther Schuller) a *On the Edge* (Reservoir



Big Band. Tiež milujem *New York Voices*, najmä album *A Day Like This* (MCG 2007).

Je ťažké vybrať len 5 albumov, pretože každé nové CD, ktoré človeka osloví, ho posunie na obzore vnímania hudby ďalej, a to je na tom to „pravé orechové“. Hoci sa živím hraním v Slovenskej filharmónii, moje srdce inklinuje viac k jazzu. Vážnu hudbu mám veľmi rád, nie však ľudí, čo ju zaznávajú.



Čo sa týka môjho nástroja, neskonale obdivujem Kanadana menom **Bob McChesney** a všetky jeho albumy. Neviem si predstaviť dokonalejšiu hru na trombone.

(mot)

Braňo Hronec

Bez jeho orchestra by sme zrejme nepoznali Evu Kostolányiovú, Evu Mázikovou ani Marcelu Laiferovú. Hoci sa ako umelec nevyhol totalitným represáliám, podarilo sa mu precestovať celý svet a uspieť aj mimo krajín komunistického bloku. Dnes si užíva zaslúženú penziu, venuje sa hotelierstvu, cestuje, pripravuje knihu, hrá golf, a samozrejme, cvičí na klavíri. Spomienky **Braňa Hronca** sú autentickým obrazom atmosféry, v ktorej sa formovala slovenská populárna hudba.



[foto: archív B. Hronca]

■ **Keď ste roku 1955 prišli na bratislavské Konzervatórium, na rozdiel od mnohých nadšencov ste sa od začiatku dali na profesionálnu dráhu. Čo vás k tomu viedlo?**

Predurčovalo ma k tomu samotné štúdium, išlo len o to, v akej hudobnej oblasti. Hlavným objektom môjho záujmu sa stal jazz. V tých časoch sa mu však nedalo venovať profesionálne, a tak som sa ako väčšina jazzových hudobníkov začal živiť populárnou hudbou. Už ako študenti sme ju popri našich jazzových snaženiach hrávali pravidelne pri rôznych príležitostiach.

■ **Študovali ste akordeón i klavír, vyrastali ste v muzikantskej rodine?**

Pochádzam z rodiny evanjelického farára. Hudba bola súčasťou nášho života – mamička krásne spievala, hrala na klavíri a organe, otec ko hral na husliach, píšťale, klavíri, a tiež pekne spieval. Ako šesťročný som sa začal učiť hrať na klavíri, neskôr na husliach, akordeóne, ako samouk aj na gitare. K jazzu som sa dostal až počas štúdia na Konzervatóriu a hoci som študoval klasiku, očaril ma celkom odlišný hudobný svet, možnosť improvizácie i komponovania hudby, takže na VŠMU som pokračoval v štúdiu dirigovania, ale hlavne kompozície.

■ **Uplatňovali ste kompozičné princípy vážnej hudby aj pri jazzových skladbách?**

Áno, tak vznikli napríklad *Jazzové štúdie* pre trúbku, tenorsaxofón a trombón, ktoré vyšli na albume *Československý jazz 1965*. Mal som veľké šťastie, že som študoval u profesora Alexandra Moyzesa, ktorý ma v týchto experimentoch podporoval.

Z Horského parku do Hamburgu

■ **Ako si spomínate na obdobie, keď ste hrávali na bratislavských internátoch?**

Vtedy bolo zvykom organizovať nedeľné „Čaje o piatej“, ktoré sa konali na Mladej garde, Horskom parku, v PKO alebo na terase hotela Carlton. V Horskom parku sme v roku 1964 hrávali ešte ako amatérska kapela a snívali o tom, že sa raz staneme profesionálmi a budeme vystupovať v zahraničí. Objavovali sa tam mladí spevácki adepti, napríklad Marcela Bujnová (dnes Laiferová), Peter Vašek, Ivo Heller a ďalší. Spomínam si aj na pamätné vystúpenia na Bernoláku; to som už mal po skončení prerušeného štúdia na VŠMU. Sú to krásne spomienky.

■ **A čo mládežnícke predpoludnia?**

To boli nedeľné stretnutia prívržencov jazzu a recesistických vystúpení začínajúcich študentov VŠMU Lasicu a Satinského. Jadrom predpoludní sme boli my, mladí jazzmani, a spomínaná dvojica komikov. Neskôr sa na nich podieľali viacerí začínajúci i profesionálne uznávaní umelci. Dalo by sa o tom veľa rozprávať.

■ **Ako študentská kapela ste sa dostávali do nočných podnikov bratislavských hotelov Devín, Carlton, Jalta alebo Tatra. Nebola takáto produkcia skôr backgroundom?**

Jazz bol od svojich počiatkov hudbou tanečných lokálov a tradícia tančiarní, barov a kaviarní trvala desaťročia, až kým sa jazz nedostal na perifériu záujmov a nevystriedala ho populár-

na hudba. Táto zmena pripravila o živobytie aj množstvo excelentných hudobníkov. Ako študenti sme mali možnosť občas hrať v takýchto lokáloch, bola to príležitosť privyrobiť si, ale aj zahrať. Jazz sa občas dostával k slovu prostredníctvom známych evergreenov, na ktoré sme improvizovali. Vedenie podniku z toho veľkú radosť zvyčajne nemalo, a tak sme reper-toár prispôbovali prítomnému publiku: kto chcel tancovať, tancoval, kto počúvať, počúval.

■ **V polovici 60. rokov ste odišli hrať do zahraničia, ako vás prijímalo publikum? Postihovali aj vás totalitné represálie?**

Agentúra Slovkoncert v roku 1964 realizovala prehrávky pre západonemeckého agenta Franka Reigerta, ktorý si spomedzi viacerých skupín vybral práve nás a pripravil nám program na rok. Začali sme v Hamburgu, v štvrti, v ktorej kedysi začínali aj Beatles. Publikum nás prijímalo veľmi dobre – namiesto dvanástich mesiacov sme strávili v zahraničí 18 rokov! Naučili sme sa cudzie reči – napríklad v ZSSR som uvádzal koncerty po rusky. Režim nás na jednej strane nebrzdil, využíval nás na reprezentačné účely od strednej Ázie cez európske socialistické krajiny až po Kubu, no zároveň často zneužíval podľa svojich potrieb. Bezohľadne nám rušili podpísané zmluvy v západnej Európe, čím nás znemožňovali ako partnerov. Spomínam si na olympiádu v Mníchove 1972, ktorej súčasťou bolo „Olympijské rendezvous“. Bol to program, kde sa mali stretnúť olympijskí víťazi Eva Čáslavská, Dana a Emil Zátopkovi, ale i majiteľ cestovnej kancelárie Neckermann, ktorý bol olympijským víťazom v jazde na koni. Na podujatí sa mal objaviť princ Philip, ale aj významný manažér, ktorý spolupracoval s Michaelom Schanzom alebo Udom Jürgensom a nás chcel vziať pod svoje krídla. Zapracoval však „škriatok“ a minister kultúry Válek nás tesne pred vycestovaním nepustil. Mohol to byť zlom v našej kariére, šanca dostať sa do veľkého showbiznisu. Namiesto toho to bol definitívny pád našich nádejí.

■ **Prečo vás Válek nepustil?**

Bola za tým iba jeho arogantná nadutosť a urazená ješitosť.

Ambície prevalcované tankmi

■ **Bolo možné užiť sa populárnou hudbou v časoch, keď ste mali v občianskom preukaze uvedený štatút „slobodné povolanie“?**

Moja kapela to zvládala veľmi dobre, hoci nebolo ľahké zhŕňať angažmány pre také veľké teleso. Za prácou sme museli cestovať, hrať

→ sme v západoeurópskych tanečných lokáloch, neskôr pribudli aj koncertné vystúpenia – napríklad s Karlom Gottom a Royom Blackom vo Wiener Stadthalle v roku 1968 alebo s Luciou Poppovou v St. Pöltene. Naše ambície však prevládali sovietske tanky. So známym mníchovským agentom a producentom Brunom Adlerom sme nahrali singel *There Can Always a Pískaná*; hudba bola výborná, kapela s mladou Evou Mázikovou vyzerala veľmi dobre. Keď vzal Adler nahrávku spolu s fotografiami priateľom do veľkého vydavateľstva, ľudia z Arioly si ju ani nevypočuli s argumentom: „... z Československa?! Dosť máme starostí s Gottom, o ktorom nikdy nevieme, či príde, alebo nie.“

■ Viac sa vám potom darilo vo východnej Európe...

Áno, vystupovali sme, nahrávali v rádiách, televíziách, vydávali sme albumy, dvakrát po sebe sme vyhrali festival Wiosna Piosenkowa v Poľsku, aj keď o víťazstve sme sa dozvedeli až následne od Slovkoncertu. Každý druhý rok sme vystupovali na Bratislavskej lýre a naše predstavenia mali vždy veľký ohlas.

■ Viaceré z vašich piesní sa stali šlágrami, napríklad *Lampy už dávno zhasli*, podľa ktorej neskôr nazvali hudobný televízny program.

Popri mojej „srdcovke“, ktorou bola hra na Hammond organe a na klavíri, som sa od mladosti venoval aj komponovaniu piesní. Medzi prvé nahraté patrili *Telegrafný klúč* s textom Milana Semika, ktorý bol začiatkom 60. rokov

■ Zrejme nebol jediný počas vašej kariéry...

V roku 1973 sme s úspechom uviedli našu show na Bratislavskej lýre a ešte pred vstupom na pódium mi hlavný kameraman a môj priateľ Laco Stritz povedal, že nám nechce ublížiť a nebude nahrávať. Na hodnotení Lýry v televízii to hlavná redaktorka „zaklincovala“ slovami, že snád naše vystúpenie televízia nenahrála! Bola to škoda, predvádzali sme show, ktorá bola výsledkom tvrdej práce a ktorú inde prijímali s nadšením. Také číslo ako *Glenn Miller Story* by obstálo aj dnes. Žiaľ, neexistuje z neho žiaden obrazový záznam.

■ Ako si spomínate na speváčky Evu Kostolányiovú a Evu Mázikovú, ktoré ste mali v skupine?

Eva Kostolányiová bola veľmi dobrá a tvárna speváčka, vhodná najmä na kantabilné piesne. Jej dravším protipólom bola Eva Máziková. Navzájom sa výborne dopĺňali; prezývali sme ich „malá“ a „veľká“ Eva.

■ Váš prvý album *Braňo Hronec uvádza vyšiel v Opuse až v roku 1972; nebolo na debut trochu neskoro?*

Nahrávali sme v koncertnej sieni Slovenského rozhlasu (dnešná Moyzesova sieň) a polovica nahrávok sa robila naživo za prítomnosti publika. Nebol to celkom debut, v tom čase sme mali

melódie alebo album *Vianoce s Darinou Laščiakovou*, ktorý sa dodnes vysiela v Slovenskom rozhlase. Bolo to však obdobie, keď sa v hudbe objavovali rôzni podvodníci, a tak som sa rozhodol ostať nezávislým. Spolu s manželkou sme



začali so stavbou hotelu, ktorý mi túto nezávislosť v plnej miere poskytol, hoci na druhej strane mi zabral takmer všetok čas. Napriek tomu, že dnes už vystupujem len sporadicky, na klavíri cvičím denne, doma a v štúdiu mám štyri klavíry a dva Hammondy.

■ S hudbou ste však, ak sa nemýlim, definitívne neskončili...

Z hudobného dôchodku si občas odskočím – dôkazom sú albumy *Zlatého slnka krásny breh*, hokejová hymna *My chceme gól* s textom Ľuba Feldeka a spevom Otta Weitera, koncertný program *Braňo Hronec a jeho klavír*, s ktorým som vystúpil v divadle Aréna a v Redute, výročia Zväzských predpoludní a ďalšie projekty. Ale už je toho oveľa menej ako kedysi.

■ S manželkou si užívate penziu; aké máte plány do budúcnosti?

Teším sa, že popri spoločnom cestovaní a hraní golfu mám čas aj naďalej cvičiť na klavíri a môžem sa tešiť dobrému zdraviu. Momentálne pracujem na knihe, ktorá by realisticky ukázala, ako to naozaj bolo.

Robert BUČEK

„Keď občas obdivujeme dokonalosť profesionálnej prezentácie špičkových zahraničných súborov, ktoré s úplnou presnosťou kombinujú hudbu, zvuk, pohyb, choreografiu, svetlo a réžiu, je potrebné povedať, že Hroncova skupina dnes takú dokonalosť dosahuje v miere, ktorá obstoí aj v najťažšej zahraničnej konkurencii. Hroncova fantázia na slovenské ľudové piesne bola ukážkou najnápaditejšieho a harmonicky i zvukovo najodvážnejšieho zvládnutia moderných výrazových prostriedkov, aké som kedy v našej populárnej hudbe počul.“

(Lubomír Dorůžka, Melodie 7/1973)

prvým domácim twistom. V roku 1962 ho nahral Orchester Karla Vlacha a spieval ho aj Jozef Krištof. S Milanom Semikom sme sa na jar 1964 zúčastnili s piesňou *Mr. Morse* na autorskej súťaži medzinárodného festivalu Omladina v juhoslovanskej Subotici. Získali sme druhé miesto a pieseň nahrali rôzni interpreti u nás i v Juhoslávii. So svojou kapelou som začal nahrávať okolo rokov 1962–1963, spomínam si na jazzový šansón *Kvetinárka*, ku ktorému napísal text Rudolf Skukálek. Ten však v roku 1968 emigroval a pieseň sa nasmela vysielať v rozhlase. Rovnako boli zakázané pesničky, ktoré otextoval Milan Lasica, alebo ktoré spievali Zuzka Lonská a Zdeněk Kratochvíl. Čo sa týka skladby *Lampy už dávno zhasli*, spomínam si na naše spoločné vystúpenie s Big Beatom Olympic v hale na Pasienkoch, kde speváčky Jana Beláková a Marcela Laiferová zaujali okrem spevu aj provokujúcimi pohybmi a lúskaním na druhú a štvrtú dobu. Vyslúžili sme si za to ročný zákaz vysielať, pretože v 60.–70. rokoch sa takéto dištanc „nosil“.

za sebou desiatky rozhlasových i televíznych nahrávok, hudbu k filmu *Dialógy* so skladbami *Téma pre Hammond*, *Melanchólia*, *Lúčenie*, *I Follow You* alebo *I Scared Like You*. *Melanchólia* sa vďaka kontaktu na Bratislavskej lýre stala zvukovou reláciou jednej západonemeckej stanice.

■ Začiatkom 80. rokov ste Orchester Braňo Hronca rozpustili a od roku 1985 ste boli dirigentom Tanečného orchestra ČSTV v Bratislave.

Kapela spolu naposledy hrala na silvestrovskej párty v Baden-Badene ešte v roku 1981. Rok predtým som sa oženil a konečne som sa chcel usadiť. Práca v orchestri ČSTV bola naozaj pestrá, uplatnil som sa ako aranžér, skladateľ aj ako sólista za klavírom.

■ Kedy ste skončili s aktívnym hraním a odišli do „hudobného dôchodku“?

Po páde režimu, keď bol rozpustený Tanečný orchester Československej televízie, pretože na kultúru už neboli peniaze. Istý čas som s hudbou ešte koketoval, spomeniem projekt *Romantické*

Braňo HRONEC (1940, Hronek), klavirista a skladateľ, člen West Coast Comba, zakladateľ Bratislavského jazzového štúdia a Orchestra Braňo Hronca (1964–1981), s ktorým absolvoval množstvo koncertov po Európe, Strednej Ázii a Kube. Skupina sa viackrát predstavila na Bratislavskej lýre, účinkovali s ňou vokalisti J. Beláková, S. Selingová, E. Kostolányiová, E. Máziková, V. Chválny a i. Pod menom lídra vyšli vo vydavateľstve Opus platne *Braňo Hronec uvádza* (1972), *Srdečný pozdrav* (1974) a *Natrhaj mi dážd'* (1977) a kompilácia *The Best of...* (Bonton 1998). V 80. rokoch bol Hronec hudobným režisérom v Slovenskom rozhlase a dirigentom Tanečného orchestra ČSTV v Bratislave. Spolu s manželkou a herečkou Juditou Vargovou prevádzkuje Hotel No. 16 v Bratislave.

klasika



The Beethoven Journey Piano Concertos Nos. 1 & 3 Leif Ove Andsnes Mahler Chamber Orchestra Sony 2012

Kariéra Leifa Oveho Andsnesa, ovenčená v roku 2011 prestížnym ocenením Grammy, sa začala koncom 80. rokov minulého storočia. Nórsky klavirista so záľubou v romantickom repertoári sa vtedy do povedomia publika i kritiky zapísal ako propagátor Griegovej hudby. Dnes jeho diskografiu tvoria nahrávky Schuberta, Chopina, Brahmsa i Rachmaninova s príležitostnými výletmi do sveta klasikov hudby 20. storočia. CD s Haydnovými a Mozartovými koncertmi sú výnimkou, Beethovenove diela boli pre Nôra až donedávna tabu. Potom podľa vlastných slov prekonal v hotelovom výťahu niečo ako mystický zážitok. Znel tam Beethoven a on si práve vtedy povedal, že je čas vydať sa na púť za jeho hudbou. Prvé výsledky štvorročného projektu s názvom *The Beethoven Journey*, ktorý by po klavírných koncertoch mala uzavrieť aj nahrávka zriedkavejšie uvádzanej *Chorálnej fantázie*, si možno vypočúť na CD s Mahler Chamber Orchestra pre vydavateľstvo Sony a o necelý mesiac i naživo v bratislavskej Redute. Je sa na čo tešiť. Od prvých taktov *Koncertu č. 1 C dur op. 15* zaujme orchester štíhlým a kompaktným zvukom s minimálnym vibrátom a dobovým rozsadením huslí. Výsledok pointuje použitie bezventilových trúbiek a tvrdých paličiek na tympanoch. Vďaka tomu vyznievajú typické beethovenovské akcenty a kadencie nesmierne efektne. Sólový part koncertov zvláda Andsnes s technickou bravúrou, trpezlivosťou a eleganciou a bez akéhokolvek pátosu. A to ani v pomalých častiach koncertov, pohybujúcich sa vďaka voľnejším tempám už za hranicu romantizujúceho výrazu, kde možno oceniť klaviristovo veľkorysé narábanie s časom. Hudba vo finále oboch koncertov ani na okamih nestráca rytmickú pulzáciu a švih, čo možno Nórovi určite pripočítať k dobru. Výsledok tak celkovo veľmi pripomína jeho nahrávku

Haydnových koncertov s Nórsym komorným orchestrom (EMI 2000). Po viacnásobnom vypočutí však najmä v technických pasážach (napríklad v závere *1. koncertu*) začína bravúra miestami pôsobiť trochu atletickým dojmom (obvyklý problém mainstreamových interpretácií) a celkovému vyzneniu by určite pomohlo tieto úseky viac rozartikulovať. Tu by si sólista mohol pokojne zobrať príklad z orchestra, ktorého hra je dobrým dôkazom toho, ako presvedčivo dokážu poznatky z historicky poučenej interpretácie ovplyvniť zvukovú podobu klasicistických diel hraných na moderných nástrojoch. Tá je vo výrazne v prípade oboch diel neprepočuteľne prítomná, napríklad v akcentovaní charakteristických vojenských topoi. Miestami však rovnako ukazuje riziká akéhosi anonymného „historicky poučeného“ interpretačného štýlu, ktorý Bruce Haynes vo svojej známej knihe *The End of Early Music* príznačne nazýva „default style“. Kto chce spoznať iný svet Beethovenových koncertov, môže siahnuť po aktuálnych nahrávkach Ronalda Brautigama (tento zaujímavý klavirista bude sólistom *1. klavírneho koncertu* v rámci aktuálneho ročníku festivalu Dni starej hudby) pod taktovkou Andrewa Parrotta pre label BIS. Kto si chce porovnať, kam sa nórsky klavirista na svojej ceste za Beethovenom dostal, môže si vypočúť CD s klavírnymi koncertmi dvorného beethovenovského interpreta vydavateľstva harmonia mundi Paula Lewisa, ktorý tieto diela nahral s masívnejšie znejúcim orchestrom BBC a s českým dirigentom Jiřím Bělohlávkom. Aprpro Česko: recenzovaná nahrávka, ktorej nadštandardné kvality sú pre mňa i napriek zmieneným výhradám nesporné, vznikla v známej sieni pražského Rudolfinu.

Andrej ŠUBA



Antonín Dvořák Zigeunerlieder Songs & Duets G. Kühmeier, B. Fink, Ch. Berner harmonia mundi 2012 distribúcia DIVYD

Piesňová tvorba Antonína Dvořáka býva popri jeho orchestrálnych dielach

často podceňovaná, boli to však práve *Moravské dvojzpěvy op. 32*, ktoré skladateľovi otvorili cestu k medzinárodnému povedomiu. Pôvodne vznikli pre potreby domáceho muzikovania rodiny Neffovcov, u ktorej si Dvořák privyrábal vyučovaním hudby. Neskôr ich však odoslal do Viedne, kde sa nimi uchádzal o rakúske štátne štipendium poskytované mladým, talentovaným a nemajetným umelcom. Skladateľ použil pôvodné české ľudové texty a dokoňoval k nim nové melódie. Dve rovnocenné ženské vokálne línie sa prelínajú, imitujú či postupujú vo vzájomnej rytmickej inverzii, a to všetko pod spoločným menovateľom ľudového naturelu. Bernarda Fink a Genia Kühmeier vystihli potenciál tohto diela a prinášajú harmonickú vokálnu súhru, kde sa Finkovej hlbší hlas dopĺňa s iskrivým lyrickým sopránom Kühmeierovej. Túto príjemnú kombináciu farieb si môžeme vychutnať najviac v rytmicky jednotných častiach, ako napr. v piesni *A já ti uplynu*. Obe si výborne poradili s vokálnou líniou a vo svojom prejave s profesionálnou ľahkosťou celistvo interpretujú jednotlivé frázy piesní. Okrem toho sa v piesni *Prsten* stretávame s vyrovnanou vzájomnou interakciou oboch interpretiek vo forme dialógu. Vynikajúco zvládnuté dynamické a rytmické prechody napomáhajú ku kompaktnosti celkového dojmu. Z interpretácie cítim hravú pulzáciu, aj keď miestami poslucháč očakáva možno viac „korenia“ v podobe nezbedného ľudového temperamentu. Napriek svojej zdržanlivej umiernenosti však *Moravské dvojzpěvy* predstavujú ťažisko nahrávky. Genia Kühmeier sa prezentuje *Cigánskymi melódiami*. Presvedčivo prednáša piesne rôznych nálad. Svojím spevom dokáže navodiť zasnú atmosféru v úvodnej *Má píseň zas, smutnú* v *A les je tichý kolem kol* či nostalgickú náladu v piesni *Když mne stará matka*, ale aj veľmi vášnivý výraz v piesni *Struna naladěna*. Napriek širšej technike tvorby tónov vyznieva jej spev veľmi ľahko a graciózne. Bez zaváhania zvláda početné skoky v melódii a popritom pohotovo vedie aj dynamickú líniu. *Biblické písně* so slovami starozákonných žalmov predstavujú neobyčajný rozhovor, kde skladateľ predostiera svoje prosby, radosti i trápenia. V podaní Bernardy Finkovej vyznievajú pokojne a sú zbavené zbytočného pátosu. Ani chvíľami výraznejšie vibrato mezzosopranistky nevyrušuje poslucháča v navodenom pocite pokory a „uvedomení si svojej prostoty“. K priaznivému umeleckému zážitku

nesporne prispieva aj výborná klavírna spolupráca Christopa Bernera. Svoju úlohu zvládol veľmi pohotovo a tiež zaimponoval schopnosťou vytvoriť citlivý a pozorný sprievod. Obdiv patrí odvážnej voľbe zahraničných interpretiek spievať Dvořákovu diela v origináli, pričom u Bernardy Finkovej treba vziať do úvahy aj jej predchádzajúce skúsenosti s dvořákovským repertoárom. Výsledkom tohto úsilia je dobrá zrozumiteľnosť českého jazyka.

Margaréta JURKOVIČOVÁ



Patricia Petibon Nouveau Monde Baroque Arias and Songs La Cetra, A. Marcon Deutsche Grammophon 2012 distribúcia Music Forum

„Lodka nečaká, že by sa pokojné more mohlo niekedy rozbúriť, no vidí oblaky, počuje hrmenie a obáva sa strokotania.“ Metafora o lodi, ktorá pripomína ľudskú dušu, zhudobnená Španielom Josém de Nebrom (1702–1762), je symbolickým začiatkom púte Patricie Petibon za hudbou Nového sveta. Francúzska sopranistka sa po albume *Melancolia* so skladbami Turinu, Granadosa či de Fallu rozhodla i naďalej zotrvať pri dielach hispánskej, iberskej a francúzskej proveniencie, súčasne sa však vrátila k barokovému repertoáru, ktorý jej priniesol slávu. Sprievodcami ryšavej speváčky na ceste za exotikou (reprezentovanou na nahrávke pes-trým inštrumentárom zahŕňajúcim perkusie, gajdy, juhoamerickú harfu či vzdušne pôsobiacu kombináciu gitár, lutien a teorb) sú bazilejský barokový orchester La Cetra a Andrea Marcon, ktorý patrí k dvorným dirigentom projektov barokových div pre label DG. Prísne vzaté reprezentujú na CD „Nový svet“ dva-tri ľudové nápevy z peruánskeho *Codex Martínez Compañón* (80. roky 18. storočia), ostatné skladby predstavujú viac či menej voľné asociácie na témy

→ dobrodružstva, neznáma, objavovania i hľadania, ktorých kombinácie miestami pripomínajú fantastické obrazy z Ecovho *Ostrova včerašieho dňa*. Akoby mávnutím čarovného prútika sa tak poslucháč ocitá pred bránami podsvetia s Médeou (Charpentier), aby vzápätí žiaľil na ostrove s opustenou Dido (Purcell). K dramaturgickým raritám CD patrí Händlova ária z kantáty na španielsky text *No se emendará jamás* skomponovaná na objednávku kardinála Ottoboniho počas skladateľovho pobytu v Ríme. Za interpretačné vrcholy nahrávky považujem z hľadiska výkonov sólistky francúzske hudbu, ktorú okrem už zmieneného Charpentiera zastupujú dve scény z Rameauovej opery *Les Indes galantes*. Súčasne však musím povedať, že hudba v podaní Marconových hudobníkov pôsobí v porovnaní so súborom Les Folies Françaises, ktorý Petibon sprevádzal na vynikajúcom „francúzskom“ albume pre firmu Virgin (2001), menej vzetne, miestami dokonca azda až trochu strnulo. Je to i vďaka mierne nadsadeným tempám. Výsledkom je chýbajúca gestickosť, ktorú na seba francúzska hudba, najmä ak je založená na ostinátnych modeloch, obvykle zvykne viazať. V podaní Petibon zaujmú aj ayres Nebru či Baillyho, no čím viac sa hudba vzdaluje „klasickému kánonu“, nemožno sa v speváčkinom prejave ubrániť pocitu snahe o prílišnú štylizáciu, ktorý sa miestami dotýka až afektovanosti. Je to škoda, pretože práve v týchto skladbách (branle *Mon amy s'en est allé*, *Tonada la Lata el Congo a voz y bajo para bailar cantando* alebo *J'ai vu le loup* s archaickou vyslovnosťou francúzskeho jazyka) pôsobia výkony hudobníkov prirodzeným a spontánnym dojmom. V prípade podobného repertoáru je cesta, na ktorú sa na albume *All'improvviso* vybral súbor Christiny Pluharovej L'Arpeggiata, keď angažoval speváčku s „folklórnym“ zázemím Lucillu Galeazz, asi schodnejšou. Napriek týmto výhradám však loď Patricie Petibon, ktorej velí Andrea Marcon, nakoniec šťastne pristane na Purcellovom *Fairest Isle*. Aké sú dojmy cestujúcich? Táto nahrávka sa do istej miery „vezie“ na popularite hlavnej protagonistky a vokálnych barokových recitálov, s ktorými akoby sa v Deutsche Grammophon v posledných rokoch roztrhlo vrece. Za vypočutie však stojí.

Andrej ŠUBA



Tants Mit Mir Preßburger Klezmer Band Real Music House 2012

Kapela Preßburger Klezmer Band sa etablovala na slovenskej scéne už v roku 1995. Má za sebou viacero úspešných albumov a množstvo pozitívne prijatých koncertných vystúpení doma i na zahraničných festivaloch. Nový album *Tants Mit Mir* predstavuje pomyselné hudobné putovanie naprieč krajinami strednej a juhovýchodnej Európy: Poľskom, Ukrajinou, Slovenskom, Srbskom, Bosnou i Kosovom a prináša nielen hudbu židovskej tradície žánru klezmer, ale i cigánske, balkánske a slovanské prvky. Sedemčlenná zostava si pozvala i niekoľko hostí medzinárodnej proveniencie, akými sú skvelý britský klarinetista Merlin Shepherd, perkusionista Eddy Portella, cimbalista Marcel Comendant a akordeonista Miroslav Vuković. Kapela rokmi vyzrieva i napriek fluktuácii jej členov a pôsobí zohrane a jednoliato. Preto neprekvapí hneď úvodná vtipná pieseň *Počúvni krčmára* s textom Jána Štrassera, ktorá prináša dynamický kabaret vo sviežom tempe. Pri konkrétnych trackoch síce nie sú uvedení jednotliví hostia, no je zreteľné, že albumu asi najviac pomohlo hostovanie Merlina Shepherd, ktorý sa blyсне nielen v živelných inštrumentálnych skladbách *Wedding in Crown Heights*, *Grichesher Tanz*, bizarej zmesi nápevov *Medley* s citáciami obľúbených tém skupiny The Klezmatics či v Shepherdovej vlastnej záverečnej skladbe *Lawless, Winged and Unconfined* s mystickým ostinátnym pohybom a premenlivými rytmi. Shepherd posúva kapelu vpred,

je hnacím motorom a hudba „pod jeho rukami“ doslova nabera na obrátkach. Speváčka Marta Potančoková spieva presvedčivo srbské i ukrajinské texty, no najpôsobivejšia je v skladbách spievaných v autentickom jidiš. Na albume prevládajú tanečné, veselé skladby ako *Di mizinke oysgegebn*, *Kolomeyke* alebo *Di mame hot mir geshikt*, ale ako príjemný kontrast vyznie i jemná melanchólia klavíra a spevu v krásnej „valčíkovej“ balade *Shloymele liber*. Aranžmány niektorých balkánskych a cigánskych trackov môžu na niekoho pôsobiť trochu akademicky a nekonkurujú bohatstvu inštrumentálnych aranžmánov napríklad kapely legendárneho speváka Šabana Bajramovića, no pôsobivé rytmy v skladbe *Kosovski božuri* dokážu vyburcovať a nadchnúť. Preßburger Klezmer Band určite nechce ašpirovať na titul najdravejšieho klezmer bandu, a preto nevsádza na výbušnú zbesilosť, ako to dokážu napríklad izraelské kapely typu Oi Division či niektoré „divoké“ kapely vydavateľstva Tzadik, no jeho devízou sú práve uhladené, precízne a premyslené stredoeurópske aranžmány, prirodzenosť prejavu, všestrannosť hudobného jazyka celého regiónu a vyložené príjemný prejav. Album *Tants Mit Mir* rozhodne potvrdzuje, že Preßburger Klezmer Band je neprehliadnuteľnou a mimoriadne hodnotnou (nielen) bratislavskou značkou.

Peter KATINA



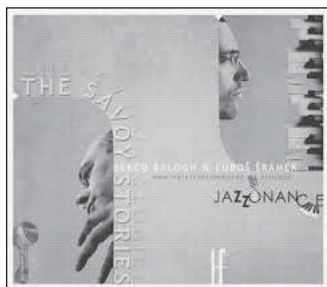
Glad Rag Doll Diana Krall 2LP Verve 2012

Nový album *Glad Rag Doll* štyridsaťosemročnej Kanadanky Diany Krallovej spôsobí určite veľké prevrpenie v radoch jej

fanúšikov zvyknutých na albumy tradičných jazzových štandardov s vlastným bandom a mäkkými sláčikmi v modernej, ale decentnej interpretácii. Album vo verziiach dvojvinyl alebo CD produkoval slávny T Bone Burnett a poňal ho vo veľmi „vintage“ atmosfére. Základnou ideou albumu totiž bolo splnenie Krallovej dávneho sna nahráť americké piesne z 20. a 30. rokov, ktoré ako dieťa počúvala v otcovej zbierke starých platní. Nahrávka obsahuje 13 skladieb a väčšina z nich sa nesie v duchu starého swingu, blues, folku a country. Hrá na Steinwayi z roku 1890 a hneď úvodná *We Just Couldn't Say Goodbye* poslucháča preniesie do atmosféry Ameriky čias prohibície, kabaretov a prašných ciest „stredozápadu“. Obrovským prínosom pre album je angažovanie fascinujúceho gitaristu Marca Ribota, na ktorého gitarových linkách je album prakticky postavený. Všetky skladby začínajú tichým „introm“ spevu a gitary v čarovnom súznení a voľnej improvizácii. Okrem Ribota, ktorý tu hrá i na bendže a elektrickej gitare, na nahrávke participujú kontrabasista Dennis Crouch, bubeník Jay Bellerose, hráč na klávesových nástrojoch Keelus Ciania a za „backgroundové“ vokály pod tajomným pseudonymom Howard Coward nie je zodpovedný nik iný než Krallovej manžel Elvis Costello. Správne americký zvuk nahrávky ešte vylepšujú ukulele, dobro a mandolína. Hoci podľa niektorých kvičích hlasov týmto albumom speváčka „zišla z cesty“, už po prvom počutí bude zrejmé, že Diana opäť kraľuje. Chvilíková zmena žánru jej iba prospela a hudobného územia niekde medzi Rayom Charlesom, Elvisom Presleym a Norah Jonesovou sa zmocnila so sebe vlastnou perfekciou; stotožňuje sa s hudbou, famózne frázuje a cíti, v humorných trackoch spieva s koketériou a sarkazmom, kým v smutných baladách vyniká jej zadumaný, hlboký kontraalt. Album *Glad Rag Doll* je vynikajúci, hoci má nepochybne i svoje slabiny. Pomerne uniformné a stereotypné bicie Jaya Bellerosa občas dokážu krehkú atmosféru sladkých duet Krallovej a Ribota narušovať stálym zdôrazňovaním pochodového rytmu. Rovnako sa nemusí všetkým páčiť i prílišná zvukovo-vizuálna prearanžovanosť retro štýlu (kombinácia starého

klavíra a moderných bicích, Diana štýlizovaná na obale ako dievča z „bordelu“), niekedy príliš temný, hutný a zemitý zvuk kapely alebo otáznice aranžmány a zaradenie niektorých skladieb ako napr. zdĺhavá *Lonely Avenue*. No zvuk vinylovej verzie je skvelý, Krallovej zdanlivo nedbalý spev a šepot a Ribotove „španielske“ pasáže znejú ako pastva pre uši a každý si nájde na albume to svoje. Oslnia nádherné, relatívne neznáme balady ako *Just Like a Butterfly That's Caught In the Rain* alebo titulná *Glad Rag Doll*, ktoré ukazujú Krallovej vyzretý vokálny prejav a dokonale načasovanie fráz, alebo rázne bluesové tracky s kvíliacimi glissandami gitár v skladbách à la „road movie“ (*There Ain't No Sweet Man That's Worth the Salt of My Tears*), vyložene rocková *Let It Rain*, „táboráková“ balada *Prairie Lullaby*, folková *Wide River To Cross* alebo záverečná vtípná kabaretná pieseň *When The Curtain Comes Down*. Diana Krall tu hrá na klavíri menej a jednoduchšie než je jej zvykom, ale i pesničkové žánre jej sedia a vynikajúco sa zmocnila aj rockandrollových „vyhrávk“ v skvelej *I'm a Little Mixed Up*. Svoj sen o starých amerických piesňach si teda splnila a jej nasledujúci album vraj bude opäť niečo iné...

Peter KATINA



Jazzonance The Savoy Stories B. Balogh, L. Šrámek Hudobný fond 2012

Týmto textom mnohých nepoteším. Vec je pre mňa o to zložitejšia, že oboch hlavných aktérov nahrávky osobne poznám, podobne ako niektorých ďalších hudobníkov hostujúcich na tomto albume. No nedá mi, aby som sa nevyjadril k otázkam a pochybnostiam, ktoré vo mne vyvoláva. Hneď na úvod chcem povedať, že mojím zámerom nie je nikomu škodiť a tobôž nie útočiť na partnerskú inštitúciu, ktorá CD uviedla na trh. Skôr mi ide o vyzvanie k diskusií.

Spevák Berco Balogh a klavirista Ľuboš Šrámek spolu s hosťami nahrali album známejších aj menej známych jazzových pesničiek. Prvá otázka smeruje k zmyslu vydania takéhoto albumu. Ak je prvoradou úlohou Hudobného fondu vydávať a propagovať pôvodnú domácu tvorbu, aký má potom význam vydať známe a mnohokrát nahrané štandardy ako *My Foolish Heart*, *Route 66* alebo *Body And Soul*, navyše v angličtine, ktorá má ďaleko k dokonalosti a „autenticite“? Môžeme si ich predsa vypočuť v podaní špičkových amerických spevákov, povedzme Kurta Ellinga. Ak už je reč o Ellingovi, stojí za to porovnať *The Savoy Stories* s jeho albumom *Live in Chicago* (Blue Note, 2000). Na oboch sa nachádza *My Foolish Heart*, scat v piesni *Downtown* tiež hovorí o silnej inšpirácii Balogha Ellingom. Ellingovo *Esperanto* je tu prepracované do podoby nazvanej *Jazzperanza* opatrenej slovenským textom Andreja Turoka (podľa mňa diskutabilnej úrovne) vyzývajúcim ducha estrád typu Repete. Aj podanie *Moody's Mood For Love* silno korešponduje s Ellingovým; stačí si pozrieť jeho live vystúpenie na YouTube. Naozaj zvláštna predstava o pôvodnej tvorbe... A tým nechcem dehonestovať inštrumentálne výkony hudobníkov, ktorých si vážim (Milo Suchomel, Juraj Griglák, Štefan Bartuš, Stano Palúch a d.), pretože sú skutočne profesionálni. Sú tu však aj otázky iného druhu. Medzi hosťami na albume figuruje aj Matúš Jakabčič, riaditeľ Hudobného fondu. To by bolo v poriadku, keby išlo o súkromnú firmu, a nie o národnokultúrnu verejnoprávnú inštitúciu. Konflikt záujmov? Zvláštne pôsobí aj jeho vlastný text v úvode bookletu, ktorý hovorí, že „*The Savoy Stories* je skvelý a vyvážený album: obsahuje kvalitný, nápadito zaranžovaný hudobný materiál a vynikajúce interpretačné výkony“, pričom on sám ako gitarista účinkuje na šiestich z deviatich trackov. Arogancia? Cynizmus? Nedostatok sebareflexie...? Dámy a páni, onedlho sa chystám do štúdia nahráť trúbkové party na album istej bratislavskej folkovej kapely. Automaticky očakávam, že ho vydá Hudobné centrum, keďže som jeho zamestnancom, a potom naň aj sám napíšem patrične pochvalnú recenziu. Všetko pod vlastným menom; už ani netreba strácať čas vymýšľaním pseudonymov...

Robert KOLÁŘ

dvd



György Ligeti Le Grand Macabre Ch. Merritt, I. Moraleda, A. Puche, B. Asawa, B. Hannigan, W. Van Mechelen, F. Olsen Symphony Orchestra & Chorus of the Gran Teatre del Liceu, Michael Boder, réžia La Fura dels Baus 2 DVD/Blu-ray Arthaus Musik 2012 distribúcia DIVYD

Koncom roku 2012, tesne pred „plánovaným“ koncom sveta podľa mayského kalendára, vydala spoločnosť Arthaus Music DVD so záznamom jedinečného predstavenia Ligetio opery *Le Grand Macabre* z Gran Teatre del Liceu v Barcelone. Načasovanie bolo skutočne namieste. Čiernym humorom a satirou nabité dielo o konci sveta, ktorý sa napokon nekoná, sa dramaticky výborne hodilo.

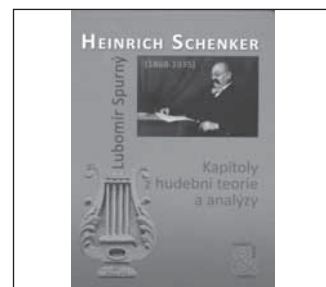
Jeden z najväčších skladateľov druhej polovice 20. storočia György Ligeti bol divadelným provokatérom od svojich prvých prác pre javisko. Pokúšal sa o operu bez súvislého deja a bez textu i o Oidipa v komickom štýle. Cez Alfreda Jarryho sa dostal k hre *La Balade du Grand Macabre* od Michela de Ghellderodeho. Premiéra „anti-anti opery“ sa konala v roku 1978 v Štokholme. Ligetio absurdno-tragikomické dielo spája ľudové divadlo, komiks, pop art, kabaret, karikatúru a apokalypsu s fascinujúcou nápaditosťou. Už v úvode automobilové klaksóny i zvuky mesta a bytu, intonujúc motív ponášajúci sa na barokovú intrádu, odkazujú na celkový paradoxný skladateľský zámer. Hudba je veľmi pestrá, obsahuje rôzne vrstvy od klasických foriem (tance, árie, duetá), cez komplikované kompozičné techniky (fúga, kánon), vrstvu citátov (Monteverdi, Verdi), vrstvu zdanlivých citátov, paródii, až po vrstvu zvukových plôch a šumov. Nekrotzar (*Grand Macabre* Veľký umrlec) oznamuje koniec sveta, no jeho snaha, aby sa vyslobodil

z apokalypsy v krajine kniežata Go-Go, kde vládnu žiadostivosť, nadbytok, presýtenie životom, alkohol a korupcia, splasne ako mydlová bublina. Ľudia budú naďalej viesť život ako predtým a odmietajú myslieť na smrť či temnú budúcnosť.

Zaznamenaná nová inscenácia diela vznikla v koprodukcii Gran Teatre del Liceu Barcelona, Théâtre Royal de la Monnaie Bruxelles, Opera di Roma a English National Opera London. Réžisér La Fura dels Baus (Àlex Ollé) v spolupráci s Valentinou Carrascovou vytvoril spektakulárne, nápadité a veľmi divadelné predstavenie s bombastickou scénou Alfonsa Flores, ktorú predstavuje obrovská postava prikrčenej kľačajúcej ženy zaberajúca celé javisko. Na nej a v nej sa odohráva celý dej. Vďaka projekciám a dynamike by obstála aj ako špičková inštalácia súčasného umenia. Dirigent Michael Boder majstrovsky a so zmyslom pre detail i celok vykreslil farebnú Ligetio partitúru a pripravil s orchestrom a zborom Liceu ďalší vrchol tejto produkcie. Výborné spevácke obsadenie (v tomto prípade pokojne možno použiť termín spievajúci herci) v zložení Werner Van Mechelen ako Nekrotzar, Chris Merritt ako Piet the Pot, Barbara Hannigan ako náčelník tajnej polície Gepopo a Brian Asawa ako knieža Go-Go iba počiarklo výnimočnosť predstavenia. Počas turné po koproduktujúcich divadlách sa inscenácia stretla s kolosálnym úspechom, britská kritika ju označila za „dielo, ktoré sa zrodí raz za desať rokov“.

Jozef ČERVENKA

knihy



Lubomír Spurný: Heinrich Schenker (1868–1935): Kapitoly z hudební teorie a analýzy KLP, Praha 2012

Bez mena Heinricha Schenkera je dnes ťažké predstaviť si pohľad na hudobnú analýzu ako samostatnú disciplínu; analytické prístupy, ktoré bývajú označované jeho menom, zaznamenali značný ohlas predovšetkým na americkom



→ kontinente a ich následné rozšírenie do Európy bolo prijímané s nadšením aj podozrením. Miera reflexie schenkerovskej analýzy pritom na oboch stranách Atlantiku v priebehu uplynulých desaťročí striedavo kolísala. Ďalšie rozširovanie a interpretovanie myšlienok rakúskeho teoretika prostredníctvom jeho žiakov a nasledovníkov znamenalo širší priestor na ich aplikáciu, no zároveň aj vzdialenie sa ich pôvodným zámerom a východiskám. Preto možno len privítať vydanie práce teoretika Lubomíra Spurného, pedagóga Ústavu hudobnej vedy Masarykovej univerzity v Brne, ktorá predstavuje doplnenú a rozšírenú podobu jeho monografie *Heinrich Schenker – dávny neznámy* (Olomouc 2000). Spurného pohľad na Schenkerovu osobnosť je nanajvýš komplexný – nesústreďuje sa výlučne (alebo prednostne) na jeho odkaz v oblasti analýzy, ale rovnako je preňho dôležité aj historické hľadisko, pričom sleduje historické kontexty doby a prostredia, v ktorom Heinrich Schenker existoval. A ako súčasník Huga Riemana či Arnolda Schönberga pohybujúci sa vo viedenskom prostredí zaujímavou osobnosťou nepochybne je. Pomerne rozsiahly priestor je venovaný biografickej kapitole, ktorá o. i. mapuje Schenkerove cesty k uplatneniu sa vo

viedenskom prostredí (ako klavirista bol žiakom K. Mikuliho a mal aj skladateľské ambície), jeho napäté vzťahy k skladateľským osobnostiam hudobnej vedy, jeho „inštitucionálne outsiderstvo“ (po celý život bol súkromným učiteľom, dvere do oficiálnych hudobných inštitúcií mu ostali zatvorené), ale aj ambivalentný vzťah k nastupujúcej moderne, kde Spurný koriguje jednostranné nazeranie na Schenkeru ako konzervatívneho reakcionára. Venuje sa aj Schenkerovej edičnej činnosti a jej významu pre interpretačnú prax, keďže práve on patril k priekopníkom kritických vydání diel klasikov nemeckej hudby vychádzajúcich z pôvodných prameňov s cieľom čo najvernejšie tlmočiť skladateľov autorský zámer. Hlavný dôraz je však kladený na Schenkerovo teoretické dielo a to, ako sa objavuje a vyvíja v dieloch trilógie *Neue musikalische Theorien und Phantasien*, ale aj v sériách zošitov *Der Tonwille* a *Das Meisterwerk in der Musik*. Nechýba ani podrobnejšie pozastavenie sa pri Schenkerových ideologických východiskách, kde sa Spurný dotýka otázok prepojenia Schenkerových politických názorov, neraz prudko vyjadrených v kontroverzných komentároch správdzajúcich jeho analýzy, s ideológiou nemeckého fašizmu. Je pravda, že

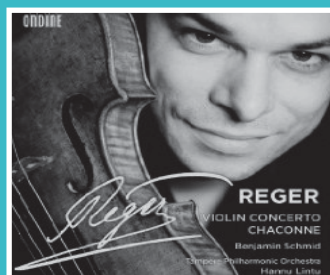
Schenker (napriek židovskému pôvodu) podľahol ilúzii o spasiteľskom poslaní nadradenej nemeckej kultúry, myšlienkové základy, z ktorých sa odvíja aj jeho teoretická práca, sú však všeobecnejšie. Tvori ich predstava pokroku zakotveného v prirodzených základoch a nemennej hierarchii. Tu pramení jeho snaha o odkrytie všeobecne platných princípov stavby hudobného diela na všetkých jeho kompozičných úrovniach, a to naprieč žánrami či historickými epochami. Zvyšok kapitoly je venovaný Schenkerovým žiakom a nasledovníkom a recepcii jeho teoretického diela vo svete až po súčasnosť. Teoretická kapitola v stručnosti (a pritom veľmi výstižne) predstavuje kľúčové pojmy, s ktorými Schenker operuje (*Ursatz, Urlinie, Stufe, Auskomponierung*, resp. *Prolongation* alebo *Diminution* a i.), osvetľuje ich použitie na konkrétnych príkladoch a sleduje ich postupnú genézu, keďže v rôznych fázach Schenkerovej práce ich význam prechádzal modifikáciami. Tu sa ukazuje Spurného vynikajúca orientácia v Schenkerových textoch, ktorá mu umožňuje „vystopovať“ vývoj každého pojmu od prvých zmienok (napr. v zošitoch *Der Tonwille*) po konečný tvar. Vyústením kapitoly je podchytenie Schenkerovho chápania problematiky hudobnej formy. S tým

úzko súvisia aj dva základné pojmy týkajúce sa hudobného myslenia: *predkompovaný model* a *Fernhören*, tu prekladané do češtiny ako „tvorivé slyšenie“. Súvisia s možnosťou či schopnosťou „organického“ uchopenia diela ako celku na strane percepcie, postihnutia jeho hĺbkovej štruktúry. Cenným doplnkom publikácie je čítanka Schenkerových textov (prekladateľsky sem okrem Spurného prispela Vlasta Reittererová), kde sa môžeme dozvedieť napr. o jeho obdivoch k Smetanovi, rozporuplnom vzťahu ku kompozičným aj pedagogickým postupom Antona Brucknera, postrehoch k uvedeniu opier Čajkovského, Mascagniho či Mozarta alebo praktikách mladých dirigentov. V nich sa Schenker prejavuje ako bodrý publicista s kvetnatým, no pritom vecným štýlom a ako farbitá osobnosť svojej doby. Samozrejmosťou je prehľadný slovníček pojmov a chronologický súpis Schenkerovej osobnej bibliografie. Jednoznačne kladne možno hodnotiť Spurného schopnosť jasným a zrozumiteľným jazykom priblížiť náročnú problematiku. Jeho pohľad na Schenkeru je komplexný a pritom čitateľsky prístupný, takže publikácia padne na úžitok nielen úzko teoreticky zameranému okruhu záujemcov.

Robert KOLÁŘ

Novinky z vydavateľstva ONDINE

DIVYD



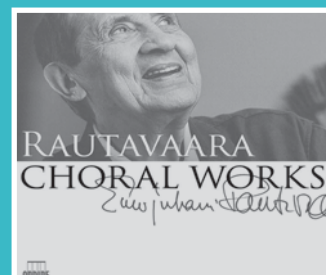
Reger
Violin Concerto
Chaconne
Benjamin Schmid, husle
Tampere Philharmonic Orchestra,
Hannu Lintu



Soile Isokoski
Richard Strauss
Three Hymns
Opera Arias
Helsinki Philharmonic Orchestra,
Okko Kamu



Dmitri Hvorostovsky
In this moonlit night
Lieder by Tchaikovsky, Mussorgsky
& Taneyev
Ivri Ilja, klavír



Einojuhani Rautavaara
Choral Works
Finnish Radio Chamber Choir, Helsinki Philharmonic Orchestra, Finnish Philharmonic Choir, Finnish Radio Symphony Orchestra, Timo Nuoranne, Eric-Olof Söderström, Leif Segerstam

www.divyd.sk
www.naxos.com

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

PODPORUJEME
KREATIVITU
KOŠICE 2013

PORTRETY 2012

Koncertný cyklus
súčasnej tvorby pre deti v rámci projektu

**NEW MUSIC
FOR KIDS & TEENS**

10 školských
orchestrov

28 koncertov

37 zapojených škôl
z celého Slovenska

574 interpretov

626 odohraných
skladieb domácich
a zahraničných
autorov

više 2 100
návštevníkov
koncertov

Ďakujeme

Zoznam koncertov:
Bratislava: ZUŠ Daliborovo nám. (24. 10.), Pedagogická fakulta (5. 11., Slovenský rozhlas), Stretnutia s novou hudbou (6. 11., Pálffyho palác), ZUŠ Jána Albrechta (6. 11.), ZUŠ Júliusa Kowalského (6. 11.), Potréty v Slovenskej filharmónii (7. 11., Malá sála SF), ZUŠ Jozefa Kresánka (9. 11.), Súkromná ZUŠ, Osloboditeľská (12. 11.), Cirkevné konzervatórium (12. 11.), ZUŠ Istrijská (13. 11., Zichyho palác), ZUŠ Vrbenského (13. 11.), ZUŠ Ľudovíta Rajtera (18. 11., Cik Cak Centrum); Košice: Portréty v Dome umenia (11. 11.), ZUŠ Štefana Németha-Samorínského (6. 11.), ZUŠ Ľudovíta Fullu (7. 11., Galéria Ľ. Fullu v Ružomberku), ZUŠ Púchov (7. 11., Malý župný dom v Púchove), ZUŠ Jozefa Rosinského (8. 11.), ZUŠ Sabinov (8. 11., Kultúrne centrum Na korze), ZUŠ Sála (12. 11.), ZUŠ Poltár (12. 11.), ZUŠ Michala Vileca, Bardejov (12. 11.), ZUŠ Michalovce (12. 11.), ZUŠ Dezidera Kardoša, Bánovce nad Bebravou (12. 11.), ZUŠ Sládkovičovo (12. 11., Pusté Úľany), ZUŠ Sobrance (12. 11.), ZUŠ Ferka Špánika, Žilina (15. 11.), ZUŠ Liptovský Hrádok (15. 11., Národopisné múzeum, Liptovský Hrádok)

KOŠICE 2013
Krajinná rada Košice

MINISTERSTVO KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

INAM
INSTITUT NOVÝCH
ARTISTICKÝCH
METÓD

Asociácia
základných
umelckých
škôl SR

BN 1883 hudobniny

noty z celého sveta

Ponúkame:

- notové materiály všetkých žánrov z českých i zahraničných vydavateľstiev
- niekoľko tisíc titulov priamo v našej predajni
- monografie hudobných skladateľov, teoretické publikácie
- notový papier
- špecializované hudobné časopisy
- staršie notové materiály v hudobnom antikvariáte
- zasielanie objednaných titulov na dobierku (zásielkovú službu)
- internetový obchod s ponukou viac ako 300 000 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

NOTOVÉ A KNIŽNÉ NOVINKY:



Martin Wulffhorst
**The Orchestral Violinist's
Companion**
2 zväzky orchestrálnych partov
pre hráčov na husliach



Vzaty do fonografu
Slovenské a moravské piesne
v nahrávkach Hynka Břima, Leoše
Janáčka a Františka Kyselkovského z let
1909–1912
2 knihy + 3CD + DVD

CD NOVINKY SLOVENSÝCH INTERPRETOV:



Beethoven
Diabelli Variations Op. 120
Miki Skuta



Solitude
Michal Stáhel

Bratislava

Slovenská filharmónia

Ut 12.3.

Malá sála SF, 19.00
R. Baborák, lesný roh
J. Boušková, harfa
Dauprat, Bach, Rossetti, Andres,
Cherubini, Debussy, Smetana, Trnec,
ček, Koetsier

St 13.3.

Koncertná sieň SF, 18.00
Symfonický orchester VŠMU,
J. Kyzlink
Spevák zbor Technik, I. Viskupová
študenti Katedry spevu HTF
Mozart, Schubert

Št 14.3. - Pi 15.3.

SF, E. Hötler
M. Ryo, violončelo
Čajkovskij, Dvořák

Ne 17.3.

Malá sála SF, 16.00
SKO B. Warchala, E. Danel
D. Janikovič, flauta
I. Fábera, hobo
Kupkovič, Marcello, Vivaldi,
Stravinskij

Št 21.3.

Gustav Mahler Jugendorchester,
H. Blomstedt
L. Ove Andsnes, klavír
Beethoven

So 23.3.

Koncertná sieň SF, 16.00
Symfonický orchester Konzervatória
v Bratislave, J. Jartim
Jazzová formácia študentov Konzerva-
tória v Bratislave, M. Zajaček
M. Vanek, moderátor
Láska v hudbe

Ne 24.3.

Dóm sv. Martina, 15.00
SKO B. Warchala, E. Danel
K. Turnerová, harfa
Haydn, Bach/Gounod, Schubert,
Massenet

Ut 26.3.

Malá sála SF, 19.00
Veľkonočný koncert
Solamente naturali, M. Valent

Št 28.3.

SF, P. Altrichter
SFZ, J. Chabroň
E. Hornýáková, soprán
E. Garajová, alt
O. Klein, tenor
G. Beláček, bas
Veľkonočný koncert
Dvořák

Hudobné centrum

Nedelné matiné v Mirbachovom
paláci, 10.30

Ne 10.3.

M. Zatková, soprán
J. Vaculík, tenor
M. Synková, klavír
P. Pažický, klavír
Schneider-Trnavský, Urbanec, Kar-
doš, Krška, Beneš, Händel, Mozart,
Puccini, Čilea

Ne 17.3.

A. Jaro, kontrabas
F. Jaro, kontrabas
X. Ljubimová, klavír
J. S. Bach, Gajdoš, Dvořák, Berio,
Mišek, A. Jaro, Bottesini

Ne 24.3.

M. Arendárik, klavír
Šostakovič, V. Novák, Zeljenka,
Szymanowski, Prokofiev

Ne 31.3.

B. Konrad, 1. husle
Š. Filas, 2. husle
W. Fortin, viola
J. Krigovský, violon
U. Ulmann, umelecké slovo
Haydn

Ne 7.4.

I. Varbanov, klavír
F. Tari, klavír
J. Lupták, violončelo
Brahms

Žilina

Štátny komorný
orchester Žilina

Št 14.3.

ŠKO, P. Mauffray
T. Vinklár, husle
Haydn, Barber, Diamond, Mozart,
Wagner, J. Strauss ml.

Ne 17.3.

Balkansambel Žilina, M. Pastirik
Nedelné matiné pre deti a rodičov,
16.00

Št 21.3.

ŠKO, P. Vronský
A. Patkolová, F. Gutten, husle - laureá-
ti Huslovej dielne 2012
J. Pazdera, husle, garant HD 2012
Borzik, Massenet, Dvořák, Bériot,
Mendelssohn-Bartholdy

Št 28.3.

ŠKO, O. Dohnányi
R. Majtánová, klavír
N. Melnik, soprán
M. Mikuš, barytón
Moravský komorný zbor, J. Šimáček
Verdi, Schumann, Fauré

Banská Bystrica

Štátna opera

Pi 15.3. Čajkovskij: Eugen Onegin

- I. premiéra
So 16.3. Čajkovskij: Eugen Onegin
- II. premiéra

Ut 19.3. Lehár: Cárvič

Št 21.3. Suchoň: Krútnava
So 23.3. Mozart: Requiem

Ut 26.3. Humperdinck: Perníková

chalúпка, 17.00
Št 27.3. Humperdinck: Perníková
chalúпка, 10.30

Košice

Štátna filharmónia Košice

Št 21.3.

ŠtK, M. Lejava
I. Šiller, klavír
Corder, Grešák, Grieg

Št 27.3.

Koncerty pre mládež ku Dňu učiteľov
ŠtK, M. Lejava
I. Šiller, klavír
Beethoven, Haydn, Stravinskij

Infoservis Oddelenia
dokumentácie a informatiky

Zahraničné festivaly

Budapešťiansky jarný festival 2013

22.3. - 7.4.2013
Budapešť, Maďarsko
Info: www.festivalcity.hu

Weimarské jarné dni súčasnej hudby
2013

3. - 7.4.2013
Weimar, Nemecko
Info: www.via-nova-ev.de

Wittenské dni novej komornej
hudby 2013

26. - 28.4.2013
Witten, Nemecko
Info: www.wittentage.de

Dražďanský hudobný festival 2013

11.5. - 2.6.2013
Dražďany, Nemecko
Téma: „Empire“ - ročník zameraný na
hudbu Veľkej Británie.
Info: www.musikfestspiele.com

Wiener Festwochen 2013

10.5. - 16.6.2013
Viedeň, Rakúsko
Venovaný 200. výročiu narodenia
Giuseppe Verdiho (1813-1901)
a Richarda Wagnera (1813-1883).
Info: www.festwochen.at

Medzinárodný hudobný festival
Pražská jar 2013

12.5. - 2.6.2013
Praha, Česká republika
Súčasťou festivalu je Interpretácia
súťaž (7.-15.5.) v odboroch: organ,
lesný roh.
Info: info@festival.cz, www.festival.cz

Händel Festspiele 2013

6. - 16.6.2013
Halle (Saale), Nemecko
Info: www.haendelhaus.de

Zahraničné súťaže

Medzinárodná skladateľská súťaž
Kráľovnej Marie José Ženeva 2013

Ženeva, Švajčiarsko
Kategória: skladba pre flautu sólo
a komorný súbor pre 5 nástrojov
(výber z nástrojov husle, viola, vio-
lončelo, hobo, klarinet, fagot, klavír,
bicie nástroje), trvanie do 15 min.,
doteraz neuvedená skladba.
Vekový limit: do 40 rokov (nar. po
1.4.1973)
Vstupný poplatok: 100 CHF
Uzávierka: 31.3.2013 (online)
Info: www.concoursgeneve.ch

Medzinárodná súťaž mladých diri-
gentov Besançon 2013

15. - 21.9.2013
Besançon, Francúzsko
Vekový limit: nar. po 21.9.1978
Vstupný poplatok: 250 EUR
Uzávierka: 20.3.2013
Info: www.concours-besancon.com

Medzinárodná hudobná súťaž
Kráľovnej Sonje 2013

14. - 29.8.2013
Oslo, Nórsko
Kategória: operný spev
Vekový limit: nar. po 1.1.1981
Vstupný poplatok: 80 EUR
Uzávierka: 1.4.2013
Info: lars@qsimc.no, www.qsimc.no

Medzinárodná violončelová súťaž
Arama Chačaturjana 2013

6. - 14.6.2013
Jerevan, Arménsko
Vekový limit: nar. medzi 6.6.1981 -
6.6.1997
Vstupný poplatok: 100 EUR
Uzávierka: 30.3.2013
Info: info@akhic.am, www.akhic.am

Medzinárodná súťaž komorných
súborov Premio Trio di Trieste 2013

5. - 7.9.2013
Trieste, Taliansko
Kategória: klavírne trio, klavírne
kvarteto
Vekový limit: do 32 rokov
(k 31.12.2013)
Vstupný poplatok: 120 EUR
Uzávierka: 15.4.2013
Info: info@acmtrioditrieste.it,
www.acmtrioditrieste.it

Medzinárodná hudobná súťaž ARD
Mníchov 2013

2. - 20.9.2013
Mníchov, Nemecko
Kategória: husle, viola, fagot,
klavírne trio
Vekový limit: sólisti (nar. medzi
1984-1996), trio (celkový vek do
90 r.)
Uzávierka: 31.3.2013
Info: ard.musikwettbewerb@br.de,
www.ard-musikwettbewerb.de

:RADIO DEVÍN

Koncertný cyklus z hudobnej ponuky
EBU so slovenským dirigentom Jura-
jom Valčuhom v relácii **Exkluzívne
koncerty zo sveta** (pondelok 20.00):

Po 4.3.

Symfonický orchester švédskeho
rozhlasu, J. Valčuha
J. Božanov, klavír
Kodály, Rachmaninov, Janáček

Po 11.3.

Orchestra della Svizzera Italiana,
J. Valčuha
A. Balsom, trúbka
Haydn, Hummel, Schubert

Po 18.3.

Orchestra Sinfonica della RAI Torino,
J. Valčuha
Ch. Zacharias, klavír
Brahms, R. Strauss, Puccini, Dvořák

Po 25.3.

Staatskapelle Dresden, J. Valčuha
J. Fischer, husle
Szymanowski, Mendelssohn-Barthol-
dy, Zemlinsky

Pi 29.3.

Veľkonočný koncert, 21.30
Symfonický orchester WDR Kolín
nad Rýnom, J. Valčuha
Zbor NDR a WDR, D. Marlow
S. Schneider, soprán
A. Peebo, alt
M. Schmitt, tenor
Z. Plech, bas
A. Dvořák: *Stabat mater*

So 9.3.

Operný večer, 19.00
Satelitný prenos z MET v New Yorku
Zbor a orchester MET, L. Maazel
F. Furlanetto, R. Vargas, D. Hvoros-
tovsky, E. Halfarson, S. Radvanovsky,
A. Smirnova
G. Verdi: *Don Carlos*

St 20.3.

Hudobný večer, 19.00
Priamy prenos 6. abonmentného
koncertu SOSR
SOSR, M. Krajčí
S. Drzewiecki, klavír
Krajčí, Rachmaninov, Saint-Saëns

Ne 24.3.

Nedelné matiné, 10.30
Priamy prenos organového recitálu

Zahraničné workshopy

The European Union Baroque
Orchestra

2. - 5.4.2013 (1. kurz),
5. - 8.4.2013 (2. kurz)
Echternach, Luxembursko
Vekový limit: rezidenti krajín EU
nar. po 1.1.1983
Kategória: len nástroje s barokovým
ladením (A=415) - husle, viola,
kontrabas, hobo, fagot, čembalo
Podmienka: schopnosť čítania
generálneho basu
Vstupný poplatok: 250 EUR
Uzávierka: 18.3.2013
Info: http://www.eubo.eu/EUBO/
auditions2.htm, info@eubo.org.uk



Generálny riaditeľ Slo-
venskej filharmónie vypi-
suje **konkurz do orchestra
Slovenská filharmónia na
miesta**

- koncertného majstra
- 1. hráča v skupine viol

Konkurzy sa uskutočnia v Kon-
certnej sieni SF:
pondelok 22.4.2013 o 14.00
- 1. kolo konkurzu na miesto
koncertného majstra
utorok 23.4.2013 o 14.00 -
2. kolo konkurzu na miesto
koncertného majstra, orchestrál-
ne sólo s orchestrom SF
streda 24.4.2013 o 14.00 -
konkurz na miesto 1. hráča
v skupine viol

Požadované vzdelanie: absolú-
tória konzervatória alebo VŠ
príslušného umeleckého smeru
Podrobné podmienky na
www.filharmonia.sk

Prihlášky s CV a umeleckým
profilom zasielajte písomne
alebo e-mailom do **8.4.2013**
na adresu:
Slovenská filharmónia
Medená 3
816 01 Bratislava
e-mail: albina.korcekova@
filharmonia.sk

Michaela Schöcha

J. S. Bach, C. Franck, M. Reger,
J. Reubke

Pi 29.3.

Veľkopôstny koncert, 12.30
Záznam koncertu Detského a diev-
čenského speváckeho zboru SRO
a členov SOSR, A. Kokoš
Hatrik, Kubička, Pergolesi

So 30.3.

Musica vocalis, 16.00
Mysterium Crucis - Tajomstvo kríža
Gregoriánske pôstne spevy slávnej
scholy Graces -Voices ku sv. krížu

So 30.3.

Večer pašii, 20.00
Neue Orchester a Chorus Musicus
Köln, Ch. Spering
Y. Berg, A. Karasiak, S. Kartaus,
J. Waschinski
J. Mysliveček: *La Passione di nostro
signore Gesu Christo*

Ne 31.3.

Aeterna musica, 13.00
Passion and Resurrection - nové CD
súboru Stile antico s renesančnou
vokálnou polyfóniou.

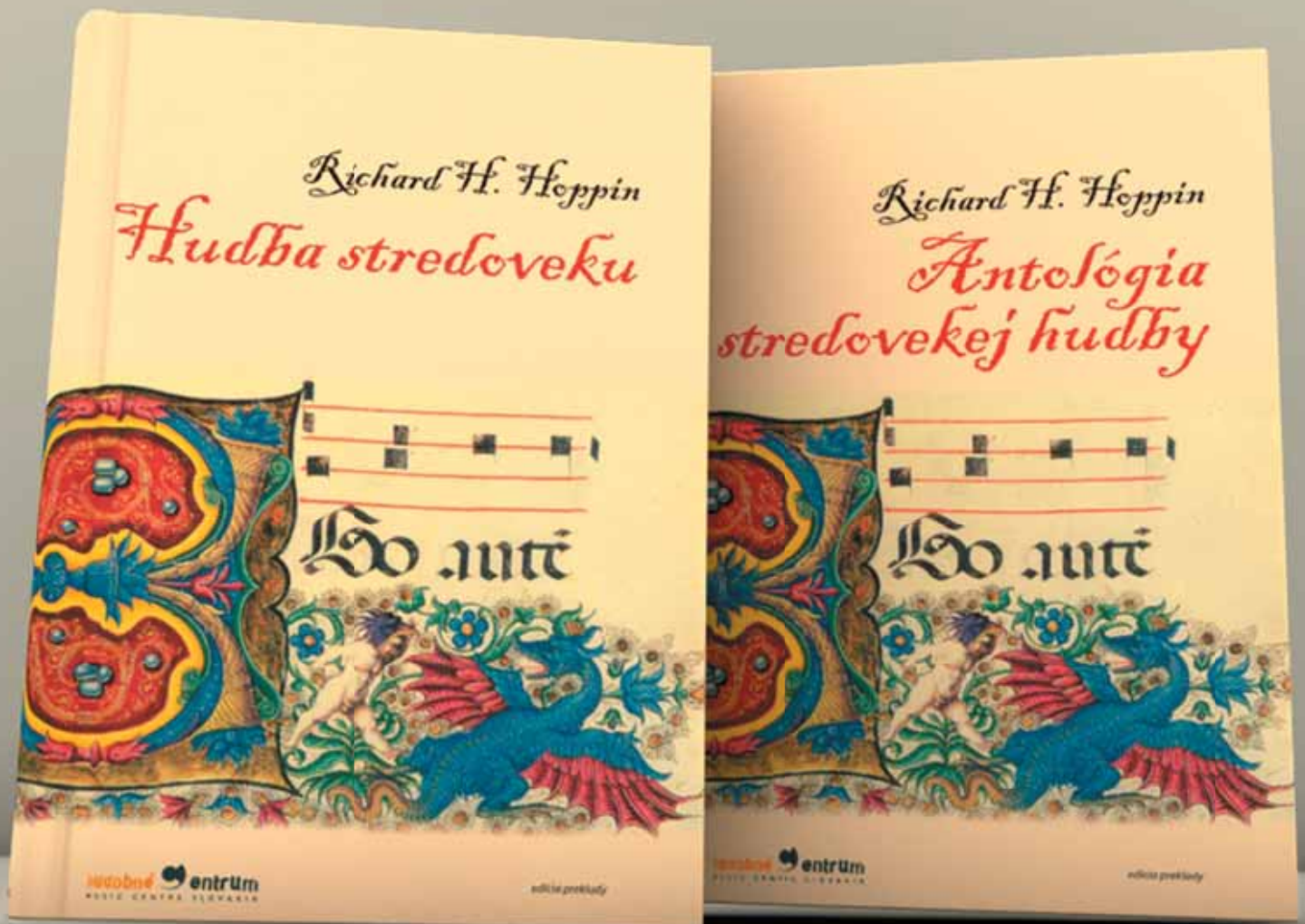
Richard H. Hoppin

Hudba stredoveku

Antológia stredovekej hudby

Základné informácie o vývine hudby od skorého kresťanstva po 15. storočie, podané presne, jasne a čitateľsky pútavo.

Sprievodná antológia je neoddeliteľnou súčasťou čítania základného textu. Prináša celé skladby v modernej notácii, ako príklady všetkých dôležitých žánrov daného obdobia.



ISBN 978-80-88884-87-3

ISBN 978-80-89427-08-6

XXIII. stredoeurópsky festival koncertného umenia

Central European Music Festival

festival víťazov prestížnych svetových súťaží

15. – 20. apríl 2013

Dom umenia Fatra
Žilina

www.hc.sk

DESIGN: **ia DESIGN**

Organizátor



S finančným príspevkom



Hlavní partneri



Hlavný mediálny partner



Mediálni partneri



Partneri podujatia

